

Inserire immagine di copertina in italiano

03 **Introduzione** di Samuel G. Freedman

10 **Sinossi**

Intervista con il regista

11 Denzel Washington

Interviste con il cast

22 Viola Davis

32 Stephen McKinley Henderson

39 Jovan Adepo

46 Russell Hornsby

53 Mykelti Williamson

Interviste con i cineasti

57 Il Direttore della Fotografia, Charlotte Bruus Christensen

62 Il Montatore, Hughes Winborne

68 Lo Scenografo, David Gropman

72 La Costumista, Sharen Davis

Biografie del cast e dei cineasti

75 Il cast

81 I cineasti

Introduzione di Samuel G. Freedman

Negli evanescenti giorni di ottobre del 1941, l'ultimo di molte centinaia di intagliatori di pietra completò il suo lavoro in un angolo remoto del Sud Dakota. Dopo quattordici anni di talento, rischio e lavoro duro, avevano intagliato i volti dei quattro presidenti nel granito primordiale del Monte Rushmore.

Quei massicci busti di Washington, Jefferson, Lincoln e Teddy Roosevelt erano stati evidentemente concepiti come un pantheon di divinità per la religione civile della democrazia americana. Ed in una nazione che si stava appena riprendendo dalle gravi perdite della Grande Depressione ed era diretta verso una guerra esistenziale contro il fascismo, il monumento fungeva da palpabile memento di finalità ultima, principi comuni ed eccezionale valore.

Entro una decade dal completamento dell'opera sul Monte Rushmore, se ne stava assemblando un suo equivalente metaforico nel teatro americano. In quegli anni, infatti, Eugene O'Neill, già insignito del Nobel per la Letteratura, scrisse due capolavori, *Arriva l'uomo del ghiaccio* e *Lungo viaggio verso la notte*. Più giovani di una generazione, Tennessee Williams e Arthur Miller si sono abbattuti su Broadway come una tempesta, con quelle che si sarebbero dimostrate le loro opere più durature: *Lo zoo di vetro*, *Un tram che si chiama Desiderio* e *Morte di un commesso viaggiatore*.

Per il resto del XX secolo, O'Neill, Williams e Miller popolarono il Monte Rushmore virtuale del teatro americano. Occuparono quell'edificio così a lungo e con un livello così difficile da raggiungere che, proprio come nel caso degli iconici presidenti sembrò impossibile (per decenni) che un quarto potesse entrare nella loro comitiva. E la composizione di quel pantheon ha implicitamente rafforzato un incriminante messaggio da una nazione contaminata dal proprio peccato originale della schiavitù: la grande arte poteva essere realizzata soltanto da, per e sui bianchi. Tutta questa certezza, questo status e questa superiorità vennero messe alla prova una sera di aprile del 1984, con l'anteprima mondiale dell'opera teatrale di August Wilson *Ma Rainey's Black Bottom* che si tenne allo Yale Repertory Theatre.

Quando Wilson morì di cancro, alla tragica tenera età di 60 anni, nel 2005, avendo prodotto una serie senza precedenti di opere teatrali sull'esperienza afroamericana, si era innegabilmente conquistato il posto tra le divinità del teatro americano. Anche volendolo collocare in un contesto globale, Wilson si pone alla pari di un esiguo numero di geni drammaturgici: Shaw, Čechov, Ibsen, Beckett, Pinter, Fugard.

“‘Eroico’ non è un termine che si usa spesso per descrivere uno scrittore o un drammaturgo senza provare un certo imbarazzo” osservò, dopo la morte di Wilson, Tony Kushner, l'autore premio Pulitzer di *Angels in America*, “Ma la scrupolosità e la ferocia dello sforzo che soggiace alla creazione del suo corpus letterario rappresenta veramente una storia epica”.

L'epica di Wilson è intitolata *The American Century Cycle* perché consiste di dieci drammi sull'esperienza afro-americana, uno per ogni decade del ventesimo secolo. In quel lasso di tempo, Wilson è passato dalle traumatiche conseguenze della schiavitù (*Gem of the Ocean*, *Joe Turner's Come and Gone*) alla grande migrazione dal Sud rurale verso l'urbanizzato Nord (*Ma Rainey's Black Bottom*, *The Piano Lesson*) al tumulto politico ed economico della guerra del Vietnam e degli anni dei diritti civili (*Two Trains Running*,

Jitney) all'essiccamento cui si assisteva nei quartieri neri durante l'epidemia di crack (*Re Hedley II*).

Con la sua perspicacia, Wilson ha completato il ciclo con *Radio Golf*, ritraendo l'arrivo della gentrificazione¹ che per lui rappresenta l'atto finale nello sradicamento della storia dei neri americani. Nessuna delle opere della raccolta ha superato il livello di impatto e di accessibilità di *Barriere*, la cui prima ebbe luogo nel 1985. Dramma familiare ambientato negli anni '50, *Barriere* è andato in scena a Broadway per ben 525 repliche, la durata più lunga mai registrata per un'opera di Wilson ed ha raccolto la tripletta dei più importanti premi per un'opera teatrale: un Pulitzer, un Tony ed il premio del New York Drama Critics' Circle. Il revival del 2010 a Broadway, con Denzel Washington e Viola Davis nei ruoli dei protagonisti, ha fatto vincere alla produzione il Tony per il Miglior Revival, il premio come Miglior Attrice alla Davis e quello come Miglior Attore in un'Opera Teatrale a Washington. Ed ora *Barriere* è diventata la prima delle opere di Wilson ad essere trasposta per il cinema, con Denzel Washington alla regia e nel ruolo del protagonista insieme a Viola Davis.

Semplicemente, i risultati raggiunti da August Wilson non hanno eguali negli annali del teatro americano. O'Neill concepì la scrittura di un ciclo di undici opere basate sulla storia di un'unica famiglia ma a causa della sua strenua lotta contro il Parkinson, riuscì a completarne soltanto due prima di morire. Williams e Miller, di ciò bisogna tenere conto, hanno vacillato nelle ultime fasi della loro carriera. Se esiste un omologo artistico dell'epica di Wilson, esso probabilmente non appartiene al regno della letteratura americana nel suo insieme e va identificato nella serie di *Opere della Migrazione* del pittore Jacob Lawrence.

Come opera di storia lirica, *The American Century Cycle* tesse le singole esistenze nell'intero panorama afroamericano, dalla schiavitù alla libertà, dalla mezzadria del Sud agli slum del Nord, dalle tribolazioni della classe operaia alla disperazione post-industriale. E nonostante queste grandi forze in campo, come la struttura di potere bianca che le gestisce e le muove, lui agisce quasi sempre fuori scena. La preoccupazione immediata di Wilson è per i neri "di tutti i giorni", quelli che popolano le pensioncine, gli studi di registrazione, i cortili dietro alle case, le stazioni dei minibus e i banconi dei piccoli locali del suo mondo. Come William Faulkner ha creato arte che durerà nei secoli partendo da un "un piccolo francobollo di suolo natio", il suo paesaggio immaginario di Yoknapatawpha County, Wilson ha trasformato l'oscuro ed ignorato paesaggio urbano della Collina (The Hill), la periferia di Pittsburgh in cui è cresciuto, nel proscenio dal quale esplorare la condizione umana.

Nel fare ciò, Wilson ha anche scosso l'America bianca, spingendola verso la consapevolezza. Sul palco, i personaggi che sono sgorgati dalla sua proteiforme immaginazione hanno rappresentato, in maniera indelebile, i neri che questa nazione ha mandato al macello attraverso la schiavitù e la segregazione, per denudarli della propria eredità culturale africana, per disumanizzarli trattandoli come cittadini di rango inferiore

¹ In sociologia il termine "gentrificazione" (adattamento della parola inglese gentrification, derivante da gentry, ossia la piccola nobiltà inglese ed in seguito la borghesia o classe media), indica l'insieme dei cambiamenti urbanistici e socio-culturali di un'area urbana, tradizionalmente popolare o abitata dalla classe operaia, risultanti dall'acquisto di immobili da parte di popolazione benestante.

anche dopo l'emancipazione e certamente per renderli indegni della dignità che l'arte conferisce.

Definire August Wilson uno "scrittore nero" è allo stesso tempo azzeccato ed inadeguato. Come risultato del nazionalismo nero degli anni '60 ed in particolare del movimento delle Arti Nere, guidato da figure come Amiri Baraka, Wilson era enfaticamente un "uomo della razza" più che un assimilazionista².

Nell'*American Century Cycle* appaiono di rado dei personaggi bianchi; ogni opera, eccetto *Ma Rainey*, che è ambientato a Chicago, ha come sfondo la Collina. Perciò la risposta è sì: il "nero" come carattere descrittivo dominante è adatto a Wilson nella stessa misura in cui "irlandese cattolico" funziona per O'Neill, "ebreo" per Miller e "uomo del Sud" e "gay" si addicono a Williams.

Wilson ha tratto ispirazione per le sue opere dal blues, da lui descritto come "il testo sacro" degli afroamericani. Una musica che proviene dall'arte di Romare Bearden, di cui Wilson una volta disse: "Illumina la vita dei neri con un'umanità, una ricchezza ed una pienezza che non ho mai incontrato in tal modo prima".

Una musicalità che giunge dallo straordinario orecchio di Wilson, dalla sua memoria per la lingua scritta, per la poesia di strada delle persone tra le quali si muoveva, nella Collina dove ha trascorso i primi trentatré anni della sua vita. Paradossalmente, quelle voci iniziarono a cantare nella mente di Wilson soltanto dopo che egli ebbe lasciato Pittsburgh per trasferirsi nel 1978 all'interno dei confini, per grandissima parte bianchi, di St. Paul, Minnesota.

"È stato come scoprire il suono del proprio battito cardiaco," sottolineò una volta Rob Penny, amico di lunga data di Wilson. "È difficile vedere l'arte nelle cose che incontri ogni giorno lungo il cammino della vita". Tuttavia, quando Wilson veniva categorizzato come "scrittore nero", lui si ribellava. Troppo spesso, infatti, aveva percepito in quell'epiteto un tacito assunto del fatto che la "negritudine" fosse una forma secondaria o ancillare dell'essere un americano o uno scrittore. Al contrario di ciò, il corpus letterario di Wilson conferma la verità artistica secondo la quale l'universale scaturisce dal particolare. Senza fare alcuna concessione alla cultura bianca dominante negli Stati Uniti - che era ancora più opprimente durante i suoi anni di formazione - la qualità sottile e trasparente delle opere teatrali di Wilson si è assicurata il proprio posto all'interno del genere letterario di appartenenza.

Per quanto Wilson abbia scandagliato i particolari della vita dei neri, lui ha scritto con ambizioni che andavano ben oltre quelle dell'"opera teatrale di protesta," elevando la sua rabbia ad un piano più universale. Come pensatore e scrittore raffinato, Wilson non discendeva tanto dalla tradizione della protesta sociale di Richard Wright, quanto piuttosto da quella ontologica di Ralph Ellison. Il protagonista de *L'uomo invisibile* di Ellison, proprio come i personaggi di Wilson, affronta la "negritudine" non come una funzione della

² È colui che propugna o partecipa all'integrazione razziale o culturale.

pigmentazione della pelle quanto piuttosto come una condizione dell'anima. L'uomo bianco nelle opere di Wilson può essere assottigliato, ignorato, intimidito; è contro l'Onnipotente che i suoi personaggi inveiscono. Quando un musicista, in *Ma Rainey*, viene a conoscenza di un mafioso bianco che ha obbligato un sacerdote nero a ballare, lui urla ai rafter³: "Dove diavolo era finito Dio, quando tutto questo accadeva?".

Troy Maxson in *Barriere*, Becker in *Jitney*, Herald Loomis in *Joe Turner* - molti dei personaggi di Wilson inveiscono contro il divino nello stesso modo.

Dalla *Profezia della valle delle ossa secche* di Ezechiele all'immagine della *Scala di Giacobbe*, sino alla visione di San Pietro ai cancelli del paradiso, Wilson ha infuso l'immaginario religioso nelle sue opere.

Non lo ha fatto per ratificare la fede, quanto piuttosto per interrogarsi se essa avesse realmente senso per gli afroamericani, le cui preghiere rimanevano così spesso senza risposta.

Come è stato sottolineato da Tony Kushner, sono tali scontri a darci la misura di un'arte di livello mondiale: "Non includono, forse, Dio nella discussione tutti i grandi drammi? Non sono tutti i grandi drammaturghi alle prese con interrogativi teologici che passano attraverso le problematiche del genere umano? Eugene O'Neill, il drammaturgo cui August Wilson somiglia maggiormente, fece proprio questo. Lo fece persino un ateo come Brecht. Le opere del ciclo di Wilson lo fanno in modo più enfatico".

Sorprendentemente, Wilson era un drammaturgo quasi integralmente autodidatta. Lasciò la scuola a quattordici anni, dopo che un insegnante lo ebbe accusato di falsificare un compito di fine quadrimestre con la motivazione che il suo lavoro era troppo ricco di informazioni perché potesse averlo scritto un ragazzo nero. Wilson si aprì la strada attraverso tre sezioni della biblioteca pubblica, prestando un'attenzione particolare a quella intitolata "Negro".

Iniziò a scrivere poesia durante il Black Arts Movement⁴ dei tardi anni '60 e poi fece i suoi primi tentativi con la drammaturgia. Erano rigidi, manieristi ed in un insolito periodo di dubbio sulla propria capacità artistica, scritti con una voce furbesca ed altamente bianca.

Il trasferimento di Wilson a St. Paul liberò la sua musa e dopo il trasferimento lui iniziò a scrivere *Jitney*. Nel 1982, Wilson presentò la sua opera successiva, *Ma Rainey's Black Bottom*, al National Playwrights Institute che si trovava nell'O'Neill Theatre Center, un luogo leggendario per la nascita e lo sviluppo di nuove opere teatrali e nuovi drammaturghi. Quando il suo lavoro venne selezionato dall'O'Neill, Wilson venne accoppiato a Lloyd Richards, il regista che sarebbe diventato il suo mentore. Di *Ma Rainey* venne fatta una lettura sul palco quell'estate, la quale, secondo le regole dell'O'Neill non

³ I boscaioli che legano i tronchi ad una zattera per trasportarli attraverso l'acqua.

⁴ Il Black Arts Movement, detto anche Black Aesthetics Movement o BAM è una corrente artistica facente parte del più ampio movimento Black Power. Ha origine ad Harlem, nel 1965, per opera dello scrittore e attivista Imamu Amiri Baraka. La rivista Time riconosce il Black Arts Movement come "il movimento più discusso della storia della letteratura afro-americana, se non addirittura dell'intera letteratura americana". Il teatro Black Arts Repertory è un'istituzione chiave del Black Arts Movement.

era aperta ai critici teatrali, ma iniziarono a filtrare estatiche opinioni a riguardo che giunsero sino a Broadway.

Quando ci fu la prima di *Ma Rainey* a Yale, essa rappresentò la prima produzione di alto livello di un'opera di Wilson che, a 39 anni, era ancora uno scrittore virtualmente sconosciuto. Ma con una recensione capace di lanciare una carriera, Frank Rich del New York Times, il più influente e potente critico teatrale del paese, vide in anticipo sugli altri che il futuro del teatro americano era appena arrivato.

“Poeta e drammaturgo di pari livello, scrive con compassione, humor aspro e penetrante saggezza”, disse Rich di Wilson. “I temi delle sue opere non sono nuovi per il palco: *Ma Rainey's Black Bottom* riguarda la ricerca afroamericana della propria identità ed anche il processo secondo il quale ogni americano vende la propria anima per ciò che Arthur Miller chiama il “sogno del commesso viaggiatore”.

Lo stile di Wilson, ad ogni modo, è completamente originale. Se quest'opera deve qualcosa ad *Arriva l'uomo del ghiaccio* e qualcos'altro alla musica di cantanti come il suo protagonista nella vita reale, il mix totale che ne deriva è eccezionalmente fresco”.

Wilson, attraverso il personaggio che dà il titolo all'opera *Ma Rainey*, ha probabilmente fatto la sua dichiarazione più diretta in assoluto su quanto la musica nera sia significativa per la sua arte.

“La gente non comprende il blues,” lei dice. “Lo sentono venir fuori ma non capiscono come ci sia arrivato. Loro non comprendono che è il modo utilizzato dalla vita per parlargli. Non si canta per sentirsi meglio. Si canta perché è un modo di comprendere la vita”.

In questa fase iniziale della sua vita pubblica, Wilson venne paragonato a Lorraine Hansberry, l'autrice di *A Raisin in the Sun*, in parte perché anche quell'opera era stata diretta da Richards. Ciò nonostante, l'analogia sottovalutava miseramente Wilson in portata e profondità, in genialità e resistenza. Entro la data di debutto di *Ma Rainey*, lui aveva già completato le prime stesure di altre due opere, *Jitney* e *Barriere*, e dopo la prima di *Barriere*, che ha avuto un grandissimo successo ovunque, aveva già preso la decisione di scrivere *The American Century Cycle*.

Nell'arco della sua vita, Wilson ha ricevuto due premi Pulitzer, per *Barriere* e *The Piano Lesson*, ed otto sbalorditivi premi per l'Opera Migliore dal New York Drama Critics' Circle (soltanto *King Hedley II* e *Gem of the Ocean* non ne hanno ricevuto alcuno). Tutte le sue opere, eccetto *Gem of the Ocean* e *Radio Golf*, hanno ricevuto grandissimi revival a Broadway ed off Broadway ed i suoi drammi sono un classico per teatri no-profit istituzionali da costa a costa e sicuramente oltre l'Atlantico, dove il Britain's National Theatre ha di recente messo in scena una molto apprezzata produzione di *Ma Rainey's Black Bottom* che è stata premiata con l'Olivier Award, l'equivalente britannico del Tony.

Nell'arco degli anni, queste produzioni hanno introdotto e sostenuto varie generazioni di attori, registi e designer afroamericani. Una lista molto riduttiva include: Viola Davis,

Charles S. Dutton, Stephen McKinley Henderson, S. Epatha Merkerson, Mary Alice, Carl Gordon, Kenny Leon, Ruben Santiago-Hudson e Brandon Dirden.

Star già così affermate come Denzel Washington, James Earl Jones e Laurence Fishburne hanno adornato le loro carriere con ruoli da protagonista in opere di Wilson. L'esempio di Wilson è stato così vitale per i giovani drammaturghi afroamericani che uno dei migliori, Suzan-Lori Parks, una volta gli disse: "Tu sei il nostro re".

Analizzando la propria carriera in un discorso intitolato *The Ground on Which I Stand*, Wilson ha citato una gamma di influenze letterarie che include ma va anche, apertamente, oltre il programma standard delle pietre miliari della letteratura teatrale.

Queste parole racchiudono la sua dichiarazione di intenti:

"In una certa guisa, la terra su cui poggiano i miei piedi è stata esplorata dai drammaturghi greci; da Euripide, Eschilo e Sofocle, da William Shakespeare, Shaw ed Ibsen, e dai drammaturghi americani Eugene O'Neill, Arthur Miller e Tennessee Williams. In un'altra guisa, la terra su cui poggiano i miei piedi è stata esplorata da mio nonno, da Nat Turner, da Denmark Vesey, da Martin Delaney, Marcus Garvey e dall'onorevole Elijah Muhammad. Questa è la terra dell'affermazione del valore di ogni singolo essere umano, del suo valore nei confronti del pressante e talvolta profondo diniego della società. È questo il contesto, di un giovane che diventa uomo ed è alla ricerca di qualcosa cui dedicare la propria vita, in cui ho scoperto il Black Power Movement degli anni '60. Ho percepito come un dovere il prendere parte a quel momento storico, come coloro che sono giunti in America incatenati e malnutriti nel ventre di una nave (lunga 106 metri) Portoghese, Olandese o Inglese, cercavano ora dei modi per modificare il proprio rapporto con la società in cui vivevano e, cosa forse ancora più importante, erano alla ricerca del modo per alterare le proprie aspettative condivise in quanto comunità".

È particolarmente appropriato fare una valutazione del corpus letterario di Wilson proprio ora che la sceneggiatura di *Barriere* scritta dallo stesso Wilson è stata finalmente resa accessibile a tutti attraverso il cinema. Wilson ha scritto la bozza iniziale della sceneggiatura alla fine degli anni '80 ed ha poi continuato a rivederla e rifinirla sino alla morte. Con Washington alla guida del film, *Barriere* rende anche onore postumo al desiderio di lunga data di Wilson che un afroamericano dirigesse la versione per il grande schermo. Visto quanto le opere di Wilson vengono viste a teatro ed insegnate nelle scuole, nelle università, nei conservatori, farle diventare dei film non si limiterà a conservarle ma codificherà ciò che dovrebbe essere la rappresentazione definitiva di ogni opera. Per apprezzare tale genere di potere cinematografico, basta limitarsi a considerare come l'adattamento di *Un tram che si chiama Desiderio*, con Marlon Brando nel ruolo di Stanley Kowalski, sia rimasto nella memoria collettiva come emblema assoluto della maestria artistica di Tennessee Williams.

Barriere è il testo più prossimo all'autobiografia dell'intera produzione letteraria di Wilson. Tuttavia, allo stesso tempo, esso si prende alcune libertà intenzionali, allontanandosi dai fatti in sé, nella sua ricerca di una verità più profonda. Wilson nacque il 27 aprile 1945 e crebbe nella Collina, durante gli anni in cui essa scivolò lentamente da quartiere popolato da lavoratori a lacero bassifondo. Il padre biologico di Wilson, un fornaio di nome Frederick Kittle, era un bianco. Lui era anche un genitore assente, un marito aggressivo ed un bellicoso ubriacone. In un luogo ed in un tempo privi di qualsiasi cosa si avvicinasse al concetto di identità birazziale - in una nazione razzista che aveva imposto la regola di "una sola goccia di sangue" come categorizzazione razziale - Wilson aveva realisticamente poca scelta se non quella di vivere come un nero.

Ciò nonostante, in modo molto significativo, lui si scelse un nome per confermarla. Battezzato come Frederick Kittle, invece di tenersi questo sinonimo bianco da nullafacente, si ribattezzò con il proprio secondo nome, August e prese il cognome della sua madre nera.

Il vero padre, durante l'infanzia di Wilson, fu David Bedford, una ex star del football che era stata ridotta, dalla segregazione e dal tempo scontato in carcere, a lavorare nel dipartimento fognature della città.

Attraverso il filtro dell'immaginazione di Wilson, David Bedford e Daisy Wilson si sono evoluti in Troy Maxson e sua moglie, Rose. Nella finzione narrativa, Troy è una ex star del baseball della Lega Nera, per la quale l'integrazione di Jackie Robinson nella serie A non arrivò in tempo. Nella sua rabbia impotente, lui, proprio come Bedford, commise un crimine violento che lo fece andare in prigione e rubò molti anni della sua vita.

Ora, durante la sua inasprita mezza età, ciò che possiede è un'amorevole moglie che annulla se stessa per lui ed un figlio che lo adora, Cory. Durante la vera infanzia di August Wilson, lui fece infuriare David Bedford lasciando la squadra di football del liceo. In *Barriere*, Wilson inverte tali eventi.

Quando Cory viene reclutato dai selezionatori dell'università, Troy si rifiuta di accettare che i tempi siano cambiati così tanto ed essenzialmente ordina al proprio figlio di abbandonare lo sport. Quando Cory ignora tale ordine ed il suo raggio viene scoperto dal padre, lo scontro centrale di *Barriere* si infiamma.

Numerosi critici hanno paragonato *Barriere* a *Morte di un commesso viaggiatore* per quella battaglia filiale che ne rappresenta il cuore. Tale complimento, comunque, sminuisce *Barriere* perché quando Troy si rivolge rabbioso verso Cory, scacciando via in tal modo la sua carne ed il suo sangue, lui tradisce anche Rose per una donna più giovane ed il suo migliore amico, Jim Bono, si allontana dallo spettacolo dell'autodistruzione di Troy. No, *Barriere* non è *Morte di un commesso viaggiatore*; si approssima maggiormente al *Re Lear*, lo straziante ritratto di un patriarca, un uomo oversize con emozioni oversize, che distrugge tutto ciò che gli è più caro.

Nonostante Wilson punti il suo sguardo fermo sulla fragilità umana, il suo giudizio viene moderato dal suo grande cuore. Come Lear, Troy muore spezzato. A differenza di Lear, Troy viene alla fine perdonato, forse persino redento. E quella redenzione deve essere compresa sia in termini razziali che individuali. Essa è parte della forza vitale che Wilson ha individuato nell'universo afroamericano.

Come Wilson disse a John Lahr del New Yorker nel 2001, quando i suoi trent'anni di lavoro sul The American Century Cycle stavano volgendo al termine: "Quando apri il dizionario e cerchi 'nero', ti dà queste definizioni che recitano: 'Affetto da una malattia indesiderabile'. Inizi a pensare che ci sia qualcosa di sbagliato nell'essere nero. Quando i bianchi dicono 'lo non vedo il colore', ciò che stanno realmente dicendo è: 'Tu sei afflitto da una malattia indesiderabile ma fingo di non vederla.' ed io reagisco dicendo, 'No, dovete vedere il mio colore. Dovete guardarmi. Io non mi vergogno di chi sono, di ciò che sono.'".

Samuel G. Freedman ha iniziato a scrivere di August Wilson per il New York Times nel 1984, durante la prima mondiale allo Yale Repertory Theatre di *Ma Rainey's Black Bottom*, la prima opera teatrale dell'American Century Cycle ad essere prodotta su larga scala. Nel 2007, a Freedman venne commissionato, dal Theatre Communications Group, di scrivere l'introduzione al testo di *Barriere* per un cofanetto delle opere dell'*American Century Cycle*. Editorialista del Times dal 2004, Freedman è anche autore di otto libri e professore alla Scuola di Giornalismo della Columbia University.

Questo articolo è stato scritto come introduzione alla stampa della sceneggiatura che August Wilson ha scritto per *Barriere*, la quale è stata pubblicata in concomitanza con l'uscita della trasposizione cinematografica diretta da Denzel Washington.

Sinossi

Barriere è la storia di Troy Maxson, un netturbino della metà del secolo scorso a Pittsburgh che una volta aveva sognato di fare carriera nel baseball ma quando la major league⁵ iniziò ad ammettere giocatori neri era diventato troppo vecchio per farne parte. Lui cerca di essere un buon marito ed un buon padre ma il suo perduto sogno di gloria lo divora, spingendolo a prendere una decisione che rischierà di fare a pezzi la sua famiglia.

Barriere è stato diretto da Denzel Washington da una sceneggiatura di August Wilson, adattata dall'opera per la quale lo stesso Wilson ha vinto il premio Pulitzer. I protagonisti del film sono: Denzel Washington, Viola Davis, Jovan Adepo, Stephen McKinley Henderson, Russell Hornsby, Mykelti Williamson e Saniyya Sidney. Il film è prodotto da Scott Rudin, Denzel Washington e Todd Black.

⁵ La Serie A.

Intervista a Denzel Washington

Quando e come sei diventato per la prima volta consapevole dell'opera di August Wilson?

Ho visto *Ma Rainey's Black Bottom* nel 1984, l'anno della prima e ne ricordo tutte le grandi interpretazioni ma quella di Charles Dutton (nel ruolo di Levee) in particolare mi ha lasciato senza fiato. Non ne avevo mai sentito parlare ma poi ho fatto una ricerca su di lui ed ho scoperto che era stato in prigione e lì aveva iniziato a recitare, per poi frequentare la Yale Drama School e tutto il resto. Quando ho visto quell'opera, ignoravo chi fosse August Wilson. Non sapevo che avrebbe scritto tutte quelle grandi opere ma la sua voce, in qualche modo, mi suonava familiare. Ricordo quella notte in teatro ed il mio sentirmi stupefatto e commosso.

Cosa ricordi della prima volta che hai visto la produzione originale di *Barriere a Broadway*?

Mi sono sentito più affine a Cory [interpretato da Courtney Vance] perché la mia età era più vicina a quella di Cory. E ricordo quanto Mary Alice apparisse fragile rispetto a James Earl Jones. Avevo visto James recitare in *Otello* con Christopher Plummer a Broadway e lo avevo visto fare *Edipo Re* a St. John the Divine. Sono andato a trovarlo dietro le quinte. Lui non mi conosceva ma credo che abbia intuito che ero un giovane attore, perciò mi ha lasciato rimanere e guardarmi intorno. Stava incontrando delle persone ed io mi muovevo intorno, guardando il suo trucco di scena e le mani sulle quali c'erano ancora tutti gli anelli dello spettacolo. Poi ho iniziato ad indossarli e, voi sapete che James è un omone, quindi gli anelli apparivano come braccialetti su di me. Ricordo perfettamente quanto fosse imponente e quella voce, quell'energia!

Cosa puoi dirci della sua performance come Troy?

Si trattava di James Earl Jones, perciò era impossibile non andarlo a vedere. La mia carriera è iniziata a teatro. Ero uno di quegli snob del Lincoln Center Theatre. Per noi, i film non esistevano. Io ambivo a diventare un giorno James Earl Jones e guadagnare 650 dollari la settimana e fare *Otello*. Ed infatti, i miei primi due ruoli furono *l'Imperatore Jones* [di Eugene O'Neill] ed *Otello*. Perciò, all'epoca, pensavo a James ed a Paul Robeson. Quello era, se non altro, il livello cui ambire.

Tuo padre ti ricorda Troy in qualche modo?

Mio padre non era un duro. Era un uomo veramente gentile. Un uomo molto spirituale, un sacerdote ma, come Troy, si preoccupava degli aspetti pratici della vita del figlio. Lo ricordo dirmi cose come: "Trovati un buon lavoro". Lui lavorava per il Dipartimento dell'Acqua della città di New York. Lavorava a nord dello stato, nel bacino idrico. Raccoglieva campioni d'acqua. Mi parlava di come avrebbe potuto farmi assumere al Dipartimento dell'Acqua ed avrei potuto fare carriera, diventando un supervisore in 30 anni. E ricordo mia madre che gli rispondeva: "No, lui andrà all'università".

Cosa ha pensato tuo padre del fatto che sei diventato un attore?

Non ricordo cosa pensasse quando iniziai, ma ricordo quando andai a trovarlo in Virginia non appena il mio lavoro iniziò ad ingranare. Fu imbarazzante perché andammo in un supermercato o qualcosa di simile e lui diceva alla gente nel negozio: “Sapete chi è lui?” e nessuno sapeva chi fossi. Ma io sono Denzel Washington Junior quindi lui, Denzel Washington Senior, si stava vantando di suo figlio.

Sono felice per entrambi che ciò sia accaduto. Ricordo che mi stavo recando a New York, nell’aprile del ’91, per incontrare Spike Lee ed iniziare a lavorare su *Malcolm X* ed in aeroporto c’era mio fratello che mi disse: “Vieni, siediti” ed io gli risposi: “Non ho bisogno di sedermi. Chi è morto?”. Era mio padre a trovarsi sul letto di morte ed io ricordo esattamente quella connessione.

Come si inserisce Troy nella vita della sua famiglia?

Barriere è una storia di sogni infranti e di dove vada a finire tutta quell’energia. È un’opera su ciò che accade quando un sogno viene differito, secondo la definizione di Langston Hughes. Cosa accade quando si è bravi abbastanza ma si fallisce comunque? Dove va a finire tutta quella energia quando non puoi esprimere il tuo talento? Troy sarebbe potuto diventare un Willie Stargell, un grande slugger⁶ per i Pittsburgh Pirates ma il cambiamento, per lui, è giunto troppo tardi.

Intossicato dalla propria amarezza, lui vuole solo il meglio per suo figlio ma la sua prospettiva è limitata. Rose gli dice: “Ehi, Cory ha una chance di andare al college con una borsa di studio per il football!” e tutto ciò che Troy riesce a vedere è Cory che deve trovarsi un lavoro. Non comprende le possibilità. Non vede il futuro. Come gli dice Rose: “Il mondo cambia e non riesci neppure a vederlo”. Troy è semplicemente bloccato nel tempo, mal-equipped per gestire un mondo in cambiamento e frustrato per la sua occasione mancata.

Quando sei riuscito a conoscere August Wilson di persona?

Non sono riuscito ad approfondirne la conoscenza. Ho passato con lui alcune bellissime giornate, all’inizio degli anni 2000. Prendevo un volo per Seattle, dove lui viveva all’epoca. Pioveva tutti i giorni e lui fumava una sigaretta dopo l’altra. E scriveva. Stava scrivendo *Gem of the Ocean* [la sua penultima opera] ed il mio agente mi suggerì di recarmi da lui. Perciò andai ad incontrarlo e parlammo per l’intera giornata. E lui mi parlò del suo metodo di scrittura: lui chiude a chiave le porte, oscura le finestre ed in pratica scrive ciò che i personaggi gli dicono di scrivere.

Perciò credo che volesse farmi capire questo: “Guarda che io non sto scrivendo qualcosa per te. Debbo scrivere ciò che sono spinto a scrivere”. Ed a me andava bene così. E ricordo bene quel giorno. Era una bellissima giornata.

⁶ Un fuoriclasse del baseball, un bravissimo e fortissimo battitore.

August Wilson, ovviamente, è morto nel 2005. Aveva completato tutte le opere del suo *American Century Cycle* ma non è vissuto abbastanza per vedere la sua sceneggiatura di *Barriere* portata alla fruizione di tutti. Hai percepito un eccezionale senso di debito morale nei confronti dell'autore quando hai girato il film?

No. Ne possedevo già abbastanza. Non avevo bisogno di un'ulteriore motivazione.

Da dove giungeva la tua motivazione?

Veniva dal materiale. Veniva da August. Stavo semplicemente cercando di mettermi al servizio di August al meglio delle mie capacità. Ho sentito la responsabilità di non sbagliare. Si suol dire "quando sei in dubbio, vai alla fonte", giusto? Se nella sceneggiatura ci sono 25.000 parole, 24.900 sono originali di August Wilson. Io posso avere aggiunto una riga qua e là ma si tratta delle parole di August.

Da un lato, per coloro che sono nell'ambiente del teatro e della letteratura, August Wilson è senza alcun dubbio tra i più grandi drammaturghi della storia del mondo. Tuttavia, per moltissima gente al di fuori di questo ambiente, il film sarà l'introduzione all'intero corpus letterario di Wilson. Cosa speri che riescano a trarre da tale visione?

Quando la gente mi chiede cosa mi aspetto che gli spettatori trarranno dalla visione, io rispondo sempre che dipende da ciò che portano dentro di sé quando entrano in sala. So che saranno intrattenuti ed illuminati. So che assisteranno a delle grandi interpretazioni, vedranno alcuni grandi attori sullo schermo ed udranno una voce che gli suonerà familiare pur non avendola mai sentita prima. Il suo ritmo, la sua musica.

Per te come attore, qual è stata la differenza tra l'interpretare Troy sul palcoscenico e sullo schermo?

Non riesco ad immaginare che avrei potuto fare questo film senza aver prima recitato sul palcoscenico per cercare di comprendere chi realmente fosse Troy. Non c'è tempo per cercare di comprendere tutto ciò durante le riprese di un film. Perciò, in primis ho avuto il tempo di conoscere il personaggio e sapevo che se avessimo fatto una produzione che funzionava, avremmo ottenuto una buona reazione dal pubblico, i complimenti e tutto quel genere di cose. Sapevo che avrebbe funzionato. Non so se tale consapevolezza aumenti la pressione. È un po' come: "Ora non puoi sbagliare". Ma tutto ciò che sapevo è che avrei dovuto semplicemente mettere la camera davanti agli attori e lasciargli fare quello che avevano sempre fatto.

Ci sono degli elementi della produzione teatrale che hai potuto utilizzare?

Quando rubo, rubo dai migliori. La forma del film è fondamentalmente la forma che abbiamo scoperto, i personaggi che abbiamo scoperto sul palcoscenico durante le repliche con il regista Kenny Leon. Ora abbiamo potuto portarla all'interno della casa dei Maxson. Non accade tutto nel cortile dietro casa, come nella versione teatrale. Ci muoviamo in diversi luoghi ma a parte, ovviamente, Jovan Adepo [Cory] e Saniyya Sidney [Raynell], la bimba, nessun altro ha dovuto starci dietro.

Cosa fa fare il giusto click al cast?

L'assenza di egoismo. Non è una questione di magia. Con il revival dell'opera a Broadway, abbiamo avuto più di 100 possibilità di fare pratica, con il "tutto esaurito" ogni notte. Perciò puoi scoprire ciò che funziona e ciò che non va.

A volte, abbiamo avuto delle matinée con 1200 ragazzi delle superiori che parlavano e ricordo che una volta mi sono dovuto fermare. Mi sono fermato a metà dell'opera e mi sono semplicemente messo in piedi lì davanti, guardando il pubblico.

Loro hanno ridacchiato, poi hanno iniziato a dirsi l'un altro di stare zitti e si sono tranquillizzati. Io ho pensato "ok" e sono ripartito. Dobbiamo, quindi, avere a che fare con qualsiasi situazione.

Quali sono state le sfide da affrontare per i membri del tuo cast nell'interpretare gli stessi ruoli dal vivo in teatro e poi nel film?

Ho detto agli attori: "Non vi preoccupate. Non cambiate". Secondo me, non esiste la "recitazione per il cinema". Non dite mai: "Dovrò essere piccolo" perché è esattamente come apparirete, a meno che il vostro personaggio non ve lo richieda. Lasciate che sia io, come regista, a preoccuparmene e muoveremo la macchina da presa. Se siete troppo grandi, indietreggeremo, se è necessario.

Quale pensi che sia il principale tratto distintivo di Viola come attrice?

La parola che mi viene subito in mente è "potenza". Lei è un'attrice potente. Questa è la parola che ti viene in mente, "potenza".

Ti fa venire voglia di essere al top della forma.

Beh, tu vuoi essere comunque al top della forma ed è meglio per te che tu lo sia perché stai interpretando un'opera di August Wilson. Oltre a ciò, come regista, io voglio che tutti siano grandi, tutti, da Saniyya a Viola.

L'intera opera teatrale ha come scenario il portico sul retro ed il cortile dietro casa. Nel film, entriamo nella casa dei Maxson e vediamo quanto Rose sia affezionata a quel luogo.

Sì, povero non significa sporco. Infatti, i poveri lustrano il poco che hanno più duramente degli altri. Quella casa era il suo castello e lei manteneva la sua casa al meglio, specialmente con tutta quella plastica sui mobili per proteggere i pezzi di maggior valore.

Hai girato nell'Hill District di Pittsburgh, dove August Wilson è cresciuto e ben nove delle sue opere, inclusa *Barriere*, sono ambientate. Era questo il piano sin dall'inizio?

Non appena sono giunto lì e l'ho visto. Non sapevo cosa fosse la Collina sino a che non ci sono andato ed ho iniziato a vedere ed incontrare le persone. Volevo essere a Pittsburgh, senza dubbio, sulla Collina.

Il vicinato, comunque, è cambiato molto dagli anni '50, epoca in cui la maggior parte del film è ambientata. Interi isolati sono scomparsi. I negozi hanno chiuso. Quali erano le chance che riusciste a rendere la Collina del 2016 somigliante a quella del 1957?

Il quartiere in cui August aveva vissuto, la parte inferiore della Collina, era scomparso. Abbiamo proseguito verso l'alto ed abbiamo trovato alcune strade intatte. Abbiamo soltanto dovuto togliere le sbarre alle finestre e cambiare le automobili.

Il vederti girare deve essere stato emozionante per coloro che vivevano lì.

Gli abitanti del quartiere sono stati parte integrante delle riprese: l'energia, l'amore di tutti per August. Mr. Greenlee, che viveva dietro alla casa che abbiamo usato come abitazione di Troy e Rose, è diventato parte del film. Usciva sempre di casa e ci domandava: "Ehi, che state facendo?" "Stiamo girando un film, Mr. Greenlee." "Ah, va bene. Volete un po' di caffè?". Era tutto ciò che ci chiedeva, se volevamo un caffè. Le persone cucinavano per noi. Devi anche imparare a conoscere il pitbull che vuole farti giocare con lui solo per poterti mordere.

Perciò ci siamo sentiti come a casa. Questa è una vetrina per Pittsburgh. Questa è la loro casa e lui è il loro eroe, il loro drammaturgo, perciò bisognava accoglierlo e celebrarlo.

Hai girato questo film in sequenza, dall'inizio alla fine, cosa che accade di rado nel cinema. Perché hai ritenuto che fosse importante farlo in questo modo?

Sono prima di tutto un attore e so quanto questo aspetto sia importante. So come mi sono sentito in passato, come attore, a riguardo. Arrivi sul set il primo giorno delle riprese e ti trovi a girare la fine del film all'inizio, quando ancora non sai neppure come il tuo personaggio sia giunto sino a quel punto. Perciò abbiamo tentato di girare in sequenza ogni volta che ci è stato possibile.

Tale scelta ha presentato degli ostacoli?

Nulla che mi abbia fermato. Brutto tempo, pioggia, di qualsiasi cosa si tratti, si continua semplicemente a girare.

Durante la scena, hai dovuto "indossare tre cappelli" allo stesso tempo: attore, regista e produttore. Come sei riuscito a rimanere concentrato, a mantenere l'intensità mentre ricoprivi questi tre ruoli?

È il mio mestiere. Non mi sono sentito come uno che pensa: "Oh, dovrò fare lo straordinario!" e con ciò non sto dicendo che sia stato più facile ma ha rappresentato sicuramente un vantaggio il fatto di aver già lavorato nello spettacolo teatrale. Non ho dovuto mettermi ad imparare battute nuove ogni notte. Talvolta ho dovuto re-impararle ma quando ti ci trovi immerso, smetti di pensarci. Lo fai e basta. Due ore di sonno, tre se ero fortunato, poi ti svegli e prendi di petto la giornata.

Quali sono stati gli elementi più importanti per te, in quanto regista?

La verità. La verità. La verità. Onestà, punto. La camera ti catturerà, sempre. La sua funzione, tutto ciò che fa è registrare le tue azioni. Perciò se menti, se sei ciò che non dovresti essere, se ne accorgerà e lo catturerà. E l'universale scaturisce dal particolare. Perciò tutto deve essere esatto, sino all'ultimo bottone.

Se l'orologio sul muro segna le due e mezza, l'orologio che hai al polso deve segnare le due e mezza, a prescindere dal fatto che venga o meno inquadrato.

Viola Davis ha parlato della parrucca che ha indossato per interpretare Rose. Le ciocche di capelli grigi sono state la chiave da lei utilizzata per immergersi nel ruolo. C'è qualcosa nel costume o negli accessori che ha rappresentato un riferimento estetico per te nella tua interpretazione di Troy?

Sai, probabilmente, la mia pinta di gin. La sua pinta di gin del venerdì sera. È parte del rituale di Troy e Bono. Tutti sanno dove li troveranno. Troy dirà sempre le stesse bugie. Rose gli dirà che è un bugiardo. Lui non la starà a sentire. È una vita dura ma è una bella vita. Tutti vivono una vita dura. In alcune delle riprese in strada, si vede il fumo ammucciarsi e si percepisce che c'è una fabbrica lì dietro. È una vita dura ma è piena di gioia.

Troy è colui che getta tutto all'aria, andando con quest'altra donna. Troy, Rose, Bono — loro portano la gioia nelle proprie vite. È Troy a distruggere tutto questo.

Per quanto riguarda le mie vesti di scena, non mi sono dovuto preoccupare. Sharen Davis è una grande, grande costumista ed ho lavorato molto con lei negli anni. Lei mi comprende. Ha un gran gusto e sa come portare a casa il risultato, perciò mi sono fidato di lei.

Parliamo della musica. Quali decisioni tu e Marcelo Zarvos, il compositore, avete dovuto prendere circa il ruolo che la musica doveva avere nel film?

Beh, le parole sono la musica e Troy non smette mai di parlare per quasi 46 minuti dall'inizio del film. Perciò non ci sono battute d'entrata, sino a quando non ci troviamo immersi nella storia per 40 minuti e lo vediamo mentre cerca di portare in casa suo fratello Gabriel. Troy non sta mai zitto, perciò noi sappiamo esattamente cosa prova. Non abbiamo bisogno che siano i violini a dircelo.

Ho detto a Marcelo che, da ogni punto di vista, è meglio giocare a ridurre piuttosto che esagerare. È esattamente come l'arredamento di una casa. Se ogni stanza viene riempita in modo esagerato, il risultato è decisamente "troppo". Le stanze debbono essere complementari tra loro affinché un'abitazione sia bella, non ha alcun senso che una "urli troppo" o sia "troppo intensa". Inutile sottolineare che questa era esattamente la linea scelta da Marcelo ma io ho dovuto dare forma a tutti questi diversi elementi, musica, dialoghi ed effetti sonori, per ottenere un film.

Hai deciso di non avere una partitura che fosse jazz o blues, nonostante August Wilson faccia spesso riferimento a quei generi musicali nelle sue opere. Secondo te, perché il jazz ed il blues non funzionavano nella colonna sonora?

Prima di tutto, Troy dice che a lui il jazz non piace. Il suo figlio maggiore, Lyons, è un trombettista jazz ma Troy afferma che a lui tutta quella "musica cinese" non piace. Inoltre, questo non è un film sul jazz. Qui la musica deve supportare le parole. Non puoi recitare

un monologo di quattro pagine ed avere l'intera orchestra come sottofondo per tutto il tempo. È davvero troppo per i miei gusti.

Ci sono molti brani gospel, jazz ed R&B eseguiti da un personaggio o che è possibile ascoltare come sottofondo musicale di una scena. Perché hai scelto quegli specifici brani?

Abbiamo avuto un grande fonico, Jay Richardson ed io gli ho detto: "Vai, fai la tua ricerca, 1957, primavera del '58. Procedi, vediamo che troviamo". Poi lui portava un mucchio di cose e, vedi, un film ti dirà sempre ciò che non vuole. Puoi tentare di forzare qualcosa all'interno ma lui te lo dirà e di solito sono in grado di accorgermene.

Come è avvenuto il processo di montaggio?

Molto diverso dal solito perché si sapeva già quali fossero le parole. Ho fatto ciò che sono solito definire un "performance pass" per cercare di consentire al montatore di assemblare il film, comporne la sua versione. Dopo averla visionata, ho iniziato a guardare le singole interpretazioni. È stato un processo lento perché già si sa quale sia il punto di partenza e non è come se stessi riscrivendo il terzo atto. Sappiamo perfettamente di che cosa si tratta. La domanda è diventata: "Chi dovrebbe essere inquadrato?". Quando le persone fanno questi discorsi, non puoi piantarti tutto il tempo sulla persona che parla. Perciò la domanda diventa: quando bisogna staccare sull'altra persona?

Ricordo di averne parlato a mia moglie e lei mi ha detto: "È diverso, non si devono vedere tutti allo stesso tempo" ed io le ho risposto: "Ora è un film". In uno spettacolo teatrale, stanno tutti seduti là, in una scatola e tu puoi decidere chi guardare. Puoi anche guardare qualcuno che non parla mai.

Ma ora, in un film, non si può sedere lì fuori e mantenere quell'inquadratura larga tutto il tempo. Ora saranno tutti di profilo. Perciò bisogna prendere delle decisioni. Ed è stato un processo lento. Perché siamo su Cory e non su sua madre, nonostante si tratti del suo monologo? Quando diventa importante per noi come pubblico sapere che lui sta ascoltando? O vedere che effetto sta avendo su di lui? Cose come questa.

Viola ha detto che le hai dato alcuni bei suggerimenti per girare la sua grande scena finale con Cory. Lei lo sta rimproverando per aver detto che non parteciperà al funerale di Troy e sta anche veramente facendo il bilancio della vita di Troy, i suoi pro ed i suoi contro come uomo. Viola ricorda che tu lei hai detto: "Il discorso non è per Rose, è per Cory".

Non esiste nulla che somigli ad un monologo. Si parla sempre a qualcuno. Quel discorso, è rivolto a lui. Perciò, se non lo convinci, ciò diventa qualcosa di attivo da dare ad un attore. "Pensi che lui ti creda?". Quando si dirige un attore, si cerca di fargli la domanda giusta.

Perché non vuoi distruggerlo. Io sono stato dall'altra parte, quando un regista ti dice: "Potremmo fare così" ed a me viene naturale rispondergli: "Allora perché non sali lì sopra e lo fai tu, visto che è ciò che pensi?". Esistono tanti diversi tipi di verità ed il fatto che io sia il regista non significa che io la conosca.

Sono lì per scoprire, proprio come chiunque altro, tutto ciò che stanno per dire e l'80% di ciò è casting. Prendere i migliori, lasciargli fare ciò che sanno fare e vedere cosa accade.

Prima di iniziare questa intervista, parlavi del fatto che tu avevi una sorta di rituale giornaliero nel quale chiedevi ad August Wilson - intendo, ovviamente, lo spirito o l'anima di August Wilson - che cosa pensasse di ciò che stavi facendo.

Non era soltanto un rituale. Se non avevo una risposta per qualche problema, sfida o scelta, talvolta pensavo: "Forse, questo non è ciò che August vorrebbe". Ciò è avvenuto attraverso l'intero processo. "Perché ha messo questa cosa lì? Beh, forse non la voleva! Mi chiedo perché. Cosa accadrebbe se lo facessi?". Sai, talvolta giocherelli con idee come questa sino a che non realizzi che, ok, quella non è una buona idea ma hai bisogno di continuare a risvegliarla. Devi continuare ad interrogarti. Ero appena consapevole di non volermi continuare ad appoggiare sui nostri successi passati.

Avevamo avuto moltissimo successo con la nostra messinscena teatrale e questo è bello. Ma ora stavamo ricominciando da capo o almeno era necessario che la vedessimo in questo modo. Ripartire da zero.

Quando stavi girando l'ultima scena, c'è stato un momento particolarmente toccante che ti ha coinvolto. Gabriel sta suonando la tromba, cercando di far spalancare le porte del paradiso affinché accolgano Troy.

Lui arriva correndo ed apre il cancello nella barriera che Troy ha innalzato. Ed il cancello resta aperto. Lui percorre tutta la strada correndo, in un'inquadratura ampia che ho mantenuto per molto tempo. E chiama Troy e non appena lo chiama, indica la sua tromba e dice: "Troy". Ed in quell'esatto istante, il cancello si richiude da solo.

Coloro che erano lì hanno detto solo: "Wow. Questo è August! August avrebbe voluto esserci!". Quindi è entrato e si è chiuso dietro il cancello. Poi ha detto: "Va bene. Ora possiamo, ora possiamo finire il film".

Cosa hai pensato di quell'inquadratura finale con i cieli che si aprono?

Nelle note di regia, August scrive che il paradiso dovrebbe spalancarsi come se fosse l'armadio di Dio. Perciò, come si può realizzare una cosa del genere senza che sembri esagerata? Quanto ci si deve allontanare velocemente da quell'inquadratura? Che cosa abbiamo visto? Non è molto, lo so. Ma tu non vedi lo squalo così tanto in *Lo squalo*. Non vogliamo vedere molto, vogliamo soltanto vedere come si sentono Rose, Cory e gli altri. Per quanto riguarda ciò che pensiamo di aver visto, una parte viene affidata alla nostra immaginazione.

Cosa pensi del rapporto di August con la religione?

Preferisco usare il termine "spiritualità" perché "religione" è quando l'uomo entra in gioco. La mia (religione) è giusta e la tua non lo è, giusto? August, ovviamente, possiede la propria essenza spirituale, esattamente come il sottoscritto. Cerco di renderla parte integrante di tutto ciò che faccio. Inizio la mia giornata con una preghiera. Non ti sto dicendo ciò in cui devi credere. A me non piace neppure quella parola, "religione". Perché quella, quella è una cosa creata dall'uomo, mi puzza di umano.

Barriere ha una precisa collocazione temporale. Il 1957, con una scena finale nel 1965. Ti sei mai chiesto come tale opera possa parlare alla nostra contemporaneità?

Malcolm X disse che per poter sapere dove si sta andando, bisogna conoscere da dove si arriva.

Perciò penso che la storia sia fondamentale - accoglierla e riconoscere tutte le difficoltà che sono state affrontate, i sacrifici che sono stati fatti prima che tu arrivassi qui. Ma non si può forzare. Non si può fare niente con il preciso scopo di renderlo "rilevante".

Ci hai già parlato prima di come l'universale scaturisca dal particolare. In che modo questo film colpisce tali corde universali?

Questo è il tuo mestiere. Tu fai il tuo e poi vedi come risuona dentro di te, come influenza i tuoi sentimenti. Non sto cercando di dire alle persone ciò che dovrebbero provare ma, vedi, August Wilson ha scritto un capolavoro e Dio solo sa quanto influenzi le persone. È questa la sua bellezza. Vieni, ti sieda e lo scopriremo o lo scoprirai tu.

Ora che *Barriere* è finalmente giunto alle masse, sono felice. Stavo leggendo di quanto venga insegnato nelle scuole. Perciò moltissimi giovani posso oggi saperne molto di più rispetto alla nostra generazione. Perciò ritengo un onore il contribuire a diffondere le parole di August Wilson, prendo tale ruolo seriamente e sono consapevole che si tratti di una responsabilità.

Condividerlo con più persone è parte del nostro lavoro, del mio lavoro. Così scopriranno perché lui fa parte dei migliori. Abbiamo Tennessee Williams, Arthur Miller, Eugene O'Neill, Edward Albee ed August Wilson. Sono felice di fare la mia parte e di contribuire a condividere con il mondo la sua genialità.

Hai lavorato con un cast eccezionale. Abbiamo già discusso di Viola Davis nel ruolo di Rose. Cosa ci puoi dire degli altri membri del cast?

Jovan Adepo interpreta Cory. Ricordo quando è arrivato ed io volevo davvero "maltrattare" i giovani attori che facevano il provino per il ruolo di Cory, per vedere se erano in grado di gestirlo perché Jovan e Saniyya Sidney (Raynell) dovevano impegnarsi per raggiungere il (livello del) resto di noi. Specialmente Jovan, visto che la sua parte è così grande. E lui era anni luce avanti rispetto a tutti gli altri attori cui ho fatto il provino. Possedeva una naturalezza ed un'onestà che lo contraddistinguevano.

Jovan stava facendo le audizioni per un ruolo con Antoine Fuqua nella serie televisiva tratta da *Training Day* [il film che Fuqua ha diretto, con Denzel Washington nel ruolo del protagonista]. Perciò ho chiesto ad Antoine informazioni su questo ragazzo e lui mi ha detto: "Oh, sì, lui, lui è di gran lunga il migliore". Io gli ho risposto: "Bene, allora perché non lo assumi?" e lui mi ha risposto: "Non è tagliente ed io volevo qualcuno un po' più tagliente per la nostra produzione ma lui era il meglio che abbiamo trovato". Perciò, inutile dirlo, ciò ha dato a Jovan un vantaggio su chiunque altro.

Cosa puoi dirci di Stephen McKinley Henderson che interpreta Bono?

Stephen ha un'enorme esperienza che va molto indietro nel tempo, al pari di August. Penso che lui abbia interpretato tutte le opere [dell'*American Century Cycle*] ed è semplicemente un veterano della scena teatrale. Per me è veramente bello avere a che

fare con Stephen e Mykelti Williamson perché loro hanno moltissima esperienza e nella loro carriera hanno lavorato con diversi registi.

Sono veterani e per ognuno di loro come attori è finalmente giunto il ruolo ideale perché in questo modo li ripresentiamo o presentiamo ad una generazione completamente nuova.

Cosa ti ha colpito dell'interpretazione di Stephen?

Bono, lui è semplicemente il bassista della band. È semplicemente solido nelle fondamenta. Avevamo queste riprese che abbiamo usato nel film, di lui che semplicemente guarda in camera. A lui non sfugge niente. Prima guarda sua moglie, poi rivolge lo sguardo verso Troy. Troy non si rende neppure conto che Bono lo sta guardando ma tu ne percepisci la presenza. Bono può "sentire" le cose. Lui osserva tutto il tempo. Lui è una presenza costante.

Non voglio affermare esattamente che lui rappresenti la bussola morale dell'opera ma, in fondo, che cosa dice a Troy? "Stai facendo il giocoliere con entrambe [le donne], presto o tardi, dovrai mollare una delle due".

Cosa puoi dirci di Russell Hornsby che interpreta Lyons?

Ricordo che stavamo girando una scena in esterni con Rose e Cory ed ho avuto un'intuizione: "Facciamo entrare Lyons, lo mettiamo in cucina e lo riprendiamo mentre è intento ad ascoltare". Ecco un uomo, un uomo adulto che impara cose su suo padre da una donna che non è sua madre che le sta dicendo al suo fratellastro e nessuno di loro sa che lui le sta ascoltando. Una volta che abbiamo piazzato la camera e visionato la ripresa, ho detto: "Wow, questo è qualcosa che non puoi ottenere a teatro, a meno che lui non si trovasse da qualche parte in alto, dietro alla finestra, qualcosa di bizzarro". Ma noi riusciamo a percepirne la presenza. Ho amato quel momento.

E Mykelti che interpreta Gabriel?

Mykelti, lui è tutto amore. È tutto spirito, è un uomo molto forte ma molto dolce. Ha avuto una vita ed una carriera molto affascinante nel cinema e questo film, per lui, è come ritornare a casa. Penso che moltissimi spettatori diranno: "Ah, sì, io lui me lo ricordo!". Ebbene, era bravo allora ed è ancora bravo oggi.

Abbiamo parlato degli attori. Ora parliamo della troupe, a partire dal tuo montatore, Hughes Winborne.

Abbiamo lavorato insieme in *The Great Debaters - Il potere della parola*. Questo è il nostro secondo film insieme. Ha vinto l'Oscar per *Crash*. Molto sensibile, molto saggio.

Lui possiede un tocco particolare. Adoro guardarlo mentre monta perché inizia ad agitare le mani intorno e tutto il resto. Ci entra dentro, lo sente e sa esattamente dove tagliare. Non voglio dire che sia una dote naturale ma possiede un ritmo che funziona e funziona particolarmente bene per August.

Dovevamo trovarlo, il ritmo. Dovevamo lavorarci, su quel ritmo.

In August Wilson, come in Shakespeare, talvolta un paragrafo è particolarmente significativo. E se ci sono troppi buchi, troppi respiri, troppa aria in mezzo, potremmo trovarci bloccati.

Parliamo di Charlotte Bruus Christensen, il tuo direttore della fotografia.

Charlotte è molto dotata. Questa città la sta appena scoprendo ed ora ha una fila talmente lunga di lavori da fare che sembrano aerei in volo sopra Cleveland. Molto dotata, molto accurata e molto categorica, il che era un bene perché entrambi abbiamo opinioni forti.

Ma lei adora fare film e si presenta con tonnellate di idee, e riflette sulle cose e scrive note. Dà sempre un immenso contributo e non si potrebbe chiedere di meglio.

Questo film mostra una grande dedizione nei confronti della scenografia, per riuscire a riprodurre esattamente l'Hill District intorno al 1957. Perciò cosa puoi dirci di David Gropman, lo scenografo?

Lui è molto sensibile ed appartiene definitivamente alla scuola del "less is more"⁷, del "non ce n'è una da rifare". E non riesci a coglierlo in fallo. Non ricordo che il mio sguardo mi abbia mai portato a dire: "Ah, questo è troppo". Era tutto semplicemente perfetto. Ti veniva voglia di dire: "Oh, ricordo quel tipo di bicchieri, ricordo quel tipo di piatti!".

Quanto è stata influenzata la scenografia dalle fotografie di Teenie Harris? Lui ha catturato l'essenza della Pittsburgh nera per decenni, con decine di migliaia di immagini.

Sì, ha veramente scattato ovunque. E Teenie, avrebbe scattato, avrebbe fatto un'unica foto. Lui raccontava che lasciava lavorare gli altri fotografi e loro si sarebbero messi a correre intorno, poi lui avrebbe trovato il punto migliore e sarebbe andato direttamente lì. Era noto per il suo bruciare la lampada del flash, afferrarla e mettercela in tasca. E con *Barriere* speriamo di essere riusciti a cogliere in questo modo anche Pittsburgh.

⁷ "Meno è meglio". Si usa per esprimere l'idea secondo la quale un approccio minimalista nei confronti di questioni estetiche o artistiche risulta più efficace.

Intervista a Viola Davis

Ricordi di aver visto *Barriere* a Broadway? Se la risposta è sì, quali sono le tue memorie di quella produzione?

Non ho mai visto *Barriere* quando era a Broadway nel 1987. Ero una studentessa povera del Rhode Island College e penso che quello fosse il periodo in cui avevo appena sentito parlare dell'esistenza di August Wilson. Mi stavo laureando in Teatro al Rhode Island College ed i soli drammaturghi che mi erano stati presentati erano Arthur Miller, Eugene O'Neill e Tennessee Williams; quelli erano gli autori in cui ero immersa. Ed a parte Ntozake Shange che scrisse *For Colored Girls*, Non conoscevo alcun drammaturgo afroamericano contemporaneo che fosse stato messo in scena, sino a che una mia insegnante, Elaine Perry, non mi mise in mano *Ma Rainey's Black Bottom* dicendomi: "Hai mai sentito parlare di August Wilson?". E quel giorno, appresi dell'esistenza di August Wilson.

Come è avvenuto per te il processo di scoperta del suo lavoro?

Mi ha influenzata nello stesso modo in cui mi sentii colpita quando andai alla Black Heritage Society in Rhode Island. Ricordo molto chiaramente che era il 1981, un giovedì, credo. Era estate ed il sole splendeva nel cielo ma io ero all'interno dell'archivio; stavo guardando le microfiche di schiavi che erano diventati abolizionisti, che sapevano scrivere, che erano effettivamente degli intellettuali.

E ricordo quel giorno perché nessuno me lo aveva mai detto. Sono cresciuta in un ambiente prevalentemente bianco e gli insegnanti mi dissero che i neri, durante la schiavitù, non potevano leggere, scrivere, nulla. Non potevano fare niente. Ed io avevo creduto alle parole di quegli insegnanti perché nessuno mi aveva detto il contrario. Perciò, quando ho scoperto la verità, mi si è aperto un mondo. E questa è stata la medesima reazione che ho avuto quando la mia insegnante mi ha dato quell'opera teatrale di August Wilson. È stata come un'improvvisa apertura, da qualche parte all'interno della mia anima. Wow!

In *Barriere*, tu interpreti Rose Maxson, che è uno dei più memorabili personaggi femminili scritti da August Wilson e nell'arco della tua carriera, ne hai interpretati molti altri - Mattie in *Come and Gone* di Joe Turner, Vera in *Seven Guitars*, Tonya in *King Hedley II*. Cosa pensi che August Wilson sia stato in grado di comprendere delle donne?

Sarebbe meglio porre questa domanda direttamente ad August Wilson ma non è presente al momento, sfortunatamente. Però ricordo che lui disse a proposito di Vera in *Seven Guitars* che lui stava scrivendo di questi uomini che improvvisavano nel cortile dietro casa.

E loro improvvisavano, improvvisavano e improvvisavano; poi, improvvisamente, lui disse: "Una donna entrò e disse: 'Ascoltatemi, ho qualcosa da dirvi'". Lui, come scrittore, rimase sorpreso e disse: "Oh, ok, come ti chiami?". E lei rispose: "Vera." Ed è lì che tutto ebbe inizio.

Io penso che l'arte in sé sia qualcosa di molto vulnerabile, la recitazione, la scrittura — sono tutte molto vulnerabili. Quando scrivi di testa, puoi fare errori. Ma ciò che August aveva, ciò che lo rendeva brillante, è che possedeva lo spirito - l'attitudine ad accogliere le persone dentro di sé. Esattamente come erano e dove si trovavano, lui le accoglieva. Lo percepivi quando ti trovavi fisicamente con lui, che lui ti vedeva davvero.

Ed io ritrovo questo nei suoi ruoli. Lo vedo con Vera. Lo vedo con Mattie. C'è una comprensione assoluta di cosa significhi essere una donna, una comprensione assoluta di dove si trovi la femminilità. E questo era il suo dono. Possedeva un grande dono di vulnerabilità ed empatia.

Quali donne hanno influenzato il tuo ritratto di Rose?

Le donne che hanno influenzato il mio ritratto di Rose sono me, mia madre, il mio addetto stampa, il mio manager. Ogni donna che si trovi lì fuori, nera o bianca che sia. Ogni donna che abbia mai incontrato che si sia sacrificata, che abbia dato, che, in un certo istante, si sia sentita di dare via un pezzo della propria vita per il bene supremo. Questo è il nostro potere, come donne. Io cito sempre Betty Friedan, una grande autrice femminista, la quale disse che le donne si nascondono dietro il rossetto applicato alla perfezione e i pavimenti lucidati. Nascondono il proprio dolore.

Rose incarna perfettamente tutto ciò ed in questo modo, Rose è ogni donna. Ci viene insegnato a reprimere i nostri sogni, le speranze e la nostra voce. Persino nel 2016, quando finalmente giungi al punto in cui la vita ti dà il permesso, qualcosa scaccia via quella voce da dentro di te. Completamente. E tu senti il dolore, quel dolore animalesco dell'essere intrappolata in un angolo. Quando finalmente riesce a venire fuori, non riesco a pensare ad una parola migliore che possa uscire dalla bocca di Rose.

Il coinvolgimento di tua madre come attivista per i diritti civili ti ha in qualche modo aiutata nella tua interpretazione di Rose?

La mia interpretazione di Rose, la mia comprensione di Rose, è molto più semplice di tutto ciò. È il matrimonio. È il prendersi l'impegno di legarsi a qualcuno in matrimonio e lasciar morire la propria identità. Ascolta, anche a me è accaduto che io sia morta a me stessa quando mi sono sposata, 13 anni fa, ma io sono nel 2016. Rose vive nel 1957. Perciò il suo morire dentro è qualcosa di molto più grande. Siamo di fronte ad un individuo che ha dedicato totalmente la propria vita alla costruzione della propria famiglia. La famiglia è la sua identità. Se chiedessi a Rose cosa l'ha spinto a farlo, qual è la sua principale esigenza nella vita, la risposta sarebbe probabilmente la necessità di contare davvero. Ed il suo modo di contare davvero qualcosa passa attraverso il suo mantenere la famiglia unita. Solida. Ecco il suo potere. Ecco dove si presuppone che sia la gioia. Perciò, quando ciò di cui lei ha bisogno, la sua gioia, le viene portato via - sono queste le sue esatte parole - ciò

che accade dentro di lei è molto più intimo e personale rispetto ad una dichiarazione politica. È una dichiarazione individuale.

Durante il processo da te utilizzato per calarti nel ruolo, utilizzando accessori e vestiti, c'è stato qualcosa che ti ha aiutato a diventare Rose?

Volevo che Rose sembrasse una persona sconfitta dalla vita, come se la vita ti avesse tirato dei colpi in testa. Così si spiegano il grigio nei suoi capelli, gli spacchi nella sua pelle, la semplicità del suo guardaroba. Tu avrai probabilmente pensato che quando lei comprò quei vestiti, essi fossero immacolati, lindi, ed ora sono più invecchiati. Volevo mostrare il suo sacrificio prima ancora del suo ingresso nell'inquadratura. Volevo che fosse di estremo valore. Ecco perché il grigio nella parrucca era così importante per me. Non volevo che lei apparisse come se fosse appena uscita da *La famiglia Brady*.

So che il film è ambientato negli anni '50 ed in particolare nel mondo dei bianchi; le donne degli anni '50 erano molto composte, rappresentavano in maniera assoluta un'estensione delle fantasie maschili ed io penso che Rose andasse addirittura oltre. Ora lei è molto avanti nella sua vita. Il pubblico deve vedere che Rose è oggi la donna che alla fine è pronta a dire: "Ho rinunciato a piccoli pezzi di me stessa per lui".

E Rose ha messo insieme quella casa pezzo per pezzo, briciola dopo briciola perché...quale altra scelta aveva? Ho riscontrato che questo è un tema prevalente in tutta l'opera di August. Nell'opera di chiunque ambisca ad essere grande, in qualche modo. Hedley vuole essere un grande uomo. Floyd "Schoolboy" Barton, il bluesman di *Seven Guitars*, vuol essere un grande e lo afferma persino: "Voglio che il mio lavoro giri il mondo. Voglio che esploda in aria e significhi qualcosa per qualcuno". In *Ma Rainey*, Levee vuole essere colui che il padre non è mai potuto diventare. Suo padre è stato linciato ed impiccato ad un albero. Herald Loomis in *Joe Turner* è l'epitome assoluta del perdere la propria anima: "Dove mi trovo?", chiede. "Qual è il mio posto nel mondo?".

Perciò tutti vogliono diventare "qualcuno" e queste donne, che hanno l'intera questione del genere e della razza che gli pesa addosso, non fanno eccezione. Perciò, in che direzione sta andando la mia vita? Perché debbo necessariamente contare qualcosa? Quindi, per contare davvero, Rose usa la propria casa. L'opera è stata costruita in questo modo perché quella casa è tutto ciò che ha. Da qualsiasi prospettiva la si guardi, quella casa rappresenta il suo sogno. Ma è anche la sua tomba.

Cosa pensi ci sia in questo film che permette contemporaneamente all'opera ed alla persona di essere, allo stesso tempo, totalmente autentiche nei confronti della propria identità nera ed andare oltre la propria negritudine?

Ciò che rende *Barriere* universale è che, come individuo nero, sono ancora molto umana. Non mi sento così diversa dagli altri, se si eccettua il modo in cui la società ha influenzato la mia vita ed il mio passato. I temi di *Barriere* sono il matrimonio, l'identità, l'essere genitori, le relazioni padre-figlio. *Barriere* è anche un'opera sui sogni perduti. August ha creato esattamente ciò che Arthur Miller fece in *Morte di un commesso viaggiatore*.

Prima della pubblicazione di *Morte di un commesso viaggiatore*, l'eroe era il dio, era il re. Arthur Miller ha creato l'antieroe che è danneggiato. Per Cory e Rose, Troy è un dio. Loro sentono che la propria esistenza, l'equilibrio nelle loro vite, tutto è stato riversato in lui. E

lui è un uomo straordinariamente danneggiato ma fa comunque il meglio che può. Chi di noi, alla fine, non si schiererebbe dalla sua parte?

Il lato negativo del razzismo è quel sentimento che ci fa credere di essere talmente diversi che se vediamo qualcosa sullo schermo o a teatro, nulla di inclusivo traspirerà in questa narrazione. In realtà, se si può provare empatia per *Morte di un commesso viaggiatore*, *Uno sguardo dal ponte* o *Lungo viaggio verso la notte*, allora ci si può sentire coinvolti nelle vicende di Troy, Rose o Cory.

Una delle cose che ho imparato quando ero una giovane attrice - e sento di essere una sorta di purista sotto questo punto di vista - è che il pubblico contribuisce a dar vita allo spettacolo. Alcuni di loro potrebbero pensare: "Ok, una volta che è stato fatto tutto, noi arriviamo e lo vediamo" ma devono sapere di essere parte integrante del lavoro, di dover collaborare con noi. Debbono arrivare carichi e "pronti a combattere".

Hai interpretato il ruolo di Rose con grande successo di pubblico nel revival di *Barriera a Broadway* nel 2010. Cosa si prova ad interpretare quel ruolo al cinema rispetto al farlo a teatro?

Qualsiasi ruolo tu interpreti sul palcoscenico, ovviamente, devi tenere conto che hai bisogno di proiettare la tua voce in un teatro di Broadway che ha più di mille posti. Perciò devi esserne consapevole. Oltre a questo - e mi rendo conto di essere quasi negligente quando lo affermo - non esiste praticamente alcuna differenza. Le cose stanno così. Le persone hanno in mente questo malinteso secondo il quale quando reciti in un film, tutto deve essere "piccolo". Perciò, se non è "piccolo", non è onesto. Devi essere sottotono. Recitare "in minore". Tutto è "sotto".

August ha scritto alcune cose in tono minore. Vera in *Seven Guitars* è decisamente sottotono. Ma lui ha scritto anche cose decisamente molto grandi. E soltanto perché un personaggio è grande o un discorso è grande, ciò non significa che manchi di onestà. La ragione per la quale dico questo è perché quando facemmo le prove per il film prima di iniziare le riprese vere e proprie, facemmo quella scena in cui io dico a Troy: "Io sono dalla tua parte". La provammo in sala prove ed io feci tutto "piccolo", piccolo, piccolo.

Se conosci Denzel, sai che lui è molto onesto. Brutalmente onesto, se deve esserlo. E lui mi diceva: "Questo non funziona", "Fallo grande. Fai tutto ciò che pensi essere troppo grande" ed io gli ho risposto: "Oh, okay".

Poi l'ho rifatto "più grande" e lui mi ha detto: "Sai, come l'hai fatto ora, non è troppo grande per me". E poi ciò che per me ha sempre funzionato bene, proprio perché sono un'attrice, è che io osservo. Osservo tutto in un modo diverso rispetto al tuo e vedo cose che a te passano inosservate, che possono scivolarti accanto senza che tu te ne accorga, ok? Io assorbo tutto nella vita, in un modo che troveresti difficile da credere. Questa è la ragione per cui comprendo ogni istante della mia esistenza. L'istante in cui ho scoperto che il mio ragazzo, che amavo profondamente, mi ha tradito. L'istante in cui mio padre ha esalato l'ultimo respiro e l'infermeria dell'ospedale ha messo lo stetoscopio sul suo petto. Ricordo quale è stata la mia reazione. Ogni respiro che è uscito dalla mia bocca. Come appariva il suo corpo, il mio guardare mia madre e la sua reazione. Tutto ciò non è cosa da poco. La vita non è sempre "piccola". Perciò interpretare la vita reale è come suonare un brano di musica orchestrale.

Nessun “piccolo uomo” avrebbe potuto tenere testa a Troy alla pari. Lui non avrebbe voluto nessuno del genere.

Ci sono dei momenti nella vita di Rose in cui lei è piccola. Lei si fa piccola per far funzionare il suo matrimonio. Ed il suo matrimonio deve funzionare affinché lei possa funzionare. Perciò ci sono momenti in cui lei semplicemente si adegua alla situazione.

Si può vedere in una delle prime scene che lei ha con Troy nel film. “Sta parlando di nuovo. So tutto di questa storia, Troy. Sì, lo so, ma ora ascolta. Troy. Okay. Lo so. Lo so. Troy, dai, smettila di parlare di sesso in questo modo. Basta!”. Lei resiste sino a che proprio non ce la fa più.

E quando non ce la fa più, accade ciò che ti ho detto quando ti parlavo del grigio nei suoi capelli e la sua pelle ed i suoi vestiti e la sua pelle ed il suo corpo che sembra molto di mezza età. Tutto ciò che lei ha represso deve uscire fuori, in qualche modo.

Perché c'è questo sulla pagina. Qualcosa di grande sta per accadere. Qualcosa di grande avviene e non viene represso.

Puoi parlarci di quella scena in cui arriva Cory e dice a Rose che non andrà al funerale di Troy? A cosa hai dovuto ricorrere per riuscire a completare quella scena?

Quel dialogo finale tra Cory e Rose era molto difficile. Per essere onesti, non penso di averlo compreso quando facemmo *Barriere* a teatro. Una delle ragioni di ciò è che lo ritengo un momento decisamente troppo intimo perché il palcoscenico possa consentirlo. Ma debbo ammettere che il discorso di Rose in quel punto esatto è stato più difficile del famoso discorso “Io sono qui con te, Troy,” e la ragione di ciò è dovuta al fatto che non si tratta di un soliloquio. È proprio come ha detto Denzel: “Lo stai facendo per lui, non per te”.

Questa è la prima ragione. La seconda è legata a tutte le cose non dette: “Sono in procinto di seppellire l'uomo con cui ho trascorso gli ultimi 30 anni della mia vita. In quel momento io lo amo ancora e sono ancora arrabbiata”. Ciò che rende il discorso molto, molto, molto difficile è che sto perdonando tutte quelle cose che stanno lavorando in modo silente all'interno della narrazione e che non vengono dette. Quel discorso mi fa venire in mente una citazione di Jack Kornfield, un famoso psicoterapeuta che ha praticato per diventare un monaco buddista. Suona circa così: “Il perdono è la completa rinuncia alla speranza che un diverso passato possa verificarsi”.

Quindi, ciò che Rose comprende in quella scena è questo: “Io non posso spiegarti perché tuo padre ti ha fatto ciò che ti ha fatto. Non posso spiegare perché lui sia stato così violento. Non posso. Solo Dio può farlo. Ma ciò che posso dirti è: ‘Ho sbagliato anch'io’ e posso dirti: ‘lui ha fatto del suo meglio. Ecco ciò che ti ha dato, il meglio che ha potuto’”. E questo è quanto.

Come interpreti l'ultimo istante del film quando, quasi letteralmente, i cieli si aprono per ricevere lo spirito di Troy? In particolar modo, vista l'attitudine molto complessa di August Wilson nei confronti della religione organizzata ed in particolare della cristianità?

Amo l'approccio di August nei confronti della religione, proprio perché è complicato. Gli afroamericani nella loro interezza hanno una relazione molto particolare con Dio perché non abbiamo avuto altro. Dovevamo avere un luogo, un santuario ove sentire che le nostre vite avevano un valore, per avere una sorta di conforto, per lasciarci andare. La chiesa ha giocato un ruolo molto specifico nelle nostre vite.

Una delle cose che amo è ciò che August fa con la religione. In moltissimi film neri che vedo c'è sempre una scena in chiesa e c'è sempre una colonna sonora che accompagna la scena della chiesa. Ma di solito non sussiste alcun dubbio a riguardo.

Ciò che amo di *Barriere* è che si vede una scena di Rose in chiesa ma, allo stesso tempo, vedi la rabbia di Troy nei confronti di Dio. È arrabbiato per ciò che Dio gli ha portato via: "Ti sto aspettando, Dio. Vieni a prendermi. Vuoi farmi questo? Vuoi portarmi via qualcosa. Non riesco più neppure a respirare. Mi hai privato dei miei mezzi di sostentamento, di qualcosa in cui ero grande, ciò che mi dava un'identità. Ora mi stai portando via questa donna che mi ha dato immensa gioia e conforto. Vuoi prenderti...". Ti mette alla prova. Va e viene. Arriva al punto, forse, dell'odio, della rabbia, del dolore. Con Rose, è il conforto.

Amo quel viaggio emozionale e spirituale e penso che probabilmente rifletta il percorso esistenziale di August, per quanto riguarda il suo rapporto con Dio.

Ciò che ho colto dalla scena finale di *Barriere* è ciò che ho provato quando mio padre è morto. Una delle cose che portò a mio padre un grande conforto nel momento in cui la sua vita volgeva al termine fu l'aver delle persone che pregavano accanto a lui perché si è reso conto della propria mortalità. Sentì la mano destra di Dio⁸ ed è ciò che si suol dire dell'eroe tragico. Bisogna incontrare il proprio creatore.

Quindi, ciò che ho amato di quel momento finale è il fatto che Troy abbia trovato un luogo che dia senso alla propria esistenza. Il suo posto a sedere al tavolo dell'importanza. Ha percepito che la sua vita contava davvero. La sua vita non era importante ma aveva avuto un valore. E l'immagine di suo fratello Gabriel nei panni del messaggero, che soffiava nella tromba che fa aprire le porte del paradiso, ha elevato tutto ciò, trasformandolo in un momento trascendentale.

In che modo tuo padre ti ha ricordato Troy?

Mio padre mi ha ricordato Troy perché era un uomo pieno di difetti. Troy proveniva dalla stessa generazione di mio padre. Mio padre era nato nel 1936. Perciò tutto ciò che sapeva era che "disciplina" significava essere picchiati. E suo padre, proprio come il padre di Troy, lo picchiava probabilmente perché era soltanto ad una generazione di distanza da coloro che erano stati schiavi. Ecco ciò che vide. Le frustrate, le botte. Loro non avevano idea di che cosa significasse negoziare il ruolo di padre.

E loro sono dovuti andare avanti nonostante i sogni svaniti, le opportunità perdute. Ciò che intendo dire è che eravamo nel 1936 ed ognuno pensava soltanto a se stesso, non si possedeva alcuna istruzione scolastica. Le opportunità di lavoro, di carriera non esistevano. Perciò, se eri un nero che era cresciuto in South Carolina, il luogo da cui veniva mio padre, possedevi un futuro molto limitato ed assai cupo. E mio padre fu

⁸ Letteralmente "Avere la mano destra di Dio" è una metafora del percepire l'onnipotenza del creatore nella propria vita.

analfabeta sino all'età di 15 anni e non imparò mai a leggere e scrivere bene. Aveva problemi con l'alcool.

Le aveva tutte ma possedeva uno sguardo sul mondo molto particolare ed unico e con lui non potevi discutere. Ciò che ti diceva di fare, tu lo facevi. Perciò, da questo punto di vista, lui era molto simile a Troy.

La scrittura di August è stata definita “realistica ma, allo stesso tempo, totalmente metafisica”. Da questo punto di vista, il drammaturgo Tony Kushner, tra gli altri, ha affermato che Wilson è più vicino ad Eugene O'Neill che a qualsiasi altro autore teatrale.

Assolutamente. Pensa al discorso di Herald Loomis alla fine di *Come and Gone* di Joe Turner. Quando Martha entra in scena, lei è una moglie con la quale lui ha perso ogni forma di contatto, una donna profondamente cristiana e lui le si rivolge così: “Mi stai parlando dello spirito santo. Tu sei stata battezzata attraverso il sangue di Gesù. Dove ti ha portata? Dove mi ha portato?”.

È così sacrilego che ti viene quasi voglia di artigliarti il cuore. È come se si fosse in attesa della discesa dei rafter e di Loomis che, in qualche modo, prendesse fuoco sul palco.

Sino a che non ci si rende conto che quello è il viaggio che Loomis deve compiere per poter giungere a comprendere il significato della propria esistenza. Lui è stato uno schiavo. Poi, dopo l'emancipazione, viene catturato e posto in una sorta di schiavitù virtuale. Di nuovo.

È come se lui ci dicesse: “Sono passato attraverso la mia intera vita da carcerato. Essere condannati ai lavori forzati, sentirsi una nullità. Ecco come mi ha ridotto l'uomo bianco - mi ha trasformato in un negro. E Dio non è venuto a salvarmi. Dio, in tutto questo, io non l'ho visto. Io, Lui, non lo vedo. Non lo sto vedendo”. E poi, in mezzo a tutte le prediche di Marta, è quello il momento in cui lui esegue il rituale africano. Ed è una delle cose che più amo in August: la sua audacia.

***Barriere* è la prima opera dell'American Century Cycle di August Wilson ad essere trasposta in un film. E sono quasi 30 anni che tutti l'aspettavano, da quando l'opera è stata premiata con il Pulitzer. Dopo tutto questo tempo, qual è il senso di responsabilità che ti ha spinto a fare questo film?**

Il mio senso di responsabilità è immenso. Anche se questo film fosse stato realizzato 30 anni fa, l'obbligo morale sarebbe stato comunque immenso. Sai, Peter O'Toole è stato nominato agli Oscar dieci volte e non ne ha mai vinto uno; un sacco di gente considera questa cosa una tragedia. Il modo in cui mi piace guardare alla cosa è che lui ha avuto dieci grandi narrazioni che lo hanno portato agli Oscar. È questo che è mancato agli attori di colore. Della grande narrativa a disposizione. C'era una grande mancanza di immaginazione quando gli scrittori poggiavano la penna sulla carta. Sino a che, finalmente, con l'arrivo di scrittori come August, loro hanno iniziato a scrivere per noi.

Per quanto riguarda me, in quanto Viola, io mi sento un essere umano molto complicato. Non cerco di esserlo ma sono un amalgama di memoria, inconsistenze, ipocrisia, gioia, dolore, humor, femminilità, sessualità. Ma in qualche modo, quando tutto ciò viene messo sulla pagina, ciò che accade è che c'è un filtro, un immenso filtro. E per quelle poche eccezioni in cui ci vedete realmente come afroamericani sul grande schermo o sul

palcoscenico, ci sono tutte le altre, moltissime, volte in cui veniamo presentati come un'immagine o un messaggio sociale per qualcosa di più grande. Siamo didattici.

Comprendo bene che, se non c'è alcun messaggio dietro a ciò che facciamo, si ha la percezione che le nostre azioni siano irrilevanti. Non possiamo essere semplici esseri umani che si muovono attraverso le proprie vite con la loro patologia. Non è che August non faccia dichiarazioni. Lui fa sicuramente una dichiarazione in *Joe Turner's Come and Gone*. La fa sicuramente in *King Hedley II*. Fa sicuramente una dichiarazione in *Gem of the Ocean* ma la fa attraverso lo studio della patologia umana, di come ci relazioniamo l'uno con l'altro, di come ci relazioniamo a noi stessi. È c'è un immenso senso di dovere morale nel creare ciò, nel fare ciò e nel rimanere fedeli all'integrità di ciò che ha scritto.

L'adattamento cinematografico di un'opera teatrale, se eseguito correttamente, spesso diventa la versione permanente di quell'opera. Dura maggiormente nel tempo e viene visto da più persone rispetto a qualsiasi produzione teatrale. Per quanto riguarda *Barriere*, tu senti uno speciale senso di responsabilità nel dover stabilire qualcosa di definitivo riguardo a questa sua opera?

Non puoi iniziare alcuna performance con quel genere di peso sulle spalle. Non puoi predire ciò che il pubblico ne trarrà. È semplicemente impossibile. Se provi a farlo, sbaglierai sicuramente.

Tutto ciò che puoi fare è portare uno spirito di eccellenza all'interno di ogni opera. Non puoi cimentarti con nulla se sei sciocco. Devi avvicinarti all'opera con la piena e completa comprensione dell'essere umano che stai interpretando. Ecco cosa devi fare.

Ma come donna nera, io sento la responsabilità durante la mia performance. Anni fa, ho visto una produzione di *Barriere* con una grande attrice che interpretava Rose ma quando la sua Rose arrivò in quella produzione, lei era arrabbiata sin dall'inizio. Veramente inferocita. Ha recitato l'intera parte nel modo in cui Rose fa quel famoso monologo. Era così sin dall'inizio.

Ora, tu hai usato quella parola, "ribollire", per descrivere la mia performance ed io penso che quel discorso, in Rose, stia probabilmente ribollendo nel profondo. Quel discorso ribolle in chiunque sia stato sposato per più di un minuto.

Se hai vissuto l'esperienza del matrimonio, hai attraversato dei momenti dove hai dovuto essere d'accordo anche quando non eri d'accordo. In cui hai dovuto fare enormi sacrifici. Ciò che veramente desideravo mostrare è un matrimonio che funziona e non è perfetto, ma se quei pesi da portare [l'infedeltà di Troy ed il suo scontro con Cory] non fossero mai avvenuti, loro sarebbero ancora insieme e tutto funzionerebbe. Ecco ciò che volevo rappresentare. In modo che quando la perdita si verifica, essa venga percepita. Mi sono sentita in questo modo; se giochi la carta della rabbia sin dall'inizio ed inizi a gettare a terra le verdure e ad essere arrabbiata con Troy, poi la rottura del matrimonio avviene comunque ma "tu non hai mai visto il treno lasciare la stazione". Non c'è alcun senso di perdita. Non c'è il senso della caduta che è l'indicatore autentico di una tragedia. Il pubblico deve vedere una grande caduta ed una tragedia. Quella è stata l'unica cosa che ho fortemente percepito come necessaria.

Come è stato lavorare con un regista, Denzel Washington, che è anche attore?

Una volta, erano soliti dirti che nella recitazione si imita la vita e Denzel è un grande osservatore della vita. Ha un'esatta capacità di individuare ciò che non onesto. Sa cosa dirti per sbloccare l'autenticità che è in te ed è un grande amante della semplicità, come lo furono Lloyd Richards ed Israel Hicks, come ogni grande regista deve essere.

Denzel è stato specialmente strumentale per la mia autentica comprensione di quella scena finale tra Rose e Cory. Quando ci stavamo lavorando, Denzel ci disse: "Ecco, Viola, proviamo qualcosa. Dagli uno schiaffo" ed io dissi: "Cosa?" e lui rispose: "Fai la scena. Quando Cory dice 'lo non vengo al funerale del babbo', schiaffeggialo. Schiaffeggialo di brutto". Io ho detto "Ok" e l'ho schiaffeggiato, e quando Cory ha detto "Ma mammina, io...lo sai, io, lo sai, il babbo era sempre..." ed io gli rispondo: "No, Non lo voglio sentire. Non lo voglio sentire. Non lo voglio sentire. Non lo voglio sentire". Ed all'improvviso, qualcosa si sblocca.

E poi, la frase successiva che Denzel ha detto è stata: "Questo non è un monologo. Tu lo stai facendo per Cory. Qualunque cosa accada, fa che accada ma, davvero, ricorda che non riguarda te. Riguarda lui". E poi l'ho capito. E questo è tutto ciò che serve ad un attore per sbloccare il significato di qualcosa. Una frase ben collocata può rivelare tutto ad un attore.

Mentre *Barriera* viene distribuito, esso porta l'American Century Cycle all'attenzione del pubblico. Cosa rappresenta quell'insieme di opere per gli attori? E per l'intera nazione?

Penso che la gente avrà una percezione degli afroamericani, della vita degli afroamericani, di quali siano le nostre voci e sino a dove si estendano. Questo ciclo di opere teatrali fa esattamente ciò che Vera dice in *Seven Guitars*. Entra nelle vite del pubblico e dei partecipanti dicendo: "Ho qualcosa da dire". "Siamo esistiti. Siamo qui. Fatemi raccontare la nostra storia. Tu hai una storia? Ehi, ne ho una anch'io!".

Il ciclo introduce nella narrativa nazionale la vita degli afroamericani, la loro storia, la loro patologia. Ecco cosa fa.

Cosa rappresenta il corpus letterario di August Wilson per gli artisti afroamericani?

Ricordo di aver avuto una volta una conversazione con un amico su cosa fosse più importante, il perdono o il permesso? Ed io ho risposto: "il permesso". E penso che il senso sia tutto qui. Quando hai un traguardo da raggiungere ed una visione come artista afroamericano, se tu non hai di fronte a te una manifestazione fisica di quali siano i tuoi sogni ed i tuoi desideri, non ti è stato dato il permesso. È come ciò che ha fatto Cicely Tyson per me in *The Autobiography of Miss Jane Pittman*. Mi ha fatto sentire come se qualsiasi cosa avessi dentro non fosse una mera coincidenza. Invece di essere trattenuto nel mio animo, accade proprio ciò che Floyd dice in *Seven Guitars*, esplose nell'aria e significa qualcosa per qualcuno. Ecco cos'ha fatto il retaggio di August Wilson. Ha permesso ad altri artisti afroamericani di accogliere le proprie voci.

Questo film è ambientato nell'Hill District di Pittsburgh ed è stato girato lì. Qual è l'importanza di questo luogo?

L'Hill District, il luogo dove August è nato e cresciuto, diventa un personaggio a sé in quasi tutte le opere del ciclo e sicuramente in questo film. La storia dell'Hill District, il look dell'Hill District, la gente, gli odori - tutto ciò caratterizza la narrazione. Probabilmente, io guardo l'Hill District nello stesso modo in cui Woody Allen guarda New York. Lo vedo ispirare i sogni, le speranze, gli spazi angusti, la forma delle case, le vie strette.

E quando stavamo girando lì, le persone si sentivano molto protettive nei confronti di *Barriere*. C'era un uomo che viveva nella casa in cui abbiamo girato. Ogni singolo giorno, lui scendeva le scale che conducevano alla veranda con una tazza di caffè e ci diceva: "Come va oggi? Ragazzi, state facendo un lavoro eccezionale!".

August non ha mai rescisso i suoi legami con la Collina.

Assolutamente. August è sempre stato fedele nei confronti dei neri. Molto dignitoso e molto rispettoso nei nostri confronti. In un modo in cui non tutte le narrative sono state. Con altri scrittori, qualche volta, tutto ciò che era molto onesto in noi è stato ridotto a semplice buffoneria o è stato oppresso dal dolore e dalla pesantezza.

Ma August dà a quell'esperienza una gioia, una positività ed un valore di tragedia allo stesso tempo. Gli dona una complessità che mi sembra gli renda assolutamente onore nel modo giusto.

Questo è un film che utilizza molta musica, come accade in tutte le opere teatrali di August Wilson. Ed il suo linguaggio è anche molto musicale. Ci puoi parlare della musica in August Wilson?

So che la gente parla tutto il tempo della sua musicalità. La sua musicalità, per me, è semplicemente nel nostro modo di parlare. Sin dal primo istante, sin dal primo momento in cui ho fatto l'audizione con Lloyd Richards per il ruolo di Vera, ho sentito che le parole di August mi sgorgavano semplicemente fuori dalla bocca. (Quel testo) Suona familiare perché si tratta di me. È mia madre. È mio padre. Ed è stato un sollievo maggiore rispetto a tutto ciò che era stato studiato.

C'erano frasi che resteranno con me per il resto della mia vita. Questa poesia resterà con me per il resto della mia vita. È stata assolutamente tatuata nel mio ricordo di lui.

Intervista a Stephen McKinley Henderson

Tu interpreti il ruolo di Bono sia nella versione cinematografica di *Barriere* che nel revival andato in scena a Broadway nel 2010. Cosa puoi dirci del tuo personaggio?

Bono è il migliore amico di Troy. Un sacco di gente usa l'espressione "il mio migliore amico" ma per quanto riguarda questi due, è esatta perché loro sono molto vicini. Davvero stretti. Ed hanno un loro rituale del venerdì. Loro lavorano nella nettezza urbana che è un modo carino per dire che sei un netturbino. Escono ogni venerdì, si comprano una pinta di gin, discutono la settimana e così via. Questa settimana in particolare, l'argomento è Troy che deve scendere ed andare ad incontrare il soprintendente, vedere "il capo" a causa di alcune sue dichiarazioni a proposito delle condizioni di lavoro dei netturbini di colore che devono portare a mano l'immondizia mentre i bianchi guidano i camion.

Dal tuo punto di vista, di che cosa tratta questo film?

L'argomento principale di *Barriere* è il prezzo che bisogna pagare per avere una famiglia e delle amicizie, a prescindere da dove sia l'amore. Troy è un'icona. Un gigante. È un eroe culturale - in particolare nel baseball, nelle divisioni dei neri - e gli è stato fatto un torto non facendolo mai giocare nella major league. E si paga un prezzo ad amare qualcuno che se ne va in giro ferito per il torto subito.

Lui è una figura esagerata ed un uomo d'onore che alla fine tradisce le proprie stesse regole, andando contro il proprio stesso codice etico. Perciò, di conseguenza, è quella vecchia storia secondo la quale si feriscono sempre di più le persone che si amano. Le persone che ti amano e che tu più ami sono quelle che puoi ferire di più. Sono piuttosto consapevole di quanto August Wilson amasse i suoi personaggi. Lui prova un affetto per loro, anche quando ce li mostra con le verruche e tutti gli altri difetti. Ma giunge da una posizione di reale apprezzamento per loro e per il loro percorso, apprezzamento per il prezzo che hanno pagato.

Tra tutti i membri del cast, tu sei quello che possiede la più vasta e duratura esperienza con le opere di August Wilson. Dal punto di vista dell'attore, cosa fa sì che le sue parole funzionino?

Ho incontrato August nel '96 ed ho iniziato a lavorare nella sua opera intitolata *Jitney*, ma avevo già udito le sue parole sul palco in precedenza. Penso che fosse il 1987. Il testo era *Joe Turner's Come and Gone*, ed il linguaggio era il più esaltato ed eloquente. E tuttavia, era quello di mia nonna, di mio zio e di tutti gli antenati che ho conosciuto dall'infanzia.

Le parole di August avevano il suono delle loro e lui ne aveva esaltato il linguaggio. Aveva utilizzato la propria arte poetica per esaltare il loro vocabolario.

Io mi sono detto: "lo conosco queste persone e voglio che la gente sappia che le conosco". Perché ho studiato recitazione. Ho fatto teatro. Ho compreso immediatamente che lui era un drammaturgo poetico che utilizzava la memoria nel mio sangue, nelle mie orecchie, il ricordo degli antenati nella mia mente. E poi ho avuto la mia occasione.

Nel 1996, iniziai a fare *Jitney*. E lo facemmo per sei anni, sino al 2002 - ad ore diverse, in città diverse.

Entrare in relazione con lui e con le sue parole fu qualcosa di davvero speciale. Io chiamo il linguaggio di August "giambico blues" perché quando studi Shakespeare impari il

pentametro giambico ma quello di August è blues. Così suona dentro di me, così eloquente.

Come sono riuscite a rimanere fresche per te le parole di Wilson dopo averle già recitate per decenni?

Per mantenere “fresca” una performance, bisogna assicurarsi che si stia realmente comunicando con l'altra persona. Il grande regista Lloyd Richards, che ha lavorato per molti anni con August, disse: “La comunicazione non avviene quando ci si scambia delle parole. Avviene quando ad essere scambiato è il significato”. E quando usi le parole che August ti dà, tu comunichi davvero, per essere realmente compreso dall'altra persona, esse mutano ogni giorno e tu sei diverso ogni giorno.

Ti è stato affidato questo testo meraviglioso, perciò è impossibile annoiarsi. Avviene esattamente l'opposto e pensi: ‘Grazie, Dio, per avermelo fatto recitare di nuovo. Debbo restituirlo di nuovo. Penso che sia stato Lloyd Richards a dire: “Non fate l'errore di scambiare la vostra presenza con l'evento”.

Voi non siete l'evento. Se siete veramente bravi, potete contribuire ed essere una parte di questo meraviglioso evento ed andare in battaglia con tutte le vostre armi. Il linguaggio, l'opera, la circostanza, la storia, il messaggio, quello è l'evento.

Quanto è stato importante avere Denzel come regista?

È davvero importante che questo film sia caduto nelle mani di qualcuno come Denzel, la cui carriera è così illustre. Come accadde per il teatro, in cui Lloyd Richards ebbe la possibilità di portare August allo Yale Rep, all'O'Neill Center ed a Broadway, attraverso tutti questi teatri regionali, attraverso l'intera nazione grazie al lungo viaggio che aveva già intrapreso. Con Denzel e con il film, ora sta accadendo la stessa cosa. Lui ha fatto questo incredibile viaggio nel cinema americano ed è toccato a lui che è così preparato, incredibilmente preparato.

Possiamo parlare di alcuni dei temi centrali in *Barriere*? C'è il rapporto padre - figlio, le relazioni tra marito e moglie, la mortalità, l'idea di Troy che lotta con la morte.

Ci sono tante grandi opere teatrali americane che hanno a che fare con il rapporto padre-figlio. In *Morte di un commesso viaggiatore*, Arthur Miller lo ha gestito in modo brillante. Fugard lo ha affrontato egregiamente in un modo molto diverso con *Master Harold...and the Boys*. Ma per quanto riguarda *Barriere*, ci sono molti, molti uomini che conosco che direbbero di aver avuto una conversazione con il proprio padre che in un modo o nell'altro, somiglia a quella che avviene in quest'opera.

E poi c'è il tema della mortalità, affrontare la questione della propria morte. Per un uomo come Troy che è stato veramente un grande atleta e che forse non ha avuto la grande carriera che avrebbe meritato, ci sono questi rimpianti, bisogna scendere a patti con il fatto che non si è più in grado fisicamente di fare ciò che si era soliti fare in passato; bisogna affrontare e comprendere il fatto che la morte sta arrivando.

Queste sono verità universali cui August ha attinto, cui attinge tutta la grande letteratura.

***Barriere* è, in parte, un tributo alla comunità nera in sé. In che modo quella comunità ti ha aiutato a formarti, come persona e come artista?**

Sono andato in una bellissima scuola superiore di Kansas City, un istituto per soli neri che è stato "integrato" soltanto quando ero all'ultimo anno ma avevo già completato quasi integralmente la mia istruzione quando ciò accadde. Era una scuola meravigliosa.

Ci insegnavano la poesia. Ci lasciavano recitare. Ho lavorato su Lorraine Hansberry, su Langston Hughes, c'erano drammaturghi anche nella mia comunità e noi abbiamo recitato parte dei loro lavori.

Quando la nostra scuola è stata integrata, ciò è avvenuto ad opera di insegnanti bianchi, non di studenti bianchi. Come attore, era qualcosa che ti veniva detto da quegli insegnanti: "Sei davvero bravo in questo. Devi misurarti con Shakespeare. Devi misurarti con Čechov".

Questo film ha il potenziale per raggiungere un pubblico più ampio di quello afroamericano. Puoi dirci qualcosa a riguardo?

Stavo leggendo Čechov quando udii per la prima volta quell'espressione "giungere all'universale attraverso il particolare". Significa che più affronti in specifico, per esempio, la relazione tra madre e padre in una cultura, più essa risuona in tutte le altre. La sentono, la comprendono, la riconoscono. Io lo so; una volta, mentre stavo recitando in *Jitney*, al National Theatre di Londra, una persona è venuta da me. Era un uomo polacco e mi ha detto: "Tu stai interpretando mio zio".

Un'ulteriore riflessione a proposito dell'universalità. È la differenza che intercorre tra il pensare: "Cosa può fare quest'opera teatrale o questo film per la mia carriera?" e "Cosa può fare per il mio paese, per la società in cui vivo, per l'umanità?".

Barriere non si fonda sul "Cosa può fare per me". Per tutti noi del cast - Denzel, Viola, Russell, Mykelti, tutti - è stata una gioia poter lavorare su quel testo. A volte, devi darti un pizzico per crederci. Era ora che si portasse August sul grande schermo! Era veramente ora. Ma come recita la canzone di Sam Cooke: "Un cambiamento arriverà".

Cosa pensi che renda questo il momento giusto per il primo film su August Wilson?

È davvero qualcosa di divino quando un evento accade esattamente nel momento giusto, esattamente sincronizzato. E sicuramente ciò ha molto a che fare con il percorso di Denzel. Questo è il suo terzo film come regista. È maturato come regista e questo film ne è prova evidente. E poi c'è l'arco della carriera di Viola. È proprio azzeccato, sai? Quando ho visto il trailer che alla fine recita "(l'uscita in sala avverrà) Il giorno di Natale", ho pensato: "È un regalo per tutti, un regalo per noi tutti. Che meraviglioso regalo!".

Quali sono le *Barriere* che Troy costruisce, letteralmente e metaforicamente? In che modo le *Barriere* danno forma al paesaggio emozionale dei personaggi ed alle loro scelte? Anche i membri della famiglia Maxson sono intrappolati dalle barriere?

Che cosa terribile, i limiti che vengono posti sugli individui. Ho sentito questa storia su di un cucciolo di elefante; l'hanno incatenato, hanno piantato un paletto nel terreno e lui non può muoversi. Dopo un po', l'elefante ha accettato l'idea di non poter andare da nessuna parte e basterà che tu leghi una corda intorno alla sua caviglia; lui penserà che sia quella catena e non si muoverà oltre.

Il padre di Troy rappresentò probabilmente la sua prima barriera e Troy si rese conto che doveva andarsene da lì, andare oltre quella dimensione, laggiù in Alabama e vedere il resto del mondo. E Rose parla di come i suoi fratelli e le sue sorelle ebbero padri diversi ed io so piuttosto bene che cosa significa. Lo stesso è stato per me. Ho avuto due sorelle ed un fratello, avevamo tutti padri diversi, sai, ma quando possiedi un unico fratello, non esiste il concetto di mezzo-fratello. Ed August parla di questo in *Barriere*.

Poi c'è la barriera innalzata dalla società. L'opera inizia con Troy che dice: "Perché hai tutti i bianchi che guidano e gli uomini di colore che sollevano i sacchi? Perché hai fatto questo? Perché si applica questa regola?" Troy non può accettare tale limitazione. E di nuovo, il drammaturgo August esprime ciò in modo più eloquente di quanto possa fare io.

Hai visto la produzione teatrale originale del 1987? Queste performance ti hanno influenzato durante il film? Come dai al tuo ruolo un'impronta originale, personale?

Non ha influenzato la mia performance. Mi ha influenzato come essere umano. Non avevo idea che mi sarei potuto trovare in un'opera teatrale di August Wilson, men che mai che avrei dovuto interpretare uno dei ruoli che stavo vedendo. Ho visto Ray Aranha, l'attore che ha interpretato Bono ed in seguito ci siamo trovati a fare insieme un'altra opera di August Wilson. E sono stato ovviamente felicissimo di aver avuto la possibilità di vedere Mary Alice e James Earl Jones.

La prima volta che ho visto James Earl Jones è stata in *The Great White Hope*, sul palco con Jane Alexander ed è stato incredibile. Mi ha completamente sconvolto e sapevo di essere molto fortunato a poter seguire la strada che mi avrebbe fatto diventare un attore. Quando vedi un atto teatrale veramente efficace, tu vuoi farne parte. Ho pensato che magari, un giorno, mi sarei potuto trovare a fare qualcosa di potente o significativo quanto *Barriere*.

C'erano tre cose che desideravo ed ho ottenuto nella vita. Volevo riuscire, un giorno, ad incontrare Muhammad Ali. Volevo recitare in un'opera di August Wilson, sai, e ci sono riuscito. E volevo riuscire a lavorare con Denzel Washington. Ho ottenuto tutte e tre le cose.

L'opera di August Wilson ha creato opportunità per gli attori, i registi e i designer afroamericani. In che modo le opere di August influenzano la tua carriera, direttamente o indirettamente?

Le opere di August hanno influenzato il mio viaggio attraverso il teatro americano in un modo molto personale. Ho studiato alla Juilliard School e mi sono perfezionato alla North Carolina School of Arts, al Rose Bruford (College of Theatre and Performance) di Londra ed alla Purdue University Graduate School. Quando completai il mio percorso di studi, la Negro Ensemble Company non era più in attività. Perciò non v'era alcun posto dove poter andare per essere parte di una compagnia che mettesse in scena il repertorio afroamericano. Non ho avuto quell'opportunità.

Ma poi sono venuto a sapere di quest'uomo che stava scrivendo queste opere teatrali, stava scrivendo un'opera per ogni decade del XX secolo. Stava scrivendo una ricchezza pari a 100 anni di opere teatrali in 10 messinscene. E mi sono detto: "Ci sarà sicuramente qualcuno che metterà su una compagnia basandosi sul fatto che uno scrittore ha compiuto una simile impresa".

Ed ho potuto lavorare con lui, far parte di una compagnia di attori che ha messo in scena *Jitney* per sei anni. Siamo andati in Gran Bretagna, al National Theatre ed August ha vinto l'Olivier Award. Siamo andati al National Black Arts Festival di Atlanta. Siamo andati al National Black Theatre Festival a Winston-Salem, in Nord Carolina. Abbiamo recitato al Crossroads Theater Company. Siamo andati in tutti questi posti e mi sono reso conto che questo sogno di una compagnia che mettesse in scena il repertorio delle opere teatrali nere si stava realizzando in un altro modo.

Quale pensi che sia il debito che gli artisti afroamericani hanno nei confronti di August Wilson?

Non c'è esempio migliore di un esempio vivente. È meraviglioso leggere libri, acquisire conoscenza, essere un viaggiatore da salotto. È anche bello, dopo aver fatto tutto ciò, prendersi il passaporto, comprare dei biglietti e viaggiare, vedere una parte del mondo di cui hai letto, vederla da vicino. E la cosa più grande che si possa incontrare è un esempio vivente assoluto degli standard che desideri per te stesso. Vedi qualcuno che mantiene alto lo standard, che lo ha fatto, che ha viaggiato, che ne ha pagato il prezzo. E loro ti vedono come uno spirito affine. Ciò è incredibilmente potente. Ciò che August ha fatto per così tanti artisti e scrittori è stato rappresentare per loro un esempio vivente. E lo ha fatto con gioia.

Secondo te, qual è l'importanza dell'*American Century Cycle*?

Ogni grande scrittore ti rimanderà alla Storia, vuole che tu impari da essa e desidera essere sicuro che tu sappia quale epoca ti appartiene. Perciò è bello avere dell'apprezzamento per ciò che è accaduto nel passato e per il modo efficace con il quale i tuoi antenati, i tuoi consanguinei, l'hanno affrontato e sono sopravvissuti, mantenendo l'amore e mantenendo le proprie famiglie.

Hanno fatto il proprio dovere. È interessante esaminare le opere e sapere che soltanto nell'ultima, *Radio Golf*, ambientata negli anni '90, appare un personaggio che possiede una preparazione universitaria.

E penso che sia stato significativo per August che le persone che svolgevano i lavori "di tutti i giorni", ad esempio gestire un ristorante o qualsiasi altra cosa, possedessero una dignità ed una saggezza, lasciassero un'eredità dopo di sé e preparassero altre persone per affrontare le sfide del futuro. Questo è uno degli aspetti chiari di ciò che August ci dice. Non si misura un essere umano dalla sua laurea.

Come si trova la giusta via di mezzo tra i difetti dei personaggi ed il rispetto totale che siamo tenuti a provare per loro?

La resilienza della famiglia afroamericana è un argomento molto importante in *Barriere*. E quando si considera concretamente quale sia stato il principio dell'esperienza afroamericana, bisogna tenere conto che tutto iniziò con la schiavitù che distrusse le famiglie. Hanno avuto letteralmente dei campi dediti alla "rottura degli schiavi", nei quali hanno commesso azioni terribili.

Essi resero immediatamente gli uomini impotenti e li obbligarono a guardare mentre il padrone ed il supervisore potevano fare tutto ciò che volevano alla moglie di un nero. Poi separarono le famiglie e vendettero i membri separatamente, inclusi i bambini...e così via.

Perciò, la distruzione dell'unità familiare africana fu la prima cosa che accadde ai neri in America.

Quando l'orrore della schiavitù ebbe fine, le persone tentarono di rimettere insieme i pezzi, per cercare di scoprire dove si trovasse ogni membro della famiglia...e così via. August affronta brillantemente questo tema in *Joe Turner's Come and Gone*. Non deve meravigliare che ci siano eco di tali difficoltà all'interno dell'unità familiare. Ciò è evidente in *Barriere*.

Bisogna ammirare la forza di quelle coppie che sono rimaste unite, gli uomini e le donne che sono rimasti insieme per assicurarsi che il loro figlio conoscesse sia una madre che un padre e crescesse con un'autostima tale da farlo andare in giro per il mondo ed affrontare quel mondo da solo. Ciò è molto importante e viene fatto all'interno di una famiglia.

Nessuno aiuta nessuno a fare questo, ok? Questo è ciò che gli uomini e le donne contrattano di fare insieme.

C'è qualcosa che ho sentito, attribuito a Condoleezza Rice. Le è stato chiesto di commentare tutto ciò che lei è riuscita ad ottenere e qualcuno ha detto che ciò era la prova che le cose in questo paese andavano meglio. E Condoleezza Rice ha risposto: "Il razzismo è il difetto congenito dell'America. Non è un raffreddore. Non è una febbre. Non è un piccolo mal di testa. È un difetto congenito". La nazione è iniziata con un difetto congenito chiamato razzismo. Quindi non ci si può aspettare che scompaia. Ci si aspetta che le persone vivano ed imparino ad affrontarlo e che le altre persone aiutino quel membro della famiglia che possiede il difetto, cerchino di dargli dei consigli per superarlo e li aiutino. Tale nozione ti rende libero di accettare, con gioia, i luoghi dove trovi il progresso ma ti impedisce allo stesso tempo di essere completamente stupefatto dal modo in cui il razzismo ancora prosegue.

Ci sono dei momenti di tremenda rabbia e dolore in *Barriere*. Come siete riusciti a sostenere tale intensità per intere settimane di riprese?

La recitazione è un lavoro interessante perché è come essere "un essere umano professionista". La tua materia di studio è l'umanità. Perciò, quando ti viene chiesto di avere a che fare con un tipo di circostanza umana che ti mette a dura prova, tu la riprenderai e la filmerai. Vedi, sul palco si intraprende l'intero viaggio dell'opera ogni notte. Si affronta quel viaggio ogni notte. Lo provi per settimane e poi intraprendi quel viaggio ogni notte, l'intero viaggio. Quando giri un film, un giorno dopo l'altro, devi tenerti aggrappato a ciò che hai coperto.

Ed abbiamo avuto una grande, grande risorsa in Denzel come nostro regista. Siamo stati aiutati molto. Ci è stato dato un periodo di tempo per provare insieme, prima che la camera iniziasse a girare, il che era davvero, davvero necessario.

Abbiamo potuto riesaminare l'intero viaggio, camminare attraverso l'intero percorso dell'opera, di nuovo. E poi Denzel ci ha fatto il regalo pazzesco di girare quasi l'intero film in sequenza. Perciò abbiamo avuto una grande percezione dell'arco dell'intero film. Non abbiamo mai lasciato il luogo emozionale in cui ci trovavamo.

Pensi che il girare in sequenza, come avete fatto, sia un ulteriore aspetto positivo del fatto che a prendere tali decisioni sia stato Denzel, che è un attore?

Oh, sicuramente. Denzel sapeva che avremmo avuto bisogno di tornare indietro e rivivere l'intera storia. E sapeva che, per poter ottenere tale risultato, per poterlo conservare, per potercisi aggrappare, lui avrebbe dovuto giare in sequenza. Non ho mai visto un regista più preparato di Denzel Washington nel fare questo.

Ho lavorato con alcuni fantastici registi e nessuno era più preparato di Denzel nel fare questo e nel regalarci un'intima, sontuosa performance. Ho lavorato con John Houseman che ha iniziato frequentando la Juilliard School. Lui è "old school" e parlava sempre di Orson Welles, di Laurence Olivier.

Ed entrambi, Welles ed Olivier, sono stati grandissimi attori che hanno fatto anche regia. Mentre lavoravo con Denzel, non potevo smettere di pensare a tutte quelle conversazioni che ebbi con Houseman in passato.

Stavo andando a lavorare con un artista cinematografico consumato, un veterano che avrebbe diretto, interpretato e portato a termine la sua elevata, intima performance, la sua regia del film.

Il film è basato su una famiglia, nel vero senso del termine. Tu ed il cast vi siete trovati sul punto di sviluppare legami familiari e forse tensioni, durante il processo produttivo?

Beh, posso sicuramente affermare che non ci sono state tensioni. È stata un'autentica festa dell'amore. Non eravamo mai stati tutti insieme, nei sei anni trascorsi dalla messinscena a Broadway. E quando ci siamo ritrovati per il film, è stata una vera gioia essere di nuovo ognuno in compagnia degli altri. Ed è stato meraviglioso dare il benvenuto alle due persone nuove perché Javon è un meraviglioso giovane, così rispettoso della tradizione, della tradizione teatrale. E la cara Saniyya, lei è semplicemente una delizia. Non v'è miglior ensemble di una famiglia.

Barriere è ambientato nel 1957. Cosa pensi che il film possa dirci degli Stati Uniti di oggi?

L'opera racconta di un'America segregata. Penso che il pubblico dovrà guardarlo da questo punto di vista e chiedersi: quanto sono segregate le nostre vite oggi? Dove vivo? Dove sto andando? Quanto è integrata la società? Queste sono domande che il pubblico dovrà porsi quando vedrà il film.

Sappiamo cosa è avvenuto nel mondo dello sport. Sono stati fatti dei progressi, molti sport sono stati liberati dalla segregazione. Ma quali asserzioni vengono fatte oggi sui campi da gioco? Cosa sta realmente accadendo? Sessant'anni è un tempo lungo. Veramente molto lungo. Io lo so bene. Ho 67 anni, perciò sono consapevole di quanto realmente si tratti.

Intervista a Jovan Adepo

Prima di fare questo film, che esperienza avevi riguardo all'opera di August Wilson?

Le opere del suo American Century Cycle mi erano molto familiari perché abbiamo fatto dei laboratori su alcune di esse nella compagnia teatrale di cui faccio parte a Los Angeles. Mi sono familiarizzato con loro anche in classe, nello studio delle scene, etc. etc.. Ricordo di aver fatto *The Piano Lesson* ma quei personaggi erano più vecchi rispetto al personaggio di Cory in *Barriere*, con il quale ho percepito una maggiore affinità.

Per quanto riguarda *Barriere* in specifico, avevi visto le versioni con James Earl Jones e Denzel Washington?

Sì. Su YouTube ci sono moltissimi video della versione del 2010 ed ho anche visto in biblioteca la performance di James Earl Jones in *Barriere* nella sua interezza. Era brillante.

Entrando a far parte di un'opera che possiede una storia così potente alle spalle (Tony Award, Premio Pulitzer), hai sentito personalmente l'imperativo di interpretarla alla perfezione?

È stato incredibilmente snervante perché sapevo che l'intero cast era come se fosse, più o meno, già una famiglia, visto che erano stati a lungo insieme sul palco. Essi possedevano questa connessione, questo collegamento tra loro che era impossibile non vedere appena li riunivi tutti nella stessa stanza. Era come una riunione di famiglia e suonava come: "Sì, farò del mio meglio per studiare, prestare attenzione durante le prove ed impegnarmi per essere sicuro di potermi inserire al meglio in questa famiglia mentre rimango al passo con il resto del cast 'perché sono tutti incredibilmente brillanti'".

Qual era l'atmosfera quando avete iniziato a girare il film?

È stato piuttosto un assicurarsi che avessimo tutti i ritmi esatti e che ci stessimo prendendo il tempo di cui avevamo bisogno per esaminare ognuna delle scene. Non eravamo completamente digiuni del testo quando abbiamo iniziato a girare. Abbiamo avuto un paio di settimane di prove ma per il resto del cast ciò ha rappresentato semplicemente un corso di aggiornamento. Ho dovuto soltanto assicurarmi di avere tutto il mio materiale a disposizione e che ci stessimo prendendo il giusto tempo mentre esploravamo la storia.

Come parli di *Barriere* e di August Wilson con qualcuno che non conosce l'argomento?

È molto facile relazionarsi al messaggio di August in *Barriere* nell'arco del tempo ed attraverso le diverse generazioni. Parliamo di una famiglia e dei membri che la compongono, i quali stanno tutti cercando di affrontare le medesime questioni che si trovano ad affrontare le famiglie in America. Non è cambiato così tanto nel modo in cui ci relazioniamo l'uno con l'altro come madre-figlio, padre-figlio ed intero nucleo familiare. Non penso si sia verificato un drastico cambiamento, dagli anni '50 ad oggi.

Percepisci una connessione tra le opere di August Wilson ed il nostro attuale clima politico?

Assolutamente sì. August è sempre stato qualcuno che voleva parlare degli eventi politici del suo tempo, dell'epoca in cui ognuna delle sue opere era ambientata e le sue parole, con il passare del tempo, si sono rivelate molto relatable⁹.

Se, quindi, desideriamo analizzare la situazione in cui ci troviamo oggi, sicuramente ci sono degli indizi di ciò nella storia che August ha scritto a riguardo.

Il film di *Barriere* è stato girato nell'Hill District di Pittsburgh, che è anche il luogo dove l'opera teatrale è ambientata. Come è stata l'esperienza?

È bello poter girare un film nelle location di cui la storia tratta e potersi semplicemente tirare fuori dall'attività frenetica di Los Angeles o New York. Potersi trovare nella vera zona dove la storia si svolge. È così facile fuggire dalla realtà che si vive e tuffarsi veramente dentro la sceneggiatura.

Siamo stati davvero fortunati a poter avere l'intera città trasformata nell'Hill District del 1950, che era davvero favoloso. Recarsi sul set ogni giorno e vedere la città potendo cogliere i riferimenti ai diversi luoghi citati nella storia è stato veramente figo.

Parlaci dei vicini in relazione al film.

Quando giri a Los Angeles, un sacco di persone qui posseggono quell'educazione filmica che li porta a rendersi conto se le luci stanno lampeggiando (ad indicare che la camera sta riprendendo) ed a fargli dire: "Ok, dovremmo fare piano, qui stanno lavorando" ma noi siamo a Pittsburgh, ci troviamo nel bel mezzo di una scena e qualcuno si trova semplicemente a camminare nella zona dove vive, vede Denzel Washington e subito: "Denzel! Denzel!" proprio nel centro della scena.

E Denzel semplicemente si mette a ridere. È successo un sacco di volte e non ha mai smesso di piacermi.

Come è stato per te passare dal ruolo dell'attore a quello dello spettatore che guarda il film finito?

Di solito, trovo difficile rivedermi sullo schermo perché sono ipercritico nei confronti di me stesso e delle mie performance. Ovviamente ho visto la versione 2010 e quella del 1987 ma non ho vissuto l'esperienza di farla in teatro. Perciò, la mia conoscenza si limitava a quella del nostro film. E dopo le discussioni avute con Denzel e con il resto del cast, per assicurarci che stessimo enfatizzando nel modo giusto tutti i punti salienti all'interno della storia e che interagissimo nel modo giusto come attori, è stato fantastico vedere tutto ciò tradotto in film. La famiglia che abbiamo costruito mentre stavamo provando e girando per quei due mesi si vede davvero sullo schermo.

⁹ Intraducibile. Indica qualcosa o qualcuno che instilla la percezione che con lui/lei/esso sia facile relazionarsi. Un argomento è "relatable" quando ti fa sentire sulla sua stessa lunghezza d'onda.

***Barriere* è in parte la storia di un padre ed un figlio, ruoli interpretati da Denzel Washington nei panni di Troy e te in quelli di Cory. Cosa c'è di universale nel loro rapporto?**

Barriere riguarda il desiderio di realizzarsi, come adulto e come giovane. E la voglia di fare qualcosa di cui la tua famiglia e, cosa più importante, tuo padre sarà fiero. Cory ha un padre che, nella sua mente, ritiene di essere stato un atleta leggendario, un grande giocatore di baseball. Con il football, Cory ambiva a fare qualcosa che, sebbene non potesse esattamente rivaleggiare con quello, avrebbe almeno potuto porsi allo stesso livello. E penso che per lui sia stato uno sforzo il cercare di scoprire quali fossero le intenzioni di Troy nel crescerlo.

È qualcosa che tutti possiamo comprendere perché tutti abbiamo avuto quegli scontri tra padri e figli. Io so di aver avuto i miei con mio padre. Arriva quel momento in cui pensi di essere cresciuto abbastanza per poter rispondere a tuo padre. E tu esiti perché, come mio padre era solito dire: “Ti senti pronto per avere quel ruolo? Sei pronto a fare il capofamiglia?”. Un giorno, forse, ma quel giorno non è oggi.

Cory apprezza tutto ciò che Troy ha dovuto passare?

Alla fine del film o alla fine della storia, penso che lui inizi a farlo. Alla fine della storia, lui ha un momento di illuminazione. Inizia a comprendere, come dice Rose: “Troy ti ha dato il meglio che ha potuto, per come è stato cresciuto. Ha fatto ciò che ha potuto per te”.

Parliamo del personaggio di Rose e di Viola Davis che la interpreta. Come è stato lavorare con Viola?

Viola è una gemma. Lei è una pietra preziosa. Lavorare con lei è così divertente e, proprio come Denzel, lei è completamente dedita al lavoro. Non le importa come appaiono i suoi capelli o come sia il suo abito. Lei è Rose, completamente immersa nel personaggio.

Ed era così aperta con noi, anche durante le prove, pronta a rispondere alla più piccola domanda che le potessero rivolgere durante le nostre scene; in che punto fosse la nostra relazione, cosa stessimo provando durante quel giorno all'interno della storia, cose come questa. Qualsiasi domanda di recitazione io le facessi, lei rispondeva sempre: “Sediamoci e parliamone. Siamo qui per questo”. Se avevo bisogno di un minimo di direzione, lei o Denzel erano così gentili da darmi un indizio, in modo da farmi capire esattamente cosa volessero da me come attore. Ciò ha rappresentato un enorme beneficio per me come interprete e penso di essere cresciuto grazie a questo.

Come è stato entrare a far parte del cast?

Come ho già detto, all'inizio è stato molto snervante. Volevo semplicemente fare del mio meglio per integrarmi e speravo di non apparire troppo nevrotico ma probabilmente lo sarò sembrato. Ho passato molto tempo con Stephen, Mykelti e Russell perché vivevamo nella stessa parte della città e loro mi hanno davvero accolto come un fratellino. Volevano che passassi il tempo con loro, anche quando non stavamo girando. Durante i nostri giorni off, nei weekend, loro mi dicevano: “Stiamo andando a questo ristorante e tu vieni con noi”.

Era bellissimo conoscere loro, il loro viaggio, come fossero connessi a *Barriere* prima del film e tutto ciò che questo progetto rappresentasse per loro.

Mi ha aiutato a sentirmi a mio agio quando dovevo venire sul set ogni giorno a fare le mie scene perché volevo davvero potermi fidare di loro e di qualsiasi consiglio mi dessero. Ogni linea guida che mi fornivano era nel mio migliore interesse ed in quello del progetto. Per tutto ciò, gli sono profondamente grato.

Di cosa gli attori debbono essere grati ad August per aver scritto il suo corpus letterario?

La miglior cosa che possa fare chiunque sia abbastanza fortunato da essere coinvolto nell'opera di August è rimanergli fedele. Assicurarsi che venga trattato con il rispetto che merita ogni scrittore che sia stato in grado di scrivere grandi progetti.

Assicurarsi che ogni tema espresso nella storia venga trattato in modo vitale, che non venga trattato superficialmente, che non venga semplicemente sussurrato. Dovrebbe essere espresso con il suo pieno potenziale.

In che modo, secondo te, la versione cinematografica di *Barriere* potrà elevare l'opera di August?

Aprirò gli occhi dei responsabili della realizzazione di questi film che esistono ovunque delle storie, in ogni vicinato, in ogni piccolo quartiere di ogni città del paese.

Ci sono storie importanti che dovrebbero essere raccontate e ci sono voci che vengono ascoltate che non saranno sempre di tipo convenzionale. Iniziare con *Barriere* rappresenterà un buono e forte passo avanti verso il tentare cose diverse e l'esplorare diversi background, diversi gruppi di persone e le loro storie.

Parlaci del tuo ruolo nel film.

Nel film, io interpreto Cory Maxson che è un giovane che sta per diplomarsi. È un bravo studente, un incredibile atleta e sta per ricevere una borsa di studio per giocare a football in college. E lui sta semplicemente mordendo il freno per dimostrare di essere realmente un forte membro della società.

Uno degli elementi chiave del film è il conflitto tra Cory e Troy circa la direzione che la sua vita dovrà prendere.

Per quanto riguarda le persone della mia generazione che vedranno il film, penso che tutti potranno relazionarsi con il tema perché la vita ti porta in una direzione, poi qualcosa cambia e tu intraprendi un cammino completamente diverso.

L'attrito tra Cory e Troy colpisce anche Rose. Qual è la sua reazione al modo in cui Troy fa pressione su suo figlio?

Rose è sensibile come qualsiasi altra persona lo sarebbe al suo posto per quanto riguarda il tenere unita la propria famiglia e la propria casa. Ma lei è anche una sostenitrice del perseguire i propri sogni se si ha l'opportunità di farlo. Penso che ci siano state tante persone, specialmente negli anni '50 in cui il film è ambientato, che non hanno potuto farlo. Gli mancavano le risorse o il supporto della famiglia per cercare di raggiungere gli obiettivi della loro vita. Ma Rose comprende che questo momento e quest'epoca appartengono a Cory. Sai, può essere dura per una famiglia riuscire a far quadrare i conti ma ce la stanno facendo e c'è un'opportunità per suo figlio di fare qualcosa che è precluso a molti, specialmente a quell'epoca. Non so quanto sia cambiato oggi ma in quel periodo,

ottenere una borsa di studio per praticare un qualsiasi sport era dura, specialmente per i giovani neri.

L'America stava ancora attraversando il periodo della segregazione ed il cambiamento stava appena arrivando negli sport più importanti; questa era una grande opportunità per Cory.

E sebbene Rose possa essere stata d'accordo con Troy che sarebbe stato sicuramente un bene avere un'entrata economica in più in casa, proveniente dal lavoretto che Cory svolgeva dopo la scuola, e la vita era dura ma era sicuramente pronta a supportare Cory: "Farò del mio meglio per supportare questo giovane che vuole andarsene da questa città e realizzare se stesso".

Ci sono quella sorta di problemi che vivono tutte le famiglie, non è vero?

Ogni famiglia che va a vedere questo film, o cui questa storia è familiare, può relazionarsi alle tribolazioni che questa famiglia deve attraversare. Ci sono semplicemente dei problemi di comunicazione. Tutto ciò che una famiglia deve attraversare, cercando semplicemente di imparare a vivere l'uno con l'altro, tenendo conto che tutti cresciamo e ci evolviamo sempre.

E continuare ad esprimere amore, nonostante tutte le difficoltà che ci si troverà di fronte come famiglia, Penso che ciò sia qualcosa che ogni americano possa comprendere e con cui possa relazionarsi.

Cosa c'è di così speciale nella scrittura di August Wilson?

La sua voce. La scelta del tono ed il ritmo che utilizza nei suoi dialoghi, le storie che narra. I suoi personaggi. In tutte le sue diverse opere, si percepisce quel ritmo, quel beat che hanno.

È stato Stephen Henderson ad insegnarmi che nelle sue storie c'è una musica e tutto ciò che bisogna fare e prestarci attenzione, lasciarsi andare all'interno della storia. Se lo fai, potrai cogliere la musica, il ritmo. Penso che si tratti di un qualcosa di molto specifico di August, qualcosa cui le persone si aggrapperanno quando gli verrà data l'opportunità.

Come si mantiene la musicalità della scrittura durante le riprese di un film, in cui la storia viene riprodotta a pezzi?

Sulla necessità di mantenere questo aspetto, Denzel è stato assolutamente adamantino. Non voleva avere molte scene con degli inserti e che vi fosse troppo coverage¹⁰ se non era strettamente necessario. Se nella scena c'erano due persone, lui le voleva frontali ed al centro, avanti e indietro, in modo da non dover fare molto montaggio in seguito. Mi sono sentito in grado di reggere quel ritmo grazie alla direzione di Denzel.

Come è stato guardarlo lavorare nell'arco della giornata?

Come una master class perché lui è uno dei miei eroi, mano a mano che la mia arte e la mia carriera, che ho sempre desiderato, ha iniziato a prendere forma. Ci sono stati molti giorni nei quali, anche se non stavo lavorando, venivo comunque sul set per guardarlo. C'era un tale carico di lavoro che si prendeva sulle spalle ogni giorno. Lui è sempre il

¹⁰ È l'insieme di materiale girato per catturare una scena utilizzando diverse angolazioni della camera.

primo ad arrivare sul set o a prepararsi nel campo base, e rivede le sue battute, esaminando tutto ciò che dovrà fare quel giorno sul set.

Ciò che gli ha permesso di finire al meglio ogni giornata, secondo me, è stato il suo ritmo. La consapevolezza di ciò che voleva ottenere alla fine di quella giornata ed il confidare nel suo essere sufficientemente preparato per riuscirci. Ed attenzione, lo ha fatto ogni giorno!

Anche se sembrava che il tempo volesse affogarci o avevamo qualche uccello che non voleva saperne di tacere mentre cercavamo di portare a casa la scena, lui proseguiva a testa alta, faceva pausa per un minuto e poi diceva: "Ok, va tutto bene, fallo di nuovo. Portiamola - portiamola a termine". E la portavamo a termine. Lui ha guidato l'intero set con quel tono e di ciò abbiamo beneficiato tutti.

Ovviamente, August Wilson è morto nel 2005, molto tempo prima che il film venisse girato. Quali sono i pro e i contro del non aver avuto August sul set?

L'unico lato negativo, se ce n'è stato uno, è che talvolta torna utile avere l'autore sul set se c'è qualcosa in una scena che non si riesce a comprendere. Non importa quanto sia intricata, non importa quanto sia minuziosa, lo scrittore potrebbe talvolta spiegare perché il tuo personaggio fa questa o quell'altra cosa.

Lui potrebbe dire: "Ricorda questo per quanto riguarda Cory" o "Ricorda che questo è ciò che Cory e Rose stanno attraversando prima che ciò avvenga". Avrei amato poter avere l'onore di parlare ad August e poter cogliere le sue idee sul futuro di Cory. Avrei amato poter sapere da lui cosa pensava sarebbe avvenuto a Cory dopo la fine della storia. Ha trovato l'amore? Si è sposato? Ha proseguito la sua carriera militare? Avrei amato poter sapere cose come questa.

Ma penso che se avessi potuto fare questa specifica domanda ad August, lui mi avrebbe risposto che questi attori sono persone che lui ha incontrato nell'arco della sua vita.

Abbiamo compensato l'assenza di August perché lì con noi c'erano tante persone che avevano lavorato con August in passato o l'avevano conosciuto. Denzel, Viola, Stephen, Russell, Mykelti - hanno tutti interpretato alcune delle sue opere. Perciò, a loro, l'essenza di August era davvero familiare e conoscevano bene quali fossero le sue parole ed il suo tono in ognuna delle opere. Quindi, qualsiasi vantaggio avremmo avuto dalla presenza di August sul set, l'abbiamo compensato avendo questi veterani al lavoro.

Durante le riprese, abbiamo potuto incontrare Constanza Romero Wilson, che è stata la moglie di August ed anche la costumista di molte delle sue opere. Parlaci del tuo incontro con Constanza.

Lei era adorabile. Non abbiamo avuto molto tempo per parlare, ma nei brevi momenti che ho condiviso con lei, mi è sembrata così sopraffatta al solo vedere *Barriere* diventare vivo in senso tridimensionale. Averla sul set è stato un vero regalo perché lei arrivava ed era così gioiosa, si metteva a sorridere, non riusciva a trattenersi. Ricordo quando venne da me il primo giorno che la incontrai. Non stavo neppure lavorando quel giorno, avevo addosso dei vestiti normali. Lei non mi aveva mai incontrato prima ed identificarmi semplicemente dalla strada, tra tutti quegli attori "di sfondo" che ci sono ed io che ero semplicemente lì, in piedi, che parlavo con tutti.

Mi ha semplicemente guardato e: “Posso già dirti che tu interpreti Cory.” Ed io: “Da cosa lo intuisce?” e lei mi ha risposto: “Perché questo è un personaggio creato da August. Conosco molto bene i suoi personaggi. E tu sei esattamente come Cory”.

Mi sono sentito così onorato a sentirle dire questo.

Quali sono stati quei momenti in cui, nel mezzo di una scena, ti sei trovato a dire: “Wow”?

Posso dirti tranquillamente che è avvenuto ogni giorno che ero sul set. Sia che fosse la mia scena o una scena con altri attori e la stessi guardando dalle tende. C'erano momenti in cui mi sono sentita sopraffatta dal dover semplicemente tentare di mantenere l'emozione del personaggio.

E ti lascia senza fiato vedere Denzel e Viola così a proprio agio con se stessi e sapere che conoscono il personaggio completamente, ne conoscono le intenzioni e tutto il resto. Vederglielo gestire come dei professionisti, come persone che sono in questo ambiente da tanto tempo e per delle buone ragioni.

Gli attori vanno e vengono, coloro che restano sono qui per una ragione. Ed è qualcosa che posso testimoniare per esperienza diretta giornaliera e per l'essere rimasto di stucco per la meraviglia. Ecco qual è la mia ambizione, sicuramente.

C'è una qualità nell'opera di August Wilson che è, allo stesso tempo, semplice ed incredibilmente difficile-complessa?

Io penso che ciò sia dovuto alla qualità dell'argomento, con la quale è facile relazionarsi. Trovare un modo di esprimere tutto ciò ad un livello più alto è qualcosa che si impara con l'esperienza ed io penso che Denzel e Viola sarebbero d'accordo che, con il giusto training attoriale, si diventa in grado di cogliere quelle complessità che potrebbero essere trattate in modo superficiale da un principiante.

Devi studiare il materiale con quella tecnica che ti giunge dall'essere un esperto studente di questa arte.

Quando le persone saranno sedute a vedere il film, cosa riceveranno dalla proiezione?

Penso che si renderanno conto che, più o meno, molte famiglie si somigliano ed attraversiamo tutti le stesse situazioni. Possiamo essere colorati in modo un po' diverso ma la radice di *Barriere* è la battaglia tra l'amore, l'amore puro dell'uno per l'altro ed il riuscire a gestire il conflitto, la difficoltà di comunicare e cercare di far sì che il tutto si tenga insieme.

Perché, in conclusione, la famiglia è tutto ciò che abbiamo. I Maxson esprimono il loro amore in modi diversi, sicuramente. Ma l'amore è la radice di questa famiglia.

Intervista a Russell Hornsby

Quando hai approcciato l'opera per la prima volta, avevi visto la produzione originale di Broadway del 1987 con James Earl Jones e Mary Alice? Quanto ti era familiare *Barriere* prima del tuo ruolo nel revival a Broadway del 2010?

Sono stato esposto ad August Wilson molto presto, nella mia vita e nella mia carriera. Avendo avuto l'opportunità di iniziare con il ruolo di Youngblood in *Jitney* a New York, mi sono dato come impegno di imparare tutto su August.

Quando abbiamo fatto il revival di *Barriere*, avevo già visto molte delle sue opere a Broadway. L'opera di August mi ha fatto crescere. È come se avessi fatto quello che si potrebbe chiamare un dottorato di ricerca in "vita", grazie al lavoro di August Wilson.

Il *Barriere* originale non apparteneva alla mia epoca, perciò sono andato nella biblioteca di ricerca del Lincoln Center ed ho avuto l'opportunità di sedermi e vedere il nastro della produzione di Broadway. Sono rimasto semplicemente atterrito dall'immensità di James Earl Jones, dalla profondità della passione e del dolore che tutti i personaggi hanno dovuto attraversare, dal luogo dove tutti loro sono giunti. Ha avuto un bellissimo impatto su di me.

Qual è il nostro debito di gratitudine nei confronti di August?

Non lo definirei necessariamente un debito, quanto piuttosto un impegno a mantenere viva la sua eredità. Ed a prescindere dal modo in cui ti rivolgi a tutto ciò, che avvenga attraverso un tuo impegno quotidiano ad eccellere in quanto artista, nel tuo lavoro quotidiano come attore e nel modo con cui decidi di favorire lo sviluppo della carriera di qualcun altro, "come ti tiri su quando arrampichi", sai, e cose del genere, tipo il connettersi - devi prenderti seriamente l'impegno. È questo che farà sopravvivere la tua eredità nel tempo.

Penso anche all'impegno di August nei confronti della gente di Pittsburgh. È il suo impegno verso l'eredità della madre. È il suo impegno nei confronti di Crawford Grill. È un impegno nei confronti dell'Hill District.

È l'impegno a dire a coloro che hanno contribuito a farmi crescere, che hanno contribuito ad instillare in me questi valori, un impegno nel far sì che il loro retaggio continui a vivere e ad avere un impatto sulle vite degli altri. Ora bisogna continuare a farlo.

Eri mai stato nell'Hill District di Pittsburgh prima dell'inizio delle riprese?

Ero stato a Pittsburgh ma non alla Collina. Mio padre è originario di McKeesport, una città non distante da lì, perciò ero stato a Pittsburgh in gioventù e ricordo mio padre raccontarmi storie della sua infanzia, ed il suo essere nato nello stesso anno di August. Perciò è stato molto interessante. Quando sono stato scelto per *Jitney*, August ha detto al regista, Marion McClinton: "Scegli lui perché sembra uno di Pittsburgh". Quando August e mio padre si sono incontrati a Boston, nel 1998, per loro è stato come una Old Home Week¹¹.

¹¹ È un evento cittadino che si tiene ogni dieci anni. È una riunione, una celebrazione dei cittadini di Wilmington in Vermont passati, presenti e futuri, un evento per onorare la storia della città. Ai giorni nostri, si è esteso ad altre città americane.

È stato quello il momento in cui ho compreso di trovarmi nel posto giusto.

Come è stato trovarsi nell'Hill District e sentire il tessuto di quella comunità? Denzel è entrato in contatto con le persone e loro erano molto coinvolte nella produzione.

Il girare nella Collina ha aggiunto un ulteriore livello ed una dimensione di autenticità che è impossibile ottenere sul palcoscenico, che non avremmo potuto trovare in un'altra città. Mi sono sentito come se l'energia e lo spirito di Pittsburgh, lo spirito della Hill, potessero infiltrarsi nelle mie ossa, nel mio sangue.

Portavo quell'energia con me.

Portavamo quell'energia con noi.

Camminare intorno ad Herron Avenue, Wylie Avenue, poter avere un momento per vedere tutte le strade che vengono citate nelle sue opere, alcune delle strade che hanno dato i nomi ai personaggi, sono cose che si assorbono ed io so di averlo fatto. Quello spirito era in me e mi ha donato un'altra consapevolezza, quella di avere uno scopo.

Devi averlo veramente sentito, quando hai incontrato la gente della zona.

C'erano persone che conoscevano August e la sua eredità. Abbiamo ricevuto un altissimo livello di cooperazione dalla città, dal vicinato, dalla gente, dai vari ristoranti della Collina. La gente usciva fuori dalle case con torte, dolci e cose da mangiare, dicendoci: "Ora fate parte della nostra famiglia. State riportando in vita August, perciò siete parte della nostra famiglia". Quindi, cosa potremmo fare per farvi sentire in famiglia? Vi inviteremmo nelle nostre case. Vi daremmo da mangiare. Potremmo festeggiare insieme a voi. E te lo assicuro, è qualcosa che non mi lascerà mai. Porterò questa esperienza e quei momenti con me per il resto dei miei giorni.

E tutto ciò filtra anche nella performance, non è vero?

Penso di sì. È come mettere la ciliegina sulla torta; quelle piccole note di grazia, quelle minuzie che puoi cogliere facendo parte del vicinato. Come attori, conosciamo il mondo dell'opera ma in questo caso abbiamo potuto immergerci in quel mondo, respirare quell'aria che è Pittsburgh, che è l'Hill District, che filtra dentro di te e chiunque può sentirne l'energia.

Abbiamo recitato con un eccezionale senso del dovere e dello scopo che sarebbe stato impossibile ottenere se ci fossimo trovati a girarla in studio o in un'altra città.

Barriere ha ricevuto un'immensa quantità di critiche positive nell'arco degli anni. Ed ora c'è un film. Dal tuo punto di vista personale, quale senso di impegno artistico senti entrando a far parte di questo progetto?

C'è un detto a proposito del fare le cose bene ma il dovere morale non era soltanto di farle bene. Il dovere che abbiamo ed avevamo è stato di essere autentici, onesti, veritieri nei confronti delle parole di August Wilson e del suo retaggio ed anche nei confronti di quelle persone e di quella storia che sono e che erano l'Hill District nel 1957 e nel 1965. Tutto ruota intorno alla verità.

Denzel ha preso un impegno nei confronti di se stesso. Si è impegnato a conoscere quali sono state le battaglie di August e, storicamente, la pressione del portare sul grande schermo, con una produzione importante, l'opera di un due volte premio Pulitzer ed infinite volte vincitore del Tony.

Dimmi qualcosa del tuo personaggio. Chi interpreti?

Il mio personaggio si chiama Lyons. Interpreto il figlio maggiore di Troy, che è un musicista.

Faccio riferimento a Lyons come ad un sognatore. Sta arrivando a quell'età in cui si rende conto che si può vivere in un altro modo, esistono altre opportunità là fuori, si può sognare. Come lui stesso dice, non vuole portarsi sulle spalle l'immondizia di qualcun altro.

Sogna di diventare un musicista, proprio come Troy sognava di essere un giocatore di baseball professionista.

Perciò penso che, da quel punto di vista, sia Troy che Lyons siano dei sognatori al pari di Cory. E, proprio come ce ne parla Langston Hughes, il sogno di Lyons è stato rinviato. Lui deve navigare attraverso le turbolente acque della vita. Lui è il riflesso di molte persone che hanno vissuto nell'Hill District di Pittsburgh, le quali hanno visto i propri sogni e le proprie speranze maledetti dalle circostanze di quell'epoca.

In cosa l'esperienza sul set di *Barriere* è stata diversa rispetto all'interpretarlo a Broadway?

Con il film, abbiamo potuto raggiungere quei luoghi intimi, tranquilli, cui non puoi accedere dal palcoscenico. Puoi permetterti di approfondire e, dal punto di vista del pubblico, puoi diventare una mosca sul muro piuttosto che il guardare dalla finestra, dall'esterno verso l'interno. Possiamo udire i sospiri e la tranquillità che si crea tra due persone, quelle piccole cose che accadono. Ecco la differenza. Ciò aggiunge alle performance una diversa profondità.

E penso che il pubblico che lo vedrà in una stanza scura, sul grande schermo di un cinema, vivrà un'esperienza che lo influenzerà in un modo molto simile all'attraversare questi momenti nella vita di ogni giorno, quando abbiamo a che fare con padri, figli, figlie, parenti e così via.

Il girare dei film tratti dalle opere di August contribuirà ad elevarlo verso il giusto posto che gli spetta di diritto all'interno del canone letterario?

Abbiamo parlato considerando August uno dei più grandi, se non il più grande drammaturgo americano ed io penso che lo sia. Perciò ha assolutamente senso che il suo lavoro meriti di essere portato sul grande schermo. Quando prendi uno dei più grandi drammaturghi che il mondo abbia mai conosciuto e dai al suo lavoro l'ampiezza e la profondità di respiro del grande schermo, vedrai la sua arte vivere nella propria completezza.

Barriere raggiungerà un pubblico più ampio rispetto agli appassionati di teatro che conoscono August Wilson e già lo ritengono uno dei più grandi. Ora anche i soggetti più

noncuranti all'interno del pubblico potranno dire: "Wow, sono stato colpito dalle parole di quest'uomo e dalla sua opera".

Si renderanno conto che non si tratta semplicemente di raccontare una storia afroamericana. Lui sta raccontando una storia americana e penso che essa risuonerà maggiormente nella versione cinematografica, rispetto che ciò che avrebbe mai potuto fare come opera teatrale.

Qual è la dinamica padri-figli in questo film? In particolare, quali sono le differenze tra il modo in cui Troy si relaziona a Lyons ed a Cory?

Facendo riferimento all'idea di Troy che è un sognatore e vuole di più dalla propria vita, lui guarda ad essa nella sua interezza e dice: "Mi è stata data una brutta mano, la vita non è stata giusta e non ho vissuto a pieno il mio potenziale, non ho potuto sviluppare i miei sogni", giusto? Perciò quando lui guarda i suoi figli, dice: "Voglio il meglio per te. Io so cosa c'è lì fuori".

E sebbene lui non sappia esattamente come esprimerlo nel modo giusto e possa essere troppo caparbio o rigido, ciò che sta cercando di dire, nel modo migliore che conosce è: "Devi fare meglio di così. Devi lavorare più duramente perché la vita è ingiusta".

È dura per i giovani capire che quando ascoltano i propri genitori o gli anziani, è da lì che proviene la tensione. Da giovani, da bambini, pensiamo di sapere tutto. Siamo giovani ed energetici. E i nostri anziani, loro dicono: "Io ci sono stato. Ho dovuto affrontare le difficoltà. So quali tranelli ci sono. So dove sono le trappole e sto soltanto cercando di aiutarti".

Ed è lì che nasce la tensione perché ognuno pensa di conoscere la vita meglio dell'altro. E per noi giovani, ascoltare è dura. Lyons fa fatica ad ascoltare perché, in quanto Lyons, tutto ciò che penso è: "Non hai preso ciò che ti trovavi di fronte perché non hai lavorato abbastanza duramente o perché hai ucciso un uomo e sei finito in galera". Io non valuto le circostanze della vita di Troy. È la chiusura del cerchio ed io, alla fine, dico a mio fratello Cory: "A me è accaduto questo. Queste erano le circostanze della mia vita che non ho visto quando nostro padre cercava di parlarmi. Fai attenzione, fratello mio. Fai attenzione, giovane uomo ed ascolta ciò che cerco di dirti e non commettere tre reati di seguito".

È una lezione dolorosa ma è una lezione che bisogna imparare.

Non esiste alcuna idea più universalmente americana di quella. Tutte le famiglie hanno a che fare con questo genere di tensioni tra le diverse generazioni.

Queste sono lezioni dello spirito umano. Sono questi i riferimenti che colpiranno chiunque guardi *Barriere*. Il colore della tua pelle, la tua cultura o la tua provenienza non contano. Ora, è la verità che ti parla. Stiamo raccontando la nostra ma il suo valore è universale. Devi passare attraverso il particolare per giungere all'universale e questo è esattamente ciò che stiamo facendo.

Come è stato guardare Denzel Washington sul set fare il giocoliere e gestire tutti i ruoli che ha dovuto ricoprire sul set di questo film, occupandosi allo stesso tempo di recitazione, direzione e produzione?

Ti ispira e ti fa sentire umile allo stesso tempo. Sono stato un fan di Denzel da quando ho memoria. È stato il mio top da raggiungere nella recitazione, per tutta la mia vita. Il passaggio dalla recitazione alla regia è stata una transizione naturale per lui. Quando guardi Denzel, lui lo fa con una tale grazia, una tale facilità ed una tale gioia. Questo ti fa sentire umile perché dici a te stesso: io non sono ancora arrivato a quel livello. Perciò gli devi reverenza, rispetto e tanto di cappello.

Un regista potrebbe facilmente cadere nel tranello di fare l'esibizionista con le tecniche cinematografiche nel suo film ma Denzel lascia respirare il suo lavoro. Lascia ancora che le performance vadano all'essenza quando è lui a dirigere le macchine da presa.

La prima nota che ci ha dato, sin dall'inizio, è stata: "Questa è un'opera sull'amore". Mantenete al vostro centro l'amore e lo spirito dell'amore. Ma è anche incentrata sul dire la verità. Quando avete l'opera teatrale *Barriere* che parla con tale umanità ed avete queste parole, tutto ciò che dovete fare - Denzel lo ha fatto in modo splendido - è sedervi e lasciarla respirare. Lasciate che siano le parole a parlare, lasciate che gli attori vivano, lasciate che gli attori si coinvolgano.

La vita sta vivendo lì fuori, davanti a noi, sul grande schermo. Non ci sono trucchi. Bisogna semplicemente limitarsi a filmare la vita. E questo è ciò che Denzel ha fatto. Serve qualcuno che conosca bene la tecnica e che si intenda di cinematografia per comprendere che non bisogna imporre la propria volontà. Io non devo impormi su quest'opera. Devo semplicemente, come disse Paul McCartney, "Let it be". E questo è ciò che lui ha fatto.

Come è stato veder tornare per il film quasi tutti coloro che hanno fatto parte della produzione di Broadway?

Mi sono sentito come se avessimo completato il viaggio. Quando lo abbiamo iniziato, nel 2010, si parlava di come sarebbe potuto diventare un film. E per la maggior parte di noi che è stata così fortunata da poter tornare, il viaggio si è compiuto. Ci siamo prefissati di raccontare la storia di August, di portare in vita le sue parole, e ci siamo riusciti.

Per quanto mi riguarda, si è trattato di un'esperienza che mi ha fatto sentire umile perché ho iniziato la mia carriera con le parole di August Wilson. *Jitney* è stato il mio lavoro più importante e *Barriere* uno dei primi veri ruoli nel cinema, di nuovo con le parole di August. Questo veramente chiude il cerchio.

Per la produzione di Broadway, il cast ha speso dodici settimane sul palco. Ed ovviamente non si sono mai potuti sedere dalla parte del pubblico. Ora che il film è concluso, com'è stata l'esperienza e che cosa hai imparato riguardandoti sul grande schermo? Il film ha illuminato nuovi lati di questo testo che prima non avevi visto?

Ho potuto vivere un'esperienza che spesso ho percepito vivere dal pubblico. Il vedere come il lavoro abbia colpito una persona dopo la visione, che essi siano emotivamente sconvolti, senza parole o neppure capaci di guardarti in faccia - ora capisco che cosa significa.

Vedendolo sul grande schermo, posso vivere l'esperienza completa dell'essere parte di *Barriere*. Da quel primo fotogramma, quando la scena si apre su Troy e Bono, vengo immediatamente risucchiato all'interno della vicenda. Sono rimasto immerso nel mondo del film sino a che i titoli di coda non hanno iniziato a scorrere.

Cosa c'è di così potente nel lavorare con Viola Davis?

Viola è una donna speciale. Lei ti dice la verità. È il tipo di donna che scava a fondo nella propria anima e la mette a nudo, non ha paura di farlo. Io la rispetto per questo. Sento fortemente la necessità di raccontare la propria verità e quella degli altri. Lei può farlo con uno sguardo (preciso come un) laser ma anche con tale grazia ed integrità!

Come si suol dire, Viola è un'anima antica. Lei scava profondamente nel terrore dei nostri antenati per trovare la loro voce, il loro sangue, il loro dolore, riportarlo in vita e poi dire: "Questo è per mia madre, questo è per mia nonna, questo è per mia sorella, questo è per il mio amico, questi sono per coloro che non possono far sentire la propria voce. Quando la guardo, questo è ciò che mi arriva. Lei parla per gli antenati. Ecco ciò che rende l'esperienza così ricca.

Per quanto mi riguarda, lei è un tesoro nazionale. Ho avuto la grande fortuna di condividere il palco con lei due volte ed ora che mi trovo ad essere in un film con lei, imparo da lei ogni volta che lavoriamo insieme. È una maestosa fonte di ispirazione.

Come si può collegare *Barriere* alle circostanze degli afroamericani contemporanei?

Ciò che è, allo stesso tempo, interessante e frustrante è il fatto che ciò che August scrisse 30 anni fa è ancora valido per il presente, per ciò che sta accadendo oggi. E rendersi conto di ciò fa male. Sì, i nomi sono cambiati ma le circostanze no. Ci sono ancora aspetti della nostra comunità e della nostra società che sono caratterizzati dall'oppressione ed è davvero triste che si abbia bisogno di queste storie per ricordare alla gente che nulla è cambiato, che c'è ancora del lavoro da fare.

Ma questa è anche la ragione per cui ci siamo impegnati a continuare a raccontare le storie di August Wilson ed a parlare dell'eredità lasciataci da ciò che è accaduto ieri. Quindi, speriamo di non doverlo ripetere ancora domani.

Il film è uscito in sala il giorno di Natale ed ovviamente quello è un tempo in cui si esce e si va al cinema con l'intera famiglia. Cosa possiamo imparare dalla famiglia Maxson?

Sono persone che posseggono un'immensa quantità di gioia e che, sfortunatamente, hanno anche del dolore. E questa è la verità di chiunque. La famiglia Maxson, Troy, loro si divertono. Intendo quei venerdì in cui Troy arriva a casa con la busta paga. Lui va a farsi un drink. Lo fa con il suo migliore amico. Lui fa baldoria per un minuto, racconta una storiella, dice qualche bugia, dice qualche altra bugia. Guarda sua moglie e poi la stringe a sé. Ecco ciò che siamo. Ecco la natura della comunità nera. Questa verità vale per chiunque.

Dobbiamo essere testimoni degli alti e bassi della famiglia Maxson. Ecco la ragione per cui gli spettatori si immedesimeranno in loro. Perché non è tutto rose e fiori. Non c'è sempre il sole ma non piove neppure tutto il tempo. C'è una canzone nel film, una bella canzone di Billie Holiday che fa così: "Tu non saprai cosa sia l'amore sino a che non avrai imparato il

significato del blues". Quando sai dove giace il tuo dolore, saprai dove si trova la cima della montagna.

August Wilson è morto nel 2005, quasi dodici anni fa. C'è una generazione che è a conoscenza dell'opera di August ma c'è anche una generazione che non ne ha idea. Cosa pensi che il film possa offrire a coloro che non sono consapevoli del suo lavoro?

Spero che il pubblico sia pronto ad intraprendere un viaggio, a vivere personalmente quei picchi e quelle vallate. L'opera di August è come un sottile, lento viaggio. È un bruciare lento. Devi sederti e prepararti a partire. Essere preparato a vedere la vita, la piena ampiezza della vita, vissuta là fuori, sul grande schermo, ed essere aperto a ciò che vedrai.

E se lo sei, ti divertirai.

Denzel ci ha detto: "Noi continueremo a procedere al nostro passo. Non rallenteremo per il pubblico. È la gente che deve raggiungerci". Questo è stato il suo complimento alla musicalità del linguaggio di August Wilson. Tu cosa senti nelle parole di August?

È il nostro modo di vivere, è la musica delle nostre vite. Noi neri giochiamo, viviamo la vita a ritmo, baby! È, è, è il modo in cui cantiamo, il modo in cui balliamo, il modo in cui conversiamo l'uno con l'altro. Viviamo ad un certo ritmo. Abbiamo così tanto dramma dentro di noi perché comprendiamo il tempo, comprendiamo il passo ma cogliamo anche la gravità.

Quando una mamma dice: "Ragazzo, devi andare a fare questo o quello", lei lo sta dicendo a tempo. È come se intendesse: "Non te lo avevo già detto? Non farlo di nuovo!".

Abbiamo molto da dire. Abbiamo molto nelle nostre menti. Abbiamo molto nel nostro spirito. Abbiamo molto da condividere l'uno con l'altro. Abbiamo esperienze che accadono ogni giorno, perciò dobbiamo buttare fuori tutto ciò.

Come si mantengono la musica ed il tempo durante le riprese di un film che sono più estenuanti e metodiche rispetto ad un'opera teatrale di due ore?

Abbiamo ovviamente girato dei pezzi separati ma lo abbiamo fatto mantenendoli in un ordine sequenziale e ciò ha aiutato immensamente. Vedi, questa è la caratteristica dell'interpretare un'opera di August, del fare August. August non ti abbandona. Semplicemente, non ti lascia. Posso prendere una qualsiasi opera - *King Hedley*, *Barriere*, *Jitney* - che ho fatto dieci anni fa, quindici anni fa e rifarla di nuovo. Comprendo il personaggio, ne colgo la profondità, l'istante. Perciò quella sensazione non ti abbandona.

Quando abbiamo fatto le prove, è stato fantastico familiarizzarci nuovamente con le parole. Le prove sono fondamentali. Steve Henderson dice sempre: "Le prove: prova tutto". Quindi è questo che facciamo, riascoltiamo queste parole. Noi riportiamo questa musica all'interno di noi. È una jam session. E quando finiamo questa jam session, quando finiamo queste prove, quando finiamo questa sessione in studio, saremo pronti ad andare in tour, per girare. Dobbiamo semplicemente essere pronti ad attaccare al momento giusto. È questo il modo in cui August fa contare la banda in *Ma Rainey*: "Uno, due, uno, sai cosa fare". E poi inizieremo a ballare.

Non è difficile perché le parole, il mondo, lo spirito, l'energia, la musica non abbandonano il tuo corpo. Non ti lasciano. Questo è il potere di August.

Quando lo interpreti, rimane con te. Perché è così liberatorio, c'è in esso così tanta gioia, c'è così tanta specificità culturale, semplicemente lo ami. Ami quelle pieghe, quelle parole e come si gira intorno alle altre frasi e poi si plana su frasi diverse; tutto questo insieme di cose.

Quello è ritmo. Quello è jazz. Quello è blues. Capisci cosa intendo?

Intervista a Mykelti Williamson

Come ti sei trovato coinvolto nel revival di *Barriere* a Broadway nel 2010?

Mi sono incontrato con Denzel e con Kenny Leon, che era il direttore ed ho fatto l'audizione per il ruolo di Gabriel. Ho pensato che fosse terribile. C'erano risultati che volevo ottenere, ma mi sono reso conto di non trovarmi emotivamente in quel luogo. Ero così sconvolto dopo la mia audizione che sono letteralmente andato a casa, mi sono messo sotto le coperte - era un venerdì - ed ho trascorso a letto tutto il giorno successivo, sabato. Quella sera sono andato ad un party soltanto perché l'avevo promesso al mio agente.

Quindi arrivo alla festa e lei mi dice: "Come è stato *Barriere*?" Ed io: "Ah, non ne voglio parlare. Mi sento come se avessi mancato alcune delle cose che volevo fare", le ho detto. "Ero terribile". Lei ha risposto: "No, non lo eri". Io ho detto: "Sì, va bene". Lei ha risposto: "No, io penso che ti prenderanno". Io facevo: "Ma figuriamoci". E lei mi ha detto: "Sì, effettivamente...", poi ha guardato il cellulare e mi ha detto: "Sì, sei passato". Mi ha mandato fuori di testa. Perciò è così che è andata ma a me è sembrata la peggiore audizione in assoluto ed il resto è storia.

Passando dalla produzione di Broadway al film, la maggior parte del cast è rimasta intatta. Puoi parlarci di come siete cresciuti insieme come compagnia?

Inizia semplicemente dall'aver qualcuno come Denzel al timone, come leader, per darti quell'ancora emozionale. Il resto di noi ha sentito di dover supportare ed elevare Denzel e Viola.

Io non pensavo che sarebbe potuta andare meglio di come la facemmo a teatro, ma quando siamo arrivati a Pittsburgh ed abbiamo iniziato le prove per il film, siamo stati capaci di relazionarci in modo ancora più intimo ed ancora più autentico di come ci fosse accaduto sul palco. Perché quando sei sulle tavole del palcoscenico e stai proiettando (la voce) per il pubblico a Broadway, è molto diverso dal punto di vista emotivo rispetto a quelle piccole, intime verità ed ai sospiri che puoi fare quando la camera si muove su di te. Perciò è stato esaltante per me perché ho scoperto che Gabriel è addirittura più

perspicace di quanto avevo pensato fosse a Broadway. Tutti quei piccoli gioielli che indossa e le sue intuizioni -semplicemente fantastico.

Ed avere la libertà, con Denzel alla regia, di poter essere creativi perché lui si fida completamente e si limita a sussurrarti un'idea e così via ma ti dà dominio assoluto (della scena) perché si fida di noi. È fantastico.

Dicci chi è Gabriel.

Gabriel Maxson è il fratello minore di Troy Maxson, interpretato da Denzel. È l'unico parente che sia rimasto in contatto con Troy a causa dei problemi, delle situazioni complicate in cui Troy si è trovato in passato. Ma Gabriel ama Troy come nessun altro. Lui lo ammira, voleva essere come lui. Troy era un eroe del baseball e Gabe voleva essere un eroe nell'esercito perciò diventò un militare e venne ferito nella guerra di Corea, colpito alla testa. E tornò a casa che era un'altra persona, con una placca metallica sul cranio, divenuto un essere umano molto diverso. Ma lui viene amato ed è capace di amare, anche se non è più in grado di fare molte delle cose di cui era in grado di occuparsi prima del suo trauma cerebrale.

Cosa significa lavorare nel mondo di August Wilson, nell'Hill District di Pittsburgh?

Questo film è la mia prima esperienza a Pittsburgh, la prima volta che esco dall'aeroporto questa città. Ci sono sempre passato in aereo ma non avevo mai avuto l'occasione di incontrare così tante persone eccezionali. Sento l'Hill District come se fosse la mia famiglia. Mi sento come se conoscessi queste persone da una vita. Mi sento molto fortunato ad avere l'opportunità di girare questo film a Pittsburgh, dove August Wilson ha camminato, dove parlava, dove ha mangiato, dove ha creato.

Non penso che avrei potuto fare *Barriere* al livello a cui lo abbiamo fatto, non penso che l'esecuzione sarebbe mai stata di qualità così elevata se non ci fossimo trovati effettivamente nell'Hill District.

Com'è stato camminare nella casa, percepire la casa dei Maxson e recitare al suo interno? Una vibrazione molto differente rispetto a Broadway, vero?

Di nuovo, è l'intimità. Sono i livelli di verità che puoi raggiungere quando non hai un'immaginaria quarta parete. È questo, tutto è reale - i colori, gli odori del vicinato, i fiori che sbocciano, gli alberi nel cortile dietro casa, i vicini quando passano, infilarsi una scheggia di legno in casa – tutto è reale. È assolutamente autentico e ti colloca esattamente nell'istante.

Gabriel è in grado di percepire il dolore che Troy sta attraversando?

Gabriel è terrorizzato all'idea di non essere capace di far entrare Troy in paradiso. Quando Gabriel è stato colpito alla testa, è morto per un brevissimo lasso di tempo, perciò ha trascorso questa vita ed ha visto qualcosa che nessun altro in famiglia ha visto. Ecco perché dice: "Io sono già morto ed andato in paradiso".

Perciò lui sta cercando di far entrare Troy in paradiso. Nel suo cuore e nel suo spirito, Gabriel ha già avuto una conversazione con San Pietro e con Dio riguardo a suo fratello,

perciò lui cerca di far rigare dritto Troy, in modo da non perderlo per l'eternità ed è questa la missione di Gabriel, assicurarsi che suo fratello vada in paradiso.

Attraverso l'intero film, Gabriel porta una tromba con sé. Hai mai praticato la tromba?

Ho vissuto con quella tromba. Gabriel ripara ed aggiusta costantemente le parti della tromba per renderla perfetta, in modo che quando giungerà il momento di dire a San Pietro di aprire i cancelli, lui potrà alzare quella tromba e soffiare, e i cancelli si apriranno improvvisamente.

Avevi una preparazione musicale per quanto riguarda la tromba?

Il mio unico background di tromba è l'aver una figlia di 16 anni che è una trombettista jazz. Intendo, lei è una vera musicista! Ha suonato alla Carnegie Hall quando aveva 14 anni con la banda jazz del college. Lei è fenomenale. Ecco quanto sono vicino al saper suonare una tromba, le trombe che compro sono per mia figlia Maya.

Perciò lei recensirà la tua performance.

Oh, assolutamente. Assolutamente. Lei conosce le note, lei sa tutto.

Parlando di famiglia, dicci qualcosa della famiglia Maxson in *Barriere*.

Rose ne è il cuore e l'anima. Lei è il fondamento della famiglia.

Lei è l'individuo affidabile che mantiene unita la famiglia – scegliendo, ad esempio, i vestiti di Gabe per assicurarsi che lui stia bene, per motivare Troy ad essere più gentile. Lei è la matriarca della famiglia, la leader della famiglia, sebbene permetta a Troy di fare l'uomo e battersi il petto.

Hai mai pensato a quanto sia stato difficile per Denzel indossare questi vestiti molto pesanti che deve portare come Troy ogni giorno, per recarsi all'interno di quegli oscuri luoghi emozionali dove va ma poi separarsi da tutto ciò, attraversare la scena, guardare il monitor e dirigere?

Denzel ha vissuto le giornate più dure di chiunque altro qui sul set. Lui è estremamente premuroso, completamente assorbito in ciò che fa e possiede un suo metodo. Qualcuno mi disse: "Come può fare la performance che deve portare a termine e dirigere allo stesso tempo? Probabilmente non ne ha molto!". Denzel si prende tutto il tempo che gli serve, perché questo lavoro è troppo importante.

In primis, ci stiamo confronto con il tardo, grande August Wilson e nessuno di noi si permetterebbe di scherzarci. Sappiamo che si tratta di una nuova fase, la fase successiva nella carriera di Denzel e noi siamo qui per supportarlo in maniera assoluta in tutto ciò che fa. Ho imparato, guardandolo dirigere e recitare, perché lui sia così eccezionale e lo sia stato così a lungo. È un fenomenale essere umano. È gentile, generoso e noi gli guardiamo le spalle. Di qualsiasi cosa lui abbia bisogno, la otterrà.

Cosa si prova a guardare Denzel e Viola che interpretano una scena insieme?

Guardare Denzel e Viola è magico perché è tutta verità. Viola non è il tipo di attrice cui puoi dire cosa fare e non lo è neppure Denzel. A nessuno di noi puoi dire cosa fare. O ti fidi o non ti fidi. Guardare Viola regalarci ogni volta un ulteriore livello di sorpresa e vedere

Denzel “fare a pugni con lei”, in mancanza di un termine migliore, è qualcosa che ispira ed arricchisce. Comprendiamo sempre la ragione del nostro essere qui quando guardiamo quei due “dargli giù”. Non esiste nulla di simile.

Perché pensi che questa storia possa essere rilevante per un pubblico contemporaneo?

Ciò che rende la storia rilevante ed universale allo stesso tempo, è il suo essere una storia umana. La condizione umana è la stessa in tutto il mondo. Ci sono famiglie che sono fratturate e lo sono in un loro specifico modo ma ogni famiglia cerca di elevarsi e ciò non è diverso da ciò che accade nella famiglia Maxson. Ci sono dei comportamenti accettabili ed alcuni inaccettabili in ogni famiglia e ciò contribuisce alla comprensione di questa storia. Penso che tale percorso padre-figlio, con la moglie che cerca di mantenere intatta la famiglia, sia qualcosa cui molte persone possano relazionarsi.

In America, ci sono donne che sono la forza, il cuore e l'anima della propria famiglia. Loro supportano il proprio uomo che va al lavoro, viene rimproverato tutto il tempo dal capo e poi torna a casa. Lei non soltanto deve cucinare ed essere sicura che la casa sia in ordine ma anche ricostruire il proprio uomo e i propri figli, ogni singolo giorno. È questo tipo di storia. Una storia di interesse umano e penso che chiunque troverà in *Barriere* qualcosa da accogliere.

Cosa significa *Barriere* per te?

Si rifà al linguaggio di August Wilson. C'è una frase in cui Bono chiede a Troy: “Perché stai costruendo questa barriera?” e lui risponde: “Alcuni costruiscono una barriera per tenere la gente fuori, altri costruiscono una barriera intorno alla propria vita per tenere le persone dentro”.

Questo il senso di *Barriere*. Perché stai costruendo una barriera nella tua vita? È per tenere le persone fuori o per tenerle dentro? Per quanto mi riguarda, questa è l'essenza dell'opera di August Wilson.

Qual è stata la cosa migliore del riunirsi con questo gruppo di attori l'estate scorsa per girare insieme questo film?

Per quanto mi riguarda, la cosa più eccitante è l'amore ed il rispetto che hanno l'uno per l'altro. Lavorare con Denzel Washington, che ritengo uno dei migliori, se non il migliore che abbia visto nella mia vita. Non ha momenti falsi, mai, in nessun istante della sua carriera. Le sue interpretazioni sono uniche e l'essere qui, e ricevere la libertà ed il rispetto da Denzel, quello che lui dà a Viola, che dà a se stesso, a Stephen McKinley Henderson, Russell Hornsby, Jovan, ed anche alla bambina che interpreta Raynell.

Lui ci ha detto: “Il filo conduttore è l'amore”. È l'unica cosa che ci motiva, fuori e dentro lo schermo. *Barriere* è amore. Tutti qui si rispettano l'un l'altro, c'è profonda fiducia ed ognuno si prende cura degli altri. Quando abbiamo finito le riprese, è stata una delle esperienze più tristi che abbia avuto. Cerco di non pensarci e sono profondamente grato per questa opportunità. Questo è, autenticamente, uno dei picchi della mia vita e della mia carriera.

Intervista al Direttore della Fotografia Charlotte Bruus Christensen

Qual è stato il tuo primo incontro con Denzel per questo progetto?

Molto intenso e molto appassionato. Stavo completando le riprese di *La ragazza del treno* a New York e Denzel si trovava in città. Ciò che avevo immaginato come un saluto di una ventina di minuti si è trasformato in un'intensa conversazione di quattro ore, in cui non abbiamo discusso soltanto la sceneggiatura di *Barriere* ma l'intero testo in generale, la storia del progetto, la sua profondità e la passione di Denzel nei suoi confronti. Abbiamo parlato anche di come interpretiamo le storie, di come ognuno di noi legge una battuta e la riporta. Di come comprendiamo la cultura e la storia, sia che si tratti di quella afroamericana che di quella scandinava come la mia. Abbiamo concordato sul fatto che le storie di famiglia sono universali e questa è un'intensa storia di famiglia e di relazioni, di che cosa significhi "farcela nella vita".

Qual è stato l'approccio di Denzel alla regia di questo film?

Il suo approccio alla direzione è stato molto dal punto di vista dei personaggi. Essendo già stato coinvolto nell'opera teatrale prima di prendersi la responsabilità di questo progetto, Denzel possiede una profonda comprensione del significato di ogni singola frase della sceneggiatura. Il fatto che sia stato lui a dirigerlo, l'ha ovviamente resa una storia più incentrata sul personaggio.

August Wilson ha scritto del materiale incredibile e si è occupato personalmente sia dell'opera teatrale che della sceneggiatura. L'approccio di Denzel implicava una superba visione di questi personaggi e della loro storia, lui vedeva il quadro complessivo. È stata

un'esperienza incredibile per me entrare a far parte della squadra senza saperne molto ma imparando attraverso gli occhi di Denzel, per poi dividere il tutto in inquadrature.

Quali sono state le più grandi sfide che hai dovuto affrontare per tradurre uno spettacolo teatrale in un film?

La sfida più grande è stata rimanere fedele alla fonte, non trasformarla in qualcosa di diverso. Denzel stava cercando di onorare August Wilson attraverso l'intero processo, il che è significato non allontanarsi dall'opera teatrale. In molte delle scene, abbiamo iniziato con la camera in campo lungo, come se il pubblico potesse essere realmente seduto su un palco e guardare verso il nostro set, come si farebbe a teatro.

E poi avremmo tagliato verso l'interno - una cosa che è possibile fare in un film, arrivare veramente vicini, ecco come lo abbiamo fatto in cinematografia, attraverso i primi piani. La sfida è consistita nel bilanciare le due inquadrature, senza forzare il film in una certa direzione. Ciò mi ha messo una certa pressione addosso, come direttore della fotografia, perché abbiamo girato in una specifica location, in una casa a schiera molto angusta, usando lenti anamorfiche per creare un maggiore effetto cinematografico. Vedendo il film finito, ritengo che abbiamo superato le nostre sfide in un modo di cui sono orgogliosa – il nostro lavoro è al servizio della sceneggiatura, dell'opera teatrale e della visione di Denzel.

Come descriveresti lo stile visivo di questo film?

Abbiamo codificato un linguaggio che era basato in primis sul muovere o meno la camera. Si tratta di un linguaggio molto preciso; ogni elemento è significativo.

Dal punto di vista dell'illuminazione, bisognava anche creare una realtà che fosse allo stesso tempo cinematografica. Non abbiamo mai cercato di farlo apparire commerciale o bello per il bello in sé. L'obiettivo è stato sostenere le interpretazioni e rimanere fedeli al materiale.

Come descriveresti l'umore ed il tono del film?

Il tono e l'umore sono molto vivaci. Abbiamo lavorato a stretto contatto con lo scenografo David Gropman per decidere il colore degli interni, che è stato creato con dei blu molto ricchi. Per gli esterni, nel cortile dietro la casa, abbiamo enfatizzato i muri di mattoni rossi. La scena è stata, quindi, molto distinta dal punto di vista della palette cromatica.

Che genere di location si è rivelato l'Hill District di Pittsburgh?

È un luogo molto interessante e storico. È stato bello lavorarci. Sin dal primo istante, è stato eccitante vedere come chiunque nella zona supportasse il progetto e sentisse di farne parte. Ciò ha portato energia ed autenticità nella produzione. Continuo a ritornare sulla parola "veritiero" perché era questa la visione alla base di questo film; tutto doveva essere veritiero. Tutto è stato girato nei luoghi originali; non abbiamo avuto una singola scena girata in studio. L'atmosfera, il tempo, l'ambiente di Pittsburgh hanno creato il look e la sensazione per noi. L'Hill District è stato un personaggio a tutti gli effetti.

Che sfide hai dovuto affrontare girando nelle location autentiche?

David Gropman e Denzel si sono innamorati di questa casa molto angusta nell'Hill District, e quando l'ho vista, ho capito che sarebbe stato difficile filmarla perché era larga soltanto tre metri, tre metri e mezzo. Alla porta accanto c'era un'altra casa a schiera e tra le due soltanto 91 centimetri di distanza. Perciò non potevamo contare sull'illuminazione naturale. Anche i palazzi erano molto vecchi e non potevamo toccarli o alterarli. È stata una grande sfida da superare per poter mantenere una coerenza sia mentre lavoravamo con la luce del giorno che durante la notte. Abbiamo girato delle scene nella camera da letto al piano di sopra e la scalinata che conduceva lì era larga soltanto 60 centimetri. Avevamo una troupe che faceva su e giù lungo quelle scale, cercando di girare e recitare in una stanza di un metro e mezzo per un metro e mezzo.

La restrizione è molto importante per la storia, specialmente per i personaggi; per Denzel, Viola ed il resto degli attori, essere in una vera casa, creando questa storia veritiera, è stato di un'importanza immensa. Ad un certo punto, Denzel ci ha detto che non avremmo potuto fare questo in uno studio ed io mi sono trovato completamente d'accordo - sarebbe stato un film completamente diverso. Siamo stati forzati ad essere creativi nel modo in cui abbiamo raccontato la nostra storia e la claustrofobia è stata utile per i personaggi. Non potevamo muovere i muri e ciò è stato molto importante. Ci trovavamo spesso fuori, togliendo le finestre e filmando attraverso quegli spazi vuoti. Le restrizioni a noi imposte hanno aggiunto molto al film.

Denzel aveva delle idee specifiche circa l'inquadratura dei personaggi?

Conoscendo la storia e la sceneggiatura così bene ed avendo fatto così tanta preparazione per il film, Denzel era perfettamente a conoscenza della misura di ogni lente che abbiamo usato per inquadrare i personaggi. Le nostre conversazioni sulle inquadrature, sulla grandezza delle lenti e su come muovere la camera sono state un processo continuo sin dall'inizio della produzione. Denzel sapeva sempre quando dovevamo "tirarci fuori" ed avere un'inquadratura più larga.

Denzel, una volta, ha definito Troy Maxson "una televisione" perché lui è come un performer, gli piace intrattenere e conosce molte storie - è un grand'uomo, "con un gran volume".

Ho spesso suggerito di utilizzare delle angolazioni basse per inquadrare Troy ma Denzel ha continuato ad interrogarsi sul perché la camera fosse così bassa.

Qual è stato il tuo approccio e quello di Denzel riguardo alle riprese di alcuni dei monologhi?

Nel film, abbiamo delle scene piuttosto lunghe con dialoghi e monologhi; Denzel ha voluto che, durante queste scene, semplicemente continuassimo a girare senza interruzione. Abbiamo girato in 35 millimetri, il che significa avere delle restrizioni dal punto di vista del minutaggio. Abbiamo spesso girato l'intero rullo per conferire alla scena ed agli attori la gamma completa delle intenzioni entro gli otto minuti assegnati. Ed anche in quel caso,

abbiamo pianificato tutte le inquadrature. Perciò se, ad esempio, gli attori si fossero alzati in piedi e mossi, noi li avremmo seguiti lungo la ripresa.

L'idea di base era di mantenere la continuità; avremmo messo tutto ciò che potevamo all'interno del rullo senza interromperlo. Ciò può essere difficile da realizzare quando si debbono girare dei monologhi perché non puoi certo riprendere dal centro di una frase. Per quanto riguarda alcuni dei monologhi più lunghi, noi abbiamo pianificato tenendo conto di quell'aspetto.

Hai fatto qualcosa di unico dal punto di vista delle lenti utilizzate per il film?

Per desiderio di Denzel, abbiamo usato lenti anamorfiche. Ed abbiamo concordato sulla scelta di girare in 35 millimetri. La mia preoccupazione circa le lenti anamorfiche era che esse richiedono un po' più di spazio e di luce. Quando ti trovi una location che non è pratica e non puoi, ad esempio, alzare il soffitto o non c'è una finestra da cui illuminare, la situazione diventa impegnativa. Secondo Denzel, le lenti anamorfiche sono le lenti dell'attore - una volta che ti spingi in avanti, dallo sfondo al primo piano, il viso è a fuoco. Ho sempre pensato che le lenti sferiche fossero lenti da attore allo stesso modo ma Denzel mi ha convinto, attraverso riprese di prova, che l'anamorfico era la via giusta. Abbiamo utilizzato un vecchio set, la Serie C della Panavision. Penso che, in fin dei conti, per il film sia stata la scelta giusta.

Quando lavori con un regista come Denzel, che recita anche nelle scene, come comunicate? Quanto è diverso dal lavorare con un normale regista o con un altro attore?

Può essere molto intenso lavorare con un regista che è anche attore nello stesso film perché la situazione può diventare molto caotica.

Bisogna lasciare a Denzel lo spazio per poter seguire la sceneggiatura tenendo conto delle scene che includono lunghi monologhi e dialoghi ma è anche necessario girare il film insieme. Esso diviene, quindi, un rapporto di lavoro molto stretto. Io sono lì che gestisco la camera e lui è di fronte che recita.

Dopo ogni inquadratura c'era sempre un momento molto intimo in cui ci chiedevamo: "ce l'abbiamo fatta?".

La preparazione era cruciale, è quello il momento in cui comprendi la visione generale perché nel momento in cui inizi a filmare, le discussioni si sono già svolte. Una volta che la produzione inizia e Denzel si toglie un cappello e ne indossa un altro (attore-regista-produttore), io debbo assumere il controllo in base a ciò che lui vuole ottenere per poter portare a casa la scena. Ma ho amato molto avere un regista presente e che conoscesse così tanto del personaggio che stava interpretando.

Non sono neppure sicura che Denzel sia mai uscito dal personaggio di Troy Maxson, tra una scena e l'altra. Andava al monitor e "sentiva" la scena come se fosse ancora Troy. Poi "tornava dentro" di nuovo, per fare ancora di più.

Come utilizzi il tuo stile di gestione della camera e la tua scelta dei primi piani per puntualizzare l'emozione di questi monologhi ed aggiungere all'esperienza visiva quel livello che non sarebbe possibile ottenere guardando lo spettacolo a teatro?

Oltre a molti primi piani, nel film abbiamo anche alcuni long take¹². La questione era: quando avremmo utilizzato quei primi piani? Sul palco, gli attori non hanno il privilegio dei primi piani. C'è una scena specifica in cui Troy sta parlando del suo passato, nella sceneggiatura è lunga quasi sei pagine, in cui lui è seduto all'aperto e racconta una storia al suo amico ed a suo figlio. Sapevo che quella scena sarebbe, ovviamente, dovuta terminare con un primo piano - è importante in quei momenti intensi, quando si tratta di un monologo e non ci si vuole basare su un montaggio di altri elementi.

Per inquadrature come questa, abbiamo usato delle lenti da zoom, il che è molto old-fashioned ma ci ha consentito di rimanere in primo piano senza essere distratti dalla carrellata.

L'illuminazione cambia con l'evolversi della storia?

L'illuminazione di questo film è naturalistica; volevamo dare una sensazione di autenticità. Allo stesso tempo, volevamo che alcune scene permettessero alla luce di avere un certo impatto. L'illuminazione dipendeva da ogni specifica scena, non avevamo un'impostazione delle luci che cambiava con l'evolversi del film. Certe scene richiedevano la luce naturale, come quella in cui il telefono squilla e Rose viene informata che il bambino è nato ma la madre è morta. Abbiamo utilizzato la luce naturale perché era una scena più intensa ed essa supportava la storia in quel senso. Abbiamo usato anche una sorta di illuminazione surrealistica che diviene parte della narrazione verso il finale, quando Gabriel suona la sua tromba ed il cielo si apre. Penso che l'illuminazione sia stata molto fedele ad ogni specifica scena della storia.

Quando tu e Denzel vi stavate preparando per il film, qual è stata la tua strategia?

Abbiamo visitato insieme moltissime location. Penso che, per Denzel, il trovarsi lì ed il parlarne fosse veramente importante. Ha amato il fatto che io avessi portato la mia macchina fotografica. Abbiamo fatto alcuni scatti. E talvolta uno scatto gli ha fatto venire un'idea ed ha così avuto una visione chiara di uno o due scatti per una scena. Poi io ho costruito gli altri scatti intorno alla sua visione. Per la preparazione, inclusa la creazione dello stile visivo e delle riprese, abbiamo iniziato con un settaggio semplice, qualcosa di molto specifico e gli abbiamo costruito intorno la scena. In una scena di dialogo, ad esempio quella in cui Troy sta parlando del suo passato, sapevamo che avremmo dovuto terminarla con un intenso primo piano.

Molte scene sono state costruite in questo modo, iniziando con l'idea di un primo piano come punteggiatura, il quale era già stato discusso durante la fase di preparazione. Ci siamo concentrati sui momenti chiave e ci abbiamo anche costruito intorno. Destrutturavamo una scena e Denzel iniziava a dirigere da lì, il che era perfetto perché in tal modo ciò ci manteneva al cuore di ogni scena, sapendo quale sarebbe stato il nostro scatto chiave. Questo è stato un grande modo di prepararci.

Come descriveresti lo stile registico di Denzel? C'è stato qualcosa di particolare che è emerso lavorando con lui?

¹² Una ripresa che dura molto di più rispetto al convenzionale tempo di montaggio sia rispetto allo specifico film che ai film in genere, per movimenti di camera particolarmente significativi o elaborati.

Sin dal mio primo incontro con Denzel, mi sono reso conto che lui è molto appassionato, forte e potente. Ha un'idea, si mette in testa qualcosa e procede sino ad ottenerlo. Sono probabilmente fatto così anch'io ma Denzel ha più esperienza. Trovarsi sulla stessa lunghezza d'onda ha reso più facile ottenere dei risultati insieme. Lui è un grande regista ed un grande attore grazie a quella passione, a quella spinta, e trascina tutti con sé. Ciò che rende grande un regista è una visione chiara e la capacità di comunicare tale visione.

Voi siete un team variegato. Pensi che la dinamica all'interno di questo progetto sia stata equilibrata?

Penso che la dinamica di questo progetto sia stata bilanciata in molti modi. Lavorare con un team, un regista ed un cast che sono stati sul palco ed hanno fatto questo spettacolo per mesi e mesi significa che loro conoscono quest'opera molto bene.

C'è anche un valore nel portarla a persone che la vedono per la prima volta e posseggono una prospettiva fresca a riguardo. Denzel ha una certa visione ma c'è stato sempre spazio per persone come me che hanno offerto una nuova prospettiva alla versione cinematografica.

Intervista al Montatore Hughes Winborne

Qual è stata la tua introduzione a *Barriere* e ad August Wilson?

Sono entrato a far parte della famiglia perché ho fatto *The Great Debaters - Il potere della parola* con Denzel ed a Denzel piace lavorare con le stesse persone, se è possibile, perciò mi ha chiamato circa un anno fa per fare *Barriere* ed io sono andato ad una lettura a tavolino del testo a marzo, che è stata di per sé veramente fantastica. In quel periodo, stavo lavorando ad un film di Marc Forster e quando si è avvicinato l'inizio delle riprese di *Barriere*, Denzel è venuto nella mia sala di montaggio per parlarne. A parte questo, ho iniziato subito, ho iniziato immediatamente a ricevere i giornalieri. Non ho parlato molto con Denzel durante la produzione perché era veramente estenuante. Avevamo un'agenda molto stretta e lui era molto stanco durante i weekend. Avremo parlato due, forse tre volte. Mi chiamava alle 5 del mattino. Sapevo sempre che era lui se il mio telefono squillava alle cinque perché lui si svegliava alle quattro e mezza e sul mio telefono appariva "numero sconosciuto".

Quali sono state le sfide che avete dovuto affrontare per portare *Barriere* nel mondo del cinema?

Quando si guarda uno spettacolo teatrale, si vedono tutti sul palco in quell'istante e simultaneamente, perciò puoi vedere la reazione della gente, puoi vedere una persona che recita le sue battute, puoi veder reagire la persona che le ascolta. L'idea, durante l'assemblaggio ed il montaggio del film è stata di cercare di mantenere viva quell'esperienza ma di trarre anche vantaggio delle tecniche che è possibile utilizzare in un film. Ciò, per quanto riguarda il montaggio, si traduce nel fatto che siamo dovuti stare molto sui master. Non potevamo farlo per tutto il tempo perché alcune performance erano così incredibili che volevi che la camera si avvicinasse di più. Ma anche quando facevamo questo, cercavamo di tenere comunque "in vita" chiunque fosse nella scena, ma non apparisse in camera, utilizzando dei reaction shot¹³. Se si fossero verificati dei momenti di commedia, li avremmo tenuti vivi con una risata fuori schermo.

Ma era difficile.

Ho fatto il mio montaggio e Denzel è arrivato; molto di ciò che Denzel ed io abbiamo fatto insieme è stato cercare, sempre, di risolvere la questione del mantenere tutti "in vita" quando giravamo. Avremmo cercato di usare dei campi lunghi ogni volta che ci era possibile, in modo che il pubblico potesse vedere il set e tutti i personaggi che erano in scena e noi potessimo cogliere l'esperienza di tutti gli attori sullo schermo allo stesso tempo.

Nella versione teatrale di *Barriere*, tutta l'azione si svolge sulla veranda o nel cortile dietro la casa dei Maxson. Il pubblico non vede neppure mai l'interno, men che mai il vicinato o il luogo di lavoro. Quali sono gli elementi che hanno trasformato il luogo in modo cinematografico e ne hanno fatto un film che è più grande e più ampio delle versioni teatrali?

Abbiamo utilizzato il cortile dietro casa, il giardino davanti alla casa, siamo andati un paio di volte al centro di smaltimento rifiuti dove Troy lavora, al bar dove talvolta passa il suo tempo. Vediamo la chiesa dove si reca Rose e persino l'ospedale dove Troy va a trovare Gabriel.

Ma, sai, la maggior parte del film si svolge intorno alla casa e ciò che hanno fatto in scenografia, ciò che Denzel e Charlotte hanno fatto - perché io non avevo modo di fare altro - è stato muoversi con i personaggi.

Perciò, se c'era una scena che iniziava nel cortile dietro casa, loro si sarebbero mossi dentro casa ed avrebbero interpretato lì la seconda metà della scena. E poi, talvolta, avrebbero camminato attraverso la casa e si sarebbero recati nel giardino di fronte, in modo da portare del movimento all'interno del film, ok? È come se fosse un follow shot¹⁴ o una ripresa del cast che cammina verso la camera.

Quel genere di inquadrature ha dato al film un movimento che non esiste nell'opera teatrale. Non è un'enorme "apertura" ma è abbastanza. Il cortile dietro casa è veramente piccolo ma di fronte alla casa c'è Bedford Avenue [dove August Wilson è cresciuto], perciò hai queste lunghe, belle riprese sulla strada dove puoi vedere il vicinato, i bambini che giocano per le strade. In questo modo, possiamo mantenere viva la zona, possiamo

¹³ La ripresa della reazione di qualcuno ad un evento o ad una dichiarazione fatta da un altro.

¹⁴ Un'angolazione specifica della camera nella quale il soggetto filmato sembra essere inseguito dalla camera stessa, per esempio da una Steadicam.

cercare di replicare, sino ad un certo punto come fosse l'ambiente e, con l'ADR¹⁵, possiamo metterci i bambini, semplicemente inserirli nello sfondo.

La stessa cosa per quanto riguarda il cortile dietro casa. Tu senti le persone nei loro giardini. Quando sei dentro la casa, tutto è abbastanza tranquillo ma all'esterno, c'è un vicinato con la gente che parla e le macchine che passano. E quando ci rechiamo al deposito dell'immondizia, il luogo è rumoroso.

Nella scena di apertura, Troy e Bono, il suo migliore amico e collega di lavoro, sono sul retro di un camion dell'immondizia che scende lungo Wylie Avenue, che è in pratica la principale dorsale dell'Hill District di Pittsburgh e quella è una grande ripresa aperta.

Perciò il film si apre in modo piuttosto grande. Ricordi [l'adattamento cinematografico di Mike Nichols dell'opera teatrale di Edward Albee] *Chi ha paura di Virginia Woolf?* È simile. Originariamente, era un'opera teatrale ed anche il film è ambientato, per gran parte, in questa piccola casa. Ma si apre con un grande campo lungo di George e Martha che escono da un auditorium dove sono stati a vedere qualche evento. C'è un lungo crane shot¹⁶ quando loro camminano verso la camera e poi si allontanano.

E noi abbiamo cercato di fare la stessa cosa con *Barriere*, con quel grande campo lungo di Wylie Avenue ed in lontananza si può vedere la vecchia Pittsburgh con le ciminiere dalle quali uscivano sbuffi di fumo, come era normale all'epoca, con le acciaierie che non si fermavano mai, 24 ore al giorno, 7 giorni su 7.

Quali sono la pressione e l'impegno morale nel fare un film tratto da un'opera teatrale che ha vinto un Pulitzer e molti Tony?

Ad essere onesto, quando ho iniziato non sapevo molto dell'opera di August Wilson ed uno degli aspetti positivi del lavorare a questo film è stata la scoperta di Wilson perché le opere sono incredibili ed il linguaggio è fenomenale.

Ma poiché non conoscevo il suo lavoro in precedenza, non sono giunto sul set con molta pressione. Volevo rispettare l'opera teatrale ma anche fare bene nei confronti di Denzel.

Vedi, avevo lavorato con Viola e Denzel in passato, e sapevo che il cast sarebbe stato incredibilmente forte. E lo sono.

Ogni volta che inizio un film, ci arrivo con il desiderio di fare del mio meglio, usare nel modo migliore il materiale a mia disposizione, fare il film migliore con ciò che mi trovo davanti. Ma per quanto riguarda questo film...le mie carte erano veramente belle.

Il film, come tutte le opere di August Wilson, fa un uso notevole della musica. Il tempo di una canzone o la colonna sonora influenzano le tue inquadrature?

Assolutamente sì. Il film, per come si pone al momento, non ha molta musica al proprio interno e la ragione di ciò è dovuta al fatto che il linguaggio stesso è la musica.

Se si chiudono gli occhi e si ascolta il film, se ne coglierà il ritmo. Ciò che Denzel ha fatto è stato veramente arguto. Lui ha detto sia a me che agli attori: "Non rallentiamo. Restiamo

¹⁵ Il processo di ri-registrazione del dialogo dell'attore originale dopo aver filmato per migliorare la qualità dell'audio o riflettere dei cambi nel dialogo (noto anche come "looping" o "looping session").

¹⁶ Una ripresa eseguita, in modo manuale o automatico, utilizzando un crane (giraffa).

fedeli al ritmo del linguaggio ed il pubblico dovrà venirci dietro. Se rallentiamo per far sì che possano raggiungerci, allora avremo ucciso il ritmo del linguaggio”.

E mantenendosi aderenti a quel ritmo, il pubblico è in qualche modo obbligato a prestare attenzione, ad ascoltare. Bisogna ascoltare. Non si può non ascoltare. Se non si ascolta, si perderà sicuramente qualche elemento. Ora, posto ciò, la bellezza della sceneggiatura è che il linguaggio è, talvolta, intenzionalmente ripetitivo perciò se perdi qualcosa, probabilmente capirai cosa hai perso nella frase successiva.

Passando da Broadway al film, come costruisci quei momenti in cui gli attori sono piccoli?

Non ho bisogno di usare dei primi piani per catturare quei piccoli momenti. Se c'è qualcosa che sta accadendo in un campo medio o in un primo piano medio, lo catturerai. I primi piani vengono riservati a quei momenti molto, molto, molto importanti. Ma Mykelti è un attore molto fisico e quando lo vedi, è incredibile. È così bravo e fa piccole cose tutto il tempo. Ad un certo punto, sta facendo vedere la chiave a Troy perché lui possiede un suo appartamento; perciò, in questo caso, ci troviamo in un campo medio ma non era necessario che lo fosse. Lo avrei colto comunque.

Le cose stanno così: avrei potuto fare l'intero film con un campo lungo ed il risultato sarebbe stato incredibilmente potente. Mi sarei addentrato nei campi medi per degli istanti come quelli in cui Mykelti mostra la sua chiave ma non mi viene in mente un altro caso in cui abbia avuto bisogno di aggiunte di scatti per rimarcare una certa situazione.

Un altro aspetto rimarchevole di questo film è che non è necessario stressare determinati momenti per dimostrare qualcosa. Il film e l'opera teatrale sono lì affinché il pubblico li guardi, li ascolti e li apprezzi per quello che sono.

Non vieni imboccato. Il film è talmente potente ed intenso che si presenta come una sorta di presentazione spensierata perché l'intento con August Wilson era - e ciò era molto importante anche per Denzel - di lasciare che fossero le parole a narrare la storia.

Alcuni dei grandi drammaturghi hanno avuto molti film tratti dalle loro opere ma sino ad ora, non ce n'era mai stato uno per August Wilson. In che modo questo film lo eleverà al pantheon, al Monte Rushmore dei drammaturghi?

Posso soltanto dire che, per quanto mi riguarda, lui è salito direttamente in vetta. E penso che sarà una rivelazione per coloro che non sanno nulla di August Wilson.

Barriere rappresentava già un risultato eccezionale prima che ne venisse tratto un film, ma il film lo renderà accessibile a molte più persone.

E si possono fare cose in un film che non è possibile fare in un'opera teatrale e tra queste c'è il permettere al pubblico di vedere il dolore, la gioia o qualsiasi altra emozione si debba esprimere in modo più ravvicinato che a teatro. Penso che ciò lo renda ancora più potente.

Cosa c'è in Troy e Cory che permette ad ogni padre, ad ogni figlio, forse anche ad ogni madre che guarda un padre relazionarsi con un figlio, di identificarsi?

Al cuore di August Wilson e direi probabilmente al cuore di tutte le sue opere ma specialmente in questa, lui va dal particolare all'universale. C'è un bianco che ha una

battuta in questo film, giusto? Per tutto il resto, si tratta di un film nero ma, allo stesso tempo, non lo è. È sul razzismo ma non lo è.

È sull'esperienza della famiglia Maxson nei confronti del mondo, sulla loro esperienza a Pittsburgh. Riguarda una famiglia che tribola attraverso molto tumulto e problemi ma è anche una famiglia i cui membri si amano. È una storia sull'amore e sulla lotta per la sopravvivenza, la lotta per riuscire a navigare queste acque turbolente. È una storia molto universale e, e, in un certo modo, è proprio questo a renderla meravigliosa. È meravigliosa perché tutto il cast è nero ma la storia non riguarda l'essere neri, riguarda l'essere umani nel mondo.

Se sei un padre e ti è mai accaduto di avere quel tipo di conversazione con tuo figlio in cui ti rendi conto che potresti spingerlo in modo troppo duro, puoi veramente comprendere il modo in cui Troy fa pressione su Cory, facendo del suo meglio, compatibilmente con l'educazione che ha ricevuto.

È interessante citare che abbiamo girato un po' di materiale di flashback per mostrare ciò che Troy aveva vissuto da bambino, ma non l'abbiamo utilizzato perché abbiamo ritenuto che non fosse il modo giusto per raccontare la storia. Il modo giusto era lasciare che Troy la raccontasse con le sue parole. Questa è una storia che parla d'amore. Troy ama Cory. Troy ha indubbiamente dei problemi ma ama suo figlio, ama sua moglie, tutti si amano l'un l'altro. È questo che, a volte, la rende talvolta così straziante ma anche così edificante allo stesso tempo perché in qualche modo loro riescono a cavarsela. Insomma, la fine del film si svolge nel 1965 dopo che Troy è venuto a mancare ma ora, Cory è Troy. Ed è un bravo giovane. È come se Troy gli avesse dato tutte le parti migliori di sé. Cory ha vissuto molto tumulto con suo padre ma il padre gli ha dato anche molto perché lo ha amato.

Ascolta, ti dirò qualcosa. Qualcosa di incredibile. Ho lavorato a questa cosa per sette mesi ed ancora mi ci sento soffocato. Quando ho iniziato a montare il film, mia moglie si trovava con me il giorno che stavo montando la scena nel cortile dietro casa, quando Cory e Troy hanno il loro grande confronto ed io ho semplicemente perso il controllo delle mie emozioni. Lei mi ha chiesto: "Che ti succede?" ed io le ho risposto: "Io...non ce la faccio". È un film emozionale su molti livelli diversi ma dà anche, allo stesso tempo, molta soddisfazione.

Come si mostra e si trasforma un'opera teatrale in un film utilizzando la fotografia, il montaggio, la musica - tutti questi elementi? Quanto è diverso il *Barriere* del 2016 rispetto a ciò che si è fatto con opere teatrali più vecchie che sono state trasformate in film?

Il modo in cui la cinematografia si è evoluta, specialmente negli Stati Uniti, c'è un sacco di montaggio, vero? E ciò che *Barriere* fa è riportarci all'idea del permettere alle persone di muoversi e reagire, reagire alle parole dell'altro, reagire all'interno di un'inquadratura più ampia.

È rimasto fedele all'opera teatrale, da un certo punto di vista, ma il movimento di camera e le ambientazioni – io e Denzel ne abbiamo parlato molto in sala di montaggio - lo rendono allo stesso tempo molto cinematografico poiché, a differenza di quando si gira uno

spettacolo teatrale in cui si piazzano una o tre camere in mezzo al pubblico e poi si montano le riprese, noi possiamo muoverci “intorno alle azioni dell’attore” e quel movimento di camera può essere un’espressione di ciò che sta accadendo nell’opera teatrale.

Spesso, è più difficile apprezzare il montaggio perché ce n’è molto meno rispetto agli standard cui le persone sono abituate ai giorni nostri. Non tagliare è talvolta più difficile che tagliare. Perciò è necessario determinare quale sia il punto migliore per il taglio e per quanto riguarda *Barriere*, ciò significa sapere cosa fare per non interrompere il ritmo del linguaggio, rimanergli fedeli perché il montaggio lo influenza moltissimo.

Per il montatore, ad un certo livello, è come se una voce ci dicesse: “Qui c’è del gran materiale, levati di mezzo”. È più facile dirlo che farlo perché il punto in cui tagli influenzerà il ritmo - non c’è altro modo. In questo caso, ci si rifà maggiormente al cinema classico.

Guardandolo dalla prospettiva dello sceneggiatore, stavo pensando anche a questo: ci si trova di fronte ad un monologo di 17 minuti e qualcuno cerca di romperlo, prendendo un passaggio lungo e separandolo in sei scene anche se non v’era alcuna necessità di farlo.

La tua domanda fa risuonare anche un altro aspetto, incredibilmente interessante, una cosa che August Wilson può fare in un batter d’occhio e non te ne accorgi nemmeno. Ci sono molti esempi di ciò nel film, specialmente nel primo terzo in cui, in un’unica location, come il soggiorno o il cortile dietro casa, lui riesce a cambiare tono tre o quattro volte. Può essere veramente divertente e poi diventare serio nel tempo di un battito di ciglia. Lui opera queste svolte e non te ne accorgi neppure.

Ciò è parte della natura di Troy perché ogni volta che la situazione si fa seria, lui vuole cambiare argomento. Tuttavia, Denzel opera questi cambi di direzione attraverso il linguaggio e la performance. In una convenzionale sceneggiatura di Hollywood, si farebbe una scena divertente per poi passare alla successiva, più seria, perché abbiamo bisogno di una transizione per passare al tono più serio ma ciò non accade in *Barriere*. Qui operiamo semplicemente il cambio di tono ed il pubblico ci segue.

È una buona descrizione del perché non puoi fermarti perché se ti sei fermato ed hai rallentato per fare il cambio di tono o hai lasciato spazio per una risata o qualsiasi altra cosa, perdi il ritmo e non potrai più eseguire quel cambio in modo armonico. È come stampare il piede sul freno e poi cercare di premere nuovamente l’acceleratore per girare l’angolo. Semplicemente, non funziona.

Quel cambio di passo deve essere eseguito dagli attori, non da un gioco di prestigio cinematografico.

Esatto. Ed io non lo faccio neppure nel montaggio. Molti di quei cambi vengono fatti direttamente nel master. È una cosa bellissima da guardare.

Come montatore del film, tu hai osservato le performance degli attori in modo più ravvicinato di chiunque altro. Cosa ti ha colpito in particolare a riguardo?

Io non ho dovuto fare molto. Denzel, in quanto Denzel, possiede un range espressivo molto ampio ed è in grado di dare diverse interpretazioni per diverse battute. Tutti gli altri sono stati piuttosto costanti nella loro performance, incluso Jovan, e lui è stato sempre

bravo. E dal punto di vista del casting, Denzel ha fatto un grande lavoro, specialmente per quanto riguarda Jovan e la bambina che interpreta Raynell.

Non ho dovuto fare alcun salto mortale all'indietro per quanto riguarda la performance in questo film, il che è decisamente inusuale ed è prova evidente del livello del cast. Non accade spesso di vedere una cosa del genere. Hai Viola e Denzel che sono pronti immediatamente ed io avevo già lavorato con Viola in *The Help*, perciò sapevo già di cosa fosse capace ed in questo film lei è riuscita a superare se stessa. C'erano dei momenti in cui non conosco nessuno che sarebbe stato in grado di fare ciò che lei ha fatto. Non mi viene in mente alcuna attrice o attore che potesse riuscire a fare alcune delle cose che lei ha fatto e non si ha alcun dubbio, neppure per un istante, che il risultato sia crudo e reale.

Come montatore, ho avuto un'abbondanza di "ricchezze" su cui lavorare. Era difficile, talvolta, non fare "troppo" perché loro erano così bravi!

Ho lasciato semplicemente che si sviluppassero all'interno della scena in modo che ci fosse un "arco" del loro comportamento. Erano davvero fortissimi, in ogni istante. E Denzel mi ha aiutato, specialmente in un paio di sue scene, in quella tra lui e Viola nel cortile dietro casa, il momento della grande eruzione. Abbiamo lavorato molto su quella scena per ottenere l'arco più adatto ma l'ascolto è stato davvero qualcosa di lussuoso in questo film. Non mi sono dovuto impegnare per far funzionare la performance di qualcuno.

Ad un livello personale e professionale, che senso di orgoglio provi ad essere parte di questo specifico film?

All'inizio, non sapevo in cosa mi stavo cacciando ma l'ho scoperto abbastanza rapidamente. Sapevo quanto sarebbe stato bello ed ero incredibilmente eccitato. Questo genere di materiale e questo tipo di attori insieme in un film...non accade spesso. Amo recarmi al lavoro. Montare un film può essere un lavoro noioso e, proprio come per la produzione, non si tratta di uno sprint ma di una maratona. Perciò devi darti il giusto ritmo ma, davvero, la mattina non vedevo l'ora di alzarmi per iniziare.

A differenza di ogni altro film in cui abbia mai lavorato, questa eccitazione, questa sorta di gratitudine per l'essere coinvolto in questo film valeva per tutti sul set.

Non ho mai lavorato con un team di fonici che fosse così eccitato, così affamato di questo materiale che sembrava, con le parole di Scott Millan, l'addetto al mixer: la verità.

Non ho mai lavorato ad un film in cui le persone si dedicavano così tanto a far sì che il film fosse il più bello possibile perché amavano il materiale così tanto e si sentivano benedetti a farne parte. Dai vertici alla base, chiunque fosse coinvolto nelle riprese ha percepito che *Barriere* era un'esperienza speciale, una che non capita spesso.

Penso che questo film sia un classico.

So che questa dichiarazione sembra aria fritta ma è la verità.

Intervista allo Scenografo David Gropman

Come ti sei trovato coinvolto in questo progetto?

Mi sono incontrato con Denzel subito dopo Natale, un anno fa, a New York. Mi sono sentito talmente a mio agio con il materiale e mi sono goduto talmente tanto la conversazione con lui che, dopo aver ricevuto la proposta, ho accettato molto velocemente perché non volevo che il progetto “si allontanasse” da me. Sono anche un grande fan dell’opera di August Wilson. Venendo dal teatro come scenografo ed avendo già fatto sei produzioni cinematografiche basate su opere teatrali, in particolare piccole opere come *Marvin’s Room* e *Il dubbio* - è un enorme piacere per me re-immaginare come film un lavoro progettato per il palco. Tra Denzel ed il materiale, non ho dovuto pensare molto prima di accettare.

Quali sono state le differenze tra la sceneggiatura e l’opera teatrale?

Non mi era mai venuto in mente che avrebbe potuto funzionare come film. In realtà, è sembrato un passaggio naturale. Penso che coloro che hanno visto l’opera a teatro e conoscono le parole di August Wilson non percepiranno neanche per un minuto la sensazione di averne persa qualcuna. Allo stesso tempo, penso che resteranno meravigliati al vedere in che modo bello le scene passino da un luogo all’altro, dall’interno della casa al cortile sul retro o al luogo dove Troy entra ed esce dal lavoro.

Il vicinato di cui lui fa parte viene percepito senza soluzione di continuità.

Avevi visto la produzione originale di Broadway?

Sì, ho avuto la fortuna di vedere la produzione originale con la regia di Lloyd Richards e James Earl Jones nei panni di Troy Maxson. Ho visto anche *Ma Rainey’s Black Bottom* a Broadway; sono un grande fan dell’opera di Wilson. Ma non avevo visto il revival di *Barriere* con Denzel Washington e come scenografo del film, sono in qualche modo felice di non averlo fatto perché non mi volevo sentire vincolato al design del revival, proprio come Denzel non si è voluto probabilmente sentire come qualcuno che stesse dirigendo un’opera teatrale invece di un film.

Quanto è cambiato l’Hill District di Pittsburgh dagli anni ’50 in cui la storia di *Barriere* è ambientata?

L’Hill District è cambiato enormemente. La ristrutturazione è iniziata alla fine degli anni ‘50. Quasi la metà del distretto è stata demolita. La zona in cui August ha trascorso la propria infanzia è stata rasa al suolo e rimpiazzata con un gigantesco stadio ed un parcheggio.

È stata un’immensa tragedia.

Cosa pensi che ci fosse di così speciale in questo quartiere nell’epoca in cui August Wilson ci è cresciuto?

L’Hill District era questo incredibile epicentro di cultura e talento. Tanti luoghi fondamentali, come i grandi jazz club ed i musicisti che li frequentavano, sono scomparsi tanto tempo fa. Molte delle attività commerciali che rappresentavano il cuore e l’anima del District. Dopo la loro distruzione, i residenti non hanno avuto altra scelta che andare a fare la spesa in centro. C’è del grande materiale filmato che documenta quale aspetto avesse l’Hill District - e più in specifico Wylie Avenue - intorno al 1957 ma gran parte di ciò che vedete in quelle immagini, oggi non esiste più. È accaduto tutto molto rapidamente, non appena gli anni ‘60 hanno preso il sopravvento.

In precedenza, avevamo discusso la possibilità di girare in altri stati ma una volta iniziato lo scouting delle location, ci siamo resi conto che Pittsburgh era l'unica scelta possibile. Ho avuto un attacco di panico iniziale, al pensiero che tutto ciò che August possa aver visto in quel quartiere sia oggi scomparso ma abbiamo sentito una forte responsabilità di rimanere fedeli sia al periodo storico che alle origini di Wilson.

Com'è stata l'esperienza dello scouting?

Con il supporto dei produttori e dello studio, ci siamo recati a Pittsburgh in un freddo e nevoso giorno di gennaio - era proprio il Martin Luther King Day. Al nostro arrivo, ero fiducioso che sarebbe stato facile per noi trovare molto velocemente l'Hill District ma non è stato così, proprio perché gran parte della zona era scomparsa. Sapevamo che riportarla in vita e renderla coerente con la storia avrebbe richiesto uno sforzo notevole. Durante le mie prime riunioni con Denzel, ho imparato quanto fosse importante per lui girare nei luoghi reali e non sui set ricostruiti.

Voleva che Troy potesse percorrere le strade del quartiere ed entrare nella sua casa dalla porta principale e dal cortile dietro casa. Nell'opera teatrale, l'intera storia è ambientata nel cortile sul retro della casa dei Maxson; nel film, la maggior parte della storia si svolge all'interno della casa e nel cortile dietro casa. Perciò la scelta delle location è diventata molto importante.

Quali sono state le sfide più difficili da affrontare nella ricerca delle location più azzeccate?

Sapevo che trovare tutti gli elementi giusti ed essere in grado di riportarli indietro al 1957 sarebbe stato complesso. Perciò ho cercato di mettere insieme i pezzi del puzzle, sperando che il risultato ottenuto fosse ciò che Denzel aveva immaginato. Sono molto pragmatico. Ho iniziato con il vicinato ed in particolare con la strada. Trovare la strada perfetta che possedesse abbastanza elementi di quel periodo e funzionasse per le scene che dovevamo girarci è stata una sfida durissima.

Dopo aver setacciato tutte quelle zone di Pittsburgh, sono ritornato nell'Hill District ed alla fine sono riuscito a trovare una striscia di circa mezzo isolato di case a schiera i cui cortili sul retro erano affacciati - ma faceva così freddo, nevicava e tutto era così sbarrato che non ci è stato possibile entrare. Avevo un'incredibile sensazione riguardo a quel cortile dietro la casa, perciò abbiamo iniziato a bussare alle porte.

Com'è stato bussare a quelle porte? Cosa ci hai trovato dietro e come sei riuscito a trovare la casa perfetta per i Maxson?

Siamo entrati in una casa e quel passaggio ci ha portati in un'altra casa. Ad un certo punto, avevo trovato un lotto di terra vuoto ed ho pensato che forse avremmo potuto costruirci una casa ma il produttore ha detto di no. Finalmente, siamo giunti ad una fantastica casa vuota che era stata appena acquistata da una persona che abitava lì vicino, una struttura con delle belle fondamenta e decorazioni. Sapevo che quella era la nostra casa. Tutto ciò che dovevamo fare, a quel punto, era far sì che la strada fosse funzionale intorno a quella specifica abitazione.

Cosa la rendeva "la casa perfetta per i Maxson"?

L'elemento importante da considerare è che la famiglia Maxson possiede risorse economiche limitate. Troy rappresenta la classe operaia, non guadagna molto. Perciò la casa doveva mostrare questo. Denzel era stato adamantino riguardo al fatto che non avremmo dovuto romanticizzare la casa, il cortile sul retro ed il vicinato. Un'altra grande sfida è stata assicurarsi che le scenografie fossero un riflesso di ciò. Non potevamo rappresentare nulla che la famiglia non si potesse permettere.

Come si procede a disegnare qualcosa come la casa dei Maxson ed il mondo che la circonda da vicino?

Ho iniziato cercando di comprendere la storia dei personaggi. Mi sono dedicato completamente alla loro storia, sapendo che il progetto sarebbe seguito in modo naturale. Poi ho iniziato a creare il loro mondo utilizzando meno gesti possibile. Una volta che ho compreso la storia, inclusa l'architettura e i dettagli del periodo storico, diventa soltanto una questione di utilizzare soltanto ciò che veramente ti serve per raccontare la storia - per far sì che la scenografia in sé non soffochi in alcun modo la narrazione o le parole. Ho cercato di mantenere le cose semplici ed oneste.

Quale ruolo ha avuto nel tuo lavoro il fotografo Teenie Harris?

Lui ha lavorato per il Pittsburgh Courier, un settimanale afroamericano, dalla fine degli anni '20 sino agli anni '70, documentando le vite delle persone nell'Hill District. Qualsiasi domanda avessimo sull'area o sul periodo storico, ha trovato risposta nelle sue fotografie.

Il Carnegie Mellon Museum di Pittsburgh ha un archivio di 60.000 immagini stampate di Teenie Harris perciò, se avevamo bisogno del dettaglio di un cassonetto o di una cucina utilizzata dalla classe operaia, noi chiamavamo il museo e loro cercavano negli archivi ed estraevano le fotografie che ci servivano.

Uno dei grandi momenti visuali del film è un tributo ad Harris – quando Troy e Bono sono in movimento sulla strada, appesi al retro del camion della spazzatura mentre sfreccia lungo Wylie Avenue, la via principale dell'Hill District. Tutte le vetrine su quel tratto di strada sono basate sulle fotografie di Wylie Avenue scattate da Harris nel corso della sua carriera. Il suo studio privato era proprio sulla Wylie, perciò una delle insegne in quella scena reca la scritta "Teenie Harris Photography Studio".

Puoi descrivere lo stato d'animo che volevi creare nella casa della famiglia Maxson?

Denzel mi ha sfidato a mantenerla più semplice e spartana possibile, come è giusto che sia e come abbiamo scoperto attraverso le fotografie di quel periodo scattate da Teenie Harris. Siamo stati molto attenti con il colore, che è presente veramente poco nella casa. Ogni elemento del mobilio manda il segnale che quella è una casa calda e confortevole ma chi la abita possiede pochi mezzi di sussistenza.

Lo si intuisce dalle foto sparse sul muro e dai pochi oggetti sul tavolo della sala da pranzo Rose si prende cura di una bella casa ma difficilmente si vedranno molti oggetti all'interno perché non possono permettersi molte cose.

Essendo un ammiratore dell'opera di August Wilson, quale impatto pensi che avrà l'uscita della versione cinematografica?

Ciò che penso funzioni in modo potente, sia nella versione teatrale che in quella cinematografica di *Barriera* è l'incredibile dinamica tra i personaggi di questa famiglia; in

quale situazione riescono a connettersi e dove trovano impossibile farlo o esprimere amore.

Il film riguarda molto la famiglia e le difficoltà all'interno di una famiglia per far sì che vada tutto bene. *Barriere* è la storia di un padre che ama ferocemente suo figlio ma non riesce ad esprimerlo - non riesce a connettersi con lui.

Queste, secondo me, sono le scene più potenti del film e sebbene rappresentino soltanto una parte della storia, sottolineano le emozioni contrastanti di Troy e le ragioni per le quali lui non è in grado di esprimere amore.

Intervista alla Costumista Sharen Davis

Qual è il tuo primo ricordo dopo aver visto *Barriere*? E quali sono state le tue reazioni?

La cosa più eccitante per me, per quanto riguarda *Barriere*, è il fatto che ti puoi veramente immedesimare in questi personaggi. Voglio dire che, ad esempio, mio nonno è molto simile a Troy. Sono sicuro che milioni di americani siano in grado di immedesimarsi in questo momento di cambio della guardia in famiglia. Sono stata catturata dal piccolo ensemble, dai differenti membri di questa famiglia e dalla direzione nella quale si stanno muovendo.

Quando hai iniziato ad ideare i costumi per il film tratto da *Barriere*, sei andata a guardare ciò che era stato indossato nel revival di Broadway? O hai semplicemente seguito una tua direzione personale?

Non avevo visto l'opera teatrale ma una buona parte era stata videoregistrata e pubblicata in rete, quindi ho potuto fare ricerca in quel modo. Poi ho deciso di estrarre alcune idee dall'opera teatrale, ma il nostro film è maggiormente calato nella realtà. Ci sono persone vere e stiamo girando in una location vera, perciò ho dovuto rendere i costumi più realistici.

Nell'Hill District, è vissuto un famoso fotografo nero, Teenie Harris. Da questo punto di vista, lui ha scattato decine di migliaia di immagini attraverso tutta Pittsburgh. Hai visionato le immagini dell'Hill District dei tardi anni '50s e della metà degli anni '60, le epoche in cui sono ambientate le varie scene di *Barriere*?

La nostre bibbie sono state la fotografia di Harris e David Gropman con la sua scenografia che mi ha ispirato a muovermi in una certa direzione, ad usare una palette cromatica molto, molto limitata sulla maggior parte degli attori ma moltissima texture.

Cosa indossavano gli uomini e le donne dell'Hill District in quel periodo?

In realtà, amavano fare sfoggio dei propri vestiti. Nell'Hill District vivevano persone di tutte le classi sociali. La ricerca ha mostrato che alcune famiglie appartenevano alla classe operaia ma a quell'epoca c'erano anche molti afroamericani benestanti. Nei tardi anni '50, c'era un vero, confuso, miscuglio di persone. Alcune stavano ancora tenendo i propri vestiti della fine degli anni '40 o dell'inizio degli anni '50 e ce n'erano altre che avanzavano nella scala sociale e stavano diventavano "alla moda" ma ciò che abbiamo cercato di fare nel film è stato raccontare una storia, perciò ho livellato il guardaroba verso il basso, rendendolo senza tempo.

Qual è il look di Troy Maxson in questo film?

Il guardaroba di Troy Maxson è praticamente inesistente. Con ciò, intendo dire che i suoi vestiti non dovrebbero essere più grandi della sua personalità perché lui è un personaggio talmente esuberante!

Lui è così grande e favoloso che non ho avuto bisogno di portare i vestiti a quel livello, visto che era Troy stesso a farlo. Perciò ho cercato di giocare "in minore" con i vestiti.

Avendo lavorato con Denzel per anni ormai, cosa hai imparato su ciò che desidera vedere e sul modo di vestirlo per un film?

Denzel ama davvero sentirsi confortevole e, per questo personaggio in specifico, lui desidera veramente sembrare un operaio, un uomo che non spende molti soldi. Troy ha un guardaroba molto, molto limitato. Non può cambiarsi la camicia ogni giorno. È sicuramente un po' frugale con i suoi vestiti.

Come hai vestito il personaggio di Viola, Rose?

Per Rose, in realtà per ognuno di questi personaggi, ho dovuto creare un percorso individuale. Ognuno possiede la sua propria palette cromatica. Rose parte in modo decisamente gioioso ed incarna maggiormente la speranza. Ecco come la descriverei. Perciò, all'inizio del film, lei indossa colori più ricchi, più brillanti, tonalità non aggressive ma decisamente non così sottili.

Come hai vestito Mykelti che interpreta Gabriel, il fratello di Troy?

Gabriel indossa praticamente quasi sempre lo stesso vestito per l'intera durata del film. L'ho dovuto vestire con abiti contemporanei e durante le riunioni con lui e Denzel, abbiamo deciso che Gabriel si innamora di qualcosa e poi non la cambia più. Beh, si cambia la camicia ma la sua intera silhouette poggia sul suo strumento, la tromba che porta sempre con sé.

Hai fatto qualcosa al guardaroba di Gabriel per dargli quella sorta di qualità ultraterrena?

Anche se i suoi vestiti sono molto usurati, lui è estremamente curato. Tutto è molto ordinato e curato. Non indosserà il vestito più nuovo o il più pulito ma nel complesso lui appare sempre incredibile.

Come hai vestito Bono, che è il migliore amico di Troy ed il suo collega di lavoro nella squadra dei netturbini?

In realtà, ho adorato vestirlo. Lui ha un suo piccolo stile per quanto riguarda il guardaroba. È sempre molto ordinato, stirato ed è decisamente elegante per essere uno che veste casual. Mi sono davvero divertita a lavorare con lui ed a creare il suo look.

Cosa hai fatto con Wylie Avenue per dargli un po' più di vitalità?

Ci siamo decisamente molto divertiti nell'allestire Wylie Avenue che all'epoca era molto gioiosa. La gente si vestiva veramente alla grande. Perciò abbiamo scelto di collocare, come negozianti e clienti, donne e uomini dal look molto elegante e vestiti di tutto punto. Speriamo di essere riusciti a creare un quartiere veramente meraviglioso.

Che aspetto ha il guardaroba di Cory?

Cory è praticamente un tipico teenager liceale. Praticamente non possiede uno stile, non è che voglia essere conservatore, semplicemente non possiede molto. Il suo aspetto non è troppo variopinto perché, a quanto pare, suo padre non gli permette di spendere molto per vestirsi.

Come si veste nel film Lyons, il figlio maggiore di Troy?

Lyons è economicamente indipendente e vive da solo, quindi segue praticamente tutta la moda, con dei bei completi ed un abbigliamento adeguato. È un musicista jazz, quindi ha delle scarpe favolose. È la nostra piccola gemma.

Nelle scene in cui vediamo Rose e Troy in casa insieme, hai cercato di dargli un aspetto romantico o domestico?

Rose appare sempre molto elegante, sia che indossi un vestito da casa o uno da sera. Anche se le metti addosso un grembiule, si capisce immediatamente perché Troy sia così attratto da Rose, perché lei, semplicemente, appare bella ogni giorno.

Lei fa ogni giorno del suo meglio per lui e ciò sembra eccitarlo al suo ritorno a casa. Vedi, lui la cerca tutto il tempo. È davvero una bellissima relazione.

Qual è il senso dello stile di Viola? Lei ha condiviso con te le sue idee su come avrebbe voluto che apparisse il suo personaggio?

Sì. Concordavamo su questo punto. Entrambe volevamo che, all'inizio, Rose apparisse più felice ed allo stesso tempo rimanesse moderata. C'è semplicemente qualcosa a proposito di un vestito da giorno che lo rende elegante, semplicemente meraviglioso su di lei. Perciò abbiamo deciso entrambe che i suoi grembiuli avrebbero contenuto molta della bellezza dei suoi vestiti. Abbiamo concordato che sarebbe stato un modo per farla sentire più elegante mentre si trova in cucina a preparare. Vestirla con un grembiule floreale molto carino, ecco la soluzione.

Parlaci dell'Hill District di August Wilson e di che cosa significhi essere una delle prime persone a visualizzare fisicamente quel periodo in un film.

Ho iniziato la mia preparazione per *Barriere* a Los Angeles, leggendo i libri su quella zona. E non riuscivo a crederci: sembrava che non fosse mai cambiata. Ho dovuto effettivamente mutare alcuni aspetti del mio processo mentale per adattarmi al sentire dell'epoca. Nonostante avessi fatto la mia ricerca, essere qui mi ha ispirato moltissimo, volevo soltanto essere certa di rendere merito ad August nel migliore dei modi.

Com'è stato trovarsi nuovamente a lavorare con Denzel?

Questo è il mio terzo film con Denzel, la mia terza collaborazione, ed il rapporto migliora ogni volta. La comprensione, le conversazioni - è stato meraviglioso come ci siamo trovati in questo lavoro.

Le biografie del cast

Il due volte premio Oscar **DENZEL WASHINGTON** (Troy Maxson, Regista, Produttore) è apparso recentemente sullo schermo in *I magnifici 7* di Antoine Fuqua, insieme a Chris Pratt ed Ethan Hawke. Ha recitato anche in *The Equalizer - Il vendicatore*, sempre diretto da Antoine Fuqua e, insieme a Mark Wahlberg, in *Cani sciolti*.

È salito sul palco di Broadway nella primavera del 2014, per il revival di *A Raisin in the Sun* diretto da Kenny Leon all'Ethel Barrymore Theatre.

Nel 2012, Washington è apparso in *Safe House - Nessuno è al sicuro* diretto da Daniel Espinosa ed in *Flight* della Paramount, con Robert Zemeckis al timone. La sua performance in *Flight* gli ha fatto ricevere le nomination agli Oscar, ai Golden Globe ed agli Screen Actors Guild (SAG) Award.

Nell'autunno del 2010, Washington ha recitato in *Unstoppable - Fuori controllo*, del regista Tony Scott. Precedentemente, in quell'anno, Washington era ritornato a Broadway per recitare insieme a Viola Davis in *Barriera* di August Wilson, con una maratona teatrale durata 14 settimane. La sua potente performance nel ruolo di Troy gli ha fatto ricevere il suo primo Tony Award.

Nel tardo dicembre del 2007, Washington ha diretto ed interpretato, insieme al premio Oscar Forest Whitaker, *The Great Debaters - Il potere della parola*, un film drammatico ispirato alla storia vera di Melvin B. Tolson, professore del Wiley College in Texas che, nel 1935, ispirò gli studenti del debate team¹⁷ della scuola e li portò a vincere il campionato nazionale.

Il debutto alla regia di Denzel Washington è stato *Antwone Fisher* che è uscito in sala a dicembre 2002. Il film, basato su una storia vera ed ispirato all'autobiografia best seller *Finding Fish*, è la storia di Fisher, un inquieto giovane marinaio (interpretato dall'esordiente Derek Luke) che deve fare i conti con il proprio passato. Il film ha conquistato i favori della critica; è stato premiato con lo Stanley Kramer Award dalla Producers Guild of America ed ha vinto anche l'NAACP Award per il Miglior Film ed il Miglior Attore Non Protagonista, attribuito a Washington. Probabilmente, una delle sue performance più apprezzate dalla critica, sino ad ora, è stata quella di Alonzo in *Training Day*, diretto da Antoine Fuqua, che gli è valsa il premio Oscar. Il film è la storia di un brizzolato veterano della polizia di Los Angeles, interpretato da Washington, che mostra ad un poliziotto novellino della squadra narcotici, interpretato da Ethan Hawke, le basi del mestiere nel suo primo giorno di servizio.

Un'altra sua performance applaudita dalla critica è stata il ritratto di *Malcolm X*, il complesso e controverso attivista nero degli anni '60, nell'epico film biografico diretto da Spike Lee *Malcolm X*. Progetto molto ambizioso, girato per sei mesi negli Stati Uniti ed in Africa, *Malcolm X* è stato accolto da critica e pubblico come uno dei migliori film del 1992. Per la sua interpretazione, Washington ha ricevuto numerosi encomi, tra cui una nomination all'Oscar come Miglior Attore.

¹⁷ Il debate team è un gruppo di studenti che sfida squadre di altre scuole ad un dibattito su temi prefissati.

Gli altri ruoli cinematografici di Washington includono: *Codice Genesi*; *Pelham 123 - Ostaggi in metropolitana*; *American Gangster*, *Inside Man*, *Déjà Vu - Corsa contro il tempo*, *Man on Fire - Il fuoco della vendetta*, *The Manchurian Candidate*, *Out of Time*, *John Q*, *Il sapore della vittoria - Uniti si vince*, *Hurricane - Il grido dell'innocenza*, *Il collezionista di ossa*, *Il tocco del male*, *He Got Game*, *Attacco al potere*, *Il coraggio della verità*, *Uno sguardo dal cielo*, *Allarme rosso*, *Virtuality*, *Il diavolo in blu*, *Storia di un soldato*, *Power - Potere*, *Grido di libertà*, *For Queen and Country*, *Jamaica Cop*, *Un fantasma per amico*, *Mo' Better Blues*, *Verdetto finale*, *Molto rumore per nulla*, *Philadelphia*, *Il rapporto Pelican*, *Mississippi Masala* e *Glory - Uomini di gloria*, per il quale ha vinto l'Oscar come Miglior Attore Non Protagonista.

La carriera teatrale di Washington è iniziata con *Shakespeare in the Park* di Joseph Papp, cui sono rapidamente seguite numerose produzioni off-Broadway: *Ceremonies in Dark Old Men*, *When the Chickens Came Home to Roost* (nella quale ha interpretato Malcolm X), *One Tiger to a Hill*, *Uomo e superuomo*, *Otello* e *A Soldier's Play*, per la quale ha vinto un premio Obie.

Altre apparizioni teatrali di Washington includono: la messinscena a Broadway di *Checkmates* ed il *Riccardo III* che è stata prodotta come parte della serie *Free Shakespeare in the Park* del 1990, ospitata dal Joseph Papp's Public Theatre della città di New York. Washington ha anche recitato a Broadway come Marco Bruto nel *Giulio Cesare*.

Washington è stato "scoperto" da Hollywood quando è stato scelto per far parte del cast del tv movie del 1979 *Flesh and Blood*. È stata la sua premiata interpretazione sul palco di *A Soldier's Play* a catturare l'attenzione dei produttori della serie tv dell'NBC *St. Elsewhere* e ciò lo ha fatto immediatamente scritturare per l'intera durata della serie di culto, nel ruolo del dottor Phillip Chandler.

Gli altri suoi crediti televisivi includono: *The George McKenna Story*, *License to Kill* e *Wilma*.

VIOLA DAVIS (Rose Maxson) è un'attrice di cinema, televisione e teatro, vincitrice di premi ed osannata dalla critica.

Quando ha interpretato il ruolo di Rose in *Barriere* a Broadway nel 2010, insieme a Denzel Washington, ha vinto un Tony Award, il Drama Critics' Circle Award, l'Outer Critics Circle Award ed il Drama Desk Award.

Davis fa attualmente parte del cast della serie tv drammatica *How to Get Away with Murder*. Questo legal thriller ricco di suspense narra le vicende di un gruppo di ambiziosi studenti di legge e del loro brillante e misterioso professore di diritto penale, Annalise Keating, interpretata dalla Davis, che si trova invischiata in una storia di omicidio.

Nel 2015, la Davis ha ricevuto lo Screen Actors Guild Award per la Migliore Interpretazione Femminile In Una Serie Drammatica ed il Primetime Emmy Award come Miglior Attrice Protagonista In Una Serie Drammatica. Precedentemente, lo stesso anno, ha ricevuto il suo secondo Screen Actors Guild Award per la sua interpretazione.

Nell'estate del 2016, la Davis è apparsa anche in *Suicide Squad*. Gli altri suoi recenti crediti cinematografici includono: *Blackhat* di Michael Mann, un thriller contemporaneo ambientato nel mondo dell'hacking e *Lila & Eve*, in cui ha recitato insieme a Jennifer Lopez nella storia di due madri i cui figli vengono uccisi in una sparatoria tra auto. Davis ha anche prodotto *Lila & Eve* con suo marito, Julius Tennon, per la loro JuVee Productions (fondata nel 2012), società di produzione multi-etnica impegnata nell'eccellenza al cinema, in televisione ed in teatro.

La JuVee ha prodotto anche *Custody* che vede protagonista la Davis, insieme a Catalina Sandino Moreno ed Hayden Panettiere. Il film è stato presentato in anteprima al Tribeca Film Festival 2016.

Nel 2014, Davis ha lavorato in squadra con Tate Taylor (*The Help*) al biopic su James Brown *Get On Up - La storia di James Brown*. Lei interpretava la madre di James, Susie Brown.

Nel 2012, la Davis è stata nominata all'Oscar come Miglior Attrice per la sua interpretazione della stoica (nonostante il cuore spezzato) Aibileen Clark in *The Help*. Ha vinto lo Screen Actors Guild ed il Critics' Choice Award come Miglior Attrice per il ruolo di Aibileen che le è valso anche la nomination ai Golden Globe ed ai BAFTA.

Nel 2008, Davis ha recitato nel film, osannato dalla critica, *Il dubbio*, basato sull'opera teatrale di John Patrick Shanley, vincitrice del Tony, in cui ha interpretato la signora Miller, madre di un giovane che risveglia l'interesse di un prete cattolico. Ha condiviso lo schermo con Meryl Streep, Amy Adams e Phillip Seymour Hoffman. Per questa sua interpretazione, ha ricevuto la nomination al Golden Globe, allo Screen Actors Guild Award ed agli Oscar come Miglior Attrice Non Protagonista.

Davis ha vinto l'Independent Spirit Award come Attrice Non Protagonista nel 2003 per la sua performance in *Antwone Fisher*, debutto alla regia di Denzel Washington.

È apparsa in sei episodi della serie di culto di Showtime *United States of Tara*, scritta dal premio Oscar Diablo Cody. Davis ha interpretato il ruolo di Lynda P.Frazier, un'artista estremamente eccentrica amica di Tara (Toni Collette).

Gli altri suoi crediti cinematografici sono: *Ender's Game*, *Major Gwen Anderson*, *Prisoners*, *Beautiful Creatures - La sedicesima luna*, *Una scuola per Malia*, *Molto forte, incredibilmente vicino*, *La scomparsa di Eleanor Rigby*, *Innocenti bugie*, *Come un uragano*, *Madea Goes to Jail*, *State of Play*, *Giustizia privata*, *Disturbia*, *Mangia prega ama*, *5 giorni fuori*, *The Architect*, *Get Rich or Die Tryin'*, *Lontano dal paradiso*, *Solaris*, *Traffic*, *Out of Sight* e *Syriana*.

Nel 2004, Davis è stata sul palco nella messinscena della Roundabout Theatre Company dell'opera teatrale di Lynn Nottage *Intimate Apparel*, diretta da Daniel Sullivan. Si è aggiudicata i riconoscimenti più importanti attribuiti ad un'opera teatrale off-Broadway, incluso il premio del Drama Desk come Miglior Attrice, il Drama League e l'Obie. Davis ha ricevuto anche la nomination per il Lucille Lortel Award. Ha ripreso quel ruolo al Mark Taper Forum di Los Angeles dove le sono stati attribuiti l'Ovation, il premio dei Los Angeles Drama Critics ed il Garland award.

Nel 2001, la Davis ha vinto il Tony per la Migliore Performance di una Featured Actress¹⁸ in un Opera Teatrale per la sua interpretazione di Tonya in *King Hedley II*. Ha anche ricevuto un Drama Desk Award come riconoscimento del suo lavoro.

Nel 1996, ha recitato a Broadway nel ruolo di Vera in *Seven Guitars* di August Wilson.

¹⁸ È una definizione intraducibile, vicina ad "attrice non protagonista". Indica colei che, a differenza di ciò che accade nel cinema, recita in opere teatrali e musical, avendo spesso intere scene o intere canzoni solo per sé.

STEPHEN MCKINLEY HENDERSON (Bono) ha recentemente vinto l'Obie ed il Lucille Lortel award per il ruolo di Pops nell'opera teatrale, vincitrice del Pulitzer, *Between Riverside and Crazy*. Quando è apparso come Bono nel revival di *Barriere* a Broadway, nel 2010, ha ricevuto una nomination al Tony per la sua performance.

Altri suoi crediti a Broadway ed Off Broadway includono: *Dracula, The Musical, Drowning Crow, King Hedley II* ed il revival di *Ma Rainey's Black Bottom*. È stato membro del celebrato Jitney ensemble di August Wilson che ha dato origine, nel 1996, al suo ruolo di Turnbo al Pittsburgh Public Theatre, poi alla sua premiere a New York, al Second Stage Theatre, il successivo trasferimento allo Union Square Theatre e poi al National Theatre di Londra, dove lo spettacolo ha vinto l'Olivier Award per la Migliore Opera Teatrale nel 2002.

Henderson ha recitato sia in *Seven Guitars* che in *King Hedley II*, nella stagione di August Wilson al Signature Theatre. Al Kennedy Center, Henderson ha partecipato alle storiche *Lecture dell'American Century Cycle* di Kenny Leon ed è stato direttore artistico associato di Ruben Santiago Hudson per le registrazioni audio del WNYC del ciclo di dieci opere di August Wilson.

I suoi numerosi crediti teatrali includono: *The Last Days of Judas Iscariot* al Public Theatre, *Morte di un commesso viaggiatore* allo Yale Rep nonché le produzioni regionali con il St. Louis Rep, il Goodman Theatre, il Mark Taper Forum, il Pittsburgh Public Theatre ed il Denver Center Theatre.

I suoi crediti cinematografici includono: *Manchester By the Sea, Lincoln, Red Hook Summer, The American Side* e *Tower Heist - Colpo ad alto livello*.

In televisione, Henderson è apparso nel film dell'HBO *Everyday People* ed in: *The Newsroom, Elementary, New Amsterdam, Blue Bloods* e *Law & Order*.

Henderson è professore ed ex capo del dipartimento di Teatro e Danza per SUNY Buffalo. È membro della LAByrinth Theatre Company, del The Actors Center e della Fox Foundation.

RUSSELL HORNSBY (Lyons) fa attualmente parte del cast della famosa serie tv drammatica dell'NBC *Grimm* nel ruolo di Hank Griffin.

Hornsby è noto per il suo ruolo di protagonista in *Lincoln Heights*, nei panni del poliziotto di Los Angeles Eddie Sutton. Ha anche fatto parte del cast di *In Treatment* (serie drammatica che ha ricevuto la nomination agli Emmy ed ai Golden Globe) insieme a Gabriel Byrne.

I suoi crediti televisivi includono: *The Breaks* di VH1, *Shameless* di Showtime e *Playmakers* di ESPN.

I suoi crediti cinematografici includono: *After the Sunset, Get Rich or Die Tryin', Ti presento i miei* e *Stuck*.

I suoi crediti teatrali includono: *King Hedley II, Gem of the Ocean, Two Trains Running, Il buio oltre la siepe, Joe Louis Blues* e *Sei gradi di separazione*.

MYKELTI WILLIAMSON (Gabriel) è apparso nel revival di Broadway di *Barriere* di August Wilson, nel quale ha interpretato Gabriel. È maggiormente noto per la sua amata interpretazione di Bubba Blue nel film, premio Oscar, *Forrest Gump*.

Altri suoi crediti cinematografici includono: *Heat - La sfida*, *Con Air*, *Ali*, *Slevin - Patto criminale* ed *ATL*. I suoi crediti televisivi includono: *The Fugitive*, *Boomtown*, *Kidnapped*, *The Good Wife*, *24*, *CSI:NY*, *Justified* di FX, il film di Lifetime *Twist of Faith* e più recentemente *Hawaii Five-O*, *Underground* di WGN ed il nuovo pilot di John Singleton, *Rebel*.

Williamson ha vinto molti premi per la scrittura e la recitazione, incluso il Peabody, lo Humanitas, il Los Angeles Theatre Circle Award e l'American Film Institute's Award of Excellence.

JOVAN ADEPO (Cory) ha fatto il suo debutto cinematografico con *Barriere*. È già noto per il suo ruolo fisso in *The Leftovers* della HBO, in cui ha interpretato il teenager Michael Murphy, personaggio introdotto nella seconda stagione.

Nato in Inghilterra, Adepo si è trasferito giovanissimo in Nord Carolina, dove è cresciuto. Visto che sua madre era un'avida appassionata di teatro e suo padre un cinefilo, lui è stato esposto alla recitazione sin dalla tenera infanzia.

Dopo essersi trasferito a Los Angeles per diventare un attore, Adepo è apparso nella produzione indipendente *The Youth and Bruise*. Ha anche avuto un cameo nella famosissima serie *NCIS: Los Angeles*. Oltre al suo lavoro di fronte alla camera, Adepo è anche membro della prestigiosa Robey Theatre Company di Los Angeles.

Nel 2014, è apparso nella loro produzione, acclamata dalla critica, *The Magnificent Dunbar Hotel*.

SANIYYA SIDNEY (Raynell) ha nove anni. È già apparsa sullo schermo, nel ruolo della giovane Kizzy nella recente miniserie *Roots*, diretta da Mario Van Peebles. Il suo ultimo ruolo è con Octavia Spencer e Kevin Costner in *Hidden Figures*, uscito in sala il 13 gennaio 2017.

Biografie dei Cineasti

DENZEL WASHINGTON (Regista e Produttore. Vedi “Le biografie del cast”)

AUGUST WILSON (Sceneggiatura) ha scritto *Gem of the Ocean*, *Joe Turner’s Come and Gone*, *Ma Rainey’s Black Bottom*, *The Piano Lesson*, *Seven Guitars*, *Barriere*, *Two Trains Running*, *Jitney*, *King Hedley II* e *Radio Golf*.

Queste opere esplorano l’eredità e l’esperienza dei discendenti degli africani portati in Nord America, decade dopo decade, nel corso del XX secolo. Fanno parte di una raccolta intitolata *The American Century Cycle*.

Le opere teatrali di Wilson sono state rappresentate a Broadway, in teatri regionali di tutto il paese e di tutto il mondo.

Nel 2003, ha debuttato sul palco nel suo one-man show *How I Learned What I Learned*, attualmente in tournée, con Eugene Lee nel ruolo di Wilson. I suoi lavori hanno ricevuto molti premi: il Pulitzer per *Barriere* (1987) e *The Piano Lesson* (1990); il Tony Award per *Barriere*; l’Olivier Award della Gran Bretagna per *Jitney* e *Ma Rainey’s Black Bottom*, e sette New York Drama Critics Circle Award per *Ma Rainey’s Black Bottom*, *Barriere*, *Joe Turner’s Come and Gone*, *The Piano Lesson*, *Two Trains Running*, *Seven Guitars* e *Jitney*.

Oltre a tutto ciò, la registrazione (eseguita dal cast) di *Ma Rainey’s Black Bottom* è stata premiata nel 1985 con il Grammy e Wilson ha ricevuto una nomination all’Emmy nel 1995 per la sua sceneggiatura di *The Piano Lesson*.

Le sue opere precedenti sono: gli atti unici *The Janitor*, *Recycle*, *The Coldest Day of the Year*, *Malcolm X*, *The Homecoming* ed il musical satirico *Black Bart and the Sacred Hills*.

Wilson ha ricevuto molti premi ed inviti a diventare membro di prestigiose istituzioni: la Rockefeller e la Guggenheim per la drammaturgia, il Whiting Writers Award, l’Heinz Award nel 2003, la National Humanities Medal dal Presidente Bill Clinton nel 1999 e molte lauree honoris causa da vari college ed università, oltre all’unico diploma di maturità mai emesso dalla Carnegie Library di Pittsburgh. È un ex allievo dei New Dramatists, membro dell’American Academy of Arts & Sciences, allievo (classe 1995) dell’American Academy of Arts and Letters ed il 16 ottobre del 2005 Broadway ha ribattezzato il teatro che si trova al 245 di West 52nd Street “August Wilson Theatre” in suo onore.

Ad oggi, Wilson è considerato uno dei migliori drammaturghi d’America. La New York Public Radio ha eseguito la registrazione di tutte e dieci le opere dell’*American Century Cycle* presso il Greene Space, chiamando molti degli attori che avevano lavorato nelle produzioni originali. La PBS ha mandato in onda, all’interno della serie *American Masters*, un documentario di Wilson intitolato *The Ground on Which I Stand*.

August Wilson è nato e cresciuto nell’Hill District di Pittsburgh, Pennsylvania ed ha vissuto a Seattle (Washington) sino alla sua morte, avvenuta nel 2005.

Sua moglie è la costumista Constanza Romero Wilson che è l’amministratrice del suo patrimonio immobiliare.

I Wilson hanno due figlie: Sakina Ansari ed Azula Carmen Wilson.

SCOTT RUDIN (Produttore) – I suoi crediti cinematografici includono: *De Palma*, *Ex Machina*, *Steve Jobs*, *Best Worst Thing That Ever Could Have Happened*, *Top Five*, *Giovani si diventa*, *Grand Budapest Hotel*, *Captain Phillips - Attacco in mare aperto*, *Inside Llewyn Davis*, *Frances Ha*, *Moonrise Kingdom - Una fuga d'amore*, *Millennium - Uomini che odiano le donne*, *Margaret*, *L'arte di vincere*, *Il Grinta*, *The Social Network*, *Lo stravagante mondo di Greenberg*, *È complicato*, *Fantastic Mr. Fox*, *Julie & Julia*, *Il Dubbio*, *Il petroliere*, *Il matrimonio di mia sorella*, *Il treno per il Darjeeling*, *Non è un paese per vecchi*, *Diario di uno scandalo*, *The Queen - La regina*, *Closer*, *Le avventure acquatiche di Steve Zissou*, *Team America: World Police*, *The Village*, *School of Rock*, *The Hours*, *Iris - Un amore vero*, *I Tenenbaum*, *Wonder Boys*, *Sleepy Hollow*, *South Park - Il film: più grosso, più lungo & tutto intero*, *A Civil Action*, *The Truman Show*, *In & Out*, *Il club delle prime mogli*, *Mamma torno a casa*, *Ragazze a Beverly Hills*, *Nobody's Fool*, *La famiglia Addams 2*, *In cerca di Bobby Fischer*, *The Firm*, *Sister Act* e *La famiglia Addams*.

I suoi prossimi film saranno: *Annihilation*, *Lady Bird* e *The Meyerowitz Stories*.

I suoi crediti teatrali sono: *Passion*, *Seven Guitars*, *A Funny Thing...*, *The Chairs*, *The Blue Room*, *Closer*, *Amy's View*, *Copenhagen*, *The Goat*, *Medea*, *Caroline, or Change*, *The Normal Heart*, *Chi ha paura di Virginia Woolf?*, *Il dubbio*, *The History Boys*, *Faith Healer*, *Stuff Happens*, *The Year of Magical Thinking*, *Gypsy*, *God of Carnage*, *Barriere*, *The Book of Mormon*, *The Motherf**ker with the Hat*, *Jerusalem*, *Morte di un commesso viaggiatore*, *One Man, Two Guvnors*, *Betrayal*, *A Raisin in the Sun*, *This Is Our Youth*, *The Curious Incident...*, *A Delicate Balance*, *Arriva l'uomo del ghiaccio*, *Between Riverside and Crazy*, *Fish in the Dark*, *The Audience*, *Skylight*, *The Flick*, *King Charles III*, *Uno sguardo dal ponte*, *The Humans*, *The Crucible*, *Blackbird*, *Shuffle Along*, *The Front Page* e *The Wolves*.

Le sue prossime produzioni teatrali saranno: *Lo zoo di vetro*, *Hello, Dolly!* e *A Doll's House, Part 2*.

I suoi crediti televisivi includono: *The Newsroom*, *Silicon Valley* e *The Night Of - Cos'è successo quella notte?*.

TODD BLACK (Produttore) ha recentemente prodotto *I magnifici 7*, diretto da Antoine Fuqua. Black ha anche prodotto il film *Southpaw* con Jake Gyllenhaal, apprezzato dalla critica ed uscito l'estate scorsa, il blockbuster campione di incassi *The Equalizer - Il vendicatore*, con Denzel Washington, *La ricerca della felicità* che ha fatto ricevere a Will Smith la nomination all'Oscar come Miglior Attore, *Pelham 123 - Ostaggi in metropolitana*, diretto da Tony Scott e *Hope Springs* con, tra gli altri, Meryl Streep e Tommy Lee Jones.

La lunga collaborazione di Black con Denzel Washington è iniziata quando lui ha portato al premio Oscar *Antwone Fisher*, la sceneggiatura che ha sviluppato per dieci anni. Washington ha deciso di interpretarne il ruolo del protagonista e di dirigere questo toccante film drammatico, cementando in tal modo la loro partnership come produttore e direttore. Quando Washington è passato dietro alla macchina da presa per dirigere *The Great Debaters - Il potere della parola*, Black era nuovamente il suo produttore. Quel film ha finito per guadagnarsi una nomination ai Golden Globe per Best Drama. Inoltre, sia *Antwone Fisher* che *The Great Debaters - Il potere della parola* gli hanno fatto vincere il

Producer Guild's Stanley Kramer Award. *Barriere* è la loro terza collaborazione come produttore e regista.

Tra i suoi crediti produttivi degni di nota ci sono: *Knowing* e *The Weather Man - L'uomo delle previsioni*, entrambi con Nicolas Cage; *Sette anime*, con Will Smith e *Sex Tape - Finiti in rete*, con Cameron Diaz.

Black ha iniziato a lavorare nel cinema come assistente al casting, dopo aver frequentato la Scuola di Teatro dell'USC¹⁹. Poco dopo essersi diplomato, ha prodotto per la televisione *Disney Sunday Night Movies* di Michael Eisner. Subito dopo, Black si è occupato della produzione di *Fire in the Sky* per la Paramount Pictures e di *Wrestling Ernest Hemingway*.

Nel 1995, Black è diventato presidente della produzione cinematografica di Mandalay Entertainment, dove ha curato la produzione di, tra gli altri: *Donnie Brasco*, *Sette anni in Tibet*, *I Know What You Did Last Summer* e *Wild Things*. In seguito, si è associato con il produttore Jason Blumenthal per creare la Black & Blu Productions.

Nel 2001, Black e Blumenthal hanno dato vita alla Escape Artists insieme a Steve Tisch (produttore di *Risky Business - Fuori i vecchi... i figli ballano* e *Forrest Gump*) ed hanno siglato un accordo di produzione first-look²⁰ con la Sony Pictures.

CHARLOTTE BRUUS CHRISTENSEN (Direttore della Fotografia) è un direttore della fotografia danese che, prima di lavorare con il regista Denzel Washington per *Barriere*, ha completato la fotografia di *La ragazza del treno* (recentemente uscito nelle sale) per la regia di Tate Taylor. Lei ha anche filmato *Life* (2015) diretto da Anton Corbijn ed il film drammatico-romantico di Thomas Vinterberg *Via dalla pazza folla*.

Christensen ha precedentemente collaborato con il regista danese Thomas Vinterberg per *Submarine* e *The Hunt*.

Gli altri crediti cinematografici della Christensen includono: *My Best Enemy* di Oliver Ussing, *Hunky Dory* di Marc Evans ed il film danese *In Real Life* (Det andet Liv) del regista Jonas Elmer. Lei ha anche filmato il cortometraggio *Chalk* di Martina Amati che ha ricevuto la nomination come Miglior Cortometraggio ai BAFTA nel 2012.

DAVID GROPMAN (Scenografo) ha ricevuto due nomination all'Oscar ed ha lavorato nell'industria cinematografica per più di trent'anni, collaborando con molti famosi registi. Ha ricevuto la sua prima nomination per *Le regole della casa del sidro* di Lasse Halström ed è stato onorato nuovamente dall'Academy per *Vita di Pi* di Ang Lee. Più recentemente, Gropman ha disegnato la scenografia per *Amore, cucina e curry* di Hallström, *I segreti di Osage County* di John Wells e *Burnt*.

¹⁹ The University of Southern California.

²⁰ Un accordo tra un autore ed una casa di produzione indipendente o tra un produttore indipendente ed uno studio cinematografico, con il quale il potenziale acquirente paga una tariffa di sviluppo allo scrittore o al produttore per avere il diritto di "prima lettura" e "primo acquisto" nei confronti di un'opera prima ancora che essa venga completata.

Collaboratore di lunga data di Halström, Gropman ha fatto parte della sua squadra per *Chocolat*, *The Shipping News* e *An Unfinished Life*. Ha anche progettato i set per *Taking Woodstock* di Ang Lee, lavorato a stretto contatto con Robert Benton in *Nobody's Fool* e *The Human Stain*, e con Steven Zaillian in *Searching for Bobby Fischer* ed *A Civil Action*.

Alcuni suoi più recenti crediti cinematografici includono: *Date Night*, *Il dubbio*, *Hairspray*, *Little Children*, *One Fine Day*, *A Walk in the Clouds*, *Waiting To Exhale*, debutto alla regia dell'attore Forrest Whitaker e *Uomini e Topi*, debutto alla regia dell'attore Gary Sinise.

Gropman si è laureato alla San Francisco State University con un BFA²¹ ed ha poi frequentato la Yale School of Drama per prendere il Master in Scenografia Teatrale.

Ha iniziato la sua carriera progettando le scene per spettacoli teatrali come: *The 1940's Radio Hour*, *Mass Appeal*, *Lena Horne: The Lady and Her Music*, *True West* e *Buried Child*. Ha anche progettato i set per l'opera, in anteprima mondiale, *A Quiet Place* di Leonard Bernstein.

Quando ha lavorato per il regista Robert Altman nel suo spettacolo di Broadway, *Come Back to the 5 & Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean*, lo stimato cineasta gli ha chiesto di progettare i set per la versione cinematografica. Questa collaborazione ha sancito l'inizio della sua carriera cinematografica.

Sua moglie, Karen Gropman, che ha conosciuto quando frequentavano la Yale School of Drama, collabora spesso con lui come direttore artistico.

In *Barriere*, i due hanno fatto parte dello stesso team.

SHAREN DAVIS (Costumista) ha portato in *Barriere* la sua acuta attenzione al dettaglio. È stata nominata all'Oscar due volte, per *Dreamgirls* e *Ray*. Altri suoi crediti degni di nota includono: *I magnifici 7*, *Django Unchained*, *The Help*, *La ricerca della felicità*, *Akeelah and the Bee* e *Beauty Shop*. La prossima produzione che vedrà coinvolta la talentosa costumista è *The Solutrean* di Albert Hughes, una storia di sopravvivenza ambientata nell'era glaciale.

Per il premio Oscar Denzel Washington, Davis ha progettato il guardaroba per le sue due altre regie: *Antwone Fisher* e *The Great Debaters - Il potere della parola*. Lei aveva precedentemente progettato il guardaroba per *Il diavolo in blu* e creato i costumi per il post-apocalittico *The Book Of Eli*, prodotto dallo stesso Washington. I due hanno lavorato insieme per la prima volta quando lei era la responsabile del guardaroba in *Mississippi Masala*.

I crediti della Davis includono: *The 5th Wave*, *Get On Up - La storia di James Brown*, *Godzilla*, *Looper - In fuga dal passato*, *Sette anime*, *Out of Time*, *High Crimes - Crimini di stato*, *Double Take*, *La famiglia del professore matto*, *Rush Hour - Due mine vaganti*, *Il dottor Dolittle* e *Traffico di diamanti*.

Sin dalla sua adolescenza in Louisiana, Davis ha mostrato da subito il suo amore per i vestiti, disegnandoli per i suoi amici e la sua famiglia. In seguito, dopo essersi trasferita a Los Angeles, ha partecipato all'audizione per un programma biennale di recitazione

²¹ Bachelor of Fine Arts - È l'equivalente del nostro DAMS.

presso il PCPA²², un repertory theatre²³ dove ha iniziato a sviluppare la propria abilità come costumista.

HUGHES WINBORNE, A.C.E. (Montatore) ha precedentemente lavorato con Denzel Washington in *The Great Debaters - Il potere della parola*. Ha vinto l'Oscar per il suo lavoro nel film di Paul Haggis *Crash*, premiato con l'Oscar come Miglior Film. Ha anche vinto l'American Cinema Editor's award per il Miglior Montaggio ed ha ricevuto la nomination ai BAFTA.

Recentemente, Winborne ha curato il montaggio del blockbuster mondiale *Guardiani della galassia* e del film di Tate Taylor, acclamato dalla critica, *The Help*. Ha montato anche altri film molto importanti come: *Sette anime*, *La ricerca della felicità* e *Lama tagliente*. Oltre a tutto ciò, ha anche curato il montaggio di *Pixels*, uscito lo scorso anno e della produzione indipendente *The Motel Life*.

Laureato in Storia presso l'Università del Nord Carolina a Chapel Hill, Winborne ha scoperto il montaggio quando ha iniziato a seguire il corso di cinematografia alla New York University. Uno dei suoi primi progetti come montatore è stato il documentario *Contact: The Yanomami Indians of Brazil*.

²² Pacific Conservatory Theatre.

²³ È un teatro occidentale o una produzione operistica nella quale una compagnia stabile presenta opere di un repertorio specifico, solitamente a rotazione o in alternanza.