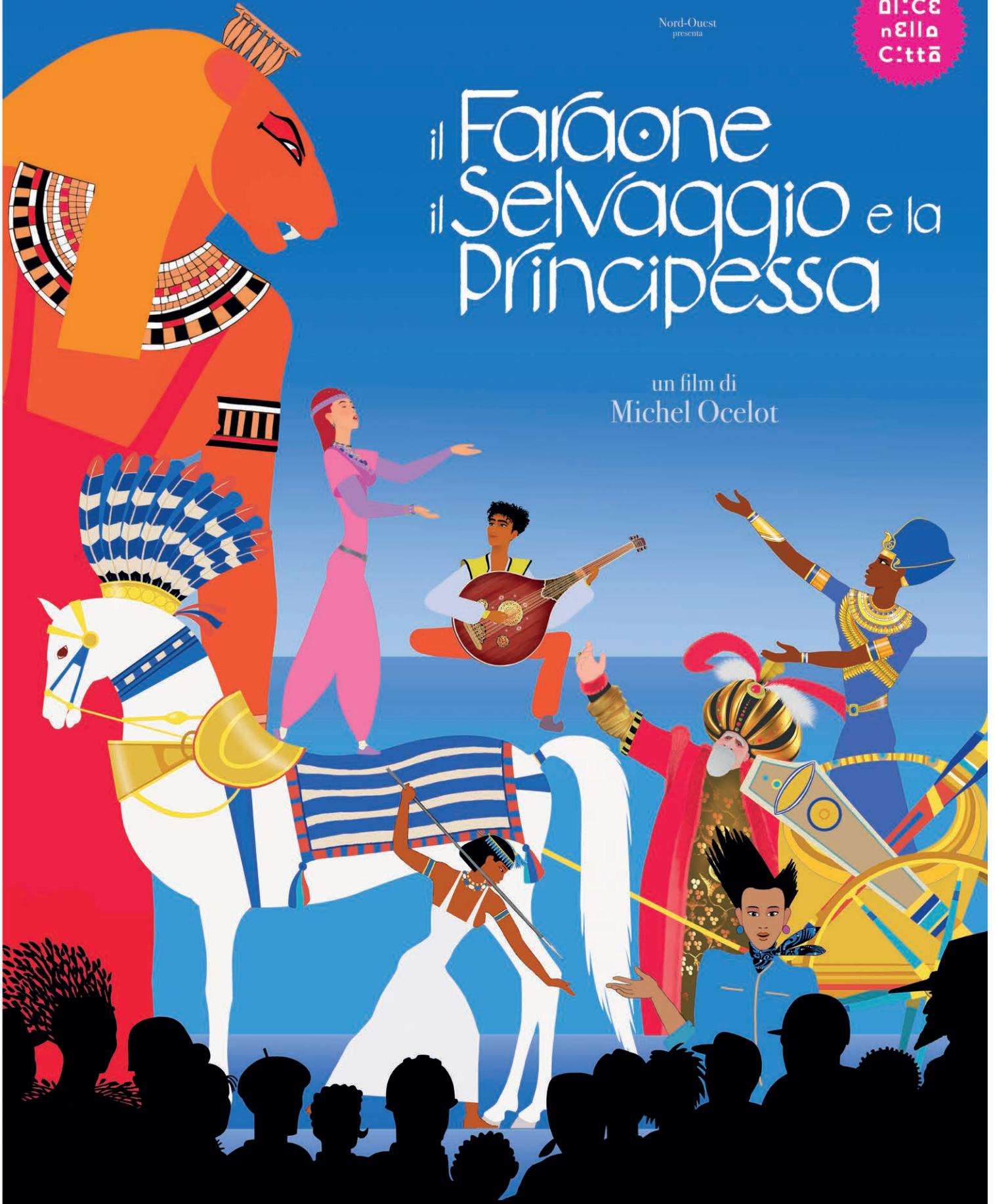


Nord-Ouest  
presenta

DI:CE  
nElla  
C:ittà

# Il Faraone Il Selvaggio e la Principessa

un film di  
Michel Ocelot



con il supporto di  
CREATIVE EUROPE  
**MEDIA**  
EU

MOVIES  
INSPIRED

# il Faraone il Selvaggio e la Principessa

un film di Michel Ocelot

FRANCIA 2022- DURATA: 83 MIN

## STAFF ARTISTICO

Regia	Michel Ocelot
Produzione	Nord-Ouest Films Christophe Rossignon Eve Machuel Philip Boeffard
Sceneggiatura	Michel Ocelot
Design personaggi	Michel Ocelot
Storyboard	Michel Ocelot
Layout	Malek Touzani Oriane Gros
Sfondi	Thierry Buron Michel Ocelot
Studi di animazione	EJT Labo Macguff Belgium
Animazione	Nicolas Sainte-Rose Léo Silly-Pellissier
Musiche	Pascal Le Pennec
Suono	Victor Praud Séverin Favriau Stéphane Thiebaut
Montaggio	Valentin Durning
Distribuzione	Movies Inspired

DISTRIBUZIONE:  
MOVIES INSPIRED

UFFICIO STAMPA:



US - UFFICIO STAMPA

Alessandro Russo, alreusso@alerusso.it, +39 349 3127 219  
Federica Aliano, info@us-ufficiostampa.it, +39 393 9435 664

## SINOSI

Un'epopea ambientata nell'antico Egitto, una leggenda medievale dell'Alvernia, una fantasia orientale del VXIII Secolo, con costumi ottomani e palazzi turchi, per lasciarsi trasportare da sogni contrastanti, popolati da splendide divinità, orribili tiranni, allegri giustizieri, principi e principesse che fanno ciò che passa loro per la testa – e tutto questo in un caleidoscopio di colori!



## INTERVISTA A MICHEL OCELOT

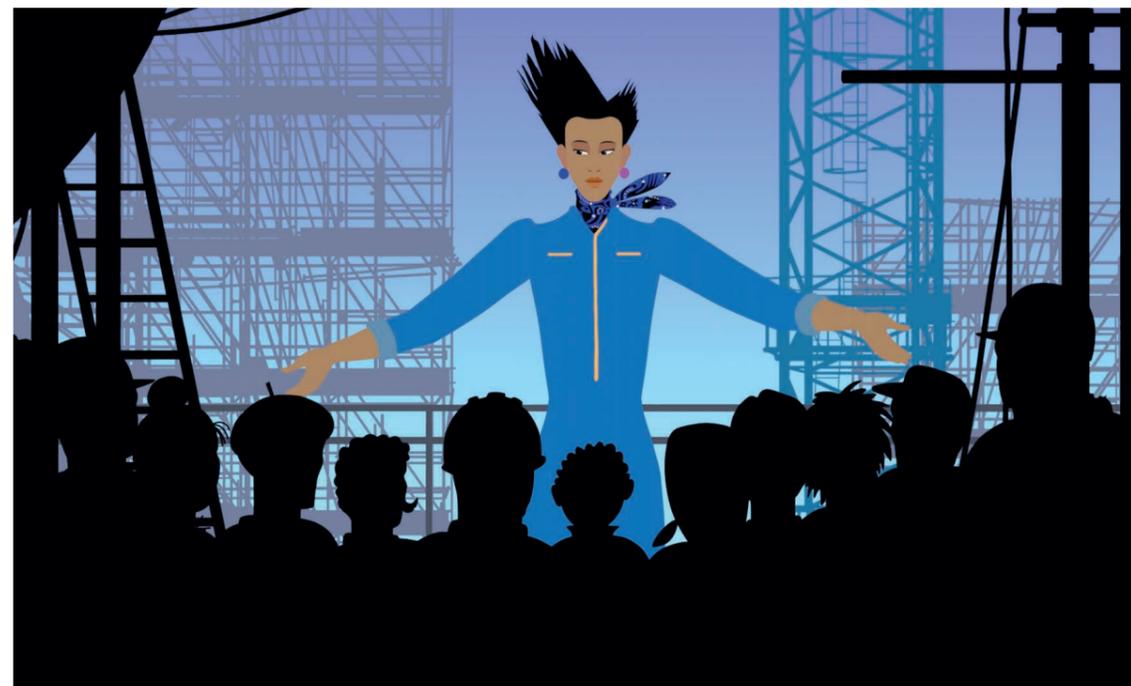
**Come ha scelto questi tre racconti che danno vita a una pellicola variegata ma allo stesso tempo armoniosa?**

Ho impiegato sei anni per realizzare *Dilili a Parigi* (mi ci è voluto lo stesso tempo per i miei altri lungometraggi) e una volta concluso il lavoro degli animatori, è stato come se all'improvviso il mio cervello avesse avuto il permesso di pensare ad altro, ossia a un nuovo film. Dopo aver realizzato una pellicola sotto molti aspetti pesante, volevo passare a qualcosa di più leggero, come quando, dopo aver ascoltato un'opera lirica, si ascolta un bel motivetto (che spesso rimane nella testa della gente più a lungo di un'opera).

Già diversi anni fa mi ero annotato una fiaba ritrovata da Henri Pourrat, *Il racconto del bel selvaggio* e ne ho seguito la trama originale più di quanto non faccia abitualmente. Poi ho sfogliato una raccolta di fiabe del Marocco. All'interno di un racconto che parlava di tutt'altro, notai una ragazza che si mostrava interessata a un bel venditore di frittelle e ciò mi ha ricordato le storie de *Le mille e una notte*. Da qui mi è venuta voglia di realizzare una fantasia alla "turca", come Molière o Mozart. Una *comédie-ballet* con costumi esotici che non volevano essere storicamente accurati. Ho ambientato la storia a Istanbul per approfittare dei suoi fantastici scenari e costumi, ma il principe, la principessa e le sue dame di compagnia sembrano arrivare più dal Trianon che dal Topkapi. Ho tenuto comunque conto di tutte le nazionalità che si incrociavano in questa straordinaria parte del mondo, l'Anatolia, con gli schiamazzi e le grida dei mercanti intenti a vendere i loro prodotti.

Il terzo racconto nasce da una di quelle sorprese che a volte ti riserva la vita. Il direttore del Museo del Louvre mi aveva invitato a un incontro per discutere di una collaborazione su un progetto e così ebbi il grande piacere di fare la conoscenza di Jean-Luc Martinez. Inizialmente spiegandogli che non avevo assolutamente idea di come avrei potuto collaborare con il Louvre, ma durante la nostra conversazione lui mi parlò di una particolare mostra in allestimento, intitolata "Il faraone delle due terre - L'epopea africana dei re di Napata". Questa notizia ha provocato un'enorme reazione chimica nel mio cervello perché, da un lato, ero stato affascinato dalla civiltà egizia fin dalla prima media e, dall'altro, c'era l'Africa subsahariana, dove avevo trascorso gran parte della mia infanzia (un legame rafforzato dalla storia di *Kirikù e la strega Karabà*). Così gli ho proposto di realizzare un film d'animazione e gli ho chiesto di avere tutta la documentazione disponibile sulla mostra. Ciò mi ha permesso oltretutto di dare un'occhiata dietro le quinte e di assistere a come si allestisce un evento museale di questo tipo.

Ho letto la traduzione della *Stele del sogno* che narra la storia di un re kushita (l'odierno Sudan settentrionale) che sogna di conquistare tutto l'Egitto e, al suo risveglio, decide di accettare la sfida, riuscendo nell'impresa. Nella mia sceneggiatura ho seguito abbastanza fedelmente il suo viaggio, sottolineando una meravigliosa caratteristica di questa dinastia: i Kushiti non erano un popolo crudele e la loro cultura prevedeva il perdono. La storia è stata approvata dal Museo del Louvre, che ha prodotto parte del film e così ho sviluppato la trama con l'aiuto di Vincent



Rondot, che dirige il dipartimento egizio del Louvre ed è specializzato in questa dinastia africana. È stato davvero un piacere lavorare con lui. Come conseguenza di questa collaborazione, il racconto è storicamente il più accurato dei tre, anche se avevo già un'ottima base di partenza, grazie alla mia grandissima passione per questo argomento.

**Immagino che lei abbia riempito quaderni con idee per le storie o schizzi di personaggi su cui tornare in un momento successivo?**

No, e forse sbaglio a non farlo. Molière aveva un piccolo taccuino, Bruno Bozzetto, il grande autore e disegnatore italiano, usava un registratore portatile... mentre io niente! Comincio ad annotare le cose solo nel momento in cui decido di fare un film. Bè, non proprio... Quando leggo, uso dei fogli come segnalibro per avere qualcosa a portata di mano, se devo annotare un'idea che mi viene in mente, invece di aspettare e magari dimenticarmela in seguito. Alcune di queste idee finiscono effettivamente nei miei film, sparse qua e là come dettagli, oppure nel soggetto principale.

**È vero che per le tre storie ha utilizzato tre diverse squadre di animatori in modo che il loro sviluppo procedesse rispettando la stessa tempistica?**

Effettivamente c'erano tre squadre, ma il motivo di questa organizzazione aveva a che fare più che altro con i finanziamenti. La prima storia è davvero riuscita bene grazie a McGuff Belgium. Il Belgio, ancora una volta, mi ha aiutato a finanziare il mio film. Io sono infatti un autore franco-belga e ne vado fiero. Altri finanziamenti sono arrivati dalla regione francese del Grand Est. Per gli altri due racconti avevamo previsto due squadre, una che lavorava da remoto e l'altra in Francia, nello studio EJT-Laboratory di Saint Quirin, in Lorena. Il lavoro a distanza non è andato molto bene tra il Covid, la mancanza di contatti e un software con caratteristiche insoddisfacenti. Il team che si è trasferito nella foresta della Lorena, composto da persone molto giovani ed entusiaste, ha avuto la maggior parte del lavoro. Io, ovviamente, ero sempre lì e ciò mi ha permesso di scoprire finalmente, in ottima compagnia, quest'affascinante parte della Francia, che comprende le regioni dell'Alsazia e della Mosella.

## Il faraone

**Nel primo racconto, lei utilizza l'estetica dei dipinti murali dell'Antico Egitto. Come ha affrontato l'animazione di questi personaggi, che vengono sempre rappresentati di profilo? Il pubblico vede completamente i loro volti solo dopo alcuni minuti, nella scena della partita a scacchi fra Nasalsa e sua madre, la regina reggente, che si volta verso la telecamera.**

Abbiamo replicato la particolarissima postura che si vede nei bassorilievi egiziani, impossibile da riprodurre fisicamente, poiché la testa e le gambe sono posizionate di profilo mentre il busto è rivolto in avanti. Questa posizione però funziona bene nel disegno e così siamo riusciti a trasportarla nell'animazione. Durante la lavorazione, ci siamo presi alcune libertà per raccontare meglio la storia e abbiamo utilizzato inquadrature frontali e di tre quarti che erano necessarie alla narrazione (se li si cerca, negli affreschi egizi si possono trovare esempi di rappresentazioni frontali). Abbiamo utilizzato elementi bidimensionali, marionette articolate e, naturalmente, la tecnologia digitale.

**Cosa ha cambiato, nel disegno dei personaggi, rispetto ai canoni stilistici dell'Antico Egitto?**

Praticamente nulla. Un mucchio di artisti si è dato un gran da fare per tremila anni, allo scopo di creare quelli che sono diventati i personaggi del film: noi abbiamo approfittato del loro sudore! A casa, nella mia libreria, ho almeno 20 volumi dedicati interamente all'Antico Egitto che consulto regolarmente solo per il piacere di trascorrere del tempo in compagnia di queste immagini. Di fatto, io sono uno degli artisti che hanno rappresentato Ramses II, perché mi eccitava l'idea di lavorare con queste immagini e di passarle agli animatori.

**Il pubblico prova un gran piacere nello scoprire la bellezza delle sue immagini, dei suoi personaggi e dei suoi paesaggi. Parte di questo piacere deriva dall'essenzialità del disegno, in particolare nel primo racconto. Non ci sono dettagli superflui e i personaggi non hanno contorni, ma sono fatti di forme e colori. Può parlarci di questa scelta artistica e illustrarci il processo di trasposizione dei documenti storici in immagini, in questa specifica storia?**

Se avessimo imitato fedelmente la pittura egizia, avremmo dovuto mantenere i contorni e io li ho eliminati per ragioni tecniche. Quando si scompongono gli elementi destinati al movimento, se un braccio teso si piega, una parte del suo contorno da un lato entrerà nella carne e dall'altro mancherà. Senza le linee di contorno, gli elementi si fondono naturalmente, a prescindere dalla posizione, e il problema è risolto. Questa scelta estetica mi ha soddisfatto per diverse ragioni: permetteva di avere corpi puri e di avere gioielli che mantenevano i loro contorni, risaltando e apparendo ancora più preziosi.

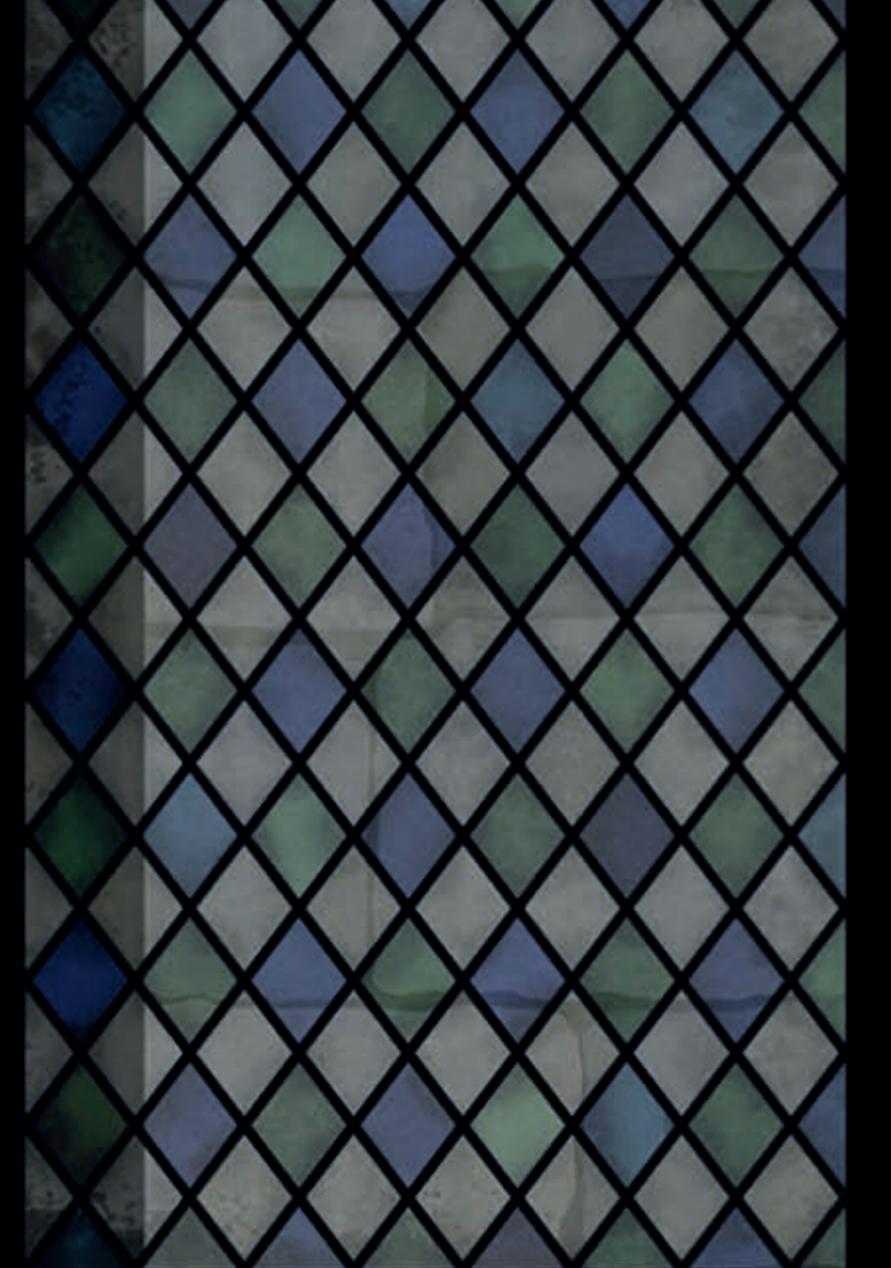
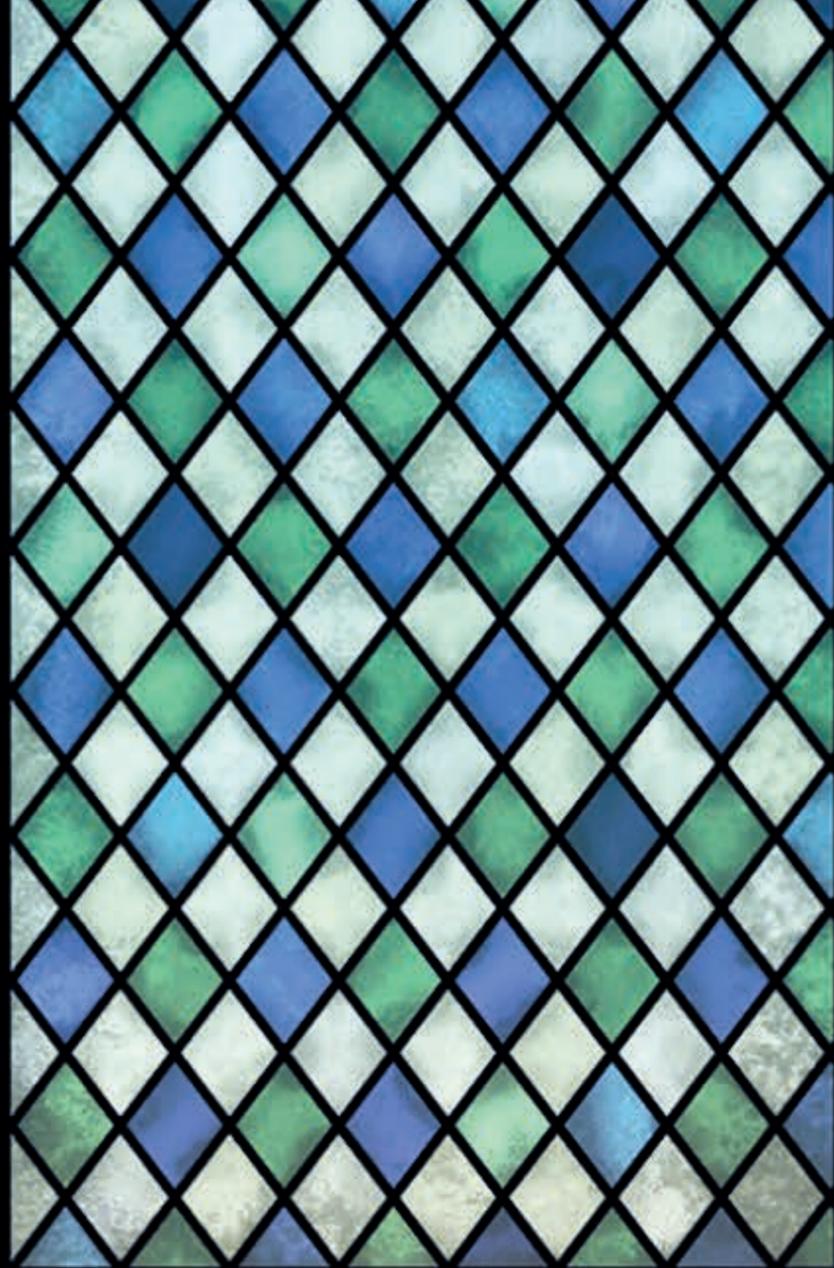
**Ci parli della sua collaborazione con Vincent Rondot, curatore del dipartimento di antichità egizie del Louvre. Quando lei ha concepito graficamente la storia, le ha dato indicazioni su elementi e simboli che era importante mantenere nell'aspetto degli dei e delle dee, o sulla rappresentazione degli elementi, come la grande nave a remi di Tanutamani?**

Inizialmente ho creato tutto da solo, con le conoscenze acquisite grazie alla mia passione per l'Antico Egitto che mi hanno permesso di creare immagini piuttosto fedeli. Ma poi è successa una cosa ignobile. Nel corso degli anni, da *Kirikou* fino a *Dilili*, ho ricevuto infinite critiche per la rappresentazione del seno femminile. Per *Azur e Asmar*, mi è stato addirittura chiesto da giornalisti americani se, per la distribuzione negli Stati Uniti, avrei accettato di tagliare la sequenza di apertura, dove si vedeva semplicemente una balia che allattava un bambino. Per questo nuovo film, ho istintivamente coperto i seni delle principesse e delle dee. Dovevo essere impazzito, ma, per fortuna, Vincent Rondot mi ha detto: "Non puoi farlo! In Egitto tutti quanti andavano in giro a torso nudo!" (ride). Così ho ridisegnato i loro abiti in modo che fossero all'altezza giusta, sotto il seno, e ho fatto cadere il drappeggio della reggente in diagonale, sul petto, seguendo la moda kushita, rivelando il suo generoso seno sinistro. È magnifica! Tutto il resto è stato controllato e approvato da Vincent Rondot e dal suo team. Nascondere il seno è stato l'unico crimine che ho commesso e non mi darò mai pace per questo.

**Quindi ha ricevuto un buon voto per questa ricerca sull'Antico Egitto!**

Sì (ride). Dopo la proiezione del film, Vincent Rondot ha detto che quella che avevamo visto non era una semplice rappresentazione, ma una visione consapevole, intima e affettuosa dell'Egitto.





## Il selvaggio

**Nel secondo racconto ha scelto di utilizzare le silhouette nere perché ben si adattavano alle stanze poco illuminate del castello e al sottobosco nel quale si muove il bel selvaggio, o per ragioni economiche?**

Per entrambi i motivi. Bisogna sempre fare economia, ma comunque amo moltissimo la semplicità elegante della silhouette nera. In più si adatta benissimo all'aspetto lugubre della vicenda e all'ambientazione medievale.

**Che cosa ha apprezzato di più durante il suo viaggio in Alvernia, quando è andato alla ricerca delle location per questo racconto?**

Devo innanzitutto precisare che questo viaggio è avvenuto per miracolo. Mi stavo preparando a fare un film "internazionale" sul Medioevo, come tanti altri film che rappresentano quell'epoca. Ma all'improvviso mi è venuta una grande idea. Pensai: "Ho rappresentato con cura e meticolosità tanti luoghi del mondo come il Giappone, la Persia, il Tibet, il Nord Africa, l'America precolombiana, i Caraibi... E se rappresentassi l'Alvernia con la stessa precisione e con lo stesso rispetto?". Così ho iniziato la mia ricerca e ho cercato di fare un elenco di tutto ciò che rappresenta l'Alvernia. Le persone che amano questa parte della Francia, che viene rappresentata molto raramente, potranno cogliere dei riferimenti che sicuramente apprezzeranno.

Ho fatto due viaggi, uno in autunno e l'altro in primavera, portandomi dietro la macchina fotografica. Sono stato colpito dalla pietra vulcanica grigia, che a volte è di una tonalità molto scura, come nella cattedrale di Clermont-Ferrand, il che si addice all'austerità del racconto. Mi sono piaciute particolarmente la città di Salers e Besse en Chandesse con i loro tetti in pietra lavica. Ho fotografato le arcate di Riom e altri elementi architettonici a Clermont-Ferrand. Sono rimasto molto colpito dalla quantità di castelli e da quanto fossero diversi l'uno dall'altro. Ho utilizzato la silhouette dello Château de Val per l'esterno della mia fortezza e gli elementi decorativi dello Château de Murol per gli interni. Ho potuto ammirare la natura sia da vicino che da lontano. Da lontano, mi ha colpito la vastità degli orizzonti che è possibile osservare, mentre si ha la tendenza a pensare all'Alvernia come una regione dal cielo "basso". Queste montagne che degradano dolcemente permettono di trovarsi costantemente in posizione elevata, ma all'altezza giusta, moltiplicando i panorami straordinari e i paesaggi maestosi. Di questa provincia della Francia conservo un'impressione di spazio, di respiro. Da vicino, ho ammirato gli alberi, che ho disseminato lungo tutto il film, anche all'interno delle stanze. Ho coperto le teste dei miei eroi con delle foglie, come i giovani ed eleganti personaggi illustrati nel *Très Riches Heures du Duc de Berry*. Ho filmato dettagliatamente le mucche Salers, con i loro manti color mogano e le loro lunghe corna e ho persino registrato il suono delle loro campane. Nel film non ho potuto includere tutte le cose magnifiche che ho trovato, perché l'azione si svolge soprattutto all'interno della grande sala del castello. Che frustrazione! Ho materiale sufficiente a realizzare diversi film sull'Alvernia.

**In questo racconto, come in tutti i suoi film, si può apprezzare il dialogo chiaro e conciso. I suoi personaggi esprimono pensieri e sentimenti talvolta molto complessi in un modo comprensibile a tutti, anche ai più giovani. Può spiegarci come fa a scrivere i dialoghi in modo che tutto risulti chiaro, senza che diventino eccessivamente semplici per il pubblico adulto?**

Beaumarchais disse: "Non mi si può attribuire il merito di scrivere i dialoghi, perché sono i miei personaggi a dettarmeli". Io la penso allo stesso modo. Ho amato il teatro fin dall'infanzia e mi piacevano le opere di Alfred De Musset, le cui pièce non ebbero mai successo durante le rappresentazioni, perché venivano continuamente interrotte da incidenti, (come una rivoluzione...) Finì per rinunciare al teatro, ma non al dialogo, scrivendo *Théâtre dans un Fauteuil*, con molta più libertà di quanta ne avrebbe avuta se avesse dovuto tener conto dei vincoli di una produzione teatrale (*Lorenzaccio* è un esempio della libertà concessa da questo approccio).

I miei genitori erano inoltre abbonati alla rivista L'Avant-Scene, che pubblicava i testi delle opere che venivano rappresentate. Così ho continuato a leggere letteralmente "in poltrona" il teatro, sia moderno che antico e a vivere il dialogo. I dialoghi sono le parti della sceneggiatura che scrivo più rapidamente, ma spesso li rileggo, come faccio con tutto ciò che scrivo. Sono attento a usare solo parole utili, prive di fronzoli, perché mi piace essere sintetico. Quando uno dei miei primi film è stato sottotitolato, mi ha dato molto fastidio vedere l'immagine parzialmente rovinata da parole che non aggiungevano nulla alla storia. Da allora, mi sono sempre chiesto: "Questa parola giustifica il fatto di rovinare l'immagine?". Se la risposta è "Si può farne a meno", allora la tolgo. Quando rileggo ciò che ho scritto, divento uno spietato professore, alla ricerca di possibili errori, di ipocrisie e di tutto ciò che c'è di fragile o scontato. Cerco di essere comprensibile a tutti. Un altro contesto nel quale mi rileggo è durante l'*animatic* (lo storyboard montato in sequenza), dove interpreto ad alta voce tutti i personaggi. Questo passaggio viene registrato in modo da permettermi di controllare il dialogo quando, in un secondo tempo, viene riprodotto dal doppiatore.

**Anche quando dirige gli attori si sente che ci tiene che i dialoghi vengano pronunciati chiaramente e che le parole vengano dette in modo che tutti abbiano la possibilità di coglierle e di comprenderle bene...**

Ma certo! Bisogna che si comprenda ogni singola sillaba! Rimango senza parole quando a volte mi si rimprovera la dizione dei miei personaggi, come se parlassero una lingua straniera. Voglio raccontarvi un aneddoto simpatico. Per *Dilili a Parigi*, nel ruolo del ragazzino che aiuta la protagonista, avevo scelto un giovane doppiatore di serie televisive che proveniva dalla *banlieue*. Durante la registrazione, per una settimana trascorse il suo tempo con la squadra degli attori e una sera i genitori di Enzo Ratsito, (così si chiama il giovane attore), gli chiesero "Ma perché parli così bene?". Il Bene e il Male sono contagiosi! Enzo aveva trascorso tutte le sue giornate in compagnia di attori eccelsi, molti dei quali provenivano dalla *Comédie Française*, e alla fine della settimana era in grado di recitare Molière. Per me è stato un disastro! (Ride)



## La principessa delle rose e il principe delle frittelle

Nel terzo racconto si rimane incantati per la profusione di magnifici dettagli: i giardini sono rigogliosi, i costumi sono ricamati e ricoperti di pietre preziose, gli interni sono pieni di mosaici e le decorazioni della carrozza del Gran Visir luccicano. Entrare in questa storia è come aprire uno scrigno. Si resta a bocca aperta e si è colti oltretutto da un desiderio irrefrenabile di mangiare frittelle!

E magari anche di assaggiare della marmellata di rose? (Ride) Nel bazaar vediamo ogni sorta di prelibatezza culinaria. La sensualità fa parte dei piaceri della vita. Questa storia parla di amore e gastronomia! Per il terzo racconto ho potuto servirmi di un'ottima fonte di informazioni: Eminé Seker, che è turca e mi ha assistito provvidenzialmente nella produzione dandomi delle dritte. Per esempio, ha suggerito le frittelle di zucchine, meno "poetiche" della marmellata di rose, ma più coerenti, perché le frittelle turche hanno un gusto più salato che dolce. E poi mi è piaciuto da matti mettere le zucchine al centro di una storia d'amore!

**Questa opulenza visiva sta agli antipodi rispetto all'essenzialità del primo racconto...**

Mi piacciono entrambi gli stili, ma per questa fiaba ambientata nel lusso ho continuato ad aggiungere cose. Abbiamo sfruttato abbondantemente la scenografia del Palazzo Topkapi e di altri edifici più recenti, ma abbiamo arricchito ulteriormente la decorazione già di per sé eccessiva di questi luoghi. Mi riferisco in particolare alla sala delle cerimonie, nella quale la principessa spia il venditore di frittelle.

**Ha detto di aver concepito questo racconto come una fantasia orientale del XVIII Secolo, senza preoccuparsi della coerenza storica. Ma quali sono le fonti che l'hanno ispirata? Alcuni viaggi che ha fatto? Libri di fotografie di palazzi e costumi? Delle illustrazioni d'epoca?**

Volevo creare uno spettacolo bello, divertente, colorato e spiritoso, senza nessuna pretesa di fedeltà etnografica. Per i costumi e le scenografie mi sono ispirato alla Turchia e, più in generale, all'Anatolia, come si può vedere nella sequenza del mercato, dove sono presenti tutte le etnie che hanno attraversato questa straordinaria regione. Ho fatto molte ricerche, (che sono uno dei miei più grandi piaceri, durante la preparazione di un film) e una fonte preziosa per gli abiti è stato *Costumi della Turchia* di Octavien Dalvimart, pubblicato alla fine del XVIII secolo dopo il suo ritorno da Istanbul. Nel film, ritroviamo questi splendidi costumi un po' dappertutto.



**Come le è venuta l'idea della narratrice, con l'impalcatura e il cantiere sullo sfondo?**

Non cercavo un legame fra questi tre storie indipendenti e stavo prendendo in considerazione l'idea di mettere dei titoli di coda alla fine di ogni episodio, perché doveva assolutamente esserci un momento di pausa prima di entrare nell'universo successivo. Il risultato però sarebbe stato brutto. Ma io racconto storie e quindi ho pensato di inserire un narratore o una narratrice che permettesse al pubblico di prendere il respiro fra un capitolo e l'altro. Quest'immagine rappresenta un momento storico della nostra esistenza: la pandemia di Covid che ci è piombata addosso, il primo lockdown estremo, terrificante, con il tutto il paese immobilizzato, come morto. È stato il mio primo disegno durante questa prima settimana di silenzio e vuoto inimmaginabili. Una donna in tuta da lavoro perché tutti dovranno rimboccarsi le maniche, con una sciarpa chic perché non bisogna lasciarsi andare; una donna giovane, energica, estrosa, multiculturale perché avremo bisogno più che mai di energia quando questa "guerra" sarà finita. Lo sfondo diventa quindi ovvio: è il cantiere della ricostruzione. E le persone sono lì, durante la pausa pranzo, e fanno la loro parte in una civiltà aperta e proiettata verso il futuro.

**Il filo conduttore delle tre storie è la ribellione (giustificata) contro l'autorità dei genitori. Quest'opera nasce dal suo desiderio di dire ai bambini "Credete in voi, esprimetevi, siate voi stessi, perché gli adulti che pensano di sapere tutto spesso si sbagliano"?**

Mi crede se le dico che non l'ho fatto apposta? Volevo raccontare tre storie totalmente diverse l'una dall'altra, senza cercare di trovare qualcosa che le collegasse. E non avevo intenzione di mettermi contro i genitori! A scanso di equivoci, vorrei precisare che ho avuto un ottimo padre e un'ottima madre, quindi non ho niente contro di loro. I miei personaggi si ribellano semplicemente contro un'autorità ingiusta. Io esorto le persone a essere libere, a rifiutare di piegarsi o di obbedire a delle regole sbagliate. Quando preparo un film, raccolgo materiale a destra e a manca, senza idee preconcrete. I bambini e gli adulti si aspettano che io li sorprenda e li convinca, e per farlo punto sulla verità e sulla sincerità. Oggi incontro giovani adulti che hanno visto i miei film durante la loro infanzia, e che mi ringraziano: trovo questo straordinario. Inoltre, la maggior parte degli animatori che si sono uniti al nostro team mi ha detto: "Siamo cresciuti con i tuoi film e tu sei la ragione per cui siamo qui". Spesso incontro il pubblico e parlo con persone di tutte le età ed è fantastico per un regista vedere ciò che il suo lavoro ha ispirato nel corso degli anni. Mi sento davvero fortunato.

**DISTRIBUZIONE:**  
MOVIES INSPIRED

**UFFICIO STAMPA:**



US - UFFICIO STAMPA

Alessandro Russo, [alreusso@alerusso.it](mailto:alreusso@alerusso.it), +39 349 3127 219  
Federica Aliano, [info@us-ufficiostampa.it](mailto:info@us-ufficiostampa.it), +39 393 9435 664