

SPUTNIK presents

OFFICIAL SELECTION
FESTIVAL DE CANNES

Markku Peltola Kati Outinen

ANNIKKI TÄHTI JUHANI NIEMELÄ KAIJA PAKARINEN TÄHTI-DOG

SAKARI KUOSMANEN MARKO HAAVISTO & POUTAHAUKAT ESKO NIKKARI

OUTI MÄENPÄÄ PERTTI SVEHOLM MATTI WUORI AINO SEPPO

JANNE HYYTIÄINEN ELINA SALO ANNELI SAULI

In a film by **Aki Kaurismäki**



The Man Without a Past

Cinematography TIMO SALMINEN Sound JOUKO LUMME TERO MALMBERG Editing TIMO LINNASALO
Set design MARKKU PÄTILÄ JUKKA SALMI Wardrobe OUTI HARJUPATANA Assistant director NADJA DELCOS
Production manager ILKKA MERTSOLA Written, directed and produced by AKI KAURISMÄKI

Production SPUTNIK OY in association with YLE/TV1 Pandora Film, in coproduction with
ZDF/ARTE and Network Movie, Pyramide Productions, in coproduction with Arte France Cinema
and with the participation of Canal+ and the Centre National de la Cinématographie. Production
supported by The Finnish Film Foundation and Nordic Film and Television Fund.

BAVARIA FILM
INTERNATIONAL

Regia Aki Kaurismäki
Soggetto Aki Kaurismäki
Sceneggiatura Aki Kaurismäki
Produttore Aki Kaurismäki
Casa di produzione Sputnik
Fotografia Timo Salminen
Montaggio Timo Linnasalo
Musiche Ken Yokoyama canta Hawaii no yoru
Leevi Madetoja
Scenografia Markku Pätilä
Costumi Outi Harjupatana
Trucco Nadja Delcos
Titolo originale Mies vailla menneisyyttä
Paese di produzione Finlandia
Anno 2002
Durata 97 min
Genere commedia, drammatico, sentimentale

SINOSSI

Il film si apre con l'arrivo ad Helsinki di un uomo (interpretato da Markku Peltola) alla ricerca di lavoro; dopo essere stato assunto perde la memoria ed è costretto a fare tabula rasa nella sua vita per ricostruire tutto; amerà e sarà amato (il ruolo femminile é interpretato da Kati Outinen) e questo percorso lo porterà a ricercare dei valori degni di essere vissuti: è questa la tematica del film, dedicato a coloro che conoscono ancora il significato della parola "tenerezza"; un film che rievoca i piccoli momenti che la vita ci dona, pur essendo destinato a provocare forti emozioni nello spettatore.

La storia del film è di prima attualità: ci sono i principali problemi della società, specialmente quelli riguardanti i poveri, che sono e saranno sempre preoccupazioni universali. Aki Kaurismäki racconta la storia di M., il personaggio principale, in un film di grande ricchezza cinematografica. Usa codici (evidenti o allusivi) ed elementi del cinema classico che sono familiari agli spettatori. Guardare questo film ci riporta al nostro passato cinematografico, e ci offre la gioia di scoprire cose nuove, ma anche di riconoscere e rivedere ciò che già sappiamo. Il ritmo del film offre tempo e spazio allo spettatore che scopre la sua particolarità, la sua bellezza, la sua originalità.



L'AUTORE

Regista, sceneggiatore e produttore Aki Kaurismäki nasce Orimattila, il 4 aprile 1957.

Studia giornalismo all'Università di Tampere. Nel 1983 Aki debutta da solo dietro la macchina da presa con "Rikos ja rangaistus", adattamento di 'Delitto e castigo' di Dostoevsky ben presto si impone all'attenzione della critica internazionale soprattutto con la sua trilogia 'proletaria', che comprende i film "Ombre nel paradiso" (1986), "Ariel" (1988) e "La fiammiferaia" (1989). Nel 1987 fonda la casa di produzione Sputnik Oy.

Aki Kaurismäki è autore di un cinema che pone al proprio centro il problema dello stile, anche se non necessariamente secondo i canoni dell'autorialità. I suoi film sono sovente capaci di coniugare il rigore formale di Robert Bresson o di Carl T. Dreyer con la dinamicità narrativa dei B-movies hollywoodiani, la riflessione sull'essenza del linguaggio cinematografico o dei modelli rappresentati da Buster Keaton e da Jacques Tati. Ed è su questo terreno squisitamente stilistico che Kaurismäki racconta la storia dei suoi personaggi, nei quali però egli non si rispecchia mai completamente, evitando con cura la formulazione di ogni ipotesi di autobiografismo.

Più volte premiato al Festival di Berlino. Nel 1993 gli viene assegnato il Nastro d'argento Europeo dal S.N.G.C.I., mentre al Festival di Cannes riceve nel 1996 la menzione speciale della Giuria Ecumenica per il film "Nuvole in viaggio" e nel 2002 il Gran Premio della Giuria e quello della Giuria Ecumenica per "L'uomo senza passato".

FILMOGRAFIA

Delitto e castigo, 1983

Calamari Union, 1985

Ombre nel paradiso, 1986

Amleto si mette in affari, 1987

Ariel, 1988

Le mani sporche (telefilm), 1989

Leningrad Cowboys Go America, 1989

La fiammiferaia, 1990

Ho affittato un killer, 1990

Vita da bohème, 1992

Tatjana, 1994
Leningrad Cowboys Meet Moses, 1994
Nuvole in viaggio, 1996
Juha, 1999
L'uomo senza passato, 2002
Le luci della sera, 2006
Miracolo a Le Havre, 2011
L'altro volto della speranza, 2017

IL CONTESTO STORICO

La storia del film è ambientata in Finlandia all'inizio degli anni '90, nel mezzo di una grave crisi economica. Le persone lasciano la campagna per cercare lavoro nelle città, senza trovare a volte modi di sussistenza. Lo scioglimento dell'Unione delle Repubbliche socialiste sovietiche nel 1991 fu un grande shock per la vita economica del paese. Poiché l'URSS, il grande vicino della Finlandia, è il suo partner principale, l'impatto sull'intera catena di produzione è importante. Quando, improvvisamente, l'esportazione dalla Finlandia non trova più un destinatario, molti stabilimenti industriali e l'indotto ne soffre. Dopo anni di grande prosperità nazionale (il decennio del 1980), le banche incontrano quindi grandi difficoltà, sia per il lassismo in merito ai prestiti a privati e imprese, sia per le speculazioni sui mercati. In tre anni, la disoccupazione passò dal 3,5% al 18,9% e il PNL crollò del 13%.

L'INTERVISTA

Intervista a cura dello storico del cinema e amico intimo di Aki Kaurismäki, Peter von Bagh.

P.v.B.: Ne L'Uomo senza passato, fai qualcosa, e risulta nuovo, un'incursione nel mondo del fantastico, con la possibilità che il personaggio sia morto.

Aki Kaurismäki (A.K.): Non è davvero morto. Sono un regista, non un medico, ma penso che sia ovvio per qualsiasi spettatore un po' intelligente capire che una persona morta non possa camminare. Forse c'erano dispositivi obsoleti e troppo pochi impiegati in ospedale, quindi a causa di un errore il nostro uomo non è morto come sembrerebbe proprio come il personaggio principale in *Scala al Paradiso* (1946), di Michael Powell e Emeric Pressburger. E al giorno d'oggi, comunque, nessuno è interessato a

qualcuno di 40 o 50 anni, non ci prendiamo nemmeno la briga di controllare se è davvero morto. Preferiamo andarci a fumare una sigaretta mentre il defunto vaga per la città.

P.v.B.: Sono sollevato. Ricordi come è nata questa storia, che è una delle tue migliori?

A.K.: Le mie storie i miei drammi sono sempre composti dagli stessi elementi. Proletari e perdenti. È una storia scritta in pochi giorni, e come sempre all'inizio non priva di difficoltà superate però appena messo davanti alla macchina da scrivere. Nessun regista serio ha un gran numero di temi: i

professionisti, come si suol dire, sono un caso speciale: sono in grado di realizzare un film impersonale su qualsiasi argomento.

P.v.B.: Una delle peculiarità di L'Uomo senza passato è la ricchezza dei suoi colori. I margini della società sono raramente filmati come i container e le mense come in questo film.

A.K.: La maggior parte dei luoghi non è autentica, ma è vero si sono già usati container come case. Il problema a Helsinki è che non c'è un solo posto sul mare dove avremmo potuto costruire il villaggio container con la città sullo sfondo. Si poteva avere solo una panoramica di Helsinki, dalla cima di alcune torri.

P.v.B.: Il film ricorda il lavoro di Kurosawa, tra cui due film: Anatomia di un rapimento (1963), con le sue due comunità, e Dodes'kaden (1970) per i suoi colori scintillanti.

A.K.: L'angelo ubriaco (1948) mi è venuto in mente, ma non è una citazione evidente.

P.v.B.: È stato detto di "Nuvole in viaggio" che aveva come "guide" Frank Capra e Vittorio De Sica, come hai ammesso tu stesso. Che mi dici di questo film?

A.K.: Avevo pochissimi sponsor, penso di averlo fatto quasi da solo. Ho usato in effetti molti elementi dello stesso genere delle mie precedenti opere.

P.v.B.: Come hai realizzato la palette di colori del film?

A.K.: Al momento della costruzione dei set, avevo ancora una volta una cartella colori nella tasca dei pantaloni e ho dato indicazioni sui codici colore ai decoratori, con molta autorità ed entusiasmo. Il mio obiettivo era creare armonia. Quindi, durante la calibrazione, ha ulteriormente accentuato il tono caldo della copia rafforzando i rossi e i gialli. Ciò ha creato un'illusione di omogeneità nelle scenografie.

P.v.B.: Suppongo che la varietà dei tuoi mezzi di narrazione escluda molti processi derivati dalle tecnologie più moderne?

A.K.: L'entusiasmo sproporzionato di alcuni cineasti per le nuove tecnologie nasconde il fatto che non sanno nemmeno come usare quelle vecchie. Il cinema nasce dalla camera oscura e per ottenere un'immagine di qualità non è necessario avere una camera molto complicata. L'Institut Lumière di Lione ha invitato alcuni anni fa un gruppo di registi a girare filmati di un minuto con la vecchia cinepresa dei fratelli Lumière, e il risultato non ha avuto molto da invidiare a ciò che viene fatto oggi. [La prima edizione del libro risale al 2006.] Non credo nella fotografia o nel film in digitale, perché l'elettronica non sostituirà mai il metodo con cui la luce cattura l'immagine. I fiori hanno bisogno di luce e i frame digitali li trasformano in fiori artificiali.

La registrazione digitale del suono rimuove anche dalla musica qualcosa di essenziale: il suo rumore di fondo, i suoi difetti, in una parola, la sua anima. Il cinema digitale pone anche un problema di credibilità.

La visione di Harold Lloyd appeso alla lancetta di un grattacielo (*Preferisco l'ascensore!*, 1923) non è più interessante se lo spettatore non può essere sicuro che Lloyd lo stia effettivamente facendo. Sto diventando abbastanza grande da dirti che avrei rinunciato al mio mestiere se non avessi più potuto usare le tecniche di ripresa e il montaggio tradizionali. Inizialmente e durante tutti questi anni, mi sono considerato un artigiano, ed è questo che mi fa amare questo lavoro.

Durante un seminario, ho sentito esaltare i meriti dello schermo digitale con il pretesto che la visione non viene disturbata se qualcuno apre la porta per uscire nel mezzo del film. Innanzitutto, perché dovresti uscire nel mezzo? E in secondo luogo, il problema è già stato risolto dall'epoca degli spettacoli di varietà con una semplice tenda davanti alla porta. Questa retorica in realtà vuota serve solo a nascondere il desiderio dell'industria cinematografica di ridurre i suoi costi di trasporto e il numero di proiettori

I nostri ricordi sono anche strettamente correlati alla luce in cui si sono verificati gli eventi. La luce precede il fatto stesso.

P.v.B.: Com'è nato l'universo musicale de L'uomo senza passato?

A.K.: Con i problemi commerciali, i diritti d'autore. La mia idea iniziale era di usare molti vecchi brani, melodie blues e musica popolare. Ma tutti i miei progetti sono stati distrutti dalle stravaganti richieste finanziarie delle aziende, che hanno derubato per pochi centesimi il lavoro di una vita dei musicisti. Quindi non non c'è niente di tutto quello che io avevo previsto, ma forse, paradossalmente, la colonna sonora così è migliore, o almeno più viva.

P.v.B.: Hai detto che usi spesso la musica come dialogo, possiamo fare la stessa cosa con i colori?

A.K.: Sì, se vuoi. I colori possono essere usati per commentare un personaggio o per definire una scena e in qualche modo la mentalità dei protagonisti. Puoi fare qualsiasi cosa con i colori, incluso distruggere un film, come ha dimostrato Peter Greenaway. Allo stesso tempo, solo la luce rivela i colori e crea ombre, che sono lo specchio dell'anima, come ci ha insegnato Rembrandt. Gli uomini dell'FBI non hanno ombra.

LA VISIONE DELLA CRITICA

Le forme chiuse del mélo. L'opera di Kaurismäki, che all'ultimo Festival di Cannes ha vinto il Gran Premio della Giuria e la Palma per la migliore attrice (Kati Outinen) richiama la consueta cinefilia del cineasta nell'elaborazione di un film che sembra rifarsi al cinema classico hollywoodiano nella costruzione di un atipico noir. Notti raggelate, volti che appaiono dalla penombra, corpi che sembrano vivere continuamente in uno stato agonizzante all'interno dell'inquadratura. Un uomo arriva in città con un treno, viene rapinato e malmenato da tre teppisti del posto, e assistito da una famiglia durante la sua convalescenza. Una volta guarito, il grosso problema è quello di aver perso la sua identità: non si ricorda più chi è né come si chiama. Il protagonista con il volto fasciato appare quasi una reincarnazione dell'uomo invisibile, inserito però in quel contesto spaziale tipico del cineasta finlandese (la città come terreno di dis/orientamento) in cui il suo corpo appare un pretesto per accentuare quell'umorismo tragico proprio di Kaurismäki: personaggi spesso sospesi nel vuoto, racchiusi in piani lineari, quasi fissi, nei consueti movimenti rallentati che sembrano privarli momentaneamente di ossigeno. Nel momento in cui il racconto non coincide con il formalismo collaudato del cineasta finlandese, L'uomo senza passato è anche un'opera emozionante, che non esibisce il genere di riferimento ma ne trae soprattutto ispirazione (l'apparizione improvvisa di un personaggio estraneo in uno spazio estraneo simile a un'altra vicenda di "uomo senza passato", cioè il Preminger di Un angelo è caduto) e lascia vivere le progressive pulsioni sentimentali dei due personaggi. Rispetto al deludente Juha è inoltre fortunatamente assente quel narcisismo dove ogni piano appare come una ripetuta esibizione di stile. L'uomo senza passato è però anche il segno di un cinema che è rimasto dietro nel tempo. Certamente uno sguardo sempre perfettamente riconoscibile, sempre così denso di una cinefilia che però, come nel caso delle ultime opere dei fratelli Coen (Fratello, dove sei? e soprattutto L'uomo che non c'era), diventa puro pretesto per imitare forme, atmosfere, smascherando così apertamente i perfetti meccanismi formali-linguistici da togliere al film una propria vita autonoma. Si ha l'impressione che il cineasta finlandese stia attuando un lavoro revisionistico-storico sul cinema, mostrando continuamente la prevalenza della messinscena sulla narrazione. L'alternanza dei piani, gli stacchi di montaggio, i rimandi sempre espliciti a Godard, Ozu e Bresson sembrano replicarsi di film in film; Kati Outinen, per esempio, sembra inquadrata sempre con angolazioni e luci simili a La fiammiferaia. Se di Kaurismäki si può apprezzare da una parte la maturazione autoriale, dall'altra però si rimpiange la mancanza di quelle tracce di contagiosa pazzia, di quel folle delirio del suo cinema a cavallo tra gli anni '80 e l'inizio dei '90 (da Ariel ad Amleto è in viaggio di affari fino a Leningrad Cowboys Go America), di quella passione autentica per personaggi terminali (Vita da bohème) e di quella "magia fantastica" di Nuvole in viaggio, rimpiazzati da accenni di una nuova religiosità (la presenza di una Grazia quasi felliniana) che, al momento, desta più perplessità che consensi.

Simone Emiliani Sentieri Selvaggi 6 Dicembre 2002

Tracciato con la solita, concisa raffinatezza, l'incipit del capodopera di Aki Kaurismäki introduce, in compendio, tutte le qualità espressive dell'autore che, in ogni caso, è sempre rimasto fedele alle proprie personalissime forme d'interpretazione della realtà. E non importa se impegnato in atipiche trasposizioni di capolavori letterari ("Delitto e castigo", "Amleto si mette in affari", "Vita da bohème"), ritratti più lividi e sfiduciati ("La fiammiferaia"), spassosi road movie musicali (i due "Leningrad Cowboys", ma anche "Calamari Union"), libere reinterpretazioni del cinema muto o del noir ("Juha", "Ho affittato un killer") o ritratti sociali pronti a trasfigurarsi in resoconti esistenziali di irripetibile potenza intimistica ("Nuvole in viaggio", "Le luci della sera", "Miracolo a Le Havre"): lo sguardo del Nostro resta sempre lo stesso, coerente e inossidabile.

Se però esiste un'opera-manifesto del Kaurismäki touch, questa è proprio "L'uomo senza passato". È in essa che, calibrate, convergono tutte le anime del Finlandese.

Il silenzio, la solitudine, la morte. Com'è evidente, i risvolti delle storie di Kaurismäki hanno uno stampo tipicamente nordico. Eppure i ruoli che i temi costeggiati rivestono nel funzionamento narrativo dei lavori del regista e in particolare del film in analisi, sono tutt'altro che abituali.

Definitivo congedo dall'esistenza e immutabile punto d'arrivo, la "morte" del protagonista, dichiarata dai medici, diventa qui motore del racconto e, coincidendo con la rottura di ogni vincolo (geografico, affettivo, psicologico) col passato, libera il personaggio da un vivere inautentico e dalle briglie di una (sapremo in seguito) triste condizione familiare, per gettarlo in una mite e solitaria indigenza. In questo limbo senza memoria, la povertà e la solitudine, anziché produrre depressione e isolamento, paradossalmente legano i personaggi, e da emergenze si trasformano in sentimenti "comunitari". Alla mensa dell'Esercito della salvezza, tra le lamiere dei container fatiscenti, o durante i torpidi movimenti dei tanghi finlandesi, si è soli insieme. E per il pianto o l'autocommiserazione non c'è spazio, né motivo.

Allora è con massima cautela che bisognerebbe avvicinarsi a "L'uomo senza passato" pensando a un Kaurismäki "proletario" o "realista". Il regista, certamente vicino al socialismo ed estimatore del neorealismo italiano, si mantiene lontano da entrambe queste fonti, sia in teoria (non c'è l'ombra di fini politici e tantomeno rivoluzionari) che in pratica (al bando qualsiasi drammatizzazione della sofferenza sociale). Al contrario, utilizza questi spunti come bagaglio di suggestioni, per raccontare e identificarsi in vissuti ancorati a realtà socialmente marginali e per questo vicini alla sua poetica.

La marginalità, nell'economia kaurismäkiana, diventa infatti una condizione morale quasi benigna, il retroterra privilegiato non solo di relazioni autentiche e rapporti schiettamente solidali, ma anche di un'indole più pura e profondamente contemplativa. In quest'ottica andrebbe riletto lo spoglio "minimalismo" che permea la pellicola, perfetta adesione estetica a una radicata convinzione etica. Ed è sempre in quest'ottica che la storia d'amore tra M e Irma, principale punto di svolta narrativo, acquisisce un'importanza quasi "epica". Essa, fondata su una continua laconicità e una reciproca contemplazione, privata di quei gesti e di quelle parole che solitamente rientrano nelle grammatiche amorose, da semplice infatuazione diventa una salvifica "affinità elettiva", in cui ogni gesto, per quanto impacciato, dichiara affetto e nobiltà d'animo. Quindi - sembrerà ossimorico - ma è proprio la surreale e ghiacciata fissità della messinscena la via maestra verso il cuore "caldo" e chapliniano de "L'uomo senza passato" e di tutto il cinema di Kaurismäki.

La sospensione grottesca (se non proprio "alcolica") di ogni sequenza, le improvvise dilatazioni del ritmo narrativo, i serafici e assurdamente letterari scambi di battute, lo straniamento bressoniano delle interpretazioni (perché "tutti i sentimenti possono essere espressi solamente con il sopracciglio destro" [1]), il nitido e cartonesco tono pastello della fotografia del fido Timo Salminen, il montaggio frastagliato e parlante creano un inconfondibile impasto atmosferico che svela l'anomalo umanesimo del suo autore.

Per non parlare, poi, della banda sonora che, montata - come il regista suole fare [2] - quasi estemporaneamente, a postproduzione terminata, commenta "in diretta" la colonna visiva, senza preoccuparsi di un'omogenea sincronia, ma traducendo piuttosto il senso autentico delle immagini. Così le musiche non servono d'ausilio al racconto ma zampillano fuori e dentro i confini diegetici per scandire e glossare, spesso ironicamente, le sventure del protagonista.

Dopo un flusso ininterrotto di panorami vagamente hopperiani (alcuni dei quali non troppo distanti neppure dalle composizioni raggelate di Roy Andersson), abitati da corpi flemmatici e sproporzionati, e di spigolosi primi piani da cui si affacciano figure asimmetriche, il punto d'arrivo torna paradossalmente a coincidere con quello di partenza. Questa volta, però, l'amnesia non è più un drammatico capriccio del caso, ma una scelta serena e consapevole: accantonare un passato dimenticato, anche dopo la sua riscoperta, per progettare, finalmente, un futuro.

Un lieto fine, dunque? Forse, ma non inequivocabile. [3] L'immagine di M e Irma che si allontanano, fianco a fianco, mano nella mano, è un sigillo di palese romanticismo, non necessariamente roseo: più che aver fiducia in un avvenire che resta ignoto, si può gioire per uno spirito rigenerato e uno sguardo riaperto al presente. E così rinascere una volta per tutte.

