

QUINZAINE
DES RÉALISATEURS
Société des réalisateurs de Cannes
CANNES 2022
FILM DI CHIUSURA

IL MISTERO DEL PROFUMO VERDE

SANDRINE
KIBERLAIN

VINCENT
LACOSTE

UN FILM DI
NICOLAS PARISER

con il supporto di
CREATIVE EUROPE
MEDIA

MOVIES
INSPIRED

IL MISTERO DEL
**PROFUMO
VERDE**

SANDRINE
KIBERLAIN

VINCENT
LACOSTE

UN FILM DI
NICOLAS PARISER

DISTRIBUZIONE:
MOVIES INSPIRED

UFFICIO STAMPA:



US - UFFICIO STAMPA

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

CAST

Claire..... **SANDRINE KIBERLAIN**
Martin..... **VINCENT LACOSTE**
Hartz..... **RÜDIGER VOGLER**
Louise..... **LÉONIE SIMAGA**
Aimé..... **ARIEH WORTHALTER**
Caroline..... **JENNA THIAM**
Uomo sul treno..... **ALEXANDRE STEIGER**
Carla..... **LUCIE GALLO**
Vlad..... **PASCAL RÉNÉRIC**
Fanch..... **THOMAS CHABROL**

STAFF ARTISTICO

Regia e sceneggiatura **NICOLAS PARISER**
Produttore..... **EMMANUEL AGNERAY**
Aiuto regista..... **VALÉRIE ROUCHER**
Suono **FABRICE OSINSKI, JÉRÉMY HASSID,**
ALEK GOOSE
Costumi..... **NATHALIE RAOUL**
Scenografie..... **FLORIAN SANSON**
Direttore di produzione.. **SÉBASTIEN AUTRET**
Fotografia **SÉBASTIEN BUCHMANN**
Montaggio **CHRISTEL DEWYNTER**
Musica..... **BENJAMIN ESDRAFFO**
Trucco **CHRISTOPHE OLIVEIRA**
Acconciature **FRÉDÉRIC SOUQUET**
Coproduttori..... **VERSUS PRODUCTION**

Partner finanziari:

**FRANCE 2 CINÉMA, FRANCE TÉLÉVISIONS, CANAL+, CINE+, LA
RÉGION-ILE-DE-FRANCE, INDÉFIMS 10, COFIMAGE 33, COFINOVA
18, SG IMAGE 2020, PALATINE ETOILE 19, CINVENTURE 7, RTBF
(TELEVISIONE BELGA), PROXIMUS, VOO ET BE TV, INVER TAX
SHELTER**



SINOSI

Nel bel mezzo di uno spettacolo, un attore della Comédie Française muore per avvelenamento. I sospetti della polizia cadono subito su Martin, membro della troupe e testimone diretto dell'omicidio, cui dà la caccia anche la misteriosa organizzazione che ha commissionato l'assassinio. Aiutato da Claire, disegnatrice di fumetti, Martin cercherà di fare luce sul mistero durante un viaggio in Europa pieno d'imprevisti.





INTERVISTA A NICOLAS PARISER

COSA C'È ALL'ORIGINE DELLA SCRITTURA DE *IL MISTERO DEL PROFUMO VERDE*?

Tutto è cominciato quando mi sono rituffato nella lettura degli albi di Tintin, che avevo già letto in diversi periodi importanti della mia vita. Rilegendoli, ho smesso di considerarli come un corpus uniforme per vederli, invece, come una serie di libri disomogenei con alcuni che amavo enormemente, altri che mi lasciavano indifferente e altri ancora che francamente detestavo. Mi sono così reso conto che quelli che mi coinvolgevano di più erano i *Tintin* degli anni Trenta. La loro particolarità era di avere una vena comica con un fondo politico, se non geopolitico, che si nutriva dell'attualità di quel tempo. Soprattutto, rileggendo *Lo scettro di Ottokar* del 1939, ho pensato molto a *La signora scompare* che Alfred Hitchcock aveva realizzato un anno prima. Si tratta di due opere

che esprimono un'autentica inquietudine rispetto alle vicende del mondo, un'angoscia legata agli avvenimenti europei. Mi è sorta quindi una domanda: Hergé conosceva Hitchcock? Dopo aver fatto delle ricerche, credo di poter dire di sì. Ma l'inverso non era certamente possibile: a quell'epoca Tintin era un fenomeno del tutto belga.

C'ERA QUINDI IL DESIDERIO DI FARE IN MODO CHE HERGÉ E HITCHCOCK SI INCONTRASSERO?

All'inizio, nel corso delle mie chiacchierate, ciò si manifestò soprattutto come un capriccio. Poi, aspettando Fabrice Luchini per girare *Alice e il sindaco*, studiai per alcuni mesi la struttura dei film inglesi di Hitchcock, immaginando un progetto che ne sarebbe stato la parodia, prevedendo già Vincent Lacoste nel ruolo principale. La storia era ambientata nel giugno del 1939 in Inghilterra, ma mi fermai, non riuscendo a individuare un vero senso da dare a un tale esercizio di stile. E inoltre il film sarebbe stato terribilmente costoso.

A quel punto abbandonai il progetto, ma un'idea grafica persisteva: quella di Vincent Lacoste come Michael Redgrave ne *La signora scompare* o Derrick De Marney in *Giovane e innocente*, diretto da Hitchcock nel 1937. Facevo fatica a liberarmi di quell'immagine con Vincent Lacoste in tweed, pantaloni da golf, correre nella campagna inglese.

COSA HA FATTO IN MODO CHE IL PROGETTO SI EMANCIPASSE DAL PURO ESERCIZIO DI STILE?

A un certo punto ho pensato che in Hitchcock e Hergé ci fosse qualcosa di caratteristico: negli anni Trenta le loro opere parlavano della salita al potere del fascismo e del nazionalismo, senza però mai evocare la questione dell'antisemitismo. Erano due artisti cattolici che percepivano la deflagrazione futura non vedendo semplicemente quel problema.

A dire il vero, per Hergé ciò è un po' inesatto e soprattutto insopportabile: nei suoi albi ci sono degli ebrei, ma sono quasi sempre delle caricature antisemite. In Hitchcock, a mia conoscenza, gli ebrei non ci sono proprio. Dopo avere accertato questo punto cieco, mi sono chiesto che cosa avrebbe significato mettere dei personaggi ebrei al centro di una narrazione di spionaggio del tipo «hitchcockiano-hergèana». Il progetto ruotava su questa idea: scaraventare due

personaggi ebrei nell'Europa tormentata del XXI Secolo. Volevo cercare di filmare l'Europa come un territorio che, storicamente e politicamente, esiste e non è soltanto un capriccio di neo-liberali post-democratici. Intrecciare Hitchcock e Hergé mi offriva un punto di partenza: la commedia di spionaggio. E mi interessava «darci dentro» su quei codici. Poi, man mano che la storia si sviluppava, era necessario che me ne allontanassi, che quei riferimenti non fossero per niente il motore della finzione. Bisognava spostarsi verso il motivo centrale, che è l'angoscia fisica degli ebrei in Europa, presente ancora oggi. Filmare l'Europa è filmare un territorio più che mai infestato dal fascismo e dall'antisemitismo.

COME HAI COSTRUITO LA STORIA DEL FILM?

Dovevo trovare un equilibrio tra l'aspetto deliberatamente fantasioso dell'intrigo spionistico e la serietà del proposito. Ho letto molti fumetti franco-belgi, ho visto molti film inglesi o americani antinazisti degli anni Trenta e Quaranta, ho - come si dice - lasciato riposare e mi sono lanciato. Volevo una prima parte molto vivace in cui gli eroi sfrecciano in una gran quantità di ambienti mentre indagano e si seducono. Era anche importante costruire l'intrigo sia pensando all'azione sia alle scenografie. A seguire, volevo una seconda parte composta di una grande scena (di ampia durata, con molta gente, ecc) in un teatro dove più eventi accadono parallelamente. Non amo molto il teatro, ma è qualcosa che al cinema mi sconvolge. Per questo motivo ho concepito quell'ultima scena in un teatro a Budapest. Lì gli eroi devono scoprire chi sia il traditore e come comunichi con il capo dell'organizzazione criminale chiamata «Il profumo verde».

Al di là della storia, ero alla ricerca di un tono particolare. Volevo che le scene buie fossero trattate senza ironia, mentre i momenti divertenti fossero dei veri momenti di commedia. Non mi sono mai spinto così lontano nel mescolare i toni - qualcosa che al cinema mi piace molto. Nel film ci sono diversi morti ma, al tempo stesso, la coppia protagonista è tipicamente da commedia. Vincent Lacoste cade, si rialza, è preso dal panico. In breve, molto spesso si destreggia in un registro davvero buffo, mentre Sandrine Kiberlain ha un che della potenza comica di Katharine Hepburn o di Diane Keaton.



LA SCENA NEL TRENO, CON MARTIN CHE HA UN ATTACCO DI PANICO MENTRE IL TRENO SI FERMA NELLA STAZIONE DI NORIMBERGA, È UNA «GAG» CHE RIECHEGGIA WOODY ALLEN. SI SENTE CHE IL RACCONTO PROCEDE SPEDITO PERCHÉ, SE RALLENTASSE, L'ANGOSCIA CHE LO SOTTENDE APPAREIREBBE. Volevo girare due sequenze in treno, ma con l'intenzione che il senso della parola «treno» cambiasse da una scena all'altra. Si passa da *La signora scompare* a qualcosa di molto meno divertente e leggero. A mio vedere, la seconda scena in treno è una scena alla Philip K. Dick, come se i nostri eroi si trovassero all'improvviso nel 1942. Quella stessa angoscia è presente anche nella madre del personaggio interpretato da Sandrine Kiberlain che vuole sempre sapere dove sia sua figlia. È l'angoscia della madre ebrea che ha letteralmente paura di perdere la propria figlia.



IL FILM SEMBRA DESTREGGIARSI FRA STRATI DI TEMPO UN PO' INGARBUGLIATI. SPESSO CI SI CHIEDE DOVE CI TROVIAMO E IN QUALE EPOCA, SPECIALMENTE QUANDO PONIAMO ATTENZIONE AI COSTUMI.

Non volevo assolutamente fare un film vecchio stile. Ugualmente, non mi piacciono i film ultra contemporanei, trovo che in generale sfuggano del tutto al loro tempo. A proposito di *Van Gogh*, Maurice Pialat diceva che quello che è complicato in un film storico ambientato nel 1890 è che ci sono persone vestite ancora come nel 1860 - bisogna inevitabilmente mescolare gli strati temporali perché un'epoca non è mai omogenea. E siccome il mio film parla del rapporto di personaggi contemporanei con gli ultimi settant'anni, volevo che tutti gli strati temporali fossero tangibili. Vincent Lacoste indossa vestiti di oggi che però possono evocare gli anni Trenta e Quaranta. In effetti, è vestito un po' come Tintin. L'abbigliamento di Sandrine Kiberlain rimanda a Corto Maltese, con una punta del Capitano Haddock, un altro personaggio della serie di *Tintin*. Riguardo all'aspetto puramente visivo, per me era

fondamentale girare in 35mm perché detesto l'estetica immateriale e fredda del digitale. Inoltre, uno dei miei riferimenti figurativi era rappresentato dalle illustrazioni dei fumetti franco-belgi che, come il 35mm, possedevano una materialità forte, nel senso di sentire il tratto, la consistenza dell'inchiostro, della carta. Mandavo delle illustrazioni allo scenografo, alla costumista. Non intendevo copiare, mi interessava che l'ispirazione fosse elevata. A un certo punto, si vede anche un tipo vestito come Spirou, della serie *Spirou e Fantasio*, ma desideravo comunque che ogni riferimento fosse più o meno subliminale.

ASCOLTANDOTI, SI PUÒ PENSARE CHE IL FILM ABBA ANCHE UNA DIMENSIONE FANCIULLESCA...

È vero che questo è il mio primo lungometraggio realmente legato alla mia infanzia nella misura in cui penso di essere diventato cinefilo appassionandomi a quel tipo di storie, al cinema di spionaggio divertente. Quando ero piccolo consideravo che il racconto perfetto fosse quello de *Il club dei 39*, il film diretto da Hitchcock nel 1935, e sognavo di incontrare la mia donna nel corso di un'avventura trepidante e piena di pericoli. *Il mistero del profumo verde* l'ho realizzato per colui che ero a 10 anni. D'altronde, a convincermi che in Francia si potesse fare un film inserendosi in quel filone è stato anche un altro elemento: Philippe De Broca e Jean-Paul Rappeneau si erano già cimentati nel genere con successo e *L'uomo di Rio* e *Gli sposi dell'anno secondo* sono praticamente i primi film che ho visto, da bambino, e che non fossero dei disegni animati.

LA SCENOGRAFIA IMPRIME ALLA REGIA LA SUA EVOLUZIONE. NON SI TRATTA SOLTANTO DI UNA «SCENOGRAFIA».

Per me, parlare di regia significa prima di tutto parlare del rapporto con gli attori, di come filmarli, e di quello con le scenografie. Claude Chabrol affermava che la regia è, in gran parte, il casting del film. In questa definizione, io includerei anche i sopralluoghi e la scelta delle scenografie perché sono loro che daranno al film la sua definizione nello spazio. Per un film come questo, che esce dalle coordinate del quotidiano, mi premeva davvero individuare delle scenografie che si vedono di rado nel cinema francese.

SI NOTA PERALTRO CHE, IN RELAZIONE AI SUOI DUE LUNGOMETRAGGI PRECEDENTI, C'È IL DESIDERIO DI ESSERE ANCORA UN PO' PIÙ AMBIZIOSO FORMALMENTE.

Per *Alice e il sindaco* e *Le grand jeu* c'era una volontà di realismo, di coerenza e - non so dirlo diversamente - di una certa «misura». Ne *Il profumo verde* c'è una dimensione propria del fumetto e del cinema d'intrattenimento, del vedere o fare «di più»: più grande, con più gente, con più cose che accadono allo stesso momento.

Ciononostante, la regia non deve essere, ai miei occhi, un feticismo del movimento della macchina da presa o della bellezza figurativa fine a sé stessa. Se la macchina da presa si muove o se c'è del bello, bisogna che ciò non si veda. Continuo a cercare di andare verso la semplicità, che si tratti di ambienti, *découpage* o numero delle inquadrature. Quindi, quando mi dico «Ecco, voglio fare un film che sia più ambizioso in termini di messa in scena», intendo che filmerò più luoghi, più gente, più movimenti, più fatti. Volevo anche, con il mio capo operatore Sébastien Buchmann, ottenere una fotografia più stilizzata, più elaborata.

SI POTREBBE INTERPRETARE TUTTO IL SUO DISCORSO COME IL DESIDERIO DI FAR ENTRARE HITCHCOCK NELLA COMÉDIE FRANÇAISE: ORMAI FA PARTE DEL REPERTORIO...

Ho l'impressione che Hitchcock abbia una notorietà superiore a quella del cinema stesso. In un modo o nell'altro, tutti conoscono la sua faccia e i suoi film, compreso chi non li ha visti. Un po' come i Beatles. Ciò non funziona, per esempio, se ci riferiamo a Jacques Tourneur o a Fritz Lang.

Citare così letteralmente Hitchcock diventa, alla fine, il contrario di una scelta cinefila o elitaria. In sostanza, è come se avessi deciso di fare un film in Italia, invece ho fatto un film in «Hitchcockie». È talmente conosciuto che è quasi diventato un luogo, il luogo dove si svolge *Il profumo verde*. Siamo al di là e al di qua dell'omaggio. E in un certo senso è lo stesso per Hergé. Non siamo nel territorio degli ammiccamenti, io filmo un posto che, semplicemente, è immaginario, ispirato da grandi artisti popolari.

SI PERCEPISCE UN MARCATO DESIDERIO DI FARE UN FILM «EUROPEO».

Sì. Negli anni Novanta, all'epoca di Maastricht, ci fu l'idea di fare dei film europei. Ridevamo un po' di quei film, li chiamavamo «euro-budini», ed è vero che sovente non erano così belli.

Più seriamente, vedo *Il profumo verde* anche come la continuità di *Alice e il sindaco* che parlava del collasso della Francia come nazione democratica. La domanda che mi sono posto è stata: cosa succede quando i cittadini sono sfiduciati verso la democrazia e la sinistra sparisce poco a poco come modalità di esistenza razionale e giusta? Ebbene, quando tutto ciò scompare è la guerra.

Tuttavia, la guerra è un soggetto che non si può affrontare limitandolo a un solo paese, bisogna fare un film su scala continentale. Più concretamente, fare un film europeo per me consisteva nel filmare dei treni che attraversano delle frontiere, nel filmare in diversi paesi. Mi dicevo che, se fosse riuscito, non sarebbe assomigliato a un film francese. E sì, pretendendo di fare un film europeo c'è, inevitabilmente, una volontà politica.



È ANCHE POSSIBILE VEDERE IL PROFUMO VERDE COME UN SEGUITO O UN FILM GEMELLO DE LE GRAND JEU PERCHÉ LEI TRATTA DI NUOVO IL MOTIVO DEL COMLOTTO. SI PUÒ PENSARE A UNA STRUTTURA PER I NOSTALGICI DELLE GRANDI NARRAZIONI?

Mi affascinano molto le storie di complotti. Purtroppo, tra Balzac o Pynchon e il cospirazionismo che è la forma presa oggi dall'ideologia fascista e antisemita, c'è un mondo. Bisogna quindi trattare questo soggetto con cura e in un modo senza dubbio più meticoloso rispetto all'epoca de *Le grand jeu*.

NEL FARE UN FILM EUROPEO, HA FATTO UN FILM PRO-EUROPEO?

L'espressione «pro-europeo» è talmente svilita, recuperata dai neo-liberali, per cui non posso dire questo, non ha senso. E poi, non faccio film impegnati - comunque non esistono i film impegnati. Credo

che filmiamo soltanto il nostro inconscio, quindi un film impegnato può pienamente dire il contrario di ciò che sembra dire (a questo proposito ci sono tanti esempi nella storia del cinema). Diciamo che non ho molta simpatia per i nazionalisti o i sovranisti, come li si chiama oggi, ma non so se questo sia il «senso» del film. Per dirlo in altro modo, penso che l'Europa esista almeno tanto quanto la Francia, la Germania o la Repubblica Ceca.

Penso che per comprendere il rapporto del film con l'Europa si debba anche tenere a mente il rapporto dell'Europa con gli ebrei. Nel corso dei secoli, gli ebrei, nati ipotizziamo fra Strasburgo e Mosca, hanno parlato la stessa lingua europea su tutto il continente, lo yiddish. Numerosi ebrei hanno cambiato nazionalità dieci volte durante il XX secolo: erano russi, poi polacchi, poi cecoslovacchi per tre settimane, poi tornavano polacchi, e così via. Quindi, la mia prima osservazione è stata la seguente: no, l'Europa non è un affare di tecnocrati di Bruxelles, è anche una storia ebraica.





BIOGRAFIA

All'inizio degli anni 2000 Nicolas Pariser è assistente di Pierre Rissient e critico di cinema per la rivista "Sofa". Tra il 2008 e il 2013 realizza tre cortometraggi, tra cui *La République*, che nel 2010 ottiene il premio Jean Vigo. Il suo lungometraggio d'esordio, *Le grand jeu*, vince il premio Louis Delluc per l'opera prima nel 2015. *Alice e il sindaco*, suo secondo lungometraggio, è selezionato alla Quinzaine des réalisateurs del Festival di Cannes nel 2019 e riceve il Label Europa Cinemas. Il film è stato un successo di critica e pubblico. *Il profumo verde* è stato scelto come film di chiusura della sezione Quinzaine des Réalisateurs al Festival di Cannes del 2022.

FILMOGRAFIA

LE JOUR OÙ SÉGOLÈNE A GAGNÉ (2008)
LA RÉPUBLIQUE (2010)
AGIT POP (2013)
LE GRAND JEU (2015)
ALICE E IL SINDACO (2019)
EN THÉRAPIE (2021) Serie tv, sette episodi
IL PROFUMO VERDE (2022)



DISTRIBUZIONE:
MOVIES INSPIRED

UFFICIO STAMPA:



US - UFFICIO STAMPA

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