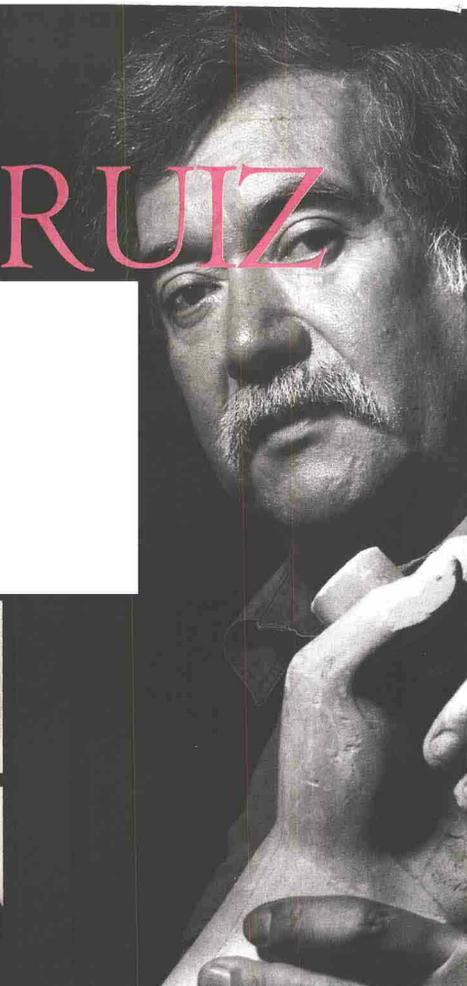


RAÚL RUIZ



Emmanuelle Béart
e Francesco
Mazzarella
« in «Le Temps
retrouvé» (1999);
Raúl Ruiz (foto
grande) e a destra
immagini tratte
dai suoi film:
«Comédie
de l'innocence»
(2000),
«Voyages d'une main»
(1984),
«Tres tristes tigres»
(1968) e «Les Trois
couronnes
du matelot» (1982)

ESILIO E RITORNO DEL POETA CILENO MIGRANTE

di Silvana Silvestri

Evento sorprendente della Festa di Roma è la personale Raúl Ruiz (curata da Filmcritica), un nome che nell'Italia dalla cultura provinciale risulta poco conosciuto, artista veleggiante da più di trent'anni nei cineclub con le sue prime opere dagli scenari impressionanti, tra i primi cinque nomi nelle classifiche generali del cinema in assoluto. Avevamo conosciuto Ruiz dopo aver visto i film della della moglie e collaboratrice nella scrittura e nel montaggio Valeria Sarmiento, una delle prime cineaste femministe. Raúl Ruiz è filosofo poeta proveniente dal Cile, paese che ha il più alto numero di premi Nobel per la po-

esia e nomina ambasciatori i suoi poeti. Lui nella nostra immaginazione proseguiva i viaggi dei surrealisti. Poi è bastato un viaggio in Cile a comprendere che la vena «realista» del suo esordio, dagli studi di pittura alla scuola di cinema di Santa Fé con quello sguardo documentario alimentato da Birri, fino a *Palomita blanca*, con la sua grazia gentile nel raccontare la spietata frattura delle classi nel suo paese, in qualche modo è continuata anche nell'esilio. Non erano situazioni surreali quelle che vedevamo sullo schermo: nei suoi film ha voluto ritrovare Valparaiso in Portogallo, il giallo della sabbia e il viola delle Ande attraverso filtri e tramonti europei, le storie dei fantasmi e dei naviganti abbandonati sulle spiagge del ferace Pacifico, l'ostinazione di Robinson Crusoe che da quelle parti naufragò, i frammenti di persone disperse, di fogli volanti di poesia. E le vite vissute degli esiliati come lui, dal '74 a Parigi, vocazione sospesa, proprio come il titolo del suo film da Klossowski, la lingua

Caleidoscopio

di Edoardo Bruno *

Kalos-éidos-scope - belle e frantumate immagini, visioni imprevedute, «razionali senza ragione», dai colori inventati e dalle forme mutanti, a secondo del movimento, circolare, a spirale, rapido o lento: così appare questo breve trattato ermeneutico, lettura multipla di un unico testo - il Ruiz - aperto, ripetitivo, astratto e commovente come la *Symphonie opus 21* di Anton Webern, romantica e irritante, «eccezione» di suoni, di dolore e di gioia.

Scomposto in più partiture, il libro, scritto da autori diversi, unitario nell'inseguire la onnivora bulimia di questo faber geniale, tenta di riordinare un discorso e trovare il filo di Arianna per entrare nel labirinto di un'opera vasta rutilante e selvaggia, dotta e intrigante, anarchica e rigorosa, dove il gesto è il testo e la «maraviglia» il mot clef per rinvenire il barocco.

Con qualcosa in più nella definizione di faber, che inglobi la «fabula», la capacità di affabulare, nel segno di un mondo alla rovescia, all'incrocio tra il reale e il demoniaco, nella cultura perversa del Novecento tra surrealismo e dada, psicanalisi e cinema, erotismo e religione.

* dall'introduzione al libro-catalogo «Ruiz Faber» della Minimum Fax

francese non a sostituire ma a sovrapporsi alla lingua spagnola, lingua, sogno e cultura di riferimento del latinoamericana, scalzata solo da poco dall'inglese manageriale. Non a caso è stato l'unico a saper mettere in scena Proust senza farsi prendere dalle vertigini.

Nell'epoca dei cineasti migranti da un paese all'altro per le dittature, le guerre, i regimi, Raúl Ruiz non ha perso il senso dell'orientamento, moltiplicando le sue opere all'infinito, ricordando ed esplorando castelli in Francia, fiabe contemporanee, giochi di specchi, ironici intrecci, la letteratura e la pittura in un certo scorcio di secolo. Al suo ritorno in Cile lascia da parte il barocco come gioco di incastri

per tornare nella dimensione politica diretta e lo vedremo alla Festa di Roma nel suo ultimo film in anteprima *La recta provincia*, dove innalza il grande mare di ossa sparse su tutto il territorio di qua e di là dalle Ande a una sinfonia che si può sentire ovunque, su quei sentieri battuti non solo dai due protagonisti (madre e figlio) ma ormai da tutta la coscienza popolare, le analisi degli scienziati a risalire al nome degli scomparsi, a tutti quelli che nel latinoamerica stanno sollevando con la paziente ricostruzione della memoria il velo di oblio e di amnesia.

■ RUIZ FABER ■ FILMCRITICA INCORONA IL «MAESTRO DEL CINEMA» ■

L'ombra dell'occhio e il suo inconscio

di Filmcritica

Pubblichiamo parte di una conversazione che Minimum Fax proporrà integralmente nel volume *Ruiz Faber* (edito in occasione della II Festa del cine.ma di Roma). Registrata, tra Cannes e Parigi, nel maggio 2007, è curata da Edoardo Bruno, Lorenzo Esposito, Bruno Roberti e Daniela Turco.

Edoardo Bruno. Volevo partire dal tuo breve film di tre minuti «Il dono», perché mi sembra

molto importante, sia per il tema (la radio, il cinema) sia per il problema della brevità della sua durata, che forse è una delle caratteristiche anche di un cinema di tempo e spazio.

Daniela Turco: E poi, stando alla breve nota di regia che lo accompagna, mi sembra importante sottolineare il fatto di come sia la durata obbligata di 3', a giocare un ruolo nella sua economia narrativa...

Si, è la storia di una cerimonia che una giovane donna compie con suo zio, infatti si riuniscono ogni giorno per parlare della stessa cosa, come, appunto, fosse una cerimonia...

Bruno Roberti: Quindi, in qual-

che modo i tre minuti sono rituali....

Quella è la parte «bassa», l'inconscio per così dire, di questo film. Ci sono molti elementi che cerco di introdurre in altri film. Questi indiani, questi Koja, esistono effettivamente, ma c'è gente che considera che siano «finti indiani», e questo è abbastanza vero. Il loro stesso nome, koja, è un po' come chiamarsi «piccolo funzionario dell'impero». Erano piccoli burocrati dell'impero incaico, che hanno mantenuto questo nome. Io ho iniziato a preparare un film su questi indiani, ma è molto delicato, perché è molto difficile

farlo senza creare degli strani problemi...

Lorenzo Esposito: Quale genere di problemi? Con la tribù?

Il problema è questo. C'è un fenomeno in America Latina, soprattutto in Perù, Cile, Messico, che gli antropologi chiamano con un brutto termine «re-etnificazione» che però rende l'idea... È gente che si sente in un certo modo presa nell'ingragnaggio di un capitalismo brutale che esiste in America Latina, e che voi non conoscete, nella sua realtà....Quando qualcuno laggiù dice: «Come va?» E l'altro risponde: «Sto lavorando come un disoccupato...». Significa cominciare a lavorare alle sei di mattina e finire alle due del mattino del giorno seguente,

scrivendo, preparando progetti...ecc. Significa lavorare come qualcuno che è senza lavoro, come un disoccupato, dunque, si lavora sempre... è questo il paradosso...

B.R.: Vorrei intervenire subito sul tema del lavoro, perché volevo sollecitarti su una cosa di cui discutevamo ieri. Per noi la tua filmografia, il tuo lavoro, nella sua interezza, è un labirinto, e proprio sul tuo cinema vorremmo realizzare un libro-labirinto, e io dicevo che lo potremmo chiamare *liber*, mentre tu hai detto *speculum labyrinthi*. Ora il libro come specchio è di per sé un'idea meravigliosa, sulla quale mi soffermerò dopo, mentre sul lavoro, se noi pensiamo all'etimologia stessa della parola, *labor*, da cui poi *laborinthus* indica proprio il lavoro, la fatica compiuta per entrare dentro. Allora quando tu dici di essere un *faber*, uno che fabbrica, ecco, penso all'idea della fabbricazione, all'idea del lavoro, e vo-

levo proprio chiederti quanto spazio ha nel tuo cinema la fatica del lavoro, anche manuale, operaia.

Ma... Su questo torneremo dopo... Restiamo al punto di partenza... Un giorno Bernard Giraudeau, attore in *Ce jour-là*, mi ha detto: «Ma tu hai delle mani femminee, bellissime», e mia moglie Valeria gli ha risposto che no, che ho delle mani che sono del tutto normali per qualcuno che non ha mai lavorato con le mani nella sua vita, perché lei ancora, come un qualsiasi cileno, crede che lavorare consista appunto nel lavorare con le mani. È vero che io lavoro molto con le mani, ma soprattutto per quanto riguarda i gesti... Il cinema d'altra parte è gesto, dunque, il lavoro c'è, ma è inutile, è gioco.

E.B.: E questo si collega con la parola *otium* che in latino era preceduto dall'aggettivo *ludens*, e l'*otium* è proprio il termine che va bene anche per indicare una precedente idea rispetto all'*homo ludens* di Hui-zinga, e cioè che tutti i lavori culturali intellettuali, poesia, arte ecc. appartengono all'oti-

um...

Si potrebbe dire: giocare stanca...

L.E.: Per tornare un momento sulla domanda iniziale volevo dire che nei tuoi film c'è sempre un rapporto stretto tra l'im-

agine e l'antropologia. Ce ne vuoi parlare un poco?

Beh, è normale, sono per metà indiano e quindi sono a mia volta oggetto di antropologia. Tutti i cileni lo sono... Il Cile è uno dei paesi più mescolati dell'America Latina e questo è il motivo per cui non si vede. Il risultato è analogo al tipo tunisino, o siciliano, o italiano: quando le nazionalità si mescolano, non si vedono più. In Perù è già diverso: è molto chiaro quando uno viene dal Perù. I caratteri somatici lì sono molto evidenti. In Cile invece quando gli spagnoli sono arrivati hanno cominciato a sposarsi, da entrambe le parti. Gli indiani rapivano le monache e dall'altra parte c'è stata una mescolanza dovuta anche alla presenza permanente della guerra. Il Cile viene chiamato le Fiandre dell'America Latina, per via di tre secoli di guerra, ed è il paese che si è mescolato di più. Naturalmente io mi sento indiano, e ricordo che nei film, nei western, mi sentivo naturalmente propenso verso gli indiani... Curiosamente nei bimbi c'era una simpatia per gli indiani. Così mio padre mi disse: «Vuoi conoscere gli indiani? Te li mostro domani». Mio padre era comandante di una nave, e effettivamente siamo andati verso il Sud del Cile con una nave, diretti verso Porto Eden, che era lontanissimo, quasi ai confini della Patagonia. E là c'erano indiani che erano come tutti, gente normale cioè, ma che avevano strane paure, come po-

trebbe dire il Boiardo... Una delle paure di questi indiani era per esempio il cinema. Vedevano New York e per loro era normale; vedevano i gangsters e anche questo era normale. Ma bastava loro vedere un cavallo al cinema, che questa cosa li faceva scappare tutti. Perché in quella parte di territorio non esistevano più cavalli. Sembra che i cavalli siano brutti, mostruosi...

L.E.: C'è una frase in «Il dono» che ci ha molto colpito: quando Michel Lonsdale dice: «Sono diventato cieco e ateo nello

stesso giorno», anche perché la cecità è una visione che ritorna molto nel tuo cinema...

La cecità non è un segno che attraversa il mio cinema soltanto... D'altra parte è normale, è la paura massima che tocca un regista, quella di diventare cieco... Questo è un effetto manifesto. E conferma una certa teoria che afferma che tutti vedono un film diverso; non soltanto con i miei film, ma con tutti. Perché un film di 30 piani (plans) o 300 piani (plans) sono 30 o 300 film e non uno. Le conseguenze teoriche sono enormi, perché significa che un film non è questo + questo + questo, ma questo che va da qui a là. Sono questi i film che non si vedono... Ora esistono delle tecniche, che funzionano ad esempio per i giocatori di carte, per far dimenticare questa parte. Ma si possono pensare dei film che non cerchino di farla dimenticare. Che cerchino invece di metterla in valore...

L.E.: Questa era una cosa di cui avevamo parlato: c'è sempre un momento nei tuoi film in cui, in un frammento, viene contenuto tutto il film.

Esattamente, questo è il momento, la funzione olistica della ripresa. Del plan. Da azione fino a fine... Shel Drake chiedeva una cosa che mi ha veramente molto colpito in una discussione con un teologo, un certo Fox. Si parlava di New Age, e lui diceva: «... è un movimento interessante, ma si occupa soltanto della luce e dimentica l'oscurità, l'ombra, e senza quella è difficile», e poi l'altra cosa che diceva era: «Perché tutti pensano soltanto al sogno, quando il sogno è solo una parte piccola di ciò che succede quando si dorme, mentre non ci si domanda cosa avviene quando si dorme, che succede in questo black out? Dove siamo?». Lui pensa, essendo olistico, che noi siamo costantemente in relazione con la totalità, senza essere per questo spiritualista. La totalità, il cosmo: di base la vita non succede nelle borgate del cosmo e per caso. La vita è implicita nella totalità della creazione e il cosmo è vivo, sempre. E questa è un'ammissione che non corrisponde a nessuna delle grandi religioni monoteiste, forse c'è un'affinità più con l'Oriente, e non con il buddismo, ma piuttosto con l'induismo.

Perché questo cosmo è turbolento, è violento, è in guerra. «Turbolent miror» lo definisce, specchio turbolento. Dunque non c'è questa divinità, questo dio armonico creatore... qui dio è pazzo.

Vi racconto un aneddoto. Nella prima riunione che ho avuto a Aberdeen con il direttore del dipartimento di neurologia, ho spiegato quel che

SEGUE A PAGINA 20

RUIZ DA PAGINA 18

volevo, e ho parlato di una teoria recente - non ha 2 anni - di questo Cricks, uno degli scienziati che hanno scoperto la doppia elica del dna, e la sua teoria, ho detto, è molto interessante, ma temo che l'abbia presa dal cinema. La sua teoria è che noi vediamo il mondo per fotogrammi fissi, ma il mondo va veloce, e il sistema visivo del cervello lo trasforma in movimento.

B.R.: Come se avessimo dentro il cervello una mdp...

Una mdp con un proiettore. La prima versione di questa teoria l'avevo fatta in questo modo: quando vediamo un film, noi proiettiamo un film nel nero del film che stiamo vedendo. E poi c'è questo assioma: più il film ti vede, più tu lo vedi.

D.T.: Ero curiosa rispetto a questo rapporto luce e ombra sempre molto forte nel tuo cinema, quando c'è una tendenza generale che spinge verso la luce, penso a Goethe, a esempio, mentre ho letto da qualche parte che l'unica volta che hai visto Welles su un set lui diceva: «Meno luce, più ombra...». Vale anche per te questo elogio dell'ombra?

Ecco, ora voglio fare un esperimento: questa è una carta (prende un foglio e comincia a disegnare, ndr.), c'è un buco là e un buco là, la luce è qui, qui c'è uno schermo, diciamo, bianco, la proiezione è forte, tanto che qui c'è soltanto luce. Sono interferenze: questo costituisce uno spettro dove la quantità di luce e ombra è la stessa. È un esperimento che si può fare facilmente, ma cosa vuol dire? Non so cosa vuol dire, ma almeno vuol dire una cosa: quando c'è il massimo di luce o il massimo

d'ombra, diciamo il buio assoluto, si vede la stessa quantità di luce. Nel buio assoluto si vede in un altro modo, cioè con flash, questo secondo Sheldrake. Tutte le persone che sono state in prigione o nel buio totale parlano di questi flash che disturbano più che il buio. Invece in questo esperimento c'è uno spettro che va dalla luce all'ombra. Nel massimo d'ombra e nel massimo di luce c'è la stessa quantità di luce e d'ombra. Dunque torniamo al punto di partenza: in un film vediamo sempre la stessa quantità di luce e d'ombra... Sheldrake aggiunge: nella luce del film che noi stiamo vedendo c'è l'ombra e quest'ombra è in cospirazione, complotta con l'altra ombra: in questo momento noi vediamo molte ombre, e nel buio esiste la luce, dunque questo apre molte possibilità. Questa è la scienza, mi interessa ma non è il mio scopo, mentre la mia esperienza in neurologia è di fare una riforma del modo di far cinema per creare maggiori potenzialità espressive.

L.E.: È anche per questo che sei così interessato alle trame del fantastico...

Beh, per molte ragioni. In primo luogo per il fatto che il film è sempre un film di fantasmi. Nei vecchi film tutti gli attori che vediamo sono morti. In questo modo noi vediamo dei fantasmi sempre. Dunque la storia di fantasmi al cinema può aiutare...è un gioco... Ho visto una volta un fantasma, qualcosa che poteva somigliare a un fantasma...

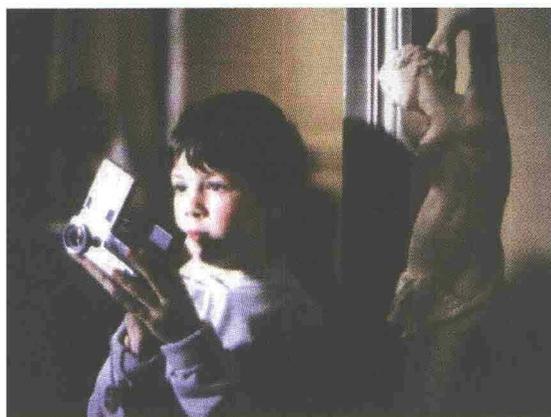
In «Dias de campo» c'è un fantasma, è in digitale?

Tutto il film è in digitale e quell'effetto di cui tu parli è classicamente in digitale...

L.E.: A proposito dell'olistico, di una parte in costante relazione con la totalità, hai visto «The Incredible Shrinking»

TUTTI I FILM DI RUIZ CHE VEDREMO A ROMA

Durante la Festa del cinema verrà assegnato il 13° Premio Filmcritica Campidoglio-Maestri del cinema a Raúl Ruiz. E nella retrospettiva «Ruiz Faber» (curata da Edoardo Bruno, Lorenzo Esposito, Bruno Roberti e Daniela Turco) verranno proiettati: *Tres tristes tigres* 1968; *La Colonia penal* 1970; *Nadie dijo nada* 1971; *Palomita Blanca* 1973; *Dialogue d'exilés* 1974; *Colloque de chiens* 1977; *La Vocation suspendue* 1977; *L'Hypothèse du tableau volé* 1978; *Le Jeu de l'oie (une fiction didactique à propos de la cartographie)* 1979; *Télétests o (Un couple (tout à l'envers), La Visite) e Le Borgne* 1980; *Le Territoire e Le Toit de la baleine* 1981; *Ombres chinoises, Classification des plantes e Les Trois couronnes du matelot* 1982; *La villes des pirates, Point de fuite e La Présence réelle* 1983; *L'Éveillé du pont de l'Alma* 1984; *Les Destins de Manoel* 1985; *L'Île au trésor* 1986; *Histoires de glace (ep. del film Brise-glace) e La Chouette aveugle* 1987; *Tout les nuages sont des horloges* 1988; *Responso : Homage to Huub Bals o (Hub)* 1989; *I Maghi (film radiofonico)* 1990; *L'Exote* 1991; *L'Œil qui ment* 1992. *Fado majeur et mineur* 1994; *Trois vies et une seule mort e Promenade (ep. «A propos de Nice, la suite...»)* 1995; *Généalogies d'un crime* 1996; *Le Temps retrouvé* 1998; *Combat d'amour en songe, Comédie de l'innocence e Les Ames fortes* 2000; *Cofralandes* 2001 (I e IV); *Ce jour-là* 2002; *Vertige de la page blanche e Une Place parmi les vivants* 2003; *Le Domaine perdu e Dias de campo* 2004. *Klimt* 2006. *Edipo* 1989-2007. *Recta Provincia* 2007.



«Perché un film di 30 piani (plans) o 300 piani (plans) sono 30 o 300 film e non uno. Le conseguenze teoriche sono enormi, perché significa che un film non è questo + questo + questo, ma questo che va da qui a là»

Ruiz è il «maestro del cinema 2007» e alla festa del cinema di Roma vedremo un terzo dei suoi film poetici e, politicamente, da sinistra molto più che radicale. Entriamo nel labirinto di un'opera vasta rutilante e selvaggia, dotta e intrigante, anarchica e rigorosa, dove il gesto è il testo e la «maraviglia» il mot d'ef per rinvenire il barocco

IPOTESI DI FILMOGRAFIA

di Lorenzo Esposito
e Daniela Turco

Filmografia aperta, mutante, una sorta di forma organica vivente, di planimetria folle. Quanti film ha veramente girato Raoul Ruiz? Lui sostiene 117, qui ne troverete 114, ma se provate a ricontare considerando le pieghe di alcuni (Cofralandes è 1 o 4 film?) potreste arrivare a 118. Ci sono dei progetti che si guardano allo specchio e poi svaniscono. Ce ne sono altri mai realizzati e sempre in procinto di esserlo. Qualche relitto. Rovine. Trappole. Molta carne in putrefazione. Parassiti. Schizzi. Palindromi. Rompicapi. Ripetizioni. Falsi raccordi. Fessure che si allargano. Formati, durate, colori in-verificabili. Viraggi. Filtri. Prismi. Profonde deformazioni ottiche. Complicazioni. «La relazione fra la dissomiglianza e ciò che è simile si chiama passione» (Raoul Ruiz). *La Maleta* 1960. *Le Retour* '64. *El Tango del viudo* '67. *Tres tristes tigres* '68. *Militarismo y tortura; La Catenaria* '69. *La Colonia penal; ¿Que hacer?* '70. *Nadie dijo nada;*

Ahora te vamos a llamar hermano; La Expropiación '71. *Poesia popular, la teoría y la práctica; Los Minuterios; Nueva canción (chilena)* '72. *El Realismo socialista; Palomita blanca; Palomita brava; Abastecimiento; Interferencias* '73. *Dialogue d'exilés; El cuerpo repartido y el mundo al revés/Utopia* '74. *Sotelo* '76. *La Vocation suspendue; Colloque de chiens* '77. *L'Hypothèse du tableau volé* '78; *De grands événements et de gens ordinaires; Les élections* '78; *Les Divisions de la nature* '78; *Le Jeu de l'oie (une fiction didactique à propos de la cartographie)* '79; *Images de débats* '79; *Jeux* 1979; *Petit manuel d'histoire de France* '79; *Le Borgne* '80; *La Ville nouvelle* '80; *L'Or gris (La Passion, La Raion)* '80; *Fahlstrom* '80; *Pages d'un catalogue* '80; *Télétests - L'image en silence* '80; *Le Territoire* '81; *Images de sable* '81; *Le Toit de la baleine* '81; *Ombres chinoises* '82; *Le Petit théâtre* '82; *Querelle de jardins* '82; *Classification des plantes* '82; *Photographies* '82; *Les Trois couronnes du matelot* '82; *La Villes des pira-*

tes '83; *Voyage autour de ma chambre* '83; *Lettre d'un cinéaste ou le Retour d'un amateur de bibliothèques* '83; *La Présence réelle* '83; *Bérénice* '83; *Point de fuite* '84; *L'Éveillée du pont de l'Alma* '84; *Régime sans pain* '84; *Voyage autour d'une main* '84; *Dans un miroir* '84; *Lourdes* '84; *Richard III* '84; *Les Destins de Manoel* '85; *Angola ou les enfants du bannissement* '85; *Mammame* '85; *L'Île au trésor* '86; *Mémoire des apparences* '86; *Histoires de glace* (ep. del film *Brise-glace*) '87; *La Chouette aveugle* '87; *Le Professeur Taranne* '87; *Tous les nuages sont des horloges* '88; *Allegoria* '88; *Paya e tala, une visite chez Farid Belkahlia* '89; *Derrière le mur* '89; *L'Autel de l'amitié* '89; *Il Pozzo dei pazzi* '89; *Responso: Homage to Huub Bals* '89; *Humanitas (Cuisine du Chili)* '89; *La Telenovela errante* '90; *Le Livre de Christophe Colomb* '89; *The Golden Boat* '90; *Basta la palabra* '91; *L'Exote* '91; *Visions et merveilles de la religion chrétienne* '92; *A TV Dante* '92; *L'Œil qui ment* '92; *Las Soledades*

'92; *Capitolo 66* '93; *Miroirs de Tunis* '93; *Viaggio clandestino - Vite di Santi e di peccatori* '94; *Fado majeur et mineur* '94; *Trois vies et une seule mort* '95; *Promenade* (ep. di «A propos de Nice, la suite...») '95; *Nocte oscura dell'Inquisitore* '95; *Wind and Water (Feng Shui)* - ep. di «Picture House» '95; *La Comédie des ombres* '96; *Nemesis divina* '96; *Turris eburnea* '96; *The Suicide club* '96; *Généalogies d'un crime* '96; *Le Film à venir* '97; *Le Temps retrouvé* '98; *Shattered Image* '99; *Combat d'amour en songe* 2000; *Comédie de l'innocence* 2000; *Les Ames fortes* 2000; *Cofralandes '01/'02; Cofralandes I - Hoy en día (rhapsodia chilena); Cofralandes II - Rostros y rincones; Cofralandes III - Museos y clubes de la región Antártica; Cofralandes IV - Evocaciones y vales; Miotte vu par Ruiz* 2001; *Ce jour-là* 2002; *Vertige de la page blanche* 2003; *Chronique d'une mise en scène* '03; *Une Place parmi les vivants* '03; *Días de campo* '04; *Le Domaine perdu* '04; *Klimt* '06; *Il Dono* (ep. di *Chacun son cinéma*) '07; *La Recta Provincia* '07; *Edipo* '89/'07; *Nucingen Haus* '07.

