

SENTIERI
SELVAGGI

n.1

magazine

Marion Cotillard

L'attrice venuta dal passato
e proiettata nel futuro

"UN THRILLER POETICO"
LA REPUBBLICA

"VIVAMENTE SPENDIDO"
VARIETY

"UN GRANDE FILM"
THE NEW YORK TIMES

"CAPOLAVORO INDISCUTIBILE"
IL MESSAGGERO



GRAN PREMIO DELLA GIURIA
FESTIVAL DI CANNES

QUANDO SARAI PADRE RACCONTERAI AI TUOI FIGLI
**C'ERA UNA VOLTA
IN ANATOLIA**

UN FILM DI NURI BILGE CEYLAN

MUHAMMET UZUNER

AHMET MUMTAZ TAYLAN FIRAT TANIS ERCAN KESAL EROL ERASLAN BURHAN YILDIZ MURAT KILIC SAFAK KARALI EMRE SEN CANSU DEMIRCI
UGUR ARSLANOGLU NIBHAN OKTUTUCU KUDRLAY TUNCER SALIH UNAL AZIZ IZZET DICICI CELAL ACARALP SCENOGRAFIA DILEK YAPKUZ AVAZTUNA
FOTOGRAFIA GOKHAN TIRYAKI MONTAGGIO BORA GOKSINGOL NURI BILGE CEYLAN SCENEGGIATURA ERCAN KESAL EBRU CEYLAN NURI BILGE CEYLAN
COPRODUTTORI MERSAD PURIVATRA EDA AREKAN IBRAHIM SAHIN MUGE KOLAY MURAT AKDILEK NURI BILGE CEYLAN
PRODUTTORI ZEYNEP OZBATUR ATAKAN REGIA NURI BILGE CEYLAN

YILMAZ ERDOGAN

TANER BIRSEL

UNA COLLABORAZIONE

PARTHENOS

di ANDREA OCCHIPINTI

zynefilm

nbc film

10/10 VOX

CEVIZ

IMAJ

IMAJ

ERKAS

ARZI

CC GROUP

FAA

F. DALAB



8

22

EDITORIALI

- 5 Mutazioni, anno 24°
- 7 A che punto siamo

INTERVISTE

Che Coss'è l'amor (Conversazione con Marco Bellocchio)

FUORICAMPO

- 13 La guerra (dei festival) è finita (?)
- 17 Su fronti opposti (Alan Moore e Frank Miller)
- Lo schermo che cammina

NEWS

COVER

- 26 Marion Cotillard l'attrice contemporanea



32

CANNES 65

Cannes al vento

37

Orizzontale verticale

39

Las cosas que no se tocan

41

Il cinema passa e libera

43

Sulla pelle, nelle ossa

45

L'autobus e il mondo

46

Il cinema è uno

47

Ragazzo solo

49

Le vite non vissute

FILM DEL MESE

LE PALUDI DELLA MORTE

Viaggi all'inferno

No Man's Land

55

Ami Canaan Mann: Gotico americano

58

ULTIMI BAGLIORI

La vita senza di noi

62

Il tempo che ci resta

64

(Intervista a Philippe Lioret)

Lo sputo di Freud

66

Cosmopolis - L'abisso di De Lillo

68

52



72

Boys Will Be Boys

73

Le ombre pop

75

La cura del cinema

76

Ancora vivo



78

FACES

Mel Gibson - Fuori dalla razza umana

82

Fassbinder - Urge vivere e filmare



Sentieri selvaggi magazine

Mensile di cinema e tutto il resto...
Ottimizzato per tablet 10"

Direttore responsabile
Federico Chiacchiarì

Direttore Editoriale
Aldo Spiniello

Redazione
Simone Emiliani, Carlo Valeri,
Sergio Sozzo

**Hanno collaborato a questo
numero**

Daniele Dottorini, Leonardo
Lardieri, Francesca Bea,
Margherita Palazzo, Pietro
Masciullo, Giacomo Calzoni

Progetto Grafico
Giorgio Ascenzi

Redazione
Via Carlo Botta 19, 00184 Roma.
Tel. 06.96049768
Mail redazione e amministrazione
redazione@sentieriselvaggi.info
info@sentieriselvaggi.it

Supplemento a
www.sentieriselvaggi.it

Registrazione del tribunale di
Roma
n.110/98 del 20/03/1998
(edizione cartacea)
n.317/05 del 12/08/2005
(edizione on-line)

Mutazioni anno 24°

di federico chiacchiarì

Quando nel 1999, dopo la Waterloo di *Sentieri selvaggi* mensile in edicola dell'anno precedente, decidemmo di andare esclusivamente sul web, a molti sembrava una soluzione provvisoria. Qualcosa di possibile per continuare ad esistere senza i costi catastrofici della "carta", in attesa di ritrovare risorse, entusiasmo e qualcos'altro per ritornare la rivista cartacea che tanto ci piaceva. *Sentieri selvaggi*, all'epoca, aveva solo 11 anni. Oggi ne ha 24. Siamo cambiati noi, è cambiato il mo(n)do di produrre informazione e critica cinematografica. E soprattutto è cambiato il modo di fruire e condividere questi contenuti.

Tredici anni dopo, pur avendo molti di noi continuato a coltivare il sogno di ripartire con la rivista di carta, siamo invece qui all'ennesima mutazione del corpo di *Sentieri selvaggi*. Che se una continuità vogliamo trovare nella sua storia saltellante, forse risiede proprio in questa volontà di non restare mai uguale a se stessa. Siamo partiti fanzine, passati per inserto di Cineforum, diventati collana editoriale, rivista

mensile in edicola, sito internet quindicinale, poi quotidiano, poi anche Scuola di Cinema, e poi canale You Tube, Pagina e profili Facebook, Friendfeed, Twitter, e chi più ne ha.....

Insomma siamo un corpo mutante che non ha paura di cambiare. Ma non "per stare al passo coi tempi" (che pure sarebbe impresa nobile), ma forse per un innato bisogno di una sorta di rivoluzione permanente, come se non sapessimo essere realmente noi stessi senza, periodicamente, cambiarci d'abito. Senza ritrovarci in case diverse, con linguaggi diversi, modo di comunicazione diversi. Quella che resta innata, speriamo, è la nostra anima.

Perché se oggi ci addentriamo nei canali molteplici della rete, che non è più solo web, con le app per gli smartphone e questo curioso ibrido che state sfogliando (immaginato per i tablet), è perché ci sembra impossibile stare a guardare le mutazioni senza, in qualche modo, farne parte. Dove c'è mutazione (fisica, intellettuale) ci sta anche *Sentieri selvaggi*. Con tutti i suoi limiti (soprattutto economici) ma anche i pregi di

*Indipendenti , dunque.
Per scelta e per forza.
Quasi per destino.*

piccola e combattiva realtà indipendente che vive solo grazie al sostegno di chi ci apprezza, e non certo a finanziamenti pubblici che mai sono arrivati dalle nostre parti.

Indipendenti, dunque. Per scelta e per forza, quasi per destino. Alle prese con uno scenario della comunicazione globale che cambia continuamente, dove per poter seriamente star dietro alle innovazioni tecnologiche ci vorrebbero risorse economiche straordinarie, anche per "cambiare pelle" almeno ogni due anni.

Oggi rilanciamo la nostra proposta con questo nuovo Magazine Digitale, mensile. E' un formato ancora "ibrido", un Pdf interattivo, per provare ad essere leggibili su tutti i dispositivi molteplici oggi in uso. Non è un'app per iPad, ma un giornale multimediale da sfogliare e leggere comodamente su di un tablet (per il quale è stato pensato) ma che può essere letto anche su computer, e-book reader, smartphone e, se proprio volete, anche stampato....

Siamo in una fase di transizione tecnologica e davvero oggi non sappiamo come usufruiremo di contenuti editoriali nei prossimi anni. Ma dopo l'iPad sarà impossibile tornare indietro, e il digitale sta riproponendo con l'effetto touch le stesse pratiche di lettura dei magazine cartacei, con in più la possibilità interattiva e multimediale di testi sempre interconnessi con la rete. Questo ci permette di tornare a ripensare i nostri testi, a volte

troppo lunghi per la leggibilità del web, che invece qui possiamo approfondire e riportare ad un antico (ma rinnovato) "piacere della lettura".

L'idea iniziale era quella di replicare i contenuti più significativi del sito web al 90%, in un formato che ha però una leggibilità decisamente più confortevole. Il restante 10% sarebbero stati contenuti originali, appositamente creati per il Magazine. Non ce l'abbiamo fatta. E' stato più forte di noi immaginare e scrivere nuovi testi e da un rapporto 90/10 saremo passati a 60/40...? Ma non importa. Ci piace recuperare articoli dal sito come, nei prossimi numeri, anche dalla nostra ormai lunga storia. Quel che conta è il risultato finale, in termini di equilibrio tra leggibilità e contenuti.

E' un primo numero, con tutti i limiti (ma anche l'entusiasmo) di un primo numero. Totalmente autoprodotta e pensata per usi in verità piuttosto diversificati (leggerci su Ipad o Smartphone o Pc non è la stessa cosa). Fateci sapere che ne pensate, dove e come lo leggete, cosa vi piacerebbe trovare, cosa manca, insomma dateci consigli, critiche, suggerimenti. Ma soprattutto fate girare questo nuovo mensile di cinema, che (per ora) offriamo ai nostri lettori del tutto gratuitamente. Il che non vuol dire che non possiate fare una donazione, di qualsiasi importo, e sostenere concretamente Sentieri selvaggi. Quale prezzo ha una buona lettura? Aspettiamo le vostre risposte!

I CORSI ESTIVI DI SENTIERI SELVAGGI

2/6 luglio
SHOOT & CUT



9/13 luglio
A BOUT DE SOUFFLE
CORSO OPERATIVO
DI SCENEGGIATURA



16/20 luglio
GIRARE CON UNA
REFLEX HD SLR



23/27 luglio
CORSO OPERATIVO
DI REGIA



Donazione



A che punto siamo

di aldo spiniello

cinema
 altra ami cannes carax claire corpo COSE cronenberg davvero diventa eric famiglia
 festival film finale forma gibson gondry immagine immagini lillo modo momento morte
 occhi opera ormai padre protagonista punto qualcosa realta regista riesce scena sembra senso
 sguardo soprattutto sorriso sorta spesso stessa storia the ultimo unico viene vista

A che punto siamo arrivati? O, forse, è meglio chiedersi: da quale punto ripartiamo? Ogni avventura richiede il rischio di uno spazio ignoto. Per questo abbiamo provato a capire e mappare, a individuare qualche coordinata precaria. Ed estraendo le parole chiave di questo Magazine Numero 1, ci siamo resi conto che la tag cloud ci riconsegnava una realtà che non avevamo immaginato. Già, realtà e immaginazione. La distanza, forse, è sempre più incolmabile tra i nostri desideri, i buoni propositi e l'effettiva portata delle nostre capacità. A dispetto di chi sognava una rivista "non" di cinema o, quanto meno "non solo" di cinema, è sempre di fantasmi che parliamo, di immagini, di cose impalpabili, immateriali, *res extra commercium*. Forse siamo bloccati in un mondo di apparenze. E dovremmo dar retta a chi ci dice: "con questa crisi, vi permettete di parlare di cinema". Andiamo avanti senza vergogna? Bè, sì. Perché è "soprattutto" attraverso questi oggetti strani, questi mostri mutaforme, i film, che riusciamo a trovare ancora un "senso" alle cose. Sì, parliamo di cinema, ci concentriamo su un Festival come quello di Cannes, che, con i suoi tappeti rossi e le sue feste esclusive, i suoi prezzi esorbitanti, può sembrare il pianeta più distante dall'affanno che sentiamo a ogni passo. Ma solo perché siamo convinti che, oggi più che mai, è il cinema a raccontare a fondo la realtà caotica e

disperata in cui ci muoviamo. È il cinema che ha inquadrato e scoperto la *fine del mondo*, quest'assurdità per cui l'economia reale è crollata sotto il peso di un'economia supposta e percepita, la speranza ha ceduto il passo alla paura e l'utopia ha fatto harakiri, come nello splendido finale del film di Wakamatsu su Mishima.

Sì. Sono questi corpi che ci passano davanti agli occhi, che incatenano i nostri sguardi, a riportarci a tutte le ossessioni, le insofferenze, le speranze che proviamo giorno per giorno, senza soluzione. Ed è il cinema che ci ridà l'illusione di una famiglia, la forza di riprovare a inventare, nel quotidiano, nelle cose vere, un'altra strategia degli affetti che si accordi più alle nostre passioni, visioni. Lioret cosa racconta in *Tutti i nostri desideri*, se non la possibilità di superare la Morte ridisegnando le traiettorie dei legami, sperimentando i limiti di pazienza dei vincoli? E Tim Burton in *Dark Shadows*? E Audiard? E Bertolucci, sempre più immenso, in *Io e te*? E, ancora la Mann, con quel suo film "fuori fuoco" (tanto personale da non poter non essere il nostro film del mese)?

Sì. È pur sempre il cinema a darci la forza di immaginare altre storie e altre strade che possano rimettere in sesto, in asse la stortura profonda della Storia. Rivoluzioni.

Questo è il punto. Di partenza, d'arrivo, poco importa. Il resto occorre viverlo.

Che coss'è l'amor

Conversazione con Marco Bellocchio

di simone emiliani e sergio sozzo

Partiamo da [L'ora di religione](#), film realizzato nel 2002, il cui titolo originariamente era *Il sorriso di mia madre*, divenuto poi *L'ora di religione (il sorriso di mia madre)*. Non so se sia stato in dubbio fino all'ultimo su questo titolo o no...

Ora non ricordo in modo preciso, però i due titoli coesistevano. Infatti, in Francia e all'estero ha prevalso *Il sorriso di mia madre* perché "l'ora di religione" per loro non è obbligatoria e come titolo voleva dire poco, in Italia ha invece quel significato dell'obbligo, della dispensa e di tutta una cultura e una tradizione cattolica per le quali l'ora di religione "cattolica" ha una valenza più diretta, più popolare che non "il sorriso di mia madre".

Entrambi, comunque, sono pertinenti al film.

Lei ha un piccolo ruolo nel film, nella sequenza del Conte Bulla. Abbiamo visto il backstage e ci ha incuriosito il suo modo di lavorare, per cui lei, anche nei momenti in cui era presente sulla scena, continuava a dare indicazioni "nascoste" alla troupe. Com'era stare all'interno dell'inquadratura e nel tempo stesso continuare a dirigere?

Da una parte credo che io sentissi la necessità di arricchire il gruppo legato al conte Bulla e, data l'età, pensavo che una mia presenza potesse in qualche modo migliorare questo tipo di partito, questo tipo di schieramento. Ricordo due cose di





quel momento: la prima, appunto, è che continuando a fare il regista dovetti anche dare delle indicazioni, soprattutto durante le riprese con degli obiettivi stretti. L'altra cosa è che effettivamente, come alcune volte succede, la scena determinò anche in alcuni degli interpreti una certa ilarità e io dovetti controllarmi perché, essendo del partito di Bertorelli, del Conte Bulla, dovevo avere un atteggiamento molto serio e molto ostile al personaggio di Castellitto. Però non ero nello spirito di essere sempre presente alla Hitchcock, anche se qualche volta lo sono stato.

Mi sembra di aver notato una coincidenza tra i finali di *L'ora di religione*, di *Buongiorno, notte* e de *Il regista di matrimoni*: i film si chiudono tutti e tre con un sorriso. Forse non si può parlare di *trilogia del sorriso*, però è come se ci fosse qualcosa di liberatorio in questi sorrisi finali.

Ne *L'ora di religione*, almeno nelle intenzioni, c'era un diverso modo di sorridere perché Picciafuoco pensa al sorriso della mamma così apparentemente coinvolgente e affettivo, in realtà freddo e crede di aver assunto, proprio per formazione familiare, questo sorriso un po' cinico, un po' sarcastico, un po', direi anche, disperato e cerca quindi di combattere contro questo sorriso, di arrabbiarsi contro di esso, usando sempre la massima discrezione: c'è la soddisfazione

di accompagnare il figlio a scuola, di non essere presente all'udienza papale e quindi l'esigenza di contrapporre quest'ultimo sorriso al primo, di cui tra l'altro non si rendeva neanche conto. Infatti il Conte Bulla, in quel modo un po' assurdo, nota questo sorriso e lo rimprovera di sorridere in quel modo. Cerco sempre di non affidare al film messaggi finali. Quel sorriso di Picciafuoco ne *L'ora di religione* in fondo significa l'aver azzeccato una mossa e quindi sorriderne. Poi ci saranno molti altri problemi che gli si presenteranno in futuro.

Cerco sempre di non affidare al film messaggi finali

Per quanto riguarda la scelta di Sergio Castellitto, che poi tornerò anche ne *Il regista di matrimoni*, ha pensato subito a lui per il personaggio di Picciafuoco?

Per *Il regista di matrimoni* sì. Il personaggio era stato ideato sull'immagine di Sergio. Per *L'ora di religione* si è trattato di un avvicinamento non immediato. Però si trattava di un attore con cui desideravo lavorare e che avevo "bordeggiato" in altre situazioni in cui poi non era stato possibile. Poi mi è apparso l'interprete giusto e ha fatto un ottimo lavoro.



Nel film c'è un brano di Vinicio Capossela. Si tratta di *Che cos'è l'amor*, che poi ritorna anche in *Sorelle Mai*. Ha un valore particolare questa canzone "ritornante"?

Innanzitutto è un brano leggero, malinconico. Ci sono delle canzoni che ti comunicano qualcosa di profondo riguardo alla tua esperienza di vita, alle tue immagini, persino alla tua biografia in quel contesto lì. In quel caso c'era appunto questa festa, nell'altro un'ulteriore festa, ma in un contesto più paesano. Poi ci sono delle musiche che si incidono su certe immagini, e quella è una bellissima canzone, ma a prescindere dalla loro bellezza, molte musiche si sposano con determinate immagini.

Tra l'altro lavoro, e questo è naturale, con persone molto più giovani che, quindi, come ad esempio Francesca Calvelli, che è la mia montatrice, conoscono più di me la musica, soprattutto quella moderna. In *Buongiorno, notte* fu lei ad indicarmi quei pezzi straordinari dei Pink Floyd.

Mi incuriosisce il suo modo di girare negli interni ne *L'ora di religione*. Le stanze, soprattutto i percorsi, sembrano avere un flusso, una continuità, come se indicassero quasi un labirinto della mente. Ho visto un backstage dove lei fisicamente corre insieme agli attori,

mentre dà indicazioni. Com'è, appunto, girare in interni? Quali difficoltà comportano, soprattutto nel mantenere questa continuità e questa fisicità del suo cinema?

Evidentemente c'è qualcosa che riguarda profondamente la mia vita, soprattutto negli anni dell'infanzia, dell'adolescenza, lo stare in casa in un certo clima, in queste case piuttosto ampie perché la famiglia era molto numerosa, non c'era ancora la televisione e se c'era comparve molto tardi. Quindi silenzi e grida che riempiono. In questo senso il film dove gli interni sono maggiormente protagonisti è *Salto nel vuoto*. Lì, con Amedeo Fago progettammo una casa molto diversa dalla casa della mia infanzia e della mia adolescenza. Si trattava di una casa di Prati, però borghese, con tutti i luoghi deputati, perché il muoversi nella casa non è mai casuale. Ma questo lo faccio sempre, solo che in certi film il peso degli interni è più visibile, più importante; in altri lo è di meno. Nel caso de *I Pugni in tasca*, mettemmo insieme due case diversissime tra loro, una specie di villotta su una collina e un appartamento nella città di Bobbio. Lì questo passare da un ambiente all'altro – la sala da pranzo, la camera da letto, la cucina, il bagno – non è casuale perché non si tratta semplicemente di ambienti casuali, pesano sulle immagini.

Nel suo cinema spesso si registra l'utilizzo di attori professionisti che convivono con attori non professionisti, anche suoi familiari. Come riesce a creare questo equilibrio?

È chiaro che i non professionisti interpretano se stessi, anche se cambiano nome. Le mie sorelle restano le mie sorelle, anche mia figlia. Per mio figlio Piergiorgio il discorso è diverso perché lui è un attore e quindi le esperienze si mescolano. Direi che i professionisti in qualche modo debbano armonizzarsi con i non professionisti. Il non professionista quando recita qualcosa di autentico, riporta gli altri a una naturalezza, a una semplicità, a una discrezione di fondo. Non si può generalizzare, ovviamente. È anche la storia che in qualche modo "pareggia". Tuttavia, io non ho due linguaggi diversi. Quando mi trovo a lavorare con entrambe le linee parlo in modo comune. Sono innesti anche molto positivi. Dipende poi dal film, ad esempio per quanto riguarda un film in costume, magari si richiede maggiore professionalità. In *Sorelle mai*, io sono andato lì, in quella che era la casa de *I pugni in tasca* con le mie sorelle

che ne conoscevano ogni angolo e interpretavano loro stesse, come anche mia figlia.

Mentre Gianni Schicchi è un suo personaggio, o è sempre se stesso?

Il suo vero nome è Giovanni Gabrieli, lo pseudonimo Gianni Schicchi gli fu dato già da *I pugni in tasca*. Lui è un amico di infanzia, delle mie lunghe vacanze in campagna, a Bobbio che duravano circa tre mesi. Appartiene ad una famiglia povera, è orfano di guerra, ha avuto una vita dura, ha fatto molti lavori, è anche emigrato in Francia e poi ha trovato un posto come impiegato in provincia.

Sorelle mai sigla una separazione, che è quasi una separazione fisiologica. Nessuno è eterno.

Ora è in pensione, ma ha sempre coltivato la passione per la recitazione e io ho sempre cercato di coinvolgerlo laddove vi fossero dei ruoli giusti. In qualche modo il personaggio, comunque importante, che interpreta ne *L'ora di religione* l'ho scritto pensando già a lui. Un personaggio imbambolato, che viene derubato, a cui il personaggio di Sergio è molto affezionato. È un conservatore, però generoso, buono, leale. In qualche modo è anche

l'immagine di un passato a cui da una parte sono profondamente legato, ma da cui, dall'altra, per la storia della mia vita, mi sono separato. Un po' come tante storie di provinciali, più paesane, lui rappresenta Bobbio, io sono più Bobbio-Piacenza. Che poi, come tanti miei illustri predecessori, se pensiamo a Fellini, a un certo punto arrivano a Roma non perché particolarmente affascinati ma perché Roma rappresentava il cinema. Oggi si potrebbe pensare in modo un po' diverso, però allora era così. Soprattutto *Sorelle mai* sigla una separazione, che è quasi una separazione fisiologica. Nessuno è eterno. C'è un'età in cui non è la separazione a costituire una contrapposizione tra la mentalità provinciale e l'avventura della grande città. È proprio una chiusura molto affettuosa rispetto ad un mondo che non si tratta di combattere. Solo ne *L'ora di religione* il personaggio di Gianni Schicchi ha potuto fare il viaggio a Roma perché la cosa era fortemente pertinente e non c'è stata alcuna forzatura. Altrimenti abbiamo lavorato sempre insieme in un ambito direi "bobbiese".

La figura del fiume Trebbia è centrale in questo suo cinema. Chiaramente il fiume come immagine, da un punto di vista letterario e poetico ha una grossa rilevanza anche dal punto di vista della memoria. Questa Bobbio, questi segni che ritornano hanno reso la sua





città una sorta di luogo mentale per il suo cinema?

Il Trebbia per me è sempre stato il fiume dalle acque limpide, il fiume dove ho imparato a nuotare, il fiume dove ho conosciuto le prime piccole esperienze sentimentali, il fiume e il ponte dove si facevano le passeggiate, sia di giorno sia di sera. Rispetto al paese immobile, con il suo vescovado, un paese anche un po' decaduto perché Bobbio era un paese che aveva tutta una serie di istituzioni che poi sono decadute, il fiume ha conservato la sua vita. È stato minacciato spesso, perché la provincia di Genova ha più volte preteso di costruire delle dighe per prenderne l'acqua. Ma finora però è stato difeso. Il Trebbia è dove andavo a pescare: nelle lunghe vacanze estive si andava regolarmente tutti i giorni a fare il bagno, fin verso Ferragosto, perché dopo si rompeva il tempo, l'aria si raffreddava e quindi diventava meno piacevole andare a fare il bagno. Si tratta quindi di un protagonista della mia vita, diversamente dal Po.

Gli occhi e la bocca, rivisto adesso, oltre ad avere molte connessioni esplicite con I pugni in tasca, sembra creare un ponte anche con i suoi film dell'ultimo periodo, non solo perché c'è questa curiosità di Castel doppiato da Castellitto, ma anche perché il finale con Castel, fantasma "resuscitato" del fratello gemello, che passeggia per Bologna all'alba, ricorda un po' il Moro revenant di Buongiorno, notte...

A questo non avevo pensato. E' a questo che servono i critici, perché capiscono alcune cose a cui gli autori non avevano pensato. Quello è un film

strano, che tra l'altro non rivedo da molto tempo. È l'esempio di una tragedia familiare accaduta realmente. Mi sono sempre rimproverato di non aver avuto non quella freddezza, ma quel distacco, quella leggerezza per raccontarla. Forse perché ero ancora così fortemente coinvolto e forse avevo anche dei problemi di discrezione nei confronti di altri appartenenti alla mia famiglia che avevano vissuto lo stesso dolore. È un film un po' rappreso. Ricordo che, quando si cercò di realizzarlo, non fu facile, poi fu la Gaumont che in qualche modo lo distribuì e in parte lo finanziò. Io avevo lavorato con Vincenzo Cerami e qualcuno mi suggerì un approccio apparentemente più giocoso. Infatti incontrai Troisi e poi Benigni, Placido, non che loro mi avessero detto di sì, ma quello poteva essere un capovolgimento. Il fatto di ripiegare su Castel, che si trovava in una posizione di crisi verso la sua identità di attore, ancora fortemente impregnato di principi ideologici e politici che in qualche modo lo distanziavano da quell'avventura, in qualche modo ne ha fatto il film che è. Ma mi ha sempre lasciato una sorta di insoddisfazione, come a dire "Questo è stato un episodio reale e terribile della mia vita e forse ho rappresentato meglio storie più inventate o comunque meno tragiche". La immissione de *I Pugni in tasca* in modo così diretto forse comportava un rischio più legato a un'autobiografia tipo *Sorelle mai*. Castel è un uomo molto onesto, radicale nella sua onestà. Però i conflitti quando ci sono si svelano attraverso le immagini. Le immagini svelano tutto. Il conflitto suo, il mio. Infantilmente però uno si augura che il film sia piaciuto.

La guerra (dei festival) è finita(?)

di federico chiacchiari

Quello di Roma, sin dalla sua nascita è stato un dannato rompiscatole. Ora, con Mou(ller) non si scherza più e l'armata del Festival di Roma diventa minacciosa e, naturalmente, arrogante. La Festa del cinema è finalmente finita. La guerra pure (speriamo). Che si cominci a far(veder)e cinema!

Sembra, finalmente, calare il sipario sulla lunga e tormentata vicenda del Festival di Roma. E alla fine, come spesso accade in questi casi, hanno perso tutti.

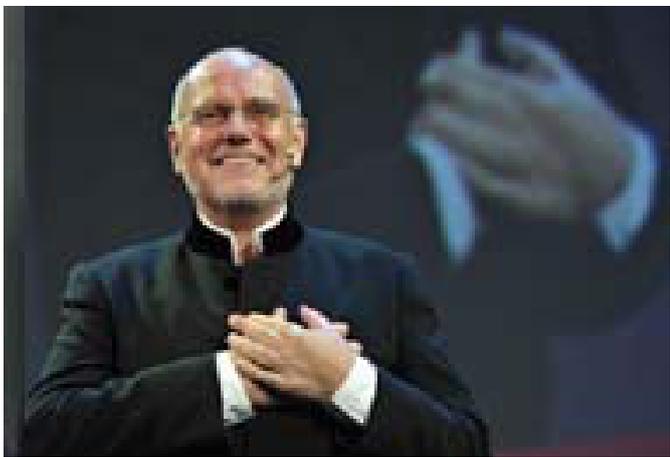
La politica, in primis, che di questa lunga storia è stata l'artefice principale, e che fino all'ultimo non è stata in grado di avere quel ruolo di puro garante che le spetterebbe, per rinchiudersi in un triste spettacolo di lotte di poteri dove sindaci, assessori, e dirigenti vari hanno tutti dato il peggio di sé, in perfetta sintonia con il modus operandi ai livelli nazionali, come se non fosse forte nel nostro Paese un vento di rabbia e di voglia di voltar pagina con questa nomenclatura da "ancien regime". Ma anche gli addetti ai lavori, già, la "bella ad-

dormentata", è riuscita ancora una volta ad evitare accuratamente di discutere di contenuti, attaccandosi alle formule e a meri pre-giudizi, senza mai minimamente mettersi in discussione sul proprio operato.

Di tutta questa storia quello che ci colpisce di più, però, è la singolare capacità da parte di Marco Müller, di attirare contro di sé la grande stampa nazionale, che evidentemente non gli perdona alcuni mancati benefit nelle ultime edizioni della Mostra di Venezia.

Mai si era visto parlare di un Festival con tanta attenzione dei dettagli: per anni non abbiamo saputo nulla degli stipendi dei manager dei Festival,





quando prendeva Bettini? e Rondi? E Sesti? Della Detassis lo abbiamo saputo (ma importava a qualcuno?) solo perché sono uscite delle voci sulle richieste di Müller assolutamente spropositate e quindi la nuova gestione si è affrettata a dire che il compenso del Direttore artistico restava lo stesso (che è come dire che nel calcio José Mourinho ed Emiliano Mondonico prendano gli stessi stipendi...). E ancora per anni il budget del Festival è sempre stato un argomento piuttosto vago, con voci che andavano dai 13 ai 17 milioni di euro, ma mai nessuno che avesse provato a dire che era uno spreco, mentre oggi si grida allo scandalo per gli 11 messi pubblicamente a budget.

Bella tutta questa attenzione ai dettagli di bilancio di un Festival che esiste da diversi anni, terribilmente ignorato dalla città di Roma (in questo del tutto opposto al Torino Film Festival, vero cuore pulsante della città, da tre decenni), ma tutto dentro le oligarchie politico-culturali della Capitale. E allora cosa è successo? È accaduto che un Sindaco con il mandato in scadenza e un Governatore

regionale hanno voluto imporre una loro candidatura a tutti i costi e, non avendo tra le loro file alcuna personalità nel campo del Cinema si sono rivolti al José Mourinho dei Festival, ovvero Marco Müller, universalmente riconosciuto come il più bravo dei Direttori di Festival del mondo ma che, come il pluridecorato allenatore portoghese, non difetta di autostima e raccoglie una straordinaria antipatia tra gli organi di stampa (con il *Corriere* e la *Repubblica* in prima fila).

Ma questa scelta, operata a "maggioranza" contro l'area PD (vendetta per Venezia?), non è stata supportata da quel mandato "totale" che Müller avrebbe voluto e che avrebbe rilanciato il Festival di Roma in scenari del tutto inediti. Tutte le varie anime che la malsana idea veltroniana aveva chiamato a raccolta (leggi: interessi...) hanno combattuto una battaglia all'ultimo sangue per mantenere il proprio fortino nel Festival. Risultato: niente addio all'Auditorium (odiato da tutti i cinefili romani e non), niente più rilancio dell'arena estiva di Massenzio, né frammentazione/deflagrazione del Festival nelle mille anime vive della metropoli.

Solo su un punto la corazzata Müller ha retto lo scontro: le date. Il festival doveva uscire da una data completamente assurda e folle per qualsiasi Festival che non fosse sperimentale e di ricerca (come Pordenone, magnificamente definito da Müller il "secondo Festival Italiano", dando con una frase due stoccate una a Roma stessa e un'altra a Torino...) e che si andava a scontrare soprattutto con l'American Film Market privando il mercato (come infatti è sempre stato in passato) dei più importanti operatori internazionali.

Con Mou(ller) non si scherza più e l'armata del Festival di Roma diventa minacciosa

E qui, sullo slittamento a novembre, si è aperto un altro fronte: quello con il Torino Film Festival. [Le reazioni di Gianni Amelio, del Sindaco Fassino e infine del presidente del Museo del Cinema](#), sono state durissime. A Müller e ai "romani" è stata contestata la totale mancanza di quel "gentlemen agreement" interno ai circuiti dei Festival, che fa sì che i Festival della "stessa serie" cerchino di non

sovrapporsi.

Quello di Roma, sin dalla sua nascita è stato un dannato rompiscatole. Ma, finchè era in mano a Veltroni/Sesti/Bettini o alla coppia Rondi/Detassis, in realtà, non dava fastidio a nessuno (a parte gli addetti ai lavori che dovevano frequentarlo in condizioni assurde per qualsiasi Festival, cosa che ha fatto sì che dopo il primo anno numerosi sono stati i critici, soprattutto internazionali, che hanno scelto di "saltare" la kermesse romana). Non infastidiva Venezia, che puntualmente gli prendeva in anticipo (e di statura) i film migliori, né di certo Cannes, e neppure Torino, che di fronte alla mediocre qualità dei film presentati a Roma (celebre la battuta del Presidente di Giuria Ennio Morricone, *"abbiamo fatto fatica a trovare un film buono da premiare"...*) si presentava agli appassionati con uno splendore che in verità era dato più dalla sua storia, dalla sua vitalità urbana, che non propriamente dalle scelte dei selezionatori che, negli ultimi anni, si sono sempre più indirizzate verso un cinema mainstream che non verso la ricerca e l'innovazione dei linguaggi (che aveva caratterizzato la storia di Cinema Giovani).



Ora, con Mou(ller) non si scherza più e l'armata del Festival di Roma diventa minacciosa e, naturalmente, arrogante. Quindi date spostate a novembre alla faccia di Amelio e Fassino, grandi anteprime americane della nuova stagione verso gli Oscar (alla faccia di Berlino?), e Torino Film Festival che improvvisamente si ritrova a dover ridiscutere quello Statuto da "piccolo grande festival" che, dopo la "battaglia di Torino", lo aveva caratterizzato nelle gestioni Moretti e Amelio. In tutto questo, la risposta all'"arroganza di Mül-



ler" (indiscutibile), è stata di un isterismo assolutamente inutile, mentre va rilevata la lucidità, anche all'interno del cosiddetto "sistema cinema Torinese" di [Steve Della Casa](#), che – forse candidandosi al dopo Amelio? – ha detto che "Occorre tornare a essere più alternativi, riscoprire un cinema di battaglia e di ricerca. Nel tempo, il Torino Film Festival ha in parte perso questa caratteristica. Nell'ultima edizione c'era tutto e il contrario di tutto, i film nuovi provenivano direttamente da Toronto, e dunque non erano più tali per gli addetti ai lavori, e il programma era infarcito di anteprime, compresa quella di *Midnight in Paris* di Woody Allen. Su questo piano, se si svolge a ridosso di quello di Roma, è chiaro che il Festival di Torino non ha alcuna speranza. Occorre tornare a inventare, cercare nuovi film nei luoghi più strani e sperduti, ma anche nelle pieghe di quelli, come gli Stati Uniti, che sono al centro dell'industria del cinema."

In mezzo a tante inutili e deliranti discussioni su ruoli, budget dei direttori, date e location, Steve della Casa è stato l'unico che ha provato a discutere – incredibile! – dei contenuti di un Festival di Cinema.

Noi di Sentieri selvaggi lo abbiamo fatto il 10 febbraio scorso, con le nostre "[11 proposte](#)", ma la nostra voce è risultata unica e isolata in un mondo di giornalisti e addetti ai lavori impegnati soltanto a denigrare ed offendere Mou(I)ler (con la Natalia Aspesi in pole position come volgarità e il *Corriere*

della Sera che, su evidente ispirazione del "querelatore di Muller" Mereghetti, ha praticato una vera e propria campagna quotidiana...).

In tutto questo quello che resta fuori da questi mesi di dibattiti è proprio il cinema, che resta sempre più una metafora, un substrato archeologico dell'immaginario collettivo, che questa generazione fallita di politici e responsabili culturali, ha abbandonato a una morte definitiva e inevitabile.

Quello che resta fuori da questi mesi di dibattiti è proprio il cinema, sempre più una metafora

Non un'idea, una provocazione linguistica, ma soltanto la difesa dei piccoli interessi e privilegi acquisiti in questi anni di "dittatura invisibile". Per quel che ci riguarda auguriamo a Muller di dare una spallata vigorosa a questo establishment, ma francamente ci piacerebbe che non fosse solo Sentieri selvaggi e un paio di siti internet e numerosi blog,, a pretendere che il cinema torni ad essere un luogo/territorio/corpo di scoperta e di incandescenza dell'anima.

La Festa del cinema è finalmente finita. La guerra pure (speriamo). Che si cominci a far(veder)e cinema!



«Non c'è più distinzione fra la vita e il cinema»

Associazione Corso Salani, campagna iscrizioni 2012

Su fronti opposti

Alan Moore e Frank Miller

di giacomo calzoni

C'è tutto un mondo che separa Frank Miller e Alan Moore, e non riguarda solamente le opposte fazioni politiche alle quali appartengono. L'uscita in contemporanea dei loro ultimi lavori è l'occasione per fare il punto sulle rispettive specificità artistiche

Sono stati probabilmente i due maggiori numi tutelari della rivoluzione dei comics avvenuta negli Ottanta, i fautori di quell'onda restauratrice che ha risollevato il fumetto supereroistico dalla crisi profonda del decennio precedente: se si apre un qualsiasi volume di storia o critica fumettistica, tra i nomi di spicco di quel periodo non possono certamente mancare Alan Moore e Frank Miller, i cui rispettivi *Watchmen* e *Il ritorno del Cavaliere Oscuro* sono tutt'ora considerati veri e propri capisaldi del genere (insieme a *Maus* di Art Spiegelman), due opere in grado di raccogliere l'eredità monumentale del maestro Will Eisner e

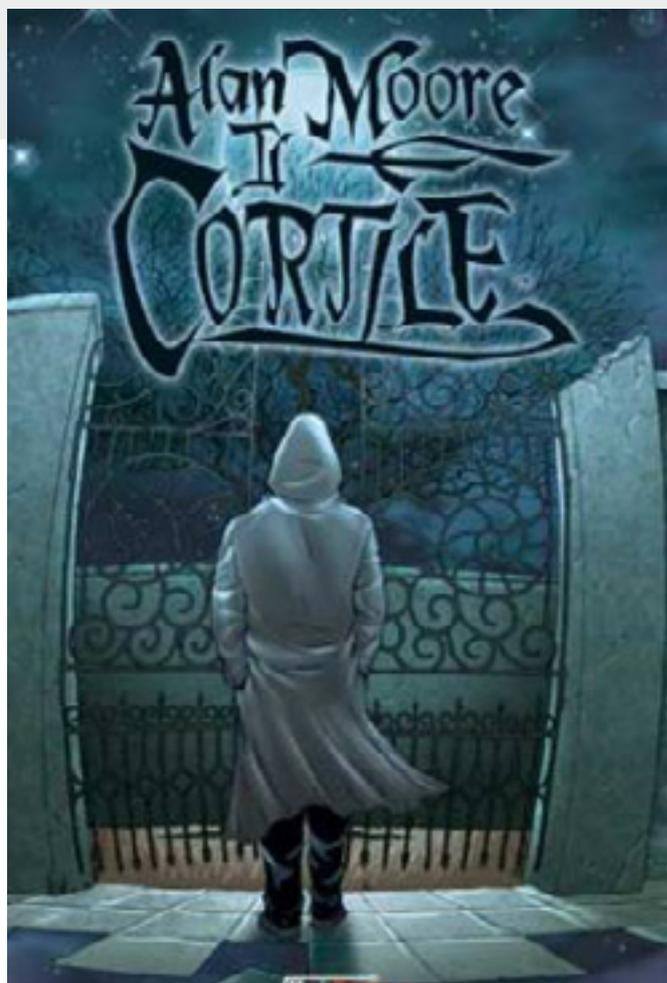
di trasformare il fumetto in vera e propria forma d'arte agli occhi dell'opinione pubblica. Al di là delle facili catalogazioni (il fumetto era arte ben prima di loro), questi due autori, così diversi per stile e sensibilità, hanno avuto l'indubbio merito di aver iniziato il grande pubblico (cioè i lettori Marvel e DC) a una complessità di contenuti che fino a quel momento era riservata prevalentemente a prodotti certamente non di largo consumo. Oltre ai titoli già citati, chi oggi volesse avvicinarsi per la prima volta al mondo dei fumetti non potrebbe assolutamente fare a meno di autentici capolavori come *V for Vendetta*, [The Killing Joke](#), *From Hell*,



Swamp Thing (Moore) e *Ronin*, *Elektra Assassin*, *Batman Year One* e *Daredevil: Born Again* (Miller), solo per elencarne alcuni.

Due autori diversissimi tra loro, dicevamo: ciò che invece li ha accomunati negli ultimi anni è stato il progressivo allontanamento (in tempi e modi differenti) dai colossi dell'industria editoriale - questi ultimi sempre meno disposti a garantire loro libertà creativa - per rifugiarsi nelle più comode e tranquille realtà indipendenti. Ma oltre a questo, anche la loro produzione è divenuta sempre più rarefatta: se Miller si è lasciato tentare dalla regia cinematografica (la collaborazione a *Sin City* e il disastroso *The Spirit*), Moore, dal canto suo, ha fatto parlare di sé più per i coloriti commenti riguardanti le trasposizioni hollywoodiane delle sue opere (oramai celebre l'espressione per il *Watchmen* di Zack Snyder: "un piatto di vermi vomitati") e per le sue attività collaterali (è anche mago, romanziere e musicista), che non per il suo lavoro di fumettista, ormai concentrato quasi unicamente sul completamento del capolavoro *La Lega degli Straordinari Gentlemen*. L'ultima volta che si è sentito parlare di loro due insieme è stato qualche mese fa, a riguardo del movimento *Occupy Wall Street* (che, come noto, ha assunto come simbolo la celebre maschera di V): in quell'occasione Frank Miller ha criticato aspramente i manifestanti definendoli come "un branco di zoticoni, ladri e stupratori, una folla scalmanata, alimentata da nostalgia dell'epoca di Woodstock e un putrido e falso senso di giustizia" (è possibile leggere interamente il suo intervento [qui](#)); la risposta di Alan Moore non si è di certo fatta attendere ("Saranno vent'anni che evito di guardare quello che produce Frank Miller."), a dimostrazione dell'abisso incolumabile che ormai separa i due autori. Rigidamente conservatore il primo, spirito anarchico e ribelle il secondo: ora che sono tornati contemporaneamente sugli scaffali delle librerie con le loro ultime opere, è possibile evidenziare ancora di più, se possibile, il divario che separa questi due stili assolutamente antitetici, quasi due mondi paralleli, certamente due sguardi diversissimi sul medium fumetto.

Neonomicon nasce come continuazione di *Il cortile*, una breve storia di neanche 50 pagine tratta da un racconto di Alan Moore stesso ma sceneggiata da Anthony Johnston. In essa lo scrittore inglese prendeva spunto dagli universi di H.P. Lovecraft





per immaginare la discesa negli abissi della follia da parte di un investigatore, chiamato a risolvere una bizzarra catena di omicidi; nonostante il limite di pagine imposto dal racconto, *Il cortile* già lasciava intravedere una brillante rilettura delle tematiche lovecraftiane: la porta attraverso la quale raggiungere dimensioni extracorporee (concetto centrale nell'opera dello scrittore americano) qui non è altro che un linguaggio (*l'Aklo*), una droga capace di mostrare all'individuo gli innumerevoli mondi che si sprigionano oltre quella che William Gibson chiamerebbe la nostra "prigione di carne". Disegnato in bianco e nero dal bravo Jacen Burrows, *Il cortile* è stato in seguito colorizzato ed inserito come introduzione all'edizione definitiva di *Neomicon*, miniserie in quattro numeri con la quale Alan Moore ha deciso finalmente di riprendere il discorso lasciato incompiuto con il suo racconto, stavolta occupandosi personalmente della sceneggiatura.

Neomicon agisce su differenti piani di lettura, rivelandosi una finissima operazione intellettuale

Neomicon nasce dichiaratamente come un lavoro alimentare (qui la divertente ammissione di Moore a proposito), caratteristica che sin da subito ha spinto molti ad etichettarlo frettolosamente come prodotto "minore" o "su commissione": può certamente non trattarsi di un'opera sentita e necessaria, alla quale dedicare anni di studi e approfondimenti per portarla a compimento (come ad esempio il mastodontico *From Hell*), ma l'impressione che si ha non appena terminata la lettura è che, indubbiamente, ci si trova dinanzi a una riflessione filologica e assai complessa di tutta la maggiore produzione lovecraftiana. Negli ultimi anni abbiamo assistito a un vero e proprio revival nei confronti dei racconti dello scrittore di Providence, tanto al cinema quanto nei fumetti: ebbene, si può affermare senza dubbio alcuno che finora nessuno era stato in grado di sviscerare e reinterpretare questa poetica come ha fatto Alan Moore con il *Neomicon*. Traslando l'azione ai giorni nostri (anziché negli anni venti), Moore attualizza le principali tematiche presenti nell'opera del maestro americano rileggendole sotto una



luce completamente diversa: da qui il titolo, *Neonomicon*, non un semplice gioco di parole per richiamare il celebre *Necronomicon*, bensì un significato del tutto inedito in grado di gettare le basi per una nuova lettura lovecraftiana (di più non sveliamo, per non rovinare la sorpresa). Esattamente come il discorso che sta portando avanti con *La Lega degli Straordinari Gentlemen* (forse l'opera più teorica, stratificata e, quindi, sottovalutata di Moore), *Neonomicon* agisce su differenti piani di lettura, rivelandosi una finissima operazione intellettuale il cui unico difetto – sempre che tale possa definirsi – è probabilmente quello di poter essere compresa appieno solamente da chi già conosce il lavoro di Lovecraft: come nei suoi racconti infatti, l'Orrore è il viatico necessario per ricongiungerci con l'origine della nostra esistenza; esistenza il cui scopo, dapprima celato e incomprendibile, alla chiusura del cerchio si rivelerà ai nostri occhi con tutto il carico di dolore e disperazione che ne consegue. Decisamente interessante poi è anche l'utilizzo che Moore fa del sesso, sia da un punto di vista grafico che semiotico: proseguendo una personale sperimentazione ai limiti della pornografia (che ha trovato il suo punto più alto in *Lost Girls*, disegnato dalla moglie Melinda Gebbie), il Nostro si è qui "permesso" di esplicitare tutto quello che le pagine dei racconti lasciavano sottintendere in maniera aleatoria. Tra le molte (troppe) etichette che sono state attribuite a Lovecraft nel corso degli anni, infatti, ci sono anche quelle che lo dipingevano come personaggio misogino e succube di una vera e propria repulsione nei confronti dell'atto sessuale: è indubbio però che le "unioni raccapriccianti" da lui descritte fossero appunto una chiara allusione a tutto ciò, e il genio di Moore sta proprio nell'utilizzare questa iconografia erotica latente come mezzo per il coronamento di un percorso di formazione "al contrario" (pure qui, non anticipiamo nulla). Ma

anche volendosi limitare agli aspetti più immediati e superficiali del racconto, *Neonomicon* si dimostra comunque una lettura piacevolissima e colta allo stesso tempo, un'opera ricca di rimandi più o meno espliciti all'universo della letteratura fantastica, da Arthur Machen a Clark Ashton Smith a Ambrose Bierce, nonché ottimamente disegnata da un Burrows decisamente in gran forma. Insomma, un fumetto talmente complesso e ricco di significati da leggere e rileggere più volte, dinanzi al quale non si può far altro che inchinarsi al cospetto di una mente brillante e fresca come quella di Alan Moore: davvero, alla faccia del lavoro "alimentare" o "minore".

Miller ha sempre rappresentato il mondo attraverso le tinte manichee dei suoi profondissimi bianchi e neri

Tutt'altro discorso invece per Frank Miller: il suo approccio, si sa, non è mai stato di quelli cerebrali, anzi. Autore più di pancia che di cervello, ha sempre rappresentato il mondo attraverso le tinte manichee dei suoi profondissimi bianchi e neri (basti pensare al lungo ciclo di *Sin City*): senza chiedere niente a nessuno, senza mai sentire il bisogno di giustificarsi (o scusarsi) per le idee messe in campo. E anche stavolta è andato fino in fondo, forse persino troppo. Il suo *Sacro Terrore* è stato al centro di aspre polemiche ben prima di venire pubblicato, rinnovando le solite (stanche) accuse di fascismo, razzismo e via dicendo. Che Miller non fosse un democratico, è oramai cosa nota. Il suo conservatorismo di destra continua a stare scomodo a molti, ma l'impressione è che si tratti più di un disagio preconcepito che altro: diciamo questo perché siamo convinti che qualsiasi cosa (libro, film, fumetto, musica o altro), prima



di essere giudicato, andrebbe affrontato. A prescindere dalla posizione politica del suo autore, la quale dovrebbe rimanere di scarso interesse almeno fino a quando non arrivi a coinvolgere i contenuti stessi dell'opera.

Sacro Terrore vede finalmente la luce dopo un iter creativo a dir poco travagliato: il progetto nasce qualche anno fa con il nome di *Batman: Holy Terror*, quando fu Miller stesso ad anticipare l'identità del nemico dell'uomo pipistrello, e cioè nientemeno che Osama Bin Laden. Nelle intenzioni iniziali sarebbe dovuto essere il terzo capitolo della grande saga di Miller cominciata nel 1986 con *Il ritorno del Cavaliere Oscuro* e proseguita nel 2001 con *Il Cavaliere Oscuro colpisce ancora*: la cattura e uccisione del leader talebano però, e soprattutto il rifiuto drastico della DC Comics dinanzi allo sviluppo del progetto, hanno portato l'autore a rivolgersi presso la casa editrice indipendente Legendary Comics, trasformando l'identità del protagonista nel più anonimo Fixer e recuperando il formato 28x21 già sperimentato con 300. Collocando l'azione in una metropoli di fantasia chiamata Empire City (ma il riferimento a New York è

palese, data anche la presenza di una simil statua della libertà), *Sacro Terrore* racconta la lotta senza quartiere di un giustiziere mascherato contro un nemico invisibile: il terrorismo islamico. Dedicato alla memoria del giornalista e regista olandese Theo Van Gogh, il volume è narrativamente e ideologicamente ridotto all'osso: buoni contro cattivi, senza sfumature di sorta. Un urlo di rabbia cieca e incontrollata, lontanissimo da qualsiasi forma di perbenismo o politically correct, che però non lascia nulla dietro di sé. Oggettivamente, molte accuse suonano comunque ridicole: Miller fascista? Piuttosto, rileggersi con attenzione *Il ritorno del Cavaliere Oscuro*, atto di accusa di un conservatore tanto deluso dalla politica reaganiana quanto preoccupato dell'instaurazione di un governo molto prossimo al fascismo (quello vero); se infatti in *Sacro Terrore* è innegabile un certo qualunquismo di fondo nei confronti dell'Islam, non per questo il modello statunitense/occidentale ne esce a testa alta (con le caricature di Obama, Michael Moore, Putin, Rumsfeld, Condoleeza Rice e altri ancora). E quindi? Di fronte all'insensatezza di alcune critiche aprioristiche, la tentazione di voler parlare bene di un fumetto come *Sacro Terrore* era alta: purtroppo, non lo si può negare, ci si trova davanti a un prodotto fin troppo ingenuo e superficiale, che non guarda minimamente alla complessità del reale preferendo risolvere il tutto a suon di armi ed esplosioni. Anche graficamente, non siamo ai livelli di un tempo: se la prima parte del volume è ottima, con un chiaroscuro densissimo che sembra rimandare al Miller dei tempi migliori, nella seconda è evidente una certa stanchezza nel segno, veloce e tirato via, generando una fastidiosa sensazione di disomogeneità. Come se la fretta di consegnare un lavoro rimandato troppo a lungo avesse avuto la meglio sulla qualità: insomma, dopo tutti questi anni di attesa, era lecito aspettarsi qualcosa di più (anche perché la lettura si esaurisce in pochi minuti).

Neonomicon è uscito in Italia lo scorso autunno, registrando subito il tutto esaurito. Sarà ristampato il prossimo mese, con nuove copertine variant da collezione.

Sacro Terrore è disponibile da aprile. Entrambi i volumi sono editi in Italia da [Bao Publishing](#).

Lo SCHERMO che cammina

L'era del doppio (e triplo?) schermo

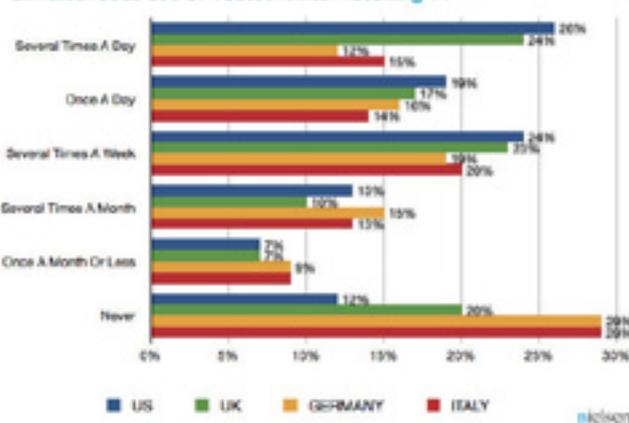
di federico chiacchari

Sempre più persone utilizzano la Tv e il tablet (e/o lo smartphone) contemporaneamente. E' quanto emerge da una recente [indagine della Nielsen](#) effettuata negli Stati Uniti, Gran Bretagna, Germania ed Italia.

Ecco il quadro che ne viene fuori in una tabella riassuntiva:

Negli Stati Uniti, che sappiamo bene anticipa quasi sempre le tendenze in fatto di "comportamenti digitali" ben l'88 per cento dei proprietari di tablet e l'86 per cento dei possessori di smartphone hanno detto che hanno usato il loro dispositivo almeno una volta mentre guardavano la TV nel corso dei 30 giorni precedenti. Quasi la metà (45 per cento) degli utenti tablet ha dichiarato di utilizzare il dispositivo davanti alla TV su base giornaliera. E il 25 per cento ha detto di farlo più volte al giorno. Più in dettaglio: "Negli USA il 40 per cento dei possessori di smartphone e tablet li usa per navigare mentre guarda un programma televisivo e dedicarsi ad altre attività, il 26% cerca informazioni ag-

Simultaneous use of Tablet while watching TV



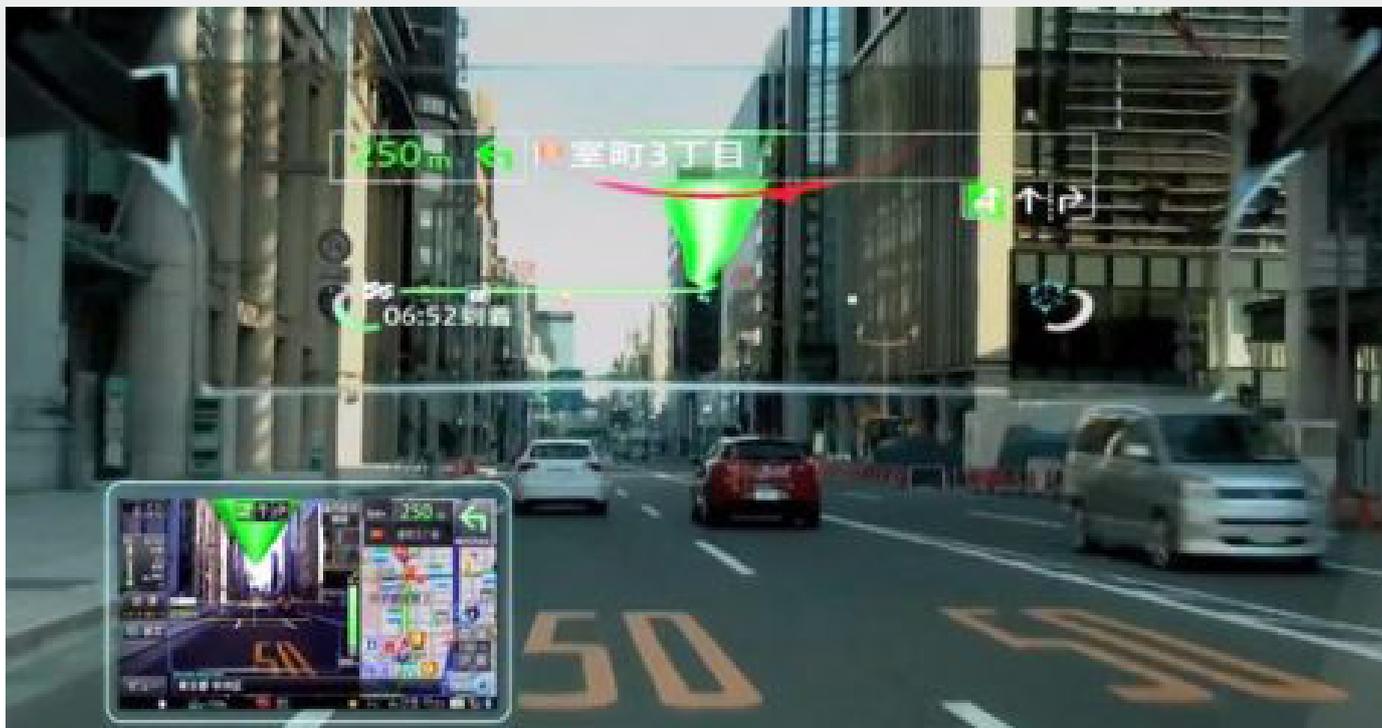
giuntive su ciò che sta vedendo, il 24% chatta con gli amici mentre il 12% cerca prodotti, l'11% legge o posta messaggi online e, infine, l'8 per cento guarda video relativi al programma in onda", ha spiegato David Nahmani, direttore della divisione Business Development e Partnerships per Orange/France Telecom, uno degli esperti chiamati al Social Media World Forum per raccontare i numeri e le tendenze del fenomeno del [secondo schermo](#).

Possiamo fare tutta la resistenza analogica possibile, ma siamo inevitabilmente entrati nell'"Era dei Tablet". E se non volessimo proprio crederci ci ha pensato questo [incredibile spot della Vodafone](#) a ricordarcelo, definitivamente...

Girato a Barcellona e [ideato dal copywriter Carlo Pinzi e dall'art director Filippo Solimonta](#), sotto la direzione creativa di Federico Ghiso e Giorgio Cignoni e prodotto da Mercurio con la regia di Giuseppe Capotondi, lo spot sembra celebrare l'arrivo dei Tablet come una sorta di "Manna" che ci giunge dal cielo...

Stanno iniziando a nascere delle App dedicate proprio al "doppio schermo", con la funzione di "aggregare contenuti speciali sul tuo programma preferito in cambio della tua cortese attenzione





per gli annunci pubblicitari inclusi” (da [Wired](#)). Ma in realtà lo spettatore già da tempo, fa da sé. Vedi un programma tv, ti viene una curiosità, e subito la vai a cercare in rete sui comodi dispositivi mobili comodamente dal tuo divano o poltrona. E l’esperienza dei Social Network sta trasformando questa visione, a volte solitaria, della TV, in qualcosa da condividere in rete con gli amici, veri o virtuali che siano.

La realtà è che ormai siamo catturati dagli schermi. Sempre.

Insomma sta cambiando profondamente il nostro modo di rapportarci a quello strumento (la TV) che da almeno 50/60 anni ha condizionato comportamenti, pensieri, costumi e immaginario collettivo. Solo che mentre fino a qualche anno fa guardare la TV era un’esperienza completamente passiva (con piccole variabili come televoti e similari), oggi, proprio mentre chiude l’ultimo Blockbusters in Italia determinando la fine dell’epoca del videonoleggio (altra ennesima esperienza di consumo privato/collettivo transitorio ma, soprattutto, il passaggio dall’era del possesso a quella dell’accesso di cui ci [aveva parlato molti anni fa Jeremy Rifkin](#)), siamo di fronte ad un uso del mezzo televisivo “condiviso”. Soprattutto in occasione di grandi eventi spettacolari (partite di calcio, festival di Sanremo, elezioni, ecc..) il flusso di comunicazione che contemporaneamente si svolge sul “se-

condo schermo” è spesso più significativo ed ha un impatto di comunicazione più forte di quello che avviene nel “primo schermo”. Che infatti tenta di recuperare a sé quest’esperienza della rete, con le varie schermate che ormai molte trasmissioni riportano dei tweet più interessanti. Ma è un circolo autoreferenziale: la tv mostra frammenti di discussioni “social” sulla tv stessa, cercando così di recuperare la centralità del nostro sguardo.

Ma dove va, oggi, il nostro sguardo? Giorni fa, camminando in strada con lo smartphone in mano mentre leggevo chissà cosa (l’ultimo tweet? un messaggio su whatsapp?), mi sono letteralmente scontrato con una ragazza che stava facendo esattamente la stessa cosa. Ovviamente ci siamo messi a ridere dell’assurdità della situazione (Francois Truffaut ne avrebbe tratto un film...), mentre fanno meno ridere – per i risvolti potenzialmente più pericolosi – le migliaia di per-



sone che guardano lo smartphone mentre guidano l'automobile, la moto o la bicicletta.

La realtà è che ormai siamo catturati dagli schermi. Sempre. Lo scriveva quella mente proiettata al futuro di Kevin Kelly (uno dei fondatori di Wired) che "già" nel 2008 scriveva: " *Ovunque ci giriamo vediamo schermi. L'altro giorno ho visto il trailer di un film mentre facevo benzina. Qualche sera fa ho visto un'intera pellicola sullo schienale di una poltrona d'aereo. Vediamo cose ovunque. Spuntano schermi nei posti più impensati: agli sportelli bancomat, alle casse dei supermercati, sui cellulari. Grazie all'onnipresenza degli schermi è nato un pubblico anche per filmati molto brevi, di soli tre minuti. (...) Stiamo andando verso l'ubiquità delle immagini*". (dal The New York Time Magazine, traduzione da Internazionale).

Non manca molto al punto di non ritorno, ovvero al sorpasso definitivo della realtà virtuale sulla realtà fisica

Questo accadeva nella visione di Kelly solo (ben!) quattro anni fa. Oggi non solo gli schermi sono dappertutto, ma non possiamo più andare in giro senza portare con noi uno schermo portatile, ormai fuso con il "vecchio" cellulare.

E ci sono tutte le indicazioni perché questa "dipendenza" dagli schermi, o meglio questo nostro – cronenbergiano – *innestare il corpo con gli schermi*, diventi sempre più completo e, forse, definitivo. Già le prime, pseudo fantascientifiche,

"mettetevi comodi, davanti alla tv, con il tablet in mano, e godetevi la partita!"
(presentatore di Sky Sport)

immagini degli [Occhiali di Google](#), ci prefigurano un mondo virtuale, ricco di informazioni, da portare direttamente con il nostro "primo sguardo". Un "secondo sguardo" che si muove con noi, fornendoci tutte le informazioni, geolocal, social, o quello che vogliamo. Quando guidiamo, invece di gettare l'occhio al navigatore GPS sul cruscotto, avremo il "[navigatore con realtà aumentata sul parabrezza](#)", che secondo gli inventori dovrebbe garantire una maggiore sicurezza perché non distoglierà lo sguardo dalla visione della strada... Quanti sguardi possibili possono sostenere i nostri occhi contemporaneamente? Non solo "non sappiamo più sconnetterci" come scriveva Marco Pratellesi tempo fa nel suo [blog](#), ma sempre più saremo – siamo – impegnati in una molteplicità di "conversazioni mentali" con realtà virtuali, che si sovrapporranno a quello che un tempo consideravamo "mondo reale".

Sulle circa 16 ore che siamo svegli, tra smartphone, tablet, computer, televisione e schermi in giro, quanto tempo dedichiamo alla "realtà non virtuale"? Non manca molto al punto di non ritorno, ovvero al *sorpasso definitivo della realtà virtuale sulla realtà "fisica"*. Le nostre comunicazioni, i nostri rapporti, le nostre visioni sono sempre più orientate alla loro digitalizzazione. E il tempo che dedichiamo alle comunicazioni digitali sta superando quello delle comunicazioni analogiche. Siamo, ormai, definitivamente mutati. Possiamo fare "resistenza analogica", oppure abbandonarsi a diventare dei completi "esseri digitali". Oppure?...



BREVI



Venezia 69: giuria a Michael Mann

Dopo l'annunciato Leone alla carriera a Francesco Rosi, ecco il secondo nome della 69ª edizione della Mostra internazionale del Cinema di Venezia: il regista americano Michael Mann presiederà la Giuria del Festival, che si terrà dal 29 agosto all'8 settembre. La decisione è stata presa dal Cda della Biennale presieduto da Paolo Baratta, su

proposta del Direttore della Mostra Alberto Barbera.

Per Mann, sceneggiatore, produttore e regista di culto, autore di *Manhunter*, *Heat*, *Insider* e *Nemico pubblico*, capace di rivoluzionare la serialità televisiva con *Miami Vice* e il recente *Luck*, si tratta della prima esperienza alla guida di una giuria in un Festival internazionale.

Ospite al Salone del Libro al Lingotto di Torino, Nanni Moretti, ex-direttore del Torino Film Festival, si lascia scappare un'unica, fugace affermazione sulla "battaglia dei Festival": "Sapete come la penso sulla querelle Roma-Torino. Il mio pensiero è sempre lo stesso. Torino deve andare per la sua strada".

Novità su *Squirrel To The Nuts*, nuova screwball comedy prodotta da Wes Anderson e Noah Baumbach e diretta da Peter Bogdanovich.

Nel cast sono entrati Owen Wilson e Jason Schwartzman, insieme a Olivia Wilde e Brie Larson.

Dopo *The Way Back*, del 2010, il regista australiano Peter Weir si dedica a un nuovo progetto: l'adattamento di *The Keep*, romanzo del 2006 di Jennifer Egan, scrittrice Premio Pulitzer nel 2011 per l'ottimo *A Visit from the Goon Squad* (*Il tempo è un bastardo*). Sarà lo stesso Weir a occuparsi dello script. Il budget si aggira intorno ai 30 milioni di dollari. Produce la SBS Films (*La fille du RER*, *Carnage* e il nuovo *Passion* di Brian De Palma).

Carlo Verdone si esprime molto duramente sulla sortita italiana di Woody Allen: "To Rome With Love è il brutto film di uno che non ha capito niente di Roma. Una pellicola da cartolina dei tabaccai. Quando l'abbiamo visto, ridevamo per non piangere. La Roma che ha raccontato Allen, non esiste".

Il rosso e il nero di Amalric

Amalric dirigerà un adattamento di *Il rosso e il nero*, il classico del 1830 di Stendhal, già trasposto per il cinema da Claude Autant-Lara nel 1954.

Prodotto da Les Films du Poisson, prevedibilmente con un cast internazionale e un budget imponente, *Le Rouge et le Noir* seguirà le vicende del giovane e ambizioso Julien Sorel e della sua caduta. Come attore, dopo

i recenti *Poulet aux prunes*, *Vous n'avez encore rien vu*, *Cosmopolis*, vedremo Amalric, accanto a Nathalie Boutefeu (*À l'origine*, *Polisse*, *À perdre la raison*) in un nuovo progetto del regista francese Antoine Barraud: il cortometraggio *Les gouffres*.

Della storia si sa poco, ma una curiosità promettente viene dagli annunci del casting, che cercava un sosia perfetto di Amalric.



Marion Cotillard

L'attrice contemporanea

di **pietro masciullo**

Se la contemporaneità è un sentimento più che una categoria, una coalescenza tra istanze passate e sentire futuro che sfugge a ogni classificazione per entrare nel regno della percezione... allora Marion Cotillard è l'attrice contemporanea per eccellenza

Bye Bye Blackbird. Le ultime parole pronunciate in [Nemico Pubblico](#) (2009) di Michael Mann. Le ultime parole di John Dillinger morto in immagine, su uno schermo, mentre dona lo sguardo al Clarke Gable di *Manhattan Melodrama*... e poi ancora morto in strada, all'esterno di un cinema, mentre si consegna al Mito crivellato di pallottole. Ma questo Dillinger/digitale che muore come corpo e nasce come immagine, deve prima dire addio al suo sogno di libertà. Sogno incarnato dal vol(t)to piangente dell'amata Billie Frechette/Marion Cotillard nelle ultime inquadrature del film: sintesi

perfetta e straniante del discorso manniano sulle nuove frontiere del visibile. Perché Billie non può morire come John: lei è già immagine-contemporanea dalla prima inquadratura, elemento di contaminazione, meticcio franco-indiano con accento appena udibile e bellezza clamorosa in un vestito rosso fuoco che sfonda l'immagine digitale più di qualsiasi campo lungo. Tutti i personaggi di *Public Enemies* vogliono ardentemente essere "dentro" quella storia, tranne loro due: John che brama di evadere sino alle estreme conseguenze e Billie che ne è statutariamente fuori sin dall'inizio. Molto





prima del divo Clarke Gable sul grande schermo, quindi, è proprio lei che ruba lo sguardo a Dillinger e a noi spettatori con candore antico e movenze contemporanee.

Ecco, fermiamoci qui: Marion Cotillard è esattamente questo. Un'attrice venuta dal passato con uno sguardo proiettato al futuro. Una donna che fonde costantemente l'eterea presenza fantasmatica e (ultra)femminile tipica delle dive anni '20, con un'intelligenza di scelte e una verosimiglianza nella gamma recitativa tutta interna al cinema degli anni '00. Perché se la contemporaneità è un sentimento più che una categoria, una coalescenza tra istanze passate e sentire futuro che sfugge a ogni classificazione per entrare nel regno della percezione, allora Marion Cotillard è l'attrice contemporanea per eccellenza. È letteralmente quell'impalpabile blackbird che spiana le ali ("dalle tue parti passerotto si dice Piaf", le profetizza anche Gerard Depardieu in [La vie en rose...](#)) e vola altissimo dall'Europa ad Hollywood mantenendo intatto l'ideale equilibrio tra mimetismo attoriale e prorompente presenza scenica. Per certi versi è la vera erede di Catherine Deneuve o della sfortunata Françoise Dorleac, vissuta solo l'arco di pochi film ma "proiettata" per sempre giovane e

bella nel *cul de sac* dell'eternità.

Marion nasce a Parigi nel settembre del 1975 – proprio l'anno in cui François Truffaut presentava *L'Historie d'Adèle H.*, tutto il passato e il futuro del cinema condensato in inquadrature di bollente passione – da una famiglia di artisti: madre attrice teatrale e padre attore/regista. La piccola di casa era spesso utilizzata negli spettacoli in giro per la Francia quando c'era bisogno di una bambina. Insomma, il "ruolo" di attrice le era stato cucito addosso sin dalla nascita.

Marion Cotillard è un'attrice venuta dal passato con uno sguardo proiettato al futuro.

Prosegue gli studi alla scuola di recitazione del Conservatoire d'Orléans e inizia con piccole parti la sua carriera in Tv e al cinema. Sino a quando, nel 1998, tenta un provino per quel folle creatore di mondi paralleli che è Luc Besson. In *Taxxi* (una delle trovate bessoniane più commerciali e ludiche, che aprirà la strada a una fortunata trilogia) Marion riesce ad avere il ruolo della bella Lilly,

Cet air qui m'obsède jour et nuit
Cet air n'est pas né d'aujourd'hui
(Edith Piaf, **Padam Padam**)

fidanzata del protagonista Daniel nonché molla costante del suo desiderio e dell'azione sfrenata del film. *L'attrice nata* non poteva trovare "casa" migliore dell'EuropaCorp di Besson, una sorta di factory cormaniana nel cuore dell'Europa. Il grande pubblico e il cinema di serie A l'avevano ormai conosciuta: il più era fatto. Riceve la sua prima candidatura al César per il doppio ruolo in *Les Jolies Choses*, dove interpreta due gemelle in un pericoloso e ambiguo scambio di identità; poi, in pochi anni, riesce a ritagliarsi ruoli da protagonista in irriverenti film di genere come *Furia* di Alexandre Aja o *Jeux d'enfants* di Yann Samuell e piccoli ruoli in produzioni importanti come lo splendido *Big Fish* di Tim Burton (dove è la nuora francese che diventa la luce rigeneratrice dei sogni del vecchio Albert Finney) o *Una lunga domenica di passioni* di Jean Pierre Jeunet (dove interpreta la spietata vendicatrice Tina Lombardi) per il quale vince nel 2005 il suo primo César.

I suoi personaggi nei film francesi sono donne perennemente legate a un'identità forte

Da questo momento in poi la sua carriera sarà equamente divisa tra Francia e Stati Uniti, con ruoli molto diversi tra loro ma sempre strettamente connessi alla dicotomia interiorità/immagine. I suoi personaggi nei film francesi sono donne perennemente legate a un'identità forte e spesso destinate alla tragedia come, ovviamente, la divina Edith Piaf. Il tradizionale biopic diretto da Olivier Dahan è totalmente al servizio dell'interpretazione di Marion Cotillard, che in un notevolissimo sforzo mimetico entra non solo nel corpo ma anche nel dramma di una donna divisa tra l'endemica disperazione privata e il trionfo totale nell'arte. La giovane promessa del cinema francese diventa così la seconda attrice (dopo Sophia Loren, nel 1960, con *La Ciociara*) a vincere un Oscar come miglior interprete protagonista per un'opera non in lingua inglese. E ancora: nel bel film del compagno Guillaume Canet (*Piccole bugie tra amici*) interpreta Marie, un'infelice trentenne persa già in un passato di abbandoni e rimpianti, che è il vero volto tragico di questa commedia. Quindi: l'essere (bella) donna al "cinema" in Europa si porta dietro indissolubilmente tutta una tradizione di ri-





vincite e sfide al patriarcato o all'ordine stabilito che spesso producono disastrose sconfitte in amore. Il Divismo, si sa, nasce spesso proprio da qui. In America, invece, Marion diventa pura immagine: letteralmente una *proiezione* dell'inconscio di Leonardo Di Caprio in *Inception* di Nolan. Da un lato oggetto perenne di ogni sguardo e dall'altro rilancio sentimentale dello stesso, catturata appena da uno stacco di montaggio e poi evasa in un batter d'occhio. Proprio come nell'*ottima annata* di Ridley Scott, dove il cinico Russell Crowe percepisce Marion alla stregua di una proustiana porta che si (s)chiude sul passato proiettandolo istantaneamente verso l'inaspettato futuro amoroso. O come nei tour onirici del cine-Novecento alleniano di *Midnight in Paris* dove Marion è pura immagine incorporea, prima musa di Modigliani e Picasso e poi impossibile sogno di evasione dello stralunato viaggiatore nel tempo Owen Wilson.

In America Marion diventa pura immagine, oggetto perenne di ogni sguardo



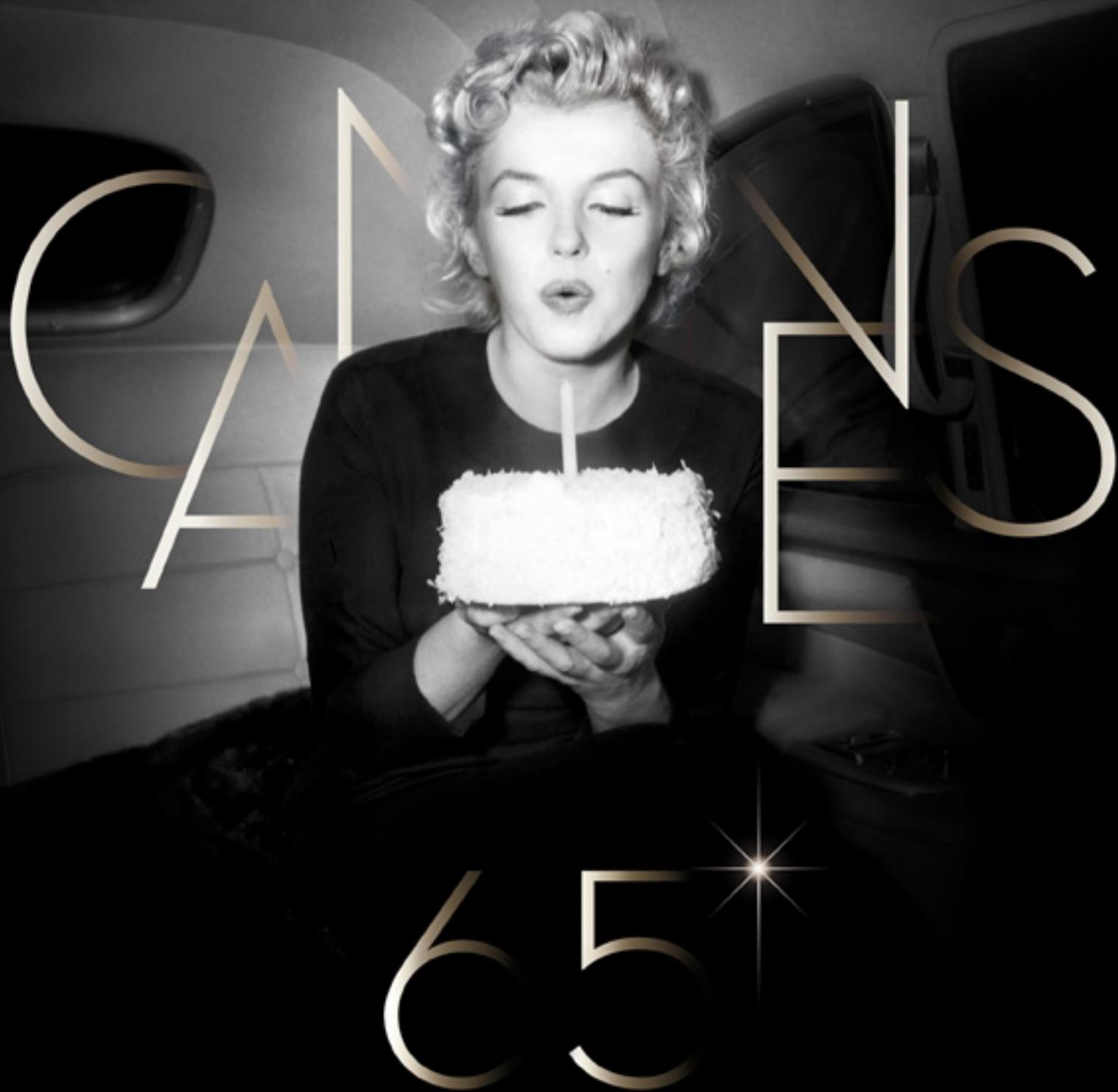
L'intera sequenza che precede la sua entrata in campo è di una valenza paradigmatica a dir poco cristallina: Pablo Picasso e Gertrude Stein battibeccano sull'effettiva riuscita del ritratto di Adriana, l'uno rivendicando la passionale carnalità del dipinto e l'altra rinfacciando la totale mancanza di obiettività. La poetessa e il pittore discutono del complesso e sottile confine che si instaura tra *immagine* ed *essenza*.

Nel frattempo però entrano nella stanza Ernest Hemingway accompagnato dal giovane Gil/Owen Wilson, che viene subito assunto come cavia: "qual è la tua prima impressione di Adriana?". Stacco di montaggio e primo piano di Marion Cotillard. La risposta del folgorato Gil, che renderà superflua ogni altra disquisizione estetica, sarà semplicemente: "eccezionalmente bella!". L'orgogliosa ragazza europea, quindi, diventa oltreoceano l'eroina-fantasma di un cinema contaminato ed emblema del *contemporaneo*. Il suo corpo d'attrice riesce a calamitare e rilanciare nel virtuale ogni istanza di un antico spazio sentimentale: fondendo azione e sogno; sconfitte umane e rinascite immaginifiche; danze di memoria (di



gran lunga l'interprete più convincente in [Nine](#) di Rob Marshall, sensuale ed algida nel contempo) e incubi futuribili (variabile impazzita e "rapita" proprio perché capace di vedere nelle immagini di repertorio la radice del [Contagion](#) di Soderbergh). E allora, chiudiamo anche noi il cerchio: torniamo da Billie Frechette in *Nemico Pubblico*. Torniamo all'inebriante primo piano in lacrime di una Cotillard totalmente "dentro" il film come attrice e totalmente "fuori" dal film come immagine. Primo piano insistito e insistito ancora, sino all'apertura della porta di un carcere che mette fine (?) alla storia. Una dissolvenza in nero su una gabbia che si apre – apertura del Reale direbbe Slavoj Žižek – dove lo sguardo/cinema di Marion può di nuovo evadere e volare via. Volare leggero per poggiarsi su altri set al di qua (Jaques Audiard) o al di là (James Gray) dell'oceano e del nostro immaginario. Perché, in fondo, sono sempre fugaci scarti che cerchiamo nei film: volti o sentimenti che ci sconquassino lo stomaco aprendo porte o gabbie su nuovi spazi e Frontiere. Ma tutto questo, evidentemente, Marion Cotillard lo ha sempre saputo... e a noi semplici spettatori non resta altro che sussurrarle di nuovo: *bye bye blackbird!*





FESTIVAL DE CANNES

16-27 MAI 2012

CANNES al vento

I commenti della redazione di Sentieri selvaggi sul palmarès e sull'edizione 2012 del Festival

CANNES 65

Andare oltre il dis/piacere. Le tombe di [Haneke](#), le chiusure a distanza di [Garrone](#). Le cantine vere sono quelle dello stratosferico [lo e te](#) di Bernardo Bertolucci (si doppia, triplica, quadruplica la Palma d'Oro girandole attorno potendola denigrare quando vuole) e delle pulsioni di vita oltre la morte dell'ottima Sandrine Bonnaire di [J'enrage de son absence](#). I capolavori veri sono altrove. Basta il movimento di Marion Cotillard che riprende la gestualità di come addestra le orche in [De rouille et d'os](#), il trasformismo di Denis Lavant dentro cui ci sono tutti gli straordinari film che non ha fatto Leos Carax in tutti questi anni con [Holy Motors](#), il teatro/confessione di Alain Resnais con [Vous n'avez rien encore vu](#). Oltre la Francia, il coreano [Hong Sang-soo](#) muta la pesantezza di Isabelle Huppert di Haneke e la rende libera e selvaggia, più vite e più personaggi nello stesso corpo. E poi lo straordinario [Beyond the Hills](#) di Cristian Mun-

giu, due premi che non gli hanno reso comunque la necessaria giustizia, un finale da brividi in un film che non finisce più come [4 mesi, 3 settimane, 2 giorni](#), la contagiosa leggerezza di [Ken Loach](#) con i suoi improbabili e ancora per questo più attraenti [Hangover](#) (una sbornia di whisky senza risveglio come in Todd Phillips) e la Tokyo di Abbas Kiarostami di [Like Someone In Love](#), riappropriata secondo i suoi ritmi e i suoi tempi ma con le luci stordenti di Michael Mann. Tutto troppo rimasto fuori dal Palmarès ma non c'importa. Un bel concorso rimasto in superficie e non valorizzato da un in/evitabile verdetto. (Simone Emiliani)

Palma d'oro ad Haneke? Sembra davvero di essere nel loop di un film di Hong Sang-soo. Sss—uur le pont d'Avignon: l'impasse di una demenza senile invincibile. È il balbettio partorito dal delirio di onnipotenza di un regista, che rifà la morte,





senza capire quanto il cinema già ne sia intriso. Questi premi di Cannes confermano definitivamente la paura del [Contagion](#) di Soderbergh, sempre più film bandiera del *rigore*, risposta fatale e fallimentare contro la crisi. L'appartamento confino di Haneke, la Napoli di cartapesta di Garrone, cinema *fuori luogo*, che si rinchiude da solo in un set grande fratello. *Sei volgare, sei stato nominato*. Ma quale Garrone? Monsieur Merde semmai, mostro di Carax che attraversa e squarcia i confini, in cerca della bellezza, cioè di una



coincidenza tra la finzione e una verità. Altro che [Cosmopolis](#): Mathieu Amalric semmai, folletto geniale che s'insinua tra le maglie della sicurezza e ci prende a torte in faccia. Apriamo gli occhi. Le gambe e il fiato mozzati di Audiard, Il vetro dell'ipocrisia infranto nel finale di di Kiarostami, il mondo di cartapesta di Wes Anderson squarciato dall'apocalisse dei sentimenti, la follia iconoclasta di Alina nell'intensità sottoppressione di Mungiu, lo slittamento *senza senso* di Hong, l'irriverenza di Loach. Per non parlare, altrove, di Bertolucci, [Wakamatsu](#), [Gondry](#), [Kaufman](#), Tsai Ming-liang. Il cinema cammina ancora a un passo diverso. Se Karma Police ci minaccia, non ci arrendiamo. *For a minute there, i lost myself*. (Aldo Spiniello)

Post tenebras spero lucem. Un palmarès che assomiglia al film di [Reygadas](#), con una trama senza coesione, disorientata e disorientante, che cede all'imperativo pratico (il filmino di famiglia dove Moretti immortala Garrone) e sprofonda nel nero terrificante di quelle tenebre dove i peggiori incubi diventano realtà (la palma d'oro all'arte mortifera e artefatta di Haneke). E che fine hanno fatto Audiard, le adolescenze fluttuanti di Nichols e, soprattutto, il magnifico *Holy Motors* di Carax, dove il pensiero (di cinema) devia dalla parola - Monsieur Merde e i suoi suoni inarticolati - per diventare immagine? In barba ad Haneke, uno slancio vitale si insinua come una smagliatura nel palmarès e ad esorcizzare il cinema (premiato a Cannes) dal demone della sua scomparsa ci

pensano la semplicità trasparente di Loach e, soprattutto, l'intensità miracolosa di Mungiu. Forse Moretti e la sua giuria credono nell'illusione che alla fine ogni cosa si possa espiare, in un modo o nell'altro. E intanto non resta che perderci nella nebbia di [Loznitsa](#), e meglio ancora, nasconderci fuori, nella non riconciliazione di Wakamatsu, o con Bertolucci, in quella cantina che, come un formicaio, contiene nei suoi spazi angusti un intero universo. (Francesca Bea)

Esimio Tsai, mantenersi su di un solo piede è sempre difficoltoso. Non riesco a togliermi dalla mente il lavoro Suo e del Suo attore Lee Kang Sheng perché su ogni passo, in effetti, bisognerebbe riflettere a quel modo, prima di compierlo. Mi trovavo a Cannes, *In Another Country* come sempre si conviene a chi ha capito che il tempo ha paura dei film, per via di un ritratto dedicatomi dal valente Philip Kaufman, opera che straborda ma temo anche per colpa mia, o del mio fantasma. Con l'amico [Apichatpong](#) convenivo l'altra sera che *la realtà non esiste* (oppure è nascosta in cantina a mangiare merendine). Figuriamoci la *Reality*. Quel combattente di Koji Wakamatsu annuiva. Gli acciacchi ogni tanto si fanno sentire sulla mia e sulla sua schiena, da queste parti, so-



prattutto di sera quando l'aria della Croisette si fa umida, e ci ostiniamo a passeggiare tra le zone ombrose del porto, a sorseggiare pastis. Non siamo più giovani, eppure ancora non ci va di soffocarci nel sonno a vicenda con un cuscino in faccia. Quell'austriaco temo non abbia mai capito nulla dell'*amour*: credo che non sia mai stato nei Khaki Scout. L'altra notte sono capitato ad un'esibizione dai colori così forti e contrastati che mi ha ricordato le vetrine accese dei colleghi di Friburgo, ma da quel che ho capito chiunque altro fosse stato da quelle parti pareva non ricordarselo. Spero di rincontrarvi presto, magari sull'autobus per il Bronx. Suo, Hemingway (Sergio Sozzo)



L'*Amour* nascosto:

"La mia mente ha preso il volo
Un pensiero uno solo
Io cammino mentre dorme la città
([Holy Motors](#))

I suoi occhi nella notte
Fanali bianchi nella notte
Una voce che mi parla chi sarà?
([Post Tenebras Lux](#))

Dimmi ragazzo solo dove vai,
Perché tanto dolore?
Hai perduto senza dubbio un grande amore
Ma di amori è tutta piena la città
([La noche de enfrente](#))

No ragazza sola, no no no
Stavolta sei in errore
Non ho perso solamente un grande amore
Ieri sera ho perso tutto con lei
([Beyond the Hills](#))

Ma lei
I colori della vita
Dei cieli blu
Una come lei non la troverò mai più
([The We and The I](#))

Ora ragazzo solo dove andrai
La notte è un grande mare
Se ti serve la mia mano per nuotare
([Moonrise Kingdom](#))

Grazie ma stasera io vorrei morire
Perché sai negli occhi miei
C'è un angelo, un angelo
Che ormai non vola più che ormai non vola più
([De rouille et d'os](#))

Che ormai non vola più
C'è lei
I colori della vita
Dei cieli blu
Una come lei non la troverò mai più".
([Like someone in Love](#))

("Ragazzo solo, ragazza sola", testo italiano di
"Space Oddity", di David Bowie, ascoltabile
nell'indimenticabile [lo e te](#) di Bernardo Bertolucci)
(Leonardo Lardieri)

PALMARÈS

CANNES 65

Palma d'Oro
AMOUR (Love) di Michael HANEKE

Grand Prix della Giuria
REALITY di Matteo GARRONE

Miglior Regia
POST TENEBRAS LUX di Carlos REYGADAS

Premio della Giuria
THE ANGELS' SHARE di Ken LOACH

Miglior Attore
Mads MIKKELSEN
JAGTEN (The Hunt) di Thomas VINTERBERG

Miglior Attrici
Cristina FLUTUR & Cosmina STRATAN
DUPĂ DEALURI (Beyond The Hills) di Cristian MUNGIU

Miglior Sceneggiatura
Cristian MUNGIU
DUPĂ DEALURI (Beyond The Hills)

Palma d'Oro Miglior Corto
SESSIZ-BE DENG (Silent) di L. Rezan YESILBAS

Camera d'Or
BEASTS OF THE SOUTHERN WILD di Benh ZEITLIN

UN CERTAIN REGARD

Miglior film
DESPUÉS DE LUCIA di Michel FRANCO

Premio della Giuria
LE GRAND SOIR di Benoît DELÉPINE e Gustave KERVERN

Miglior attrice
Suzanne CLÉMENT
LAURENCE ANYWAYS di Xavier DOLAN
Émilie DEQUENNE
À PERDRE LA RAISON di Joachim LAFOSSE

Menzione speciale
DJECA di Aida BEGIC

QUINZAINE DES RÉALISATEURS

Miglior film
NO di Pablo LARRAÍN

SEMAINE DE LA CRITIQUE

Miglior film
AQUÍ Y ALLÁ di Antonio MÉNDEZ ESPARZA

Orizzontale Verticale

di **leonardo Iardieri**

Ci si sente, quest'anno, come in un cruciverba, di opere orizzontali e verticali, orfani del trasversale. Tra gli incroci, solo schegge impazzite di fotogrammi unici, che creano un istante eterno

Non è lo sbarco su Marte, a cui assistono i g-ottini del pianeta. È la finale Champions di calcio e quello con le braccia al cielo è David Cameron, felice per la vittoria di rigore del suo Chelsea, sul Bayern di Monaco di un'attonita Angela Merkel. Come un presagio di sventura, il rigore è fatale al cancelliere tedesco e chissà se il primo ministro inglese mostrerebbe trasversalità (almeno politica), gioendo all'ipotetica vittoria di Ken Loach, qui a Cannes, con il suo [The Angels' Share](#), sorprendente commedia politica su chi di progetti per il futuro non ne fa più o deve comunque "rubarli". Nell'attesa dei verdeti finali, e del nostro consueto articolo riepilogativo sui premi, ci si sente, quest'anno, forse più che in altre edizioni, come in

un cruciverba, di orizzontali e verticali, orfani del trasversale. La camicia fantastica di Elia Suleiman, nel suo corto presentato all'interno di un lavoro collettivo, [7 Days in Havana](#), è la prova di costume evidente. Una camicia bianca, con striscia rossa orizzontale e una nera verticale, chiedendo udienza al Comandante Fidel, con il funzionario di Stato a fargli lo spelling del nome, cercando una via d'uscita orizzontale o verticale dai lunghi e stranianti corridoi dell'hotel in cui soggiorna e affacciandosi sull'oceano contemplativo, regalando una perla cinematografica, tra le poche fughe trasversali di questo festival, capace di riflettere (sul) la faccia triste dell'America, sottotono con i suoi alfieri, ad eccezione di due perle rare: [The We and](#)





[The 1](#) di Michel Gondry, alla Quinzaine, e l'opera prima [Beasts of the Southern Wild](#) di Benh Zeitlin, nella sezione Un Certain Regard. Vecchio e nuovo, maestro e infante, nella stessa inquadratura, nello stesso spazio, quello della gioventù di corsa, del brusio della gioventù come rumore di fondo perenne, come un rumore bianco di creature e non creatori.

Il resto, tra concorso e sezioni collaterali, un rompicapo di orizzontali e verticali, con rare traiettorie trasversali, capaci di unire il cielo e la terra, l'astratto e il distratto, l'estremo e la poesia, il quadro e il movimento. Il cinema come metafisica istantanea.

1 verticale: registi per cui il componimento visivo deve dare una visione dell'universo e il segreto di un'anima, un essere e degli oggetti, tutto insieme. Se segue semplicemente il tempo della vita, è meno della vita; non può essere più della vita. Essa è allora il principio d'una simultaneità essenziale in cui l'essere più disperso, il più disunito, conquista la sua unità: quante lettere? Ci va: "R" come rivoluzione, "A" come "adelante", "C" come Castro: [Reygadas](#), [Apichatpong](#), [Carax](#), che in fondo, però, non accettano le conseguenze dell'istante poetico, il pensiero discorsivo, gli amori reali, la vita sociale, la vita corrente, sdruciolevole, lineare, continua. Ma è ancora tempo questo pluralismo di avvenimenti contraddittorii racchiusi in un solo istante? È ancora tempo tutta questa prospettiva verticale che sovraccarica l'istante filmico?

1 orizzontale: registi per cui nel loro cinema si possono trovare gli elementi di un tempo fermato, d'un tempo che non segue la misura, che fugge orizzontalmente con l'acqua del fiume, con il vento che passa. Nel cinema orizzontale emerge il divenire degli altri, il divenire della vita, il divenire del mondo. L'orizzontale sono quadri sociali della

durata. Il tempo non scorre più: sgorga. Quante lettere? Ci va [Kiarostami](#), [Mungiu](#), [Hong Sangsoo](#).

2 verticale: al cinema verticale ascendente, risponde quello che discende fino all'ennesimo colpo, fino all'ultima ferita. Allora si ritorna al tempo piatto. È sul cinema verticale in discesa che si situano le peggiori pene, le pene senza causalità temporale, le pene acute che attraversano un cuore per niente, senza mai illanguidire. Quante lettere? Una sola, "H" come "Hola", [Haneke](#). Il regista austriaco pensa al cinema come a una manifestazione verticale di un desiderio (mortifero) orizzontale.

2 orizzontale: cinema che si nutre del proprio mondo fantastico, teneramente livido. Ci va [Anderson](#), [Cronenberg](#), [Resnais](#), [Ruiz](#): geometrici, dall'alto della loro immensa genialità. Forse però questa stessa ricerca della linea, a volte reiterata, li rende ai nostri occhi teneramente scontati, tenacemente (im)mortali.

Resta escluso Audiard, perché del concorso è l'unico capace di sprigionare quella moralità istantanea trasversale

Sono il trucco che non rappresentano il normale per rappresentare il nulla, che non rappresentano il saggio sulla società, ma la poesia dell'uomo. Dal cruciverba resta escluso [Audiard](#), perché del concorso è l'unico capace di sprigionare quella moralità istantanea trasversale. Egli rivela insieme, nello stesso istante, la solidarietà della forma e della persona, prova che la forma è una persona e che la persona è una forma nuova, anche senza più gambe. Bisogna allora perdersi negli incerci della Croisette; ci ritrovi schegge impazzite di fotogrammi unici, che creano l'istante eterno: Amalric in Cronenberg, la pietra scagliata alla finestra di Kiarostami, le battute fuori campo (involontarie) in Garrone ("Vulgare, sei stato nominato..."), il 3D inceppato di [Argento](#), l'elegia della lentezza di Tsai Ming-Liang (corto che ha chiuso la Semaine) e soprattutto i due fermi immagine del capolavoro di [Bertolucci](#) e di [Wakamatsu](#): al volto del giovane protagonista di Io e te, meravigliosa chiosa espressionista, risponde l'ultima inquadratura negli ultimi giorni di Mishima, su mani aperte, pronte ad accogliere l'eredità del rigore mai fallito.

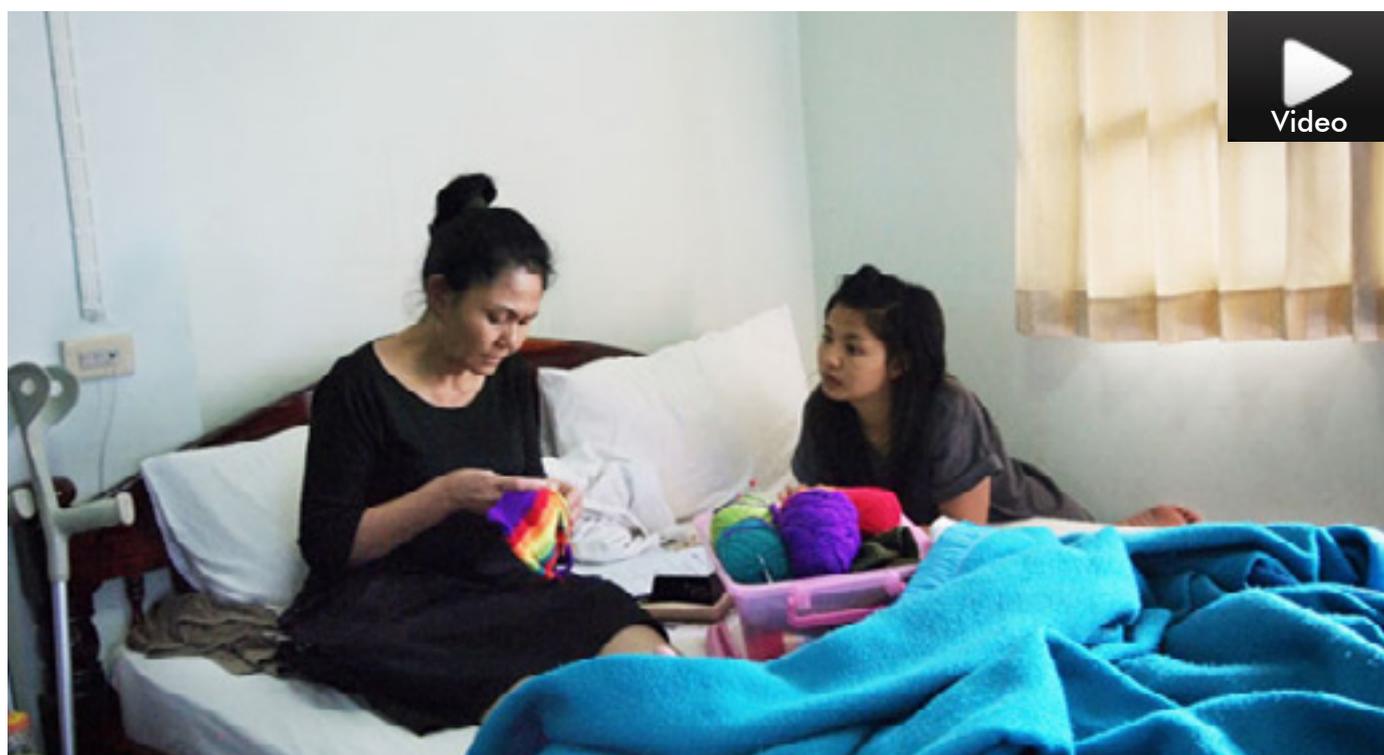
Las cosas se tocan

que no

di sergio sozzo

Cannes 65 è tutta sul cornicione del grattacielo dove la Minogue canta la sua ultima canzone di notte, e poi nelle camere d'albergo infestate dai demoni del Mekong Hotel

CANNES 65



Mekong Blues. Quell'ora incessante di demo per chitarra acustica con tanto di vociare di musicisti che si accordano e *false starts*, che mai s'interrompe sul tappeto sonoro di *Mekong Hotel* di Apichatpong Weerasethakul, setta il mood del Festival, complice la suggestione *fluviale* delle torrenziali piogge che ci hanno fatto compagnia sulla Croisette per gran parte dell'edizione. Fango. Non solo quello del titolo del film di Jeff Nichols, forse un po' ingolfato ma sicuramente pieno di passione e buone idee, o quello, davvero melmoso e putrido, del filmaccio di Lee Daniels, *The paperboy*, uno di quei blues elettrici sporchi e grossolani, ridanciani ed esibizionisti. Due paludi a cui aggiungere quella di *Beasts of the Southern Wild*, questo sì un blues psichedelico con clangore di ferraglia in percussione – quasi uno *spiritual*: Audiard la sa lunga anche da questo punto di vi-

sta e infila una miracolosa *The Wolves* di Bon Iver nel suo capolavoro in Concorso, un film di una potenza a tratti davvero insostenibile. Va da sé, Emmanuelle Riva soffoca, non riesce a cantare – *S-ssss-sur le pont d'Avignon*, la solita storia. E invece Hemingway dà fiato alla voce, fortunatamente, e pazienza se ogni tanto Clive Owen stona (a noi i cantanti intonati non hanno mai interessato, in verità): *Tutti mi chiamano bionda, ma bionda io non sono...*

Brad Pitt è talmente padrone e anima del progetto di *Killing Them Softly* che Dominik ne lascia l'entrata in scena addirittura con *When the man comes around* di Johnny Cash (non azzecca praticamente una mossa che è una, Dominik, in questo film) – gioco facile, quasi quanto quello di Hillcoat che lascia la colonna sonora in mano al suo sceneggiatore Nick Cave e ai suoi compari di sempre,



Warren Ellis e soci, e ne viene fuori quantomeno una *White Light / White Heat* country sguaiatissima che potrebbe quasi essere la cosa migliore di [Lawless](#), insieme a Tom Hardy.

Reygadas fa con Neil Young al piano da famiglia riunita quello che fa con tutto il resto del film, ovvero una sorta di video di youtube amatoriale ma con grandi pretese sfocate (per forza di cose), e l'unico rammarico per un film di cristallina bellezza come l'ultimo di Wakamatsu Koji è che stavolta con lui non ci sia quel folle di Jim O'Rourke com'era stato per *United Red Army*. Alexandre Desplat è invece ovunque (magari avrà anche scritto un paio di pezzi del musical disperato di Takashi Miike), anche in questa Napoli-che-non-c'è di un film di marionette inermi com'è la *Reality* di Garrone: c'è da dire che la sua sostanziale cover della *Guida del giovane all'orchestra* di Britten sui titoli di coda di *Moonrise Kingdom* di Wes Anderson è però molto divertente, e tra l'altro coglie appieno il senso dell'opera del cineasta, che sembra volerci presentare tutti gli stilemi del proprio cinema come smontati, svitati l'uno dall'altro e dal congegno generale e mostrati nella loro ultima e intima essenza.

E però il vero film-sinfonia è chiaramente *In another country* di Hong Sang-soo, con le sue arie, i movimenti, le chiusure e i ritorni, le *ronde* e le *suite*, le *ouvertures* e i sipari (della tenda da campeggio), senza mai capire come sempre succede con questo autore sommo quanto del film stia accadendo a noi o solo ai personaggi.

Allora, in quella che probabilmente avrebbe dovuto essere la Palma d'oro più giusta, *Holy Motors*

di Leos Carax, questa apparizione di Kylie Minogue è forse ancora più clamorosa del pezzo tzigano per fisarmonica che Denis Lavant esegue con l'orda zingara nell'intermezzo del film, e che pare tirato giù da uno dei *Book of Angels* di John Zorn. Davvero Cannes 65 è tutta sul cornicione del grattacielo dove la Minogue canta la sua ultima canzone di notte, e poi nelle camere d'albergo infestate dai demoni del Mekong Hotel, tra la voce bianca di una popstar e un arpeggio di chitarra di musicista thailandese.

**il vero film-sinfonia è chiaramente
In Another Country di Hong
Sang-soo**

E, non l'avremo mai citata troppo, in questa sbilenca traduzione italiana di un abusato classico *glam rock*, che Bertolucci trasforma in un veicolo per il *freeze-frame* più emozionante e devastante che ci sia mai arrivato addosso da anni (dal 1959?). *La notte è un grande mare, se ti serve la mia mano per nuotare...*

(degne di menzione anche *I will walk 500 miles* dei Proclaimers tormentone di *The Angels' Share* di Ken Loach, il pezzo di Pete Doherty sui titoli di coda del film di [Sylvie Verheyde](#), la jam session a cui partecipa Kusturica nel bell'episodio di Traperero di *7 days in Havana*, e forse proprio il pezzo degli Intoxicados che risuona in tutto [Elefante Blanco](#) dello stesso Traperero...).

Il Cinema passa e libera

di aldo spiniello

C'è, ancora, un cinema che pulsa, mostra le sue fratture, nel cuore, nei nervi. Rinuncia a funzionare e continua a vivere amputato. Un cinema che non è stasi, ma passaggio

CANNES 65



Il vetro infranto nel finale di *Like Someone in Love* o la tempesta "perfetta" di *Moonrise Kingdom*? L'icona spezzata dalla follia amorosa di Alina nell'intensità sottopelle di Mungiu o lo squarcio nel ventre dell'harakiri di Mishima/Wakamatsu? Costretti a scegliere una scena "emblematica" di questo Festival di Cannes, dovremmo necessariamente far appello a una di queste rotture. Perché è chiaro che qui, nel vento che soffia (forte) da queste parti, la contrapposizione fondamentale, decisiva è tra un'idea di cinema "chiuso", spazio asettico in cui esercitare il proprio rigido controllo autoriale, e il desiderio di un cinema "aperto", vitale, capace di contaminarsi con la forza incontrollata dei sentimenti e delle passioni, di offrirsi alle crisi (e quindi ai tagli, alle soluzioni) della contemporaneità. Quanto si è disposti ad accettare le infezioni virali, il rischio di tenere il set aperto al mondo e ai

suoi magnifici, spaventosi imprevisi, fino al limite estremo dell'apocalisse di un contagio definitivo? La posta in gioco è questa. E a definirla a pieno (salvo poi perdere la partita per manifesta *incapacità programmatica*) arrivano i due Cronenberg. Padre e Figlio. La limousine di *Cosmopolis* come gli ambienti bianchi di *Antiviral*: recinti di salvezza e laboratori di morte. Check up continui, analisi, valutazioni, l'utopia del *The Village* globale. Ma sempre e comunque la minaccia del fuori.

Già, l'ultima Mostra di Venezia ci aveva fatto vedere il cinema alla fine del mondo. Ora, Cannes prova a rispondere, a ridar certezze, facendo appello ai grandi nomi, agli Autori laureati. Pochi rischi, ogni infiltrazione potrebbe essere fatale.

E allora è chiaro che Haneke e Garrone siano gli estremi difensori di un ordine immobile, con i loro spazi perfettamente conclusi, talmente impermea-



bili da risultare irrimediabilmente artificiali, finti e sfiniti, spenti e asfittici. In una parola, morti. All'inseguimento di un'assurda "perfezione" del cinema, *Amour* e *Reality* si rinchiudono in un'insopportabile teorema e mancano clamorosamente proprio ciò che vorrebbero raccontare: la verità di una condizione, particolare, universale. Alla fine, quel che resta è la paura di lasciarsi andare, l'*horror vacui*, per cui si preferisce chiudere un piano sequenza, una carrellata, portare alle conseguenze (ben poco) estreme un racconto, piuttosto che fermarsi a raccogliere una battuta sfuggita per caso, un imprevisto. Haneke e Garrone trionfano e non meraviglia più di tanto. In un mondo che ha bisogno di certezze, il Cinema è il Grande Fratello.

Ma gli autori sono ben altro. Kiarostami, Wes Anderson, Mungiu, apparentemente rinchiusi nel loro mondo, nella riconoscibilità (conforme) di uno *stile*, lavorano stretti in confini minimi: un'isola, un convento, un appartamento, una tenda, l'abitacolo di un'auto. Eppure, a un certo punto, avvertono l'esigenza e la responsabilità di rompere l'isolamento, di scartare a lato. Si sentono, finalmente, generosamente, costretti a frantumare la campana di vetro, il velo (di Maya) dell'ipocrisia autoriale, per aprirsi agli interrogativi irrisolti di cui siamo fatti tutti. Fuori e dentro una sala. Fuori e dentro lo schermo.

I nostri autori, sempre e comunque, saranno Wakamatsu e Hong Sang-soo, che sembrano chiudersi in un loop asfissiante, ma solo per raccontarci l'impasse dei nostri desideri e la solitaria disfatta dei nostri ideali. Per poi mostrarci, magi-

camente, due mani aperte a raccogliere ancora la possibilità dell'utopia o la gioia e la malinconia segrete di un'irrinunciabile giostra dei sentimenti. O ancora Gondry, che abbraccia la magica imperfezione di un cinema sporco per raccontare un'età e una generazione, tutto un mondo, senza mai muoversi da un autobus. Stretto, affollato, eppur vitalmente caotico. Mezzo in perpetuo movimento tra le teneri goliardie e le spine nel cuore. C'è, ancora, un cinema che pulsa (Kaufman), mostra le sue fratture, nel cuore, nei nervi. Rinuncia a funzionare e continua a vivere amputato (Audiard). Un cinema che non è stasi, ma passaggio. E per questo forse, il film che racconta questa Cannes, più di ogni altro, è *Holy Motors*, è quel fluire ininterrotto di *passaggi, trasformazioni e perdite* che è il Tempo, vale a dire il Cinema e il Mondo. Spazi chiusi, spazi aperti. Vite fallite. Altre vite possibili. Carax incrocia tutto e ricongiunge, in un gesto solo, il cinema che odiamo e quello che amiamo. La pretenziosità di Dominik e l'amore assoluto di Bertolucci, che rinnova due vite nel buio di una cantina, apre gli interni come fossero cieli infiniti, blocca il cinema in un fermo immagine, ma solo per mostrarci il suo sorriso segreto, nascosto. E così il cinema può riscattare la propria Storia di solitudini, liberare, finalmente, i suoi piccoli Doinel.

Il cinema *passa e libera*. Come Lee Kang-sheng, che cammina per Hong Kong a *un'altra velocità*: l'immagine che attraversa il mondo e ne riforma i tempi. *Walker* di Tsai Ming-liang: venticinque minuti. Cannes è tutta qui.

Sulla pelle, nelle ossa

di simone emiliani

Condannati alla staticità, le figure del cinema di Audiard aspirano al movimento, cambiano in continuazione

C'è qualcosa sempre sul punto di esplodere nel cinema di Jacques Audiard: un gesto, un dettaglio, una frase. Come se la macchina da presa catturasse, anzi aspirasse, tutto quello che ha davanti e come se non filtrasse tutta la spinta emotiva che i suoi personaggi provano in quel momento. Dallo stratosferico finale di [Il profeta](#), *De rouille et d'os* riprende quella gestualità di nuove rinascite, di cui è pieno.

Ricerche di aria contaminata da frequenti squarci sonori, di luce che filtra all'improvviso dalle fessure dei luoghi e sospende un melodramma che sprigiona brutalità, rabbia, disincanto e tenerezza.

Dall'omonima raccolta di racconti di Craig Davidson, Audiard traccia certamente decisive linee narrative (l'arrivo del protagonista dalla sorella, gli incidenti drammatici) ma poi da qui si li-

bera qualcos'altro, un momento prevedibile che poi diventa continua rivelazione, ritorna su una sessualità selvaggia dove però si sentono tutti i battiti del (suo) cuore, su alcuni luoghi (le scene in discoteca da *Sulle mie labbra*, chiusa come il carcere di *Il profeta*, gabbia di suoni e di luci come solo Michael Mann e James Gray sanno filmare) e riesce nel miracolo di non sprecare mai un ralenti, come quello della monetina.

Condannati alla staticità, le figure del cinema di Audiard aspirano al movimento, cambiano in continuazione. Le loro mutazioni sono determinate dalle loro azioni e/o incontri. Lui, Ali, ha un figlio di 5 anni. Senza soldi e fissa dimora va dalla sorella ad Antibes. Lei, Stephanie, è istruttrice di orche. Si incontrano una



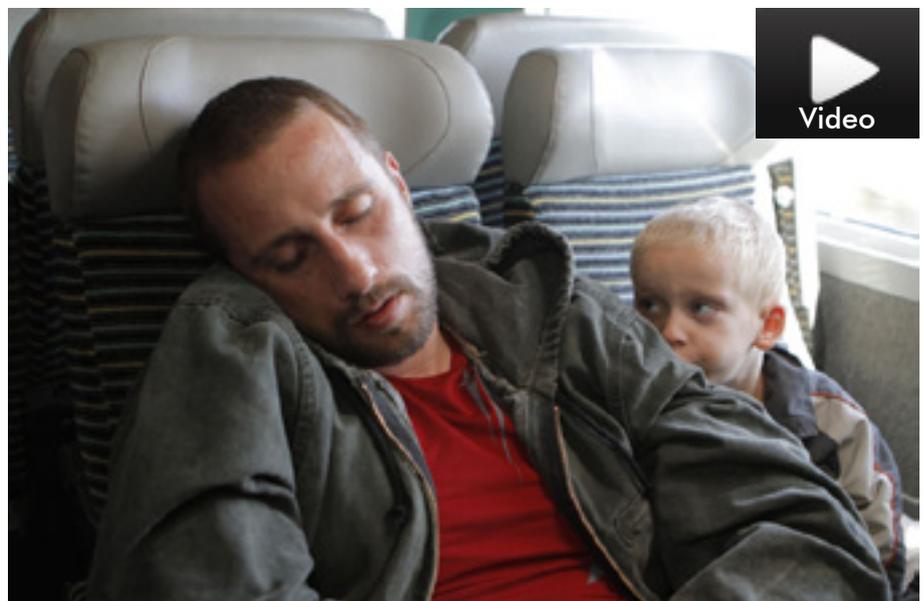


sera in discoteca dopo una rissa dove lui fa il buttafuori. Dopo averla accompagnata a casa, si separano. Ma dopo un evento tragico tornano a riunirsi. La luce dal buio. Al di sopra delle profondità che diventano sinonimo di provvisoria salvezza. Qui gli sguardi catturano dettagli come accumuli e determinano il passaggio dalla felicità alla tristezza, dalla gioia al dolore, dal riscatto all'abbattimento. Marion Cotillard produce tutta una densità di emozioni incontrollabili. Si avvertono, si sentono in un cinema che tocca prima la pelle, dove l'inquadratura è subito scontro, collisione e i combattimenti di Ali mettono a fuoco una fisicità dove il contatto (la rissa, il sesso), ma anche il sangue, il sudore, producono un'energia devastante.

De rouille et d'os sembra di vederlo come continuamente immersi. Sotto l'acqua, al di là della vita. Da qui gesti falliti (il ritardo con cui Ali va a prendere

il figlio a scuola), ma soprattutto fiammanti ritorni dall'inferno: Stephanie sulla terrazza che, sullo sfondo della stessa canzone, riprende i movimenti che faceva durante lo spettacolo con le orche è da brividi, così come il contatto con l'animale attraverso il vetro. Ma la Cotillard diventa anche corpo unico con l'ottimo Matthias Schoenaerts. Lui con lei sulle spalle, in mare quando ricomincia a nuotare.

Come Lioret in *Tutti i nostri desideri*. Reimpossessarsi, riappropriarsi del tempo che resta o che ricomincia. Dove il melodramma va a fuoco con la sporcizia della terra, della legna che brucia, dove una delle frasi del primo incontro "Ti sei vestita come una puttana" è già uno squarcio di disperato romanticismo. Un cinema che potrebbe allinearsi al Tavernier più istintivo, per poi oltrepassarlo, quasi duplicarlo.



L'autobus e il mondo

di sergio sozzo

Gondry mette in scena la possibilità dell'uomo di fare cinema in ogni momento, con ogni cosa, ogni scarto, ogni invenzione, ogni discorso da autobus



Continua ad essere un irresistibile *rewind* il cinema di Michel Gondry. Ancora una volta Gondry scova il cinema in un angolo, e per un po' ti lascia credere che sia tutto lì, nella sfida di fare un intero film a bordo di un bus (a conti fatti più vicina al *Fifteen Minute Hamlet* di Tom Stoppard che a *Bus in viaggio* di Spike Lee), come [rigirare i cult](#) della storia del cinema con mezzi amatoriali o raccontare una certa Francia rurale attraverso la vicenda della [zia maestra di campagna](#). Ma piano piano, come sempre succede nei lavori più liberi e indipendenti di questo autore che si prende tutta la libertà e la sfacciataggine di fare un film del genere dopo una produzione come quella di [Green Hornet](#), Gondry svela il trucco, mostra i fili che reggono

la messinscena, e arriva dritto al cuore di quell'I che sta dietro al We.

Gondry sa bene che oggi come oggi *you can't be neutral on a moving train*, anche perché fermi non riusciamo più a esserlo davvero (qui la metafora del bus perennemente in movimento sul quale, seduti, i ragazzi protagonisti intrecciano le loro storie, e' particolarmente lucida e lampante), e così, alla stregua di quanto da decenni va operando nelle sue regie di videoclip, *sfonda* continuamente lo spazio del mezzo di trasporto (e del mezzo di comunicazione), con ripetuti inserti spuri (e altrettanti, nuovi *rewind*), clip riprese coi videofonini che rimbalzano tra i cellulari dei ragazzi, visioni, bozzetti, disegni, fotografie. In quel bus

può entrare tutto il mondo, e viceversa il mondo intero può spuntare fuori da quei finestrini e dalle porte che si aprono alle fermate. Gondry ogni volta mette in scena la potenziale possibilità dell'uomo di fare cinema in ogni momento, con ogni cosa, ogni sprazzo, ogni oggetto, ogni scarto, ogni invenzione, ogni discorso da autobus.

E allora questa corsa di un'ora e mezza verso casa, nell'ultimo giorno di scuola prima delle vacanze, per forza di cose è vittima di forzature e di idee che non sempre vanno a segno. Però a bordo del cinema di Gondry, tra i pesanti scherzi scorrettissimi dei bulli dei sedili di coda e le normali paranoie dell'adolescenza per le feste e la popolarità, ti capita puntualmente quel momento in cui la girandola dei capitomboli visivi e delle trovate di regia fenomenali (vedi qui soprattutto i tre racconti di gossip che si intrecciano tra di loro con il tipico procedimento labirintico delle visioni di Gondry) *frena di botto*; e rimani in silenzio senza parole davanti alle lacrime del figlio di zia Suzette, o allo scombuscolato biopic sulla storia di Fats Waller assemblato dagli abitanti del quartiere di *Be Kind Rewind* e proiettato sui muri dei palazzi nel finale del film. Quando i posti sono quasi tutti vuoti, intorno si è fatto silenzio, e si resta in pochi ad attendere le ultime fermate, allora le storie diventano davvero sincere, gli occhi smettono di mentire, le cose si mostrano nella loro intollerabile verità. Ed è lì che Michel Gondry lascia il cuore del suo cinema ogni volta che mette su, mette insieme, tira fuori un film come questo.

Il cinema è Uno

di aldo spiniello

Hong Sang-soo se ne frega di tutto e tutti, della necessità di cambiare, di rinnovarsi, per stare al passo coi tempi

Se un giorno d'estate una viaggiatrice...

Anne è Anne. Sempre lo stesso volto. Ma è il punto di coincidenza di tre vite diverse. Anne è una regista francese che vola in Corea per incontrare un vecchio collega che prova a corteggiarla alle spalle della moglie incinta. Anne è la moglie di un ricco dirigente d'azienda, ma ha un amante, un famoso regista e vola in Corea per raggiungerlo. Anne è una donna in crisi per il

tradimento del marito, scappato con una donna coreana. E per dimenticare vola in Corea su invito di un'amica, una professoressa di folkore presso l'università di Jeonju.

Tre tracce possibili di una sceneggiatura a venire si fanno riverberi di un'unica storia. Potrebbe sembrare un libero esercizio narrativo. Ed è il prezzo che si paga al cinema di Hong Sang-soo, in cui partenze minime sfalsate arrivano a in-

crociarsi e sovrapporsi, fino ad abbracciarsi, proprio infine, in un unico punto che ricompone i frammenti (di una bottiglia di soju), ritrova gli oggetti smarriti (l'ombrello), rimette in connessione i granelli di un mandala incompiuto. *In Another Country* è un incrocio tra il loop vertiginoso di [The Day He Arrives](#) e la ripetizione metacinemografica di [Oki's Movie](#), è il rovescio di [Night and Day](#), giorni e notti in un paese straniero che non è mai diverso, estero, ma quotidiano, comune. È una *Woman on the Beach*, che cerca il faro dell'amore e incontra il flirt di un bagnino. Riavvolgimenti del nastro.

Chi pensa che quest'ultimo Hong Sang-soo sia diverso dai precedenti, si lascia abbagliare dalla presenza di Isabelle Huppert, che viene, invece, completamente assorbita in questa as-



surda bolla di vetro, al punto da recitare con la stessa intontita, stralunata autoironia di tutti gli altri interpreti, più o meno abituali.

Hong Sang-soo se ne frega di tutto e tutti, della necessità di cambiare, di rinnovarsi, per stare al passo coi tempi. In realtà è proprio il suo tempo a non ammettere la possibilità di una linearità, di un senso (*perché, ci deve essere per forza un senso?* chiede il monaco a Anne), ad apparire immobile, nella sua circolarità sottilmente imperfetta. Per lui il cinema è pur sempre una questione di riprese, inquadrature e zoomate. La continua ridefinizione di un'unica situazione (la vita) e un unico personaggio (noi, o meglio *The We and the I*), ottenuta attraverso l'esplosione, il frazionamento vagamente allucinato in situazioni e personaggi (appena) differenti.

Tutto è già all'inizio, in quel dialogo tra la madre e la figlia sulla terrazza in riva al mare, punto di partenza di ogni storia, di ogni variazione. Il cinema non può che essere lo svolgimento del dopo. Deve partire da qualcosa, un'idea, un'ispirazione, un sentimento. È il destino di un congegno meccanico che registra e proietta ciò che è lì da prima, da sempre. Ma questo meccanismo, quest'impasse dei corpi e dei cuori sembra uscire finalmente dalla malinconia, incontrare per caso una liberazione. Il senso è scritto nelle linee di una mano. Cioè nella fortuna precaria di ognuno di noi. Galleggia leggero nell'eternità della finitezza delle cose. Molteplice che è da sempre nell'uno, nel medesimo di questo cinema.

Ragazzo solo

di simone emiliani

*Un cinema straordinariamente giovane che è dipendenza, droga.
Un cinema che prima balla da solo e che poi ti abbraccia*

Com'è straordinariamente giovane il cinema di Bernardo Bertolucci. Senza raccontarvelo, guardate l'inquadratura finale. Zoom, sguardo in macchina, Lorenzo come Antoine Doinel. Non più una spiaggia ma una strada di Roma, spiraglio di luce improvvisa all'aperto, un'altra nuova forte ondata nell'opera di un cineasta così impermeabile al tempo. Poteva essere girato nel 1962 ai tempi di [La commare secca](#) o 50 anni dopo, oggi appunto, nel 2012. Non ce ne frega nulla. La spinta è sempre quella. Quelle quattro pareti (in questo caso quelle di una cantina) così come le mura che chiudevano/aprivano [L'assedio](#) e [The Dreamers](#) – sempre sull'asse

Roma, Parigi, Roma – diventano un altro schermo, dove dagli occhi del quattordicenne Lorenzo (Olmo Antinori) e di Olivia (Tea Falco), una ragazza più grande di lui che ha in comune lo stesso padre, si proiettano le loro immagini, i loro episodi del passato, gli slanci improvvisi, la settimana bianca immaginata, raccontata, inventata per telefono, fatta di visioni che passano sotto i nostri occhi.

Non è un caso, o forse sì, che il grande cinema moderno in Italia sia quello di Bertolucci, Bellocchio, Moretti e ora gli ultimi Taviani di [Cesare deve morire](#). Dalle sproporzioni kolossal di *L'ultimo imperatore* al luogo





chiuso e buio di *Io e te* c'è un cinema che si reinventa, cambia dimensioni, si allarga, si restringe, cambia colore come il camaleonte del negozio di animali. L'isolamento del protagonista è accentuato dalla continua presenza di barriere, che solo l'intimità di Bertolucci riesce a raggiungere senza però svelare il suo segreto ma solo per dividerlo. Lo sguardo del cineasta si nasconde con lui, si ferma davanti a vetri (come quello del formicaio che alla fine si rompe e prefigura forse il cambiamento, una nuova iniziazione del sublime finale), crea una tensione nei passaggi dalla cantina all'appartamento con quell'ascensore in mezzo e con le ombre che potrebbero trasformarsi anche nelle inquietanti oscurità thriller 'polanskiane' di *L'inquilino del terzo piano*. Il romanzo omonimo di Niccolò Ammaniti (anche cosceneggiatore assieme allo stesso regista, Umberto

Contarello e Francesca Marciano, scrittore già portato sullo schermo da Salvatores in [lo non ho paura](#) e [Come Dio comanda](#)) viene assorbito dalle corde di Bertolucci, dalla sua sensibilità incontrollata, che vuole eliminare quasi ogni distanza tra sé e i suoi giovani protagonisti.

Il romanzo di Ammaniti viene assorbito dalle corde di Bertolucci

Macchina da presa attaccata addosso, crisi improvvise, un cinema che diventa dipendenza, droga, che vorresti sempre sul filo dell'ultimo respiro, che balla da solo per poi cercare un abbraccio mentre Olivia canta *Ragazzo solo, ragazza sola* di David Bowie, che si isola con le cuffie nel suo mondo dove l'universo adolescenziale è più vicino in una spallata data a scuola

che in tanti film e serie-tv teenager italiani. E si sente a corpo la vicinanza con le emozioni e i tempi dei suoi giovani attori Jacopo Olmo Antinori e Tea Falco, entrambi contrapposti alla smaliziata esperienza di Sonia Bergamasco.

Io e te è strepitosamente incontrollabile, viene addosso come onde sugli scogli, facendo tornare alla mente quelle del bellissimo *Dark Shadows* di Tim Burton. Anche qui Lorenzo e Olivia sono come il Collins di Johnny Depp: escono e rientrano tra i vivi. Più che presenze concrete, attraversano quello che hanno davanti. Un detour con la tenda mentre la madre è al telefono. Scatti fotografici quasi come reinterpretazioni della casa di Burton. Ancora troppo per essere assorbito perché quello di *Io e te* è un cinema che sogna mentre si vive. E le due esperienze sono inseparabili.

Le vite non vissute

di **leonardo lardieri**

Il film nasce dalla pulsione del regista a mostrare più progetti intrecciati, come in una "science-fiction" che preannuncia l'estinzione della carne, non prima di essere maciullata

Rimandando all'esauriente e dettagliato "articolo sul perché ancora (ri)vedere", già pubblicato in questa rivista, qualche ora prima della prima al festival, ancor prima che lo sguardo si affettasse, nella notte di Parigi, negli incroci demoniaci, sulla giostra dei bassifondi, sul precipizio dell'io, Leos Carax torna a girare dopo 12 anni con il suo attore feticcio Denis Lavant e tutto il circo di citazioni colte, letterarie, visive, figurative, musicali. Stargli dietro è impossibile, proprio come pedinare Monsieur Oscar che si fa assassino, mendicante, direttore di banca, padre di famiglia, creatura disumana.

Trovi qualche frammento... Lui a lei: "Jean, c'è qualcosa che tu non sai"; lei: "Su di te?"; lui:

"Su di noi". Monsieur MERDE: "Aglougli! Alk tsuet tsuet kerotut xeuhi-vi aass!". Linguaggio incomprensibile senza una chiave d'accesso e proprio nella prima scena ci si trova di faccia ad una platea cinematografica addormentata e ancora al buio, come fosse il riflesso di una condizione collettiva condivisa, spregiudicatamente empatica. È Carax stesso che irrompe, abbattendo il muro di una camera a ore, violando il cinema, attraversando il corridoio del suo prologo, della sua speciale "ouverture", verso l'ignoto. Dormono o sono tutti morti in sala? Quante facce leggermente inclinate, quelle che non vediamo mai, anche quando si è in prima fila e provi a voltarti, come nella scena de *La folla* di King Vidor.

Ma quella stessa macchina, nel 1928, quando ancora andava a nitrato, sorvola la folla dei presenti e si "riaccende" sullo schermo, a convertire l'argento chimico in sogni d'oro. "C'è nel mio appartamento una porta a cui non avevo mai fatto caso", oltrepassandola bisogna lasciare il futuro come merita: svegliandolo prima del tempo, Carax ha rischiato un presente assennato. Carax in pigiama trova un passaggio segreto, attraversando una carta da parati alberata, tra le poche cose vive e vegete del suo cinema, imbalsamato e meravigliosamente irraggiungibile.

Lavant è il Kerouac maledetto, lo scarto tra la bestia e l'uomo

Holy Motors nasce dalla pulsione del regista a mostrare più progetti intrecciati, probabilmente affascinato dalla "science-fiction", che preannuncia l'estinzione della carne, tra limousine che dialogano, parcheggiate e desuete, perché belle di fuori, ma fredde internamente, come il più anonimo degli alberghi.

Si scorre da un incubo all'altro, di stanza in stanza, da quadri a quadri, ai confini del possibile umano. "Motion capture" che trama alla ricerca di contatti, del gesto sublime, perdendosi nella fobia dell'altro. Denis Lavant (si) trucca e strucca, come Chaplin dei "tempi moderni", è il Kerouac maledetto, lo scarto (minimo) tra la bestia e l'uomo, la scimmia e il cyber, pendolo oscillante di malattia e morte: "Voi volete questo, che tutti di-





ventino paranoici?"; "Voi non lo siete già? Io sì, molto. Ho sempre pensato per esempio che un giorno dovrò morire". "La vita è migliore Léa, perché nella vita c'è l'amore. La morte è buona, ma l'amore non lo è".

Il cinema è una tortura. L'influenza meccanica delle fonti intellettuali di Carax, più che di tipo meccanico, bisognerà pensarle come una profonda affinità destinale. Non c'è però ancora forza plastica. In Carax (come in Denis Lavant) vita reale e scrittura sembrano porsi in un rapporto di reciproca interruzione, che assume i tratti di una peculiare dialettica in virtù della quale l'immagine si nutre della vita, o meglio, della vita non vissuta, delle esistenze altrui e delle occasioni mancate.

Ma, di nuovo, il cinema, per poter continuare indisturbato e incontrollato la propria cavalca-

ta solitaria, deve porsi al riparo della vita presente, che in ogni momento può influire sulla rappresentazione e scompaginarne i contorni. Carax persegue questa ossessione: è come se vita e cinema, pur dipendendo l'una dall'altro (di cos'altro ha mai parlato Carax, se non con un'ostinazione maniacale, di se stesso?), come preda e cacciatore fuggano l'una dall'altro.

Vita reale e scrittura sembrano porsi in un rapporto d'interruzione

Viene in mente il fallimento parziale, in tal senso di Walter Salles, con *On The Road*, e la visione tardo(e)avveniristica di Dario Argento in *Dracula 3D*, "griffittiano" inconsapevole, che fonde interni ed esterni, nel tumulto di un accademismo retrò, e quindi

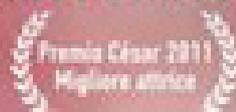
rivoluzionario.

Immersi totalmente nel mondo dei redivivi, in cui il cinema è anche la ricerca di verità. Ma questa ricerca deve passare attraverso la cancellazione dell'io. È come un cerchio che si restringe di continuo intorno all'autore. Alla fine sarà necessario accertarsi, via via che lo spazio si è ridotto, di non essere andati a nascondersi da qualche parte. Restringere sempre di più il primo cerchio e andare a vedere se non ci si è nascosti da qualche parte, guardando senza però fissare davvero l'oggetto dell'osservazione. Così il direttore miliardario Monsieur Oscar esce di casa per andare a lavoro e ritorna mestamente tra quattro mura, padre di famiglia comune che ritrova la sua modesta esistenza e la compagna tra i primati. E la parabola è compiuta.

ATALANTEFILM E MINERVA PICTURES

PRESENTANO

SARA FORESTIER



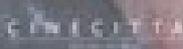
ADRIANO GIANNINI

UN FILM DI TONINO ZANGARDI

SANDRINE NELLA PIOGGIA

GOYA TOLEDO, LUCA LIONELLO, MONICA GUERRITORE
CON LA PARTECIPAZIONE DI ALESSANDRO HABER

CON ELSA MOLLER MARCO ZANGARDI CACIANO CAROTENUTO LUCIA LOFFREDO DOTTINI MICHELA FORBIONI SOGGETTI TONINO ZANGARDI SCENEGGIATURA ANGELO IRLANDO
TONINO ZANGARDI REGIA DIONISIA CRASOLA MARI FARENTI DOMENICO MATERA COSTUMI CLAUDIO MANZI VOCCHE BRIGITTA MAMMOTH CASI CAROTENUTO RAMONDI
BROUAR RONDY DIE-ZONE ILLUUM WARNER CHAPPELL ILLUUM GIOVANNI MAMMOLITTI MONTAGGIO ESVALDO BARBERO (A.M.C.) FINE FINNICH ENZO SISTI PRODOTTO DA CASCO
ENTERTAINMENT IN PER LUIGI CORRA MORA, I NAURO CASTELLINI E GIANLUCA CORTI PER MINERVA PICTURES E TONINO ZANGARDI PER ATALANTE FILM UNA PRODUZIONE DI ALICIA
LA PERLUCCI CORRA MORA GIANLUCA CORTI TONINO ZANGARDI PRODUTTORI ASSOCIATI ALESSANDRO VERACCHI FRANCESCA MAMMI REGIA TONINO ZANGARDI





Ami Canadaan Mann

Le paludi della Morte

Viaggi all'inferno

di simone emiliani

Ami Canaan Mann ha la mano sicura e già uno stile personalissimo

Sprofonda nelle tenebre *Texas Killing Fields*, secondo film dietro la macchina da presa di Ami Canaan Mann dopo *Morning* del 2001. L'ha prodotto suo padre Michael assieme a Michael Jaffe e, come spesso avviene per i figli d'arte, fare dei paragoni è già un'operazione fuorviante. La cineasta si muove sulle tracce delle serie-tv poliziesche alla CSI, come è evidente negli stacchi, nei vuoti temporali tra un evento

e l'altro, nel modo in cui vengono inquadrate le fotografie delle vittime. Il film poi però affonda, quasi precipita nell'ambiente: il Texas. Qui un detective del luogo (Sam Worthington) e il suo collega originario di New York stanno indagando sul caso di una ragazza, la cui auto è stata vista nei Killing Fields, una costiera paludosa dove sono stati ritrovati numerosi cadaveri, per la maggior parte giovani don-

ne. Dopo che viene rapita Anne, una ragazzina di cui si stanno prendendo cura, i due si inoltrano nella palude per cercare di salvarla.

Ecco che *Texas Killing Fields* si sposta nelle zone del thriller più torbido, tra Carl Franklin e il mistero di *Picnic ad Hanging Rock*. Gli alberi assumono quasi una valenza simbolica, elementi di un labirinto pieno di trappole, dove un'ipotetica superficie della fiaba si sventra e si apre verso i meandri più oscuri, popolati da figure sinistre, da continue apparizioni, in cui i due protagonisti sembrano perdere la propria identità come Mickey Rourke in *Angel Heart*, mentre il luogo avvolge e circoscrive in modo simile agli acquirini de *I guerrieri della palude silenziosa* di Walter Hill.

Ami Canaan Mann ha la mano sicura e già uno stile personalis-



simo nel raccontare quei viaggi all'inferno che si attivano nel territorio domestico (gli uomini che escono dalla casa di Anne), nella centrale di polizia (la violenza improvvisa con pugno dell'ispettore interpretato da Jessica Chastain) o anche nella semplice camminata della giovanissima protagonista.

Texas Killing Fields si sposta nelle zone del thriller più torbido

La cineasta la filma, negando quello che accade nel fuoricampo, e fa così trasparire la paura di ciò che le può capitare. Neanche lei sembra sapere quale sia l'immagine successiva. Infat-

ti, pur se il film è ispirato a fatti realmente accaduti, la cineasta li filma come se non ne conoscesse affatto le conseguenze. Riesce così ad alimentare la tensione ad ogni scena, grazie anche a un cast di prim'ordine: Sam Worthington, Jeffrey Dean Morgan, Jessica Chastain e la bravissima giovane protagonista Chloe Moretz, tutti ossessionati da continui conflitti, appaiono più in contrapposizione che uniti per raggiungere uno scopo comune. Si sentono amplificati i loro battiti, mentre il film permea sudore per le traiettorie della steal camera tesa a catturare l'immediatezza delle azioni, gli scatti imprevisi (la ragazzina che scende in corsa dall'auto guidata dal fratello). Ma nel film ci sono anche conti-

nui segnali premonitori (la presenza del corvo è forse l'unico elemento troppo esplicito in un film quasi perfetto in quanto a sottrazione) e un inseguimento che è forse l'unico frammento che richiama il cinema di Michael Mann. Se non ci fosse stato questo raffronto, sarebbe un altro esempio di un'energia che si alimenta di un'oscurità piena di calura, in cui si rimane intrappolati e da cui si è incapaci di uscire.

Interpreti: Sam Worthington, Jeffrey Dean Morgan, Jessica Chastain, Chloë Grace Moretz, Stephen Graham, Sheryl Lee
Distribuzione: 01 Distribution
Durata: 105'
Origine: USA, 2011

FILM FOR FREE  **LIFE IS AN ALTERNATIVE MOVIE**
WWW.INDIEFRAME.TV

Powered by Atlantide Entertainment

YOUR QUEER FILMS  **QUEER FRAME** **L'UNICO PORTALE ITALIANO INTERAMENTE DEDICATO AL MIGLIOR CINEMA GLBT**
WWW.QUEERFRAME.TV

No Man's Land

di carlo valeri

Il ruolo angoscioso e misterico ricoperto dalla Natura è elemento dirompente che trasfigura le ambigue psicologie dei protagonisti



Uno degli elementi più sorprendenti del secondo film diretto da Ami Canaan Mann è il modo in cui il paesaggio, ridisegnando le coordinate del cinema poliziesco, mescola le regole del genere con influenze visive che scardinano la struttura, a vantaggio di illuminazioni percettive di stampo quasi esoterico. Il ruolo angoscioso e misterico ricoperto dalla Natura in *Texas Killing Fields* (Le paludi della morte nel titolo italiano) è elemento dirompente che trasfigura non solo le ambigue psicologie dei tre poliziotti protagonisti, raccontandone in dettagli, carrellate e panoramiche allucinate percorsi drammaturgici e sfumature intimiste, ma un'intera fauna dis-umana che immerge

l'opera in un dilaniante pessimismo esistenziale. Del resto già dalla prima sequenza introduttiva la macchina da presa della regista ci immerge letteralmente in uno spazio putrido e malarico, una caratterizzazione del territorio paludoso quasi fiabesca, con tronchi d'albero che paiono essere residui postatomici di un'età giurassica, corvi funerei, formiche che si appropriano di cadaveri e oggetti industriali abbandonati in lande desolate (l'automobile vuota che vediamo all'inizio, "mangiata" da insetti e da un sole crepuscolare, quasi a indicare la consunzione del mondo civilizzato al cospetto della vegetazione). Siamo certamente lontani in questo caso dal Texas nostalgico

e anni '50 raccontato in bianco e nero da Peter Bogdanovich in *L'ultimo spettacolo* (*The Last Picture Show*, 1971), in cui il paesaggio desertico e le strade semivuote della città di provincia stavano a indicare soprattutto il malinconico rapporto filologico con lo scorrere del tempo e la caducità della giovinezza. Come anche completamente agli antipodi rispetto all'opera della Mann è la bellezza fotografica di un film come *Paris, Texas* (1984) diretto dall'europeo Wim Wenders, che decide di filmare il territorio texano a immagine e somiglianza di una visione dell'America inevitabilmente rigenerata da uno sguardo d'autore.

In *Le paludi della morte* il Texas è una vera e propria *no man's land*. Una terra di nessuno che vede probabilmente gli epigoni più convincenti nella cinematografia horror dei *Non aprite quella porta* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974) e nei più recenti *La casa dei mille corpi* (*House of 1000 corpses*, 2003) e *La casa del diavolo* (*The Devil's Rejects*, 2005), entrambi diretti da Rob Zombie.

Il film ha molto a che fare con un immaginario orrorifico

Il genere horror, meglio di altri, ha saputo raccontare le implicazioni morbose che sorreggono lo stato più violento e conservatore d'America. E il poliziesco di Ami Canaan Mann, per parte sua, ha molto a che fare con un immaginario orrorifico sia per quanto riguarda le atmosfere fantastiche di cui sopra, che

per il modo con cui riconduce il Male, e la risoluzione delle indagini, a un'istituzione familiare mostruosamente malata. La famiglia della piccola Anne, da questo punto di vista, in quanto a violenza e perversione non ha nulla da invidiare a quelle dei film di Tobe Hooper e Rob Zombie, riallacciandosi anche in questo caso a una precisa tradizione cinematografica che vede il microcosmo familiare e la sua territorialità come radice primaria dei mali d'America. È un paesaggio "vivo" quello in cui si muovono i detective del film. Uno spazio stregato e labirintico che pone ostacoli a qualsiasi metodo investigativo e razionale. Emblematica in tal senso è la sequenza in cui i personaggi interpretati da Jessica Chastain (Pam) e Jeffrey Dean Morgan (Brian) una volta ritrovato il cadavere di una giovane



ragazza scomparsa nei melmosi *killing fields* tentano a fatica di preservare il corpo e le eventuali impronte del carnefice dal fango e dal temporale che si abbatte sulla scena del delitto, in quella che improvvisamente diventa una lotta tra l'uomo e la Natura, l'estremo e disperato atto di tirar fuori la carne dalla voragine di una terra fagocitante. Detto questo *Le paludi della*

morte si segnala come ulteriore episodio filmico contrassegnato da un'ambientazione texana che nella storia del cinema americano è sempre stata rappresentata come l'antitesi etica e figurale delle due grandi metropoli cinematografiche d'America (New York, Los Angeles). Lo "stato della stella solitaria" trova nel film della Mann una trasfigurazione quasi simbolica





di questa antitesi rappresentativa che conduce a una netta dicotomia tra Natura e Cultura, wilderness e progresso sociale, città e mondo rurale. Qui i *killing fields* segnano davvero una linea di confine tra mondo selvaggio e società, tra un progetto di civilizzazione – identificato nella Texas City da cui partono le indagini dei poliziotti protagonisti, città violenta e altrettanto mortifera delle lagune limitrofe ma “almeno” sottoposta al controllo della Legge – e il perturbante ancestrale di una terra ruvida, legata a rituali barbarici fuori controllo. “Questo posto non è altro che caos. Il tuo Dio qui non ci è mai venuto” dice il “nativo” Mike al collega new-yorkese Brian. Ecco. La figura di quest’ultimo è forse emblematica per tracciare le coordinate morali, ma ancor più culturali e ideologiche sottese alla complessa tessitura che compone *Le paludi della morte*. Per risolvere il caso Brian verso la fine

del film deve letteralmente immergersi nella palude, entrare nei campi e nel mondo texano sfidando la notte e la morte, in quella che ha tutta l’aria di essere una discesa agli inferi purificatrice. Il personaggio – che fin dalle prime scene ci viene presentato come fervente cattolico – compie un autentico processo di espiazione carnale e spirituale, entrando in quella che per lui

è una “terra straniera”, sondando il terreno, studiando mappe, ombre, tracce che emergono da un universo selvaggio a sè stante, scollegato dal resto del mondo. È un percorso che sembra assurgere a metafora del sacrificio che l’uomo culturale (proveniente dalla città, religioso, padre di famiglia) deve compiere per sottostare alle leggi naturali del territorio.



Ami Canaan Mann

Gotico americano

di margherita palazzo

Il grande tema di Ami sembra essere quello di un male più strisciante e meno circosccrivibile, una scia di sangue entropica, come dissolta nell'aria

Ami Canaan Mann preferisce la pratica alla teoria, fin dall'inizio della sua storia.

Nasce a Londra e cresce tra Dayton e West Lafayette, Indiana. Crescere in una comunità "dove cinema e libri non rappresentavano un punto di riferimento per nessuno, salvo che per me e per mia madre" a volte si rivela un vantaggio: se alcune adolescenze trovano consolazione nella letteratura o

nelle arti finendo per crogiolarsi nell'astrazione, altre vengono attratte, come falene dal calore seducente della fiamma, dalle variazioni di temperatura che offre il mondo reale, in questo caso dalla metà oscura delle piccole cittadine americane affacciate sulla riva di un fiume. Letteralmente si espongono alle "storie dei vicini e della città, cose che noi ragazzini abbiamo visto e sentito, perchè solo i ra-

gazzini vengono a sapere alcune cose. Situazioni belle o terribili, che condividevamo in silenzio". Intorno al 1986, mentre Michael Mann, suo padre, lavorava alla serie tv *Crime Story*, Ami aveva 16 anni e lavorava come assistente alla produzione nel reparto artistico, per 40 dollari alla settimana. L'esperienza dei momenti anche più prosaici e concreti del lavoro su un set, i ritmi concitati della produzione





televisiva le suggeriscono i modi in cui raccontare delle storie; ma delle storie ben precise. La sua attrazione per il crimine affiora ogni tanto durante tutto il suo periodo di formazione, come assistente e regista di seconda unità (*In mezzo scorre il fiume* di Redford e *Heat* di Mann) sceneggiatrice (dalle avventure dell'investigatrice in erba Nancy Drew al poliziesco *N.Y.P.D.*) regista (*Robbery Homicide Division*, *Friday Night Lights* - l'episodio *I Can't*, vincitore del Television Academy Honors Award per la 'televisione con una coscienza'. Come vedremo, anche la coscienza del male). Il suo primo lungometraggio, *Morning*, è del 2001: un film in cui si evidenziano peraltro le scelte musicali non banali e "atmosferiche" della regista - Lisa Germano per il primo, Dickon Hinchliffe dei *Tindersticks* per il secondo - è la storia di qualcuno che torna a fare i conti col passato, complice la morte di un vecchio

amico, rientrando nella cittadina del Nord Carolina dove ha trascorso l'adolescenza.

Anche nella la sua prima esperienza come regista teatrale (*A Prayer for My Daughter* di Thomas Babe) Ami si ritrova a lavorare su una storia di delitti, tutta racchiusa nella stanza in cui una coppia di poliziotti interroga due sospettati dell'assassinio di una donna: un testo che mette gradualmente a nudo paure, angosce e tensioni personali dei detective, svelando le vulnerabilità di chi deve fare i conti a muso duro con la violenza della realtà e in particolare di uno dei due, padre, nel rapporto con la figlia. Temi che torneranno in ogni piega di *Texas Killing Fields* (*Le paludi della morte*, 2011) dove la dialettica tra innocenza e brutalità del reale impregna uno per uno alberi, abitazioni, trailer, supermercati, furgoni, fazzoletti di terra arida - tutta la costellazione dell'immaginario gotico americano infestato

da fantasmi troppo reali e del suo infernale profondo sud - le gocce di sudore e gli scoppi di rabbia dei due poliziotti, gli sguardi, i silenzi e le battute della gente del posto, l'atmosfera familiare e sempre vagamente ostile, una pesante cappa di umidità che bisogna squarciare per fare una briciola di luce e di salvezza. Forse senza possibilità di scovare una verità.

La Mann esprime il senso di ubiquità e persistenza del Male

Non a caso tra le sue [ispirazioni](#) Ami cita *Picnic a Hanging Rock* e *Don't Look Now* di Nicolas Roeg, due film che trasudano una corrente sottile di malvagità (sopran)naturale.

In [alcune interviste](#), Ami esprime un concetto che forse serve a cogliere la qualità più interessante del suo film, una materia

Quella di Texas Killing Fields era una sceneggiatura piena di cose che Hollywood non accetta
Michael Mann

palpabile quasi fatta di detriti, i rifiuti di quelle aree industriali dismesse e lasciate a farsi mordere dai granchi, dagli insetti e dagli acquitrini che cancellano rapidamente le tracce, notti afose, noia di provincia e eccezionalità dell'orrore, senso di colpa e pietas, pene universali e ostacoli quotidiani: parla di una sorta di ubiquità tra crimini e assassini appartenenti a decenni diversi (i cosiddetti *Texas Killing Fields murders* coprono un arco che inizia fin dal 1969, e riguardano oltre 60 donne di età diverse). Ami si serve del termine per mettere in luce come il suo obiettivo non sia trovare e offrire in pasto l'assassino, ma esprime anche il senso di ubiquità e persistenza del Male, di un male senza un unico volto e un unico nome – "non una mela marcia, ma qualcosa di più grande, che

riguarda tutta la società": un male che si ripete ciclicamente nelle storie di donne differenti, e nelle loro vite semina il caos. Non solo nelle vicende delle vittime, ma anche nelle esistenze di chi si mette sulle loro tracce, a volte fino a temere di confondere il proprio volto con quello dell'assassino nello sforzo di comprendere i suoi movimenti e i suoi pensieri, sempre fino a toccare con mano l'angoscia del rapporto con la propria famiglia, esposta potenzialmente alla violenza sempre, visto che questa violenza esiste e si palesa così ferocemente (temi, ancora, che tornano nei film del padre di Ami, Michael, nello specifico in [Manhunter](#), ma anche sotto forma di ossessione, ostinazione, in [Heat](#), [Insider](#), [Collateral](#), [Miami Vice](#)). Non solo l'assassinio, ma anche la

violenza sessuale e la sua natura sistemica, contro vittime perlopiù adolescenti, vagabonde fuggite da soggiorni lerci dove si cucina la metanfetamina, con padri mai conosciuti o in galera, madri fragili che cercano a loro volta l'oblio nell'alcool o la sopravvivenza nella prostituzione (incarnate qui tutte nella Sheryl Lee di *Fuoco Cammina con me*). "Le chiamano throwaway" dice lo sceneggiatore di *Texas Killing Fields*, l'ex agente DEA Donald F. Ferrarone. Vuoti a perdere: vagabonde intercettate dal male, alle quali in questo film si dà una voce, anche se la voce spettrale dei morti dimenticati, e per un attimo, il volto dolce di Chloë Grace Moretz. "Molte di loro non sono state mai identificate, nessuno ha pianto una lacrima per loro". Il grande tema di Ami sembra





ciare una linea tra ciò che può controllare o meno. Il metodo di Brian è di esporsi totalmente, di diventare completamente permeabile. Dove va disegnata questa linea, dove si trova il punto necessario per continuare nella propria ricerca senza impazzire?" La pratica, si diceva: "I miei storyboard sono fotografici" racconta Ami, che ha iniziato a scattare foto a tredici anni. Che sia trascorrere del tempo all'obitorio di Los Angeles per rendersi conto di cosa vuol dire trovarsi di fronte a dei cadaveri, incontrare le ragazze di un centro per tossicodipendenti, sfogliare le foto scolastiche delle vittime, i loro visi protesi verso un futuro spesso già deragliato, scattare altre foto dei luoghi dove sono state uccise, girare un film, le immagini (scattate, filmate) tengono ancorata Ami Canaan Mann (e molti di noi) a una scelta che non è documentaristica in senso letterale, non nel senso del reportage almeno, ma che ci tiene ancorati al tentativo di raccontare una storia onesta per decodificare il mondo e le sue tenebre sanguinarie.

essere allora quello di un male più strisciante e meno circoscrivibile, una scia di sangue entropica, come dissolta nell'aria, che erode e distrugge lentamente la fibra di questi detective durissimi eppure troppo umani. In conferenza stampa a [Venezia 68](#) Ami insisteva sulla qualità più esistenziale che stilistica, di genere, della sua predilezione per le storie noir di delitti: "Per me non c'è miglior esercizio intellettuale che cercare di comprendere la natura del crimine", spiegava. "I detective sono uomini in cerca di risposte" gli faceva eco il padre Michael, e produttore, che la accompagnava. E [altrove](#), sempre Ami riassume così la molla che ha generato il suo desiderio di fare cinema: "[In *Texas Killing Fields*] vediamo dei detective alle prese con le peggiori cose che possano accadere, e accadono ai soggetti più innocenti e vulnerabili. In sostanza la crime story è una metafora di ciò che sperimentiamo ogni giorno, e la domanda è: Che cosa facciamo quando ci troviamo di fronte a le

cose che non possiamo controllare?". Insomma, la crime story come riflesso della nostra (dis)umanità. Anche l'approccio dei due detective (personaggi scritti da Ferrarone ricalcandoli molto fedelmente sulle personalità di Brian Goetschius e Mike Land, che si occuparono dei casi nella realtà) si basa su questa idea: quanto permettiamo al caos che ci circonda di toccarci. "Ciascuno dei due cerca di trac-



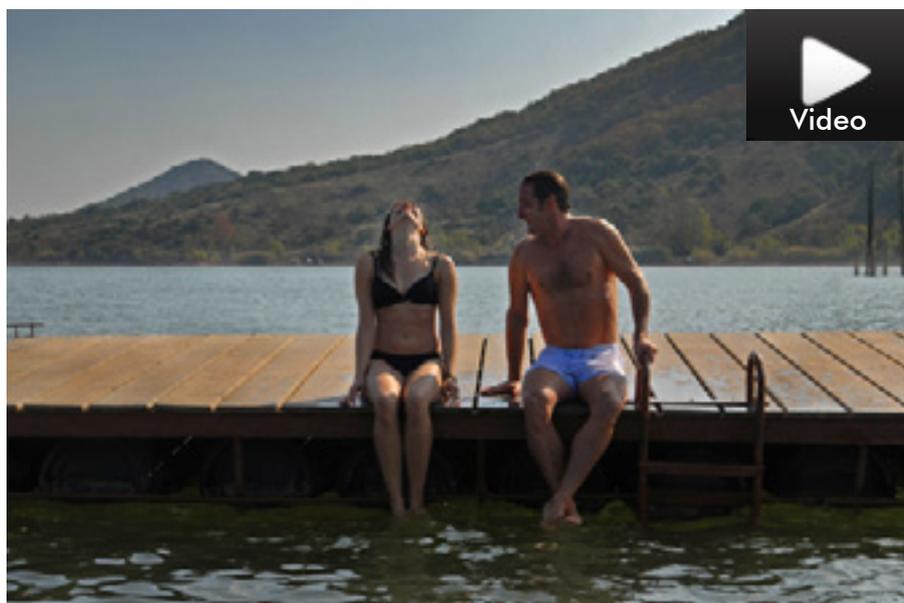
TUTTI I NOSTRI DESIDERI

Toutes nos envies
di Philippe Lioret

La vita senza di noi

di federico chiacchiarì

Un film sulla natura dei nostri desideri, sui luoghi imprevisi e meravigliosi dove, a volte, essi si nascondono



Gli altri come li vediamo? E come percepiamo quelli che abbiamo accanto? E noi stessi, quanto sentiamo realmente quello che abbiamo dentro, quello che il nostro corpo davvero vorrebbe ma noi costantemente gli rifiutiamo, per mille imperscrutabili ragioni o razionalizzazioni? E come catturare quegli attimi per portarseli via per sempre? Cosa sono quelle cose sottili, quasi scie invisibili che improvvisamente ci legano a qualcuno, anche se prima era un perfetto sconosciuto? E quello che costruiamo giorno per giorno, a chi appartiene? Possiamo veramente imparare ad immaginare un "mondo senza di noi"?

Queste e altre mille domande

sfrecciano dal cuore palpitante di un film che lascia scorrere la vita, eppure non la lascia andare. Perché possiamo sempre decidere che cosa farne, anche di quei pochi attimi che ci separano dal non esserci (più). Per questo Claire (Marie Gillain) non può accettare il terribile responso del male incurabile che l'ha colpita, o almeno non può accettare quelle che sono le procedure sociali della "morte dolce", chiusa per settimane o mesi in un letto di ospedale a massacrarsi di raggi e chimica, solo per rallentare di poco un processo inevitabile. Ma lei non può, non vuole. Nel suo ruolo di magistrato, mamma, moglie e, anche, amica della madre della figlia caduta in disgrazia con

i creditori, non può mollare. E tiene il male tutto per sé, continuando a combattere giornalmente per una giustizia meno asettica e impermeabile alla "condizione umana".

Gestisce la famiglia, il lavoro, e una battaglia "politica" nella quale trova però un valido alleato, Stéphane (Vincent Lindon, fantastico attore feticcio di Lioret), anche lui magistrato con ideali giovanili messi ormai da parte, ma che nella rabbia e determinazione di Claire riconosce alcuni tratti del suo DNA ribelle di vent'anni prima, che ora decide di rimettere in gioco.

Anche perché la collaborazione professionale con Claire funziona, e insieme riescono dove da soli non arriverebbero. E la battaglia legale per salvare l'amica Celine dagli Istituti di Credito diventa una vera a propria ragione di vita e di morte. Già perché nel frattempo il male di Claire peggiora, e fa sempre più fatica a nascondere, mascherarlo.

Quello che costruiamo giorno per giorno, a chi appartiene?

E mentre cerca di organizzare "la vita senza di lei", aiutando Celine e integrandola nella sua famiglia, con i figli delle due donne che diventano quasi dei fratelli, deve comunque sottostare alle visite settimanali in ospedale, almeno per farsi prescrivere antidolorifici efficaci. All'inizio è il caso (Stéphane deve portare una scrivania al figlio che vive proprio vicino all'ospedale) poi diventa quasi un'abitudine: Stéphane accom-

pagna Claire con la sua auto. E proprio in uno di questi viaggi che Claire chiede una deviazione improvvisa, sfiorando l'incidente, per portare Stephane nei luoghi dell'infanzia, in quel lago dove lei e la sorella ebbero entrambe l'esperienza del "primo bacio". E tra un ricordo e l'altro il desiderio improvviso di un bagno nel lago. Lei si getta, è un impulso. Stephane prima rifiuta ma poi, pur riluttante, si tuffa anche lui. L'acqua è gelida ed è dura arrivare fino al pontile. Claire è stremata, dal freddo e dalla fatica e, per un attimo, è felice. Ma, nella nuotata per tornare a riva, il suo corpo cede. Fortunatamente Stephane è lì, a proteggerla e aiutarla. Ma non per sempre...

Toutes nos envies è un film sulla natura dei nostri desideri, sui

luoghi impreveduti e meravigliosi dove, a volte, essi si nascondono. E di come degli eventi straordinari, a volte, riescono a ricollocarli nella nostra vita, fuori dalle maledizioni e dall'autoleisionismo in cui spesso, gli umani, si rinchiodano.

Le cose che più contano, alla fine, non si hanno, si vivono

Cosa conta di più nella vita, infine? I sogni? Lottare per qualcosa in cui si crede? O godersi lo spettacolo di una partita di rugby o magari un bel bagno nell'acqua ghiacciata di un piccolo lago? Tutto.

E anche quel cane promesso ai tuoi figli, e quella mano pudica e complice che ti stringe un

"quasi sconosciuto" con il quale ti dai ancora del "lei", sul tuo letto d'ospedale. Siamo fatti di sguardi, di sogni, contatti, desideri. Nessuna di queste benedette cose implica il possederle. Le cose che più contano, alla fine, non si hanno, si vivono. Come le persone. E lo sguardo dolce e ambiguo di Loiret, ci regala l'ennesimo piccolo, piccolissimo capolavoro di un regista che, ormai ci è chiaro, riesce a illuminare col cuore ogni storia. E come sempre, solo nelle storie di morte possiamo vedere, davvero, l'amore...

Interpreti: Vincent Lindon, Marie Gillain, Armandine Dewasmes, Yannick Renier
Origine: Francia, 2011
Distribuzione: Parthénos
Durata: 120'



Il tempo che ci resta

Conversazione con Philippe Lioret

di aldo spiniello e carlo valeri



Il suo cinema sembra sempre raccontare una perdita fondamentale, un lutto. Il ragazzo di *Welcome*, il fratello di *Je vais bien* e *Claire* in quest'ultimo film. Ma al tempo stesso racconta di una voglia di cambiamento, cambiare non solo la propria situazione personale, ma anche la situazione sociale, politica. Solo dalla perdita può partire questo cambiamento personale, familiare, politico?

Non l'ho mai pensato in questi termini, in realtà. Qui non parlerei tanto di perdita, quanto di una situazione d'urgenza, un'emergenza. Mi imbarazza un po' la sua domanda, perché di fatto non condivido il punto di vista.

Secondo me davvero non si può parlare della perdita come di qualcosa che risvegli la nostra coscienza. Tutti noi abbiamo delle capacità di cui non siamo consapevoli e che solo in determinati momenti legati all'urgenza riusciamo a scoprire. È il caso di *Claire*: in questa storia, apprendendo che le resta poco tempo da vivere, si domanda come impiegare questo tempo, che cosa farne, come poter essere utile agli altri e a se stessa.

Sia in *Welcome* che in questo film è come se lei costruisse dei rapporti familiari diversi, non più basati su legami di sangue. Lì una sorta di rapporto padre-figlio tra *Simon* e il clandestino. Qui c'è la

giovane aiutata da *Claire*. In che modo lei vede la famiglia?

In realtà sì, c'è una nuova famiglia, quella che ricostruirà *Céline*, che di fatto andrà a sostituire *Claire* entrando nel suo nucleo familiare. Ma c'è anche un altro rapporto familiare o filiale ed è quello che si crea tra *Claire* e *Stéphane*, che ha senz'altro qualcosa di ambiguo: è l'incontro di un uomo e di una donna con tutta la componente della seduzione, di ferormoni e di complicità che passa attraverso i due soggetti e quindi di un possibile amore "che non sarà", ma è anche un rapporto filiale. A un certo punto lei nella storia lo fa passare per suo padre e di fatto ci rendiamo conto che, data la differenza di età, in effetti lui potrebbe anche essere suo padre. Ma il punto fondamentale è che *Claire* non ha avuto un padre, le è mancata una figura paterna. Quindi sono dei rapporti effettivamente familiari, ma visti con uno sguardo diverso. Per quanto riguarda me, i miei migliori amici fanno parte della mia famiglia, oggi posso addirittura dire che *Vincent Lindon* fa parte della mia famiglia.

Tutti i rapporti intimi hanno in sé qualcosa di familiare

Tutti i rapporti intimi hanno in sé qualcosa di familiare. Dei legami di sangue non m'importa assolutamente nulla. Ho tre figlie che sono state cresciute da una donna che non è la loro madre. Credo che la cosa importante nella vita siano i rapporti, le relazioni che riusciamo a tessere e a costruire.



Mi sembra che il cinema francese, meglio di ogni altro oggi, sappia raccontarti la politica, o meglio, la società attraverso l'intimo, attraverso le vite intime dei personaggi. Penso, ad esempio al cinema di Cantet. Questa impressione è vera? E se è vera quali potrebbero essere le motivazioni?

Mi dà una buona notizia. Perché di fatto le cinematografie dei vari paesi altro non sono che delle istantanee su una situazione sociale e ci sono stati nel corso degli anni dei momenti di gloria nelle varie cinematografie. Credo di aver conosciuto lo stile di vita italiano attraverso i film degli anni '80 e '90, al punto che quando sono arrivato in Italia non ho scoperto nulla di nuovo sul modo di vivere degli italiani. Ho visto i film di Alberto Sordi, questi rapporti di coppia stranamente tumultuosi, burrascosi che mi hanno dato uno spaccato di vita della società italiana di allora. Credo che quei film davvero fossero uno studio comportamentale sulla società italiana, come oggi, del resto, certa produzione indipendente americana riesce a illustrarci

molto bene il modo di vivere degli americani. Penso quindi che quando si racconta la storia di una famiglia o di un incontro tra due persone, mantenendo in sottofondo la società, contestualizzando, in modo che questo contesto più generale non sia così lontano dal soggetto, forse si riesce proprio a dare uno spaccato di vita di quel paese, di quella situazione sociale.

Vedendo il rapporto tra Claire e Céline, oppure anche quello tra Simon, sembra che l'amore per l'altro, che è diver-

so dall'amore tra un uomo e una donna, ma diverso anche dall'amicizia, in un certo senso nasca dalla proiezione nell'altro delle nostre paure e delle nostre infelicità, ma anche delle nostre speranze. Cosa ne pensa?

Credo che ognuno di noi proietti qualcosa nell'altro. Quando Claire vede Céline con i suoi figli, probabilmente ripensa a quando lei stessa era bambina e al rapporto che aveva con la madre. In qualche modo la situazione è analoga all'età. Ad un certo punto le si prospetta l'ipotesi di lasciarla in un centro di accoglienza con i suoi bambini e lei, invece, decide di ospitarla a casa sua. Quindi il rapporto tra di loro diventa ancora più intimo. E fa un passo ulteriore quando capisce che potrebbe diventare una madre *sostituita* ideale. Il loro rapporto diventa così una sorte di amore. Perché appunto *amore* è una parola che ha tante connotazioni diverse, ma soprattutto indica il desiderio di ritrovarsi sulla stessa strada. Quest'intervista ha preso una piega un po' filosofica.



Lo sputo di Freud

di sergio sozzo

Con una rassegna che si è trasformata in una sorta di sputo (di Freud) irridente, Cronenberg ci mostra quello che siamo diventati nonostante i suoi film

È sempre più chiaro come qualcosa si sia staccato nel cinema di Cronenberg nel finale di [eXistenZ](#), datato 1999, fatidica fine secolo. Ma non ci riferiamo alle lamentele che da 4/5 film a questa parte vengono fatte al cineasta, che "non sarebbe più lo stesso" o avrebbe "perso quel tocco" malato e potentemente disturbante che avevano le sue visioni negli anni '80 e '90. Non è assolutamente questo il

punto: è che la ludica *boutade* di [eXistenZ](#) ha proprio introdotto nella poetica di Cronenberg la concezione di un sardonico svelamento che impone alle immagini e allo spettatore stesso un nuovo raddoppio sulla materia, una distanza che non permette di vedere meglio ma anzi confonde la natura dell'artificio, mischiandolo in una prospettiva più "larga" e volutamente meno a fuoco. Cronenberg, che

era stato sino ad allora cineasta cristallino ed esemplare negli enunciati e nelle forme, ha deciso di lasciar perdere, almeno in apparenza, le ossessioni di sempre per chiudersi nei [maniacomi](#) o in mezzo ai [mafiosi russi](#). Che cosa è successo? Quella dell'autore ci appare in realtà piuttosto come una presa di coscienza della definitiva impossibilità di salvarsi o di salvare qualcuno, qualcosa, il Mondo (ritorna [l'ultimo Ferrara](#) in *Cosmopolis*, quantomeno nell'atto finale con Pattinson e Giamatti unici uomini sulla Terra), facendo un film. Era la disperazione di Jung in [A Dangerous Method](#): la devozione non funziona più, e allora va da sé che Freud adesso sembri un buffone con la barba posticcia e il sigaraccio sempre in bocca, Viggo Mortensen che grugnisce con un ghigno storto fisso in faccia. Ecco, *Cosmopolis* in sostanza





è tutto in quel dialogo del film precedente di Cronenberg, in cui Jung e Freud litigano per colpa di un rumore di assestamento, imprevisto o prevedibile, della libreria di legno. Buffonesca osmosi del bignami della psicanalisi in gag surreale.

La(s)soluzione: David Cronenberg ha unicamente peggiorato in un barile di bile quel senso tragico e disilluso del grottesco che sottotraccia ne attraversa l'intera filmografia. Questi ultimi suoi film sono commedie (dis)umane in cui ogni cosa, dai dialoghi alla caratterizzazione dei personaggi, è portata all'esasperazione del segno, sino a capovolgerla nella propria stessa parodia. Cronenberg sghignazza, e questa trasposizione di De Lillo è sorprendente soprattutto come punto di non ritorno di questa sua pratica recente.

In questa limousine alla fine del mondo, come quella di Brain tra le macerie di *Fuga da New York*, personaggi tristi inscenano svogliatamente *reading atonal* e smorti dei dialoghi del romanzo di partenza, mentre dall'altra

parte dei finestrini alla stessa velocità/lentezza di Lee Kang Sheng nel corto di Tsai Ming Liang *Walker*, scorrono quelle che sembrano essere le visualizzazioni delle immagini mentali create, di nuovo junghianamente, dai protagonisti.

Cronenberg ci prende a torte in faccia, come fa Mathieu Amalric

Le parole messe in bocca da Cronenberg (unico autore della sceneggiatura) a Pattinson e soci sono quasi una messa in ridicolo sarcastica di secoli di questioni universali della storia del pensiero, con vette di straniamento tra Brecht e off-Broadway (soprattutto nel già citato frammento finale con Giamatti). L'interesse per i cambi di location tra l'abitacolo dell'auto e appartamenti, restaurantini, negozi di barbieri, parchetti, è minimo: la formula si ripete identica di incontro in incontro. Con una rassegnazione che si è trasformata in una sorta di sputo

(di Freud) irridente, Cronenberg ci mostra quello che siamo diventati nonostante i suoi film, o appunto proprio come i suoi film avevano previsto.

David Cronenberg ci prende a torte in faccia, come fa lo strepitoso cameo di Mathieu Amalric spiacciando un dolce sul volto del bel Pattinson (Amalric qui, come il satiro Cassel in *A Dangerous Method*, racconta dell'unico modo rimasto di essere sani, ovvero muoversi in maniera irrazionale), e poi ci chiede di andarcene via perché non ci sopporta più: *voglio restare solo*. Il suo film successivo, ragionevolmente e del tutto comprensibilmente, non potrà che essere uno slapstick.

Interpreti: Robert Pattinson, Paul Giamatti, Mathieu Amalric, Juliette Binoche, Sarah Gadon, Samantha Morton, Jay Baruchel
Distribuzione: Warner Bros.

Italia

Durata: 113'

Origine: USA, 2011

Cosmopolis

L'abisso di De Lillo

di **pietro masciullo**

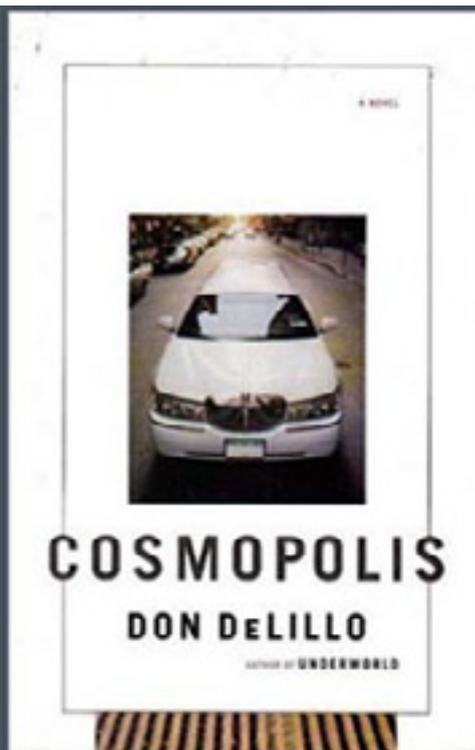
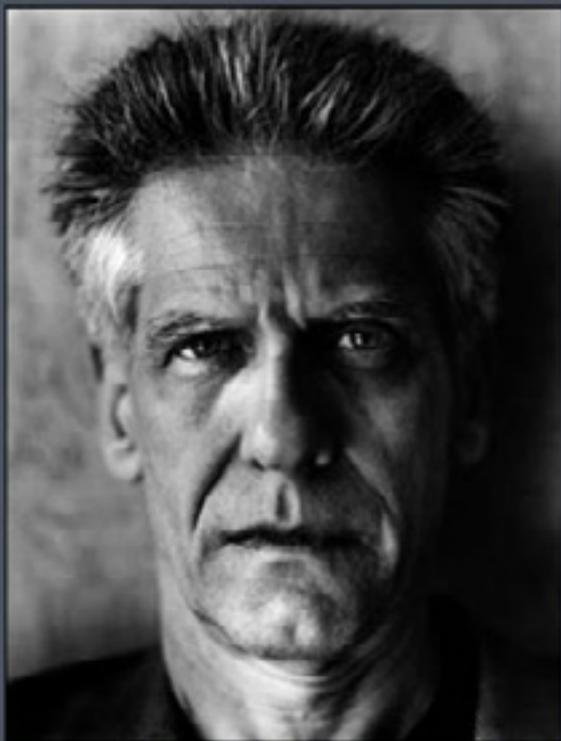
Sembra che in questa Manhattan senza confini, spazio virtuale, le tracce di umanità siano ormai quasi scomparse.

"Nell'anno 2000. Un giorno di aprile". È così che inizia l'Odissea di Eric Packer, il ventottenne ultramiliardario protagonista di uno dei più controversi romanzi del maestro indiscusso della letteratura postmoderna americana: Don De Lillo. Una giornata, una città (New York con i suoi "strati" in cui incunarsi uno ad uno) e una limousine che travalica i confini dello spazio e del tempo. Per ritrovarsi ciclicamente in un eterno presente che agghiaccia le anime dei prota-

gonisti e gli occhi del lettore dellilliano. Sì perché il vecchio Don ci ha abituati (dal suo lontano e folgorante esordio con *Americana* nel 1971) a introiettare nelle sue epocali sperimentazioni sul linguaggio letterario un umanesimo dirompente che si fa prepotentemente largo, si insinua nelle pieghe delle parole o nelle sue sfiancanti ripetizioni, per risaltare come unica banchina solida di salvezza da contrapporre alla sfuggente liquidità del nostro (post)reale. L'umanità,

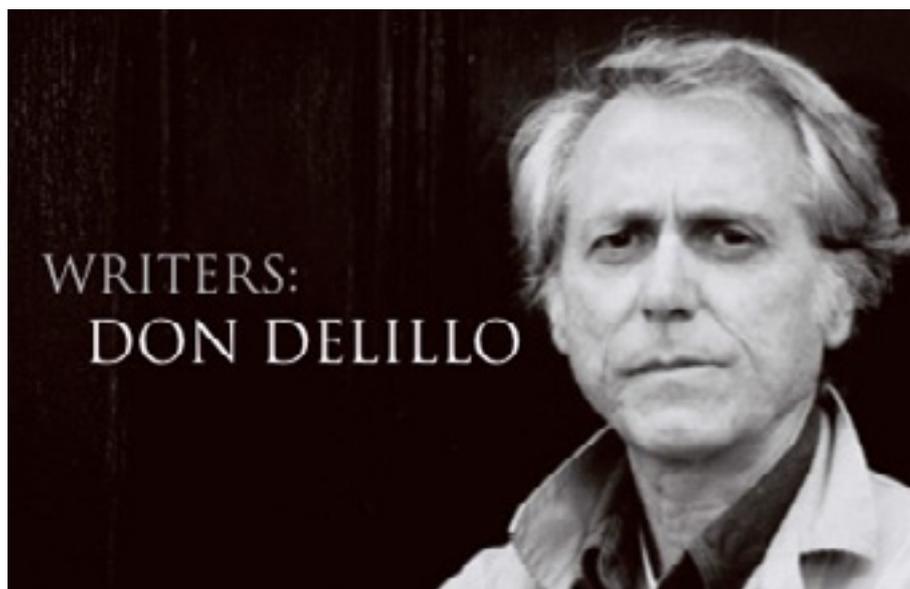
pertanto, riesce sempre dolorosamente a (sopra)vivere in De Lillo: magari inseguendo il percorso di una semplice pallina da baseball in quarant'anni di Storia americana, come nel suo capolavoro assoluto *Underworld*. Ed ecco che, in prima battuta, si viene spiazzati entrando pian piano in questo spettrale *Cosmopolis*: libro piccino in confronto agli standard di De Lillo, secco, dalla copertina bianca e neutra che non lascia presagire alcunché. Sembra che in questa Manhattan senza confini, dove ci si sposta come in uno spazio virtuale, le tracce di umanità siano ormai quasi scomparse. Risucchiate anch'esse dalle immagini unidimensionali che si affastellano negli occhi di un protagonista che "guarda" da un finestrino.

Ma accade che a otto anni di distanza dall'uscita del romanzo - uno dei meno compresi e dei



CRONENBERG + DON DeLillo

Aveva qualche desiderio che non fosse postumo?



più assoluti dell'ultimo decennio - David Cronenberg (che ha fatto della ricerca dell'umano nell'inumano una sorta di missione del suo cinema entomologico) scelga di trarre un film proprio da questo *Cosmopolis*. E allora la curiosità di ritornare sui (non) luoghi dell'abisso di De Lillo si fa troppo forte e ghiotta; Cronenberg incombe e quindi lo si deve fare prima. Prima che il maestro assoluto dell'estetica della "nuova carne" ci fornisca il suo attesissimo punto di vista cinematografico. Tracce di umanità invisibili si diceva, fuse con le "macchine" in primis (tema straordinariamente cronenbergiano) e con i pixel digitali poi:

Quella era l'eloquenza di alfabeti e sistemi numerici, ora pienamente realizzata in forma elettronica, nel sistema binario del mondo, l'imperativo digitale che definiva ogni respiro dei miliardi di esseri viventi del pianeta. Lì c'era il palpito della biosfera. I nostri corpi e oceani erano lì, integri e conoscibili.

Lo spazio naturale dell'uomo messo in fortissima crisi già

dalla letteratura del novecento - perdita di ogni coordinata e morte del concetto di luogo che provoca l'implosione dell'identità individuale in scrittori come Baudelaire o Musil e in filosofi come Mark Augé - si rinchiude in una città/mondo epicentro dell'esplosione dei segni nella letteratura postmoderna (Pynchon, Ballard e lo stesso De Lillo), per poi approdare conseguentemente ad una totale smaterializzazione fisica che provoca follia cronica nell'uomo (i romanzi odierni di Ellis o Pa-

laniuk). In tutto ciò *Cosmopolis* si pone come framezzo, come viaggio al termine della notte alla strenua ricerca di qualcosa: Eric si sveglia una mattina nella sua immensa villa e cerca disperato poesia nelle cose che "guarda", ma non ci riesce più (non c'è più nemmeno un feticcio salvatore: la palla da baseball da inseguire). E allora esce dal suo guscio rinchiudendosi subito in una ipersicura placenta protettiva (la limousine bianca che pare spostarsi come il mouse di un Pc), mosso solo dal bisogno stupido e primario di *tagliarsi i capelli*. Eric è un giovanissimo guru della finanza che fa della virtualità delle sue azioni sui mercati la sua arma di vittoria nel mondo reale, nonché unico scopo della sua esistenza. Ma ora avverte un terribile deficit emotivo e si dona ancora al movimento per trovare senso. Incontra i suoi più stretti collaboratori ad uno ad uno nelle strade di New York, si ferma e li fa entrare in auto per brevi meeting. Una evidente inverosimiglianza narrativa che in De Lillo si fa paradosso tem-





porale: tutto in un giorno, tutto in un luogo, la vita in un pomeriggio come nell'*Ulisse* joyciano. Noi lettori ci addentriamo in una sorta di città virtuale dove la limousine/mouse fluttua come in un social network e chatta con altre "tracce" di umanità che segnano inesorabilmente la morte di ogni residuo di romanticismo. Ed Eric si trova per la prima volta a disagio con i concetti e i valori che l'hanno portato al successo: è qui che, finalmente, andando avanti nella lettura del romanzo incominciato a riconoscere il vecchio De Lillo. È come se accerchiato da se stesso e dai mille impulsi che vogliono "formattarlo" alla velocità corrente della virtualità che lui stesso ha creato, Eric (il guru del nuovo capitalismo e simbolo della globalizzazione finanziaria) inizi ad operare per sabotare dal suo interno questo movimento:

Nessuno morirà. Non è questo il credo della nuova cultura? Verranno tutti assorbiti dentro flussi

di informazioni. Non ne so nulla. I computer moriranno. Stanno morendo nella loro forma attuale. Sono quasi morti come unità distinte [...] si stanno fondendo nel tessuto della vita quotidiana.

Ecco che l'aspetto cronenbergiano viene illuminato dalle parole di Eric/De Lillo. Quella fusione tra uomo e macchina che nel Ballard di *Crash* aveva fornito uno degli incubi più devastanti dell'immaginario metropolitano odierno (rilanciato in forma ancora più materica e pulsionale dal film di Cronenberg) qui fa un passo in avanti. Le macchine moriranno anch'esse e sopravvivranno solo dei meri "dati", dei virtuali database che incapsuleranno l'umanità. Resta il problema delle pulsioni ferine che terroristicamente (o romanticamente?) dovrebbero evadere da tutto ciò...ed è questo, ci scommettiamo, che sarà il campo su cui insisterà il regista canadese nella sua trasposizione. Ma torniamo ad Eric: il suo scel-

lerato investimento nell'ottusa convinzione che lo yen prima o poi crollerà rendendolo più ricco, cosa che non avverrà mai, è chiaramente la ricerca di un suicidio pubblico per riscoprire una sua identità privata. E allora ci troviamo ad incrociare spesso, come uno splendido fantasma che si libra per la città in luoghi e tempi differenti, la sua misteriosa compagna di vita. Donna eterea, angelo custode e moglie continuamente tradita (Eric farà un viaggio anche nelle sue deviate pulsioni sessuali nel pomeriggio newyorchese), Elise è una poetessa in cerca perenne delle parole che spieghino ancora i sentimenti: ricomparirà spesso nei momenti di struggente dubbio di Eric, come un fulmine di luce ambasciatrice di calore nel gelo della limousine. Ed Eric, solo guardando lei, torna disperatamente a voler essere:

consapevole di ciò che mi sta intorno. Capire la situazione di un'altra persona, i sentimenti di

un'altra persona. Sapere insomma cos'è importante.

La limousine si inoltra in cortei presidenziali, proteste politiche di piazza con esseri umani che si danno fuoco in nome di un idealismo ormai morto e funerali di idoli nazionali che producono show perenni e ininterrotti. Ed Eric è lì, a testimoniare. Ma non più con lo sguardo fulmineo e leggerissimo del flaneur di Baudelaire, ma con lo sguardo perennemente filtrato da uno schermo. De Lillo confina lo sguardo di Eric tutto in un agghiacciante proposizione: «in TV aveva più senso». Gli avvenimenti che avvengono a pochi centimetri di distanza nella città/mondo, separati solo da uno sportello di automobile, vengono visti ed interpretati da Eric attraverso uno Schermo (che proietta solo crudi dati finanziari, una serie infinita di zero e di uno: virtualità) che si sovrappone alla Limousine (il vecchio filtro novecentesco della "macchina"). Ed ecco il senso del rilancio di De Lillo su Ballard: dall'uomo macchina all'uomo pixel. E forse, perché no, il *Cosmopolis* di Cronenberg potrebbe già essere considerato come il terzo anello di una trilogia che comprende appunto *Crash* e il suo titanico *Videodrome*.

Il viaggio del nuovo Ulisse Eric è continuamente minacciato dallo spettro di un incubo omicida. C'è qualcuno là fuori che vuole ucciderlo: sia come persona, sia come simbolo vivente di una umanità senza più orizzonti. Si tratta di Benno Levine, un ex dipendente della sua azienda, che De Lillo tratteggia con due brevi capitoletti in prima persona tratti dal suo folle diario. Pagine che

eruttano una vibrante umanità malata. Ed è qui che si annidano i fantasmi dei giovani discepoli di De Lillo, Benno infatti potrebbe essere un protagonista perfetto di un romanzo di Ellis o Palaniuk:

Passerò il resto della mia vita in questo spazio abitativo a scrivere questi appunti, questo diario, registrando le mie azioni e riflessioni, trovando un po' di dignità, un po' di valore in fondo alle cose. Voglio diecimila pagine che fermino il mondo. [...] Ho attacchi di susto, una specie di perdita dell'anima, originaria dei Caraibi, che ho inizialmente contratto su Internet poco prima che mia moglie prendesse suo figlio e se ne andasse.

Se Eric è l'uomo in movimento, Benno è il suo fantasma-specchio

Se Eric è l'uomo in movimento che cambia il mondo con le sue intuizioni sulla fluidità finanziaria, Benno è il suo fantasma/specchio che vuole ucciderlo e se ne sta rintanato in casa a "scrivere" per cercare un senso. Eric ha paura di Benno ma ne viene fatalmente attratto, proverà lui stesso in prima persona l'ebbrezza ferina di togliere la vita a qualcuno. E il suo movimento nella città terminerà proprio con l'incontro finale in cui le due "umanità" del nuovo Ulisse si scontreranno in un ennesimo *Crash*!

È in questo preciso istante che l'anima sottilmente sentimentale del vecchio De Lillo torna a risplendere. Le ultime pagine del romanzo potrebbero appartenere

al Nick Shay di *Underworld* o al professor Jack Glandney di *Rumore Bianco*: uomini in crisi, preda della loro emotività ormai retrò e in disperata ricerca di una identità che li definisca proprio come Eric. E De Lillo li coglie magnificamente mentre si muovono nelle ceneri/segni del mondo:

tante cose ormai andate, ecco chi era, il gusto perduto del latte succhiato dal seno materno, la roba che espelle quando starnutisce, questo è lui, e il modo in cui una persona si trasforma nel riflesso che vede passando accanto a una vetrina polverosa.

Definitivo, immenso Don De Lillo.

BIBLIOGRAFIA ITALIANA

- AMERICANA (*Americana*, 1971), Einaudi, 2008
- GREAT JONES STREET (*Great Jones Street*, 1973), Einaudi, 2009
- GIOCATORI (*Players*, 1977), Einaudi, 2005
- CANE CHE CORRE (*Running Dog*, 1978), Einaudi, 2006
- I NOMI (*The Names*, 1982), Einaudi, 2004
- RUMORE BIANCO (*White Noise*, 1985), Einaudi, 1999
- LIBRA (*Libra*, 1988), Einaudi, 2000
- MAO II (*Mao II*, 1991), Einaudi, 2003
- UNDERWORLD (*Underworld*, 1997), Einaudi, 1999
- BODY ART (*The Body Artist*, 2001), Einaudi, 2001
- COSMOPOLIS (*Cosmopolis*, 2003), Einaudi, 2003
- L'UOMO CHE CADE (*Falling man*, 2007), Einaudi, 2008
- PUNTO OMEGA (*Point Omega*, 2010), Einaudi, 2010

Boys Will Be Boys

di giacomo calzoni

Chronicle prende le distanze dalla superficialità del found footage odierno, per mettere in scena un vero e proprio "diario del desiderio"



Come prima cosa, proviamo a contestualizzare il tutto: *Chronicle* di Josh Trank arriva in un momento in cui gli *handycam movies* sembrano essere, insieme al 3D, la nuova gallina dalle uova d'oro degli studios di Hollywood. I numeri parlano da soli: da *Cloverfield* alla serie di *Paranormal Activity*, passando per *ESP* e *L'altra faccia del diavolo*; senza dimenticare, ovviamente, lo spagnolo *REC* e il "capostipite" *The Blair Witch Project* (e quindi anche *Cannibal Holocaust* di Deodato).

Tutti esempi di *found footage* dove i concetti di finzione o realtà (presunta tale) guidano letteralmente gli occhi e lo sguardo, subordinando la centralità della messa in scena e trasformando l'ideale stesso di film in qualco-

sa di astratto e indefinito, a tratti forse rivoluzionario, a tratti forse no.

Nel mezzo, per fortuna, schegge impazzite e furoreggianti di cinema purissimo, come *Redacted* di De Palma e *Diary of the Dead* di Romero: gli unici in grado di registrare (è il caso di dirlo) il caos e il sovraccarico multimediale degli ultimi anni, lo scacco cognitivo che trasforma la verità in illusione e il mondo intorno a noi in una materia ribollente di una quantità tale di dati da renderne impossibile un'assimilazione compiuta.

Tutto questo per dire che dietro l'apparenza da *home movie* canonico, *Chronicle* ha assimilato bene la lezione dei maestri; e c'è un momento in cui Josh Trank sembra citare proprio

Diary of the Dead, quando ad una festa l'occhio della telecamera di Andrew si incrocia con quello di una blogger: se però in Romero la scoperta di un altro punto di vista portava all'azzeramento del controcampo (e quindi, come detto sopra, all'accettazione dell'incomprensibilità del reale), *Chronicle* non nutre affatto intenzioni di questo tipo. Piuttosto, sfrutta questa tecnica per ridefinire il concetto di spazio, utilizzando la macchina da presa come estensione fisica, concreta e tangibile del pensiero umano e della sua volontà. In questo senso, sì, è un film di supereroi: come se la capacità di creare mondi e visioni tridimensionali nel *Lanterna Verde* di Martin Campbell si fosse trasformata in film a sé stante, abbattendo qualsiasi limite fisico per proclamare la superiorità dell'immaginazione sul triste mondo degli uomini.

"D'ora in avanti ho deciso che riprenderò tutto", dice Andrew nella primissima scena, puntando la telecamera davanti allo specchio. E' da questa dichiarazione di intenti che nasce e si muoverà successivamente tutto il film, nel quale l'acquisizione e la consapevolezza dei superpoteri (muovere oggetti, sconfiggere la forza di gravità) si rivela essere poco più di un MacGuffin, un pretesto assai poco importante da sviscerare o giustificare. Perché il cuore di *Chronicle* risiede altrove: un racconto di formazione dove l'apertura all'età adulta è data dalla scoperta delle infinite possibilità del mondo e della vita, dal potere della mente che Andrew, puntualmente, mostra allo spettatore filtrandolo attraverso

il suo punto di vista. Una sorta di diario del desiderio, che utilizza le immagini per cercare di mettere assieme i pezzi di un'esistenza non sempre felice, cristallizzata in un momento di onnipotenza così grande da dover necessariamente essere condiviso. Ma è un desiderio che porta con sé dolore e rabbia, dal momento che – come nella migliore tradizione del *coming of age* – in controluce affiorano famiglie allo sbando e abissi di solitudine, fino a sfociare in un climax di altissima tensione e tragedia dove tutta la volontà che permea la pellicola si trasforma in pura aggressività filmica, ripresa da una moltitudine di oggetti diversi (cellulari, telecamere, tablet e quant'altro).

In *Chronicle*, se si vola è perché si vuole volare. E se si vuole volare, lo si deve mostrare: ecco perché, per una volta, la tecnica dell'*home movie* è al servizio del film e non viceversa. Perché solo così possiamo comprendere meglio Andrew e le sue scelte, nella sua impossibile ricerca della felicità: e lo ha capito bene Matt, l'amico fraterno, nel bellissimo passaggio di testimone finale, quando gli regalerà almeno un frammento, un'immagine, di quella tranquillità tanto invocata. A caro prezzo.

Come recita la bella tagline originale: *boys will be boys*.

Interpreti: Dane DeHaan, Alex Russell, Michael B. Jordan, Michael Kelly, Anna Wood
Distribuzione: 20th Century Fox
Durata: 84'
Origine: USA/Gran Bretagna, 2012

Le ombre pop

di carlo valeri

Quello di Burton è un viaggio nel tempo che racconta comicamente l'incapacità dei suoi personaggi di riuscire a raggiungere un equilibrio nel mondo

L'inizio è da mozzare il fiato. La macchina da presa di Tim Burton a volo d'uccello delinea traiettorie immersive che attraversano le sempre perfette scenografie del regista per andare ad abbracciare un romanticismo autoriale che è subito perfetta sintesi tra letteratura gotica, cinema muto, immagine e parola (è la *voice over* del protagonista a raccontarci l'antefatto in costume, in un diretto riferimento all'incipit del *Dracula* di Coppola, per poi disperdersi nei bellissimi titoli di testa che sulle note di *Night in White Satin* ci proiettano nel 1972). Giovane aristocratico proveniente dal Vecchio mondo per fondare un piccolo impero commerciale nelle coste d'America a metà Settecento, Barnabas Collins viene trasformato in vampiro dalla strega Angelique, sensuale amante

non ricambiata ossessionata da un senso di vendetta di cui ne farà tragicamente le spese la bella Josette, la donna che Barnabas ama. Condannato a una sepoltura lunga due secoli, Barnabas riemerge nel 1972. La sua Collinwood è cambiata, come anche la sua famiglia, relegata ai margini dalla comunità nel polveroso castello dei Collins. Per Barnabas comincia così una nuova vita tra gli umani. Eppure anche stavolta dovrà vedersela con Angelique, ancora invaghita di Barnabas e accecata dalla gelosia per Vickie, giovane badante della famiglia Collins, quasi una reincarnazione di Josette.

Quella di Tim Burton è un'opera che mescola l'horror gotico con l'immaginario collettivo anni Settanta, delineando sfumature ironiche quanto complesse da





un punto di vista citazionistico, a sua volta contrassegnato da uno spirito più burtonianamente stravagante che nostalgico. I riferimenti agli anni Settanta (cromatici in primo luogo, ma anche evidentemente musicali con brani di Moody Blues, Barry White, T. Rex, Curtis Mayfield) provengono del resto direttamente dall'inevitabile fedeltà filologica all'omonima serie tv da cui *Dark Shadows* è tratto. La natura televisiva del prototipo emerge attraverso una scrittura che, soprattutto nella sezione centrale, quasi imponendosi come modello teorico sulla scrittura seriale, si ostina ad affastellare una serie di brevi gag sostanzialmente slegate dall'itinerario emotivo del prologo. E' la parte dedicata alla famiglia Collins in cui Burton sembra maneggiare i propri freak rinunciando da subito alle linee d'ombra per relegare il suo affresco a una eccentricità autosufficiente e inchiodata a una lettura di primo grado, dove il *trait d'union* è proprio Barnabas, creatura settecentesca a disagio nell'America degli anni Settanta quasi quanto apparentemente sembra esserlo l' "alieno" Burton in questa rilettura contami-

nata e "impossibile" che alterna Murnau con Alice Cooper. Del resto *Dark Shadows* è un viaggio nel tempo in cui la linea dominante è la messa in scena di un cortocircuito capace di mettere in comunicazione differenti materiali (horror, letteratura, commedia, rock music). Ne nasce una crasi straniante, in cui l'armonia degli elementi non volendo trovare mai l'accordo giusto, reitera l'abrasività di un contatto tragico speculare al triangolo malato dei protagonisti. Il dolore fascinoso di Burton è allora ravvisabile soprattutto in questo sbilanciamento disperato, nell'incapacità dei suoi mostri di riuscire a raggiungere un equilibrio nel mondo

(cinema). Burton è forse l'unico regista, oggi, capace di farci ridere raccontando il rocambolesco amplesso di due figure soprannaturali che per amarsi non possono evitare di mandare malinconicamente in frantumi lo spazio-set di un universo in decomposizione.

Interpreti: Johnny Depp, Eva Green, Michelle Pfeiffer, Bella Heathcote, Chloë Grace Moretz, Helena Bonham Carter, Christopher Lee, Alice Cooper
Distribuzione: Warner Bros.

Italia

Durata: 113'

Origine: USA, 2011



La cura del cinema

di carlo valeri

Il gesto filmico diventa terapia e allo stesso tempo strumento di scrittura per elaborare l'initimità di un dramma



Fenomeno di culto in Francia, dove ha ricevuto 6 nomination ai Cesar, l'opera d'esordio di Valérie Donzelli è un lavoro che è rappresentazione del reale vissuto dell'autrice. Romeo e Juliette si incontrano una sera in discoteca. Si amano. Fanno un figlio e sembrano felici. C'è qualcosa di strano però nel piccolo Adam. E infatti dopo alcuni controlli medici al bambino viene diagnosticato un tumore al cervello. Inizia per i due giovani genitori una via crucis tra ospedali, sale operatorie e speranze di guarigione che metterà a dura prova il loro futuro sentimentale. *La guerra è dichiarata* è un film sulla malattia certo, ma anche e soprattutto un film sulla coppia, che si riallaccia in modo diretto a una precisa tradizione del cinema francese. Contemporaneamente è un'opera che riprende nella sua

struttura diaristica e nel dichiarato autobiografismo (la sceneggiatura è scritta dalla stessa Donzelli con la collaborazione dell'ex compagno Jérémie Elkaïm, ed entrambi sono qui anche interpreti) un percorso personale che si mescola nel sempre più sfumato confine tra realtà e rappresentazione. A tal proposito *La guerra è dichiarata* si presenta da subito come un'operazione volutamente squilibrata e frastornante, soprattutto per la sfrontatezza bulimica con cui bombarda lo spettatore di sensazioni, immagini e suoni, conferendo alla pellicola una qualità percettiva più violenta che struggente. Sin dalla scelta dei nomi dei personaggi, non quelli reali dei protagonisti ma i "lettari" Romeo e Juliette, è evidente il dichiarato intento rappresentativo dell'operazione. Una messa in scena di una

realtà vissuta e (probabilmente) ancora in fase di metabolizzazione (la malattia del Gabriel, il rapporto con Jérémie), che trova, nell'atto creativo del fare cinema senza alcun tipo di freno formale, una incredibile carica propulsiva. Nell'esorcizzare questo dolore privato la Donzelli accumula materiali e soluzioni visive, si distanzia dal rigore di un possibile prototipo morettiano per immergersi completamente nella libertà stilistica della nouvelle vague di inizio anni '60 (doppia voce fuori campo, jump-cut, zoom improvvisi, macchina a spalla, iris). Ne viene fuori un'opera ambigua e affascinante, dove l'immersione emotiva sembra quasi concettualizzata da una frenesia stilistica che prova a mettere in comunicazione l'autobiografismo con una referenzialità cinematografica dirompente e rischiosamente esplicita (il riferimento al cinema di Truffaut su tutti). Il gesto filmico diventa terapia e allo stesso tempo strumento di scrittura per elaborare l'initimità di un dramma che nel momento di farsi cinema diventa altro. Oggetto straniante che mette insieme l'anarchia punk con *Le quattro stagioni* di Vivaldi, *La guerra è dichiarata* è forse uno degli esempi più scioccanti e morbosamente riusciti della forza metamorfica di un processo creativo.

Interpreti: Valérie Donzelli, Jérémie Elkaïm, Brigitte Sy, Eliana Löwensohn, Michèle Moretti, Gabriel Elkaïm
Distribuzione: Sacher
Durata: 100'
Origine: Francia, 2011

Ancora vivo

di aldo spiniello

Alla densità materica di un cinema sempre sul punto di esplodere, fa da contraltare la progressiva evanescenza di Mel Gibson

Due rapinatori con maschera da clown fuggono verso il confine messicano. L'uomo che guida è il nostro eroe, un incallito criminale senza nome e senza storia. Sul sedile posteriore c'è l'altro, ferito, nel pieno di una fatale emorragia interna. Un fiotto di sangue gli esce dalla bocca. Ed ecco, puntuale il fermo immagine, mentre la voce off del Driver ([altro che...](#)) racconta in maniera divertita. Basterebbe già questa prima scena a condensare il senso e il tono di questo maledetto *Viaggio in Paradiso*, resoconto, più o meno mascherato,

del definitivo esilio di Mel Gibson da Hollywood, fuga messicana alla ricerca di una nuova vita impossibile.

La violenza esasperata e l'ironia irriverente e assolutoria sono i segni riconoscibilissimi di un'[arma letale](#) che, contro tutto e tutti, torna a sparare i suoi colpi. Certo, Adrian Grunberg non è Richard Donner e la sua mano non regge a dovere tutti i ritmi e le accelerazioni dell'action. Ma proprio per questo può emergere a pieno la visione di Mel, che scrive e produce da sé, parla in spagnolo, come fosse ancora

aramaico (ma a quale mercato si rivolge?), dosa ironia e azione, come ai vecchi tempi. Con in più la malinconia di un buscadero superstite che sogna di vivere, in famiglia, gli ultimi bagliori dell'estate.

Grunberg e Gibson portano a un limite estremo la soglia del visibile, fino all'azzardo di mostrare un bambino a cui viene espantato il fegato.

Un'altra [passione](#) di carne e sangue, dunque, che non nasconde nulla di El pueblito, carcere trasformato in una specie di delirante villaggio dei dannati dai boss locali, con la compiacenza della polizia e delle istituzioni locali. Droga, prostituzione, corruzione, mercato nero, violenza, sparatorie, caos e abbruttimento: c'è tutto e il realismo è solo incidentalmente smorzato dalle tonalità gialle e polverose della fotografia. Al punto da farci pensare, a tratti, all'unica Gomorra che si sia davvero vista al cinema in questi ultimi anni.





Ma il punto è, ovviamente, un altro. Perché a questa densità materica di un cinema sempre sul punto di esplodere, fa da contraltare la progressiva evanescenza di Mel Gibson. Il suo personaggio, per metà del film, osserva senza essere visto, nell'assoluta indifferenza dei boss e dei nemici. Quando, poi, decide di passare all'azione, si riduce al minimo essenziale. Un gesto fulmineo (i ripetuti furti), un movimento istantaneo che oltrepassa immediatamente i limiti della credibilità (la bomba a mano colta al volo e rilanciata). Corpo in sospensione, in assenza di gravità. O meglio in assenza di massa e volume. E il ralenti insistito della sparatoria contro i killer mandati da San Diego, più che l'allucinata esasperazione di una violenza alla Peckinpah, sembra essere la proiezione di questa programmatica economia del movimento. Sino al finale, dove la tensione sale, ovviamente, e il rischio è massimo. Ma Gibson supera gli ostacoli, l'imponente e minaccioso servizio di sicurezza messo in piedi da Javi, e arriva nella sala operatoria senza sforzo apparente.

In un *batter d'occhi*, cioè in uno stacco di montaggio che tronca i percorsi e sutura in un sol colpo i tempi e gli spazi. È la pura sostituzione di un segno al corpo. Trapianto necessario, dopo il braccio mozzato di *The Beach*, specchio definitivo di tutti gli eccessi, le ossessioni, gli impulsi autodistruttivi.

Probabilmente è questione d'età, carenza di stuntman. Ma è splendido il modo in cui Gibson attraversa il set senza sporcarsi o bagnarsi (l'ombrello), con la leggerezza funambolica di un pickpocket inafferrabile. Perché in quell'incedere lieve si avverte la compiuta trasfigurazione

di un corpo/divo in un fantasma, che s'infiltra nel sistema e lo manda a monte. Hollywood è avvertita. Non ci sarà solo l'imitazione tenera e beffarda di Clint Eastwood, il grande vecchio. Gibson è libero. *Get the Gringo*.

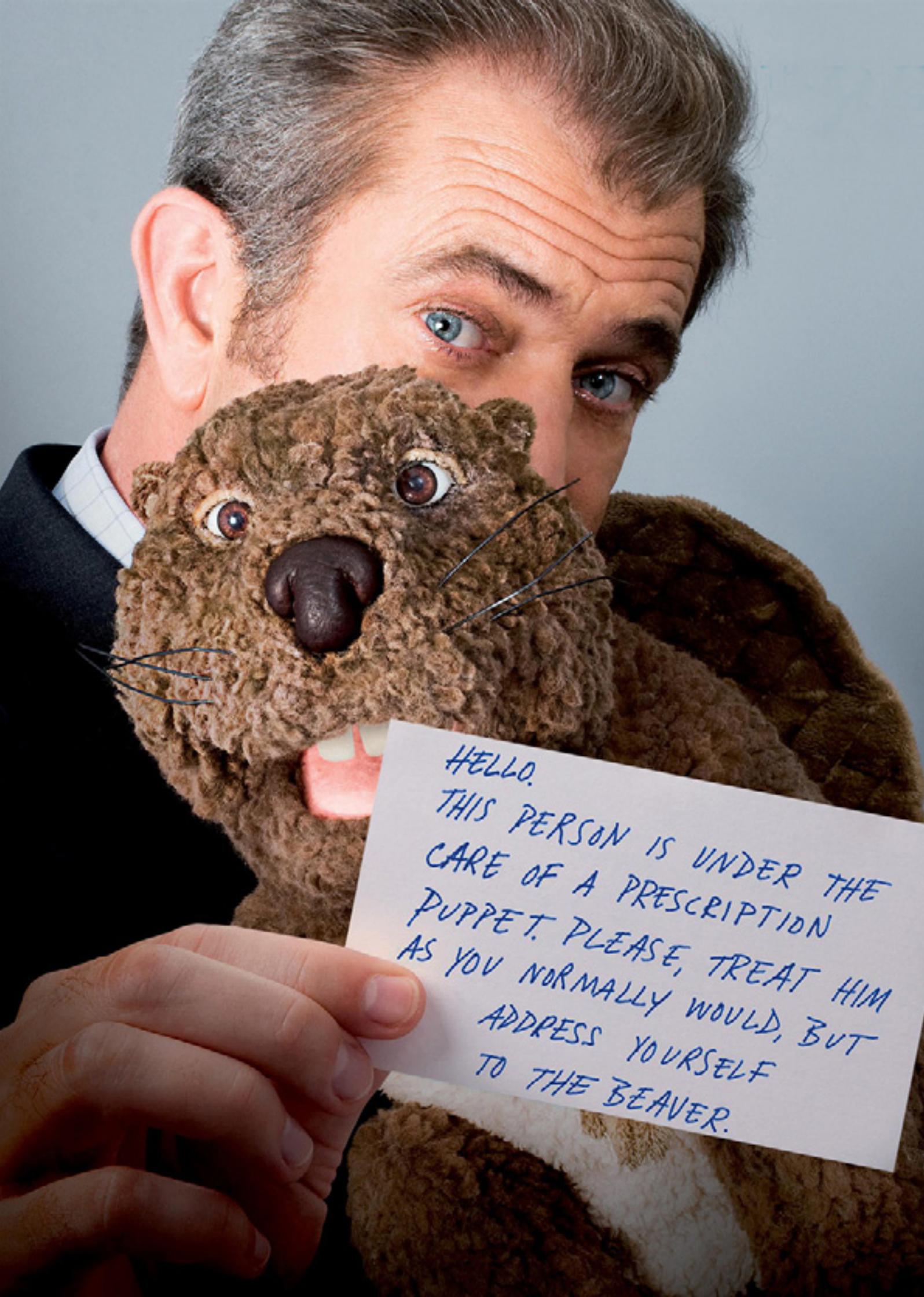
Interpreti: Mel Gibson, Kevin Hernandez, Daniel Giménez Cacho, Jesús Ochoa, Dolores Heredia, Peter Stormare, Dean Norris

Distribuzione: USA, 2012

Durata: 95'

Origine: Eagle Pictures





HELLO.
THIS PERSON IS UNDER THE
CARE OF A PRESCRIPTION
PUPPET. PLEASE, TREAT HIM
AS YOU NORMALLY WOULD, BUT
ADDRESS YOURSELF
TO THE BEAVER.

Mel Gibson

Fuori dalla razza umana

di sergio sozzo

*You may bury me with an enemy in Mount Calvary
You can stack me on a pyre and soak me down with whiskey
Roast me to a blackened crisp and throw me in a pile
I could really give a shit - I'm going out in style*

Dropkick Murphys

Mel Gibson ricorda con rabbia. Magari non è più *young* ma l'attore resta uno dei pochi *angry men* rimasti ad Hollywood: sempre se Hollywood abbia ancora intenzione di offrire asilo a questo newyorkese naturalizzato australiano, classe 1956, sesto di dieci figli, che pare non voler più smettere di dare ascolto a quella marionetta con le sembianze di castoro che lo ha convinto a sputare l'osso senza pensarci due volte, urlare a squarciagola emozioni, reazioni, dolori e frustrazioni, fin quando non resterà altro da fare che amputarselo, quel *braccio violento della verità*, come nel miracoloso [film di Jodie Foster](#) che avrebbe dovuto fungere da spionaggio pubblico ma in realtà non ha fatto abbassare il braccio a Mel nemmeno per un attimo, che ha continuato a tenerlo ben teso e ben puntato, aizzato, diretto con livore contro tutti, *fuori dalla razza umana*. All'improvviso è come se l'assunto della commedia romantica interpretata per Nancy Meyers, [What Women Want](#), fosse stato spaventosamente rovesciato, e a tutti fosse stata data la possibilità di poter ascoltare ad alta voce e chiaramente i pensieri più intimi di Gibson. Ma chi fa pensieri giusti e corretti quando pensa di non essere ascoltato? Il destro micidiale che Dolores Heredia riserva al muso inerme da gringo di Mel dovrebbe pareggiare il conto con le terrificanti minacce impresse con clamore di decibel saettanti come frustate sulla [schiena di Cristo](#), e strillate sul nastro della segreteria telefonica della ex-moglie, poi riavvolto e ascoltato da tutto il mondo (Ipotesi

di complotto?). E Gibson incassa: *"tu non sai chi siamo noi!"* gli urlano dietro gli sbirri messicani corrotti che ha appena incastrato, e a lui scappa da ridere – *voi non sapete chi sono io*, pare pensare. E che nessuno sappia più chi sia Mel Gibson, è un dato di fatto. Da questo pantagruelico monumento al rancore innalzato dall'attore che fu William Wallace col petto squarciato in due nella pubblica piazza è facile prendere le distanze, dichiararne l'insanità, indicarne il confine dell'abisso, la [edge of darkness](#) del titolo originale del bel thriller d'azione diretto da Martin Campbell.

Voi non sapete chi sono io, pare pensare. E che nessuno sappia più chi sia Mel Gibson, è un dato di fatto

Un Porter senza rivincita, inconsapevole quanto sublime omonimia tra il protagonista della [pellicola di Helgeland](#) e quello del *play* di John Osborne, che tira su un piano scellerato lungo tutto *Get the Gringo* in sostanza unicamente per vendicarsi del tipo che gli ha fregato la donna. Un folle giustiziere secondo dettami morali completamente personali che sembra perennemente indeciso tra l'affondare il coltello contro il nemico, e usarlo per uno spettacolare *harakiri* in pubblico, mentre dal cielo piovono i milioni di dollari guadagnati in 35 anni di carriera, come nel gran finale in han-



gar del capolavoro della coppia Gibson/Donner, [Arma Letale 2](#). Nessuna immunità diplomatica per Gibson, ma dall'altra parte neppure alcun amletico tentennamento sulla definizione di Bene e Male. Gibson sa bene d'essere già sopravvissuto all'epoca delle divisioni a Hollywood: da un lato i repubblicani muscolosi e muscolari, dall'altro gli attori per bene, quelli delle associazioni umanitarie, dei bambini adottati dal terzo mondo, degli impegni nel sociale, delle amicizie giuste e dei film buoni. Lui, il [patriota](#), ha capito prima di molti altri che oggi le ceneri della dopostoria sono più confuse che mai, e nessuno riesce più a interpretare bene i [segnî nel grano](#). Da un lato, probabilmente, le star del duemila lo fanno anche sorridere, con questo timido *engagement* da copertina. E allora Mel parla chiaro, e scandisce le parole, col rischio di passare da *Uomo senza volto* a uomo senza testa, ghigliottinato in cima ad un [tempio Maya](#) dai profeti della Fine del Mondo, che non hanno ancora capito che *Mad Max* l'ha già vista e se l'è scrollata di dosso pagando *il riscatto*. Oggi Gibson è uno che darebbe una sigaretta da fumare a un bambino di dieci anni, il quale è in sostanza la personificazione perfetta di quello che dovrebbe essere sempre il cinema, quando è *vissuto pericolosamente* (ovvero un bambino in prepubertà che fuma le sue prime sigarette di nascosto dalla madre): la scelta non è sua ma sta unicamente a



BOOKING No.: 2676383

ARRESTEE: MEL GIBSON

DATE: 03/17/2011



noi, com'è ovvio. Lui si limiterà a guardarci accendendosene una per sé, e aprendo l'ombrello nel caso dovesse tornare a piovere pesantemente (l'imitazione di Clint gli riesce pure abbastanza bene). Possiamo denunciare questo energumeno poco raccomandabile per aver istigato un ragazzino al terribile, e politicamente scorrettissimo, vizio del fumo. Oppure possiamo assumere gli occhi di quel piccolo messicano che diventa amico di un ex-cecchino ([We were soldiers](#)) che gli rivela quanto la vita sia fatta di tremende, incontrollabili, ingestibili, dolorosissime, e soprattutto irreversibili e fatalmente dannose incazzature.

E' troppo tardi per mettersi a correre sotto le palottole che fischiano a Gallipoli, per cercare di fermare l'attacco. L'ultimo a farne le spese è stato Joe Eszterhas (nell'attesa della prossima vittima), ma davvero si tratta sostanzialmente di pretesti, volti e nomi che servono unicamente ad alimentare una rabbia più grande, universale, che alla fine se la prende con il capitano del Bounty solo per giustificare l'ammutinamento, l'umanissimo desiderio di restarsene da soli su di un'isola, lontani (e fuori) dall'umanità.

Lasciate in pace Mel Gibson, allora. Non è qui per raccontarvi che alla fine il crimine paga (anche perché quale sia il crimine, o meglio cosa sia un crimine, è davvero ancora tutto da appurare: stiamo chiaramente barando al tavolo di poker, anche se questo non è più il far west).

E' troppo vecchio per queste stronzate, no. Lui vuole solo godersi gli ultimi bagliori dell'estate.

Gli uomini della nostra generazione non riescono più a morire per una buona causa. Tutte queste cose le hanno fatte altri, durante la guerra e prima.

No, ragazzo mio, non ci resta più nulla, salvo che lasciarci massacrare dalle donne.

Jimmy Porter



**F**ASSBINDER

Urge Vivere e Filmare

di daniele dottorini

Si potrebbero vedere i film di Fassbinder senza soluzione di continuità, come un fiume che tenta disperatamente di dare forma e immagine ad uno spazio oscuro (dell'anima e della Storia) che il cinema stesso è chiamato ad affrontare

Un'immagine, una fotografia. Compare fuggevole, rapida (come la maggior parte delle immagini presenti nell'opera) all'interno della quarta parte di *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard. È un primo piano di Rainer Werner Fassbinder, una foto sgranata, in bianco e nero. Fassbinder è inquadrato di lato, guarda verso il basso, il volto incorniciato dalla barba che ne caratterizzava la figura negli ultimi anni di vita. Compare dopo una sequenza in cui Godard accosta l'immagine della protagonista de *La scala a chiocciola* di Siodmak alla famosa foto del bambino con le mani alzate scattata durante il rastrellamento del ghetto di Varsavia durante la Seconda Guerra Mondiale. L'immagine di uno scarto tra le immagini e la Storia, di un vuoto che sancisce la fine dell'infanzia del cinema, la consapevolezza che il cinema stesso non è riuscito a redimere il mondo dalla tragedia che lo ha attraversato. È questa la visione

di Godard, è questo il momento, il luogo in cui rapida scorre l'immagine di Fassbinder. È come se il volto del regista tedesco fosse chiamato (evocato è forse il termine giusto) a questo punto proprio per testimoniare la presenza del vuoto che qualcuno ha sentito l'esigenza, l'urgenza di colmare. Ecco, l'urgenza. Un termine che evidenzia non solo la pressione di un tempo presente, ma anche la necessità morale prima ancora che politica di riempirlo. Ad una domanda sul perché abbia sentito l'esigenza di realizzare il remake di *Nosferatu* di Murnau, Werner Herzog risponde, semplicemente, di aver sentito l'esigenza di ricreare un collegamento, di gettare un ponte con una generazione scomparsa, di riempire il vuoto tra quella generazione (il grande cinema tedesco degli anni Venti del Novecento) e la propria. È in questo movimento che si riconosce forse uno dei tratti caratteristici del Nuovo Cinema Tedesco, che nasce

Un omaggio a Rainer Werner Fassbinder a trent'anni dalla morte (10 giugno 1982)

come urgenza tragica, o urgenza dopo una tragedia, che non reca in sé le tracce di quell'euforia danzante che invece caratterizza la Nouvelle Vague francese a cui molto spesso il cinema tedesco del secondo dopoguerra viene accostato.

Urgenza di cosa? Urgenza di vivere e filmare, o di filmare come urgente pulsione vitale. Se il vuoto è mortifero, cadaverico, il filmare, l'atto stesso di filmare è vitale, perché solo così si può mettere in scacco la morte. Ma se Kluge filma lo sbigottimento di un mondo di clown, Syberberg il teatro della morte e della Storia, Herzog l'insostenibile eppure tenero orrore del reale, Fassbinder filma le derive impazzite della pulsione di vita, sempre sul punto di rovesciarsi nel suo opposto, la pulsione di morte.

Fassbinder filma incessantemente, creando una sorta di sistema di produzione autonomo, parallelo, composto da nomi ricorrenti, da un gruppo coeso di uomini e donne provenienti in gran parte dall'esperienza fondamentale dell'Antitheater, il gruppo da lui fondato che proseguirà la sua attività dal teatro al cinema appunto.

È così che si spiega, da un certo punto di vista, l'incredibile prolificità del suo cinema, la sua capacità di realizzare più film in un anno, all'interno di una sorta di meccanismo produttivo-realizzativo perfettamente oliato e calibrato per funzionare al meglio.

Fassbinder filma le derive impazzite della pulsione di vita, sempre sul punto di rovesciarsi nel suo opposto

Ma si spiega, appunto, solo da un certo punto di vista. In realtà c'è un'altra possibilità di leggere la molteplicità di immagini prodotte da Fassbinder nel corso di relativamente pochi anni (Fassbinder muore a 37 anni dopo aver diretto circa 44 film, che comprendono tra l'altro i 14 episodi di *Berlin Alexanderplatz*): ed è appunto quella dell'urgenza: *"Uno che crea fa solo ciò di cui ha assolutamente bisogno"* diceva Deleuze nella famosa con-





ferenza alla Femis nel 1987. Fare ciò di cui si ha assolutamente bisogno: in senso estremo, vivere totalmente, come esigenza, urgenza irrinunciabile il proprio bisogno di creare, di disseminare nelle proprie immagini le ossessioni e le idee che non possono avere altro spazio, letteralmente. Il bisogno, necessità comune ad ogni pratica creatrice per Deleuze, si declina allora in Fassbinder

come urgenza radicale, personale e collettiva. Personale perché finanche troppo privata, solitaria e ossessiva, spinta bulimica che lo induce nel corso degli anni a consumare e a consumarsi, letteralmente, film dopo film, immagine dopo immagine.

Collettiva perché l'urgenza del filmare è anche, come si diceva sopra, urgenza di colmare un vuoto; un vuoto della Storia, anzitutto. Fassbinder filma per dare corpo ad un mondo di desideri ed ossessioni malate, ad una storia presente e passata che non ha avuto residenza nelle immagini della Germania degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta del Novecento ("Dopo la Seconda Guerra Mondiale, la Germania non ha più un cinema" ricorda ancora Godard in *Histoire(s) du cinéma*). La Storia, le sue radici e i suoi effetti nei corpi e nei luoghi possono rendersi visibili, dopo le atrocità del nazismo e il vuoto di immagini degli anni della ricostruzione. Ma non può bastare un'immagine, non può bastare un film e neanche un gruppo di film. Il melodramma della Storia (perché questa è la forma principe scelta da Fassbinder, rileggere il tempo storico individuale e collettivo sotto la forma più eccedente del cinema, appunto il melo-





dramma, forma della follia e dell'eccesso, forma in cui nessuna conciliazione è possibile) si sviluppa all'infinito, film dopo film, corpo dopo corpo, e ogni volta produce, mostra, crea fantasmi – perché la Storia riemerge sempre in forma spettrale, sembra affermare Fassbinder.

E sono i corpi già destinati alla morte di Petra von Kant, di Effi Briest, di Martha, Lola, Willie/LiliMarlen, Veronika Voss o di Eva Braun, figure della femminilità che condensano in sé il dramma della sconfitta e della tragedia inevitabile. O, ancora, sono i corpi spettrali che diventano mortali oggetti del desiderio di Ali in *La paura mangia l'anima* o di Querelle in *Querelle de Brest*. Infine sono i corpi del cinema (dei generi e delle storie amate e desiderate dal regista tedesco) che agitano in un modo o nell'altro tutti o quasi i suoi film.

Si potrebbero vedere allora questi film senza soluzione di continuità, come un fiume che tenta disperatamente di dare forma e immagine ad uno spazio oscuro (dell'anima e della Storia) che il cinema stesso è chiamato ad affrontare. Si avrebbe così la traccia tangibile di una vita oltre che di un cinema, o meglio di un cinema che si può dare solo come urgenza vitale, come quello di Rainer Werner Fassbinder.



A woman with long, wavy blonde hair and a small cut on her forehead is looking intently to the left. She is holding a sword horizontally across her face. She is wearing a yellow jacket with black stripes on the sleeves. The background is a solid teal color.

SENTIERI SELVAGGI

**La passione
e la forza**

il cinema
da fare, scrivere, pensare

Sentieri selvaggi
SCUOLA DI CINEMA
www.scuolasentieriselvaggi.it
www.sentieriselvaggi.it



Diario del ladro

di Thief

*"Il pericolo per me non esiste soltanto quando rubo, ma in ogni momento della mia vita, perché ho rubato" ("Diario del ladro" di Jean Genet, probabilmente...). Come nel cinema o in quella magnifica ossessione di R.W. Fassbinder, *Querelle di... vita e morte*, vocazione al sotterfugio, perché il cinema non è una fuga, non libera da niente, se non si è già liberi.*