

**SENTIERI
SELVAGGI**

magazine

n.3

settembre/ottobre 2012

**Renato Nicolini
l'intellettuale 2.0**

Il desiderio di essere inutile

MASSENZIO®

Renato Nicolini

Estate romana

1976-85: un effimero lungo nove anni





EDITORIALI

- 5 Nicolini - L'intellettuale 2.0
9 Estate in autunno

CUORE SELVAGGIO

IL DESIDERIO DI ESSERE INUTILE

- 11 Renato Nicolini - La lunga estate calda
Nicolini effimero e dissonante

- 14 Come arrivammo all'estate romana
Intervista a Bruno Restuccia

- 21 Per Renato
25 La cultura superflua

- 30 Benedetto dagli dei
Un effimero lungo 9 anni

- 43 Ricordi d'estate romana
45 La strategia dei piaceri immateriali

- 48 Buon compleanno Massenzio
51 Estate dei poeti

- Conversazione con Toni D'Angelo
Innamorarsi a Napoli



13



32



54



FILM DEL MESE

BELLA ADDORMENTATA

Un'immagine quanto vale?

Bellocchio genio e regulatezza

Morte irresistibile amore, amore irresistibile morte

Le belle addormentate

ULTIMI BAGLIORI

Il doppio negato

Ombre cattive

Pixar a metà

Mutazioni aliene

Duri al tramonto

Danza macabra



59

VENEZIA 69

Poveri Leones

64 Residuale

67 Sentire (ancora) il movimento

69 Due contro la città

Conversazione con Francesca Comencini

72 Gli amici di una volta

75 Man in The Mirror

76 Tutti mi chiamano Beyond

78 Giovani arrabbiati

82 La fatica del cinema

83 Punti chiusi, pugni aperti

86

89

92

94

96

98

99

101

103

105



108

FACES

Tony Scott, il più veloce del tempo

111 Henry ti presento Nora

FUORICAMPO

117 Sarà per questo che Captain Red è così scandalizzato?



Sentieri selvaggi magazine

n.3 settembre/ottobre 2012

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

Direttore responsabile
Federico Chiacchiari

Direttore Editoriale
Aldo Spiniello

Redazione
Simone Emiliani, Carlo Valeri,
Sergio Sozzo

Hanno collaborato a questo numero

Alberto Abruzzese, Francesca Bea,
Mariuccia Ciotta, Ugo Colombari,
Giuseppe De Boni, Giancarlo
Guastini, Annarita Guidi, Leonardo
Lardieri, Pietro Masciullo, Francesco
Pettarin, Bruno Restuccia, Demetrio
Salvi, Roberto Silvestri

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)

Nicolini l'intellettuale 2.0

*La nascita del cinema e della cultura,
condivisa (e orizzontale)*

di **federico chiacchiari**

*L'estate e il gusto del non fare
che porta con sè...*

Sono circa dodici anni che, per *Sentieri selvaggi*, conduco un corso chiamato "[Scrivere sul cinema](#)", che nella sua idea dovrebbe essere un corso di critica e giornalismo cinematografico. Da dodici anni ogni anno mi trovo di fronte studenti con una cultura variegata, di provenienza più o meno universitaria, più o meno Dams, più o meno facoltà di Storia del cinema o dello Spettacolo. E ogni anno inizio il mio corso (che peraltro non conduco in solitudine ma in bella compagnia di altri cari selvaggi...) provando a raccontare alle generazioni di oggi una pagina importante del cinema italiano, e della cultura italiana, ovvero quella che amo definire "la stagione dei cineclub", che parte dai primi anni '70, si sviluppa nel tessuto vivo delle metropoli di quegli anni, fino ad esondare nella grande città vivente che fu Massenzio e l'Estate Romana. Ed eccomi ogni anno a parlare ai ragazzi di Enzo Ungari e Renato Nicolini (solo per citarne due, forse i più estroversi e rappresentativi, di un

movimento che fu davvero "orizzontale" e diffuso)... Ebbene di queste storie, di come in Italia in quegli anni si fece cinema con le pratiche del consumo, attraverso il corpo dello spettatore, qualcosa che nella Storia del Cinema è importante almeno quanto le avanguardie russe, l'espressionismo tedesco e la nouvelle vague francese... Ecco di tutte queste storie e di questi magnifici intellettuali (come Bruno Restuccia, Alberto Abruzzese, Alberto Farina, Roberto Silvestri, Giancarlo Guastini e tanti altri...) non vi è traccia nel "sapere" delle nuove generazioni, e anche in quelle più vecchie. Non esistono corsi di cinema, non esistono libri, non esiste quasi traccia di una delle pagine più importanti della cultura italiana del Novecento!!! Bisogna andarsene a cercare le informazioni, in ritagli di giornali, in libri esauriti da venti trent'anni, e anche in quell'immenso deposito della memoria collettiva che è Internet, c'è poco, e a volte anche fuorviante....

Quello che andrebbe fatto, oggi,



con urgenza, perché ancora abbiamo i protagonisti/testimoni diretti di quegli anni, è una vera opera di ricostruzione, di una fase del cinema italiano che fu tra le più avanzate e all'avanguardia, forse una delle poche epoche in cui nel nostro Paese (con il Neorealismo) si produsse cultura cinematografica all'avanguardia ed esportabile nel mondo. È una stagione che chiaramente subisce l'influenza del sussulto del sessantotto, ma che negli anni settanta sa traslocare dal rifugio delle ideologie per scaraventarsi dentro un lavoro sul campo, sulle pratiche della visione, originale e rivoluzionario. Perché in quegli anni *si cambiò il modo di vedere il cinema*. È lì che nacque un nuovo spettatore, più colto e smaliziato, affamato di cinema, è da lì che nacquero quei "mangiatori di cinema" (magnifica espressione di Enzo Ungari) che poi per alcuni anni dalle cantine dei cineclub seppero arrivare alle grandi piazze delle città, ai Festival di Cinema, persino ad alcune trasmissioni televisive (pensiamo alle maratone di Enrico Ghezzi su raitre, degne eredi delle maratone nate con L'Occhio, l'Orecchio e la Bocca, e proseguite a Massenzio). Oggi che, in piena estate (in

quale altro periodo poteva scegliere di andarsene?), ci ha lasciati, non senza il nostro sgomento, Renato Nicolini, noi di *Sentieri selvaggi* abbiamo provato a raccogliere le prime briciole di un lavoro necessario a restituire al nostro Paese una fetta di storia del nostro cinema unica, che ha influito sui consumi di culturali di massa molto più di tutti i "grandi autori" del cinema di quegli anni. Nicolini, nel suo libro/biografia culturale *"Estate Romana 1976-85 un effimero lungo nove anni"* indica in un quasi un decennio questa straordinaria stagione intellettuale, certo rinchiudendola sulla sua autobiografica carriera di assessore alla cultura, ma intanto cominciando a porre la questione che, tra l'inizio degli anni settanta e la metà/fine degli anni ottanta, maturò una riflessione intellettuale sulle materialità della cultura, sulle dinamiche della città, che non restò chiusa nei libri o nei convegni – anche se qualche traccia in giro la si può trovare, in particolare nei lavori di Alberto Abruzzese – ma si espose nelle pratiche del fare, dell'esplosione delle idee che diventavano "cose", da consumare per tutta la città. La critica, e la cultura in generale, non era più fatta (solo) di

scritture, di saggi e riviste (che anzi chiusero per scelta, come *Cinema e Film*). Far vedere i film, quali come dove e quando (e quanti e in quanti...) diventò in quegli anni il nuovo modo di fare critica cinematografica, con il cinema che letteralmente usciva fuori dalla pellicola, per innestarsi in pratiche di consumo culturale inedite e stratificate culturalmente. *"A Massenzio lo spettacolo, offerto quasi al suo "grado zero", era assolutamente secondario rispetto al pubblico. Erano le diverse motivazioni del pubblico che finivano per dare spettacolo. Perché le "offerte" potevano essere lette secondo codici diversi"* ha scritto proprio Nicolini, che più di tutti ebbe un merito straordinario, ovvero quello di sapere cogliere sul momento questo fermento e trasportarlo dentro le iniziative istituzionali del più importante comune d'Italia, Roma. E così avvenne che grazie a questo splendido giovane architetto, dal sorriso indimenticabile e dalla cultura aperta e complessa, capace di mescolare allegramente alto e basso (e fragile...) del cinema, del teatro, della musica, della poesia, della danza, ecc... tutto questo movimento, ebbe la possibilità di manifestarsi in iniziative culturali pubbliche e di massa, come non ce n'erano mai state fino ad allora, né in egual misura ce ne furono successivamente. Dove la città, il recupero dei centri storici da parte dei cittadini, il consumo di manifestazioni culturali che provenivano da chi aveva operato in quegli anni nei circuiti alternativi, l'orizzontalità delle visioni del cinema alto/basso, la moltiplicazione degli schermi e degli sguardi possibili, erano tutte

pratiche di una moderna "condivisione di massa", avvenuta prima di Internet, prima dei Social Network e delle culture 2.0 del nuovo millennio...

E così l'Estate Romana rimane, magnificamente e nostalgicamente, un "periodo specifico della Storia del Cinema, come l'espressionismo tedesco o la nouvelle vague francese", per citare la celebre definizione di Paul Schrader critico sul cinema noir americano (si trova in *Notes on film noir*, Film Comment, 1972). Oggi restano ancora delle tracce di quel fortunato periodo, e non soltanto nelle tante manifestazioni che affollano le estati delle città italiane (anche se spesso finite nelle mani di abili imprenditori politici, più interessati a difendere certi orticelli che a sperimentare pratiche culturali innovative...).

La scomparsa di Renato Nicolini è forse l'occasione per mettere mano a quest'opera di ricostruzione e di "risarcimento" culturale. Possiamo essere orgogliosi di aver vissuto quella stagione esattamente come lo sono i francesi con la Nouvelle Vague, cui non finiscono mai di ispirarsi e di omaggiare. Stagione il cui prodotto "cinefilo" non fu solo Nanni Moretti, ma anche i grandi sperimentatori come Alberto Grifi, e i tanti misconosciuti avanguardisti del videotape di quegli anni.

Una manifestazione, più di altre, mi piace infine ricordare. Era l'ottobre del 1982, al Centro Palatino un gruppo di pazzi meravigliosi che si erano chiamati Cooperativa Missione Impossibile, organizzò quella che forse fu la rassegna cinematografica più teoricamente avanzata di quegli anni: "Ladri di Cinema".



Venivano chiamati "alla sbarra" i grandi cineasti del tempo a confessare i propri furti, le proprie spudorate rapine sui film che avevano amato, e perciò saccheggiato. Vennero, tra gli altri, Elia Kazan, Wim Wenders, Otar Ioseliani, Michael Cimino, Bernardo Bertolucci.... Proprio quest'ultimo, in una serata indimenticabile, ci mostrò le sue immagini rubate, il magnifico "piacere" di Max Ophuls. E subito dopo, con una copia privata che veniva direttamente dalla Francia, potemmo assistere alla proiezione "proibita" di *Ultimo tango a Parigi!*. Dalle denunce che seguirono quella splendida notte di cinema rubato, si arrivò a un processo che finalmente riabilitò il capolavoro di Berto-

lucci e lo rese di nuovo visibile e fruibile per il pubblico italiano. Dietro l'anima degli organizzatori, Marco Melani, Francesco Dal Bosco, Fabrizio Varesco, Stefano Consiglio, Daniele Costantini, c'era sempre il sorriso beffardo e sornione di Renato Nicolini...

La cultura – per esprimere tutta la sua ricchezza - deve uscire dalla limitazione dell'essere valore d'uso. Paradossalmente, non deve servire a nulla e nessuno...come ha detto poeticamente Hugo Pratt- è il desiderio di essere inutile...è l'immaginazione del diverso possibile, la garanzia di non scambiare l'esistente per l'eterno.

Renato Nicolini

SENTIERI SELVAGGI

**La passione
e la forza**

il cinema
da fare, scrivere, pensare

**Sentieri selvaggi
SCUOLA DI CINEMA**

www.scuolasentieriselvaggi.it
www.sentieriselvaggi.it

Estate in autunno

di aldo spiniello

abbiamo allora altra amore capacità **cinema** cose crisi
cultura culturale estate far festival **film** fosse fu grandi idea immagine
italia massenzio memoria modo momento morte movimento napoli
nicolini passato politica progetto propria pubblico punto qualcosa quegli rapporto realta
renato roma romana scena sembra senso soprattutto stessa storia the vedere
venezia

È stata una scomparsa a dare il via a questo numero. Siamo dovuti partire dalla fine, come spesso accade. Colpevoli, forse, di aver atteso troppo a lungo un lavoro necessario. E ci è voluta la maledetta concretezza di un *venire a mancare*, per rendere terribilmente, finalmente urgente ricucire i pezzi di una *storia* che ha lasciato traccia di sé nelle esperienze ben più che nelle cose, ha modificato il flusso delle *idee*, ha marchiato cuori, ma non ha, paradossalmente, *prodotto*.

Era agosto, il 4 per l'esattezza, quando Nicolini se n'è andato. E, da subito, dedicargli questo numero e tentare di riflettere sul senso di una pratica politica e culturale, ci è sembrata la cosa più naturale da fare. La più *giusta*, per quanto le vocazioni e le passioni poco abbiano a che fare con il giusto e l'ingiusto.

Sono passati due mesi. In mezzo è successo di tutto. Non solo, ovviamente, a lavoro. Giorni di inseguimenti, intuizioni, ricerche di quel poco materiale disponibile, soprattutto fotografico e video. Ma anche giorni di litigi, nervosismo, grida, solitudine, rabbie ringhiose, entusiasmi sconclusionati e cupo sconforto. Siamo stati in lotta con il tempo. Per portarne a casa un istante in più. Ma, a poco a poco, nonostante le fratture e le deviazioni, grazie all'aiuto di chi quel periodo lo ha vissuto e creato, siamo riuciti a comporre un quadro dell'esperienza dell'Estate romana. E, d'altro canto, a portare a buon fine il resto del numero.

Ma ecco che, appena poco prima di chiudere,

ci piomba tra capo e collo la notizia di un'altra scomparsa. Inaspettata, raggelante. Koji Wakamatsu ci ha lasciato dopo esser stato investito da un taxi. Fine assurda per uno che aveva bazzicato la yakuza, aveva vissuto gli anni caldi, aveva iniziato a fare cinema "perché voleva uccidere un poliziotto". Eppure, al tempo stesso, ironicamente coerente con il suo cinema (*disperatamente antiumanista?*) lucidamente fissato sull'impasse della Storia. Quel taxi, forse, è sbucato fuori dal tempo impossibile di *The Millennial Rapture*.

Ma fatto sta che per noi, per me, in qualche modo, con la morte di Wakamatsu si è rimesso in gioco tutto. Ecco, non si fa a tempo a "chiudere" mai, pretendi di essere definitivo, ma le cose ti sfuggono di mano. *Effimero è ciò che dura un solo giorno: per noi voleva dire navigare a vista, imporsi di essere agili, nella scoperta necessità di superare la politica di piano, in un mondo in cui la vita è più veloce di chi la pensa.* ("Per Renato").

Sì la vita è più veloce. E la morte ancor più, forse. E allora, pensando a Nicolini, a Wakamatsu, pensando un po' a tutto il cinema di questo periodo tra Venezia, belle addormentate, tanto altro, mi è sembrata davvero la *fine* del mondo.

Poi quando ho detto al direttore: "Hai visto. Non si scappa. È sempre la tag cinema...", lui ha risposto: "Sì, ma l'amore è più grande della morte stavolta". Gli sono grato di avermi ricordato l'essenziale. Dopo tempo, ho versato qualche lacrima. Di gioia, credo.



FACCIAMO
ICE CON LA
SUELTURA



Renato Nicolini

La lunga estate calda

di simone emiliani

CUORE SELVAGGIO

È morto a 70 anni proprio in una delle giornate della stagione in cui ha fatto grande Roma. Per un rilancio dell'attività culturale della città, per un rilancio del cinema ben oltre le beghe politico-istituzionali sulle poltrone del Festival di Roma, si era pensato spesso. "E se tornasse Renato Nicolini?". Proprio lui, che si era inventato l'estate romana dal 1977 quando era assessore alla cultura sotto la giunta di Giulio Carlo Argan, che aveva fatto vedere *Senso* di Luchino Visconti dentro la Basilica di Massenzio il 25 agosto del 1977, che faceva vedere film uno dietro l'altro come vere e proprie maratone con più schermi in simultanea (a cui oggi forse alcuni degli architetti che hanno proget-

tato le multisale hanno preso in prestito, per non dire quasi copiato, più di un'idea). Lui, architetto trentacinquenne, aveva totalmente rivoluzionato il ruolo istituzionale, quello che molti pigri assessori alla cultura oggi delle varie provincie italiane non sono più in grado di fare. Ma tutta Roma era illuminata, tutte le luci dell'estate per chi non andava in vacanza o chi ci era appena tornato: spettacoli per bambini, il teatro di strada, il Festival dei poeti a Castelporziano del 1979 dove intervennero anche Allen Ginsberg e Peter Orlovsky.

Gli schermi si accendevano con tutto: Hitchcock e il nuovo cinema americano (con Lucas e Spielberg considerati prima come registi di giocattolo-



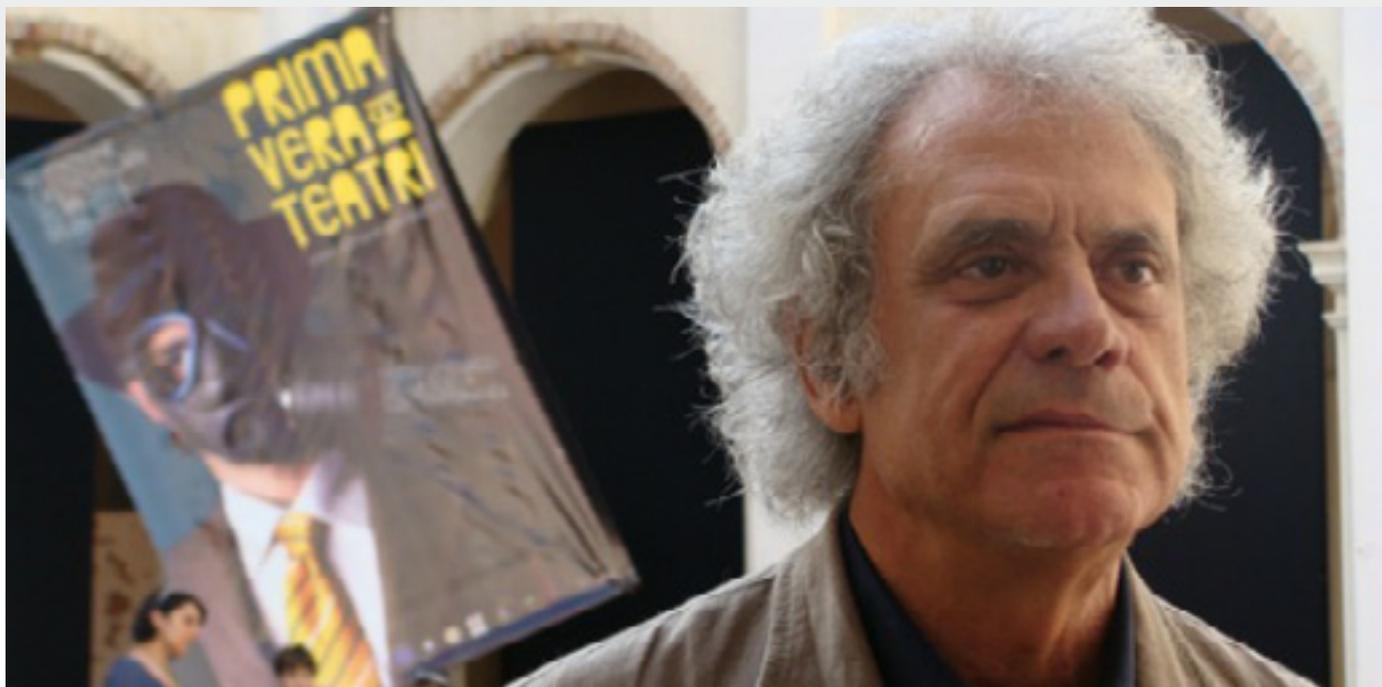


ni commerciali), Griffith e Alberto Sordi, Aldrich e Corman, Totò e Howard Hawks, Dario Argento e Marilyn che ricompariva e te ne innamoravi di colpo.

L'eredità di quell'esperienza, la forza dirompente di quell'innovazione non è mai stata del tutto compresa, soprattutto oggi più che ieri. Perché con Nicolini, c'erano menti che non ci sono più come quella di Enzo Ungari, scomparso troppo giovane, che al Festival di Venezia del 1981 riprendeva il principio della contaminazione di Nicolini e della sua Estate Romana nella sezione che curava, "Mezzogiorno/Mezzanotte" con Jean Renoir, Manoel de Oliveira e il cappello volante di Indiana Jones.

Ci sarebbe piaciuto immaginare Renato Nicolini anche dentro al Festival di Roma - su cui si era espresso in questo [illuminante intervento](#) su CineClandestino lo scorso 28 aprile - non quello creato da Veltroni nel 2006 ma proprio uno tutto suo, anche prima, con i suoi amici e collaboratori di sempre. Dove alto e basso si mescola e la parola "effimero" conteneva dentro così tante cose che sembrava scoppiare. Per chi volesse ripercorre quella stagione c'è un libro scritto da lui recentemente: *Estate romana 1976-85. Un effimero durato 9 anni*.

Quella stagione purtroppo non l'ho vissuta, ma ne ho sempre sentito parlare da mio padre. Che ogni sera andava a vedere un film diverso. E comunque mi portò, mentre io sbuffavo e volevo fare altro, a quella serata del 1981 dove venne proiettato il *Napoléon* di Abel Gance restaurato. C'era una massa di gente lì, dalle ricerche d'archivio ne risultano oltre 8000. Fino ad allora ne avevo vista soltanto di più un po' di mesi prima, il 29 marzo a Milano, stadio San Siro, Inter-Juventus 1-0, gol di Carletto Muraro al 16° del secondo tempo. Durante la partita iniziò a piovere. Anche lì, venne un forte scroscione d'acqua. Qualcuno se ne andò, ma quasi tutti rimasero, bagnati e incantati. Emozioni da brividi, come la pioggia sulla pelle delle braccia, riprovata soltanto 31 anni dopo, il 10 giugno di quest'anno al concerto di Bruce Springsteen a Firenze. Renato Nicolini aveva già proiettato il suo *Dancing in the Dark* con gli schermi che si dividevano nell'inquadratura del film di Gance. Molte passioni si sono incrociate tra lui e Sentieri Selvaggi. Tra queste una irrinunciabile: Massimo Troisi. Che lui ricordava a 10 anni della morte, nel 2004, in questo [appassionato articolo](#) su "L'Unità". Forse ora il rimpianto è che ci sarebbe piaciuto incrociarci molto di più, magari anche direttamente. Un altro dolce rimpianto.



Nicolini

Effimero e dissonante

di mariuccia ciotta

Effimera la vita di Renato Nicolini, dunque imprevedibile e imperdibile. Volato via con la sua città in movimento - architetture, persone, cultura in slittamento progressivo - l'assessore del bello permane nell'etere della città globale.

Nicolini ha resuscitato l'impero romano nel segno capovolto dell'appartenenza al desiderio, essere insieme, pubblico trasformato in massa critica, corpo comune al lavoro dentro la polis finalmente infiltrata di incanto. Cinema, teatro, poesia non più fiancheggiatori del lessico politico ma materiale costituente il discorso.

Effimero come punto invisibile che distingue l'arte viva dal fulgore dell'insignificante, scarto tra l'opera che trasforma e lo "spettacolo" ai quattro angoli della città, divertimentificio per folle estive, distrazione, si diceva, dagli "anni bui". Sotto la luce di Renato si rifugiavano i "colpevoli", le brigate degli *indisciplinati*, dall'altra, nel buio, si nascondevano i terroristi della cosa pubblica scritti con il K. Per questo lo hanno rimosso, in tutti i sensi, a cominciare dal suo schieramento che temeva l'abbraccio con i sessantottini/settantasettini a spasso nella notte di una Roma mentalmente espansa. La storia di Nicolini è storia. Non solo la vicenda

di un uomo amabile e ironico, vulcanico e indolente come i tramonti della capitale. Di pari passo con la frase-immagine di Godard-Rancière: "Non si tratta di mostrare che il cinema parla del suo tempo. Si tratta di stabilire che il cinema fa mondo, che avrebbe dovuto fare mondo. La storia del cinema è quella di una capacità di fare storia". Fare mondo, fare storia. Questo.

Dissonante, Nicolini ha interconnesso la politica e l'arte nella loro funzione di andare al di là del dicibile e del visibile. Creare shock, sfuggire alla parodia delle merci come antidoto allo spettacolo per assumere il valore di Howard Hawks e di Abel Gance, proiettati sullo stesso schermo in una "fraternità delle metafore", dell'alto e del basso. E chi parlerà di lui come di un'epoca passata si troverà circondato dalle rovine spacciate per "modernità", abbaglio in stile Matrix, camuffamento del reale tornato nelle mani dei mercanti.

Mentre la città continua a mutarsi negli interstizi della sua Massenzio, basilica di un pensiero in guerra contro il regime est/etico. Pensiero condiviso anche da chi è nato un secolo dopo e non ha mai visto il suo sorriso obliquo, linea di orizzonte, aurora.

come arrivammo all'

estate romana

Non si trattava di scrivere, si trattava di fare

a cura di federico chiacchiarì

Intervista a Bruno Restuccia, uno dei "magnifici sette" di Massenzio*

Che ricordo hai di Renato Nicolini e del vostro lavoro sulla città?

Nicolini aveva questa capacità di sentire tutto in maniera distratta, ma solo apparentemente. Era un "quadro" del PCI di famiglia borghese, vissuto all'interno di un ambiente di grandi letture e biblioteche, quadri, quasi un ambiente ottocentesco, ma era un comunista in senso stretto. Con Renato c'era un dialogo continuo. Veniva al mare con me, in Calabria, a casa dei miei genitori. Poi siamo andati insieme a Taormina. Quando abbiamo fatto una grande chiacchierata teorica coi francesi, a Parigi, ci siamo andati insieme. Quando ci hanno chiamati in Brasile, ci siamo andati insieme. Quando si è fatto Parco Centrale, e sono stati utilizzati per la prima volta il Mattatoio e Villa Torlonia... Al Mattatoio siamo andati un pomeriggio con un messo comunale che aveva un paio di cesoie: abbiamo rotto le catene, siamo entrati io, Renato e quello del comune, e abbiamo visto che era un posto fantastico. A Massenzio tirammo su una passerella che reinventava il punto di vista sui Fori, il loro orientamento architettonico. Siamo partiti dal problema dello spazio, per arrivare ad un lavoro sull'informazione. Abbiamo diviso le manifestazioni a seconda del livello di consumo.

Parlaci un po' del gruppo che avevate. Cosa accadeva prima di Massenzio, ovvero "la stagione dei cineclub". Vuoi raccontarci la vostra esperienza in tal senso?

Una delle qualità/difetti di questa stagione è che era legata a un'idea di collettività, derivante da una *frattura* sessantottina. Tutto doveva essere fatto insieme. Jean-Marie Straub ha detto una volta: "Due persone sono più intelligenti di una". Il difetto, però, di questa idea è che da un lato non si capiva mai chi facesse cosa e, dall'altro, non c'era nessuno che avendo raccolto queste intuizioni





Alberto Abruzzese

fosse in grado poi di farle crescere. Lo spreco era necessario per creare delle cose. Appena un'idea veniva realizzata era già consumata e si poteva andare avanti. Molte idee così si sono perse. Faccio un esempio, "La Città del cinema", una mostra al Palazzo delle Esposizioni. È stata la prima grande riflessione fatta da una generazione giovane nei confronti del cinema italiano. Non c'è alcuna memoria di questa mostra. Centinaia di interviste che non sono mai state sbobinate in maniera corretta (interviste di ore ridotte a poche righe...). La mostra nacque inizialmente dentro un laboratorio ristretto ideato principalmente da me. Eppure nel libro non c'è il mio nome. Un anno dopo trovai a Parigi la copia conforme del progetto da me ideato.

In quegli anni leggevamo *Filmcritica* e *Cinema e Film*. A un certo punto *Cinema e Film* chiude al suo apice sostenendo che la vera critica non doveva scrivere ma fare. "La critica militante è quella che verrà fatta oltre la scrittura". E da lì partirono Enzo Ungari e Adriano Aprà nell'esperienza del Filmstudio, un piccolo club underground che loro fecero diventare un filmclub moderno. Non si trattava di scrivere, si trattava di fare.

Per i nostri lettori più giovani, puoi darci delle date e dei nomi di riferimento?

Agli inizi degli anni '70 io, Giancarlo Guastini,

Roberto Silvestri e Ottavio Fatica ruotavamo intorno all'Augusto, anche se non eravamo mai stati nella stessa classe di Liceo. Ci eravamo conosciuti al Comitato di base nel '68. Ci rincontrammo all'università e decidemmo di lavorare sul cinema. Con Giancarlo andammo in macchina a Londra per vedere una retrospettiva di Busby Berkeley e ne rimanemmo sconvolti. A un certo punto Silvana Silvestri, che già scriveva per *Il Manifesto*, ci disse di aver letto un libro di Alberto Abruzzese *Arte e pubblico nell'età del capitalismo* in cui veniva citato Busby Berkeley. A quel punto, anche con Giovanni Spagnoletti, conoscemmo Abruzzese. Ci mettemmo un anno a trovare un cineclub e nel '75 ci imbattemmo nel Politecnico. Eravamo io, Giancarlo Guastini, Roberto Silvestri, Giovanni Spagnoletti, Alberto Abruzzese, e quest'ultimo ci segnalò Beniamino Placido. Chiacchieravamo come fosse un collettivo di coetanei nonostante avessimo età molto diverse. Dopo un primo successo clamoroso (il Politecnico aveva 180 posti), decidemmo di allargarci. Ci mettemmo d'accordo con quelli del Filmstudio per fare la seconda sala. Io, Giancarlo e Achille Pisanti (che era di *Filmcritica* ed era allievo di Abruzzese).

Va citato soprattutto Roberto Farina, l'anima del cineclub "L'occhio l'orecchio la bocca", che è stato forse l'elemento più creativo e misconosciuto (vista anche la sua precoce scomparsa) di quegli anni: la

notte degli undici schermi, il frammentare le cose e ricomporle, le maratone cinematografiche, sono tutte idee di Roberto Farina. Nel loro gruppo c'era Silvia Viglia, la più razionale, Gianni Romoli, il più filologico (fece poi il produttore), mentre Roberto Farina era l'uomo dell'immaginario, una bomba continua, continuava a pensare sempre agli effetti di questa nuvola dell'immaginario. "L'occhio L'orecchio La bocca" era un gruppo chiuso, orgoglioso di fare un cineclub, di essere i primi di tutti, i migliori. E di Roberto Farina oggi nessuno si ricorda.

Sull'Estate Romana ci sono pochi documenti e quello che c'è è stato scritto da altri, la maggior parte delle riflessioni sono state fatte da altri, successivamente, con dei punti di vista strampalati e non sempre corrispondenti a quello che effettivamente era accaduto. Poi c'è stato un momento in cui più di qualcuno diceva "io ho fatto questo, io ho fatto quest'altro...", come se fossero dei pezzetti. È come se tutto fosse nato in maniera spontanea. In più Renato, che è stato il padre di quest'idea, una persona di cui si è perso lo stampo, abbastanza unica, aveva anche un carattere piuttosto egotista, parlava di se stesso sempre e comunque. Qualunque cosa dicesse, "questo grande gruppo, ecc.", dava sempre l'idea che fosse stato lui a progettare l'Estate Romana. Ma c'era una linea teorica molto

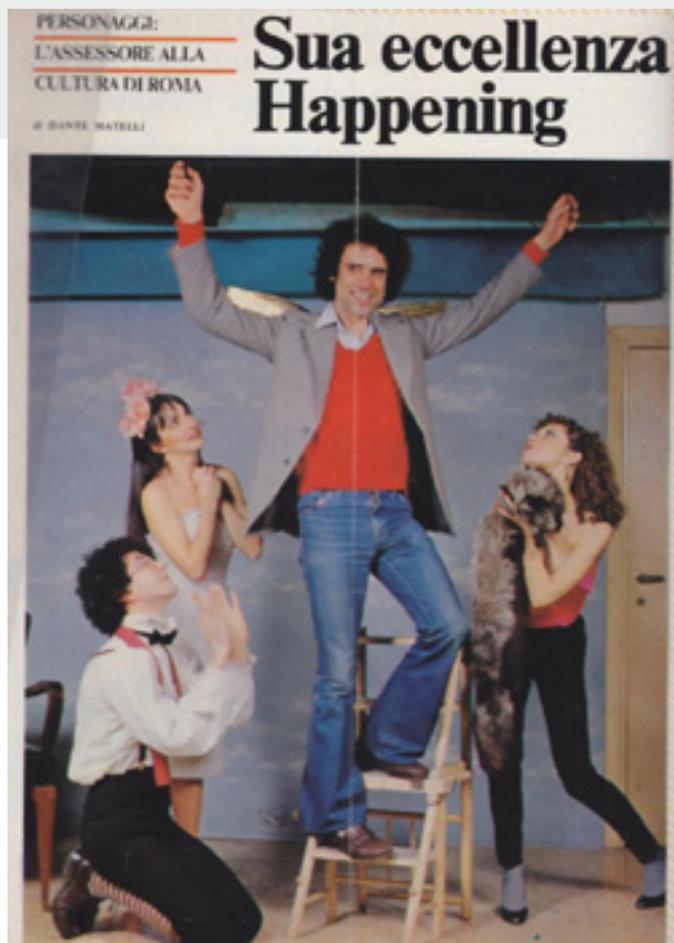


forte, spesso sfilacciata, ma comunque inserita in una griglia fortemente progettuale e coerente.

In quegli anni, prima di Massenzio, avevate la consapevolezza di stare lavorando sulle modalità di consumo dei film e del cinema, e quindi sul lavoro dello spettatore, sui consumi culturali in maniera innovativa?

Lo sapevamo ma ce lo dicevamo solo tra noi, non sono riuscito a trovare nemmeno un articolo dove questa cosa fosse scritta, l'unico che ho trovato è un'intervista su "Parco Centrale". Che si stesse lavorando sul modello di consumo e i meccanismi produttivi era però una cosa che sapevamo bene.





Ovviamente Alberto Abruzzese aveva un elemento teorico in più. Noi invece puntavamo non a tenerci il cineclub, ma andare oltre. Mi ricordo che c'era un film che si chiamava *Echi del Silenzio*, un documentario bellissimo del '66 girato a New York, di cui esisteva in Italia una sola copia che avevano al Filmstudio. Li convinsi a darmela ma la copia era in brandelli, non c'era un fotogramma intero. mi sono messo a tagliarla in cabina di proiezione con dei pacchi di nastro adesivo e a ribucare la pellicola e l'ho proiettata la sera passandola e arrotolandola a mano in modo che non si ristrappasse. Oggi *Echi del Silenzio* lo trovi su youtube (<http://www.youtube.com/watch?v=XkJTwLulnfy>) col tuo telefonino. Lo dico da entusiasta, sia chiaro.

Come nacque, Massenzio?

Nel 1976, insieme al Filmstudio e altre associazioni culturali alternative, ragionavamo per fare delle cose in più. Da poco aveva vinto le elezioni la sinistra, c'era un nuovo assessore, Renato Nicolini, e ci siamo detti: "andiamoci a parlare". Allora l'ente pubblico non esisteva, l'idea di finanziare nemmeno. Tu cittadino non andavi a parlare con nessuno. Invece noi ci presentammo, senza nemmeno sapere bene cosa dire. Nel gennaio del 1977 andammo all'appuntamento con l'assessore, c'era anche Enzo Fiorenza, che era un esercente fuori dai giri, la vecchia guardia. Giancarlo disse: "lui è l'elemento che ci manca". Non era completamen-

te vero ma fu importante teorizzarlo. E lui era da Nicolini per proporgli di fare una Cineteca Comunale, come a Milano, e partire con una rassegna su Anna Magnani. Ed ecco che ci trovammo tutti nella stessa stanza ad aspettare Nicolini, che non arrivava... A un certo punto Nicolini entrò e disse "venite con me" a questo gruppo di scapestrati ventenni, che non erano mai stati in quel Palazzo. E ci portò in uno stanzone pieno di persone paludate, col cravattono e gli orologi d'oro, i responsabili dell'Agis. Si sedette e mi fece sedere accanto a lui. A un certo punto con un'aria tra il ricattatorio e l'arrogante gli dissero che per tenere aperte le sale anche d'estate, come lui voleva, c'era bisogno di un minimo garantito di biglietti per sala già venduto, già assicurato. Lui si irritò ma non disse niente, si voltò e mi disse a voce bassa "ma secondo te riusciamo a organizzare quest'estate qualcosa, proiezioni, rassegne, per non dargliela vinta a questi?" e io: "ma figurati! Che problema c'è?". Non avevo la più pallida idea di cosa avremmo fatto. E allora disse: "la riunione è chiusa, grazie." Si alzò e se ne andò dalla stanza. E così è iniziata l'Estate Romana. Il giorno dopo di pomeriggio lo trovai in ufficio che disegnava da solo il manifesto. Io andai subito dagli altri a dire che bisognava partecipare, fare insieme questa cosa. Partì un dibattito infinito, perché erano gli stessi giorni in cui si apriva la possibilità di fare un Festival di Cinema a Salsomaggiore. A quel punto lì ci fu una spartizione: alcuni si tennero il Cineclub, i "critici" nel senso più militante e legato alla parola andarono a fare il Festival di Salsomaggiore, e noi altri andammo a fare questa cosa strana con Nicolini. Noi del Politecnico, quelli de "L'occhio L'orecchio La bocca", il Filmstudio, e Enzo Ungari, firmandosi "Circo Barnum", e Enzo Fiorenza AIACE. Ecco il primo manifesto di Massenzio.

Proseguimmo subito dopo il ragionamento sulla città, sulla televisione, sul rapporto di consumo reattivo e condiviso... la manifestazione era a fine agosto - settembre 1977. All'inizio si chiamava "Cinema epico", l'idea di Enzo era di farla a Caracalla, poi alla fine per una serie di motivi si fece alla Basilica di Massenzio. Mi ricordo, una sera, andando via dopo l'allestimento, ci trovammo proprio al Bar Massenzio, alla fine di via Cavour. Tornando, vedemmo una lunghissima fila di persone in fila su via dei Fori Imperiali. Noi eravamo convinti che fosse successo chissà quale casino, chissà quale problema: invece volevano solo ve-



dere i film.

Mi ero appuntato una cosa da leggerti. È il testo della puntata de "La Storia siamo Noi" sull'Estate Romana. Dice che "in Italia è un periodo violento, Roma è una città difficile e pericolosa, molto diversa dalla città che conosciamo oggi." (...) "nasce l'Estate Romana" ecc ecc. "Con la manifestazione Nicolini vuole lanciare una sorta di tregua che di fatto costringa i movimenti di destra e di sinistra a misurarsi con il cambiamento". Ecco questa è una baggianata spaventosa, inventata di sana pianta: la storia degli estremismi già ci faceva ridere allora. Il massimo della violenza fu che una volta al Filmstudio il nostro proiezionista arrivò in ritardo per colpa di una manifestazione in cui avevo dovuto spostare un autobus messo di traverso...

Una delle grandi mistificazioni che son state fatte sull'Estate Romana è che la città fosse tutta in quel clima di tensione con cui si tende a ricordare il '77, quando invece l'aria era molto divertente, ricca, vivace.

Questa falsificazione culturale sugli anni Settanta non ti sembra proprio un modo per nascondere questo fermento creativo?

Era sicuramente un momento violento, ma violento anche in modo positivo e creativo: la musica, il teatro, il fumetto, quella che credevamo fosse la normalità, abituarsi ai capolavori uno dopo l'altro, ho capito dopo quanto fosse straordinario.

Questa, invece, è [Wikipedia](#), che pure dice anche un sacco di cose belle, ma sull'Estate Romana scrive: "Nicolini coinvolse nel suo progetto dei cineclub in grave crisi di pubblico per molti motivi, non ultima la forte concorrenza della televisione."

A sinistra il manifesto di "Cinema Epico"
In basso la copertina di La città del cinema

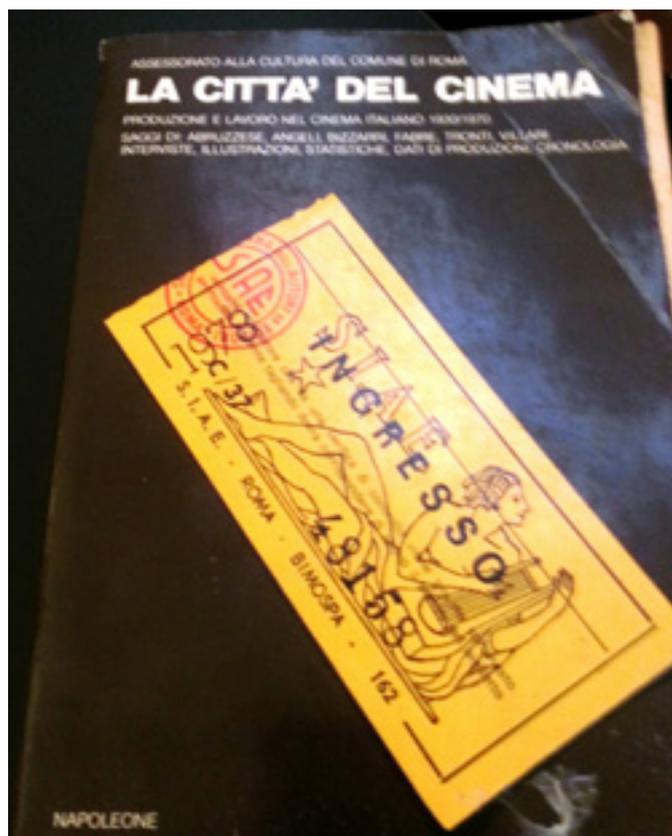
Altra falsità: i cineclub erano in realtà tutto il contrario, andavano benissimo e non avevano bisogno di essere salvati da Nicolini, anzi furono loro a proporsi come unico "soggetto politico" a Nicolini (e la televisione commerciale di massa arrivò dopo, ndr.).

Non c'era alcuna crisi dei Cineclub in quegli anni, anzi si era nel punto di massima visibilità, con il successo di *Io sono un autarchico* di Nanni Moretti avvenuto proprio nel circuito dei cineclub....

E il film di Moretti, che programmammo nel '76, fu anzi la dimostrazione di quanto il sistema dei cineclub potesse funzionare anche per un pubblico al di fuori del giro. All'inizio Nanni ci aveva garantito tre giorni di tenitura, portando amici e parenti, poi andò bene e lo tenemmo una settimana, poi un mese, poi lo videro in televisione, lo prese la Rai, lo passammo in sala grande, quella nuova che avevamo fatto, e tutto il resto. Quindi l'Estate Romana era un tentativo di rilanciare su di una ricchezza, non di venire salvati.

Prima edizione di Massenzio dunque, estate 1977 alla Basilica....

La grande idea di Enzo Ungari fu il manifesto di Lana Turner con la testa di toro, che curò perso-



A destra la copertina di "L'effimero teatrale"
In basso Via della Consolazione

nalmente dall'inizio alla fine, perché per fare una cosa sul genere il "Cinema Epico" ci sembrava la scelta più giusta, più presentabile. E dentro ci mettemmo qualunque cosa, apriamo per esempio con *Senso* di Visconti.

Ungari poi venne chiamato alla Biennale dall'intelligente Carlo Lizzani che chiese a Callisto Cosulich "ma chi sono questi di Massenzio?" e Cosulich disse "conosco solo Ungari". E così Enzo andò a Venezia, dove non fece solo *Mezzogiorno/Mezzanotte*: lui aveva una grande capacità di promuovere la propria immagine e quello che stava facendo.

Giuliano Vittori, un grafico dei Magnifici Quattro, si chiamavano così, organizzò questa cosa delle carte dei tarocchi, già l'idea di organizzare delle immagini in gioco...non era un programma: i tarocchi servivano a mettere in doppiogioco l'immaginario, la memoria...

Ci furono anche delle grandi idee e manifestazioni, oltre Massenzio, alcune dimenticate, altre mai completate....

La più importante fu alla fine del 1978: cominciamo a progettare un'idea di una grande "Manifestazione sui 25 anni della Rai" (che alla fine non si farà). Successivamente facciamo al Palazzo delle Esposizioni una grande mostra sul "Teatro della Repubblica di Weimar", e viene così bene



che il direttore rischia di dimettersi perché la saletta di proiezione del Palazzo è sempre troppo piena, sino a notte fonda, più della mostra. Lui protesta, noi ce ne freghiamo, Renato ci appoggia incondizionatamente. Sempre un sacco di gente fuori dalla sala, era un modo per stare insieme, vedere anche solo dieci minuti di film poi uscire a chiacchierare: ecco come andava, ci si trovava in dei luoghi comuni, si condividevano delle idee, e ci si metteva subito a fare un'altra cosa insieme. Con Nicolini e Abruzzese iniziammo a ragionare sulla televisione, cioè sulla comunicazione elettronica. Partì così l'organizzazione di questa "Mostra per i 25 anni della Rai", che credevamo dovesse





essere non solo la memoria della Rai ma anche la nostra memoria, una sorta di Schegge ante litteram, da realizzare utilizzando l'esperienza degli 11 schermi di Roberto Farina del 1978, schermi mossi dal vento con gli spettatori che vagavano intorno. Io e Giancarlo Guastini cominciamo a passare le settimane agli archivi della Rai, con Gerardo Guerrieri iniziamo a pensare all'allestimento nel Palazzo delle Esposizioni, ci si mette di mezzo il vicesindaco socialista Severi e il finanziamento non viene approvato, vogliono mettere una serie di nomi loro nell'organizzazione e dunque la cosa non viene più fatta. Rimane solo il progetto, e resta dunque l'idea di fare la stessa cosa ma sul cinema.

Così facciamo questa enorme riflessione teorica e documentale su cosa è il cinema in quel momento in Italia, "La città del cinema", con 150 interviste che vanno dal grande autore come Risi o Monicelli al costumista, allo sceneggiatore... Inizia a maggio e finisce il primo luglio. Appena finisce, comincia Massenzio 1979. Scientemente lavoriamo dove il pubblico possa prendere possesso della città, degli spazi. Sono interventi che facciamo sempre all'interno della città, e quando dobbiamo andare via dalla Basilica di Massenzio ci spostiamo a via della Consolazione, nel 1980. Via della Consolazione è una via di alto traffico, difficile da chiudere. Noi la chiudiamo: è un posto in cui sei sempre stato in auto. Invece noi ti costringiamo a fermarti davanti all'arco di Settimio Severo, o davanti al Campidoglio, a prendere coscienza e possesso di quel luogo. Questa operazione viene fatta sistematicamente, come ad esempio nel 1981 a Massenzio al Colosseo.

Io organizzo Parco Centrale, con Purini e altri. Secondo me Parco Centrale è il luogo teorico centrale di tutta la questione, proprio perché era un meccanismo che rimetteva insieme tutti i giochi e

li rilanciava. Ha avuto una funzione enorme ma non è più descritto da nessuna parte per quello che era.

Si fece poi dunque l'Estate Romana 1981 col *Napoleon*, e a ottobre dissi a tutti quanti "signori, abbiamo finito il nostro percorso, propongo di sciogliere il collettivo Massenzio". Mi mandarono tutti al diavolo, e me andai solo io. Restai come impostazione, non come programmazione, per i due-tre anni successivi, perché Renato mi chiese di curare i rapporti col comune.

In copertina definiamo Nicolini "l'intellettuale 2.0", perché aveva intuito questa nuova orizzontalità nel rapporto di fruizione col pubblico e la condivisione e reinvenzione delle visioni, un'orizzontalità anche conflittuale...

L'unico modo per ottenere il nuovo è creare il conflitto, non c'è altra maniera. Massenzio non era lì per sedare i conflitti, ma per creare scompiglio. Il lavoro era quello di rifondare il consumo, prima di costruire una nuova capacità produttiva. Il problema è che quando i pochi di noi si sono rivolti al passaggio successivo, c'è stato il "suicidio di una generazione". Alcuni sono stati espulsi, altri si sono messi a fare tutto il contrario di quello per cui eravamo stati "eletti", altri si sono accasciati sull'impossibilità. Ma queste cose restano qui, sotto la cenere, pronte. E proprio in questo momento di crisi, del rimettersi in gioco, del "tanto non abbiamo più niente da perdere", queste cose qui possono rinascere, tanto ce l'abbiamo già, sono pronte.

* I "magnifici sette" del primo Massenzio erano: Bruno Restuccia, Giancarlo Guastini, Achille Pisanzi, Enzo Ungari, Roberto Farina, Gianni Romoli, Silvia Viglia.

Per Renato

di alberto abruzzese, giuseppe de boni,
ugo colombari, giancarlo guastini,
francesco pettarin, bruno restuccia

CUORE SELVAGGIO



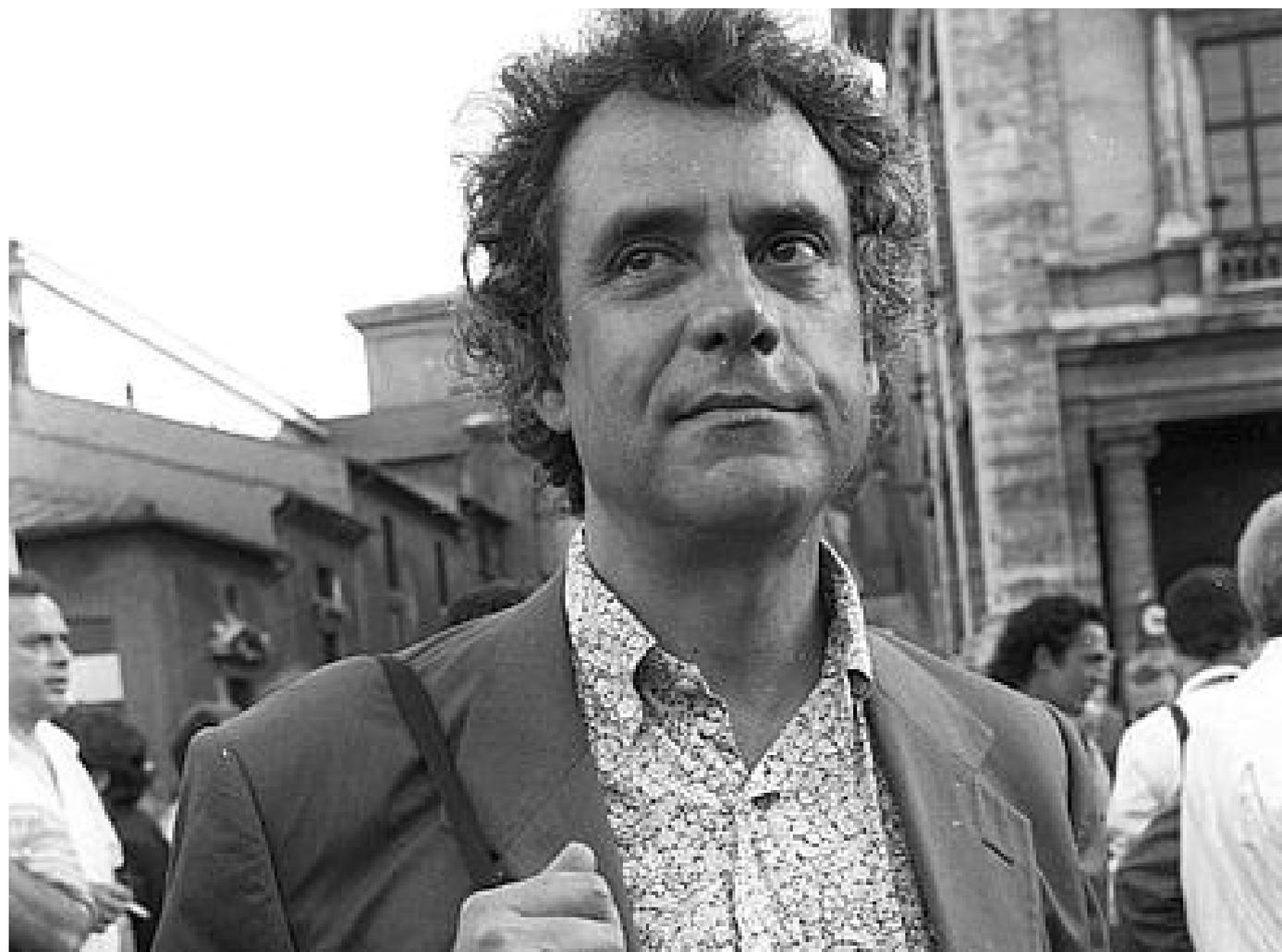
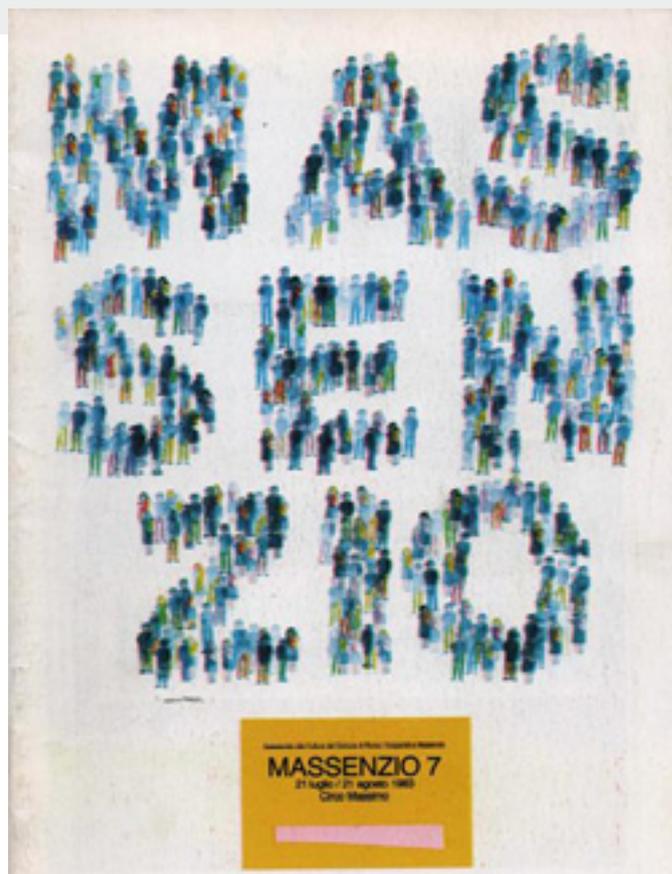
Benjamin vide una relazione stretta tra cinema e architettura: la *distrazione*, condizione inspiegabile se non mediante lo spirito tattile, relazionale, multitudinario della metropoli; e di conseguenza impresse un salto di qualità nella competenza del pubblico in rapporto alle opere, alte o basse che fossero, dunque suggerendo – con qualche anticipo sulle retoriche post-moderne – uno slittamento della critica (critica in quanto conflitto e emancipazione, frattura e ridefinizione dei rapporti di potere): dallo spazio dei produttori allo spazio dei consumatori.

Riguardo a Renato Nicolini, ci si può interrogare su quale fosse l'estro della sua intelligenza – amore dell'arte e della vita? impegno politico? gusto da collezionista? magari tutte queste doti insieme? – ma il nodo della questione fu appunto che, essendo la sua una sensibilità di architetto, una sensibilità appunto benjaminiana, riuscì a distinguersi dalla classe dirigente di cui tuttavia faceva parte, grazie al fatto di avere una marcia in più rispetto alle culture della scrittura e del libro. Rispetto cioè a gruppi intellettuali che, resi ancora inquieti dal primo sferzare dei flussi televisivi, detenevano po-

sizioni di grande autorità anche sul cinema, così come sulla politica delle città e del territorio. Abbiamo visto le conseguenze che questi intellettuali hanno avuto sulla società italiana.

Ancora oggi nelle commemorazioni a Nicolini, come allora nei superficiali apprezzamenti, l'Estate Romana è riconosciuta principalmente come un atto di buona politica comunale tendente a far uscire di casa e a ritrovare il gusto di stare insieme i romani terrorizzati da anni di piombo e da una violenza terroristica che insanguinava le strade. Una sciocchezza che a furia di essere riproposta negli anni ha finito per essere accettata come una verità.

L'Estate Romana è stata pensata e prodotta nel decennio che va dai primi anni settanta ai primi ottanta. Quel decennio è stato in Italia e in tutto il resto del mondo tra i più creativi del secolo. Grande musica, cinema, letteratura, televisione, teatro, architettura, arti visive. Grande elaborazione teorica e politica. Solo che la domanda che le nuove offerte sollecitavano si scontrava con gli apparati





distributivi tradizionali che, in Italia particolarmente inadeguati e obsoleti, non erano più in grado di soddisfarla. Si moltiplicavano tuttavia spazi e agglomerati che allora si definivano alternativi e che con mezzi ridottissimi - e talvolta con approssimazione - permettevano di fruire o almeno di accostarsi a quell'immaginario che tale creatività stava producendo. Si erano formate piccole tribù che da sole non potevano avere la forza e il respiro per diventare maggioritarie.

Effimero è ciò che dura un solo giorno: per noi voleva dire navigare a vista, imporsi di essere agili

La grande intuizione politica di Renato Nicolini è stata quella di aprire a loro la macchina che gestiva la cosa pubblica, di permettere che scambiassero esperienze, di irrorare con questa linfa il territorio urbano. Questo ha permesso non soltanto di far fruire in modo adeguato e democratico quegli oggetti artistici e spettacolari, ma soprattutto di trasformare i cittadini da spettatori a consumatori/producenti di senso e di immaginario. E dare una nuova possibilità alla politica stessa.

I pochi sono diventati tanti. Dal filmstudio al filmstudio, secondo un felice slogan di Enzo Ungari. Ma ancor di più, da minoritari stavano di-

ventando maggioranza politica libera e vogliosa e per questo fuori del controllo degli apparati.

Ciò che era meravigliosamente ricco di possibilità è stato rinchiuso in un termine - *effimero* - ridotto con deprimente banalità ad essere l'opposto di permanente. Effimero è ciò che dura un solo giorno: per noi voleva dire navigare a vista, imporsi di essere agili, nella scoperta necessaria di superare la politica di piano, in un mondo in cui la vita è più veloce di chi la pensa. Effimera è l'architettura barocca, per noi era la messa in scena di un modello, il vedere affiorare delle tracce, evidenziarle e ricostruire una memoria. Immaginare.

Abbiamo deliberatamente simulato l'avvento di nuovi assetti dei consumi e cercato una centralità fisica e mentale della metropoli. Non è d'altra parte casuale che quell'intuizione abbia dato linfa anche all'altro grande fenomeno che in Europa (e negli USA con forme diverse e più organiche) in quegli stessi anni si affermava, quello della televisione commerciale. E questa volta, va detto, l'Italia ha fatto da apripista. Se poi questa esperienza ha dato seguito a esiti industriali, culturali, etici e persino di capacità di intrattenimento discutibili lo si deve soprattutto alla miopia e alla autoreferenzialità della gestione politica del potere.

Negli ultimi due decenni nel mondo occidentale (e ancora una volta in forma particolarmente feroce in Italia) la vogliosa macchina collettiva si è progressivamente inceppata. E nel frattempo ci siamo

trovati sballottati nella più grande trasformazione degli ultimi secoli.

Ora tutte le ragioni che hanno definito il ruolo della metropoli nell'evo che abbiamo appena visto finire si sono dissolte. Il luogo dello scambio delle merci (a partire da quella fondamentale, l'informazione) non è più la città, ma un qui e ora completamente astratto e globale.

Il luogo dello scambio delle merci non è più la città, ma un qui e ora completamente astratto e globale

La città, quella storica, ha esaurito la sua funzione. Ma proprio perché è storica non può disfarsi, continua a esistere in un accumulo di ruderi. Ruederi del senso.

È qui il lavoro da fare. Questi ruderi definiscono un campo, riproducono un'appartenenza in cui riconoscere se stessi. Abitare e ripossedere la propria persona.

Allora forse avremmo già dovuto intuire, e ora va certamente pensato, quanto si fosse prossimi alla

fine della produttività politica degli eventi massivi. E dunque quanto ormai fosse tempo – proprio riconoscendo ciò che di irriducibile sempre vi è e sempre ritorna nella natura umana e nelle forme del potere – di rinunciare all'idea di *dovere* rinnovare i contenuti della sinistra, attingendo al profondo, al lato più oscuro, dell'immaginario collettivo, poiché questo non indicava le magnifiche sorti dell'avvenire ma l'origine primordiale, la matrice organica, che vincola l'umano alla volontà di potenza di tutte le cose viventi.

Accettando il desiderio non come liberazione ma come principio di realtà, di violenza e dolore, sin da allora il discorso politico avrebbe dovuto spostarsi dalle identità collettive alla singola persona, a un'etica singolare e senza speranza, riportando il conflitto tra individuo e mondo nella zona interstiziale tra sé e sé, tra la vita della carne e il corpo sociale in cui essa è costretta. Curva paradossale che, proprio ispirati all'immaginario collettivo di cui splendeva Massenzio (dalle rovine della classicità ad Hollywood), avrebbe potuto portarci, più rapidamente di quanto stia accadendo, a riflettere sulla necessità di un pensiero radicalmente, disperatamente e felicemente, antiumanista.



La Cultura superflua

di renato nicolini

Di seguito riportiamo un intervento di Renato Nicolini del giugno 1981, pubblicato nel volume *Il PCI e la cultura di massa: l'effimero, l'associazionismo e altre cose* (Savelli editore, 1982)

Proviamo ad immaginare una storia della cultura italiana negli ultimi anni e ad indicare come date fondamentali: la prima trasmissione di «Lascia o raddoppia?», il primo numero di «Linus», Italia - Germania 4 a 3, la prima puntata radiofonica di «Alto gradimento», la rottura del monopolio pubblico della Rai-Tv e l'entrata in funzione delle Tv private, l'assunzione da parte di Oreste Del Buono della redazione del Giallo Mondadori e, perché no?, la prima proiezione, 25 agosto del 1977, di *Senso* alla Basilica di Massenzio e il festival dei poeti di Castelporziano.

Forse questa storia d'Italia non ci darebbe il senso completo di quello che è accaduto nella cultura italiana negli ultimi vent'anni, ma certo una storia della cultura italiana degli ultimi vent'anni che volesse ignorare questi argomenti sarebbe a mio parere largamente incompleta.

Mi spingerei a dire che questi avvenimenti, in qualche modo, sono stati degli elementi fondamentali che hanno inciso sui nostri costumi culturali più di altre cose. Può voler dire che c'è una crisi della ricerca artistica nei settori delle arti figurative, della poesia: può voler dire forse qualche altra cosa.





Il Festival dei poeti di Castelporziano

Credo che l'interpretazione che si avvicina di più alla verità è che negli ultimi anni, nel modo in cui si organizza la vita culturale nel nostro paese, si è definitivamente strappato quel velo di organicità che, con molta fatica, ogni tanto qualcuno pensava di mettere alla complessità dei fenomeni che accadevano.

Mi spiego: questi avvenimenti, le date che ho citato, hanno dimostrato, per quel che riguarda le abitudini culturali e il consumo di cultura, che non esistono più oggi possibilità di interpretazioni organiche della società né esistono valori.

Al contrario prendiamo atto del fatto che esiste una pluralità confusa, contraddittoria, disomogenea di volontà, di espressioni culturali, di valori e che la crisi sociale che la nostra società sta attraversando è giunta a un punto di estrema maturazione. A me pare che questo sia un fenomeno positivo.

Quando si parla di crisi si parla di crisi di valori, istituzioni e ordinamenti che non sono né i valori, né le istituzioni, né gli ordinamenti del movimento operaio, e quindi non sono quelli del nostro partito. Ma non è per questo che lo dico, perché penso che poi in definitiva se vogliamo essere coerenti e cercare di capire quale progetto di sviluppo ci può essere dietro la crisi sicuramente non ci saranno nuovi valori, nuovi ordinamenti e nuove istituzioni, ma qualche cosa di profondamente originale che in questo momento è difficile se non come movimento. Se proviamo ad immobilizzarlo in formule non ci riusciamo.

A questo punto io credo che forse dobbiamo aggiungere alcune cose. Io non ho ascoltato oggi l'intervento del compagno Sanguineti, né voglio polemizzare con lui, soprattutto non avendolo ascoltato, però mi pare che dovremmo pensare forse che in questo momento il punto a cui dobbiamo rivolgere la nostra attenzione quando si parla di cultura non è tanto la scuola, così come la veniamo comunemente intendendo, per lascito di Ruggero Bonghi e degli altri grandi personaggi che l'hanno formata nel momento dell'unità d'Italia, cioè un sistema che, attraverso diverse riforme,

tende comunque a dare una forma compiuta alla formazione morale, culturale dei giovani. Mi pare che oggi la scuola è inevitabilmente in crisi perché questa veste organica agli studi e alla formazione non può esistere. Dobbiamo piuttosto spostare la nostra attenzione su un altro campo, che è quello della scienza, della ricerca, delle proposte che sono comunque momenti di rottura, di ipotesi che evidentemente chiamano la necessaria verifica e che, nel momento in cui rinunciando ad una organicità a priori, tentano di formulare l'unica organicità possibile, che è quella del progetto, cioè dell'ipotesi, della costruzione di una realtà diversa che, proprio perché diversa, non può essere esattamente prefigurata. Credo che questo sia il punto di fronte a cui noi ci troviamo.

Da cosa emerge questo tipo di considerazione? Credo che noi dobbiamo avere la capacità di rivolgerci, di fronte a questa società in movimento,





Estate romana a Villa Ada, 1978

in crisi, laddove persone diverse, con mentalità, con atteggiamenti, con intenzioni diverse, tentano le loro ipotesi, avendo riguardo soprattutto ad alcune considerazioni molto generali ma che credo possano configurare l'ambito in cui il progetto politico può definirli. In primo luogo, la cultura; credo che sia giusto dire che la cultura è strettamente intrecciata al consumo, che la cultura non è soltanto produzione, fatica per produrre, ma è anche il piacere di consumare.

Vorrei aggiungere a questo che, anche come consumo, e quindi sotto una veste che apparentemente è ancor più superflua, la cultura, proprio in quanto superflua, è il massimo di civiltà che oggi e possibile, e quindi è un superfluo che va difeso in quanto contraddice, mi pare, una certa logica economica che e poi alla base di tutti quanti i sistemi di società fin qui costruiti, siano questi nel segno del capitalismo o del socialismo reale, che sono evidentemente sistemi e società con cui vogliamo confrontarci. Figuriamoci che tipo di comprensione storica della situazione presente avremmo se pensassimo di cancellare o di giudicare negativamente l'esperienza socialdemocratica, il Welfare State, l'America di Roosevelt, la Russia di Stalin ecc. Non capiremmo nulla, ma ugualmente sono questi sistemi di società che non sono consonanti con questo tipo di progetto, giacché in questo l'elemento fondamentale non è quello

del controllo sociale, ma quello del valore della cultura, dell'aumento e dell'accelerazione degli scambi, compresi i consumi. Si apre cioè l'ipotesi della metropoli, della metropoli non solo come grande città, ma come sistema di vita che sviluppa i desideri.

Penso ad esempio che dovremmo riflettere su quanto abbia pesato su tutta la sinistra, italiana ed europea, e sul '68 in particolare, l'ipotesi di poter uscire dalla crisi, che il '68 apriva, con un disegno di controllo sociale e quanto avrebbe potuto essere produttiva una politica che fosse invece rivolta a sviluppare quegli elementi che erano elementi di movimento e di rottura. Accanto a questo dovremmo riflettere sulla capacità di considerare oggi il dato privato per quello che deve essere. Noi per molto tempo abbiamo avuto del privato una concezione sbagliata, come se l'ipotesi di una società più collettiva, più giusta, più eguale, fondata su un aumento dei contatti, significasse in qualche modo la depressione delle intenzioni private.

Mi pare che questo non sia corretto. Al contrario, direi che non aver compreso questo ci ha portato piuttosto a considerare il progetto di società futura in qualche caso come una media sociale di desideri espressi a metà piuttosto che non come una società veramente pluralista, complessa, che potesse resistere ad atteggiamenti differenti. Mi pare

CRONOLOGIA MASSENZIO**Le nove edizioni sotto l'assessorato di Nicolini**

1977 CINEMA EPICO

Basilica di Massenzio, 25-8/18-9

1978 DOPPIO GIOCO DELL'IMMAGINARIO

Basilica di Massenzio, 23-8/13-9

1979 VISIONI

Basilica di Massenzio, 18-8/8-9

1980 MASSENZIO '80

Via della Consolazione, 7-8/7-9

1981 MASSENZIO '81

Colosseo, 6-8/13-7

1982 MASSENZIO AL MASSIMO

Circo Massimo, 21-7/28-8

1983 MASSENZIO 7

Circo Massimo, 21-7/21-8

1984 MASSENZIOLAND

Circo Massimo, 12-7/19-8

1985 MASSENZIO 9 ULTIMO ATTO

Eur, Palazzo dei Congressi, 11-7/18-8

che in qualche caso noi ancora ci portiamo avanti qualche cosa che non è pienamente adeguato alla maturazione, alle nuove convinzioni che abbiamo raggiunto.

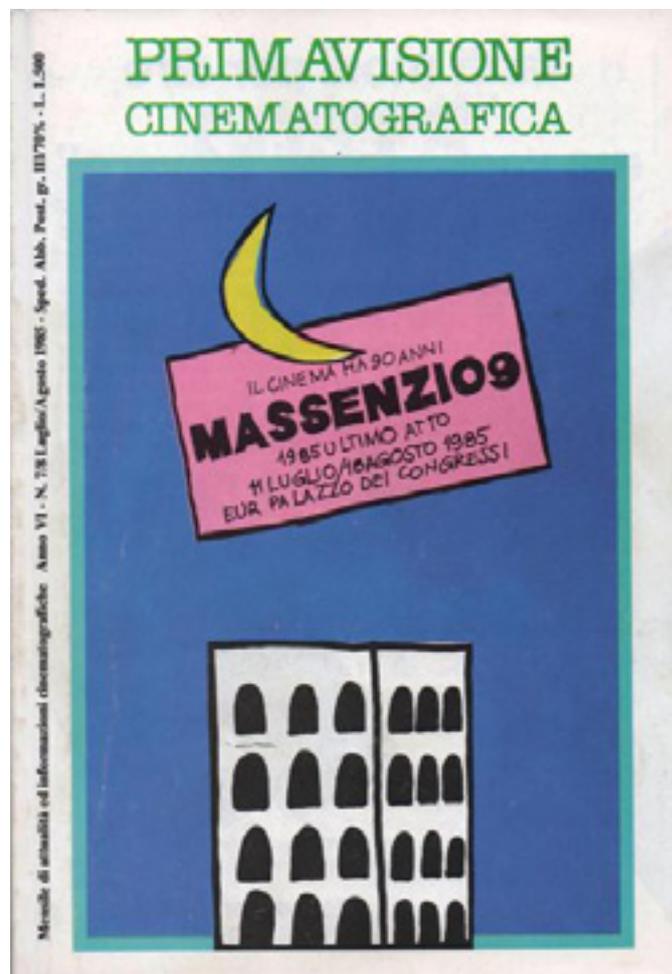
Faccio semplicemente un esempio di quel dramma di devianza che oggi ha l'aspetto più evidente della nostra società: la questione della droga. Se noi cominciasimo a pensare piuttosto a come i drogati possono avere nella nostra società una pienezza di diritti, indipendentemente dal fatto che sono drogati, forse faremmo qualcosa di più per combattere questo fenomeno che evidentemente cresce e assume la dimensione pericolosa che assume per le condizioni di marginalità, di devianza, di emarginazione che sono connesse a questo fenomeno, che non programmando delle iniziative di assistenza e di recupero in cui comunque è sempre presente una forte componente moralistica.

Il problema che noi abbiamo credo sia questo: di misurarsi con una società divisa, frantumata, difficile, che però può essere composta ad unità soltanto se abbiamo la capacità di mettere sul piatto del conflitto sociale la nostra capacità di formulare delle ipotesi. Ma qui allora arriviamo a un punto. Come si governa questa situazione contraddittoria?

Se la politica non è norma, media sociale, formulazione di un progetto uguale per tutti ma è qualche cosa di diverso, come possiamo svolgere una nostra iniziativa di sviluppo, di progetto? Mi pare che questo significhi la capacità di sa-

per individuare come l'elemento politico oggi non consista tanto nella prefigurazione di un avvenire ipotetico possibile, ma nella capacità di scegliere quegli elementi che sono essi in grado di produrre movimento. Da questo punto di vista, lo sviluppo dell'associazionismo nelle nuove dimensioni che è venuto assumendo – penso a tutta l'evoluzione dell'Archi in questo ultimo periodo, o allo sviluppo dell'associazionismo come crescita anche di associazioni che sono autonome, spontanee, diverse rispetto a quelle tradizionali, alla stessa politica degli enti locali in qualche modo – è un caso particolare di questa tendenza più generale.

Mi sembra che sia un elemento su cui dobbiamo fare particolare attenzione, forse, aggiungerei, ad una condizione. La condizione è cioè che questa attenzione diversa che noi poniamo al dato dell'associazionismo e alla capacità di progettare, di formulare ipotesi di intervento nel campo della cultura con dimensioni di massa e quindi con la caratteristica di progetti, non di controllo, per realizzare delle misure, seppure parziali, di cambiamento, non si costituisca come qualche cosa di separato dal resto della cultura. Il problema che





io vedo è che ci possa essere qualche tentazione, qualche rischio, di vedere il ruolo nuovo che l'Archi, gli enti locali, i fumettari, quelli che lavorano per la televisione, come una sorta di grande circuito delle feste che però in qualche modo è un po' al lato e separato da quelli che sono i problemi della ricerca, dell'università, della scuola, della politica. Questo credo sia il rischio da cui dobbiamo guardarci. Se non lo facessimo, evidentemente questa spinta non avrebbe altra possibilità che non quella di esaurirsi in un movimento effimero o ripetitivo. Dobbiamo guardarci da questo e fare in modo che questo momento di capacità di progetto, di rottura, che si è venuto costituendo — e che mi pare ha avuto anche, tra le altre cose, una notevole qualità, quella di saper avvicinare alla politica strati che se ne erano allontanati — produca un'immagine diversa del ceto politico, diversa da quella di consolatore, persuasore o formatore di coscienza in termini piuttosto astratti. Dobbiamo avere la capacità di fare in modo che questa possibilità di intervento, di movimento, che sta mostrando, sia perfettamente vista come uno degli elementi di un progetto di rinnovamento politico e culturale. Questo credo che sia il punto principale su cui dobbiamo fermare la nostra attenzione. In altre parole, credo che l'associazionismo, lo sviluppo dell'associazionismo, l'attenzione nuova con cui il nostro partito guarda a questo fenomeno, l'attenzione ai problemi della cultura in ter-

mini nuovi, possa divenire un fatto produttivo se è un elemento per affermare anche insieme una rinuncia del nostro partito a tesi culturali troppo organiche. Per essere persuasive queste devono muoversi, invece, verso uno schieramento franco, esplicito, risoluto sul versante della cultura moderna, sulla capacità di questa di essere formulazione di ipotesi, e, sul piano più strettamente politico, di rinunciare a modelli di società virtuosa, idealisticamente compiuti in sé, per accettare il fatto che, dalla crisi in cui ci troviamo, si esce soltanto con un'iniziativa politica che, per essere tale, ha bisogno di crescere, di aumentare sulla base dei movimenti che questa iniziativa stessa mette in moto.

CRONOLOGIA ESTATE ROMANA

Alcune delle principali manifestazioni ed eventi

- 1978 – Mostra sul Teatro della Repubblica di Weimar al palazzo delle Esposizioni
- 1979 - Festival dei Poeti a Castelporziano
- 1979 - Il circo in piazza a Via Giulia e Piazza Farnese
- 1979 – Ballo... non solo a Villa Ada
- 1979 – Parco Centrale (città della TV Parco di Villa Torlonia; città del Teatro, via Angelico e via Sabotino; città deò rock, Foro Borario; città del ballo, Circo di Romolo sull'Appia Antica)
- 1980 – Musica dai tombini – affabulazioni sotterranee
- 1981 – *Napoleon* di Abel Gance sui tre schermi a Massenzio
- 1981 – Avanguardia e transavanguardia alle Mura Aureliane
- 1981 – Festival Barocco a piazza del Popolo
- 1982/83 – Capodanno nel Tunnel di via Nazionale
- 1982 - Rassegna Ladri di Cinema al Centro Palatino
- 1983 - Bahia de todos os Sambas – Circo Massimo, Piazza Navona
- 1984 – Le quattro città: Circo Massimo (Massenzio), Mattatoio (video), Parco dei Daini (Teatro e Poesia), Foro Italiaco (musica)

Mostra 25 anni della Rai-Tv al Palazzo delle Esposizioni (mai effettuata)

Allagamento di Piazza Navona (mai effettuata)

Benedetto dagli dei

di jack lang

Pubblichiamo di seguito la prefazione di Jack Lang, ministro della cultura francese all'epoca di Mitterrand (dal 1981 al 1986 e dal 1988 al 1993), per il libro di Renato Nicolini *Estate Romana* (Città del Sole Edizioni, 2011)



Renato Nicolini, in quanto romano e architetto, è doppiamente benedetto dagli dei. Il romano aveva dalla culla il buon gusto del Rinascimento; l'architetto avrà aggiunto il senso del realismo e della modernità, un realismo convulsivo, una modernità ispirata. Per Le Corbusier, principio semplice e magistrale, «una casa è una macchina da abitare». Renato Nicolini ebbe presto l'intuizione tanto inconfutabile e luminosa che la città poteva essere una macchina da vivere.

Renato Nicolini appare sulla scena romana in piena atonia generalizzata: nel 1976 la capitale italiana è in crisi, poco sicura, «piombata» dal terrorismo. Un assessore alla cultura di 34 anni metterà nel giro di qualche anno della dinamite al

torpore dell'ambiente. La sua modalità operativa? Doppia: creare la sorpresa e il desiderio. Il suo credo? Da un lato, - rivoluzione copernicana se ce n'è una -, fare della folla la protagonista dello spettacolo; d'altro, abolire la gerarchia tra cultura d'élite e cultura popolare.

Ricordi, meravigliosi ricordi... Per la mia più grande felicità, è in Italia che, nominato da François Mitterrand qualche settimana prima, effettuo nel 1981 il mio primo viaggio ufficiale all'estero. Ho sicuramente già sentito parlare di Renato Nicolini, del miracolo compiuto dalla sua *Estate Romana* che risponde al desiderio espresso collettivamente dagli abitanti di Roma di «(ri)vivere la loro città». Ma questa «appartenenza ritrovata», che rende ai

cittadini le loro strade, le loro piazze, i loro luoghi abbandonati è proprio per questo impressionante *in situ*. Dal nostro primo incontro, istintivamente, scambiamo, condividiamo, costruiamo. Rivedo i miei anni di Nancy, l'elaborazione del Festival du Théâtre Universitaire. Ritrovo in lui la stessa determinazione, a scuotere la burocrazia, a superare tutti gli ostacoli, compreso quelli - come per lui a Roma - di natura politica.

Sono affascinato dall'uomo, modesto - quasi schivo. Più che creativo, splendido.

Attraverso la sua azione, l'Estate Romana esplose di mille fuochi: *Circo in piazza*, *Città del Rock e del Jazz*, *Musica nella Città*, *Teatro d'appartamento*, *Arte della strada*, *Città del teatro*, *Città televisiva*... È palpabile, dappertutto, l'«effimero», sollecitato dai suoi desideri, rimbalza sulla città.

L'exploit compiuto nel campo della settima arte è ai miei occhi ancora più spettacolare. Il cinema si vive anche al di là dello schermo.

C'era la sensazione che quello che Renato chiamava il "meraviglioso urbano" fosse proprio una realtà

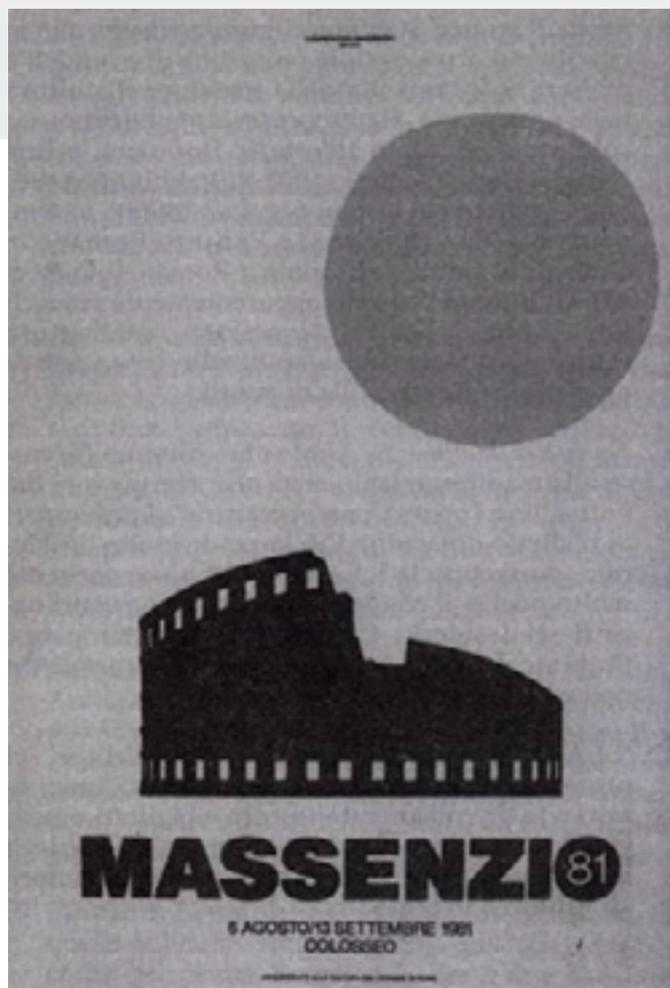
Come non ricordare la manifestazione di chiusura del *Massenzio 1981*. A due passi dal Colosseo, sotto la pioggia scrosciante, i piedi nel fango, 8000 spettatori stoici, assistono, soggiogati come Mme Mitterrand ed io stesso, alla proiezione del *Napoleon d'Abel Gance*, accompagnato dall'orchestra dell'Opera di Roma sotto la direzione di Carmine Coppola («impresa familiare», avendone Francis Ford finanziato la restaurazione della pellicola).

Come in molte manifestazioni dell'Estate Romana, c'erano insieme l'incanto e la prodezza tecnica (qui, un'immagine dilatata, proiettata, in simultanea, su diversi schermi).

Ma c'era soprattutto la sensazione che quello che Renato chiamava con questa espressione così convincente il «meraviglioso urbano» fosse proprio una realtà.

Una realtà forte, un'incredibile ricchezza, la cui esistenza era sospesa interamente al solo talento del suo ideatore. I romani dovevano accorgersene subito dopo la sua partenza, nel 1985...

Da parte mia, avevo appreso molto, e trattenuto.



Sopra: Manifesto di Massenzio 1981
In basso: Jack Lang



Un Effimero lungo 9 anni

di renato nicolini

Pubblichiamo di seguito l'introduzione di Renato Nicolini al suo libro *Estate Romana* (Città del Sole Edizioni, 2011)



1.
*A tutti piace il tipo che sorride
 Dà luce al giorno e ti spiana il cammino
 Rallegra sempre chi gli sta vicino
 Quel gaio aspetto che dà gioia al cuor*

Orson Welles amava canticchiare questa canzonetta - che diceva di aver composto a quattordici anni - durante la tormentata lavorazione dell'*Otello*. Cioè nel periodo forse più difficile della sua vita.

Anche gli italiani vivono oggi difficoltà e crisi. Nulla potrà più essere come prima, ma non riusciamo a immaginare il nuovo. Anzi... Sorpassati nella

classifica delle nazioni più industrializzate da Corea del Sud e India, è come se restassimo immobili sul divano a guardare la tele... Schiavi delle abitudini, senza nemmeno la scusa della tradizione perché il malcostume televisivo è recente. L'opposizione del luglio 2011 è dura ma soprattutto svelta. Come gli amori di Mussolini al balcone di Palazzo Venezia eternati dall'ing. Gadda in *Eros e Priapo*.

Gli oppositori tengono a dimostrare al Quirinale di essere in primo luogo *responsabili*. Di fronte al rischio di "speculazione finanziaria" risorge l' "unità nazionale". Si vota *no*, ma entro venerdì. Poco importa se il Ministro delle Finanze non è Quintino



Sella, ma l'inquilino di una casa da 8.500 euro al 20 mese, il cui affitto era pagato dal fido Milanese... E se la manovra approvata rende impossibile una sia pur lieve ripresa dei consumi, e dunque perpetua la crisi, mentre seguita a tagliare scuola, università, ricerca, cultura, teatri, editoria, beni culturali, difesa del suolo e del paesaggio...

Sarebbe facilissimo cadere nel pessimismo! Persino a me era uscito dai tasti del computer un incipit così melodrammaticamente cupo e di maniera, che rileggendolo l'ho subito gettato via. Preferendogli la lezione di un maestro come Orson Welles. Non dobbiamo privarci del fascino del tipo che sorride. Che sorride veramente, di cuore, dal proprio intimo... Tutt'altra cosa dal sorriso del piazzista, a trentadue denti di pubblicità, del ventennio berlusconiano.

2.

Questo libro che hai in mano, caro lettore, è stato scritto di getto durante l'estate del '91, quando ancora non si sapeva come sarebbero stati gli ultimi vent'anni della nostra vita... Tanta era la gioia di scriverlo che mi è nato tra le mani un libro implacabilmente aneddotico, mentre avrebbe voluto essere un libro teorico.

L'avevo concepito così una sera, nella storica sede

del Beat '72 ancora in via Giuseppe Gioacchino Belli 72 a Roma, parlando con Simone Carella. Al centro c'era un concetto, *autonomia e libertà della cultura*, e tutt'intorno vi avevo costruito quello che nel mio lessico familiare di allora chiamavo *specchione*. Da quel centro partiva più di una linea, tutte fiorite di rizomi... A volte erano le linee, a volte i rizomi a intersecarsi... L'insieme aveva finito per assumere la forma di una nebulosa... O forse dell'Oceano degli antichi greci, perché i suoi confini erano segnati (e vigilati) da un *ourobouros*, il mitico serpente che si mangia la coda, simbolo dell'eterno ritorno (o del sempre nuovo inizio), in forma di parole...

In quello *specchione* tutto funzionava, niente era fuori posto o superfluo, ogni cosa si bilanciava, ogni concetto si specchiava, integrava, correggeva grazie al buon vicinato col concetto immediatamente vicino, o con la famiglia di concetti che appartenevano alla sua stessa linea...

Peccato averlo quasi immediatamente perduto! Era un'illuminazione così compiuta che non mi si ripresenterà più con la stessa abbagliante chiarezza. Quando si ha la fortuna di contemplare la verità, come contentarsi dei surrogati? Così non ci ho nemmeno provato scrivendo *Estate romana*, e mi sono invece abbandonato al piacere della nar-

razione; e non ci provo neanche adesso...

3.

Un'analogia mi colpisce e voglio proporla. Come si somigliano il clima degli anni dei sette sindaci democristiani a Roma, interrotto da Argan Sindaco, e del quasi ventennio berlusconiano... Questo spacciato come il coronamento della Milano da bere di Bettino Craxi: iper-consumo, libertà senza limiti, nulla è proibito e tutto è possibile... partendo dalla casa del Grande Fratello o dal salotto di Amici si può arrivare ovunque... Qualcosa di molto vicino al paradiso in terra, dove le scomodità del giardino dell'Eden, messe in parodia dall'Isola dei Famosi, sono piacevolmente sostituite dal lusso dei *privé*, dal Billionaire all'Hollywood... Eppure, a guardar bene... In quel tempo così lontano come oggi regna Madama Anastasia, la censura, con le sue forbici... Allora Dario Fo e Franca Rame, ma anche Mina ragazza madre, erano esclusi o gettati ai margini della televisione, esattamente come adesso viene cacciato dalla RAI Michele Santoro (anche con una reazione molto meno indignata dell'opposizione)... Il teatro era allora una sfilata di prime con signore e signori elegantemente vestiti; e cos'altro sta tornando ad essere oggi, sotto la cortese regia di Gianni Letta per interposto Salvo Nastase o Luca De Fusco... L'Università era accuratamente sottoposta ad una serie di controlli per evitare che diventasse di massa... Oggi, che lo è diventata, le si tagliano le risorse, mentre si tenta in ogni modo di innalzare sul piedistallo le università private... La censura è anche peggiore... l'Italia democristiana davanti all'Istruzione ed ai beni culturali faceva un rispettoso passo indietro... Oggi la Gelmini confonde disinvoltamente Fogazzaro con Corazzini mentre si acclama Della Valle salvatore del Colosseo, del quale gli sono stati ceduti - come in un film di Totò - i diritti d'immagine per un pugno di dollari, un po' più di venti volte il costo della ripresa RAI di Miss Italia dal Lungomare di Reggio Calabria, un po' più di quattro volte il costo preventivato per la Fondazione Zeffirelli...

Invece sono gli Anni Settanta (in cui il potere democristiano, a Roma e a Napoli e in altre città d'Italia, si è interrotto, e perciò almeno un merito hanno) ad essere liquidati senza appello come *anni di piombo*, condannati per la violenza che hanno espresso, di cui nulla si può salvare. Mentre - sarebbero d'accordo la maggior parte di

quelli che li hanno vissuti, se potessero esprimersi liberamente - sono stati anni importanti, contraddittori e complessi, dove la violenza era intrecciata all'ironia, al rifiuto dell'Italietta democristiana compostamente corrotta e stolidamente ufficiale. Sono gli anni di Andrea Pazienza, di Radio Alice, del Male... Col mio amico Piero Lo Sardo, che collaborava con me all'Università di Reggio Calabria mentre ero assessore all'Identità di Napoli, avevamo pensato di dedicare al famigerato '77 un convegno di riabilitazione per il suo ventennale, il '97, che era anche il ventennale dell'Estate Romana... Ci ha fatto molto pensare non riuscirci, ritrovarci isolati in questa intenzione all'interno della sinistra...

L'Estate Romana ha fatto la sua parte perché ha saputo entrare nel vivo del conflitto

Non possiamo sottovalutarne la violenza, Guido Rossa, gli assassini di magistrati e giornalisti delle Brigate Rosse, esito di disumani teoremi... È stato qualcosa di intollerabile, a cui mi sentirò sempre profondamente estraneo, l'ultima forma di quella logica totalitaria, nata dallo stalinismo, che vuole sopprimere ciò che non le corrisponde, che ha portato agli assassini di Esenin e Maiakovskij (altro che suicidi...), alla soppressione di Mejerch'old e tanti altri... Nel 1986 ho scoperto di essere stato incluso anch'io in un elenco di bersagli delle Brigate Rosse. Ma non c'erano due fronti compatti e contrapposti ma una grande mobilità... Oronzino Cea, attore col nome d'arte di Marino Cenna, veniva qualche volta la domenica ai pranzi della mia ragazza Patrizia Sacchi; poi era scomparso, ed abbiamo ritrovato le sue tracce perché faceva lo sciopero della fame a Rebibbia, dove era detenuto con l'accusa di favoreggiamento delle B.R. ... Bisognava schierarsi con passione per un'altra idea di liberazione della società, allegra e gioiosa quanto l'altra era paranoica e settaria, lottare per persuadere i tanti dubbiosi. È difficile capire oggi quanto fosse ampia ed estesa questa zona di oscillazione... L'Estate Romana ha fatto la sua parte perché ha saputo entrare nel vivo del conflitto, nella sensazione di non appartenenza alla città e di esclusione, così forte in quella periferia che pure nel '76 aveva dato il suo voto al PCI... È

cresciuta assieme alla scoperta della *cittadinanza*, al piacere del trovarsi insieme non solo per manifestare... Così si è trasformata, da *cineclub di massa* a Massenzio nella forse più grande manifestazione culturale d'avanguardia e di massa della seconda metà del Novecento, qualcosa che ha concluso gli anni Settanta ed aperto gli anni Ottanta non solo in Italia, che ha influenzato profondamente la politica culturale di Jack Lang, ministro di Mitterrand e che mi ha fatto chiamare nell' '87 dal Comune di Los Angeles - l'anno prima che scoppiassero i *riots* - perché li consigliassi su un'idea di *Los Angeles After Dark* da realizzare nel downtown...

I tradizionali simboli di appartenenza - quelli del classismo Anni Cinquanta - stavano venendo meno. Nel periodo del sequestro Moro ero fermato continuamente per controlli, perché mi spostavo per Roma sulla macchina guidata da Patrizia, una Peugeot tutta ammaccata. Mentre Moretti - credo - si spostava tranquillamente per Roma impeccabilmente vestito giacca e cravatta...

La lezione di Orson Welles, *A tutti piace il tipo che sorride*... bisognava affermarla soprattutto allora, per mostrare la bellezza della vita, segnata dalla differenza e dal conflitto delle posizioni sociali

e delle culture, irriducibile però alla distruzione... rieducare le masse ma in senso opposto alla rieducazione maoista delle guardie rosse, nella direzione della tolleranza, del *desiderio di essere inutile* (come intitolava la sua autobiografia in forma d'intervista un altro grande intellettuale atipico di allora, Hugo Pratt, a cui ho dato il mio voto per la Presidenza della Repubblica in due degli interminabili scrutini di un Parlamento in stallo, che finì poi per eleggere Scalfaro)... Il conflitto come occasione di crescita collettiva, soprattutto quando afferma la propria autonomia, la non necessità di essere schierato, utile politicamente (cioè, in altre parole, utile idiota...).

Una città sorridente - irripetibili momenti effimeri - nella quale poter essere felici... lasciandosi andare al piacere di vivere, al gioco libero della memoria, delle associazioni impertinenti e delle analogie... Una città che, almeno un poco, era *la casa di tutti*, ed in questo modo ti faceva sentire di meno la limitazione sociale di un'abitazione povera, insufficiente, in periferia...

4.

Per capire perché questo concetto mi piace, bisogna capire esattamente cosa significa per la cul-

Hugo Pratt





tura essere *inutile*. Prima di tutto che non si può misurare, come suggerisce con più di una punta di disprezzo Tremonti, con il metro del cibo. Attenzione: Tremonti non intende davvero condannare la cultura perché non è un panino - "provate a farvelo con la Divina Commedia" - non va preso alla lettera... Usa una figura retorica, una metafora, che vuole costringere la cultura nel metro di quello che serve per comprare il panino, il denaro, *l'equivalente astratto di ogni cosa*, diceva Marx... Sono perciò *caduti nella provocazione* (si sarebbe detto ai tempi del PCI) tutti quelli che hanno risposto a Tremonti cercando di spiegargli che con la cultura invece si può mangiare... Tremonti lo sa benissimo, poche cose come la cultura sono capaci di generare immediatamente un'economia, di far crescere in modo visibile i consumi, se non altro perché dopo il teatro o lo spettacolo si va a mangiare fuori e dunque si alimenta la vita notturna, o perché genera curiosità che vogliono essere soddisfatte, comprando il testo che ti ha emozionato a teatro per rileggerlo, o i DVD degli altri film del regista del film, andando a vedere un altro spettacolo... Tremonti ha fatto cinicamente confusione, ha spinto il maggior numero possibile di

persone nella trappola di una visione riduttiva, improduttiva, alimentare come gli assegni di separazione, della cultura...

La cultura è della stessa famiglia dell'acqua, dei beni comuni, delle infrastrutture (materiali e immateriali) per lo sviluppo... In qualche modo la cultura è l'opposto, complementare, dell'acqua... L'acqua, se ricordo bene quello che ho letto in Adam Smith, il padre dell'economia politica, è la cosa più utile e nello stesso tempo quella che non vale niente. L'acqua è l'essenza del valore d'uso, come tale irriducibile al valore di scambio. Come merce, valore di scambio, l'acqua deve *valere zero* proprio perché è il massimo del valore d'uso. La cultura - per esprimere tutta la sua ricchezza - deve uscire anche dalla limitazione dell'essere valore d'uso. Paradossalmente, non deve servire a nulla e a nessuno, come le banconote irreversibilmente macchiate dai meccanismi di protezione dei bancomat. Come ha detto poeticamente Hugo Pratt, è il desiderio di essere inutile, qualcosa che va oltre i meccanismi di funzionamento della società esistente. È l'immaginazione del diverso possibile, la garanzia di non scambiare l'esistente per l'eterno.

5.

Quanti elementi della nostra vita sono diventati bene comune! Patrimonio di ogni cittadino, che dovrebbe perciò curarsi istintivamente del loro buon funzionamento perché è anche cosa sua, dall'assistenza sanitaria al *welfare*, dai servizi allo spazio pubblico, dall'istruzione all'università e alla ricerca, dal territorio ai beni culturali, dal paesaggio alla cultura... Per governarli, le categorie politiche tradizionali (non parlo tanto dei partiti, che in Italia hanno conosciuto il loro apice nella costruzione della democrazia subito dopo la liberazione, ma oggi si sono - temo definitivamente - trasformati in comitati elettorali la cui anima migliore non può andare oltre il profumo d'America delle primarie, quanto delle istituzioni, dal Parlamento ai Comuni) non funzionano più. L'esperienza italiana degli anni sessanta ci offre dei precedenti, che hanno in comune l'essere esperimenti di democrazia diretta. Le assemblee delle Facoltà universitarie (penso alle occupazioni d'architettura dei primi anni sessanta), prima di essere travolte dal leaderismo e dalla demagogia del '68... *Quaderni Rossi* del grande dimenticato Raniero Panzieri e la costruzione di rappresentanze sindacali unitarie sui luoghi di lavoro... Uno degli elementi che ha maggiormente contribuito a generare l'Estate Romana è stata l'importanza, nella mia formazione personale, dell'ORSAR, l'Organismo Rappresentativo Studenti Architettura Romani... A cui sono stato eletto al secondo anno d'Università, e che nelle nostre intenzioni doveva sostituire il Consiglio di Facoltà eletto su liste, più o meno direttamente ispirate ciascuna da un partito politico o da un gruppo di partiti, con un Consiglio Unitario di candidati scelti su liste unitarie per ciascuno degli anni di corso... Un po' alla maniera delle rappresentanze sindacali... Ma anche la consapevolezza che la formazione dell'architetto, come ogni *sapere specialistico*, sfugge alle maglie larghe della politica, è materia *specificata*... Mentre l'essenza della politica è la mediazione, la ricerca del consenso più largo possibile, l'essenza della cultura è la *libera espressione del conflitto delle idee*...

6.

In coincidenza con le videocamere che all'inizio degli anni Settanta permettevano a chiunque di girare per le strade della città con l'equivalente della *vertoviana* macchina da presa, qualcuno

pensava (e diceva) che da allora tutti saremmo stati più liberi... I meccanismi della comunicazione non sono così lineari, e le nicchie possono trasformarsi, più che in tane, in sepolcri... Dopo le videocamere sono venute le radio e le televisioni *libere* (che si sono rapidamente trasformate in private, e l'asserita libertà si è mutata nel monopolio di Berlusconi)... Oggi c'è internet, ci sono i *social network*, nuove forme che possono far soffiare improvvisamente il vento della libertà in Tunisia, in Egitto, in Libia... ma che insieme generano altri monopoli e altri conformismi... La linea d'ombra che le separa è molto sottile... Bisogna continuamente interrompere, spezzare le proprie solitarie sedute telematiche, uscire per le città, incontrare persone reali...

Mi commuove rivedere le immagini della grande folla che ascolta il discorso di Enrico Berlinguer al Festival dell'Unità del 1976 a Napoli... Era lo stesso anno della vittoria del PCI alle elezioni per il consiglio comunale di Roma che avrebbe fatto diventare sindaco prima Giulio Carlo Argan e poi Luigi Petroselli... Argan aveva una grande tradizione di burocrate, si era formato alla scuola più difficile, alla Direzione Generale del Ministero dell'Educazione Nazionale, assieme a Cesare Brandi e a Guglielmo De Angelis D'Ossat, negli anni in cui era Ministro Bottai... Al loro lavoro si deve la costruzione del sistema di Soprintendenze e di Istituti Centrali, appoggiato alla Legge 1089 del '39, che ha così bene assicurato la tutela in Italia, e che non è stata migliorata, purtroppo, dall'istituzione del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali voluto da Spadolini...

Mi ha sempre fatto pensare la rete di protezioni di cui Argan aveva voluto circondarsi in Campido-

La vita culturale dei cittadini, soprattutto d'estate, era molto scarsa, era una vita culturale divisa per fasce: gli appassionati di lirica andavano all'opera, gli appassionati di musica andavano a sentire concerti...e poi c'era un'altra vita, sotterranea, che si svolgeva nelle cantine o nei cineclub... Per questo l'idea dell'Estate Romana è nata come volontà da parte nostra di colpire l'immaginazione dei cittadini.

(Renato Nicolini, intervista a *La storia siamo noi* - RAI, 2001)



glio, come se fosse, anziché esperto, digiuno delle procedure amministrative. C'era il *Sindaco Ombra* Ugo Vetere; l'*Ombra del Sindaco*, l'assessore agli affari generali Luigi Arata... Argan andava in Campidoglio molto presto, era il primo ad arrivare, ma la sua presenza aveva qualcosa di formale, che si accentuò quando - ai Festival dell'Unità, atteso come la Madonna Pellegrina - cominciò a rimproverare ai romani di essere sporchi... Nella sua lealtà a chi l'aveva eletto c'era anche il rapido disinganno...

Luigi Petroselli prese il posto di Argan nell'ottobre del '78... Il suo apprezzamento per l'Estate Romana era totale. L'idea di una cultura condivisa, che rafforzasse nella popolazione emarginata (in particolare delle borgate), il sentimento di appartenenza a un'unica città era la condizione della sua *idea per Roma*. Le notti estive, dalle grandi platee incantate dagli schermi di Massenzio, del *Napoleon*, del Circo Massimo, alla folla in movimento del ballo a Villa Ada, o del Circo a Piazza Farnese e a via Giulia, la conflittualità del Festival dei Poeti, gli sembravano l'appropriazione democratica dell'immaginazione del Novecento da parte della città. L'"avanguardia a livello popolare", aveva già detto Argan: mantenendo insieme ben distinta la percezione della Roma contemporanea e della Roma antica, senza i cortocircuiti identificativi col passato che avevano caratterizzato la retorica fascista. Petroselli poteva così immaginare una Roma diversa da ogni altro modello di grande città, che ponesse al proprio centro non il traffico ma la cultura, cancellando la mussoliniana via dell'Impero prima ancora dal punto di vista concettuale che fisico... Anziché l'autostrada urbana, secondo i parametri degli Anni Trenta, che Le

Corbusier aveva percorso entusiasta su una Fiat scoperta (come documentano le prime edizioni della sua *Ouvre Complète*), che penetra futuristicamente nell'area archeologica: il grande parco dal Campidoglio all'Appia Antica (il cui primo elemento era il Grande Campidoglio, il Campidoglio trasformato come il Louvre in un museo), aperto verso la campagna romana e i Castelli... L'Estate Romana, come il Battista rispetto a Cristo, annunciava l'avvento di una città che si affidava alla forza creativa dell'immaginazione. È in questa luce che si capiscono le intenzioni della *sanatoria delle borgate* e il valore simbolico che finì per assumere l'apertura della Linea A della Metropolitana. Affermare una città dove tutti i suoi cittadini godono di uguali diritti (senza curarsi del razzismo culturale di chi non avrebbe voluto la fermata del Metrò a Piazza di Spagna, *salotto buono* di Roma da preservare dai barbari); e perciò città che, come tutte le altre grandi città del mondo, doveva possedere un sistema di trasporti pubblici efficiente. Questa città doveva cancellare la *vergogna dei borghetti* non solo sanando giuridicamente l'abusivismo di necessità ma procedendo immediatamente alla trasformazione della periferia in parti di una città moderna.

L'idea per Roma di Petroselli è stata bruscamente interrotta dalla sua morte... Il primo tassello del progetto a scollarsi è stato forse la trasformazione delle borgate. Proprio nel momento in cui i *grands ensembles* come Corviale, Laurentino e Vigne Nuove, generati dalla teoria della nuova dimensione e da un PRG per una Roma di oltre 5 milioni di abitanti rivelavano immediatamente le loro crepe, nessuno dei gruppi di progettisti incaricati dei piani di risanamento ha saputo trovare l'altra

misura. È ritornata così la triste visione residenziale e quantitativa della città, dove gli spazi pubblici e la vita collettiva sono destinati a scomparire... Il progetto *Fori* è inaridito nelle dispute tra architetti, urbanisti e archeologi, degne della *Roma bizantina* di cui già si lamentava Giosuè Carducci subito dopo l'Unità d'Italia («Impronta Italia Roma dimandava / Bisanzio essi le han dato»). Anche l'Estate Romana si è intristita, imitata da troppi altri assessorati nella chiave riduttiva delle feste effimere, imbrigliata in procedure burocratiche (dai bandi pubblici alla commissione di congruità) che hanno provocato lottizzazione e crescita vertiginosa dei costi... Alcuni progetti già pensati con Petroselli Sindaco (grandi manifestazioni internazionali come il *Samba ai Fori* che avrebbe dovuto festeggiare, con la caduta della dittatura, il ritorno del Brasile nella comunità internazionale; il rilancio di Cinecittà; la Galleria Comunale d'Arte Moderna, proprio dove adesso c'è il MACRO; il restauro del Palazzo delle Esposizioni; il nuovo Auditorium - però a Centocelle; il sistema delle Biblioteche) sono stati abbandonati (Cinecittà) o realizzati frammentariamente e tardivamente... Senza che si mantenesse vivo il concetto che ricchezza della cultura, trasformazione della periferia di Roma e questione dei Fori imperiali erano le tre facce di un unico progetto.

7.

In un sistema tutto fa, più o meno insieme, un pas-

Sia Massenzio al Foro che Massenzio al Colosseo comunicavano la questione di via dei Fori Imperiali, l'intenzione di sottrarre questa strada alla retorica dell'affermazione di una Roma eterna, scenograficamente disposta ai suoi margini. L'area archeologica è al contrario ancora oggi un'area centrale, che va intesa in modo unitario, essenziale per affermare il carattere di città studio, di comunicazione, di storia e cultura - assolutamente non ordinata, tanto meno destinata a restare immobile per l'eternità - di Roma. Massenzio al Massimo (1982) e le altre due edizioni al Circo Massimo (1983 e 1984) rappresentano la fase matura, di maggiore successo, della manifestazione...

Renato Nicolini

so avanti. L'insieme perciò è sano quando, più che come un sistema rigido, soggetto al rischio di fratture, si presenta come somma di parti, di tendenze contrapposte, d'intenzioni anche frammentarie. Dai capolavori di Roberto Rossellini, *Roma città aperta*, *Paisà*, *Germania Anno Zero*, sono nate la Roma "Hollywood sul Tevere", Luchino Visconti e Zavattini-De Sica, Flaiano e Fellini: ma anche Riccardo Freda, Mario Bava e Vittorio Cottafavi, il B-Movie italiano così amato da Quentin Tarantino. Sergio Leone poi ha generato il western all'italiana, mentre Duccio Tessari, con *Arrivano i Titani*, inventava i peplum mitologici... Tutto questo, mescolato con i *Cahiers du Cinema*, con i *prossimamente* oggi detti *highlights*, con Jean Luc Godard, con il cinema asiatico (e in particolare cinese) di cui era massimo esperto il giovane Marco Müller, col cinema africano, con l'aria dei piccoli cinema del Quartiere Latino di Parigi paradiso europeo dei *cinephiles*, con Hollywood e con Bollywood è stato Massenzio... Qualcosa d'irripetibile, oggi che la memoria del cinema consente l'immediata soddisfazione di ogni desiderio attraverso televisione, DVD, internet... Il termine Massenzio vive ancora, è immediatamente comprensibile, come metafora di questa interconnessione delle diverse forme del cinema, e più in generale dell'interconnessione di tutte le forme della cultura...

Ho usato Massenzio come metafora del meccanismo di cui poi tutta l'Estate Romana era metafora, quello per cui - se qualcuno fa un passo avanti - tutti sono spinti a fare anche loro un passo avanti. Ecco cosa significa l'avanguardia, altro che il gusto delle parole difficili... *Il tipo che sorride* sa usare l'ottimismo dell'intelligenza (hai poco da confidare nell'ottimismo della volontà, se una porta è chiusa e la prendi a spallate rischi di romperti qualcosa)... Bisogna capire con l'intelligenza in che modo, facendo leva su che cosa, tutti possono fare un passo avanti...

A suo modo, l'ha detto con grande chiarezza Lorenzo Jovanotti, in un concerto domenicale improvvisato per gli occupanti del Teatro Valle a Roma: «Io mi occupo di cultura *mainstream*, canto musica pop, non ho bisogno di soldi pubblici per stare sul mercato. Ma ci sono forme di cultura, di cui anch'io mi alimento, che, senza l'intervento pubblico, rischiano di scomparire». Sono queste forme più *inutili*, meno di mercato, della cultura che possono spostare il punto di vista generale, modificare desideri e immaginario, spingere tutti



avanti...

L'ha detto una ricerca dell'Istituto per l'Economia della Cultura che ha esaminato gli Anni Settanta e gli Anni Ottanta... L'Estate Romana, e le estati che sull'esempio di Roma sono nate in quasi tutte le città d'Italia, hanno avuto un influsso sulla crescita della domanda di spettacolo maggiore di quella conseguente - circa cinque anni dopo - all'istituzione del FUS, del Fondo Unico per lo Spettacolo. A parità d'investimenti pubblici, per conseguenza dell'Estate Romana, è aumentato intorno al 20% il numero degli spettatori degli spettacoli cinematografici, teatrali e musicali durante l'inverno... L'istituzione del FUS ha avuto effetti minori...

Penso a cosa significherebbe investire bene il denaro pubblico per la cultura... Sottraendolo agli sprechi (come le Miss Italia sul Lungomare di Reggio) e alla rete di favori reciproci che stanno affossando la produzione televisiva e cinematografica...

Se i soldi pubblici andassero al finanziamento di teatri degni di questo nome! All'altezza della tradizione di Luca Ronconi, o del Piccolo di Milano... Se s'investisse di più nella ricerca, nella sperimentazione, nella formazione... E si sperperasse di

meno in produzioni che si reggono sulla logica del grande nome o sull'esistenza di un circuito che va comunque alimentato...

Se il denaro pubblico andasse alla cultura davvero pubblica, quella che è indispensabile alla crescita generale dell'immaginazione, sono convinto che intorno a questo investimento non ci sarebbe il deserto... Anzi (ri)nascerebbe, spinta dalla concorrenza, un'industria culturale privata, che - non avendo più il profitto garantito dallo Stato - saprebbe conquistare normative fiscali meno ingiuste e penalizzanti e saprebbe generare sinergie virtuose (e non piccoli monopoli...) tra teatro, cinema, televisione, DVD... Penso a cosa potrebbe essere un sistema di residenze teatrali collegate agli Enti Locali ed alle Università, ma anche a cosa potrebbe significare per l'Italia una vera industria culturale, con la pressoché infinita rete di connessioni di cui potrebbe disporre...

Se la cultura è libera, è autonoma, è intesa come bene comune, crescerà anche l'industria culturale, la cultura con cui si mangia...

8.

La molteplice ricchezza della cultura credo sia

stata ben compresa da Jack Lang (che del resto era stato direttore del Festival di Nancy, uno degli appuntamenti più importanti dell'avanguardia teatrale europea), quando è intervenuto - suo primo viaggio all'estero come ministro dell'appena eletto Mitterrand - alla proiezione del *Napoleon*. Mentre in Italia, morto Petroselli, il nuovo ministro Vernola, successore come Ministro dei Beni Culturali del collaborativo Enzo Scotti, rompeva ogni rapporto col Comune di Roma per realizzare il *progetto Fori*, Jack Lang in Francia utilizzava la lezione dell'Estate Romana, la scoperta del grande valore di identità e di coesione rappresentato dalla cultura, per radicare saldamente, nella mentalità dei francesi, l'idea della cultura bene comune, patrimonio collettivo proprio perché formato di tante mentalità diverse, governo del conflitto proprio perché conflitto permanente.

Dopo Mitterrand e Lang, la destra è tornata al potere in Francia, ma non ha mai contraddetto quest'impostazione. Per questo il cinema francese è ancora oggi molto vivo; e la cultura francese è in Europa quella più capace di contrastare l'egemonia americana... La Francia esporta in tutta Europa i suoi modelli, come la Notte Bianca e la Festa della Musica, mentre l'Italia non è riuscita a fare altrettanto, né con l'Estate Romana, né con il più celebre dei suoi Festival di Teatro, il Festival dei Due Mondi di Spoleto.

Fosse solo quello! Cinecittà è consegnata ormai alla speculazione edilizia, gli studi dove ha girato

Fellini rischiano la demolizione, il patrimonio di artigiani che ha reso straordinario il cinema italiano è in liquidazione.

E persino il sistema delle Soprintendenze e degli Istituti Centrali - costruito da Cesare Brandi e Giulio Carlo Argan negli anni bui del fascismo - è in liquidazione, tra fondi tagliati, concorsi non espletati, umiliazione sistematica dei tecnici sottoposti al controllo di presunti manager raccomandati e strapagati. Le miserie di Pompei sono esemplari... Già nel *ministero dei tecnici* voluto da Spadolini, per ovviare con una responsabilità politica specifica alla marginalità dei Beni Culturali nel Ministero della Pubblica Istruzione, le competenze avevano finito per piegarsi al potere della Direzione Generale (qualcuno ricorderà Francesco Sisinni)... Il Ministero della Cultura, frutto dell'avventurosa unione, voluta dal suo primo titolare Walter Veltroni, alle competenze tradizionali delle competenze sullo Spettacolo, si è immediatamente trasformato nel *ministero dei superburocrati*. Regna sovrana una spettacolare incompetenza. Partendo da Salvatore Nastase, detto Salvo, di cui non si conoscono le credenziali scientifiche quanto il ferreo rapporto con Gianni Letta, che può tranquillamente scalzare il musicologo Gioacchino Lanza Tomasi come Commissario al San Carlo di Napoli restando a Roma *dominus* dello spettacolo italiano dal Collegio Romano. Finendo con Mario Resca, ex manager della Macdonald's Italia e del Casinò di Campione, cui è stata affidata da



Sandro Bondi la valorizzazione dei beni culturali. Concetto che Resca ha interpretato nel senso contrario a com'era stato inteso da tutti fino al suo arrivo. Valorizzazione non è più il completo sviluppo della natura formativa del bene culturale, ma la sua monetizzazione. Vendere il maggior numero di biglietti possibili, ricorrendo ai più grossolani trucchi pubblicitari, tipo il Colosseo portato via da giganteschi elicotteri: «se non lo visitate, lo portiamo via». E il Colosseo è stato davvero portato via, la sua immagine è stata davvero svenduta a Della Valle...

In Italia non rischiamo certo lo *stato culturale*, da cui ci ha messo in guardia Marc Fumaroli avendo in mente certi aspetti della Francia di Jack Lang. Ha preso invece piede una ben strana idea della sussidiarietà del privato al pubblico, in base a cui un noto gruppo di imprenditori usi ad ogni sconfitta (dalla Marcegaglia a Montezemolo), dopo esser stato responsabile - in base alle stesse idee - della crisi dello sport, della moda e del made in Italy, del cinema e degli enti lirici, si appresta a spolpare gli ultimi bene comuni rimasti, i beni culturali, il demanio e gli spazi pubblici, il paesaggio...

9.

Mi auguro che questo libro possa contribuire, nell'Italia del 2011, a rimettere in discussione i consolidati luoghi comuni della *banda Montezemolo*, purtroppo tutti accolti dentro la manovra economica del Ministro Tremonti. L'Italia ha solo una strada possibile da percorrere, per uscire dalla crisi: quella indicata dall'immaginazione e dalla creatività. L'industria della cultura - dopo la crisi della FIAT - è l'industria più grande restata all'Italia. È un'industria anomala, che ha bisogno d'investimenti e di organizzazione, ma soprattutto di costruire un sistema di relazioni e di autonomie. Solo in questo modo, se qualcosa riprendesse a crescere, tutto potrebbe rimettersi, assieme a quella crescita, in movimento.

È un'industria che, come certe specie animali, può vivere solo in acque limpide, che richiede il ritorno alle regole della concorrenza e al progetto per le città e per il territorio, l'autonomia più rigorosa (a partire dalla RAI), il culto di quel tipo di immaginazione (Guy Debord, Henry Lefebvre) che nasce dalla vita quotidiana e non dalla banale soggezione ai miti mediatici...

È un'industria che diffida della misura gigantesca delle Notti Bianche veltroniane, e sa che - per usci-

re davvero dal berlusconismo - non ci può essere una ricetta maggioritaria, ma il ritorno al gioco conflittuale dell'immaginazione libera.

La memoria dell'*effimero lungo nove anni* riproposta oggi vuole alimentare questo desiderio.

10.

Le stesse cose ritornano è la frase dell'*Uomo senza qualità* di Musil che più mi è venuta in mente in questa fine di luglio. Quando un periodo è finito, ed il nuovo non ha la forza di manifestarsi, si ha l'impressione di un ritorno degradato del passato. La crisi della politica, quando non si ha la forza di proporre alternative, trasforma tutto in lotta d'immagine, di slogan che si alimentano di luoghi comuni: la casta, lo spreco, i tagli... Magari bastasse questo... Mi vengono in mente le monetine scagliate contro Craxi, Mani Pulite... Sembra di essere tornati indietro di vent'anni... Cerchiamo di guardare avanti, di immaginare il futuro... A me sembra sempre possibile un'Italia che riprenda a crescere partendo dalle ricchezze che le sono rimaste - la tradizione culturale, i monumenti, le città, il paesaggio - e da quelle che può riacquistare, l'Università, la Ricerca, il Design, l'Architettura, il Teatro, il Cinema, il made in Italy, lo sport... Senza progetto non c'è responsabilità, non basta bruciare il passato...



Ricordi d' *Estate Romana*

Una "stagione" di gioco e leggerezza

di renato nicolini

L'articolo che segue è stato scritto da Renato Nicolini nel settembre 2008 per la monografia dedicata a Roma ("InRoma") da "InStoria - quaderni di percorsi storici"

Roma è una città duplice: una faccia rivolta al passato e una al futuro. Due facce che possono diventare pesanti, e l'antidoto è la leggerezza.

Roma dà il meglio di sé quando non siede sopra la propria identità, ma si abbandona alle emozioni che può suscitare.

Edmond About, un viaggiatore francese che visitò la città nel 1861, ha ben descritto in un delizioso resoconto di viaggio le sorprese che l'inesauribile cornucopia di Roma poteva rovesciare sul visitatore.

Confesso che ho pensato proprio ai vagabondaggi di About (e un po' anche alle mie estati passate a Roma negli anni Cinquanta), quando scelsi la Basilica di Massenzio per la prima delle mie

estati romane, nel 1977. L'occhio del cinema si accese e trasformò i monumenti imperiali nell'arena più bella del mondo. E il monumento non si perse: mantenne la sua identità, ma accettò di sospenderla, sciogliendosi nell'immaginario contemporaneo, nei sogni che il cinema innesca in ogni individuo.

L'effimero delle estati romane a Roma si è conservato fino ai giorni nostri, ed è sempre stato un rispettoso trionfo della soggettività. La gioia di Roma di cui ci parla About consiste proprio nella scoperta della vita quotidiana della città, sotto la pellicola della città museo.

L'Estate romana è stata una grande festa, proprio nel cuore degli anni di piombo, quando l'invito





delle istituzioni era piuttosto a mettere dei sacchi di sabbia davanti alle finestre. Si scoprì che la città non era solo un insieme di musei, monumenti e luoghi della politica, ma poteva divenire spazio condiviso dell'immaginazione, della sovversione, degli esperimenti e del disordine amoroso e creativo.

Ormai sono passati trent'anni, e sento la nostalgia di quando piazza Farnese ospitava il circo in piazza, proprio di fronte all'ambasciata francese: nulla vieta di divertirsi in presenza del bello e del sublime, e il divertimento contagiava via Giulia e scendeva sulle banchine del Tevere.

Ho nostalgia anche del Ballo, non solo, a Villa Ada, quando tutto il percorso dai cancelli d'accesso fino al laghetto si trasformava in una grande vetrina coi prodotti di tutto il mondo... ma eravamo ancora agli albori della globalizzazione.

E poi ho nostalgia del Festival dei Poeti di Castelporziano, dove ci fu quasi una battaglia: da una parte i poeti e dall'altra il popolo della spiaggia, migliaia di giovani accorsi in massa.



Chi dormiva sulla spiaggia per partecipare al Festival pensava generalmente di essere anche lui poeta, e voleva leggere sul palco come i poeti ufficiali: fu Allen Ginsberg a bloccare quella che poteva diventare la fine del Festival, intonando il mantra del padre morto, e arrestando la scalata al palco.

In anni sovraccarichi d'immagini come quelli odierni, può essere difficile capire la fame di immagini dei cinephiles degli anni Settanta. Il *Napoléon* di Abel Gance proiettato davanti al Colosseo per ottomila spettatori è un po' il simbolo di questa concezione del cinema.

Abel Gance aveva introdotto il colossale nel cinema muto. Aveva pensato a un film che nella fase finale doveva essere proiettato da tre proiettori su tre schermi diversi, con l'accompagnamento di una grande orchestra. Ed ecco che questo capolavoro, restaurato da una cooperazione anglo-francese, con una nuova colonna sonora, veniva proiettato proprio a Roma, battendo la concorrenza di Venezia!

Sono trascorsi molti anni da quella stagione di gioco e leggerezza... ma credo di potermi azzardare a dire che, più dell'Auditorium di Piano, dell'Ara Pacis di Meier o del MAXXI di Zaha Hadid, il segno del moderno a Roma, negli ultimi trent'anni, lo abbia portato proprio l'Estate romana.

http://www.instoria.it/home/estate_romana_nicolini_ricordo.htm

Foto in alto: Allen Ginsberg al Festival dei Poeti di Castelporziano
Al lato: *Napoléon*, di Abel Gance

La Strategia

dei piaceri immateriali

di roberto silvestri



C'era un'altra cultura, nascosta nel Pci e nel Movimento, e venne fuori improvvisamente, dal 1976 al 1985, nei 9 anni di giunte Argan, Petroselli-Vetere. Era viva, contagiosa, fantasiosa, mitteleuropea (nel senso anti sistemico di Loos-Schoenberg-Kraus-Wittgenstein), «metallara» e quasi virale per il rumore contagiante, perfino antagonista (per una volta) rispetto al basso Impero dc dell'epoca e si annidava soprattutto nelle aule di architettura e filosofia, romane e veneziane, dove Tafuri e Tronti, Abruzzese, Gianquinto e Gli Uccelli, Dal Co e Cacciari avevano saputo interpretare meglio di altri la pratica dei conflitti (dal barocco a Hollywood) dopo Valle Giulia. Altri i nemici, altro che i celerini...

Era la cultura che metteva la cultura al posto di comando, e dunque una certa strategia dei pia-

ceri immateriali per dar forma ai bisogni materiali dal basso (a sinistra, non dico a destra, non sarebbe più accaduto), trasformando il consumo in creazione di altri mondi. Dopo il neorealismo (che aveva restituito uno sguardo etico a un paese sbriciolato e ipnotizzato per 20 anni) l'Estate romana scaraventò l'Italia nel futuro, grazie all'astronave «Effimero», brevettata da un pool di nerd sconosciuti e giovanissimi (i magnifici sette Restuccia, Guastini, Ungari, Viglia, Farina, Romoli, Fiorenza – il fuori quota – e riserva Pisanti, perché vinse una borsa di studio negli Usa) raccolti in band da un «insignificante» assessore alla cultura (l'ultima ruota del carro di una giunta qualunque, fino a quel momento) che considerava Jack Arnold importante e d'avanguardia proprio come Paul Klee. Si leggano per capire bene l'incastro tra i due

In basso: Nicolini e Bonito Oliva
Nella pagina seguente: "Cinema sulle dune" a
Castelporziano 1984

sia il libro *L'Estate romana* che il suo 'testamento' *Cartoline 2005-2012* (Libri instabili, Prospettive edizioni, Roma), dove leggiamo (8 marzo 2012) 'l'avanguardia, non dimentichiamolo, è donna. Come le Muse'.

L'effimero fu l'«invenzione senza futuro» dell'assessore Renato Nicolini e dei suoi ventenni scatenati che lo 'azionarono'. C'è qualcuno che tutt'oggi non ci può credere. Per esempio Franco Cordelli che cancella la zona più vitale e ricorda solo l'interfaccia che aveva tempo di proteggerlo dagli attacchi di tutti (quasi tutti) i media: certo, Moravia, Bonito Oliva, Bartolucci, Marc'O, Mario Schiano, Anderman...

Non più «riprendiamoci la città» (se la tenessero, saccheggiata e addormentata com'era, con quelle orride periferie). Il contro piano era: che i senza potere, trasformassero la città terrorizzata (da una guerra clandestina, più o meno istigata a forza da chi il piombo lo possiede davvero) nella planimetria di una metropoli viva, mutante, pulsante e appassionante. Cosa piuttosto cruenta, ridisegnarla nell'immaginario, anzi nel «doppio gioco dell'immaginario», come si chiamò una di quelle celebri edizioni... Altro che un semplice sparare. Sentirsi meglio che a New York nel 2000, con i multischermi che nemmeno alla Biennale di Venezia (tant'è che Massenzio scippò *Napoleon* alla Mostra di Lizzani proprio per la superbia del suo gigantesco schermo), i trasporti efficienti, i parcheggi auto, una televisione espansa, scuole che tutto il mondo ci invidia, il cibo biodinamico non avvelenato dalla chimica, la danza in villa, i poeti

La Cooperativa Massenzio ha vent'anni. Ma nasce molto prima. In via degli Orti d'Alibert, al Filmstudio di Sbardella e Miscuglio, di Pappetto e Castaldini, e poi di Aprà e Ungari, di Pino Pellino e Fiorella Amico, che ci insegna il godimento della visione privata e fuori schema, a guardare i classici e gli anticlassici del cinema con la sensibilità non accademica delle avanguardie e mettendo tutto il corpo, e non solo la testa, in gioco nella sala buia (ben frequentata, peraltro: tutti gli underground del mondo, da Grifi a Heiiczer, dal piccolo Nanni Moretti a Aldo Moro, da Liza Minnelli a Donald Sutherland).

Poi. Nelle maratone horror e camp dell'Occhio l'Orecchio la Bocca, che già decretavano la morte anticipata dei club off di cinema, ma resistevano al vortice della televisione spingendo a liberarsene e prescindere con eventi epici e congegnando tutte le forme possibili di risacralizzazione dei film sugli schermi giganti, in continuità coi monumenti originali del ciclo peplum o su schermi improbabili, nelle estreme periferie della città e del piacere.

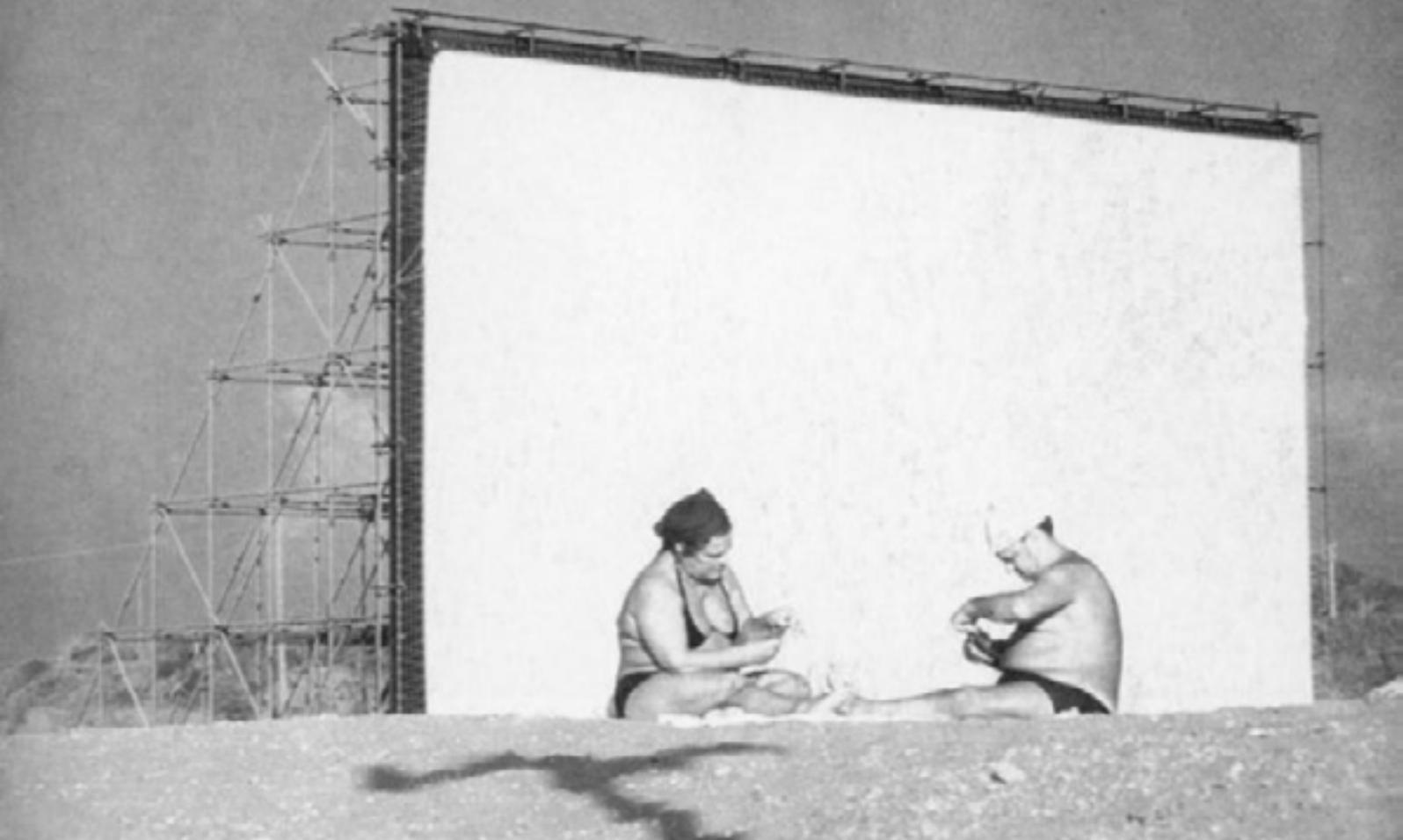
E ancora, nell'infaticabile lavoro di organizzazione e distribuzione art e d'essai di Enzo Fiorenza e Angelo Vittorioso, della Dae e dell'Aiace, che avevano socializzato il buon cinema altro, tramite il Nuovo Olimpia...

...E infine. Il Politecnico Cinema, affiliato sentimentalmente a Cinema Uno di Padova...

...Si trovò così nel 1976 la confluenza astrale giusta perché tutto questo arrivasse a sintesi...

Roberto Silvestri





galò a Roma, «il senso dell'effimero»: «L'avvenimento effimero non è provvisorio, ma quello che lascia segni nella nostra memoria, nelle nostre emozioni, nelle nostre passioni». È un super eroe. Che in trent'anni, da Argan al ministro Melandri, ha costruito un sistema culturale 'solido', fatto di un mix tra effimero (estate romana, notti bianche,

festival della letteratura e del cinema), servizi (la rete delle biblioteche comunali, i teatri della cintura periferica) e una poderosa raggiera di spazi per l'arte: Palazzo delle Esposizioni (da cui tutto scaturì, ricordate la mostra 'La città del cinema'?), Scuderie del Quirinale, Macro di via Reggio Emilia e del Testaccio, Maxxi. Facile sfasciarlo in un attimo quando uno stato stolidamente frivolo riduce a due milioni il finanziamento dell'opera – torturata in fase di realizzazione progetto - di Zaha Hadid costata 150, arrendendosi alla concorrenza delle grandi sorelle franco-americane, dal Centro Pompidou al Guggenheim, Moca, Moma, Met, Getty Center...Scrive Nicolini appoggiando la scandalosa e perversa autocandidatura di Marco Müller alla testa della Festa del Cinema: "Il rinnovamento che voleva Muller riprendendo dall'Estate romana l'idea della proiezione nell'area archeologica (Il Napoleon di Gance è stato un successo culturale e critico senza uguali...), si è già ridotto a un tendone davanti al Maxxi...". Però la vista delle più alte personalità politiche e dei vip dell'epoca zuppi sotto la pioggia a vedere il kolossal di Gance musicato da Coppola padre, coperti dalle plastiche nere dei sacchi delle immondizie, e del ministro Rognoni per terra con la moglie perché non c'era un posto, resta l'immagine utopica dell'Italia 2012 come uscirà dalle prossime elezioni. 'Back to the future'. Grande film, per Nicolini. Grazie, Renato.

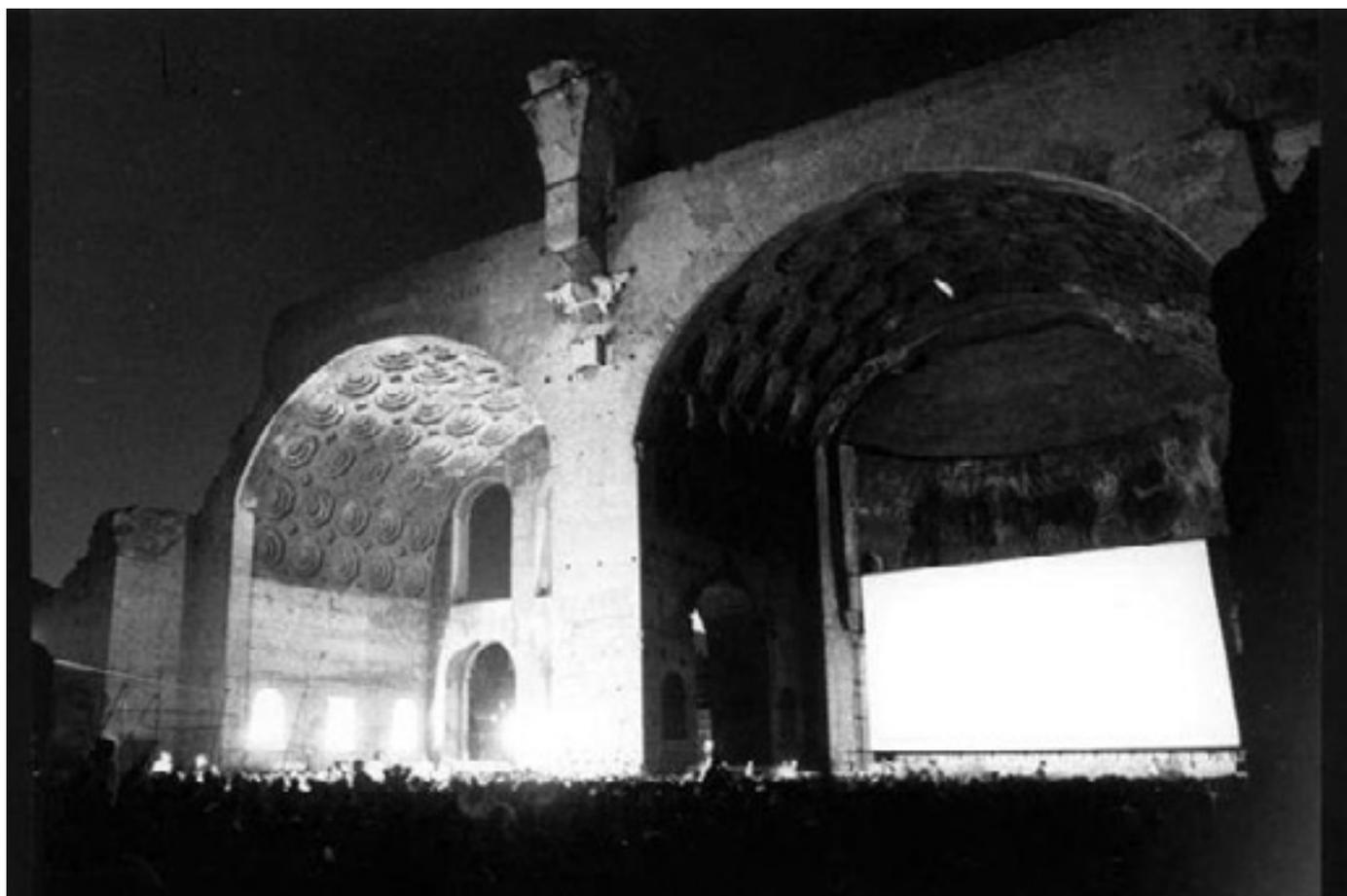


Buon compleanno Massenzio

di renato nicolini

Auguri, Massenzio! Nato il 25 agosto del 1977, oggi spengi dodici candeline, Alle 21.30, nella Basilica obbligata da Mussolini a mostrare le terga a quella nuova strada, che si credeva splendido monumento del XX secolo e che oggi ci appare piuttosto malriuscita, via dell'Impero, si accese per la prima volta l'occhio del cinema. Quanti spettatori c'erano? Quasi duemila, per la proiezione di *Senso* di Visconti. Si pagava solo le cento lire della tessera, perché la Cineteca nazionale, per darci la sua copia del film, aveva imposto la proiezione gratuita. Solo così la manifestazione sarebbe stata culturale e non commerciale. Che devo dire? Che mi sembrava un modo di distinguere vecchio, quasi come via dell'Impero. Come sembrava gio-

vane invece la Basilica, nonostante avesse quasi due millenni. Ma la bellezza non invecchia, si sa. Per la verità, per inaugurare avremmo voluto un altro film, per far capire subito che cercavamo strade nuove, non di ritrovare quella che era stata di Luchino Visconti. Avremmo voluto *Carosello Napoletano* di Guglielmo Giannini, anche se era stato quello dell'«Uomo Qualunque»: l'unico vero musical italiano, un film che invecchiando migliora. Non era stato possibile trovarlo; abbiamo riprovato l'anno dopo ed ancora il successivo, sempre senza successo. Poi l'Italia è diventata delle televisioni, e ce lo siamo visti tutti in tv. Ma sul grande schermo di Massenzio sarebbe stato un'altra cosa. Così ci siamo dovuti contentare di



Massenzio nacque dai cineclub. Non proprio dalle loro ceneri, ma quasi. L'Occhio l'orecchio e la Bocca stava per chiudere; di lì a poco avrebbe chiuso anche il Filmstudio, e il Politecnico si sarebbe trasformato. E non solo per motivi economici, ma forse proprio perché era finita la loro funzione. Inoltre non si riusciva più a conciliare la voglia di fare cinema attraverso la programmazione di un piccolo spazio privato con l'assoluta impossibilità di ricavarne una pur minima sopravvivenza economica, rivolgendosi a un ristretto gruppo di soci affezionato: tanti da riempire spesso le nostre salette, pochi però in rapporto agli alti costi di gestione e soprattutto di reperimento delle copie in Italia e all'estero. Stava anche per esplodere il fenomeno delle televisioni private che, saccheggiando i magazzini, avrebbero di lì a poco reso visibile per tutti l'immenso repertorio - soprattutto americano - ormai dimenticato e che solo noi eravamo riusciti a resuscitare facendo di ogni recupero un evento. Massenzio quindi fu per noi un uscire allo scoperto, tentando di applicare la scala ridotta di una programmazione specialistica - in cui tutto era sempre sperimentazione, azzardo, riscoperta, reiezione dei valori, confusione delle gerarchie, rivalutazione dell'eccesso - ai grandi numeri di una sala immensa e storica come quella della Basilica di Massenzio.

Gianni Romoli

Visconti, un Visconti arricchito in questa circostanza dalla più bella Alida Valli mai apparsa sullo schermo, dopo la mitica Alida Valli di *Noi vivi* e di *Addio Kira*.

Andò meglio, come pubblico, il giorno dopo. Nonostante si pagasse, e si pagasse addirittura mille lire, non le cinquecento (sempre più la tessera, per chi non l'avesse fatta) di ogni giorno, essendo una «serata speciale», Le serate speciali di «Cinema epico!», così si chiamava Massenzio '77, erano dedicate ad eventi particolari, come furono quell'anno la proiezione di *Cabiria* di Pastrone con l'accompagnamento dal vivo di un pianoforte e la proiezione della *Nuova Babilonia* di Kosintzev con l'accompagnamento dell'Orchestra del teatro dell'Opera diretta da Marius Constant, o alle «maratone», tre film (o due kolossal) uno dopo l'altro. Le «maratone»! Poi divennero come la regola di Massenzio, cinema dall'alba al tramonto. La loro origine era stata in via del Mattonato, a Trastevere, film-club «L'occhio, l'orecchio, la bocca»,

che si chiamava così anche dopo che ristorante e musica se ne erano andati da un pezzo. (La maratona, l'avvenimento epico di quel locale fu la trentasei ore di cinema ininterrotto, con possibilità di scegliere tra i programmi, ovviamente diversi, delle due «sale», una delle quali somigliava piuttosto ad una fossa con cuscini anziché sedie per sedersi. Mi ricordo che al quinto film cominciai a vedere la struttura, anziché le immagini del film, e guarii per sempre da quella mania di consumare film, ingordamente, qualsiasi cosa passasse sullo schermo, immedesimandomi completamente nella storia, che mi aveva accompagnato dall'infanzia. Per sempre? Quella prima sera di maratona, a Massenzio, davano i primi tre film della serie *Il pianeta delle scimmie*. Ricordate almeno il finale del primo? Quando Charlton Heston, che era finalmente sceso su un pianeta dopo un lungo

I pubblici potevano differenziarsi per riconoscersi tra di loro. I cinéphiles si ritrovavano davanti allo schermo di Venere e Roma. Indimenticabile la proiezione de *Gli uomini preferiscono le bionde* in originale con sottotitoli in svedese; come pure la serie dedicata al cinema indiano, in lingua originale, affollatissima dagli indiani di Roma.

Più nota naturalmente, la manifestazione conclusiva, la proiezione davanti all'Arco di Costantino, nella sala grande, ottomila persone, del *Napoléon* di Abel Gance accompagnato dall'Orchestra del Teatro dell'Opera. Sia Massenzio al Foro che Massenzio al Colosseo comunicavano la questione di via dei Fori Imperiali, l'intenzione di sottrarre questa strada alla retorica dell'affermazione di una Roma eterna, scenograficamente disposta ai suoi margini. L'area archeologica è al contrario ancora oggi un'area centrale, che va intesa in modo unitario, essenziale per affermare il carattere di città studio, di comunicazione, di storia e cultura - assolutamente non ordinata, tanto meno destinata a restare immobile per l'eternità - di Roma. Massenzio al Massimo (1982) e le altre due edizioni al Circo Massimo (1983 e 1984) rappresentano la fase matura, di maggiore successo, della manifestazione...

Renato Nicolini



Enzo Ungari

viaggio in astronave, scopre che quello che credeva un pianeta sconosciuto era in realtà la nostra Terra; perché vede emergere dalla sabbia la testa della Statua della Libertà, abbattuta dalla catastrofe nucleare...

Gli anni Settanta avevano portato a lungo con loro, anche negli Stati Uniti, il sapore del '68, la sua onda lunga era forse stata più lunga là che da noi; poi, da noi, erano scoloriti in piombo, ma, se non ci fossimo fermati alla superficie... Quell'anno era il '77, l'anno degli studenti di Bologna, della cacciata di Lama dall'Università di Roma, l'anno dell'«autonomia», che non ho mai creduto fosse per forza sinonimo di Brigate rosse, o di «anticomunismo». Massenzio era nato un po' per caso, dopo una lunga attesa di una telefonata che (giustamente) non venne mai da via dei Prentani, sede della Federazione comunista romana, per indicarmi «la linea», ed alcuni tentativi di decentramento. Vorrei ricordare Enzo Fiorenza, esercente dai capelli bianchi che me ne parlò per primo ma forse non fu il primo a pensarlo, ed Enzo Ungari, giovane critico, perché non sono più tra noi. Debo però confessare che non pensavo a far tornare la gente per le strade o a recuperare il senso civile di appartenenza ad una comunità. Più sempli-

cemente, i sette della cooperativa Massenzio ed io stesso, non avevamo mai perso l'abitudine di uscire la sera, ed il gusto di incontrare persone diverse da noi. Non avremmo rinunciato ad una vita civile. Così, quasi involontariamente, eravamo in sintonia con le aspirazioni di molti.

Quella seconda sera, 2 agosto, nacque, un mese in anticipo, mia figlia che fu perciò chiamata Ottavia. Arrivai a Massenzio a mezzanotte passata, quasi l'una, stava finendo il secondo film. Il portiere e l'usciera dell'assessorato, Moretti e Medaglia, avevano organizzato un servizio autarchico di rinfreschi, caffè ed aranciata. Cosa ho bevuto con loro per festeggiare Ottavia? E poi ho visto che nella Basilica erano ancora sedute quasi quattromila persone, quante non ne avevo mai viste insieme al cinema. Sulla panca dove trovai posto c'era, accanto a me, la tipica famiglia romana, che si era portata gli spaghetti, le cotolette nel pane, il vino, i bambini, i nonni e le coperte per il freddo della notte; dall'altro lato dei giovani si passavano lo spinello. Massenzio, vecchio pagano, aveva cominciato il suo viaggio.

(da *l'Unità*, 25 agosto 1989)

estate dei poeti

Conversazione con Toni D'Angelo

a cura di sergio sozzo

CUORE SELVAGGIO



A Venezia 66, nel 2009, un piccolo e interessante docufilm italiano ricostruiva la memoria in super8 del leggendario Festival dei Poeti di Castelporziano 1979, voluto da Renato Nicolini, e la confrontava con la scena poetica romana di oggi. Il risultato, appunto *Poeti*, era firmato da Toni D'Angelo, che proprio a Nicolini cercò di far vedere il film in più occasioni: "Ho ricordi bellissimi legati a Nicolini, che ho conosciuto proprio dopo aver proiettato *Poeti* a Venezia. Purtroppo non gli è mai riuscito di venirlo poi a vedere, ho questo

rimpianto. Un po' era come se l'operazione gli avesse messo una piccola paura: diceva di essere rimasto sempre deluso dall'approccio ironico con cui puntualmente sino ad allora era stato raccontato il Festival di Castelporziano."

***Poeti* venne distribuito poi per un periodo al Filmstudio, un piccolo baluardo della tradizione cinematografica capitolina. Forse sino a qualche tempo fa uno dei pochi angoli di Roma dove si potesse ancora sentire un po'**

A destra: Nicolini al Festival dei Poeti
 In basso: Evgenij Aleksandrovic Evtushenko, con il
 documentario *Castelporziano - Ostia dei poeti*
 Nella pagina successiva: *Poeti*, di Toni D'Angelo

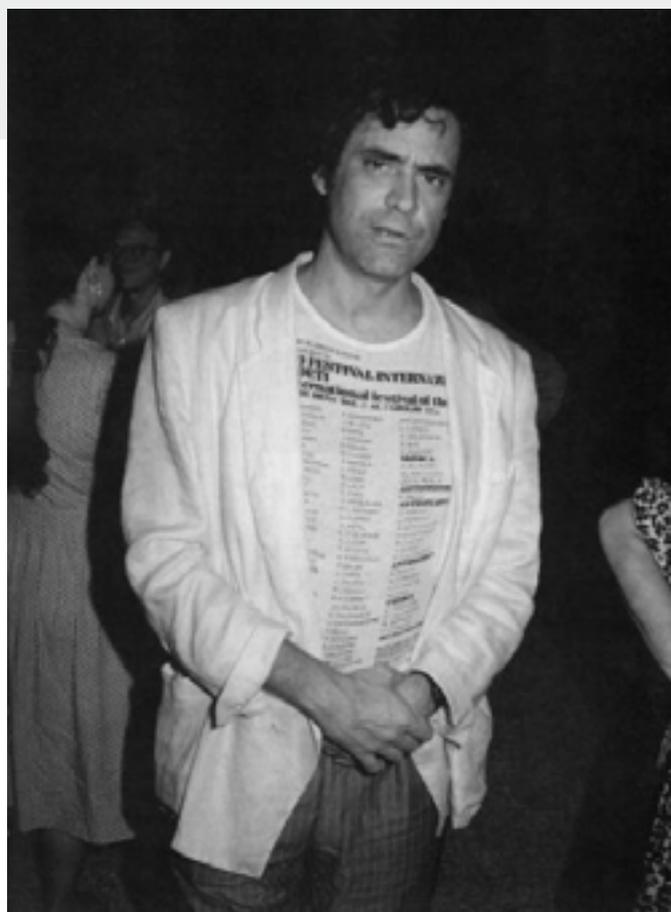
della freschezza che Nicolini aveva portato nella concezione istituzionale di proposta culturale...

Il Filmstudio è stato spesso usato come argomento di campagna elettorale, per poi essere abbandonato anche dalla stessa sinistra che si era "appropriata" della sua battaglia. La destra invece lo considera un posto frequentato da "sinistroidi radical chic" ben lontani dal loro campo elettorale e dai loro interessi.

In realtà il Filmstudio è di tutti e non ha colore politico. È un'oasi felice in un deserto culturale. È la sala dove i giovani facevano file anche lunghissime per vedere i film di Alberto Grifi. Dieci anni fa, quando studiavo cinema all'Università, le rassegne su Truffaut, Antonioni, il Noir, facevano puntualmente il tutto esaurito in sala. Oggi invece è al limite delle risorse, boccheggia in attesa che l'avvento del digitale nelle sale di proiezione gli assesti il colpo di grazia.

In un Paese del genere, che fa spesso confusione o dimostra una evidente miopia su chi e cosa dovrebbe essere considerato e difeso come bene comune da sostenere a tutti i costi, credo sia dura pensare di poter avere la giusta attenzione dalle istituzioni per una proposta culturale di valore.

Qual è la traccia che è rimasta di Castelpor-



ziano 1979 e che hai ritrovato lavorando sul materiale di repertorio per *Poeti*? Cosa ci resta dell'idea di condivisione e libera espressione che ne era alla base?

Castelporziano è stato un meraviglioso raduno a cui parteciparono i grandi poeti italiani dell'epoca (Dario Bellezza, Amelia Rosselli...), ospiti internazionali come il mitico Evtushenko, e le giovani





firme della nostra beat generation. La cosa per me stupefacente è che a chiunque venne data la possibilità di esprimere un pensiero in versi: anche chi sino ad allora non si era mai detto poeta ebbe la possibilità di esserlo per una sera. Fu un happening in nome della poesia ad ogni livello, alta, bassa, e media, condivisa da tutti. Non esistevano le star, ma tutti erano un unico gruppo, persone che volevano esprimersi in versi. Lavorandoci per *Poeti* e visualizzando tutti i materiali di repertorio da alternare alle interviste ai vari poeti di oggi, mi sono convinto di un fatto: una cosa del genere non potrà mai più essere organizzata. Anche se molti si trovarono lì convinti che dovesse suonare Patti Smith, non credo che oggi sarebbe comunque possibile radunare 30000 persone per ascoltare poesie per una notte intera...

Credi allora che quella di oggi non sia più la scena romana che convinse Gregory Corso a venire a vivere nella Capitale?

Prendendo contatti per *Poeti*, mi sono trovato a che fare con un mondo snob, fatto di firme istituzionali "con la puzza sotto il naso", forti della loro distribuzione attraverso le grandi case editrici, un cenacolo di eletti e primedonne che parla un linguaggio chiuso e arrogante, più incentrato su se stessi che sulla poesia, un ambiente in qualche

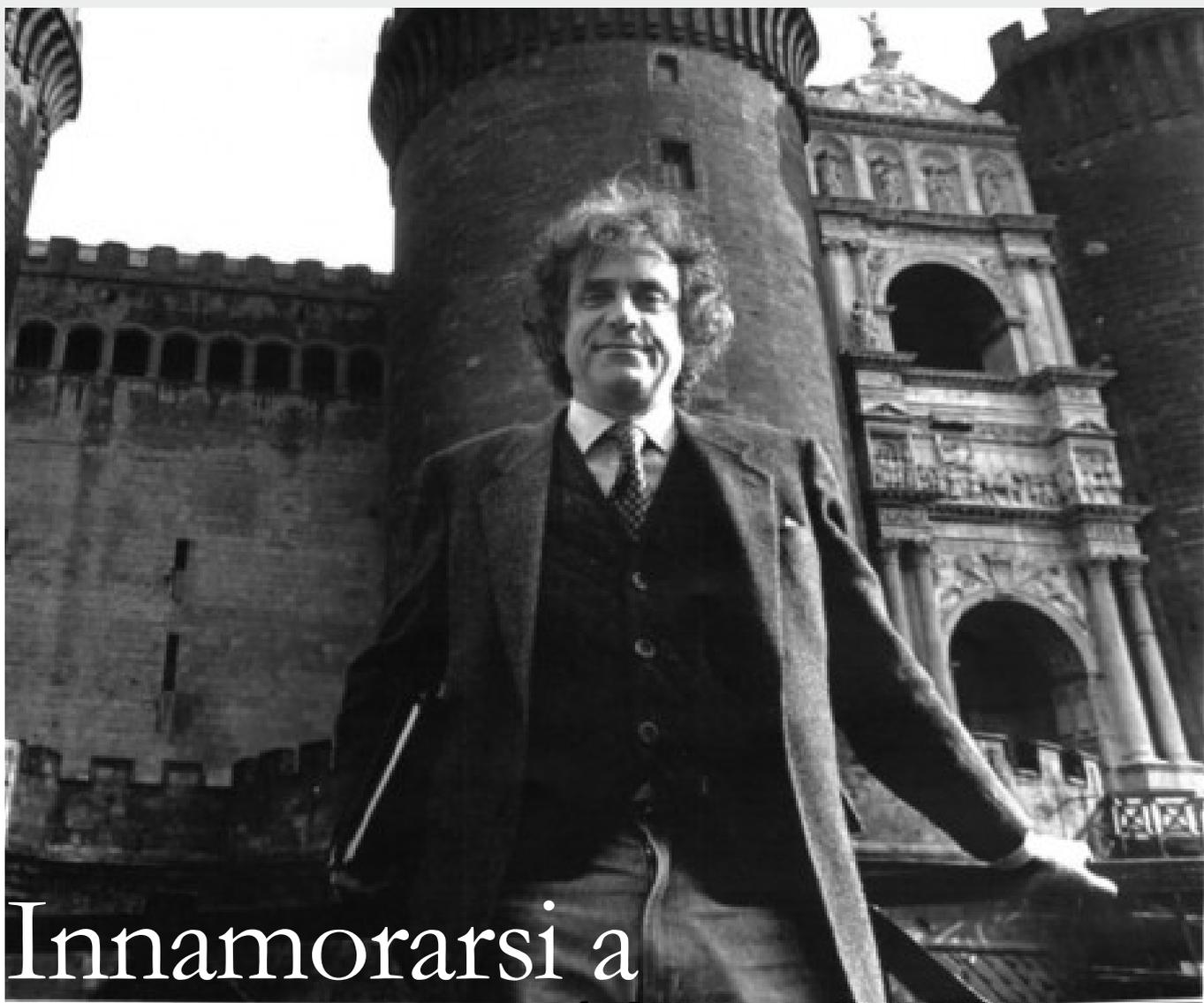
modo paradossalmente giustificato da un sottobosco poetico di livello veramente basso.

Non ho trovato purtroppo la via di mezzo, ovvero quei magnifici non-poeti che a Catelporziano recitarono la poesia sull'eroina dal titolo "Io ero" o "Affanculo", quest'ultima resa celebre oggi da Carlo Verdone.

A questa scena manca l'energia, il senso del gruppo e della collaborazione. Manca la voglia di dire qualcosa per gli altri, per la comunità, per la società.

IL FESTIVAL DEI POETI DI CASTELPORZIANO

Fu una manifestazione che si installò abusivamente in loco dell'annullamento a sorpresa di un concerto di Patti Smith richiamando più di 20000 giovani. A Castelporziano ci fu un vero scontro culturale, quasi una battaglia. Da una parte i poeti invitati dal Comune, dall'altra il popolo della spiaggia, ventimila giovani accorsi in massa per il Festival. Il festival si concluse con il MANTRA DEL PADRE MORTO di Ginsberg durante il quale il palco crolla sotto il peso di una moltitudine di persone che vi si erano arrampicate, dei poeti, autorità (tra cui lo stesso Nicolini) e curiosi.



Innamorarsi a Napoli

di demetrio salvi

A Napoli e alla sua esperienza "politica" napoletana, Nicolini ha dedicato due libri (*Napoli angelica Babele*, Rizzoli e *PeramareNapoli*, edizioni CLEAN). Sono il frutto di un desiderio e di una speranza. Rappresentano perfettamente i poli estremi di chi ci è stato e di chi non c'è stato più. Il primo è quasi un diario, una sorta di sintesi sistematica di quello che è stato un anno "vissuto pericolosamente" all'interno della giunta Bassolino, quale Assessore all'Identità (più altra deleghe, quali quella al turismo, almeno per un certo periodo). Il libro esce nel 1996 e quell'anno – o quello successivo – ho conosciuto Nicolini a un incontro presso la sede del Teatro Pubblico Campano di Balsamo.

Intendiamoci: il tempo di una stretta di mano – lui

era arrivato in ritardo mentre io m'ero sorbita tutta la discussione.

In quel periodo le nostre strade procedevano stranamente parallele: lui era l'Assessore all'Identità di una grande città, io l'Assessore alla Cultura di un piccolo paese alle porte di Napoli – Melito, per essere chiaro.

Melito di Napoli. Se Napoli è metafora dell'Italia (mi pare l'abbia definita così, una volta, Alberto Abruzzese) Melito è metafora della metafora.

La faida tra gruppi camorristici è iniziata a Melito prima di dilagare, in qualche modo, in tutta la città. Melito inglobata, incollata, risucchiata da Napoli. Non c'è soluzione di continuità, ormai. Il "piccolo paese" conta quarantamila anime, ammucciate lungo un asse di non più di due chilo-



metri.

Non posso fare a meno di citare questi fatti. Troppo intimo è il legame che, oggi, salda indissolubilmente Napoli al suo hinterland.

Ed è pericoloso sganciare le due cose, i due territori. I sindaci continuamente falliscono, talvolta pensando che i residui osceni della città possano finire sotto il tappeto della periferia...

Falliscono tutti.

E anche Nicolini, nel suo libro, prende chiaramente le distanze da un sindaco che pure deve essergli sembrato capace. Ma, questo, evidentemente, non basta.

Brecht fa dire al suo Galileo: "Felice quel paese che non ha bisogno di eroi". Napoli non appartiene a questa categoria. Gli eroi, intendiamoci, scarseggiano ovunque. A Napoli ci si deve immolare – lo sa bene Saviano, no? – altrimenti non si va da nessuna parte. E, questa cosa qui, ovviamente, nessuno la vuole fare (si sente che sono napoletano, eh?)

La leggerezza, l'estrosità, l'intelligenza sottile di Nicolini è stata messa a dura prova da questa città. Le sue frequentazioni, a Napoli, parlano chiaro e il suo diario è un florilegio di belle persone che puntualmente conosce, delle quali puntualmente frequenta le case, partecipa alle cene.

Il sogno che si porta dentro è quello di coniugare intelligenze, moltiplicare le spinte esistenti, mettere a punto un piano capace di coordinare le eccellenze di cui questa città dispone.

Ma il Comune non lo fanno gli Assessori. Il Comune è una macchina mostruosa che gode di vita propria: basta fare un'esperienza come amministratore per capire quale sia il meccanismo reale

contro cui ci si scontra. Non è solo la città stessa che oppone resistenza con tutte le sue forze a qualsiasi tentativo di cambiamento ma è proprio la macchina comunale che, immobile, rende difficile i movimenti. Non capire questa cosa è letale. Ma l'evento è invisibile agli occhi e nessuno ne parla.

Fatto sta che Nicolini si mette in moto. Sotto i suoi occhi scorrono i fiumi di un'intelligenza raffinata che si coniuga a creatività straordinaria. Eppure tutto diventa difficile, gli ingranaggi non scivolano come dovrebbero, la vita complicata dell'ente rimbalza nel privato e le anomalie di una città perversa e geniale Nicolini se le trova replicate tra le mura domestiche, fin nella casa dove vive con la sua compagna e le sue figlie.

"La Napoli che, in questo modo disordinato – un'immersione totale – conoscevo, era assolutamente una città moderna. Il pittoresco... semplicemente non lo vedevo".

La città gli appare come un crogiuolo di alto e basso, di osceno e di metafisico, di popolare e di colto. Il rozzo non lo disturba affatto. E la spazzatura diventa parte integrante di un paesaggio che, in questo caso, l'Assessore vive solo marginalmente – l'emergenza vera verrà dopo, quando Bassolino e tutto il suo gruppo sarà andato – più o meno – via.

Nicolini si rispecchia nella città che vede quale entità aperta, condivisibile con il mondo intero. Napoli non appartiene solo ai napoletani ma è patrimonio comune, alla faccia di tutti coloro che la vorrebbero rasa al suolo, ricoperta dalla lava.





Nel suo immaginario, Napoli è la città del Terzo Polo televisivo, è la città libera, capace di imporre la propria lingua a chi l'aveva sconfitta. Napoli che non aveva messo al rogo nessuna strega.

Gli interessi poliedrici di Nicolini vengono soddisfatti dalla città nella quale vive dall'autunno del 1994 alla fine del 1997. "A Napoli mi sono sentito libero... M'illudo di avere un rapporto diretto con Napoli e non col potere... La colpa grave di Bassolino è di aver sperperato un patrimonio che andava oltre la sua persona, chiudendolo di nuovo nella logica di potere che ha finito per distruggerlo e far precipitare indietro Napoli. Mantengo un gran ricordo di lui, negli anni in cui era il mio Sindaco. Un lavoratore che non conosceva altri interessi. Con due brutte tendenze. Preferiva fare direttamente che delegare; e passava troppo tempo a telefonare ai giornalisti per limare le sue dichiarazioni, tanto da finire per scambiare la realtà con l'immagine". Sono le cose che scrive in *PeramareNapoli*, pubblicato l'anno scorso, nel 2011. Sono finiti i tempi in cui era possibile credere che "andare per gradi" e che l'impegno a "ricostruire dopo una guerra" fossero strategie e obiettivi praticabili, capaci di portare al successo. Dopo quasi quindici anni gli scenari sono cambiati. O non sono cambiati affatto. L'immagine della Napoli rinata si contrappone, tragicamente, alla Gomorra che ride beffarda. Tra camorra e spazzatura non c'è spazio sufficiente per narrare favole felici ai turisti.

Il baratro di questi anni si trasforma in un affettuoso ricordo che Nicolini dedica al nuovo Sindaco.

Anche lui si porta il carico di tante aspettative...

Puntini sospensivi. In *PeramareNapoli* ce ne sono infiniti. Quasi come a voler prolungare la frase con un gesto, una spinta a fare, un movimento che, però, si nega – un pessimismo che coglie, come al solito, chi ha molto inutilmente amato.

Anche qui ritornano i luoghi *comuni* della realtà napoletana: teatri, università, musei, istituzioni. Materiale multiforme che potrebbe trovare un'armonia – da qualche parte, in qualche modo. Un'armonia scomposta che solo una mente geniale – e quella di Nicolini sicuramente lo era – può ricomporre. Dare un senso a ciò che è multiforme, irriducibile.

Napoli, in qualche modo, gli sfugge, gli è sfuggita. La sua capacità di muovere le masse si è infranta, suo malgrado, sui bastioni di una città voluttuosamente irrispettosa.

Senza venir meno al suo mandato, Nicolini ha partecipato alla città che continua a sfuggire, che si trova sempre in un altrove, che esibisce chiaramente i suoi labirinti – che rimangono problemi irrisolti.

Nicolini in *Napoli angelica Babele* racconta di come si sia "smarrito" a Scampia. Racconta della difficoltà di trovare la sede della circoscrizione e, per me che ci vivo da trentacinque anni, la cosa fa un po' ridere.

Scampia è un rettangolo semplicissimo. Dove però è normale perdersi. È il luogo dove alberga, di questi tempi, il cuore della città. Il cuore pulsante e vivo. Napoli è un organismo strano: il suo centro non coincide necessariamente col centro. Bisogna

cercarlo ogni volta e rifare il punto, rimettere a posto la composizione bizzarra della città.

Ma questo i nostri Sindaci non lo capiscono. Non voglio pensare che lo capiscano e che, sapendo quanto sia pericoloso mettere mano a tutto ciò, evitino lo scontro.

Sfortunatamente Nicolini parla poco di Scampia e poco della camorra. Gomorra esce nel 2006. Bassolino si arresta ai film di Capuano e di Corsicato che utilizzano scenari e personaggi per messe in scene ironiche o drammatiche, dichiaratamente e programmaticamente narrative. Fanno arte, insomma. Cercano i sensi senza sporcarsi le mani. Il dolore che assale Nicolini è tutto in questo libro. Teatri, cinema, musei (il Pan, il Madre), l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Gerardo Marotta: realtà sull'orlo di un baratro che, come una mostruosa realtà, inneggia alla rottamazione della cultura... Il suo, sembra un tentativo estremo: conclusosi il suo impegno da Assessore, si affida a un libro per ipotizzare strategie, per suggerire traiettorie. Si chiede ancora cosa sarebbe dovuto e potuto essere il teatro Mercadante e come sarebbe stato bello se Napoli fosse diventato veramente il Terzo Polo televisivo. "Il sogno dell'architetto è il progetto..." e, da qui in poi, per una trentina di



righe, a volo d'uccello, prende forma il desiderio. Si parla delle vele e di Scampia, di Ponticelli e di Ercolano, di Gomorra e della camorra. "L'architetto ama particolarmente ciò che è difficile..."

Il Nicolini che torna a Roma non rinuncia a testimoniare il suo innamoramento profondo, assoluto, passionale per Napoli. Il legame con la città è vivo e vitale. Rimane l'unico motivo reale, impalpabile ma serio, coerente, fortissimo, che gli permette di continuare a sperare che questa città, in un modo o nell'altro, possa ancora farcela...





la Biennale di Venezia

69. Mostra
Internazionale
d'Arte
Cinematografica



MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2012

Venezia
29.08 / 08.09 2012
www.labiennale.org

Poveri Leones

di aldo spiniello

Per Koji

VENEZIA 69

Occorrerebbe scrivere di Venezia, fare il punto. Ma si è già fuori tempo massimo, inchiodati ad altri pensieri, costretti a fare i conti con le ferite lasciate da nuove malattie. Il tempo assomiglia sempre più a un degrado inarrestabile. E come si può pensare di dire qualcosa quando l'unica parola che viene in mente è la parola fine? Già è difficile dare un volto a quella strana sensazione di vuoto che si avverte al termine di ogni proiezione, quando i titoli di coda ti riportano a un commiato definitivo, inappellabile. Figurarsi dopo.

A distanza di giorni, è sempre più complicato trovare qualcosa che vada oltre quel senso di spaesamento che ti prende alla gola e ti fiacca le gambe ogni qual volta la luce si accende in sala e ti ritrovi a dover fare i conti con chi i conti li pretende. Eppure, in fondo, non dovrebbe essere un problema in questi tempi dominati da facebook,

in l'unico giudizio a cui si è chiamati consiste in un segno di spunta, in un click sul "mi piace". La critica (se poi davvero ci interessa ancora questa parola) è ormai ridotta a una semplice formula di adesione o di rifiuto. Ma il disagio nasce proprio da qui: dalla percezione netta dell'inutilità economica di qualsiasi ragionamento a parte. Non è dato sfuggire alla dittatura dell'*aut aut*, non è consentito scartare al lato. Inseguire una propria folle traiettoria. A meno di non voler essere tacciati di mancanza di responsabilità. O peggio di una presunzione fuori tempo, di una deriva solitaria. Il cinema, in tempi di democrazia frustrata, assomiglia a un referendum: i sì e i no, i pro e i contro. E i festival servono a marchiare i territori, delimitare i campi e le parti, fare la conta dei nemici. Chi è fuori dallo schieramento, è fuori gioco. "Residuale". Già... questa parola, volata via come



un'offesa, probabilmente restituisce il senso esatto del nostro stato d'animo. Ma è anche l'espressione esatta di un comandamento irrinunciabile. Una necessità. Perché l'essere *residuale* è proprio di chi immagina ancora una concretezza, una densità del reale oltre il regime virtuale. E residuale è quel cinema che oggi, ancora, nonostante tutto, osa mostrarsi a cuore aperto, parlare di sogni e frustrazioni, crisi e desideri, di assurdi, magnifici principi e fallimenti senza appello.

E cos'è ormai la Mostra di Venezia, se non un festival decisamente *residuale*, sostanzialmente arrangiato sulle macerie di una progettualità fallimentare?

È questa *fin août, début septembre* del Lido, la vera "quinta stagione", sospesa tra il mare e il nulla. Stagione di visioni collettive, eppur dannatamente private. Luogo di miraggi che, in fondo, non hai voglia di condividere con altri che non siano i tuoi amici, se non nell'irresponsabilità di una battuta (ma perché poi a Venezia è così difficile trovare un *tormentone*, una frase senza senso, una cazzata qualsiasi che ti accompagni lungo il Calvario?). Da sempre, Venezia sembra abbandonarti alla deriva dei tuoi pensieri, distorti da un umore fiaccato dalle intemperanze del clima. Altrove, senti di esser parte di qualcosa, quantomeno del movimento di una città. A Venezia il movimento è *virtuale*, è una lenta carrellata che simula un effetto reale. Perciò, sei immancabilmente solo. Fuori



posto e in un tempo che non riconosci mai come il tuo. Nulla sembra accoglierti. E a poco serve coprire le macerie (le polemiche del dopo Müller?), tappare i buchi (del palazzo fantasma), per darsi un nuovo look, la parvenza di un aspetto accattivante per la stampa internazionale. L'immagine è ormai sbiadita, irreversibilmente degradata (come i ricordi di *Prometheus*, che raccontano il futuro del cinema come una condanna all'infinito), dal disastro *reale* (per una volta il rapporto non è rovesciato, forse) della gestione degli spazi, da un'impasse logistica francamente avvilente.

Venezia sembra sempre alla fine. Dai tempi di Mann (Thomas? Michael?). E non è un caso che qui, più che altrove, il cinema racconti l'evidenza della sua catastrofe e l'illusione della sua palinogenesi. Fine. Non resta altro che aggrapparsi a questa parola terribile, immaginare la possibilità di un senso nonostante tutto.

Anche nei tempi bui si canterà? Chiedeva Brecht. *Anche si canterà. Dei tempi bui.*





Come se la profezia dei Maya si fosse compiuta in anticipo, l'apocalisse è già avvenuta. Venezia 2011, con una coerenza spaventosa, aveva celebrato [Last Day on Earth](#). Ora, si fa il conto di ciò che resta. Con una consapevolezza confusa dal disastro. Con molta minor coerenza e convinzione (ma ogni ipotesi sulla gestione Barbera va, ovviamente, rimandata). Ma tra il luccichio di forme vuote, provocazioni fallite, autoflagellazioni autistiche, calde [spring breaks](#) preventivamente censurate e bruscamente interrotte dalla buoncostume, emerge, con un'evidenza ben più accecante, un cinema che prova a scrollarsi di dosso la polvere delle macerie, a ricucire quello squarcio fatale nella linea del tempo. Per andare avanti [at any price](#).

Gran problema. Perché il cinema è in affanno per una crisi che proprio nelle immagini produce le sue fratture più profonde, svelandone la mancanza, il loro poggiarsi sul vuoto.

"Mi avete rotto il cazzo con l'immagine! È una parola vuota, non significa nulla". I pensieri "beffardi" di Bellocchio.

È quell'affanno dell'operatore che insegue le sorelline di Wang Bing lungo la salita. Incapace di star dietro alla vita. O meglio di starle vicino. Ogni film deve guardare più o meno da lontano, cercando di ritrovare per puro caso quel momento di congiunzione astrale in cui la verità si manifesta, si dà a vedere. Il metodo vuole pazienza.

È l'affanno di Takeshi Kitano che dopo aver fatto a pezzi se stesso, sembra ripartire dallo scheletro del passato, dalla semplice ossatura dei suoi yakuza movie, privati di linfa e carne, di quella sostanza

profondamente "romantica", che ne garantiva l'esplosione in fiori di fuoco. *Outrage Beyond*, nel suo meccanismo ripetitivo, assomiglia sempre più a un gioco, ma c'è ben poco di facile e gioioso in questa incredibile progressione, che consuma i suoi cadaveri a un ritmo serrato. C'è semmai la percezione desolata di una deriva morale inarrestabile. E di come il cinema sia condannato a esserne l'espressione ipocrita. Nemmeno la sovversione dei codici vale più a rompere questo nuovo regime. La ricostruzione è appoggiata sulla fragilità di un'illusione. La nuova forma è un Golem modellato con argilla essiccata. È un avatar a cui manca il soffio di dio, un Frankenstein ricucito con i pezzi di cadaveri, raggelato in una smorfia inconfondibile di disperazione. Per questo Kitano è ben oltre Kim Ki-duk, nonostante il comune suicidio. Perché, rispetto alla caduta, tra i due c'è la stessa differenza che passa tra l'oltraggio e la pietà. E rispetto al cinema, quella distanza ancora troppo abissale tra l'essenza e la maniera. Certo, Kim Ki-duk potrebbe anche dar sfogo a una personale liturgia, come [Malick](#), ma resta il fatto che per lui la resa dei conti di Arirang sembra esser passata in qualche modo invano, una parentesi richiusa immediatamente, per far posto alla retorica del discorso politico-morale. Certo, la fine del mondo è una catastrofe politica, economica e soprattutto morale. Ma l'evidenza del disastro, per forza di cose, comporta un ripensamento delle forme. E il fatto che a rendersene conto siano vecchi maestri e le icone di una volta, non sorprende. Perché è questione di *tempo*, un tempo consumato dal cambiamento, rallentato dalla pena, azzerato



dall'evento.

Redford, de Oliveira, Wakamatsu fanno nella sostanza lo stesso cinema, o meglio raccontano la fatica un cinema al *grado zero*, giunto al limite paradossale in cui l'incapacità di stare al passo con la velocità contemporanea coincide con una differenza ribelle, una densità ideale, teorica ed emotiva più che necessaria.

Redford mette in gioco la propria icona *liberal*, la pone a confronto con la Storia, i fallimenti, gli appuntamenti mancati, gli errori, la perdita. La sua

rinuncia a correre è la presa d'atto di una vecchiaia inesorabile, ma è anche il compimento di un (non ancora) ultimo gesto d'amore, l'affermazione di una resistenza "residuale" e caparbia. "Non sapevo che aveste ancora delle regole" dice Robert al giovane Shia, abbandonato al cinismo dei suoi trent'anni dal commiato di ghiaccio dell'unica ragazza per cui *valesse ancora la pena*.

L'amore non regge, se non si è disposti a condividere la propria storia. Parlare ancora, raccontare ancora, senza timore della verità. Superare quel vuoto, quella mancanza di cui parla o, meglio, non parla Malick, quel cinema ormai poggiato sul vuoto, orfano di ricordi, incapace una individuare una trama, una serie di relazioni stabile.

Lo sguardo sconsolato di Shia si riflette negli occhi persi nel vuoto di João in [O Gebo e a sombra](#). Altra vita senza regole, fuori dai codici. Per de Oliveira la catastrofe morale è compiuta, lungo il percorso di una linea evolutiva distorta, rovesciata, degenerata. La storia è un disfarsi e il tempo un decadimento del reale, che perde la sua consistenza per diventare sempre più pura evanescenza. I fantasmi, in fondo, chi sono? I vecchi volti di un'epoca che scompare o i nuovi volti che ancora non hanno ridefinito l'immaginario con la



loro presenza? Il cinema si muove in quella terra di mezzo, in cui non è più il passato, ma neppure il presente. Tanto meno il futuro. Oliveira lo attraversa tutt'intero, con la velocità dei cent'anni, suoi, del cinema. Si procede al rallentatore. Come Lee Kang-sheng, *the walker*, che ancora una volta attraversa le immagini di Tsai Ming-liang a passo ridotto.

E la velocità impazzisce del tutto in Wakamatsu che divide lo spazio per un tempo nullo, azzera-to nell'irriconeoscibilità dei segni messi in campo. Divisione impossibile. Nulla si muove, invero: la Storia non esiste, è un fallimento messo in scena, cioè dispiegato nello spazio, ma senza linee di cambiamento o evoluzione. Anche in *The Millennial Rapture* la condanna sembra riguardare i giovani. Ma in realtà la loro maledizione è il prezzo da pagare per il fuoco che li divora, senza mai tramutarsi in azione e, quindi, evento. Ecco, Wakamatsu dopo averci raccontato lo scacco dell'utopia, ci racconta anche l'impossibilità della fuga, il tormento dell'estasi, il fallimento della bellezza, la caduta del desiderio. E il suo mondo resta stretto in una prigione oltre le linee del tempo. Dopo la fine, come la foresta in cui vagano gli sventurati *Leones* di Jazmín López (film che non a caso si chiude alla Wakamatsu, con una canzone dei Soinc Youth, *Do You Believe in The Rapture?*). Rotture, fine, giri a vuoto. E la tentazione dell'immobile. Ma anche l'immobile è un'illusione, avverte Tsai Ming-liang. Il bonzo passa lo stesso, nonostante la macchina, nel suo impercettibile carrellare, provi a inchiodarlo in un punto. L'immobile è fatica, come il movimento. Tutto è fatica. Non c'è più differenza tra la velocità del cinema e quella del mondo. Al fondo di tutto c'è un fremito inestinguibile, un rumore indistinto, eppur vero, innegabile. Una pentola a pressione che ridefinisce il concetto stesso di quadro fisso.

Diamond Sutra o *Love Stream*? C'è qualcosa che risveglia le belle addormentate, bellas mariposas e rimette in discussione la nettezza della Storia, ne sovverte gli assunti. La [passione](#), l'amore, quello che muove il cinema verso i riflessi inaspettati di un altro giorno speciale. Un'immagine può venirci a salvare, portarci altrove, *après mai* oltre le [linee di Wellington](#). To The Wonder, fino ai cancelli del cielo. Ma non basta pensare, come si ostina a fare James Averill. Bisogna affidarsi. Fidarsi.

"L'amore cambia il modo di vedere. Non è vero che acceca".

PREMI

VENEZIA 69

LEONE D'ORO

PIETA di Kim Ki-duk

LEONE D'ARGENTO

THE MASTER di Paul Thomas Anderson

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA

PARADIES: GLAUBE di Ulrich Seidl

COPPA VOLPI interpretazione maschile

Philip Seymour Hoffman e Joaquin Phoenix

THE MASTER di Paul Thomas Anderson

COPPA VOLPI interpretazione femminile

Hadas Yaron

LEMALE ET HA'CHALAL (FILL THE VOID) di Rama Bursthein

PREMIO MARCELLO MASTROIANNI

Fabrizio Falco

BELLA ADDORMENTATA di Marco Bellocchio

È STATO IL FIGLIO di Daniele Cipri

PREMIO PER LA MIGLIORE SCENEGGIATURA

Olivier Assayas

APRÈS MAI di Olivier Assayas

PREMIO PER IL MIGLIORE CONTRIBUTO TECNICO, PER LA FOTOGRAFIA

Daniele Cipri

È STATO IL FIGLIO

LEONE DEL FUTURO - PREMIO VENEZIA OPERA PRIMA (LUIGI DE LAURENTIIS)

KÜF (MOLD) di Ali Aydin

Settimana Internazionale della Critica

ORIZZONTI

MIGLIOR FILM

SAN ZIMEI di Wang Bing

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA ORIZZONTI

TANGO LIBRE di Frédéric Fonteyne

LEONE D'ORO ALLA CARRIERA 2012

Francesco Rosi

JAEGER-LECOULTRE GLORY TO THE FILMMAKER

Spike Lee

PREMIO PERSOL

Michael Cimino

PREMIO L'ORÉAL PARIS PER IL CINEMA

a Giulia Bevilacqua

Residuale

di sergio sozzo

"You buy me things. He asked me to marry him."

"Maybe it was always in my mind too."

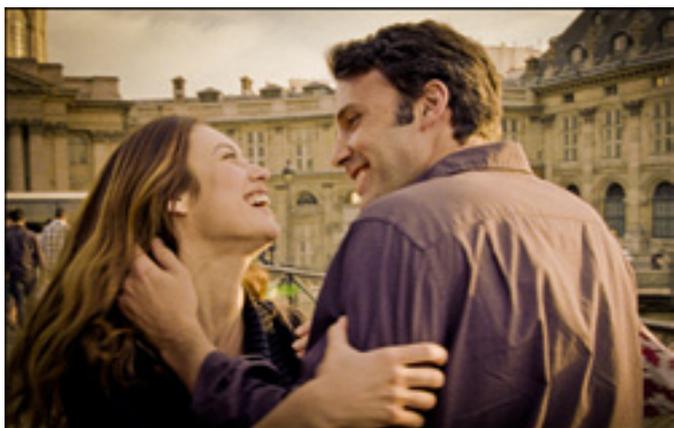
"That's not good enough."

Kris Kristofferson, Isabelle Huppert, *Heaven's Gate*

Qualche sera fa non riuscivo a parlare, eppure avevo delle cose da dire. Ho tirato fuori un film da vedere insieme: era, al solito, il mio modo di spiegarmi. "Abbiamo già una lista di 30 film da vedere insieme perché non sai dire le cose". E in quell'istante mi veniva da pensare alla borsa di Olga Kurylenko in *To the Wonder*, che Romina Mondello getta all'improvviso in un impeto dietro una siepe, "tranquilla, dopo torniamo a riprenderla", nella sequenza in italiano che ha fatto stupidamente sghignazzare tutta Venezia 69. Ovviamente il film non tornerà più a recuperare quella borsa ma seguirà altri giri, anzi altre giravolte, per sua e nostra fortuna. Forse in quella tracolla buttata in un

angolo e lasciata lì con la coda dell'occhio risiede il senso che tanto ci affanniamo a cercare in ogni azione, in ogni sussulto del cuore: *quella cosa lì che non si deve nominare*, come dice Simone Emiliani, magari era tutto in quella borsa che Malick si è perso, ha lasciato perdere senza rimpianti come oggetti presi da uno scaffale di un supermercato che diventa campo aperto, da lanciarsi addosso con la persona che si ama, per giocare. Quanto vorrei guardare in quella borsa in questo momento, e trovare *il punto* (improprio?), il residuo di un'ombra passata all'angolo del nostro campo visuale di cui vorresti seguire la traccia, se non fosse che appena ti volti di scatto per fermarne il mo-





vimento, *something flickered for a minute and then it vanished and was gone*. La mattina abbiamo attraversato quella pianura a piedi e sappiamo che il lago non esiste. Ma ora è là, assolutamente vero, bello e credibile. Negli interstizi, negli spazi vuoti, nei buchi in mezzo alle cose come li chiamerebbe la Signora Todd. Rallentare il circolo vertiginoso dei pensieri per riuscire a posarsi, finalmente, alle sponde del fiume mentre Ella fa il bagno.

Dov'è l'oltraggio di Kitano? Forse nel riuscire a fermarsi, per una volta, prima di farsi ammazzare. Ma sopravvivere per cosa? Per chi? Lo scandalo, la rivoluzione, è nel trovare la fessura nel tempo (sin troppo bene lo sa e lo dice [Paul Thomas Anderson](#), anche se Greenwood fa finta di negarlo in ogni nota della sua partitura: il tempo non è finito, dice Jonny, il riverbero continuerà per sempre, *don't sit under the apple tree with anyone else but me*) dove rifugiarsi per trovare una ragione per vederla, non evitarla, la fine del mondo, tenendosi

per mano – *un giorno speciale*. La smorfia immobile del film di Kitano non è nella sorte riservata agli unici personaggi con un po' di anima della sua storia, i due teppistelli punk che gli vengono messi a guardia del corpo, ma nel sedersi seppur controvoglia a bere una birra con loro, prima che il cinema li ammazzi. In quel pacchetto di sigarette trasformato in altare votivo alla memoria dei due giovinastri scapestrati. Residuale, certo: che cosa, se no? Ultimamente a leggere un po' in giro pare che lo scrivere di cinema appartenga *soltanto ai poliziotti*, come avrebbe detto Debord – o era Wakamatsu? Forse De Oliveira. Siamo tra amici, mi ha sussurrato il direttore di questo magazine in Sala Darsena quando i volti familiari hanno cominciato a fare la loro sfilata in *The Company You Keep*, e Redford tirava fuori con una magia da sotto il sedile dell'auto il cestino del pranzo della figlia che credeva d'averlo dimenticato a casa. Un padre che sorride alla propria bambina, in silenzio. Aggrapparmi a questi istanti è l'unico modo che ho per parlare, volevo dirti l'altra sera (e pure stanotte), ma finisco sempre come Shia LaBeouf quando la bionda Rebecca si limita a dirgli ciao, *per le scale*, ed è l'unica risposta della ragazza al desiderio di Shia di poterla rivedere. Qualcuno forse dovrebbe scrivere la storia di quei due – di sicuro non Harmony Korine, del quale m'importa meno che della raccolta differenziata o del Ruanda, per dirla con Carmelo Bene. Magari Olivier Assayas, che li porterebbe al cinema a vedere un film (a vedersi in un film): *ma femme et la lumière*,





si potrebbe dire del finale di *Après Mai* (secoli fa, al Nuovo Aquila di Roma, Mathieu Amalric non ne voleva sapere di andare a dormire).

Quale maggio? Il maggio di chi? Di sicuro, ci siamo arrivati malauguratamente *dopo*. Alla velocità con cui si muove (e di sicuro non si ferma: non fermarti. *Non proteggerti*) Lee Kang-Sheng potrebbe forse giungere comunque in tempo a quel binario di treno che vede l'abbraccio tra Toni Servillo e Alba Rohrwacher, in tempo per ascoltarla leggere quella lettera (questa?), quel discorso mai fatto (un altro...). Ovviamente conta solo la decisione di scrivere, e sempre quella. Una volta che Alba apre il foglio e inizia a leggere, Bellocchio può già staccare.

L'ultimo giorno a Venezia ho visto Tsai Ming Liang sui divanetti tra la sala stampa e la sala delle conferenze. Era l'occasione per tentare di fargli uno stupido video come quello di Kim Ki-duk che si prende a schiaffi da solo senza *pieta*. Ma quanto sarebbe durato il percorso sino a raggiungerlo dall'altra parte del salone? Quanto avrei impiegato a fare quei pochi passi (per esempio io difficilmente riesco a concepire come un giovanotto possa decidersi a partire a cavallo per il paese più

vicino senza temere che, a parte ogni possibilità di disgrazie, già il tempo di una esistenza ordinaria e che si svolga felicemente non sia di gran lunga insufficiente a una simile passeggiata)? Probabilmente giusto il tempo di un ballo con Averill, Ella, e Nathan Champion, e cioè *tutto il tempo del mondo* (ed è ancora troppo poco). Ovvero quello che mi voglio prendere, quello che cerco di recuperare con i film.

E così, hai segnato un altro titolo da vedere insieme sulla tua agenda, tra i miei appunti che sono un po' come il latino durante un'esercitazione antincendio cinese.



Sentire (ancora) il movimento

di **pietro masciullo**

VENEZIA 69

Se un'istituzione ormai ottantennale come il Festival di Venezia (nato nel 1932) avanza ancora oggi la pretesa di essere una tana per quel bizzarro e selvaggio animale che è il cinema, lo si deve al fatto che "festival" può diventare ancora sinonimo di "movimento"...



E sì, vogliamo ancora crederci, forse è proprio come dice/filma romanticamente Olivier Assayas: "il cinema può far resuscitare il sentimento dell'amore". Tentare di andare oltre ogni crisi (economica, culturale, identitaria) per riscoprirsi *sguardo* antico e presente, mutato e coerente, sempre in sublime e ossimorico movimento. E se un'istituzione ormai ottantennale come il Festival di Venezia (nato nel 1932) avanza ancora oggi la pretesa (nel 2012, in epoca di file sharing...) di essere una tana per quel bizzarro e selvaggio animale che è il cinema, lo si deve al fatto che "festival" può diventare ancora sinonimo di "movimento". Flusso magmatico di immagini che si affastellano negli occhi stanchi dello spettatore tentando di configurare la contemporaneità tra una sala e l'altra, tra una vita e l'altra, spostandosi costantemente per ri-cominciare. E questo Venezia 69 è stato contrappuntato da una miriade di movimenti opposti,

che a stalli improvvisi (dai quadri fiamminghi de La cinquième saison, agli ossessivi rituali di Paradise: Faith, passando per la pietrificata *Pieta* di Kim Ki Duk) alternano fluidità inusitate (dall'acqua sempre protagonista in *Mendoza*, al fuoco elemento cardine per Assayas, all'aria ormai unico spazio percorribile dalla steadycam di Malick). Insomma, in dieci giorni di notti insonni e immagini-in-movimento il cinema fa una fatica fottuta a restarsene lì confinato in quel telo bianco: esonda lo schermo, invade lo spazio impastando un montaggio anarchico, privato e prepotentemente sentimentale del tempo.

Il (mio) film di Venezia 69 inizia dalla feroce e attualissima stasi del *the master* Philip Seymour Hoffman mentre il disperato allievo in "crisi" Joaquin Phoenix disintegra animalescamente un cesso in galera; avanza in un piano sequenza che disegna traiettorie spaziali divergenti su anime



tragicamente affini, mentre un falò si accende e la gioventù muore ancora oggi *après mai*; distilla la sardonica e impotente immobilità tutta paterna nel primo piano di Gianmarco Tognazzi, forse il personaggio più intimamente bellocciano di *Bella Addormentata*; insegue l'anarchico incedere del ritorno al gangster(movie) di Kitano distruggendone sublimemente le coordinate; poi stacca sugli occhi impauriti e speranzosi di una giovane sposa israeliana in *Fill The Void* dissolvendo su quelli dignitosi di una anziana moglie filippina in *Sinapupunan*; ansima e soffre tra le splendide inquadrature di *San Zimei (Three Sisters)*, in una Cina montuosa e sperduta che finalmente non fa più paura da quest'altra parte del globo; poi si apre nell'ennesima ronde cinefila tra la passione e le ossessioni degli abissi depalmiani e infine si rifugia in un treno in corsa dove due amanti si sfiorano (*to the wonder*) nell'etereo tempo malickiano. E se questo Venezia 69 ha anche tanto (troppo?) da far dimenticare, allora il *the end* non può essere altro che il ricordo/cinema di chi ami e difendi a costo di una orgogliosa "residualità": proprio come il vecchio e terribilmente contemporaneo Bob Redford di *The Company You Keep* che ci guarda da padre e ci invita ad accettare ogni intima imperfezione per rivivere (di) nuovo negli occhi innocenti di una figlia. Muovendosi chaplinianamente, con lei, verso l'orizzonte. Verso i *Cancelli del Cielo* "restaurati" da un Michael Cimino in lacrime, che ringrazia personalmente

ogni spettatore per aver assistito, trent'anni dopo, a quel film/vita che contiene la sua carriera, il suo sangue, i suoi amori, il suo presente. Forse ha proprio ragione Olivier: il cinema può ancora far resuscitare il sentimento...



Due contro la Città

Conversazione con Francesca Comencini

a cura di simone emiliani

SENTE
LEI
NEL
AGGI

VENEZIA 69

Dopo [Lo spazio bianco](#) Francesca Comencini ritorna al Festival di Venezia in concorso con [Un giorno speciale](#). Tratto dal libro di Claudio Bigagli *Il cielo con un dito*, il film ha come protagonisti due ragazzi, Marco e Gina, al loro ingresso nel mondo degli adulti. Lei ha un appuntamento con un politico che la potrebbe aiutare a entrare nel mondo dello spettacolo. Lui invece è al primo giorno di lavoro come autista. Questo incontro è avvenuto all'Hotel Excelsior di Venezia dopo la proiezione per la stampa e prima di quella per il pubblico. Non si avvertiva da parte della Comencini tensione, ma anzi una curiosità per come alcuni passaggi potevano essere state recepiti e una gran voglia di parlare anche di tutto quello che c'è stato dietro a *Un giorno speciale*.

Come hai scelto il libro di Bigagli *Il cielo con un dito*?

Stavo cercando da tempo un'idea per parlare di questo tipo di argomento e non la trovavo. Quando per caso ho letto il libro di Bigagli, che si svolgeva in un solo giorno e con i due caratteri di Marco e Gina che lui ha descritto bene, ho trovato il tipo di storia che cercavo e mi ha affascinato. E soprattutto era un modo di affrontare questo tema diverso dai giornali e la tv. Poi ho cambiato, perché tutta la seconda parte del romanzo appartiene a un tipo di linguaggio, inseguimenti e struttura da giallo, che io non sono capace di affrontare.

Il film è girato in ordine cronologico?

Sì, l'abbiamo girato in sequenza in 6 settimane tra





marzo-aprile.

E l'uso del digitale?

Penso che questo sia stato il primo film italiano girato con la Red Epic. L'idea era quella di alternare dei campi totali piuttosto ampi con delle inquadrature strette sui protagonisti. Quindi volevo passare da questo contrasto largo/stretto per raccontare quello che c'era intorno. Poi ci interessava far vedere il paesaggio che evolve in modo consistente, quasi esclusivamente attraverso il finestrino della macchina. Ho girato infatti pochissime soggettive e non ne ho montate quasi nessuna. Penso ce ne siano tre al massimo. Con Luca Bigazzi abbiamo cercato di fare in modo che questo esterno fosse molto presente nella macchina, cosa tecnicamente anche difficile ma questa telecamera, con un dispositivo chiamato HDR, consentiva di fare una doppia esposizione.

Nel piano-sequenza in cui Gina dice a Matteo: "Ao' cosa ci hai da guardà?" in cui la città gli sfilava dietro e le macchine e i palazzi sono nitidissimi. Io dicevo a loro due: "Dovete muovervi affinché io possa vedere quello che c'è intorno a voi". Poi c'è stata anche una particolare saturazione del colore, che è un ulteriore esempio del mio desiderio di utilizzare il digitale in un documentario di finzione, cosa che fino ad oggi non avevo ancora fatto, portando all'estremo le sue caratteristiche e non cercando di usarlo come se si trattasse della pelli-

cola. Anche perché poi, in qualche modo, il film si riallaccia anche a un immaginario televisivo.

Roma può essere un altro personaggio come Napoli in *Lo spazio bianco*?

Assolutamente sì, Roma per me è il terzo personaggio. Ed è un film sia sulla città che su due ragazzi che ci abitano. Ho cercato di rappresentarla con molta precisione e amore perché è la mia città e anche però con molta spietatezza perché è una metropoli che non ha cura della propria bellezza. Ho cercato di far vedere il centro come qualcosa di invasivo, quasi una specie di centro commerciale all'aperto. Quando si vivono e si vedono le cose quotidianamente, ci si abitua. Ma poi quando si gira, è un'altra cosa e molti dettagli si amplificano. Vedere il Pantheon o la scalinata di Piazza di Spagna con tutta quella folla che fa le foto, ci si chiede: "Ma che è un incubo?". Ho anche cercato di evitare la cartolina perché non esiste più.

E la scena con le pecore?

Stavano lì.

Nella scena con l'onorevole c'è un doppio colpo di scena...

Ho costruito questa scena attraverso dei controtempi perché ho immaginato che Gina nella sua testa avesse già pensato quello che poteva succedere dicendosi: "Vabbé, è una cosa che dura 5

Filippo Scicchitano vs Giulia Valentini

Il libro di Claudio Bigagli, *Il cielo con un dito*, da cui è tratto il film

Filippo Scicchitano: Non c'era quest'obbligo di leggere il libro e io sinceramente non l'ho fatto. Mi sono un po' affidato alla strutturazione nella sceneggiatura e poi abbiamo fatto un lavoro un po' complesso.

Giulia Valentini: No, Francesca (Comencini) non ci ha dato da leggere il libro. E le scelte e i cambiamenti che ha fatto dal libro da me sono state ben accettate.

Improvvisazione

Filippo Scicchitano: Sì, c'è stata anche perché doveva essere l'essenza del film.

Giulia Valentini: Improvvisazione? Alcune cose mi hanno toccato parecchio perché erano racconti miei personali e Francesca ha insistito per cambiare alcune battute che poi sono state inserite nel film. Ci chiedeva: "Come conoscete la realtà di cui si parla nel film e come intendete rapportarvi?"

La strada per il successo in tv

Filippo Scicchitano: Non conosco delle persone che hanno vissuto una realtà simile. Il tipo di storia però sì, la conosco, ci è stata raccontata dai giornali. Ed è sbagliata. Questo è un film che invita a pensare

Giulia Valentini: Da donna l'ho trovato più vicini

minuti e poi hai svolto". Invece volevo creare un colpo di scena che per lei fosse spiazzante.

Com'è stato questo gioco di fiducie reciproche tra te e gli attori?

Non lo so come è avvenuto ma alla fine è andata proprio così. A un certo punto ci siamo fidati. Per farlo ci vuole tempo. Prima ci vuole un'intuizione iniziale che faccia capire che c'è qualcosa che funziona. Poi è necessario conoscersi, parlarsi, ascoltarsi. Io per esempio spiegavo loro come dovevano esser fatte alcune scene e loro sapevano che potevano fidarsi che le cose sarebbero andate come io gli avevo detto. Sentivo che da parte loro c'era impegno, magari imparavano a memoria le scene per il giorno dopo e quindi a questo punto abbiamo deciso di affidarci reciprocamente.

Sapevi che la canzone "Lascia che io pianga" era stata utilizzata in *Antichrist* di Lars von Trier?

Sì. Non solo lì ma anche in altri film.

no a me. Neanche io ho testimonianze di persone a cui è capitata una situazione del genere non ho avuto un'esperienza di questo tipo ma l'ho vissuta soltanto nel film. E già lì per me è stato abbastanza forte.

L'esordio nel cinema

Filippo Scicchitano: Sono entrato nel mondo dello spettacolo, e come me anche Giulia, in modo totalmente casuale e questa è la cosa bella. Io e lei in effetti abbiamo due storie molto simili per come siamo arrivati a fare questo lavoro. Io sono andato ad un provino, spronato anche da un amico. Ti confesso che inizialmente non ci volevo neanche andare. Poi sono riuscito a fare *Scialla!* e da lì è partito tutto.

Giulia Valentini: Io ci sono arrivata attraverso un link che mi ha passato mia cugina. Neanch'io ci volevo andare, lei ha insistito ed eccomi qua.

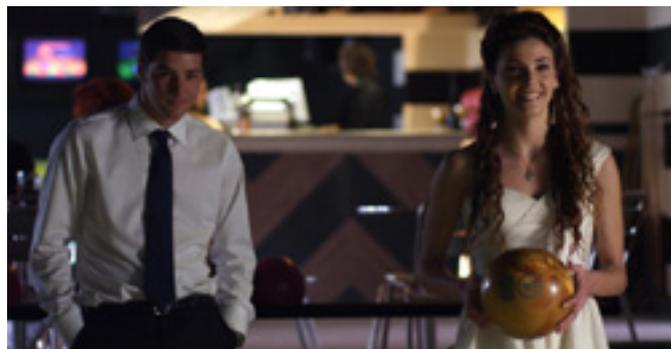
Rivedersi sullo schermo

Giulia Valentini: (ride) Eh Francesca lo sa bene. Ero uscita dalla sala e lei mi ha chiesto: "Allora come è andata?". E io ho risposto: "Carino!". Risentire la voce e riguardarsi "mi ha fatto strano". Le scene col politico, in cui piango e al bowling le sentivo abbastanza mie. Il resto di meno. Eppure quando ho girato ero a mio agio, poi a rivederle le trovavo diverse. (s.e.)

Una volta ho conosciuto un ragazzo pugliese, un parrucchiere che era diplomato al Conservatorio, e ad un certo punto si è messo a cantare "Lascia che io pianga". Questa cosa mi ha così colpita che mi sembrava già un film di per sé. È stato un incontro per me sorprendente. Ho saputo che questo testo è stato anche censurato.

La struttura di 24 ore e due personaggi che non si conoscono e poi passano tutta la giornata insieme ricorda anche *Prima dell'alba* con Ethan Hawke e Julie Delpy...

Sai che non l'ho visto...



THE COMPANY YOU KEEP

di Robert Redford
(fuori concorso)

Gli amici di una volta

di aldo spiniello

Redford si muove sulla terra, nel cinema, con tutto il peso della propria immagine, ma anche con la capacità magnifica di annullarsi per un'idea, un'intuizione, un sentimento, un amore

"Siamo tutti morti. Ma qualcuno è resuscitato". La voce cavernosa, strascicata di Nick Nolte, ai limiti ormai del comprensibile, non lascia dubbi. *The Company You Keep* è un film di sopravvissuti, di reduci, che provano ancora a dare un senso alle loro azioni dopo la fine del mondo. Una galleria d'icone andate, la Sarandon, Nick Nolte, Julie Christie. Lo stesso Redford, ovviamente. E il modo in cui entra, o meglio rientra, in scena la dice lunga. Prima il dettaglio di alcune foto "d'amore". E poi un dialogo normalissimo, tenerissimo, con la figlia poco più che bam-

bina. L'immagine di un tempo e la realtà del quotidiano. Un *breakfast in America*, che mostra in un istante l'umanità, la malinconia e la dolcezza di questa gente comune vestita a lutto, inchiodata agli spettri del passato, ma ancora ostinatamente capace di credere in una persistenza, di immaginare un futuro oltre la perdita. In questa dimensione dannatamente umana le azioni contano, è vero, gli eventi hanno un senso nel determinare il corso della Storia, delle storie. Ma sono ancor più i rapporti, i cuori, le anime a disegnare la trama fondamentale delle cose.

C'è chi crede nel fato, chi nei rapporti di produzione. Ma è la gente, siamo noi a fare la storia, altrettanto, se non di più, come dice il professore Jed Lewis (Richard Jenkins) ai suoi allievi. E perciò è sul come eravamo e su ciò che siamo che il cinema ha il compito di posare il suo sguardo rispettoso, mai abbastanza trasparente.

Redford sembra girare un altro thriller liberal, un magnifico film anni '70 alla Pollack o alla Pakula. La storia è quella di Jim Grant, un tranquillo avvocato di Albany, New York. Ha da poco perso la moglie in un incidente d'auto ed è costretto a prendersi cura da solo della figlia undicenne, Isabel. In realtà Grant nasconde un passato turbolento. Da trent'anni vive sotto falso nome. In gioventù era stato un attivista anti Vietnam, appartenente al gruppo radicale Weather Underground, protagonista negli anni '70 di una serie di azioni terroristiche. In una di queste, una rapina in banca, era rimasto ucciso un agente. A far venir fuori la vera identità di





Grant è un giovane ambizioso reporter dell'Albany Times, Ben Schulberg, incaricato di indagare sul Weather Underground dopo l'arresto di un'altra attivista, Sharon Solarz. D'un colpo Grant si ritrova braccato dall'FBI e dai media. L'unica speranza è convincere un'altra compagna dei tempi andati, Mimi Lurie, il suo grande amore, a scagionarlo da ogni accusa.

Il genere e la Storia, l'entertainment e l'impegno. Mainstream purissimo, cristallino. Eppure è proprio sotto il punto di vista del genere che *The Company You Keep* si ostina a non funzionare mai, si arena nelle secche di un dialogo predominante, di un'aritmia cardiaca letale. La tensione si risolve in un paio di scene d'azione e in un inseguimento 'indeciso' nei boschi del Michigan, dove Redford mostra ancora una forma smagliante, ma a un certo punto rinuncia a correre. In un istante, il plot è azzerato, annullato dalla definitiva affermazione di una scelta

etica e di un atto d'amore. Il cinema dei vecchi arnesi scricchiola. Ma per mostrare agli altri, alle nuove icone, la propria necessaria densità. Perché quello che importa è, come sempre, la definizione di una traiettoria dei rapporti che abbraccia a un tempo il privato e il politico, l'intimo e il sociale, la densità dei sentimenti e un'interpretazione dell'orizzonte lungo il quale si muovono le azioni e le scelte degli individui.

In fondo, il cinema di Redford

non è mai cambiato. Quella capacità costante di porsi in ascolto della polifonia complessa di un'America fibrillante, quelle famiglie alla ricerca di un'unità perduta, le crisi e le risalite dei personaggi, il cinema come supremo tribunale di un popolo. Dai tempi di *Ordinary People*, o meglio, ancor prima, dai tempi in cui come attore ridefiniva l'immaginario e le tendenze del cinema liberal, è sempre la stessa storia. Ed è proprio con quei tempi, con la sua icona fin trop-





po definita che Redford si ritrova a fare i conti. Cosa rimane di quell'esperienza, di quel cinema? Cosa vuol dire, oggi, portare ancora il peso della propria visione come fosse una croce? Avere un'idea, una prospettiva, eppur non rifuggire la realtà di un tempo inesorabilmente passato? Cosa vuol dire essere fedeli a se stessi, a un'idea suprema di libertà, in un mondo in cui il potere, l'economia e lo spettacolo coincidono in un sistema distorto? Un mondo in cui i media non sono lo strumento della verità, dove le carte in tavola sono cambiate, le regole sono saltate? Come si può continuare la lotta, quando bisogna dar conta agli altri, ad affetti irrinunciabili? Una causa può

valere il prezzo di un amore? In poco più di due ore Redford condensa, con la semplicità apparente di un classico, un intero universo etico, gli interrogativi morali del nostro (stare al) mondo. E la sceneggiatura, i dialoghi magnifici di Lee Dobbs (da un romanzo di Neil Gordon) sono solo la pelle, la superficie sotto cui si muove il suo sguardo disincantato, ma attento, che mostra ovunque i segni di una saggezza ferita, offesa, schiaffeggiata, ma anche la caparbia affermazione della possibilità di una resurrezione dopo la morte, dopo una, cento, mille, un milione di morti quotidiane. Questo Redford potrà sembrare ad alcuni didascalico, paternalistico. Ma si pone in rapporto ai

punti di vista, alle domande, al mondo con una problematicità che la stragrande maggioranza del cinema contemporaneo non ha neppure il coraggio di immaginare. Come Clint Eastwood, pur da direzioni opposte, si muove sulla terra, nel cinema, nello spazio di un'inquadratura con tutto il peso della propria immagine, ma anche con la capacità magnifica di fermarsi, annullarsi, eclissarsi, sacrificarsi, per un'idea, un'intuizione, un sentimento, un amore.

È un padre, è vero. Ma non ha da insegnare alcuna verità, perché la verità è lì, riposa nei fatti e nel cuore delle persone. Semmai un metodo. Ed è questo il senso del rapporto di Grant, di Redford con il giornalista d'assalto, con Shia LaBeouf, una sorta di specchio di sé trent'anni dopo. *Avete ancora delle regole?* chiede Redford. Ecco, il punto. La regola, la fedeltà. Al proprio passato e soprattutto al proprio presente, alle idee e agli affetti. La possibilità di poter guardare gli altri negli occhi e rivendicare la legittimità delle scelte. E la sensibilità di prendere per mano i figli, per dar conto, una volta per tutte, delle proprie ragioni e dei propri errori.



Man in the mirror

di simone emiliani

Spike Lee incontra Michael Jackson. E sono fuochi d'artificio. In occasione del 25° anniversario dell'album Bad, un documentario che rende immortale uno dei più grandi cantanti di tutti i tempi



“Michael non li chiamava video ma cortometraggi”. E già si può vedere proprio dal brano *Bad*, diretto da Martin Scorsese, con testimonianze di oggi e preziosi backstage di ieri. Dove *Taxi Driver* incontra *I guerrieri della notte*, dove la presenza di un grande Wesley Snipes già segna quel frammento come essenziale. La musica di Michael Jackson come cinema puro, quando Scorsese era ancora un grande regista. E per quell'occasione si chiamò Richard Price, lo sceneggiatore di *Il colore dei soldi*.

In occasione del 25° anno della pubblicazione dell'album *Bad*, successo planetario anche grazie al tour iniziato a settembre del 1987 e conclusosi a gennaio del 1989 in 15 paesi diver-

si, Spike Lee incontra Michael Jackson. E sono fuochi d'artificio.

Cantante, compositore, produttore, interprete, ballerino, dopo le 100.000 copie vendute per

il precedente album *Thriller*, ci riprova mettendo in gioco tutta la sua maniacalità e il suo perfezionismo, ma anche la spontaneità di un artista purissimo, forse uno dei più grandi di tutti i tempi come si poteva già vedere nell'ottimo [This Is It](#).

Bad 25 è un documentario da non perdere per diversi motivi.

1) Rende Michael Jackson immortale.

2) È ricchissimo di filmati d'archivio che approfondiscono tutto il lavoro di ricerca alla base di ogni brano, sia da un punto di vista musicale (lo schiacciare delle dita che diventa imprescindibile elemento sonoro) sia visivo.

3) Fa sentire i brividi nelle immagini del concerto di Wembley e fa credere di essere lì durante l'esecuzione di *I Just Can't Stop Loving You*.

4) Straborda di cinema, quando Scorsese sottolinea che “essendo Jackson un grande ballerino, c'era il problema di inquadrarlo a figura intera”, quando entrano in gioco Bob Fosse e Fred Astaire di *Spettacolo di varietà* per il video di *Smooth Criminal* in cui il cantante cercava tutti i passi di danza migliori per ripe-



terli e superarli, quando il corpo di Jackson s'inclina come Buster Keaton in *College* o c'è una ricerca sulle ombre come in *Il terzo uomo* di Carol Reed.

Ma c'è molto qui dentro anche di Spike Lee. Non solo della sua passione musicale, ma proprio del suo cinema. Innanzitutto il regista aveva lavorato col cantante nel 1996 per il video *They Don't Care About Us* girato in Brasile per le strade di Salvador da Bahia, video poi è stato censurato e oscurato da MTV.

Quando è morto Michael Jackson la gente cantava *Man in the Mirror*

C'è la questione razziale, le testimonianze che interagiscono con la musica, la sensazione che si stia ancora creando e girando quel brano, anzi quel frammento di cortometraggio proprio mentre lo si sta vedendo, come nel caso di *Dirty Diana*.

Tra le moltissime persone intervistate, tra presente e passato, Quincy Jones, Mariah Carey, Justin Bieber, lo stesso Scorsese, Chris Brown, Sheryl Crow, parlano come quei suoi personaggi che guardano in macchina, tra *Fa' la cosa giusta* e *La 25° ora*. E il loro coinvolgimento totale diventa contagioso nel momento in cui raccontano dove si trovavano quando Michael Jackson è morto.

"Quando John Lennon morì la gente cantava *Imagine*. Quando è morto Michael Jackson la gente cantava *Man in the Mirror*". Le emozioni divorano. Qualcuno non reggerà.

Tutti mi chiamano Beyond

di sergio sozzo

Fine dell'epica kitaniiana? Morte del grande disegno autoriale del suo cinema più etereo? Il campo è già sepolto dai cadaveri, e non resta che farne la conta



Beyond Kitano. Se il cartello del titolo del primo *Outrage* compariva sull'infinita e mortifera sfilata delle limousine nere che lasciavano la villa del boss dopo il summit degli yakuza, stavolta la scritta finisce sopra una sequenza di ritrovamento di un'altra grossa automobile finita in mare con due cadaveri all'interno, mentre viene tirata su da una gru della polizia. Come a dire: non è nemmeno più il tempo di essiccare la parata del rituale malavitoso svuotato di senso e spinto da Kitano alle estreme conseguenze del proprio paradosso – stavolta il campo è già sepolto dai cadaveri, e non resta che farne la conta (in più di

un'occasione il film arriverà a sparatoria già conclusa, a mostrarci giusto la strage dei corpi crivellati, con gli echi degli spari che si spengono fuoricampo). La nuova yakuza non ha nemmeno i tatuaggi giusti.

E non è allora un caso che nei due *Outrage* a Beat Takeshi non venga più lasciata l'opportunità, irrinunciabile negli altri yakuza movie del cineasta, di andare consapevolmente a morire in un ultimo iconoclasta gesto di sacrificio estremo: infatti, il primo film si chiudeva vertiginosamente sulla decisione inedita di Kitano di arrendersi invece di continuare a combattere sino all'ultimo (coprodotto



dalla Warner Bros, *Outrage* è stato uno dei più grandi successi commerciali dell'autore in patria, e uno dei film più visti della stagione in cui fu distribuito), anche se la resa pareva poi non averlo salvato nemmeno stavolta dall'ineluttabile destino (*perché vogliono tutti sempre mirare alla mia pancia?*).

Quello di Kitano è oramai un cinema sfregiato

Resuscitato per il sequel (*girava voce che fossi morto...nessuno si ricorderà più di me*), il suo Otomo dimostrerà d'essersi fatto furbo anche in questa occasione, accettando la pistola che gli viene offerta per lo scontro finale contro l'intera famiglia Hanabishi, ma optando poi per un

utilizzo decisamente meno eroico e meno suicida dell'arma. E allora? Fine dell'epica kitaniana? Morte del grande disegno autoriale del suo cinema più eterico? Sostanzialmente, quello di Kitano è oramai un cinema sfregiato, come la faccia di Kimura, il piccolo boss tra i personaggi secondari del primo *Outrage*, qui magnificamente innalzato a coprotagonista insieme a Kataoka, lo sbirro doppiogiochista che era già la figura più dirompente del prototipo, e ora assunto a livello di potente maschera allegorica (*gli yakuza hanno più codice morale della polizia...*), vero protagonista e artefice dei sotterfugi e dei trabocchetti tra famiglie che animano lo script. Mentre il film affonda e acuisce le efferatezze del primo episodio (l'imprescindibile dito auto-mozzato in pubblico in segno di pentimento questa volta viene

strappato via a morsi) in una messinscena sempre più funerea e desolata, dall'altro lato si dimostra così il ritratto disgustato di una umanità che per Kitano si fa sempre più biliosamente oltraggiosa.

Il massimo della compassione è l'altarino con i pacchetti di sigarette offerto alla memoria dei due teppistelli adolescenti che sembrano usciti da *Boiling Point* (il baseball...), che sono le uniche due figure con cui Otomo pare voler intrecciare un seppur minimo rapporto di terrena sopportazione.

Per tutti gli altri, la reazione resta quella leggendaria smorfia di singhiozzante sghignazzo, sempre più impressa indelebile sul volto di Kitano con una fisicità di sfida perenne e abissale, tremenda solitudine: *Certo che non voglio mancarti di rispetto, co*\$%#ne!*

Giovani arrabbiati

di federico chiacchiarri

Après Mai sta al cinema biografico come il détournement dei situazionisti stava alla citazione. Contestualizza ma esplose al di fuori

Perché non sorridono mai i ragazzi di *Après Mai*?

In una Mostra del Cinema di Venezia dove, quest'anno, i film non sembrano più corpi fatti per piacere, per far godere pancia, occhi e cuore, ma piuttosto per dissaldare le nostre resistenze di spettatori (convinzioni, idee, sguardi, visioni, tutto...), come in un tentativo collettivo dei "cineasti del nostro tempo" di non essere più amati, ma devotamente osservati, rimembrati e – quasi – studiati, arriva nella

pioggia semi autunnale di "fine agosto, inizio settembre" l'ultimo lavoro di Olivier Assayas. Che invece si pone visceralmente con tutte le intenzioni di bruciare l'animo di chi osserva, di ricacciarlo nell'inferno dorato della propria adolescenza, attraverso un percorso doloroso e sincero, maniacale (nel perfezionismo della ricostruzione e della messa in scena) e consapevole. Soprattutto di volere ritornare sul "luogo del delitto", ovvero del film più incantevole e duro, emotivamente straziante

eppure gelido, *L'eau froide*. Ma che succede ai nostri ricordi quando, quasi in un'operazione terapeutica, li ricacciamo fuori dopo tanti anni? "Spesso ci si definisce anche attraverso il nostro rapporto col passato e con la maniera che abbiamo di catalogarlo", spiega Assayas, a proposito della memoria. E gli anni passano, ci cambiano, modificano i nostri corpi e i nostri pensieri, i nostri volti e il nostro immaginario: la nostra immaginazione, sì. Olivier, classe 1955, era ancora un trentenne, quando lavorava con i ragazzi di *L'eau Froide*. Virginie Ledoyen e Cyprien Fouquet all'epoca avevano 18 anni, una ventina di meno di Assayas, ragazzi nati negli anni settanta che hanno "vissuto" – indirettamente - quel periodo attraverso un'adolescenza nel decennio successivo, i cui erano ancora vivi e presenti alcuni dei sogni e delle problematiche di allora. Oggi la "distanza" con i ragazzi di *Après Mai* è abissale,





poco meno di quarant'anni (in cui c'è stato di tutto, dalla fine della Guerra fredda all'11 settembre, alle rivoluzioni arabe e, soprattutto, a un modo di comunicare attraverso la rete che sta modificando il concetto stesso di comunicazione, figuriamoci dell'"esperienza della storia"!)). E basta leggere le dichiarazioni dei giovani protagonisti del film (tutti nati negli anni novanta, in cui Olivier girava *L'eau Froide*) per farsene un'idea: "Per capire il linguaggio politico dell'epoca, ho guardato un sacco di interviste e di vecchi reportage, e, soprattutto, ho consultato il dizionario..." (Felix Armand, che interpreta Alain, l'amico del protagonista, Gilles); "È molto difficile imparare a memoria dei dialoghi pieni di riferimenti politici, non ci capivo niente... Olivier però voleva che sapessimo di cosa parlavamo..." (Clement Métayer (Gilles)); "Ci siamo immersi negli anni 70, le scenogra-

fie, i vestiti, tutto l'insieme. Ma è stata soprattutto la musica, quella della scena della festa hippie, che ci ha dato una sensazione di immersione totale" (Carole Combes, nel film *Laure*, la "musa" di Gilles).

**Non una visione
fredda, certo, ma più
distante**

Ma il cinema si nutre di memoria. Se non addirittura che il cinema è (diventato) la nostra memoria. Noi siamo quello che ricordiamo che abbiamo vissuto, quanto i film che abbiamo visto e amato, le musiche che abbiamo ascoltato, da soli chiusi in camera o con i nostri coetanei. Lo dice, chiaramente anche Assayas, spiegando perché il giovane protagonista del film, Gilles, sfrontatamente e coraggiosamente alter-ego bio-

grafico del regista, ha scelto il cinema: "Lo schermo è il luogo dove il ricordo può rivivere, dove ciò che è perso può essere ritrovato, dove il mondo può essere salvato".

E questi ragazzi del 1971/72, anni post sessantotto pieni di musica straordinaria, di rivoluzioni possibili e controrivoluzioni reali, dove i sogni del maggio si sono dispersi in mille rivoli, appartengono a quella generazione – parole di Assayas – "del dopo maggio 68, nata nel caos e che si è evoluta nel caos". Ragazzi che – come i loro fratelli minori italiani del 1977 – non sono diventati giornalisti, politici o pubblicitari come quelli del '68, ma si son gettati dentro le pratiche attive della creatività, delle arti diffuse, della mutazione dei linguaggi, degli stili, della comunicazione e della percezione di sé.

Après Mai racconta di un gruppo di liceali nel loro passaggio



dalla ribellione anarchica urbana, con tanto di scontri con polizia e milizie antagoniste, a quell'estremismo culturale fatto di viaggi in oriente, fughe nella Londra "avanzata" di quegli anni, feste con falò e amori che si dissipavano in un mondo senza sorrisi. E se 18 anni fa Assayas aveva da un lato la maggior vicinanza temporale, e dall'altro una maggiore astrazione creativa sulla narrazione meno strettamente autobiografica, qui decide di immergersi fino in fondo nella ricostruzione, a tratti maniacale, di tutti gli stilemi e le ossessioni, viene da dire quasi i "tic", dell'epoca. Questo denu- darsi nell'autobiografismo storico, politico, esistenziale, si manifesta soprattutto nella colonna sonora molto più privata e personale, che va da Syd Barret a Nick Drake, Soft Machine, Tangerine Dream, ecc....ma anche in questi corpi che sembrano vagare in continuazione verso orizzonti che non si intravedono, un'oriente immaginario, una città mitizzata, l'arte che appare come un luogo oscuro, ma inevitabile, di liberazione.

Il risultato è qualcosa di assolutamente impenetrabile, quasi un'opera d'arte situazionista, senza la poeticità espansa

dell'Assayas migliore (*L'Heure d'Été, Irma Vep, Fin Aout Début Septembre*, ecc..), quasi compressa in un tentativo impossibile ed utopistico, come il *mai*, di voler raccontare e raccogliere tutto, senza lasciarsi sfuggire nulla. Ed ecco che il suo stile si trasforma radicalmente: dai primi piani "affettuosi" teneramente avvolti sui personaggi e quei lunghi piani sequenza che li sembravano abbracciare e accarezzare, qui passiamo a uno sguardo più complessivo, dove gli ambienti, la città, la natura, insomma gli elementi dove vivono i personaggi, sono cuore integrante della visione. Non un visione fredda, certo, ma più

distante, come gli anni che ci separano, sempre di più, dall'adolescenza.

E mentre l'esperienza raccontata dei ragazzi di *L'eau froide* era tutta "privata", dove il conflitto con il mondo e la società di manifestava con evidenza nella vita familiare e nel rifiuto della famiglia stessa, in *Après Mai* Assayas sceglie di andare fino in fondo con i ricordi e la riflessione sull'essere giovani negli anni settanta. Cosa ci colpiva, quali desideri emanavamo, come si poteva così innocentemente mescolare la vita privata, i sentimenti, con la politica, le ideologie, ma anche l'espressione, il senso di libertà fatto di cose semplici e complesse, fosse anche quello di dare fuoco a qualcosa, magari solo per far uscire i fuochi che erano dentro di noi... Ma poi la disperazione per una rivoluzione che sembrava impossibile (e che invece passava davanti ai nostri occhi senza che la vedessimo...perché in quegli anni sono cambiati radicalmente modi di vivere, di pensare, di guardare e, soprattutto, di immaginare, in maniera così radicale che gran parte





delle trasformazioni tecnologiche che viviamo oggi sembra essere generate da quell'*universo desiderante*), ed ecco arrivare le droghe, quelle pesanti come la morte, e una solitudine esistenziale che non sembra più finire, anche oggi dentro l'universo espanso della comunicazione social.

Assayas sembra raccontarci – come Bertolucci – il mondo prima della rivoluzione, non dopo. Quel trovare inaccettabili i “contenuti rivoluzionari” espressi in “contenitori reazionari”, quel voler osservare la realtà non con sguardo ideologico ma con la determinazione alla verità (la rivoluzione culturale cinese raccontata da Simon Leys), quel voler rompere senza distruggere, quel porsi sempre e comunque “le domande più delicate” (come dice Olivier), Ma soprattutto quella consapevolezza che “la cultura debba tenere nella seconda metà del XX secolo il ruolo motore nello sviluppo dell'economia, ruolo che fu dell'automobile nella prima metà del secolo e della ferrovie nella seconda metà del XIX secolo” (Guy Debord nel 1971, non

Clay Shirky nel 2010...). *Après Mai* sta però al cinema biografico come il *détournement* dei situazionisti stava alla citazione. Contestualizza ma esplose al di fuori, si getta a capofitto nel dibattito di quegli anni, per uscirne fuori come un quadro strappato o bruciato per negarne ad altri, oltre al destinatario amoroso, la visione. Perché “l'arte e il cinema in particolare possono attuare una resurrezione dei sentimenti che si son persi”, come ha ricordato in conferenza stampa Assayas.

Assayas sembra raccontarci il mondo prima della rivoluzione, non dopo

Ma la grandezza e il limite di questo film stanno proprio nell'eccesso di sincerità, di ricostruzione fedele, forse di verità. E il film ci appare come incapulato in un ricordo vivido e profondo, meravigliosamente dentro “i nostri anni”, senza quei colori sbiaditi di una foto Polaroid degli anni Settanta, oggi così magicamente riproducibili con Instagram (che è la rappre-

sentazione in termini di software di come oggi le giovani generazioni vivano quegli anni: un colore riflesso, attenuato, come se la vita, allora, fosse davvero così!).

Assayas non gioca con i colori e la memoria simbolica di un possibile “Instagram movie”, ma restituisce cuore e colore vivo di una materia pulsante che così ci appare viva, vitale, immediata, dannatamente sincera.

Ma l'arte, spesso, ha anche bisogno di piccole/grandi menzogne, e l'eccesso di verità, a volta, ricaccia l'immaginazione dietro la porta.

Vivo nella mia immaginazione. Se la realtà bussava alla porta, non apro.

Gilles, il protagonista di *Après mai*

Perché non sorridono mai i ragazzi di *Après Mai*?

“Io della mia adolescenza ho in effetti un ricordo malinconico anche se innamorato della vita. Il film è impregnato di questo ricordo. È stata un'epoca seria, è vero, forse triste.” (Olivier Assayas)

THREE SISTERS

di Wang Bing
(orizzonti)

La fatica del cinema

di **pietro masciullo**

Il cinema di Wang Bing è esperienza. Flusso immanente di movimenti, rituali, piccole epifanie visive e sentimentali che innescano (anc)ora un miracoloso contatto con gli spazi



Il cinema di Wang Bing è esperienza. Flusso immanente di movimenti, rituali, piccole epifanie visive e sentimentali che innescano (anc)ora un miracoloso contatto con gli spazi, con la virtualità del reale, con l'immagine (del) tempo. E allora urge allontanarsi immediatamente dalla inutile distinzione tra fiction e documentario, in un film che da un lato cattura la vita dei suoi soggetti/complici e dall'altro radicalizza il discorso tutto rosselliniano sulla composizione, sulla pressione del fuori campo, sulla cine-testimonianza sentimentale.

Three Sisters riprende l'esistenza di una famiglia contadina cinese che vive in uno sperduto vil-

laggero montuoso dello Yunnan: un padre, tre bambine e molte difficoltà economiche. Badare agli animali, procacciarsi il cibo, mangiare, sorridere, piangere e dormire. Noi con loro per 153 minuti.

Ecco, la videocamera digitale di Wang Bing vuole essere semplicemente quel con, dimostrando una consapevolezza teorica quasi feroce nel rilanciare oggi il discorso sulla perdita di referenzialità del digitale e sul valore testimoniale dell'immagine odierna.

Questo è un cinema che accetta la sfida di prescindere dal linguaggio (la tradizione cinematografica) e da ogni forma di programmabilità (le immen-

se frontiere del digitale) configurando in ogni inquadratura, stacco di montaggio, piano sequenza, una radicale tensione verso il mero movimento dei corpi. Inseguendoli, pedinandoli, avvicinandoli con pudore e lasciandoli soli, ma riconsegnando loro con clamorosa sincerità il tempo dell'esistere e lo spazio dell'operare. Ed è il coraggio di investire in quest'accumulo che porta a testimoniare, non certo una realtà fattuale ma una verità sentimentale, nitida e tutta umana.

Hic et Nunc: ma come? Con la fatica del cinema e dello spettatore. Cinema vivo che lotta insieme a noi, che fa sentire i sospiri affannati dell'operatore dietro la macchina da presa o che ci strattona dentro in prima persona con la straordinaria irruzione di una capra belante che lo punta, lo scopre, lo sfida e lo fa esistere. Poi, da spettatore, certo che è un film difficile!

Dietro ogni inquadratura si muove un magma pulsante di impegno politico (la denuncia della condizione contadina in certe zone della Cina), umano (il rapporto stretto del regista con ogni persona che filma), morale (una ferrea etica herzogiana nel non filmare mai il pornografico). E, infine, questo è un film di consapevolezza e conquiste: la piccola conquista dell'autobus per andare a scuola a tentare un'istruzione o l'immensa conquista del sorriso di una figlia da parte di un padre che lotta per farla mangiare e crescere. Wang Bing crede e ci fa credere ancora in un cinema al di sopra di qualsiasi parola, regola o sovrastruttura. Del resto, il cinema di Wang Bing è "solo" struggente esperienza...

Punti chiusi pugni aperti

di aldo spiniello

Siamo condannati a morte. Proprio per questo, Wakamatsu ci esorta: fate ciò che volete, dite ciò che pensate. La sua crudeltà ultima sta nel richiamarci al dovere di una libertà impossibile

È definitivo. C'era già [il sospetto](#) che per Wakamatsu la Storia fosse una realtà impossibile, una spirale avvitata. Ma ormai è proprio il tempo a mancare, come se fosse arrivato al suo punto limite. In definitiva, che anni racconta questo *The Millennial Rapture*? Tutto sembrerebbe far pensare al passato, non troppo remoto forse, ma comunque passato. Gli abiti, i modi, i silenzi. Ma, poi, arrivano le antenne sui tetti, corrimani di ferro, le impalcature, le canali-

ne di plastica, le luci dal neon. Fino a un furgoncino Suzuki che buca, con i suoi fari, il buio della notte. Il tempo è passato, ma come per scherzo. Minuti, anni, decenni scorsi in un battito di ciglia, senza dare nell'occhio. Un intero millennio, forse, proiettato sullo sfondo di un paesaggio immobile, condensato, annullato, annichilito in 118 minuti di film, abitato sempre dagli stessi personaggi, dagli stessi occhi. *Forever young*, i giovani di Wakamatsu sono belli e forti, ma

sono condannati a morire senza invecchiare. E i vecchi non riescono a vivere né a morire, si aggrappano al passato. Abitano ancora questa prigione del mondo, si affacciano da una foto. Foto, dannazione. *Pictures of Adolf Again*, cantava Jim O'Rourke in [United Red Army](#) (da Bill Fay). È tutto in quell'again. Di nuovo. O forse, mai nulla di nuovo. La storia non cambia e non insegna. È sempre la stessa. Non a caso la vicenda dei Nakamoto, la condannata del destino di Hanzo, Miyoshi e Tatsuo, giunge a noi attraverso un racconto, il ricordo morente di Oryu. È già mito, oltre le linee e le direzioni.

Rinchiusi in questo punto, gli uomini non hanno gioco né scelta. Sono stretti in una morsa senza via di uscita. Provano a cogliere l'estasi dell'attimo. Hanzo con il sesso, Miyoshi con le droghe e i furti. Ma è solo una vanità. Nella prigione in cui si dibatto-





no, persino le dinamiche del desiderio rispondono a una logica meccanica. Nel sesso, infine, non c'è più passione, calore, sensualità. È una penetrazione monotona, ripetitiva fino alla stanchezza, alla noia, alla morte.

"L'assurdità della vita sino alla morte è uno dei temi inevitabili del mio cinema", confessa Wakamatsu. E con i suoi occhi attraversa quel vicolo 'cieco' da cui tutti sognano di stare alla larga, quello spazio assurdo di attese, ripetizioni e disillusioni. Non c'è più, a questo punto, in questo punto del tempo, nemmeno la possibilità di incidere, di modificare l'asse di sospensione del mondo. Quell'evento immaginato in *11/25 The Day Mishima Chose His Own Fate* come un taglio nelle viscere, si rimargina nell'indifferenza sconcertante delle cose. I bambini continuano a nascere per continuare a morire, come il figlio di Oryu, fotografia che non parla, a differenza di quella del padre.

Assopito in una distanza ironica, *The Millennial Rapture* è solo

all'apparenza più freddo rispetto ai film precedenti. Come se il fuoco, quella rabbia devastante che animava il cinema di Wakamatsu, si fosse in qualche modo acquietata nel lucido sguardo di una vecchietta saggia. Ma in realtà, il dolore, la disperazione, la compassione riappaiono ancora in fiammate improvvise, tanto intense da raggelare.

In verità, nel cogliere la sostanza e la forma della nostra impasse, Wakamatsu è oggi uno dei registi definitivi, al fianco di Hong Sang-soo, Johnnie To. E

la sua grandezza unica sta nella capacità di *discriminare*, nel riconoscere nei suoi giovani momenti una differenza ribelle, uno scarto passionale sconosciuto ai più, gli estremi di un gesto di bellezza capace di esprimere l'illusione di un'apertura, di uno squarcio temporale. Siamo condannati a morte. Proprio per questo, Wakamatsu ci esorta: *"fate ciò che volete, dite ciò che pensate"*. La sua crudeltà ultima sta nel richiamarci al dovere di una libertà impossibile, bellissima.





Bella
addormentata

BELLA ADDORMENTATA

di Marco Bellocchio

Un'immagine quanto vale?

di simone emiliani

Il cinema del regista piacentino inghiotte e trascina via con sé in un flusso ininterrotto di coscienza, con un impeto prima trattenuto e poi esplosivo, con un Paese filmato come se stesse sott'acqua

No, non è un film su Eluana Englaro così come [Buongiorno, notte](#) non era un film su Aldo Moro. È piuttosto un altro salto nel vuoto, un altro immenso, incontrollabile viaggio nel cinema di Bellocchio sulla perdita di controllo, sul gesto, su più frammenti di follia che prendono forma e che spesso restano chiusi dentro le quattro mura, dove tutto si amplifica, dove

ogni voce può alzarsi d'improvviso, restare sussurrata in un corridoio d'ospedale, diventare inquietante ripetizione ("Eluana, svegliati!" oppure "Più forte" grida Isabelle Huppert la sua nervosissima preghiera facendo avanti e indietro) o mettere in moto uno scatto, un impulso di rabbia (il bicchiere in faccia all'autogrill). Dalle sbarre con Ida Dalser sullo sfondo della

neve di [Vincere](#) alla nebbia iniziale di *Bella addormentata*, con un impeto prima trattenuto poi esplosivo, che esce dallo sfondo e che poi buca lo schermo, evidente anche nell'immagine del gruppo di senatori con la luce addosso di un filmato proiettato, forse tra *Dillinger* di Ferreri e *The Aviator* di Scorsese, squarcio però poi prepotentemente reimpossessato da uno sguardo oggi unico non solo nel cinema italiano ma internazionale.

La vicenda di Eluana Englaro è lo sfondo. Si sente parlare di lei in continuazione, sui titoli dei giornali, nei notiziari in tv che si trasformano in un'informe e monotona altra voce che però, proprio nella sua insistita ripetitività, diventa ulteriore momento di oppressione. Proprio da qui s'incrociano quattro vicende, parallele nella loro chiusura in un dolore privato e intimo





proprio al contrario di quella di Eluana che invece è sulla bocca di tutti. Un senatore (Toni Servillo) non sa se seguire le direttive del suo partito che vuole votare una legge che va contro la sua coscienza mentre la figlia Maria (Alba Rohrwacher) va davanti la clinica dove è ricoverata Eluana, essendo un'attivista del movimento della vita. Sul fronte laico ci sono invece Roberto (Michele Riondino) con il fratello. Una grande attrice (Isabelle Huppert) ha rinunciato alla sua carriera in attesa del risveglio della figlia, da anni in coma irreversibile. Rossa (Maya Sansa) è invece una tossicodipendente che vuole morire, ma un medico, Pallido (Pier Giorgio Bellocchio), non si muove più dalla sua stanza per evitare che si suicidi.

Più storie ma anche più flussi di coscienza. Tra la vita e la morte, tutto sotto il segno di una parziale immobilità. Dei personaggi, ma anche stavolta come in *Buongiorno, notte* un Paese che sembra stare sott'acqua, come in un acquario, come gli ippopotami che si vedono in tv o i se-

natori nella sauna al pari degli zombie di un film di Romero. Il lavoro incredibilmente potente è proprio quello di filmare tutte le parole che si disperdono ed evaporano nell'aria e, al contempo, quelle che cercano di arrivare al cuore di chi si ama, da quelle dell'attrice verso la figlia a quelle della moglie in coma del senatore che gli chiede "Aiutami!", o quelle che nascono dalla ricerca di una certezza dopo uno

slancio passionale improvviso da parte della figlia. *Bella addormentata* è orientato proprio nel continuo e insopprimibile tentativo di rompere continuamente gli argini, di sfondare le mura, che nella propria mente può essere lo stesso sentimento distruttivo del caos come quello generato con il Vittoriano a pezzi in [L'ora di religione](#). Tutto nella disperata ricerca di un contatto, come il figlio dell'attrice che re-





cita davanti a lei il *Pianto della Madonna* di Jacopone da Todi come urlo della ricerca del suo amore. O come il senatore che cerca continuamente e inutilmente di telefonare alla figlia. O come la stessa Huppert che a un certo punto guarda in macchina e sembra chiedere "Aiuto" proprio fuori dal film, cercando di frantumare lo schermo, facendo arrivare addosso tutto l'impeto di un film e di un cinema travolgente, insostenibile, che ti trasci-

na nella sua marea. Oltre l'esterno, c'è anche la confessione. Privata, inascoltata, davvero luogo segreto di una complicità unica tra quel personaggio e lo spettatore. Il discorso che sta preparando il senatore sembra fargli male fisicamente ogni volta in cui una frase esce dalla sua bocca o i brividi di quel rapporto a due nella stanza d'ospedale tra Rossa e il medico, diventano davvero dei privilegi di un cinema che

decide di aprire e condividere solo alcune delle sue stanze, per poi tener chiuse le altre.

Bella addormentata non cerca risposte ma continua a porre altre domande, che si moltiplicano, che entrano nella testa e diventano pensieri circolari che non escono più.

E tutti i personaggi (con attori in forma straordinaria, su tutti Isabelle Huppert, Toni Servillo e Maya Sansa assieme alla sorprendente prova di Gianmarco Tognazzi) potrebbero essere quasi i sogni di un personaggio protagonista che non c'è, di un fantasma. Il fascino della notte. Dove dormire e bellezza diventano elementi mai così coincidenti.

Interpreti: Isabelle Huppert, Maya Sansa, Toni Servillo, Pier Giorgio Bellocchio, Alba Rohrwacher, Michele Riondino, Gianmarco Tognazzi, Brenno Placido
Distribuzione: 01 Distribution
Durata: 115'
Origine: Italia/Francia, 2012



Bellocchio genio e regulatezza

di **leonardo lardieri**

Difendere un principio o provare a sentirsi libero nel raccontare? È il dilemma italiano, il risveglio agognato da un lungo sonno terrificante, che Marco Bellocchio scompiglia. Sentirsi libero, relativamente, almeno questo, magari non come essere immersi in un immenso mollusco flessibile, ma almeno come quando il sole piega lo spazio intorno a sé e la terra non gli gira intorno perché è tirata da una misteriosa forza, ma perché sta correndo diritta in uno spazio che si inclina. Così anche a Toni Servillo gli si nega l'ultimo discorso perché potesse mostrare la sua maschera teatrale, ma certo non si rinuncia (Daniele Ciprì è direttore

della fotografia non per caso), al villaggio di cartone, sugli sfondi del transatlantico del parlamento o parlamento. *Bella addormentata*, non è un film per tesi, è un film pretesto, per parlare d'altro, di sfondi appunto, di psichiatria, deputati depressi, combattuti, figli incazzati, madri ossessionate, bagni turchi, cieche prospettive, palpiti segreti. Ed intanto, l'azione è tra le caratteristiche del genio: come i pugni in tasca che racchiudono quel diavolo in corpo che con slancio futurista possa vincere l'ecumenismo conciliativo. Lasciateci andare in tre gradi di separazione, tra il genio e la regulatezza, la vita e la morte. Primo: la persona normale che





poco riflette su quel che pensa e dice, della quale si può affermare che è in uno stato preriflessivo della vita cosciente, come la bestemmia di Federico (Brenno Placido). Secondo: il temperamento artistico passivo che fa affiorare alla coscienza i propri pensieri e sensazioni, e può godere di quel che sente solo perché lo sente, prescindendo dalla natura del sentimento, può godere della paura, dell'odio, del dolore semplicemente perché rappresentano oggetti della sua coscienza, come Maria Beffardi (Alba Rohrwacher). Terzo: l'artista che trasferisce tutti questi elementi psichici oltre la coscienza, a un livello di espressione cosciente, come Rossa (Maya Sansa) nel finale. *Bella addormentata* attraversa la vita, guarda l'invisibile, il mondo marginale che ci passa davanti quotidianamente e che faticiamo a comprendere. Quando il cinema affonda la propria motivazione d'essere nelle ferite aperte del corpo e dello spirito. Non grida la disperazione, sceglie l'understatement. Sembra quasi di vivere tutti distesi, immobili, in una stanza senza luce, come in una sala di rianimazione, sul sottile crinale tra la vita e la morte, in cui il castello religioso (quello della Divina Madre, Isabelle Huppert) costruito e coltivato nel corso degli anni diventa inessenziale.

Da qui scaturisce la crisi della centralità nel cinema di Bellocchio del divino nel mondo odierno. Bioetica libertaria si potrebbe aggiungere, per nascere, vivere e morire meglio, superando anatemi e tabù. Difendere un principio o provare a sentirsi libero

nel raccontare, ovvero, come risolvere la contraddizione di un tempo, quello umano, insieme circolare, che torna a tornare, e lineare, un secondo dopo l'altro, che va verso la nostra fine; ciclico e irreversibile, che si ripete e vien meno. Bellocchio non precipita la fine, promettendo il tempo ultimo,





come un giustiziere, un predicatore, un visionario. Non regredisce all'origine, nell'Eden prima del tempo che ci è concesso. Per Bellocchio la coscienza del tempo è fuga e presenza da sempre (vedi Aldo Moro sulle note dei Pink Floyd, o Ida Dalsler che scavalca il cancello del manicomio). E qui, tuttavia, tutto converge nell'istante successivo, nel movimento a ritroso di Rossa, scongiurando il salto nel vuoto, poiché noi viviamo un presente del passato (memoria, i buchi nelle vene), un presente del presente (la ratio che misura e la volontà che decide), un presente del futuro (vigilia, progetto, profezia, risveglio). Non è il sonno intubato, accanimento umano del possesso, bensì il sogno di intere generazioni cinematografiche pensare che il tempo potesse essere coperto narrandolo per immagini. È vero anche che esso scorre, passa, e probabilmente finirà con la terra che lo misura e tutto tornerà appunto pulviscolo siderale e forse, molto più tardi, ricomposti atomi/pixels si riaggre-

gheranno in nuove forme planetarie. Il prodigio del cinema di Bellocchio sta proprio in questo: noi non siamo ciò che misuriamo (la ratio che ragionando regola, Maria che ha creduto di vedere il padre soffocare la madre...), ma molto di più, ciò che continuamente varchiamo, rendendo vero, l'impossibile, infigurabile, l'irrealizzabile (Maria ha poi creduto che quello fosse un semplice abbraccio del papà, prima che la mamma spirasse). Il tempo umano è questa coscienza che rende prezioso il nostro limite. Tanto più grandi quanto più sappiamo immaginare dal limite. Bellocchio ci lascia interrogare dall'inconsapevolezza storica, vale a dire dall'importanza della storia che non si conosce, di cui non si ha consapevolezza e che tuttavia esiste. Così si può dire di Eluana Englaro, della sua vicenda, del suo volto ancora nascosto. Il tempo per Bellocchio serve a questo: a lasciar venire alla luce ciò che esiste e che noi ignoriamo. Oppure anche, visto che tutto si compie anche senza di noi, aggiungere qualche piccola coda, quelle variazioni ultime che sappiano andare in diminuendo, senza spegnersi, vibrando oltre la chiusura del quadro. La fuga definitiva stavolta è strozzata o ancora semplicemente imbrigliata tra i lacci delle scarpe del principe azzurro. Gli animali si ammalano, ma solo l'uomo cade radicalmente in preda alla malattia.



MORTE AMORE

AMORE MORTE

irresistibile

di federico chiacchiari

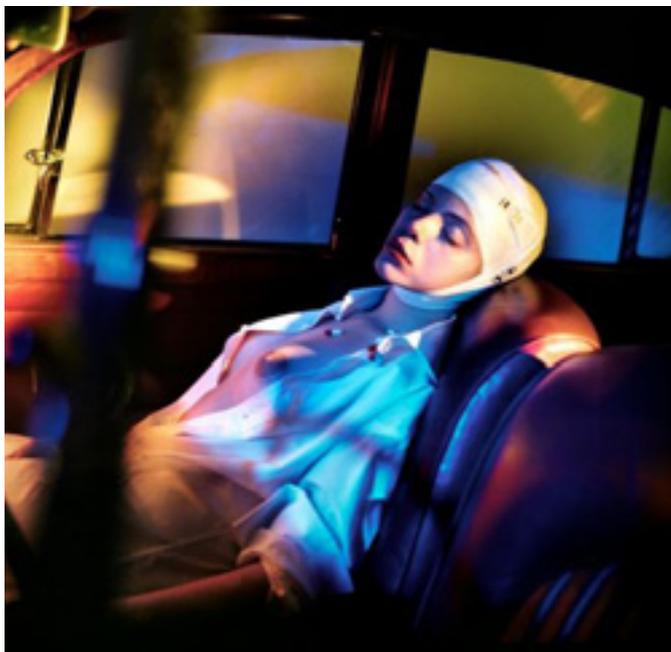
"Tra il dolore e il nulla, scelgo il dolore"
Jean Seberg, (citando William Faulkner)

"Il dolore è stupido, preferisco il nulla"
Jean Paul Belmondo in
Fino all'ultimo respiro di Jean Luc Godard
(e Francois Truffaut)

L'amore è un tubo staccato, dalla vita. L'amore è vedere un bicchiere in faccia rovesciato sulla faccia di una ragazza da uno sconosciuto in un bar, mentre qualcun altro cerca invano di asciugarlo. L'amore è aspettare che qualcuno ti guardi, ti ascolti, mentre reciti la parte della tua giovane vita. L'amore sono dei soldi strappati di mano ad un uomo, da una donna tossicodipendente. L'amore è fermare il volo di una persona dalla finestra.

Dove si nasconde, oggi, la vita? In quali luoghi nascosti, invisibili agli occhi, la cerchiamo?

Quando vediamo il mondo, con gli occhi della morte, perché ci appare improvvisamente vicina, a volte vicinissima, siamo immediatamente pronti



a morire, d'amore.

Perché tutto ciò che ci circonda divento un oggetto possibile di un amore illimitato e indiscutibile, spesso monodirezionale e incapace di ammettere in sé qualsivoglia reciprocità.

Che non è richiesta. E che resiste anche alle fughe dell'altro dalla camera d'albergo per seguire un fratello irrequieto. O alle battute ciniche di una ragazza che non vuole più vivere questa vita di merda. Ma c'è qualcuno pronto ad impedire a tutti i costi che questa vita finisca.

È l'amore ultimo del replicante di *Blade Runner* per il suo assassino.

È l'amore per l'altro da sé assoluto. Senza fini. Senza fine.

Cinema, amore, morte... tre parole che sembrano legate da un filo sottile, invisibile eppure robusto, quasi indistruttibile. Esiste, da qualche parte, un cinema senza amore e/o morte? Impossibile. L'amore e la morte sono connaturati all'esistenza stessa del cinema, del fare cinema. Ma cosa sono diventati, oggi, l'amore e la morte? La morte è un amore impossibile, una carezza non ricambiata, uno sguardo che non sa più piangere. È la fine dei sentimenti. L'ultima prova di essere vivi. E allora guardiamo quegli occhi, di un corpo malato che non può ritornare quello che era prima. Lo osserviamo, lo amiamo e piangiamo dentro di noi, mentre fuori ci cuciamo addosso un sorriso che offre coraggio. Cosa vogliamo delle persone? Il sorriso, la mano, lo sguardo, una parola. E cosa rimane, della vita? I corpi si affievoliscono, i mali più o meno oscuri li deteriorano, a volte anche le



menti si perdono. Cosa resta di un corpo d'amore? Cosa amiamo di quel che resta di un uomo o di una donna? E che diritto abbiamo su di esso? È così che, nella scena più dolce e straziante d'amore di *Bella Addormentata*, Toni Servillo abbraccia la moglie malata terminale che, sul letto, gli implora qualcosa all'orecchio, sussurra qualcosa che non sentiamo, ma che possiamo immaginare. Mentre la giovane figlia vede e giudica, come se l'amore non potesse MAI implicare la morte. Ma l'amore è sempre *dentro* la morte. L'amore è una piccola grande morte di sé nell'altro. E non c'è atto d'amore più duro che togliere la vita a qualcuno che ti chiede di farlo. E non c'è atto d'amore più dolce che impedire di togliersi la vita a qualcuno che fa di tutto per farlo.

Infinita, dolce e inimitabile contraddizione del cinema di Marco Bellocchio. L'amore ci protegge dalla morte? No. Ci concede dolcemente ad essa. L'amore è perdita di sé verso qualcun altro, ancora, una *piccola morte*.

Bella addormentata ci caccia dentro il reale, la storia, gli atti di un "sacrilegio", la morte per scelta, quando si è già morti. Ma dalla cronaca-storia si getta a capofitto nelle trame nere dei sentimenti spezzati, interrotti. Dove la "non morte" uccide i vivi, più ancora che i corpi che ne sono colpiti. La mia testa dice no, il mio cuore dice sì, sembra esplodere il personaggio di Alba Rohrwacher. Un'esplosione di sensi e desideri, contro le proprie razionalizzazioni. Potremmo vivere senza raziona-

lizzazioni? Forse no. Ma spesso queste ci uccidono dentro e fuori più di qualsiasi sentimento urlato dalla finestra o da un ponte. Abbiamo il diritto di fermare qualcuno dalle sue scelte, dal proprio libero arbitrio? Forse no. Ma l'amore....

- Cosa ti rende felice?
 - Poco...
 - Per esempio sapere che qualcuno mi pensi e stia bene con me
- Un film, la vita

Le foto sono di Angelo Cricchi

http://www.thenewyorkoptimist.com/AngeloCricchiSept19_2011.html



Le belle addormentate

declinazione di un tema estremo

di demetrio salvi

L'immagine finale del film di Bellocchio (*Bella addormentata*) è una chiusura dolce e potente, che ci lascia felici a respirare, affannati come dopo una lunga corsa, sui titoli di coda – e oltre.

Le storie che si intrecciano sono un bell'esempio di splendida declinazione (e coniugazione) di un tema. E se il tema, nella sua sintesi estrema, è legato al concetto di eutanasia, più profondo e dis/articolato è quello che percorre, con maggior forza, tutto il film.

Il senso della vita stessa, le implicazioni ovvie con la morte, la definizione non lineare di ciò che è la sofferenza assoluta, la necessità della presenza di un sentimento osceno, forte, viscerale, amonale, violento – l'amore – quale elemento capace di creare un percorso, dare un'alternativa, definire un punto di vista eccentrico, nuovo, irregolare e, alla fine, più felice, più giustamente e facilmente comprensibile.

La morte, quale termine, risulta incompleto, non basta a dire, non chiarifica, rimane un enunciato oscuro e vuoto: è, invece, la morte del desiderio che rimane il limite oltre in quale non c'è vera vita.

Smettere di desiderare è, ovviamente, morire. Se non desidero e se non posso tornare a desiderare, allora sono morto.

Poter tornare a desiderare. In taluni casi è possibile, è *naturalmente* possibile, immaginare che si possa tornare a desiderare.

La parola "natura" è un non detto irritante all'interno dei discorsi moralistici sull'eutanasia. L'accanimento terapeutico è un male orribile, un vizio della mente, la capacità di mentire spudoratamente nel dichiarare l'assenza del proprio egoismo. La morte non è nulla rispetto alla sofferenza profonda.

Le belle addormentate del narrato, di questo narrato, declinano la parola "amore" e il senso del desiderio – più che la parola "morte". E Bellocchio chiarifica come sia possibile fare della filosofia muovendosi attraverso le storie, ci insegna a volare alto mettendo assieme realtà e finzione, ragionamento complesso e semplicità di linguaggio. Al di là del visivo, questo film rimane una lezione di scrittura sublime.





La mia banca sono io



IL CAVALIERE OSCURO. IL RITORNO

The Dark Knight Rises
di Christopher Nolan

Il doppio negato

di **simone emiliani**

Fuori dal controllo di Nolan c'è quasi un melodramma rovesciato, con le ombre di David S. Goyer (presente forse ben oltre il soggetto), con Anne Hathaway tra Sciarada e Michelle Pfeiffer

Forse il vero regalo al film di Christopher Nolan è stato fatto dal *David Letterman Show*, con il finale uscito di bocca al conduttore davanti a una stupita e divertita Anne Hathaway, che in *Il cavaliere oscuro. Il ritorno*, percorre (quasi) da sola un film a parte, tra l'elasticità di Maggie Cheung in *Irma Vep*, la Catwoman 'burtoniana' di Michelle Pfeiffer ed Audrey Hepburn di Sciarada. Stavolta è lei la figura

mutante davanti a un im/mobile Bruce Wayne, fuggiasco da 8 anni, dopo la morte di Harvey Dent. Ora però c'è un pericolo maggiore che minaccia Gotham City e rischia di distruggere la città.

Certo Nolan, nel corso del tempo, ha cercato di appropriarsi completamente di Batman, di muoverlo come una sua pedina nei tortuosi labirinti mentali come *Memento* e *Il cavaliere*

oscuro. Lascia dissolvere Christian Bale per poi riappropriarsi del suo volto frantumando invece la maschera, accumula suoni come per spingere al massimo il suo già incontrollabile delirio visivo che mostra gli evidenti limiti proprio nelle scene d'azione, con tutta la parte iniziale in aereo che appare subito sbiadita davanti un qualunque film della saga di 007 o *Mission: Impossible*. Inoltre il suo controllo vuole essere totale, immagini già delineate come per orientarle secondo la disposizione di chi le ha costruite nella mente dello spettatore. Ma nella trilogia di Batman (in *Batman Begins* e qui ancor più che in *Il cavaliere oscuro*, forse in collisione con la Warner) qualcosa va fuori controllo, malgrado le smisurate ambizioni in cui si cerca anche il confronto aperto con Kubrick, evidente nella scena del ballo





tipo *Eyes Wide Shut* dove viene negato però qualunque 'girotondo' da Schnitzler.

In *Il cavaliere oscuro. Il ritorno* le torture mentali di Nolan si alterano in quello che diventa un autentico spettacolo della distruzione, di un cinema che all'improvviso viene fatto esplodere (Gotham City e la scena dello stadio sono forse metafora delle architetture reali e/o immaginate del cinema del regista inglese) e che ingloba. In tutto questo movimento vorticoso, dove le immagini dall'alto o le spaccature che si creano nelle strade danno forma a una verticalità abissale abbastanza seducente e inconsueta per il cinema di Nolan (e che si esplicita in tutta la sequenza del pozzo, al tempo stesso più irritante della prigionia videoclip di *Fuga di mezzanotte* ma anche abbagliante nella disperata ricerca di luce proprio come bisogno fisico). Bruce Wayne/Batman. Il doppio viene negato. Lui un po' vampiro, un po' cavaliere errante da

western costretto a riprendere in mano la sua tuta così come il cowboy stanco la pistola. La maschera ha i suoi strappi, non quelli fisici bellissimo di [Spider-man 2](#) nel momento culminante in cui cerca di arrestare la metro che corre all'impazzata ma rispetto all'ultimo [Amazing Spider-Man](#) o [The Avengers](#) c'è un tormento autentico, toccante che negli ultimi film tratti dai fumetti era evidente soltanto nell'ottimo [X-Men. L'inizio](#).

Ed è per questo che forse il film ha delle tracce di un melodramma che poi viene rovesciato, con le lacrime di Tom Hardy che anche solo per un istante riportano alle cicatrici e alle zone d'ombra della maschera di Mickey Rourke di *Johnny il bello*. La sensazione è spesso simile. Che Nolan abbia maggiori capacità nel preparare le scene più imponenti e che poi sprechi una buona parte della loro tensione proprio nel momento in cui si esplicita. Ma gli spettri di

Inception qui prendono forma. E' come se Joseph Gordon-Levitt e Marion Cotillard abbiano voluto riprendersi (più di) qualcosa dal film precedente. Autentiche figure contrapposte. Quasi il detective e la dark-lady, schermi noir di un cinema in cui le ombre sembrano appartenere a David S. Goyer (nei credits tra gli autori del soggetto, in realtà forse c'è molto di più), tra *Blade* e *Dark City*.

E Letterman ci ha messo del suo, creando un'attesa che poi ha preso alla gola trasformando forse *Il cavaliere oscuro. Il ritorno* in qualcosa di diverso da quello che poi è.

Interpreti: Christian Bale, Michel Caine, Gary Oldman, Anne Hathaway, Tom Hardy, Marion Cotillard, Joseph Gordon-Levitt, Morgan Freeman
Distribuzione: Warner Bros.
Durata: 164'
Origine: USA, 2012



PIETÀ

Pieta

di Kim Ki-duk

Ombre cattive

di sergio sozzo

Un film malauguratamente tra i meno riusciti di Kim Ki-duk, che non riesce a far vibrare il rapporto tra la madre ritrovata e il protagonista

Il "diciottesimo film di Kim Ki-duk", come specificano i titoli di testa, è anche il secondo post-*Arirang*, dopo l'*Amen* dello scorso anno, e sembra voler rappresentare una sorta di messa in pratica narrativa di quello che si rivelava essere il credo del cineasta nel corso del [sublime dialogo con la propria ombra](#) posto all'inizio di quell'opera-testamento da isolamento forzato: "Secondo me la vita è sadismo, autotortura e masochismo. Si torturano gli altri, siamo torturati e torturiamo noi stessi. Alla fine molti si accontentano dell'autotortura... Non c'è ragione per non odiare, detestare o non capire la vita umana. Ma anche così continuiamo a dimenticarcelo e, in un'ottica miope, abbiamo bisogno di tempo per guarire dal dolore, dall'odio e per perdonare. Perché vivere è così triste e deprimente, ogni

giorno?"

Kim Ki-duk realizza queste premesse immergendo il proprio film in una schiettezza formale che da un lato pare evocare la violenza disturbante degli esordi, mentre dall'altro presenta soluzioni inedite per il suo sguardo, come le zoomate repentine e una certa mobilità nervosa della mdp che nega di fatto il gusto per l'estrema pulizia este-

tica e ricercatezza stilistica che servivano nei suoi capolavori a sublimarne la disperazione in una eterea stilizzazione che la rendeva in qualche modo assimilabile, astratta.

Restringere la distanza dagli elementi messi in scena "sporcando" l'immagine fa però il paio con un'altra delle "nuove" ossessioni di Kim Ki-duk, che già in *Arirang* si mostrava magneticamente attratto dai macchinari meccanici (la macchina per il caffè smontata e rimontata con attenzione maniacale...), e che qui rinchioda buona parte del film in oscure e sudice botteghe di artigiani e operai in qualche modo "divorati" dai propri stessi dispositivi automatici, che spezzano e staccano mani, braccia, gambe...

La struttura apertamente allegorica sull'omicidio di tutta una classe della società coreana, esplicitamente dichiarata dalla sequenza in cui il protagonista guarda lo skyline della città e il quartiere di baracche di lamiera destinato a sparire per far posto agli ennesimi grattacieli, diventa il limite più pesante e asfissiante di un film malauguratamente tra i meno riusciti di Kim Ki-duk, che non riesce a far vibrare – se non nel balenio tremolante e ef-



fimero di alcuni fulgidi istanti – il rapporto tra la madre ritrovata e il protagonista.

Il film si chiude così nella formula con programmatico crescendo di angherie intollerabili e rovesciamento a sorpresa, molto familiare al cosiddetto cinema "estremo" coreano, come se il regista fosse alla ricerca di una nuova generazione di spettatori ora che il suo ritorno sulle scene pare definitivo (anche se il riferimento che ci sembra più vicino non viene dall'immaginario della Corea, ma dall'ugualmente irrisolto *Dream Home* di Pang Ho-Cheung, pure incentrato sulle *Macchine che distrussero Hong Kong*, e con una sequenza di "epifania da skyline" sostanzialmente gemella a quella di *Pieta*).

Ma forse la chiave per leggere l'opera risiede invece altrove, ad esempio nei destini alimentari che toccano ai numerosi animali (polli, anguille...) che attraversano il set per finire puntualmente in padella (tranne il fenomenale coniglio lasciato libero per strada in piena notte): anche questo è un altro punto centrale della filosofia di Kim Ki-duk (non a caso il primo gesto della madre è offrire un pollo catturato al ragazzo), che sempre in *Arirang* spende più di un monologo per riflettere sulla crudeltà del dover ammazzare altre vite per garantirsi la sopravvivenza. Con parole sue: *Gli uomini si cibano di innumerevoli morti*. Vertigini e cadute di *Pieta* son tutte qui.

Interpreti: Lee Jung-jin, Choi Min-soo

Distribuzione: Good Films

Durata: 104'

Origine: Corea del Sud, 2012

Pixar a metà

di francesca bea

Il mondo di The Brave è un universo dove tutto è ammantato da un residuo soprannaturale e dove quotidiano e meraviglioso sono profondamente intrecciati

Il fascino esercitato nel cuore di grandi e piccini dalle principesse sembra avere vita eterna, tanto da continuare ad animare fiabe da secoli e secoli e se, ben sfruttato come ha fatto la Disney, può anche diventare una gallina dalle uova d'oro sulla quale fondare una parte non trascurabile del proprio successo commerciale. Ma, attenzione, non è tutto oro quel che luccica. Sì perché, almeno a sentir Merida, l'ultima nata in casa Pixar, che con *The Brave* sancisce definitivamente la sua egemonia sulla Disney, essere una principessa non è poi una gran fortuna. Anzi, per dirla tutta, è una vera e propria disgrazia. Non solo è necessario rinunciare ai giochi spensierati per imparare ad adottare la noiosa etichetta più consona ad una futura regina, ma bisogna anche metter da parte ogni inclinazione, quelle da maschiaccio sono poi assolutamente bandite, per interpretare il ruolo, stretto come un corsetto, che il proprio rango e la responsabilità verso un intero regno impongono. Ma Merida non ne vuol proprio sapere di seguire gli insegnamenti della madre ed appendere al chiodo arco e frecce per sposare uno degli improbabili rampolli delle

tre casate che, insieme al magnifico personaggio del re Fergus, mantengono la pace sulle aspre e affascinanti distese delle Highlands. Ed è proprio qui che la fulva e impavida eroina di *The Brave* si spinge oltre, in un'infrazione del limite che fa deflagrare la storia del tredicesimo lungometraggio Pixar. Una storia di formazione, tra miti e misteri, alla ricerca della propria identità.

Alcuni hanno rimproverato a Mark Andrews e Brenda Chapman di aver deviato dal sentiero imboccato dalla Pixar con [Alla ricerca di Nemo](#), [Wall-E](#), [Up](#) e quel magnifico cortocircuito tra passato e futuro del Cinema che è la saga di *Toy Story* per accontentarsi, invece, della ben collaudata soluzione delle principesse disneyane. Rimprovero che sembrerebbe avvalorato anche dalla scelta di affidare il progetto alla Chapman, cresciuta appunto in seno alla Disney, per poi affiancarle solo in un secondo momento un uomo Pixar, Mark Andrews. È vero, soprattutto per quanto riguarda la scrittura, *The Brave* non possiede la complessa stratificazione dei precedenti capolavori Pixar, ma a ben guardare gli assi portanti della storia di Merida sono

profondamente imbevuti della poetica che la casa di Lasseter continua a portare avanti. Cosa è infatti la crisi della centralità umana messa in campo da *The Brave* perché il suo schema iniziatico di partenza e ritorno possa compiersi, se non un vero e proprio rituale, quel rito celebrato film dopo film dalla Pixar, dove il Cinema riafferma ogni volta la sua presenza? Senza contare poi che di nuovo viene ribadito, fino a diventare la storia vera e propria del film, il ragionamento sulla centralità dello sguardo. Non a caso *The Brave*, il primo film Pixar ambientato in un'epoca passata, prende corpo nel mondo medievale, un universo dove tutto è ammantato da un residuo soprannaturale e dove quotidiano e meraviglioso sono profondamente intrecciati. I fuochi fatui, le pietre disposte

a cerchio nella foresta, le apparizioni, la capanna della strega, l'oscurità che pervade lo schermo. La conquista dell'identità di Merida passa per il meraviglioso, o sarebbe meglio dire mirabilia, termine la cui radice, *mir*, ha a che fare sia con il vedere che con lo specchio. Inoltre, non è la prima volta che la Pixar si spinge in avanti rivisitando ciò che c'è dietro, alle proprie spalle, come se in fondo il Cinema non fosse altro che una storia di apparizioni ritornanti, una storia che continua a rivedere se stessa, immagine dopo immagine, per farci ritrovare ogni volta, come per magia, in un luogo (del Cinema) totalmente altro da quello da cui eravamo partiti. E non è questa forse anche l'epopea di Merida, la principessa che attraversa la foresta e fa ritorno, salvo poi

scoprire di ritrovarsi in un posto completamente diverso da quello della sua partenza?

Ecco allora che, attraverso la storia di formazione della sua eroina, *The Brave* porta a compimento il discorso iniziato da [La principessa e il ranocchio](#) (non a caso prodotto da Lasseter) e ribalta la tendenza alla razionalizzazione del meraviglioso che aveva afflitto gli ultimi lavori animati della Disney (un esempio su tutti [Rapunzel](#)), restituendo al Cinema (disneyano) la magnifica imprevedibilità delle sue apparizioni.

Voci originali: Kelly MacDonal, Billy Connolly, Emma Thompson, Robbie Coltrane
Distribuzione: Walt Disney Pictures
Durata: 100'
Origine: USA, 2012



Mutazioni Aliene

di carlo valeri

Se il film del 1979 lavorava sulla nettezza di uno script spietato, Prometheus cambia registro accumulando indizi, chiavi di lettura, riferimenti filosofici e mitologici

Il mistero sulle origini dell'alieno creato dalla mente geniale e malata di H. Giger e cinematograficamente immortalato dai due capolavori firmati da Ridley Scott (*Alien*, 1979) e James Cameron (*Aliens – Scontro finale*, 1986) era da tempo tema prediletto non soltanto degli appassionati della tetralogia (ai primi due capitoli vanno infatti aggiunti *Alien 3* di David Fincher e *Alien La clonazione* di Jean-Pierre Jeunet), ma della

Fox stessa che nel decennio appena concluso, per dare nuova linfa alla serie, aveva già sottoscritto i discutibili progetti degli *Alien vs. Predator*. L'attesa che ha contraddistinto questo *Prometheus* era enorme e in larga misura acuita dalla presenza dietro la macchina da presa proprio di Ridley Scott, ovvero di colui che a tutti gli effetti è stato il demiurgo dell'*Alien*, nonché confezionatore di una miscela tra horror e fantascienza forse

mai più replicata con la stessa grandezza espressiva. Più che alla serie di *Alien*, *Prometheus* è però legato a un altro film di Ridley Scott, ovvero quel *Robin Hood*, di cui è una specie di film gemello dal punto di vista concettuale e con il quale condivide l'ambizioso tentativo di distanziarsi dal modello per creare un nuovo esempio di "pre-storia" o "pre-leggenda".

Del resto che *Prometheus* sia un film sulla nascita, o meglio ancora su una "nuova nascita" è evidente sin dall'inizio dove per la prima volta nella serie vediamo un'ambientazione terrestre. Qui un essere antropomorfo (a metà strada tra l'umanoide e il kouros greco) subisce una mutazione dopo aver ingoiato un liquido. Quasi una dichiarazione programmatica attorno a una trasformazione che lo stesso Scott e i suoi sceneggiatori applicheranno per l'intero





film al corpus seriale di *Alien*, cambiando prospettive e criteri rappresentativi. “Chi ci ha creati? Da dove veniamo? Perché vogliono ucciderci?” sono questi gli interrogativi che ossessionano la Dott.ssa Elizabeth Shaw (Noomi Rapace), un’archeologa a capo di una spedizione finanziata dalla compagnia Weyland e diretta verso uno sconosciuto pianeta ai confini della Galassia. Scopo della spedizione è entrare in contatto con organismi extraterrestri che si presume abbiamo comunicato in passato con le antiche civiltà dell’uomo. Tra i membri della spedizione figurano anche il capitano Holloway (Charlize Theron) e il robot David (Michael Fassbender). Siamo nell’anno 2093: trent’anni dopo il vascello *Nostromo* entrerà in contatto con un veicolo extraterrestre scoprendo una terribile specie aliena.

Se il film del 1979 lavorava sulla nettezza di uno script spietato per asciuttezza e semplicità, *Prometheus* cambia registro accumulando indizi, chiavi di lettura, riferimenti filosofici e mitologici, al punto da trovare punti in comune più con certe opere fan-

tascientifiche di stampo umanistico (per non scomodare *2001 Odissea nello spazio* al quale comunque Scott non può fare a meno di guardare, emergono legami con il sottovalutato *Mission to Mars* di De Palma, con *Sunshine* di Danny Boyle e andando a ritroso con gli anni con lo stesso *Blade Runner* – del quale quest’ultimo film recupera non soltanto la componente edipica (i droidi che desiderano assistere alla morte del padre/creatore) ma anche certe soluzioni iconografiche (il cyborg interpretato da Fassbender è il doppione del Roy Beatty di Ruger Hauer, al punto da riportare anche qui il cinema di Scott alla poetica staticità del primo piano). L’elemento più interessante consiste nel coraggio con cui Scott annienta la mostruosa creatura di Giger negandocene la visione e relegandola a un fuori campo che è forse il vero centro del film. Scott arriva persino a negare al suo alieno la sua famigerata germinazione nel corpo umano, spingendo la sua eroina protagonista nella scena - ormai già diventata cult - del parto cesario a estrapola-

re l’intruso dal proprio corpo in perfetta analogia con l’extrapolazione del mostro applicata a tutta l’operazione *Prometheus*. Operazione che dunque si configura come palestra visiva e postmoderna di una epifania (la genesi del mostro) costantemente rimandata, accompagnando lo spettatore ad assistere a un processo dove ogni traccia e ogni immagine anziché esaurire il legame con i film precedenti, pare volersene liberare per costruire nuovi mondi e nuovi spazi visivi su cui aprire la saga. In tal senso il film – che non ha convinto molti estimatori di *Alien* – davvero rilancia in modo perentorio la bulimia cinematografica di un autore che continua a moltiplicare la valenza drammaturgica delle immagini e a filmare la luce come pochi altri nel panorama cinematografico contemporaneo.

Interpreti: Noomi Rapace, Charlize Theron, Michael Fassbender, Guy Pearce, Idris Elba, Patrick Wilson
Distribuzione: 20th Century Fox
Durata: 124’
Origine: USA, 2012

Duri al tramonto

di sergio sozzo

Stallone assimila il Mito americano della Frontiera non più alla conquista del West ma alle macerie della Guerra Fredda



Basta guardare al prologo di questa seconda avventura degli *Expendables* stalloniani per rendersi conto di quanto Sly (il quale con le sue due storiche saghe ha sostanzialmente traghettato l'idea di sequel reiterato dalle intuizioni cormaniane alle concezioni industriali contemporanee) abbia messo tutto se stesso nel film, scritto insieme a Richard Wenk. Malgrado Simon West, *I Mercenari 2* si rivela da subito come il terzo tassello di un trittico formato insieme a [Rocky Balboa](#) e [John Rambo](#) – una trilogia di etica e umanesimo tra autobiografismo e celebrazione di persistenza.

[Il primo Expendables](#) aveva soprattutto il valore di un gesto potentissimo, un pugno devastan-

te sferrato contro Hollywood a velocità supersonica. Stavolta, fatta oramai salva la possibilità effettiva di realizzare (ancora o finalmente) un'operazione del genere, Stallone affonda lo script nelle proprie ossessioni di sempre, con una trasparenza e una passione anche ingenua che continuano a sembrare miracolose. In un paio di dialoghi con il giovane neo-mercenario Billy (Liam Hemsworth), che è insieme un novello Rambo appena tornato dal Vietnam e il figlio di Rocky a cui dare lezioni di vita, ancor prima dei titoli di testa Sly setta le coordinate del rapporto con le nuove generazioni (e il nuovo cinema? nell'attesa di vederlo diretto da Walter Hill...), che corrono più veloci

e non sbagliano un colpo. Nel fragile e bellissimo rapporto tra Barney e Billy, e relative conseguenze, sta il cuore (nero, come ben presto sottolinea Statham) del film.

Concettualmente, *I Mercenari 2* compie un'operazione ancora maggiormente azzardata di quanto lo fosse la Valena del prototipo, e assimila in sostanza il Mito americano della Frontiera non più alla conquista del West ma alle macerie della Guerra Fredda, come già detto il luogo natale delle icone sul cartellone del film. In una vicenda costellata da espliciti omaggi e rimandi al western, tra Billy *the kid* e il fischio di Ennio Morricone, teste mozzate alla Peckinpah e assedi sulla *main street* alla Hawks, Sly e i suoi finiscono in una replica di una cittadina americana degli anni '50 tirata su tra le montagne bulgare e poi abbandonata dai sovietici per esercitarsi alla *Invasion USA* (non a caso Chuck Norris è l'unico abitante del villaggio fantasma...). È il Museo-magazzino a cui questi personaggi appartengono (come chioserà Schwarzy nel finale), e non è a conti fatti troppo distante dall'ambientazione della prima parte del film-saggio centrale sulla questione del *Ritorno*, ovvero il capitale [Indiana Jones e il regno del teschio di cristallo](#) di Spielberg. Liberando i poveri minatori dell'est Europa schiavizzati dal perfido Van Damme, in una situazione a metà tra *Daylight* e [Fuga per la vittoria](#) (appunto, la seconda guerra mondiale), Stallone riesce una buona volta a fare di questi suoi ultimi eroi dei "classici" crepuscolari, il vero e tangibile trait d'union con la pantagruelica eredità del "cinema dei duri",



da Huston a Aldrich via Samuel Fuller. E poi sì, certo, ci sono le battute gradasse e scorrette, la violenza esagerata e senza freni, gli sketch autoironici, gli ammiccamenti e le mitragliate di auto-citazioni che colpiscono tutte le star impiegate nel film (chi di voi è riuscito a cogliere la linea di dialogo presa in prestito da *Cobra?*), da Norris che recita uno dei suoi celebri facts a Schwarzy che saluta Bruce Willis con "Yippee-ki-yay", alla super-

laurea del cervellone Lundgren: ma anche stavolta tutta questa spaccanagginne non basterà a Sly per conquistare un bacio dalla ragazza (*non ho avuto i soldi, e non ho avuto la donna...*). Allora è altrettanto vero che la regia di Simon West (anch'egli si doppia, rifacendo un atterraggio rovinoso e catastrofico d'aereo dopo *Con Air*) è la cosa peggiore del film, statica e completamente fuori dall'azione, spesso limitata a dei campi

larghi che inglobano le intere sequenze di lotta o sparatoria tenendole a distanza, come se West avesse paura di rompersi pure lui l'osso del collo ad andare più stretto, alla stregua di Sly sul set del primo episodio. Ma non è il primo né sarà l'ultimo caso in cui Stallone affida i suoi progetti a cineasti privi di particolare guizzo, perciò facciamoci bastare il fantastico dolly che si alza in cielo mentre Barney Ross saluta guardando in macchina il cinema che si allontana verso l'alto, mentre lui sempre più piccolo decide di restare ancora una volta per terra, in mezzo all'azione, a combattere con i (propri) demoni all'inferno.

Interpreti: Sylvester Stallone, Jason Statham, Dolph Lundgren, Randy Couture, Jean-Claude Van Damme, Chuck Norris, Bruce Willis, Arnold Schwarzenegger
Distribuzione: Universal Pictures
Durata: 136'
Origine: USA, 2012



MAGIC MIKE
di Steven Soderbergh

Danza macabra

di sergio sozzo

Soderbergh chiude una ideale trilogia sulle performance atletiche "estreme", quelle in cui bisogna mettere in gioco il corpo

*They're gonna do you in public,
'cause you're growing up in public,
They're gonna do it to you in public,
'cause you're growing up in public
with your pants down*

E tre. La [pornostar](#), la [lottatrice](#), lo stripper: Soderbergh chiude una ideale trilogia sulle performance atletiche "estreme", quelle in cui bisogna mettere in gioco il corpo in una continua sfida con le proprie capacità di resistenza (al [contagio?](#)).

Ma anche tre film-ritratto, in tre maniere differenti: Sasha Grey e Gina Carano in qualche modo "importate" dai rispettivi campi di provenienza e reinventate al cinema, e ora Channing Tatum che invece compie un'operazione all'indietro (come il sal-

to mortale che fa gettandosi in acqua dal ponte all'alba di una notte di bagordi in una bella sequenza iniziale del film), tornando ai tempi in cui si esibiva come stripper e ballerino senza veli, prima che l'industria ne scoprisse i talenti.

Una sorta di prequel di [Step Up](#) insomma, in cui Soderbergh si gioca benissimo una Tampa crepuscolare e decadente, con i corpi che sembrano muoversi come continuamente sedati, sia nei tramonti in spiaggia che nelle notti di devastazione chimico-alcolica, dove una specie di malinconia calata sugli occhi e sulle inquadrature trasforma ogni apparente momento di divertimento e follia in una inedita danza macabra: e qui è centrale Matthew McConaughey, ancora una volta stratosferico e ancora una volta prigioniero del fantasma di [Killer Joe](#).





Dallas, il suo *midnight cowboy* gestore del locale per sole donne, è un nuovo personaggio sopravvissuto all'abisso, che dell'abisso ora ha indossato il volto. Ecco, *Magic Mike* è tutto qui, nel rapporto (anche istintivamente omoerotico) tra il Dallas di McCaughy, il Mike di Tatum, e i fratelli Adam e Brooke: lui, Alex Pettyfer, finisce trasportato da Mike nella spirale di soldi facili, droga, ed esaltazione per il proprio mestiere di dio del sesso, e ne pagherà le pesanti conseguenze; lei, Cody Horn, è al momento il prototipo migliore di questo nuovo model-

lo femminile soderberghiano di donna tosta e risoluta, mascolina nei comportamenti quanto fragile e tenera nell'animo, sempre corrucciata e scostante ma poi capace di grandi gesti d'affetto.

Soderbergh stavolta fortunatamente fa ben poco per pasticciare il racconto di queste esistenze all'ombra di questa Florida ineditamente chiaroscurale (giusto un paio di *jump cuts* che paiono essergli scappati, come fosse un vizio, un tic involontario, un riflesso condizionato): bisogna forse ringraziare il peso (in tutti i sensi) di Channing Tatum in ve-

ste di produttore. Qui il giovane protagonista di [21 Jump Street](#) e [La memoria del cuore](#) è al top del suo personaggio ritornante di giovane mentore dal grande cuore ingenuo, ed è come se non riuscisse a non sentirsi sul palco in ogni istante della sua vicenda, in ogni sequenza o situazione, quando fa gli auguri all'amico travestito da Marilyn Monroe, o quando interpreta il poliziotto violento nella scena della festa "a domicilio".

È per questo che Soderbergh chiude allontanandosi da lui e tenendo il campo largo sull'immagine finale del film, lasciandolo finalmente in un'intimità senza le luci della ribalta, come se lo show e la magia avessero una buona volta deciso di liberare Mike, e di lasciarlo vivere in pace.



Interpreti: Channing Tatum, Matthew McCaughy, Alex Pettyfer, Matt Bomer, Joe Manganiello, Cody Horn, Olivia Munn, Kevin Nash
Distribuzione: Lucky Red
Durata: 110'
Origine: USA, 2012



Tony Scott

Il più veloce del tempo

di carlo valeri



Se n'è andato con la stessa velocità dei suoi film Tony Scott. Un balzo dal Vincent Thomas Bridge di San Pedro a Los Angeles, biglietto di sola andata per il 68enne regista di *Top Gun* e *Spy Game*, fratello del più celebrato Ridley. Una carriera cinematografica, la sua, iniziata proprio sotto l'ala del fratello maggiore per il quale recita giovanissimo nel cortometraggio *Boy and Bicycle* nel 1965, per poi realizzare moltissimi spot pubblicitari per la RSA (Ridley Scott Associates). Affascinato dalla pittura e da certi sperimentatismi del cinema d'autore, Tony approda a Hollywood, dopo numerosissime offerte, con il vampire-movie *Miriam si sveglia a mezzanotte* (*The Hunger*, 1983), pirotecnico techno-horror che mette insieme Bauhaus e

Schubert, il videoclip e la letteratura gotica. Il film si rivela un mezzo fiasco al botteghino, ma assurge col tempo ad autentico cultmovie del genere, affermandosi a posteriori come episodio filmico denso di una stravaganza autoriale forse mai più espressa. L'insuccesso del film porta Scott lontano dal grande schermo per alcuni anni, fino alla rivincita commerciale di *Top Gun* (*id.*, 1986) che, interpretato da un giovanissimo Tom Cruise, diventa uno dei più grandi successi commerciali degli anni '80 e lancia la carriera dell'attore americano. Prodotto da Don Simpson e Jerry Bruckheimer, *Top Gun* inventa il "metodo" Scott, caratterizzato da una attenzione maniacale alla confezione, da un senso dello spettacolo incentrato principalmente



su un'immagine satura da un punto di vista visivo e su uno stile ipercinetico, capace di mescolare certo documentarismo spettacolarizzato e pubblicitario con una linearità della narrazione estremamente fedele ai canoni produttivi e ai gusti del pubblico ottantesco. Tale formula viene replicata più volte nella filmografia scottiana, dal thriller *The Fan* (interpretato da Wesley Snipes e Robert de Niro) al semidimenticato *Giorni di tuono* (*Days of Thunder*, 1990), fiammeggiante remake "nascosto" di *Top Gun*, interpretato dallo stesso Cruise, con le automobili al posto degli aeroplani.

Filmografia media ma spesso diseguale quella di Scott, capace di passare da classici indiscutibili – appunto *Top Gun*, che sta al cinema americano degli anni '80 come *L'Esorcista* sta a quello dei '70 – ad opere minori quali *Revenge* e *Domino*. Trattandosi di uno di quei registi che più di ogni altro ha creduto nella riconoscibilità della firma, nella regia come "marchio di fabbrica", sempre al servizio delle priorità industriali di Hollywood, diventa paradossale come alcuni dei suoi film migliori – o giudicati tali da critica e pubblico – finiscano con l'essere operazioni in cui la paternità tonyscottiana c'entra quasi per caso. *Una vita al massimo* è un Tarantino (autore dello script) videoclipato, *L'ultimo Boy Scout* deriva – vuoi anche per la presenza di Bruce Willis – dal cinema di John

McTiernan, mentre *Spy Game* e *Nemico pubblico* recuperano ambizioni settantesche, attingendo al sottogenere del cinema complottistico. Divaricazioni occasionali verso altri autori (appunto Tarantino, McTiernan, Oliver Stone persino) che diventano canovacci drammaturgici su cui applicare il proprio stilismo ipertrofico.

Nella sua saturazione stilizzata ha raccontato la (parziale) fine di un certo modo di fare cinema

Quello di Tony Scott – a differenza dell'estetica sempre filopubblicitaria ma dilatata e scenograficamente contemplativa di Ridley – è un cinema che ha avuto sfiducia nei confronti dell'immagine fissa, prediligendo una messa in scena incentrata sull'instabilità e sulla frenesia di un montaggio rapidissimo che, per almeno una quindicina d'anni, ha riconfigurato l'estetica hollywoodiana dando per acquisita la fusione tra cinema, televisione, fotografia e marketing. Da questo punto di vista Tony nella sua saturazione stilizzata ha raccontato la (parziale) fine di un certo modo di fare cinema. Il suo postmodernismo non è mai stato tematico, non poteva esserlo, in quanto necessariamente e

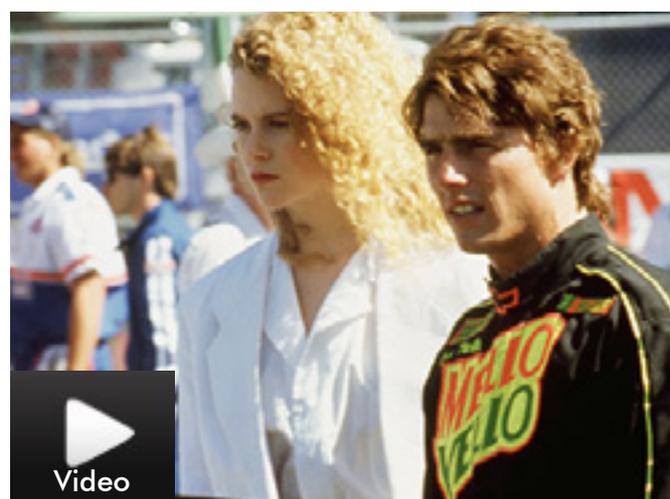
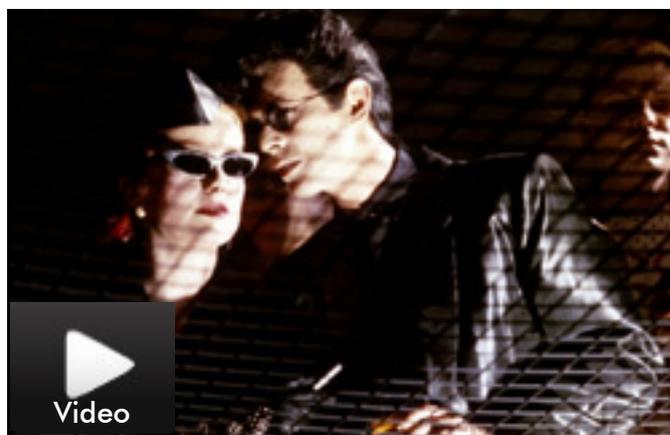


inevitabilmente già ontologico. Dietro le immagini sbilenche, i travelling aerei, le zoomate e una durata media delle inquadrature che da un certo momento ha fatto fatica a superare i 4 secondi, si intravedono i contorni sfumati di un racconto ossessivo sul rapporto uomo-macchina (*Top Gun*, *Giorni di tuono*, *Allarme rosso*, *Deja-vu*, *Pehlam 123*, *Unstoppable*) che vede il suo capolavoro proprio nell'ultimo film uscito in sala.

***Unstoppable* può essere letto come manifesto programmatico ed estenuante di una poetica accelerata.**

Quell'*Unstoppable* che, ripercorrendo la traiettorie (ferroviarie) di Konchalovskij, può esser letto come manifesto programmatico ed estenuante di una poetica accelerata, dis-umana, vicina a certe dinamiche rappresentative futuriste di inizio Novecento, dove il racconto dell'uomo passava in quello sui nuovi macchinari, per arrivare a celebrare la velocità del mondo. Ecco, il legame col Futurismo e in generale con le avanguardie cinematografiche degli anni Venti è da non sottovalutare nel caos espressivo "organizzato" da Tony Scott. Il regista inglese ha creduto fino al dogmatismo che l'unico cinema possibile fosse fatto di movimento e velocità. Lo ha fatto spremendo lo stile come pochi altri e raccontando l'uomo con lo sguardo laico di chi è soprattutto innamorato dell'assemblare un'immagine dopo l'altra.

Nella pagine precedente: *Top Gun*
 In alto: *Unstoppable* - *Fuori controllo*
 In basso: *Miriam si sveglia a mezzanotte*, *Giorni di tuono*





Harry ti presento Nora

di demetrio salvi

Non credo volessi andare a vedere quel film. Ma di domenica sera, il giorno più deprimente della settimana e nel momento più deprimente della giornata, dove vuoi andare? che vuoi fare?

È iniziata così la mia (assidua) frequentazione con questo film e *Harry ti presento Sally* è entrato a far parte di quel gruppo di testi che costituisce la mia "casa" emotiva, cioè quello spazio capace di rimettermi in sesto, che mi dà la possibilità di sentirmi protetto tra le quattro mura virtuali di un tessuto connettivo altamente equilibrato, capace di ricostruire, in continuazione, sensi perfetti, utili alla mia personalissima sopravvivenza.

Che fosse una donna ad aver scritto questo film, mi sembrava addirittura ovvio.

I sentimenti lì espressi sono dolci ma non sdolcinati, capaci di lasciare in bocca un sapore gradevolissimo.

Ma il mio rapporto, come spesso mi accade, con questa sceneggiatrice, si è fermato lì: non sono diventato un esegeta, un biografo, uno specialista di Nora Ephron. Non ho cercato gli "altri" suoi film, le cose che ha scritto, le regie che ha fatto. Mi

sono limitato a fare mio un testo, a renderlo parte integrante del mio immaginario, tessuto intimo. E questo è il mio rapporto col cinema, non altro – molto fisico, poco ortodosso, assolutamente non esperto.

Mi è stato chiesto di aderire a questa autrice altrimenti manco sapevo che non c'era più (dribblo, in qualche modo, la parola morte, cancellandola, repentinamente, dalla scrittura. Poi ricompare).

Mi chiedo, così, se questa donna mi sarebbe piaciuta. Se mi sarebbe piaciuto frequentarla, andarci a cena, uscirci la sera.

Questo suo essere molto borghese, questa sua vita attraversata da personaggi famosi, da appuntamenti in pieno centro, da piatti deliziosi, me la rende meno attraente. Forse mi sbaglio: nel retro di copertina di un suo libro (*Il collo mi fa impazzire*, Feltrinelli), mantiene i lineamenti piacevoli di una donna matura, più che sessantenne, che ancora si mantiene in splendida forma.

Sguardo spudoratamente maschile, il mio. Eppure sono arrivato qui, a soffermarmi sul viso, sulle mani, sul taglio dei capelli, sullo sguardo, dopo



averla "immaginata" nel suo film (e, poi, nei suoi film). E ora che ho letto i suoi libri (quel poco che è uscito in Italia), ne riesco meglio a riconoscere lo stile, a seguire quelli che sono stati i suoi sentimenti, il suo modo di vedere il mondo.

A partire dalla sua famiglia. Benestante, colta, perfettamente aderente al mondo del cinema – il

Un ricordo di **Nora Ephron** scomparsa lo scorso 26 giugno a 71 anni

padre e la madre sono sceneggiatori e la sua casa è frequentata da persone che fanno parte della storia del cinema, gente le cui opere troneggiano nella nostra mente e nella mente di milioni di persone (anche se, a citarle, non tutti sapranno chi sono Julius J. Epstein, Richard Maibaum, Charles Brackett, Richard Breen, Albert Hackett, Herbie Baker, Margie e Gower Champion... Di contro Casablanca lo conosciamo e abbiamo visto *Ninotchka*, *Viale del tramonto*, *L'uomo ombra*, *Sette spose per sette fratelli*, *La vita è meravigliosa*, *Il diario di Anna Frank*...)

Colti, ricchi, integrati, agiati: Nora partecipa a questa realtà eppure, quasi a determinare un evento scatenante imprevedibile e dirompente, la sua vita non è felice.

Ha quindici anni quando la madre inizia a bere. *Un giorno non era alcolizzata e il giorno dopo era completamente andata. Beveva una bottiglia di whisky ogni sera. Intorno a mezzanotte si precipitava fuori dalla sua camera sbattendo dappertutto, gridava e ci terrorizzava... Molto prima che mia madre morisse, ho desiderato la sua morte.*

Ciò nonostante la sua vita prende una bella piega. Diventa giornalista, scrive per *Esquire* e per





New York, frequenta ancora il bel mondo, si sposa tre volte...

Il secondo marito – Carl Bernstein, un famoso giornalista – la tradisce, s’innamora di un’altra, della moglie dell’ambasciatore britannico negli Stati Uniti. Segna, in qualche modo un altro climax, la obbliga – così – a trasformare la sua vita in una realtà narrativa. Lei è sconcertata, stravolta, depressa, avvilita. Più tardi scrive un romanzo, ne fa la sceneggiatura che diventa un film (*Affari di cuore* di Mike Nichols).

La sua vita ha questi contorni, sono le mura della sua personalissima città. Che, dentro, è piena di piatti squisiti, di cibo che ritma il suo mondo.

Il romanzo, così, non è diviso per capitoli ma per ricette. O, per meglio dire, le ricette danno il titolo ai capitoli. E la copertina italiana di *Affari di cuore* è perfetta, semplice e perfetta: come un lui e una lei a letto, troneggiano una forchetta e un cucchiaio, appoggiati comodamente su un candido tovagliolo.

Nei suoi libri si parla poco di sesso. C’è ma è come avvolto in una poco sensuale ovvietà primaria. Avete presente Meg Ryan in *Harry ti presento Sally*, no? È una di quelle donne che puoi definire simpatiche, carine, intelligenti. Ma che non diresti mai *interessante*. Il senso di amore e di famiglia e di quieto vivere e di prevedibilità rende il tutto un po’ funereo – ciò che puoi *sicuramente* prevedere

è già drammaticamente premorto...

È strano ma il cibo, in questo caso, così abbondantemente utilizzato nei racconti e nei ragionamenti di Nora, finisce per dominare a tal punto



l'immaginario, a essere così terribilmente raffinato, da nullificare la voluttuosità dell'abbondanza, del godimento osceno per ciò che è sensualmente imperfetto.

Va bene, lo so, state pensando alla scena di Sally che finge l'orgasmo mentre sono al pub. Ma mi sa che quella scena lì non c'era nella sceneggiatura (almeno così leggo su Wikipedia e, ovviamente, la cosa mi convince, i conti tornano – sembra se la sia inventata Meg Ryan).

Anche le case, gli appartamenti, rispecchiano il mondo di Nora. E se nasce e vive la sua infanzia e la sua adolescenza a Beverly Hills, la sua personalità si conferma anche grazie a un innamoramento, vissuto subito dopo l'allontanamento dal suo secondo marito.

"Nel febbraio 1980, due mesi dopo la nascita del mio secondo figlio e la fine simultanea del mio matrimonio, mi innamorai perdutamente. Stavo cercando casa e un pomeriggio non feci più di dieci passi dentro un appartamento dell'Upper West Side di Manhattan e *My heart stood still*."

L'appartamento era al quinto piano dell'Apthorp, un famoso palazzo newyorkese e le costa millecinquecento dollari d'affitto più venticinquemila dollari di buonuscita da versare all'inquilino pre-



Il manifesto e una foto di *Affari di cuore*





cedente. Niente male. Ora sappiamo di quali cifre stiamo parlando, qual è il tenore di vita di Nora. *Il collo mi fa impazzire* esce nel 2006, *Non mi ricordo niente* nel 2010. Libri tardivi. Racconti del passato che s'intrecciano con riflessioni sul moderno. Il piglio è ironico, divertente, divertito. Autobiografia e manie, analisi di miti moderni e leggerezza del tocco, chiacchiere tra amiche mentre si sorseggia un the in un bel bar del centro. Eppure le chiusure, i capitoli che mettono un punto, buttano fuori un dolore pressato per bene, messo da parte, nascosto negli inferi dell'anima. Un dolore che è anche paura, paura della morte, del buio assoluto. Le parole leggere svaniscono, si trasformano orrendamente. I piaceri dell'anima e quelli del palato perdono la simpatia iniziale, cambiano forma.

Forse, se li avessi letto prima della sua scomparsa, avrei avuto un'altra idea, m'avrebbero lasciato un'altra sensazione, il mio corpo avrebbe risposto diversamente. Il presagio della fine, ora, invece, mi costringe a un percorso più atroce, spiacevole. "La parola con la V" è il titolo del terz'ultimo capitolo di *Non mi ricordo niente*. Inizia così: Sono vecchia.

Ho sessantanove anni...

E va avanti secondo questa linea, mettendo assieme riflessioni (semplici, banali) sulla morte e ricordi del passato che, ora, pesa tantissimo, non ti fa guardare più alla vita come a un qualcosa di

In alto: Nora Ephron e Woody Allen
In basso: Michael e C'è post@ per te



affascinante, di entusiasmante.

Ho la sensazione che, questa cosa, Nora se la sia un po' nascosta, l'abbia messa da parte, abbia affinato la capacità di deviare, di cambiare discorso... un'attività portata avanti con garbo, per tutta la sua vita.

E allora anche a lei, a lei che aveva messo da parte e nascosto tanto bene la parola morte, a un certo punto deve essere venuta fuori, così, all'improvviso, tutta d'un tratto. Se la sarà trovata davanti e non avrà avuto il coraggio o la pazienza o l'autorità di mandarla a casa. Se la sarà trovata davanti e avrà ritenuto giusto farla accomodare. Le saranno tornate in mente tutte le cose che le mancheranno. Ce le ha raccontate in modo schietto, buttandocene un po' in faccia a testimonianza che non basta la bella scrittura, l'intelligente ironia, la pianificazione della vita, a ovviare a un inconveniente così abbondante e ineludibile da rovinarci l'appetito, qualunque sia la pietanza da assaggiare.

MI MANCHERANNO

I miei figli

Nick

La primavera

L'autunno

I waffles

L'idea dei waffles

Il bacon

Una passeggiata nel parco

L'idea di una passeggiata nel parco

Il parco

Shakespeare nel parco

Il letto

Leggere a letto

I fuochi d'artificio

Ridere

La vista dalla finestra

Il tremolio delle luci

Il burro

Cenare a casa noi due soli

Cenare con gli amici

Cenare con gli amici in città dove non vive nessuno di noi

Parigi

L'anno prossimo a Istanbul

Orgoglio e pregiudizio

L'albero di Natale

La cena del Ringraziamento

Le porzioni generose

Il corniolo

Fare il bagno

Percorrere il ponte in direzione di Manhattan

Le torte.



Sarà per questo che **Captain Red** è così scandalizzato?

di annarita guidi

FUORICAMPO

Un omaggio abbastanza inquieto al potere della parola. Ignorare per un attimo la bufera di notizie, il grumo (più grosso ogni ora che passa) della questione copyright/file sharing. La premessa (banale) è che, in termini di scopi, usare una parola anziché un'altra significa selezionare una determinata immagine, che da forma a una situazione. Il significato letterale di *pirata* implica il concetto di appropriazione. Quello metaforico (come *pirateria informatica*) è fondato sul concetto di copia/riproduzione illegale. Il rompicapo sta nel rapporto fra i due. Copiare è sottrarre? Copiare è rubare? Stabilire un legame fra copia e appropriazione significa rendere prominenti alcuni aspetti

della pirateria. E offuscarne altri.

Le manipoliamo più o meno consapevolmente, ma la leggerezza non cancella i significati annidati nelle parole. *Pirata* (il cui uso attraversa insensibile tutti i contesti, dalla massima formalità delle [audi-zioni dell'Antitrust](#) e degli [Osservatori europei](#) fino ai forum del web) si regge su due immagini schematiche (gli aspetti prominenti): l'attacco, un'azione intenzionale che produce un impatto dannoso su qualcuno o qualcosa; e la sottrazione, scopo e conseguenza dell'attacco – l'appropriazione di qualcosa che non è nostro.

Queste immagini schematiche sono il modello mentale attraverso cui comprendiamo e produciamo





mo (discorsi sul)la *pirateria*. Un modello mentale è fatto di categorie condivise, culturalmente determinate, implicite e presupposte. Un modello mentale non è il mondo reale: è il mondo proiettato. Il problema è che i media (buona parte del web inclusa) mostrano abbastanza inequivocabilmente la sovrapposizione fra il concetto di *pirateria* e quelli di *informatica*, *file sharing*, *file hosting*, *streaming*, *peer to peer*, *download*; [fra il pirata e l'utente di internet](#); fra il *pirata* e l'*hacker* (il pirata non è un hacker, e l'hacker non è un cracker, ma una lingua priva di certezze come l'inglese conserva distinzioni che all'italiano sfuggono). La differenza fra *pirateria* e *file sharing* è offuscata. *Pirata* e *illegale* sono sinonimi.

In questo mondo proiettato i "pirati" assaltano, danneggiano, derubano, distruggono, falciano, flagellano, infestano, invadono, penetrano, saccheggiano, sfruttano, e uccidono. Vanno (e vengono) abbattuti, arginati, catturati, combattuti, debellati, eliminati, repressi, sconfitti, stroncati. Il significato annidato, obliato, bypassato si riflette sull'uso delle parole.

Gli aspetti offuscati dalla relazione pericolosa *copiare* – *sottrarre* (ri)emergono con la potenza delle immagini e della retorica: al cinema, in politica. È il successo elettorale del [PiratPartiet](#) in Svezia (2009) e del [Piratenpartei](#) in Germania (2011). È la nascita della [Church of Kopimism](#) (2012). È il sottilissimo romanticismo di Captain Red, pro-

tagonista violento, potenzialmente cannibale, irresistibile non solo per i tratti comici, soprattutto perché affiancato a figure non meno negative – i nobili spagnoli si sono appropriati di un trono azteco. Il pirata ruba ai ladri. Lascia senza respiro la lungimiranza di Roman Polanski, venuto nel futuro, poi tornato nel 1986 a rappresentare la guerra all'ex-neo-colonialismo combattuta dalle (sub)culture "giovani".

Bene, Captain Red non sa se ridere o piangere da quando sa che ci chiamano pirati. Poco ci importa che questo serva a distorcere ideologicamente gli eventi, finendo per servire i media e gli interessi di certi gruppi. Come è scritto nel [piracy manifesto](#): "Chiunque sia attrezzato con un computer è già un produttore, ed è anche un Pirata". E come dice Captain Red: "Acqua in bocca, e fuoco al c**o!".



WWW.NARRAZIONI.IT

LA TUA STORIA NON INTERESSA A NESSUNO?*

SCUOLA DI NARRAZIONI "ARTURO BANDINI"



TRA I DOCENTI:

JOE LANSDALE,

MARCO VICHI,

GIAMPAOLO SIMI,

LUCA SCARLINI,

ENZO FILENO CARABBA,

ANDREA FONTANA,

FILIPPO GATTI...

***CAMBIERANNO IDEA**



NAUSIKA
associazione di associazioni

Risvegli

La fiducia, quella vera, s'impura unicamente dal momento in cui si accena di saltare dalla finestra, senza chiedere nulla in cambio, neanche che qualcuno ti venga ad acciappare. Ma che c'è di così morale, profondo e fondamentale nell'essere sicuri di perderla? E l'agognato salto nel vuoto di Maya Sansa lascia perplessi. Qual è il bersaglio? La società "decente"? E a quelli nati dopo di noi: *Oh noi, che abbiamo voluto preparare il terreno alla gentilezza, non abbiamo potuto essere teneri. Ma voi, quando sarà venuta l'ora che gli uomini si aiutino l'uno l'altro, pensate a noi con indulgenza.* (Da Bertolt Brecht ad Eric Hobsbawn)

thief

MASSENZIO®