

SENTIERI SELVAGGI

magazine

n.7

maggio 2013

# Michele Placido

Il "nemico pubblico"  
del cinema italiano



MIGLIORE SCENEGGIATURA  
FESTIVAL DI CANNES

Dal regista Palma d'Oro per il film  
"4 mesi, 3 settimane, 2 giorni"



MIGLIORI ATTRICI  
FESTIVAL DI CANNES

# oltre le colline

Il lato oscuro della fede



«Bellissimo, ipnotizza»  
la Repubblica



«Incalzante come un thriller»  
Il Messaggero



«Un capolavoro»  
l'Unità



«Magico e oscuro»  
The New York Times



«Inquietante e provocatorio»  
RollingStone



«Sconvolgente»  
Le Monde

IN VENDITA IN DVD DALL'8 MAGGIO

30 ANNI

**BIM**

PER IL CINEMA



8

33

## EDITORIALI

- 5 L'anima nera del cinema italiano
- 7 Sparite a vista

## INTERVISTE

- Oltre i confini. Conversazione con Apichatpong Weerasethakul
- 14 Une confiance dans le regard. Conversazione con Raymond Depardon e Claudine Nougaret

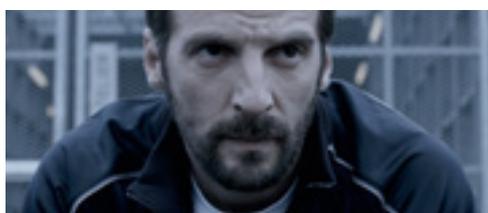
## CUORE SELVAGGIO

### MICHELE PLACIDO

- 20 Illuminare l'anima dei personaggi. Conversazione con Michele Placido
- 29 Il film più bello della storia del cinema italiano
- 31 Un gioco lucido e folle
- Il nemico pubblico
- 36 Viaggio in Italia



40



64

- 39 Il gorgo
- Il chiaroscuro della storia
- 43 Una storia difficile
- 44 Passione che brucia
- 45 Amore fantasma
- 47 La piet  e il furore
- 49 Gli anni della rivolta
- 51 La furia umana
- 54 Michele Placido. Un romanzo italiano
- 62 Colpire e uccidere (la politica)
- Un eroe Borghese

**ULTIMI BAGLIORI**

- Kiki - Consegne a domicilio 68
- Hayao Miyazaki. Un ponte tra due mondi 70
- Le streghe di Salem 73
- Effetti collaterali 76
- Qualcuno da amare 78
- Attacco al potere
- La citt  che esplode. Antoine Fuqua 82

80



91

- FACES**
- 87 Claudia Cardinale. Il fascino malinconico della diva
- Channing Tatum. Il reduce
- FUORICAMPO**
- 96 L'arte di vincere



## Sentieri selvaggi magazine

n.7 maggio 2013

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

**Direttore responsabile**  
Federico Chiacchiari

**Direttore Editoriale**  
Aldo Spinello

**Redazione**  
Simone Emiliani, Carlo Valeri,  
Sergio Sozzo

**Hanno collaborato a questo  
numero**

Chiara Bruno, Giacomo Calzoni,  
Massimo Causo, Tonino De Pace,  
Davide Di Giorgio, Leonardo Lardieri,  
Stefano Locati, Francesco Maggi,  
Pietro Masciullo, Grazia Paganelli,  
Margherita Palazzo, Fabiana Proietti,  
Guglielmo Siniscalchi

**Progetto Grafico**  
Giorgio Ascenzi

**Redazione**  
Via Carlo Botta 19, 00184 Roma.  
**Tel.** 06.96049768  
**Mail redazione e amministrazione**  
[redazione@sentieriselvaggi.info](mailto:redazione@sentieriselvaggi.info)  
[info@sentieriselvaggi.it](mailto:info@sentieriselvaggi.it)

Supplemento a  
[www.sentieriselvaggi.it](http://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)

# L'anima nera del cinema italiano

di federico chiacchiari

Ok, lo confessiamo: *Sentieri selvaggi* da sempre ha scelto la via dell'indipendenza totale, economica certo, ma soprattutto "ideologica". Non facciamo parte di lobby o di cosche (di cui è piena l'Italia e anche il cinema italiano). E ogni volta ci piace scegliere di raccontare il cinema che riteniamo capace di smuovere il corpo, il cuore e l'immaginario. Fosse il cinema più sconosciuto o misconosciuto del mondo (Apichatpong Weerasethakul), fosse l'autore meno ritenuto tale del mondo (Judd Apatow), fosse anche il cinema spettacolare hollywoodiano più dolcemente eversivo (Baz Luhrmann). Non ci è mai interessato dividere il mondo, e il cinema, in bello/brutto, autore/genere, alto/basso. Abbiamo invece sempre cercato l'autonomia del pensiero, dello sguardo, dell'emozione. Quella che oggi manca in gran parte del cinema italiano (ad esclusione dei tre "vecchi maestri" Bellocchio, Bertolucci e Argento...). Ma che però non manca a un cineasta sincero ed esplosivo come Michele Placido che, sempre più, fatichiamo a considerare parte del "cinema italiano" (paradosale per un volto/corpo al centro di molte produzioni di successo, come quella, tra le migliori della stagione, di *Viva l'Italia*, di Mas-

similiano Bruno). E infatti *Il cecchino* è una produzione in tutto e per tutto francese. Ma quanto sarebbe bello se il cinema italiano si liberasse dalle derive ombelicali/salottiere del nostro "mondo cinema", si lasciasse andare per le derive di un cinema che del "male di vivere" recupera fascino ed esplosività, sapesse cogliere l'attimo del movimento impercettibile dello sguardo, scegliere il punto di vista narrativo e scardinare le geometrie consolidate della messa in scena; un cinema, insomma, che non si nasconda dietro le ipocrisie del "politicamente corretto" nostrano, ma sia capace di innamorarsi dei mostri, dei magnifici cattivi, dell'animo nero nascosto in ognuno di noi. Ecco, quello di Placido è un cinema che non ha paura di raccontarci gli "Angeli del Male" (*Vallanzasca*), i fantasmi del Cuore (*Ovunque sei*) e della Storia (*Romanzo Criminale*). E quando si trova a lavorare da vero regista su materiale altrui, lo sa far suo da vero "autore internazionale", lavorando sulla rarefazione dei colori, sui movimenti dei corpi, sulle traiettorie degli sguardi e delle pallottole. Come fosse un film di Johnnie To, ma con il piacere di giocare con i tabù ancora da sollevare, nel nostro cinema, come sesso, morte, violenza, amour fou....

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

**SENTIERI SELVAGGI**

**La passione**

**e la forza**

il cinema  
da fare, scrivere, pensare

**Sentieri selvaggi  
SCUOLA DI CINEMA**

[www.scuolasentieriselvaggi.it](http://www.scuolasentieriselvaggi.it)  
[www.sentieriselvaggi.it](http://www.sentieriselvaggi.it)



# Oltre i confini

## Conversazione con *Apichatpong Weerasethakul*

a cura di stefano locati

Abbiamo incontrato il regista thailandese, Palma d'oro con *Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti*, durante una mostra milanese a lui dedicata. È stata l'occasione per ripercorrere la sua carriera e approfondire la sua visione artistica



Ho incontrato Apichatpong Weerasethakul, Palma d'Oro a Cannes nel 2010 per [\*Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti\*](#), in occasione della presentazione di *Primitive*, mostra composta da nove video-installazioni e un libro d'artista che rappresentano un ponte tra la sua attività cinematografica e quella artistica. Durante la presentazione, accompagnato dal curatore Andrea Lissoni, il regista thailandese si è dimostrato serafico e sorridente come sempre. Ha raccontato la genesi del progetto *Primitive*, ideato tra il 2008 e il 2009, mentre si trovava nel nord della Thailandia per

effettuare ricerche che poi sarebbero confluite nel lungometraggio *Lo zio Boonmee*. Ne sono risultati una serie di documenti e installazioni che vanno da un video musicale del gruppo pop Modern Dog alla realizzazione di una nave spaziale aliena che atterra su suolo thailandese, protagonisti i giovani del piccolo paese di Nabua. A margine dell'incontro c'è stato fortunatamente tempo per fare quattro chiacchiere sul suo cinema e sulla sua visione artistica.

**Hai studiato architettura in Thailandia, poi sei**

**andato negli Stati Uniti, a Chicago, a studiare arti e cinema, scegliendo di non farlo nel tuo paese. Ti percepisci come differente, all'interno della cinematografia thailandese?**

Quando ho studiato cinema era l'inizio degli anni '90 e la scena cinematografica thailandese stava iniziando a mutare, da un vecchio modo di intendere il cinema a una nuova generazione che veniva dalla pubblicità e da nuove pratiche di regia. Quando sono tornato in Thailandia c'erano molti registi nuovi, mi sentivo tagliato fuori. Io non ero nessuno, non avevo esperienze precedenti nella pubblicità o nel cinema. A quel tempo, la seconda metà degli anni '90, internet non era ancora molto diffuso, e c'era una minore conoscenza del cinema. Oggi grazie a internet chi vuole può recuperare film europei o di altre latitudini, ma allora era un qualcosa a cui solo pochissimi avevano accesso. Perciò mi sentivo un po' strano, ero nel mezzo del ricambio generazionale. Mi ricordo ancora vividamente come da piccolo preferissi il cinema thai, rispetto a quello straniero, mi piaceva sul serio la generazione precedente, il loro stile, anche se sapevo di essere qualcosa di diverso.

**Poco dopo essere tornato in patria, hai fondato una compagnia di produzione indipendente, Kick the Machine. Com'è la scena indipendente thailandese?**

La mostra **Primitive**, per la prima volta in Italia, è stata curata da Andrea Lissoni e ospitata dallo spazio espositivo Hangar Bicocca di Milano, in via Chiese 2, dall'8 marzo al 28 aprile 2013.

La mostra è stata accompagnata da due eventi collaterali legati al cinema. Dal 14 marzo al 25 aprile sono stati proiettati a rotazione cinque film scelti dallo stesso Apichatpong Weerasethakul, per un'inedita rassegna d'artista: *La conversazione* di Francis Ford Coppola, *Scia d'amore* di John Cassavetes, il documentario *Heart of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* di Fax Bahr e George Hickenlooper, *La foresta di smeraldo* di John Boorman e *Goodbye Dragon Inn* di Tsai Ming-liang.

L'appuntamento più interessante e unico è stato senz'altro quello di venerdì 22 marzo con *Mysterious Objects*, un'intera notte di proiezioni no-stop del cinema di Weerasethakul, dalle 19:00 alle 8:00 del giorno successivo. Hangar Bicocca è rimasto eccezionalmente aperto tutta la notte, con a disposizione del pubblico tappeti e cuscini per sedersi, sdraiarsi o abbandonarsi al sonno. In questa maratona sono presentati, in lingua originale con sottotitoli in italiano, quattro suoi lungometraggi (l'esordio *Mysterious Object at Noon*, *Tropical Malady*, *Syndromes and a Century* e *Lo zio Boonmee*), oltre all'ultimo mediometraggio *Mekong Hotel* e a quattordici cortometraggi realizzati tra il 1994 e il 2011. Un'occasione davvero unica per scoprire o gustare un cinema onirico e ipnotico come quello di Weerasethakul.





È cambiata molto. Quando ho iniziato, nei primi anni 2000, c'era molto interesse per il cinema sperimentale, totalmente non narrativo. Poi le cose sono gradualmente cambiate, ora è molto più narrativo. Adesso molti festival cinematografici sono diventati molto aggressivi nel cercare le novità. Alcuni selezionatori, ad esempio da Rotterdam o Toronto, vengono spesso in Thailandia a sondare il terreno, mentre anche solo dieci anni fa non veniva nessuno. Quindi adesso ci sono molte compagnie indipendenti che producono film non troppo differenti da quanto prodotto dalle major. Non hanno le star o gli stessi budget, ma il vocabolario espressivo è molto simile. Penso comunque che le cose cambieranno ancora, è un flusso continuo. "Indipendente" secondo me è sinonimo di qualcosa in continuo mutamento, che continua a trasformarsi.

**Il tuo film *Syndromes and a Century* ha avuto molti problemi con la censura in Thailandia. Tu e altri registi vi siete battuti per una modifica delle norme sulla censura cinematografica. Com'è oggi la situazione?**

C'è ancora un sistema di valutazione, controllato dal governo, che ha la possibilità di censurare o bandire un film, se non sottostà obbligatoriamente a determinati tagli. Ogni anno ci sono uno o due film che vengono banditi e che perciò non possono essere proiettati pubblicamente. I temi a rischio sono molti, non solo il sesso o la violenza, ma anche la religione e la monarchia.

**Molti tuoi film mi sembra parlino di confini, esistano in uno stato di sospensione tra i piani. Uno stato fisico, come ad esempio *Mekong Hotel*, ambientato su un fiume tra Thailandia e Laos, o spirituale, come *Lo zio Boonmee, tra la vita e la morte*.**

Sono molto affascinato dai confini. Superiamo confini ogni giorno, operiamo tra staccionate di ogni genere. I confini sono instillati nella mentalità thailandese, anche nel modo di suddividere felicità e tristezza, eppure spesso mi sembra di non poter distinguere, di essere in uno stato di continuità, e da questo probabilmente emerge quella sensazione di commistione nei miei film. Per me è una modalità espressiva, è la mia prospettiva sul mondo. A volte si ha bisogno di vedere le cose come un continuo, altrimenti si rischia di impazzire.

**Guardando i tuoi film ho sempre avuto l'impressione si trattasse in qualche modo di opere multimediali. C'è il film, ed è una cosa precisa e presente, ma sembra sempre esserci il riferimento a qualcosa d'altro, come un interscambio continuo. Ne ho avuto conferma con la mostra *Primitive*, che in qualche modo amplia la visione di *Lo zio Boonmee*. Come lavori ai tuoi progetti?**

È un problema di spazi. Nei film si ha a che fare con una continuità temporale piuttosto lineare che si svolge in un luogo immateriale, lo schermo. È una sfida eccitante, dare forma alla propria idea in questo spazio delimitato. Lo spettatore poi però



A sinistra: *Lo zio Boonmee*  
In basso: *Syndromes and a Century*

porta le sue conoscenze, il suo vissuto, in quella continuità delimitata, e le integra nella narrazione. È proprio questo che mi affascina nel girare un film. Per le installazioni invece si ha uno spazio diverso, uno spazio materiale, quello espositivo. In questo caso si può giocare con gli spazi, come un architetto, per decidere come disporre gli elementi e come le persone poi li fruiscano. Qui gli spettatori hanno la libertà di creare la propria continuità narrativa. A volte gli elementi sono così astratti che non si percepisce la storia fino in fondo, è più una questione di sensazioni, come nel caso di

*Primitive*, in cui ad esempio si può percepire intimamente elementi come il fuoco o l'energia della giovinezza. Per questo cerco di unire queste due possibilità, solo così trovo di potermi esprimere in modo soddisfacente.

**I tuoi film hanno a che fare con la mutazione, la reincarnazione, la memoria. Come inserisci le tue idee su questi temi in un contesto narrativo?**

È difficile da spiegare. È un processo molto organico. Quando inizio un progetto nuovo è qualcosa di spontaneo, ascolto la natura, e ciò che mi circonda, come i miei collaboratori. E poi, dopo aver girato, il momento di riflettere è nella sala di montaggio. È una sorta di magia, il processo tramite cui dal montaggio prende vita la storia. Ma non è qualcosa che riguarda solo quel film. Bisogna aver presente anche i film precedenti, come un personaggio possa ricomparire da un film all'altro, o come anche parti di sceneggiatura possano ripetersi, in altre forme, così che gli spettatori che hanno visto i film precedenti possano percepire l'universo complessivo in cui si svolge la storia.

**In effetti alcuni osservando i tuoi film hanno**





**pensato alla tecnica surrealista del “cadavere squisito”...**

È effettivamente il processo che ho utilizzato nel mio primo film, *Mysterious Object at Noon*, incentrato sull'esplorazione del concetto di narrazione stesso. Quando però lavoro su un film narrativo, mi interessa riflettere su come trasporre il funzionamento del pensiero, che spesso è rapsodico e differisce molto a seconda delle diverse personalità. Il modo in cui ciascuno di noi pensa è diverso, ognuno ha una prospettiva diversa, ed è in costante mutamento. Perciò quando lavoro a un film, mi piace cercare di imitare quei processi. Anche se sono sempre io a scrivere, una persona sola, cerco di cambiare punto di vista, di far slittare la prospettiva del mio modo di pensare. Per questo la narrazione nei miei film può cambiare anche bruscamente, o possono cambiare gli umori. È un processo realmente attivo, e in questo sono molto aiutato dai miei collaboratori, sempre pronti a cambiare in corsa.

**Nei tuoi film si ha spesso la sensazione non ci sia un inizio, o una fine, ma un continuo rimando di fini e inizi. Ad esempio la prima volta che ho visto *Blissfully Yours*, ricordo di essere rimasto colpito da come i credits comparissero a metà film. Come lavori a questa struttura, è qualcosa già presente in fase di scrittura o nasce al montaggio?**

Dipende, a seconda dei casi. Per *Blissfully Yours* è qualcosa emerso in fase di montaggio. Io e il mio montatore abbiamo realizzato che il film doveva essere così, che era ciò che richiedeva la storia. C'è prima l'introduzione dei protagonisti e poi si



Due immagini da *Tropical Malady*

entra nel vivo dell'azione, c'era già una divisione precisa. Era come se il film stesso implorasse di essere suddiviso in quel modo. Altre volte invece lavoro fin dall'inizio con una struttura specifica, o con idee particolari, ad esempio decido che un personaggio debba guardare direttamente in macchina per ricordare allo spettatore che quello è un film.

**Lo zio Boonmee è un film che lavora molto sul concetto di cambiamento e morte, ma mi sembra che racconti anche qualcosa di molto profondo sulla natura degli esseri umani, da un punto di vista culturale specifico thailandese. Come lavori nell'integrare la tua visione filosofica all'interno della struttura narrativa?**

*Lo zio Boonmee* è un film formato da molti episodi, è pensato come un insieme di mini-storie. Io stesso durante le riprese pensavo: “Cosa sto facendo? Cos'è questo?”. Ma mentre giravo l'idea ha cominciato gradualmente a prendere forma, le mini-storie hanno iniziato a strutturarsi, si sono

A destra: *Mysterious Object at Noon*

In basso: *Blissfully Yours*

formati dei legami che ho continuato a esplorare in sala di montaggio e dell'audio. Per me è questo il processo di girare un film, la sfida di creare un percorso, dare una struttura. È come presentare un personaggio senza dare altri elementi che lo esplichino, in questo modo sta allo spettatore riunire gli indizi, formare la storia. È una sfida, ed è un rischio che prendo, perché poi forse qualcuno non capisce cosa stia succedendo. Ma credo rimangano in ogni caso le sensazioni, che ciascuno può rielaborare, e siano queste a creare il senso di inquietudine presente nel film.

**All'interno della tua filmografia, mi sembra che *The Adventures of Iron Pussy*, diretto in collaborazione con l'artista Michael Shaowanasai, sia qualcosa di sottilmente distinto, un omaggio ai vecchi film thailandesi di spie e d'avventura...**

Esatto, è un omaggio al trash! Sono cresciuto insieme a quei film, li adoravo. Volevo tentare di essere uno di quei registi che non hanno tempo di fermarsi ad analizzare quello che stanno facendo e seguono semplicemente uno schema. Mi sono divertito a lavorare in quella modalità, con i costumi, le scene scanzonate. Volevo abbandonarmi completamente agli stereotipi, seguire la ricetta come se stessi cucinando, e ho trovato cucinare in questo modo molto divertente.



**In quel film l'ironia era evidente. Ma anche negli altri tuoi film l'ironia sembra sempre correre sotterranea, in modo più sottile. Come inserisci l'ironia in contesti spesso molto profondi?**

Non saprei, è un fatto di osservazione. Si tratta di inserire elementi fuori posto in qualcosa che tutti conoscono, che tutti noi diamo per assodato. Ad esempio è stato buffo inserire e quindi far accettare immediatamente, in meno di un minuto, la presenza di una scimmia quale membro di una famiglia.

**Per finire, puoi dire qualcosa sul tuo prossimo progetto?**

Si chiama *Cemetery of Kings* e parla della malattia del sonno nelle piccole comunità thailandesi. Sarà sempre ambientato sul fiume Mekong, e parlerà di sogni e di desideri. Penso sia qualcosa di nuovo per me, perché per come è attualmente pensato è un film piuttosto romantico, una commedia romantica... con un mostro. Ci sono molte battute, ma anche molta violenza.



# Une confiance dans le regard

Conversazione con  
*Raymond Depardon e Claudine Nougaret*

a cura di fabiana proietti

Un'intervista esclusiva alla coppia Depardon e Nougaret, che ha presentato alla Casa del Cinema di Roma, in occasione dei "Rendez-Vous", il suo ultimo lavoro, *Journal de France*. Un'occasione per interrogarsi sulle nuove direzioni del documentario e della fotografia



Raymond Depardon e Claudine Nougaret sono alla Casa del Cinema per presentare al pubblico dei "Rendez-Vous. Appuntamento con il nuovo cinema francese" il loro ultimo lavoro, *Journal de France*, dialogo tra passato e presente sulle strade di Francia, che Depardon va ad interrogare, ancora una volta, dopo esserne stato l'occhio mobile, impegnato, anche impietoso, per oltre cinquant'anni. A bordo di un furgone, parte "sur les routes", raccontando i luoghi non ancora toccati

dal suo obiettivo e dialogando con se stesso, tra i frammenti dei reportage di guerra, politici, fra i volti dei passanti catturati nella Parigi degli anni sessanta, pedinati per pochi attimi e lasciati al loro destino.

*Journal de France* potrebbe essere un film sulla nostalgia eppure la scelta di inserirlo in una panoramica del "nuovo" cinema francese è del tutto sensata: la coppia Depardon-Nougaret è più forte e militante che mai, la loro caméra sempre attac-

cata al presente, mai al passato. E così, ci hanno raccontato quale direzione dovrebbero intraprendere oggi fotografia e documentario. Un dialogo vivo, incline al battibecco, testimone di una passione per il dispositivo e per le sue possibilità di raccontare tanto il mondo quanto l'autore.

**La parola “journal”, “diario”, indica da subito una dimensione intima, privata nel taglio della storia. In che modo il documentario può, al giorno d'oggi, trovare un punto di equilibrio tra la dimensione personale dell'autore e quella pubblica del mondo che vuole raccontare?**

**C.N.:** È una domanda molto vasta. Nella parola diario c'è tanto qualcosa di personale, di intimo, quanto di universale, perché abbiamo la fortuna di avere come protagonista una persona che ha vissuto l'attualità degli ultimi cinquant'anni e dunque c'è uno sguardo sull'attualità francese e non, che è allo stesso tempo personale e universale. È una legge però? No, non lo è. Anche se, come diciamo sempre, crediamo sia necessario “puntare la macchina da presa su di sé”. Qual è il punto di vista? Chi è l'autore? Da dove viene?

**R.D.:** Questo nel documentario è vitale, nel cine-

ma di finzione no. Ma il cinema di finzione resta nella sua “cittadella”. Oggi le telecamere sono così piccole che è quasi troppo facile riprendere l'intimità delle persone, ma, d'altra parte, c'è un tale ritardo nel filmare i nostri contemporanei che si arriverà presto al punto che tutto sarà stato fatto, tutto sarà stato girato dieci o venti volte: la polizia, le donne di ogni categoria o nazionalità, francesi, italiane, americane – anzi forse sull'America del Nord abbiamo iniziato un po' dopo – ma ora questo ritardo si sta riducendo e ciò significa che sarà sempre più difficile fare delle cose originali. Dunque è qui che deve nascere una nuova scrittura, che il fossato tra documentario e finzione si deve ridurre. Se parliamo per esempio dell'Italia, il Dopoguerra di Rossellini e De Seta era ancora un'epoca in cui bastava posizionare una macchina da presa per strada per ottenere un bel risultato... ovviamente erano persone di grande talento, ma era sicuramente più facile.

**C.N.:** C'è un documentario personale, uno impegnato e uno tematico per la televisione. Il nostro ha elementi di tutti e tre ma non è mai soltanto uno di questi.

**R.D.:** Bè è un po' personale.

**C.N.:** Sì ma è anche universale! È la frontiera di



tutte queste tipologie.

**R.D.:** Le televisioni non hanno reso un gran servizio al documentario. Lì non c'è che il soggetto, il tema, l'autore sparisce. E invece trovo che ci sia bisogno di autori con uno sguardo nuovo, un punto di vista personale e unico. Una fiducia nello sguardo. Speriamo che i committenti evolvano un po', altrimenti saremo pieni di piccole cose che saranno sfocate, né carne né pesce. Forse è per questo che ci ritroviamo sempre con gli stessi film, che magari seguono la polizia che penetra nelle banlieue e cose così. Invece ci si dovrebbe fermare e iniziare a fare un lavoro di rifondazione.

**C.N.:** Ma sono le persone che vogliono vedere i poliziotti!

**R.D.:** Sì, per esempio, negli anni Ottanta ho fatto un film sulla polizia a Parigi. Ero uno dei pochi ad aver fatto un lavoro del genere, mentre ora tutte le settimane c'è un film sulla polizia perché non costa molto realizzarlo, incontra il gusto del pubblico. Anche se adesso gli stessi poliziotti si sono stancati di essere ripresi, hanno detto "ora basta". Si è arrivati a una vera e propria saturazione. Non è più possibile filmare la gente del terzo mondo...

**C.N.:** Sì, per noi la cosa più importante ora è il rinnovamento. Non ci si può ripetere all'infinito. La forma che abbiamo dato a *Journal de France* è proprio questo: il tentativo di trovare un'altra via.

**R.D.:** Non è per la notorietà, perché siamo conosciuti, ma abbiamo la responsabilità di far avan-

zare la scrittura del documentario, del cinema in generale. Oggi quelli che propongono le cose migliori sono gli autori molto giovani o quelli molto vecchi... credo che noi apparteniamo sicuramente alla seconda categoria! *Journal de France* è un film che vuole trasmettere questa ricerca, c'è solo un uomo con la sua macchina da presa. Ed è questo, un tentativo.

**Ora i documentaristi che vogliono esprimere una dimensione privata si appoggiano spesso alla pratica del *found footage*, come se lo sguardo autoriale emergesse più nel momento del montaggio, dell'assemblaggio delle immagini che non nell'atto di filmarle...**

**C.N.:** Dipende. Ho appena assistito al Festival Internazionale del Documentario del Beaubourg (il [Cinéma du Réel](#), ndr) e c'erano lavori dallo sguardo personale, impegnato e anche curati dal punto di vista estetico. Film provenienti da tutto il mondo, anche se la provenienza è un concetto che ha perso valore, dato che i giovani sono spesso prodotti da tre paesi alla volta. Erano comunque qualcosa di nuovo, una frontiera tra l'installazione e il documentario d'impegno, ma mai un "film d'archivio".

**R.D.:** È vero che molti della mia generazione sono più legati all'atto di filmare. Io stesso provo ancora un'enorme gioia nel riprendere. Me ne frego di essere considerato una sorta di "paparazzo". Molte persone che conosco sono stanche della





troupe, vogliono girare leggeri, con al massimo tre persone, e non vogliono più correre dei rischi. Ma questo accade in tutti i mestieri... per quanto riguarda i giovani credo sia la televisione che ha uniformato e appiattito lo sguardo.

**Nei film precedenti avete sempre lavorato molto sui volti. Il minuto di silenzio di Nelson Mandela è a tutti gli effetti un' "intervista silenziosa", in cui la forza dello sguardo del leader politico emerge intatta, senza bisogno di parole...**

**C.N.:** Sì, è un personaggio talmente noto che le parole erano superflue.

**Eppure si ha l'impressione che, anche non conoscendo la sua storia, l'impatto rimarrebbe fortissimo...**

**C.N.:** Sì, questo è un concetto importantissimo che riguarda il ruolo attribuito allo spettatore, la necessità di dare fiducia alla sua facoltà di giudizio. Bisogna mettere in piedi un sistema cinematografico che faccia avere allo spettatore fiducia in sé. È necessario che il suono e l'immagine siano di qualità, che non gli si dia l'impressione di raccontare qualcosa a caso. Non è un dogma ma per noi è una questione fondamentale su cui cerchiamo di riflettere continuamente: immaginarsi al posto dello spettatore.

**R.D.:** Quando ero un giovane fotografo e cineasta non avevo paura di filmare la gente. E ora che sono più conosciuto, invece, ho più difficoltà a filmare le persone. È strano.

**Volevo infatti arrivare a questo: In Journal fotografa più i luoghi che non le persone...**

**R.D.:** Questo film riguarda la Francia perché i francesi sono un'altra cosa. Ho separato Francia e francesi. Oggi sarebbe necessario fotografare i francesi, mettersi in viaggio e fotografarli come popolo perché oggi – parlando a livello fotografico – non sono molto presenti. Credo che in Italia ci sia la stessa situazione. Ci sono stati fotografi come Berengo Gardin che hanno raccontato egregiamente gli italiani, ma ora non c'è più sostegno, più aiuto per questo genere di cose. Anche se i costi si sono ridotti e per qualche centinaio di migliaia d'euro si potrebbero avere sei fotografi per dieci mesi e dei grandi progetti.

In Francia si potrebbe fare un grande progetto nazionale, prendere dieci fotografi e metterli a fotografare i francesi: chi sono, cosa pensano... Veramente oggi in Europa è pieno di domande incredibilmente semplici che non vengono inda-





gate perché crediamo che la televisione mostri già tutto. Ma non è vero: mostra l'attualità ma non le persone. Questo non serve a niente. La fotografia da questo punto di vista potrebbe veramente avere una missione.

C'è un libro che ho comprato qui in Italia negli anni Ottanta, intitolato *Dentro la casa*, un libro fotografico di interni, un lavoro incredibile ma sconosciuto. Credo fosse un libro facile da fare, allora. Farne un film sarebbe formidabile, ci sarebbe gente che potrebbe raccontare storie formidabili. Ecco questo sarebbe davvero un progetto interessante da realizzare perché trovo che, in Francia come in Italia, i progetti di gruppo manchino, anche se potrebbero costare meno di tre semafori!

**C'è un momento in *Journal de France* in cui appare un super8 girato sul set de *Il raggio verde* di Eric Rohmer. Come mai avete inserito quell'estratto, l'unico che rimandasse al lavoro di un altro regista?**

**C.N.:** È stato il mio primo film come ingegnere del suono, avevo lavorato solo come assistente prima. È stato un film fatto solo da donne nei reparti tecnici. Un'innovazione totale. Quando Raymond ha fatto *Palais de Justice* ha scelto una troupe al femminile riprendendo quest'idea da Rohmer.

**R.D.:** Sì, trovo che le donne abbiano una presenza più discreta e si adattassero meglio a un contesto delicato come quello del tribunale.

**C.N.:** *Il raggio verde* è un film totalmente improvvisato, senza sceneggiatura, l'unico che ha girato in questo modo così libero, a parte forse lavori minori come *Reinette* e *Mirabelle*.

**R.D.:** È un film straordinario, un capolavoro. Per-

sino Godard ha scritto una lettera a Rohmer dopo averlo visto. Era geloso, avrebbe sempre voluto fare un film così ma non ne era in grado.

**C.N.:** Prima delle riprese ci siamo visti per tre settimane e tre volte la settimana, per conoscerci. Così quando abbiamo iniziato a girare eravamo come una famiglia, tra attori e tecnici. Era molto affettuoso con tutti, anche quando ho lavorato altrove, lui mi ha sempre "sorvegliato", prendeva a cuore la carriera di chi gli stava attorno.



A man with a beard and short dark hair, wearing a tan jacket, is shown in profile from the chest up, looking towards the left. He is standing in front of a stone wall. The background is a blurred city street with buildings and a car.

# Michele Placido

*Cinema d'amore e rabbia*

# Illuminare l'anima dei personaggi

*Conversazione con Michele Placido*

a cura di federico chiacchiarì, sergio sozzo  
e aldo spiniello



**Nonostante *Il Cecchino* sia un film dichiaratamente su commissione, ci pare comunque un'opera molto personale che continua il tuo discorso sui *Fantasi della Storia*: tutto il tuo cinema, soprattutto l'ultimo, mettendoci dentro anche *Il Grande Sogno*, racconta di personaggi che non riescono a stare nella *Storia*, ma ne abitano le feritoie, gli angoli bui, come *Kaminski* o *il figlio di Mattei*...**

Proprio a proposito di questa vostra riflessione, io mi accingo a realizzare a brevissimo un esperimento strano, a metà tra film e teatro, *Prima di andar via*. La storia di una persona, un quarantenne,

che durante una cena di famiglia decide di sparire. Nonostante l'amore e l'affetto che le sorelle e la famiglia hanno per lui, decide che non gli interessa più vivere in questo modo, e sparisce. E si svolgerà tutto intorno a un tavolo: ho visto questa pièce teatrale e voglio farci un film, proprio per il valore della metafora, che racconta molto bene la condizione esistenziale dei nostri tempi, il vuoto e il malessere che sentiamo un po' tutti. I miei personaggi, anche quelli de *Il Cecchino*, hanno tutti questo male di vivere, a partire dal personaggio di Kassovitz che è un reduce che preferisce sparare durante una rapina piuttosto che in guerra



a persone che non conosce. È questo livello più profondo che mi ha spinto ad accettare di girare il film; in verità ho cercato di andare un po' oltre intervenendo durante la lavorazione sulla sceneggiatura, ma molto è stato tagliato.

**Però nel film è evidente un'altra costante del tuo cinema: il lavoro sui corpi, sull'autolesionismo, su una violenza fisica sempre più marcata e esplicita. Pensiamo alle ferite autoinflitte da Renato Vallanzasca, alle tossicodipendenze di Filippo Timi in quel film e di uno degli scagnozzi della banda del Cechino, alle torture sanguinarie del "Dottore" Gourmet, ma anche alle sofferenze di Edgar nel *Re Lear* che hai portato in teatro...**

Mario Martone una volta mi ha detto che a lui il mio cinema piace perché lo giudica molto fisico. L'autolesionismo di Vallanzasca non era in sceneggiatura, l'abbiamo inserito all'ultimo momento perché nel corso di una visita mia e di Kim Rossi Stuart durante il giorno di permesso, ad un certo punto Renato Vallanzasca è apparso in mutande e con il corpo pieno di cicatrici e segni di ferite, una mappa geografica da cui Kim è rimasto molto colpito: ogni graffio era il segno di un agguato, una sparatoria, una colluttazione. Come se Vallanzasca si portasse addosso la prova dell'aver affrontato tutta la sua vita in prima persona. Anche in un film molto sfortunato come *Ovunque sei* ho inserito quelle due nudità nel finale, chia-

ramente erano due corpi simbolici di una dimensione non più terrena; a teatro nel *Re Lear* c'è un pezzo di autolesionismo del personaggio di Edgar pazzesco, è una scena che produce un clamore straordinario nel pubblico, soprattutto quello giovane, una ricerca di santità che vuole purificare in questo modo il proprio corpo dalle contaminazioni del mondo e della corruzione.

Probabilmente è un'attenzione che mi deriva dagli anni di Accademia di Arte Drammatica, quando Orazio Costa ci diceva: "se avete paura di mettere a nudo la vostra anima andando sino in fondo, fate una prima prova: spogliatevi nudi, anche davanti allo spettatore, e cercate il coraggio di recitare la scena adesso".

**Sarebbe d'obbligo tornare al cinema civile di Francesco Rosi, tornare a quel coraggio, a quella chiarezza**

**È raro, probabilmente è un caso unico, che guardando il film di un cineasta italiano si possano riconoscere riferimenti non ai grandi autori italiani, ai grandi maestri, alla commedia, bensì al western classico, alle geometrie del cinema di Hong Kong, ai silenzi di Melville. Ma la tua formazione viene invece in pieno da quel cinema italiano lì. È come se da regista invece avessi un tuo doppio che ha un**

### immaginario parallelo...

I film che ho interpretato qui in Italia, Monicelli, Bellocchio, i Taviani, poco hanno a che vedere con queste cinematografie: recentemente mi chiedono spesso se conosco molti film di Hong Kong, ma io non ne avevo mai visti! Da ragazzo ho amato molto Akira Kurosawa, amavo più lui del cinema italiano anni '70 e '80. Andavo al Nuovo Olimpia a vedere rassegne intere dei suoi film: ero affascinato dagli attori giapponesi, dal loro gioco al contrario rispetto alla recitazione italiana dell'epoca, pochi dialoghi, una recitazione emblematica e per sguardi e primissimi piani, come Toshiro Mifune che chiaramente ha ispirato Sergio Leone. Un tormento del primo piano prima di scattare all'azione. Un altro attore che mi affascinava in quegli anni era Lino Ventura, lo amavo moltissimo e fui davvero deluso quando scoprii che questo samurai simile ad Alain Delon fosse in realtà un parmigiano!

**Anche da attore hai attraversato la storia del cinema di genere in Italia, da Damiano Damiani a Michele Soavi. Il tuo è un percorso apertamente politico non solo sullo schermo ma anche dietro la mdp e al di fuori, con le tue esternazioni pubbliche spesso sopra le ri-**



**ghe. Ecco, se dovessi indicare al giorno d'oggi qual è e come è possibile fare un cinema politico in Italia, dove ci diresti di guardare? Ad esempio hai appena interpretato un ruolo di aperta satira nel film [Viva l'Italia](#) di Massimiliano Bruno...**

Per quella che è la tensione che si vive in Italia oggi, sarebbe d'obbligo tornare al cinema civile che facevano autori come Francesco Rosi, tornare a quel coraggio e a quella chiarezza espressiva. Ma chi ha il talento per farlo, non affonda mai davvero il coltello: Garrone in [Gomorra](#) si ferma





all'estetica, si tiene lontano dal sangue...

### A differenza di Marco Risi!

Marco, certo. Meri per sempre è stato per lui l'inizio di un percorso da regista politico importante che ha toccato almeno le grandi tappe de *Il muro di gomma* e *Fortapàsc*. Ultimamente in TV con lui ne *L'ultimo padrino* abbiamo cercato di raccontare come Provenzano sia in realtà il prodotto di una cattiva politica, come tutta la mafia. Ecco perché quando i politici si scandalizzano perché voglio trarre delle figure umane da questi personaggi, quasi degli "eroi", io mi incazzo: Vallanzasca è un altro prodotto di una certa società basata sul culto della ricchezza e del benessere in mano di pochi. Il calabrese che ha sparato ai due carabinieri a Montecitorio il 28 aprile scorso, ad esempio, ha una storia interessantissima: ha comprato la pistola quattro anni fa, e invece di sparare a un mafioso locale della ndrangheta ha fatto tutto il viaggio pianificato sino a Roma. Un film su questa triste vicenda sarebbe straordinario, ma non si farà mai, perché la Rai o qualsiasi altro potenziale finanziatore avrebbe paura di dispiacere qualcuno. Ci sono tanti giovani registi che vorrebbero fare un cinema più arrabbiato in questo periodo, ma non gli viene data la possibilità di farlo.

**Proprio a questo proposito, sembra che in Italia ci sia una difficoltà a fare film in cui i protagonisti siano dei cattivi sfaccettati e com-**

**plici, che poi però piacciono al pubblico, il che è da sempre al contrario una delle grandi forze dell'industria americana. Ne *Il cecchino*, invece, hai mantenuto una costruzione per cui i tre personaggi sono tutti controversi ma con un'anima, ce n'è sempre uno più cattivo di loro... pensiamo anche al *Freddo di Romanzo Criminale*...**

Sono delle figure con una loro nobiltà, degli "angeli del Male" come lo stesso Vallanzasca si è definito. Tanti giovani della mia generazione sono stati dei ribelli, come anch'io... poi il tempo ci ha



addomesticato, ma ci rimane sempre qualcosa per cui vogliamo esprimere quello che Shakespeare raccontava dei suoi personaggi, tutti negativi! Amleto è un assassino perché è stato ferito a sua volta dalla condotta della madre: è quello che accade nel dna dell'uomo quando appare il Male – si ribella. Una cosa è l'istinto crudele dell'uomo, e un'altra la corruzione dell'anima. Quando a Venezia tutti insorsero alla mia dichiarazione su quanto il Parlamento fosse pieno di Vallanzasca, intendevo dire che contano molto meno le malefatte del bandito in confronto a quelle di un politico criminale. Il ceccino di Montecitorio e il carabiniere che ha colpito sono due vittime allo stesso piano della cattiva politica, della politica corrotta. A me probabilmente è rimasto lo spirito che avevo da ragazzo nel collegio dei preti: mi piaceva l'idea di essere all'interno di un Ordine delle Cose, ma allo stesso tempo quell'Ordine mi disturbava e facevo sempre qualcosa di plateale per sconsacrarlo. E finivo puntualmente in punizione...

**Tu hai interpretato dei grandi cattivi del cinema italiano, pensiamo anche solo agli antagonisti de [La sconosciuta](#) o di [Arrivederci amore, ciao](#).**

Mi vengono bene questi personaggi, chissà perché? Forse perché a teatro ho fatto tanti ruoli shakespeariani, da Macbeth per la regia di Bellocchio al nerissimo Calibano per la regia di Strehler. Shakespeare ci dice proprio come, nonostante tutto il sangue che l'uomo ha versato nei secoli, si possa ancora peggiorare, superare ogni volta il limite. Io soffro personalmente del fatto che, nella mia vita, più di una volta avrei potuto compie-

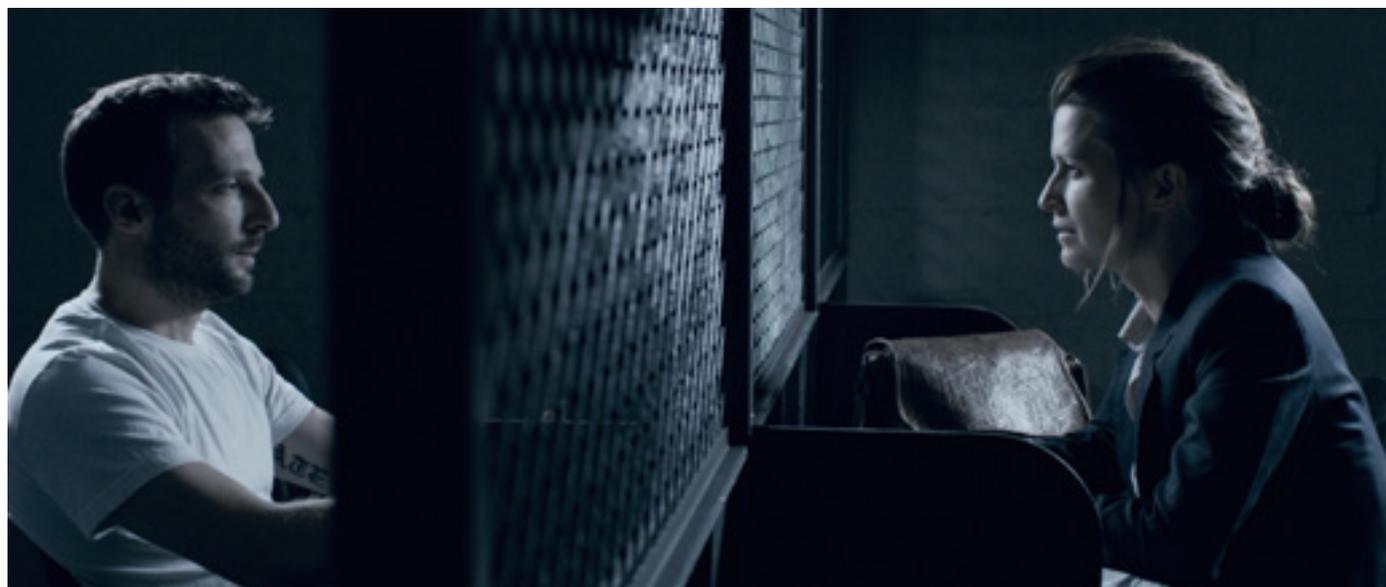


re il Male anche ai livelli di quei personaggi dei film di Tornatore o Soavi, e che tanti altri uomini compiono. E parlo del Male fatto per arricchirsi, per ambizione, per la *roba* come la chiama Verga: vendere l'anima al diavolo per una passione, o per un sentimento di ribellione. Una tentazione che ho provato molte volte.

**Abbiamo sempre avuto la curiosità di sapere se la sequenza in cui nessun poliziotto riconosce Vallanzasca, che passeggia indisturbato per la Questura di Milano, fosse o meno una citazione letterale da un istante piuttosto simile in *Public Enemies* di Michael Mann, con Dillinger che si aggira, non notato, nelle stanze del Distretto di Polizia incaricato di dargli la caccia...**

Quell'aneddoto è vero, è accaduto davvero, me lo ha raccontato Renato Vallanzasca. Era così sfrontato nella realtà. Poi mi hanno fatto notare che vi era un'idea simile in Mann e sono andato a guardarmela, ma avevamo già deciso di girare la sequenza così.

**Un terzo polo in [questo discorso](#) è il dittico su**





### **Mesrine** di Jean-François Richet.

Quando uscì *Mesrine* in Francia la promozione era proprio basata sul confronto con *Romanzo Criminale*, la frase di lancio richiamava apertamente un parallelo con il mio film. È stata una grande soddisfazione.

### **Parliamo del lavoro fatto con Catinari sul cinema digitale, una fotografia gelida senza colori caldi, ottenuta lavorando sui grigi.**

Man mano che io e Arnaldo Catinari affrontiamo insieme le nostre storie, le nostre opere, compreso questo *Prima di andar via* che gireremo in meno di tre settimane, affiniamo sempre di più una strategia dei sentimenti dei personaggi: ogni personaggio deve avere una sua luce. Questo con il digitale è ancora più facile, prima lo si poteva fare solo in postproduzione: adesso non solo indichi all'attore i colori giusti, ma puoi anche adattare i colori della fotografia sul risvolto che l'attore darà al ciak. Io mi sento un po' come Vittorio De Sica da questo punto di vista: suo figlio mi raccontava di come non mettesse mai l'occhio nell'obiettivo della macchina da presa.

**Il mio sogno è un film su Caravaggio. Prima di tutto perché si tratta di un criminale coi fiocchi**

E anch'io rispetto molto il lavoro dell'operatore: sono talmente sicuro di quello che può darmi l'attore, perché ci ho lavorato così tanto prima delle riprese, con una preparazione di carattere quasi teatrale, spesso un vero e proprio *buen retiro* come abbiamo fatto con il cast di *Romanzo Cri-*

*minale* e di *Vallanzasca*, che l'operatore si trova davanti già una luce suggerita per la scena. Era una vecchia regola di un maestro come Sidney Lumet, che affittava un enorme sala da ballo a New York (nella sua biografia lo racconta riguardo a *Quel pomeriggio di un giorno da cani*) e ci si chiudeva dentro con tutto il cast tecnico e artistico. Disegnavano per terra con il gesso le traiettorie degli eventuali set, e lì si iniziava il lavoro con gli attori. Ed era così che attori, tecnici e macchinisti cominciavano a rendersi conto della luce che avrebbe dovuto avere il film. E Lumet era un altro che veniva dal teatro.

Ecco, il mio sogno, che non riuscirò mai a realizzare, è un film su Caravaggio. Prima di tutto perché si tratta di un criminale coi fiocchi, un animo maledetto, ma si potrebbe fare un lavoro eccezionale proprio sulla luce... pensate che qualche critico francese ha amato così tanto *Romanzo Criminale* da ritrovare nella fotografia proprio i colori di Caravaggio. D'altra parte il Freddo finge di conoscere la Madonna dei Pellegrini nella scena in chiesa: lì Bigazzi fu straordinario perché già all'epoca avevamo cominciato un percorso di allontanamento dall'idea di una fotografia uniforme. Quello che lui fa adesso splendidamente con Sorrentino. Anche se quello è un cinema che ha un po' troppo lustro per i miei gusti, io preferisco illuminare l'anima dei personaggi più che meravigliare gli occhi dello spettatore.

### **Come hai lavorato sulla sottrazione sul set de *Il Cecchino*?**

Insieme agli sceneggiatori, che erano quotidianamente sul set, abbiamo cercato di asciugare l'aspetto verbale dei personaggi, e questo lavoro è andato a sottrarre tutto l'aspetto esplicito del per-

sonaggio di Kassovitz: se noi non lo vedessimo usare le armi all'inizio, non diremmo mai che si tratta di un assassino. Mentre invece il commissario Mattei ha uno sguardo molto più oscuro, pericoloso e letale di quello del cecchino. È stato un bel lavoro fatto con gli attori: Kassovitz è soprattutto un regista affascinante, sempre attento alle indicazioni che gli dai sul set.

**Proprio riguardo a Kassovitz, c'è una scena che ci è piaciuta molto, e vorremmo sapere se era in sceneggiatura o quanto si sente il tuo tocco lì. Ed è il momento in cui Kaminski va a fare visita al personaggio di tua figlia Violante. È una scena dolce e violenta allo stesso tempo, si tirano, si spingono via ma si attraggono, c'è un sottile erotismo in quell'istante...**

Lo hanno notato in molti. Abbiamo lavorato con Catinari, da sceneggiatura la scena era a letto con Kaminski che tiene la donna immobile per i polsi: ne abbiamo girato un ciak così ma non rendeva, proprio visivamente, i dialoghi erano giusti. Ho avuto un'intuizione e ho fatto vedere a Mathieu la scena reinventata con tutto quel tirarsi e spingersi così fisico. E allora abbiamo provato a girarla con la macchina a mano, in cui Arnaldo è molto molto

bravo, ne abbiamo girate 4-5 e assemblandole in sede di montaggio è venuta fuori una scena molto interessante, che non era assolutamente scritta così. E forse lascia intravedere un'ennesima deviazione nella storia, che non conosceremo mai. È un risultato che abbiamo ottenuto grazie alla fisicità della macchina a mano, che ha scompigliato la compostezza del dialogo: ma è quello che succede anche nella vita quando affronti fisicamente uno scontro, e può succedere di tutto. Viola a un certo punto sembra quasi essere più violenta di Kaminski. Mi piacciono le donne che tirano fuori le unghie, come in *Un viaggio chiamato amore* alcuni scontri in cui si tirano proprio per capelli Campana e la Aleramo, ma anche in *Romanzo Criminale* c'è una scena tra il Commissario e la puttana in cui lei gli sputa in faccia e lo prende a schiaffi.

**Per non parlare della Liliana di *Del Perduto Amore*...**

Certo, lì c'è una grande dignità nel personaggio di Giovanna Mezzogiorno.

**Tutti questi personaggi del tuo cinema, e magari anche il tuo futuro *Caravaggio*, hanno**





**sempre a che vedere con una loro dimensione pubblica, dai tempi di *Un eroe borghese* sino ad alcune tue interpretazioni come Giovanni Falcone, Aldo Moro, Padre Pio, arrivando sino al tuo ultimo *Re Lear*...**

In questi giorni ho immaginato più volte di poter essere Ministro dell'Interno. Essere protagonisti dev'essere un fatto positivo: per questo credo che la vita osservata dalla prospettiva di un protagonista della Storia abbia un punto di vista per me così eccezionale. Lo dico nel rispetto della politica: al di là del giudizio di merito su Beppe Grillo, non è di gran lunga preferibile un comico a un politico corrotto? Quantomeno Grillo sa esprimere le proprie idee con una forza straordinaria. Ecco, io non farò mai davvero il Ministro dell'Interno, ma non mi sento inferiore ai protagonisti della politica. Questo vuol dire che aver affrontato tanti personaggi protagonisti ai poli opposti del nostro passato, da Falcone a Provenzano, mi dona una visuale privilegiata sulla nostra Storia.

**Questo tempo è triste perché non succede niente: c'è una rassegnazione a subire la Storia**

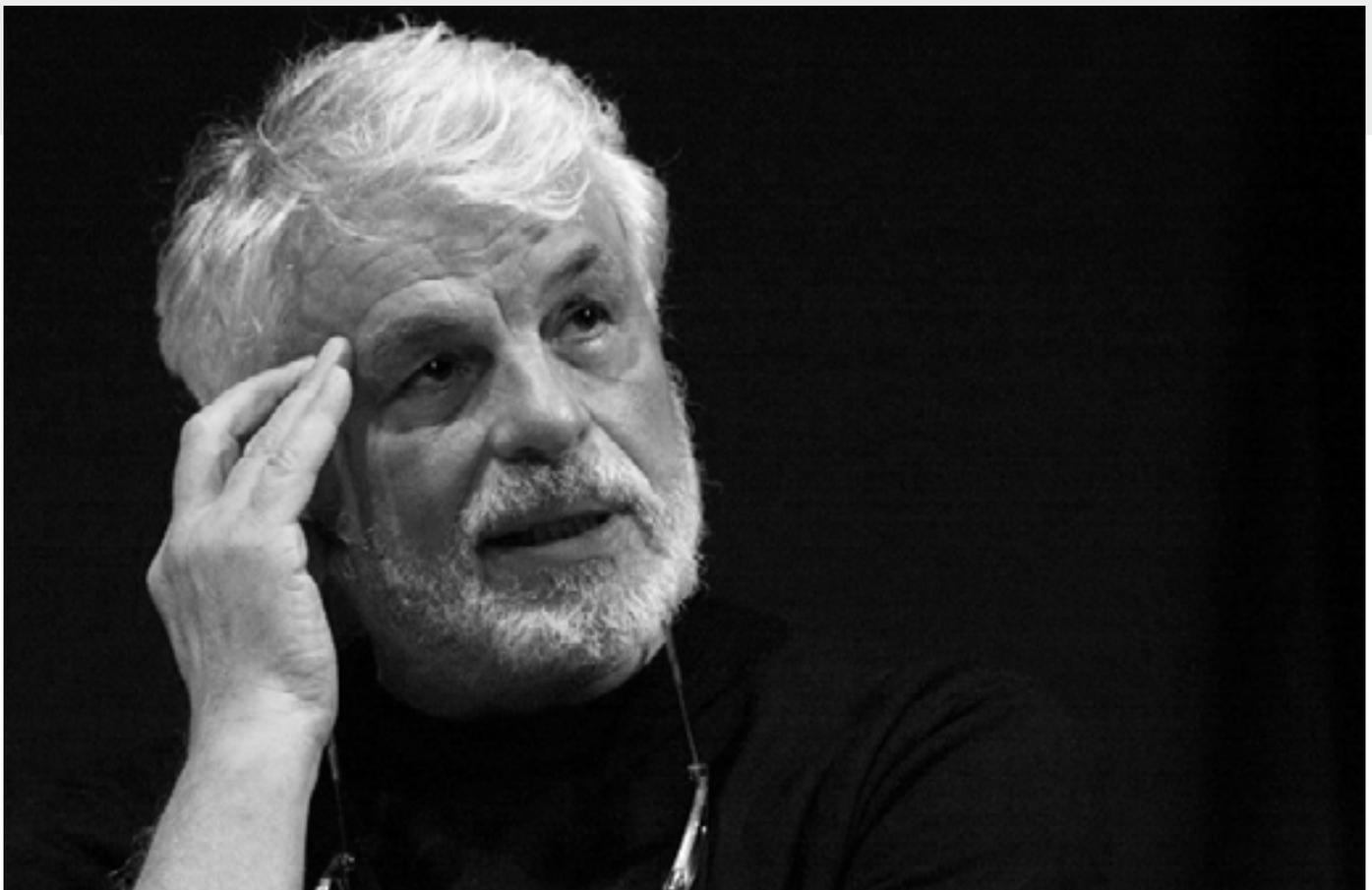
**Sempre nel *Re Lear*, Edgar nel finale dice "dobbiamo accettare il peso di questo tempo**

***triste*". Nella tua posizione attuale di artista, che ora ha deciso di girare i film da regista in Francia mentre in patria lavora a un cinema popolare come può essere quello di Luca Lucini o Neri Parenti, quanto lo senti triste questo tempo?**

Negli anni Settanta e Ottanta ci sono stati in Italia sussulti molto feroci con le Brigate Rosse o i movimenti studenteschi. Alcune di quelle ribellioni erano giuste, altre meno: di fronte ai padri che sbagliano, nella storia dell'uomo il sangue si è sempre versato. Questo tempo è triste perché al contrario non succede niente: c'è una rassegnazione a subire la Storia senza volerne essere protagonisti. Questo è il tempo del suicidio, si preferisce colpire se stessi invece che il proprio tempo, come nel mio prossimo *Prima di andar via*. Il quarantenne protagonista nei decenni passati avrebbe usato il suo scontento in maniera violenta contro gli altri, non contro se stesso come accade nella pièce.

**Noi siamo stati tra i pochissimi ad amare *Ovunque sei*, che wikipedia definisce addirittura "fallimentare". Quale tabù affrontava quel film per essere stato così rifiutato da pubblico e critica?**

È un film che è stato negato a se stesso, non è stato per nulla accettato, forse perché va al di là di un certo meccanismo di racconto: dopo pochi minuti dall'inizio i personaggi sono già da un'altra



parte, non si poteva pretendere che la sceneggiatura andasse in una direzione unica. È un film con dei difetti ma ne difendo l'azzardo di raccontare proprio quell'altra parte, come se la macchina da presa fosse proprio lì, dall'altra parte appunto. Marco Bellocchio lo apprezzò, trovandolo un film coraggioso, una grande storia d'amore impossibile raccontata dall'interno di quel gorgo in acqua, in cui scende anche l'obiettivo seguendo il protagonista che muore. Noi non ci scandalizzeremmo all'apparizione miracolosa di un Santo o di una Madonna, ma siamo i primi a ridere al racconto di un'apparizione del fantasma di un nostro caro defunto che ci viene a parlare. Giovanni Pascoli, che sentiva le voci, ci credeva invece con grande serietà.

**Il problema di quel film è paradossalmente quello di essere molto poco italiano, davvero lontano dalla concezione di canone cinematografico nostrano: è forse il nocciolo dell'annosa difficoltà della nostra critica col tuo cinema...**

Se tu pensi che in *Un viaggio chiamato amore* sono stato criticato per le scene di sesso col letto che cigola, come se la grande poetessa e il giovane scrittore non potessero fare l'amore con foga, come invece si intuiva dal loro focosissimo carteggio...

**Questi tabù come il sesso, la morte, la violen-**

**za, tu riesci sempre ad affrontarli attraverso i gesti, l'azione, un altro retaggio del cinema classico americano, mentre invece il cinema italiano è molto più affidato alla parola, al dialogo.**

Quando uscì a Roma il mio *Le amiche del cuore*, che fu molto amato dal pubblico e dalla critica francese, le sale erano mezze vuote perché già si sapeva che il film parlava d'incesto, e la gente se ne teneva lontana. Andai a vederlo una sera all'Eden e vidi una coppia uscire di corsa scandalizzata alla prima carezza, davvero innocente, che il padre faceva ai capelli della figlia. Mi accorgo sempre dopo di fare dei film che in Italia danno fastidio, smuovono delle cose che allontanano dal percorso prefissato di quello di cui si può parlare. Ma continuo per la mia strada, ora il mio altro progetto francese è la storia molto forte e tortuosa di una donna che impone al marito, che non riusciva a darle bambini, il figlio di una violenza. È tratta da *L'innesto* di Pirandello, la sceneggiatura l'abbiamo scritta qui in Italia con Giulia Calenda ma già in francese, e i francesi sono impazziti. A fine marzo 2014 la giriamo, una volta trovata l'attrice giusta che non abbia paura di fare questo sentimental thriller: ora la protagonista definitiva dovrebbe essere Charlotte Gainsbourg. Pirandello era un altro autore inquieto e molto poco italiano, più europeo, e qui mi affascina il fatto che l'inquietudine sia quasi tutta riversata proprio sul personaggio femminile.

# Il film più bello della storia del cinema italiano

di sergio sozzo

Se un solo film dovesse restare come traccia fossile della nostra civiltà oramai dissolta, per aiutare un visitatore da un altro pianeta a capire in sole due ore di proiezione l'essenza del cinema italiano, non avremmo dubbi a scegliere un film di Placido



La si percepisce chiaramente già dalle immagini, dalle parole, dai volti del trailer, l'ambizione di Paolo Sorrentino, la sua ossessione (mica tanto) nascosta, l'intento programmatico: [La grande bellezza](#) vuole essere il più grande film della storia del cinema italiano, diretto dal più grande regista che abbiamo mai avuto. Va da sé, è l'approccio che ogni cineasta dovrebbe avere: che senso ha mettersi a dirigere un set se non si è convinti di stare facendo il più grande film di tutti i tempi? Eppure, se proprio ci deve essere un primo in classifica, un titolo sul podio, è molto più che verosimile che si tratti di un film qualsiasi di Michele

Placido. Che cosa questo possa significare per la storia del nostro cinema, è ovviamente del tutto soggettivo (sono sicuro che mi darebbe ragione Angelo Moscardelli, l'autore dell'accattivante saggio *Il mai nato. L'inesistenza storica del cinema in Italia*). Non c'è neanche da specificare come non si stia parlando qui del film meglio girato, di quello più splendidamente scritto, di quello più incredibilmente recitato: semplicemente, del film più bello della storia del cinema italiano, quello che se dovesse restare come unica traccia fossile della nostra civiltà oramai dissolta, aiuterebbe un visitatore da un altro pianeta o da un altro tempo



a capire in sole due ore di proiezione che cos'era il cinema italiano. È assai probabile che l'intera cultura audiovisiva popolare italiana non abbia più raggiunto né ritoccherà mai nemmeno con fatica immensa una vetta come l'esecuzione crudelissima del commissario Cattani, fucilato dagli spietati killer mafiosi contro un muro crivellato dai proiettili, nell'ultima puntata della quarta stagione de *La Piovra*. Da piccolo costringevo mia madre quasi quotidianamente a fingere di spararmi contro con un mitra invisibile per accasciarmi a terra dopo straordinari spasmi à la Cattani-che-muore. "Sono qua": ecco Michele Placido come più grande figura mai apparsa nella nostra tradizione cinematografica/televisiva - sia detto, davvero, senza alcuna accezione "di giudizio", positivo o meno. Senza alcun segno o disegno, Michele Placido è la vera grande bellezza del nostro cinema, sul serio senza fare distinzione tra le regie "di genere", i melodrammi autoriali, Padre Pio, le conferenze stampa urlate e mandate all'aria, *L'uomo dal fiore in bocca*, il piccolo schermo e il Piccolo di Milano. Quello che siamo, è Michele Placido, prima ancora che un suo film a caso (verrebbe in mente il celebre mantra nannimoretiano aggiornato sostituendo Placido ad Alberto Sordi, con una nuova efficacia): un *biopic* su di lui sarebbe d'obbligo, magari in prima fascia la domenica e il lunedì sera (Riccardo Scamarcio protagonista). Mostrate i suoi film ai ragazzi nelle scuole, *Vallanzasca* o *Aldo Moro*, il bruttissimo *Poliziotti* o *Pizza Connection*, *Casotto* (ma nun lo vedi che c'hai na palla de fora?!?) o *Grandi Magazzini*. Sostituite il suo volto stilizzato a quelli sulle magliette dei per-

sonaggi della serie TV di *Romanzo Criminale*. La mitizzazione mancata della figura di Michele Placido è uno dei più grandi e disgraziati fallimenti politici della storia della cultura italiana.

**(Una postilla.** Le versioni "pirata" de *Il cecchino* - o quantomeno quella che ci è capitata sotto mano - sembrano essere, paradossalmente ma neanche tanto, quelle più vicine ad un *final cut* del film, avendo inglobato la pista audio italiana del doppiaggio per la distribuzione nostrana sul video del montaggio francese: il risultato presenta così alcuni frammenti, compresa la *Ardant scomparsa*, parlati improvvisamente in v.o., che vanno a integrare i tagli effettuati sull'edizione per le sale italiane. Manco a farlo apposta, è proprio l'anarchico riassetto *unofficial* effettuato senza chiedere permesso a ridare giustizia all'interezza dell'immagine dell'opera di Placido, alla sua trasversalità shizofrenica. Su quale versione basarsi, allora? Potrebbero essercene altre in giro, per mercati ulteriori - più violente, più corte, o il contrario, come in più di una occasione sembra aver fatto capire anche lo stesso Placido. Come riuscire a cristallizzare queste storie per poterle analizzare? Sfuggono saltando via, senza farsi afferrare, ovviamente *non importa*, a noi, a loro, a Placido. Forse a raccontare questo suo cinema potrebbero essere efficaci soprattutto operazioni simili, avanzare per collage soggettivi e del tutto spurii di una poetica che explode in aria continuamente per squarci improvvisi, istanti fulminei, deviazioni di scatto. Dare una misura al *mai nato*: ancora una volta, l'unica forma davvero possibile al cinema italiano)

# Un gioco lucido e folle

di sergio sozzo

*L'operazione de Il cecchino dimostra una portata di riflessione teorica sul cinema che Placido ha raramente messo in mostra in maniera così dichiarata e puntuale*

Quando l'esperto cecchino Kaminski centra un obiettivo nel mirino del suo fucile, il colpo va puntualmente a segno, secco, brutale, improvviso e definitivo. Quando invece, in uno dei ribaltamenti più vertiginosi di questo pazzescamente lucido film francese di Placido, è l'ispettore Mattei a tentare di sparare dalla postazione sul tetto

prediletta proprio da Kaminski, i proiettili assumono traiettorie più imprecise e sbilenche, meno letali: al massimo Mattei riesce a centrare un piede dell'uomo che voleva ammazzare.

Torniamo indietro. L'inizio di *Le Guetteur* ci proietta in quella che sembra una nuova banda criminale del cinema di Placido, non troppo distante dal mani-

polo di esagitati sotto cocaina del fenomenale, precedente *Vallanzasca*, compresi gli scatti di nervi e la tensione violenta sempre pronta ad esplodere: ma è solo l'impressione di un attimo, destinata a svanire insieme all'eco delle pallottole che fischiano nella potente sparatoria che apre il film, che pare preannunciare un'opera adrenalinica. Al contrario, Placido gioca sin da subito a spiazzare le aspettative e a raffreddare i toni della sua pellicola, sino ad arrivare a realizzare tutta una lunga sezione conclusiva in cui i dialoghi sono più che rarefatti, ridotti al minimo: ma è l'intero film a essere ridotto all'osso, a lavorare per scarnificazione - da questo punto di vista restano emblematici e particolarmente rappresentativi i due confronti "fisici" che fungono da snodo, il primo nel locale del boss doppiogiochista amico del sadico e impagabile





“dottore” di Oliver Gourmet, e il secondo nel vicolo della resa dei conti finale a tre: due sequenze di un’essenzialità balistica quasi “hongkonghese” (chiaramente sempre di derivazione polar, va da sé: magari qualcuno dovrebbe consigliare a Johnnie To di cercare di recuperare il film). L’operazione di *Le Guetteur* dimostra allora una portata di riflessione sul cinema che Placido ha raramente messo in mostra in maniera così dichiarata e puntuale: ci vuole un grande cineasta coraggioso e anche impulsivamente incosciente com’è

lui per decidere di giocare così tanto con il canone da trasformare un omaggio al classico cinema nero francese, ancorato ai volti di Auteuil e Kassovitz, in una sorta di dichiarazione d’amore per il nuovo cinema estremo dell’orrore che parla sempre francese, virando improvvisamente la propria vicenda con l’introduzione del personaggio di questo sanguinario psicopatico che miete vittime e tra i poliziotti di Mattei, e tra i criminali amici di Kaminski.

*Le Guetteur* è davvero uno dei film più liberamente folli di Mi-

chele Placido, che s’inventa anche un legame privato nel passato del suo ispettore e del suo ceccchino che è un altro capitolobolo narrativo senza rete di protezione affrontato senza alcuna paura, da sempre la qualità migliore del cinema di Placido. In questa continua caduta dei punti di riferimento e delle certezze a cui il regista costringe il suo film, diventa perciò ancora più eloquente il suo divertito cameo: in quel soddisfatto e sornione sogghigno sotto la barba bianca con cui il Placido attore annuisce all’apparizione armata di Fanny Ardant che scaccia il “dottore” dalla loro concessionaria di auto italiane (scena poi pesantemente accorciata nella versione italiana), è nascosto probabilmente il senso primario di *Le Guetteur*.

**Interpreti:** Mathieu Kassovitz, Daniel Auteuil, Olivier Gourmet, Luca Argentero, Violante Placido, Francis Renaud, Nicolas Briançon  
**Distribuzione:** 01 Distribution  
**Durata:** 89’  
**Origine:** Belgio/Francia/Italia, 2012



# Il nemico pubblico

di aldo spiniello

Forse avremmo paura ad andare a bere una birra con Placido. Non si sa mai come possa andare a finire. Ma il suo esser "eccessivo" si traduce davvero in un cinema lucido e fuori dagli schemi, capace di accensioni furiose e di sparizioni magnifiche e inconcepibili

Diciamo la verità. Michele Placido è un personaggio eccessivo rispetto agli schemi fin troppo collaudati e consueti di un'industria spettacolare, che non ha voglia di rischi e guastafeste. Ma, ancor prima che con i produttori, distributori, colleghi, che non possono ignorare come Placido abbia costruito un'identità riconoscibile e amata dal pubblico in quarant'anni di carriera, il conflitto è con la stampa. E per questo, ogni sua presenza a un festival, ogni suo film in uscita diventa sempre un evento. Da attendere con un piacere perverso. Le

polemiche, che quasi mai entrano nel merito dei film, e quelle fantastiche conferenze stampa in cui i giornalisti battono sempre sulle stesse domande ("Perché sempre cattivi? Non crede sia un segnale sbagliato?"). Fino agli eccessi, le aperte rotture, come i fischi e le risate in proiezione stampa per *Ovunque sei*. E Placido che perde la pazienza. Perché è così. È chiaramente un personaggio che ama teatralizzare, che non può fare a meno di esagerare nelle reazioni e negli atteggiamenti, che deborda (verbo usato non necessariamente a





caso). Quando lo intervisti, non puoi immaginare di tenerlo sul pezzo, inchiodarlo a parlare di cinema. Esce dal seminato, va da Shakespeare all'attualità, la butta in politica. "Sempre la politica, sempre questa cazzo di politica", come protestava Stanley White nell'immenso film di un altro regista eccessivo. Ebbene sì, c'entra sempre questa cazzo di politica, è sempre questione di *We and I*.

Probabilmente questa figura eccedente, con la sua propensione ribelle, la sua irriducibilità a norma, non ha paragoni nel panorama del cinema italiano *mainstream*. Se non pensando al regista più ossessivo della nostra storia, quel Bellocchio che proprio sul corpo di Placido aveva suonato la sua *Marcia trionfale*. Un'altra carriera di polemiche, rotture, incomprensioni, mancati riconoscimenti. Ovviamente. Perché anch'essa tutta concentrata sulle potenziali linee di cedimento di un'autorità immobile, pubblica e privata. Con la differenza che, nonostante l'aperta critica ai padri, non si è mai negato il talento di Bellocchio, la sua capacità di esser punto di riferimento e terreno di scontro per questioni cinematografiche e sociali, ideologiche e non. La statura di Placido, invece, è sempre stata una questione. Si è accettata *placidamente* l'altra parte della sua carriera, quella d'attore, santificata dal sacrificio estremo del commissario Cattani, in nome del quale si è potuto perdonare anche quel *'nculo a mammata*

che come una fucilata squarcia la monotonia di *Oggi sposi*. Placido regista, invece, è rimasto un mistero irrisolto, svanito tra i fumi dei fuochi mélo o nascosto dalla densità della materia. Probabilmente, il suo peccato capitale consiste nell'aver tradotto, "tradito" la propria lucida portata politica in un utilizzo consapevolmente spettacolare del genere, uscendo dal sentiero sicuro del cinema italiano "d'autore", capace di confrontarsi col reale solo a patto di una preventiva deformazione prospettica. Invece è proprio muovendosi lungo le coordinate del genere, che Placido è riuscito a trovare la vocazione definitiva del suo cinema. Tra i codici e gli archetipi, una dimensione tragica, in cui la Storia e i meccanismi sociali diventano le incarnazioni di un destino inevitabile. Non c'è psicologia né sociologia, ma c'è sempre questo dialogo tra l'individuo e il sistema, tra la vocazione alla libertà e la nostalgia di un'appartenenza, tra il rifiuto e il desiderio. E questo rapporto si traduce in una dinamica sempre modulabile di conflitto e accettazione. Per questo, i suoi personaggi non possono che essere angeli del male, perché necessariamente, per ispirazione o scelta morale, sono pezzi "cattivi", sbagliati dell'ingranaggio, punti di frizione e quindi di messa in discussione e crisi del sistema. La Tragedia di Placido (e ci piace chiamarla così, come fosse un ulteriore atto, tutto italiano e personale, di un discorso millenario),

viene a sommare in sé le due anime del primo periodo: l'impegno civile dei temi e dei toni e la forza mélo(drammatica) delle situazioni. È tutta passione che brucia, ovviamente, e che si traduce, finalmente, sempre più, in un andamento bipolare di luci e ombre, forze opposte che si scontrano nell'anima e poi, si esteriorizzano, si proiettano per le strade, i luoghi della scontro. Se Placido disegna una Storia e un cinema di chiaroscuri, come giustamente scriveva Massimo Causo a proposito di *Un eroe borghese*, è proprio perché i suoi film si giocano su un aperto conflitto, pur non essendo affatto ambigue le posizioni morali di partenza e arrivo tra le ragioni del singolo e le ragioni di Stato. E il conflitto è dappertutto, negli atteggiamenti del personaggio pubblico, nelle magnifiche schizofrenie dei suoi film, densi di umori, accesi, ma al tempo stesso capaci di sottrazioni inconcepibili, di sparizioni improvvise, come quella di Fanny Ardant, tagliata brutalmente nella versione italiana de *Le Guetteur*. Un cinema abitato da corpi vivi, passionali, e da fantasmi, da ombre inafferrabili, come quelli di *Ovunque Sei*, come lo stesso Kaminski, il cecchino, come l'uomo che deciderà di sparire nel decisivo - già lo sappiamo - *Prima di andar via*. E al centro esatto del conflitto due figure: Vallanzasca e, altrove, a teatro, l'Edgar di *Re Lear*, animati dalla stessa mania, violenti sino all'autolesionismo, alla santità (con buona pace di Francesco Bonomo, l'interprete di Edgar, che ci rimproverava l'azzardo di questo accostamento:



“sono due personaggi diversi”. Gli attori, eh Michele?). Ma sono anche due uomini in fuga, che hanno fatto della maschera, cioè del nascondersi, l'unica forma di sopravvivenza e ribellione possibili. Due personaggi che si sono sottratti alla vista, ma solo per ritornare in un altro punto dello spettacolo, affiorare in una zona d'ombra incontrollata, da cui poter rimettere in discussione il mondo in piena luce, la dittatura dell'immagine presentabile. Sono i veri nemici pubblici, quelli che latitano negli angoli bui, che praticano la sparizione come momento sovversivo, obbligano il proprio corpo a una trasformazione continua. Vivono fuori legge, quindi nell'eccesso. Ma indicano la via di un'altra morale. Forse l'unica possibile, oltre tutti i tempi tristi della storia.



PUMMARÒ  
(1990)

# Viaggio in Italia

di **tonino de pace**

*L'esordio di Placido alla regia è un film che ha anche uno scopo informativo e di accusa. E per queste ragioni si sente forte l'esigenza di una sua popolarità, una grande voglia di arrivare a tutto il pubblico, di attirare su di sé gli sguardi*

Il film d'esordio di Michele Placido ha caratterizzato da subito la sua poetica che si è distinta, in questi anni, per l'impegno civile, acquisendo sul campo l'eredità di una tradizione consolidata, ma ormai rara nel nostro cinema, che ha avuto il pregio di sottolineare la sensibilità e la coscienza politica degli autori. Il film è del 1990 e i temi di

*Pummarò* cominciavano ad affacciarsi con una certa urgenza, pur non essendo cogenti e drammatici come si sarebbero rivelati nel medio futuro. Per queste ragioni il lavoro di Placido risulta anticipatore dei tempi e in queste caratteristiche risiede ancora oggi l'attualità del film dopo ventitre anni dalla sua uscita.

La vicenda è quella di Kwaku che arriva in Italia per cercare il fratello, raccogliitore di pomodori in Campania, che per avere rubato un camion è ricercato sia dalla camorra e sia dalla polizia. Il suo viaggio continuerà per conoscere un'Italia che, insieme al protagonista, sentiamo divisa tra luogo di speranza e di razzismo.

Placido è attore e regista sanguigno, vigoroso che nelle prove successive rispetto a *Pummarò*, avrebbe stemperato questa sua naturale esuberanza attraverso una imposta meditazione della scrittura, della direzione e della costruzione della storia. I suoi film più riusciti, infatti, godono di una impostazione che è sempre frutto di una eccellente riflessione sulla materia. *Pummarò*, sotto questo profilo, sembra appartenere a un'altra stagione. Un tempo in cui era urgente mostrare i fatti per trar-





re le conclusioni. Ed è per queste ragioni che il film mostra il lato ruvido della poetica di Placido, con quel tanto di amplificazione drammatica che porta ad un finale che ne costituisce la naturale conseguenza, senza concessioni e senza compromessi. Placido con questo esordio alla regia si è dunque iscritto alla lunga e gloriosa lista dei cineasti che hanno praticato il cinema di denuncia. È una definizione che oggi, alla luce dell'incalzare televisivo, sembra avere perduto quella forza incisiva, quel valore aggiunto e la parola stessa sembra essersi consumata e non avere l'antica forza espressiva che un tempo manifestava. Placido, in realtà, ha reinterpretato il ruolo raccontando con capacità anche spettacolari un'Italia oscurata dal malaffare e dagli eroi negativi, ma anche capace di intessere i sentimenti con l'impegno civile dei suoi protagonisti. Non va dimenticato che all'e-

poca di questa prima regia Placido, che ha sempre incrociato con una certa autonomia, ma anche con inevitabili reciproci riflessi, la carriera di attore con quella di regista, era reduce dalla serialità televisiva di *La piovra*. Una fiction che gli aveva restituito notorietà, ma che aveva avuto anche il compito di concludere, televisivamente, l'era di quel cinema di denuncia. Non è casuale che tra i registi

della prima serie dello sceneggiato ci sia da annoverare anche il compianto Damiano Damiani che ha rappresentato uno degli autori di punta di quella stagione. È anche da questo retroterra che nasce quindi un film come *Pummarò* scritto da Rulli e Petraglia, che hanno rappresentato l'innovazione nella comunicazione televisiva attraverso le fiction come *La piovra* e hanno portato queste loro rinnova-



te istanze civili all'interno di un cinema che aveva già metabolizzato l'impegno, la denuncia e la contestazione e che ora si preparava ad accogliere nuove forme e ragioni di denuncia. L'obiettivo non era più la classe politica (o almeno non solo quella), ma i mali di una intera collettività. Quella che si preparava a vivere i problemi dell'immigrazione così preconizzato da Pasolini in una delle sue più belle e profetiche poesie. Scriveva il poeta nel 1962: ... *Alì dagli Occhi Azzurri/ uno dei tanti figli di figli,/ scenderà da Algeri, su navi/ a vela e a remi. Saranno/ con lui migliaia di uomini/ coi corpicini e gli occhi/ di poveri cani dei padri/ sulle barche varate nei Regni della Fame. Porteranno con sé i bambini,/ e il pane e il formaggio, nelle carte gialle del Lunedì di Pasqua./ Porteranno le nonne e gli asini, sulle triremi rubate ai porti co-*

*loniali./ Sbarcheranno a Crotona o a Palmi,/ a milioni, vestiti di stracci/ asiatici, e di camice americane...*

È proprio questa necessità di denuncia, unita alla impulsività autoriale di Placido che caratterizza il film. Sgombrando, preliminarmente il campo da qualsiasi paragone che farebbe pensare a *Pummarò* come un lavoro televisivo adattato per il cinema, il film, per la storia che racconta, per il fine informativo e di accusa che lo caratterizza, richiama con forza l'esigenza di necessaria popolarità, di voglia di arrivare a tutto il pubblico, di attirare su di sé gli sguardi, con le stesse modalità di una fiction televisiva. È come se il film non possa prescindere dal profondo fine di arrivare a tutti in modo da raggiungere il suo scopo mitragliando a tutto campo le accuse per raccogliere le indispensabili indignazioni.

Il film è la storia di un lungo peregrinare in lungo e largo per un'Italia ancora reale luogo di benessere e meta agognata per i poveri del mondo, un'odissea che finisce con una sconfitta. Il viaggio di Kwaku è il pretesto per raccontare alcune verità che diventano altrettante rappresentazioni dei drammi degli immigrati. Ma tutto nel film si incastra con credibilità ed è qui che *Pummarò* gioca le sue carte migliori. Quando, nonostante la praticata tipizzazione delle situazioni, tanto da fare sospettare ad un elenco da catalogo di manifestazioni di razzismo, in un'ottica didattica e comunemente televisiva, restituisce, invece, grazie ad una credibilità soprattutto antispettacolare, la profonda verità del racconto a conferma dell'assoluta onestà degli intenti e delle indubbie capacità artistiche del suo regista.



# Il gorgo

di carlo valeri

*Placido non teme le scene forti né certi schematismi psicologici, ma riesce a raccontare le ansie e i segreti della giovinezza con una lucidità sorprendentemente europea*

Dopo il delicato tema dell'immigrazione affrontato in *Pummarò*, Placido alla sua seconda opera da regista decide di perseguire ancora la delicata strada di un'autorialità tematica coraggiosa, intima e allo stesso tempo violenta, certamente inconsueta per il panorama italiano dei primi anni '90. *Le amiche del cuore* segna comunque un capitolo decisivo anche se un po' dimenticato nella filmografia del regista italiano, con la "scoperta" cinematografica della diciottenne Claudia Pandolfi e

un giovanissimo cast al femminile di attrici importanti: Asia Argento e Carlotta Natoli. Nel raccontare le vicende di tre amiche che vivono nella periferia romana, Placido affonda il suo stile in una materia incandescente che racconta in filigrana le ambiguità e persino il destino ineluttabile di una società italiana che forse appare irrimediabilmente corrotta.

Morena è un'infermiera alle prime armi che trascorre parte della sua vita ad accudire la madre; Claudia ha il sogno nel cassetto

di diventare attrice, frequenta gli ambienti della televisione e finisce spesso con l'andare a letto con alcuni personaggi di quel mondo; Simona apparentemente è la ragazza con meno problemi se solo non nascondesse un terribile segreto: ha infatti una relazione incestuosa con il padre dall'età di 12 anni e l'incontro con un ragazzo da cui è attratta farà deflagare completamente la situazione.

Come spesso gli accade, Placido non teme le scene forti né certi schematismi psicologici – sempre comunque necessari alla nettezza del suo cinema e al respiro del racconto – ma riesce a raccontare le ansie e i segreti della giovinezza con una lucidità sorprendentemente europea (e il film, presentato al Festival di Cannes, venne infatti molto apprezzato dalla critica francese). Interessante il lavoro compiuto sugli spazi urbani di Roma, mentre estremamente placidiana è la tensione spesso insostenibile generata dagli asfissianti interni famigliari.



UN EROE BORGHESE  
(1995)

# Il chiaroscuro della storia

di massimo causo

*Un eroe borghese è un film lavorato per intero sulla profondità, sullo spazio che intercorre tra le figure e le ombre che proiettano sul loro sfondo, sulle risonanze del testo e del contesto storico rappresentato*



*Un eroe borghese* è il film del chiaroscuro, quello in cui Placido gioca sino in fondo con gli elementi dell'intimo contrasto che, in realtà, nei suoi lavori precedenti erano rimasti abbagliati dalla nettezza dei contorni. *Pummarò*, e anche *Le amiche del cuore*, erano stati film senza ombre, diretti sul piano frontale della "denuncia", anche se poi lavorati - il secondo soprattutto - su uno spessore umano e una elaborazione dei gesti del tutto inconsueta per la gran parte del cosiddetto "cinema civile" italiano coevo. *Un eroe borghese*, in-

vece, per quanto esposto come opera d'impegno civile (e anche tra le migliori del nostro cinema), è piuttosto un film lavorato per intero sulla profondità, sullo spazio che intercorre tra le figure e le ombre che proiettano sul loro sfondo, sulle forme che occupano gli ambienti, sulle risonanze del testo e del contesto storico rappresentato.

Un film in cui il "chiaro" - la luminosità, prima ancora che la luce in senso stretto, con le sue fonti luminose - fatica vivamente a condurre la sua lotta sulla dilagante densità

dell'ombra, che s'impossessa degli spazi del protagonista. Sin dall'incipit, in cui l'immagine di Sindona emerge dal gioco contrastato del chiaroscuro di una sua foto: lo zoom di Placido avanza a stringere sul suo volto, dando davvero l'impressione di volerne cogliere la profondità nell'attrazione che esercita la metà in ombra di quel ritratto fotografico, sino quasi ad assorbirlo nel suo buio. Un incipit che sembra quasi una premonizione del faccia a faccia nella penombra della prigione americana, che porrà uno di fronte all'altro il banchiere e Placido/Novembre, in quel prologo assolutamente extra-narrativo che apre il film subito dopo i titoli di testa, in una astrazione di spazio e di tempo cui viene affidata - finalmente e prima di tutto - la fisicità della figura di Sindona, che altrimenti sarebbe rimasta circoscritta nel suo statuto, quasi fantasmatico, di corpo chiaroscuro che incombe sugli eventi vissuti/narrati da fuori (New York, le immagini di repertorio, il grande ritratto che campeggia nei sontuosi locali della sua banca, l'incontro a distanza con Ambrosoli...).

Del resto Michele Placido mira davvero a fare di *Un eroe borghese* un film la cui limpidezza sta proprio nell'intreccio umano tra il suo corpo d'autore (che s'incarna appunto nella figura del Maresciallo Novembre) e quello di Ambrosoli/Bentivoglio. È nel loro rapporto di progressiva stima, di lento e inesorabile avvicinamento, che il film individua il vettore umano di una istanza conoscitiva che supera il valore della Verità per scoprire la valenza e la necessità degli Affetti, in una figurazione sceni-



ca di un principio che ci sembra basilare nel modo stesso di fare cinema di Placido regista: la progressiva introduzione - come autore e come narratore, oltretutto come persona - nelle ragioni di ciò e di chi va raccontando. D'altro canto *Un eroe borghese* è un film assolutamente costruito sulla distanza che separa la specularità dei luoghi e dei corpi, degli spazi e delle figure, così come delle valenze e dei valori dei suoi personaggi: perché in realtà Placido non esita poi a duplicare la complicità e la vicinanza della coppia Novembre/Ambrosoli nel duello speculare che s'ingaggia a distanza tra Ambrosoli e Sindona, figure chiaramente complementari (finanche nel destino di morte che le attende), uguali e contrarie (lo dice, a un certo punto, la stessa dottoressa Trebbi) rispetto al comune baricentro esistenziale che è costituito dal bene sociale: che il primo si adopera a preservare impersonalmente e il secondo a utilizzare personalmente. Si ha quasi l'impressione che l'intera materia del film sia occupata da questa duplicazione di corpi e ideali, contrapposti

l'uno all'altro con una potenza che ha quasi i sapori di un "melodramma" virato in chiave civile, piuttosto che passionale, come se vi fosse un gioco di possesso del corpo/spazio della Banca che vede l'amante "buono" Ambrosoli contrapporsi coraggiosamente allo sposo "cattivo" Sindona...

Giacché le risonanze che Placido mette in campo sono ricche di una gravidanza classica, con un lavoro che forse è di puro rimando inconscio, forse è semplicemente sovrastrutturale a livello critico, ma comunque sembra davvero attingere già qui (in avanscoperta rispetto a *Del perduto amore*) ad una dimensione classicamente ridondante del cinema: non solo un film di eroi alle prese con il (pre) potente di turno, ma anche un film preso negli ampi locali della banca vissuti come fossero un oscuro castello, con il suo mobilio di lusso, le sue ricchezze, le collezioni d'arte: Xanadu...

Questo è un film percorso inoltre dall'idea del doppiofondo di realtà (raffigurata a un certo punto dalla stanza segreta infine scovata nei sotterranei) che

invade i luoghi e i corpi: Placido va dentro lo spazio da svuotare realmente della Banca Privata di Sindona, si pone assieme ad Ambrosoli come un "liquidatore" del grande vuoto che occupa quello spazio: un vuoto finanziario ed umano, occupato da una presenza/assenza (Sindona) che in realtà incombe su quello spazio da un esterno (New York) che sarà sempre il controcampo dell'intero film: luogo nettamente speculare rispetto al set primario del film, dove la luce distante dell'America si contrappone al buio fortemente "intimo" dell'Italia, in un gioco chiaroscurale che riguarda i colori, gli ambienti, persino il tempo di un fuso orario che oppone il giorno alla notte (con Sindona che continua a non ricordare che dall'altra parte dell'Oceano è notte, o viceversa, in un insistito lavoro che vuole rappresentare la sua assenza dal luogo e dal tempo della realtà, quasi a renderlo un'idea astratta da combattere in astratto).

Del resto, va sottolineato che in *Un eroe borghese* l'idea del malaffare perpetrato da Sin-



dona è sofferta non solo (forse non tanto) in senso "civile", quanto piuttosto in senso "morale": l'eroismo dell'avvocato Ambrosoli, ciò che fa di lui il netto contraltare dell'avvocato Sindona, sta proprio nel praticare un'idea morale della proprietà. La sovrapposizione tra i due personaggi è sottolineata più volte da Placido nel corso del film proprio per evidenziarne le differenze sul piano etico: Ambrosoli, da un certo momento in poi, prende a comportarsi esattamente come Sindona, ne adotta le stesse tattiche, s'impadronisce delle sue banche con colpi di mano amministrativi che mirano e strappargli il controllo della società per penetrarne i segreti. Ma il suo operato è di segno contrario non tanto per gli obiettivi da raggiungere (ché sempre di una lotta per il possesso si tratta) né per i mezzi adottati (che in fin dei conti sono i medesimi), quanto per la qualità dell'uomo. Ed essenzialmente per la fedeltà di quell'uomo al

mandato che gli è stato affidato: quello, appunto, di liquidare la Banca Privata risanando, per quanto possibile, il deficit finanziario accumulato dalle speculazioni di Sindona.

E qui *Un eroe borghese* lascia emergere un'altra delle idee centrali del cinema di Michele Placido, quella del *tradimento del mandato*: la colpa di Sindona (lo dice a un certo punto lo stesso Ambrosoli) è quella di aver tradito la fiducia dei cittadini che avevano affidato alle sue casse i loro risparmi. Non a caso la sequenza in cui vediamo Ambrosoli fare il suo ingresso per la prima volta nella Banca Privata ci mostra proprio l'agitazione che anima i clienti della Banca in fila nella inutile speranza di rientrare in possesso dei propri soldi, in un palese controcampo tra la colpa di Sindona e la missione/mandato che Ambrosoli si accinge ad assumere. Lo scontro tra questi due nemici, così come la differenza nella loro eguaglianza,

sta proprio nel rapporto che intercorre tra loro e il mandato di cui si sono fatti carico: l'uno lo tradisce senza scrupoli di sorta, l'altro lo onora sino alla morte, rispettandolo nonostante da più parti gli venga intimato di tradirlo.

Ecco, l'eroismo di Ambrosoli, agli occhi di Placido, è proprio quello di stare nel suo ruolo, di non allontanarsi per un attimo dal percorso che gli è stato affidato, di incarnare sino in fondo il suo destino. In un gioco duro e crudele, di fronte al quale Placido si pone con sguardo morale e sereno. E al termine del quale la sconfitta e il dolore stanno nella solitudine dell'eroe: vinto dal tradimento di chi lo ha lasciato solo nella sua lotta.

Recensione tratta da M. Causo, F. Prencipe [a cura di], **Del ritrovato amore. Il cinema di Michele Placido**, Edizioni della Battaglia, Palermo/Firenze 1999

# Una storia difficile

di grazia paganelli

*Il quarto lungometraggio di Placido è un'opera che esiste nella sua coralità e che emana un'energia diffusa che si espande nello spazio dell'Italia del Sud alla fine degli anni Cinquanta*

Stanno spesso nascoste in episodi marginali le tappe più significative della storia. In esse un occhio attento e interrogativo può riconoscere l'origine delle grandi trasformazioni, la linea per altri eventi pronti a travolgere il tempo e le coscienze. Di questo si è accorto Michele Placido nel suo *Del perduto amore*, film esemplare per compattezza e semplicità, che fa riemergere dal passato (siamo alla fine degli anni Cinquanta) una storia quasi dimenticata capace, però, di farsi ritratto fedele di un'epoca travagliata e densa di contrasti. Nella lotta della giovane Liliana, che insegna a leggere ai figli dei contadini ma è anche attivista del Partito Comunista, sono riversate le contraddizioni politiche di anni difficili, dominati da una sottile ambiguità, come un senso di esitazione, che ritroviamo nei dialoghi e, soprattutto, nei silenzi, nelle pause di una narrazione che scorre velocemente, in crescendo, componendosi di attimi significativi che si accumulano per esplodere nella scena del comizio finale. Tra le pieghe di un racconto che si consuma, isolato, tra la muta campagna, affiorano, in controtuce, i cambiamenti della Storia, le divisioni nette tra la Chiesa,

arroccata in un tradizionalismo chiuso e intransigente, il Partito Comunista, ancora fortemente stalinista, l'industrializzazione nascente e l'emigrazione verso le città del Nord. Tutto questo in un film ricco e generoso che

gode di un senso raffinato della coralità, in cui i molti personaggi descritti rappresentano e incarnano le varie tappe di una memoria civile e politica che il tempo ha potuto soltanto offuscare. E allora nella vitalità graffiante e disperata di Giovanna Mezzogiorno ritroviamo la spinta verso il rinnovamento, mentre nella brutale violenza di Sergio Rubini si riflettono i gesti dell'intolleranza fascista. Film splendidamente in bilico, che ricostruisce una Storia senza certezze per imporre, al di sopra di tutto, la libertà del dubbio. Film della perdita (dell'amore e del suo incanto, dell'ingenuità e della purezza) che resta scolpito nei bagliori della memoria.



## UN VIAGGIO CHIAMATO AMORE (2005)

# Passione che brucia

di massimo causo

*Il cinema di Placido resta sempre ingaggiato in se stesso, nel furente gioco di chi cerca di capire il mondo attraverso un'idea di passione e di impegno che non appartiene al suo tempo*



Dall'amore perduto nella confusione degli anni '50 nella meridionale culla, a quello trovato nel vento della poesia e della follia sull'onda del passionale carteggio che, nella seconda metà degli Anni '10, unì la scrittrice femminista Sibilla Aleramo e il poeta Dino Campana. Dalla febbre di una passione ideologica che si legava ai motivi della povera gente, alla febbre di una passione esclusivamente sentimentale che si fa soffocare dall'impossibilità di stare nel mondo (chiamatela pure follia)

di un poeta che non accettava il gioco.

Le coordinate cambiano, ma il cinema di Michele Placido resta sempre quello, ingaggiato soprattutto in se stesso, nel furente gioco di un autore che cerca di capire il mondo attraverso un'idea di passione e di impegno che non appartiene al suo tempo.

*Un viaggio chiamato amore* viaggia sull'onda di un carteggio e si scontra con la realtà di una relazione tanto profonda quanto impossibile da vivere;

nasce dalle parole scritte sulla carta da lettera che circolò abbondante tra Sibilla Aleramo e Dino Campana nel biennio '16-'18 e muore nel fragore della follia del poeta, che duplica la sofferenza già esperita privatamente dalla scrittrice e brucia ogni possibilità per quella ideale felicità che chiamiamo innamoramento.

Il tema resta sempre l'inanità dello sforzo di affidare al mondo la passione di una idealità da trasformare in atti reali, e trova nella figura di Sibilla Aleramo una sacerdotessa dei sentimenti che credono di poter cambiare la realtà, e in quella di Dino Campana un vate del delirio che esplode di fronte all'inanità di tale sforzo...

**Lieve di passioni allo stato puro e pesante di sensibilissima gravità emotiva**

*Un viaggio chiamato amore* giunge come ogni lavoro di Michele Placido: allo stesso tempo lieve di passioni allo stato puro e pesante di sensibilissima gravità emotiva; fragile di ingenuità (la più imperdonabile delle quali è l'essersi affidato a Stefano Accorsi per il difficilissimo ruolo di Dino Campana...) e forte di certezze (prima fra tutte la qualità altamente cinematografica di un regista che fa "film" e non "prodotti cinematografici"...). In definitiva, un film potente nella sua capacità di incedere simbioticamente, di pari passo con la forza di una storia d'amore radicale e impossibile. E fragile nella sua necessaria dispersione, tra accensioni orfiche e vie di fuga letterarie...

OVUNQUE SEI  
(2007)

# Amore fantasma

di federico chiacchiari

*Per fortuna abbiano ancora dei registi matti, splendidamente audaci e sinceri come Placido, che con coraggio impavido si addentra nei meandri di una possibile storia d'amore tra due fantasmi*



Passata la rabbia e l'indignazione per il malcostume tutto italiano di linciare i nostri film alle proiezioni stampa come è accaduto all'ultimo festival di Venezia in occasione della presentazione del film di Placido (il pubblico, paradossalmente, ha più rispetto per il lavoro dei cineasti della nostra misera stampa), oggi ci chiediamo: cosa ha provocato questa reazione, fatta di scherni risa e urla durante e non alla fine della proiezione? Chissà perché mentre vedevamo il film di Placido lapidato sullo schermo/scherno veneziano, ci veniva in mente un altro film, di un po' di anni fa, che

suscitava la stessa reazione: era *Velluto blu* di David Lynch, che venne crocifisso per aver osato mostrare le nudità indifese e non erotiche della figlia di Rossellini. Cos'ha in comune il film di Placido con Lynch, allora? Forse proprio quel mostrare l'immostrabile, quello svelare l'unico tabù ancora rimasto in questa società post-moderna che sembra ormai aver masticato ogni cosa, triturrata nel gioco della citazione, del mescolamento, del riuso cinico ed estetico. E cosa è immostrabile, oggi? La morte, ovviamente. Ma non la morte come scomparsa, sangue e dolore. Di quello sono pieni

tanti film. Ma la morte come sentimento. Come una libera uscita dal mondo, come serena acquisizione di un (im)possibile altrove.

E Placido rischia, non gioca sui territori comodi del cinema italiano, che tanto gli avevano fatto amare da tutti il precedente *Un viaggio chiamato amore*. No, qui abbandona la poesia e l'*amor fou*, le urla e i pianti, le rincorse i baci e le lacrime dei vivi per dedicarsi a un film funereo e inquietante, quasi un horror gotico e cormaniano, che se invece di Accorsi fosse stato interpretato da un Vincent Price avremmo TUTTI definito un capolavoro. È vero, Accorsi c'è. Ma possiamo anche guardare il film con occhi differenti, come quando Leonardo (Stefano Dionisi) dice ad una Emma (Barbara Bobulova) disperata e confusa "Io ci sono e lui non c'è più". Certo Accorsi non sa proprio, e pure ne vediamo lo sforzo, uscire fuori dalla sua recitazione affannosa e tutta d'un fiato, quasi fosse l'eterno trentenne imbranato di un film di Muccino, che fa un cinema perfetto per le sue corde attoriali. Qui si tratta di passare il muro, attraversare le porte della percezione, i cancelli del cielo, volare come un angelo di Klee sulla propria personalissima storia. Placido prende spunto da Pirandello per infilarsi in un vortice, in quel confine tra la vita e la morte che solo *Silberling*, al mondo, sa raccontare a perfezione (*Casper*, *City of Angels*, *Moonlight Mile*), con rimandi involontari ma sublimi ad *Al di là della vita* di Scorsese (come Nicholas Cage, Matteo è quotidianamente alle prese, sospeso tra la vita e la morte).

Per mezz'ora lascia andare la



storia dentro i confini del visibile. Una coppia felice, forse, con qualche lacuna che si affaccia, quella di Matteo (Stefano Accorsi) ed Emma, che vivono con la loro bambina lavorando entrambi in ospedale, lui in ambulanza lei in chirurgia. Matteo fa il piacione con le studentesse cui insegna il difficile lavoro del primo soccorso, mentre Emma non sa sempre resistere alle lusinghe del corteggiamento del collega Leonardo. Piccoli tradimenti, cose che scappano sotto il labirinto dei sentimenti. Ma poi una sera la rete delle coincidenze esplose. Di ritorno da una notte di sesso con Emma, Leonardo appare in preda a un crudele senso di colpa, si distrae dalla guida e va ad incrociare proprio l'ambulanza di Matteo, che è lì con la giovane volontaria Elena (Violante Placido) e che finisce fuori strada da un ponte, finendo nel fiume.

Qui si entra in un gorgo, come quello delle acque del Tevere dentro cui finisce l'ambulanza. E d'improvviso arriva il Pirandello di Placido: *Chi vive, quando vive, non si vede: vive...* Se uno può vedere la propria vita, è se-

gno che non la vive più: la subisce, la trascina. Come una cosa morta, la trascina. Ecco qualcosa di indicibile, irraggiungibile. Trascinare la vita come una cosa morta. E Michele Placido, coadiuvato da un Luca Bigazzi più ispirato che mai - e la sua Roma notturna è così bella, dolce, sensibile, irriconoscibile e mai vista da lasciare stupefatta la visione - follemente e con un coraggio impavido si addentra nei meandri di una possibile storia d'amore tra due fantasmi. Due corpi ormai leggiadri e aleatori che di colpo vivono la loro storia d'amore impossibile. Nel cinema italiano????!!!! Dove appena si esce fuori dalle coordinate del minimalismo realista tutti ti sparano addosso? E invece abbiamo ancora dei registi matti, splendidamente folli audaci e sinceri da poter mostrare Aldo Moro vivo che passeggia per le strade (ricordate Bellocchio e *Buongiorno, notte?*) e due vite spezzate che sembrano potersi riconciliare in un'altra dimensione, dove l'amore e il ricordo, la nostalgia e il desiderio, le paure e il dolore, tutto si mescola in una labirintica sere-

na accettazione dell'uscita dal mondo.

Placido realizza un film che nel suo lavoro sui corpi e sulla morte (come un dolce amore) sembra rimandare al cinema più forte bello e rivoluzionario, che stravolge il senso e la visione di questi anni, dall'Eastwood di *Mezzanotte nel giardino del bene e del male*, fino a tutto il cinema di Brad Silberling, cineasta uomo che la morte ce l'ha addosso biograficamente e che nel suo cinema sembra espandersi oltre lo schermo. Poi ci si può vergognare della propria paura della morte, ci si può nascondere dietro il rimosso che solo così ci fa illudere di sentirci vivi, e allora diamo addosso alla recitazione di Accorsi e della figlia di Placido, e scrutiamo le superfici del film. Ma se riusciamo ad entrare, anche solo per un attimo, nel gorgo, *Ovunque sei* sa regalarci dei momenti davvero unici che il cinema italiano si sogna da tempo. Ma chi ha il coraggio di affogare nella visione? La vita, e la morte, sono un mistero. Guai a chi si permette di scalfire le nostre squallide e inutili certezze.

# La pietà e il furore

di **guglielmo siniscalchi**

*Partendo dai fatti della banda della Magliana, Placido costruisce un film denso di conturbante fisicità e prorompente passionalità. Un ritratto storico che annega fra i corpi dei protagonisti e l'intimità di destini ed amicizie tragici ed impossibili...*



Prologo. Due uomini si abbracciano dopo una corsa fra dune di sabbia e qualche filo d'erba. Poi un colpo sordo di pistola, un corpo che inizia ad accasciarsi, e il viso dell'altro uomo rigato di lacrime e dolore. Sullo sfondo, un po' più dietro, quasi ad abbracciare i corpi come in un lugubre teatro shakespeariano, una spiaggia di Ostia di qualche anno fa ancora sospesa fra sguardi pasoliniani e relitti della nostra recente memoria storica. Una straordinaria sequenza di amore e morte, furore e pietà: vive di questi impossibili ossimori visivi *Romanzo criminale*,

il film che Michele Placido ha tratto dall'omonimo romanzo del magistrato Giancarlo De Cataldo. Una pellicola che inietta l'attualità e la politica direttamente nelle vene dello spettatore, scuotendolo con emozioni vere e sincere, con figure di carne e sangue. Con una storia che puzza dei vicoli di una Roma di periferia, affumicata dai fumogeni dei poliziotti e tagliata dalle pallottole dei terroristi, delle bande criminali, di puttane e amori clandestini, e di agenti segreti di uno stato italiano in debito d'ossigeno di democrazia. Una Roma di amo-

re e morte, di assurda pietà ed irrefrenabile furore: la Roma de "la Banda della Magliana". Già, perché alla fine sono proprio queste due parole - la pietà e il furore - solo apparentemente inconciliabili a meglio definire *Romanzo criminale*, a catturare in due semplici termini il groviglio di passioni che attraversa lo schermo saturando prospettive e angolazioni della macchina da presa.

Prima il furore: quello dei corpi di un gruppo di ragazzi di borgata che nel pieno dei mitici '70 decidono di prendersi Roma intrecciando i loro destini a quelli di un'Italia inquieta e violenta. Corpi calpestati e sfregiati come quello del Libanese (interpretato da un bravissimo Pierfrancesco Favino), di Fierolocchio, del Terribile, del Bufalo; oppure figure di furia dolente come quelle incarnate dal Dandi (Claudio Santamaria) e dal Freddo (Kim Rossi Stuart). O, ancora, gli occhi lucidi e spietati del Nero (Riccardo Scamarcio) e il cranio rasato di un Gianmarco Tognazzi perfetto nel vestire i panni di un ex militante dei movimenti studenteschi passato ai servizi segreti statali. Tutti corpi che si rincorrono segnando il passo di ricatti e minacce, di inseguimenti e regolamenti di conti; schegge di un cinema impazzito che la macchina da presa di Placido ritma con un montaggio preciso e adrenalinico, caparbiamente in contrappunto eppure sempre in osmosi con gli spazi ed i tempi della narrazione - è ancora una delicata questione di ossimori e contrapposizioni, di odi e attrazioni *Romanzo criminale*... Poi qualcuno fugge lungo la linea d'orizzonte di un'altra spiaggia romana e il cuore ti



balza in gola, le vene iniziano a pulsarti dentro, incontrollabili. Perché su queste dune della memoria ogni gesto d'odio sembra divenire un atto d'amore, ogni corpo sembra fuggire da un fato maledetto ed inevitabile, ogni colpo di pistola si trasforma in un duello di epico romanticismo: Amleto e Oreste si incrociano fra Ostia e Testaccio.

Mentre i castelli di sabbia del gangster movie si sciolgono dolcemente al calore di una tragedia intima e personale che perimetra la memoria collettiva di quegli anni lungo la carne di questi personaggi. Come in *Un eroe borghese* e in *Del perduto amore non c'è Storia* - quella con la 's' maiuscola - se non si raccontano le emozioni, le amicizie, le tensioni delle singolarità, degli individui che si amano e si odiano davanti ad una macchina da presa.

Così il furore diviene dolce pietà. Quella grazia di un'innocenza persa per sempre che Placido, modificando la struttura del romanzo e l'originaria sceneggiatura di Rulli e Petraglia,

introduce subito con un incipit che rinvia al Truffaut de *I quattrocento colpi* e poi precipita, in una vertigine di emozioni, verso un duplice *amor fou*. Quello impossibile che lega un criminale dal cuore tenero a una ragazza appassionata d'arte, e quello folle e "triangolare" che stringe in nodo gordiano un boss della Magliana, una prostituta d'alto bordo (la femme fatale Anna Mouglalis) e un commissario di polizia più marcio ed ambiguo di molti dei delinquenti che combatte (Stefano Accorsi): ancora corpi che fremono, brandelli di

pelle che l'obiettivo avvicina con primi piani fisici ed asfissianti, e poi la follia d'amore che seppellisce l'odio e la violenza. Perché per amare davvero, continua a dirci Placido, bisogna essere un po' matti come il Dino Campana di *Un viaggio chiamato amore* o essere morti come i due protagonisti del meraviglioso *Ovunque sei*: bisogna essere pronti a correre a perdifiato in un tramonto di pomeriggio su una spiaggia di Ostia, sfidando la vita e la morte, annegando tutto il furore in un "pietoso" atto d'amore e d'amicizia.



## IL GRANDE SOGNO (2007)

# Gli anni della rivolta

di **simone emiliani**

*Placido, ai suoi livelli più alti, riproduce il '68 con tutto se stesso. Con la testa di uno dei pochi cineasti italiani che sa dare alle azioni un largo respiro ma anche con il cuore di chi vuole rianne-  
gare dentro la propria memoria*

Ancora un "ritorno al futuro" nel cinema di Michele Placido. Un viaggio nella memoria insieme privato e politico come era avvenuto con *Un eroe borghese*, *Del perduto amore* e *Romanzo criminale*, forse non a caso i film migliori della sua carriera da regista. Ma anche un viaggio per-

sonale nel passato, in un'opera dichiaratamente autobiografica dove prende forma anche un proprio "romanzo di formazione" attraverso il cinema. Ci sono i frammenti di *I pugni in tasca* di Bellocchio e *Les parapluies de Cherbourg* di Jacques Demy. Ma l'identificazione, quasi la

reincarnazione tra Placido e il corpo di Scamarcio è evidente proprio all'inizio del film, quando il suo personaggio viene strigliato da un superiore proprio come accadeva al soldato Placido in *Marcia trionfale* di Bellocchio. Quindi ne *Il grande sogno* si ha l'impressione di vedere il '68 con lo sguardo soggettivo di Nicola, una figura riportata improvvisamente indietro nel tempo per rivivere quella "stagione indimenticabile".

Nicola infatti è un pugliese trapiantato a Roma che fa il poliziotto, ma sogna di diventare attore. Viene mandato dai suoi superiori a infiltrarsi nell'università in fermento. Lì incontra Laura (Jasmine Trinca), una ragazza della borghesia cattolica e studentessa che sogna di cambiare il mondo e Libero (Luca Argentero), un operaio leader del movimento studentesco che aspira





a fare la rivoluzione. La ragazza resta sedotta da entrambi e tra i due deve scegliere chi amare. Placido riproduce il '68 con tutto se stesso. Con la testa di uno dei pochi cineasti italiani che sa dare alle azioni un largo respiro (la rivolta nell'università con il professore chiuso dentro, gli scontri tra studenti e polizia, con la macchina che è dentro le collisioni e ne riproduce in pieno l'energia) ma anche con il cuore di chi vuole riannegare dentro la propria memoria. C'è un momento in cui la famiglia di Laura si trova in vacanza e tutti vanno in un bosco vicino a cercare il cane che si è smarrito. Quello squarcio appare come la riproduzione di un filmato amatoriale familiare, quasi una specie di album dei ricordi. Del resto l'ampiezza del cinema di Placido era evidente in quegli squarci nei locali romani degli anni '70 con quei colori tra il rosso e il nero che richiamavano brani del cinema di Scorsese. E per quanto riguarda *Il grande*

sogno il regista recupera l'utopia e l'entusiasmo di film statunitensi sulla contestazione come *Fragole e sangue* di Hagmann e *L'impossibilità di essere normale* di Rush.

Nel film ci sono, contemporaneamente, anche le traiettorie irregolari di un percorso smarrito. Nicola dà l'idea sempre di essere sospeso a metà, mai nel posto giusto. Né dalla parte degli studenti, né da quella dei poliziotti. C'è continuamente qual-

cosa che unisce e divide, che lo costringe a mascherarsi, come nel momento in cui si copre col casco per non farsi riconoscere da Laura. Forse il suo luogo lo trova nel momento in cui comincia a recitare e nella scena del provino, dove Scamarcio offre un saggio non solo di tecnica ma anche di potente intensità emozionale. Con Placido l'attore dà il meglio e ne *Il grande sogno* è un gradino sopra ai pur bravi Jasmine Trinca e Luca Argentero.



# La furia umana

di federico chiacchieri

*Vallanzasca è una furia umana che sembra avvolgere ogni cosa, ogni momento, ogni situazione. E Placido realizza il suo Nemico pubblico, cinema spettacolare/emozionale che ci racconta come potrebbe essere il cinema italiano...*

"Oggi sembra che Vallanzasca rappresenti ancora il pericolo pubblico numero uno...", così ha esordito, ironicamente, Michele Placido nella conferenza stampa della Mostra del Cinema, riferendosi alle polemiche che il suo film sul famoso criminale degli Anni Settanta, Renato Vallanzasca, aveva scatenato sui media nazionali. Questa volta, insomma, nessuna sfuriata del cineasta di Ascoli Satriano con-

tro la nostra stampa, ma gioco d'anticipo, attaccando subito sul territorio delicato del "rispetto delle vittime", e poi niente film Rai (né Medusa) e niente Concorso... Insomma, che volete di più? Ma non basta, non basta mai. Perché le domande arrivano lo stesso, guai, in Italia, chi si permette di fare, davvero, Cinema. Operazione disperata, perché l'ipocrisia (e l'ignoranza di come funziona la narrazio-

ne cinematografica), rende accettabili solo "modelli positivi", perché siamo ancorati – lo è la stampa e l'establishment politico/casta – all'idea, vecchia già nel dopoguerra, del cinema che deve "formare", ed educare gli italiani. E infatti "forma", come la tv dagli Anni Ottanta, l'Ipo-crisia NazionaleCulturale, quella che permette di far sì che un cinema forte, politico ed emozionale, di impatto visivo e sonoro avvolgente e coinvolgente, insomma Quel Cinema, che però senza pudore arraffiamo dagli americani, da noi no, non si può fare. Vien da pensare ancora ad un diktat da Piano Marshall, ma siamo in epoca troppo lontana, e allora non ci resta che pensare all'imbecillità delle classi dirigenti e dei manipolatori dell'informazione. Non si può fare un cinema spettacolare e d'immaginario qui da noi, per questo per farlo, bene, sul bandito Giuliano è dovuto arrivare il genio (incompreso) di Michael Cimino. Perché il cinema vero,





bello, emozionante, che esplode nelle viscere dello spettatore, da sempre lo si fa con i cattivi. Con i magnifici cattivi. Quelli sfaccettati, quelli che hanno un loro codice etico e che si distinguono da altri cattivi che invece, di etico, non hanno nulla. È la lezione del cinema hollywoodiano di sempre, e oggi che finalmente, dopo *Romanzo criminale* – che ha trascinato la “coda lunga” anche nella serie tv – abbiamo cineasti in grado di giocare sul terreno dell’immaginario nazionale con le armi del cinema

pop, ecco che ci spaventiamo. E invece dovremmo restare ad occhi e bocca aperti. Perché con Vallanzasca Michele Placido, e Kim Rossi Stuart di fatto coautore del film, realizzano il nostro [Nemico pubblico](#), solo che qui non siamo nell’America degli Anni Trenta ma nell’Italia degli Anni Settanta, e più vicini ai poliziotteschi di quegli anni che al cinema civile che tanti vorrebbero ancora resuscitare (e lì a beccarci i film “di sinistra” che ci spiegano il mondo e come è ridotta, poveretta, la nostra Ita-

lia: grazie, lo sapevamo... che noia).

Vallanzasca è giovane, bello, e vuol godersi la vita (proprio come l’eroe del film di Michael Mann). Entra ed esce dal carcere in continuazione, la stampa ne fa una star e il suo fascino cattura il pubblico femminile. Non è Johnny Depp ma è Kim Rossi Stuart, che regge il confronto. Solo che Placido non è Michael Mann, e lo sa, e scaraventa sullo schermo tutta la sua esperienza cinematografica, maturata proprio in quegli Anni Settanta, sia come attore, poi regista, ma anche, crediamo, come attento spettatore/consumatore di cinema. Perché visivamente il film sembra molto ispirarsi al poliziottesco all’italiana, con quella forza quasi “naturalistica” dell’azione, degli inseguimenti stile stuntman pre-digitale, e dobbiamo riconsocere che un inseguimento bello come quello che Vallanzasca fa al suo rivale Turatello (Francesco Scianna), in galleria, non lo vedevamo da



*I padroni della notte*, ma stiamo parlando di James Gray, signori, uno dei più grandi cineasti viventi... Ma *Vallanzasca* è, soprattutto, un cinema fatto di materia, di corpi feriti, colpiti a morte, persino – ed è l'unico momento in cui l'eroe piange in tutto il film - spappolati dall'auto che passa sopra fino a sentire lo scricchiolio delle ossa che si rompono (omaggio, indiretto, all'omicidio di Pasolini?). È una furia umana che sembra avvolgere ogni cosa, ogni momento, ogni situazione. C'è sempre il sangue che scorre a fiumi, la violenza che genera violenza, ma dentro il grande contenitore Placidiano d'impianto cinematografico Doc (e le citazioni forti: i secondini picchiano forte Vallanzasca in prigione, lui sanguinante

si rialza sorridente, urlando "mio padre mena più forte"... ricordate Marlon Brando ne *Il selvaggio*?). C'è l'azione, della rapina continua, della fuga continua, il sesso, le droghe che arrivano a svalvolare i suoi compari (un Filippo Timi da "miglior attore non protagonista"), e la famiglia, creata, sgretolata e vista scorrere davanti agli occhi, in una delle scene più intense e commoventi del film. La moglie Consuelo (Valeria Solarino) è con il figlio e con l'uomo, un imprenditore qualunque, che gli sta facendo vivere una "vita normale". Vallanzasca li segue, li vede, sta per uscire dalla macchina e intervenire, ma qualcosa lo trattiene. E resta lì ad osservare la sua famiglia che ora è la famiglia di un altro, che vive

una vita possibile, un'altra vita, non la sua. Sono attimi di puro cinema da brividi, stile *Carlito's way*, ma che se li gira un cineasta italiano non li scorgiamo, chissà perché. E infatti alla critica Placido non piace. Pazienza, sopravviveremo. Ma se il cinema italiano fosse davvero come il cinema di Michele Placido, forse avremmo un altro "immaginario collettivo"... chissà... Presi dalla visione, da questo cinema di pancia e cuore, non riuscivamo a capire come mai non avevamo mai notato questa attrice italiana così straordinariamente bella quanto straordinariamente brava che interpreta la "sorella" Antonella: poi scopriamo che è Paz Vega. Con lei si può solo fare cinema, che altro?...



# Michele Placido

## *Un romanzo italiano*

a cura di **pietro masciullo**

Da attore e da regista, Placido ha attraversato quarant'anni di cinema (e di Storia). Una photogallery per raccontare i momenti salienti di una carriera straordinaria

È la dimensione del "romanzo popolare" che erompe prepotente nel cinema di Michele Placido. Un intreccio (in)consapevolmente calibrato tra Storia d'Italia e Racconto codificato della stessa; tra impegno civile sempre inseguito e trasfigurazione finzionale di ogni fatto o ricordo. Ecco che la sua filmografia d'attore e cineasta – lunghissima, dal 1972 a oggi, segnata da un'invidiabile capacità di sperimentazione trasversale di ogni umore: dall'autorialità alta al cinema di genere, dai primi fecondi intrecci con la televisione alla carriera da regista fuori dagli schemi – diventa lo specchio fedele di una personalità istintiva, a volte egocentrica e spigolosa, ma sempre orgogliosamente fiduciosa nelle potenzialità innate del cinema come medium e "arte di massa".

Romanzo popolare



## GLI INIZI

Origini pugliesi, già a 18 anni si trasferisce a Roma per arruolarsi in polizia: è nota la sua partecipazione alla "Battaglia di Valle Giulia" l'1 Marzo 1968 (i cui ricordi *trasfigurati* e *romanzati* saranno la base del suo film *Il Grande Sogno* del 2009). Esordi teatrali con Luca Ronconi e poi il salto al cinema con Carlo Di Palma in *Teresa la ladra*; ma la vera svolta arriva nel 1974 con il ruolo da protagonista accanto ad Ornella Muti e Ugo Tognazzi in *Romanzo Popolare* di Mario Monicelli, che diventa il successo di botteghino dell'anno. Il maestro della commedia all'italiana riversa tutto il suo bonario cinismo nel rappresentare un'italianità sempre al limite tra orgoglio e vigliaccheria, maschilismo e bontà d'animo, miti e riti. E Placido inaugura la sua personale maschera attoriale (un mix di austerità e rabbia repressa sempre sull'orlo dell'esplosione), contrapposta al monumento del camaleontismo sarcastico incarnato da Ugo Tognazzi. Uno scontro generazione tutto interno alla "tradizione" del romanzo d'appendice. E proprio in questo preciso percorso s'inscriveranno anche *Mio Dio come sono caduta in basso!* di Luigi Comencini e *Divina Creatura* di Giuseppe Patroni Griffi entrambi con l'attrice più "desiderata" di quegli anni: Laura Antonelli.



A sinistra: *Mio Dio come sono caduta in basso!*  
Sotto: *Divina creatura*





## GLI AUTORI: Bellocchio, Taviani, Citti, Rosi

In poco tempo Placido diventa uno dei giovani attori più utilizzati e apprezzati dai cosiddetti Autori del cinema italiano. Iniziando da un altrettanto giovane e affermato cineasta, Marco Bellocchio, che nel 1976 lo ingaggia come protagonista di *Marcia Trionfale* contrapponendolo all'istruttore/padre/tiranno Franco Nero. Forse uno dei titoli fondamentali per illuminare il percorso di Placido: ruolo in delicato equilibrio tra un'esibita fragilità, figlia di un tormento interiore, e una irriverenza irrosa e autodistruttiva sempre latente. Un ruolo intimamente bellocchiano pertanto, intriso di attrazione/repulsione verso il Padre, ma che sembra scritto apposta per sfruttare al meglio le doti d'attore di Michele Placido qui in una delle sue prove più sentite e riuscite. Nel 1977 è la volta del cinema post-pasoliniano di Sergio Citti con l'indimenticabile *Casotto* e il suo cast all star sgangherato e in stato di grazia. Placido si ritaglia il ruolo del sempliciotto, il cugino abruzzese, che duetta col vecchio e scaltro zio Paolo Stoppa. Film che configura la straordinaria fotografia di un'Italia ancora viva ma già tormentata dalla morte degli ideali tramontati nel decennio precedente. Una tendenza confermata in altri tre importanti ruoli di Placido in questo periodo: nel 1979 *Il Prato*, uno dei tasselli meno ricordati del grande mosaico filmico/morale dei fratelli Taviani; nel 1980 *Salto nel Vuoto*, uno dei capolavori assoluti di Marco Bellocchio, dove si chiudono dolorosamente i conti con il passato, le idee, le ideologie e quel cinema ri-formato negli anni '60; infine nel 1981 *Tre Fratelli* di Francesco Rosi dove il passato è già raccontato come un funerale, con la morte di una madre che riunisce tre figli sepolti anch'essi sotto le macerie politiche, economiche e sociali di un Paese in rapida mutazione.

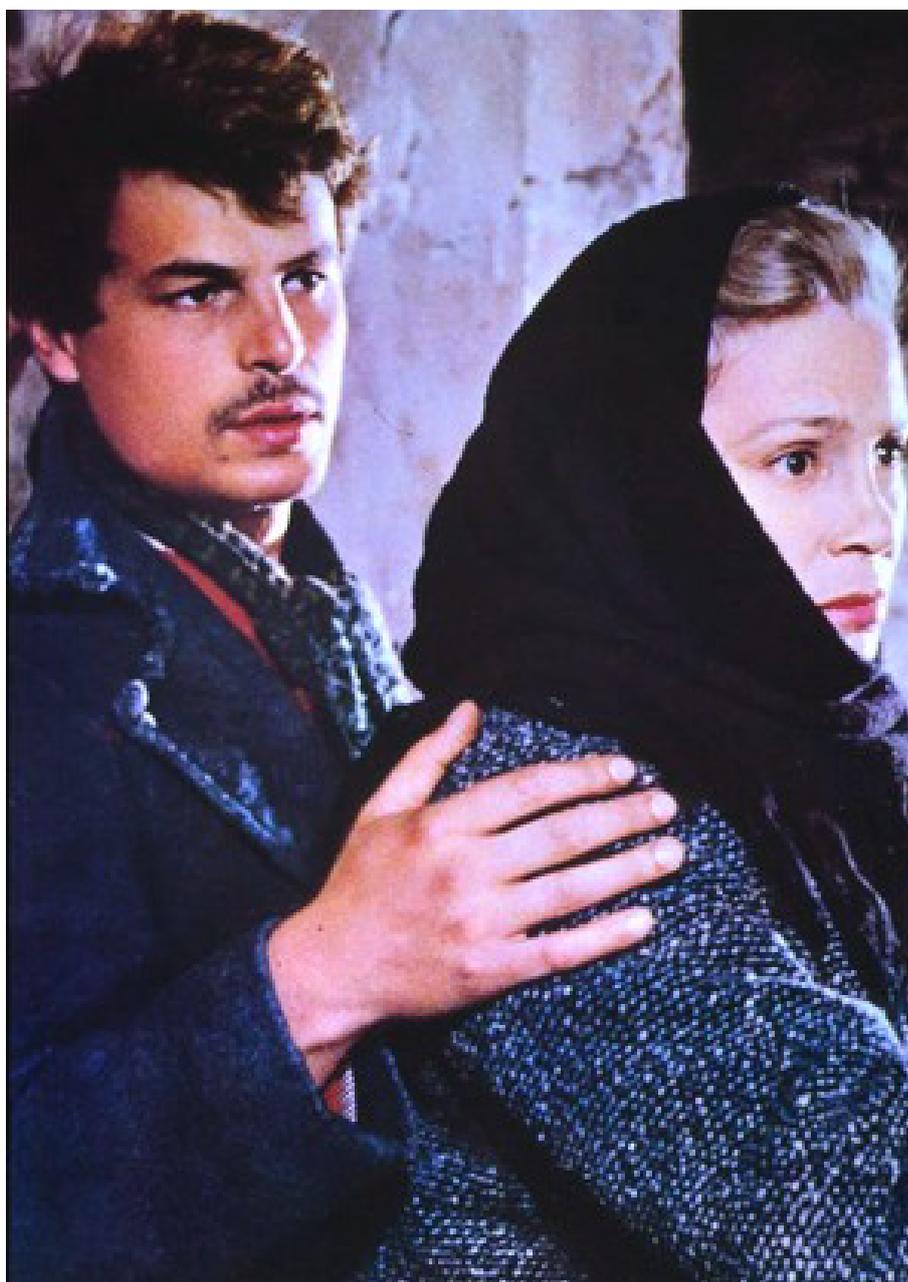


Sopra: *Marcia Trionfale*  
A sinistra: *Casotto*



Sopra: *Il prato*

A destra: *L'Agnese va a morire*





A sinistra: *Tre fratelli*  
Sotto: *Giovanni Falcone*

## IL ROMANZO D'ITALIA

Dalla Seconda Guerra Mondiale alla Resistenza, dal boom economico alla strategia della tensione, dal terrorismo all'instabilità politica, dalle crisi finanziarie all'emigrazione/immigrazione di massa... sono sin troppi gli avvenimenti epocali che hanno segnato il secondo Novecento in Italia. Un periodo di forte benessere economico ma anche di terribili tensioni sociali, ambiguo politicamente e contrappuntato da troppi "misteri" irrisolti. Un terreno fertile per il cinema italiano, che si è spesso posto come nobile osservatore di una realtà complessa (op)ponendo domande scomode attraverso la formidabile arma della narrazione popolare. Ecco: Michele Placido ha incarnato perfettamente e costantemente le mille facce diamantine dell'italianità media, diventando uno dei principali protagonisti del Romanzo d'Italia tracciato sul grande schermo dagli anni '70 a oggi. Dalle piccole parti in film d'impegno civile come *Il caso Pisciotta* del 1972, o *L'Agnese va a morire* del 1976 dove interpreta un partigiano nell'omaggio alla Resistenza italiana firmato da Giuliano Montaldo; per arrivare ai grandi ruoli negli anni '90 da *Giovanni Falcone* di Giuseppe Ferrara, a Enzo Tortora in *Un uomo perbene* di Maurizio Zaccaro; poi l'immigrazione albanese nelle mani dello spietato affarista interpretato straordinariamente in *L'America* di Gianni Amelio o l'emigrazione italiana in Germania negli anni '60 nel bel film di Toni Trupia *Itaker* prodotto e interpretato da Placido nel 2012. E ancora le serie TV: la controversa *Il sangue dei vinti* dove si cerca di rinterrogare il confuso dopo guerra italiano, o *Aldo Moro – Il presidente* di Gianluca Maria Tavarelli, dove veste i panni di Moro, sulle orme di Gian Maria Volontè che l'aveva interpretato ben due volte. Sino ad arrivare ai suoi film da regista come *Un eroe borghese* in cui si racconta una delle ferite più profonde di quei terribili anni '70, l'assassinio di Giorgio Ambrosoli; *Del perduto amore* che rievoca il credibile umore politico/culturale nella provincia italiana degli anni '50; il "privato" 68 de *Il grande sogno* e poi ovviamente *Romanzo Criminale* e *Vallanzasca* che, in un'ottica di fertile contaminazione di genere, tracciano due tipiche e archetipiche parabole criminali partendo da celeberrimi avvenimenti storici: l'ascesa e caduta della banda della Magliana a Roma e del bandito Renato Vallanzasca a Milano. Ecco svelato l'altro costante polo d'attrazione del cinema di Michele Placido: il genere. Un'innata tensione, la sua, a fondere la Storia con gli stilemi del romanzo d'appendice e con i generi tradizionali della commedia dell'arte o del cinema.





Sopra: *Itaker*  
A sinistra: sul set di *Romanzo  
Criminale*  
Sotto: *La piovra*



## DAMIANO DAMIANI E IL GENERE

È Damiano Damiani una delle figure cardine nella carriera di Michele Placido. Regista "sotterraneo" e sottovalutato, capace di configurare alla perfezione sul grande schermo la doppia anima cristallina e corrotta che il nostro Paese ha sempre manifestato. E con Damiani Placido incontra il cineasta ideale per esaltare le proprie doti di esplosiva presenza scenica: partendo dal potente ruolo del sicario nevrotico in *Un uomo in ginocchio* per arrivare al personaggio che ne ha marchiato più profondamente la carriera: il commissario Corrado Cattani ne *La Piovra*, forse la più famosa (e riuscita) serie televisiva italiana degli ultimi trent'anni. Serie partorita nel 1984 che sposa alla perfezione l'impegno civile (puntare il dito sulla mafia come problema nazionale) a un profondo senso dello spettacolo (la colta aderenza ai generi classici codificati per lo più dal cinema americano). Questo è il mix esplosivo che incollò milioni di spettatori al piccolo schermo e questo è il lascito più memorabile dell'accoppiata Damiani/Placido: il cinema è ovunque, anche in TV, basta seguire la propria visione con integrità e rispetto per lo spettatore. Come nel sorprendente e intelligente ribaltamento dello statuto iconico di Placido/Cattani (ormai paladino della giustizia contro tutto e tutti) operato da Damiani in *Pizza Connection* del 1985, con l'attore trasformato in un killer della mafia che torna a Palermo e corrompe l'onesto fratello. Operazione che dimostra una profonda consapevolezza teorica nell'utilizzo delle maschere e delle icone popolari. Placido continuerà a frequentare i generi con una facilità estrema, a cominciare dall'amata commedia: non solo quella dei maestri Monicelli e Zampa, ma anche quella virata al grottesco anni '80 di Castellano e Pipolo in *Sabato, domenica e venerdì* o in *Grandi Magazzini*. Ecco che i recenti ruoli in *Oggi Sposi* di Luca Lucini e *Viva l'Italia* di Massimiliano Bruno segnano forse l'apice della sua vena più propriamente comica.



Sopra: *Pizza Connection*  
A destra: *Oggi sposi*





A sinistra: *Il caimano*  
Sotto: *Il cecchino*

## MICHELE PLACIDO: IL CECCHINO

Il ruolo che Nanni Moretti gli ha riservato ne *Il Caimano*, lo svogliato e superficiale attore Marco Pulici, è forse la sua interpretazione più coraggiosa nell'ultimo decennio. Come un "cecchino" perfettamente consapevole della propria maschera e di ogni azione o esagerazione scenica, Placido recita le ossessioni/storture del proprio mestiere mettendosi pericolosamente in gioco nello sfacelo morale configurato nell'opera morettina. Stesso coraggio manifestato nel notevole *L'odore del Sangue* di Mario Martone dove ripropone intatta la sua rabbia repressa anni '70 in un corpo d'attore che sospira, pulsa, vive nelle ambigue inquadrature del film. La vita e il cinema sono (sempre stati) quasi la stessa cosa insomma. Ecco perché questo *Le Guetteur (Il cecchino)*, esordio registico di Placido in Francia, rappresenta davvero l'esempio più paradossalmente probante della sua idea di cinema. Una regia sfrontatamente ambiziosa nel confrontarsi con ogni tradizione – anche la più Alta, come il polar –, ma nello stesso tempo latrice di una sorprendente naiveté istintiva e sincera, che può anche lasciare qualche discutibile buco narrativo per strada o qualche esagerazione di messa in scena qua e là. Perché comunque, alla resa dei conti, l'importante è inseguire ostinatamente solo ciò che si ama di più (come nell'incompreso *Ovunque sei*, che rimane probabilmente il suo film più intimo e personale) nei modi e nei tempi del buon vecchio "romanzo popolare".



# Colpire e uccidere (la politica)

di francesco maggi

Nelle vicende passate e presenti di questo Paese i cecchini della storia, dentro o fuori le aule della politica, hanno provato a sradicare i processi democratici innescati con grande fatica da chi ha creduto nel riformismo



## Prologo

Silenti e nascosti, ma pronti a far cadere la loro vittima. Difficile individuarli, abili nel mimetismo. Assai capaci a dileguarsi senza lasciare troppe tracce. Veloci nel tornare nella folla prima che qualcuno riesca ad individuarli. Sempre lucidi e determinati nel colpire il loro obiettivo.

## Primo atto

Elezioni del presidente della Repubblica con voto segreto in diretta televisiva. "Romano Prodi si è fermato sotto quota 400 voti, molto lontano dai 504 necessari per l'elezione, e ha deciso di ritirarsi. Pdl e Lega non hanno partecipato all'elezione per

protesta. Il Movimento cinque stelle ha insistito su Rodotà, raccogliendo oltre 50 consensi più del previsto. Un manipolo di franchi tiratori per D'Alema". Così scrive *La Repubblica* il 19 aprile. "Impossibile restare seduta accanto a chi ha accoltellato alle spalle Prodi come un sicario", dice puntando il dito sui 'mandanti' dei 101 franchi tiratori del Pd", continua ancora *La Repubblica* il 21 aprile, citando le dichiarazioni dell'onorevole del Pd Sandra Zampa, portavoce di Prodi. Il segretario del Pd Pierluigi Bersani: "Mi dimetto per colpa dei franchi tiratori", riportano le agenzie dopo la bocciatura di Prodi.

## Secondo atto

È il 28 aprile, c'è il giuramento dei ministri del



neo Governo guidato da Enrico Letta. Fuori Palazzo Chigi si sentono degli spari, due carabinieri rimangono a terra. Un terzo uomo è bloccato immediatamente dagli agenti, a pochi metri una pistola. I frame di quegli attimi rimandano in tempo reale un volto schiacciato sul selciato. Un ghigno sardonico, gli occhi pieni di dolore e stupore. Un maschera finita su tutti i tg e le prime pagine nazionali e internazionali. Un volto tra la folla sbucato dal nulla davanti Palazzo Chigi con una pistola nascosta in una borsa e l'intenzione di scaricarla sui ministri freschi di giuramento. L'attentatore è Luigi Prieti. *"Non ce l'ho con nessuno - afferma Prieti ai magistrati - io non odio nessuno. Ho solo la disperazione di un lavoro perso, la separazione, essere a carico dei propri genitori a questa età. Sono un uomo che non ha più nulla da perdere"*.

### Terzo atto

Un occhio per mettere a fuoco la realtà e l'altro per colpire i suoi obiettivi. Per fare soldi e campare nell'altra vita, quella messa insieme dopo aver disertato e lasciato alle spalle tutto.

Ora "Le Guetteur" Kaminski è un'ombra sui tetti, uno sparo che taglia l'aria abbattendosi senza lasciare scampo. Un angelo della morte algido e serafico pronto a scatenarsi contro chi l'ha incastrato massacrando i suoi affetti. Un Cecchino costretto a scendere per strada e a "filmare" da un'altra prospettiva le ombre che si agitano nel mondo. Senza più nascondersi. Come da tempo ha deciso di fare il regista di *Le Guetteur*, Michele Placido, nelle sue ultime sfide.

*"C'è nell'aria qualcosa di strano se c'è chi vuole distruggere la politica con una pistola in mano - riflette Placido nell'intervista realizzata da Sentieri commentando i fatti di Palazzo Chigi - c'è rasse-*



*gnazione di questi tempi nel subire la storia e non nell'esserne protagonisti. Sarebbe straordinario - osserva - fare un film su Prieti, capire come si è mosso nell'ultimo anno questo ragazzo"*.

### Finale

Nelle vicende passate e presenti di questo Paese i cecchini della storia, dentro o fuori le aule della politica, hanno provato a sradicare i processi democratici innescati con grande fatica da chi ha creduto nel riformismo. Tiratori senza volto usati per rimescolare le carte, confondere le idee e generare una strisciante instabilità sociale. Hanno colpito per bloccare gli avversari o perlomeno fermarne l'ascesa. E oggi questa necessità sembra divenuta di nuovo un obiettivo. Accade improvvisamente con la complicità mediatica di migliaia di immagini sempre più socializzate e condivise che ne fissano i nuovi protagonisti.

Volto, storie e disperazioni su cui anche il cinema - come suggerisce Placido - dovrebbe interrogarsi. Sperando di non arrivare al prossimo cecchino.

# Un eroe borghese

di **leonardo lardieri**

Dal cecchino di Placido all'attentatore di Palazzo Chigi corre una linea sottile, che parla di cattive azioni e di politica. L'attentatore è pari all'uomo di governo, che non ha i mezzi per cambiare la politica, ma ci vive dentro, è prigioniero, come il divo Belzebù. Il cecchino è invece lo statista, capace di stravolgere gli eventi, capace di mirare e affondare la storia, per rimodellarla



*Ogni cattiva azione, quando se ne cerca l'origine razionale, deve essere considerata come un fallo in cui l'uomo è incorso da uno stato immediatamente precedente di innocenza. Infatti, qualunque sia stata la sua condotta anteriore, e quali che siano, inoltre, le cause naturali che influiscono su di lui, sia che si trovino in lui, sia fuori di lui, tuttavia la sua azione è libera e non è determinata da nessuna di tali cause e quindi può e deve essere sempre giudicata come un uso originario del suo libero arbitrio... (Immanuel Kant)*

Per il cecchino di Michele Placido o l'attentatore dinanzi al Palazzo Chigi, il male non è potuto derivare se non da ciò che è moralmente cattivo, non dai semplici limiti della natura umana (per entrambi la disperazione, probabilmente). Questa incomprendibilità, insieme con la più precisa determinazione della malignità della specie umana,

è quella che la Scrittura esprime in questi racconti di finzione e realtà nei quali essa pone, bensì, il male all'inizio del mondo, non già però nell'uomo, ma in uno spirito d'una destinazione più elevata. Quindi, se nella Repubblica attuale, il Presidente va in Convento e il Paese va a puttane, nella Repubblica appena superata, il Paese pregava e il Presidente andava a puttane... è questo il segreto dell'evasione ellittica, del salto generazionale, del taglio nouvelle vague che lo stesso Michele Placido ci regala per mostrarci la fuga del suo cecchino dalle manette. L'attentatore è pari all'uomo di governo, che non ha i mezzi per cambiare la politica, ma ci vive dentro, è prigioniero, come il divo Belzebù, manipolatore faccendiero. Il cecchino è invece lo statista, capace di stravolgere gli eventi, capace di mirare e affondare la storia, per rimodellarla. L'eroe borghese figlio stavolta, non ha partecipato al minuto di silenzio al Pirellone, è uscito dall'aula,

perché sulla schiena ha avuto un brivido di freddo, di gelo, pensando al padre assassinato, per caso sotto casa, perché non liquidasse banca e politici influenti. Al bando la commemorazione a tutti i costi (ne sono la prova i fischi negli stadi italiani, nonostante i benpensanti li trovino luoghi di perdizione per eccellenza) e possa prepotentemente imporsi la "confessio", non già quella agostiniana ma una moderna storia dell'anima, quando appunto confessarsi è un dialogo, anche quando è parlare di sé con se stessi. È la costituzione di un'identità e della trascendenza, della dura prova dell'alterità anteriore, del male e della colpa. Il cecchino, prima di sparare, stringe l'immagine nel mirino, scorpora il superfluo, inchioda il nostro sguardo sulla condizione dell'uomo-massa, rassegnato alla propria strumentalità e pronto ad ogni conformismo. Questa è la risposta di Michele Placido regista, istintivamente disarmato e disarmante, senza scorta e vulnerabile agli attentati. Questa è la risposta del cecchino sui tetti di Parigi, al modo inautentico della vita ch'è stato imposto agli uomini: se la vita è quella che oggi il mondo conduce, il solo modo di essere, di non cessare di essere, di non accettare a nessun patto di cessare di essere, è di "essere per la morte". L'attentatore di Palazzo Chigi ha slabbrato i confini dello sguardo, quindi dell'illusione, della speranza, sparando

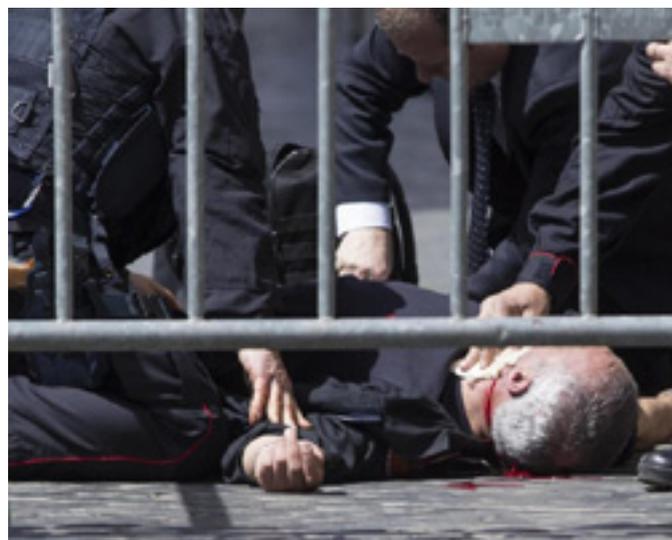
all'impazzata sui passanti ignari; il cecchino, ma lo stesso commissario poi, chiudono il loro mondo invece nel polar mirino, lasciando incolumi e ignari chi pensa di saperne abbastanza. Ma con quale immagine dobbiamo fare i conti? Non è ancora chiaro, certo è, però, che Michele Placido è sempre più teso ad un'immagine rivelatrice che oltrepassi il concetto, la forma in cui la natura umana riveli se stessa. Le scene in cui si carica il colpo in canna, si punta la tempia del nemico e poi si decide di non sparare, non intendono più le immagini come apparenze o illusioni ma tendono a dimettere la rappresentazione per appropriarsi della soggettività (c'è ad un certo punto, una sorta di soggettiva del commissario che fissa negli occhi





un cadavere a terra, dalla parte della testa). Ed è proprio in questo istante, che probabilmente cecchino e attentatore si ritrovano, per un attimo solo, si ricongiungono nell'immagine potente del carabiniere a terra ferito al collo, oltre la transenna, e subito dopo il volto schiacciato sull'asfalto del colpevole, come in una messa in opera della verità, grazie alla quale i due mondi si dischiudono. Raffigurazioni ancora una volta di un'evasione, in senso lato, ellittica: tra il cecchino e l'attentatore la "messa in cornice", che rielabora un mondo proprio, mette a fuoco gradualmente (vedi la scena in cui una donna aggredita in soggettiva mette a fuoco il soccorritore che gli va incontro), crea un archivio dell'immaginario collettivo, costituendo così una nuova visione condivisa, tendenzialmente universale delle cose.

*"Eccomi solo sulla terra, senza più fratelli, parenti, amici, né altra compagnia che me stesso. Il più socievole e il più affettuoso degli uomini è stato proscritto con un'intesa universale. Hanno violentemente spezzato tutti i legami che mi tenevano avvinto a loro. Avrei amato gli uomini loro malgrado; non hanno potuto sottrarsi al mio amore se non cessando d'essere uomini. Sono, dunque, estranei per me, sconosciuti. Ma io, separato da loro e da tutto, io stesso, che sono?"*  
(Jean-Jacques Rousseau).



# UNI Cinema

L'Università del Fare

Un percorso triennale per capire, ideare, praticare e  
*definitivamente* fare cinema



## GLI OPEN DAY

venerdì 3 maggio	dalle 19.00 alle 20.00
venerdì 31 maggio	dalle 19.00 alle 20.00
sabato 15 giugno	dalle 11.00 alle 12.00
sabato 7 settembre	dalle 11.00 alle 12.00

## KIKI - CONSEGNE A DOMICILIO

*Majo no takkyubin*  
di Hayao Miyazaki

# La prova della città

di **davide di giorgio**

*Distribuito anni addietro per il solo mercato dell'Home Video, torna stavolta al cinema (e con un nuovo doppiaggio più fedele) il film che, nel 1989, sdoganò definitivamente il talento del regista giapponese presso il grande pubblico*



Oggi è un riconosciuto maestro dell'animazione e una certezza per i botteghini nipponici ma, per quanto sembri incredibile, in passato Hayao Miyazaki era considerato un regista "a rischio", i cui progetti difficilmente erano in grado di assicurare un buon ritorno economico. Il film che probabilmente ha contribuito a infrangere definitivamente questa cattiva fama è *Kiki - Consegne a domicilio* che, uscito nei cinema giapponesi nel 1989, incassò oltre 2 miliardi di yen e superò il precedente record detenuto dal film *Addio Yamato* (1978). Niente male per una pellicola che inizialmente Miyazaki doveva soltanto produrre e

che accettò di girare dopo essere rimasto insoddisfatto della sceneggiatura approntata da un giovane collega. Lo spunto iniziale è fornito dal romanzo per ragazzi *Majo no Takkyubin* (*Il servizio di consegne a domicilio*, che è anche il titolo originale del film), di Eiko Kadono, la cui trasposizione animata era caldeggiata particolarmente dalla Yamato Takkyubin, una grossa ditta del settore, il cui simbolo è un gatto nero simile a quello che accompagna la piccola protagonista del film.

Quest'ultima è una strega, ha da poco compiuto 13 anni e deve quindi abbandonare la famiglia per compiere il suo

apprendistato di un anno in un'altra città, come imposto da un'antica tradizione. L'impresa è complicata dal fatto che Kiki non ha sviluppato sinora particolari capacità, se non quella di volare sulla sua scopa e inoltre il luogo da lei scelto come destinazione non sembra accettarla con particolare calore, preso com'è dalle frenesie tipiche della grande città. Dopo aver trovato ospitalità presso la signora Osono, affabile panettiera, Kiki decide di usare la sua abilità nel volo per effettuare delle consegne, in modo da potersi pagare l'affitto e la vita nella nuova casa.

Appare subito evidente come la storia si presti bene alle corde di Miyazaki, per la presenza di una giovane protagonista che deve imparare la dura legge della vita e affrontare le difficoltà con decisione. Ma anche per il classico tema del volo, che per il regista ha un valore molto particolare: il volo è infatti l'elemento che riconduce Kiki alla sua stessa natura di strega e l'unica caratteristica vera che la distingue da una realtà per il resto adagiata sui ritmi imposti dal lavoro e dalla quotidiana sopravvivenza. Pur iscrivendosi nel prolifico genere giapponese delle "maghette", al quale strizza l'occhio per la presenza del gatto-aiutante Jiji, il film evita accuratamente i cliché. La messinscena è anzi realistica, Miyazaki è attento a rendere credibile ogni dettaglio attraverso un disegno particolareggiato e un'animazione capace di rendere bene la fisicità dei personaggi: emblematica in tal senso la scena iniziale in cui il padre di Kiki non riesce a prendere in braccio la sua bambina. Kiki è una creatura di carne come tut-



ti noi ma è capace di trasfigurare la propria essenza terrena in quel volo che la avvicina alla sfera del magico, pur senza consegnarla automaticamente al fantastico. Banditi gli incantesimi e gli effetti pirotecnici, in *Kiki - Consegne a domicilio* ci viene mostrata una protagonista che soffre, è vittima anche di una febbre dopo una consegna sotto la pioggia battente, e vede i suoi sogni messi a dura prova dalla realtà. Il confronto con la città si concretizza secondo le stesse coordinate più volte tracciate da Miyazaki nei suoi lavori e viene a collidere con l'ideale rappresentato dalla campagna: esemplare a questo proposito il verde paesaggio nel quale ritroviamo Kiki immersa all'inizio del film. Il nuovo lavoro permette però alla protagonista di raggiungere un equilibrio fra l'ideale edenico, insito nel volare a contatto con la natura (i gabbiani, il vento) e la discesa in un mondo difficile, che dimostra peraltro di avere bisogno della sua magia. I comprimari si adeguano a

questo schema, sancendo in questo modo la propria importanza nella storia: in primis c'è il giovane Tombo, un ragazzo di strada che cova il sogno di volare e si interessa subito a Kiki, cercando di coinvolgerla nei suoi esperimenti per costruire delle macchine che lo aiutino a sollevarsi nell'aria.

**Miyazaki è attento a rendere credibile ogni dettaglio**

E poi c'è Ursula, una giovane pittrice che ha trovato la sua realizzazione vivendo in una baita nel bosco. Le coincidenze fra le due giovani figure femminili sono sottolineate dal fatto che entrambe sono doppiate dalla stessa attrice (Minami Takayama per la versione giapponese, Eva Padoan per quella italiana), come a stabilire che Ursula è il modello cui Kiki naturalmente propende, la sua versione compiuta e realizzata, che non a

caso vive a contatto con la natura.

La dinamica innescata dalla storia è dunque quella classica di un personaggio estraneo a un mondo con il quale deve imparare ad armonizzarsi, senza perdere la propria specificità: non a caso viene concesso ampio spazio alla presenza in città di un dirigibile, che costituirà un importante elemento perché infine Kiki sancisca il suo ruolo attivo nella comunità. Durante la sua avventura, inoltre, la protagonista rischierà anche di perdere la sua capacità di volare, perché eccessivamente oppressa dalla paura di non riuscire a superare le avversità o forse, più semplicemente, per il suo scivolare lentamente nei ritmi della società cittadina.

**Interpreti (voci italiane):** Domitilla D'Amico, Ilaria Stagni, Giò Giò Giò Papattoni, Davide Perino, Eva Padoan  
**Distribuzione:** Lucky Red  
**Durata:** 102'  
**Origine:** Giappone, 1989

# Hayao Miyazaki

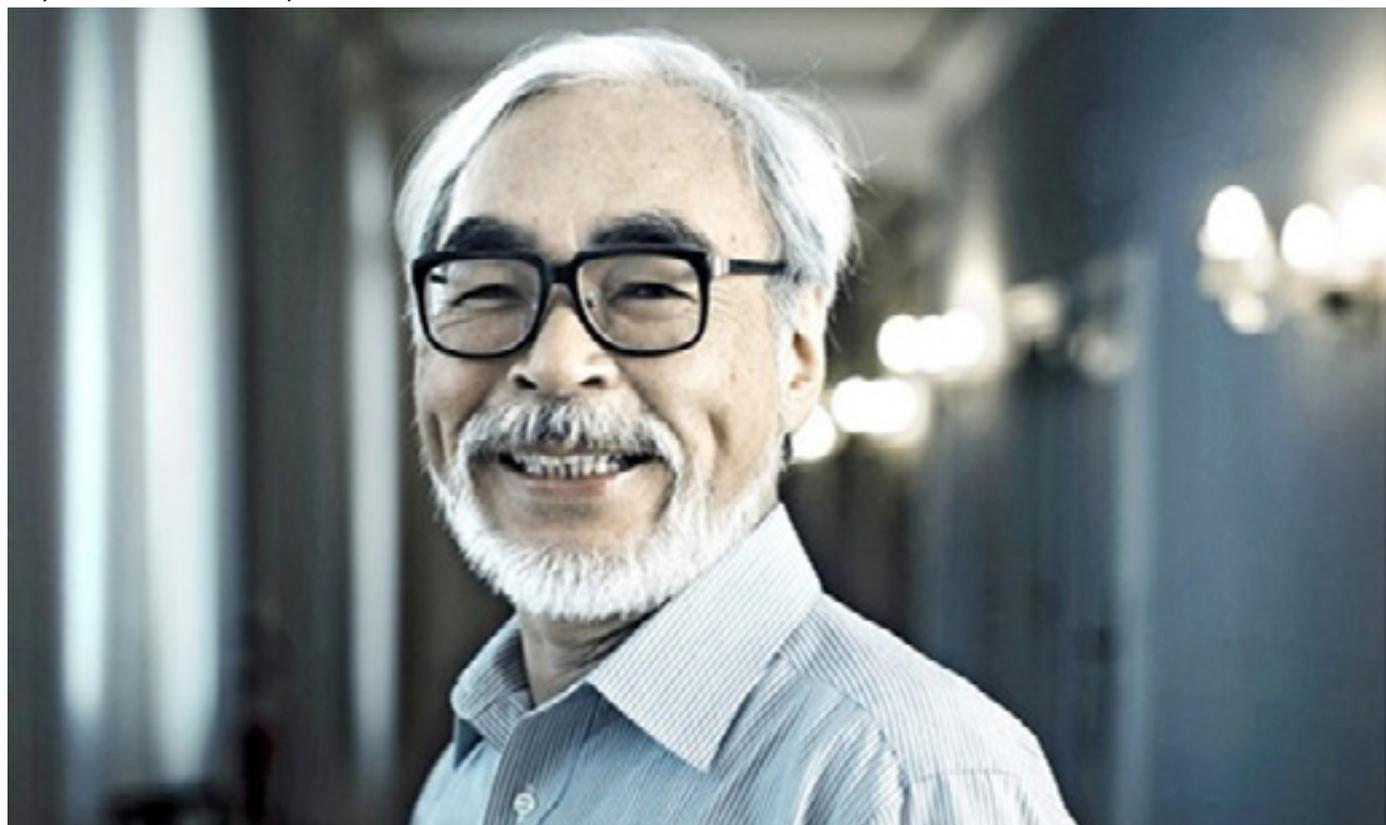
## Un ponte tra due mondi

di giacomo calzoni

Tutto il cinema del maestro giapponese è infatti da sempre impegnato nel collegare tra loro il mondo orientale e quello occidentale, costruendo una sorta di ponte tra questi due universi così lontani eppure così vicini

Mostra di Venezia 2005, anno del Leone d'oro alla carriera per Hayao Miyazaki. È l'ultima sera del Festival, e mentre il Lido comincia progressivamente a svuotarsi, chi ancora è presente assiste alla proiezione di *Porco Rosso*. Alla battuta "*meglio maiale che fascista*", divenuta ormai un classico, il Palagalileo (oggi Sala Darsena) viene giù dagli applausi del pubblico, ed è un momento che, per chi c'era, non si riesce a dimenticare tanto facilmente. Citiamo sempre volentieri questo aneddoto, perché in qualche modo è rappresentativo di una delle tante peculiarità artistiche di Miyazaki: cioè la capacità di unire due mondi e

due culture talmente differenti con una leggerezza che è propria solamente dei grandi; tutto il cinema del maestro giapponese è infatti da sempre impegnato nel collegare tra loro il mondo orientale e quello occidentale, costruendo una sorta di ponte tra questi due universi fondati su valori così lontani eppure così vicini. Perché, alla base di tutto, Miyazaki pone sempre e comunque l'uomo. O meglio, il bambino, l'unica vera speranza per il futuro dell'umanità: un embrione da preservare e proteggere, dal momento che è nel magico e tormentato momento dell'infanzia che si possono cementificare e rafforzare le fondamenta di una



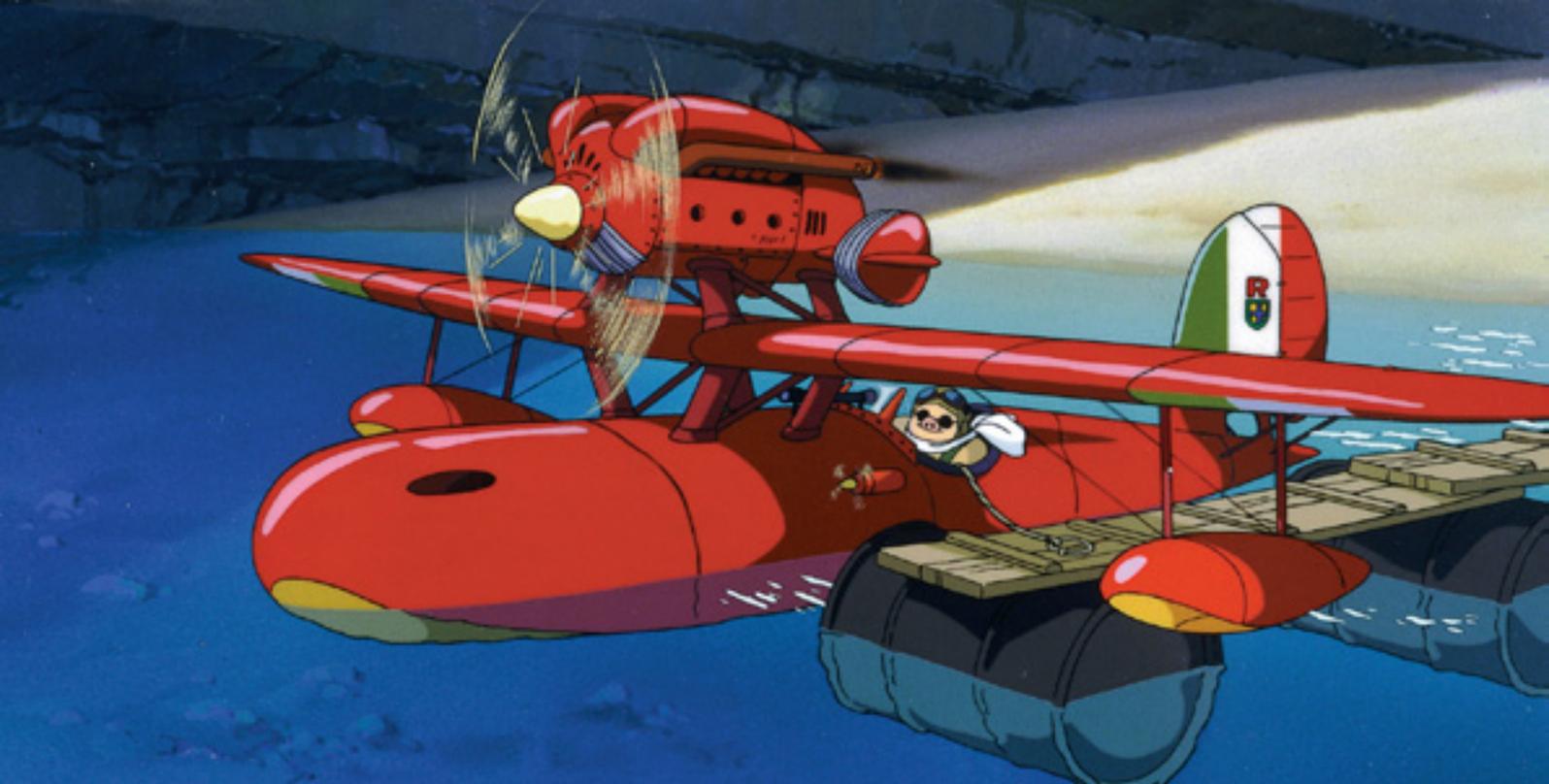


persona in grado di affrontare e sconfiggere tutti i mali possibili dell'umanità (un titolo per tutti: [Il mio vicino Totoro](#)). Il rapporto del regista giapponese con la cultura occidentale è sempre stato esplicito e cristallino, soprattutto in ambito letterario: basti pensare a *Laputa*, la città delle nuvole inventata da Jonathan Swift nel suo *I viaggi di Gulliver*, oppure all'influenza della saga fantascientifica di *Dune* di Frank Herbert per *Nausicaa nella valle del vento*, o ancora al ciclo fantasy *Earthsea* di Ursula K. De Guin ([trasposto su grande schermo](#) dal figlio Goro, ma implicitamente presente in buona parte della filmografia paterna). Ed è un elenco che potrebbe continuare ancora a lungo...

Hayao Miyazaki nasce a Tokyo il 5 gennaio 1941, in un clima familiare sereno che gli permette di non conoscere in prima persona la povertà e la distruzione della Seconda Guerra Mondiale; ciononostante, il tema del conflitto tornerà costantemente nelle sue opere, rafforzando la sua immagine di regista pacifista avverso a qualsiasi forma di violenza tra gli uomini. Oggi il nome di Miyazaki è legato prevalentemente a quello dello Studio Ghibli, la casa di produzione fondata nel 1985 insieme al collega e amico Isao Takahata (regista del fondamentale e meraviglioso [Una tomba per le lucciole](#)), ma i suoi esordi nel campo dell'animazione risalgono agli anni Sessanta, quando conosce il maestro Yasuo Otsuka, per il quale collaborerà alla realizzazione di *La grande*

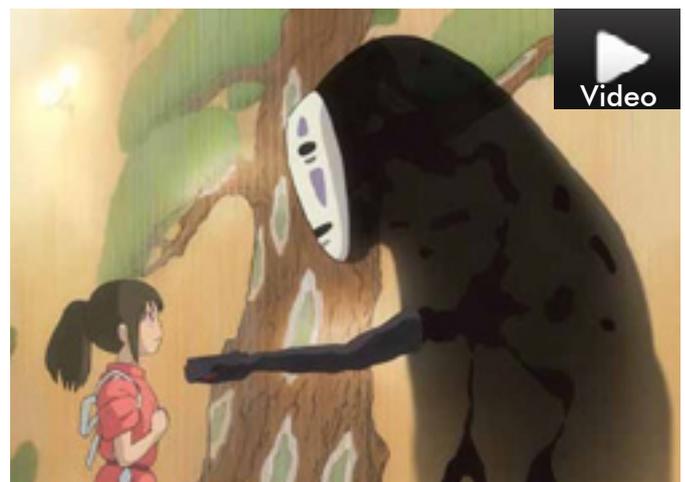
*avventura del piccolo principe Valiant*. Sono anni in cui presta il proprio talento di disegnatore ad alcune importantissime produzioni, prime tra tutte il capolavoro [Il gatto con gli stivali](#) di Kimio Yabuki, celeberrima rivisitazione del classico di Perrault. Nel decennio successivo, sempre insieme





all'inseparabile Takahata, partecipa al progetto *World Masterpiece Theater*, una serie animata a cadenza annuale (dal 1975 fino al 1997), incentrata sulla trasposizione di alcuni classici della letteratura per ragazzi (tra i quali *Heidi* e *Anna dai capelli rossi*); limitarsi ad un banale elenco tutti i lavori televisivi di questo periodo non renderebbe giustizia all'infaticabile estro lavorativo di Miyazaki il quale, un anno prima di esordire nella regia cinematografica con [Lupin III – Il castello di Cagliostro](#), realizza una delle serie ancora oggi più famose ed amate: *Conan, il ragazzo del futuro* (1978). Dopodiché, nel 1982 viene addirittura messo sotto contratto dalla RAI, per la quale dirige i primi sei episodi di *Il fiuto di Sherlock Holmes*. Dalla nascita dello Studio Ghibli in poi, la carriera di Miyazaki è un successo ininterrotto, la consacrazione definitiva di uno sguardo sull'Uomo e sulla Storia in grado di appassionare le platee di tutto il mondo; anche l'Italia, nonostante molti suoi lavori siano arrivati da noi con imperdonabile ritardo. È stato solamente grazie all'Orso d'oro a Berlino nel 2002 con [La città incantata](#), che i nostri distributori hanno cominciato a guardare con interesse alle opere del Maestro: oggi *Kiki – Consegne a domicilio* raggiunge i cinema dopo quasi un quarto di secolo, mentre l'anno scorso toccò invece a [Laputa – Il castello nel cielo](#); tutti film che gli appassionati italiani hanno potuto conoscere nel corso del tempo grazie all'home video e alle pay TV, e che ora tutti noi possiamo riscoprire nel contesto più consono della sala cinematografica. È un'occasione da non perdere, per rendersi ulteriormente conto – qualora ce ne fosse ancora bisogno – della grandezza di un cineasta che da sempre sposa la poesia e l'incanto attraverso un-

sense of wonder unico e preziosissimo. Un cinema che vive di elementi primordiali in perfetta simbiosi con il mondo della natura, aereo e libero da qualsiasi costrizione della forza di gravità (il volo è da sempre una delle tematiche ricorrenti, da *Porco Rosso* a *Princess Mononoke*, passando ovviamente per *Kiki*), per ribadire con forza tutto l'amore del suo Autore nei confronti della pace tra gli esseri umani. È questo, più di ogni altra cosa, che rende Hayao Miyazaki un regista (e un uomo) universale.



# La bellezza svanisce

di margherita palazzo

*Rob Zombie ultimo dei romantici? La malinconica bellezza di The Lords of Salem sta soprattutto nel fondere a un lavoro ossessivo sui simulacri del male il sottotesto di una storia d'amore non compiuta e non detta*

Una malinconia sottile pervade tutti i film di Rob Zombie, anche se non è forse la prima cosa che si nota: *The Lords of Salem* gronda di malinconia, come se si fosse dilatato in eterno l'esatto momento di *Halloween* in cui Michael Myers bambino siede sui gradini, mentre sua madre, Sheri Moon, si offre contro voglia sul palco dove dovrà spogliarsi. *Love Hurts*. Il vento muove le foglie, la vita dei vicini sembra procedere indifferente, ma nulla può essere più come prima - e non dietro, ma accanto, al so-

prannaturale, giace la naturale desolazione di questo mondo: la dipendenza, la decadenza fisica e psichica, la perdita di controllo, la mente che svanisce, in un sistema nervoso, quello umano, che sembra geneticamente concepito per non resistere alle pressioni esterne. Non a caso lo studioso Francis Matthias (Bruce Davison) invitato a discutere di streghe in un programma radio della stazione locale di Salem, definisce a un certo punto la stregoneria come un "insieme di convinzioni psicotiche e sta-

ti deliranti". E non a caso una delle apparizioni-allucinazioni più potenti del film riguarda tre creature che indossano la divisa degli infermieri psichiatrici. Non ha la frenesia canzonatoria di *La casa dei 1000 corpi*, nè la potenza perfetta di *The Devil's Rejects*. *The Lords of Salem* è davvero più una lettera d'amore scritta da Rob Zombie a Sheri Moon, come anticipava lui stesso. Heidi è la speaker di un programma radio che fa dell'ironia la sua arma: piano piano questa postmoderna ironia si rivela minuscola e inutile, un po' come il cinema di Rob Zombie, che con grande lucidità, a un baraccone cool e citazionistico preferirà sempre il sincero omaggio, non si illude che affidarsi a mostri o efferate torture possa rendere la dimensione malvagia dell'esistenza. Durante lo show, come in molti programmi, le affermazioni drammatiche vengono commentate da suoni ammiccanti, preregistrati. In questo film, stridono fin dall'inizio, con la violenza sottesa nelle parole





che evocano il male. Proprio come la risata ci muore in gola quando assistiamo a qualcosa di paradossale ed eccessivo, che in qualche modo, temiamo, ci sta rivelando la verità indigeribile.

Anche l'uso delle musiche (di John 5 dei White Zombie) riflette questa consapevolezza. Se interviene un brano cult (*Venus in Furs*) i personaggi sono i primi a dichiararci che è scontato; le variazioni per organo (BWV 768) del sublime Bach e il Requiem di Mozart intervengono, senza bisogno di giustificarsi, come unico suono possibile per le parate, i matrimoni di sangue, l'ascesa spettacolare di Heidi al parto infernale; e intanto, sotto sotto, senza clamore, il tema del film lavora su una quieta tristezza, nei momenti apparentemente più gentili, camerateschi, quando Heidi è ancora capace di ridere e soprattutto quando interagisce con il suo collega Whitey (Jeff Daniel Phillips) uno disposto a salvarla fino alla fine dei tempi, con il quale mantiene sempre una certa distanza tra

un legame non detto e la convinzione che la salvezza non sia poi un grande affare.

C'è una classica gravità, uno spirito morale (e non moralista) che sussurra in *The Lords of Salem*, anche nei suoi momenti WTF! Un'altra costante del cinema di Rob Zombie che affiora prepotentemente è lo smodato amore che il regista nutre per i suoi personaggi, palese sempre, qui fuso con la stima e l'ammirazione che sente per ciascuno degli attori: per il cinema (gli spezzoni di classici che compaiono in tv) e per le loro icone, per la Meg Foster di *Essi Vivono* e *Osterman Weekend* soprattutto, alla quale regala il trono di strega popolana, fatta solo di fango e stracci: a lei il compito di inaugurare il fantastico sabba iniziale, corpi vecchi e macilenti, piaghe, rughe, denti a pezzi, di gestire la sequenza clamorosa del rogo.

Rob Zombie citava Ken Russell e il Polanski di *Rosemary's Baby*: li omaggia l'uno con la strepitosa parata sacerdotale di papi malvagi e masturbatori che co-

vano falli di gelatina, il prete psicotico, il demone con il capro al guinzaglio, il feto crocifisso, la cosa demoniaca dalle mille zampe che viene al mondo, la congrega di apostole nude con le maschere antropomorfe, altri ottimi momenti *weird* - anche se il modo in cui Zombie filma i corpi nudi è semplicemente mistico, non aggiunge mai carnalità o malizia. Polanski è più presente con tutto il tono in un certo senso dimesso, burocratico della vicenda, ambientata in una nebbia triste, dove un covo oscuro di nuovo figlio degli anni settanta: nell'assedio feroce e graduale di Heidi, nella sua incapacità di proferire parola su quanto sta sentendo, ma già prima, nelle sue passeggiate solitarie, tornano le atmosfere di possessioni mezze umane, mezze demoniache, di un film più recente, *The Entity* di Sidney J. Furie, dove a fianco della possessione galleggiava sempre un velato senso di colpa della vittima.

In qualche momento si ripropongono alcune schegge che



potrebbero venire dalle pellicole precedenti, e quindi un po' dello stupore - nel senso di meraviglia - viene perduto (i "filmini di famiglia" che ci mostrano Sheri Moon giocare felice col cane, quasi uno spin-off dei fratelli sanguinari e amorevoli di *The Devil's Rejects*; ma nel complesso *The Lords of Salem* è un film entusiasmante e contiene tanti spunti che sarebbe impossibile elencarli tutti.

Rob Zombie utilizza anche, a livello estetico, un immaginario pop-surreale, senza farne contenuto, che la sostanza è altrove (la Katherine di Nicoletta Ceccoli, che porta al guinzaglio dei topini bianchi, ma anche i quadri che si decompongono slabbrandosi e perdendo colore come sangue) gioca con gli stereotipi legati alle scene musicali alle quali è vicino (il Count Gor-

gann della band black metal norvegese *Leviathan the Fleeing Serpent* fa delle affermazioni a effetto come chi recita un personaggio, ma poi lo ritroveremo parte attiva nel sabba finale; la musica inviata dalle streghe "si impossessa delle anime" delle donne e le denuda: ma non è questo che fa sempre la musica quando genera estasi?). Si gioca anche con il nostro civile, colto sorridere di cose esoteriche, salvo poi trovarcele incastrate nella dispensa...

Ciò che distrugge Heidi (o la immortale per sempre, a giudicare dalle tante immagini sacerdotali della Sheri Moon perduta) non è tanto la trama ordita dalle streghe, quelle arse vive nel passato e quelle viventi, braccio armato delle prime, insieme complici di una sorellanza a lungo bruciata nelle fiamme dalle autorità,

e pertanto sorelle della Heidi donna, sensuale, bella, ma anche nemiche della Heidi felice e infantile che dorme con un cagnone affettuoso, che sta riemergendo dalla droga, che cerca la felicità). Non devono fare granché le tre spaventose signore (l'efficace Pat Quinn di *Shock Treatment* e *The Rocky Horror Picture Show*, Judy Geeson di *Paura nella notte*, Dee Wallace di *Cujo*, *Sospesi nel tempo*, *Le colline hanno gli occhi*) solo agire con l'aiuto di tè e pasticcini e all'occasione usare una padella come uno schiacciasassi per spappolare la faccia di un uomo. Una bella vecchia domanda: cos'è il male?

Il Caprone, il Macellaio, Satana, al di là delle ciance dei fondamentalisti religiosi, è l'assenza di gioia, il sorriso che muore sul volto di Heidi, la dipendenza, il "primo appuntamento" che non avrà mai con Whitey. Rob Zombie sembra pensarla come l'Edgar Allan Poe di *Twixt*: il male è la bellezza, l'innocenza che si distrugge. Per gioco lascia corrompere la sua divina moglie sullo schermo, come una tossica qualunque in un seminterrato di New York, come una ragazza uscita da uno dei primi film di Abel Ferrara, però una ragazza nerd, ancora timida, con il vezzo di sistemarsi gli occhiali. Ma solo per farne una Madonna satanica dagli occhi ciechi, di fronte alla quale si inchinano savi e folli, armoniosi e deformi. Ed anche noi.

**Interpreti:** Sheri Moon Zombie, Bruce Davison, Dee Walalce, Meg Foster, Patricia Queen  
**Distribuzione:** Notorious Pictures  
**Durata:** 101'  
**Origine:** USA, 2012

# Cinema chimico

di sergio sozzo

*Per Soderbergh l'effetto collaterale è, diventa ormai anche banale ripeterlo, il cinema stesso, controindicazione di un metodo curativo dell'immagine*

*Side Effects* è probabilmente il film definitivo dell'ultimo Soderbergh: unisce in sé [Contagion](#) e *The Gilfriend Experience* fingendo di essere ancora *Traffic* o *Erin Brokovich*. Per farlo, Soderbergh si affida a un corpo già pesantemente contagiato all'interno della fulminante parabola compiuta in una manciata di film, quella Rooney Mara su cui lo scaltrissimo cineasta lavora di

incessante scavo sulla superficie come già fatto ultimamente con Sasha Grey o Gina Carano. Tutt'intorno, un'ennesima storia di corale e depravata contemporaneità, con un gusto divertito per la perversione che ovviamente fa scattare in automatico il collegamento con [Brian De Palma](#) (indubbio, basti guardare alla sequenza della colluttazione tra Rooney e il sempre cla-

moroso Channing Tatum). Diventa allora progressivamente più chiaro come sia la figura, ogni volta più intollerabile all'interno del sistema-Soderbergh, di Jude Law, quella che paradossalmente ne rappresenta al meglio le caratteristiche (avendo così una buona volta sostituito, ci sembra del tutto, il sorrisetto sornione di George Clooney in questa funzione): un virus che si insinua tra le righe (le righe di cosa? non è certo più il caso di invocare una scrittura... è anzi quasi il momento di iniziare a ragionare di antialfabetizzazione blockbuster) e non cede fino a quando non avrà vinto la partita, e trasformato tutti gli altri (attori, spettatori...critici cinematografici!) in zombie con le orbite vuote sotto torazina. Per Soderbergh l'effetto collaterale è, diventa ormai anche banale ripeterlo, il cinema stesso, controindicazione di un metodo curativo dell'immagine





che segue come traiettoria unica quella che alla fine si rivela puntualmente come la piantina degli androni di un manicomio (com'era anche la Tampa di [Magic Mike](#)), una società di scarti industriali, alimentari, umani da mettere in circolo incessantemente per poi sostituirli vertiginosamente e senza raccolta differenziata.

Quello che lo rende un cineasta ad oggi irrinunciabile e centrale è proprio allora la sua accessoria, il suo rivelarsi superfluo

come i mille brunch di lavoro incravattati in locale raffinato che puntellano la prima incredibile sezione di *Side Effects*, a cui Soderbergh sostituisce poi la sua concezione di un percorso di psicanalisi, ovvero una seduta a metà tra l'intervista del giornalista a Sasha in *Girlfriend Experience*, e una sequenza di lotta di [Knockout](#); ma sono solo due delle possibili esponenziali versioni del film, che ha tempo poi di trasformarsi in una specie di *court drama* implosivo e spira-

liforme con gli psicologi al posto degli avvocati, e di chiudersi (aprirsi?) infine (?) a tracce di melodramma lesbo.

Ma chi se ne frega della fine, diremmo quasi della scadenza del farmaco, se continua a darci alla testa, magari anche a farci vomitare, se protrae artificialmente la *parasomnia* del nostro Secolo.

Steven Soderbergh sembra aver fatto suo, cinicamente ma con pazzesca, crudelissima lucidità il celebre motto di DuPont, citato nel film – non a caso – proprio da Jude Law: *better living through chemistry*. Che è poi, ma non fateglielo sapere, la maniera in cui continua a campare il cinema ancora oggi, nonostante tutto.

**Interpreti:** Rooney Mara, Channing Tatum, Jude Law, Catherine Zeta-Jones, Vinessa Shaw, David Costabile, Polly Draper  
**Distribuzione:** M2 Pictures  
**Durata:** 101'  
**Origine:** USA, 2013



# Nuove passioni

di simone emiliani

*Il cineasta iraniano, dopo l'Italia, si appropria delle traiettorie metropolitane e dei suoni di Tokyo. Oltre la teoria, un notevole lavoro sul fuori-campo dove anche le voci preregistrate diventano monologo interiore*

Dall'Italia al Giappone. Nel passaggio tra il paesaggio toscano di [Copia conforme](#) e le luci di Tokyo di *Qualcuno da amare*, Kiarostami non riproduce tanto l'esportabilità della sua idea di cinema, ma mostra invece come – dall'Iran, poi dall'Italia, poi dal Giappone – la sua macchina da presa tenda ad appropriarsi di quello spazio, adattandolo ai suoi tempi, dilatandolo nei dialoghi, nei movimenti che po-

trebbero anche estendersi all'infinito. Dalla sera alla mattina. L'automobile appare il riciclaggio, per esempio, di quella di *E la vita continua* e [Dieci](#). Diventa un'altra specie di set mobile, in un film tra il dentro e il fuori, tra il campo e il fuori-campo, dove tutto l'impianto teorico invece si sbriciola nei riflessi sui vetri, in una voce che può essere diretta o anche quella di una specie di monologo interiore. Akiko è una

giovane ragazza che si prostituisce per potersi così pagare gli studi. Una sera viene accompagnata a casa di un uomo anziano, un professore universitario al quale offre il suo corpo. Lui invece gli apre la sua casa e si prende cura di lei.

Non è il "viaggio a Tokyo" sulle tracce di Ozu di Hou Hsiao-hsien di *Café Lumière*. Ci sono però più sguardi e più orecchie sulla città. Ancora un incontro fortuito dopo *Copia conforme*, una storia a due dove il paesaggio, che in alcuni tratti sembra quello dei suoi film iraniani, stavolta viene assorbito nelle traiettorie metropolitane, esempio di un cinema così uguale e così diverso che inizialmente può anche lasciare disorientati ma poi si viene, proprio da un punto di vista sensoriale, trasportati nei ritmi propri di Kiarostami. Già all'inizio nel locale si creano continui dubbi su chi sta parlando. Prima della voce di Akiko al telefono, la conversa-





zione potrebbe riguardare, per esempio due clienti seduti a un tavolo. Dalla voce al corpo, dal corpo alla voce, *Qualcuno da amare* diventa quasi una confessione, con punte emozionali altissime (i continui messaggi in segreteria lasciati dalla nonna che Akiko ascolta in taxi e poi il giro della macchina attorno alla colonna vicino alla stazione), in cui la parola nella sua insistita ripetizione squarcia quell'apparente e iniziale impermeabilità. Poi tutto il rapporto tra il professore e la ragazza è uno de-

gli squarci davvero più profondi dell'ultimo Kiarostami, tutto sul gesto e sullo sguardo, su complicità che non sono conseguenza di rivelazioni.

Uno sguardo "hitchcockiano". Duplicazioni alla *Rear Window*, più finestre dall'interno e l'esterno, dove si vede l'azione, parallelamente o accanto a chi la sta osservando e quindi filmando. Il professore vede il litigio tra Akiko e il suo ragazzo (interpretato da Ryô Kase, il soldato fantasma giapponese di *L'amore che resta* di Gus Van

Sant); la vicina di casa dell'uomo, dalle tende della finestra della sua abitazione, spia tutto quello che sta avvenendo nel cortiletto di fronte, intervenendo anche direttamente. L'unico difetto di *Qualcuno da amare* è che avrebbe dovuto chiudersi prima. L'ultima parte sembra infatti un po' appiccicata, soprattutto dalla chiamata di Akiko al professore. Se Kiarostami avesse chiuso prima, forse ora staremmo parlando di un piccolo capolavoro. Resta comunque un buonissimo film. Dopo *Copia conforme* e *Qualcuno da amare* c'è ancora più curiosità su quello che Kiarostami farà in futuro, soprattutto per come mette in gioco gli inattesi risvolti di una nuova passionalità.



**Interpreti:** Rin Takanashi, Tadashi Okuno, Ryo Kase  
**Distribuzione:** LUCKY RED  
**Durata:** 110'  
**Origine:** Iran/Francia/Giappone, 2012

# Il busto di Lincoln

di sergio sozzo

*La battaglia di Fuqua, qui impegnato probabilmente nel suo film più dichiaratamente old school: un senso del classico continuamente minato dalla consapevolezza di dover combattere per conquistare non una Patria, ma un pubblico*

Da che parte si aggiri il cinema di Fuqua, come se non lo si sapesse già, lo capiamo subito dall'incipit di questa nuova massiccia sortita: l'aereo a bordo del quale sorvolano Washington i "terroristi coreani" (un po' come gli indiani di John Ford, va da sé, perciò ci appare decisamente poco interessante spendere anche solo una riga in più sull'etnia dei cattivi di

turno...) sembra un vecchio cartoccio, un residuo bellico che non fa paura a nessuno, tipo [il velivolo arrugginito di Barney Ross](#), per mettere subito le cose in chiaro. E invece poi risulterà impossibile fermarne il tragitto sino alla Casa Bianca, né con i jet né con i missili: a sorpresa, l'innocua ferraglia nasconde un armamentario invincibile di ultimi ritrovati della tecnologia

bellica – l'antiquata corazzata in pensione che sconfigge gli alieni hi-tech nella parte finale di [Battleship](#), certo.

Un cavallo di Troia che setta perfettamente le coordinate della battaglia di Fuqua, qui impegnato probabilmente nel suo film più dichiaratamente old school, ancor più del precedente superbo [Brooklyn's Finest](#): ma un senso del classico continuamente minato dalla consapevolezza di dover combattere per conquistare non una Patria, ma un pubblico (è quasi la stessa cosa, nevero [Sam Raimi?](#)), una nuova generazione di spettatori che non scambi *Olympus Has Fallen* per un videogame (vedi il leggendario *Homefront* di Milius) o per il pilot TV della versione action di *West Wing*, e lo riconosca invece per l'unica (piccola?) anima che ha – quella del cinema puro, senza compromessi. Messo in scena da Fuqua col solito magistrale senso





dell'azione, del ritmo, il respiro possente dell'inquadratura: basterà?

È evidente a chiunque si sia un po' trastullato con i giochetti metalinguistici, e non abbia voglia di perdere tempo invece a indignarsi per un immaginario imperialista che semmai fa di *Olympus Has Fallen* un grande kolossal storico alla Cecil B. De Mille, che la vera lotta per la liberazione nel film si gioca per la paternità effettiva del "candelotto", il figlio del Presidente, e la portano avanti Gerard Butler versus Aaron Eckhart. Da una parte il giovanile e atletico inquilino della Casa Bianca che non riesce a recuperare un rapporto con il pargoletto bambino, dall'altra l'ex guardia del corpo, infallibile e letale come si conviene, vero eroe e modello dell'infanzia del bimbo: il delfino presidenziale si nasconde tra gli incavi nei muri del palazzo, Eckhart è sotto sequestro mentre Butler ammazza un terrorista al minuto nell'impresa di ritrovarne e liberarne il figlio. È uno slit-

tamento importante in confronto al prototipo di John McTiernan, il *Trappola di Cristallo* del 1988. Lì l'ascesa verticale e sanguinaria di Bruce Willis nel grattacielo era dettata dal dover riconquistare la moglie, e l'amore: qui la campagna elettorale omicida di Gerard Butler è mossa dal tentativo di salvataggio del figlio conteso della Patria – da un affetto privato a uno nazionale (un po' la traiettoria di tutto il cinema politico USA *under attack* degli ultimi anni, da *Nessuna verità* a *State of Play*...). Una volta messa al sicuro la nuova generazione, Butler e Eckhart possono risolvere a braccetto la situazione, e guadagnare, abbracciati come due amici ritrovati, l'uscita verso la libertà.

Chi è l'uomo più potente del mondo ora, Morgan Freeman che rassicura i cittadini parlando pacatamente in TV nelle veci presidenziali o il vecchio gorilla congedato e schiaffato dietro una scrivania che si permette di sedersi sulla poltrona dello studio ovale con un mitra cari-

co stretto nella mano e la faccia sporca di sangue nemico? La portata genuinamente militante della concezione politica di Fuqua è sempre stata riconoscibile da subito (*Shooter* rimane da questo punto di vista un trattato di guerriglia interna impressionante), ma a zittire qualunque mugugno pseudocritico di disapprovazione politicamente corretta nei confronti di questo cinema ci pensa quel busto bronzeo di Lincoln che si trasforma in pesante arma calata con forza dalle braccia di Butler per spaccare la testa di un cattivone coreano particolarmente coriaceo. *We cannot hallow this ground*, come dice *Daniel Day Lewis*.

**Interpreti:** Gerard Butler, Aaron Eckhart, Morgan Freeman, Dylan McDermott, Ashley Judd, Radha Mitchell, Melissa Leo  
**Distribuzione:** Notorious Pictures  
**Durata:** 120'  
**Origine:** USA, 2013

# La città che esplode

## Antoine Fuqua

di aldo spiniello

Il cinem di Fuqua si muove in un universo periferico, violento ed esplosivo. Una cintura che sta per saltare, condannando senz'appello la città, un sistema, il mondo intero



*Training Day* parlava già chiaro, ben oltre il genere. La frenesia del montaggio e la sicurezza decisa delle linee action erano solo la forma, esatta, di altre traiettorie. Esistenziali, morali (o moralistiche), chiamatele pure come vi pare. Ma era evidente come tutto l'interesse fosse focalizzato sul rapporto tra i personaggi e la realtà. E, come ha insegnato Michael Mann, dai tempi immemori (memorabili) di *Miami Vice* (la serie), muoversi nel mondo della/dei narcotici, vuol dire muoversi nel precipitato perfetto, tra i fondi di deposito delle cose.

Ovviamente la questione non era, non è mai,

semplicemente, quella di puntare l'indice sulla corruzione della polizia e delle istituzioni, come se si fosse tornati di un colpo agli anni di *Serpico* o de *Il principe della città*. Quello che conta, davvero, è la densità, la materia viva dei personaggi e del mondo raccontati.

Fuqua si muove in un universo periferico, violento ed esplosivo. Una cintura che sta per saltare, condannando senz'appello la città, un sistema, il mondo intero. Da *Training Day* a *Brooklyn's Finest*, da ovest a est, sembra di sentire un urlo: "ma 6-T va crack-er". Come se lo sguardo di Fuqua si accordasse all'anarchia furiosa di Jean-François

A destra: *Training Day*

Richet, il primo "cattivo ragazzo" a incendiare il cinema. Entrambi, non a caso, cresciuti per le strade della periferia, tra le gang e il non senso, l'onore e la miseria. E tutt'e due accordati al ritmo di un rap che attraversa i confini, l'unico vero linguaggio dell'appartenenza al volgere del nuovo millennio.

Fuqua è il ragazzo venuto dal nulla di Pittsburgh, cresciuto a spari e videoclip. La sua vita è già inscritta nelle regole e nelle trasformazioni di un action. E perciò il rispetto delle esigenze spettacolari del genere non può contraddire il richiamo necessario della verità, non può elidere il contatto con la realtà. Una realtà, naturalmente, in disfacimento, stretta in un gorgo di corruzione e consunzione. Fuqua, senza paura del paradosso, è un regista realista, che si scopre vincolato a una pratica di fedeltà agli ambienti, alle azioni. Per questo *Training Day* è girato davvero sui luoghi dello scontro metropolitano, nella Los Angeles più inquieta e pericolosa. E per questo *L'ultima alba* ha richiesto un addestramento severo (fino alla morte) dei suoi protagonisti. Quest'esigenza di una fedeltà al vero, dentro o contro l'industria, non può che divenire un'affermazione di principio, una scelta di campo magnificamente ideologica. E che lo sguardo di Fuqua sia essenzialmente politico lo afferma, senza mezzi termini, l'eccezionale *Shooter*, che s'insinua nei meccanismi di un fantapotere fin troppo plausibile. Incominciamo a muoverci nella prospettiva della parabola, che, più che guardare a certo cinema liberal (cui sembra convergere



Video

nella veemenza dell'accusa, ma da cui pare allo stesso tempo distanziarsi, per la piena consapevolezza dei mezzi del genere), recupera la lucidità profetica di alcuni film davvero oltre gli schemi, da *The Manchurian Candidate* a, soprattutto, *Gli ultimi bagliori del crepuscolo*.

E forse è proprio Aldrich il parente più prossimo, sebbene ai personaggi di Fuqua manchi quello spessore titanico capace di porli immediatamente in rotta con il sistema. Ma in ogni caso, l'immagine è sempre quella di un mondo allo sbando, in cui i confini tra la retta via e la deriva sono incerti, indistinti. I personaggi di Fuqua sembrano i figli di *quella sporca dozzina*, bastardi nati per caso dalle gozzoviglie dei *ragazzi del coro*. Sono già bruciati al rogo dell'assurdità, consumati dalla folle routine di un mondo ingestibile, come i poliziotti di *Brooklyn's Finest*, che hanno perso irrimediabilmente la verginità delle reclute e i buoni propositi del loro lontano *training day*. O sono, al massimo, reduci fuori posto, schegge fuori dal tempo, come Bob Lee Swagger di Mark Wahlberg. Soli per scelta o per necessità, per colpa o per destino, questi maledetti personaggi non sono mai





davvero "simpatici", ma sono, in ogni caso, assolutamente veri, nostri, perché sempre colti nel punto di frizione tra l'esigenza insopprimibile di un'autonomia individuale e i meccanismi perversi e asfissianti di un sistema sull'orlo dell'impasse. E proprio *Brooklyn's Finest* porterà questa frizione a un punto ulteriore: una vera e propria tragedia in cui si è costretti a mettere in gioco la verità della propria identità contro le traiettorie ingestibili del destino.

L'ultimo *Attacco al potere* sembra uno slittamento. Un altro pamphlet, ma virato in chiave profondamente patriottica, secondo l'idea della *Nazione sotto attacco*, incapace di uscire dall'incubo dell'11 settembre, dalle stragi di Columbine, dai cinema cimiteri di Denver (e come se ne potrebbe uscire, oggi più che mai?). Ma una nazione in grado di ritrovare sempre la forza di ricucire le ferite. Fuori da ogni retorica, nonostante gli scherni critici. Perché che l'Olimpo sia caduto lo sappiamo ancor prima di vedere il film. Lo abbiamo vissuto sulla nostra pelle e Fuqua ce lo racconta da anni a modo suo. Il terrorista coreano è come Il sassone invasore di *King Arthur*. La bandiera brucia da tempo immemore. E non è certo un caso che il Salvatore in realtà sia già uno sconfitto, inchiodato alla croce della colpa. Uno che ha fallito l'unica prova decisiva, garantire l'unità della Famiglia, qualunque essa sia. Il Padre della nazione ha perso la sua compagna, la sua dea, la

sua musa. Non c'è più Lincoln a raccontare nuove storie. Non c'è più la parola. Gerard Butler, seduto con le armi in mano dietro la scrivania della stanza ovale, che promette vendetta e morte ai suoi nemici, potrà anche strappare un sorriso. Ma è come Eastwood, lo spietato, che urla nella notte: "torno e vi ammazzo tutti, figli di puttana", mentre alle sue spalle sventolano le stelle e le strisce. È la constatazione del disastro. E allora solo l'azione, quell'azione, ciak, può ricomporre i frammenti, per permetterci d'immaginare una nuova unità. Padre, figlio e spirito santo.

In alto: *Brooklyn's Finest*

In basso: *Shooter*



a cura di **Giacomo Calzoni**

# DARIO ARGENTO

*L'amore e l'orrore*

SENZA  
IERI  
SEI  
OGGI

goware



# Claudia Cardinale

## *Il fascino malinconico della diva*

di tonino de pace

Il 15 aprile la Cardinale ha compiuto 75 anni. Un'attrice come poche, contrassegnata da un'indomita e originaria forza espressiva, che riversa nei suoi personaggi



Ammantata di un fascino segreto e di uno sguardo intenso che tradisce una natura riservata, timida, ai limiti della paura, la italo-tunisina Claudia Cardinale ha costituito una presenza non occasionale, ma necessaria nel cinema italiano. I suoi percorsi sono stati largamente differenti da quelli di Sofia Loren (1934), che ha assunto il ruolo di guida dell'attorialità femminile durante gli stessi anni, oppure da quelli di una Silvana Mangano (1930), rapita da un cinema appartato e dentro le evoluzioni culturali più innovative, o, ancora, quelli della Lollobrigida (1927), ingabbiata in una popolarità eccessiva e mai del tutto diventata po-

polarità. Le esperienze d'attrice della Cardinale incrociano il cinema italiano in quel punto preciso in cui, uscito dal neorealismo, imboccava la strada della commedia all'italiana che ancora, nelle mani di un Monicelli all'apogeo della sua ispirazione, era ancora commedia italiana, sagace e insostituibile, corrosiva e aristocraticamente cinica, dentro un gergo popolare comprensibile e immediato. Era l'alchimia magica di *I soliti ignoti* (1958). In questo film al quale ogni spettatore, noi compresi, resta legato da un affetto antico e inconsumato, Claudia Cardinale mette in mostra la sua bellezza un po' selvaggia, che fa innamorare



Renato Salvatori improbabile delinquente, perfino dentro una banda scalcagnata come quella degli "ignoti". È quasi il suo esordio, se non contiamo il primo film in assoluto, uscito nello stesso anno *I giorni dell'amore* di Jacques Baratier.

Da quei due film un'incalzante attività travolge la giovane attrice. Nel 1959 escono *Il magistrato* di Luigi Zampa, *La prima notte - Le nozze veneziane* di Alberto Cavalcanti, *Tre straniere a Roma* di Claudio Gora, *Vento del sud* di Enzo Provenzale e, infine, *Un maledetto imbroglio* di Pietro Germi. Proprio quest'ultimo film ha segnato il progresso dell'attrice, segnalato da Pasolini in una sua bella recensione dove scrive così: "Quegli occhi

A sinistra: *La ragazza di Bube* e  
*La ragazza con la valigia*  
In basso: *Rocco e i suoi fratelli*  
Nella pagina precedente: *O Gebo e a sombra*

che guardano solo con gli angoli accanto al naso, quei capelli neri spettinati ... quel viso di umile, di gatta, e così selvaggiamente perduta nella tragedia". L'incontro con Germi fu decisivo. In una sua vecchia intervista Claudia Cardinale ha confessato che fu proprio il regista genovese a renderla consapevole delle proprie qualità. Da quella consapevolezza è partita per conquistare uno dei più originali e controversi registi italiani. *Rocco e i suoi fratelli* (1960) è l'affresco di una sconfitta collettiva, all'interno di un disastro di un singolo povero uomo. È Luchino Visconti a mettere in scena la tragedia di Rocco, ed è Visconti, forse il più intellettuale regista italiano di quegli anni, quello che ha trasposto con rabbiosa determinazione le pessimistiche riflessioni politiche dentro un cinema così imprevedibile che spazia dalla geometria teorica di *La terra trema*, alle decadenze morali di *L'innocente*, a valorizzare ed esaltare le qualità della Cardinale. Il loro sodalizio sarebbe proseguito qualche anno più tardi, nel 1963, e poi nel 1965. *Il gattopardo*, da Tomasi di Lampedusa, è forse il film attraverso il quale il grande pubblico identifica l'attrice. La sua radiosa bellezza e quella leggera ardita arroganza del ruolo di innamorata, riesce a scolpire il personaggio nella memoria. Sono gli anni del legame con Cristaldi, punta avanzata e illuminata della produzione cinematografica italiana, figura coraggiosa di imprenditore a metà tra esigenze commerciali e sguardo



In basso: *Il Gattopardo*



lungimirante. Ma il produttore torinese costituisce un pezzo importante e controverso della sua vita. Un rapporto impari che la vede nei panni della bella attrice compagna del magnate in un ruolo subalterno e insoddisfacente. Nel 1965 ancora con Visconti realizza *Vaghe stelle dell'orsa*, dramma femminile, intimo e disperato che pesa tutto sulle sue spalle ma che le dà l'opportunità di fornire una prova appassionante per un film che nonostante il Leone d'oro alla Mostra del Cinema soffre di una schematizzazione eccessiva dei personaggi. Ma certo nessun appunto può essere mosso al lavoro di Claudia Cardinale che con intensità racconta l'intimo disastroso dramma della protagonista Sandra.

La sua vita privata ha pesato molto sulla sua carriera d'attrice fin da quando per una gravidanza nata da un legame tenuto segreto, avrebbe voluto abbandonare la carriera.

È forse da queste vicende, o almeno ci piace immaginare così, che nascono gli alterni caratteri dei suoi personaggi, cui è connaturata una bipolarità insistita. Le donne della Cardinale vivono sempre una intensa drammaticità, che esalta quel velo di profondo e inespresso dolore interiore che sembra portarsi dietro, ma sono sempre ricchi di comunicatività e comunque ironici e divertiti. Un suggestivo e stimolante contrasto con la (giustamente) ostentata bellezza e con un retaggio malinconico che ha sempre accompagnato la natura dell'attrice.

Sono questi sentimenti, profondamente propri, che segnavano e archiviavano i suoi film. Ne è paradigmatico esempio [La ragazza con la valigia](#) (1961) di Valerio Zurlini, un film in cui il personaggio di Aida sembra in parte ripercorrere le proprie vicende personali. Da questo film è nata l'amicizia con Zurlini, regista attento alla sensibilità femminile e della Cardinale in particolare. La carriera dell'attrice, che in questi giorni compie i suoi settantacinque anni è stata segnata da questi rapporti di fedeltà e di amicizia ai registi che hanno incrociato il loro percorso con il suo. Da Germi a Zurlini a Leone, da Bolognini a Comencini e per finire al sentimentale rapporto con Pasquale Squitieri.

In questa lunga teoria di registi, generi, personaggi, arricchiti dalle protagoniste delle storie televisive e, di recente anche da quelle interpretate per il teatro, si è mossa, continuando nel percorso, la multiforme e avvincente carriera di Claudia



Cardinale. Attrice, come poche, contrassegnata da una originaria e indomita forza espressiva che riusciva a riversare integralmente, ai personaggi, dalla determinata Mara di *La ragazza di Bube* (1963), per la direzione di Luigi Comencini allo sguardo smarrito della calabrese Carmela mentre arriva in Australia in *Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata* (1971). Questi i modi espressivi, raccolti dentro semplici gesti, silenziosi sguardi, dell'attrice, anche quando i suoi personaggi, con l'ironia sempre discreta, giocano, al contrario, sui tabù sessuali, come nel film di Zampa, oltre dieci dopo i fasti di Carmelina di *I soliti ignoti*. Ma la sua statura d'attrice la portava a varcare con agilità i confini italiani e tra le tante produzioni straniere va sicuramente ricordata quella di *Fitzcarraldo* (1982) di Werner Herzog che le permette di partecipare ad uno dei folli progetti cinematografici del regista tedesco. È a metà degli '70 che avviene l'incontro con Pasquale Squitieri. *I guappi* del regista campano è del 1974 e dopo quel film prese avvio la loro storia d'amore che felicemente oggi prosegue. Impossibile, a questo punto, elencare i film di Claudia Cardinale, che con una certa frequenza si è dedicata anche alla televisione, si tratta piuttosto di ricordare che la sua storia d'attrice rappresenta tra le cose migliori che il cinema italiano è riuscito a realizzare. Rappresenta, d'altra parte, anche l'internazionalizzazione dell'attorialità italiana,

soprattutto insieme alla Loren. Proprio questa sua curiosità l'ha portata negli ultimi anni a lavorare intensamente con produzioni estere, ma con autori di grande rilievo, [de Oliveira](#) e Trueba per fare qualche esempio o piccole produzioni italiane. Claudia Cardinale ha rappresentato a pieno titolo un cinema italiano nel contempo erede di un passato glorioso, ma anche innovativo, nel pieno delle trasformazioni di un novecento pieno di ribollenti suggestioni, sempre con una serietà professionale tale da farla diventare una diva, ma fisiologicamente sempre distante da qualsiasi intrigo e capriccio, dentro un percorso che non ha mai utilizzato la bellezza quale passaporto per il futuro.

**In alto: C'era una volta il West**



# Channing Tatum

## Il reduce

di chiara bruno

Channing è uno che corre e si spacca la faccia, la mette nei ruoli elementari & alimentari e nei giocattoli sensazionali degli autori che ti fanno il curriculum



A dispetto di quel collo taurino che è diventato il diminutivo colloquiale (o la sineddoche affettuosa) del nome di battesimo, Channing Tatum è uno a cui affideresti il destino del mondo proprio perché non lo spaccherebbe mai in due come una noce di cocco. Piuttosto lo userebbe come palla da bowling per strappare un sorriso ai bambini. Nel secondo capitolo di [G.I. Joe - La vendetta](#) ha a stento il tempo di giocare alla playstation col pacioso e roccioso sodale Dwayne Johnson. In *Effetti collaterali* di Soderbergh finisce presto pugnalato da un'ipnotizzata, ipnotica Rooney Mara. Lei è impasticcata, o forse no. Lui certamente si è fatto da solo. Prima di trascinarsi con dignità sul pavimento col coltello da cucina piantato nel-

la schiena, si era rimesso in piedi dopo un lungo soggiorno in galera. Se Rooney Mara è l'agente chimico, Channing Tatum è libero da additivi. Se lei muove gli occhi con l'oliata meccanica di una porta scorrevole, lui la punge con lo sguardo indulgente di chi associa ancora i sintomi alle cause. Se i registi non si affrettassero a farlo fuori, Tatum potrebbe improvvisare un autoironico siparietto canterino come da [Jimmy Kimmel](#) dopo gli ultimi Oscar. Consco di essere (stato?) uno strumento (a molla: un po' scacciapensieri) dell'implacabile industria hollywoodiana, si è lasciato "suonare" dal collega Jamie Foxx al pianoforte. Il primo piede nel mondo dello showbiz lo ha infilato proprio a passo di danza: nel 2000 Ricky Martin lo sceglie



per il videoclip di [She Bangs](#), ma è tuttora difficile scorgerlo tra le code glitterate e altri appariscenti dettagli delle sirene ballerine. Una fugace apparizione nell'acquario che gli vale 400 dollari, e lo spinge come un'onda (anomala, lo ammette con candore lui stesso) a macinare cifre e chilometri. Passa da Armani a Dolce & Gabbana, da New York a Milano, dalle passerelle alle pagine patinate dove posa forzatamente imbronciato con un pallone da basket a ricordargli l'unico motivo che lo invogliava a svegliarsi la mattina per andare a

scuola. Insieme al football, e al rugby, e all'atletica. Ha praticato anche la capoeira, e se con un agile volo di fantasia ce lo immaginiamo sudato e giocondo in una palestra di zumba fitness, forse non siamo tanto lontani dal vero. Tatum è attratto dall'energia animalesca dello sport, dalla pulsione sensuale del ballo, da tutte quelle «emozioni basilari» (liberamente traducibili come «indisciplinate, istintive e autentiche») che lo rendono un esponente etimologicamente simpatico dell'umanità. Voleva essere un uomo profondo e complicato, si è scoperto suo malgrado divertente e l'ammissione di "colpa" ancora gli solletica una risata ultrasonica ([21 Jump Street](#), per intenderci). Astenersi pretendenti al modello Abercrombie: sebbene l'abbia fatto, non si sente a suo agio nella categoria. "A essere brutalmente onesti, basta guardare le foto: ci sono quelli adeguati al contesto, e poi c'è questo ragazzino rasato in un angolo, che pare uscito dal ghetto". Con quella faccia proletaria bonaria poco credibile per una sottomarca di birra, finisce nei commercial dei soft drink: Pepsi, dove dà prova - su *dance floor* e su strada - del potenziale energetico del bevaggio. Gli si vuole bene (soprattutto) per questo: Tatum è il tipo che non sai dove vive, ma sai sempre che viene dall'Alabama. Riguardo all'alloggio, lo collocheresti in un sotto-





scala umido e sovraffollato come nella camerata di un collegio militare. Diverso e uguale, ha lo zigomo formattato dell'ex bambino stampato sulla scatola dei cereali e l'occhio nero del dropout per scelta - obbligata. Sarebbe il primo della classe in un corso di sopravvivenza ma finirebbe bocciato per il 7 in condotta. In pochi mesi incastra due ruoli che scavano il solco della sua carriera attoriale: il ballerino ribelle autodidatta di [Step Up](#) e il picchiatore pestato autolesionista di [Guida per riconoscere i tuoi santi](#) potevano scavargli la fossa, invece disegnano i binari di una strada a doppia corsia. Corpo ottuso o contundente, la velocità di percorrenza è la stessa: Channing è uno che corre e si spacca la faccia, la mette nei ruoli elementari & alimentari e nei giocattoli sensazionali degli autori che ti fanno il curriculum.

In *Magic Mike* spoglia se stesso (ma pure tutta una Storia Americana), mettendo al palo lacerti di storia personale. Il suo agente era inorridito dall'eventualità che quella cassetta contenente un estratto del suo passato da stripper si srotolasse in pubblico, Tatum avrebbe sempre voluto vederla su grande schermo, senza vergogna. In *Knockout*. *Resa dei conti* ne paga uno salato alla tostissima Gina Carano, eppure il bacio nella penombra lounge di Barcellona oscura i 5 minuti di ritmato corpo a corpo con bicchierate: due corpi contundenti fanno più scena quando li estrapoli dal terreno battuto di lotta. La linea di demarcazione tra incoscienza di un'adolescenza protratta e volontà di maturità è ondulata come un encefalogramma. Nell'esordio di Dito Montiel il Channing ragazzo

troneggia sghembissimo, *back in the New York groove* ma sempre nel mood inebetito/anestetizzato, re emotivamente ritardato nel paradiso fin troppo terrestre di poche certezze e incerte virtù: mentre l'amico si paga un biglietto per la redenzione portando a spasso i cani degli altri, lui sta a guardare il proprio fratello falciato dalla metropolitana perché non può dire "ti voglio bene". Non lo puoi immaginare "grande" perché dalla sua (fetta di) Mela neppure pretende di seguire il puntino nero sul vetro del treno, per volare sopra la città con un occhio chiuso. E quando alla fine del film te lo ritrovi adulto, seppur col volto di un altro, senti comunque la frattura. Tatum è un reduce. In [Stop-Loss](#), in [Dear John](#), e pure nei film dove non passa dal fronte. In *Fighting* è un combattente alla giornata dal fardello banale, poi si fa illuminare dalla sinuosa Zulay, una *Jenny from the block* con

Sopra: G.I. Joe  
Sotto: Effetti collaterali





figliolotto a carico e ferrea disciplina. Un pranzo mai consumato al baretto bordostrada vale più di tante parole. Quando parla (anche, soprattutto coi gesti), Channing fa una tenerezza sfacciata: puoi prenderlo a sberle finché non va a tappeto, ma è nelle imprese meno universalmente eroiche che dimostra la stoffa del campione.

Vederlo giocare d'azzardo alla roulette russa dei cioccolati riattiva [La memoria del cuore](#): quella di Rachel McAdams, la cui amnesia si scioglie lentamente come zucchero riscaldato; quella dello spettatore, che in una corsa all'Art Institute di Chicago abbandona ogni riserva nei confronti dell'uomo-soldatino giocattolo. Il quale, nella realtà, ha sposato la ragazza che nella finzione lo metteva alla sbarra, insegnandogli a ballare in pista come sul cofano di una macchina. Pare che abbia su di lui "l'effetto calmante della canzoncina che usavano per King Kong". La follia resta il motto di Tatum. Un'agitazione bonaria, uno squilibrio vivace e iperattivo che a scuola si era tradotto nell'incapacità di mettere in fila tutte le lettere che fanno una parola. Oggi il suo unico effetto collaterale è un viaggio assurdo nel deserto californiano solo per girare un film con l'amico di sempre Joseph Gordon-Levitt. A tal proposito, consigliamo la visione di un adorabile corto dal titolo lungo. *Morgan and Destiny's Eleventeenth Date: The Zeppelin Zoo*, dove Channing è il terzo ingombrante incomodo tra JGL e il suo appuntamento destinale: burlandosi della sua reputazione

da bisteccone si erge come un primate muto sulla scenografia di cartone animato, e scontornato da un'aura fiabesca si produce in una lotta in epica *slow motion*, per poi scivolare su uno stuzzicadenti. Come in ogni cartone, quello che casca è il personaggio simpatico.

Sopra: *Magic Mike*  
Sotto: *Fighting*





a cura di **Davide Di Giorgio**

# MARIO BAVA

IL ROSSO SEGNO DELL'ILLUSIONE

SENTI  
IERI  
SEI  
OGGI

goware

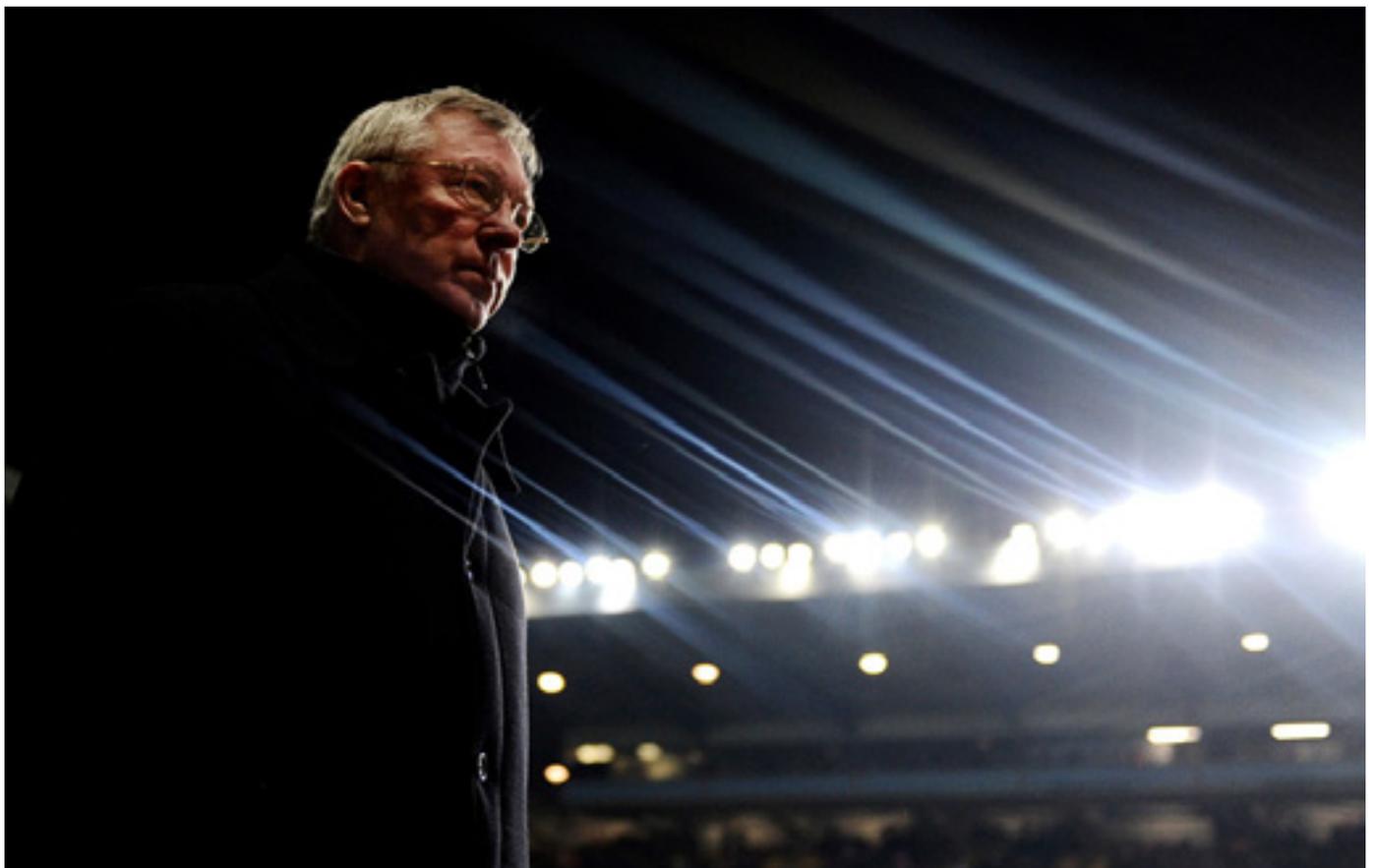
# L'arte di vincere

di leonardo lardieri

Sir Alex Ferguson e Gilles Jacob lasciano il campo. Ma le loro avventure straordinarie e differenti ci raccontano una stessa storia di libertà. Il calcio e il cinema costituiscono un'unica risposta, una via di fuga contro ogni delirio di controllo assoluto

Il calcio si basa su un principio: il controllo di palla. Ma per giocare bisogna necessariamente abbandonare la palla, metterla in gioco. Controllo e abbandono sono i due principi del calcio e della vita. Controllare e controllarsi, abbandonare e abbandonarsi... Sir Alex Ferguson non è stato tatticamente un innovatore alla Michels, ma ha segnato più di ogni altro la storia del calcio mondiale. Ha annunciato dopo 27 anni di controllo, l'abbandono della panchina del Manchester United. L'addio di Ferguson, capace di lasciare il calcio da vincente a 71 anni dopo il tredicesimo campionato appena conquistato alla guida dei Red Devils, non segna la fine di un'epoca, ma di diverse ere geologiche calcistiche. Il calcio è il luogo delle apparizioni. In campo non ci sono solo i giocatori, ma i

condottieri, manager/allenatori, che trasformano l'eterno 4-3-3 inglese, disegnato da pressing, piedoni ruvidi e lanci lunghi, a metà degli anni Novanta, al 4-4-2, aumentando la quantità dei piedi buoni a centrocampo. Così conquista il *triple* del 1999. Sembra arrivato al top. Invece per una sconfitta col Real, l'anno dopo, si cambia ancora, ma senza rivoluzioni. Studia, impara, cambia. Passa al 4-2-3-1, si adatta all'avversario e approda al calcio totale. Il tornitore di Glasgow, dopo il lavoro, affilava i suoi piedi dietro a un pallone, fino ad approdare all'Old Trafford, oggi considerato il tempio/museo del calcio. Il campo non è sufficiente, le porte non sono sufficienti, l'arbitro meno che mai e persino i calciatori non sono la Ragion sufficiente del calcio. Per Ferguson il calcio





è appunto implicitamente una critica del potere, perché il gioco non ha padroni e nasce solo là dove c'è pluralità ed esperienza. Senza rimbalzo non c'è calcio: il rimbalzo è imprevedibile (ancora di più nel rugby), la quintessenza della Ragion sufficiente, e Ferguson ha sempre dato la sensazione di anticipare la traiettoria, attraversando la storia trasversalmente, impastando calcolo, razionalità, matematica, geometria, estetismi, ritmo, sinfonie di gioco. Il calcio non è una scienza esatta né una scienza inesatta. È stata questa la piccola, grande rivoluzione. Masticando continuamente chewing-gum, ha sempre considerato l'avversario un bene e non un male. Proprio perché è un bene, l'avversario si difende, difende se stesso in quanto bene. Il conflitto non si elimina. Pensare di farlo per Ferguson significavano due cose: sopprimere la libertà e trasformare l'avversario in nemico. Pensare di chiudere i conti una volta per sempre con l'altro equivale a chiudere la partita. Ma senza partita non c'è vita. Solo così si può resistere al nuovo che avanza, che cambia casacca, che non trova la pace e forse il suo regno. Ma quella famosa scarpa tirata in faccia allo Spice Boy Beckham nel pieno del suo splendore, resta sempre un faro nella notte...

Il regno di Cannes invece dal 2015 non sarà più di Gilles Jacob. Un vero simbolo, l'uomo che ha rappresentato il festival più di tutti al mondo. Ottantatré anni a giugno e una carriera nel mondo del cinema straordinaria. Si tratta ovviamente di una scelta molto importante per Cannes, chiamata ora a trovare un altro Presidente: una "ricerca" che non avveniva da 12 anni, ovvero dal 2001, anno in cui Gilles Jacob è diventato Presidente. Jacob è stato il manager/educatore, ha completa-

mente rinnovato la macchina-Cannes. È grazie a Jacob, quindi, che Cannes è non solo il festival di cinema più prestigioso del momento, con un budget di 20 milioni di euro. Ma anche e soprattutto il mercato più importante al mondo, punto di ritrovo di tutta la produzione e distribuzione che conta. Altro addio, concomitante a quello di Ferguson. *"Ho sempre amato i vecchi registi. Il mestiere di cineasta è talmente duro che si è vulnerabili a qualsiasi età, ma quando sono vecchi, malati, dimenticati, quando passano il tempo a ripetere vecchie storie o quando cercano di mettere in piedi un progetto di cui dovrebbero essere i primi a sapere*





che non vedrà mai la luce, allora gli Huston, i Ford, i Welles, gli Sternberg non sono più semplicemente degli esseri commoventi, sono come delle grandi querce colpite dal fulmine". Non è certamente la sua opera più memorabile, ma *Fuga per la vittoria*, di Huston, appunto, potrebbe spianare definitivamente la strada del congedo illimitato. Il gol di Pelè, la parata rude di Stallone, il tacco di Ardiles, gli occhi di Caine. Vita e libertà. La resistenza ha un obiettivo: far scappare i calciatori-prigionieri nell'intervallo tra primo e secondo tempo. Al momento di fuggire però, si ritorna in campo per conquistare un eroico pareggio. Chi ubbidisce alla palla e non alla volontà del Grande Capo si candida a fare una brutta fine. Il calcio, come il cinema, è materia delicata, infiammabile, specie se è calcio in pellicola. Va maneggiata con cura, non certo con le stesse mani di Stallone, che sembra sempre più propenso ad agguantare polli... ma questa è un'altra storia. Praticato in un regime di illibertà, il cinema, come il calcio, rivela tutta la sua carica umana. Praticati in un regime totalitario diventano entrambi a tutti gli effetti giochi pericolosi. La palla deve essere giocata e il cinema deve essere il marmo eterno (secondo Jacob), il piacere assoluto. Solo chi è ridicolmente affetto da un delirio di onnipotenza può credere di controllare il gioco e il cinema. Ma a Kiev nel 1942 si giocò veramente una partita di calcio tra una rappresentativa tedesca e soldati ucraini. Vinsero

nettamente questi ultimi, costretti però a interrompere i festeggiamenti, perché fucilati al triplice fischio. Non ci fu alcuna fuga, la partita della morte non ebbe vinti e vincitori, soltanto sopravvissuti. Ma ancora una volta il divino Pallone sfuggì al controllo totale, si abbandonò all'epica, all'altro, alla natura antitotalitaria della condizione umana.



Letture ad Alta Voce

# LaAV



Vai su [http://www.produzionidalbasso.com/pdb\\_1237.html](http://www.produzionidalbasso.com/pdb_1237.html)  
e sostieni la V giornata nazionale sulla Lettura ad Alta Voce

[www.narrazioni.it](http://www.narrazioni.it)



# 5° GIORNATA NAZIONALE LaAV DOMENICA 23 GIUGNO 2013

Ad Arezzo la 5° giornata nazionale sulle letture ad alta voce, rivolta a tutti i circoli LaAV presenti sul territorio nazionale e a tutti gli interessati. Un'occasione per **conoscere persone che condividono la passione per la lettura** e ne fanno un'azione sociale importante di volontariato. Confrontarsi sulle reciproche esperienze, scoprire e far **scoprire la bellezza della lettura ad alta voce**. La Lettura ad Alta Voce per gli altri e per sé diverte, suscita emozioni, rassicura, accompagna, fa viaggiare, sviluppa l'immaginazione, aiuta a "pensare" il futuro, stimola il ricordo del passato. Scrivi a [letturedaltavoce@gmail.com](mailto:letturedaltavoce@gmail.com) per avere tutte le informazioni. Ti aspettiamo il 23 giugno.

# La scatola nera nella gobba

Essendo noi uomini medi, le vie di mezzo sono, per noi, le più congeniali

Clericalismo: la confusione abituale tra quel che è di Cesare e quel che è di Dio

Meglio tirare a campare che tirare le cuoia

Vi è un genere pericoloso di numismatici: i collezionisti di moneta corrente

Io non conosco solo pregiudicati

Il potere logora chi non ce l'ha

Non basta avere ragione: bisogna avere anche qualcuno che te la dia

Amo talmente tanto la Germania che ne preferivo due

Ho visto nascere la I Repubblica, e forse anche la seconda.

Mi auguro di vedere la terza...

I miei amici che facevano sport sono morti da tempo

Sono postumo di me stesso

Non bisogna mai lasciare tracce...

thief