

SENT  
IERI  
SELV  
AGGI

*magazine*

n.8

giugno/luglio 2013

THIS IS  
**THE END**

*Gli idioti alla conquista  
di Hollywood*



«Un grande film»  
la Repubblica



MIGLIOR ATTORE  
FESTIVAL DI CANNES



«Un thriller straordinario»  
LA STAMPA



IL

MADS MIKKELSEN

# SOSPETTO

DAL REGISTA DI *FESTEN*  
THOMAS VINTERBERG



IN VENDITA IN DVD DAL 5 GIUGNO

30 ANNI

BIM

PER IL CINEMA



13

48

EDITORIALE

5

L'idiota

CUORE SELVAGGIO

UNA NOTTE DA IDIOTI

11

Le variabili impazzite

Zach Galifianakis, il nemico pubblico

17

Post Tenebras Sux

20

James Franco. End of the Beginning

24

Il fegato nuovo di Lou Redd

28

La commedia - Ritorno agli anni '80

31

Certe notti per (il) nulla

34

I sublimi idioti. Gli eroi del demenziale

44

Comici spaventati guerrieri

CANNES 66

Cannes 66. Le foto rubate

51

Il buio dei sogni



54

CANNES 66

Alla fine della strada

57 Le figure e il fondo

60 Ragazzi selvaggi

62 Miserabili resti

64 Il gobbo di scena

66 La mia vita con Liberace

68 Il vecchio e il mare

69 Diario di viaggio

Il cinema Salvo. Conversazione con Antonio Piazz e Fabio Grassadonia



73

ULTIMI BAGLIORI

L'uomo d'acciaio

78

Fast and Furious 6

81

Into Darkness - Star Trek

83

Vogliamo vivere!

85

Voices

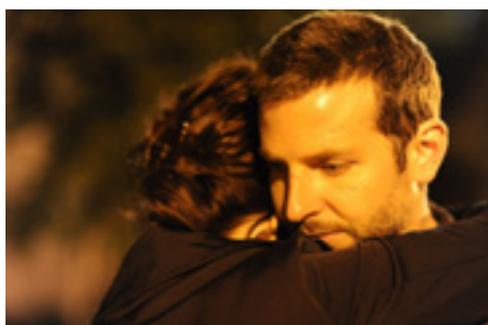
87

The Bay

88

After Earth

90



91

FACES

Bradley Cooper. This Is the Guy

97 Aleksei Balabanov. Del mostro nell'uomo dell'uomo nel mostro

FUORICAMPO

103 #OccupyGezi



## Sentieri selvaggi magazine

n.8 giugno/luglio 2013

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

**Direttore responsabile**  
Federico Chiacchiarì

**Direttore Editoriale**  
Aldo Spiniello

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

**Hanno collaborato a questo numero**  
Francesca Bea, Andrea Caramanna,  
Daniele Dottorini, Emanuele Di Porto,  
Leonardo Lardieri, Francesco Maggi,  
Pietro Masciullo, Margherita Palazzo,  
Laura Sinceri

**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'idiota

di **aldo spiniello**

*"Devi decidere che tipo di uomo vuoi essere".* Nelle parole dell'immenso Kevin Costner, Jonathan Kent, c'è tutto quello che vorremmo sentirci dire da un padre. Non tanto perché quelle parole obbligano a una scelta, richiamano alla responsabilità, quanto perché liberano, dal fondo, le aspirazioni e i desideri. Ed è, quel consiglio, la conseguenza naturale dell'auspicio di Jor-El: *"E se un bambino scegliesse per sé un destino diverso da quello che la società gli ha assegnato?"*.

Ecco, all'alieno Kal-El viene data la possibilità di sfuggire all'universo immobile e conservatore di Krypton. Deve solo decidere cosa fare della propria vita. L'unico presupposto, l'unica necessità morale e sentimentale, è l'essere uomo. Kal-El diviene Superman solo nel momento in cui accetta di essere uomo. È l'istante in cui riesce a vedere nella sua doppia filiazione un unico percorso verso il futuro, in cui scorge l'unità della sua duplice natura. Da prodotto binario, artificiale, informatico, virtuale, si trasforma in essere reale, fatto di carne, muscoli (d'acciaio), tessuti, sentimenti, rapporti. E può finalmente liberare le sue infinite potenzialità.

È evidente che, aldilà delle facili

parabole cristologiche e politiche immaginate da Nolan, aldilà degli effetti da battaglia, l'unica cosa che conta davvero per Snyder, è proprio quest'incerto percorso, questo passaggio tra passato e futuro. Ed è altrettanto chiaro come, prima della maturazione, Clark Kent sia, in fondo, il più perfetto *idioti*. Incapace di gestire al meglio i suoi poteri, ma soprattutto sempre "fuori posto", come dice Lois Lane.

L'idioti, il punto centrale. I protagonisti delle due commedie apocalittiche dell'ultimo periodo, *Una notte da leoni 3* di Todd Phillips e *This Is the End* (*Facciamola finita*) di Seth Rogen e Evan Goldberg, portano l'idiozia fino all'estremo dell'aperta sovversione delle regole di comportamento dettate dalle logiche sociali. E se le loro sortite demenziali mandano avanti la storia, non lo fanno secondo un ordine semplice e consequenziale di cause ed effetti. Sono delle assurdità abnormi e distruttive, che fanno terra bruciata degli equilibri precedenti, accelerano di colpo la *fine*, dando vita a nuove situazioni imprevedute. Che, a loro volta, saranno stravolte in maniera inaspettata. In qualche modo, questi idioti danno corpo a vicende che ne-

gano il concetto di progressione drammatica, che sovvertono tempi e tecniche del racconto e, perciò, l'economia stessa del mondo sotteso. Il nostro mondo. Gli idioti incarnano disfunzioni. Dalle funzioni di Propp alle disfunzioni di Galifianakis e Chow.

Facciamola finita e *Una notte da leoni 3*, nella loro apparente innocenza demenziale, confermano quello che sospettavamo, che non è più possibile immaginare storie se non ripetendosi o rimettendoci la pelle. E così, nell'apocalisse di Rogen, non c'è più distinzione tra attori e personaggi: ognuno mette in scena, nella finzione, un'assurda confessione redenzione. E sembra arrivare così a compimento quello strano, insospettabile arco del cinema americano che va da Cassavetes ad Apatow (e *This Is 40* rimane ancora un discorso necessario). Todd Phillips, invece, nell'attimo stesso in cui sembra abituarsi all'idea di un'inevitabile norma-

lizzazione, spiazza tutti, ridando il via all'*hangover* infinito. I quattro amici camminano tra passato e presente, ma restano sul posto, in un circuito chiuso di ripetizioni, assurdità, magnifiche scorrettezze. Condannati a essere idioti per sempre. Ma questa follia è l'unico modo per sopravvivere all'impasse. Il cinema americano sembra finalmente rendersi conto di qualcosa che altrove è già chiaro. Questa fine della storia, questo tempo azzerato in una spirale, che scorgevamo già in Johnnie To, Koji Wakamatsu, Kira Muratova e Hong Sang-soo, in particolare (ma qualcuno direbbe che è un cinema intellettuale...). Ma queste ossessioni corrono dappertutto. Ovunque si scorge l'interdipendenza profonda tra la prigione del tempo e l'idiozia, quell'inadeguatezza a incidere a fondo nella linea degli eventi, se non in maniera catastrofica ed esiziale. Ed è proprio Cannes, quest'anno, a restituire l'immagine di questo circuito

chiuso. *The End of History*, vista dalla lucidità politica di Lav Diaz, colta al centro e ai margini di un giro a vuoto perfettamente "inquadrato" da Jim Jarmusch. *Only Lovers Left Alive...* Il titolo già sembra ruotare attorno alle proprie allitterazioni, come se non fosse più possibile trovare parole dissonanti. E, del resto, quei vampiri che si aggirano tra le macerie del mondo come esangui residui di una civiltà antica, non sono che gli ultimi e più sofisticati idioti della storia. "Per sempre" fuori posto. Così come idiota è il povero Benicio Del Toro "Jimmy P.", costretto a fidarsi di un guaritore ancor più improbabile, quel Devereux né antropologo né psicanalista, né francese né ungherese. Incarnato dall'esuberanza incontrollata di Mathieu Amalric, che, tra parentesi, in *La Vénus à la fourrure* di Polanski è un perfetto incapace. Al punto da essere ridotto in catene, schiavo pervertito dai desideri. Idiota è Heli di Amat Escalan-





te, che per aggiustare le cose, le aggrava irrimediabilmente. Idiota è il povero Grigris di Harroun. Così come uno splendido rimbambito è il vecchio Woody, Bruce Dern in *Nebraska* di Payne. Ma, più o meno, idioti sono tutti. Persino il sofisticato Jep Gambardella di *Servillo* e Sorrentino o l'impassibile e impotente Julian di Ryan Gosling e Nicolas Winding Refn. Due coppie sentimentalmente incapaci, ma certamente meno affascinanti di Michael Douglas e Matt Damon nei panni di Libe race e Scott Thorson (*Behind the Candelabra*). E come definiremmo il Ryota di Kore-eda, padre incosciente, che viene messo alle strette dall'altro improbabile capofamiglia, quello sì un vero idiota (ma decisamente il più bello della serie) che perde tempo coi i giocattoli e gli aquiloni? Fino ai protagonisti di *The Immigrant* di James Gray, che sembrano venire direttamente dalle pagine di Dostoevskij. Innamorati e incatenati alla stessa donna, fino alla morte e all'omicidio, al punto supremo



dell'abiezione e dell'ingenuità. Il sogno americano, invocando il quale il mago Orlando comincia a levitare, si spegne nell'inadeguatezza dell'umano... E non c'è bisogno di dir altro, con buona pace di chi contesta la superficialità o le ristrettezze della ricostruzione storica. Del resto James Gray, per primo, ci appare come un grande idiota perso nella sua dimensione morale e sentimentale, un Leonard smarrito nella sua Little Odessa tra sogni frustrati e pagine di romanzo, che si disciogliono nelle immagini di un cinema purissimo.

Già, l'idiozia si dissolve e si perde nel cinema come nel suo elemento naturale, come Redford in *All Is Lost*, la parabola più cristallina di questa deriva dell'uomo nella storia.

Ma, prima o poi, occorrerebbe chiedersi cosa voglia davvero

dire "idiota", se l'*idiotes* greco, prima ancora di essere un inetto ignorante, è, semplicemente, il cittadino "privato", cioè non dedito alla vita pubblica e politica. L'uomo poco pratico, magari. E torna in mente la lunga tirata di Dostoevskij sugli uomini "pratici" del suo tempo, di cui ovviamente il suo idiota, il principe Myskin, l'uomo buono, non faceva parte. Chiunque egli sia, quest'idiota, quest'uomo qualunque, non ha necessità di mostrarsi, non si preoccupa di dare a vedere. Potrebbe essere oggi, magari, un rivoluzionario. Fatto sta che sembra racchiudere in sé tutte le figure che abbiamo sempre amato, dai losers ai nemici pubblici.

E allora, forse, non avevamo torto quando pensavamo che il cinema fosse fatto dagli idioti per gli idioti, fosse da sempre una questione di meccanismi

inceppati, di granelli di sabbia che fanno attrito, di resistenze e incongruenze, di schegge impazzite, di cellule infette del sistema. *Ultracorpi*, da Buster Keaton a Zach Galifianakis...

Ecco, a conti fatti, è probabile che i primi idioti siamo noi, che ci affanniamo ancora a vivere ai margini della creazione, che inseguiamo i fantasmi e ci ostiniamo a scrivere per nulla, solo per una perversa coincidenza tra necessità e piacere.

Un amico, una delle firme di questo magazine, mi confessava: "dove altro potrei scrivere quello che scrivo qui?". Non è certo questione di coerenza estetica, come pretendono molti. Semmai morale. E non è detto che funzioni, come questo editoriale fuori misura. Del resto, siamo degli idioti. "Ma voi no", per ricordare [un altro film](#) di splendidi incapaci. Buona fine.







**Zach**  
**Gal-**  
**ifia-**  
**na-**  
**kis**

**Una  
notte  
da idioti**

# Le variabili impazzite

di emanuele di porto

*Altro azzardo del regista che si è appropriato della saga nata nel 2009, con una sceneggiatura calcolata di Jon Lucas e di Scott Moore. La sua egemonia si rispecchia nella definitiva centralità di Zach Galifianakis*

*The Hangover Part III* decreta il definitivo passaggio di consegne dalla commedia alla tradizione degli zany-movies a cui Todd Phillips è sempre stato molto legato.

La saga del doposbronza [era nata nel 2009](#) con una brillante sceneggiatura di Jon Lucas e di Scott Moore e aveva un'architettura

calcolata in cui la presenza di Zach Galifianakis era la *variabile impazzita*. L'evoluzione delle avventure del Wolf Pack ha aumentato progressivamente l'importanza dell'attore e la sua centralità ha trascinato la storia verso le situazioni senza limite che sono più familiari al regista. [Il sequel](#) era una copia specu-

lare dell'originale in cui l'idea di partenza non veniva giustificata ma veniva semplicemente replicata in un altro posto e con un ulteriore passo in avanti verso l'eccesso. Il terzo capitolo cambia radicalmente la traccia narrativa e abbandona il trucco dell' *amnesia* che espone il gruppo alle inattese conseguenze delle loro bravate.

Todd Phillips aveva fatto le prove generali con [Due Date](#) e anche questa volta si è affidato ad un racconto *on the road* che tocca delle città *outborder*: il film inizia in un carcere di Bangkok e il branco si ritrova a Tijuana prima della resa dei conti finale a Las Vegas. Il *franchise* ha bisogno di location proibite che siano uno sfondo credibile all'effetto catastrofico del corpo di Zach Galifianakis: l'attore conserva la sua unica capacità di mettere a disagio tutti quelli che lo circondano con delle azioni che sono sempre fuori





sincrono con un comportamento logico. Il suo personaggio ha smesso di prendere dei tranquillanti e tutti quelli che lo conoscono devono tenerlo sotto controllo in un centro specializzato: il tentativo di farlo tornare innocuo è emblematico dell'atteggiamento con cui la commedia si confronta con la strada personale di Todd Phillips. La sua sceneggiatura sacrifica la rilevanza di Bradley Cooper e di Ed Helms e aumenta l'esposizione del gangster asiatico Mr. Chow: la scelta è emblematica perché il bizzarro criminale condivide la stessa follia di Zach Galifianakis ed è l'unico a parlare il suo stesso linguaggio di imprevedibilità. La figura dell'antagonista John Goodman è ugualmente significativa: il rivale vuole farlo fuori perché disturba l'ordine della malavita e le sue azioni non hanno un senso e uno scopo preciso. I due condividono la dote di innescare una serie catastrofica ed interminabile di disgrazie con l'innocenza del loro

egoismo infantile: i danni li lasciano sempre incolumi e si abbattono solo su chi gli sta vicino. Il regista crede che *ingabbiare* la follia sia un peccato capitale: i suoi film non ne sentono la necessità perché nutrono la convinzione che i matti e per estensione il suo cinema ritornino allo schema in maniera spontanea. Il Wolf Pack recupera la stabilità sempre un attimo prima di perdersi per sempre.

Todd Phillips rallenta e accelera il ritmo del racconto e lo combina con l'orizzonte variabile e accattivante dello spazio urbano come nel caso del volo in paracadute di Mr. Chow sulla skyline di Las Vegas. Il suo cinema tiene conto della lezione di *The Three Stooges*, del catastrofismo ludico di John Landis e della sensibilità autobiografica di Judd Apatow. La colpa che si può attribuire a *The Hangover Part III* è quella di vivere il complesso della conclusione che affligge tutti i film che devono chiudere una trilogia: la necessità di chiudere

con i fuochi d'artificio è macchiata dalla nostalgia di fondo che precede gli addii annunciati e a volte si ha il disagio di una festa che dura troppo a lungo. Il regista deve trovare una risoluzione per tutti i personaggi prima di abbandonarli e non nasconde la sua affezione verso un gruppo di amici di cui sente di fare parte.

La stella di Melissa McCarthy si è rivelata con [Bridesmaids](#) di Paul Feig: la sua ascesa si è compiuta appena in tempo per entrare a far parte della famiglia e per completare il suo percorso anche se i titoli di coda ci ricordano che la pazzia non muore mai del tutto...

**Interpreti:** Bradley Cooper, Zach Galifianakis, Ed Helms, Justin Bartha, John Goodman, Melissa McCarthy, Ken Jeong, Heather Graham, Jamie Chung  
**Distribuzione:** Warner Bros.  
**Durata:** 100'  
**Origine:** USA, 2013

# Zach Galifianakis

## il pericolo pubblico

di emanuele di porto

CUORE SELVAGGIO



*Sono il nuovo Ryan Gosling!*

*The Hangover Part II* offre un momento emblematico della comicità di Zach Galifianakis. I tre amici stanno meditando in un tempio buddista nella speranza di ricordare dove hanno perso il giovane cognato asiatico di Ed Helms. Il maldestro eroe è l'unico che riesce a recuperare qualche frammento della notte folle che hanno passato a Bangkok: la sua memoria è deformata dalla sua personalità disturbata che trasforma le loro disavventure nelle imprese di una *banda di ragazzini*. Questa *allucinazione* è la sua prima *soggettiva* all'interno della saga e determina la sua *prominenza definitiva* nella storia. Questa promozione è dovuta ad un'empatia con Todd Phillips che coincide con un'idea comune del cinema. Il regista ha sempre cercato una *variabile impazzita* per i suoi film e

l'attore ha sempre preservato un elemento che *imbarazza* qualsiasi contesto: la loro unione era inevitabile e ha allargato i confini della commedia americana. Gli esordi di Zach Galifianakis consistono in un elenco di partecipazioni che non si sono mai cristallizzate in un ruolo continuativo: la sua esperienza di autore al *Saturday Night Live* è durata troppo poco per essere stata *formativa*. I suoi primi passi sono stati soprattutto all'interno di *Comedy Central*: una sua performance solitaria ha avuto l'esclusiva di *Comedy Central Presents* nel 2001. Le diversificazioni del network gli hanno permesso di affinare la peculiare abilità di mettere a disagio tutti quelli che lo circondano. Il successo di Zach Galifianakis non si è sviluppato nelle sporadiche apparizioni televisive ma è



cresciuto in *Dog Bites Man*: l'assurdo format del mockumentary è stato ripreso nella recente serie web *Between Two Ferns With Zach Galifianakis*. In questo ambito ha provato dei diversi livelli di comicità e li ha combinati in una soluzione unica e riconoscibile. Il primo stadio è propedeutico a tutti quelli successivi: il suo talento non può prescindere dalla nota *distintiva* della fisicità. L'attore è evidentemente un *ciccione* ma la sua mole non scatena mai un senso di compassione. Zach Galifianakis non gode mai di quella indulgenza bonaria e complice che accompagna i disastri di Jack Black o quelli di Kevin James. La presenza del suo corpo incute una reazione contraria: i suoi personaggi sono un *pericolo* perché si ostinano a non riconoscere la loro anormalità. L'indifferenza verso i dati di fatto è un'altra caratteristica di Zach Galifianakis e chiama in causa il precedente esempio di *The Hangover Part II*: i suoi eroi sono degli *squilibrati* perché vivono con un'immagine di se stessi che è *opposta* a quello che sono veramente. Il *difetto di percezione* è il motivo dell'assurdità dei loro comportamenti e sferra il primo attacco alla logica delle cose. Tutte le vittime delle sue azioni maldestre si devono scontrare con questo rifiuto: qualsiasi tentativo di conversione al buon senso è programmaticamente destinato al fallimento. *Due Date (Parto col folle)* è l'apologia di questa constatazione: Robert Downey Jr. si deve rassegnare alla follia del suo fortuito e sgradito compagno di viaggio perché è l'unico modo che

gli resta per sopravvivere. I suoi sforzi per piegarlo alla realtà gli hanno procurato una serie di mutilazioni fisiche: l'escalation non si conclude nemmeno quando Zach Galifianakis gli spara involontariamente su una gamba e poi gli vomita

In basso: *Parto col folle*



A lato: *Dinner for Schmucks*  
In basso: *The Campaign*



addosso per disinfettare la ferita che gli ha inferto. Le persone razionali sono la preda preferita della sua inesorabile invadenza: le conseguenze delle bravate della serie di *The Hangover* si abbattano principalmente su Ed Helms perché è il *nerd* di una comitiva di *teen-ager* che esiste solo nei suoi deliri. La negazione dell'evidenza e la sua sostituzione arbitraria rappresentano una matrice infantile del suo talento che si abbina all'incapacità di rendersi conto del proprio corpo e di coordinarlo con le azioni degli altri. Questa combinazione assegna a Zach Galifianakis una qualità originale che Todd Phillips ha valorizzato e ha convogliato nel suo cinema. Lo spettatore si trova sempre davanti a due

film nello stesso momento: il film *normale* che ha una continuity lineare e quello che è nella testa dell'attore. Questa visione imperfetta può deflagrare e abbattersi sull'altra in ogni momento. *The Hangover Part II* esibisce un altro esempio efficace quando il Wolf Pack sbarca con un *off-shore* nella veranda in cui gli invitati aspettano il matrimonio di Ed Helms. In una parte della sequenza ci sono i suoi amici che verificano di non essersi feriti e di non aver ucciso nessuno mentre nell'altra parte c'è Zach Galifianakis che si preoccupa di gettare un'inutile ancora sul piatto del ricevimento con la convinzione di aver compiuto un'impresa eroica e utile. La strada cinematografica di Zach Galifianakis non si è mai separata da questa affinità elettiva con Todd Phillips: il regista crede che la pazzia non debba essere controllata perché l'unico rimedio possibile è quella di assecondarla. È quello che scopre Jamie Foxx in *Due Date* quando prova a ferirlo con il suo pick-up come ritorsione per la sua irriducibile impudenza. La sua molesta intraprendenza resiste ai suoi tentativi e la sua *forma* rimbalza sul pianale dell'auto invece di farsi male. Le sue esperienze residue risalgono all'interpretazione ordinaria in *G-Force* della Disney e in una collaborazione meno *ideologica* con Jay Roach. Il

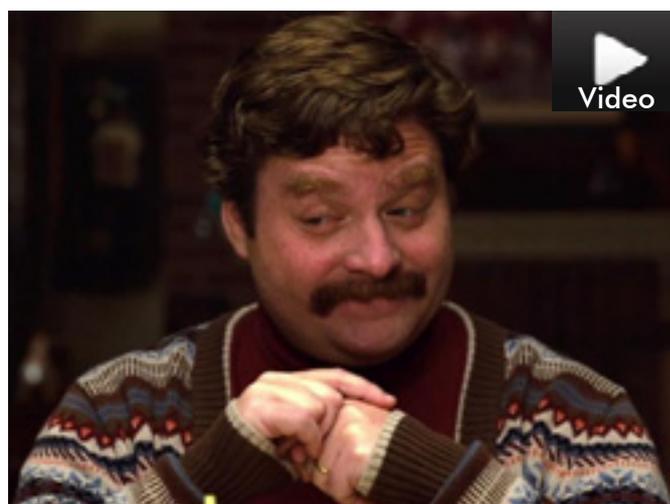




rapporto si è appoggiato incidentalmente a un'altra peculiarità del suo repertorio: la *rivalità puerile*. Questo tema era la motivazione dei comportamenti malvagi di Humpty Dumpty in *Puss In Boots (Il gatto con gli stivali)* della Dreamworks: l'uomo/uovo odiava il gatto con gli stivali per una forma di gelosia ed invidia che era esplosa in un desiderio megalomane di vendetta e di onnipotenza. [Dinner for Schmucks \(A cena con un cretino\)](#) non gli ha dato molto spazio anche per colpa di un refrattario Steve Carell ma questa potenzialità aspettava soltanto un comprimario che la facesse venire fuori. Le conseguenze dello scontro tra Will Ferrell e Zach Galifianakis si erano intuite sin dai pochi minuti in cui i due avevano consegnato l'Oscar per la traccia musicale alla cerimonia del Kodak Theatre del 2012. Quel breve sketch aveva dimostrato che la coppia aveva dei modi alternativi di sviluppare la stessa caratteristica: [The Campaign \(Candidato a sorpresa\)](#) è il trionfo di questo egocentrismo infantile che li spinge a non ascoltare la posizione dell'altro. La tendenza di Will Ferrell di egemonizzare tutto il film sotto la sua ingombrante consapevolezza si scontra con un antagonista che si muove *fuori sincrono* e non poteva essere ridotto al suo ordine. Il conflitto ha prodotto una competitività irresistibile e distruttiva perché lo spazio è sempre troppo stretto per tutti e due. Il narcisismo di Will Ferrell gli dà la certezza della sua superiorità: la stessa esistenza di Zach Galifianakis è una *minaccia* che mette in discussione il suo smisurato amor proprio. La sua incoscienza malata

è il suo vantaggio: il suo personaggio è al centro della scena soprattutto perché è costretto in una posizione defilata. La sua abilità di distruggere i suoi piani e le sue strategie senza preavviso non può essere cancellata e permane come un'ombra latente sulle sue convinzioni. Le analogie tra i due non si fermano alle partecipazioni condivise ma chiamano di nuovo in causa Todd Phillips con un riferimento che è un'ideale chiusura del cerchio. Il regista aveva scelto Will Ferrell per *Old School* solo perché il talento di Zach Galifianakis ancora non era emerso dal sottobosco degli *stand-up comedian*: l'attore si era prestato ancora prima del suo successore alla vittoria dell'incontrollabile e persistente spirito *anarchico* sulla necessità della crescita e dell'adesione ad uno schema *prevedibile*.

### The Campaign



# Post tenebras sux

di sergio sozzo

*Ben lontano dalla celebrazione di una generazione intera che i materiali promozionali lascerebbero intendere, This is the end è la messinscena di una profonda crisi*



Da un po' di tempo circola una leggenda metropolitana che vede protagonisti due Maestri del cinema italiano, l'uno sempre in attività, l'altro al tempo di questa storia appena tornato sugli schermi, con esito felicissimo. Ecco, subito dopo essere uscito dal cinema dove ha visto il vitale e giovanissimo film del vecchio compare e rivale di sempre, uno di questi Maestri mette i pugni in tasca, prende il cellulare e chiama l'altro sogna-

tore. "Rimanga tra io e te, hai fatto un grande film", gli dice. "Però...gli manca l'ossessione". Seth Rogen mette da subito le cose in chiaro, con un incipit pirotecnico in cui riunisce il trio del cult con il cui script diede inizio ad ogni cosa, *SuXbad*, per mostrarci spietatamente Michael Cera trasformatosi in un perverso cocainomane e meschino, destinato a finire gustosamente infilzato da un palo della luce che lo passa da parte a parte.

Sei anni dopo aver scritto quel film per Greg Mottola, Rogen racconta la stessa violentissima disperazione che *SuXbad* si portava addosso, se possibile ancora più nera: non è un caso che *This Is the End* inizi come il *bromance* definitivo (titolo che continua a spettare davvero al *Prince Avalanche* di Gordon Green), con le scaramucce d'amore tra Rogen e Baruchel che non vuole essere lasciato solo alla festa di Franco, per poi perdersi subito per strada i due volti centrali del ramo sentimentale della *factory*, Jason Segel e Paul Rudd, poco più che due affettuosi cameo. La questione è davvero un'altra, sin dalla prima sequenza con la gente in aeroporto che apostrofa Seth di continuare a interpretare sempre lo stesso personaggio in ogni film, e l'attore che abbassa la testa.

Ben lontano dalla celebrazione di una generazione intera che i materiali promozionali lascerebbero intendere, *This Is the End* è la messinscena di una profonda crisi, e in questo è un film ancora più onesto e sincero delle perfide battute bastarde a bruciapelo che i protagonisti si scagliano addosso senza remorse. La forma, che pare allora pentecostale più che apocalittica, si avvicina all'apologo biblico alla Kevin Smith di *Dogma*, rasentando in realtà meno iperbolicamente la farsa da contrappasso medievale di *Tenacious D e il destino del rock*, ma sembra chiaramente il pretesto per una quasi insostenibile confessione di fragilità, al di sotto della provocazione esibita del "state pagando un biglietto per vederci cazzeggiare senza alcuna dignità mentre siamo rinchiusi nella villa di James Franco".



Seth Rogen, sei anni di scuola ebraica, asso della commedia che ha lavorato anche per Michel Gondry (esplicitamente omaggiato nel finto trailer carceresco di *Strafumati 2*), Sarah Polley, Jonathan Levine, una volta accettata l'idea del *Giorno del Giudizio*, afferma "non ho mai vissuto la mia vita come se ci fosse un dio". Jonah Hill, nominato all'Oscar per la sua interpretazione in *Moneyball*, presto nel nuovo Scorsese dopo un'apparizione nel *Django* di Tarantino, finisce posseduto da una variazione da satiro di [un diavolone alla Reygadas](#), e deve essere esorcizzato seguendo il manuale fredkiniano. James Franco immagina per se stesso una morte eroica e sacrificale, il suo corpo dato in pasto a cannibali in pelle nera come una versione *Holocaust* del suo *Interior*. L'allegoria è sin troppo cristallina, tanto che pare di vederli giocare a biliardo cantando tutti insieme *Can't take my eyes off you* prima di partire per il Vie-

tnam. Per le vie di Hollywood c'è la dannazione, o la salvezza? Davvero, scrostata dallo schermo la scorrettezza sbruffona, l'orgogliosa volgarità da collegiale, la comicità cameratesca e surreale, *This Is the End* dimostra una volta per tutte che l'ascendenza di questo cinema è tutt'altro che nella tradizione leggera e brillante statunitense (e non), quanto in quelle filmografie che su questi temi hanno costruito la propria marmorea morale (Ford, Huston, Ray...): la lealtà, la coerenza, la fiducia, l'innocenza, la sincerità, il rispetto. Se *This Is the End* si avvia davvero a diventare un film demenziale di culto, lo sarà suo malgrado.

E tra tutti i nomi che sono stati e saranno fatti a paragone e nume tutelare dell'operazione, eccone uno che campeggia in una delle decine di t-shirt che Franco cambia in ogni sequenza: John Carpenter, il più grande narratore di apologhi del cinema americano; perché, in

un'atmosfera alla *The Fog* o alla *Snake Plissken*, Seth Rogen ci sembra stia in realtà girando il suo *Dark Star* (un altro esordio "fatto in casa" con autori/attori in scena, effetti low budget, videoditari autoaccusatori sempre più deliranti), con le colline di Hollywood che bruciano all'orizzonte invitanti, come la tentazione per la perdizione nello spazio profondo degli astronauti Doolittle e Talby, e il Paradiso come gli asteroidi della Fenice, dove stavolta non si fa surf ma si balla una hit di metà anni '90 dei Backstreet Boys.

**Interpreti:** Seth Rogen, Jay Baruchel, James Franco, Emma Watson, Jonah Hill, Craig Robinson, Danny McBride, Michael Cera, Mindy Kaling, David Krumholtz, Christopher Mintz-Plasse, Rihanna, Paul Rudd, Channing Tatum, Aziz Ansari  
**Distribuzione:** Warner Bros.  
**Durata:** 100'  
**Origine:** USA, 2013



# James Franco

## End of the Beginning

di *laura sinceri*

*Tu gli dici. Okay, devi interpretare uno spacciatore, e lui arriva con un personaggio tridimensionale che tu credi totalmente possa esistere. Prende molto sul serio il suo lavoro, anche quando si tratta di una commedia.*

Judd Apatow

Birra, bicchiere di vino o vodka lemon con James Franco?

Nella remota ipotesi in cui mi ritrovassi a dovermi sbronzare con il simpatico e poliedrico attore di Palo Alto sarei davvero in difficoltà. Probabilmente lui vorrebbe farmi credere di apprezzare una bella birra, oppure un vino rustico. Ordinerei birra e poi mi sentirei a disagio? Dovrei forse buttarli subito su un cocktail sofisticato e convincerlo che è un intruglio magico che conosco solo io e che bevano i poeti maledetti al posto dell'assenzio? La veri-

tà è che sarei disorientata come sono disorientata quando vedo un suo film, che ne sia interprete, regista, apparizione divina (appare celestialmente in quasi ogni film americano, fosse anche per farsi una passeggiata sul set).

Trentacinque anni, più di settanta lavori all'attivo come attore tra cinema e TV, regista di moltissimi cortometraggi e tre film, autore di libri, pittore, musicista, docente e contemporaneamente studente all'università di Yale. Se leggessi questo profilo senza conoscere Franco immaginerei un

127 ore





personaggio insopportabile. Poi penso a [Strafumati](#), dove interpreta il rallentatissimo spacciatore di erba Saul Silver e realizzo che è lo stesso James Franco che ha diretto *Interior. Leather Bar*, un documentario in cui tenta di rigirare le scene censurate di *Cruising*, controversa pellicola degli anni ottanta con protagonista il poliziotto Pacino alla ricerca di un killer di omosessuali. Naturalmente i 40 minuti che Franco sceglie di reinventare sono scene ad alto contenuto erotico, ma non è quello il punto: per lui è una maniera di esplorare un mondo che gli interessa e che senza sosta dichiara di adorare *because he's an artist*, per convincere l'attore che interpreta il ruolo di Pacino a "liberarsi" da ogni tipo di tabù.

E allora mi sta un sacco simpatico James e la birra gliela offro. Magari non gli dico che mi è piaciuto più *Strafumati* che [Interior. Leather Bar](#), ci resterebbe male, il suo film è frutto di un'accurata ricerca e di un viaggio discutibile ma sincero che ha intrapreso da qualche anno nel panorama indipendente del cinema americano. Gli dico sicuramente che ho apprezzato moltissimo l'ironia con cui, all'inizio di *Interior*, mostra i provini degli attori visto che, tra loro, c'è chi sostiene di voler partecipare al film solo per andare al letto con lui. La stessa ironia che Judd Apatow deve aver indi-

viduato in tempi non sospetti, nel 1999, quando lo sceglie tra i protagonisti di *Freaks and Geeks*, serie TV cancellata quasi subito all'epoca ma diventata in seguito un piccolo cult, che ha lanciato una generazione di attori/autori/registi ora attivissimi negli Stati Uniti.

**Attore, regista, autore di libri, pittore, musicista, docente e contemporaneamente studente a Yale**

E sempre quell'ironia deve averlo spinto ad accettare di interpretare se stesso in *Facciamola Finita*, l'ultimo film scritto e diretto dall'amico di sempre Seth Rogen, suo compare in *Freaks and Geeks* e *Strafumati*. In questa pellicola ogni attore (tutti figliocci di papà Apatow) interpreta se stesso ma James Franco è insuperabile. Se le fa dire proprio tutte, non resiste a nessun cliché: e allora mentre il mondo sta per finire lui se ne va a letto a leggere un buon libro, e quando si scopre che per accedere al paradiso bisogna sinceramente fare del bene agli altri, finge di volersi immolare per gli amici ma finisce sbranato da un branco di cannibali. *Finisce sbranato da un branco di cannibali!*



A sinistra: *Milk* e *Urlo*  
In basso: *Spring Breakers*



A pensarci bene, per ciò che ha scelto di rappresentare negli ultimi anni, brodo di giuggiole una morte come questa, non priva di un certo narcisismo che lo contraddistingue. Altro punto fondamentale insieme all'ironia. Ora, però, ho bisogno di qualcosa di più forte per affrontare questa parte del discorso. Forse gli propino quel cocktail strano che conosco solo io e che bevevano gli artisti francesi a fine '800, *because he's an artist*. Così lo stordisco un po' e trovo il coraggio di dirgli che non ho granché sostenuto [127 ore](#), il film di Danny Boyle in cui interpreta Aron Ralston, lo scalatore rimasto con il braccio schiacciato da un masso all'interno di una feritoia del terreno, nello Utah. Cioè, lui è bravissimo, ha ricevuto anche la nomination agli Oscar, ma non capisco perché finisca per sorridere ed ammiccare sempre, anche in momenti parecchio tragici. Sto per chiederglielo ma poi mi blocco. Mi rendo conto di avere già la risposta. La risposta è in un corto realizzato per il New York Times che ho visto di sfuggita su youtube dove lui flirta allo specchio con se stesso. Sorride, si corteggia, si conquista, poi si bacia. Nello stesso modo, in *127 ore* non c'è uno specchio ma una





videocamera, attraverso la quale riesce a restare vigile e a prendere lucidamente la decisione di amputarsi il braccio per sopravvivere. C'è comunque lui, sempre lui e solo lui. Lui che si filma, lui che ricorda, lui che fa i conti con ciò che è. Questo film sembra raccontare meglio di qualsiasi altro la parabola della sua carriera: una grandissima consapevolezza, talmente grande da convincere tutti, da [Gus Van Sant](#) a Sam Raimi, da Judd Apatow ad [Harmony Korine](#), essere amato sia dal grande pubblico che da quello più di nicchia: e oramai è immancabile la sua partecipazione ai principali festival internazionali di cinema, come attore o come regista, comunque come *artist*.

E allora non si fa mancare nulla: cinema indipendente ultrasperimentale, pellicole mainstream come *Spiderman* e *Oz*, commedie con gli amici di sempre, perché hanno cominciato insieme. E riesce ad incastrare tutto alla perfezione, a non perdersi mai, a partecipare ad ogni progetto con una dedizione e una serietà quasi paradossali. Sono sinceramente colpita dalla sua intraprendenza, ma tutta questa organizzazione mi spiazza. In fondo, io sono una che deve farlo ubriacare per dirgli sinceramente ciò che pensa. E mi devo ubriacare pure io, *because i'm not an artist*. Nonostante le differenze e la difficoltà ad empatizzare, al terzo

giro di bevuta mi sento libera di dargli una bella pacca sulla spalla e raccontargli quanto mi sia piaciuto [Il grande e potente Oz](#) e quanto, secondo me, fosse l'unico che potesse interpretarlo. Chi meglio di lui, avrebbe potuto rendere quel personaggio così convincente, simpatico e goffo nello stesso tempo? Goffo nella sua simpatia, diciamo. Mago pasticcione che nasconde la polvere sotto il tappeto, che non sa neanche cosa sia la magia ma riesce a convincere tutti, anche Mila Kunis in versione strega verde, di essere Grande e Potente appunto, solo attraverso alcuni trucchi. Ma non sono neanche i trucchi a convincere, è il suo sorriso sornione che tanto bene Sam Raimi deve conoscere, visto che è il marchio inconfondibile del suo irresistibile mago di Oz.

Alla fine di una serata in cui abbiamo bevuto davvero tanto, mi rendo conto che James mi sta simpatico. Mi ha obbligato a bere cocktail sì, ma è stata colpa mia, del mio pregiudizio. Se avessi ordinato il vinello della casa l'avrebbe mandato giù volentieri, ne sono abbastanza sicura. Mi spiace solo che non abbiamo avuto tempo di parlare di tutti i suoi lavori, allora provo a dirglielo mentre lo saluto. *Hey James... you're... Ma lui mi interrompe. Yeah, baby, i know...*

*I'm just an artist.*

# Il fegato nuovo di Lou Reed

di sergio sozzo

Voglio essere ancora uno spettatore "sproveduto", alla ricerca di una nuova forma di "reciprocità", tra prodotti seriali, loop e ripetizioni, da Abrams a Snyder. Fino a *Lincoln* e *The Immigrant* e all'apocalisse di Todd Phillips



Ricordo d'aver comprato *Magic & Loss* in un Virgin Store di Londra, e di averlo ascoltato subito dopo, per un pomeriggio intero in cuffia, steso sull'erba all'inglese di un parco di luglio, fine anni '90 (gli amici con cui ero in viaggio giocavano a calcio contro una gang di londinesi sfidata per l'occasione). Per anni sarebbe rimasto per me, adolescente che aveva trovato nel furibondo rumore elettrificato dei Velvet Underground lo specchio più preciso e chirurgico del proprio *wild side*, un

album-mistero, scarno e circolare, enigmatico e privo di appigli: anche nei periodi di *reedianite* più acuta preferivo filtrarlo coi bootleg del tour di promozione (anche quello ridotto all'osso, spesso solo in trio con Marc Ribot e Greg Cohen, e fateveli bastare), e più che altro mi aggrappavo agli assoli che rimbalzavano in feedback, agli intrecci basso/chitarra (nessuno mi toglie dalla testa che il sound del recente e scorticante *Enigmata* dell'amico fraterno di Lou, John Zorn, sia in re-

altà un omaggio nascosto all'architettura sonora mistica e ascetica di *Magic & Loss*). Ho rimesso su spesso quest'album negli ultimi giorni, per motivi indipendenti dalla notizia di Reed recuperato in punto di morte da un salvifico trapianto di fegato, ma per ragioni più vicine alle domande nel testo della wendersiana *What's good*, che apre la tracklist. E mi sono reso conto che Lou mi ha aspettato tutti questi anni pazientemente (come Miles quando finalmente mi sono innamorato di *Bitches Brew* dopo stagioni di *Agartha* consumato voracemente nel lettore), perché è chiaro che giunge prima o poi un'età in cui, all'improvviso, capisci di cosa stia parlando *Magic & Loss*, e perché assuma questa forma spiraliforme per farlo, questo loop di essenziale ripetizione della semplicità estrema dell'impalcatura (l'illuminazione l'ho avuta guardando uno straziante tramonto tra i palazzi di via Casilina tornando a piedi dall'aver recuperato *Star Trek - Into Darkness* al Nuovo Aquila: ora ci arriviamo). Insomma, ci dev'essere qualcosa dietro se alla vigilia dei 30 all'improvviso preferisco il Reed spirituale dei primi anni '90 al periodo con la megaband free jazz di Don Cherry di fine *seventies* che mi ha sempre esaltato e accolto ogni volta che l'ho rispolverato, come fossi un avventore del CBGB's. Il fatto: non mi piacciono più i *blockbuster* (lo scrivevo ieri sera a Valeri che mi ha risposto gambardellianamente: "il cinema non ti interessa più, mettiti a scrivere sto romanzo!"), e mi

chiedo come possa essere successo (*Lone Ranger* davvero mi ha messo in crisi, mentre lo guardavo non riuscivo sul serio a capirne la struttura, i modi di narrazione, e pensavo che probabilmente esiste un pubblico con una consapevolezza forse diversa a cui piacciono le storie organizzate e dirette in questo modo, e io non ne faccio più parte...). La verità è che tra tutti i film visti quest'anno tra sala, festival e torrent, le due visioni che salverei dovessi perdere la memoria di tutto il resto sarebbero *Lincoln* di Spielberg e *The Immigrant* di James Gray,





che sono due film mostruosamente ingolfati, che fissano un punto (morale ma anche geografico come Ellis Island, nel caso di Gray) e ci girano intorno ostinatamente e senza posa, in maniera mi rendo conto anche sfiancante (come ben raccontano le schiene piegate di Daniel Day-Lewis e Joaquin Phoenix). Ma soprattutto due opere *into darkness*, che parlano il linguaggio dei tempi bui (e lenti, sembrerebbe essere il problema a leggere in giro): ecco, io mi stupisco che possa invece realmente esistere qualcuno a cui interessi qualcosa di un elemento qualsiasi del secondo *Star Trek* di Abrams (Kurtzman e Orci ultimamente si scelgono male le amicizie, come questo tipaccio qui di Damon Lindelof, il quale, ne sono certo, è un amante di *Berlin* di Lou ma null'altro), giochetto di specchi riflessi a fusione fredda che si dimentica, e tra l'altro con una certa baldanza, di essere film, teletrasportandosi in pianeti sui quali puoi atterrare solo dopo aver oliato il tuo klingonese arrugginito – è mai possibile? Voglio essere e rimanere uno spettatore sprovveduto, e J.J. Abrams inizia a spaventarmi sul serio. La confessione: ho parecchie camicie a quadri nuove nell'armadio da qualche mese, e *L'uomo d'acciaio* mi pare un capolavoro cristallino molto più in quegli abbacinanti istanti abitati dal San Giuseppe di Kevin Costner che nella fantasmagoria futurista della distruzione finale (è altresì abbastanza chiaro che Snyder il suo spettacolo lo faccia con la Krypton da stropicciarsi gli

occhi dell'incipit, ulteriore quadro della pinacoteca di *Sucker Punch*). Snyder continua tra l'altro a imbastire il *loop* più colossale del cinema contemporaneo, veramente la visione più pantagruelicamente immobile che si possa oggi immaginare, e anche questo suo *reboot* non fa che raccontare di istanti che si accumulano alla rinfusa (non sono più nemmeno ricordi o flashback quanto ancora una volta le opzioni combinatorie della Storia, diremmo della Buona Novella), fotogrammi che si affastellano, traiettorie che si incrociano in un unico punto improprio. Ginocchio a terra: il Vangelo





di Superman non è troppo lontano da quello di Shyamalan, altra potentissima vertigine vitruviana dell'annullamento di ogni distanza, quella tensione all'immobilismo che è poi la sublime condanna dell'Amore (infatti, in Paradiso, com'è noto non ci si muove, non ci si può muovere – *Canto III*). *After Earth/After Heart*. Quando hai spettrato la prima volta? Qualche giorno fa sono stato a trovare Jean Paul Sartre (autore di numerosi e celebri manuali per spettrare), e pensavo a Todd Phillips, a quanto sia meravigliosamente apocalittico il suo cinema, a quanto l'assoluta lucidità landisiana di *Notte da Leoni 3* nasconda la disperazione della maledizione della serie, che giustappunto per Sartre è *"la forma collettiva dell'inerzia sociale"*. La pressa della normalizzazione hollywoodiana in smoking da cerimonia che ha trasformato i neodivi di *The Hangover* in attrazioni luminose, insegne al neon del Caesar Palace, come Phillips racconta letteralmente, viene anarchicamente sovvertita proprio dalla persistenza dell'impasse, dal maleficio del ritorno inevitabile, della circolarità inarrestabile: la liberazione (non a caso sui titoli di coda) è nella ripetizione – Mr Chow è l'apocalisse, intesa di nuovo sartrianamente come *"dissoluzione della serie nella fusione del gruppo"*. Ecco, la soluzione (e sono quasi arrivato sotto casa dopo tutto il tramonto a piedi sulla Casilina con Lou nelle cuffie): *"ciò che permette la dissoluzione della serie e la creazione di una nuova forma di reciprocità è la coscienza del suo carattere insopportabile"*. È vero: trovo la serie insopportabile, e ho bisogno di una nuova forma di reciprocità. Nel 1975, un

trucchetto meccanico installato sul vinile di *Metal Machine Music*, l'insostenibile sinfonia di fischi di chitarra elettrica e sfrigolii di amplificatore pubblicato da Lou Reed per far fallire (le feste) la sua etichetta discografica, trasformava in loop incessante l'ultimo minuto di rumore con cui si interrompeva il secondo disco dell'opera: per fermare il frastuono, bisognava alzarsi dalla poltrona e agire manualmente sul giradischi, strappando con violenza il vinile dal piatto. Senza questo gesto, il feedback non si sarebbe mai interrotto. Non stare a sentire tuo padre, Kal-El, e stacca via la testa a Zod. La mia settimana batte il vostro anno.



# La commedia

## Ritorno agli anni '80

di simone emiliani

Sempre più la commedia americana sembra guardare al passato. Al cinema classico, certo, ai maestri degli anni '30-'50. Ma sono soprattutto gli anni '80 a influenzare gli autori di oggi. E il nume tutelare è John Hughes



Dove guarda la commedia statunitense? Alla classicità tra gli anni '30 e '50 o agli anni '80, seppur i film di quel decennio erano stati liquidati non solo abbastanza frettolosamente, ma anche con una certa sufficienza? Il primo "ritorno" era presente soprattutto nella prima metà degli anni '90, quando improvvisamente era tornato ad aleggiare di nuovo il fantasma di Frank Capra. Si passava così dagli ottimi esiti di *Dave*. *Presidente per un giorno* (1993) di Ivan Reitman, dove la figura di Kevin Kline appariva come una reincarnazione tra Gary Cooper e James Stewart (anche

Kevin Costner, anche in modo più accentuato, li aveva fusi e rimaterializzati sul proprio corpo), a quelli più scolastici di *Può succedere anche a te* (1994) di Andrew Bergman. Oppure si passava più direttamente all'operazione remake. Charles Shyer che ritornava sulle tracce di Vincente Minnelli con Steve Martin "padre della sposa" al posto di Spencer Tracy. O ancora il sublime lavoro di Garry Marshall, impermeabile al tempo. Con il direttore d'albergo Hector Elizondo in *Pretty Woman* (1990), dietro cui sembrava nascondersi una figura alla Melvyn Douglas, con traiettorie "lu-

A destra: *50 volte il primo bacio*  
 In basso: *Capodanno a New York*

bitschiane" nei suoi sguardi, nelle sue rivelazioni senza parole, nel suo sospetto e nel suo congedo di classe nei confronti della prostituta che frequentava il miliardario. Oppure la stessa Julia Roberts sembrava arrivare dal tardo George Cukor, variazione di Audrey Hepburn di *My Fair Lady* (1964), con la stessa contagiosa carica vitale.

C'è sempre qualcosa di preesistente di cui la commedia statunitense non può fare a meno. Qualcosa, anzi, che diventa all'improvviso elemento imprescindibile, con la necessità di riformularsi proprio attraverso la tradizione del passato. La scrittura, la cosiddetta "sceneggiatura a orologeria" è sicuramente un elemento, ma non è più l'unico e non è comunque più così diretto come una ventina di anni fa. Forse conta più la scrittura come ripetizione di un dialogo poi eliminato perché dimenticato, come in quel piccolo capolavoro che è *50 volte il primo bacio* (2004) di Peter Segal (& Adam Sandler & Drew Barrymore).

Partiamo dai colori. Quelli ipnotici, strabordanti di un magico sentimentalismo artificiale. Quelli che ritornano in "tutte le notti e tutti i giorni" di un altro grande dittico sempre di Marshall, *Appuntamento con l'amore* (2010) e *Capodanno a New York* (2011), con le luci viste come dall'Empire State Building di *Un amore splendido* di Leo McCarey



che si riversano sulle strade e si riflettono negli interni di questi due film, con Cary Grant e Deborah Kerr che sembrano moltiplicarsi nei numerosi personaggi in una ronde infinita tra amori perduti e ritrovati. Sempre le luci, stavolta fuochi d'artificio impazziti, bombardano la trilogia di *Una notte da leoni* di Todd Phillips regista che, come ha acutamente sottolineato Sergio Sozzo "è stato il regalo più bello del cinema americano degli ultimi 15 anni". Se il secondo anello ripassa sopra al primo, con quel mix micidiale tra commedia e thriller alla Walter Hill di *48 ore* (1982), *Una notte da leoni 3* apre numerosi incanti nel momento in cui la luce si amplia nel campo-lungo. L'arrivo sopra Las Vegas dall'alto, l'inseguimento in orizzontale (sulla





strada) e dall'alto (dal cornicione di un edificio). Un inizio potentissimo, quasi come un action muscolare anni '80, sintesi perfetta tra ancora l'Hill di *Danko* (1988), le produzioni Jerry Bruckheimer e il Sylvester Stallone carcerario, sì, anche quello di *Sorvegliato speciale* (1989) di John Flynn. E poi giù, inghiottiti nella notte, un ritorno più a John Landis (*Tutto in una notte*, 1985) che a Martin Scorsese (*Fuori orario*, 1985). Lo stesso film di John Landis, già evidenziato nel titolo italiano, torna nell'avventura notturna del sorprendente [Nick & Norah. Tutto accadde in una notte](#) (2008) di Peter Sollett, tra un allampanato bassista di una band (Michael Cera = Anthony Michael Hall + corpo nerd) e una ragazza che racconta i CD cestinati dall'ex-fidanzata del ragazzo. Sotto le mille luci di New York. O ancora gli squarci di alcune canzoni di quel decennio possono dar vita a incanti improvvisi, un fascio rosa che circonda Kate Hudson sulle note di *99 Luftballons* di Nena in [La ragazza del mio migliore amico](#). O quella proiezione di Michael Douglas indietro nel passato, per dargli quei tempi comici che aveva solo parzialmente attraversato in *All'inseguimento della pietra verde* (1984) di Robert Zemeckis, con [La rivolta delle ex](#) (2009) di Mark Waters.

E infine John Hughes. Oggi non se ne può fare a meno. Baci sulle note dei Simple Minds in [Easy Girl](#) (2010) di Will Gluck con citazione diretta: "Purtroppo la mia vita non è un film di John Hughes". Oppure necessario ritorno, *Don't You (Forget About Me)*. Il finale di *Breakfast Club* (1984) abbagliante riciclaggio. Altra ipnosi e incanto per Anne Kendrick in *Voices* (2012) di Jason Moore.

In un decennio dove le storie, i registi, gli attori della commedia statunitense vorrebbero tornare oggi, ancora di più, nell'Hollywood classica. Meno male.

In alto: *Easy Girl*

In basso: *La ragazza del mio migliore amico*



# Certe notti per (il) nulla

di **leonardo Iardieri**

Paolo Sorrentino e Todd Phillips, *La grande bellezza* e *Una notte da leoni 3*: due modi diversi d'intendere il cinema. Eppure i due film condividono una sospensione tra l'essere e il nulla, quella sfida "estrema". Per poi riallontarsi nelle ipotesi e nei risultati



Si sa, un autore si riconosce anche dal fatto che si ripete. Todd Phillips lo fa, [Paolo Sorrentino ci fa](#). Quello che però inseguì è sempre lo stesso fantasma. Sul "nulla" non è riuscito a scriverci neanche Gustave Flaubert e non ci sarebbe bisogno di chiedere aiuto a Bertrand Russell, per diffidare del verbo essere. Che cosa lega allora i due Antonio Pisapia di *L'uomo in più* al *Divo* Giulio Andreotti? Qual è la continuità fra lo strano mafioso Titta Di Girolamo di [Le conseguenze dell'amore](#) e la rockstar Cheyenne di [This Must Be the Place](#), o fra l'usuraio Geremia di [L'amico di famiglia](#) e il

viveur Jep Gambardella? Qual è il fantasma inseguito? L'alter ego Toni Servillo, forse, potrebbe essere. E in questa espressione conta l'ego soprattutto. Conta cioè il ruolo che sempre nei film di Sorrentino ha l'io, appunto, nel senso di un fatuo egocentrismo, non di una soggettività critica, di un prospettivismo della coscienza. Il cinismo della gestione del presente, il disinteresse per la costruzione del futuro, l'accortezza metodica del segreto, i rituali di obbedienza dei seguaci. E poi, improvvisi e gratuiti, irrompono spari, esplosioni, rallenty, sangue. Sorrentino è il maestro della farsa

del potere e non della sua tragicità. Nella farsa si autogiudica e autoassolve. "Quanto male occorre saper fare, per produrre il bene?". L'assoluzione è piena. Sorrentino cerca una via d'uscita dalla superfluità in un amore fuori tempo, e poi nel sogno di un ritorno impossibile. Ma non c'è mai ritorno, c'è invece la morte. Basterebbe però ricordare che il verbo "essere", come tutti i verbi non va usato solo all'infinito, perché in questo caso anche il suo senso diventa infinito. E i leoni lo hanno scoperto. Per entrare nella realtà bisogna coniugarlo: io sono Jep, tu fosti Divo, voi sarete amici di famiglia, essi sarebbero stati Cheyenne. Tempi, modi e persone rendono umano, pensabile e percepibile l'essere, che altrimenti diventa un Dio/Servilo senza incarnazione. Il verbo essere all'infinito diventa più infinito di ogni altro, fuori dall'essere, c'è il nulla. Basterebbe "essere" deflorati tatuati e drogati. Con Todd Phillips, viaggiando al termine delle notti, sei per il mondo e attraversi gli immaginari cinematografici senza quasi accorgerti di lambire i miti classici dell'universo filmico. Quasi come se fossi stordito, drogato e in una condizione di sonno-veglia, in cui, magari, con qualche

secondo di ritardo, scopri affianco a te, *True Lies*, *007*, *Collateral*, l'azione pura che ricorda i passati inseguimenti, trascorse tentazioni comiche e commedia sentimentale. Anima contemporanea dello sguardo perso nel vuoto, fuori fuoco a volte, dello sguardo ritrovato per un istante, per poi ricadere verso il cuore. Filma la lontananza (dove non sei intercettato, dove sei per un istante veramente al sicuro), difendendo la profondità. Ma è profondità frammentata, divenire, dello spazio in movimento impercettibilmente nervoso, che appare prossimo, ma si perde in fondo agli occhi, come gabbie del destino o della fortuna. Senti, senza avvertire, impronte quasi immateriali, senza spessore che dà pesantezza, quelle dei fantasmi western, dell'anima country, delle identità multiple. Una favola senza morale e senza senso, quasi, o a doppio senso ad estensione variabile: la storia d'amore è la storia del cinema o le storie di cinema sono storie d'amore, storia di un incontro solo per una volta riuscito con le storie del suo secolo, risucchiati nel chupa-chupa. Phillips scavalca i tempi moderni, risparmiandoci il solito viaggio allucinatore nel mondo globalizzato, spietatamente controllato. Lo





dà ormai per scontato e rende tutti noi partecipi invece dei suoi brevi salti temporali, quasi impercettibili, che tengono ancorati energicamente alla solidità della materia, mai al sicuro se scomposta in continue finzioni e contraffazioni, sofisticazioni e manipolazioni del presente adulterato. Nessuna interferenza tra cinema e tecnica, semplicemente e magicamente un "walk the line" che brucia l'anima e risveglia lo sguardo. Forse però in comune, questa volta, tra l'ultimo Phillips e l'infinito Sorrentino c'è di mezzo, più che altro, un chewing gum: ruminando, non si ha tra i denti un cibo che si comincia e poi si finisce di masticare. No, si mastica una materia che perde sapore e senso, ma non si può ingoiare, non si trasforma, non sarà mai alimento. Va ricordato anche l'altro avversario dell'essere, il divenire. Il divenire si muove, è e non è, appare e scompare, illude e delude. E la notte dei leoni stavolta è più diradata, probabilmente confusa con la luce dell'essere, nemica del nulla, della follia pura, dell'instabilità incontrollata. Ecco allora risponde con l'ennesima carrellata, Sorrentino, tra i più ossessivi cultori dell'essere e di conseguenza tra i più implacabili nemici del nulla. Il nulla non è. I suoi corpi/marionette si ergono a testimoni. Ma allora perché parlarne, del nulla, perché provare, in qualche modo, a combatterlo? Forse perché Sorrentino vuole essere ricordato nella storia futura (quindi nel maledetto divenire che verrà), come l'autore che sconfisse e negò il nulla a suon di capolavori. Se una cosa è qui davanti a noi, esisterà per l'eternità, navigando sul Tevere, superando i ponti della storia gloriosa, per

lungi tratti, con i titoli di coda a scandire finalmente la quiete, la pace dello sguardo pop, molto pop, pure troppo... In realtà quindi, il vero antinichilista è proprio Todd Phillips, che teme il nulla in ogni effimero fiato di vento in quanto effimero. Sa di doversi distaccare dalla sua storia, e lo fa macchinosamente, incredibilmente (nel senso anche di inaspettatamente) con una sovrapposizione di corpi che sono e quelli che furono. Sorrentino è interessato all'eterno essere di ogni cosa, alla metastoria ridotta a una sola idea, l'idea del nulla, combattuta con una sola idea, l'idea dell'essere. Non smette mai di spiegarsi, parafrasarsi, auto commentarsi, ripetersi. Nessuno potrà mai capire quello che dice, perché quello che dice è sempre troppo e troppo poco. Ridurre il mondo in cenere è la prerogativa degli "illuminati in vita" o dei fulminati della notte.



# I sublimi Idioti

## Gli eroi del demenziale

a cura di **pietro masciullo**

*Sin dalla nascita del cinematografo – straordinario medium/ arte e figlio prediletto del Novecento – il linguaggio del corpo in scena è stata una delle prime armi per attrarre pubblico in sala. Troppo scontato dire che la mancanza del “sonoro” accentuava tale esigenza, perché in realtà c’era qualcosa di più: l’intuizione primigenia che il cinema potesse nascere solo dal movimento e dal fecondo scarto tra situazione e azione che ne consegue. La comicità, la risata strappata su situazioni assurde, sfruttò da subito questa straordinaria possibilità arrivando a codificarsi come genere “maturo” molto prima di qualsiasi altro. E cento anni dopo, mentre discutiamo di nuove immagini digitali o fantasmagoria cine-sintetica, siamo qui nel contempo a stupirci della sublime plasticità di movimento che un comico come Zach Galifianakis ci propone: ancora il corpo in scena, ancora quella dirompente iconoclastia del gesto che solo la più alta (o bassa?) comicità ha saputo proporre.*

*Iniziamo un percorso in immagine, ovviamente parziale e senza nessuna pretesa di esaustività, che ci porti a ri-scoprire qualche tappa di questa storia della comicità demenziale: questa idiozia esibita, così carica di pregnante significanza, di cui il cinema si è sempre intelligentemente nutrito.*

## BUSTER KEATON

Forse il più grande corpo/cinema di tutti i tempi. Non classificabile perché "di diritto" ammissibile in ogni categoria. Una comicità – a tratti demenziale – che ha fatto del coreografato e intuitivo movimento in scena l'unico orizzonte, sfidando in maniera esilarante le leggi fisiche e inseguendo una straordinaria elementarità di comunicazione col pubblico (a differenza dell'altro grande dell'epoca, Charlie Chaplin, che al corpo in scena univa una tensione demiurgica, melodrammatica, comunque sempre "narrativa") tuttora ineguagliata. Keaton è il comico dal volto di pietra, neutro come lo schermo bianco prima del fascio di luce, che solo attraverso il corpo crea immagine, azione e narrazione. Il cinema è cresciuto nelle sue folli e in-credibili imprese. Mai troppo celebrato.





## STANLIO e OLLIO

### Stan Laurel e Oliver Hardy

Il duo comico più famoso degli anni '30. Forse i veri promulgatori su larga scala della demenzialità al cinema, sfruttando la secolare tecnica circense del "clown bianco e l'augusto": il presunto furbo e l'idiota combina-guai. La devastante ingenuità distruttiva di Stanlio sprigiona un intimo e liberatorio desiderio di ribellione alle regole che detona nella risata del pubblico, ribaltando magnificamente il campo: Ollio, alla fine, diventa sempre il più idiota dei due.



## I TRE MARMITTONI (Larry, Moe and Curly)

Il trio comico erede del vaudeville, attivo per quasi quarant'anni con diverse formazioni, ma che ha raggiunto l'apice negli anni '40. Il "gesto" assume l'assoluto primato in una comicità slapstick a tratti violenta e risolta in siparietti di pochi minuti: dita negli occhi, torte in faccia, inseguimenti, schiaffi tonanti, continuo caos in scena. Un'esilarante e perenne sfida al "buon costume". Forse meno famosi di altri attori, ma capaci di influenzare intere generazioni di comici dopo di loro (Jim Carrey, Ben Stiller, solo per fare due esempi).



## JERRY LEWIS

Il comico del "volto". Capace letteralmente di far muovere l'inquadratura e i sentimenti dello spettatore solo con una miracolosa mimica facciale, da questo punto di vista considerato forse il più grande performer americano di tutti i tempi. Una comicità che alterna trovare acutissime (la radice dell'umorismo ebraico) a un'elementarità "idiota" e disarmante: tutto è "spettacolo", tutto è prepotentemente portato sopra le righe per ridere dell'inadeguatezza umana. «*La felicità non esiste, di conseguenza non ci resta che provare a essere felici senza*», frase detta a Peter Boghdanovich, forse la più bella semplificazione dell'idea di comicità. *Le folli notti del dottor Jerryll*, il suo capolavoro, esemplifica tutti questi concetti in un singolo film.

## PETER SELLERS

Il perturbante camaleonte della comicità, una sorta di *virus* del cinema classico, capace solo con la sua magnetica presenza scenica di immettere il caos in ogni situazione. Maschera bifronte esilarante/inquietante – che unisce la sofisticatezza di marca british alla trivialità di certa comicità USA – portata all'estremo nelle interpretazioni kubrichiane ma esplosa nell'epocale *Hollywood Party* di Blake Edwards per poi consolidarsi con l'Ispezzore Clouseau.





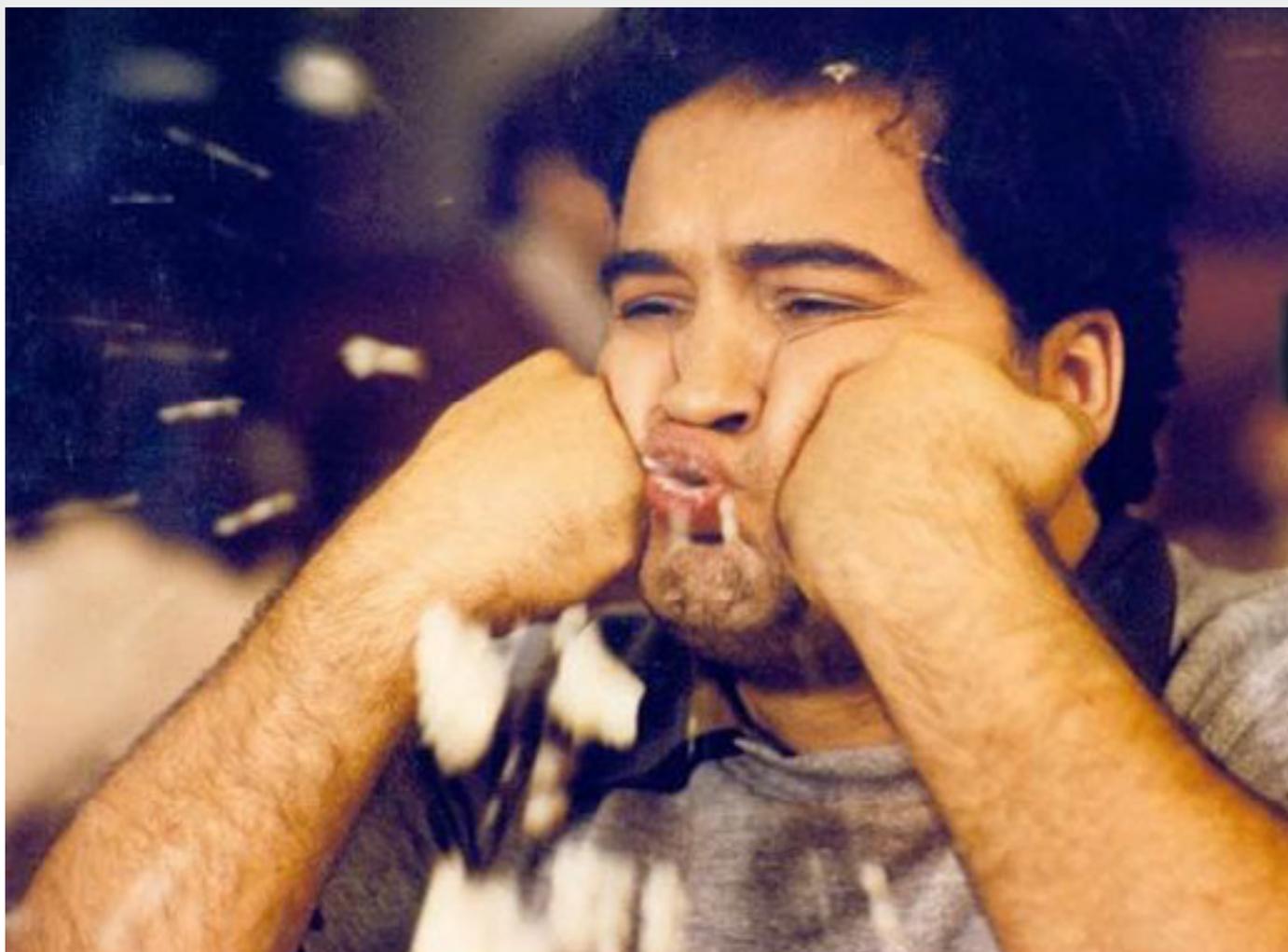
## TOTÒ

La maschera che si fa personaggio, che si fa uomo, che produce cinema. Tutto insieme, senza distinzioni. Il cinema popolare italiano del dopoguerra è inscritto nel volto sgangherato e umanissimo di un comico che a una stupefacente cognizione del proprio corpo e della battuta "idiota e sagace" unisce la malinconia così tipicamente partenopea, arrivando a incarnare addirittura la maschera prediletta del secondo Pasolini. Con più di 100 film interpretati è di gran lunga il più importante attore comico italiano.

## PAOLO VILLAGGIO

Con le maschere di Fracchia e soprattutto di Fantozzi ha dato voce alla terribile, immonda, esagerata, struggente e esilarante condizione lavorativa dell'Italia post-boom. Il continuo desiderio frustrato, possibile economicamente ma irraggiungibile per inadeguatezza e "atavica sfiga". Veramente il manifesto di un'epoca nel corpo goffo e nel volto sofferente di un comico che configura l'idiozia attraverso un discorso coltissimo sulla sua contemporaneità.





## JOHN BELUSHI

L'eccesso, in tutti i sensi. Infantile, autodistruttivo, ingordo, iconoclasta, dolce, volgare, anarchico, di un talento purissimo e per questo destinato a durare poco. Una comicità che ha letteralmente ri-fondato l'umorismo estremizzando il *non sense* di marca Sellers ma svincolandolo da ogni connotazione Alta. E per questo incarnando il lato più umano degli anni '80: al netto di ogni volgarità rimangono solo i sentimenti. Insieme ai suoi colleghi del primo Saturday Night Live (Dan Aycroyd e Bill Murray su tutti) è stato il protagonista di una stagione unica e irripetibile, l'alba della nostra epoca post-moderna.

## LESLIE NIELSEN

Attore drammatico prestato alla comicità in età avanzata si è trasformato nel Re del demenziale puro anni '80 con la serie de *La pallottola spuntata*. Sfruttando la sua fisicità da uomo qualunque apparentemente "serioso", ribalta costantemente il campo con gag slapstick che si rifanno alle origini e al vaudeville aggiornate in epoca reaganiana, con una carica dirompente e sottilmente politica nei confronti delle sbandierate "certezze americane".





## JIM CARREY

Il vero erede di Jerry Lewis. The Face. Un grande performer che alterna con una naturalezza disarmante registri come tragico e demenziale, riuscendo a toccare vette emotive altissime. La sua "idiozia" in scena spesso virata al tragico è stata la cifra comica degli anni '90.

## WILL FERRELL, BEN STILLER E IL FRAT PACK

I volti della comicità demenziale anni '00. Che da un lato riprendono la tradizione slapstick de I tre Marmittoni, ma dall'altro la potenziano con una scrittura acutissima che fa della battuta *non sense* e delle situazioni comuni portate all'estremo della tollerabilità il suo punto forte. Un gruppo in continua espansione, che dai fratelli Wilson porta a Jack Black, Steve Carell e ai giovani Seth Rogen o Jonah Hill, ma che ha probabilmente in Stiller come "mentore" e Ferrell come corpo comico più potente e anarchicamente folle le sue due vette.



## ADAM SANDLER

Forse il corpo comico più anarchico e nello stesso tempo malinconico degli anni '00, capace di rovesciare ogni ordine prestabilito con una furia distruttiva superata solo dall'inarrivabile Belushi. Sandler – anche lui di scuola SNL – insieme al fido amico e regista Denis Dugan, ha incarnato il prepotente ritorno all'infanzia dell'uomo americano post 11 settembre (non a caso ne ha dato immensa prova drammatica nel sottovalutato [Reign Over Me](#) di Mike Binder), il rifugio in un eterno [Week-end da bamboccioni](#) per sfuggire l'ossessione autodistruttiva e il dolore latente ([Punch Drunk Love](#) di P. T. Anderson).





## ZACH GALIFIANAKIS

Ed eccoci arrivati alla fine del viaggio. Galifianakis è un perfetto compendio della comicità demenziale assommando confusamente caratteristiche tipiche di diverse epoche. La debordante fisicità di Belushi sposata alla disciplinata consapevolezza del *corpo in scena* tipica dei primi anni; la demenzialità esplosiva e violenta dei Marmittoni sposata alla dolcissima infantilità di Stanlio; tutta la malinconia di Carrey e Stiller unita però alle derive triviali di Ferrell. Un comico che miracolosamente riesce, ancora oggi, a “fare” cinema con la sua sola presenza; a costruire situazioni e risate solo con un silenzio. Senza parole. Come alle origini di questa nobilissima arte “idiota”.

# Comici spaventati guerrieri

di carlo valeri

Le commedie più fortunate e importanti dell'anno fanno ridere molto, ma sono terribilmente serie. Appaiono come il frutto definitivo di un processo di rinnovamento iniziato già negli '80, tramite la contaminazione con altri generi e lo spiccata personalità degli autori.

Forse la commedia da sola non basta più. Di certo è sempre più riduttivo definirla tale. Nell'anno in cui la stagione cinematografica hollywoodiana ha segnato passi decisivi nella crescita artistica e concettuale di questo genere con opere anticonformiste e geniali già diventate dei veri e propri classici del nuovo decennio – certamente *Ted* di MacFarlane e il terzo capitolo di *Una notte da leoni*, solo per citare i titoli più fortunati al botteghino – non possiamo non rilevare come una delle caratteristiche maggiori di questa new wave comica sia probabilmente proprio la sua insofferenza verso certe convenzioni culturali, industriali e persino stilistiche che da sempre hanno contraddistinto gli stilemi del genere. Se facciamo due conti e provia-

mo ad analizzare i quattro titoli più rappresentativi dell'anno – *Ted*, *Una notte da leoni 3*, *Questi sono i 40*, *Facciamola finita* – ci accorgiamo come nessuno tra questi film abbia vere e proprie caratteristiche da commedia classica. Non è questa del resto una peculiarità inedita dei film citati e dei loro autori, bensì il frutto definitivo di un processo di rinnovamento iniziato già negli anni '80, quando alcuni grandi (e giovani) registi americani, come ad esempio John Landis e Lawrence Kasdan, ridisegnarono la struttura della commedia americana contaminandola con altri generi apparentemente incompatibili e dandole un alone autoriale che fondeva in modo arguto le regole del genere con lo spirito di un intimismo europeo.





Ma andiamo con ordine. *Ted* di Seth MacFarlane segna a oggi probabilmente uno degli esordi più costosi di sempre e certamente tra i più sorprendenti all'interno del genere. L'autore de *I Griffin* per il suo primo film dietro la macchina da presa ha usufruito infatti di un budget inconsueto per una commedia – circa 50 milioni di dollari – ma certamente funzionale alla perizia tecnica e all'efficacia con cui ha dato vita all'orsacchiotto di peluche più reale, sconcio e amato della storia del cinema. Attingendo molto dalla comicità televisiva *politically incorrect* della sua creatura (*I Griffin* appunto) MacFarlane in *Ted* ha dimostrato ancora una volta la sua straordinaria verve comica in salsa corrosiva. Lui, l'orsacchiotto (che nella versione originale parla con la voce dello stesso MacFarlane) e Wahlberg si dimostrano imbattibili negli sketch brevi, densi di una comicità scatologica e citazionistica spesso irrefrenabile e violenta. In parte *Ted* funziona proprio per frammenti, come tante piccole scenette episodiche autosufficienti che "creano" il film attraverso il loro accumulo. E in questo non è difficile riscontrare l'indole seriale di un'operazione che enorme fortuna avrebbe avuto in una sua eventuale distribuzione a puntate sul piccolo schermo. Eppure nella seconda parte *Ted*, che comunque come nelle più classiche delle commedie racconta di una coppia in crisi a causa di un terzo incomodo (l'orsacchiotto), accenna a sfumature thriller con il rapimento del peluche e un inseguimento rocambolesco in macchina, con una regia che improvvisamente sembra strizzare l'occhio ai migliori action sulla piazza. Questa sensibilità spettacolare nelle scene d'azione e più in generale nella confezione citraghetta

direttamente a una delle peculiarità del cinema di Todd Phillips e in particolare dell'ultimo capitolo della trilogia *The Hangover*. *Una notte da leoni 3* si apre con la sequenza dell'evasione di Mr. Chow che recupera pagine insospettabili di action movie anni '70 e '80. Phillips non gira come qualsiasi altro regista girerebbe una commedia. Lui è uno che la semplicità del campo-controcampo la sa fare, senza dubbio, ma forse non gli è sufficiente. Ha bisogno di set imponenti, di location "aperte" (i bellissimi campi lunghi di Las Vegas nei capitoli 1 e 3 si contrappongono a quelli virulenti ma non meno insistiti della Bangkok del numero 2), di sequenze psichedeliche o di suspense che paiono estrapolate da un "altro" cinema. La cosa straordinaria del cinema di Phillips è che questa macchinosità del set, la pesantezza di travelling, dolly



e stacchi di montaggio scorsesiani non entrano mai in collisione con l'anima dei suoi film e la rabbiosa comicità che emanano. Questo succede perché Phillips ha davvero l'ambizione nelle sue commedie di raccontare l'anima nera dell'uomo. Phillips è un Autore, per dirla all'europea.

E un Autore è ovviamente anche [Judd Apatow](#), al quale dedichiamo un intero speciale un paio di numeri fa e che finalmente ha visto l'uscita nelle sale italiane del suo *This Is 40*. Apatow fra tutti questi è il cineasta che più di ogni altro rimane legato alla commedia. La sua abilità di sceneggiatore gli ricorda costantemente che i dialoghi e la scrittura fanno il film prima ancora delle immagini. Del resto è l'unico vero creatore di una factory ad ampio raggio che ha visto sfornare serie TV, film, attori comici, sceneggiatori, produttori. Apatow è dentro l'industria e dentro la tradizione. Non prova a mescolare i generi ma si concentra sulle "sue" storie e i suoi personaggi. A tal punto da farli combaciare con la vita. *Questi sono i 40* segna un passo decisivo nella sua opera dentro un autobiografismo sfumato che trova i suoi referenti principali (ma non parliamo di citazioni) in Moretti, Cassavetes e Truffaut. Il paradosso vuole che il regista più fedele alla commedia finisca con l'abbracciare l'incedere indipendente e intimista di un cinema privato, alieno a Hollywood, che

speriamo con gli anni non lo faccia fuori. Apatow al momento è il vero fuorilegge. Su questo ci sono pochi dubbi. Lo è anche più del "figlioccio" Seth Rogen che con questo suo *Facciamola finita* finisce comunque con il mettere insieme sia la tendenza alla contaminazione (horror + commedia) che quella all'autobiografismo ludico. In *Facciamola finita* la distinzione sottile tra pubblico e privato già presente in *Questi sono i 40* si annulla definitivamente a vantaggio di un'operazione ludica e anarchica in cui i protagonisti sono proprio gli attori che interpretano il film, alle prese con la "fine del mondo". Seth Rogen, James Franco, Jay Baruchel, Jonah Hill, Danny McBride e Craig Robinson tra un'apocalisse, un esorcismo e feste notturne andate a male, si insultano, chiedono perdono, minacciano, confessano peccati, invidie e perversioni dando vita a una sarabanda incontrollata di comicità scurrile in cui tra le righe sembrano raccontare davvero la fine di un'amicizia e di una stagione della vita. Qui la suggestione è soprattutto in un fuori campo che percepiamo e che vediamo con il filtro orrifico di un'operazione folle ma tutt'altro che innocua.

Insomma nelle commedie americane di oggi si ride molto. Ma sono film molto seri. A volte abbiamo capolavori. Altre volte comici spaventati guerrieri.





# FES TI VAL DE CAN NES

15 - 26 MAI 2013

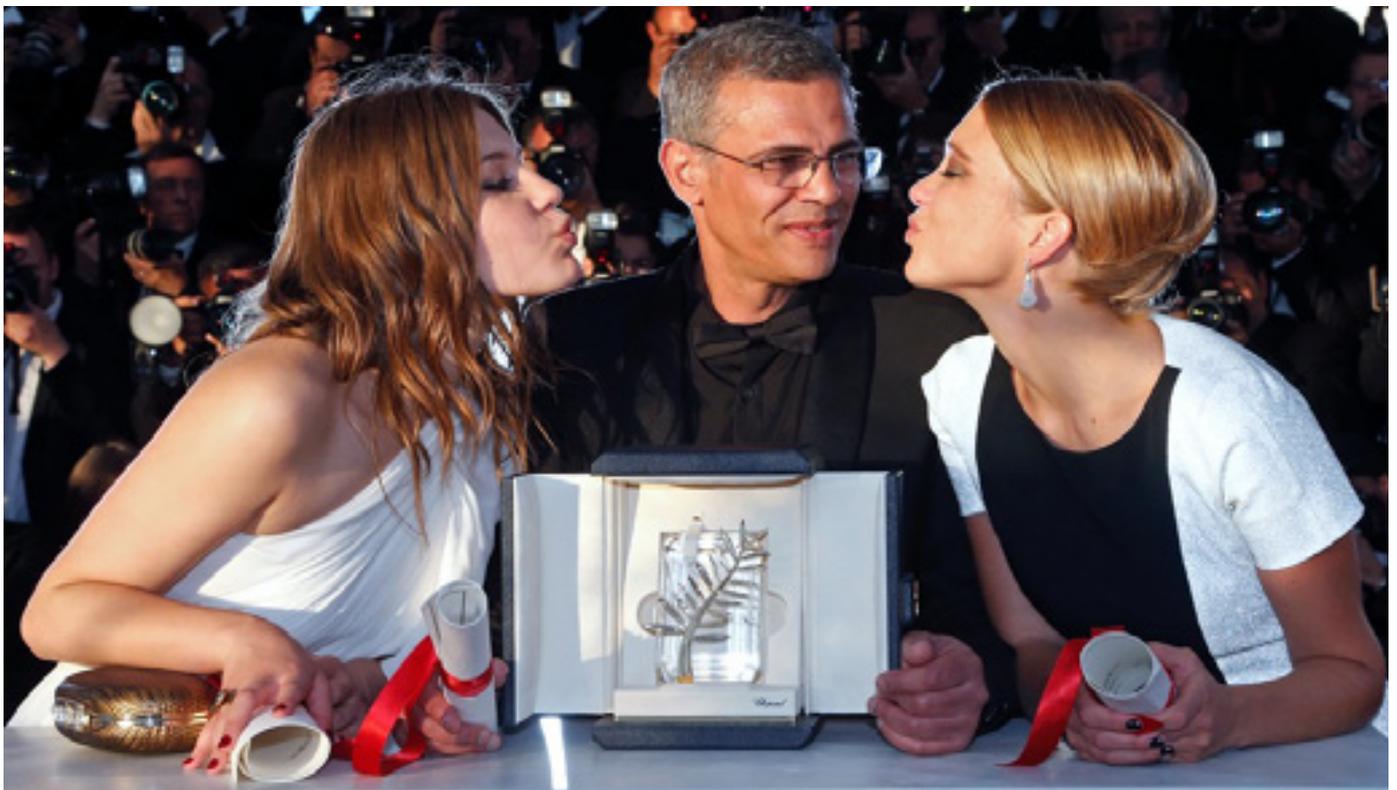


66<sup>e</sup> FESTIVAL DE CANNES

# Cannes 66

## Le foto rubate

*Dagli inviati di Sentieri selvaggi, il bilancio di quest'edizione*



### Labyrinth

Intendiamoci. È stata un'edizione di altissimo livello. Nella sezione principale del Festival c'erano almeno sei grandissimi film, almeno quattro capolavori ed in più la folgorazione Fuori Concorso che non ti aspetti, *All Is Lost*, caro Robert Redford, accompagnata dalla sublime conferma vertiginosa di *Blind Detective* di Johnnie To, sempre Fuori Concorso. Avendo bucato la Palma d'Oro, *La vie d'Adèle* (nei giorni in cui si contesta in Francia per i matrimoni gay), di Abdellatif Kechiche, e avendo dormito per la prima ora con *Only Lovers Left Alive*, di Jim Jarmusch (non per colpa del film, ma per un'incontrollabile stanchezza fisica, dopo 11

giorni di festival), Gray, Jia Zhang-ke, Kore-eda, Polanski sono in cima, e appena un gradino sotto, *Jimmy P.* di Arnaud Desplechin e *Behind the Candelabra* di Steven Soderbergh. Al di là di tutto però, balzano agli occhi, perché emblematici e probabilmente i più discutibili per opposte ragioni, il Premio della migliore sceneggiatura per *A Touch of Sin* di Jia Zhang-Ke e il Gran Prix della giuria ai fratelli Coen. I premi lasciano il tempo che trovano, solitamente, ma i due americani e il cinese fanno tornare alla mente, non saprei bene il perché, Ron Mueck, uno che ha sempre affermato di essere bravo solo a usare il silicone. Ma se per i primi (e per i loro estimatori) i corpi di Mueck sarebbero opere monumentali, marmoree



(Sorrentino) e sovraesposte (Refn), per il secondo (e i suoi estimatori), opere sovradimensionali, nude nella loro vulnerabilità, capaci di raccontare non i grandi drammi dell'umanità ma l'incredulità e la stanchezza, quella fatica di vivere il quotidiano, la malattia più comune del nostro tempo e del grande cinema. E il cinema italiano? È *Salvo* a *Tristan*... (Leonardo Lardieri)

### Quand tu liras cete lettre

Avevo segnato su un calendario delle proiezioni stampa i voti di tutta la redazione riguardo ai film del concorso, da 1 a 10, a penna, per pubblicare – per la prima volta nella storia di *Sentieri selvaggi*, credo – appena finito il Festival una tabella con i nostri “giudizi” (!) sulla selezione di questa Cannes. Ma ho perso l'appuntamento, e proprio mentre stavo per chiedere ai ragazzi di riscrivermi le loro pagelle ho pensato che magari lo smarrimento era un segno, un messaggio (nella bottiglia), da non ignorare: e dunque niente voti, niente 5 e 2 e 10, nessun commento da visualizzare, niente parametri di valutazione magari espressi in sacchetti hp di m&m's. Due nomi: Jia Zhang-ke, Gray, che tanto non avrebbero potuto finire in alcuna griglia, al di fuori da ogni “concezione” di confine cinematografico-esistenziale possibilmente mappabile. Il resto è pioggia – di cinema. Più o meno squassante, più o meno riducibile a delle ragioni, più o meno amaro come una limonata in lattina. Un bambino giapponese che continua a chiedere perché. E un gigantesco, tonitruante “FUCK!” che rimbomba nell'infinito vuoto dell'Oceano, con la

voce dell'Uomo. (Sergio Sozzo)

### Qualcosa che vale

C'è qualcosa di diverso nei film del Palmarès di Cannes 66. La dichiarata “povertà” dei Coen di *Inside Llewyn Davis* come se fosse un film pre-*Arizona Junior*, la Parigi marginalmente attraversata per poi rintanarsi verso i luoghi chiusi di *Le passé* dove Bérénice Bejo sembra sentirsi più riparata per la sua tecnica teatralizzata. Ma anche i nomadismi erranti, anche soffocanti, ma pieni di energia e molto più liberi del cinema di *La vie d'Adèle*, le traiettorie delle pallottole alla Johnnie To dentro quattro storie quattro luoghi come reincarnazioni alla *Cloud Atlas* dello splendido *A Touch of Sin* di Jia Zhang-ke, le malinconie spielberghiane sull'infanzia dell'altrettanto grandioso *Like Father, Like Son* di Hirokazu Kore-eda, o Bruce Dern che risorge dalle ceneri del bianco e nero di Bogdanovich in *Nebraska*. Questa competizione poteva

In alto: *All Is Lost*

In basso: *Inside Llewyn Davis*





essere aperta alle superfici luccicanti ed effimere nel contrasto tra corpo, desiderio e oggetto di un'altra grande prova della Coppola regista, [The Bling Ring](#). Oppure anche lo stesso [Bends](#) di Flora Lau, i silenzi più contagiosi di *Un certain regard*. (Simone Emiliani)

### L'immagine mancante

Tra eccezioni culturali e uguaglianze omosessuali, la palma d'oro a Kechiche sa di politica. E viene, non a caso, dal regista che ha girato il film più lucidamente, criticamente e programmaticamente-democratico degli ultimi anni. Abramo Spielberg ha disarmato Cannes, scegliendo il cinema innocuo dei Coen e della *vie d'Adèle*. Ha provato a far quadrare i voti e a integrare i disintegrati, anche a costo di farli entrare per la porta sbagliata (ma davvero lo straordinario *A Touch of Sin* è un film di sceneggiatura? E davvero il maggior merito de *Le passé* è l'interpretazione di Bérénice Bejo?). E, a dispetto delle grandi costruzioni estetiche vuote, tra Sorrentino e Refn, coerentemente ha preferito il film, alla lettera, più epidermico (sarà per questo che è piaciuto a tutti?) poggiato sulla pelle e i fluidi della Exarchopoulos, sull'ossessione per "la durata" di Kechiche, incapace di staccarsi da quel primo piano asfissiante e voyeur. Il corpo, però, è altrove. Nella performance, quella sì a lunga tenuta, dei grandi attori di "una volta": Robert Redford (*All Is Lost* è senza dubbio la folgorazione decisiva),

Jerry Lewis, Michael Douglas, Bruce Dern. Così come il cinema *hardcore* è altro, dall'immenso Roman Polanski, il palleggiatore politicamente ed emotivamente *perverso*, all'imprevisto Escalante, che brucia il sesso. Di certo questa Cannes, fuori dai grandi discorsi, riafferma l'individualità dello sguardo. Ognuno è all'inseguimento delle sue ossessioni, tra i campi di concentramento e le carneficine in teatro, i vortici ipnotici di un giradischi, le ferite collettive e individuali di una nazione, le levitazioni del sogno americano e di quello filippino, gli amori e le paternità da reinventare o abbandonare. Dopo [Norte, the End of History](#), ci ritroviamo nella *land of the lost* di Jarmusch, macerie abitate da stanchi vampiri. Ma in mezzo si apre la via morale e bellissima di un cinema che non chiude gli occhi, da Lav Diaz a Jia Zhang-ke, da Kore-eda a Soderbergh. Da Desplechin a [Rithy Panh](#). Con la *fiducia* di Jimmy P. e Devereux (che dio benedica Amalric) ritroviamo l'*immagine mancante*. È quella che intravediamo per un istante in Johnnie To e poi riconosciamo lucida, definitiva, trasparente nell'abissale finale di *The Immigrant*, il film più potente di tutti. È l'illusione vera che riunisce in una sola inquadratura le prospettive divergenti, le traiettorie inconciliabili, gli amori impossibili e le libertà sognate. Ecco, nessuno, più di Gray, ci costringe ad attraversare il buio, quell'oscurità che assorbe, cupa, densa. *The Night Owns Us*. Possiamo uscirne, solo a patto di donare gli occhi e il cuore. (Aldo Spiniello)

# Il buio dei sogni

di **leonardo lardieri**

*James Gray ci risucchia nelle oscurità, assorbe le nostre anime in eterno, partendo dall'isola di Ellis nella baia di New York. Ma dal nero si ritorna rigenerati, non corpi estranei ai territori del sensibile*

L'odissea continua... James Gray ci risucchia nell'oscurità, assorbe le nostre anime in eterno, partendo dall'isola di Ellis nella baia di New York. Ma dal nero si esce rigenerati, non corpi estranei ai territori del sensibile. Immigrati cercano fortuna,

Marion Cotillard deve salvare sua sorella, bloccata dai controlli perché tubercolotica. Ha bisogno di soldi, tanti soldi e la donna polacca è costretta a prostituirsi. Joaquin Phoenix è Bruno, va in aiuto di Sonya, le offre un lavoro, allietare i suoi clienti

in spettacoli burlesque e con prestazioni sessuali. Lei diventa l'attrazione principale, la Statua della libertà, con il dito medio alzato (metaforicamente...). Metaforico è tutto il cinema di James Gray, meraviglioso figlio a stelle e strisce che compenetra il sogno europeo in quello americano. Sogno americano o magari incubo, un flashback in cui Sonya, in un campo di grano sovraesposto, ricostruisce probabilmente un trauma giovanile o un lieto ricordo. Si smorza sullo svelamento, ancora una volta l'esistenza ci risucchia nel piccolo appartamento di New York, anni '20, dove bisogna odiare e pregare.

James Gray è James Gray, uno dei più grandi registi in circolazione. Sarebbe il caso di lasciar perdere, almeno per una volta, tutti i richiami cinematografici che l'autore dispiega dinanzi ai





nostri occhi (a proposito di dispiegamento, non tutto è perduto, caro Robert Redford, la folgorazione assoluta di questa edizione). Solo Dio dimentica... potrebbe essere vero, ma James Gray oggi non è più soltanto la fierezza di Martin Scorsese e Paul Schrader insieme, o il sublime naturalismo di Ernest Lubitsch. Pensi ad un deragliament, un naufragio, dopo thriller e drammi, invece i corpi pulsano in fondo della stessa materia. Livido, duro, magmatico, come sempre, con la polvere che copre i ricordi, Gray scopre però per noi l'amore, di origine classica, dove sembra che la storia si dipani rispettando la cronologia del girato, in cui senti addosso tutto il peso della colpa, del violento attacco agli affetti. In fondo, è sempre un thriller morale in cui un debordante Phoenix e una casta Cotillard lottano.

Gray non ci lascia sorvolare, ma abitare il mondo: abitare il nostro sorvolo, abitare nel sogno e

planare sulla realtà. Occhio divino che rende i corpi fondi del loro ambiente e l'ambiente figure tra i corpi stessi. Permeabile e penetrante, il cinema ospita un

nuovo corpo che ha il pudore di seni al vento, manganellate nell'oscurità del tunnel, tranciata dalle torce della rappresentazione, nel tempo della cande-





lora, per un "ebreo ortodosso". Dicevamo, l'odissea continua... la pulsione dell'erranza, restando a New York, facendosi inghiottire dalla città, da quattro mure, dalla baia, dal canto operistico di Caruso, dalle profondità di campo fosche e misteriose. Sembra di essere in un quadro di Magritte nella prima inquadratura, con Bruno ripreso di spalle e con il suo cappello, quasi una bombetta. Sembra suggerire che proprio quando la gente cerca di trovare significati simbolici in ciò che gira, cerca qualcosa di sicuro su cui aggrapparsi, per difendersi dal vuoto.... Un istante di panico è quello che lo fa rientrare in se stesso (Sonya dorme sempre con uno spillo sotto il cuscino, caro Refn...). Questi sono gli istanti privilegiati che trascendono la mediocrità. La soddisfazione di ogni desiderio è sempre altrove rispetto a laddove ci aspettiamo che sia, perché sappiamo che il desiderio sta racchiuso in que-

sta erranza, perché sappiamo che l'*homo* è *viator*, essere in cammino, in continuo divenire, perché sappiamo che la terra senza male è quella dei molteplici incontri, delle strade aperte senza indicazioni o numerazioni, perché sappiamo, come Sonya (che non ha mai visto una banana), che la vita sociale si forma in un dedalo di strade (due amori, e niente più) e che il viaggio è l'archetipo del percorso della vita umana. [Padrone della notte](#), immerso in questo liquido dionisiaco che ci stordisce la mente, come quel vino forte che mescolato con acqua dà un senso di ebbrezza, di eccitazione, di euforia incontrollata. Non macina tante "yards" stavolta, è crudo, è duro, come il sudato pane del giorno prima. I corpi ci coprono, li senti addosso e vorresti girarli, proprio come leggere pagine di letteratura filmata. Ad un certo punto, negli occhi dei protagonisti non scorgi solo il sogno americano,

quando li chiudono per poi ri-aprirli, si apre una dissolvenza sul cinema non propriamente classico a stelle e strisce, ma meravigliosamente di natura apolide, fatta di colorismo impastato direttamente sulla tela, sulla tavola della storia, nella sovrapposizione di strati successivi di materia filmata. Poi però non bisogna preoccuparsi, Gray ci ricorda il suo spirito d'azione pura, quasi impercettibile, tutta in tensione, che abbraccia lo stupore e la disperazione in un solo battito di palpebre.

È l'accoltellamento che ci fa lievitare, non tanto ovviamente per la potenza in sé, ma per l'atto in noi. Ma è il finale che ci porta via definitivamente. I nostri occhi ignari assistono al compimento del miracolo.

La colpa ci dà le spalle, ma il perdono prende il largo nello "split screen" naturalistico, tecnologicamente indistruttibile. E le porte dell'ignoto fantascientifico si dischiudono...

## LIKE FATHER, LIKE SON

di Hirokazu Kore-eda  
(concorso)

# Alla fine della strada

di **aldo spiniello**

*Kore-eda ci insegna, definitivamente, che la bellezza non è una questione estetica. Si crea, gentilmente, nell'attimo in cui riconosciamo in una parte insperata del mondo il segreto delle nostre vite*

**dato mi fosse accordare alle tue voci il mio balbo parlare**

È un gioco senza senso. Davvero a volte non so più a che serva scrivere. È un vaneggiamento che non potrebbe esser superato anche se si conoscessero le lingue, le parole e le loro radici. Ci sono film dopo i quali non hai voglia di veder altro, non hai

voglia di parlare. Perché si tratterebbe comunque di un giro a vuoto, un eccesso rispetto a ciò che ti ha toccato con l'evidenza della vita. Sarebbe come raccontare il primo bacio, la notte in cui ti scopri innamorato, la chiara percezione del tempo che

ti sfugge di mano, il dolore per le cose perdute. Ci sarà sempre un margine incontrollato di inadeguatezza, come un viaggio nel buio della notte, nell'evanescenza delle cose. E occorrerebbe ritrovare quella semplicità smarrita lungo il cammino, per poter parlare col cuore in mano di sentimenti nient'affatto semplici. Ma anche un'assurda precisione chirurgica per trovare quell'unica parola che restituisca l'ordinaria, straordinaria meraviglia delle cose.

*Like Father, Like Son* è il film che ci scopre, definitivamente, fragili e incapaci. Eppure ci fa sentire veri, vivi, pieni, perché ci accoglie con la stessa gentilezza con cui accoglie i suoi protagonisti, adulti e bambini, trasformandoli nei migliori attori di questo mondo.

Sulle spalle del piccolo Keita sono riposte tutte le speranze di





papà Ryota e mamma Midori. Esercizi al piano, lezioni d'inglese, gli esami d'ammissione alla scuola privata, perché, si sa, con la scuola privata tutto viene più facile dopo. Ma chissà se è poi vero che quel bambino pacato non ha la stessa determinazione, la stessa brillante prontezza del padre? È un bimbo gentile, come la madre. Ma è proprio questo il suo difetto, perché lo priva dello spirito combattivo, quello che ci vorrebbe per sopravvivere in questo mondo duro. Il piccolo Keita gonfia palloncini di plastica e li fa volare in aria, si diverte come può, tra solitudine e videogame. E mente, sognando di giocare con gli aquiloni insieme al papà. Ecco, Keita racconta una bugia "innocente" per accordare la realtà ai suoi intimi desideri, prima ancora che alla convenienza. Perché lui ha una verazione per papà Ryota, vuole i suoi elogi, ama i suoi incoraggiamenti, lo insegue nel sonno, nei momenti in cui è distratto, con l'arma di una macchina fotografica. Ed ecco a

un certo punto arriva la notizia che restituisce un senso a tutte le differenze. Keita non è davvero figlio di Ryota e Midori: c'è stato uno scambio di neonati, avverte l'ospedale. Dopo sei anni? E come si fa dopo sei anni ad accettare l'idea di riprenderti il figlio vero, allevato da altri, da una famiglia amorevole, piena di calore, ma così diversa da te, dalle tue abitudini, dalle aspettative che avevi riposto nel figlio sbagliato?

Kore-eda torna a parlare di famiglie, di sentimenti minimi, ma tanto saldi da ritrarsi nel segreto delle verità, nella stanza buia di quei pudori che appartengono a tutti, nonostante il dominio delle apparenze e i miti della condivisione vogliano ormai negarli. Ci si può mettere in mostra quanto si vuole o si può rifiutare l'esistenza del cuore, ma ci sono legami da cui non ci si può liberare, volti, frasi che ti tengono avvinto con una risolutezza ben



maggiore di quella che ti porta a rinne-  
garli. Non c'è che un padre e una madre, aldilà degli  
odi e degli amori, degli errori e  
della giustizia. Ma quand'è che  
si diventa padri, chiede Kore-  
eda. Non può essere una que-  
stione di parole, pensieri, opere  
e omissioni, come se ci fosse un  
codice da rispettare. E non può  
essere nemmeno un affare di  
leggi, certificati, carte da firma-  
re. Uno è padre nel momento in  
cui si accorge di non poter fare  
a meno del proprio figlio, quello  
in cui scopre che, dopo tutte le  
deviazioni, le distanze possibili e  
immaginabili, gli errori dell'er-  
rare, la sua strada non può  
che ricongiungersi con quella  
dell'altro, con quella creatura a  
cui si è data una forma, giusta o  
sbagliata che sia. Si è padri solo

alla fine del cammino, non all'i-  
nizio. Non è un dato, un flusso  
che passa attraverso il sangue,  
le cellule, le tracce di DNA na-  
scoste nella saliva. La paternità  
è la ricompensa di una *missione  
impossibile*, compiuta nell'istan-  
te in cui si ha il coraggio di rove-  
sciare le cose, per ritrovarsi figli  
dei propri figli.

Se c'è qualcosa che Kore-eda ci  
insegna, definitivamente, è che  
la bellezza non è una questione  
estetica, non nasce dai tagli,  
dalle luci, dalle musiche, come  
fosse una formula matematica  
da ritrovare nel rapporto tra i  
piani. Non ha bisogno di esse-  
re sottolineata, urlata, non va  
ricercata nel dominio della tec-  
nica, nella sapienza dei campi  
né tanto meno nell'intelligenza  
degli assunti. Perché, semmai,

quella sapienza, quell'intelli-  
genza sono la conseguenza  
che nasce dall'accordo con una  
verità più intima. La bellezza si  
crea, *gentilmente*, nell'attimo in  
cui riconosciamo in una parte  
insperata del mondo, in un'al-  
tra immagine, un altro volto,  
un altro corpo, il segreto delle  
nostre emozioni e delle nostre  
relazioni. E può ben trattarsi di  
un'inquadratura che sobbalza,  
fuori controllo, seguendo gli alti  
e i bassi dei sentimenti.

No. Il cinema non è davvero  
nulla, se non si lascia toccare  
dalla vita. Per questo ci ostine-  
remo a rifiutare i freddi costrut-  
tori, i calcolatori meccanici del-  
le emozioni. L'unico cinema in  
cui abbiamo voglia di entrare è  
questo. Entriamo, dunque. *Oh  
my God.*



# Le figure e il fondo

di **leonardo Iardieri**

*Jia Zhang-ke, figlio legittimo della globalizzazione del cinema, viaggia tra i terminali del visionario quotidiano e dell'ordinario onirico*

Un minatore esasperato dalla corruzione dei suoi dirigenti, un lavoratore migrante che ha scoperto la pistola come scorciatoia per vivere, una hostess di una sauna in lotta con l'amante sposato e clienti brutali, un giovane operaio che cambia continuamente lavoro in condizioni sempre più degradanti. Sono

quattro storie che si intrecciano, si cercano, senza mai concretamente toccarsi, senza mai veramente mischiarsi. L'inverno del miracolo cinese, intriso di sangue, violenza e incidenti improvvisi, che in Cina chiamano "Tufa Shijian". Fiction e documentario, paesaggi campestri e metropoli, storia e rovina, ar-

chitetture lontane, sullo sfondo dello spirito più profondo dell'umanità. Capolavoro che non ti aspetti o che probabilmente era soltanto sopito, all'angolo di un fotogramma, come inattese comparse quieti prima dell'azione. L'uomo con un coltello in mano, in sospensione gravitazionale, che attende seduto l'ultimo saluto di una bambina all'anatra da sgozzare, è rivelatore. Western, romanzo storico-popolare-criminale, "wuxia pan" in stand-by, in attesa che con Johnnie To si riprenda la strada maestra verso quel progetto insieme architettato.

A proposito del regista hongkonghese, riverbera tra le maglie *Exiled*, e *Green Snake* di Tsui Hark, riverbera l'atto kitaniano (Kitano produce), scudisciate che graffiano il cuore. Tensione continua tra fondo e sfondo, lotta continua con l'oppressione della civiltà... dell'immagine, fordiano





incastro visivo di corpi e la vita che scorre immobile. Il progresso è una minaccia, in un "touch of zen" avanguardista. Le città inghiottite dalle gole fameliche di *Still Life*, il lusso che si frappono all'oblio di *24 City*, le trasformazioni fagocitanti di Shanghai in *I Wish I Knew...*, con sguardo disincantato, aspro, frontale, selvaggio, tutto concentrato nella sua apparizione ancora una volta inattesa, in un night club con collana d'oro al collo e sigaro da faccendiero. Stavolta lo spirito dello spazio e del tempo sembrano muoversi alla stessa velocità della materia immagine. All'inizio di un'esplorazione, per un bisogno di trovare visioni d'insieme stratificate nelle tracce lasciate dalla storia, e, ancora, angoli periferici rimembranti e parziali, in cui perdersi nella poesia della manualità cinematografica, nella tormentata fatica a resistere. Cinema spirituale (come quello di Kitano) che non è propriamente un sogno e neanche un fantasma, a volte vico-

li ciechi dell'immaginario, ma il dominio di una scelta esistenziale, di una caparbia e, al tempo stesso, sconvolgente sensualità di sguardo. Microcosmi, sugli spazi stretti, desolanti e scomodi. Sempre corpi in tensione: lo spazio è fatto di intercapedini che si aprono alla precarietà dello sguardo nel cinema, il tempo è in un altro tempo, lotta per fermarsi ma è stravolto dalla natura, dall'uomo. Ancora

una volta, sembra di restare fermi ma in realtà si è sempre in bilico, vibrando tra l'astratto e il materico, nel parco d'attrazione digitale che abissa il moderno e annichisce il reale.

Jia Zhang-ke, figlio legittimo della globalizzazione del cinema, viaggia tra i terminali del visionario quotidiano e dell'ordinario onirico. I rumori della metropoli ipertrofica si perdono nel silenzio di paesaggi non vir-



tuali come in *The World*, "terre" in miniatura dove si rischia di diventare fantasmi a forza di starci tutto il giorno. Jia Zhang-ke resuscita la natura morta, riesce a trovar vita anche tra le macerie e la polvere dell'esistenza. Non è cinema parallelo ma cinema di preparazione e azione, dove i mondi si muovono nello stesso spazio. È lo spazio desiderato, angusto, agognato che senti di cercare, per una terra che sembra saper far scivolare addosso le ingiustizie, la pioggia insistente, gli squarci della terra che divorano l'opera dell'uomo moderno stratificata nel passato millenario. L'inizio è tarantiniano, verrebbe da dire: un uomo su una moto osserva il camion ribaltato sulla strada, con una mela che fa "volteggiare", in attesa di una folgorazione. È cinema che pulsa nell'istante stesso in cui la realtà si rivela, come

quando sulla barca della tra-ghettata, da una sponda all'altra, si cerca un angolo dove sedersi e mangiare, dove poter essere in contatto con il respiro del cinema.

**È cinema che pulsa nell'istante stesso in cui la realtà si rivela**

Rossellini lo vedi accendere quei fuochi d'artificio di fine anno, o le luminarie della città incorniciata. Herzog lo senti scivolare tra l'ambigua implosione, viscoso riverbero globalizzante (tutto il mondo in miniatura) di esseri che ridono e piangono. È cinema altro: si è dentro/oltre il cinema stesso. Plumbeo è a volte lo schermo e il fuori dell'inquadratura non è escluso, esiste e si annuncia, come per Jean Marie

Straub, dove il cinema si fa coscienza della mortalità dell'uomo, ma non della sua immagine, fremito di "divina voluptas", tra gli spazi celesti e la terra. Il movimento continuo ci salverà, tra l'archeologia industriale che fonde catene di montaggio antropologiche. Ossimori visivi che stavolta esplodono più che implodere, come quel palazzo in *Still life*.

L'archeologia industriale di Jia Zhang-ke è indagine della vita valoriale del tempo: scorre su un nastro trasportatore sempre meno disposta in sequenze ordinate, incrociando ancora un corpo che accorcia e un altro che allunga, un corpo che taglia la strada ed altri che compattano il campo, come nell'ultimo fotogramma, di volti, spettatori teatrali di satire politiche, acrobazie in costume, stridenti grida di giustizia e libertà.



**JIMMY P.**  
di Arnaud Desplechin  
(concorso)

# Ragazzi selvaggi

di **simone emiliani**

*Il cineasta francese frantuma lo spazio dell'ospedale militare per un viaggio nel tempo dove le visioni non emergono solo nei flashback ma anche nei serrati confronti verbali tra i due protagonisti*

Non è il classico film sulla psicanalisi anche se ci si immerge dentro come una seduta. Anzi in *Jimmy P.* il luogo dove s'incontrano il dottore e il paziente non sembra neanche una stanza. Potrebbero essere trascinati in uno dei posti attraversati nel passato da entrambi. Anche in un altro tempo. L'ospedale militare di Topeka, nel Kansas,

diventa quindi solo il fulcro da dove partono le visioni e le ossessioni. La malattia come elemento di creazione.

Ispirato a una storia vera e tratto dal lavoro dell'antropologo, etnologo e psicanalista Georges Devereux, *Psychothérapie d'un Indien des plaines*, *Jimmy P.* è ambientato alla fine della Seconda guerra mondiale e

precisamente nel 1948. Jimmy Picard è un indiano della tribù dei Piedi Neri che ha combattuto in Francia e che accusa diversi malesseri: cecità temporanea, perdita d'udito, vertigini. Viene così ricoverato in un ospedale specializzato per le malattie del cervello. Non rintracciando cause fisiologiche, si pensa inizialmente che si tratti di schizofrenia. Poi viene chiamato in soccorso Georges Devereux.

Non uno contro l'altro, ma uno vicino all'altro. Una bella sfida, vinta pienamente, quella di Arnaud Desplechin il cui ultimo film, *Racconto di Natale*, era stato presentato in concorso proprio qui a Cannes nel 2008. Da una parte Benicio Del Toro, dall'altra Mathieu Amalric. Due attori totalmente diversi così come lo sono Jimmy Picard e Georges Devereux. E la loro progressiva complicità sembra





nascere proprio dalla totale diversità.

*Jimmy P.* può apparire inizialmente più trattenuto, ma poi si entra progressivamente nel cinema di Desplechin dove ogni parola acquista piena fisicità, diventa arma di un confronto emotivo più che dialettico. E nei confronti dei due protagonisti il film arriva nelle zone insospettabili di *Frost/Nixon* di Ron Howard, proprio nel modo in cui si oltrepassa il contenuto di ciò di cui si sta parlando e si arriva a

intravedere frammenti e percezioni del proprio vissuto.

Sono la memoria e il sogno che aprono squarci nell'apparente classicità di un film parzialmente biopic, riportano nei momenti decisivi del passato di Jimmy, che si materializza non nella sua oggettività ma come se fosse ricreato, proprio nel momento in cui sta ritornando a galla, dalla sua mente. Quindi il ricordo diventa pura proiezione soggettiva. Questo si può vedere nella presenza del bianco che circon-

da Jimmy in un sogno o nella corsa nel prato.

C'è in *Jimmy P.* anche tutta la dimensione teatrale e il senso dello spettacolo che caratterizza il cinema di Desplechin. E lo spettacolo dei burattini, l'associazione dei loro dettagli con i pensieri di Jimmy, può riportare anche a *Esther Kahn*. Ma al tempo stesso questo è anche il suo film più "truffautiano", tra lo studio su un corpo di *Il ragazzo selvaggio* e la lettera scritta da Jane, la donna che doveva sposare Jimmy, prima della morte, che è quasi una provvisoria reincarnazione di *Adele H.*

E se Mathieu Amalric è ormai attore fisso del cinema di Desplechin - sono al quarto film insieme, in una collaborazione iniziata nel 1996 con *Comment je me suis disputé... (ma via sexuelle)* - Benicio Del Toro sembra far parte da tempo del suo cinema. E la sua interpretazione conferma ancora una volta il suo incredibile trasformismo.



## ONLY LOVERS LEFT ALIVE

di Jim Jarmusch  
(concorso)

# Miserabili resti

di aldo spiniello

*Jarmusch inchioda a un punto fisso il passato, il presente e il futuro. E ci assorbe, definitivamente, disperatamente, nel vortice di questa danza macabra, magnifica e ipnotica*

Chi abita ancora il mondo, dopo che i morti sono andati alla deriva e i fantasmi killer hanno oltrepassato i limiti del controllo? Forse, nell'immenso spazio vuoto tra Detroit e Tangeri, non restano che gli zombie e i vampiri. Come Adam ed Eve,

due stanchi signori della notte, che continuano a immaginare il loro amore come una relazione possibile, nonostante siano stati incapaci, *quando era ancora il tempo*, di dar corpo a una passione, di accettare l'eventualità, necessità di una condivisio-

ne definitiva. Lui è un solitario musicista underground che si muove tra le macerie della Motown, il parco archeologico di un'industria annientata dalla trasformazione economica, città fantasma già sepolta con un requiem. Lei custodisce i suoi libri nei dedali segreti e decadenti di una città di confine, spettrale soglia tra questo mondo e l'aldilà. Conducono la loro esistenza notturna, tra misteriosi traffici con ignari umani e discorsi sul passato, quando Christopher "Kit" Marlowe compete con quell'illetterato di Shakespeare. E vanno alla ricerca di un goccio di sangue, non più da prendere direttamente alla fonte (siamo nel XXI secolo!), ma da comprare al "mercato". La semplicità del consumo ha soppiantato la fatica della produzione. Con tutti gli effetti collaterali di





crisi e decadenza del prodotto. Eppure Adam ed Eve si cercano, s'incontrano sul web, coprono la distanza con la proiezione di un'immagine, ammettendo la definitiva immaterialità del mondo. Ma anche quando lo spostamento si fa "reale", si scopre che lo spazio è un'illusione e ogni movimento è un giro a vuoto, segue il tracciato eterno e monotono di una spirale. Come in quell'inizio vorticoso, che inquadra i due protagonisti replicando l'andamento rotatorio del giradischi.

I personaggi di Jarmusch, ancora una volta, sono residui colti al centro del cerchio, scoperti aldilà di un passaggio ricorrente, note a margine di un libro scolorito, fuori, ma non del tutto, dal corso delle cose, come in una *permanent vacation*, un'eterna vacanza decisa sulla consapevolezza dell'irrealtà. È più che mai evidente che questo cinema è naufragato su una [land of the lost](#). È una balena spiag-

giata su un'isola deserta, dove sono conservati i resti sparsi di una cultura in decadenza. Una gigantesca discarica in cui i tesori della conoscenza riposano al fianco dei residui della civiltà pop rock. E i secoli, annullati lo spazio e il tempo, convivono, dapprima condensati nella concretezza degli oggetti, poi smaterializzati in immagini e suoni, fino alla suprema inconsistenza elettronica del reale (e se fosse youtube l'unica vera *land of the lost*, oggi?).

**I personaggi di Jarmusch sono residui colti al centro del cerchio**

Jarmusch inchioda a un punto fisso il passato, il presente e il futuro. E intorno a questo punto fa ruotare l'insensatezza delle situazioni, rimette in circolo (letteralmente) la geniale e infinita sequela delle sue suggestioni,

tra letteratura, musica, cinema, teatro, tra cultura "alta" e cultura "bassa". Richiama in causa Shelley e Lord Byron, David Foster Wallace, cita il Dedalus di Joyce e Daisy Buchanan (ancora [Il grande Gatsby?](#)) e un attimo dopo *Soul Dracula*. Congela la vita nei gesti affaticati e sapienti di Tilda Swinton, Tom Hiddleston, John Hurt (tutti attori inglesi... eppure non bisognava evitare soprattutto Londra?) e la ritrova nell'incoscienza irrefrenabile di Mia Wasikowska (australiana). E ci assorbe, definitivamente, disperatamente, nel vortice di questa danza macabra, magnifica e ipnotica, per poi abbandonarci alla deriva, spossati, senza forze. Ma ci regala la fede in un'altra illusione. Facciamo finta di non essere qui oggi, ma nel XV secolo. Tanto il tempo è finzione. E regaliamoci la gioia di un ultimo morso, elegante.

*Excusez-moi*. Tanto l'amore è più forte della morte.

## LA VÉNUS À LA FOURRURE

di Roman Polanski  
(concorso)

## Il gobbo di scena

di **leonardo lardieri**

*Polanski è consapevole di non poter fare a meno di mappe, strumenti e copioni, l'unico modo per riuscire a scansare il pericolo della deriva psicologica. È quindi attento ai dettagli, che Amalric, soprattutto, inventa dal nulla*



**"Bacia lo stivale di cuoio lucido  
Cuoio lucido nell'oscurità  
Lecca le cinghie, il laccio che ti sta aspettando  
Diletta signora colpisci e abbi cura del suo  
cuore"  
(Lou Reed)**

"Roman(ce) Bondage" al teatro parigino. Leopold von Sacher-Masoch in un *cul de sac* di stratificata diavoleria. Il coltello affonda, s'impunta nel legno del proscenio, sul fondale dell'ossessione. Ma c'è ancora acqua, liquido dionisiaco ancora, vortici di ossessioni che smantellano la rappresentazione. Mathieu

Amalric è regista teatrale che si lamenta al telefono per le audizioni andate male. Cerca la sua Vanda, ma non la trova. Appare lei, Emmanuelle Seignier, volgare e insistente. Vuole quella parte. Nasce per incanto un rapporto di manipolazione, sottomissione sadomaso. [Carnage](#) memorabile, sempre

paradossalmente in sottrazione. Da quattro nel nascondiglio borghese, a tre sulla barca, a pelo d'acqua, fino a lasciarne solo due, e Amalric (alias Thomas, alias Roman) si perde tra le maglie della "fourrure". La somiglianza fisica con Polanski è totale mimesi, Amalric cede al cinema trapassando il teatro, cede alla vita sottomettendo l'autorialità.

Ma i rumori della tazzina di caffè, lo schiaffo mai dato, il contratto strappato, sono immaginari, diegetici, o semplicemente "coup de théâtre (filmato)", tra ciò che è visibile e ciò che è comprensibile? Nonostante fuori piova, in soggettiva, parte

l'approssimarsi alla luna di fiele del desiderio incontrollabile. È sempre una defenestrazione il cinema di Polanski, anche quando il pianista si desta per le bombe della guerra. Al passaggio di Vanda, come fosse lo spettro del palcoscenico, il mostro dell'opera, si spalancano le porte del teatro, bagnata fradicia d'incantesimo sublime. Nel mito dell'unico punto di vista, di una sola macchina da presa, l'Orfeo del cinema ritrova Euridice a teatro, grazie ad Afrodite, "fallosamente" piazzata al centro della scena, sotto mentite spoglie, quelle di un cactus eretto. Proprio al cactus di spine viene crocifisso Thomas/Mathieu/Roman, trasformato nel finale da timoroso intellettuale in un indifeso essere con tacchi a spillo e rossetto sulle labbre. Roman Polanski è il geniale gobbo di scena, che non vuole affondare definitivamente nel profondo Ade del golfo mistico, oltre il regno dei morti, ma chiede i domiciliari nel suo mondo parallelo, in unisono abbraccio di proscenio



e (avan)spettacolo, mitologia e fantascienza. La platea è fuori dai giochi a due, se non ci fosse però il cinema, capace di espugnare il castello, sempre quello dall'ingresso invitante, scivolando sul frangic/braccio di Hitchcock, senza però sorvolare e planare dall'alto, ma restando con i piedi per terra, o appena lievitati, tanto da non far sentire i passi della Dea. La potenziale Vanda starnazza inizialmente come le bestioline del castello di *Cul de sac*, per poi magicamente impossessarsi della sua parte e del suo autore. Inquietanti corrispondenze. La donna nell'ombra riscrive le parti, di suo pugno, scambiando i ruoli, conquistando il potere, raggiunto per ascensione alla *Macbeth*, con un'irruzione verticale e una fuga all'inverso. *Che?*

La sala delle audizioni è un confessionale che rifiuta la privatezza (anche per James Gray...), non nega l'uscita, ma una volta

guadagnata ci pone nella strana sensazione di chi si ritrova al punto di partenza, come se non fosse accaduto nulla, o meglio, come se l'esperienza vissuta si rivellasse illusoria, fantastica, cerebrale. Nello spazio claustrofobico si può vagare, ci si può perdere, si può impazzire, spazio senza la quarta, la terza, la seconda parete, grattate via per *Repulsion*. L'inquilino butta giù le pareti, scende al terzo piano, nell'universo dell'ambiguità, si traveste e giunge sull'orlo del suicidio autoriale. Circolarità sul palco: Vanda gira intorno a Thomas e tiene anche una seduta psicanalitica. Lui si allunga sul divano di scena. Vanda sembra uscita da un porno soft, con occhiali, giacca e sotto il vestito praticamente niente. Già, la circolarità: si annulla il tempo, la realtà della narrazione è tra parentesi, e Thomas sente sempre più vicina Rosmary. La schizofrenia è reale o la realtà è

schizofrenica. Thomas vorrebbe riprendere il comando, ma cede ai colpi di Vanda. Vorrebbe riemergere come quei due uomini con l'armadio, ma fa la stessa fine: fa qualche giro e poi ritorna da dove è venuto, nella disperazione creativa. Ma Polanski è consapevole di non poter fare a meno di mappe, strumenti e copioni, l'unico modo per riuscire a scansare il pericolo della deriva psicologica cui lo espongono le sue ossessioni. È quindi stavolta, ancora una volta, geometrico sulla scena, attento ai dettagli che Amalric soprattutto inventa dal nulla. Ogni tanto si "rifugia" nella oscura Chinatown tra apparizioni e sparizioni, noir o semplicemente nebbia, con l'occhio degli anni Settanta. Più spesso, però, è in collisione con i fantasmi del cinema classico che lo costringono ad un corpo a corpo in cui sguaina le sue nevrosi, una volta per tutte, favolosamente teatrali.

# La mia vita con Liberace

di sergio sozzo

*Scrivere il sommo Richard LaGravenese e quindi Soderbergh sembra mostrare addirittura sentimenti autentici, melodrammi esponenziali nemmeno troppo raffreddati*

A tentare di fare un confronto tra le apparizioni di Michael Douglas all'interno della filmografia soderberghiana, si potrebbe già tracciare il percorso di trasformazione che ha investito stile e anima del cineasta, donando a Soderbergh una stagione, quella attuale, di inusitata felicità creativa: tra il Michael Douglas di *Traffic* e quello di *Behind the Candelabra* passa la liberazione di uno sguardo che ha deciso di rovesciare il peso del pro-

prio cinema dal mezzo al fine (non a caso Douglas è anche in *Knockout* che è forse il vero manifesto del *turning point* soderberghiano), trasfigurando la propria cifra espressiva da esplicito attentato celebrare alla materia filmica a veicolo per l'ebolizione totalmente impazzita degli elementi messi in campo. Il cinema che fa oggi Steven Soderbergh assomiglia davvero pazzescamente al periodo elettrico in cui si tuffò il Miles Davis

post *Bitches Brew*, dopo 30 anni di carriera già rivoluzionaria nel jazz: questi suoi ultimi film si assestano tutti in una zona che probabilmente va tra *Rated X* e *Tutu...*

Stavolta Soderbergh è impegnato a girare la versione gay tutta lustrini e paillettes di *Magic Mike* a cavallo tra gli anni '70 e gli '80 a Las Vegas, e questo già potrebbe bastare allo scintillio divertito della confezione. Storia vera del tormentato amore, lungo un decennio, tra la star del pianoforte dei casino Lee Liberace e il suo giovane assistente Scott: scrive il sommo Richard LaGravenese e quindi Soderbergh sembra mostrare addirittura sentimenti autentici, melodrammi esponenziali nemmeno troppo raffreddati, passioni che paiono mantenere una loro pura aulicità anche quando esplodono nei *glory holes* dei *sexy shop* o in simili condizioni "esplicite" che il regista mostra con estrema naturalezza (un'altra delle doti di Soderbergh, lo sappiamo





bene, è girare qualunque cosa gli si pari davanti allo stesso modo, senza scomporsi o cruciarsi più del dovuto). E però il nostro è autore a cui piace tornare ancora e ancora sui temi che lo ossessionano, e dunque anche lo script di LaGravenese, con annesso meraviglioso finale visionario di (questa sì) vera Grande Bellezza, è costretto a piegarsi ad una nuova storia di [contagi](#) (con lo spettro dell'aids), [dipendenze chimiche](#) e esperimenti di modifica sul proprio corpo: è evidente che il gesto d'amore che più interessa a Soderbergh sia la plastica a cui Scott si sottopone per assomigliare all'amato Liberace, e relativa addiction dalle pillole per la "dieta californiana" fornitagli dal dottore Rob Lowe.

E pur regalando a Michael Douglas un'interpretazione maiuscola a cui l'attore forse non sperava più nella sua carriera, è sull'abituale Matt Damon che Soderbergh torna ancora una

volta a lavorare con clamorosa lucidità (l'apparizione nascosta di Damon in [Guerrilla](#) davvero si rivela oggi come la sequenza migliore di tutto il dittico sul Che...), modificandone instan-

cabilmente *in progress* la neutralità espressiva nel corso di tutto il film con risultati di quasi body art vertiginosa. L'attore sta al gioco – di più: Matt Damon in realtà fa il gioco.



ALL IS LOST

di J. S. Chandor  
(fuori concorso)

# Il vecchio e il mare

di simone emiliani

*Immenso Robert Redford. Reincarnazione di Hemingway, ma anche cavaliere solitario tra Sydney Pollack e il suo ultimo film, La regola del silenzio, dove è corpo e sguardo assediato*



Una specie di "Titanic" e non solo per il naufragio. Il film è stato girato infatti nella riserva di Rosarito, in Messico, dove James Cameron ha girato il suo celebre film. Qui invece Robert Redford è proiettato in una lotta per la sopravvivenza tutta individuale. Lui da solo sullo schermo. Estendendo il frammento del protagonista di *Vita di Pi* assieme alla tigre solo in mezzo al mare o di Tom Hanks nell'isola deserta in *Cast Away*.

Il grande attore giganteggia da solo, alterna rassegnazione e speranza, ci mette dentro qualcosa dei suoi "cavalieri solitari"

che ha interpretato per Sydney Pollack (da *Corvo rosso non avrai il mio scalpo a I tre giorni del Condor*), mescolato col suo Jim Grant di *La regola del silenzio*. Lì, nella parte finale, era assediato nel bosco. Qui in mezzo al mare. Nell'Oceano Indiano, dove, al risveglio, scopre che il suo yacht ha avuto una collisione con un container abbandonato. Sembra inizialmente perduto, poi riesce a riparare l'imbarcazione. Ma c'è una tempesta in arrivo che lo mette di nuovo in pericolo. Comincia con la voce fuori-campo, poi la colonna sonora

è formata quasi esclusivamente dai rumori del mare, del vento, della pioggia, della tempesta. Redford si affida alla fisicità e a una recitazione tutta col corpo, risveglia i fantasmi letterari di Hemingway, innesca un continuo rapporto con gli oggetti. Una prova che da sola vale già tutto il film e mostra una specie di elettrizzante monologo con la morte, quasi senza nessuna parola. Solo un disperato "Fuck!" rimbomba come tragica eco, mentre la sua voce debole non riesce all'inizio neppure a pronunciare le parole, quando sente che la sua radio sta funzionando.

Una prova che da sola vale già tutto il film

Ma anche J. C. Chandor, dopo la teatralità letteraria del precedente *Margin Call*, gioca efficacemente di sottrazione, elimina il superfluo, facendo diventare *All Is Lost* magnificamente estenuante. E il pericolo è nascosto in ogni angolo della barca. Anche quando non succede niente, come nel tesissimo momento in cui il protagonista si arrampica sull'albero dello yacht e guarda da sopra la distanza che manca per tornare a terra.

Ci sono più prospettive e due di queste possono anche combaciare: lo sguardo verso l'orizzonte che può essere anche sguardo nel vuoto. E qui sta anche l'abilità di un film che sa tenere la durata giusta, che non eccede mettendoci quell'inquadratura in più ma che sa anche coinvolgere senza essere ruffiano.

# Diario di viaggio

di **leonardo lardieri**

Da Despelchin a Jodorowsky, da Sorrentino a Refn, i percorsi trasversali di questo Festival di Cannes

CANNES 66



## La psicomagia di Desplechin e... Jodorowsky

Se ci sono due vie parallele che a un certo punto magicamente si ricongiungono in un solo corpo, seguendo i sobbalzi della vita, senza accentuarli o smorzarli violentemente, nel capolavoro di Kore-eda ti ci imbatti. Ma in questo scorcio di festival c'è anche una via maestra che riconduce l'attività di costruzione della memoria (personale e collettiva) alla facoltà spirituale di "narrare storie". Noi siamo in quanto raccontiamo, solo in questa maniera riusciamo a ricondurre in unità la molteplicità

delle esperienze vissute, dandogli ordine e facendone emergere un senso. In quella via maestra si riconoscono Arnaud Desplechin e Alejandro Jodorowsky. Nel primo in *Jimmy P.* e nel secondo con [La danza de la realidad](#), emergono magicamente la figurazione, quel rapporto spontaneo e immediato col mondo, esperito emotivamente; la configurazione, costruzione narrativa e organizzante e la rfigurazione come ritorno al mondo dell'agire e del patire, forti però dell'esperienza precedente, che permette di comprendere il mondo in maniera differente. Tre passaggi cruciali che l'indiano Jim-



my Picard (Benicio Del Toro) attraversa con il suo terapeuta, Georges Devereux (Mathieu Amalric). Tre passaggi cruciali che il giovane Jodorowsky riscopre nell'amarcord di sua madre e suo padre nel Cile dittatoriale di Ibáñez, per una famiglia di immigrati ebrei proveniente dalla Russia comunista. *"Non sono un ubriaco, ma neppure un santo. Un medicine-man non deve essere un 'santo'... Deve poter cadere in basso quanto un pidocchio ed elevarsi come un'aquila... Deve essere dio e diavolo insieme. Essere un buon medicine-man significa trovarsi nel mezzo di una tempesta e non mettersi al riparo. Significa sperimentare la vita in tutte le sue espressioni. Significa fare il pazzo ogni tanto. Anche questo è sacro"*. Alejandro Jodorowsky con questa epigrafe avvia il suo libro *Psicomagia*, navigando, almeno a vista, tra psicoanalisi (jungiana) e sciamanesimo. In caso contrario, potrebbe essere considerato un mero ciarlatano. Ciarlatano potrebbe essere anche il dottor Devereux, dal quale Desplechin accetta per "buona la prima". Jodorowsky e Desplechin (attraverso Amalric) sanno quindi che interpretare un sogno non significa spiegarlo, ma continuare a viverlo in uno stato di veglia per capire dove ci porta.

La fase successiva, che supera ogni tipo di interpretazione, consiste nell'entrare nel sogno lucido (Devereux e Picard insieme nei flashback, o Jo-

dorowsky giovane abbracciato a Jodorowsky del presente), in cui si è coscienti del fatto che si sta sognando. Nella vita come nel sogno, per rimanere lucidi bisogna prendere le distanze, agire senza identificarsi con l'azione. *Jimmy P.* e *La danza de la Realidad* sono due opere di medicina narrativa, due memorabili espressioni visive di come rivolgersi direttamente all'inconscio tramite il suo linguaggio, attraverso le parole, gli oggetti o le azioni. In tutte le culture si ritrova il concetto della forza della parola, la convinzione che l'espressione di un desiderio in una determinata forma possa provocarne la realizzazione. Per tale ragione Devereux chiede al suo paziente Picard la traduzione di ogni parola nella sua lingua, per la stessa ragione, probabilmente, Jodorowsky lascia che i suoi genitori per tutto il film perseguano i loro desideri: la mamma soprano, il papà vendicatore di un popolo sottomesso.

*Un ragazzo si lamenta di "vivere tra le nuvole", di non riuscire a "tenere i piedi per terra"... gli propongo di trovare due monete d'oro e di incollarle alle suole delle scarpe, perché calpesti oro tutto il giorno. A partire da quel momento, scende dalle nuvole, mette i piedi per terra e comincia a camminare... (Alejandro Jodorowsky)*

## Tautologie ed effetti collaterali

*"È molto meglio essere giovani, belli, ricchi e in buona salute, piuttosto che essere vecchi, brutti, poveri e malati"*. Oppure: *"È meglio lavorare poco e fare tante vacanze, piuttosto che lavorare molto e fare poche vacanze"*. Le massime di Massimo Catalano, il filosofo dell'ovvio, il quale sarebbe stato a suo agio nei salotti destabilizzanti di Paolo Sorrentino, anche solo semplicemente per "umanizzare" quelli della notte. Nei primi minuti, accompagnando per la città quel gruppo di turisti giapponesi, la tautologia visiva di Sorrentino assume una forma definitiva: dallo schiaffeggio con carrello (non è la versione aggiornata di *Amici (Miei)*..., pur volendo essere tanto commedia corrosiva) non giungono immagini della realtà. Passa e ripassa come un imbianchino, o come la piccola imbrattatrice coi colori, sulla tela bianca, ossessionato dalle prospettive, dal voler accarezzare e marmorizzare i suoi corpi, come icone del presente. È destabilizzante perché implode su se stesso il cinema di Sorrentino: le condizioni della concordanza con il mondo (il montaggio pop, il decadentismo poetico, i virtuosismi acrobatici di movimento, pensieri deboli allucinatori), le rela-

zioni di rappresentazione si annullano l'un l'altra. Non bisogna vergognarsi della nostalgia, dice Carlo Verdone, nel monologo teatrale. Bisognerebbe assumere allora, fino in fondo, la condizione "debole" dell'essere e dell'esistenza, imparando a condividere con se stesso (autore) la propria infondatezza, se pur estetizzante. Sorrentino gioca probabilmente fuori ruolo, l'azione potrebbe allora rigenerarlo.

Sabrina Ferilli chiede di scattare una seconda foto, perché la prima è venuta male: la bellezza ha assunto le forme del "non so che" nel periodo romantico (e nei passaggi più intimi) per poi farsi





artificio, scherzo, citazione nei momenti di disperazione crepuscolare, di satira sociale e malinconia esistenziale. Mettersi in scena al funerale è poi l'effetto collaterale che "contagia" anche Steven Soderbergh di *Behind the Candelabra* e del suo Valentino Liberace (o liberaci?). Mettersi in scena al funerale, per Jep Gambardella è il modo più rivoluzionario e mondano di sentirsi vivo. È la farsa di Pulcinella, con il decesso e la resurrezione di tutti gli inguaiati del mondo, requiem per la morte (annunciata) del Cinema. Soderbergh, invece, al funerale di Liberace, ricostruisce la messa in scena nella testa di Matt Damon, come l'avrebbe concepita probabilmente un certo Andy Kaufman o Tony Clifton. Un'americanata barocca, ma poderosamente artigianale, di massello, come le bare, come quei piccoli souvenir sui titoli di coda. Ma Andy Kaufman è ancora vivo o no? Liberace è ancora vivo o no? Caro Jep: *"Tu non mi guardi mai là da dove io ti vedo. Inversamente, ciò che guardo non è mai ciò che voglio vedere"* (Jacques Lacan).

### **Nel blu dipinto del blu**

A quanto già è stato detto su *Only God Forgives*, come in un anello di una catena ininterrotta, andrebbe aggiunta la polisensorialità in atto del cinema di Refn, come ormai svelato. Bangkok è un museo, sovraesposto, decontestualizzato apparato di neon disseminati nella notte. I corpi, invece, ritratti video concepiti come entità estranee, involucri semovibili che rallentano i battiti sino al collasso del cuore. Mira sempre alla testa Refn, dal ventre prova a cavarne l'essenza, ma sempre

da un corpo ormai trapassato (quello della madre di Gosling). Cinema fruibile un po' ovunque, alla fermata della metropolitana, come al museo. Può essere nella cornice di un camino, al posto del fuoco. Sul polso (quello tranciato a Gosling) di un braccio, su una parete di casa, come una finestra, una finestra che mostra un altro mondo.

La stessa immobilità dei videoritratti è però solo apparente; in realtà i personaggi compiono movimenti, talvolta impercettibili ad uno sguardo distratto e pregiudizievole. Al soggetto ritratto non è mai chiesto di tentare una trasmissione di contenuti o di qualsivoglia emozione. Il tutto cresce in maniera autonoma, anche grazie alle lunghe ore di ripresa del soggetto. La mut(o)azione è nella fissità insita, canonica espressione ritrattistica che si evolve con i videoritratti, introducendo il tempo nello spazio del cinema. Una rottura (ma anche tortura) con il fermo immagine, tipico del ritratto, donando ai videoritratti esposti il tempo della vita, ma quella terminale. Forse solo quando siamo fermi diventiamo pienamente consapevoli dell'esistenza del movimento, anche se stare fermi non necessariamente significa stare al cinema. Un attimo prima che l'azione parta, nessuno si muova e tutto taccia. Refn chiede all'intera troupe di restare in silenzio assoluto e di ascoltare insieme a lui quel silenzio orientale (e anatomico). L'augurio in quel momento è che qualsiasi movimento fatto dai soggetti inquadrati scaturisca da un movimento interiore profondo, che solo alla fine arrivi ad avere un risvolto esteriore. Nessuno si muova, lo spillo della luce ci potrebbe trafiggere a morte. Il loop riparte, era soltanto singhiozzante in [Drive...](#)

# Il cinema Salvo

## *Conversazione con Antonio Piazza e Fabio Grassadonia*

a cura di andrea caramanna

Un incontro esclusivo con i registi siciliani vincitori della 52ª Semaine de la Critique. Un trionfo meritato nonostante le vicissitudini produttive e le difficoltà distributive in Italia

### **Quali sono state le vostre esperienze fino alla realizzazione di *Salvo*?**

La nostra prima esperienza di regia è stata il cortometraggio *Rita*, ma prima abbiamo sempre svolto un lavoro di sceneggiatura, soprattutto per la televisione, serie televisive di tutti i tipi, lavoro non particolarmente significativo o entusiasmante, e poi con Fandango e Filmauro abbiamo lavorato come *story editor*, per la selezione di pro-

getti da realizzare, seguendo lo sviluppo di molte storie. Per Fandango abbiamo scritto un film, girato nel 2004, *Ogni volta che te ne vai* (per la regia di Davide Cocchi, 2004), una commedia musicale, ambientata nel mondo delle balere romagnole. Tutte queste esperienze di lavoro sono state su commissione, di natura più commerciale. Solo con *Rita* e *Salvo* abbiamo trattato una storia nostra, ambientata a Palermo da cui entrambi





proveniamo, dove ci sentiamo più rappresentati come autori. Cominciammo a sviluppare l'idea di *Salvo* dopo alcuni lavori con la Filmauro di Aurelio De Laurentis. Avevamo molta più fiducia, voglia di investire con più energia su noi stessi, avevamo intenzione di sviluppare il soggetto fuori dall'Italia, in giro per l'Europa. Abbiamo prima partecipato al Torino Film Lab, workshop di sceneggiatura, poi a Berlino siamo stati al Berlinale Talent Campus, dove abbiamo continuato lo sviluppo del soggetto, quindi al Binger Filmlab ad Amsterdam, dove ci siamo trasferiti per un anno intero per continuare l'elaborazione della sceneggiatura. Tornati a Torino, con la sceneggiatura già sviluppata e conclusa, abbiamo soprattutto cercato di incontrare dei produttori, qualcuno in grado di darci completa fiducia nel progetto e aiutarci col finanziamento al film. Tra questi produttori sono stati i francesi i più interessati. Nel 2008, avendo il copione di *Salvo* ricevuto la menzione speciale al premio Solinas, siamo andati alla serata di premiazione, dove abbiamo incontrato i due produttori Fabrizio Mosca e Massimo Cristaldi, i quali avevano letto il copione perché erano in giuria del "premio Solinas". Ci hanno dato completa fiducia e ci hanno messo nella condizione di produrre concretamente il film.

#### **Quale è stata la difficoltà nel passaggio da sceneggiatori a registi?**

Venendo da un ambito più letterario e di sceneggiatura, di esperienza di *story editor*, quando il copione di *Salvo* era pronto, avevamo pensato a idee di messa in scena complicate. A quel punto i due produttori italiani ci hanno detto: "Voi avete

*esperienza di scrittura, però cerchiamo di metterci alla prova, di capire se le idee di messa in scena le potete realizzare".* E ci hanno chiesto di pensare ad un corto che in alcuni snodi fosse collegato al copione del lungometraggio. Così abbiamo pensato a *Rita*, che abbiamo girato nel 2009 e che poi è andato abbastanza bene, ha cominciato a girare per i festival, ha dato sicurezza sia ai produttori italiani che ai coproduttori francesi che a quel punto ci hanno dato fiducia per girare il copione secondo i nostri progetti. Il cortometraggio di *Rita* come esperienza di regia è stata, come già detto, la prima esperienza concreta che abbiamo fatto.

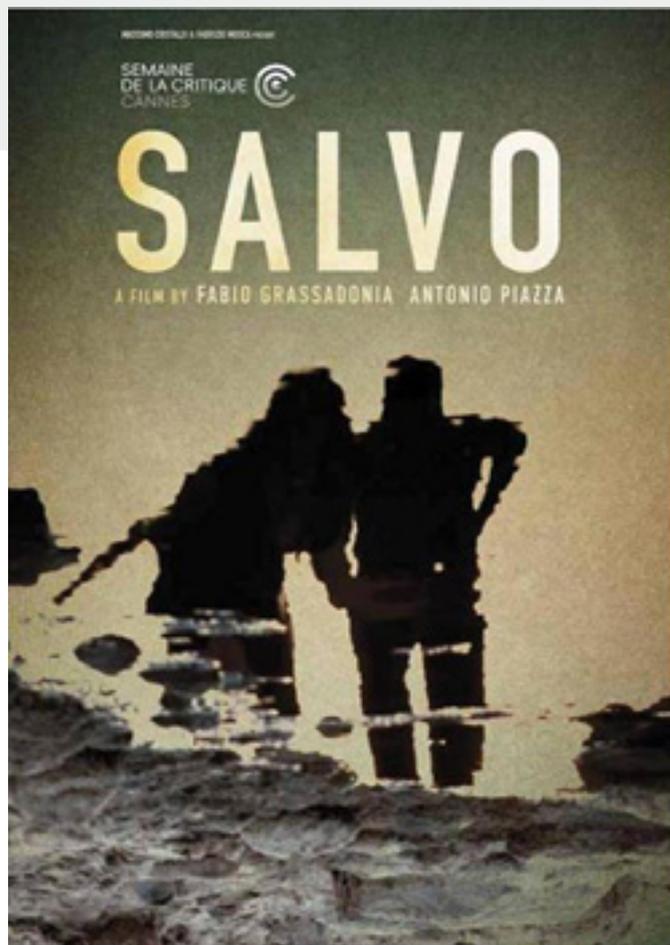
#### **A questo punto come si sono allargati cast tecnico ed artistico?**

Si sono allargati perché è stato un progetto che ha avuto inizio nel 2008 e si è protratto fino al 2013, quindi vuol dire cinque anni di gestazione abbastanza lunga e faticosa. C'è stato anche un grosso problema di finanziamento in Italia. Alla fine si è deciso che nonostante il budget esiguo si sarebbe dovuto girare lo stesso. A quel punto abbiamo cominciato a far leggere il copione a persone che amiamo molto, persone dotate di grande esperienza, nella speranza che si innamorassero del progetto e pur nelle condizioni economiche date venissero a vivere questa avventura con noi. Così è arrivato Daniele Cipri, con cui abbiamo lavorato benissimo. È stata una meravigliosa esperienza. Così come con Marco Dentici, lo scenografo. E poi Guillaume Sciana, fonico di presa diretta, un grandissimo professionista che ha lavorato con

Michael Haneke. Poco per volta abbiamo avuto la fortuna di mettere insieme tutto un gruppo di lavoro non solo di grande esperienza, ma molto appassionato al progetto, molto generoso nel lavorare con noi, creando un clima bellissimo di collaborazione sia in fase di produzione che di postproduzione. Proprio questa passione di tutti ha permesso di superare il gap economico di questo film. Il cast artistico vede una troupe sicula francese, composta in grandissima parte di siciliani, per circa il 70-80% e poi francesi e qualche romano. *Salvo* è stato girato in provincia di Palermo, Enna e Caltanissetta durante l'estate 2012 per sei settimane di riprese.

### Qual è stato in particolare l'apporto di Daniele Cipri?

Quando Daniele ha letto la storia, ne abbiamo parlato, con riferimento alle nostre idee di messa in scena di un genere, il noir, soprattutto all'inizio del film e cercando di far cambiar pelle al film con il farsi della storia. Questa idea del noir ha entusiasmato Daniele, e soprattutto l'idea di giocare anche con la prima parte molto claustrofobica, che si svolge in interni, dove si muovono i protagonisti: in questo caso si sono scelti dei chiaroscuri molto efficaci. Anche la luce estiva siciliana ha avuto un ruolo preponderante nella messa in scena, una luce che con Daniele abbiamo cercato di mostrare diversa, più intimamente legata ai



personaggi che volevamo raccontare, ma senza rinunciare anche alle potenzialità del paesaggio siciliano epico per il western all'italiana. Un'altra caratteristica è il mix tra cinema d'azione e cinema più intimo, un film fatto di silenzi dove si dicono pochissime parole. Tutte le nostre scelte di messa in scena hanno intrigato moltissimo sia Daniele che gli altri componenti del cast tecnico. Abbiamo cercato, anche attraverso la comune sensibilità di





siciliani di Ciprì e Dentici, di allontanarci dai luoghi comuni di rappresentazione della Sicilia soprattutto nelle varie fiction.

**Il soggetto di *Salvo* è abbastanza estremo, che esperienza avete avuto nella scelta degli attori, considerata la difficoltà interpretativa dei personaggi?**

*Salvo* racconta l'incontro tra un killer di mafia e di una ragazza non vedente di nome Rita. Con questo incontro accade qualcosa di straordinario, cambia la vita di entrambi e li costringe in qualche modo a mettersi contro il mondo a cui appartengono. I produttori per fortuna ci hanno lasciato liberi di selezionare gli interpreti, cosicché il cast artistico coincide perfettamente con le nostre volontà, i nostri intenti. Ovviamente questa libertà l'abbiamo un po' pagata, perché in Italia fare un esordio dove il protagonista è un attore palestinese, Saleh Bakri, che ha lavorato con Elia Suleiman, e la protagonista è un'attrice non professionista di 21 anni - Sara Serraiocco che solo adesso è stata selezionata al Centro Sperimentale, ma questo è avvenuto solo dopo le riprese - significa fare in pieno una scelta anomala rispetto agli schemi che vengono normalmente proposti e non è stato facile.

**Dopo Cannes quale sarà la distribuzione del film?**

Dopo Cannes ancora non si sa, perché in realtà i problemi per la produzione soprattutto in Italia si ripresentano per la distribuzione. Mentre già da

adesso in Francia abbiamo il distributore ed abbiamo un *sale agent* internazionale che si muoverà nel mercato del festival di Cannes per cercare distribuzione nel resto del mondo, in Italia il film è già stato visto ed apprezzato da alcuni distributori, eppure lo considerano un prodotto troppo di nicchia.



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)

# Luce fuori quadro

di **pietro masciullo**

*Adattando per la sesta volta sul grande schermo il supereroe della DC Comics, il regista perpetra una delle più potenti sfide all'occhio umano partorite nell'ultimo decennio, risolta in una straordinaria esperienza più fisica che emotiva*

L'inquadratura, davvero, non basta più. I nostri occhi, anche muniti di occhiali, non bastano più. E allora sembra sempre più manifesta quella tensione neo-avanguardista di un certo blockbuster hollywoodiano (da Abrams a Bay, da Bird a Fincher, passando ovviamente per Cameron e Raimi) che non sta solo

tentando di ri-mediare gli statuti compositivo/narrativi del più fulgido "figlio del Novecento" in piena era di digitalizzazione di massa, ma sta cercando persino di evadere dallo schermo (anche letteralmente, con il 3D) per porsi ancora una volta come interlocutore privilegiato del Tempo che vive. Il nostro presente.

E allora eccolo Zack Snyder portare al limite estremo la sua concezione di cinema ipertrofico e potenziato, adattando per la sesta volta sul grande schermo il celeberrimo Supereroe della DC Comics in questo rischioso e ambizioso *reboot*.

Andiamo con ordine: quando la Warner Bros decide di azzerare il franchise partendo dalle "origini" di Superman – subito dopo la caduta di Krypton, il disperato invio del neonato sulla Terra e il ritrovamento da parte dei coniugi Kent – affida la produzione a Christopher Nolan (reduce dai successi della trilogia di Batman) che scrive il soggetto, chiama a bordo il fido sceneggiatore David S. Goyer e sceglie Zack Snyder come regista. La sceneggiatura che ne deriva non è esente da robusti cliché narrativi e retorici sull'invincibile *superhero all american*, intessuta anche delle tipiche enfasi no-





laniane su concetti "alti" come il libero arbitrio, il caos imminente, la riconoscibile ambientazione metropolitana odierna, la spiritualità manifesta nascosta dietro ogni Scelta. Questo è il *Man of Steel* "a terra", che cerca anche di mantenere fragili assonanze con i predecessori filmati da Donner e soprattutto Lester. Poi c'è un altro film, quello in aria, forse l'unico che interessa sul serio al regista che, insieme al suo supereroe, vola via costantemente da ogni gabbia o costrizione legittimandola intelligentemente come necessaria al suo film. E il suo film opera una delle sfide più potenti all'occhio umano partorite nell'ultimo decennio, un vero tour de force della percezione *oltre ogni cognizione* che si risolve in una straordinaria esperienza spettatoriale più fisica che emotiva. Zack Snyder alza gli occhi a cielo e ci investe: le linee di discorso da intraprendere su que-

sto film sarebbero pari solo alle innumerevoli e contraddittorie esperienze che produce, quindi problematizzare la riflessione sui "confini del cinema" senza paraocchi ideologici o corporativi, sulla scia di uno degli autori contemporanei più consapevoli, appare veramente l'unica strada possibile.

Il film è un percorso privato. Persino i nemici di Superman (un monolitico, ma tutto som-

mato funzionale Henry Cavill) capitanati dal generale Zod/Michael Shannon, dimostrano un'impossibilità evidente a contrastare l'uomo nato a Krypton e potenziatosi nell'atmosfera terrestre. Figlio di due mondi, figlio di una mutazione (analogico/digitale?), figlio di due padri pronti a "consegnare" le vestigia di due tradizioni – anche cinematografiche: la classicità di valori incrollabili del divo



anni '80/'90 Kevin Costner e la costante incertezza identitaria del divo anni '00 Russel Crowe – da preservare ma “superare” entrambe. Un percorso di (auto) conoscenza, pertanto, in cui la sperimentazione di poteri immensi scatena da un lato i tradizionali dubbi etici e dall'altro una poderosa messa in scena (meta)cinematografica che sfida letteralmente i limiti della visione umana, andando ben oltre i quesiti teorici su “come vediamo oggi?” e imponendosi quale immagine autosufficiente che vive delle e nelle sue infinite traiettorie di luce. Ribaltando di netto il quesito: cosa vogliono da noi queste “nuove” immagini superpotenziate? Come ci guardano? [“I see You” ci diceva già l'Avatar di James Cameron.](#) L'universo che Snyder chiama in causa è già tra di noi, ci guarda già, nella proliferazione degli schermi dislocati nello spazio metropolitano o nei discussi “occhiali a realtà potenziata” di imminente produzione. E allora la “storia” non può che iniziare dalla fine di un pianeta, Krypton, risucchiato da ab-

bacinanti fasci di luce, con una concezione materica e quasi pittorica dello spazio che ricorda da vicino [l'ultimo Michael Bay;](#) poi, sulla Terra, si passa ai nuovi poteri di Superman in un'estasi *attrazionale* che non deriva più dal visibile ma dal paradossale non essere più in grado di coglierlo. L'inquadratura cinematografica insegue letteralmente il protagonista ma non riesce più a contenerlo, a dare forma e composizione a [un'immagine del mondo sempre più sfocata e imprevedibile,](#) attraverso una costante e “politica” evasione dal campo che fatalmente fa rimanere indietro anche il nostro occhio. Perché l'azione del film è totalmente “oltre il campo” e noi spettatori siamo costretti a percepirne solo gli effetti: salvataggi, palazzi che crollano, navicelle distrutte, nemici spazzati via, ma è tutto *già iniziato* quando ce ne accorgiamo... Già successo sopra/sotto/dietro/a lato dei nostri occhi stretti al personaggio di Amy Adams, la *giornalista obiettiva* Lois Lane, che guarda ma non riesce più a distinguere/raccontare i fatti. In-

somma nei [cinemondi](#) di Snyder non è il “demiurgo costruttore” che impone domande allo spettatore attraverso la parola (l'universo del Batman di Nolan), ma è lo stordente scioglimento dei volumi e delle prospettive nello “sguardo” (di [Delio](#)) che si occupa di configurare ogni urgente quesito. E allora se l'inquadratura non basta più, se i nostri occhi non bastano più... il Cinema continua a essere l'unico spaziotempo dentro cui confrontarsi, fare esperienze, riflettere, scatenare dubbi, discussioni e sopravvivere infine come “esseri umani” (lo splendido saluto al vecchio padre Kevin Costner che si sacrifica per il bene di suo figlio). E Zack Snyder, tutto questo, lo sa.

**Interpreti:** Henry Cavill, Michael Shannon, Amy Adams, Kevin Costner, Diane Lane, Russell Crowe, Laurence Fishburne, Richard Schiff  
**Distribuzione:** Warner Bros.  
**Durata:** 143'  
**Origine:** USA, 2013



# La famiglia americana

di carlo valeri

*In questo sesto capitolo sembra insinuarsi una spaccatura definitiva tra il sentimento e il meccanismo a vantaggio del primo. La famiglia come religione. Atto estremo per saltare da un carro armato o da un ponte e abbracciare in volo la propria amata*

*Fast and Furious* non fallirà mai. È una macchina semplice ma perfetta. Rilancia le sue pedine mescolando le parti (etiche, sentimentali, meccaniche, culturali) e tessendo nuove relazioni. Ecco allora che in questa sesta avventura - forse l'ultima diretta dall'ottimo Justin Lin - quelli che fino a ora erano stati rivali, diventano alleati in un brusco cambio di prospettiva risolto con credibilità in pochissimi minuti a inizio film: il detective dell'FBI Hobbs questa volta non ricopre

il ruolo del cacciatore della gang di Dom Toretto, ma ha anzi bisogno dell'intera squadra per sgominare un gruppo di professionisti mercenari che colleziona pirotecnici colpi in Europa per impadronirsi di un chip che vale miliardi di dollari. L'asso della manica di Hobbs per convincere i nostri a passare dalla sua parte è Lettie. La ex compagna di Toretto è infatti ancora viva e lui è disposto a tutto pur di rivederla e portarla con sé. Il numero 6 raddoppia soprat-

tutto i duelli, le location (Spagna, Londra, Mosca, ancora Tokyo), personaggi speculari (il corpo a corpo tutto femminile tra Michelle Rodriguez e la Gina Carano di *Knockout*). Eppure la semplice perfezione di *Fast and Furious*, o più precisamente la sua infallibilità, risiede nella sua evidenza rituale con la quale ricompona la serialità cinematografica (con tutte le dovute precauzioni necessarie nell'usare questo aggettivo nel 2013) fondendo la consapevolezza teorica con la forza bruta del prodotto spettacolare. Ma non è solo questo. Passo passo ci si è affezionati a questa famiglia di fuorilegge a quattro ruote. Sono infatti una vera famiglia americana, come lo stesso Toretto/Diesel tiene a precisare in più di un'occasione. Una famiglia acquisita, multi-etnica (l'italiano, l'irlandese, il nero e il cinese) ma incompleta, alla quale manca il tassello Lettie. Tutto il film funziona come pretesto per la ricomposizione del quadro. Sin dai titoli di testa Lin gioca sulle immagini delle puntate precedenti per riassumere la serie e





arrivare con nettezza a chiudere il cerchio. Per chiudere il cerchio però in questo caso non serve tanto il meccanismo quanto il sentimento. In questo sesto capitolo sembra insinuarsi una spaccatura definitiva tra il sentimento e il meccanismo a vantaggio del primo. Quello che il "nemico" Shaw crede di intravedere come punto debole nella

squadra di Toretto ovvero la sua umanità, il suo essere una famiglia disposta al sacrificio per ogni suo membro, è in realtà la carta vincente del team, che oltrepassa la perfezione del piano e della tecnologia attraverso l'imprevedibilità dell'amore e la ricomposizione del gruppo. La famiglia come religione. Atto estremo per saltare da un carro

armato o da un ponte e abbracciare in volo la propria amata, salvarle la vita, rinfrescarle la memoria e il passato. Da non crederci. Se non fosse un *Fast and Furious* si potrebbe persino parlare di Wes Anderson o P.T.A. e della Poetica di (quasi) tutto il cinema americano contemporaneo. Ma è un *Fast and Furious*. E allora faremo finta di non farci caso e ci godremo una volta ancora questa immutabile corsa sulla resistenza dei corpi dentro un mondo con sempre meno confini da tracciare e sempre più metropoli da distruggere e attraversare.

Interpreti: Vin Diesel, Paul Walker, Dwayne Johnson, Michelle Rodriguez, Gina Carano, Jordana Brewster  
Distribuzione: Universal Pictures  
Durata: 145'  
Origine: USA, 2013



# Il blockbuster intellettuale

di carlo valeri

*In un compendio molto colto di riferimenti intertestuali, le immagini si seguono una dopo l'altra con la preoccupazione costante di apparire nella loro incontestabile perfezione tecnica intelligenti/spettacolari*

Quasi sempre nelle grandi serie cinematografiche il secondo capitolo è quello maggiormente cupo, in cui i protagonisti vivono il loro punto di rottura e il "mondo" sembra crollare per sempre nell'abisso. Ne sanno qualcosa gli appassionati di Star Wars con *L'impero colpisce an-*

*cora*, quelli di Indiana Jones con *Il tempio maledetto* e lo stesso Batman di Nolan in *Il cavaliere oscuro*. Questo secondo Star Trek diretto da J. J. Abrams non fa eccezione alla regola. Rispetto al [precedente episodio](#), che con sapienza rigenerava la serie reinventando una grammatica

visiva e materica di indubbia classe, Abrams raddoppia i riferimenti alla contemporaneità e all'11 settembre. È il film in cui il progressismo "politico" del suo autore è maggiormente evidente, con la reiterazione di conflitti ideologici che molto hanno a che vedere con l'America di oggi: l'ossessione per le armi di distruzione di massa, la mission pacifista dell'Enterprise messa in crisi da una tragedia collettiva, il conflitto impari contro un avversario imprevedibile, il limite etico tra giustizia e vendetta.

In questo nuovo episodio la Flotta Stellare è sotto attacco. L'attentatore è un ex membro della flotta ricercato per tradimento e latitante nel pianeta Klingon. Spetta a Kirk e all'Enterprise il compito di stanare l'uomo e ucciderlo in quella che ben presto diventerà una folle missione contro un nemico storico, forse





invincibile, di nome Khan. *Into Darkness* affonda solo parzialmente la sua materia nell'oscurità del titolo. È in parte un problema latente del cinema di Abrams: quello di non riuscire mai ad abbandonarsi fino in fondo agli eccessi di una visione del mondo e della forma cinematografica che sia fuori controllo. Forse il punto nodale risiede nella consapevolezza teorica del suo autore. Abrams ha segnato l'immaginario hollywoodiano e più in generale ha rifondato la concezione produttiva e ontologica dei serial televisivi (*Lost*) in modo dirompente, palesando una consapevolezza assoluta sulle strategie contemporanee di riformulazione del racconto per immagini. Sono soprattutto le Idee a supportare la *factory* Abrams. Un cinema di Idee che il bellissimo [Super 8](#) riusciva a celebrare in un'operazione di metacinema in cui riuscivano a farsi spazio importanti sprazzi di intensa malinconia.

Del resto non discutiamo che il suo *Star Trek* sia un film perfetto. Sotto molti punti di vista lo è. Ci sembra però che si cominci a palesare una certa fatica nel "metodo" Abrams. Un'ossessione per il calcolo che toglie respiro all'opera. Tra false piste, vendette, menzogne e twist dei personaggi, la saturazione dell'immagine e della narrazione arriva a impedire troppo spesso possibili variazioni alternative - l'interessante melodramma sentimentale tra Spock e Uhura ridotto a un fuori campo risolto "sbrigativamente" in un solo monologo (perfetto, su questo non ci sono dubbi) che da solo indicherebbe le potenzialità per un intero film che forse avremmo voluto vedere, come anche il legame tra Khan e il suo equipaggio, nelle intenzioni degli autori speculare a quello del capitano Kirk e l'*Enterprise*, ma presto abbandonato per esigenze di "confezione". In *Into Darkness* cogliamo una

maggior freddezza. In un compendio molto colto di riferimenti intertestuali (ovviamente *L'ira di Khan* ma non solo) le immagini si seguono una dopo l'altra con la preoccupazione costante di apparire nella loro incontestabile perfezione tecnica intelligenti/spettacolari. Una dicotomia che non scinde il film in due percorsi paralleli ma li compenetra in quella che è appunto una riformulazione dell'immagine stessa in un nuovo *blockbuster intellettuale*. Interessante. Buono per un saggio da 10.000 battute. Però l'emozione comincia a restarsene a casa.

**Interpreti:** Chris Pine, Zachary Quinto, Benedict Cumberbatch, Zoe Saldana, John Cho, Simon Pegg, Karl Urban, Bruce Greenwood  
**Distribuzione:** Universal Pictures  
**Durata:** 133'  
**Origine:** USA, 2013

# L'immagine contro

di daniele dottorini

*Rivedere Vogliamo vivere! oggi significa confrontarsi con la forza di un cinema che si getta nel conflitto con tutte le sue armi, che sono le armi della finzione, della messa in scena, della costruzione di immagini*

Vogliamo vivere! di Ernst Lubitsch torna sugli schermi. Un ritorno non deve essere necessariamente l'occasione per una celebrazione formale, il riconoscimento obbligato e un po' freddo ad un grande nome che ritorna con un suo classico, ma a volte il ritorno è ben più di

questo. Rivedere Vogliamo vivere! oggi significa confrontarsi con la forza di un cinema che si getta nel conflitto con tutte le sue armi, che sono le armi della finzione, della messa in scena, della costruzione di immagini. È sin dal titolo originale (*To Be or Not to Be*) che la guerra è di-

chiarata, che le armi sono schierate, che il cinema si mette in gioco (non) come teatro. Dopo la commedia rovesciata in tragico destino di *L'uomo che ho ucciso* del 1937, lucido e disperato appello contro una guerra percepita imminente, Lubitsch torna nel '42, in piena guerra, a incrociare il suo tocco (lieve e preciso, feroce e irridente, eppure raffinato e inimitabile) con la tragedia contemporanea, operando un rovesciamento delle forme straordinario.

Di fronte alla pura follia della guerra, alla sua assoluta mancanza di logica, alla ferocia dello sterminio, all'Olocausto che si palesa di fronte a tutti, l'ebreo tedesco Lubitsch risponde con le armi del cinema, di un cinema che crede in se stesso, a cui credere con tutte le sue forze. Non si tratta di costruire un film di propaganda, di realizzare sto-





rie e personaggi stereotipati e convenzionali. Si tratta di pensare che l'unica logica contro la guerra è la logica della finzione. I personaggi del film (da Jack Benny nella sua unica apparizione cinematografica a Carole Lombard nella sua ultima) sono attori che recitano molteplici parti, che utilizzano Shakespeare per contrastare la follia di

un bombardamento o di un genocidio (il monologo di Shylock ne *Il mercante di Venezia* che diventa un atto d'accusa contro l'olocausto); che si insinuano sin dentro i palazzi del potere nazista, travestendosi, diventando essi stessi maschere mimetiche del nemico, moltiplicando spazi e luoghi teatrali, luoghi della messa in scena e della finzio-

ne, come un virus inarrestabile. Come e più del Chaplin de *Il grande dittatore*, Lubitsch fa della finzione e del rovesciamento uno strumento di scardinamento delle logiche belliche (che sono pura follia, ripetiamolo). Le avventure di un gruppo di scalcinati attori teatrali dell'est, che finiscono per sconfiggere le armate tedesche infiltrandosi al loro interno e travestendosi, recitando corpi e personaggi finzionali, diventa per il regista il meccanismo stesso della finzione cinematografica, dell'immagine che scardina la realtà proprio affermando con forza la sua finzione, il suo essere una moltiplicazione delle possibilità del cinema, della sua fantasia, della sua potenza.



**Interpreti:** Carole Lombard, Jack Benny, Robert Stack, Felix Bressart, Lionel Atwill  
**Distribuzione:** Teodora Film  
**Durata:** 99'  
**Origine:** USA, 1942

# Broadway Vs. Hollywood

di simone emiliani

*Una commedia musicale, che è continuo backstage, palcoscenico ambulante e che guarda agli anni '80. Quasi un western dove le note vengono sparate più forti dei proiettili*

La commedia musicale come uno spettacolo a Broadway. Dietro ci sono i germi mélo di Judd Apatow e il demenziale di Kevin Smith, forse già portati dall'inizio dalla produttrice Elizabeth Banks (protagonista, appunto, di *40 anni vergine* e *Zack & Miri - Amore a...primo sesso*), qui burattinaia assieme a John Michael Higgins, nel commen-

tare e gestire, quasi come registi di un backstage, le esibizioni dal vivo dei gruppi musicali che si sfidano.

Beca (Anna Kendrick) è una ragazza piuttosto riservata che arriva al college e ha difficoltà a fare amicizia. Preferisce starsene per conto suo a creare dei mix musicali col suo computer piuttosto che parlare con gli

altri. Casualmente entra nella comitiva delle Bellas, ragazze strambe che fanno parte di un gruppo musicale che deve fronteggiare nelle gare di canto "a cappella" le band rivali. In una di queste c'è Jesse (Skylair Astin) che è rimasto subito colpito da Beca, anche se lei non se ne è accorta.

Il recente teenager-movie guarda all'indietro in *Voices*. Come se *Easy Girl* di Will Gluck si rivolgesse con febbrile malinconia verso *Saranno famosi* e soprattutto *Breakfast Club*, il cui finale ripetuto e rivisto sulle note di *Don't You (Forget About Me)* dei Simple Minds diventa magico refrain, prima consistente complicità nascosta tra Becca e Jesse. Quello di John Hughes è ancora un cinema da cui non si può prescindere. Al pari di *Easy Girl* appunto.

Ma *Voices* oltre l'ambientazione dentro il college, sembra essere un palcoscenico ambulante, che si estende e contamina gli altri



THE BAY  
di Barry Levinson

spazi, come in una delle scene più forti del film in cui la protagonista, che prima aveva dichiarato di essere stonata, inizia a cantare sotto la doccia e attira subito l'attenzione di una delle componenti delle Bellas che le appare completamente nuda.

Il libro di Mickey Rapkin da cui è tratto il film (*Pitch Perfect: The Quest for Collegiate A Cappella Glory*) del 2008, che riguardava il mondo della competizione musicale dei cori a cappella, lascia come evaporare le sue parole sullo schermo. Jason Moore, regista di successo di Broadway (*Shrek the Musical*, *Avenue Q*) qui al suo primo lungometraggio, sembra ribaltare le prospettive del genere: non sono i dialoghi che segnano il ritmo di *Voices* (anche se poi rimangono battute come "Abbiamo fatto le coriste per Prince. Aveva un sedere così piccolo che si poteva tenere in una mano sola") ma sono proprio le canzoni, dove ogni scena può apparire l'infinito provino prima dell'esibizione finale.

Dopo Alan Parker anche *School of Rock*. Quasi un western dove le note vengono sparate più forti dei proiettili: Gloria Estefan, Rihanna, Miley Cyrus, Blackstreet, B. o B. Dove i corpi diventano riposseduti. Vomitano, urlano, si commuovono. E Anna Kendrick canta come recita: molto bene.

**Interpreti:** Anna Kendrick, Rebel Wilson, Anna Camp, Brittany Snow, Skylar Astin, Elizabeth Banks, Alexis Knapp, John Michael Higgins

**Distribuzione:** Universal Pictures  
**Durata:** 112'

**Origine:** USA, 2012

# La menzogna del reale

di francesca bea

*Levinson aggiunge un altro tassello alla riflessione sulla menzogna che il suo cinema continua a portare avanti e ci parla della falsità sulla quale si poggia un'intera Nazione*



"Il mio nome è Donna Thompson. Questa è la prima volta che parlo pubblicamente della catastrofe che è accaduta. Io ero lì". Inizia così *The Bay*, con l'immagine di una ragazza collegata via skype, pronta a svelare al mondo intero quello che le autorità americane hanno invece preferito seppellire nel silenzio. Dall'altra parte del computer, una voce fuori campo le dice di commentare le immagini che scorrono sullo schermo. Immagini girate quel giorno, il quattro luglio 2009, dai media (Donna stessa è la reporter alla sua prima esperienza sul campo), da dispositivi amatoriali, dai telefonini, dalle telecamere a circuito

chiuso e da quelle installate sulle volanti. È in questo modo, con la cadenza di un reportage d'ispirazione ecologista, che mette insieme immagini-documento, didascalie e *outtakes*, come se si trattasse di una vera ricostruzione degli eventi, che prende forma il viaggio di Barry Levinson a Claridge, un tempo ridente località vacanziera e rigogliosa cittadina, trasformata, da inquinamento ambientale e corruzione, nella baia dell'orrore.

A partire da *The Blair Witch Project*, toccando punte di una lucidità folgorante in *Diary of The Dead*, fino ad arrivare alle saghe di *REC* e di *Paranormal Activity* e, con quest'ultima, al



fenomeno cinematografico sul quale Oren Peli, non a caso produttore di *The Bay*, ha apposto la sua firma, il cinema horror (e non solo) guarda al *found footage* come ad un'architettura narrativa volta a sorreggere il tentativo, più o meno riuscito, di ripensare se stesso e la propria struttura. Ma con *The Bay*, Levinson non abbandona il ruolo a lui congeniale di regista di attori e di volti, solo per sperimentare le declinazioni del genere. Pur mostrando di saper giocare di fino mestiere con le possibilità offerte dal *found footage*, come ad esempio con il filmino familiare del viaggio di Alex e Stephanie, che apre uno

squarcio tra le immagini che documentano implacabilmente il diffondersi della malattia, della morte e della follia, Levinson non si limita ad esplorare la capacità di affezione dei frammenti di presunta verità che compongono *The Bay*. Piuttosto, ed è qui che risiede l'aspetto più interessante del film e il suo lato davvero orrorifico, Levinson preferisce aggiungere un altro tassello, dopo opere come *Sesso & potere*, ma anche come *L'uomo dell'anno* e *Disastro a Hollywood*, ad una riflessione che il suo cinema continua a portare avanti: la menzogna come impalcatura che sostiene il reale, sia esso il mondo poli-

tico, quello dello spettacolo o il Sogno Americano stesso. Scardinando dall'interno l'idea di realtà e finzione, con il montaggio e l'intervento extradiegetico di musica ed effetti, che creano una tanto sottile quanto profonda confusione percettiva nella verità documentale di *The Bay*, Levinson ci parla difatti della falsità sulla quale si poggia un'intera Nazione. Se la menzogna come illusione di realtà è diventata il solo linguaggio parlato dal corpo sociale americano, la falsa verità delle immagini è l'unico sguardo possibile per spingersi, fino in fondo, nelle viscere della finzione del reale. Come l'isopode impazzito che mette a morte l'organismo che inabita, Barry Levinson ci dice, non a caso durante i festeggiamenti del Giorno dell'Indipendenza, che è l'ossatura fondativa stessa del Sogno Americano il parassita che lo divora dal suo interno e lo distrugge.

**Interpreti:** Kristen Connolly, Christopher Denham, Kether Donohue, Michael Beasley, Kimberly Campbell  
**Distribuzione:** M2 Pictures  
**Durata:** 84'  
**Origine:** USA, 2012



# Il fantasma della paura

di **pietro masciullo**

*Dove sta andando il cinema di Shyamalan? È stato veramente schiacciato dagli ultimi flop al box office? In After Earth, il suo sguardo s'insinua nelle pieghe del racconto e sa divenire ancora fantasma...*

After Earth è un progetto che nasce tutto in "casa Smith", dalla forza produttiva di un attore che ha oggi il potere di creare i film che vuole per poi imporre il suo giovane figlio come nascente star protagonista. Soggetto scritto da Will Smith quindi, semplicemente "perché è stato bello lavorare insieme a Jaden e volevamo rifarlo", trovare un re-

gista adatto era il passo successivo. Shyamalan si imbarca volentieri nell'avventura, co-scrive la sceneggiatura, accetta per la prima volta in carriera di girare in digitale e rinuncia al fido occhio di Tak Fujimoto dietro la cinepresa. Tema dichiaratamente ecologista (la Terra distrutta dall'uomo e dai suoi eccessi), spunto narrativo da sci-fi clas-

sica (l'uomo deve emigrare dal proprio pianeta ormai invivibile), plot aderente al più archetipico viaggio dell'eroe (il percorso di crescita e cambiamento costellato da ostacoli e battaglie per la sopravvivenza). Un padre ferito e un figlio inesperto, mille anni dopo la migrazione dell'umanità, si ritrovano sulla Terra per un incidente spaziale che dà inizio al viaggio del giovane rampollo tra una miriade di pericoli tutti "naturali". E sin qui siamo nei tipici territori battuti da Smith attore/produttore: training corporeo, afflato eroistico, costanti ricerche della felicità. E poi?

Lo sguardo di Shyamalan s'insinua nelle pieghe del racconto codificato, si ferma contemplativo, in infiniti attimi, sul primo piano dei due, rendendoli inusitatamente fragili e mettendo in abisso ogni statuto eroico, perché sempre consapevole di un pressante fuoricampo. Sospiri dilatati, minimi moti "affettivi" del volto, evasione ingiustifica-





ta dalla narrazione che mappa l'umano nell'inquadratura e lo riporta sulla Terra. Perché azione e reazione in Shyamalan hanno sempre avuto un *tempo* che esula dalla diegesi sfiorando la vita per pochi attimi: il suo è un cinema che traccia perennemente la (non) configurabilità di quell'esile interstizio morale e filosofico che intercorre tra la *paura* e lo *sguardo*. "O è vita o è morte" dice anche qui il capitano Cypher Raige. E allora la lotta con i terribili mostri Ursa (creati dalla razza aliena Skrel per sterminare gli umani) si basa tutta, ancora una volta, sul superamento della paura. Gli Ursa vedono gli umani solo attraverso i feromoni sprigionati dal terrore: se, pertanto, si impara a conoscere e controllare questa pericolosa emozione si diventa invisibili al Male. Si acquisisce il *ghosting* (la spettralità), si diviene cioè invisibili ad ogni mostro. Si diviene ombra, immagine, cinema?

Ecco che il freddo eroe Cypher/Will Smith consegna al tormentato figlio Kitay/Jaden Smith il "ruolo" da protagonista, standosene immobilizzato nella navicella, da spettatore attivo dell'avventura: è un occhio onnisciente, 2.0, che vede attraverso la multimedialità e la proliferazione degli schermi, guidando il figlio da lontano. Sarà solo dopo il fallimento della *techne* più avanzata e futuristica che Cypher diventerà spettatore cinematografico tradizionale: non potrà più comunicare né intervenire, assisterà impotente alle "scelte" private del ragazzo. Il *sentimento* come ultima comunicazione possibile: Kitay mosso da sempre dallo sguardo infallibile del Padre/Mito se ne libera finalmente sulla Terra, trovando altre figure genitoriali pronte a sacrificarsi ([è ancora un'aquila che salvaguarda la Story](#)) e supera per una sola volta la paura divenendo *ghost* per pochi attimi, quelli che bastano. Nemme-

no il cinema di Shyamalan ha paura di scontrarsi con l'ovvio, con le origini, con i propri limiti, come nella sequenza dei pittogrammi preistorici nella caverna (scelta scontata? Sì, certo, non c'è nemmeno bisogno di dirlo, non è questo il punto): perché in quel buio infantile che per pochi attimi ci avvolge, riappaiono nitidi i [chiaroscuri](#) della vita e di ogni sua piega, da affrontare disegnando ogni futuro solo con i propri rudimentali pittogrammi. E il cinema libero di Shyamalan continua ancora a (r)esistere, nonostante tutto, come un fragile *fantasma*, solo per pochi frame. Quelli che bastano.

**Interpreti:** Will Smith, Jaden Smith, Isabelle Fuhrman, Zoë Kravitz, Sophie Okonedo, David Denman, Lincoln Lewis  
**Distribuzione:** Warner Bros.  
**Durata:** 100'  
**Origine:** USA, 2013



# FACES

Bradley Cooper  
Aleksi Balabanov

# Bradley Cooper

# This is The Guy

di francesca bea

FACES

Brillante, sensibile, affascinante. Ma il bello del Wolf Pack non è attore che si accontenta delle facili etichette. Con i suoi scarti spiazzanti si libera di ogni struttura e oppone il suo definitivo rifiuto di diventare icona, per farsi corpo espressivo della vita



Brillante, carismatico, sensibile e indubbiamente affascinante, tanto da essersi accaparrato il primo posto nella classifica 2011 degli uomini più sexy al mondo stilata da *People*. L'oggetto del desiderio che fa battere all'impazzata ogni tipo di cuore, quello di una femme fatale come [Scarlett Johansson](#) e quello dell'ex fidanzatina d'America [Sandra Bullock](#). È lui, l'uomo che, come sa bene Zach Galifianakis, in molti aspirano a essere.

Bradley Cooper è nato a Philadelphia, nel 1975. La sua è una di quelle famiglie italo-irlandesi dove si insegnano sani principi, il senso della famiglia e il rispetto che le va tributato. Dopo essersi laureato e non aver trovato ancora la sua strada, a ventiquattro anni capisce che il suo posto è sul grande schermo, ma anziché farsi spendere l'Actor Studio Drama School dai genitori (il senso di

colpa sarebbe stato grande da sopportare, come dice lo stesso Cooper), fa il suo ingresso a New York con un prestito di 70.000 dollari sulle spalle e un lavoro da fattorino all'Hotel Morgans. Da qui inizia la sua carriera d'attore. Prima la gavetta in televisione, in serie TV come *Sex and The City* o *Alias*, poi l'esordio sul grande schermo. Nel 2005 fa da spalla a Owen Wilson e Vince Vaughn in [2 single a nozze](#). Più che tentare di cucirsi addosso un personaggio, Cooper preferisce sperimentare le diverse possibilità del cinema e, così, passa dalle commedie romantiche, [A casa con i suoi](#) e *La verità è che non gli piaci abbastanza*, ai paesaggi horrorifici di *Midnight Meat Train*, facendo anche un'incursione nel [mondo di Jim Carrey](#). Fino alla decisa svolta che prende la sua carriera dopo che Todd Phillips lo chiama a tenere insieme il suo

sgangherato wolfpack. È lui il perfetto capobranco nella folle post-sbornia di *Una notte da leoni*, bello, sicuro di sé, almeno apparentemente. Quello, insomma, con una propensione per la leadership che gli viene del tutto naturale, quasi fosse come bere un bicchiere d'acqua. Con Bradley Cooper, Hollywood sembra aver trovato il nuovo maschio alpha che tanto andava cercando.

Ma al ragazzo di Philadelphia dagli occhi di un azzurro così limpido da far male e il sorriso enigmatico e allo stesso tempo rassicurante, le etichette non piacciono affatto. Cooper non ne vuole proprio sapere di ritrovarsi imprigionato negli spazi delimitati che inevitabilmente il ruolo impone, anche se sembra tagliato su misura per lui. Così, persino in *A-Team* il suo "Face", tra muscoli e azione a tutta birra, non può fare a meno di mostrare il suo lato incredibilmente romantico e dal sapore fanciullesco, creando nell'apparente monoliticità del personaggio pieghe e magnifiche scissioni. D'altronde, da sempre, Bradley Cooper ha avuto l'intuizione che l'icona non è altro che la paralisi dell'immagine, il suo contenimento entro

limiti prestabiliti, che spogliano il Cinema dei suoi movimenti imprevedibili e rischiano di imprigionarlo in una vuota ripetizione. E allora, in attesa di riunirsi al wolfpack, questa volta in una declinazione più acida e nera, si rifugia nei territori a lui più congeniali della commedia romantica e si unisce alla "ronde" di star messa in piedi da Garry Marshall in *Appuntamento con l'amore*. Poi, in *Limitless*, il suo biglietto in prima classe per l'Olimpo hollywoodiano, è l'uomo che, dopo essersi messo in tasca persino Robert De Niro, vince tutto, l'amore, la città e domani, chissà, anche la poltrona alla Casa Bianca. Cooper si è finalmente deciso ad abbracciare quel ruolo da leader che lo chiama a gran voce? Niente affatto. E all'Eddie Morra di *Limitless*, risponde con il Rory Jansen di *The Words*, anche lui scrittore senza una storia da raccontare. Ma se in *Limitless* la menzogna era stata una droga in grado di amplificare percezioni e il lavoro cerebrale, qui, invece, il plagio è un movimento discendente, dove l'immagine del successo viene fatta letteralmente a pezzi dal suo interno.

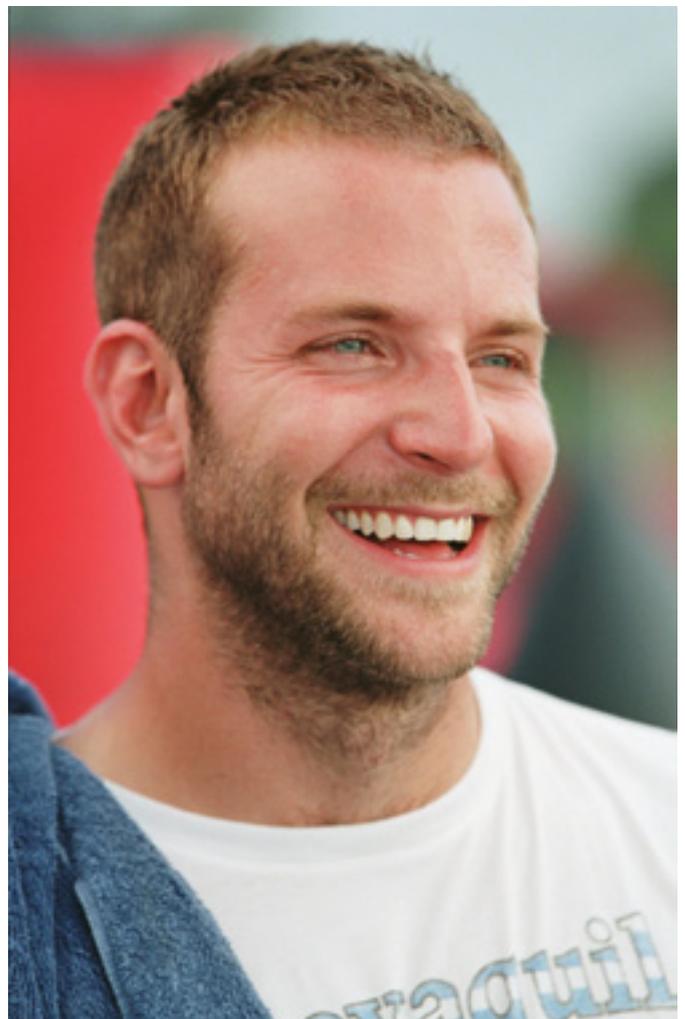




Per Bradley Cooper è sempre più chiaro, il Cinema è una materia fatta di varchi, piegature, connessioni che ogni volta ridisegnano nuovi orizzonti affettivi. Per questo, con gli scarti spiazzanti dei suoi personaggi in *Come un tuono* e *Il lato positivo*, si libera di ogni struttura e oppone il suo definitivo rifiuto di diventare icona, per farsi invece corpo espressivo della vita. E allora sta proprio qui la differenza con i vari Ryan Gosling. Cooper non ha bisogno di sporcarsi la faccia con il fascino incattivito e dannato dell'*outsider*, quando lo fa, anche solo per prendersene gioco, come in *Hit* e *Run*, sente tutta la fatica di un ruolo che gli sta terribilmente stretto. Quello che ci dice con i suoi Avery, il poliziotto di *Come un tuono* che non a caso fa fuori dal film Ryan Gosling, e Pat, il bipolare de *Il lato positivo*, è che è proprio di questo che il Cinema si nutre, della crisi come movimento vitale che mette in comunicazione i corpi e, di contatto in contatto, ne muta la forma, in una ridefinizione magnificamente infinita della sua materia.

Ma guardando *Il lato positivo* si scopre che c'è anche dell'altro. Il ritmo indiavolato che Bradley Cooper infonde al film e che gli è valso una candidatura all'Oscar come miglior attore, ha tutto il sapore di una *screwball comedy*. E difatti, se proprio bisogna ritrovare un modello, è alla brillante umanità della Hollywood degli anni d'oro, quella che, nella sublime leggerezza e perfetto tempismo del tocco dei suoi interpreti, lasciava scorrere la

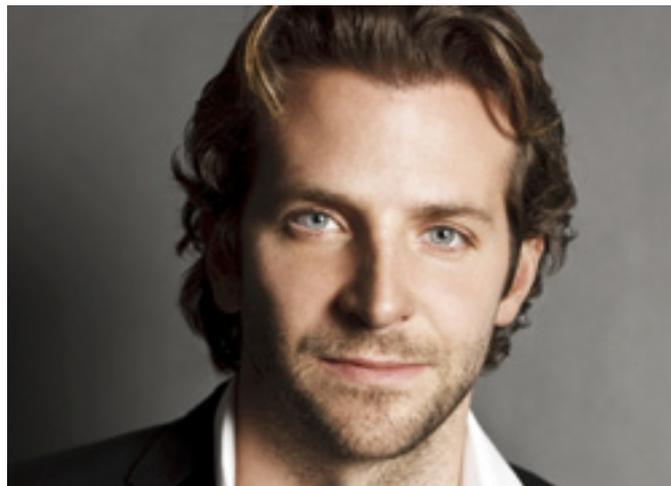
Sopra: *Il lato positivo*  
Sotto: A casa con i suoi



vita in tutta la complessità delle sue sfumature, che Cooper, non a caso dichiarato cinefilo iniziato al grande schermo dal padre, sembra voler ritrovare.

Ripartire dal passato, dunque. Ma non come memoria nostalgica di un corpo in esso impaludato. Piuttosto, il passato che diventa esperienza e rivisitazione intesa come costruzione in perpetuo divenire delle possibilità affettive e di affezione del Cinema. Non è forse quanto scrive sullo schermo lo scrittore di *The Words* copiando il suo romanzo dalle pagine scritte da un altro? O il ritornare, una terza volta ancora, sul Phil di *Una notte da leoni*? Ecco allora che quello di Bradley Cooper ci appare come un corpo incredibilmente attuale, che oltrepassa l'immobilità delle strutture date per superarne i limiti. *Limitless*, senza limiti, appunto, come la materia stessa di cui è fatto il Cinema. Non a caso Steven Spielberg, con il suo lucidissimo discorso teorico su un Cinema che prova a ri-prendere se stesso per potersi proiettare ogni volta oltre, rendendo fluido o, meglio ancora, "in divenire" ogni suo confine, ha chiamato proprio Bradley Cooper ad interpretare Chris Kyle, il cecchino di *American Sniper*.

In basso: *Come un tuono*



# Aleksei Balabanov

*Del mostro nell'uomo*

*Dell'uomo nel mostro*

di margherita palazzo

Un ricordo del regista russo di *Brat* e *Cargo 200*, scomparso il 18 maggio scorso, a soli 54 anni. Un autore solitario di film liberi e stralunati, fieramente antiaccademici



Nei suoi film la letteratura è un punto di partenza importante, e se l'esistenza è cosa insensata, gli esseri umani la cavalcano ai suoi limiti più estremi: Samuel Beckett (*Schastlivye dni - Giorni felici*, del 1991) Franz Kafka (*Zamok - Il castello*, del 1994) e Mikhail Bulgakov: il suggestivo *Morfij - Morfina*, del 2008, ispirato a *Appunti di un giovane medico* e scritto da Sergej Bodrov jr., figlio del regista omonimo, attore nei due *Brat* di Balabanov nel ruolo di Danila Bagrov, in *Voyna (War)*

del 2002, e scomparso all'età di 31 anni in una valanga di neve, mentre si apprestava a girare un film da regista.

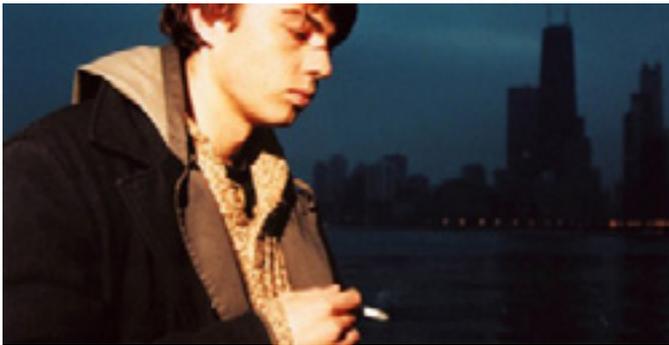
Ma anche William Faulkner, che in un'intervista Balabanov citava come suo scrittore preferito. Più giù, più a fondo nel cuore dell'uomo: e nella sua mortalità).

Gli adattamenti sono sempre liberi e stralunati, antiaccademici: "Non giro film per gli intellettuali, ma per le persone" ha sempre dichiarato. In realtà



A sinistra: *Zamok - Il castello*  
*Brat*

In basso: *Brat*



è stato accusato delle posizioni più svariate, accolto a volte anche al grido di "fascista". Non sono le idee a rendere interessante il cinema, sostiene, ma la vita stessa a permearlo con i suoi grandi temi declinati in chiave pratica. I dilemmi etici si rivelano direttamente nel male pensato e compiuto. Rivendica anche una chiave autobiografica - "i miei film sono sempre su di me" - forse riferita al

suo sentirsi un eterno outsider. Quando gli si chiedeva di Aleksandr Sokurov, forse il più grande regista russo vivente, rispondeva che il suo nome era sentito ormai quasi come un *brand* per un pubblico d'élite, al di là del valore delle sue opere. Dalle montagne degli Urali alla gavetta come assistente regista e al lavoro come traduttore per l'esercito sovietico, il successo internazionale arriva con l'atipico gangster movie *Brat* (*Brother*, 1999) selezionato in concorso al Festival di Cannes. "A tutti piace guardare film di criminali". Ebbene, i gangster di Balabanov sono sicari quasi per caso, orientati verso un occidente quasi mitologico (come dimostra il secondo *Brat* ([Il fratello grande](#)) del 2000, ambientato negli USA), la musica - punk, rock, new wave - fa da contrappunto alle loro vite (la band Nautilus Pompilius, fondata proprio nella città d'origine di Balabanov, Sverdlovsk, oggi Ekaterinburg).

In *Zhmurki* (*Mosca cieca*, del 2005) dirige Nikita Mikhalkov nel ruolo del boss, ma preferisce seguire due scagnozzi improbabili in una parodia dei cliché del genere, in una *dark comedy* che ha fatto scaturire i paragoni con il cinema di Quentin Tarantino: piuttosto infondati, visto che il dilemma etico o morale interessa molto meno al regista americano: se proprio bisogna fare dei paragoni,





Cargo 200

sempre con cautela, siamo più dalle parti delle maschere impassibili e incontrollabili di Takeshi Kitano, anche lui autore di un [Brother](#) e non a caso spesso citato e apprezzato da Balabanov. Il film successivo è il mélo *Mne ne bolno* (*Non mi fa male*, del 2006) sempre con Mikhalkov e con Renata Litvinova, musa di Kira Muratova.

Di freaks e di uomini, dunque. *Pro urodov i liudej* (*Of freaks and men*, del 1998) è una cavalcata satirica tra pornografia e origini del cinema (nel '95 Balabanov aveva già diretto *Trofim*, un episodio del film collettivo *Pribytie poezda - L'arrivo del treno*, celebrativo di 100 anni di cinema) che esplicita la teoria principale del regista, tutta giocata sulla necessità di scovare la bestialità dell'uomo nelle sue attività più organizzate e codificate. Oggi il primo ministro russo Dmitry Medvedev ha dichiarato pubblicamente che i film di Aleksej Ba-



labanov rappresentano un ritratto del paese nei momenti più drammatici della sua storia, ma nel corso della sua carriera non ha sempre avuto vita facile. Già nel '94 fondò la società STB per garantirsi la massima indipendenza.

[Gruz 200](#) (*Cargo 200*, del 2007) ha avuto una lavorazione travagliata. Balabanov aveva scritto la sceneggiatura per Evghenij Mirònov (attore di teatro molto noto in patria) che però rifiutò il ruolo, sentito come troppo controverso. Rifiutò anche Sergei Makovetsky, pur già diretto in *Of freaks and men*, e il regista dovette ripiegare su attori meno conosciuti. In Russia *Cargo 200* ha provocato un forte dibattito, non tanto per il ritratto di un paese allo sbando, quanto per la brutalità di alcune scene. Rifiutata dal Festival di Cannes, la pellicola approdò a Venezia 64, nella sezione Giornate degli Autori (da noi si può recuperare anche in DVD). *Cargo 200* condensa in sé molti aspetti della poetica di Balabanov. La linea sottile tra uomo e mostro è tracciata a mano, è una cosa tremolante, pronta a rivelarsi ad ogni istante, e se spesso ha a che fare col potere, in fondo sembra una caratteristica innata: tanto vale mostrarla interamente, toccando il limite della rappresentabilità dell'orrore. "È orrendo come la morte. Semplicemente geniale". Così definì il film il regista e attore Andrey Smirnov.

E come per la rappresentazione della morte, non deve esserci compiacimento: quando sta per caderci dentro, quando avverte il rischio, Balabanov



alza la posta e per contrasto, mentre la ragazza incatenata al letto al cadavere del suo amante - già reso cadavere da una guerra non meno sadica del sadico *villain* del film - non riesce più nemmeno ad articolare parole comprensibili, ci mostra la grottesca indifferenza di una vecchia inebetita davanti alla televisione, strappandoci quasi un sorriso angosciato.

Anche *Morfina* mostra il corpo umano in tutta la sua vulnerabilità, ma come in un'autopsia, il corpo mortale - morente, tumefatto, e poi sezionato e indagato - non cerca il nostro voyeurismo, né la nostra pietà: è un dato di fatto come gli elementi della natura. Il paesaggio, quello naturale e quello spesso mostruoso edificato dall'uomo, è un controcanto muto alle sue malattie e alle sue speranze.

I film successivi sono *Kochegar* (*A Stoker*, del 2010) ritratto agghiacciante di un anziano fochista (Mikhail Skryabin) veterano di guerra caduto in disgrazia, che nella sua fornace brucia anche corpi umani, e *Ya tozhe hochu* (*Me Too*, del 2012), ospite a Rotterdam 40 e Venezia 69, cavalcata satirica che vede come protagonisti un manipolo di sbandati - un gangster, suo padre, un ex ufficiale dell'esercito, un punk rocker, una ex prostituta - coinvolti in un apocalittico viaggio esistenziale alla ricerca della felicità che insieme omaggia e si prende gioco di uno dei capolavori di Andrej Tarkovskij, *Stalker*. Aleksei Balabanov ha lasciato incompiuto il suo ultimo progetto, sulla vita del gio-

vane Stalin. Nato il 25 febbraio 1959, è morto il 18 maggio 2013 a 54 anni, per un infarto: nello stesso anno in cui è scomparso un altro grande regista russo fieramente indipendente, amico e estimatore di Balabanov, [Aleksei German](#).

In alto: *A Stoker*  
In basso: *Morfina* e *Of freaks and men*



a cura di **Davide Di Giorgio**

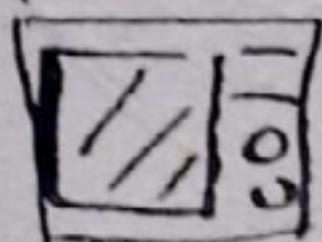
# MARIO BAVA

IL ROSSO SEGNO DELL'ILLUSIONE

SENTI  
IERI  
SEI  
OGGI

goware

REVOLUTION



WILL  
NOT BE

TELEVISED

IT WILL BE

TWEETED



# #OccupyGezi

di francesco maggi

FUORICAMPO

Twitter (e non solo) ha cambiato profondamente la "protesta", nella pratica e nel racconto. Riflessioni e immagini "social" dalla Turchia al Brasile

Partiamo dai numeri, perché in queste poche righe hanno un peso specifico fondamentale: #occupygezi (2 milioni), #direngeziparki (6 milioni) #direngezi (1 milione). Il pallottoliere di Twitter condensato nei famosi hastag, quando sarà uscito questo numero, avrà da giorni superato i 10,010,031 tweet segnati dal grafico. Un sismografo della ribellione 2.0. che ormai sembra impazzire sotto i colpi del fiume di informazioni condensate nei 140 caratteri. Foto, video, notizie in tempo reale. Richieste d'aiuto e denunce di





violenze o di arresti improvvisi. Un finestra aperta giorno e notte, più veloce dei vecchi media tradizionali, su quella Piazza turca, Gezi Park. L'ultimo frontiera delle proteste anti sistema/stato/governo. Tanto da diventare lo spauracchio del primo ministro Erdogan, dal pugno duro, ma forse poco avvezzo all'impossibilità di fermare il fiume digitale di twit.

*"Sono un cineasta di un Paese semi colonizzato in cui i resti del feudalesimo sono ancora vitali, partecipo alla lotta per l'indipendenza del mio Paese".* Da Entretien Yilmaz Güney in "Positif" n.234 settembre 1980.

RedHack\_EN @RedHack\_EN

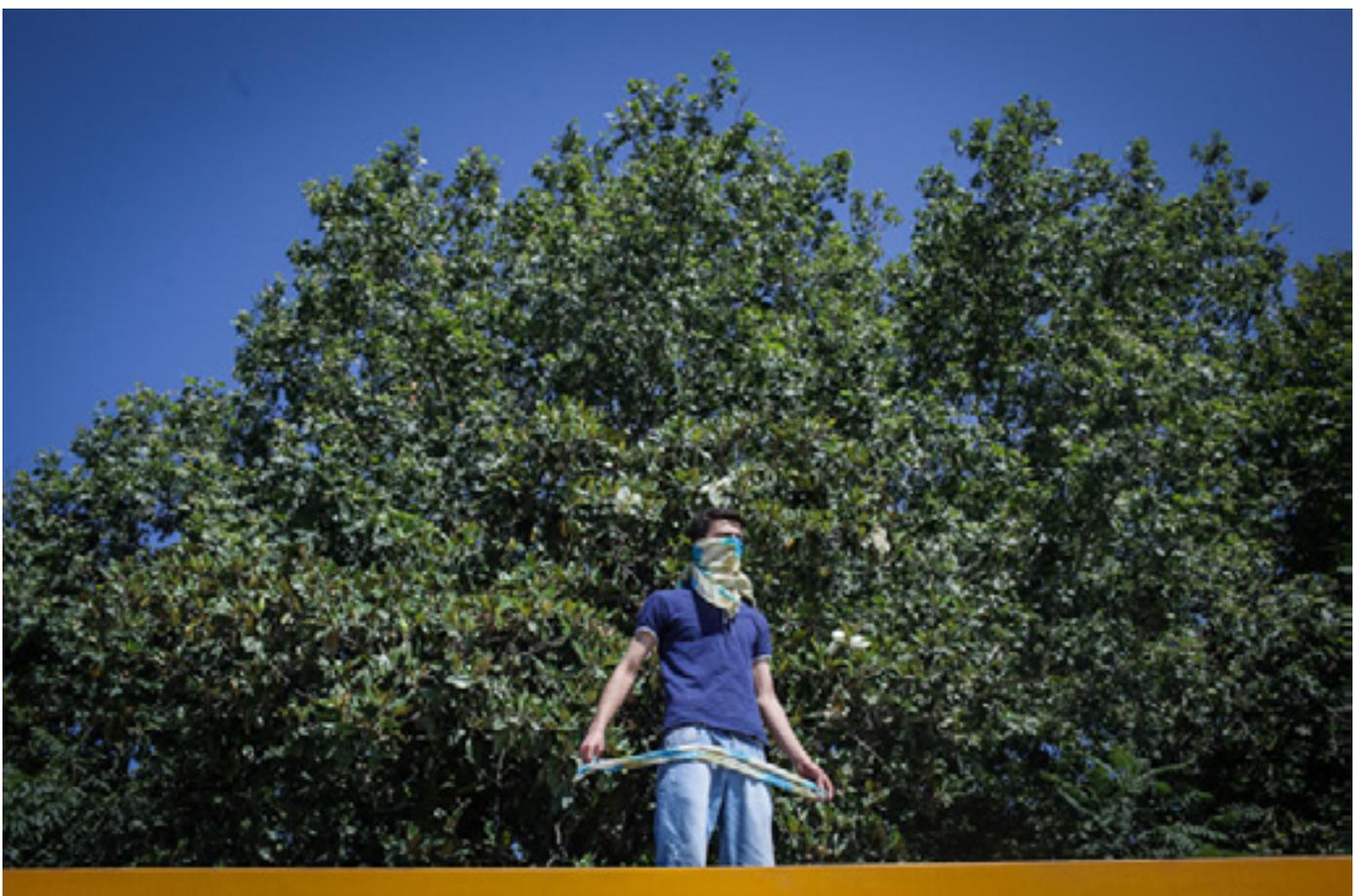
Reports of attack on people in Ankara, protesting yesterday's incident in #Lice. LIVE: [ustream.tv/channel/vankara...](https://ustream.tv/channel/vankara...)

#direnankara #occupyturkey

👍 Ritwittato 23 volte

Sembra solo ieri, ma sono passati già due anni, quando in un altro "giardino" metropolitano, Zucotti Park nella Grande Mela, partiva l'invettiva contro i Governi che non ascoltano. E internet, come doveva essere, ha da subito monopolizzato la scena. Per rivendicare quelle manifestazioni diventando il megafono e la calamita dei movimenti. Quelli che vorrebbero infettare con il Virus anti







capitale il cuore del sistema che fabbrica lavoratori ma fa di tutto per ridurre il lavoro. Distruggerlo dall'interno con le stesse armi che l'hanno visto proliferare e ingrassare, è uno degli scopi dei movimenti. Il web è una di queste armi. L'aggregatore orizzontale per mettere ogni persona in contatto con l'altra. Ogni sussulto un richiamo per il prossimo, ogni foto una scossa alla coscienza assopita.

Un parco nei paesi occidentali, una piazza per le primavere arabe. Oggi Istanbul, ieri Tunisi, Tripoli e Il Cairo. È il vento del cambiamento che ha piegato i regimi di Mubarak e Ben Ali a trascinare i giovani in strada secondo alcuni osservatori. Poi accade che neanche il calcio possa far dimenticare povertà e miseria, disoccupazione e corruzione. Anche se in Brasile il pallone è una religione assai più praticata del cattolicesimo. E i mondiali, che saranno ospitati l'anno prossimo, il Giubileo profano tanto atteso. Gli scontri e i feriti fuori dagli stadi che hanno ospitato l'antipasto dei mondiali, la Confederations Cup, dimostrano ancora una volta, che i miracoli economici non coincidono (mai) con quelli sociali. Un fiume di speranze e sentimenti, rabbia e delusione. Un clamoroso e sopito ossimoro così immensamente seducente, dove povertà e rinascita duellano ogni giorno. *Deus e o*

*diabo na terra do sol* profetizzava 40 anni fa il regista brasiliano Glauber Rocha. Allora nel grande Brasile c'erano colpi di stato e la dittatura. Fame e miseria. Oggi splendidi stadi e una economia che tira. Ma la rabbia ha la stessa intensità.



←
Tweet
🔍
✉



**çArşı**  
@cArsi\_1982

**Gaza gelip çArşı'dan biri ile evleneceğim diyenleri tek tek not alıyoruz. Tribünde bekar adam bol. Sonra geri vites yapmayın**

04.06.2013 22:45

**360 RETWEETS 129 FAVORITES**

←
↺
★
⋮

a cura di **Giacomo Calzoni**

# DARIO ARGENTO

*L'amore e l'orrore*

SENZA  
IERI  
SELY  
AGGI

goware

# L'UOMO CHE SAPEVA TROPPO

Forse il maxifaccendiere è l'esemplare più autentico della commedia dell'arte italiana, quel Truffaldino servo di due padroni capace di servire al tempo stesso il peggior stato tangentario e il peggior Vaticano di potere... in una notte da leoni (in) tre: Jep, Bisignani e l'amico di famiglia.

*"...c'è l'illustre castrato, generale avvocato di culano, che quando parla tiene in mano un finto cazzo levigato... di più: Liberali sol di nome, liberisti a tornaconto, sanno dire 'all right welcome', e far sempre il finto tonto... questa cantata a voci tristi è dedicata a comunisti e democristiani... né laico, né prete, intendo votare, ho sempre sete, voglio chiavare... ma anche monarchico anafilattico, allergico repubblicano, idiosincratico socialdemocratico. Rimasto son solo, ho preso lo scolo: Non voterò!" (Antonio Delfini)*

thief