

SENTIERI  
SELVAGGI

magazine

n.2

luglio/agosto 2012

# Restless

Il cinema nell'era  
dell'inquietudine

65°

Festival del film Locarno

1-11 | 8 | 2012

Experience  
Locarno!

[www.pardo.ch](http://www.pardo.ch)

Main sponsors:



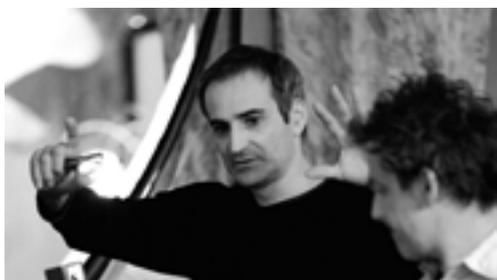
UBS

aet

MANOR<sup>®</sup>



swisscom



8

22

27

## EDITORIALI

- 5 [Restless, l'elogio dell'inquietudine](#)
- 7 [La piccola pelle](#)

## INTERVISTE

- [Confessioni di un critico cineasta](#)  
(Conversazione con Olivier Assayas)

## FESTIVAL

- 14 [Venezia 69: Stay human?](#)
- 20 [Locarno 65: lo schermo del mondo](#)
- [Leos Carax - Merde!!! L'inno del corpo sciolto](#)

- 25 NEWS

## FILM DELL'ANNO

- RESTLESS  
[Il canto dell'uccello](#)



## 34

- 30 Sotto il segno di Rimbaud
- Gus Van Sant, l'indipendente che piace a Hollywood
- 37 Boss, il (televisivo) di Gus Van Sant
- 40 Mia Wasikowska, My Own Private Australia
- 46 Henry Hopper, l'artista di famiglia
- CUORE SELVAGGIO**
- 49 Fantasma kamikaze
- 51 La morte è facile, è l'amore che è difficile
- 54 Tempi inquieti
- 55 **DVD DEL MESE**

### ULTIMI BAGLIORI

- La tela di Stan
- Marvel Movies, gli eroi senz'anima
- I segni della fine?
- Gloria e suicidio
- La lunga strada
- Tempi morti
- L'isola del giorno prima

- 62
- 66
- 67
- 68
- 70
- 72

## 60

### VIDEO DEL MESE

74



## 84

- FACES**
- 75 Mark Wahlberg, l'attore per caso
- 79 Ernest Borgnine, vita di un timido
- 83 **FOTO DEL MESE**
- FUORICAMPO**
- Quei bravi ragazzi: i Jackal ritrovati
- 86 Il pubblico, l'uomo in più del testo contemporaneo



## Sentieri selvaggi magazine

n.2 luglio/agosto 2012

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

**Direttore responsabile**  
Federico Chiacchieri

**Direttore Editoriale**  
Aldo Spiniello

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

**Hanno collaborato a questo  
numero**

Francesca Bea, Giorgia Bernoni,  
Giacomo Calzoni, Tonino De Pace,  
Emanuele Di Porto, Leonardo Lardieri,  
Pietro Masciullo, Margherita Palazzo,  
Grazia Paganelli, Fabiana Proietti,  
Demetrio Salvi, Antonio Termini

**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)

# Restless

## l'elogio dell'inquietudine

di **federico chiacchieri**

33.280: sono i download del primo numero di *Sentieri selvaggi Magazine!* (chi lo avesse perso può scaricarlo [qui](#)). È un dato, pur da prendere con le dovute cautele (ci torneremo prossimamente a ragionare sui numeri della rete e sulla navigazione "non umana" del web), che sicuramente ci conforta e, pure, ci carica di responsabilità. Anche perché questo Magazine è fatto per essere sfogliato su di un tablet, ma noi sappiamo bene che la maggior parte dei nostri lettori ancora non ha il dispositivo inventato dalla Apple. Ad oggi, infatti, se prendiamo come buoni i dati di Google Analytics (e qualche riserva ce l'abbiamo...) risulta che soltanto l'8,53% dei nostri lettori accede a [www.sentieriselvaggi.it](http://www.sentieriselvaggi.it) da un dispositivo mobile.

Insomma lo sappiamo che, almeno tra i cinefili, questo è un mensile per "pionieri"...eppure i commenti e le vostre reazioni sono stati molto incoraggianti, soprattutto sulla scelta di una grafica così "understatement", che accentuasse la centralità di un gradevole ritorno alla leggibilità del testo.

Andiamo avanti con questo numero, necessariamente doppio, per l'estate. E visto che in sala non esce nulla di particolarmente stimolante, e le sale richiudono per l'estate come accadeva

anni fa, abbiamo scelto di dedicare l'attenzione a quello che la nostra redazione ha eletto come miglior film dell'anno, *Restless*, diretto da Gus Van Sant. Per noi l'anno cinematografico continua a chiudersi a luglio, ed è occasione per ragionare su quanto visto nella stagione. *Restless (L'amore che resta)* è uno di quei rari casi in cui si combinano diversi talenti e creatività. In primis l'autore dello script, l'esordiente Jason Lew, poi l'attrice Bryce Dalla Howard che se ne è innamorata e ha deciso di produrlo insieme al padre Ron Howard, scegliendo un regista sensibile e profondo come Gus Van Sant, che ha sua volta portato la grande risorsa delle musiche di Danny Elfman, e infine l'accoppiata dei due giovanissimi interpreti, cui dedichiamo dei gustosi profili, Henry Hopper (figlio di Dennis!) e l'incredibile Mia Wasikowska. Insomma un film perfetto, delicato ed emozionante, che ci porta nei luoghi dell'inquietudine giovanile, nei territori di confine tra la vita, l'amore, la morte. Un film bello e prezioso, quasi "invisibile" e che invece deve essere subito recuperato e fatto girare dovunque. È un po' anche il senso di fare una rivista di cinema: scoprire le meraviglie che vediamo e dividerle con gli altri. Buone visioni e buone letture.

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

**SENTIERI SELVAGGI**

**La passione  
e la forza**

il cinema  
da fare, scrivere, pensare

**Sentieri selvaggi**  
**SCUOLA DI CINEMA**  
[www.scuolasentieriselvaggi.it](http://www.scuolasentieriselvaggi.it)  
[www.sentieriselvaggi.it](http://www.sentieriselvaggi.it)

# La piccola pelle

di aldo spiniello

amore annabel arte **attore** attori attraverso autore ben borgnine carax **cinema** corpo  
davvero diventa figlio **film** giovane **gus** henry hopper immagine modo molti morte new padre  
passato **personaggi** personaggio possibile **protagonista** pubblico punto qualcosa realta **regista** restless  
**sant** scena **sembra** senso **serie** sguardo **storia** ultimo **van** vedere viene wahlberg

È inutile. Non riusciamo a prendere le distanze da quella maledetta, benedetta parola: *cinema*. È un'ossessione. E, non a caso, andiamo sempre, fin troppo ostinatamente, alla ricerca delle ossessioni di chi il cinema lo fa. Ma, stavolta, rispetto al primo numero, una sorpresa, seppur piccola, c'è, il primato è cambiato. C'è un'altra parola che acquista peso: *film*. Non c'è molta differenza, si obietterà. Eppure, è il segno di un cambiamento, sottile, impercettibile forse, ma decisivo. Un cambiamento che racconta uno slittamento, uno spostamento sull'asse dell'attenzione: il progressivo passaggio dall'astratto al concreto, dall'idea alla materia stessa del cinema, cioè quei *testi*, quelle *immagini concrete* che ne costituiscono la sostanza (e quindi l'idea, la forma, la teoria?).

Film, pellicola, piccola pelle... sempre di superfici si parla. Ma come potrebbe essere altrimenti? Il cinema non è chirurgia, è fisica, chimica, semmai. Eppure in quella parola c'è un che di tattile, si avverte la sensazione della densità di un corpo che ci viene incontro, ci sfiora, ci oppone resistenza, ci sfida persino. Ma sempre e comunque ci richiama a una concretezza, gioiosa, dolorosa, che in qualche modo si oppone alla smaterializzazione progressiva delle cose. Ha ancora senso parlare di *film* nell'epoca del digitale? Forse no. Il corpo, i rapporti entrano nel dominio del virtuale alla velocità della luce (quindi di un'immagine). Epperò ci ostiniamo ancora a usare quella parola, dichiarando fieramente il nostro essere *fuori tempo*. O

magari il nostro essere *non ancora in tempo*.

Per questo, forse, abbiamo dedicato questo secondo numero di *Sentieri Selvaggi Magazine* a un film, *Restless*: un esile UFO, oggetto non identificato, che è riuscito, in questi tempi inquieti, a far vibrare, più di ogni altro, la nostra (piccola) pelle, raccontandoci l'amore e la morte, cioè le due esperienze fondamentali che, pur riguardando le nostre anime, sono un affare terribilmente concreto di corpi che s'incontrano, si avvinghiano, si dissipano. Materia e chimica appunto. Un film fuori tempo, è ovvio, *vintage* in apparenza, dolce, malinconico, ma decisamente al di là della vulnerabilità delle mode. E proprio per questo poco visto, poco amato, poco citato.

Nella sua fragilità dichiarata, *Restless* si pone al centro esatto delle nostre emozioni e riflessioni. Ed è il punto di partenza obbligato delle nostre traiettorie tra i titoli dell'ultima stagione, le nostre *storie del cinema*, testardamente tese alla ricerca di quegli sguardi capaci di raccontare questi tempi inquieti, eppur anche di andar oltre, di superarli, raddrizzarli, forse, con la forza della loro sincerità, passione, densità. Coppola, Lioret, Ann Hui, Spielberg, Brad Bird, Gavin O' Connor. È un numero fatto di nomi, cioè di persone, a cominciare da Van Sant e dai suoi splendidi protagonisti, fino ad arrivare all'immenso Borgnine, da poco scomparso, e al decisivo Mark Wahlberg. Senza dimenticare Assayas e Leos Carax. In attesa di Locarno e Venezia.

# Confessioni di un critico cineasta

*Conversazione con Olivier Assayas*

di carlo valeri e fabiana proietti

Mentre il suo ultimo attesissimo film sul '68, intitolato *Après Mai*, parteciperà al Concorso della prossima edizione del Festival di Venezia, riproponiamo una lunga intervista inedita al regista francese Olivier Assayas, realizzata in occasione della sua breve permanenza ad Arezzo come ospite della rassegna "Cuori ribelli" organizzata da Cineforum 2 e Sentieri selvaggi nel marzo 2010. È stata l'occasione – preziosissima – di poter conversare a 360 gradi di cinema e di critica con uno dei più grandi cineasti contemporanei

**Parliamo di uno dei tuoi ultimi film. *L'Heure d'été*. È un film che si ricollega a una tradizione specifica del cinema francese, pensiamo ad esempio a Claude Sautet. Curiosamente nella tua filmografia viene dopo due film come *Demonlover* e *Boarding Gate*, che sono film in cui affronti il genere e la frammentarietà del mondo contemporaneo. A tal proposito questo ritorno a casa con *L'Heure d'été* ci sembra ancora più rilevante.**

*Demonlover*, *Clean* e *Boarding Gate* è una trilogia sulla globalizzazione. I film hanno come soggetto la circolazione delle merci e degli individui. Tutto si basa sulla mia idea che il cinema indipendente, nello specifico quello francese, non si è confrontato con una società aperta al mondo contemporaneo. Ho avuto l'impressione che il cinema francese, ma anche più generalmente europeo, non fosse riuscito ad interpretare il cambiamento economico e culturale del mondo contemporaneo, dei nuovi mercati internazionali asiatici e americani. È difficile girare film che affrontino cultura, società e linguaggi in trasformazione, perché se si esce dalla logica del finanziamento convenzionale, di conseguenza si esce anche da quella dello star system. Ho allora avvertito la necessità di reinventare un modo di fare film e trovare finanziamenti e in questa prospettiva ho girato con finanziamenti

dall'estero. Quando ho deciso di sviluppare un film francese, dopo *Clean*, ho riscontrato più difficoltà di prima, perché sono dovuto uscire da certe logiche distributive. Nonostante il successo di quel film, non sono riuscito a portare a termine il progetto successivo. Poi ho realizzato un film come *Boarding Gate*, un b-movie astratto, più facile da finanziare. E quando, finalmente, ho avuto l'occasione di girare *L'Heure d'été* mi portavo dietro un grande senso di frustrazione. Desideravo da tempo lavorare con attori francesi, filmare paesaggi intorno a Parigi, che sono anche i luoghi della mia infanzia. Tutto questo mi mancava terribilmente. Sentivo la necessità di un ritorno alle origini, a qualcosa di autobiografico, almeno in parte. Non conosco molto bene i lavori di Claude Sautet, se c'è un richiamo al suo cinema non è tanto per i contenuti dei suoi film, quanto forse per gli aspetti tecnici. È un regista molto interessante, ma non penso che sia stata l'influenza maggiore. Quando ho scritto *L'Heure d'été* avevo in mente qualcosa di molto astratto, dove i protagonisti erano oggetti e ho sempre visto questo film come una riflessione sull'arte e il senso che riveste nella nostra vita. Era interessante sperimentare come gli oggetti inanimati potessero essere involucri degli affetti umani. In verità, pensavo che questo film avrebbe avuto un vita estremamente marginale, senza alcun



potenziale commerciale. Mi sono sentito stimolato dal soggetto, anche perché ho avuto la fortuna di lavorare con gli attori giusti e ho potuto sviluppare l'idea iniziale in modo tale che il film è riuscito gradualmente ad acquisire una dimensione umana e universale che riguarda il lutto e l'eredità, temi che si sono poi ulteriormente ampliati durante il lavoro sul set. Credo che gran parte sia dovuto al mio desiderio di realizzare un film francese, perché lavorare con attori stranieri in un linguaggio che non è il proprio è estremamente stimolante, ma allo stesso tempo pone dei limiti, non permette di toccare alcune zone come poi avviene con un film radicato nella tua stessa cultura. In questo film, ad esempio, ho lasciato gli attori liberi di improvvisare, ma io stesso stavo improvvisando, inventando costantemente nuove battute e nuove riprese. Il processo creativo del film si è rivelato così molto interessante ed organico.

**Nel tuo lavoro si passa dagli attori agli oggetti, una soluzione già adottata in *Boarding Gate*, in cui sono presenti le merci. In *L'Heure d'été*, invece, è diventato un modo per parlare del tempo che scorre e attraversa gli oggetti. Come hai vissuto questo spostamento di interesse dal corpo umano all'oggetto e cosa ha comportato questa operazione in termini di messa in scena?**

Il film in realtà ha una risonanza molto intima per me, perché l'ho scritto in un momento molto difficile quando mia madre stava invecchiando e avevo la sensazione che non sarebbe vissuta ancora a lungo. È morta qualche mese prima che iniziassi le riprese e questo evento ha inciso sull'evoluzione del film. Posso dire che esistono due livelli di lettura: uno è incentrato sulla riflessione inerente alla verità del nostro attaccamento alla creazione umana, che investe il valore dell'arte proiettata verso il futuro e quindi coinvolge il concetto del tempo. Si riflette su cosa si guadagna e cosa si perde. Il film non vuole essere conclusivo, è fatto per porre domande, non per formulare risposte, porta a interrogarsi e permette di aprire nuove questioni. L'altra chiave riguarda la bellezza degli oggetti "abitati" dalla personalità di mia madre. La poesia e la profondità proiettata su questi oggetti ha a che vedere con la sua grazia e rappresentano la sopravvivenza della sua presenza.

**Parlando di un film come *Boarding Gate*, ci viene subito in mente *Asia Argento*. Senza di lei non avresti costruito quel tipo di immaginario. In Francia ha registrato i suoi migliori risultati, cosa pensi che possa dare al pubblico come attrice?**

La trovo geniale. Quando ho girato insieme a lei *Boarding Gate* mi ha affascinato il modo in cui ri-

creava emozioni delicate e intese, trasformandole dall'interno. Inoltre, poteva anche essere un'attrice action, per la sua fisicità e la sua animalità. Non ho mai incontrato attrici che avessero queste due anime, quella poetica e quella fisica, con un'affinità per il cinema unica. Solitamente non mostro mai agli attori la loro performance, perché ritengo che perdano di autenticità. Con Asia ho dovuto agire diversamente, perché ho capito che aveva la capacità di guardare i ciak nel loro succedersi riuscendo poi a cambiare una cosa minima in uno specifico movimento in grado di aggiungere una valenza ulteriore alla scena, senza perdere nulla della propria spontaneità e della propria naturalezza. Ho lavorato con molti attori consapevoli delle loro azioni e dei loro movimenti, ma sempre a scapito della loro veridicità sulla scena. Con Asia sono riuscito ad andare più lontano nel lavoro di creazione filmica. Sembra un "animale cinematografico".

**A differenza di molti tuoi colleghi, non hai mai usato il supporto digitale. Eppure rivedendo alcuni tuoi film, penso ad esempio ad alcuni frammenti di *Fin Août Début Septembre* o di *Boarding Gate*, ci sembra che il tuo modo di girare e la libertà espressiva del tuo cinema si prestino molto al formato in digitale. Ci chiedevamo come mai non ti fossi mai interessato**

**a questo supporto, continuando a preferire la pellicola.**

Ci sono registi che hanno incontrato il digitale e ha cambiato loro la vita, abituati com'erano a dei set imponenti e a macchine da presa pesantissime. Per me invece il digitale non è mai stata una scoperta perché ho cambiato il mio modo di lavorare, sbarazzandomi dell'imponenza convenzionale di un certo tipo di cinema, molto prima dell'avvento del digitale. In *L'eau froide* ho lavorato con il super16 e mi sono trovato benissimo, riuscendo a girare con un troupe piccolissima in quattro settimane.

**Per me il digitale non è mai stata una scoperta perché ho cambiato il mio modo di lavorare molto prima**

Fu un'esperienza di grande libertà che mi permetteva di lavorare già nelle stesse condizioni del digitale. Grazie anche a delle pellicole sensibilissime, che già nella prima metà degli anni Novanta era possibile utilizzare, potevo girare in super16 con poca luce, con la camera a spalla, sfruttando cioè tutti i vantaggi che tanti registi avrebbero scoperto col digitale. A oggi ho fatto quattro film in super16 (*L'eau froide*, *Irma Vep*, *HHH Portrait de Hou*





Hsiao Hsien, *Fin Août Début Septembre*) e questa esperienza ha liberato il mio stile e il mio modo di lavorare sul set. Ho spesso avuto l'impressione che in tali condizioni il digitale non sarebbe stato un valore aggiunto, ma anzi mi avrebbe addirittura penalizzato perché la grana del super16 mi è sempre sembrata più cinematografica, più funzionale e anche più bella rispetto al digitale. Dopo i quattro film che ho citato, quando per realizzare *Les destinées sentimentales* dovetti tornare a girare con il 35mm, mi scoprii profondamente influenzato da questa esperienza. Da quel momento in poi mi sono preoccupato molto di preservare la libertà formale e la leggerezza che avevo scoperto con il super16. Successivamente, sia in *Clean* che in *Boarding Gate*, ho utilizzato un 35mm a tre perforazioni invece di quattro, riuscendo in tal modo a utilizzare meno pellicola, risparmiando sui costi e avvicinandomi il più possibile alle condizioni del super16 e del digitale. Con le tre perforazioni la pellicola in fase di ripresa scorre più lentamente, la camera fa meno rumore ed elimina tutta una serie di problemi tipici della presa diretta in 35mm. In queste condizioni posso utilizzare una macchina da presa non più pesante di una camera in digitale, con i suoi stessi vantaggi e con in più la bellezza della pellicola. Con il mio ultimo film *Carlos*, girato per Canal+, ho seguito lo stesso metodo di *Clean* e *Boarding Gate* girando addirittura in un 35mm a due perforazioni. Sono

riuscito a ottenere una libertà assoluta e davvero stupefacente per un prodotto televisivo.

**A proposito di *Carlos*, che come hai fatto notare è un film girato per la televisione, quanto ti interessa la serialità televisiva? Molti studiosi ormai la ritengono una forma d'arte alla stessa stregua del cinema o della pittura.**

Quello di *Carlos*, che è diviso in tre parti per una durata totale di cinque ore e mezza, era un progetto che mi interessava soprattutto per le sue dimensioni produttive e drammaturgiche, e per il fatto che avrei potuto realizzarlo con delle condizioni creative vantaggiosissime, che al cinema non avrei mai potuto mantenere. *Carlos* è infatti girato in cinque-sei lingue diverse, in 35mm e in Cinemascope, con attori pressoché sconosciuti. A pensarci bene è stato un miracolo che io abbia potuto realizzarlo. Eppure se devo dire la mia idea sulla serialità, devo ammettere di non tenerla molto in considerazione. Non guardo la TV, sebbene sia sicuro che vi siano anche lì dei prodotti qualitativamente interessanti. Non riesco a interessarmi alle serie. Non ne condivido la frustrazione sottesa allo sviluppo drammaturgico e non mi piace la dipendenza fruitiva che innescano con lo spettatore. A me piacciono le opere che in un modo o nell'altro arrivano a un punto fermo, arrivano a compimento, anche se poi magari lasciano allo spettatore libertà interpretativa. Oltretutto io credo



ancora nell'esperienza collettiva del grande schermo e in questo forse sono un po' all'antica. Non reputo la solitudine di una visione domestica allo stesso livello di una proiezione pubblica in sala. Non c'è la stessa qualità di concentrazione, né la stessa implicazione. Per questo penso sempre di fare film per il cinema. E anche *Carlos* nella mia ottica è un film per il cinema. Per quanto mi riguarda se non ci fosse stato lo schermo probabilmente non sarei mai diventato regista. Anche se quello cinematografico è un pubblico per forza di cose ridotto rispetto a quello televisivo, mi sembra comunque più forte e intenso. Qualitativamente migliore. E io ho sempre amato più la qualità che la quantità. Parlo di qualità intendendo anche il rapporto tra lo spettatore e l'opera in questione. Il rapporto con l'arte deve essere infatti bilaterale, nel senso che per parte sua lo spettatore deve andare incontro all'opera, deve fare uno sforzo verso l'opera. E questo vale sia per il cinema che per la pittura o la musica. Se non c'è questa complicità tra il fruitore e l'opera non c'è arte.

**Affrontando il doppio lavoro di critico e di regista si è portati spesso a cercare delle linee comuni tra le due attività. Anche il tuo caso è emblematico dal momento che hai scritto nei Cahiers dal 1980 al 1985, per poi iniziare a fare film. A distanza di una trentina d'anni come giudichi questo tuo rapporto tra critica e regia e più in generale cosa pensi della scrittura cinematografica, visto che comunque per tutti questi anni hai continuato a scrivere libri e saggi di cinema?**

Ci sono degli aspetti diversi. Una parte di quello che scrivevo all'inizio degli anni Ottanta, sia per quanto riguarda la critica che la teoria cinematografica, aveva a che vedere con la mia formazione, con la strada personale che cercavo di trovare nel vedere film di altri registi. Avevo la necessità primaria di chiarire a me stesso degli aspetti della pratica cinematografica che mi si presentavano come problematici. E avevo la sensazione che la scrittura e la riflessione fossero una maniera per arrivare a strutturare il mio rapporto con la pratica del cinema, capire in che modo avrei avuto la possibilità di fare dei film e che direzione avrei potuto prendere. Non ho avuto l'impressione di scrivere tanto su registi o film che ammiravo, quanto di trattare quelle opere e quei cineasti che mi portavano a pormi delle domande, e ho sempre scritto avendo l'intenzione di "andare avanti", chiarendo continuamente a me stesso idee e procedimenti. Per me la scrittura è stata la scuola di cinema. Non sono mai andato a studiare cinema e mentre tanti colleghi registi studiavano nelle scuole io scrivevo per i *Cahiers du cinéma* e contemporaneamente facevo cortometraggi. C'era sempre un incessante movimento di andata e ritorno tra la riflessione e la pratica.

Poi c'è la questione della scrittura più in generale. Io nella mia vita ho sempre scritto – comprese pagine diaristiche che non pubblicherò mai. Non ho mai perso il rapporto con la scrittura, perché c'è sempre stato un forte interesse per la teoria del cinema e a sua volta penso che il cinema stesso si sia sempre nutrito di una costante riflessione sul suo linguaggio. Del resto alcuni tra i registi che

## OLIVIER ASSAYAS

amo di più hanno scritto cose bellissime sul cinema. Penso a Tarkovskij soprattutto, che è autore di un libro magnifico, essenziale per comprendere il cinema moderno. O anche a Renoir. E per me è del tutto naturale, ancora oggi attraverso saggi o articoli di vario genere, ritornare occasionalmente a riflettere sul linguaggio cinematografico attraverso la scrittura. Diventa un'attività fondamentale perché mi aiuta per il mio stesso lavoro.

Oltre a questo ci sono dei casi particolari, come il saggio che ho scritto su Edward Yang un paio d'anni fa dopo la sua morte. Lì sentivo di avere una sorta di responsabilità nei confronti della sua persona e della sua opera, che mi sembrava non fosse mai stata pienamente capita non solo in Europa ma in tutto il mondo. Io, che avevo sempre ammirato il suo lavoro e ho sempre sentito di capire quello che Edward cercava di fare attraverso il suo cinema, ho creduto di essere se non l'unica persona, almeno una delle poche che aveva la possibilità di trasmettere la sua arte agli altri e raccontare la profonda amicizia e stima che mi legava a lui.

**A tal proposito, leggendo i tuoi articoli e i tuoi saggi e vedendo i tuoi film, ci sembra di riscontrare la grande influenza del cinema orientale, soprattutto quello hongkongese e taiwanese. Quanto è stato importante questo cinema per te e che ruolo ha giocato il tuo lavoro da critico e giornalista su questo cinema?**

È stato importantissimo. Ci sono però due aspetti diversi. Uno riguarda la mia passione per il cinema di Hong Kong, la sua astrazione, il montaggio rapidissimo, ecc. sono tutti elementi che non ho utilizzato nei miei primi film, ma successivamente, un po' più tardi. Nell' '84 con Charles Tesson durante il nostro viaggio a Hong Kong, vedevo i film in sala di montaggio perché mi interessava come erano fatti.

Mi coinvolgeva un aspetto che era soprattutto di natura giornalistica e cinefila, mentre da un punto di vista pratico e di ispirazione il momento importante per me è stato l'incontro con il cinema di Taiwan, che subito mi sembrò avere una modernità e una pertinenza completamente estranei al cinema francese di quegli anni. E nel contesto del cinema taiwanese nel tempo sento di aver avuto un dialogo specifico con Edward Yang.

È da molti considerato l'erede diretto della Nouvelle Vague dei Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol, ecc. Come loro nasce nella critica, affermandosi all'interno della redazione dei prestigiosi "Cahiers du cinéma" nei primi anni Ottanta, per poi approdare successivamente prima alla sceneggiatura e poi alla regia. Il suo primo film è *Disordine* (1986), pellicola che racconta l'altra grande passione del regista, ovvero la musica, inserendola nelle vicissitudini di un gruppo di amici all'interno di un complesso rock che decide di sciogliersi.

Successivamente Assayas continua a proporre un cinema interamente dedicato a una personale ricerca sulle relazioni umane e sentimentali, attraverso opere di grande coerenza formale e narrativa: *Il bambino d'inverno* (1989), *Contro il destino* (1991), *Une nouvelle vie* (1993), segnano un percorso autoriale maturo ma, almeno in Italia, spesso penalizzato da una distribuzione distratta, per non dire assente.

*Irma Vep* (1996), interpretato dalla star di Hong Kong Maggie Cheung, è insieme un omaggio metacinematografico al cinema muto e al cinema orientale, mentre il notevole *Fin août, début septembre* (1998) ottiene un ottimo successo internazionale e scopre una nuova generazione di attori francesi, tra cui spicca Mathieu Amalric. Tra i suoi lavori "teorici" anche il documentario: *HHH Un portrait de Hou Hsiao Hsien* (1997): omaggio al grande regista di Taiwan. Mentre *Noise* (2005) è la registrazione della manifestazione musicale Festival Art Rock. Nel 2004 *Clean* vale alla Cheung, ex moglie del regista, la Palma d'oro per la miglior interpretazione femminile, mentre due anni dopo, sempre a Cannes, viene presentato il noir *Boarding Gate* (2006) con Asia Argento e Michael Madsen.

Nelle pause tra un film e l'altro, continua la sua attività di critico e saggista: negli ultimi vent'anni sono stati infatti pubblicati suoi scritti su Ingmar Bergman, il cinema asiatico, Kenneth Anger e Guy Debord. Nel 2010 a Cannes viene presentato "Fuori concorso" il fluviale *Carlos* (2009), biopic di quasi sei ore girato per la televisione e dedicato alla figura del terrorista internazionale Ilich Sánchez, che nel 2011 vince il Globo d'Oro come miglior serie Tv. Il suo ultimo film *Après Mai (Something in the Air)* verrà presentato in Concorso alla imminente 69esima edizione del Festival di Venezia.

# Venezia 69

## Stay Human?

di margherita palazzo

Il fallimento del modello capitalistico, la crisi economica, un vento inquieto che spira a livello mondiale e che stimola l'esigenza di ritrovare un varco verso l'umanità: il cinema, a Venezia, si fa portavoce della "temperatura" globale. Dal 29 agosto all'8 settembre



È l'anno del ritorno di Alberto Barbera, già direttore artistico tra il '98 e il 2001. Il timore è quello di una "pietrificazione" del festival, che negli otto anni consecutivi di ottima gestione di Marco Müller si è avviato a trasformare [l'istituzione in un laboratorio, il museo in uno spazio aperto e vivo](#). Staremo a vedere (tra il 29 agosto e l'8 settembre): per ora ci limitiamo a registrare la riduzione del numero complessivo dei film e una selezione che difetta un po' in opere sperimentali, ma che registra alcune novità interessanti, come il programma in streaming web, gestito da FestivalScope, che consentirà a 500 spettatori da tutto il mondo di vedere in diretta 15 film di Oriz-

zonti e 12 cortometraggi. Tra le novità, partono anche due iniziative modellate sull'esperienza di altri festival internazionali, il workshop dedicato ai giovani filmmakers Biennale College - Cinema e il Venice Film Market, dedicato alla presentazione e all'acquisto di nuovi titoli da parte dei professionisti del settore.

Dal punto di vista dei contenuti, anche il cinema si muove nel tentativo di ritrovare, se esiste, la formula di un'umanità che sembra perduta, al di là di squali del profitto, tensioni di guerra, poteri forti. Scoprire una spiritualità che non ha nulla a che fare con fondamentalismi e credenze reli-



giose. E anche fornire un ritratto antropologico di quelli che possono essere i vari percorsi personali e collettivi in un universo tanto ipertrofico e spostato. Lo stesso Barbera ha dichiarato che il tema ricorrente della Mostra è la crisi e i suoi devastanti effetti sociali, ma la sensazione emerge anche da altri festival (esemplare il greco *Boy Eating the Bird's Food* all'ultimo Karlovy Vary).

Tra i film IN CONCORSO c'è un Kim Ki-Duk che sembra tornare alla straziante fisicità e ai dilemmi radicali dei suoi primi emozionanti film, ma declinandoli all'interno della "tragedia del capitalismo moderno". *Pieta* è l'incontro tra un uomo e una donna che non possiedono nulla: lui, solo il suo "lavoro", che consiste nel riscuotere soldi per un usuraio; lei, solo la propria apparizione nella sua vita: sostiene di essere sua madre.

Una delle anteprime mondiali più attese è certamente *To The Wonder* di Terrence Malick, che vanta la fotografia di Emmanuel Lubezki e le scenografie di Jack Fisk. A partire da [The Tree of Life](#) il regista è entrato in un periodo di lavoro intenso, che ci regalerà anche i prossimi *Knight of Cups* e *Lawless*. In *To The Wonder* la "meraviglia" è un isolotto della Normandia, Mont Saint-Michel, che Marina (Olga Kurylenko) e Neil (Ben Affleck) visitano al culmine del loro amore. Una volta tornati in Oklahoma, il loro rapporto si incrina. Marina si avvicina a un sacerdote e compagno di esilio (Javier Bardem) che sta lottando con la sua vocazione, mentre Neil ritrova l'amica d'infanzia Jane (Rachel McAdams).

In *Après Mai* Olivier Assayas fa un passo indietro e rivede il '68, il linguaggio, i sogni e le disillusioni di un periodo "troppo frainteso", attraverso

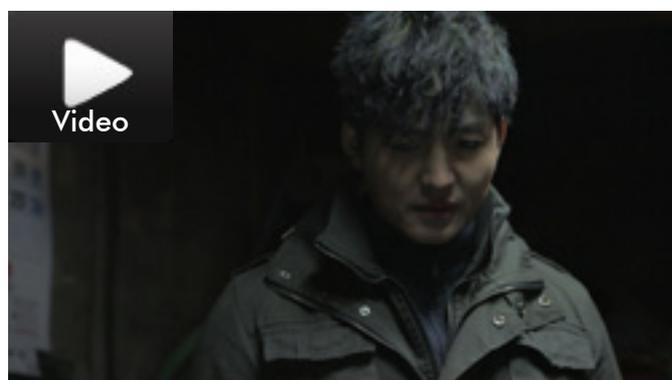


Foto pagina precedente:  
*Après Mai*, di Olivier Assayas (foto grande)  
*Pieta*, di Kim Ki-duk  
*To the Wonder*, di Terrence Malick  
*Spring Breaker*, di Harmony Korine

i brividi, i volti e i corpi spontanei di giovani attori poco noti, come nel '94 con il superbo *L'eau froide*. Si annuncia un altro capitolo della carriera di un cineasta che come pochi altri continua da anni a creare grandi prove di cinema e al tempo stesso fulminanti cartine di tornasole del passato, del presente e del futuro (si pensi a *Demonlover* e *Boarding Gate* o alla atemporalità quasi metafisica dello sciacallo-rockstar *Carlos*).

L'atteso *Bella Addormentata* di Marco Bellocchio e *È stato il figlio* di Daniele Ciprì - ambedue con Toni Servillo - fotografano incertezze, paure e miserie dell'Italia di oggi, e vorrebbe farlo anche *Un giorno speciale* di Francesca Comencini, che dichiara di aver dedicato il suo film ai giovani precari. In realtà, almeno sulla carta, sembra più il ritratto di una generazione in cui non ci riconosciamo: la protagonista è una ragazza che "vorrebbe entrare nel mondo dello spettacolo" grazie all'"appuntamento con un politico importante".

In *Superstar* - precedentemente chiamato *Talk Show* e liberamente ispirato al romanzo *L'idole* di Serge Joncour - si affronta un fenomeno dei nostri tempi, quello delle celebrità improvvisate ed

effimere. Regista, il francese Xavier Giannoli, che ha esordito nel 2003 con il bel *Corpi impazienti*, coadiuvato da Kad Merad nei panni dell'uomo qualunque che diventa famoso senza una ragione, intrappolato in un incubo paradossale accanto a Mathieu Amalric, Cécile De France e Louis-Do de Lencquesaing.

Ulrich Seidl presenta *Paradise: Faith*, la seconda parte della sua trilogia dedicata a tre temi: il turismo sessuale, la fede religiosa e il primo amore (con la prima, *Paradise: Amour*, ha concorso a Cannes 65). Una donna alquanto pia trascorre le sue vacanze a fare proseliti, finché suo marito, musulmano, ritorna dall'Egitto. Cantano, pregano e combattono. *Paradise: Faith* è un calvario in cui tutte le stazioni raffigurano le tappe del matrimonio, osserva sardonico il regista austriaco nella sinossi.

Con *Thy Womb* il regista filippino Brillante Mendoza - tra i pochi orientali in concorso con *Outrage Beyond* di Takeshi Kitano - si rifugia in un universo povero, ma denso di significato, la storia di una levatrice paradossalmente sterile in una comunità di "zingari del mare".

La bella addormentata





L'ex enfant terrible Harmony Korine torna a Venezia, dove presentò *Gummo* nel '97 e *Julien Donkey-Boy* nel '99, con *Spring Breakers*, con il complice di misfatti James Franco e un manipolo di popstar (scelta che ha il sapore di uno sberleffo verso il marketing mainstream).

Sempre in concorso *Passion*, remake dell'ultimo Alain Corneau e ritorno all'estetica degli anni 80 per Brian De Palma.

Infine, Valeria Sarmiento, la compagna di Raúl Ruiz, presenta *Linhas de Wellington*, portato a termine dopo la scomparsa del maestro: un affresco storico scritto dallo sceneggiatore di *Misterios de Lisboa* e interpretato da un grande cast: Isabelle Huppert, Michel Piccoli, John Malkovich, Mathieu Amalric, Catherine Deneuve, Chiara Mastroianni, Marisa Paredes e Melvil Poupaud.

Tra i registi più attesi mancano James Gray con *Low Life*, storia di emigrazione e di riflessione a ritroso sulla storia americana, con Marion Cotillard, Joaquin Phoenix e Jeremy Renner, e Nicolas Winding Refn con *Only God Forgives*, sempre interpretato come *Drive* da Ryan Gosling e che si prospetta come una nuova incursione nel genere: uno dei due potrebbe essere il film a sorpresa annunciato da Barbera.

Nella sezione ORIZZONTI segnaliamo il ritorno al Lido del russo Alexey Balabanov dopo *Reka* nel 2002 e *Gruz 200* nel 2007, con il nuovo *Ja Tozhe*

*Hochu* (il connazionale Kirill Serebrennikov figura in concorso, con il dramma *Betrayal*, storia di due sconosciuti che scoprono che i rispettivi partner sono amanti) e *Bellas Mariposas* di Salvatore Mereu, il regista sardo di *Sonetàula*, già a Venezia con l'esordio *Ballo a tre passi* nel 2003 e con l'ultimo *Tajabone* nel 2007.

Orizzonti ospita anche due maestri orientali, Tsai Ming-Liang, con il cortometraggio *Diamond Sutra*, come sempre interpretato da Lee Kang-sheng, e Koji Wakamatsu con il terzo film realizzato in un unico anno, dopo il lavoro *su Mishima* presentato a Cannes e "la storia d'amore e di vendetta" in uscita nel 2012 *Petrel Hotel Blue*. Al Lido vedremo *The Millennial Rapture*, ispirato al romanzo di Nakagami Kenji *Mille anni di piacere* e interpre-



*Linhas de Wellington*, di Valeria Sarmiento  
In alto: *Passion*, di Brian De Palma



*O Gebo e a Sombra*, di Manoel De Oliveira  
*Carmel*, di Amos Gitai  
*The Company You Keep*, di Robert Redford  
*Shozukai*, di Kurosawa Kiyoshi

tato da Arata, Shôta Sometani, Shinobu Terajima, Kengo Kora.

Il cinese Wang Bing, splendida sorpresa di Venezia 67 con [The Ditch](#), porta alla Mostra il nuovo documentario *Three Sisters*.

La sezione FUORI CONCORSO oscilla tra riflessioni politiche, icone della musica e suggestioni letterarie.

Il film di apertura *The Reluctant Fundamentalist* di Mira Nair torna sull'11 settembre attraverso gli occhi di un giovane pakistano impiegato a Wall Street, mentre con *O Gebo e a Sombra* il lucidissimo maestro portoghese Manoel de Oliveira riflette sulla sopravvivenza e sulla miseria, mostrando attraverso la storia di un capofamiglia onesto fino al sacrificio le contraddizioni di una società dominata dai fattori economici. Per lui, sono accorsi i veterani Michael Lonsdale, Claudia Cardinale, Jeanne Moreau, oltre ai volti familiari della sua lunga carriera, da Ricardo Trêpa a Leonor Silveira. Il regista israeliano Amos Gitai torna a Venezia a distanza di cinque anni da [Disengagement](#), con due opere intime e personali, che il Museo Nazionale del Cinema di Torino aveva ospitato nell'autunno 2011: *Carmel* (2009) mescola ai toni autobiografici i temi della complessa realtà del suo paese e della copertura mediatica del conflitto, mentre *Lullaby to my Father* (2011) è una suggestiva videoinstallazione, già proiettata sui muri del Palais di Tokyo e nei sotterranei della Mole Antonelliana, che racconta la vita del padre del regista, studente di architettura in una scuola chiusa da Hitler nel '33, poi imprigionato e espulso per "tradimento contro il popolo tedesco".

Robert Redford presenta il thriller politico *The Company You Keep*, alla guida di un cast di attori affermati - Brendan Gleeson, Terrence Howard, Richard Jenkins, Stanley Tucci, Nick Nolte, Susan Sarandon e Julie Christie - e nuovi nomi in ascesa, tra cui Brit Marling, musa del cinema indipendente americano dopo [Another Earth](#) e *Sound of My Voice*. Lo stesso regista interpreta Jim Grant, avvocato impegnato in difesa dei diritti civili, la cui carriera sarà messa in crisi dallo scoop di un giovane reporter (Shia LaBeouf) che indaga sul suo passato di militante nell'organizzazione di sinistra radicale Weather Underground.

Kurosawa Kiyoshi porta al Lido *Shokuzai*, serie TV in 5 episodi, una discesa nel cuore di tenebra per quattro donne legate fin dall'infanzia dal rapi-

mento e l'assassinio di una loro amica. Dovremo aspettare ancora un po' per vedere il suo nuovo lungometraggio, *Un giorno perfetto per un Plesiosauro*, tratto da un romanzo di Rokuro Inui, "sci-fi esistenziale" sul viaggio di un ragazzo nel subconscio dell'amata in coma.

Tra i documentari, *Witness: Libya* di Abdallah Omeis (premiato regista di *365 AM*, sul conflitto israeliano-palestinese) con il Presidente di Giuria di quest'anno, Michael Mann, come produttore esecutivo: il film è parte di un progetto per HBO sui reporter che lavorano in zone di guerra. In *BAD 25* Spike Lee ha raccolto una quarantina di interviste sulla figura di Michael Jackson, mentre *Jonathan Demme*, dopo aver raccontato Neil Young, dedica gli 80 minuti di *Enzo Avitabile Music Life* non solo al sassofonista partenopeo, ma anche alle luci e alle ombre di Napoli (città che continua a porsi come imprevedibile soggetto d'elezione anche per Abel Ferrara e altri registi americani).

Il film di chiusura è *L'homme qui rit*, Jean-Pierre Améris: il circense Ursus (Gérard Depardieu) accoglie nella sua roulotte due orfani persi nel-

la tormenta invernale: Gwynplaine (Marc-André Grondin) un ragazzo con il volto segnato da una cicatrice che lo costringe a un eterno, tragico sorriso, e Dea (Christa Theret) una ragazza cieca. Qualche anno Gwynplaine è una stella che smuove le folle, ma insieme al denaro e alla fama non arriva per forza la felicità. Nel cast c'è anche Emmanuelle Seigner.

Con questo film Améris offre una nuova trasposizione del celebre romanzo di Victor Hugo, magistralmente adattato da Paul Leni nel 1928 e citato sottilmente nel recente *L'Apollonide* di Bertrand Bonello. La smorfia dell'uomo che ride è forse la nostra, mutilati e segnati da un mondo grottesco che sembra avvitarci costantemente su se stesso, sempre sull'orlo della follia, in cui cerchiamo di restare a galla aggrappati all'unico segno di riconoscimento che possiamo offrirci: preservare l'umanità (nel senso del *restiamo umani* di Vik Arigoni), la dignità, rispecchiarci in chi è ciò che è (e diventa) per ciò che è (e diventa). E ritrovarci nell'estraneo, andando alla ricerca di ciò che ancora ci accomuna in un sistema, anche di pensiero, che non offre più le risposte che cerchiamo.

**FILM FOR FREE**

**Indieframe**

**WWW.INDIEFRAME.TV**

LIFE IS AN ALTERNATIVE MOVIE

Powered by Atlantide Entertainment

**YOUR QUEER FILMS**

**QUEER FRAME**

L'UNICO PORTALE ITALIANO INTERAMENTE DEDICATO AL MIGLIOR CINEMA GLBT

**WWW.QUEERFRAME.TV**

# Locarno 65

## Lo schermo del mondo

di sergio sozzo

La Francia con Leos Carax, Bertrand Bonello, Antoine Barraud, Vincent Lindon/Stéphane Brizé, Quentin Dupieux; il Giappone con l'omaggio a Naomi Kawase; Hollywood con il *Magic Mike* di Soderbergh/Tatum; e poi quattro film di Johnnie To, l'Africa francofona subsahariana della sezione Open Doors, la retrospettiva integrale di Otto Preminger... To be continued... Dall'1 all'11 agosto

Channing Tatum si spoglia in Piazza Grande per Steven Soderbergh e il suo *Magic Mike*, tra le anteprime più attese del cinema all'aperto di Locarno 65, ma sull'enorme schermo davanti agli 8000 posti sotto il cielo, dopo il film d'apertura (*The Sweeney* di Nick Love con Ray Winstone) scorreranno, tra gli altri, anche Kirsten Dunst in *Bachelorette* di Leslye Headland, Anthony Wong nella saettante produzione *Milkyway Motorway* (diretta dal Soi Cheang di *Accident*), Vincent Lindon e Emmanuelle Seigner per *Quelques heures de printemps* di Stéphane Brizé, Cate Shortland con *Lore*, Paul Dano insieme all'incredibile cast di *Ruby Sparks*, e Quentin Dupieux col suo ultimo *Wrong*. In Concorso 19 lungometraggi, di cui 13 in prima

mondiale, tra cui il nuovo lavoro di Joao Pedro Rodrigues e quello di Edoardo Gabbriellini, *Padroni di casa*, con Elio Germano, Valerio Mastandrea, Gianni Morandi, Valeria Bruni Tedeschi, senza dimenticare l'interessante nuovo film di Bradley Rust Gray, *Jack and Diane*.

Tra la selezione di Cineasti del presente (Concorso per opere prime e seconde) fa invece piacere ritrovare il nome di [Antoine Barraud](#), con *Les Gouffres*. Ecco, il cinema francese colonizza un importante spazio delle proiezioni, se pensiamo al Pardo d'Onore assegnato a Leos Carax in sua presenza, che porta con sé una retrospettiva completa delle sue opere sino all'ultimo *Holy motors* (le altre rassegne imperdibili sono quella su Johnnie





To, Pardo alla Carriera, con i due *Election*, *PTU*, e l'ultimo [Life Without Principle](#), e la benemerita retrospettiva integrale su Otto Preminger), mentre invece Bertrand Bonello partecipa Fuori concorso con *Ingrid Caven*, *Musique et Voix*. Fuori concorso da segnare in agenda anche le proiezioni di Sarah Morris (*Rio*), Naomi Kawase (*Chiri*), Raya Martin (*The great cinema party*, per il Jeonju Digital Project), e soprattutto *Age is...* del recentemente, e malauguratamente, scomparso Stephen Dwoskin. Tanti gli omaggi, con relativo miniciclo di proiezioni: Arnon Milchan, Charlotte Rampling, Alain Delon, Harry Belafonte, Peter-Christian Fueter, Naomi Kawase, Sarah Morris, Dino Risi, Hannes Schmidhauser, Ben Wheatley, Renato Pozzetto, Ornella Muti, Krzysztof Zanussi, Samuel Fuller, Robert Aldrich (con una copia integrale di *Ultimi bagliori di un crepuscolo...*). E poi l'Africa francofona subsahariana della sezione Open Doors, con opere di cineasti come Abderrahmane Sissako, Claire Denis, Ousmane Sembène, Souleymane Cissé, Idrissa Ouedraogo.

"Cinema allo stato puro", afferma con orgoglio il Direttore Olivier Père: "Il Festival di Locarno ha sempre offerto, sin dai suoi albori, l'immagine di una manifestazione cinefila, curiosa e audace, attenta alle nuove correnti estetiche, ai flussi geografici, alla comparsa di giovani artisti, spesso un luogo in cui esplorare e percorrere i tempi. Il cinema è in perenne movimento, e oggi è ancora più

appassionante osservare i mutamenti e le rivendicazioni che lo animano, i passaggi dalla pellicola al digitale, dalla finzione al documentario, dalla dimensione intima alla dimensione collettiva, dalla sfera poetica a quella politica. Ancora una volta il Festival del film Locarno dimostrerà in occasione della sua 65esima edizione di essere il festival del cinema, di tutto il cinema".

La scelta del presidente di giuria non potrebbe andare maggiormente in questa direzione: Apichatpong Weerasethakul è un artista del cinema nella maniera e nella forma più piene e varie – il suo ultimo, strepitoso [Mekong Hotel](#) lo dimostra: per chi l'ha perso a Cannes, anche questo viene proiettato a Locarno.

**Magic Mike**  
In alto: Leos Carax



# Merde!!! Leos Carax

## l'inno del corpo sciolto

di leonardo lardieri

Il cinema di Carax è un grido che salva dalla malinconia, dalla disperazione e dall'abbruttimento. È una dolce alchimia, tra la forza magica del cinema e la rabbia potente della modernità



L'opera di Alexandre Oscar Dupont, in arte, Leos Carax, cinquantaduenne regista, attore e critico francese, ha nella merda la sua pietra filosofale. *Monsieur Merde* mangerebbe per noi, palati fini, alla ricerca del sublime, uno spuntino a base di merda su un vassoio d'argento. Un'esclamazione, un gesto "cristico", Merde/Carax assume intanto su di sé la merda del mondo e del cinema. D'altronde tutto il cinema di Leos Carax, più che dal teatro di Molière, sembra provenire da "La fame dello Zanni" di Ruzante, o dal canovaccio di Arlecchino in cui si cala le brache e lancia la cacca addosso al pubblico (fortunatamente solo quella...), o ancora da quella parabola in cui Francesco d'Assisi usa la cacca come termine morale elevato, in contrasto con l'avidità e la violenza del potere. L'ossessione escrementizia è l'unica, forse l'ultima speranza di

vita, tra i motori sacri, umani, animali e macchine, sempre più in via d'estinzione, collegati tra loro da un destino comune, schiavi di un mondo sempre più virtuale. Merde è l'incarnazione della paura e della fobia, la grande regressione post 11 settembre: i terroristi credono nelle vergini che incontreranno in paradiso, i leader politici esultano perché possono finalmente sfruttare al meglio il loro potere, come bambini iperpotenti. E le persone sono terrorizzate, smarrite, come orfani nel buio. Merde è l'estraneità portata all'estremo: l'immigrato razzista. Denis Lavant, così è più di un alter-ego, è il cavaliere oscuro, l'ombra circense di Alfred Jarry, inseparabile ormai (vedi Carax da regista, [Merde/Tokio!](#), [Rosso sangue](#), [Boy Meets Girl](#), [Les Amants du Pont Neuf](#), oltre, naturalmente, l'ultimo [Holy Motors](#)), corpo scolpito, come quello degli atleti



cronofotografati da Marey, budella in stop motion galoppanti, come i cavalli dell'antesignano della fotografia Muybridge. Il pasticcio merdoso dell'universo rappresenta una meravigliosa potenzialità plastica per il regista/attore che ha le mani... in pasta.

Carax non descrive solo l'escremento ma anche i modi per incanalarlo e tesaurizzarlo, trasformandolo in una *forma filmica*: allora è facile immaginare il perché di collaborazioni attoriali con Godard (*King Lear*) o il regista lituano Sharunas Bartas (*The House*), per i quali la visione è da catapultare in uno spazio uniforme (non importa se aperto o chiuso), dove la lingua parlata si fa letteralmente incomprensibile, ma assolutamente primordiale. Ancora a filmare il salto delle coordinate: non si parla di incontri, distacchi, relazioni. Piuttosto è il disperato tentativo di aggrapparsi a qualcuno o qualcosa. Immagine del vuoto nel non compiacimento per l'assenza di un miserabile quanto agognato abbandono. Carax è sempre più "macchinoso" e quindi ancora puramente cinematografico, calato al centro dello spazio da rappresentare, operatore e attore allo stesso tempo, distaccato e, contemporaneamente, coinvolto nella materia trattata. Vorrebbe forse vivere e lavorare nel suo mondo/cinema "brado" e chiedere una casa/laboratorio dove poter ripensare alla verifica (mai) certa del suo sguardo. Sguardo che si fa pianto isterico ma anche un sussurro insistito,

un isterico motto armonioso, singolare e plurale visione invertita, ce(n)surata, ripetuta. Liquida i suoi e nostri sogni in vita pulsante e poeticamente desolante. "*Merde d'artiste*", chiusi in una scatola/casa, o in una limousine, e nel tunnel di manifesti incendiati da Alex sotto il Pont Neuf. Chiusi sempre in barattoli da conserva, come quell'opera "ready-made" di Piero Manzoni, che sigillò le sue feci per poi venderle al pubblico. È la ricerca dell'origine profonda del lavoro, dell'uomo che creativamente produce, della cessione di una parte di sé, l'idea che siamo pronti ad accettare anche la merda, purché in edizione numerata e garantita. "*Posso tranquillamente asserire che si tratta di solo gesso. Qualcuno vuole constatarlo? Faccia pure. Non sarò certo io a rompere le scatole*". Leos Carax, per molti ormai, ex enfant prodige francese (a Cannes nel 1984, a soli 24 anni, riceve un trionfo di critica, con *Boy Meets Girl*), sembra trovare nella deriva l'unica strada percorribile, deviando nel nichilismo della marginalità e della frustrazione creativa. Non si sa se ridere o piangere: in questa compresenza assoluta di comico e tragico si ritrova incarnata la grande modalità tragica moderna. Leos Carax, nella sperimentazione video, non lavora direttamente sull'emozione, non chiede alle immagini di rielaborare un'emozione legata a una precisa memoria, ma chiede l'attenzione ai corpi, ai ritmi, all'energia che ci rende sempre presenti e nello stesso tempo incoscienti. Immagini sincere

## A Leos Carax sarà assegnato il Pardo d'onore al prossimo Festival di Locarno

che non riguardano l'emozionarsi ma la consapevolezza di un movimento, di un impulso vero. Così è Monsieur Merde: il suo corpo non può mentire neanche sul grande schermo, ogni suo piccolo movimento è il massimo che può fare, perché vive nel presente, completamente. Così le parole non sono tutto, il teatro al cinema, o il cinema del teatro è un grido che deve prenderti con gli occhi, il naso, la bocca, il cuore. Il processo creativo è un po' come un urlo, un grido, l'unione con un mistero, un avvicinarsi a qualcosa di trascendentale. Nel cinema Carax scopre e mostra ancora di più la bellezza dove non si vede. I suoi gesti ricorrenti (l'erezione di Merde in *Holy Motors*, al cospetto di Eva Mendes) si ricompongono, vengono montati all'interno di una scansione ritmica e creano la sequenza del suo dolore e della sua forza. Quei gesti sono anche pieni di rabbia. Perché il male non lo si può accettare. Sono anche traboccanti di tenerezza, quei gesti, perché il male lo subiamo tutti, e senza colpa. Nel dolore siamo sempre soli, non lo potremo mai comunicare davvero. Leos Carax non cerca mediazioni: il suo è uno sguardo semplice, condensato e clamoroso inno alla libertà e all'impossibile, e a quella ingenua e illuminante parodia della libertà che è il cinema per il teatro, la musica, l'arte figurativa, concettuale, per

la letteratura, mostro di poetica autodistruzione ed evacua rigenerazione. Esiste nel cinema di Carax una terra di mezzo, terra contesa e talvolta terra di nessuno, che si situa tra la riflessione filosofica e l'empirismo del corpo: *terrain vague*, *Pola X* di inevitabile vaghezza, sequenze hard, moralizzate dal livore delle carni dei protagonisti. Lunghe pause, a volte lunghissime, tra un film e l'altro, e sulla scia del pensiero bressoniano, attori utilizzati al cinema come su un palco, 'fuori di sé' e la propria immagine dunque vuota. Per il regista e attore, anche se la fisicità di un corpo al cinema è mediata dalla sua immagine, questo corpo è comunque rappresentazione di un volume in movimento che (re)agisce conservando la sua carica emotiva come nel volo kubrickiano di *2001: Odissea nello spazio*. "Credi che esista l'amore che va veloce? Che va veloce ma che dura per sempre?" (*Rosso sangue*). La cometa Halley s'avvicina alla Terra e provoca calure straordinarie e neviccate. E intanto il paradosso è compiuto: incandescente e folgorante il cinema di Leos Carax è un grido che salva dalla malinconia, dalla disperazione e dall'abbruttimento. È una dolce alchimia, tra Murnau e i Clash, tra la forza magica del cinema e la rabbia potente della modernità. Leos Carax è l'ultimo poeta punk del cinema francese.



## BREVI

È stato trovato morto nel suo appartamento di Los Angeles Sage Stallone, figlio di Sylvester Stallone e Sasha Czack. Le cause non sono ancora chiare: si parla di un'overdose di pillole. Sage ha recitato insieme al padre in *Rocky V* e *Daylight*. È poi apparso in altri film, come *Promises Written in the Water* di Vincent Gallo.

Giorgio Ferrero è il nuovo Presidente di ANEC Lazio per il biennio 2012-2014.

Pur essendo da pochi anni nel settore - ha dichiarato il nuovo presidente degli esercenti - posso mettere a disposizione la mia passione, la concretezza e la competenza acquisite.

Il regista statunitense naturalizzato inglese Stephen Dwoskin, celebre filmmaker sperimentatore della New York underground e poi dell'avanguardia britannica, è morto a Londra all'età di 73 anni. Nato nel 1939, Stephen Dwoskin si interessò fin dagli inizi degli anni '60 alla ricerca formale e linguistica. Di grande impatto visivo il grottesco film *Central Bazaar*, forse la sua opera più graffiante. Dwoskin è stato anche pittore, scrittore, sceneggiatore

Confermate le voci che volevano Johnny Depp nel nuovo progetto di Wes Anderson, *The Grand Budapest Hotel*. Nel cast ci sarà anche Owen Wilson. Ancora non confermati gli altri nomi: Jude Law, Bill Murray, Edward Norton, Jeff Goldblum, Adrien Brody, Willem Dafoe e Angela Lansbury.



## Batman di sangue Strage a Denver

Il 24enne James Holmes è entrato all'interno di una sala cinematografica di Aurora, vicino Denver, in Colorado, e ha fatto fuoco sul pubblico che assisteva alla proiezione di mezzanotte di *The Dark Knight Rises* di Christopher Nolan.

L'uomo ha ucciso 12 persone e ne ha ferite più di 50.

Il killer, vestito come il villain del film, Bane, interpretato da Tom Hardy, portava occhiali scuri, un giubbotto anti-proiettile e una

maschera antigas.

Arrestato nel parcheggio sul retro del cinema, il ragazzo è già comparso una prima volta dinanzi ai giudici e rischia la pena di morte.

Unanime il cordoglio per le vittime e la condanna del folle gesto, a cominciare dal presidente Barack Obama, che si è detto "scioccato" dalla sparatoria "tragica ed atroce".

E intanto il film di Nolan continua a registrare incassi record.

## Venezia 69: la giuria

Sono stati definiti i nomi degli artisti che andranno a comporre la Giuria Internazionale del Concorso della 69a Mostra del Cinema di Venezia.

Oltre al presidente Michael Mann, ci saranno l'artista e performer serba Marina Abramovic, Leone d'Oro alla Biennale Arte 1997, l'attrice e modella francese Laetitia Casta, il produttore e regista di Hong Kong

Peter Ho-Sun Chan, il regista e sceneggiatore israeliano Ari Folman, autore di *Valzer con Bashir*, Matteo Garrone, la regista franco-svizzera Ursula Meier, l'attrice britannica Samantha Morton, due nomination agli Oscar per e, infine, il regista e produttore argentino Pablo Trapero, che proprio a Venezia esordì nel 1999 con il lungometraggio *Mundo Grúa*.



# Il canto dell'uccello

di francesca bea

*Restless procede per fratture, per pause e improvvise accelerazioni, eppure ogni movimento si prolunga nell'altro, lo invade e lo abita fino a fondersi in una dolcissima unità melodica*

La morte non basta per sbarazzarsi della vita, non anestetizza le emozioni fino a renderle sopportabili. Ecco perché Hiroshi, anche da fantasma, il fantasma che Enoch ha chiamato al suo fianco, continua ad abitare il mondo portando con sé non il ricordo di un atto assoluto di volontà, quello della morte volontaria del kamikaze, ma una lettera d'amore mai consegnata. Sì, perché amare è molto più difficile che morire, amare

significa dover correre tutti i pericoli che comporta il dover calpestando il mondo senza sapere come andrà a finire e rischiare che il dolore ci piombi addosso, insopportabile e imprevedibile, e rimanga attaccato sotto la nostra carne, svuotando il futuro di senso. È per questo che, dopo l'incidente che ha ucciso i suoi genitori e l'ha tenuto sospeso per mesi tra la vita e la morte, Enoch non può riprendere a vivere, non ancora. Può

solo girare in tondo e tornare su quella scena della rottura, il funerale di sua madre e suo padre che non ha mai vissuto, come se, ingannando il tempo nel rifiuto dell'avvenire, fosse possibile non perdere la presa e non dover lasciar andare via quello che inevitabilmente il tempo separa. Ecco allora che Henry Hopper, nascosto dentro al suo abito scuro perché, come dice a Mia Wasikowska al loro primo incontro, "non ho nessun colore allegro", e infrangendo la legge non scritta della congrega dei vivi che confina la morte il più lontano possibile, continua a farsi spettatore non invitato delle cerimonie funebri di qualcun altro, come se contemplando la morte da vicino, come se guardandola dritta in volto, fosse possibile ritrovarne il senso. Ma la morte non appare mai come ci si aspetta, non può dare alcuna risposta,





semplicemente è. Lo sa bene Annabel, una passione per l'ornitologia e un tumore terminale al cervello. Tanto vale, dunque, ridurre la parola "morte" ad un gioco che ne alleggerisce il peso e, perché no?, credere insieme a Darwin che la vita, in fondo, è una forza universale che regola da sempre la storia dei corpi che abitano il mondo e provare così a sconfiggere il tempo. Tre mesi, tre giorni, tre secoli, alla fine non c'è differenza, le singole vite sono solo briciole sulla linea del tempo. Ma Annabel ci crede davvero? Non resta allora che fare come uno degli uccelli che popolano i suoi libri, quello che al mattino, dopo essersi di nuovo svegliato quando la sera prima era convinto di dover morire, cinguetta una bellissima melodia. Per un giorno ancora. Dopo l'imponenza di *Milk*, Gus Van Saint torna ai piccoli immensi tormenti di quei personaggi che da sempre abitano le sue opere e si appropria

della magnifica sceneggiatura di Jason Lew con una levità e una semplicità di una potenza dirompente. *Restless* è la breve storia d'amore tra due ragazzi, poco più che adolescenti, che riescono a guardare il mondo con tutta l'innocenza, la rabbia implacabile e il desiderio non ancora contaminato dall'indifferenza che solo gli occhi di un bambino posseggono. E proprio come fanno i bambini, si continuano a raccontare quelle storie dove tutto è possibile, perché se

la morte, nella sua cruda nudità, è insopportabile (Annabel lo sente bruciare sotto il palmo della mano quando accarezza il cadavere di una ragazza nell'obitorio dell'ospedale), esistono pur sempre le storie, dove è possibile trovare rifugio dal nostro terrore quotidiano e sognare un'altra fine. Basta uscire una notte di Halloween e fingersi spiriti della foresta, magari armati di torcia elettrica magica, per dimenticare un giorno ancora la proprie paure. Nei





sassi scagliati contro un treno in corsa, come se fossero sufficienti a fermarlo, nelle passeggiate mano nella mano interrotte solo per stamparsi sulle labbra quei baci ancora un po' impacciati, nella sagoma disegnata con il gesso perché il passaggio dei corpi possa rimanere per sempre impresso sulla superficie di una strada screpolata, c'è tutto un universo emotivo, un universo che Gus Van Sant racchiu-

de dolcemente nella magia dei volti, nell'ondeggiare instabile dei silenzi dolorosi e delle risate cariche di speranza che Mia Wasikowska e Henry Hopper continuano a scambiarsi mentre avanzano come funamboli tra le loro lacerazioni. Annabel e Enoch camminano a braccetto insieme alla morte, eppure in *Restless* ogni fotogramma brucia di incredibile vitalità. A Gus Van Saint non interessano

le pressioni drammatiche esercitate dallo spettro della malattia terminale e del lutto, niente affatto, preferisce piuttosto perdersi nella densità emotiva che fa battere il cuore dei suoi due protagonisti.

Nella sua altalena di fughe e ritorni, di apparizioni e scomparse, di grida silenziose e di corse a perdifiato, *Restless* procede per fratture, per pause e improvvise accelerazioni, eppure ogni movimento si prolunga nell'altro, lo invade e lo abita fino a fondersi in una dolcissima unità melodica fatta della materia stessa della vita. Proprio come il canto dell'uccello di Annabel.



**Interpreti:** Henry Hopper, Mia Wasikowska, Ryo Kase, Schuyler Fisk, Lusie Strus, Jane Adams, Chin Han  
**Distribuzione:** Warner Bros.  
**Durata:** 91'  
**Origine:** USA, 2011

# Sotto il segno di Rimbaud

Un'intervista esclusiva a Gus Van Sant del portale online Collider. Una lunga conversazione su *Restless*, sul fascino di questa storia senza tempo, sui due protagonisti, Mia Wasikowska e Henry Hopper, e su *Boss*, la serie televisiva della Starz

## Che cosa è successo e cosa ti ha affascinato di questa storia?

Era proprio una storia molto interessante, focalizzata su due persone che si incontrano e sono amiche per un certo periodo di tempo della loro vita. La semplicità era la sua qualità più attraente. Questi due personaggi si incontrano, proprio nella prima scena, e poi stanno insieme per tutto il film. La storia si concentra solo su di loro, piuttosto che essere divisa in altre sotto-storie. Questo la rendeva molto europea, molto Nouvelle Vague.

## Visto che è stata scritta da uno scrittore esor-

## diente, che cosa hai pensato della sceneggiatura la prima volta che l'hai letta?

Era una grande storia, e c'era qualcosa che pensavo dovesse essere approfondito. Di solito, quando leggo qualcosa, la prima cosa che cerco è la storia. E dopo quando la rileggo controllo ogni parte per vedere se ogni scena è necessaria. Ti immagini mentre stai guardando il film per vedere se stai perdendo di vista la storia a causa di una ripetizione o di qualcosa che non è necessaria, ma ho trovato che tutto fosse necessario. Così ho pensato "Wow! È una grande storia, tutto è necessario, i personaggi sono fantastici, tutta la





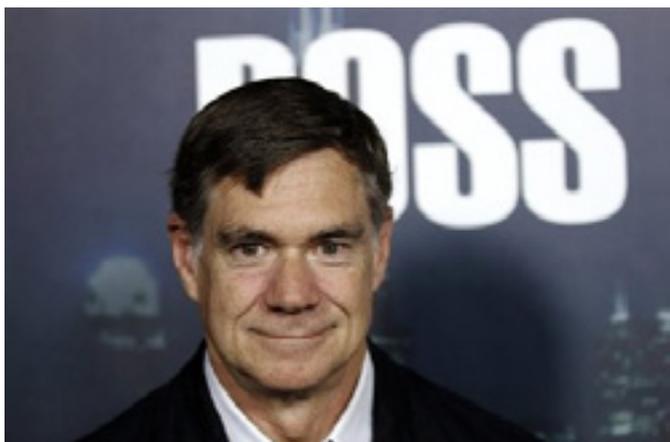
situazione e il messaggio sono concisi. Era tutto già pronto.

**Il film mostra come ognuno affronti la morte in modo differente, con Enoch che non è più interessato alla vita e Annabel che è intrisa del valore della vita, e come queste differenze essenzialmente permettano ai due protagonisti di aiutarsi a vicenda.**

Non è poi così differente, se lo paragoni con altri ragazzi che hanno il cancro. Non vogliono starcene a letto e non fare niente. Vogliono uscire e divertirsi. Perciò in realtà è molto comune.

**Perché sei così attratto dalle storie dei giovani?**

Ci sono un sacco di ragioni per cui sono attratto dal raccontare la fase dell'adolescenza, ma uno dei motivi principali è che è la parte più vivace della tua vita. È il momento in cui si sta imparando tutto, per la prima volta, e forse il più importante. Quando si arriva ad avere 23, 24 o



25 anni, ci si inizia a cristallizzare e a diventare adulti. Uno dei miei adolescenti preferiti è Arthur Rimbaud. A quanto pare, ventenne, ha appena smesso di scrivere, anche se è vissuto fino a 35 anni. Mentre si trovava in Africa, e qualcuno lo riconosceva come l'incredibile, famoso, giovane poeta parigino, diceva: 'Oh, credo di esserlo stato, ma era solo fantasia e stupidità'.

**Perché scegli di lavorare con attori sconosciuti?**

Quando sono sconosciuti come Henry Hopper è una possibilità di sorprendere il pubblico che non ha mai visto prima quel personaggio. È più facile, almeno per me, immaginarmi e proiettarmi in un personaggio che non è noto perché ha delle qualità sconosciute.

**Come è stato il processo di selezione?**

Abbiamo preparato il film qui a Los Angeles. Qui ci sono molti giovani attori e si sono presentati in tanti. All'inizio hai delle possibilità infinite. Puoi scegliere chiunque tu voglia e allora provi a pensare fuori dagli schemi. C'erano molte idee interessanti. C'erano molti figli d'arte come Bryce Dallas-Howard, Schuyler Fisk e Henry Hopper. Anche la nipote di Elvis si è presentata. C'era una vera e propria comunità di persone di questo genere e io non l'avevo mai notata. Era molto stimolante. C'era una coppia di persone inglesi che era molto valida, ma era difficile ammorbidire l'accento.

**Perché sono stati scelti Henry Hopper e Mia Wasikowska?**

Mia era già conosciuta per la sua partecipazione

in *In Treatment* per la HBO, che è molto popolare negli Stati Uniti e stava per fare *Alice in Wonderland*. È diventata una scelta molto importante per noi. E poi Henry Hopper è arrivato in ritardo perché stava a Berlino. È stato difficile scoprire dove si trovasse. Alla fine si è presentato ed è stato molto abile, come Mia, ad entrare nelle parole sulla pagina e a farle diventare vive, che è una cosa sempre molto difficile in un provino. Molte volte non ci riesci solo perché non hai avuto abbastanza tempo per preparare il personaggio. È molto facile trovare persino grandi attori che non ci riescono immediatamente. Le cose non prendono vita subito, anche se sai che dopo lo faranno. Ma questi attori erano così bravi che le hanno fatte uscire in poco tempo, istantaneamente. Ci sono riusciti semplicemente. Così ho pensato: "Forse dovrei prendere degli attori che le fanno sembrare vive così facilmente". Per quello che so, si sono esercitati per settimane e settimane. Insieme sembravano avere quella sintonia che stavamo cercando.

### **Hai dovuto convincere Henry Hooper a fare il provino, o stava veramente cercando di fare l'attore?**

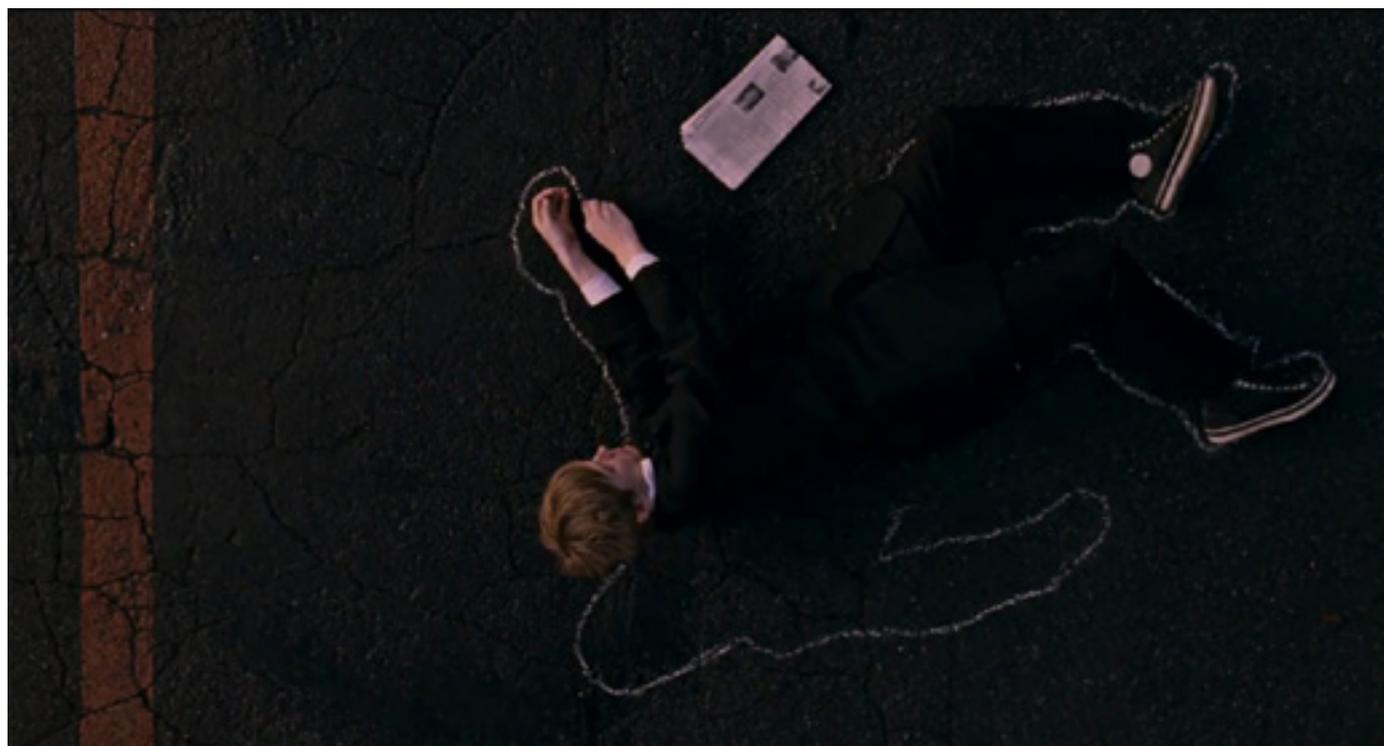
Stava liberamente, informalmente cercando di fare l'attore. Aveva fatto alcune rappresentazioni a scuola e aveva provato per un film in cui non era riuscito. Ha fatto il pittore a Berlino per un po'



di tempo ed era tornato per provare a fare questo film, come una cosa estemporanea.

### **Come si comportavano sul set?**

Come una prosecuzione della prima volta che li avevo incontrati al provino. Sono diventati i personaggi e sono stati insieme molto tempo. Ryo Kase, che ha interpretato il pilota kamikaze, Henry e Mia erano un gruppo di amici che facevano delle cose insieme anche quando non stavamo girando. Erano tanto bravi in quello che facevano che sono andati oltre le mie capacità di dirigerli. Penso che alcuni registi gli sarebbero stati vicini e li avrebbero indirizzati nelle loro parti, ma in genere ho provato a vedere quello che offrivano e a confrontarmi con questo, piuttosto che guidarli psicologicamente nei personaggi.



**Enoch e Annabel hanno questo singolare aspetto vintage e questo li fa sentire come se vivessero in un mondo tutto loro, al di fuori di tutti gli altri. È stato intenzionale? Come è venuto fuori il loro aspetto?**

Jason Lew, scrivendo la sceneggiatura, ha usato delle cose anacronistiche. Loro giocavano alla battaglia navale in una versione moderna del gioco, ma è un gioco che viene dagli anni cinquanta e dagli anni sessanta. Non sembra che abbiano dei mezzi di comunicazione moderni: non hanno dei telefoni cellulari e non si vedono computer in giro. Sembra che tutto lasci pensare ad una storia fuori dal tempo. Nella sceneggiatura c'era scritto che Enoch indossava un soprabito nero, che suggeriva che era qualcosa per andare ai funerali. Abbiamo immaginato che forse aveva rimediato quel soprabito a un negozio dell'usato o che fosse quello di suo nonno. E poi abbiamo fatto in modo che Annabel lo copiasse e si vestisse con abiti vintage. È qualcosa che ho visto fare ai ragazzi di Portland perchè è più economico che comprare vestiti nuovi e li abbiamo vestiti così. Ci piaceva la caratteristica senza tempo che dava.

**I tuoi attori parlano sempre di come ti piaccia mantenere calmo il set e di come questo faccia sentire la fiducia e dia loro la libertà di esplorare. Sei veramente una persona così calma mentre giri un film?**

Sì, provo ad essere calmo. Non credo di essere letteralmente calmo. Provo a farli diventare calmi facendo finta di essere calmo. È un trucco.

**Cosa ti ha fatto decidere di far girare agli attori delle scene mute? Che cosa pensi aggiunga al film il fatto che debbano calarsi nella parte solo con le loro facce e i loro occhi?**

La ragione per cui abbiamo girato molte scene mute era la necessità di fare scene più corte tagliando solo elementi fisici. In questo modo puoi modificare un personaggio dall'altro lato della macchina da presa. Ma se loro dicono la cosa sbagliata, questo potrebbe identificare l'azione in una particolare parte della scena. Alla fine avevamo tante riprese mute che avevamo anche la versione muta del film.

**Hai diretto l'episodio pilota di *Boss*, la nuova serie della Starz. Che cosa ti ha spinto a confrontarti con la televisione?**

L'occasione mi è stata offerta da Kelsey Grammar e dallo sceneggiatore Farhad Safinia e io ho pensato che provare sarebbe stato interessante.

**Tanti anni fa, quando hai incontrato Ben Affleck e Matt Damon, che ti hanno portato la sceneggiatura di *Good Will Hunting*, avresti mai immaginato di trovarli dove sono adesso?**

Non proprio quando mi hanno portato la sceneggiatura, ma è sempre bello lavorare con gli sconosciuti e loro erano bravissimi. Matt si presentò per un provino per *To Die For* e voleva ottenere il ruolo di Joaquin Phoenix. Alla fine sembrava troppo americano. Non era abbastanza sgradevole. Era troppo Matt. E lui tentò duramente di scollarsi di dosso quel peso ma io doveti rifiutarlo. Ma poi ho lavorato con lui e lui era molto bravo e si è così impegnato per avere la parte. Quando ci prova può veramente sorprenderti, così sapevo che sarebbe diventato un grande attore. E ho lavorato con Casey Affleck: anche lui era in *To Die For*. Ho incontrato anche Ben ma non avevo mai lavorato con lui. La mia volontà era di collaborare e di mantenere i ruoli. Io lo consideravo un progetto, senza pensare alle loro carriere future. Ma quando lo abbiamo montato insieme ed eravamo pronti a mostrarlo, ho capito che avrebbero sfondato. Non ne avevo la certezza, ma si è verificato. Proprio nel momento in cui stavano per mostrarlo ho capito che gli sarebbe successo qualcosa di buono.

(traduzione di Emanuele Di Porto)

**Collider** è un portale online che non si è mai limitato soltanto all'informazione. Il sito è nato per il web e ha sempre seguito i rapidi cambiamenti della rete. I suoi spazi sono ricchi di recensioni, di ghiotte anticipazioni e di interviste esclusive ma le sue prospettive si allargano oltre il campo cinematografico e si spingono verso tutti i livelli della comunicazione. Il sito è stato tra i primi a dedicare un grande risalto al mondo dei serial e dello stardom televisivo e ha integrato i contenuti tradizionali con degli approfondimenti sui costanti sviluppi della tecnologia e delle sue possibili implicazioni nella sfera della visione.



# Gus Van Sant

## *L'indipendente che piace a Hollywood*

di antonio termenini

Quando si è trattato di trovare un titolo per il libro che avevo scritto su Gus Van Sant tra il 2003 e il 2004 non ho esitato un attimo. *L'indipendente che piace ad Hollywood*. Sin dagli esordi la carriera del cineasta di Portland è, infatti, una delle più singolari ed uniche nel panorama statunitense. Non solo e non tanto per la capacità di passare con disinvoltura stilistica e narrativa da due Bibbie della controcultura americana degli anni '70, [Mala Noche](#) di Walt Curtis e [Even Cowgirls Get the Blues](#) a sceneggiature di pura contaminazione come quella di *My Own Private Idaho*, patchwork che unisce Shakespeare e Burroughs, Pasolini e Guthrie, ed ancora a film su commissione come *To Die for* o *Good Will Hunting* e [Finding Forrester](#), ma proprio per il "prodotto cinema" che ci ha consegnato in questo trentennio.

Sì, perché, proprio da un punto di vista produttivo, Gus Van Sant ha dimostrato la sua natura camaleontica, versatile, pur mantenendo una perfetta riconoscibilità. Quando ci troviamo di fronte ad un suo film lo capiamo per le atmosfere, per il modo in cui ritrae un'adolescenza inquieta senza

stereotipi, per alcuni ricorrenti stilemi stilistici, dal ricorso al kitsch, alle ampie ellissi narrative. Ma è forse interessante sapere che *Mala Noche* che sperimenta, grazie al suo primo fedele direttore della fotografia Eric Alan Edwards il time lapse, l'evoluzione del tempo filmata in tempo reale, è stato girato con solo 25.000 dollari nel 1985, mentre *Drugstore Cowboy*, per certi versi ancora più cupo e disperato rispetto al suo film d'esordio, si può già considerare una produzione importante, non solo per la presenza di Matt Dillon. *My Own Private Idaho* ribadisce, forse più di ogni altra sua opera, la sua natura di artista "regolare" nell'irregolarità.

Un film completamente sbilanciato, tra una prima parte in cui si affastellano dialoghi presi di peso dall'*Enrico IV* di Shakespeare uniti con una visione pasoliniana dei drop out e dei reietti che si aggirano vagabondi per le strade di Portland, e una seconda parte "romana" con la trasferta alla ricerca della madre perduta di Mike. Un film che vive di impulsi, mentali, sensoriali, sempre sfuggenti e non riconducibili ad alcuna influenza stilistica,

in particolare da un punto di vista visivo. Sempre percorrendo l'unicità della carriera di Van Sant da un'ottica produttiva, *To Die for* percorre il modello di film su commissione in cui il regista di Portland tenta di mantenere un disperato controllo di sguardo; dai kids che tentano la signora Maretto, dalla natura pop dell'intera operazione, fino ad un sarcasmo lugubre anticonformista all'interno di un involucro perfettamente mainstream, con la protagonista al centro della scena interpretata da un'attrice in grande ascesa e con tutti i crismi di una produzione pensata e realizzata dagli studios. Intervistato a Portland dopo aver vinto la Palma d'oro con *Elephant* nel 2003, a proposito di *Good Will Hunting* e di *Finding Forrester*, Van Sant mi disse che non sarebbe mai stato in grado di scrivere quelle due storie. Non perché contenevano tematiche che sentiva distanti, ma proprio per come erano scritte. Secondo la miglior tradizione hollywoodiana, back and forth, diritto e rovescio, in cui ogni singolo elemento risulta consequenziale e perfettamente riconducibile ad una logica di trionfo ed affermazione dell'eroe pur tra mille difficoltà. Eppure Van Sant è riuscito a far sue anche

queste due storie, tramutandole, fondamentalmente la prima, *Good Will Hunting*, nell'ennesima asserzione di un'impossibilità nello stabilire una verità ed una realtà assoluta, ma unicamente filtrata dalla peculiarità del soggetto che la rielabora; la seconda nell'ulteriore parabola esistenziale di un adolescente in disperata ricerca d'identità. Nel 2002 la svolta. Una delle più radicali che il cinema contemporaneo abbia mai visto. In parte deluso dall'esito commerciale di *Finding Forrester* Van Sant guarda un cinema diverso, quello di Bela Tarr e di Chantal Ackerman, il cinéma vérité che, come spesso ama ripetere nelle interviste, non taglia mai, quei "cuts" così sostanziali al cinema made in Hollywood. Il mito del tempo reale, ma anche una libertà assoluta nel filmare. Van Sant vuole riflettere sulla morte, nel senso più ampio e astratto possibile. E allora, con qualche milione di dollari, con i quali non avrebbe girato nemmeno la metà di *Good Will Hunting*, filma la trilogia, *Gerry*, *Elephant* e *Last Days*. Niente sceneggiatura, tutto in progress, spiazzante, restless. Interminabili piani sequenza, riflessioni sulla durata del Tempo e sulla relatività del sapere e del reale, sul





concetto di vero e falso filtrato dal soggetto che lo elabora. Due espedienti narrativi di grande richiamo come la strage di Columbine in *Elephant* e il suicidio di Kurt Cobain in *Last days* per elaborare una metafisica molto leggera, intensa ma, per certi versi impercettibile, quasi "banale" come i dialoghi tra i personaggi. Quanti registi americani sono riusciti a trasformarsi, a mutarsi "genitalmente" in questo modo? Forse Soderbergh che predilige, però, una bulimia filmica che lo porta a relizzare tutto e il contrario di tutto o, forse ancora, Barbet Schroeder al suo meglio.

Considero *Paranoid Park* un film di passaggio in questo senso, anche perché nell'ultimo decennio l'occhio dietro la m.d.p. del geniale Harris Savides è tanto importante quanto quella di Van Sant, mentre i manierismi di Doyle poco si adattano ai cromatismi del west americano, così come *Milk*, lontano anni luce dai film su commissione tra la fine degli anni '90 e l'inizio del nuovo millennio (anche se gli executive gli stavano dietro le spalle. Ricordiamo, però, che la biopic di Harvey Milk è un progetto coltivato da Van Sant per oltre vent'anni e molto più personale di *Good Will Hunting* o *Finding Forrester*).

In attesa di *Promised land*, film che doveva segnare l'esordio alla regia di Matt Damon, ci rimane *Restless*, straordinario esempio di classicismo immerso in piani che si sovrappongono, collidono, si intersecano. Ancora la morte, l'adolescenza, il Tempo e le sue dinamiche.



Will Hunting - Genio ribelle



Video

Elephant

# BOSS

## il (tele)visivo malato di Gus Van Sant

di **pietro masciullo**

*“Non sei nessuno in America se non appari in Tv.  
È in Tv che capiamo chi realmente siamo.  
Perché a che serve fare qualcosa che vale  
se nessuno ti guarda?”*

*E se il pubblico ti guarda diventi una persona migliore!”*  
(Suzanne Maretto/Nicole Kidman in *Da Morire*, di Gus Van Sant, 1995).

Anche Gus Van Sant è arrivato a misurarsi direttamente con la Tv. Con quel “piccolo schermo” perturbante e (non) visibile in tanto suo cinema passato. Con quell’incubo color confetto che si instilla come un virus nel tessuto socio/culturale occidentale e che faceva pronunciare alla giovane, bella e glaciale Nicole Kidman una massima filosofica stordente per banalità e attendibilità pericolosamente (con)fuse. A pensarci bene, allora, questo approdo in Tv è una tappa che appare consequenziale e di certo non sorprendente per un autore che ha sempre fatto della fertile sperimentazione sull’immagine e sui suoi “formati” l’intimo collante di una straordinaria carriera. Van Sant doveva entrare in prima persona nel piccolo schermo d’America, varcare quel confine, stampigliarlo sulla sua pelle di regista per arrivare finalmente a guardare in faccia il controcampo di tanti sui film: dal “vuoto” cosmico di coordinate tracciato in *Elephant* al “pieno” di umanità (s)perduta firmato in *Milk*.

L’occasione giusta è arrivata da uno sceneggiatore sui generis come Farhad Safina (giovane scrittore di origine iraniana, collaboratore di Mel Gibson e autore dello script di *Apocalypto*), da un produttore televisivo in fase di rilancio come Chris Albreth (ex guru di HBO), da un attore diventato un moloch produttivo come Kelsey Grammer (dopo *Frazier* la più importante e pagata star televisiva americana) e infine da un Network via cavo giovane e ancora

privo di veri successi come STARZ. Dall’incontro di Van Sant – che co-produce l’intero progetto e dirige l’episodio pilota – con questi soggetti così diversi per esperienze ed estrazione culturale nasce *Boss*, serie Tv alla sua prima stagione nel 2011 e con una seconda già messa in cantiere. Serie che si occupa essenzialmente di politica: il sindaco di Chicago Tom Kane (le evidenti connotazioni wellesiane che lo animano sono iscritte già nel suo nome e i riferimenti a *Citizen Kane* continueranno in ogni episodio) è in carica da non precisati anni e ha succeduto il padre di sua moglie Meredith alla funzione cittadina più alta.

**Van Sant doveva entrare in prima persona nel piccolo schermo d’America, varcare quel confine**

Ma la lotta che improvvisamente si scatena per l’elezione del nuovo governatore dell’Illinois metterà a repentaglio lo status quo degli interessi cittadini, dando origine ad una sequela di attacchi simulati al Potere per rilegittimare agli occhi dell’opinione pubblica forza e verginità morale. Un plot apparentemente molto tradizionale pertanto, se non fosse per un particolare che si presenta come il vero motore narrativo/estetico dell’intera operazione: la “malattia”.



Nella prima sequenza dell'episodio pilota ci viene istantaneamente presentata la patologia diagnosticata a Tom: un medico gli spiega (e ci spiega...) le implicazioni della demenza da corpi di Lewi, malattia degenerativa appartenente alla famiglia del morbo di Alzheimer che attualmente non ha una cura. E in questa breve sequenza ci vengono anche forniti tutti i riferimenti filosofici ed estetici che serviranno per orientarci nell'intera serie. La babele di piccoli o grandi atti di quotidiana corruzione posti al di là della legge, dell'etica platonica e della morale cristiana – atti che saranno l'architrave narrativo di tutti gli episodi – viene messa qui in figura: un luogo di morte come un mattatoio, un Re a cui viene "ordinato" di star seduto ad ascoltare, una malattia degenerativa (dalla significanza metaforica a dir poco cristallina) e una scansione dei campi e dei piani che riecheggia chiaramente l'armamentario iperrealista di Van Sant. Dinamica che ha dominato la prima parte della sua carriera dall'esordio beat con *Mala Noche* sino al remake/serigrafia di *Psycho*: cura maniacale per il dettaglio e astrazione del frammento di reale "scontornato" che vuol farsi più vero del vero solo attraverso l'attenta osservazione dei fenomeni che implica. E allora, pensandoci bene, *Boss* diventerà esattamente un pezzo di reale americano ritagliato dalla cartina geografica e posto sotto la lente

di Van Sant. La città di Chicago diviene una città/mondo in linea con il metodo astrattivo perpetrato sui luoghi filmici dall'autore nella seconda parte della sua carriera (il liceo di *Elephant* è certamente l'esempio più celebrato). Gli stessi momenti in cui Tom Kane manifesterà la sua malattia saranno rari e contrassegnati da attimi di astrazione visiva: rallenti, dettagli di mani tremolanti o occhi persi nel vuoto, uso antinaturalistico del sonoro e del primo piano, dilatazione temporale e sfocature. Pattern estetici molto vansantiani che configurano la malattia come unico e paradossale spazio di verità.

Ed è a questo punto che possiamo innestare il discorso sui media. Perché se l'obiettivo primario della politica non è mai l'atto ma l'immagine che dell'atto se ne vuole dare (un dettame che dal genio di Niccolò Machiavelli ai giorni nostri ha fondato il concetto di politica occidentale) ecco che l'universo dei media non può più essere considerato un mero mezzo, bensì l'unico possibile campo di riformulazione del reale. In *Boss* la tv produce il fenomeno e la sua simulazione nel contempo: una confusività percettiva che rende indistinguibile la menzogna dalla verità (le dichiarazioni pubbliche di Tom così opache e i sintomi della sua malattia così limpidi), lo sguardo dal suo riflesso (le allucinazioni prodotte dal morbo restituiscono

uno sguardo perturbante, lo "doppiano"). E tutto questo, a pensarci bene, è uno dei capisaldi del cinema di Van Sant se mettiamo a confronto due film apparentemente così distanti come *Da Morire* e *Gerry*: l'uno istituisce la crisi di uno sguardo occidentale che è ormai fuso ontologicamente con i media che ha prodotto; l'altro ne è il riflesso inconscio, lo specchio posto dentro/dietro la perdita di coordinate in un mondo ormai derealizzato. "Gerryzzato" come dicono Casey Affleck e Matt Damon nel film del 2001.

**Boss diventerà un pezzo di reale americano ritagliato dalla cartina geografica e posto sotto la lente di Van Sant**

*Boss*, quindi, è una serie che configura la tragica crisi di chi rivendica responsabilità politiche (pubbliche, genitoriali, culturali, religiose) in un tempo, il nostro, che ha bisogno come di una droga dell'universo fantasmatico dei media – qui pullulano Blackberry, Ipad e Pc in una dinamica quasi meta-televisiva – per rovesciare l'apparenza dell'immagine e scorgere attimi di verità nella malattia.

Farhad Safina e Gus Van Sant, pertanto, sembrano operare su sponde opposte tentando di rag-

giungere un unico obiettivo: un nuovo standard di fruibilità televisiva. L'uno orchestra un tradizionale puzzle pieno di caratteri dal riconoscibile e interessante arco di trasformazione del personaggio e l'altro (insieme, ovviamente, ai diversi registi della serie: in primis Mario Van Peebles autore dei tre episodi più vanasantiani) squaderna il puzzle in una progressione registica quasi asettica, da camera iperbarica della civiltà, dove improvvisi sprazzi ferini e animaleschi sopraggiungono a perturbarla. Ed è qui che riconosciamo Gus Van Sant: in *Boss* è la regia che scava sotto l'apparenza della sceneggiatura evidenziando l'aspetto più potentemente cinematografico della serie. Perché alla storia da raccontare e alla Storia da metaforizzare si sovrappone un lavoro di stratificazione sul concetto di immagine che varca il confine della contingenza del personaggio arrivando a lambire la complessa persona che c'è dietro. Dai perturbanti primi piani nel nulla di Suzanne Maretto all'affettivo primo piano di Harvey Milk morente che guarda oltre incrociando l'arte nella *Tosca*... è sempre il Cinema che ridona spessore umano all'immagine. Nello stesso anno, il 2011, Gus Van Sant ci ha regalato due ritratti sublimemente antitetici di malattia: l'abisso morale di *Boss* contrapposto alla levità sentimentale di *Restless*, dimostrando con stupefacente facilità come il (puro) film(are) possa ancora diventare la cura.





# Mia Wasikowska

## My Own Private Australia

di margherita palazzo



*“Ci sono un sacco di ragioni per cui sono attratto dal raccontare la fase dell’adolescenza, ma uno dei dei motivi principali è che è la parte più vivace della tua vita. È il momento in cui si sta imparando tutto, per la prima volta, e forse il più importante. Quando si arriva ad avere 23, 24 o 25 anni, ci si inizia a cristallizzare e a diventare adulti. Uno dei miei adolescenti preferiti è Arthur Rimbaud. A quanto pare, ventenne, ha appena smesso di scrivere, anche se è vissuto fino a 35 anni. Mentre si trovava in Africa, e qualcuno lo riconosceva come l’incredibile, famoso, giovane poeta parigino, diceva: ‘Oh, credo di esserlo stato, ma era solo fantasia e stupidità’.*

Gus Van Sant

Mia Wasikowska, oggi ventunenne, ha origini polacche (la madre Marzena, fotografa) ma viene presto adottata dall’Australia. L’arte entra nella sua vita in forme bizzarre: a 8 anni, insieme ai suoi fratelli, posa per alcune foto della madre - un progetto basato sui suoi ricordi di emigrante - in un viaggio a ritroso verso la Polonia, attraverso Russia, Francia e Germania; cresce tra le gallerie della scena artistica di Canberra (anche il padre, John Reid, è un fotografo); fin da piccola, viene condotta in sala a vedere il cinema europeo e indipendente *“i primi film preferiti che ricordo, sono La mia brillante carriera di Gillian Armstrong, la trilogia dei [Tre colori](#) di Krzysztof Kieslowski e Elephant di Gus Van Sant, che diventerà il mio eroe”*.

Malgrado ciò, non sviluppa nessun interesse verso la recitazione: *“c’è dell’ironia nella mia carriera: ho sempre odiato anche alzarmi in piedi nella mia classe, odiavo fare teatro a scuola, non sono mai stata una performer”*. Invece, si dedica al balletto: 35 ore alla settimana, che presto diventano una prigione. *“La danza è la perfezione. Si basa su dettagli come il peso ideale, la linea della caviglia, cose minute che la maggior parte delle persone non notano, ma dalle quali i danzatori diventano ossessionati. La ballerina di [Black Swan](#), paranoica e distrutta, interpretata da Natalie Portman, non è poi così lontana dalla realtà: i danzatori sono tenuti in uno stato perenne di pre-pubertà, in particolore le ragazze. Ho deciso di uscirne fuori”*. Così Mia si racconta in [Once More Through the Looking](#)



*Glass*, una lunga conversazione con il magazine newyorchese *BlackBook*, e in [un'intervista](#) rilasciata al *Guardian*.

I primi volti di attrici che la affasciano e la conducono verso il cinema sono legati a figure imperfette, problematiche, come la Holly Hunter e Anna Paquin di *The Piano* di Jane Campion o la Gena Rowlands di John Cassavetes in [A Woman Under the Influence](#).

Mia si propone a una lista di agenzie, che però la rifiutano, visto che non ha alcuna esperienza. Pochi anni dopo, i primi ruoli. Inizialmente compare nel thriller *Rogue* (2007) del Greg McLean di Wolf Creek, in [Defiance](#) di Edward Zwick (2008) in [Amelia](#) (2009) di Mira Nair e nella serie tv *In Treatment*, nel ruolo di Sophie, della campionessa teenager in corsa per le Olimpiadi, sospettata di un tentato suicidio, dove tiene testa al veterano Gabriel Byrne: *"Sento una completa affinità con Sophie: è una rappresentazione totalmente onesta di una sedicenne"*.

Nel 2008 lavora anche con il connazionale Spencer Susser ([Hesher](#)) in *I love Sarah Jane*, piccolo corto di culto, premiato in vari festival, che cattura le atmosfere dei sobborghi australiani, non troppo diversamente da come Harmony Korine vede gli

Stati Uniti, in una storia postapocalittica a base di morti viventi dal punto di vista di un teenager innamorato. Il prodotto di una piccola factory australiana (il coproduttore è Nash Edgerton, fratello dell'attore Joel, stuntman e attore a sua volta; il cosceneggiatore è David Michôd, regista di [Animal Kingdom](#)). Qui Mia indossa con naturalezza i panni di oggetto del desiderio e di una ragazzina armata che ha già fatto i conti con il lato selvaggio della realtà.

**I primi volti di attrici che la conducono verso il cinema sono legati a figure imperfette, problematiche**

Un ruolo che mette mette bene in luce una delle sue peculiarità: al viso dolce e all'aspetto innocente questa giovane attrice unisce una sensibilità più coriacea e determinata di quanto non dicano fattezze angeliche e lineamenti delicati, difficile da ridurre in una condanna ai personaggi fragili.

In un periodo di tempo relativamente breve, la ragazzina che si sentiva "come un viandante in una terra straniera" ogni volta che si trovava su un set,

ha cominciato ad amare il suo lavoro, raccogliendo gli elogi di colleghe illustri come Glenn Close o Annette Bening. In un prossimo futuro, Mia lavorerà per la prima volta con Cate Blanchett, della quale è forse una versione più giovane (in un noir tratto dal romanzo di Patricia Highsmith, *Carol*): in comune, la terra in cui sono cresciute, l'insofferenza alla disciplina della danza, una bellezza raffinata, capace di smorzarsi e illuminarsi a seconda della necessità. Ma anche un'eleganza, una sorta di gravitas, difficile da incontrare nello star system hollywoodiano, che sembra appartenere più alle star del passato, e che affiora in qualche modo nelle apparizioni ufficiali e nelle interpretazioni dei personaggi anche più apparentemente didascalici. (Proprio la Blanchett dirigerà Mia nel suo esordio come regista, in un episodio del film collettivo *The Turning*).

**Mia lavorerà per la prima volta con Cate Blanchett, della quale è forse una versione più giovane**

La Wasikowska infatti si sottrae rapidamente dal boomerang della fama disneyana che segue a *Alice in Wonderland* (2010) di Tim Burton - una prigione bidimensionale, malgrado il 3D - per mettersi alla prova con una galleria di adolescenti contemporanee. Ritratte con gli abiti di oggi - [I ragazzi stanno bene](#) (2010) di Lisa Cholodenko - con quelli di ieri - la servetta di [Albert Nobbs](#) di Rodrigo García, che l'aveva già diretta in *In Treatment* e che Mia considera un padre putativo. O chiamata alla difficile missione di interpretare una sorta di rivoluzionaria ante litteram, fuori dagli stereotipi delle eroine romantiche, la [Jane Eyre](#) di Cary Fukunaga: "Se Jane fosse vissuta nella società contemporanea, sarebbe in Parlamento. C'è qualcosa di straordinario in una donna di quel tempo, che si sentiva degna di rispetto a prescindere dal suo status sociale" ha osservato la Wasikowska. Fukunaga dice di averla scelta anche per la dedizione al suo mestiere e la sua indifferenza alle conseguenze della popolarità e al mondo del gossip.

In un certo senso, questa attrice è capace di sgusciare fuori dal travestimento (come la Blanchett, se pure più matura, e come nella sua carriera è riuscita a fare in modo eccellente anche Kate Win-





slet) e dalla maschera del set, che per esempio tiene abbastanza stretta una personalità meno forte come quella di Keira Knightley, in qualche maniera sempre inscindibile dai suoi personaggi. Ne è la prova il guardaroba (anche metaforico) estroso, letterario e in qualche modo fuori dal tempo di *Restless* (2011) di Gus Van Sant, dove Mia incarna il doppio di Henry Hopper, altro giovane attore promettente, da poco uscito dall'adolescenza, che porta sul volto l'eredità del suo carismatico padre, Dennis. Molti si sono chiesti se fosse un vezzo alla Wes Anderson quello che aveva colpito il regista di Portland, invece in questo caso l'eccentricità degli abiti della protagonista sono tutt'uno con una figura, quello di Annabel Cotton, in cui convergono tutte le anime della recitazione della Wasikowska, intelligente e capace di sottrazione: una ragazza moderna ma antica, affetta da un male reale ma smarrita volontariamente in un mondo di sogno che oscilla tra scienza e fumetto, dolce ma a suo modo ostinata nel voler affrontare a suo modo la prossimità alla morte, immaginaria (i malati terminali non hanno le guance rosa) ma anche realistica (nella vita reale i ragazzi malati di cancro non hanno intenzione di starsene a letto e vogliono divertirsi come tutti gli altri, spiega Gus Van Sant a proposito di questo breve sogno che è *Restless*). Una storia fuori dal tempo e forse anche dallo spazio, "su due persone che si incontrano e trascorrono in amicizia un periodo della loro vita, un po' come un film della Nouvelle Vague francese".

Sarà nuovamente un australiano, John Hillcoat – e gli australiani ultimamente sembrano avere una marcia in più, specialmente in produzioni indipendenti e coraggiose come *Hail* o *Snowtown Murders* - a voler lavorare con lei per *Lawless* (2012): intuendo la capacità della Wasikowska, ancora non del tutto sfruttata, di muoversi tra sfumature sottili, la sceglie per interpretare Bertha Minnix, sospesa a metà tra una vagabonda e una santa Amish con gli occhi color ardesia, come la descrive lo scrittore Matt Bondurant in *La contea più fradicia del mondo*.

Devono averlo pensato anche i creativi del New York Times, che nel gioco di *Touch of Evil* – tredici attori che incarnano altrettante icone del Male - hanno assegnato a Mia il ruolo di una Home Wrecker (una fatale mangiauomini) ritagliata sulla Anna Quadri - Dominique Sanda de *Il Conformista* di Bernardo Bertolucci. Una capacità trasfor-



mista dalla luce all'oscurità che hanno colto anche Park Chan-Wook e Jim Jarmusch, chiamando la Wasikowska rispettivamente in *Stoker* e *Only Lovers Left Alive*, due storie che probabilmente affronteranno il tema del vampirismo in modo assai poco convenzionale.

Tra i progetti futuri, la vedremo anche come avventuriera solitaria, in un viaggio di 1700 miglia nel deserto australiano, in *Tracks* di John Curran; e accanto a Jesse Eisenberg in *The Double*, curiosa versione contemporanea de *Il sosia* di Fëdor Dostoevskij diretta da Richard Aoyade e scritta da Avi Korine. La Wasikowska deve misurarsi anche con un altro personaggio femminile molto forte, che in passato è stato interpretato dalla grande Isabelle Huppert per Claude Chabrol: si tratta di *Madame Bovary*, in una versione diretta da Sophie Bartes, già regista del surreale *Cold Souls*, accanto a Paul Giamatti e al giovane Ezra Miller di *We Need to Talk about Kevin*. Meno apertamente maliziosa di una Ludivine Sagnier di dieci anni fa o di una Emily Browning oggi (anche lei australiana) forse più vicina alla coetanea Jennifer Lawrence, Mia Wasikowska sembra diretta verso una carriera solida e originale, mentre si incammina fuori dall'età preferita del suo eroe Gus Van Sant.



# Henry Hopper

## *L'artista di famiglia*

di giorgia bernoni

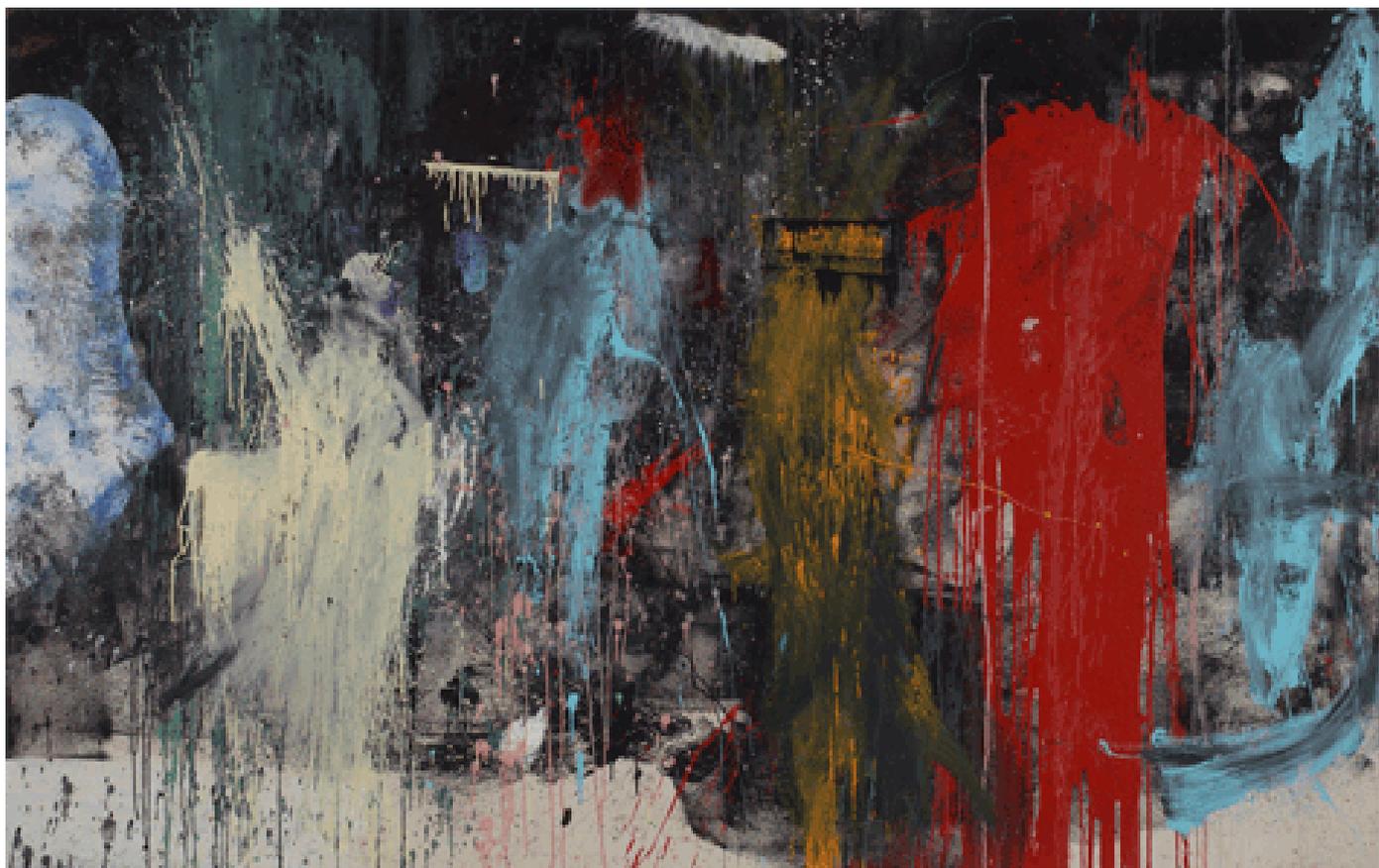


Assemblaggi materici di acrilico e spray con colori che si riversano dalle tele. È un'arte spontanea, acerba come il suo autore, quella che porta la firma di Henry Hopper, il giovane figlio del celebre attore statunitense Dennis che, oltre ad affacciarsi anche lui nel mondo del cinema come interprete, da alcuni anni porta avanti con un discreto successo una carriera artistica in quel di Los Angeles. L'efebo protagonista maschile dell'*Amore che resta* è, infatti, un nome non del tutto sconosciuto nell'ambiente artistico delle gallerie californiane avendo partecipato, poco più che maggiorenne nel 2008, alla sua prima personale alla [Frank Pic-](#)

[tures Gallery](#) di Santa Monica. Nato a Los Angeles l'11 settembre del 1990, Henry Lee Hopper è il frutto del quarto matrimonio dell'indimenticabile regista di *Easy rider* e coprotagonista di [Gioventù bruciata](#) con Katherine LaNasa, bionda interprete di serie televisive sposata nel 1989 e già lasciata nel 1992. Quella di Henry è un'infanzia tipica da figlio dell'élite dorata del cinema hollywoodiano, divisa tra le varie magioni di Los Angeles, Venice, Hancock Park e Taos, New Mexico e passata respirando il sacro fuoco dell'arte che, nel suo caso, si concretizza iscrivendosi ai corsi di pittura e scultura del California Institute of the Arts.

Ma laboratori e aule didattiche non si addicono al carattere inquieto del giovane Hopper, che evidentemente dal padre non ha preso solo il cognome, dal momento che Henry lascia l'accademia dopo un breve periodo di frequenza. È in quegli stessi mesi che Gus Van Sant sottopone a Henry la sceneggiatura di *Restless* affidandogli la parte di Enoch Brae: un ragazzo introverso e fuori dal mondo a seguito della perdita dei genitori in un incidente stradale che incontra, innamorandosene, la deliziosa malata terminale Annabel Cotton. Per lui è la prima volta da attore, se si esclude una minuscola parte all'età di cinque anni in un *indie movie* e un ruolo mancato a causa dell'insorgenza della mononucleosi nella pellicola [My Soul to Take](#) di Wes Craven conosciuto, come molti altri illustri appartenenti al mondo del cinema, a un party organizzato in una delle magnifiche ville del padre. La lavorazione de *L'Amore che resta* coincide con un periodo nefasto: la morte che aleggia su tutto il film è presente anche nella vita di Henry con due episodi tragici che si susseguono in poco tempo l'uno dall'altro: prima la morte di una cara amica e poi, il 29 maggio del 2010, quella del padre che giunge al termine di una malattia incurabile. «Ha significato molto che sia riuscito a vedere parte del film – dichiara in seguito Henry – perché

*lui è stato il mio maestro e il mio migliore amico ed è suo il merito di avermi insegnato a conoscere non solo il cinema ma anche l'arte e la vita, e a sbrigarla in qualsiasi situazione». Un padre dal cognome pesante, con cui Henry passava molto tempo nelle lunghe pause delle riprese ma che poi non vedeva per altrettanto tempo durante la lavorazione di molti film. «Devi avere una struttura ragazzo», era solito tuonare Dennis al figlio. E sono queste le parole che spingono il giovane Hopper a frequentare il Lee Strasberg Theatre and Film Institute, la rinomata scuola di recitazione con sede a New York e West Hollywood, dove Henry si forma le ossa e conosce molti di quelli che saranno poi i suoi migliori amici. In onore di Dennis, il figlio intitola con il nome del padre una sua tela particolarmente sentita: un magma dallo sfondo scuro da cui fuoriescono, come pulsioni caotiche, getti di lava di differenti colori; un'opera apostrofata da un osservatore come una strada di New York di notte. Il quadro viene esposto, insieme a molte altre opere affini per tecnica e spesso dai nomi propri di persona (Kevin, Chris, Sarah, Lola), nella mostra del 2008 alla Frank Pictures Gallery dal titolo "People are other people", un frase tratta da una citazione di Oscar Wilde. Lo stesso Hopper ama definire i suoi quadri "paesaggi emozionali"*



per la massiccia presenza di emotività fissata da un astrattismo tipico dei ben più conosciuti predecessori, a partire da William Turner tanto amato dal ragazzo insieme ai dipinti astratti di Richard Diebenkorn. La maggior parte dei lavori sono infatti dipinti, realizzati con acrilico e spruzzati di vernice sulla tela, e in misura minore sono installazioni. La tavolozza dei colori utilizzata è abbastanza limitata: rosso, nero, grigio, bianco, verde. Al primo sguardo, è probabile che le opere sembrino essere solo schizzo e gocciolare, come i grandi dipinti di Jackson Pollock, ma indietreggiando è possibile vedere e riconoscere forme, umori e scenari. «Mentre dipingo – precisa il giovane attore – mi lascio trasportare dall'immediatezza della mia emotività. I ritratti non lo sono però in senso tradizionale e io, nel momento in cui dipingo, sono visibile e invisibile insieme. Credo, infatti, che esista un proficuo scambio dialogico tra l'opera e il suo creatore e che questi due aspetti si alimentano e si influenzano l'un l'altro in una continua alternanza». Seppur consapevole di quanto occorra essere disincantati nei confronti del mondo molto selettivo dell'arte contemporanea per poterne prendere



parte, Henry Hopper è convinto che il connubio fra arte e cinema porterà a una nuova frontiera dell'interazione creativa. Una creatività che Henry pensa sia bene mantenere e giocare su più fronti visto il pericolo, che corre un attore che ha a che fare col sistema, di rimanere intrappolato in una macchina perversa: «a Hollywood ci sono cresciuto e posso dirlo: il rischio è quello di essere trattato come una merce di scambio».



# Fantasma Kamikaze

di sergio sozzo

Il tempo non aspetta gli uomini, e probabilmente i film nemmeno, non aspettano gli uomini, e il tempo non aspetta i film, e dunque tanto vale giocare a battaglia navale con i fantasmi, già sapendo che vinceranno sempre loro



Hiroshi Takahashi è il vero supereroe di questa stagione. Pochi altri possono vantare la *trasparenza* del giovane kamikaze giapponese con cui il protagonista di *Restless* di Van Sant gioca a battaglia navale e a tirare pietre ai treni di passaggio (forse giusto il *teen spirit* di *Chronicle* di Josh Trank/Max Landis, a conti fatti anch'egli un kamikaze con lettera d'amore mai spedita, ma ripresa con la videocamera piuttosto che scritta su di un foglio stropicciato). Uno dei momenti più vertiginosi del film è quell'istante di *footage* sull'atomica di Nagasaki, risolto poi con Hiroshi scosso dal ricordo e rannicchiatosi nella vasca da bagno: è proprio quel tipo di trauma del passato, di dramma interiore che di solito spinge la potente azione di un supereroe – un kamikaze, pronto al sacrificio estremo, e dritto all'obiettivo. Tra l'altro, un rimando all'ambientazione dello Spielberg di *War*

*Horse*: il cavallo Joey non è un fantasma come Hiroshi ma ugualmente combatte la propria strenua lotta contro la civiltà e la macchina (mentre il coevo opposto *Tintin* fa mostra di averlo subito assimilato, il dispositivo meccanico della motion capture, del 3D, di questa bolla di sapone liquida e piena di riflessi artificiali). Quali supereroi, allora? Non certo i protagonisti dei Marvel Movies, che di esplosioni atomiche nel proprio passato paradossalmente non ne hanno memoria alcuna, e che soffrono di una visibilità assoluta di muscoli e armature scintillanti che non permette loro di potersi mai nascondere, negare all'immagine, come Hiroshi che compare dietro la finestra della casa di Annabel nel momento del fatale malore della ragazza. Il gesto eroico, lì, è quello di decidere di farsi vedere, riconoscere, per poter così accompagnare Annabel nel lungo viaggio verso l'aldilà



(la qual cosa è forse l'unica missione nei confronti di questo Mondo che possa avere un supereroe, a conti fatti). Dove vanno i supereroi? "Ho molto tempo libero", dice Hiroshi, comparso al protagonista Enoch nella manciata di minuti in cui il giovane, in coma, è rimasto clinicamente morto. Ecco da dove vengono, se non altro. Ed è tutto nella decisione di farsi vedere: ben lo sa Tom Cruise, che si gioca tutto il quarto [Mission: Impossible](#) sull'idea di apparizione e persistenza di sé (dentro Hollywood). Ethan Hunt, e Cruise con lui, *mantiene la posizione*, e poco altro, nel film al contrario continuamente mutaforme di Brad Bird: è quello che il cinema ha tentato di fare con cocciutaggine nel corso di questa stagione. Restare in posizione, come un kamikaze che ha l'obiettivo agganciato perfettamente nel mirino del proprio velivolo, e va giù in picchiata a velocità estreme.

Coordinate, un incrocio tra le ascisse che segna un punto fermo nella [battleship](#) (il gioco preferito di Hiroshi e Enoch, dicevamo): Peter Berg è probabilmente più esplicito di chiunque altro, nel suo blockbuster semifallimentare in cui ad avere la meglio sui superalieni sono degli acciaccati reduci di guerra (come il cavallo Joey, come il fantasma kamikaze, come Ethan Hunt...) a bordo di una corazzata di ferro da troppo tempo attraccata al porto come nave-museo. L'elemento cruciale della questione è quello che Dante chiede a Piccarda Donati nella Terza Cantica del Paradiso (per continuare a parlare di fantasmi e altre dimensioni – di sicuro, l'Annabel di Van Sant non può che dirsi beata): "voi che siete qui felici, desiderate voi più alto loco per più vedere e per più farvi amici?". Al

che Piccarda spiega a Dante che no, nel Paradiso ognuno è beato della posizione che occupa, e della distanza che ha dalla visione di dio: non vi è alcuna invidia per gli altri cieli, né ambizione a salire di livello – "chiaro mi fu allor come ogni dove in cielo è paradiso, etsi la grazia del sommo ben d'un modo non vi piove".

Chiaro mi fu allor come ogni dove ad Hollywood è paradiso? Quanti soldi ha perso alla fine la Disney per [John Carter](#) da Marte (che è un Paradiso, come ci ricordava Ray Bradbury, scomparso proprio quest'anno)? Eppure, tra tutti i supereroi, Carter (lo stesso Taylor Kitsch protagonista di [Battleship](#)) è l'unico che ancora si stupisce del meccanismo magico e delle esponenziali possibilità del corpo traslato – finita la sua immagine sul Pianeta Rosso, mentre il corpo è addormentato in una cripta sulla Terra, John passa buoni dieci minuti di film a provare con incredulità quanto in alto riesca a saltare grazie alla differente forza di gravità locale, proprio come faceva Peter Parker, e Sam Raimi con lui (che prendeva le misure alla macchina-blockbuster, con la quale si sorprende di poter fare tutto), una volta acquisiti i superpoteri nel primo, sublime [Spider-man](#). E non sarà una grande opera l'[Abraham Lincoln Vampire Hunter](#) di Bekmambetov/Burton, ma ha quel tormentone che si adatta benissimo a tutto questo cinema: *il tempo non aspetta gli uomini*, e probabilmente i film nemmeno, non aspettano gli uomini, e il tempo non aspetta i film, e dunque tanto vale giocare a battaglia navale con i fantasmi, piazzando immobile la propria flotta sul tabellone, già sapendo che vinceranno sempre loro.

# La morte è facile è l'amore che è difficile

di federico chiacchiari

È bastato un piccolo film a ricacciare tutto il cinema della stagione in un repertorio di (a volte anche buon) antiquariato. *Restless* unisce le due aree dicotomiche più classiche e intense del cinema, l'amore e la morte

*Two pale figures*  
*Ache in silence*  
*Timeless*  
*In the quiet ground*  
*Side by side*  
*In age and sadness*

The Cure, The Funeral Party

Altro che *The Artist*, è *Restless* il vero, sincero e unico film "muto" dell'anno.

Sì, è stato l'anno della "nostalgia facile", dello sguardo rivolto al passato, ma non per guardarne "le macerie della storia", ma per celebrare la grande illusione di un passato meraviglioso, qualcosa di magico (*Hugo Cabret*), di intellettualmente godibile (*Midnight in Paris*), di furbescamente celebrativo (*The Artist*, appunto), e persino di sinceramente empatico (*War Horse*).

Ma è bastato un piccolo film - da un'idea di uno sceneggiatore da tener d'occhio (Jason Lew: "Desideravo raccontare la storia di un ragazzo ossessionato dalla morte e che ha smesso di vivere. Il ragazzo si innamora di una ragazza che sta per morire e che ama la vita. Quello che ci piace delle storie d'amore è vedere una persona che insegna all'altra qualcosa che ha bisogno di sapere. Qualcosa che non sapeva e ha bisogno di sapere."), che diventa corpo quando la famiglia Howard se ne innamora da produrla (Bryce e il papà Ron) e che si trasforma in cinema quando Gus Van Sant con la complicità musicale di Danny Elfman la mette in scena con i più bei corpi cinematografici della stagione, quelli di Henry Hopper (figlio del grande Dennis, di cui porta negli occhi più di un

lampo...) e di Mia Wasikowska, un'attrice che lascia a bocca aperta lo spettatore - sì, insomma, è bastato questo piccolo film a ricacciare tutto il cinema della stagione in un repertorio di (a volte anche buon) antiquariato.

Il film è *Restless*, molti in Italia non lo hanno neppure visto (129.950,00 euro di incasso, meno di 20 mila persone...fortunate!). Ma avete tempo per recuperarlo...

Di cosa parla *Restless* e perché ci riguarda così tanto?

Forse perché, semplicemente, unisce le due aree dicotomiche più classiche e intense del cinema, l'amore e la morte. E perché lo fa con una convinzione assoluta, come se fuori, oltre l'amoremorte, non ci fosse altro. Per questo il film non lascia mai, neppure per un attimo i corpi giovanissimi dei due protagonisti, impegnati a partecipare a funerali di estranei, a disegnare uccelli, a perdersi nei boschi, o semplicemente a parlare della vita e della morte seduti su di una panchina.

Ma per capire quanto davvero questo film è CINEMA, dovete prendervi il DVD, e vedervi un altro film. Sì, perché Gus Van Sant ha fatto una cosa unica, mai vista prima: ha girato il film due volte! Ogni scena è stata girata prima con i dialoghi e



poi senza. E negli extra del DVD trovate la versione muta, anche con le didascalie... del film. Che incredibilmente – per essere un film con due ragazzi che si parlano dall’inizio alla fine – resiste e funziona anche senza i dialoghi. Già, perché *“Loro non hanno quasi bisogno di parlare”* come racconta Mia Wasikowska. E queste riprese mute *“aiutano gli attori perché dicono molto di più di quanto possa dire un dialogo”*. Eccolo, appunto, il film muto dell’anno. Sarebbe da sperimentare, nelle scuole di cinema. Scrivete un dialogo e poi fatelo recitare. Girate. Poi rigiratelo senza i dialoghi. Se è cinema deve funzionare lo stesso! Irrequieti. Perché al confine tra la vita e la morte. Enoch perché ha perso i genitori in un incidente d’auto ed è rimasto in coma per tre mesi, Annabel perché la morte se la porta dentro... Hanno tre mesi, ma in tre mesi si può fare tanto! Curiosamente il *“tempo che ci rimane”* sembra essere un leit-motif del miglior cinema dell’anno. Quanto mi rimane da vivere, sembra dirsi la protagonista di *Tutti i nostri desideri*, meraviglioso dolce mèlo di Lioret, e cosa posso ancora fare per mettere a posto le cose intorno alla mia vita? E, in queste storie, conta molto anche il riuscire a trovare qualcuno che, per un attimo, decide di condividere questo *“tempo mancante”*, anche solo per una nuotata in un’acqua gelida di un lago. Oppure per una passeggiata, o per assaggiare un cibo

caldo, come l’amore assoluto del protagonista di *A Simple Life* per la sua tata, ormai in pensione e in una casa di riposo, nel commovente e sensibile film di Ann Hui.

Quali sono le persone che contano nella nostra vita? Per un periodo che ci sembra lungo ma che invece è terribilmente *“finito”*, ci sforziamo di realizzare sogni, di materializzare desideri. Corriamo per il mondo fino a che ad un certo punto una persona che amiamo si *“ferma”*. La vecchiaia e la malattia la assale. E ci stringiamo attorno a lei, per protezione, per trattenerla con noi il più possibile, consapevoli che la vita, presto o tardi, ce la porterà via. Ma ci attacchiamo a dei piccoli momenti, piccoli gesti, attimi che cercheremo di trattenerne per portarli dentro di noi, per sempre. Se questo invece accade ad un giovane, ci sembra inaccettabile. E’ quel che succede al protagonista di *50/50*, di Jonathan Levine, una malattia terribile, a quella giovane età. Come imparare ad accettare la morte che arriva così presto? Come lottare per provare a sopravvivere? Il film sembra ondeggiare tra pessimismo ed ottimismo, ma è spietato nel raccontare come la malattia cambia lo scenario intorno a noi. Tutto cambia, gli amici, i parenti, la nostra percezione della vita. Che diventa una guerra. Come quella, *“dichiarata”*, del magnifico, dolcissimo e paurosamente insopportabile *La guerra è dichiarata*, di Valérie Donzelli.

Lì l'attacco non è a noi stessi, ma a ciò che abbiamo di più caro, i nostri figli. Non c'è niente di più inaccettabile della perdita di un figlio e Romeo e Giulietta si ritrovano a lottare insieme per combattere questo male oscuro che attanaglia il loro bambino. Saranno uniti, si lasceranno, per poi ritrovarsi. Ma sempre combattendo uno insieme all'altro, anche nel gioco folle di riprodurre la loro "storia vera" in un film, che diventa una sorta di elaborazione di un (per fortuna) "mancato lutto", con tutto l'amore che serve per una guerra del genere.

Ma l'amore e la morte sembrano ritrovarsi dappertutto. Dall'immortale vampiro, congelato per "troppo amore" dalla strega in *Dark Shadows*, di Tim Burton, che ha la più bella scena di apertura della stagione ed un finale, dove l'amore celebra la morte (o meglio la non morte, come il diventare vampiri), come ultimo atto possibile. Oppure la morte che ci coglie per un attimo, nella corsa disperata verso la madre del protagonista di *In Time*, di Andrew Niccol, dove la vita si ricarica in una lotta disperata quotidiana, metafora terribile del fine capitalismo possibile... E l'elaborazione del lutto è il filo conduttore di tutto *Super 8*, di J.J. Abrams, che mentre celebra il cinema possibile di



oggi (quello digitale e in rete) attraverso la memoria del suo precursore in pellicola, non dimentica che il cinema è fatto di mancanza e perdite (il protagonista che sta sull'altalena, con la madre morta, e una vita ancora da cominciare), ma anche di sguardi "in macchina", come quello di un altro "corpo cinema" meraviglioso, la Elle Fanning che recita nel film nel film e lascia anche qui a bocca aperta il protagonista. Elle Fanning corpo fantasmatico di un altro film "fra la vita e la morte", incredibilmente moderno e dentro il cuore debole del cinema di oggi, quel *Twixt*, di Francis Ford Coppola, ancora inedito in Italia, se non fosse per il regalo fattoci dal Torino Film Festival...

"Ho cantato ogni giorno da quando ti ho incontrato", dice Hannabel/Mia Wasikowska, in *Restless*. Forse [questa canzone](#)...



# Tempi inquieti

di aldo spiniello

Se per noi la parola fondamentale è *restless*, è perché rintracciamo nell'inquietudine la chiave di senso, cioè in quell'inadeguatezza necessaria, la mancanza d'equilibrio, l'incontinenza che ci libera dal rischio di esser ridotti a funzione



Di un anno intero, non resta che una parola: *restless*. Inquieto. È un tempo di palpitazioni, scosse telluriche, crisi. Un tempo inquieto, come un adolescente, quei magnifici ragazzi di Gus Van Sant, che non hanno appiglio col mondo, sono fuori posto e fuori tempo (davvero *vintage*, quindi alla moda?), ma che, di contro, o forse proprio per questo, sembrano ritrovare un impossibile rifugio di pace e felicità contro l'ineluttabilità del lutto. Vivere è un semplice passare attraverso la morte, vuol dire ricercarla, accoglierla, (intra)vederla giorno per giorno, fino a riconoscerla come qualcosa di *familiare*. Un *familiare*. È l'amico kamikaze, il fantasma che gioca e parla con noi, quello che solo noi vediamo. Assenza fin troppo presente, o forse incompresa proiezione di una follia personale, di un'ossessione irrisolvibile. Il fantasma è il cinema. E il cinema è già (come il) passato, cioè una densità accumulata di vuoti, zone di oscurità, mancanze, buchi di memoria. È

un'interruzione continua, una frattura prodotta e congelata della linea evolutiva, una cesura, uno stacco di montaggio. Il cinema è già passato? E allora come si può pretendere che racconti il presente, il futuro?

Cosa resta di un anno di film? C'è ancora la possibilità di leggervi attraverso, dentro, contro, l'inquietudine reale? Una reazione di certo c'è, riflessa nelle linee e nelle tendenze del mainstream (ma sono sempre le correnti principali a indicare la direzione del vento, il percorso del soffio di dio). Impaurito dalla fine del mondo, dall'apocalisse preannunciata dell'economia globale, il cinema non trova niente di meglio che rinchiudersi nei limiti della sua Storia, tornare a rinverdire e celebrare la gloria dei tempi andati, nella ricerca nostalgica di una misura classica. Questo è stato l'anno del definitivo ritorno al passato, sancito dal trionfo di *The Artist* (ma che differenza d'ispirazione e di respirazione c'è rispetto a *Il discorso*



del re?). Film fortunato e accattivante, ma chiaramente un muto finto, che non può fare a meno di costruire la sua fortuna su una drammaturgia parlata, sulla necessità di un tessuto dialogico ben presente, evidente nonostante l'assenza di parole (e ingiurie, *absit iniuria verbis*). Scritto e detto a tavolino, innalzato sulle fondamenta sicure di una struttura pacifica. Null'altro che costruzione, se non la pallida percezione di come la parola non sia più necessaria, non abbia più il potere di dire raccontare. Percezione che diviene chiara, limpida proprio in Van Sant, che ha la coscienza/incoscienza di girare e montare due volte lo stesso film: prima con i dialoghi, poi muto, proprio a raccontare questa perdita di peso della parola, una preminenza inevitabile dell'immagine. Perché, se non è più il discorso, il logos a formare il tessuto connettivo di questa nostra ipotesi democratica, a cos'altro ci si può appellare se non all'immagine e all'azione, l'immaginazione? La parola torna a essere un geroglifico?

E allora, se questo ci appare sempre più *drammaticamente* vero, come va visto questo rinnovato primato, nel mainstream americano, della sceneggiatura e della struttura, di una costruzione drammatica e narrativa classiche? Da *Moneyball* a *Le idi di marzo*, fino allo stesso *Millennium* di Fincher, sono gli sceneggiatori a dettare la linea: Aaron Sorkin, Steven Zaillian & Co.

È come se nel suo ritirarsi, *ritrarsi* sul testo, questo cinema avesse dimenticato quello che, d'altra parte, in altri lidi, è ben chiaro: *in principio era l'azione*, come dice l'usuraio al *Faust* di Sokurov. E, per inciso, ogni azione comporta necessariamente un'usura, un dissiparsi d'energia, un'entropia, che assomiglia, atto dopo atto, a un andare a morire,

un consumarsi nell'immobilità della fine, del *the end*. È il *Ready...* *Action* ripetuto come un mantra, una cantilena funebre, da Kim Ki-duk in *Arirang*. L'idea che il cinema, tutto, sia sempre e comunque *action*, pienezza e mancanza di un corpo, concretezza o astrazione di un gesto, di un movimento, passione e sentimento che si fa cosa, materia in decomposizione e sovraesposizione. Proprio questo sembra cancellato.

**La follia non appartiene più all'immagine, ma è spettacolo oltre lo schermo, invasione di campo**

È, in altri termini, come se il cinema non avesse più capacità di bruciare (magari fino a consumarsi, *immaginario morto*, come profetizzato da Tarantino). La follia non appartiene più all'immagine, ma è spettacolo oltre lo schermo, invasione di campo, scavallamento dell'asse, come la strage di Denver sembra raccontare in maniera agghiacciante.

Probabilmente, quello che coglie meglio di chiunque altro, con buona pace dei critici, la dichiarazione d'intenti e la sostanza di tutto ciò è Garry Marshall quando in *Capodanno a New York* racconta della necessità di uno spettacolo che funzioni alla perfezione, per dare speranza alla gente. Non solo funzionare, il mito autocratico di uno show che si produce trovando in sé la sua ragion d'essere, ma funzionare per. Nonostante la crisi, o forse proprio a causa sua, la fabbrica dei sogni riporta i motori al massimo.

Il fatto che quest'anno siano morti Ben Gazz-

Walk away now and you're gonna start a war  
(The National, [Start a War](#))

ra e Ernest Borgnine ci strappa in qualche modo dall'illusione, dicendoci che un modo d'intendere il cinema è, di fatto, definitivamente tramontato. Il tempo degli Aldrich e dei Cassavetes, che, in un modo o nell'altro, portavano (dal centro o dai lati, che importa?) una sfida al sistema, un assalto armato agli apparati produttivi, ai dettami delle strutture equilibrate, alle sicurezze della misura.

**Dov'è ancora quest'inquietudine?  
In momenti assolutamente marginali, come il film di Van Sant**

E sapere che ora Venezia ha deciso di celebrare finalmente *I cancelli del cielo* di Cimino, prima ancora che un doveroso tributo alla grandezza ineguagliabile di un cineasta che ha provato (fallendo?) a oltrepassare i limiti, per abbracciare in uno sguardo solo il mondo e la Storia, il reale e la finzione, assomiglia a un tentativo di istituzionalizzare ed esorcizzare la più grande eresia del cinema: la *dismisura*. Non a caso, il film sarà presentato in versione restaurata, come a voler dargli una parvenza di chiusura, di definizione. Eppure se per noi la parola fondamentale è re-

*stress*, è perché rintracciamo nell'inquietudine la chiave di senso, e in particolare in quell'inquietudine vitale dell'adolescenza, cioè quell'inadeguatezza necessaria, la mancanza d'equilibrio, l'incontinenza che ci libera dal rischio di esser ridotti a funzione. E allora dov'è ancora quest'inquietudine? In momenti assolutamente marginali, come il film di Van Sant, appunto, che cancella il suo apparente passatismo, proprio nell'istante in cui rimette in gioco l'universalità fuori tempi dell'amore e la perdita. Oppure come in *Warrior* di Gavin O' Connor, attraversato dalla potenza di un conflitto familiare che racconta da sé tutta la propria urgenza, la malinconia della propria carica utopica. Un film che, non a caso, inizia con una canzone dei The National intitolata *Start a War*: sempre di una battaglia si tratta, nell'istante in cui si accetta il principio dell'azione. Cinema di guerra. Come quello di Spielberg, ossessionato dalla tragedia della Storia, dalla devastazione del conflitto. E proprio Spielberg appare il nodo centrale di questo tempo inquieto. Il regista che una volta dettava le linee della corrente, oggi appare fuori gioco, fuori dalla grazia di dio, fuori dai gangheri. Fallisce in TV, si rifugia nell'apparente svago di un [fumetto d'antan](#), racconta la storia di un [cavallo](#), ennesimo protagonista inumano di un





cinema umanissimo. Eppure sta al centro esatto tra il passato e il futuro, tra la meraviglia nostalgica di un piano sequenza infinito e la meraviglia spettacolare delle nuove tecnologie, tra il dramma storico e la motion capture. Guarda indietro, ma solo per ritrovare la potenza drammatica di un racconto che cavalchi le convenzioni fino a forzare le strutture, le possibili identificazioni, fino a tracciare le linee composte eppur irrequiete di un racconto sulla suggestione di un'idea e di un sogno (di riconciliazione). E lo stesso accade quando produce i film degli altri, come [Super 8](#) o [Real Steel](#), altri film esili, di sentimenti a fior di pelle e di tempi irricognoscibili, storie del cinema.

E allora sorge il dubbio che siano i vecchi arnesi a incarnare più degli altri l'inquietudine, l'estrema difesa di un cinema che si ostina ancora a non funzionare. Basta pensare alla densità dell'ultimo [Redford](#) rispetto alla linearità di un film simile per premesse come *Le idi di marzo*. O alla cupezza di Eastwood, che con [J. Edgar](#) entra nei gangli opprimenti della società del controllo, scardinandoli. E alla fine, proprio a due vecchi arnesi bisogna far appello per stabilire con evidenza questo conflitto latente tra un cinema riverente e un altro che se ne frega, inseguendo le sue ossessioni.

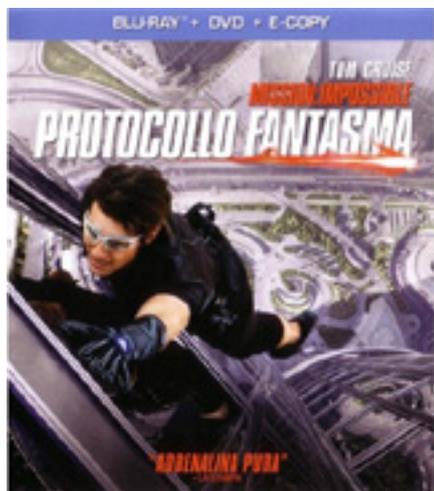
[Scorsese](#) e [Coppola](#), figli di uno stesso tempo, la New Hollywood di una volta. Si incrociano nella ricerca di un cinema passato, in uno sguardo rivolto alla verginità del muto e oltre... Ma la dif-

ferenza è che mentre Coppola ci arriva attraverso Poe, Corman, suo figlio, cioè attraverso il suo passato, Scorsese si accontenta di contemplare un museo. Da un lato c'è la passione e il dolore del vissuto, dall'altro c'è la celebrazione accademica di una meraviglia istituzionale che appare irrimediabilmente distante. Per questo *Hugo Cabret* predica la necessità di rimettere in funzione la macchina e stabilisce l'esatta relazione tra le rotelle, i fili, gli ingranaggi della macchina. Mentre *Twixt* rende evidente la presenza del trucco, senza svelarne l'arcano funzionamento. Mostra un 3D che si materializza e scompare sotto gli occhi, come un'increspatura sulla superficie dell'immagine, una ferita, una frattura. Sale e monta sulle ferite. Con l'inquietudine dei vivi, muovendosi tra il vuoto e il pieno, il tempo andato e quello a venire.



# Mission Impossible blu ray Protocollo fantasma

DVD DEL MESE



Era sicuramente uno dei blu ray più attesi dell'anno e nonostante qualche mancanza, di cui si dirà, le attese sono state ben riposte. Il trattamento riservato da Universal al bellissimo quarto capitolo della saga di Ethan Hunt è quantomeno ottimo. Pre-

messaggio: parte del film (l'esordio nel live action del genietto Pixar Brad Bird) è stato girato in Imax e la spettacolarità delle singole sequenze d'azione montate senza soluzione di continuità è una delle caratteristiche principali dell'operazione. Pertanto l'alta qualità del supporto video è caratteristica fondamentale per poter entrare a pieno nel mood del film: ecco che il video di questo Blu Ray è veramente stupefacente. Soprattutto nei continui campi lunghi e lunghissimi il quadro spicca per nitidezza, definizione e profondità senza perdere mai dettaglio. L'esperienza della visione domestica in alta definizione, se paragonata al DVD, è obiettivamente di un livello superiore soprattutto

per uno straordinario lavoro di compressione che riesce ad avvicinarsi "pericolosamente" alla visione in sala. L'audio è altrettanto convincente, con una traccia in 7.1 inglese che vince il confronto col 5.1 soprattutto nelle scene degli inseguimenti automobilistici. Comunque tutte le tracce hanno un mix ottimo ponendosi di diritto tra i più alti standard di rendimento.

E veniamo all'unica piccola pecca del disco: la sezione Extra. Presenti due piccoli documentari molto interessanti: uno sulla famosa scena girata a Dubai nel grattacielo più alto del mondo dove possiamo ammirare il profilo ormai "virtuale" del personaggio Tom Cruise, che da produttore/attore/stunt man regna sovrano in ogni momento della costruzione della scena. E poi un secondo documentario sulla realizzazione della tempesta di sabbia sempre a Dubai. Chiudono 3 gustose scene eliminate dal montaggio (tra cui un inizio alternativo) con commento opzionale di Brad Bird.

Bene, tutto interessante, ma forse un po' pochino per soddisfare le attese/pretese dei fan. Manca un commento al film di Bird o Cruise, ad esempio. Insomma, un disco straordinario sotto molti punti di vista, ma che forse poteva essere perfetto se si fosse più curata la sezione extra. Chiudiamo ricordando che nella confezione è presente anche la versione DVD del film e il codice per scaricare la E-Copy del film.

**pietro masciullo**

## Cesare deve morire

**Anno:** 2012

**Durata:** 74'

**Distribuzione:** CG Home

**Cast:** Cosimo Rega, Salvatore Striano, Vincenzo Gallo, Giovanni Arcuri, Antonio Frasca

**Regia:** Paolo e Vittorio Taviani

Formato DVD/video: 1.85:1

**Audio:** italiano Dolby Digital 5.1

**Sottotitoli:** italiano per non udenti

**Extra:** I Taviani raccontano il film; Intervista con i protagonisti; Sul set di Cesare; I premi di Cesare; Trailer

## L'odio

**Titolo originale:** La Haine

**Anno:** 1995

**Durata:** 95'

**Distribuzione:** RaroVideo

**Cast:** Vincent Cassel, Hubert Koundé, Said Taghmaoui

**Ragia:** Mathieu Kassovitz

**Formato DVD/Video:** 1.85:1

**Audio:** italiano e francese stereo

**Sottotitoli:** italiano

**Extra:** 3 cortometraggi di Fierrot le Pou, Cauchemar Blanc, Assassin, Interviste a Giorgio Gosetti, Mario Sesti e Antonello Piroso, Conversazione sul film con Alessandro De Simone, Michela Greco e Ilaria Ravarino



La mia banca sono io



# La tela di Stan

di sergio sozzo

*Il personaggio più problematico e sfaccettato di tutto l'universo Marvel perde clamorosamente la sua fragilissima umanità e i suoi abissali dubbi esistenziali e morali*

È chiaro che Stan Lee non intende lanciare messaggi nei brevissimi (in realtà, sempre meno fugaci) cameos che lo vedono apporre la firma ai blockbuster tratti dalle sue creature a fumetti, un divertimento che strizza l'occhio ai fan e al contempo certifica provenienza e "ufficialità" dell'opera. Ma con il tempo, come già scrivemmo all'inizio di tutto questo, le sue apparizioni si sono fatte indubbiamente sempre più minacciose e, soprattutto, emblematiche.

Sul finale di *The Avengers*, Stan Lee intento a giocare a scacchi in una delle postazioni all'aperto di Central Park, dichiarava all'intervistatore tv: "Supereroi a New York? Ma chi ci crede!" (una cosa del genere). E in effetti il film di Joss Whedon da tutto era abitato fuorché da supereroi nell'accezione stanleeiana, ovvero i superpersonaggi coi superproblemi (da un grande potere ecc ecc): come già negli episodi precedenti della saga Marvel, i protagonisti in costu-

me si erano rivelati soprattutto degli aiutanti bellocci muscolosi dalla battuta facile (ovvero lo stato del fumetto supereroistico prima dell'avvento proprio di Stan), senza alcun disagio per la propria natura, né difficoltà sociali-relazionali di sorta. In più, ai film in questione manca puntualmente un altro dei cardini fermi della poetica del loro creatore, ovvero il potentissimo conflitto con il tormentato antagonista, solitamente un personaggio di superba costruzione, tradotto invece invariabilmente qui in figure spesso frettolose e caricaturali e in una sorta di pretesto buono giusto per chiudere il film con una sequenza spettacolare.

Malauguratamente, Marc Webb pare rifarsi in tutto e per tutto a quella che potremmo chiamare "formula Favreau", per questo suo nuovo *Amazing Spider-Man*. Il personaggio più problematico e sfaccettato di tutto l'universo





Marvel perde clamorosamente la sua fragilissima umanità e i suoi abissali dubbi esistenziali e morali (trasferiti, forse, nella figura dell'ultima stagione che più sembra invece somigliare al prototipo stanleeiano, ovvero il protagonista del benedetto [Chronicle](#) di Trank/Landis Jr) e si ritrova in una pellicola dalla oramai classica conformazione da "primo episodio", pensata soprattutto per delineare elementi e traiettorie dei film che verranno (*qual è la verità sui genitori di Peter Parker?*), che si brucia per strada senza troppi rimpianti il contendente della situazione, quel Lizard/Curt Connors che davvero pareva avere più anima in quelle due-tre sequenze a film che gli dedicava Sam Raimi.

Ecco non vi è realmente alcun motivo per affrontare il parallelo con l'amatissima [trilogia-capolavoro](#) di Raimi, da cui Webb mutua però l'unica intuizione notevole del suo film, ovvero far sì che Peter/Spidey si trovi in buona parte delle situazioni a combattere *senza maschera*, facendosi spesso riconoscere,

come a far cadere il dualismo tra l'eroe e l'uomo, lo sdoppiamento tra le paure dell'adolescente e quelle dell'Uomo Ragno che volteggia nei cieli di New York (volteggia ben poco, in realtà, dato che le sequenze *action* scarseggiano, anche in questo caso in pieno accordo con la conformazione da primo episodio – con buona pace del trio muscolare ingaggiato per il cast tecnico, Schwartzman/Scalia/Horner...).

Per il resto, l'incontro sulla carta perfetto tra il cineasta trendy Marc Webb e Emma Stone, che per iconografia e filmografia pare davvero nata per essere Gwen Stacy, dà i suoi risultati e produce un bel ritratto luminoso di adolescente introversa e innamorata – paradossalmente meglio caratterizzato e disegnato di quello dell'insipido protagonista che, di nuovo alla stregua degli [Iron Man](#) e dei [Captain America](#), ci mette giusto un paio di sequenze ad accettare i superpoteri e la sua "missione", e a dimenticare il trauma che dovrebbe spingerne le azioni, ovvero la morte di zio Ben (siamo

sicuri che scriva Alvin Sargent?). E allora il passaggio in scena di Stan Lee diventa stavolta davvero il più rappresentativo dell'intera saga: durante il corpo a corpo nella *high school*, Spidey e Lizard irrompono in un'aula dove, in primo piano, Stan è intento ad ascoltare un giradischi con delle enormi cuffie in testa. Serafico e sorridente, l'uomo non si rende conto che dietro di lui le due creature vanno sfasciando qualunque cosa, mura e suppellettili. Non importa cosa facciano i personaggi sullo schermo, a cui esplicitamente Lee volta le spalle: quello che interessa è che Stan possa continuare a sorridere, e a godere di questo giocattolo.

**Interpreti:** Andrew Garfield, Emma Stone, Rhys Ifans, Sally Field, Martin Sheen, Denis Leary

**Distribuzione:** Sony Pictures Releasing Italia

**Durata:** 136'

**Origine:** USA, 2012

# Marvel Movies

## Gli eroi senz'anima

di giacomo calzoni

*I Marvel Studios stanno applicando al cinema la stessa politica adottata negli ultimi decenni per i loro albi a fumetti: trasformare cioè la meraviglia e la poesia in un prodotto freddo e impersonale*

Seth (al secolo Gregory Galant) è un fumettista indipendente canadese, uno dei simboli del movimento alternativo degli anni Ottanta, insieme a gente come Robert Crumb, Daniel Clowes, Joe Matt, Chester Brown e Charles Brown. Nomi estranei al mercato della grande distribuzione (non si trovano in edicola, per intenderci), ma ugualmente noti a uno zoccolo duro di appassionati lettori, quelli che – diciamo – *non si accontentano*. In coda al suo bellissimo romanzo grafico *La vita non è male, malgrado tutto*, Seth

inserisce un glossario esplicativo di nomi, personaggi e case editrici che hanno reso possibile il suo amore per il fumetto; alla voce *Marvel Comics*, scrive: *"negli anni '60 pubblicava una serie di albi a fumetti stupendi e divertenti – specialmente le cose di Kirby e Ditko. Ora è un'odiosa multinazionale della comunicazione che controlla il mercato dei fumetti"*. Ecco: partiamo da Seth, dunque, e da questa sua affermazione (che probabilmente farà storcere il naso a molti), per arrivare a parlare di ciò che più ci interessa: il cine-

ma dei supereroi. Non quello tout-court, ma quello relativo all'universo Marvel, e nello specifico le produzioni degli ultimissimi anni. Siamo partiti da Seth perché l'impressione è che i Marvel Studios stiano applicando al cinema la stessa politica adottata negli ultimi decenni per i loro albi a fumetti: trasformare cioè la meraviglia (Marvel significa proprio questo) in un prodotto freddo e impersonale; prosciugare la poesia dei suoi personaggi (Seth aveva ragione, leggere le vecchie storie di cinquant'anni fa per credere)





subordinandola alle leggi del mercato. Con tutto il rispetto per gli appassionati lettori di questa casa editrice/colosso/multinazionale, è innegabile come quest'ultima si sia trasformata in una gigantesca macchina per fare soldi, piegando nomi, eventi ed eroi alla spietata logica della continuity: questo non significa che non pubblichi più materiale di valore, ma allo stesso tempo è progressivamente venuta a mancare la spontaneità, la vitalità e la genuinità delle sue storie. Insomma, i celeberrimi "superproblemi", oggi, sono divenuti uno specchio per le allodole, diluiti in un numero tale di pubblicazioni mensili (tra serie regolari, miniserie, crossover, serie *Ultimates* e quant'altro) che per il lettore diventa impossibile seguire compiutamente una trama se non.... spendendo un sacco di soldi, appunto. Chiusa parentesi. Il cinema, dicevamo: quando il cinecomix moderno muoveva i primi passi, dieci anni fa, lo faceva grazie al traino di nomi come Sam Raimi e [Bryan Sin-](#)

[ger](#); se si preferisce, li si chiami pure Autori. Oggi il film di supereroi è divenuto l'ultimo grande genere di successo del cinema hollywoodiano, e l'acquisizione della Marvel da parte della Disney ha permesso a questo apparato produttivo di estendere un controllo pressoché totale sui propri prodotti.

**Il cinecomix moderno si è trasformato in un cinema controllatissimo**

Il primo risultato di questa politica, fateci caso, è stato quello di far fuori gli autori, o comunque le personalità di spicco, dalla cabina di regia: se agli albori ci si poteva ancora permettere di chiamare un Ang Lee per reinterpretare [Hulk](#), oggi si deve accuratamente evitare qualsiasi contrasto con la produzione. I nomi chiave del genere sono quindi diventati Jon Favreau (che prima di [Iron man](#) aveva in curriculum solo cose come [Elf](#) e [Zathura](#)), Gavin Hood, Louis Le-

terrier e un simpatico mestierante come Joe Johnston. Per non parlare ovviamente di Kenneth Branagh per [Thor](#), straordinario attore ma modesto regista, che al di fuori dei suoi riadattamenti da Shakespeare quasi mai ha dato prova di uno sguardo vivo e personale. Pellicole come i due *Iron Man*, *Capitan America* e, soprattutto, i recentissimi *The Avengers* di Joss Whedon e *The Amazing Spider-Man* di Marc Webb sembrano riassumere alla perfezione la recente tendenza della casa delle idee: proporre esattamente quello che il proprio pubblico si aspetta di vedere. Né più né meno. Con un'attenzione maniacale nel non deludere le aspettative relative alla continuity e alla fedeltà alla pagina disegnata, il cinecomix moderno si è trasformato in un cinema controllatissimo e studiatissimo, frutto di una mentalità da franchising che male si associa a quel grandissimo potenziale inespresso dei suoi personaggi. Scrive Sergio Sozzo a proposito di *The Avengers*: "c'è una sequenza nella prima parte

che racconta quello che l'operazione poteva diventare ma non è stato, con Nick Fury che conferma al Consiglio di voler "affidare la missione a una banda di disadattati, dissociati, inaffidabili asociali", – e per un attimo ti pare di risentire Lee Marvin all'inizio di *Dirty Dozen*; ma è solo un attimo". Appunto.

**Il cinema di supereroi che conta, oggi, si trova altrove**

Chi nel cinema cerca ancora quel connubio magico tra azione (cioè movimento) ed emozione, non può che vedere in questi film solamente una goffa e malriuscita carnevalata di gente in costume, perché a voler scavare sotto la patina di superficie si trova solamente il nulla. Non c'è reinterpretazione, non c'è una visione o un'idea: perché

raccontare ancora le origini di Peter Parker e dell'Uomo Ragno con un reeboot, se non si riesce minimamente a credere per un solo istante a quello che si vede? Senza fare paragoni con la trilogia di Raimi, *The Amazing Spider-Man* non trasforma la rilettura in Mito (raccontare in eterno qualcosa che già tutti conoscono non è un'intenzione da buttare, anzi), ma semplicemente si spoglia per rivelarsi nella sua natura unicamente commerciale: l'ennesima origine del personaggio bell'è pronta per dare il via ai capitoli successivi: peccato però che il manto da *teen movie* ricopra di ridicolo tutti i personaggi, riducendoli a figurine senza spessore che non hanno davvero nulla a che vedere con la complessità dei personaggi creati da Stan Lee e soci. Una volta si era soliti associare la bidimensionalità dei protagonisti al mondo dei

fumetti, con evidente sprezzo verso questi ultimi: oggi questo pregiudizio in parte è caduto, e basterebbe accostare un *Uomo Ragno* di Lee, un *Corto Maltese* o un personaggio qualsiasi di *Watchmen* a un supereroe Marvel di celluloide, per capire dove stia la vera profondità. Di campo, e non. Solamente Jon Favreau poteva gettare alle ortiche un villain come quello di Mickey Rourke in *Iron Man 2*: una fisicità di carne, un fascio di muscoli contrapposto all'armatura ipertecnologica di Robert Downey jr che si trasforma in una mancata alchimia, uno scontro privato e depotenziato di qualsiasi connotazione filmica. Il cinema di supereroi che conta, oggi, si trova altrove: se *Nolan* priva il suo cavaliere oscuro di qualsiasi connotazione fumettistica per realizzare quello che è un noir a tutti gli effetti, i veri Eroi si nascondono ai confini del Sistema.



Come quelli di *Chronicle*, ad esempio, dove i superpoteri diventano un tutt'uno con l'ingresso nell'età adulta e la voglia/necessità di urlarlo al mondo; o ancora, nel bel *Super* di James Gunn, che mette in scena l'irresistibile bisogno di amore di un vendicatore mascherato, cartina tornasole di una società impazzita e allo sbando. Tutti esempi di un lavoro sul linguaggio in grado di trasfigurare il supereroe in Cinema, dove le idee, i corpi e gli effetti speciali riescono davvero a comunicare qualcosa, tutti insieme: gli ultimi blockbuster di casa Marvel, invece, non stanno facendo altro che lanciare preoccupanti segnali che vanno nella direzione opposta. I superpoteri e i superproblemi, purtroppo, non appartengono più al loro mondo.

A destra: *The Amazing Spider-Man*, di Marc Webb  
In basso: *Spider-Man 3*, di Sam Raimi





# I segni della fine?

di grazia paganelli

*La sorprendente opera seconda di Jeff Nichols si muove lungo la linea sottile che separa il cinema indipendente da quello hollywoodiano*

Curtis LaForche vive in una piccola cittadina dell'Ohio con la moglie Samantha. I loro sforzi sono tutti concentrati sulla loro figlia di sei anni, Hannah, sorda dalla nascita, cui insegnano il linguaggio dei segni nella speranza che un intervento possa darle l'udito. Ma la normalità viene subito interrotta da strani presagi di una catastrofe imminente che si annunciano nei sogni di Curtis. Il cielo, che lui osserva continuamente, è come sul punto di esplodere in una tempesta violenta e distruttiva e la pioggia è densa e scura come olio. Gli uccelli impazziti sembrano prepararsi alla fuga mentre all'orizzonte i fulmini si schiantano a terra senza fragore ma con enorme violenza. Follia o verità? Curtis, la cui madre è ricoverata da trent'anni per schizofrenia, teme la prima ma agisce come a voler assecondare i suoi presentimenti. Così

scava in giardino per ampliarne il rifugio anti-tempesta, ma si sottopone a visite mediche e psichiatriche, barcollando tra follia e lucidità, eppure credendo sempre nelle parole che dice e nelle azioni che compie. Questo il pregio di un film dove i primi piani riescono a sostenere la forza dei paesaggi e, viceversa, gli spazi che circondano la casa sembrano suggerire il mistero che traspare dagli occhi

**Interpreti:** Michael Shannon, Jessica Chastain, Shea Whigham, Katy Mixon  
**Distribuzione:** Movies Inspired  
**Durata:** 120'  
**Origine:** USA, 2011



## TAKE SHELTER

di Jeff Nichols

dell'uomo. "Solo io posso vedere tutto questo?" dice urlando al cielo mentre fulmini spettacolari si aprono squarci tra le nuvole. Domanda destinata a restare senza risposta perché nessuno conosce il suo segreto e nessuno lo ascolta. I segni, però, non mentono e questa storia, che potrebbe portare allo strappo, si chiude come in un cerchio, come il gesto rotondo da fare con le mani e che significa tempesta nella lingua dei sordomuti. Anche la bambina ora vede la tempesta arrivare dal mare, mentre su Samantha cadono gocce di pioggia scura, come fossero olio. Non si può dire se sia l'ennesimo incubo di Curtis o il compiersi di una verità a lungo annunciata. Si può solo pensare alla catastrofe che incrocia un cinema intimista e di profonda sensibilità, tanto da restare in bilico e contaminare i generi e le attese lasciate sospese.



## THE WAY BACK

di Peter Weir

contraddistinti da un anticomunismo filologicamente corretto, vista la fedeltà al libro di memorie di Slawomir Rawicz *Tra noi e la libertà*, ma anche prigioniero di uno sguardo occidentale incastonato in modalità rappresentative di piena Guerra Fredda, alcune perplessità qua e là emergono soprattutto nella "fedeltà" con cui il regista di *Witness* sembra ancorarsi nel suo rapporto con il paesaggio ad alcune opere precedenti da lui dirette. Se la prima parte siberiana ambientata in carcere e l'intera sezione russa raccontano davvero, con tutta la violenza di uno scontro primordiale tra l'uomo e gli elementi della natura, la fuga dentro un mondo vergine e ricorrentemente aperto a improvvise epifanie percettive (le visioni dei personaggi in soggettiva danno allo spazio circostante una funzione psicologica e ieratica), la seconda parte, che vede i fuggiaschi sopravvissuti attraversare il deserto della Mongolia e il Tibet per arrivare in India, rischia di arenarsi in un esotismo visivo pericoloso, un po' di maniera, raccontato con più intensità, nel bellissimo *Gli*

# Gloria e suicidio

di carlo valeri

*Film diseguale che sembra fare ritorno all'ossessione tipicamente australiana dell'esplorazione del territorio*

C'è molto della poetica di Peter Weir in *The Way Back*. È il pregio e allo stesso tempo il limite dell'ultimo film diretto dal regista australiano a otto di distanza da [Master & Commander](#). Un altro viaggio ai confini del mondo in cui lo sguardo apolide dell'autore immerge i suoi personaggi eroici in un ambiente naturale ostile e contemplativo. Siamo nel 1940 in piena Seconda Guerra mondiale. La Polonia è stata divisa in due dalle truppe naziste e da quelle staliniste e Janusz, accusato di essere una spia anticomunista viene condannato a venti anni di prigionia in un Gulag nella glaciale Siberia. La voglia di fuggire dall'inferno carcerario lo porta a formare un gruppo di fuggiaschi che durante una tempesta di neve riescono a inoltrarsi negli impervi boschi siberiani. Tra loro ci sono l'americano Smith e il russo La-

ska, assassino molto abile con il coltello. Per il gruppo è l'inizio di un disperato percorso di sopravvivenza che li costringerà ad attraversare la Russia verso sud fino a conquistare la libertà dal regime arrivando in India. Tralasciando eventuali semplicismi di stampo ideologico,



anni spezzati o nel capolavoro *Mosquito Coast*.

Detto questo *The Way Back* aggiunge un altro capitolo all'ossessiva ricerca di mondi da sempre compiuta da Peter Weir. Anzi, nel suo incessante attraversamento geografico e visivo, l'ultima fatica di Weir, nonostante la sua ambientazione euroasiatica, si rivela essere forse il film più australiano da lui diretto proprio dai tempi de *Gli anni spezzati*. La sezione ambientata nel deserto non a caso riprende a piene mani quella del film dell'81 con i due giovani protagonisti interpretati da Mel Gibson e Mark Lee dispersi nell'outback australiano come gli esploratori Burke e Wills (espressamente citati proprio da Gibson in una battuta del film), che nel 1860-61 provarono per primi ad attraversare la regione australiana da Melbourne al Nord del paese senza fare ritorno.

Ecco, *The Way Back* nella sua celebrazione della sopravvivenza umana alla Natura, compiuta nel lutto e scandita da una drammaticità fisica spesso delirante, sembra fare ritorno sull'ossessione tipicamente australiana dell'esplorazione del territorio, con questi eroi fuggiaschi che paiono essere tanti piccoli coloni europei in costante ambivalenza tra la ricerca della gloria e il suicidio.

**Interpreti:** Jim Sturgess, Ed Harris, Colin Farrell, Saoirse Ronan, Mark Strong  
**Distribuzione:** 01 Distribution  
**Durata:** 133'  
**Origine:** USA, 2010

# La lunga strada

di francesca bea

*Emilio Estevez attraversa (di nuovo) il Cinema come fosse l'unico luogo possibile di riscoperta delle proprie origini, come fosse l'unico spazio segreto d'incontro*



Quattro strade diverse che s'incontrano lungo lo stesso tracciato e, nella loro involontaria collisione, ne mutano l'aspetto. *It's a long way to Santiago*, così, tra lacrime e risate, cantano i quattro pellegrini di Emilio Estevez durante i loro ottocento chilometri di cammino, con cucito addosso tutto il peso delle sconfitte e dei lutti, piccoli e grandi non importa, che ogni vita si trascina dietro, e uno zaino in spalla, magari quello di qualcun altro, pur se, come viene ripetuto a Tom, non ci si mette in viaggio per caso, ma unicamente per se stessi, anche quando non si sa bene dove si sta andando. Prima ancora di essere un viaggio sull'elaborazione del lutto, vissuto con tutta quella magni-

fica immediatezza di cui è capace il cinema di Emilio Estevez, e prima ancora di essere il pellegrinaggio, reale e allo stesso tempo immaginato, compiuto da Martin Sheen (sempre sulla barca di Willard alla ricerca di un senso?), *Il cammino per Santiago* sembra essere quasi un filmino intimo di famiglia. L'ultima fatica di Emilio Estevez è la contemplazione innamorata di un figlio che guarda il proprio padre e, per mezzo di lui, attraversa (di nuovo) il Cinema come fosse l'unico luogo possibile di riscoperta delle proprie origini, come fosse l'ultimo spazio segreto d'incontro, il solo capace di mostrare tutta la potenza indicibile delle emozioni. È lunga e faticosa la strada (non

a caso quella stessa strada dal quale era partito verso l'America il nonno di Emilio Estevez) da percorrere prima di riuscire ad incontrarsi, fosse anche solo per un attimo. Non solo l'incontro del padre con il figlio, ma anche quello del Tom di Martin Sheen con i suoi compagni di viaggio, Joost da Amsterdam, Jack dall'Irlanda e Sarah, e, ancora, l'incontro di ognuno dei quattro pellegrini di Emilio Estevez con i fantasmi che li precedono, fantasmi di un tempo perduto che si nascondono dietro ad ogni svolta, come Daniel, il figlio di Tom interpretato dallo stesso Estevez, morto in una bufera al suo primo giorno di cammino sulla Via di San Giacomo, che aspetta il padre ad ogni tappa del suo lungo cammino. Perché in fondo di questo si tratta, della velocità giusta da adottare, quella di una camminata a passo d'uomo, per riuscire a

guardare il mondo e il proprio cuore non con la testa ma con la pancia, per lasciarci ferire e rapire dalle immagini, dalla loro qualità spettrale: assenza e presenza, allo stesso tempo. Del resto, non era proprio questo quello che Estevez ci aveva già mostrato in *Bobby*?

La strada di Emilio Estevez (*The Way* è il titolo originale del film) è quella della resistenza di fronte ad una Hollywood ossessionata da se stessa, che ha scelto di scommettere su un cinema che, come *On The Road* ed esperimenti più o meno simili, continua a passarci al lato, senza riuscire a toccarci. Per questo, nella sua sempre più libera parabola artistica, Emilio Estevez risponde avanzando lentamente, ad andatura d'uomo. Prendersi il proprio tempo, fino anche a camminare come in *Walker* di Tsai Ming-Liang, perché il Ci-

nema possa trafiggere i corpi e mostrarci, tra le pieghe dell'immagine, le loro profondità misteriose, magari proprio durante un viaggio dai Pirenei francesi fino a Santiago de Compostela, intrapreso per venire a patti con la precarietà della vita e i suoi inganni e per scoprire che il disincanto e il realismo non bastano a salvarci. L'unica cosa che si può fare, allora, è continuare a andare avanti, come ci aveva già mostrato l'*Alvin Straight* di Lynch, fino alla fine del mondo (del Cinema).

**Interpreti:** Martin Sheen, Emilio Estevez, James Nesbitt, Yorick Van Wageningen, Deborah Kara Unger  
**Distribuzione:** 01 Distribution  
**Durata:** 140'  
**Origine:** UK/Spagna, 2010



## I TRE MARMITTONI

*The Three Stooges*

di Peter e Bobby Farrelly

# Tempi morti

di sergio sozzo

*Quasi un film-testamento, una sorta di resa dei conti definitiva con la società dello spettacolo, un sabotaggio che non rinuncia alle cattiverie di sempre*

“*Ingenuus* è parola latina che dice «nativo», «originario», «naturale», «libero». [...] Se questo è il senso della parola, trattarsi sull’ingenuità del corpo significa incontrarlo nella sua condizione originaria, affrancato dall’equivalenza in cui si esprime ogni codice con l’ordine delle sue iscrizioni; significa restituirlo alla sua forma nativa... [...] Il deterioramento della parola è il sintomo di una perdita, la perdita di una primitiva innocenza che lo sviluppo della ragione, ruotando su se stessa nel più iperbolico dei circoli viziosi, fi-

nisce col tradire, smascherando il vuoto che la sottende per aver obliato al mondo della vita che, prima di ospitare formule e idee, ospita corpi e cose.”  
Umberto Galimberti, *Il Corpo*

Non è certo il film che sarebbe potuto essere con il trio che i Farrelly avevano in mente per riportare in vita i tre Stooges nel 2012, ovvero Sean Penn, Benicio Del Toro e Jim Carrey, sostituiti poi da tre caratteristi del piccolo schermo USA come Will Sasso, Sean Hayes e Chris Diamantopoulos, però *I tre marmittoni* va

a segno comunque come uno dei progetti più personali e naïf dei due fratelli cineasti almeno dai tempi del mezzo-cartoon di [Osmosis Jones](#).

Come in quel caso, l’allontanamento dalle tematiche “romantiche” su cui i Farrelly sono soliti costruire le loro umanissime scorribande nel violento nonsense dei sentimenti, permette di mettere in luce l’assoluta urgenza politica del cinema di cui sono fautori: *I tre marmittoni* è un film, al solito, di lucidità estrema, che ripensa ancora una volta il cinema come luogo deputato dello scontro tra la pesantezza delle cose e la leggerezza dei corpi – una commedia, com’è chiaro che sia, dove la velocità è sempre alterata, e la messinscena puntualmente inceppata, mandata a gambe all’aria.

Potrebbe, addirittura, avere quasi il senso di un film-testamento, questo, una sorta di resa dei conti definitiva con la società





dello spettacolo, un sabotaggio che non rinuncia alle cattiverie scorrettissime di sempre (la gag con il delfino strozzato, quella – superba – della battaglia di pipì con i neonati come arma...) ma opera soprattutto un instancabile scardinamento della contemporaneità attraverso le armi di un cinema gloriosamente fuori tempo, d'accatto e dunque d'attacco, continuamente *sbagliato* (a chi potrà mai rivolgersi un'operazione di recupero di questa comicità?), da questo punto di vista non dissimile dal travestitismo grossolano di Adam Sandler nel capitale *Jack & Jill*, o dal pamphlet militante che era il *Tropic Thunder* dell'amico Ben Stiller (o ancora, più indietro nel tempo, da alcune ultime regie *metacinematografiche* di Jerry Lewis).

Perché anche qui siamo dalle parti dell'apologo, nemmeno troppo mascherato – anzi esplicitamente dichiarato dalla coda con gli pseudo-Farrelly in scena, e la loro lezione sul cinema di gomma e degli effetti sono-

ri cartooeschi ([Hazanavicius e Dujardin](#) prendano appunti): ci vuole esercizio, per essere in grado di fingere di voler acccare qualcuno con le dita, senza colpirlo sul serio (mirate alle sopracciglia).

In quest'ottica (o in quest'orbita) la sequenza più bella del film è quella, sublime, in cui i tre attori replicano fedelmente uno degli sketch tutto sgancioni e pedate sul sedere degli Stooges originali in quello che sembra il palco in rovina di un magazzino abbandonato, buio e dismesso, pieno di attrezzi e cianfrusaglie ammassate (un rimando, forse inconsapevole, a *Che vita da cani!* di Mel Brooks il cui clamoroso *Silent Movie* è forse una delle ispirazioni del film?) – nell'oscurità però si cela il pubblico che applaude, e subito sceglie il marmittone Moe come nuovo concorrente in un reality show di culto di Mtv.

Freak tra i freaks, Moe non esita da subito a coinvolgere le star di *Jersey Shore* nelle sue scenette ultraviolente e autodistruttive

(il palestrato Ronnie finisce addirittura con la testa che frigge infilata dentro a un microonde), e i Farrelly centrano un nuovo bersaglio di questa loro folle, smisurata dichiarazione di guerra ([Matteo Garrone](#) prenda appunti).

Come i due fratelli cineasti sanno bene sin dai tempi di *Scemo e + Scemo*, e come insegna da sempre John Landis (qui tirato in ballo più volte – orfanotrofio da salvare, gag di pantagruelica voracità in buffet d'alta società, addirittura una versione blues del tema di *Perry Mason* che proviene dritta dalla soundtrack di *Blues Brothers 2000*), il cinema appartiene agli ingenui.

**Interpreti:** Chris Diamantopoulos, Sean Hayes, Will Sasso, Jane Lynch, Sofia Vergara, Larry David, Jennifer Hudson

**Distribuzione:** 20th Century Fox

**Durata:** 92'

**Origine:** USA, 2012

CONTRABAND

di Baltasar Kormákur

# L'isola del giorno prima

di sergio sozzo

*Quasi un film-testamento, una sorta di resa dei conti definitiva con la società dello spettacolo, un sabotaggio che non rinuncia alle cattiverie di sempre*

Il Chris Farraday/Mark Wahlberg di questo *Contraband* sembra voler sfidare il Jack Bauer di Kiefer Sutherland sul terreno dell'assoluta dilatazione delle concezioni spaziotemporali: come un Houdini della teoria delle stringhe, Wahlberg qui corre continuamente sul meridiano zero di una assoluta manipolazione dei riferimenti cronologici e spaziali, allungando ed accorciando a piacimento tempo e coordinate di posizio-

ne, proprio come il protagonista di 24 in TV.

Il paradosso è che in realtà c'è un countdown contro il quale Wahlberg deve correre, ancora alla stregua di Bauer: un *fat-tissimo* Giovanni Ribisi ne tiene in ostaggio la famiglia, minacciando violentemente la moglie del nostro Chris(t). Ma è come se la corsa contro il tempo non interessasse mai seriamente al protagonista, perché la propria avventura vive comunque a sé

stante in una sorta di bolla dimensionale parallela che segue altre leggi, altri fusi orari, mappe inintelligibili a chi non le sa riconoscere: e infatti Wahlberg, nel pieno del patema d'animo per la famiglia in pericolo, confessa allo sprovveduto cognato adolescente (il Caleb Jones di *Antiviral*) che lo sta accompagnando nella perigliosa missione: "Si vede così tanto che mi sto divertendo?".

Da questo punto di vista Kormákur, che rifà *Reykjavik Rotterdam* (2008) dell'islandese Oskar Jonasson (del quale Kormákur era l'attore protagonista) spostandolo in una clamorosa New Orleans esplorata con la solita famelica agitazione nervosa da Barry Acroyd (si guardi ad esempio al possente incipit notturno con il blitz degli elicotteri sulla nave al porto), ha l'intuizione vincente di affidare il





ruolo di Farraday a Mark Wahlberg, da sempre attore della sospensione (pensiamo ai ruoli affrontati per James Gray, o al [The Happening](#) di Shyamalan), un *fighter* perennemente *between thought and expression*: ecco, è come se tutto *Contraband* si svolgesse, nel bene e nel male, in uno di quegli stiracchiatissimi ralenti in *bullet time* che erano la prerogativa, già nel videogame, del poco riuscito [Max Payne](#) interpretato da Wahlberg sempre nel 2008 – dei veri e propri standby dentro i quali avviare nuove direzioni, intraprendere nuove traiettorie, prima che la velocità raggiunga nuovamente i corpi.

Ed allora la Panama raggiunta a bordo della elefantiaca nave-mercato di J.K. Simmons si trasforma in una sorta di *Isola del Giorno Prima* dove le poche ore di permanenza in cui compiere il colpo per Chris e la sua banda sono abbastanza per affrontare una serie vertiginosamente crescente di ostacoli e situazioni, tradimenti, scontri a fuoco, inseguimenti e colluttazioni, e poi fare ritorno giusto in tempo per salpare dal porto verso casa. Nel frattempo, a New Orleans si svolge un altro film, con Ribisi,

Ben Foster e Kate Beckinsale, un dramma passionale a tinte forti in una notte che, seppur contemporanea al pellegrinaggio action di Wahlberg, pare comunque infinita. *Contraband* è un film a cui manca il senso della misura (a fronte di un budget non stratosferico di 25 milioni di dollari), o meglio che decide di prendere e mantenere delle misure tutte sue: è un cinema da notte polare, da sole a mezzanotte (Kormákur viene da Reykjavik...), continuamente al presente. Intrappolato nel passato c'è solo il vecchio Bud Farraday, leggendario contrabbandiere che ha insegnato il

mestiere al figlio Chris; ma è dal suo penitenziario, da dove si può vedere il porto di New Orleans, che il saggio Bud potrà impartire il perdono, l'espiazione o al contrario la condanna ai personaggi su cui cadrà pesante il proprio, silente giudizio alla fine della storia.

**Interpreti:** Mark Wahlberg, Kate Beckinsale, Giovanni Ribisi, Ben Foster, Lukas Haas, Caleb Landry Jones, J.K. Simmons  
**Distribuzione:** Universal Pictures  
**Durata:** 109'  
**Origine:** USA, 2012



# Il grande e potente Oz

il trailer del nuovo Raimi



Prime immagini di *Oz: The Great and Powerful*, nuovo film diretto da Sam Raimi dopo *Drag Me To Hell*: un prequel del classico di Victor Fleming del 1939, tratto dal romanzo di L. Frank Baum.

Nel trailer, in originale e in italiano, vediamo il protagonista Oscar Diggs (James Franco) prestigiatore smalzato che viene trasportato dal Kansas al magico mondo di Oz, dove affronta tre bellissime streghe, Teodora (Mila Kunis) Evanora (Rachel Weisz) e Glinda (Michelle Williams), decise a insegnargli qualche principio morale. L'illusionista si trasformerà in un vero mago, oltre che in un uomo migliore.

Sam Raimi a [San Diego](#) si è offerto senza filtri alle domande della stampa, raccontando di mettere sempre in discussione il proprio cinema: "Da ogni film che faccio, imparo cosa

non fare. Faccio mille errori e ne sono dolorosamente consapevole, ma mi aiuta a andare avanti e migliorarmi".

Raimi ha elogiato le ambientazioni create dallo scenografo Robert Stromberg (che ha lavorato tanto su atmosfere fantasy, come ne *Il labirinto del Fauno* e *La bussola d'oro*, tanto su scenari d'epoca, come in *Il petroliere*, *The Way Back* e *Boardwalk Empire*) e l'apporto del produttore Joe Roth, già responsabile di *Alice in Wonderland* di Tim Burton e di *Biancaneve e il cacciatore*.

Raimi inoltre assicura che, malgrado sia un classico film per famiglie, il suo Oz non mancherà di senso dell'umorismo, che secondo il regista è già presente nel testo di L. Frank Baum. "Siamo tutti innamorati del Mago di Oz originale, siamo stati molto attenti a rispettarlo. Abbiamo

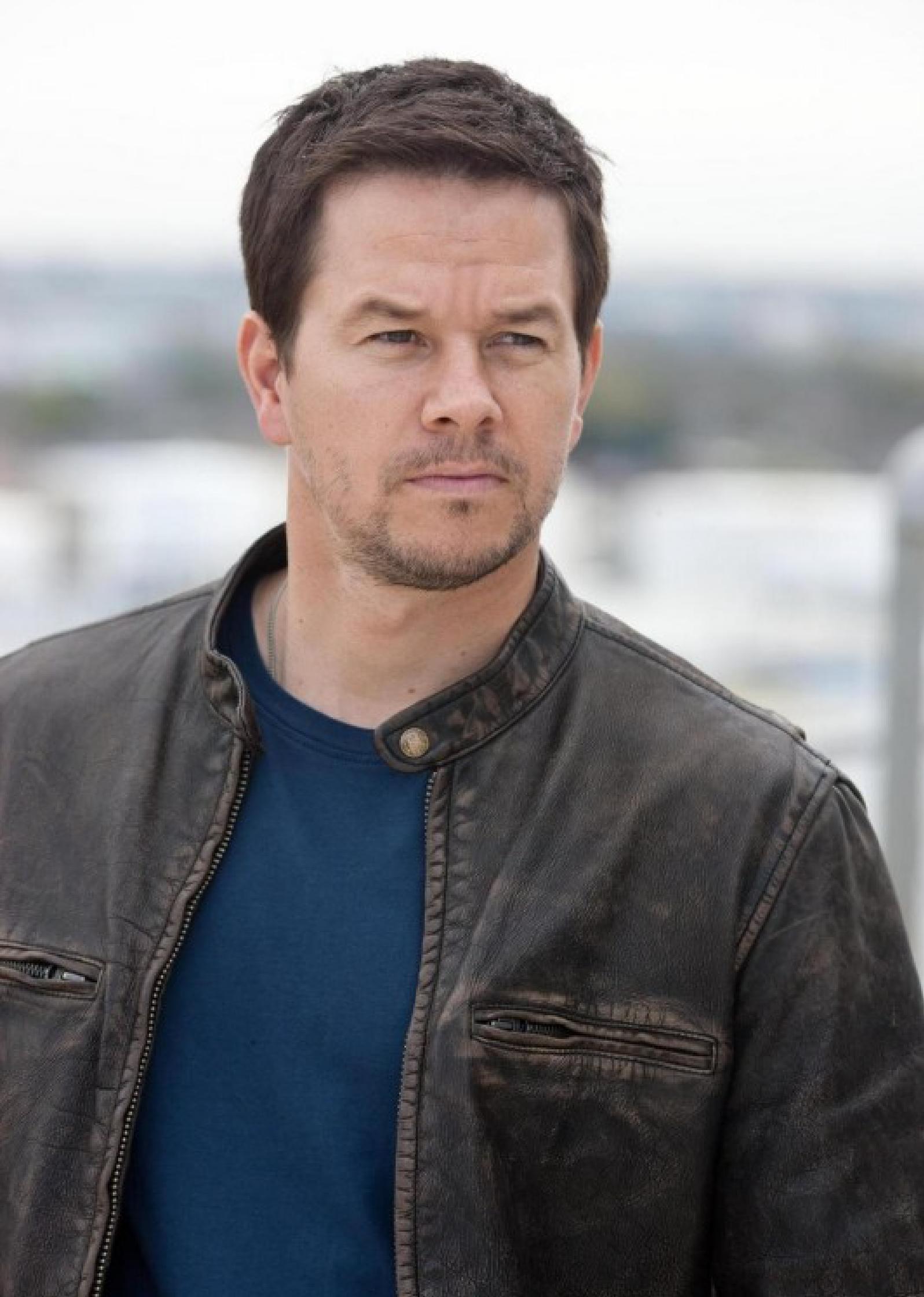
cercato di raccontare la nostra storia, visto che non si tratta di un remake."

CinemaBlend propone [tre interviste](#) in cui Raimi spiega la sua decisione di lavorare nuovamente con James Franco (che definisce estremamente maturo in questi anni, rispetto ai tempi di *Spider-Man*, grazie anche alle esperienze dietro la macchina da presa), Mila Kunis parla di costumi e make-up e Michelle Williams (che sostituisce Blake Lively, impegnata in *Le Belve* di Oliver Stone) racconta il suo approccio al suo personaggio, la Strega Buona Glinda.

Nel cast anche Abigail Spencer, Zach Braff, Tim Holmes, Joey King e Tony Cox.

In un cameo compaiono il fratello del regista, Ted Raimi, e l'eroe di *Evil Dead* Bruce Campbell.

*Oz: The Great and Powerful* uscirà in Italia, USA e UK l'8 marzo 2013. (m.p.)



# Mark Wahlberg

## L'attore per caso

di carlo valeri

Come un monolito Mark Wahlberg reagisce al tempo del mondo e a quello del cinema mantenendo fede alla presenza del corpo, attraversa il film, lo subisce. Uno dei pochi attori del cinema contemporaneo che "sopporta" i film, trascinandoli fino alla fine, che è in grado di reggere l'inquadratura senza aver bisogno del montaggio

Tracce di un attore sempre ai margini che si fa modello. In Mark Wahlberg non c'è trasformazione. Mai. L'immedesimazione riguarda soggetti camaleontici che non rientrano nelle potenzialità iconiche dell'attore bostoniano. Wahlberg, che nel giro di quindici anni (1997-2012) lavora con i più importanti registi americani su piazza ([Paul Thomas Anderson](#), Jonathan Demme nel sottovolutatissimo [The Truth About Charlie](#), [Tim Burton](#), Kirk Wong, Martin Scorsese, M. Night Shyamalan, James Gray, [Peter Jackson](#), David O. Russell), interviene nel film con la faccia tosta del ragazzo di quartiere prima e la nettezza adulta dell'uomo cattolico padre di famiglia poi. L'autobiografia filtrata di riflesso – che va dallo psicopatico David di *Paura* (*Fear*, 1996) al capitano fragile e "colpito a freddo" Joe Grusinsky in [I padroni della notte](#) (*We own the Night*, 2007) di James Gray, figlio perbene che non riuscirà ad agire relegando il gesto della vendetta del padre al fratello Bobby – è quindi messa nero su bianco, senza l'ossessiva ricerca del Mito. Un percorso di redenzione che è scritto nel privato ancora prima di farsi cinema. Nessuna finzione. Nessun trucco. Il teppista galeotto razzista e omofobo, fratello di Donnie Wahlberg icona pop dei 'New Kids on the Block', diventa il cantante rap Marky Mark e poi la stella del porno Dirk Diggler in *Boogie Nights* di P.T. Anderson. Trilogia identitaria sull'illegalità in sé conclusa già in questo film, che invece (paradossalmente?) diventa il trampolino di lancio per una carriera tangibile e costante, continuamente in bilico tra il passato del ghetto e il percorso borghese di un'accettazione

normalizzata, sancita definitivamente dall'illuminante intuito del produttore (*I padroni della notte*, *In Treatment*, fino al pluripremiato *Boardwalk Empire*). Percorso di imborghesimento sociale (certo non artistico) che sotto molti punti di vista viene messo a nudo proprio nell'interpretazione del pugile irlandese Micky Ward nel [The Fighter](#) (*id.*, 2010) di David O. Russell, film sullo sport e sulla famiglia in cui spetta al personaggio wahlbergiano il compito di tamponare le stravaganze tossiche e recitative del fratello Dicky.

**La realtà che supera il romanzo. La carriera che diventa backstage di una Vita, questa sì assoluta e intraducibile.**

Tanto è irregolare, ipercinetico e smisurato quest'ultimo (con la corretta e scontata interpretazione di Christian Bale inevitabilmente premiata con l'Oscar), quanto è saldamente immobile, sentimentalmente stabile e passivo il pugile di Wahlberg, perno attrattivo apparentemente vuoto ma attorno al quale ruotano come monadi impazzite tutti i personaggi di un film che nella doppiezza ambivalente dei due fratelli protagonisti riesce a condensare tutto il privato dell'attore americano. Prima degli improbabili esperimenti musicali, dei contratti da modello e dei debutti hollywoodiani, c'è infatti la "vera" storia, degna di un romanzetto di formazione. La storia del Wahlberg nato nel Massachusetts nel 1971, ultimo di nove figli di



una famiglia cattolica, che trascorre i primi anni della propria adolescenza tra bande di teppisti, risse, consumo di droghe. Il Wahlberg che viene arrestato appena sedicenne e rimane in carcere per due anni, al termine dei quali decide di rifarsi una vita, come Leo Handler, il protagonista di *The Yards* (ancora diretto da James Gray), il ruolo probabilmente più personale e sincero tra quelli finora interpretati dall'attore americano.

**È l'Attore "per caso" che fa saltare il banco dell'Accademia. L'autodidatta che distrugge gli schemi precostituiti**

La realtà che supera il romanzo. La carriera cinematografica che diventa backstage di una Vita, questa sì assoluta e intraducibile. È forse per questo che l'attore Wahlberg non insegue tanto la celebrazione narcisistica, quanto l'intromissione coatta della particella esterna al meccanismo, spesso mettendosi in secondo piano (il ruolo da coprotagonista ne *I padroni della notte* di Gray, ne è forse l'esempio più radicale). Non è un caso che in *The Departed* Wahlberg sia l'unico corpo resistente al massacro, proprio perché immune alla cancellazione divistica attuata ai danni di Nicholson, Di Caprio, Damon.... Solo il vero uomo del ghetto

può prendersi la rivincita sull'immedesimazione marchiata Actors Studio delle facce di Hollywood. L'agente Dignam di Wahlberg ricompare nell'epilogo come il fantasma di un ragazzaccio capitato per caso nel film e proprio per questo sconnesso e memorabile. Wahlberg in *The Departed* è la talpa del cast. La talpa che sfiora l'Oscar come non protagonista, statica presenza senza scene action, incentrata solo sulla parola e l'insulto, quasi un ritorno al rapper Maky Mark.

La consacrazione post-scorsesiana raggiunge così – dopo la parentesi quasi stalloniana del thriller politico firmato da Antoine Fuqua *Shooter*, in cui Wahlberg recupera la disillusione ideologica anni Settanta nella figura di un cecchino antieroe, "cugino" di John Rambo – l'apice di una umile grandezza sottrattiva nel capolavoro di James Gray e in *E venne il giorno* (*The Happening*, 2008) di M. Night Shyamalan. Il compimento di un progetto attoriale fondato sullo spessore etico di un segno che non è mai eccedente l'immagine ma relegato ai margini del testo, oppure al centro dell'inquadratura nei primi piani di impostazione beckettiana del duo Fujimoto-Shyamalan ("Lasciatemi pensare? Perché nessuno mi dà un secondo per pensare?"). Il professor Elliot Moore non sa risolvere il problema dell'apocalisse, né quello del suo matrimonio con Alma. Il dramma del film arriva dopo un dramma privato che è ancora in diveni-



re, non-concluso, come nell'ultimo – peraltro deludente – [Max Payne](#), dove la vendetta del detective e la sua apocalisse tossica è conseguenza di una tragedia raccontata in flashback. In tal senso i personaggi interpretati da Wahlberg continuano a essere strettamente legati al Dirk Diggler di *Boogie Nights*, protagonista magnifico senza spessore, spugna incassatrice di vagine e strisce di coca, in balia assoluta di due decenni antitettici (i Settanta e gli Ottanta), che vanno da Carter a Reagan, dall'utopia libertaria alla cupezza reazionaria del doping economico-culturale. Il monolito Wahlberg reagisce al tempo del mondo e a quello del cinema mantenendo fede alla presenza del corpo, attraversa il film e lo subisce. Senza cambiare. Senza trasformazione, appunto. Wahlberg è uno dei pochi attori del cinema contemporaneo che "sopporta" i film, trascinandoli fino alla fine, uno dei pochi – assieme a Di Caprio – che è in grado di reggere l'inquadratura senza aver bisogno del montaggio. I primi piani di Wahlberg resistono sempre (lo straordinario spaesamento di *E venne il giorno*, che è anche il nostro che vediamo il saggio-bluff di Shyamalan; il volto strafatto di cocaina in *Boogie Nights* sulle note di *Jessie's Girl*, insistito e reiterato, che va dal sorriso alla disperazione). È l'Attore "per caso" che fa saltare il banco dell'Accademia. L'autodidatta che distrugge gli schemi precostituiti per rubare l'immagine al mestiere, all'interno di film che – spesso – gli sono superiori. Ovvero la passiva classicità del genio.

Nella pagine precedente: *I padroni della notte*

In alto: *The Fighter*

In basso: *E venne il giorno*, *The Departed*



# Ernest Borgnine

## *Vita di un timido*

di tonino de pace



La sua faccia rocciosa, una di quelle che non si dimenticano, ha accompagnato la visione di moltissimi film, alcuni perduti nella memoria, seconde visioni, film di serie b, personaggi controversi, buoni, cattivi, bizzarri. Una vita di seconda fila dentro lo star system, con una decina di film davvero azzeccati, un Oscar e molte, moltissime partecipazioni e collaborazioni.

Ernest Borgnine, cognome americanizzato rispetto all'italianissimo Borgnino di origine alessandrina, è stato un apprezzatissimo caratterista, termine benevolmente detrattorio che, nel suo caso, diventa autorevolmente caratterizzante.

I suoi lineamenti duri lo hanno sempre lombrosianamente portato ad interpretare, e pensiamo soprattutto ai ruoli di protagonista, personaggi i cui risvolti psicologici erano legati ad una spie-

tata concezione della vita, una lotta per il potere, un desiderio di sopraffazione sull'altro. È strano questo rapporto tra Borgnine e il cinema. Da una parte questa forza da cattivo che lo spingeva a diventare personaggio ed essenziale protagonista di film in cui l'idea di violenza permeava la storia, film nei quali i personaggi si attaccavano alla pelle dello spettatore. *Il Mucchio selvaggio*, in questa prospettiva, diventa cinema e film per antonomasia, film scardinatori delle belle idee al cinema. Ma dall'altra parte ci sta *Marty, vita di un timido*, messa in scena di una vita sbagliata per troppa paura. Rimbaudianamente sembra davvero che lui, Marty, il timido, l'eterno indeciso, per delicatezza abbia perso la sua vita. *Marty, vita di un timido*, stando alla versione ufficiale della biografia di Borgnine, costituisce la punta più alta della sua

## Un ricordo di Ernest Borgnine scomparso lo scorso 8 luglio a 95 anni

carriera cinematografica. La ragione è semplicissima: per questo film, nel 1956, gli fu assegnato l'Oscar quale migliore attore protagonista. Premio tutto meritato e confermato dalla Palma d'oro al festival di Cannes, anche perché durante tutto il film Borgnine porta la propria stazza da macellaio sentimentale come un elefante in una cristalleria.

**Due film raccontano, più di altri, il nostro vero Borgnine: *Il mucchio selvaggio* e *L'imperatore del Nord***

È stato probabilmente questo contrasto così imbarazzante ad esaltare la sua efficace interpretazione, alle prese con la propria timidezza, il desiderio d'amore e la paura della solitudine. Il tre volte premio Oscar Paddy Chayefsky, autore della sceneggiatura – la regia è di Delbert Mann – ritaglia la storia e il retroterra biografico del personaggio sulla vera vita del suo interprete, misurando con sapienza la progressiva presa di coscienza che lo porta, all'inevitabile lieto fine.

Ma quello di Marty sembrò non costituire un episodio isolato nella carriera di Borgnine. Due anni

dopo si ritrovò, ancora una volta, tra le trame di un dramma di Paddy Chayefsky riscritto da Gore Vidal, nei panni di un padre di famiglia alle prese con il matrimonio della figlia in *Pranzo di nozze* (1956) di Richard Brooks. La sua bonaria e naturale presenza sul set sopravanza il carisma sempre fagocitante di Bette Davis. Solo molti anni dopo avrebbe interpretato un buono a tutto tondo, quando l'età avanzata lo aveva allontanato – non si sa per quale ragione – dai ruoli di cattivo per ricondurlo sulla retta via della bontà cinematografica.

Sarà! Ma a noi piace pensare Ernest Borgnine sotto altre vesti nelle quali vedere il suo doloroso sorriso assumere il ghigno malvagio e la cattiveria dello spietato.

Due film raccontano, più di altri, il nostro vero Ernest Borgnine: *Il mucchio selvaggio* (1969) e *L'imperatore del Nord* (1973).

Sam Peckinpah scompagina e spariglia le regole del western, introducendo l'analisi della violenza come elemento conducente della struttura del film, guardando ai suoi (anti)eroi come uomini votati alla morte, realizzando un film come elegia della morte e della violenza, sulla fine dell'illusorietà della frontiera. *Il mucchio* è un'opera in cui



Peckinpah minimizza e annulla ogni epica, all'interno di un tragico solipsismo. In questo film, dove John Woo vede l'estetica di Michelangelo, Ernest Borgnine è Dutch, il numero due della banda di disperati. Borgnine tornerà a lavorare con Peckinpah in *Convoy - Trincea d'asfalto*. Una sincera amicizia legava i due, da quando la precisa volontà di avere Borgnine tra gli interpreti di *Il mucchio selvaggio* ne fece ritardare le riprese, obbligando a varie peripezie il regista e le maestranze a causa di una frattura che l'attore si era procurato sul set di un altro film.

Robert Aldrich, in fondo, è forse la figura più importante nella biografia di Borgnine, non solo per averlo diretto in sei film, ma, soprattutto, per avere realizzato con lui *L'imperatore del Nord*, uscito quattro anni dopo il film di Peckinpah. Partendo dalle stesse pessimistiche considerazioni, Aldrich compone la sua amara ballata su un Paese che ha definitivamente perduto ogni speranza e che consuma quella residua nel quotidiano scontro tra la onnipresente voglia di selvaggia libertà dell'hobos e il duro presente del potere fatto di originaria violenza e testardo sadismo. La virile prova che Aldrich gli offre è sapientemente e magistralmente utilizzata da Borgnine che, perfettamente calato nel ruolo del cattivo capotreno Shack, strapazza fino all'inverosimile un indomabile Lee Marvin, facendoci odiare i treni, il suo personale e il riso malignamente beffardo e feroce del suo antagonista dentro un'America senza guida ai tempi della depressione.

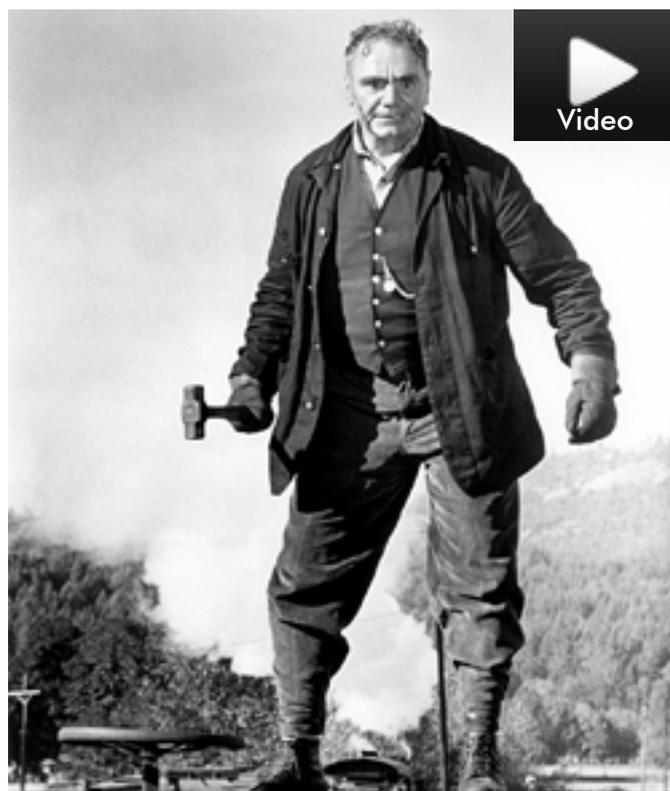
Avrebbe meritato almeno una nomination per l'Oscar? Quell'anno lo vinse Marlon Brando per *Il Padrino*, ma l'attore lo rifiutò per contestare la politica degli Usa contro i nativi americani.

Ancora con Aldrich: il precedente *Vera Cruz* (1954), *Il volo della fenice* (1956), [Quella sporca dozzina](#) (1967), *Quando muore una stella* (1968), *Un gioco estremamente pericoloso* (1975).

Nel 1972 fa parte del cast del corale *L'avventura del Poseidon* che annuncia il genere, dalla vita breve, ma variegata e trasformatasi nel tempo, del *disaster movie*.

Nel 1981 ha interpretato uno stravagante tassista in *1997: Fuga da New York*, con la regia di Carpenter.

Questi gli apici nella lunghissima carriera dell'attore cominciata nel 1949, dopo avere frequentato varie scuole di recitazione al suo ritorno negli Stati Uniti, dopo il breve soggiorno in Italia, a ricon-





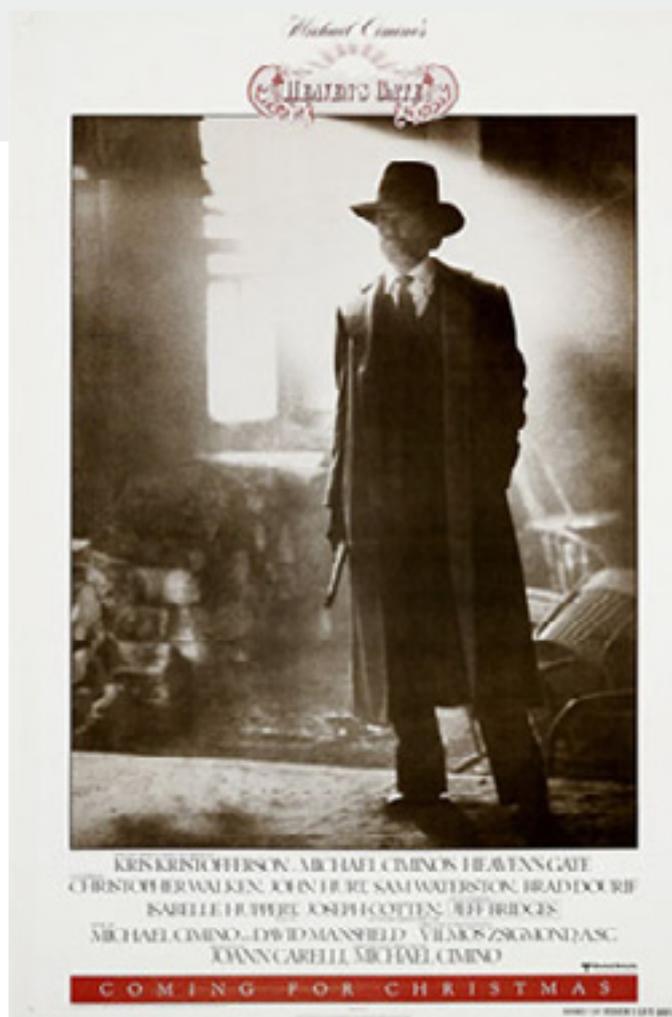
ciliazione dei genitori avvenuta. Furono proprio loro, i due genitori italiani degli anni '10 del '900, a spingere quell'esuberante e incontrollabile figlio a seguire la carriera di attore.

Ernest Borgnine ha segnato quindi una lunga traccia nella storia del cinema e di questo, purtroppo, poco si ritroverà nei testi che la raccontano.

Resta il piacere di incontrarlo, nonostante le sue cattiverie, ricordandolo sempre con ammirazione perfino nelle finali comparsate accanto a Claudio Bisio in [La cura del gorilla](#) (2006) di Carlo Sigon o nel film collettivo *11 settembre 2001* (2002).

La storia del cinema, piaccia o meno, l'hanno fatta i cattivi: è difficile ricordare un film sui buoni, è facilissimo ricordare quelli sui cattivi. Borgnine in questo era un maestro perché la sua recitazione era sempre venata da un inguaribile pessimismo e forse anche per questo ha primeggiato tra cosiddetti caratteristi. La sua era una figura anomala di caratterista, aveva infatti avuto la possibilità di interpretare ruoli da protagonista, senza mai diventare una star dell'industria del cinema americano. Ma Borgnine ci terrà ancora compagnia, nonostante l'8 luglio scorso a 95 anni ci abbia salutati. Restava infatti un combattente e fino all'ultimo è stato sui set a portare il suo carico di due secoli di esperienza nel cinema.





# I Cancelli del Cielo

## Cimino torna a Venezia

Tra le pellicole restaurate della sezione Venezia Classici alla 69ª Mostra del cinema di Venezia c'è *I cancelli del cielo* (1980) di Michael Cimino.

Il regista, oggi sessantottenne - da sempre schivo rispetto alle apparizioni pubbliche - sarà presente alla proiezione del film, nella versione di 219 minuti restaurata digitalmente da Criterion con la supervisione dell'autore.

Il film, interpretato da Kris Kristofferson, Christopher Walken, Isabelle Huppert, Jeff Bridges, John Hurt, Mickey Rourke e da Willem Dafoe alla sua prima apparizione sullo schermo, è avvolto dalla leggenda: non

solo per la lavorazione travagliata, ma anche per aver segnato la fine di un'epoca. Alla sua uscita nelle sale venne duramente stroncato da buona parte della critica internazionale, con alcune eccezioni: il critico britannico David Thomson lo definì "un mostro ferito", riferendosi alla sua gestazione ambiziosa e complicata, inquadrato però nella grande tradizione americana dei Melville e dei Pollock, e Martin Scorsese lo difese, sostenendo i suoi "molti pregi sottovalutati".

*Heaven's Gate* era stato proiettato a Venezia nel 1982, nella versione integrale di 330 minuti, nella sezione Mezzogiorno-Mez-

zanotte curata da Enzo Ungari. Tra gli altri film presenti nella sezione Venezia Classici *Fanny & Alexander* (1982) di Ingmar Bergman, *Campanadas a medianoche* (1965) di Orson Welles, *American Dreams* (1984) di James Benning, *Sunset Boulevard* (1950) di Billy Wilder, *Gli uomini preferiscono le bionde* (1953) di Howard Hawks, *Il caso Mattei* (1972) di Francesco Rosi, *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini, *La decima vittima* (1950) e *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) di Elio Petri, *Stromboli* (1950) di Roberto Rossellini, *Karumen kokyo ni kaeru* (1951) di Kinoshita Keisuke. (m.p.)

# Quei bravi ragazzi i Jackal ritrovati

di demetrio salvi

Il mese scorso, in un locale molto ganzo di Napoli, dei Jackal, per la prima assoluta dell'ultima puntata di *Lost in google*.

Una marea di ragazzi – età media ventidue/ventitre anni? – li riuniti a risucchiare i venti minuti circa della webseries tra le più affascinanti della rete.

Per cercare di pareggiare – difficile cosa da farsi: parlo dell'età – ho dovuto ricorrere a un artificio mimetico niente male e, mi sembra, che abbia funzionato.

La storia tiene grazie a una regia ormai faraonica ('sto Francesco Ebbasta tocca tenerlo d'occhio), a certe interpretazioni che stanno maturando in fretta (Simone "Ruzzo" e Carmine Priello (???)), a una sapiente magia dell'ormai mitico Alfredo Felaco (assoldato tra le fila dei nostri docenti), a

una presenza attraente e misteriosa (il cui nome immerge senza indugi nel fluido magmatico del web: Proxy).

Quando, qualche tempo fa, presentammo, a nostra volta, nella nostra sede la – credo – prima puntata della serie fu subito chiaro che i Jackal avevano perfettamente assorbito – e più di molti altri – lo specifico che internet proponeva/imponneva. *Lost in google* metteva assieme le preziose innovazioni narrative delle serie americane, il piacere donato da un certo cinema che, in modo primitivo, cercava di fare il punto sulle alterazioni percettive dotateci dalla rete (*Matrix*), i personaggi, i generi, gli strumenti che erano propri del web e che non avevano presenza sostanziale al di fuori dei codici e delle stringhe utilizzabili dai computer





secondo me nella seconda puntata la tizia dovrebbe mangiare una banana.  
probabilmente

(quella cosa vecchia che fra non molto qualcuno si sentirà costretto a difendere per l'invasione di altri strumenti più confortevoli, semplici, aggressivi). Se a questo aggiungiamo le metamorfosi rivoluzionarie del fare cinema, con macchine e strumenti sempre più accessibili, sempre più precisi, sempre più economici, il gioco è fatto!

È ovvio che *Lost in google* paga un po' lo scotto della trovata (le "trovate" sono sempre narrativamente costose): il tessuto soffre delle interferenze di troppe presenze, di troppi riferimenti, di una marea di anime.

**Lost in google si presta magnificamente a riflessioni sul rapporto tra narrazione e web**

Un'opera d'arte può essere benissimo il punto di confluenza di molteplici presenze, di più di una professionalità (ehi, è il cinema, no? Ma non solo, eh...) Ciò che, invece, deve rimanere unica e unitaria è la narrazione, il senso sottostante, quella forza mistica e religiosa che indica una direzione (e una sola). Ma, di questo, ne parlerò con loro, de visu, appena possibile.

Resta il fatto che *Lost in google* si presta magnificamente a riflessioni sul rapporto tra narrazione e web – riflessioni che, in questa sede, mi diverte tentare con taglio primitivo e scorretto. Ma, niente paura!, qui mi limito a buttare fuori un'ipotesi che il mio punto di vista mi permette di partorire agevolmente, una riflessione che oppone il mon-

do maschile dei ventenni (agguerriti, determinati, per nulla impauriti dal mondo del digitale) a quello (sempre maschile) dei trentenni, molto più cauti, talvolta rinunciatari, sfiduciati da un mondo che li ha violentati a furia di una comunicazione (televisiva) sempre votata al basso, incapace di stimolare, utile a deprimere, permeata da una legge del minimo sforzo capace di generare mostruosità, inabile a far fantasticare, a far emergere uno spirito generoso e libero dai legami che certo gretto marketing impone.

Magari il mio sguardo soffre di un'analisi da scienziato del Seicento, ma mi rimane profonda la convinzione che i ventenni, liberati dal berlusconismo, hanno attinto da un mondo più anarchico, ancora in costruzione, privo dei vincoli del mercato, capace di produrre spazzatura ma in grado, al contempo, di perforare il reale, di permettere a chiunque (se dotato di talento, of course) di ristabilire nuove coordinate per un concetto di estetica e di arte consono al mondo che si andava formando. All'appiattimento sistematico della realtà, il web permetteva la sperimentazione trasversale. Ora, questo mondo si sta delineando. Con le sue meraviglie e le sue anomalie. Le dinamiche del mercato lo penetrano com'è naturale che sia. Come spettatori/fruitori/facitori/manipolatori staremo qui a renderne conto, a proporre riflessioni, deviazioni, alternative. La declinazione antropologica ci intriga. E se qualcuno ha da dire la sua, lo faccia liberamente.

Ma per chi non sapesse assolutamente di cosa sto parlando, può partire da qui:

[lost in google, ep. 0](#)

# IL PUBBLICO

# L'uomo in più del testo contemporaneo

di federico chiacchiarì

C'è qualcosa di sottilmente perverso e inconsapevolmente autolesionistico nella [reazione del regista Paolo Sorrentino](#), alle notizie riguardanti un suo presunto [profilo Twitter](#), da cui da mesi escono fuori tweet con frasi estrapolate dal suo ultimo libro "Hanno tutti ragione".

La [mail](#) che il regista ha scritto a Roberto D'Agostino, del sito Dagospia, è questa:

*"Caro Roberto so che tu hai semplicemente ripreso L'Espresso, però ti chiedo cortesemente di rettificare così come lo chiederò a L'Espresso. Io non twitto. Non ho twitter e a malapena so cos'è. Le frasi che avrei twittato sono in realtà citazioni dal mio libro "Hanno tutti ragione". Estrapolate dal racconto. Che ha tirato fuori qualcuno, non io. Io sono una persona seria, lavoro dalla mattina alla sera e non ho tempo per scrivere cazzate. Ti abbraccio. Paolo Sorrentino"*

Perché un personaggio pubblico così stimato e apprezzato, anche internazionalmente, scivola in una reazione così palesemente "superficiale"?

Perché dire che scrivere su Twitter equivale a "scrivere cazzate"? Soprattutto quando quelle "cazzate" in realtà le ha scritte lui nel suo libro e qualcuno (fan? Ufficio marketing segreto dell'editore?) le sta rilanciando nella rete con un evidente effetto promozionale....

Eppure a leggere i tweet di Tony Pagoda, e le risposte dei followers, si notano "sfumature interessanti" (per riprendere l'incipit del profilo "Solo una cosa sopporto. La sfumatura.").

francesca r elisei @frarom

io a te ti denuncio, che per colpa tua rido come una scema mentre leggo agli amici di @TPagoda e la gente pensa che sono picchiata in testa

Home Connect Scopri Ricerca

**Tony Pagoda**  
@TPagoda  
Solo una cosa sopporto. La sfumatura.

77 TWEETS  
0 FOLLOWING  
1.169 FOLLOWERS

Twitta a Tony Pagoda  
@TPagoda

**Tweet**

**Tony Pagoda** @TPagoda 15m  
La notte è sempre un'altra storia, si sa. La notte non porta consiglio.  
Espandi

**Tony Pagoda** @TPagoda 11h  
Quando l'essere umano decide di scendere sul terreno del chi sono io e chi sei tu, sta firmando la sua condanna a morte.  
Espandi



Asia Argento, che invece usa twitter pubblicamente scrive

Asia Argento @Asiaargento23

@TPagoda chi diavolo sei? Un intrattenitore.

E lui risponde : Tony Pagoda @TPagoda

@Asiaargento23 sono Tony Pagoda, convinci Dario ad aprire il suo account su Twitter. Ciao.

Poi ci stanno i follower che confondono Sorrentino con Garrone (chissà come mai?...)

FPBallirano @FPBallirano

@TPagoda complimenti per Gomorra, un bellissimo film!

E ancora

gustomela@gustomela

@TPagoda senti sorrentino, ma quando lo scrivi un libro sul tipo "le conseguenze dell'amore"? il toni pagoda letterario numm'è piaciut'

E alla reazione del regista, replica

Tony Pagoda @TPagoda

Leggo solo ora la precisazione del mio autore let-

terario: <http://bit.ly/LSY73i> . Qui parla Tony Pagoda, evidentemente. È quasi l'alba, dormo.

Insomma siamo di fronte a un piccolo caso in cui, fan o ufficio marketing che sia, qualcuno si impossessa del personaggio di un autore (niente Pirandello, per carità).

Vengono alla mente le imprese di *Misery deve morire*, dove una fan letteralmente catturava lo scrittore famoso per costringerlo a scrivere la storia che voleva lei.

Ma soprattutto questo curioso caso dovrebbe farci riflettere su cosa è diventato un autore, un testo, nell'era della "condivisione di massa". A chi appartiene, oggi, il testo? Se sul mio kindle posso estrapolare un brano dell'ebook che sto leggendo e condividerlo su twitter e facebook, posso fare altrettanto con un volume cartaceo semplicemente...riscrivendolo.

Ma è proprio quel "riscrivere" che appare come l'oltraggio irriverente nei confronti dell'autore. Il testo è andato, è nelle mani dei lettori, nei cuori



e nelle vene di chi sfoglia le pagine, e a questo punto l'autore non può farci più niente... il suo testo è per sempre, ormai, di altri. Scrivere diventa davvero una perdita (del se). Troisi/Postino rubava le poesie del Poeta per fare la corte alla ragazza e, di fronte alle rimostranze di Noiret/Prevert, risponde con una frase da scolpire in tutte le librerie: *"La poesia non è di chi la scrive, ma di chi...gli serve!"*. E oggi non serve neppure acquistare il libro per "usarlo", basta [navigare su internet](#) alla ricerca delle citazioni perdute....

Insomma ancora una volta l'intellettuale italiano dimostra la sua terribile arretratezza culturale nei confronti del (suo?) pubblico. Chi legge e usa è già avanti. Non tanto, non solo, nel riutilizzo citazionistico postmoderno o di stampo situazionistico, ma nell'idea di un "consumo culturale" che esce fuori dai circoli e dai salotti bene, dalle presentazioni ovattate delle librerie, per rilanciarsi nella rete con un valore nuovo, dove il pubblico diventa, davvero, *"l'uomo in più"* dell'autore, che permette a quello che era un suo testo di diventare qualcosa che appartiene a tutti, trasformandosi e mutando di segno.

*"Io sono una persona seria, lavoro dalla mattina alla sera e non ho tempo per scrivere cazzate."* scrive un evidente incazzato Autore dell'uso che

qualcuno ha fatto del suo testo. Questo qualcuno è il suo pubblico (se non è il suo agente...ma confidiamo di no!), e il pubblico fa dei testi quello che vuole.

Forse i nostri autori, i nostri intellettuali, dovrebbero essere un po' meno "seri", lavorare un po' meno e trovare il tempo per dialogare con il mondo e scrivere, ogni tanto, qualche cazzata.

Perché i cineasti italiani non sono su Twitter? Perdita di tempo? Cazzate?

Eppure i loro colleghi americani usano il mezzo per comunicare con il pubblico e i media. Ron Howard, ad esempio, non fa che spiegare che problematiche vive sul set del suo ultimo film, arricchendo i suoi tweet di immagini prese "al volo" dal suo stesso set. Il film esiste, per il pubblico, prima ancora di essere finito. Ma registi e attori non solo dialogano con i fan, ma anche tra di loro, fornendo commenti, suggerimenti, notizie.

*"Io non twitto. Non ho twitter e a malapena so cos'è."*

Sembra quasi una dichiarazione di resa. Il mondo è cambiato, il consumo (e la produzione) culturale pure. Alzo le mani. Torno nel mio studio a lavorare...



**WWW.NARRAZIONI.IT**

**LA TUA STORIA NON INTERESSA A NESSUNO?\***

# **SCUOLA DI NARRAZIONI "ARTURO BANDINI"**



**TRA I DOCENTI:**

**JOE LANSDALE,**

**MARCO VICHI,**

**GIAMPAOLO SIMI,**

**LUCA SCARLINI,**

**ENZO FILENO CARABBA,**

**ANDREA FONTANA,**

**FILIPPO GATTI...**

**\*CAMBIERANNO IDEA**



**NAUSIKA**  
associazione di associazioni



# Il pipistrello di Denver

Il Cavaliere Oscuro – Il ritorno: "... la città era ancora illuminata dalla luce del fiume, e la radio del negozio di cancelleria all'angolo diffondeva il ritmo di Goodman e quasi tutti andavano in giro in maschera. Sono l'ultimo di una generazione di fumatori accaniti che al mattino svegliava il mondo a colpi... di tosse, si sbornia ai cocktail parties e ballava danze fuori moda, 'Il pipistrello di Denver', o il Joker di Arcore, attraversando l'oceano in piroscalo, colmo di nostalgia per l'amore e la felicità: e i suoi Dei erano antichi come i miei e i tuoi, chiunque tu sia". (parafrasando John Cheever)

thief