

SENTIERI  
SELVAGGI

magazine

n.4

novembre/dicembre 2012

# The Company We Keep

**C'è ancora  
il cinema libero**

*il* **CIOTTA  
SILVESTRI**

---

# CINEMA

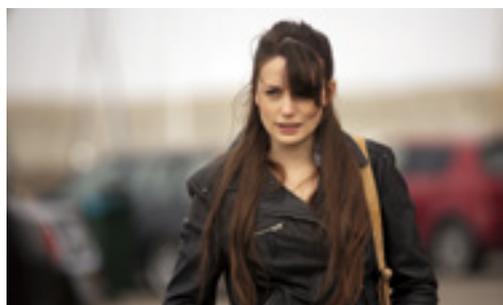
★ **FILM E GENERI** ★  
CHE HANNO FATTO LA STORIA



**EINAUDI**

STILE LIBERO **EXTRA**





8

28

41

## EDITORIALI

- 5 L'anno del cavallo
- 7 Noi siamo le colonne

## INTERVISTE

Le libere associazioni. Conversazione con Marco Müller

## FESTIVAL DI ROMA 2012

- 18 Preferisco Anthony Mann
- 21 Il guasta/feste
- 25 Due marziani a Roma
- Le interviste
- 30 Sentieri selvaggi
- 33 Un gioco lucido e folle
- 34 Il film è il mondo
- 36 Pene del capitale
- 38 Eterne differenze
- 40 Allenare il soffio
- Il progetto del futuro



**CUORE SELVAGGIO**

**THE COMPANY WE KEEP**

La storia segreta

Gli amici di una volta

Robert Redford una filmografia americana

Fuck you, Argo

Ben Affleck, lo storyteller

Clooney's Touch

Il corpo e l'azione

La saggezza nel sangue

Il primo anno dei tuoi

**IO E TE**

Ragazzo solo

La ronde infinita

Gioventù nascosta

Ritorno al futuro IV

Ma di amori è tutta piena la città



44

65

87

125

**TORINO 30**

Il festival metropolitano

48 Frammenti del quotidiano

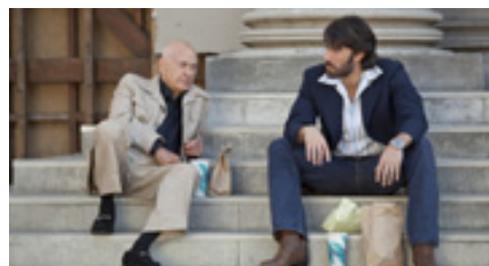
49 Ovunque proteggi

51 La macchina del tempo

53 La bellezza svanisce

56 L'aurora del cinema

58 Joseph Losey. Il cinema delle passioni



**ULTIMI BAGLIORI**

101 Non voglio crescere

103 Seth MacFarlane mi è passato di mente

106 Oltre i confini del visibile

108 Sopravvivere al XXI secolo

111 In the mood for Bond

114 I demoni e gli dei

**FACES**

117 Juno Temple. Wild Cinderella

121 Zurlini. Il regista delle immagini perdute

Wakamatsu. Brucia! Soldato di Dio...cinema

128 Harry Savides. Ritornare agli anni '70

**FUORICAMPO**

130 Colpisci più forte, colpisci più forte



# L'anno del cavallo

di sergio sozzo

## Sentieri selvaggi magazine

n.4 novembre/dicembre 2012

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

**Direttore responsabile**  
Federico Chiacchiarri

**Direttore Editoriale**  
Aldo Spiniello

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

**Hanno collaborato a questo numero**  
Francesca Bea, Tonino De Pace,  
Emanuele Di Porto, Leonardo Lardieri,  
Francesco Maggi, Pietro Masciullo,  
Margherita Palazzo, Fabiana Proietti

**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)

Quando *Americana*, il primo album di Neil Young da una decina d'anni a questa parte ad essere stato nuovamente inciso con l'apporto dei Crazy Horse, i micidiali amici di una volta, è venuto finalmente fuori lo scorso giugno, il risultato ci lasciò presto spiazzati. Ma la raccolta di reinterpretazioni di gloriosi standards della tradizione popolare USA, tra *Oh Susannah*, *Clementine* e *This land is your land*, non permetteva ai quattro musicisti di lasciarsi andare alle furibonde jam acide e altamente rumorose che ce li hanno fatti amare nel corso di una lunga carriera di pietre miliari e seminali. Poi, qualche mese dopo, Neil e i Crazy Horse tirano fuori *Psychedelic Pill*, che da subito sembra uno scherzo, sin dal titolo: un disco doppio zeppo di pezzi tirati per le lunghissime (il primo brano dura quasi 28 minuti), assoli interminabili e code elettriche a rischio subwoofer bruciato. Tutto fieramente e filologicamente *old school*: i cori epici, i riff marziali, le chitarre che duellano su un due accordi per decine di minuti, gli intermezzi country semiacustici. Come mai questo ritorno al passato? La prima teoria è abbastanza intuibile: al giorno d'oggi, lo stile di Neil non è meno classico dei canti popolari selezionati per l'album di inni d'America rispolverati, non è meno "canone" di quanto lo siano Tom Dula o Gallows Pole. Dunque *Psyche-*

*delic Pill* è una sorta di secondo volume di *Americana*, dedicato a autoconsacrarsi tassello di quella stessa tradizione. È un po' quello che succede con i film, gli autori, addirittura le edizioni dei Festival, a cui abbiamo dedicato gli approfondimenti di questo numero di Sentieri selvaggi Magazine. Ma noi sospettiamo che ci sia un secondo motivo meno superficiale, per tutta l'operazione. Provate a riascoltare *Americana* dopo esservi sparati l'intera ora e mezza di campionario vintage di *Psychedelic Pill*: ecco che, ad esempio, un traditional come *High Flyin' Bird* sembra scritto l'altro ieri in un garage di Seattle; ecco che all'improvviso son proprio le tracce della Storia a sembrare quelle più urgenti e contemporanee, giusto all'opposto delle partiture originali che paiono nate con un po' di polvere addosso. Che cosa ha a che vedere questo con *Argo*, *Lawless*, *Di nuovo in gioco*, *Bullet to the head*, *La regola del silenzio*, addirittura con *Io e te* di Bertolucci, con la prima Roma di Müller e l'ultima Torino di Amelio? La risposta è nell'eco dei passi pesanti che surclassano le distorsioni di chitarra nel lungo finale atonale di *Walk like a giant*, su *Psychedelic Pill*: un rumore lontano che continua a segnare il Tempo, e quando Neil e i Crazy Horse la suonano dal vivo il pubblico non riesce mai a battere le mani al ritmo giusto.

**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)



# Le libere associazioni

*Conversazione con Marco Müller*

a cura di federico chiacchiarì, simone emiliani,  
sergio sozzo, carlo valeri, aldo spiniello



Lo speciale su Renato Nicolini dello scorso numero del magazine è stata un'occasione per riflettere su tutto il movimento legato all'Estate Romana, ma anche l'occasione per ragionare sulla stagione dei cineclub, quindi tutta la stagione che va dall'inizio degli anni '70, con la nascita del Politecnico, il Filmstudio, che passa attraverso Massenzio e arriva a festival come Salsomaggiore...è il periodo in cui sono nati i festival moderni: che cosa resta di quella stagione, oggi, cosa è cambia-

to da allora e ha ancora senso fare un festival oggi?

La domanda che mi fai mi fa pensare a un intervento di Bruno Torri durante una conferenza stampa burrascosa, un intervento molto calmo e propositivo. Banalizzo quello che ha detto, ma forse, nonostante le apparenze, in questo festival che ha un'identità così fratta, c'è però un'eredità di un modo diverso di pensare ai macroeventi. Vale la pena di organizzare un macroevento così grande e costoso quando c'è anche la possibilità di non

A sinistra *Notte senza fine* di Walsh  
In basso il MAXXI



far girare le rotelle della macchina-festival sempre nello stesso senso, quando si può provare a farle girare al contrario, magari. E questa credo sia stata la lezione importante di quegli anni, anche alla luce di una rilettura autocritica. Credo che per me l'esperienza più direttamente formativa, dopo gli anni dei cineclub storici romani, sia stata da una parte l'essere condannato a inventare un evento di tipo nuovo, e dall'altra di ritornare là dove ero partito, e cioè la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro. Sono tornato dalla Cina alla fine del '77, ho cominciato a collaborare con Pesaro per l'edizione del '78, che è stata uno dei punti di arrivo di un percorso di rilettura del cinema italiano e offriva, tra l'altro, un percorso storico del cinema cinese. Sono partito alla metà degli anni '70. Alla vigilia della mia partenza per Pechino sono andato al Filmstudio a rivedere *Notte senza Fine* di Raoul Walsh, e a L'occhio L'orecchio La bocca a rivedere un horror di William Castle, perché mi sono detto che per due anni e passa sarei stato tagliato fuori da questi riferimenti. Quindi, a scanso di equivoci, intanto mi portavo questo dietro. La fidanzata dell'epoca disse "visto che l'ultima notte in Italia sei andato al cinema, quando ritorni forse non mi

trovi!"...

Non ho mai pensato che il cinema potesse servire come filtro per comunicare con il mondo: in questo senso la cinefilia spinta che può dialogare solo attraverso i film non mi interessa. Al contrario, a me il cinema ha sempre fatto venire fame di mondo. Altrimenti, non credo che avrei mai nemmeno iniziato a studiare le lingue e le culture orientali, a viaggiare per quei paesi. Già ai tempi di Pesaro '78 la parola d'ordine per me era "*avanti, ma a 360 gradi*": l'idea che il cinema non dovesse essere soltanto alcune grosse tendenze, un'immagine del presente con tutte le coordinate sociali perfettamente allineate... Mi ha sempre affascinato il fatto di essere sorpreso, e ancora lo sono, ancora mi capita! Il primo momento in cui ho capito che bisognava prendere posizione, situarsi, collocarsi in qualche modo dentro questa strana truppa di fabbricanti di eventi cinematografici, è stato l'anno in cui alla Mostra di Venezia - erano ancora gli anni splendidi di Lizzani e Ungari - ci fu un convegno che si chiamava "Il film come bene culturale". Ci fu un intervento di Aristarco che diceva "*le cineteche non devono conservare tutto, serve qualcuno che sappia decidere cosa vada privilegiato*". Io ero seduto affianco a Roberto Turigliatto e ci chiedevamo: ma come fa questo a capire adesso... che ne sa lui se, tra trent'anni, qualcuno dei film che vuole buttare non avranno più "spirito del loro tempo" di quelli che lui considera l'incarnazione perfetta dell'epoca, perché cristallizzano nella forma più splendida e classica i problemi sociali del momento?

Per me è stato abbastanza sorprendente comin-



ciare, dopo Pesaro '78, a inventare per conto mio un festival: e i primi che sono venuti in soccorso allora sono stati gli amici dei Cineclub. Il primo Ombre Elettriche a Torino poneva tutta una serie di problemi che ho risolto mettendo sullo stesso piano il remake non ufficiale di un cineasta all'inizio considerato progressista, poi collaborazionista con i giapponesi, e il remake del Fantasma dell'Opera, *Il canto di mezzanotte*. Straordinario: il fantasma dell'opera, capito che il suo cuore batteva dalla parte degli studenti rivoltosi, organizza la sua congiura per schierarsi insieme a loro. Quando Lino Micciché mi ha chiamato a lavorare a Pesaro come responsabile della programmazione e poi mi ha passato il testimone come direttore, mi sentivo molto legato a una battaglia ideale secondo cui un festival non è mai completo, ha sempre bisogno di essere completato da ciò che, necessariamente, resta fuoricampo. Poi la situazione di sostegni e sussidi centrali o locali del festival di Pesaro ha fatto sì che io non sia mai riuscito a far decollare un progetto, che per me è stato possibile soltanto a Rotterdam. E cioè che quando tu inventi un festival dei film che si sono potuti fare, ovviamente devi provare a immaginare un festival dei film "da fare", dei film che vorresti vedere esistere. Negli anni di Pesaro parlavo tantissimo con Hubert Bals, fondatore del Festival di Rotterdam. E lui diceva "un festival è non soltanto un luogo di incontro, ma anche una macchina che vive delle

azioni e reazioni che riesce a creare". Non a caso alcune delle edizioni più forti del Festival di Rotterdam si tenevano su una grossa nave, si dormiva nelle cabine e tutte le sale di proiezione erano sulla nave. Quindi per forza si andava a sbattere gli uni sugli altri.

**Da questo punto di vista quanto è importante adesso questo lavoro sulle dinamiche del consumo dei film: cosa, come, quando, quanto far vedere? Quanto era ed è importante anche la creazione di un modo diverso di essere pubblico, corpo pubblico?**

Si tratta di capire se esistano delle esperienze che non hanno sentito il contraccolpo di una normalizzazione, che passa attraverso il cinema americano "di cassetta". Il cinema, ogni volta che è stato ripensato e formulato, non ha certo avuto il tempo di ribattezzare la parte e il tutto con dei nuovi nomi. Il cinema ha sopportato con indifferenza quella che poteva essere un'isteria da ridenominazione, fregandosene. Anche quando apparivano degli ordini di urgenza non necessariamente li ha risolti in termini di giustapposizione: il cinema di consumo o non di consumo. Per me è sempre stato importante uscire da dei contorni così angusti, ma del resto mi sembra che anche voi mettiate Judd Apatow allo stesso livello di un artista che continua a fare i conti con il fatto che, senza alcuna ridenominazione, quello che lui fa



A destra Eric Blore

sarà sempre chiamato cinema d'autore, d'essai, sperimentale... ogni volta che mi parlano di "cinema sperimentale" riguardo a Orizzonti o CinemaXXI, faccio fatica. Cinema sperimentale adesso? Non stiamo parlando delle avanguardie anni '30, '40, '60. E credo che rispetto a un cinema arroccato in difesa di un'identità che dovrebbe essere la continuazione ideale della storia dell'arte, a molti di voi interessi più un cinema che tenta di ridefinirsi ogni volta. Il cinema è quella cosa che ci ostiniamo a chiamare cinema, ma che ogni volta bisognerebbe chiamare "cinema più un pezzo". La programmazione di CinemaXXI è quel linguaggio che riesce a essere strumento per orientarsi tra tutte le immagini del presente, ma perché è costretto a tenere conto in ogni momento delle immagini create, inventate, rimesse in discussione dagli altri linguaggi espressivi: arti visive, architettura, musica, teatro, teatro danza... Ecco: la cosa affascinante di poter contare su un punto di proiezione bello in un luogo ancora più bello com'è il Museo delle Arti del XX Secolo è anche quella di poter dire che, come nelle arti visive, non dobbiamo rimanere nostalgici del figurativo...

Sono molto fiero di poter ospitare a Roma il [nuovo film di P.J. Hogan](#). Una sorta di remake non ufficiale di *Mary Poppins*, che però è anche una continuazione ideale di *Tutti insieme Appassionatamente*, lo svelamento di alcuni degli scotti e dei traumi che quel film lasciava irrisolti. Una cosa del genere mi affascina: è un gancio per tirare dentro gruppi di spettatori altrimenti sedati da dei signori davanti a un computer che, consultando indagini di mercato, si chiedono come orientare meglio i gusti. Per me è allora molto importante aver tenuto una fascia di gala delle 19.30 dove ogni film dovrebbe in qualche modo dire "mi ha fatto venire voglia di vedere quell'altro film o di rivedere qualcosa di cui questo film è un'eco". C'è bisogno di un'andata e ritorno non solo tra il cinema e gli altri linguaggi espressivi, ma anche tra il cinema che si fa adesso e quello del passato. Di un passato che può tornare, per la parte che ci interessa far tornare. Il cinema di consumo vuol dire confrontarsi con la possibilità di regolare all'oggi lo statuto d'opera, dove non ci sono soltanto le condizioni e i modi di produzione ma ci sono anche dei valori da attribuire alla fruizione dell'opera. Io lo ripeto sempre: l'importante è capire sempre come imposti, come dinamizzi, come rinnovi il contratto con chi i film li fa, con chi li fa circolare, ma an-



che con chi li va a vedere. Per me è stato sempre fondamentale non considerare gli spettatori come una risposta. "Il festival ha avuto dei numeri molto alti". Sì, ma perché magari hai azzeccato quei quindici film che tutti si aspettavano di vedere. Per me è sempre stato più importante considerare gli spettatori come una domanda, capire fino a che punto il dialogo ha funzionato.

**Un festival crediamo si giudichi non tanto sui grandi film quanto sul valore delle opere prime e seconde ad esempio, sulla ricerca di cineasti poco conosciuti e la conseguente risposta del pubblico. Un grande film lo prenderebbe qualsiasi festival.**

Dovremmo distinguere tra macroeventi e microeventi. Non devo ricordarvelo io che i festival nascono come invenzioni delle aziende autonome di soggiorno e degli albergatori che avevano bisogno di prolungare l'alta stagione. Il Conte Volpi in questo modo inventò la Mostra del cinema di Venezia. C'è da dire che è giusta la vostra considerazione, però credo che la filosofia di chi deve organizzare un macroevento debba essere quella di mettere insieme materiali che parlino da sé, senza dover preinterpretarli. La scelta e la disposizione dei materiali devono lasciar filtrare il tuo discorso sul cinema e non puoi coprirli le spalle con una ideologia precedente.

**A tal proposito quello che ci ha sempre colpiti nei tuoi festival è la coerenza di un discorso. La Mostra di Venezia dello scorso anno, ad**

A destra Judd Apatow  
In basso Hong Kong Express

**esempio, ci è sembrata un festival sulla "fine del mondo". Un cinema al tempo zero che in parte ha influenzato molto tutta l'ultima stagione cinematografica.**

Quando prepari un macroevento e riesci a trovare quel qualcosa che la rotella te la fa girare al contrario, allora le cose funzionano bene. Se invece cerchi di produrre, anche all'interno del comitato di selezione, un quadro pluralistico in cui non manca nulla, allora rischi di fallire. Con un mio collaboratore anni fa ci battemmo per far vedere a Venezia, nella prima edizione di Orizzonti, il [film di Wakamatsu sull'Armata Rossa](#). Compatto il resto del comitato votò contro. Con *Trash Humpers* di Harmony Korine capitò la stessa cosa. Questo spiega perché ci abbiamo messo molto a cambiare e ridefinire Orizzonti. Solo cambiando la composizione del comitato di selezione siamo riusciti a realizzare, nelle ultime due edizioni, quello che avevamo in testa all'inizio. La cosa più importante in una città come Roma è che si parla a settori di fruizione diversissimi tra loro. Oggi tra le persone che lavorano alla programmazione ci sono giovani che vedono film su tutti i supporti possibili e che amano quello che alcuni chiamerebbero "non-cinema": rimontaggi di parte di film conosciuti, VJ, lo sperimentalismo della cultura e delle arti contemporanee, compresi nomi come Judd Apatow. Mi fa piacere sapere che anche voi avete amato Ted. Questo mi fa venire in mente il mio amico



Serge Daney. Lo incontravo una volta a settimana a Parigi e parlavamo ovviamente di cinema. A un certo punto della conversazione spuntavano sempre i nomi di certi caratteristi americani come Eric Blore e Edward Everett Horton. E una sera Serge mi disse: "Ma fuori dal cinema americano cosa c'è?". Ovviamente la risposta è che c'è sempre dell'altro anche "fuori" dal cinema americano, ma allo stesso tempo non ne possiamo fare a meno. Questo chiaramente mi porta a riflettere sulla presenza americana a questa mia prima edizione del Festival di Roma. Ho firmato il contratto il 16 maggio, soltanto a giugno mi sono reso conto quanto sarebbe stato difficile riprendere un dialogo con il cinema americano. Le case di produzione avevano già programmato uscite e campagne mediatiche. Ad Ang Lee credo che ancora pianga il cuore di non aver potuto finire *Life of Pi* con più calma e mandarlo come film d'apertura al Festival di Roma. In quel caso la produzione ha voluto seguire una strategia diversa, picchiando sul mercato per famiglie. Per questo mi sono ancorato subito a Guillermo Del Toro e Walter Hill, che sono i due grandi nomi del festival. Era rassicurante stare con





A sinistra *The Ditch* di Wang Bing  
In basso *Acqua fuori dal ring* di Joel Stangle

loro. Quella linea di celebrazione del cinema con loro si sarebbe confermata.

**A proposito degli ingredienti di un festival ci viene in mente anche un libro di Gilles Jacob *Il cinema è sogno*, che racconta come ogni festival sia una sfida che assomiglia a un film da girare, pieno di variabili impazzite: ci sono annate piene di grandi nomi per poi scoprire che si tratta di film deludenti, oppure la giuria stessa che a volte mette a soqquadro i pronostici, le reazioni del pubblico e della stampa... Quando si comincia un festival da dove si parte?**

Innanzitutto partiamo da un processo globale che sta togliendo ai film la loro singolarità artistica e quindi hai il compito di riassegnargliela. Hai sempre tutta una serie di scommesse da affrontare. A Fremont non è mai andata giù ad esempio che un film come *Il fossato* di Wang Bing, il cui montaggio dai selezionatori di Cannes era stato giudicato inefficace, fosse stato invitato a Venezia, nonostante non avesse un final cut, solo perché vi avevamo intravisto qualcosa di interessante. Sugerimmo un rimontaggio a Wang Bing e ogni volta che era pronta una nuova versione orga-

nizzavamo una proiezione con il nostro gruppo, per essere sempre vergini di fronte alla visione. A parte questa digressione ci sono certamente delle scommesse, nel concepimento di un festival, che bisogna prendersi. Vi racconto questo piccolo scoop a tal proposito. A metà degli anni '90 invitai a Locarno Chantal Akerman a presiedere la giuria. Assieme a lei c'era Dominique Pains. Nei film in concorso quell'anno c'era *Hong Kong Express* di Wong Kar-wai in anteprima internazionale. Incredibilmente il film, che oggi è già un classico, non venne premiato. Non ricevette nulla. Vinsero due film iraniani molto legati allo stile di Kiarostami. Film che oggi non ricorda più nessuno. Sono imprevisibili che devi accettare.

**Hai spesso parlato di festival-laboratorio. Tu a Venezia creasti una sezione parallela e nuova chiamata Controcampo italiano, che in certo qual modo si contrapponeva al Concorso e soprattutto ai film italiani in competizione, che spesso monopolizzano l'attenzione mediatica. A Roma hai creato Prospettive Italia, che è un po' la sezione gemella di Controcampo. Puoi spiegarci come hai pensato questa sezione?**

Si tratti di Controcampo italiano o Prospettive Italia, l'importante era rifiutare il facile lusso del Fuori concorso. A noi piaceva molto avere un contenitore che avesse anche una linea competitiva e che potesse rappresentare cineasti, forme e contenuti in grado di dialogare con le altre linee di programma. Quest'anno c'erano due comita-





### Tanti futuri possibili di Gianfranco Rosi

ti, un comitato di selezione internazionale e uno nazionale, proprio per rendere più qualitativa e meno dispersiva la selezione. Abbiamo cercato di sollecitare le possibilità produttive e creative del cinema italiano. Mi piace citare [Acqua fuori dal ring](#) e [Waves](#) come opere realizzate in contesti assolutamente estranei ai grandi motori produttivi italiani. Poi c'è la Fandango con [La scoperta dell'alba](#), un grosso produttore come Grazia Volpi con l'opera prima di Lucarelli, la Cattleya con [Cosimo e Nicole](#).

**Hai detto in conferenza che ci sarà uno spazio del festival su youtube, lo stesso festival di Venezia ha provato quest'anno per la prima volta a far vedere i film sul web in streaming, a pagamento. È come se ci fosse una sorta di rincorsa dei festival a quelle che sono le dinamiche diverse della cultura della rete, senza però riuscire a coglierne le estreme conseguenze. È come se ci si avvicinasse ma non si avesse il coraggio o la spudoratezza di mostrare ad esempio in prima serata, in un festival, una webseries...**

L'importante è riuscire nel macroevento a trovare gli spazi giusti dove accogliere qualcosa che non è l'infinitamente piccolo, è soltanto "a bassa frequenza". Tenendo presente che questo cinema a bassa frequenza nasce comunque da una moltitudine di tribù che hanno una cultura spaventosa, perché, sempre in bassa frequenza, si trovano a consultare il cinema di tutto il mondo e di tutte le epoche. Finito il festival, sarà comunque importante riuscire a rapportarsi con loro, per far sì che

siano loro stessi a determinare uno dei contenuti dell'edizione futura. Anche in questo senso abbiamo avuto troppo poco tempo. Ma c'è il film *user generated*, partecipato dagli utenti della rete, di Paul Verhoeven: e ho chiesto a Paul di fare una masterclass per raccontare come il suo sia uno dei tanti modi possibili. Il suo film è il pilot di un *Dallas* nordico cattivissimo, e sono molto curioso di sentirlo parlare del modo di produzione sotteso a questa esperienza, perché ha uno smalto visivo notevolissimo, è tutto fuorché una webseries a bassa frequenza. Quando parlo di queste tribù di cinema a bassa frequenza non posso che pensare all'Asia, a un paese come la Cina, dove vai nella drogheria sotto casa e, in cinque giorni, riesci a consultare qualsiasi DVD. E ovviamente ci sono già parecchi festival di webseries. I webmovies sono per loro una realtà con cui tutti i cineasti stanno facendo i conti. Ogni volta che vado in Asia, visto che la cosa mi viene addirittura rimproverata, penso a quello che diceva il vecchio Levi-Strauss: se uno vuole studiare la città di Dakka, è perché lì per tutta una serie di condizioni e fattori che si sono coagulati in quel punto del mondo, si trova quello che sarà il nostro futuro, il resto del mondo tra poco tempo. E quando torno, mi viene allora voglia di fare i conti con tutta una serie di realtà che ci sono anche qua. E quindi mi dico che il problema è che i fabbricanti di festival si limitano soltanto a vedere i film e non passano pomeriggio e serate a vagare sulla rete...chissà perché mi viene da pensare al [film di Gianfranco Rosi su Renato Nicolini](#). È straordinario perché invece di parlare del GRA, è un film sulle libere associazio-



ni di Nicolini: e così dovrebbe essere un festival secondo me, un festival delle libere associazioni, costruito sulle libere associazioni. E in questo momento il luogo ideale delle libere associazioni è ovviamente la rete: l'orizzonte dei problemi a cui fa riferimento Jacob vuol dire anche che, paradossalmente, tu perdi talmente tanto tempo in cavilli diplomatici, nel mettere insieme le diverse componenti del processo produttivo e distributivo di un film, che poi perdi di vista la necessità di cambiare continuamente orizzonte, ti comporti come se fosse possibile ancora organizzare un festival come lo si faceva venti anni fa.

**A questo punto ritorno all'Asia. A livello distributivo si vedevano negli anni '90 molti film asiatici in sala in Italia, però al di là dei festival come il Far East o l'Asian o della rete che ha aperto molti spiragli, al giorno d'oggi questa produzione sembra del tutto scomparsa dalle nostre sale...**

A me non fa tanto effetto il riproporsi a intervalli regolari di una vistosissima censura del mercato, perché se i nostri appuntamenti con i film sono programmati da dei signori che fanno parte di una vera e propria macchina da guerra, è normale che si restringano gli spazi. Per questo, tra l'altro, tante volte mi sono incazzato quando sentivo discorsi sul cinema indipendente che non tenevano conto di quanto cinema indipendente americano, anche di media grandezza, serva per scardinare alcune delle abitudini. E probabilmente senza quei film non riusciremmo a far arrivare in modo

così pronunciato la voglia di scoprire anche altro. Io ho cominciato ad andare ossessivamente al cinema nella seconda metà degli anni '60, in un'Italia in cui veniva distribuito in sala in 150 copie *Gengis Khan*, film filippino del grandissimo Manuel Conde, un b-movie bunueliano esasperato. Non so perché mi viene da pensare al cinema delle Filippine... Gerardo de León, riferimento di Lino Brocka e di qualunque altro cineasta che abbia contribuito a rinnovare il cinema filippino dalle fondamenta, è un autore di cui tutta l'opera, tranne i film più autoriali, è stata distribuita in Italia. Dovete andare a prendere la storia del cinema dell'orrore di Teo Mora, dove Mora parla di de León come di un cineasta che tutti conoscevano e a cui tutti avevano accesso. Abbiamo fatto da allora degli scatti all'indietro poderosi. Se comunque i film di Jia Zhang-ke, dopo la limitata distribuzione (certo che c'è qualcosa di profondamente viziato all'origine se *Still Life* in Italia fa 500000 euro di incasso o poco più, in Francia ha staccato un milione di biglietti...), possono essere recuperati in home video o altri modi, il problema resta per quei film o quei registi che non arrivano o non sono spinti dai festival generalisti.

Ho molto rispetto per la tenacia con cui Raffaele Meale organizza il suo festival, soprattutto quando vedo che a Roma non può contare su quelli che dovrebbero essere i suoi primi alleati, ovvero i piccoli distributori coraggiosi. E mi rendo conto del lusso di uno spazio autonomo come quello che hanno Sabrina Barracetti e Thomas Bertacche a Udine.

## È ipotizzabile un futuro in cui un festival possa essere fruito legalmente con l'intera programmazione disponibile in rete?

Questo è uno dei discorsi che faccio sempre con Pietro Valsecchi: lui dice che bisognerebbe subito andare nelle televisioni via cavo. Allora io gli racconto sempre l'esperienza di *Bubble* di Soderbergh, che portammo a Venezia...noi in Italia abbiamo un piccolo problema, che si chiama fibre ottiche. Quelli di *Magnolia* sono stati ad esempio i primi ad essere sorpresi dalle cifre di spettatori che i loro film in V.O.D. hanno portato a casa: [13 Assassini](#) di Miike è stato un successo molto limitato in sala, colossale in V.O.D...in nessun altro paese al mondo è successo questo.

Il punto è che in Kansas o nell'Arkansas dove tutti hanno una piccola sala cinema-video in casa dove possono proiettare a 1080 pixel, l'esperienza non è tanto diversa dalla sala. Penso che in questo momento l'auditorium sia il luogo più giusto per le anteprime, perché le sale monoschermo servite da mezzi pubblici e collocate in spazi di aggregazione stanno scomparendo a Roma. Ma resta il fatto che durante i sopralluoghi in Sala Sinopoli o in Petrassi, ho visto che il legno chiaro e lucido rifletteva la luce e non c'era buio in sala: ma com'è possibile? Se non posso dimenticare me stesso cosa ci vado a fare al cinema?

Per fortuna qui riusciamo a perfezionarci sino a giungere a condizioni di proiezione ideali, ma penso a tante sale in cui le condizioni di proiezione hanno un effetto profondamente diseducativo. La diseducazione all'immagine è una delle cose più terribili, e da questo punto di vista mi spaventerebbe un passaggio troppo brusco a un festival organizzato tutto in V.O.D.

Il personaggio meno prevedibile per parlare di queste cose mi ha insegnato molto sulle potenzialità del cinema digitale: George Lucas. Quando siamo andati a trovarlo allo Skywalker Ranch con Giulia D'Agnolo Vallan, ci ha fatto provare la gamma sensoriale che può suscitare il cinema digitale. Ha fatto girare ai suoi collaboratori e ai suoi straordinari tecnici uno spettro di tutto quello che si può riprodurre, che può coincidere a una staratura di una macchina fotografica attrezzata per il cinema digitale – in quel caso si trattava credo di una Canon 5D con una delle schede che puoi comprare in commercio, semplicemente starata. Non esiste il cinema digitale freddo e quello caldo: se vuoi ritrovare il calore, basta spenderci

un po' di tempo e lo fai.

## Un film che ti ha letteralmente sorpreso nella selezione?

È un film che è arrivato non finito all'ultimo momento, il nuovo film di Kira Muratova. Perché delle volte per ricominciare daccapo hai bisogno di tornare indietro a una casella che consideravi superata. È come se Resnais, vent'anni dopo *Smoking No Smoking*, avesse detto che c'è stato qualcosa di incredibilmente fervido e fruttuoso che ha continuato ad istillare una sua verità di cinema. Poi non ci posso fare niente se per me sono i divi sono anche personaggi come Louis Koo, il protagonista del film di Johnnie To, che al di là dei festival europei avrà 5000 fan sfegatati in tutta Europa. È molto bello lavorare in una situazione in cui esiste una Fondazione Cinema per Roma che ha una sua struttura e solidità. Perché questo potrebbe essere l'altro versante di proposte, che coniugherebbe l'identità fratta, la festa, e la ricerca: gli altri divismi – chi sono i divi degli altri Paesi? Vediamo quali sono i film animati da una presenza attoriale così forte: potrebbe essere uno dei tanti modo per suscitare qui a Roma un festival permanente, fuori dal macroevento che, quest'anno, per ragioni di buon vicinato con Torino, è dovuto durare solo nove giorni.



# CINEMA

FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL FILM DI ROMA

AUDITORIUM PARCO DELLA MUSICA

**9|17 NOVEMBRE 2012**



# Preferisco Anthony Mann

di aldo spiniello

Il fatto che Müller, nella lunga conversazione avuta con noi poco prima del Festival di Roma, non abbia mai accennato alla "critica" o ai "giornalisti", la dice lunga. Non solo sulla frattura ormai insanabile che si è ormai prodotta tra gli addetti ai lavori. Ma ancor più sull'evidente perdita d'importanza della "critica tradizionale" e in particolare della stampa quotidiana, ormai palesemente condannata a un'inutile battaglia di retroguardia per cui il film ha importanza solo in quanto evento. Nessuna sorpresa, dunque, di fronte ai pettegolezzi, agli inciuci, alle voci di complotto, alle polemiche sterili, a quel provincialismo becero che tocca punta d'isteria quando si parla *italiano*. È il quadro perfetto di ciò che siamo. Degli stanchi distruttori, mortalmente spaventati dal caos. Obiettivo fondamentale è individuare la falla, additare, scovare nella polvere la pietra dello scandalo.

Puntualmente trovata nei premi al film di Paolo Franchi [E la chiamano estate](#), che per quanto discutibile, non può certo diventare il metro di giudizio di un'edizione intera. Tutte quelle polemiche preannunciate sulla mancanza di glamour, sulla predilezione di un cinema difficile, "noioso", sul tradimento della vocazione popolare della festa, sull'aumento del prezzo dei biglietti (l'unica sensata, forse), fanno perdere di vista l'essenziale: i film, cioè quegli strani oggetti vivi che fanno un festival, pardon una festa di cinema.

Ma cosa s'intende per cinema popolare? Chi si lamenta di un film di apertura come [Aspettando il mare](#) di Bakhtiar Khudojnazarov, quanto ricorda dei vincitori delle passate edizioni, che, a parte *Juno* di Jason Reitman, ben poco avevano a che fare con il pubblico? Quando si parla di popolare per chi si parla? Come se *Bullet to the Head* di



Walter Hill o *Le guetteur* di Placido, confrontandosi con le regole del genere e scompaginandole, non fossero due film autenticamente popolari? Di evasione, ovvero sottilmente, profondamente eversivi (e, allora, non si può non pensare all'afflato anarchico di *The Mental* di P.J. Hogan). Un film come [1942](#) di Feng Xiaogang non è forse l'espressione di un respiro kolossal capace di parlare a tutti, aldilà delle origini? E *Drug War* non è l'ennesimo, strabiliante fuoco d'artificio di Johnnie To, regista stratosferico, visivamente sempre un passo oltre il già visto, eppur sempre saldamente inserito in un sistema industriale come quello hongkonghese? (Ma basta con questo Estremo Oriente!!! È morto pure [Wakamatsu](#)).

Oppure cosa c'è di più popolare di un film, pilot "impossibile", *user generated*, nato dal "basso" come *Steekspel* di Paul Verhoeven, regista straordinario, sempre e comunque capace di cogliere e rinnovare i flussi del mainstream. Sorge allora il sospetto che quei termini, "popolare", "festa" vadano intesi in un'ottica ristretta, riferiti a un'élite intellettuale che sogna le proprie incontaminate oasi di felicità. Ma il mondo non attende, la realtà è dietro l'angolo. E al "popolo", fantomatica en-

tità auspicata eppur sconosciuta, non si possono promettere le brioches. O le feste, la farina e la forca.

Quello che davvero interessa è la capacità di Müller di costruire, come sempre, un discorso attraverso scelte distanti, eppur intimamente legate fra di loro. Riuscire ad avanzare un'ipotesi di lettura del cinema contemporaneo, che funzioni, in un certo senso, anche come stimolo produttivo, ideale su un cinema a venire. E in questa prospettiva, è vero che una festa di cinema deve anche essere un festival dei film non fatti, di quelli perduti, di quelli ancora da fare. Un'esplosione capace di rimettere in circolo le immagini, le passioni e le idee e suscitare nuove energie.

Forse aleggia davvero il fantasma di Nicolini che, in quella magnifica mezzora di *Tanti futuri possibili* di Gianfranco Rosi, scardina la circolarità asfissiante del Grande Raccordo Anulare, lasciando intravedere mille altre connessioni, nuove traiettorie capaci di ridisegnare la fisionomia di una città ancora aperta. Proprio ripartendo dai luoghi dimenticati, i resti, Nuove Massenzio di una città non più visibile, o, forse, ancora invisibile. A partire dal [Centro histórico](#) di Guimarães fino alla San



Paolo che si offre per la prima volta allo sguardo in *Mundo invisível*, questo Festival di Roma sembra ipotizzare le architetture di una città del futuro, la possibilità di una nuova utopia, che superi i fantasmi del passato, le macerie e le sconfitte della storia. Aki Kaurismäki, Pedro Costa, Victor Erice, Manoel de Oliveira, e poi ancora Wenders, Anghelopoulos, Atom Egoyan: il cinema affronta la sfida del caos della contemporaneità, per ridefinire l'asse del mondo, individuare altri modelli, un'ulteriore verità dei rapporti, privati e pubblici. Ricostruzione. È questa la parola chiave. Forse c'è ancora qualcosa che si è salvato, oltre la fine del mondo, quella che lo stesso cinema aveva *müllerianamente* raccontato a Venezia nel 2011. E l'impresa ora è rintracciare questi brandelli. Con tutta la difficoltà di affrontare la sfida di una storia arrivata all'anno zero, al punto limite oltre il quale il discorso, la parola, il racconto hanno perso qualsiasi capacità di incidere sul reale. È un'impresa che richiede un lavoro paziente, sporco, umile. Orgogliosamente popolare, cioè fatto dal basso, per gli altri, nella convinzione che il cinema abbia ancora la forza di regalare immagini differenti. E cogliamo, allora, il senso profondo di quel "*Preferisco Anthony Mann*" di Walter Hill, quella rivendicazione di una distanza incolmabile rispetto alle sirene di un'estetica esasperata o di un nichilismo moralista. Il cinema ha il dovere di portare a compimento le sue premesse, le sue promesse, una responsabilità di dare alle forme ancora un volto umano. Essere popolari significa comprendere il significato profondamente politico e morale di ogni immagine. E di *immaginare*, dunque, altre strade. Prospettive MAXXI dentro e fuori l'Italia, per e contro il mondo, orizzonti in controcampo. In cui convivono visioni irriducibili e personali come quelle di [Pappi Corsicato](#) e Roman Coppola, la carnalità porno/mitica di [Aleksei Fedorchenko](#) e l'astrazione morale delle composizioni cubiste di Xu Haofeng, .

Il cinema inventa il mondo, lo scopre sull'orlo della crisi e suggerisce le incredibili prospettive di una rivoluzione. Incontra le sottili variazioni di un eterno ritorno, quei palpiti nascosti di una vita che rimettono in sesto la storia e mandano avanti il tempo. Johnnie To e Kira Muratova. Basterebbero solo loro a rendere indimenticabile questo Festival di Roma.

Andiamo avanti (popolo). Ma a trecentosessanta gradi.

# PREMI

## MARCO AURELIO D'ORO

MARFA GIRL di Larry Clark

## MIGLIOR REGIA

E LA CHIAMANO ESTATE di Paolo Franchi

## PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA

ALÌ HA GLI OCCHI AZZURRI di Claudio Giovannesi

## MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE

Jérémie Elkaïm

MAIN DANS LA MAIN di Valérie Donzelli

## MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE

Isabella Ferrari

E LA CHIAMANO ESTATE di Paolo Franchi

## PREMIO ATTORE EMERGENTE

Maryline Fontaine

UN ENFANT DE TOI di Jacques Doillon

## PREMIO PER LA MIGLIORE SCENEGGIATURA

Noah Harpster e Micah Fitzerman-Blue

THE MOTEL LIFE di Gabriel Polsky e Alan Polsky

## PREMIO PER IL MIGLIORE CONTRIBUTO TECNICO, PER LA FOTOGRAFIA

Arnau Valls Colomer

MAI MORIRE di Enrique Rivero

## MAVERICK DIRECTOR AWARD

Walter Hill

## CINEMAXXI

### MIGLIOR FILM

AVANTI POPOLO di Michael Wahrmann

### PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA

PICAS di Laila Pakalnina

### PREMIO CORTOMETRAGGI E MEDIOMETRAGGI

PANIHIDA di Ana-Felicia Scutelnicu

### PROSPETTIVE ITALIA

#### MIGLIOR FILM

COSIMO E NICOLE di Francesco Amato

#### MIGLIOR DOCUMENTARIO

PEZZI di Luca Ferrari

#### PREMIO MIGLIOR OPERA PRIMA E SECONDA

ALÌ HA GLI OCCHI AZZURRI di Claudio Giovannesi

#### PREMIO DEL PUBBLICO BNL

THE MOTEL LIFE di Gabriel Polsky e Alan Polsky

# Il guasta / feste

di simone emiliani

Si è visto per la prima volta dal 2006 un progetto ben preciso e chiaro, una linea coerente, un lavoro di ricerca autentico. Praticamente una 1a edizione, dove si è finalmente dissolto l'equivoco festa/festival



Benvenuti alla 1a edizione del Festival Internazionale del Film di Roma. No, non è un lapsus e non abbiamo neanche battuto di colpo la testa dimenticandoci le prime 6. Mentre una buona parte della stampa sta parlando male di questo evento, non dal 9 novembre, ma da qualche mese prima, dalla nomina di Marco Müller a direttore artistico, da parte nostra si sono visti per la prima volta dal 2006 un progetto ben preciso e chiaro, una linea coerente, un lavoro di ricerca autentico. Lavoro, peraltro, fatto in pochi mesi quindi ancora più sorprendente. Eppure leggendo alcuni quotidiani, le cose sembrano diverse. Chi non è presente a volte ci chiama e ci dice: "Ho letto che quest'anno

questo festival proprio non va". Davvero curiosa questa osservazione quando invece Roma si può paragonare finalmente ai più importanti festival internazionali.

Comunque andiamo per punti

1) Si scioglie per la prima volta un equivoco. Roma è un festival di nome e non solo sulla carta. Prima era una festa per la città, poi si è voluto trasformare in un festival. Come abbiamo già sottolineato gli anni scorsi: è una festa, non un festival, non allora una festa e un festival. Ed è arrivato il guasta/feste Marco Müller che ha rotto i rituali di questo bel salottino culturale, politico, un po' radical chic



Al lato: *Il leone di Orvieto*  
In basso: *E la chiamano estate*

e 'presunto' felice luogo d'incontro di tendenza, che soddisfa addetti ai lavori, cinefili, semplici appassionati e che iniziava al cinema nidiate di ragazzini dalle elementari in su.

2) I film. Non sono tutto, ma fanno molto. Non è mai capitato di vedere 4 film belli in una giornata. Ed era raro vedere due capolavori come *Bullet to the Head* di Walter Hill e *Drug War* di Johnnie To insieme. Quest'anno, ovviamente sempre secondo

noi, è successo e ci sono le nostre corrispondenze a testimoniarlo. Sentieri Selvaggi ha infatti seguito il Festival in modo diverso. Come Cannes e Venezia. Ma non lo ha fatto per simpatia. Semplicemente perché dalla qualità media e dall'organizzazione esterna (in primis, una vera sala stampa per i giornalisti e non un loculo-guardaroba senza finestre) siamo stati messi per la prima volta nelle condizioni di farlo. E di intervistare, alcune volte anche in esclusiva, alcuni protagonisti.

Prendiamo per esempio il concorso. Su 15 opere in concorso, oltre 10 sono di ottimo livello. Con punte altissime (il già citato Johnnie To, *A Glimpse Inside the Mind of Charles Swan III* di Roman Coppola, *Spose celestiali dei mari di pianura* di Alexei Fedorchenko, *Lesson of the Evil* di Takashi Miike, *Il volto di un'altra* di Pappi Corsicato, *1942* di Feng Xiaogang, *Eterno ritorno* di Kira Muratova). Soltanto da due film si sono prese totalmente le distanze: *E la chiamano estate* di Paolo Franchi e *Marfa Girl* di Larry Clark. Nel caso del film italiano comunque, la proiezione riservata ha mostrato l'inadeguatezza di una parte della nostra stampa che si è lasciata andare a risate, battute e a commenti a doppio senso, con un comportamento totalmente fuori le righe che ha ricordato quello riservato a Michele Placido al Festival di Venezia del 2004 - guarda caso, anche lì, proprio la 1° edizione diretta da Marco Müller - per *Ovunque sei*. In ogni caso il 'caso Franchi' ha dato un segno





*Pinuccio Lovero, Yes I Can*

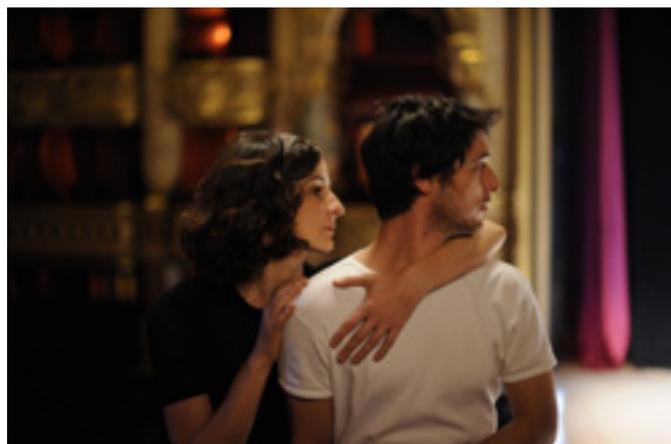
di vivacità assente nel placido e gentile appiattimento degli altri anni, ricordando per esempio l'ostilità ad *Antichrist* di Lars von Trier a Cannes 2009. Per [Main dans la main](#) di Valérie Donzelli, pur avendo pubblicato la recensione positiva di Federico Chiacchiarini perché ricca di spunti e di letture trasversali, la nostra redazione si è divisa. Ma, personalmente, se fossi stato direttore o anche selezionatore di qualunque festival, avrei preso il film ad occhi chiusi.

Altro salto, altra sezione: Prospettive Italia. Quante belle sorprese. Su tutti i documentari [Pinuccio Lovero. Yes I Can](#) di Pippo Mezzapesa e [Il leone d'Orvieto](#) di Aureliano Amadei ma nella lista si può citare anche *Waves* di Corrado Sassi. E nella sezione CinemaXXI possono bastare il folgorante minuto di James Franco di [Dream](#), il collettivo *Centro storico* o *Steekspel* di Paul Verhoeven. Merito questo anche di una squadra di veri professionisti.

3) La dimensione internazionale. Quest'anno si è vista a Roma una stampa estera (che siamo abituati a incrociare negli altri festival) che non era mai venuta. E può apparire una contraddizione per chi ha definito 'provinciale' l'edizione di quest'anno. Piuttosto quella nazionale, nelle conferenze, continua a fare le stesse domande indifferentemente dall'ospite che è presente (quante volte abbiamo sentito chiedere a registi internazionali: "Cosa ne

pensa del cinema italiano", quando va bene) o giudizi e commenti sulla politica, su Schettino, sul governo Monti, sui matrimoni gay, sulla crisi e se è domenica magari sul campionato italiano. "Chi è più forte, Dida o Buffon?" chiedeva il figlio a Silvio Orlando in *Il caimano*. Strano che questa domanda non sia stata fatta. Del resto, come diceva il grandissimo Massimo Troisi, alla domanda: "Cos'è che non le hanno mai chiesto i giornalisti?", lui rispondeva: "Beh, non mi hanno mai chiesto niente della Svizzera. Quella domanda lì devo dire che non me l'hanno mai fatta". E poi può capitare anche di partecipare a una round table più ristretta dove qualche collega si lamenta che si fanno troppe domande sul film e finisce per

*Main dans la main*





reagire: "E adesso cosa scrivo nell'articolo?"

4) La struttura. Cosa strana, quest'anno i film sono stati proiettati tutti con i sottotitoli. Embé, direte voi, dov'è la novità? Embé, qui abbiamo visto uscire nel 2010 gli allora 'pochi' giornalisti internazionali quando *The Social Network* di David Fincher era partito direttamente doppiato in italiano.

5) Le star. Tra le lamentele più ricorrenti c'è quella dell'assenza di *Django Unchained* di Quentin Tarantino. E poi continua la lista "manca questo, manca quello". Beh, e chi lavora e frequenta i festival lo sa; le cose che mancano spesso sono maggiori di quelle che ci sono. Ovunque. E comunque alcuni dei nomi che sono passati non sono certamente gli ultimi arrivi, a cominciare da Walter Hill e Sylvester Stallone per continuare con Paul Verhoeven, Takashi Miike, Guillermo Del Toro, James Franco, Johnnie To, Matthew Modine, Charlotte Rampling, Jacques Doillon oltre agli

A sinistra: Waves  
In basso: James Franco

italiani Luca Argentero, Margherita Buy, Isabella Ferrari, Laura Chiatti, Michele e Violante Placido, Riccardo Scamarcio, Carlo Verdone.

6) La gente. Non abbiamo i dati delle presenze e forse abbiamo preso un abbaglio. Ma quest'anno il Festival, è stato molto frequentato anche nei giorni della settimana. Precedentemente faceva il pienone il sabato e la domenica ma il giovedì l'evento sembrava già finito.

Certamente si continuano ad avere alcune riserve, sull'Auditorium innanzitutto. E in alcuni luoghi, come la Sala Cinema Lotto, si fa fatica a volte a capire se i rumori presenti (es: clacson, elicotteri, sirene) sono nel film o vengono dal traffico di fuori. Ma questo è il risultato di un festival nato male e di corsa. Oppure mancano servizi e luoghi dove mangiare a prezzi più accessibili nelle immediate vicinanze. Però questo è intanto un primo passo. I problemi da risolvere sono ancora parecchi e pensiamo che Marco Müller lo sappia per primo. Il suo primo anno qui a Roma però è come quello di José Mourinho all'Inter nella stagione 2008-2009. Eliminato in Champions dal Manchester United ma uno scudetto vinto senza problemi e con un progetto chiaro in mente. E se il buongiorno si vede dal mattino...



# Due marziani a Roma

di Leonardo Iardieri



Quando pensi di avere tutte le risposte, la vita ti cambia tutte le domande... (Charlie Brown). Questo ci s'immagina stiano pensando i due marziani a Roma: Zeman e Müller. Calcio e cinema, o meglio, il calcio al cinema, ben assestato alla poltrona davanti, nel buio della sala, a chi mugugna perché alla festa non è stato invitato, senza sapere che non c'è stata nessuna festa, come quella a cui eravamo abituati in passato, dove si pensava a difendere il risultato aggrappandosi tutti alla traversa (di via Flaminia) per l'auditorium, sperando in avanti soltanto in qualche sporadica sortita o "fortuite" deviazioni in mischia, sotto porta, facendole passare per "lezioni"... di cinema (vedi Malick, per esempio). Ma il passato, si sa, non solo non è fuggace, ma resta fermo, resta vivo in mezzo al pre-

sente, come un'emanazione più densa, come scorie radioattive. Ecco perché la speranza è sempre più o meno la stessa: Zeman e la sua Primavera di... Praga, in attesa che gli altri si fermino e i suoi comincino a pedalare, e Müller con la sua rinnovata Rivoluzione Culturale che viene da molto lontano, in particolare dall'estremo oriente. "Un giorno si prosciugheranno i pozzi di petrolio e si ricomincerà a giocare...". Così parlò Zdenek Zeman. E ancora... "Da piccolo, a Praga mi dissero: "prendi quella posizione" e non "prendi quell'uomo"; da quel giorno, non ho più cambiato idea". La zona di Zeman si confonde con quella di Müller, perché se al primo per essere infallibile manca una solida sceneggiatura, il secondo è orfano di una convincente scenografia. Per entrambi non è



fondamentale il nome di richiamo, tutti sono utili ma nessuno è indispensabile, l'interprete di spicco deve rientrare in un progetto coerente e fedele alle proprie idee. Zeman e Müller però devono fare i conti spesso con una coperta corta, miglior attacco e peggior difesa (compresi i numerosi detrattori), entrambi ossessionati dallo spazio anziché dall'oggetto, da una più saggia visione dell'estetica e dell'esistenza in costante movimento. Ma la sceneggiatura latita spesso e volentieri: manca di fraseggio ragionato, di momenti anche di stallo virtuosistico e apparentemente impotente. In Zeman manca quel ruminio "orizzontale-verticale, verticale-orizzontale", soprattutto quando sarebbe il caso di portare a casa il risultato. A Müller invece manca la presenza dell'assenza, secondo una prospettiva poeticamente chiamata la "trasparenza del mattino". Müller non ha ancora a sua disposizione (chissà se mai l'avrà, in una città difficile come Roma) la plasticità interna al sistema, un equilibrio tra gli automatismi e la loro interpretazione in corso d'opera. Müller oggi è come Pollock dinanzi ad un pubblico cresciuto ed educato solo a Raffaello e Michelangelo o come Keith Jarrett al piano per un pubblico abituato alla canzonetta. Il calcio/cinema totale combatte incessantemente l'attendistico, l'ostruzionismo. Quello che conta è l'imprevedibilità (anche del film folgorante a sorpresa) che si genera solo quando si cambia l'angolo, con diagonali e prospettive di sguardo che cercano la profondità, cambi repentini da un alto

all'altro del campo di gioco e maggiore mobilità. Se Zeman auspica geometrie "scalene" che cercano di "slogare" e scomporre la difesa avversaria con un fitto insieme di tagli senza palla, cambi di posizione, penetrazioni in ampiezza e profondità, Müller ricerca nel cinema cosa è bello e non quello che è bello in generale: "quel che non diviene né muore, non cresce né diminuisce, che non è bello per un verso e brutto per un altro, né ora bello poi brutto, o bello in un certo senso e brutto in un altro, oppure bello per alcuni o brutto per altri" (Simposio di Platone). Se Zeman è deficitario in tutta la fase difensiva, con un pressing disomoge-





neo e una linea a quattro e poco rigorosa, specie nel fuorigioco, ricordando quasi la disposizione di una squadra di volley nella preparazione di una "veloce", Müller resiste a non cadere nella trappo-

la platonica del fuorigioco, ma si perde nel fuoricampo del divenire, della caducità, senza mai separare il bello dalla vita in tutta la sua ricchezza olistica. Müller ha evitato l'effetto monopolizzatore del concetto di bello e lo ha articolato in una più vasta, differenziata, sfumata, dispersa varietà di usi, mantenendolo vicino alla percezione sensibile, e non sganciandolo dal divenire che anima e sviluppa costantemente il mondo nelle sue alterne vicissitudini. Qualunque strada prenderanno il calcio e il cinema totale, con Zeman e Müller, non potranno in ogni caso deviare dai loro costituenti filosofici: costruire anziché distruggere, amalgamare e non "sdoppiare", anticipare anziché aspettare, proporre anziché rispondere, secondo il modello selezionistico dell'evoluzione. Nel dettaglio, preferiranno sempre l'azione corale alla soluzione individuale, estemporanea, manierata, di facciata. Paradossalmente, il calcio come sport e il cinema come spettacolo potranno un giorno svanire, travolti da dissesti economici o da una semplice e inevitabile consunzione storico-antropologica-tecnologica. Ma il calcio e il cinema totale, invece, non potranno svanire perché non sono vincolati allo sport e allo spettacolo, ma sono applicazioni di uno schema cognitivo, di un atteggiamento, di un'inclinazione naturale. Li ritroveremo ancora ovunque la materia si organizza, anche su Marte un giorno, per alimentare la vita delle forme, per dare una forma alla vita...



# Le interviste

## Larry Clark



Larry Clark racconta a Carlo Valeri e Francesca Bea il suo *Marfa Girl*, film vincitore dell'edizione 2012 del Festival di Roma: il lavoro sul paesaggio della provincia americana e sui corpi dei suoi personaggi, l'amore per una sceneggiatura che non rispetti le regole classiche della struttura, la visione del sesso nel suo cinema, lontana dalla pornografia ma vicina alla "realtà di come vanno le cose"

## Susanna Nicchiarelli



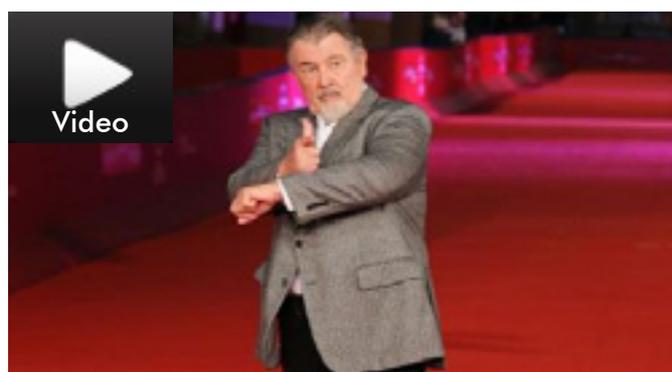
Intervista a Susanna Nicchiarelli, al Festival di Roma con il suo secondo film [La scoperta dell'alba](#), tratto dal romanzo di Walter Veltroni. "Come la maggior parte delle donne, la mia protagonista ha un rapporto ambivalente con il padre, ossia un padre da ammirare, onnipotente, ma anche con dei lati oscuri. Elaborando questo problema, questa donna sta in realtà costruendo il rapporto con gli altri uomini: ha delle relazioni irrisolte con gli uomini perché era rimasto qualcosa da sciogliere proprio in quella con il padre"

## Alina Marazzi



Alina Marazzi è al Festival di Roma con il suo esordio nel cinema di fiction, [Tutto parla di te](#), interpretato da Charlotte Rampling e Elena Radonicich. Un dialogo con la regista e con la grande interprete inglese che affronta i temi dell'istinto materno, dell'utilizzo del materiale d'archivio, e dell'importanza dello scambio di sguardo e di ruolo tra i due personaggi di madre e figlia del film

## Walter Hill



*Bullet to the head* è tra le altre cose anche una "discesa in campo" di Hill sulla scena degli asettici neoir metropolitani che in qualche modo lo vanno fastidiosamente evocando a destra e a manca: non solo, ovviamente, *Drive*, ma anche l'ultimo Dominik. E allora, Walter Hill risponde alla nostra domanda proprio sul confronto con questa "nuova generazione" che non sa nemmeno torturare alla svelta Christian Slater per fargli sputare il rospo senza fronzoli (bad storytelling, lo chiama Hill), davvero con l'unica risposta possibile da parte di un Maestro come lui: "preferisco Anthony Mann".

## Michele Placido



Michele Placido racconta l'avventura francese di *Le guetteur (Il cecchino)*, il lavoro insieme a Arnaldo Catinari sulla fotografia digitale e i riferimenti al cinema di Olivier Marchal (che ha ricambiato l'affetto con il suo dichiarato "romanzo criminale", *Les Lyonnais*).

## Johnnie To/Wai Ka-fai



Aldo Spiniello e Sergio Sozzo incontrano (ancora una volta) Johnnie To e Wai Ka-fai, al Festival di Roma in Concorso con il clamoroso DRUG WAR. "La vita è fatta di perdite e compromessi: cerchiamo tutti quanti il modo migliore per sopravvivere".

## Carlo Lucarelli



Intervista a Carlo Lucarelli, per il suo esordio [L'isola dell'angelo caduto](#). Lucarelli riflette sulla incapacità in Italia di utilizzare la nostra Storia, come materiale per un racconto popolare che sappia reinventarla come prodotto di fantasia secondo i canoni del genere.

## Pippo Mezzapesa



Intervista a Pippo Mezzapesa e il protagonista del suo nuovo lavoro, *Pinuccio Lovero Yes I Can*, secondo documentario dedicato dall'autore al guardiano del cimitero di Mariotto, provincia di Bari, che stavolta si butta in politica.

## Pappi Corsicato



Intervista a Pappi Corsicato, in concorso con *Il volto di un'altra*, nuova surreale incursione nell'immaginario citazionista e assolutamente personale del regista: "il cinema del passato mi sembra quello più gioioso, da molti punti di vista".

## Franco Piavoli



*Frammenti* è il risultato del laboratorio "farecinema 2012" appuntamento fisso del Bobbio Film Festival. Per la prima volta la direzione è di Franco Piavoli, che ha sostituito Marco Bellocchio. Piavoli e Pier Giorgio Bellocchio raccontano la lavorazione laboratoriale di *Frammenti*

## BULLET TO THE HEAD

di Walter Hill  
(fuori concorso)

## Sentieri selvaggi

di federico chiacchieri

*Stallone sta a Hill come John Wayne sta a John Ford. E solo in un periodo di grande cecità produttiva come questi ultimi decenni, abbiamo dovuto aspettare che i due invecchiassero ben bene, per vederli lavorare assieme*

Tutto parte da Walter Hill. Il cineasta più politicamente rivoluzionario degli ultimi trent'anni. Che ha trasformato, improvvisamente, la tragedia greca in un cinema ad alta tensione politico-social-spettacolare, che è diventato un modello per la generazione videoclip degli anni ottanta. Stiamo parlando di *The Warriors*, il film da cui ripartì la Storia del Cinema (hollywoodiano e non). Walter Hill, classe 1942, ha 33 anni quando gira

il suo primo film, *L'eroe della strada*, e 37 quando realizza nel 1979 *I guerrieri della notte*. Sylvester Stallone invece è del 1946, ha 32 anni quando dirige nel 1978 il suo primo film, *Taverna Paradiso* e 30 quando interpreta, nel 1976, il primo *Rocky*.

Hill e Stallone non avevano mai lavorato insieme, fino a *Bullet to the Head*. Una vera bestemmia! Provatevi a immaginare John Ford senza John Wayne...

Ecco, Stallone sta e Walter Hill come John Wayne sta a John Ford. E solo in un periodo di grande cecità produttiva come questi ultimi decenni, abbiamo dovuto aspettare che i due invecchiassero bene, per vederli lavorare assieme. Ed è uno spettacolo indimenticabile.

Perché Stallone prosegue nel suo processo di maturazione dei personaggi/icona del suo grande successo, e nel prosciugarli di quel che resta del "sogno americano", sempre più si indirizza verso la costruzione di un corpo extra genere, fuori dalle dinamiche classiche dell'eroe hollywoodiano. Proprio come Walter Hill, che decostruisce i generi dall'interno (era un western *I cavalieri dalle lunghe ombre*? Era un gangster movie *Ancora vivo?* E *Southern Comfort*, che genere era?), sulle tracce del cinema classico di Ford per rilanciarlo in un mondo - come quello degli anni settanta - trasformato,





dove "le cose non sembrano più le stesse", e la rigidità della narrazione esplose. Così Sylvester Stallone, mentre prende materialmente il posto di John Wayne nell'immaginario popolare americano, lo trasforma in un corpo sempre più dolorante, incapace di adattarsi all'America post bicentenario, che deve lottare e sudare non solo e non tanto per sopravvivere, ma soprattutto per garantirsi ancora una seppur minima parvenza di "essere sociale". Stallone sembra prendere con sé, da John Wayne, il personaggio di Ethan Edwards di *Sentieri selvaggi*, e portarlo oltre i confini possibili, dell'etica e del politicamente corretto (che all'epoca, per fortuna, non esisteva).

Ed eccolo, Stallone, trasformato in questo relitto del XX secolo, Jimmy Bobo, uno spietato killer che, sin dall'inizio, non lesina pallottole omicide anche (soprattutto!) contro bersagli immobili. Bobo fa alla puzzo-

lente malavita di New Orleans lo stesso trattamento che Ethan Edwards riservava agli indiani. E con un personaggio così, che sembra tratto da una striscia di un fumetto (e così è infatti... visto che lo sceneggiatore Alessandro Camon - cui si deve uno dei primi lavori critici su Hill - ha letteralmente saccheggiato la graphic novel di Matz, *Du Plomb Dans la Tete*), Walter Hill, ovviamente, va a nozze. Tutto il suo cinema, a pensarci bene, sembra una graphic novel, dove l'attenzione per le ambientazioni "noir" va di pari passo con

dialoghi che vanno veloci come una pallottola... È il noir il luogo artistico/mentale del cinema di Walter Hill. Un noir rivisitato, ricostruito, non puramente e cinefilicamente omaggiante i classici, ma invece con lo spirito di un Aldrich e la faccia di un Lee Marvin, rabbiosamente alla ricerca di sconfinamenti, di luoghi perturbanti, di viaggi infernali andata e ritorno, di personaggi che sembrano senza passato, presente, futuro, ormai prede di un "fumo nero", che li accompagna nello scontro della vita.





Ed eccolo, Walter Hill, tornare al suo gioco preferito, il buddy movie, con il killer che deve lavorare assieme al poliziotto onesto. Rovesciamento, ma non troppo, dell'accoppiata di 48 ore, dove Eddie Murphy e Nick Nolte sconfinavano in continuazione tra commedia e crime story. A Jimmy Bobo hanno fatto fuori il socio, e per vendicarsi non potrà fare a meno di collaborare con il giovane poliziotto di origini coreane Taylor Kwon (Sung Kang). I due in realtà vorrebbero uccidersi l'un l'altro, ma sanno che hanno entrambi bisogno di collaborare per combattere l'organizzazione malavitosa che, tra una strage e l'altra, sta cercando di impossessarsi della città. Ma se la coppia anomala negli anni ottanta si lacerava in una differenza di "stile" (Murphy criminale elegante e disinvolto vs Nolte poliziotto arruffone e caotico con vita privata incasinata), in *Bullet to the Head* le differenze tra i due personaggi sono decisamente più marcate. Generazionali (Sung è più vicino all'età della figlia di Jimmy, Lisa), etniche (bianco vs asiatico), etiche (Jimmy è un killer professionista, unico limite no donne e bambini, mentre Sung è un detective che non sembra neppure accorgersi della polizia corrotta attorno a sé), ma soprattutto, diremmo, antropolo-

giche: se Jimmy si muove con il suo corpaccione come un carro armato, ma rapido ed efficace, esibendo la sua cultura della strada "analogica", dove sono i sensi a mettere in gioco l'azione, Sung è invece leggero e volatile, preferisce lavorare di sottrazione (come togliere le pallottole dalla pistola di Jimmy, ma ne rimedierà un bel pugno nello stomaco), e in particolare lavora attraverso il suo cellulare che è collegato alla rete informativa digitale della polizia. Dalla rete gli arrivano le informazioni che poi lui rielabora velocemente in competenze ed azione. Insomma Sung è un corpo digitale, che per fare un'indagine complessa impiega pochi secondi, basta che il suo Blackberry sia connesso....

Coppia per opposti, dentro le linee visive di un cinema che riprende la geografia della città

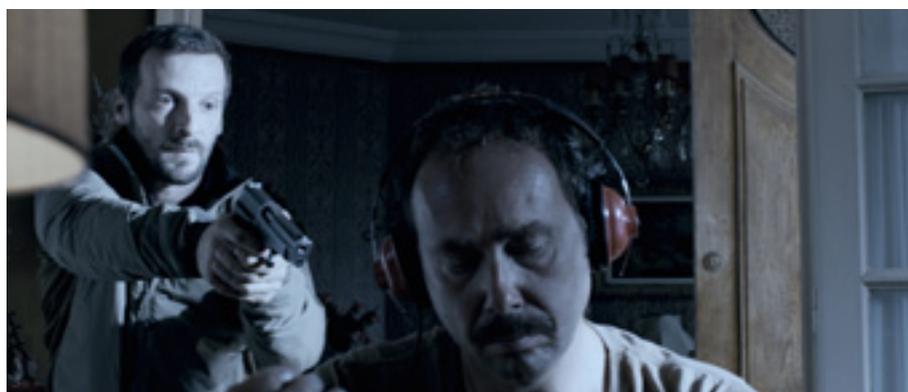
come luogo del conflitto e della dannazione. E mentre i cattivi si ammazzano tra di loro, con lo spietato Keegan che sembra la ricostruzione in chiave killer di Ivan "ti spiezzo in due" Drago (*Rocky IV*, 1985), il vero conflitto sembra emergere tra il killer "dal cuore buono" e il poliziotto hi-tech, magari con in mezzo la figlia Lisa, vero trait d'union del tragitto narrativo dei due personaggi. E allora Hill, a secco di film per il cinema da un decennio, può autobiograficamente ritornare sul luogo delle origini, a quella vecchia Entergy Plant, la centrale elettrica abbandonata, dove il film ha il suo epilogo, la stessa dove aveva diretto il suo primo film, *L'eroe della strada*. Era destino che Hill e Stallone incrociassero, prima o poi, le loro strade (violente): "Sly ha un gran cuore ed una voce stupenda – dice Walter Hill – Per un regista lavorare con un attore del genere equivale ad un pilota che ha in mano le chiavi di una Ferrari". Già, la stessa che – attenzione spoiler! – Stallone guiderà nel finale di *Bullet to the Head*, dove se ne andrà via da solo, abbandonando il nuovo amico e la figlia Lisa, proprio come Ethan Edwards nell'indimenticabile finale di *Sentieri selvaggi*....



# Un gioco lucido e folle

di sergio sozzo

*L'operazione di Le guetteur dimostra una portata di riflessione sul cinema che Placido ha raramente messo in mostra in maniera così dichiarata e puntuale*



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

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

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

esagitati sotto cocaina del fenomenale, precedente [Vallanzasca](#), compresi gli scatti di nervi e la tensione violenta sempre pronta ad esplodere: ma è solo l'impressione di un attimo, destinata a svanire insieme all'eco delle pallottole che fischiano nella potente sparatoria che apre il film, che pare preannunciare un'opera adrenalinica.

Al contrario, Placido gioca sin da subito a spiazzare le aspettative e a raffreddare i toni della sua pellicola, sino ad arrivare a realizzare tutta una lunga sezione conclusiva in cui i dialoghi sono più che rarefatti, ridotti al minimo: ma è l'intero film a essere ridotto all'osso, a lavorare per scarnificazione - da questo punto di vista restano emblematici e particolarmente rappresentativi i due confronti "fisici" che fungono da snodo, il primo nel locale del boss doppiogiochista amico del sadico e impagabile "dottore" di Olivier Gourmet, e il secondo nel vicolo della resa dei conti finale a tre: due sequenze di un'essenzialità balistica quasi "hongkonghese" (chiaramente sempre di derivazione polar, va da sé: magari qualcuno dovrebbe consigliare



## A GLIMPSE INSIDE THE MIND OF CHARLES SWAN III

di Roman Coppola  
(concorso)

a Johnnie To di cercare di recuperare una delle repliche del film qui all'Auditorium nei giorni in cui sarà a Roma...).

L'operazione di *Le guetteur* dimostra allora una portata di riflessione sul cinema che Placido ha raramente messo in mostra in maniera così dichiarata e puntuale: ci vuole un grande cineasta coraggioso e anche impulsivamente incosciente com'è lui per decidere di giocare così tanto con il canone da trasformare un omaggio al classico cinema nero francese, ancorato ai volti di Auteuil e Kassovitz, in una sorta di dichiarazione d'amore per il nuovo cinema estremo dell'orrore che parla sempre francese, virando improvvisamente la propria vicenda con l'introduzione del personaggio di questo sanguinario psicopatico che miete vittime e tra i poliziotti di Mattei, e tra i criminali amici di Kaminski.

*Le guetteur* è davvero uno dei film più liberamente folli di Michele Placido, che s'inventa anche un legame privato nel passato del suo ispettore e del suo ceccchino che è un altro capitombolo narrativo senza rete di protezione affrontato senza alcuna paura, da sempre la qualità migliore del cinema di Placido. In questa continua caduta dei punti di riferimento e delle certezze a cui il regista costringe il suo film, diventa perciò ancora più eloquente il suo divertito cameo: in quel soddisfatto e sorridente sogghigno sotto la barba bianca con cui il Placido attore annuisce all'apparizione armata di Fanny Ardant che scaccia il "dottore" dalla loro concessionaria di auto italiane, è nascosto probabilmente il senso primario di *Le guetteur*.

# Il film è il mondo

di pietro masciullo

*Roman Coppola traccia un ponte ideale con l'ultimo film scritto insieme a Wes Anderson, restando fedele a un'idea di cinema che configura il movimento sentimentale come unica traccia di vita ancora filmabile*



L'amore che nasce su una spiaggia, impetuoso e sorgivo, nell'improvvisa scintilla di un [moonrise kingdom](#)... può essere anche dolorosamente eclissato. Mostrando il lato oscuro di quella stessa luna. E allora tutto ciò che rimane in piedi sono solo frammenti di passato, ossessive pulsioni di ricostruzione, proiezioni di un futuro immaginato. Il cinema forse?

Roman Coppola – figlio di cotanto padre – traccia un ponte ideale con l'ultimo film scritto insieme a Wes Anderson, restando fedele a un'idea di cinema che configura il movimento sentimentale come unica traccia di vita ancora filmabile. E non a caso si affida a Charlie She-

en, attore e uomo ormai in crisi perenne, che ha dolorosamente scavallato da anni il confine della sua stessa immagine: abitata, subita, tatuata sulla pelle in quest'ironico e coraggioso esercizio autobiografico di denudamento sentimentale. Il secondo lungometraggio di Roman Coppola, a dieci anni dall'interessante e sfortunato CQ, è tutto dalla parte di Charles Swan(n): una giocosa citazione proustiana che schiude istantaneamente il mondo onirico del protagonista, un grafico di successo "rabbuiato" dopo l'abbandono della propria donna. Dopo l'eclisse del sentimento appunto. E la reazione istantanea non può che essere partorire spettacolo



per difendersi, in un'ipertrofia visiva che innesca il caos partendo addirittura dai collage di immagini (neo)dadaiste, per poi piombare in un universo regolato solo dalle sfumate logiche del cinema.

Non c'è dubbio, per Roman e per Sofia (come potrebbe essere altrimenti?) il film è mondo, il set è vita, l'immagine è tempo. E proprio l'immaginario novecentesco (artistico, cinematografico, musicale, architettonico...) diventa la divertita e commovente barriera protettiva partorita dalla mente di un uomo chedeve compiere il suo personale *viaggio nel cinema* per tentare una tardiva crescita: la presa di coscienza del lutto amoroso sulle note di un musical di Busby Berkeley; la rabbia e il rancore da affrontare in un primigenio e comico western (strepitosa l'entrata in scena in purissimo stile *Saturday Night Live* di un Bill Murray in versione John Wayne); la depressione del post trauma in un noir anni '40; il pericolo dell'incontro/scontro con la fantasia femminile dele-

gata alla fantascienza francese anni '60.

Da questo punto di vista *A Glimpse Inside the Mind of Charles Swan III* è anche un film intimamente maschile. Popolato da fantasmi di un'infantilità endemica e ferita, che accorrono a suturare l'immaginario fratturato di un eterno bambino che si aggrappa al suo giocattolo preferito. E proprio come nei giochi più divertenti e divertiti Roman Coppola cita i suoi miti Bob Fosse (*All That Jazz* e *Lenny*) e Fe-

derico Fellini (da *8 1/2* in poi...), il Woody Allen di *Io e Annie* e persino il Coppola senior de *La conversazione*, nel momento culminante dell'addio all'amata e dell'apertura all'amore.

Esattamente come in *CQ*, il ricordo del cinema serve solo a tentare di dar forma a un desiderio: perchè "il desiderio è la cosa più vicina alla felicità che mi è rimasta" come dice il (nostro) vecchio amico Bill Murray. Roman Coppola ci crede ancora.



# Pena del capitale

di aldo spiniello

*To porta sino all'estrema vertigine, sino all'astrazione quella tendenza all'illeggibilità del suo cinema; un corto circuito di situazioni, che finiscono per aggrovigliarsi su se stesse e richiudersi in un vicolo cieco*

Forse davvero non riesci più a stargli dietro. Per ogni film che vedi, Johnnie To probabilmente ne ha già pensati, girati altri dieci. Eppure, il paradosso è che non avverti lo stacco. Semmai quel percorso coerente ti appare infinitamente più accelerato, lanciato a velocità folle verso il fondo cupo del mondo.

Dopo *Life Without Principle* e *Romancing in Thin Air*, To e Wai Ka-Fai (sempre più l'eminenza grigia della Milkyway) tornano all'action, o meglio all'idea di

un action, ai vicoli ciechi di un genere ormai completamente azzerato nelle sue regole di riferimento e nelle traiettorie narrative possibili. E To conferma tutta la suprema versatilità della sua visione, la capacità di cambiare approccio, mutar pelle alle proprie immagini. Per tutta la prima parte del film, ambientato nello spoglio e freddo anonimato di una città portuale della Cina continentale, sembra quasi di riconoscere la durezza visiva di un film "realista" cinese, di leggere

uno strano ibrido tra il poliziesco e il documentario o magari di vedere un action girato da Jia Zhang-ke (e sarà forse un caso che Jia e To abbiano progetti in comune "spiazzanti"?). Eppure, il punto d'arresto rimane lo stesso. Johnnie To filma sempre e solo sparatorie, cioè l'acciaio dei proiettili, la linea dritta della fisica, i colpi mancati e il sangue delle ferite. Si tratti di una storia d'amore o di una crisi economica globale raccontata dall'interno (o dall'inferno).

*Drug War* porta sino all'estrema vertigine, sino all'astrazione quella tendenza all'illeggibilità del cinema di To, quel corto circuito di situazioni, intrighi, capovolgimenti che finiscono per aggrovigliarsi su se stessi e richiudersi in un vicolo cieco dove i conti non possono tornare mai. Tutti i giri del traffico di droga gestito da Tommy Choi disegnano una matassa di passaggi e sotterfugi inestricabili, più o meno come le ope-





razioni finanziarie che fanno da sfondo a *Life Without Principle*. E davvero, qui come lì, tutto, ormai, ogni rapporto è ridotto a una transazione economica. Il mondo non è più attraversato da corpi, non è più messo in relazione dai mezzi di comunicazione e trasporto. I telefoni squillano a vuoto e i numeri che ci chiamano sono sconosciuti. I treni ad alta velocità arrivano sempre più tardi e le capsule di droga viaggiano nell'intestino. Il culo è il vettore più rapido? Il mondo è attraversato dagli affari. Trattative, denaro virtuale o reale, mercato globale pulito o sporco, dell'anima o delle cose. Per i patti tra gli uomini, ovviamente, non vale più una stretta di mano e via, una parola d'onore. Rispondono sempre a uno scambio di valore. Ma forse è sempre stato così, "dalla notte dei tempi": una pecora per quanto grano? Tommy Choi mercanteggia con la polizia per una pena ridotta, accettando di "mettere alle strette" i suoi fratelli, quelli sordi, quelli muti, quelli strafatti e quelli lucidi, i piccoli

e i grandi. Ma la polizia, caro detective Zhang, che metodi usa? Dov'è la giustizia se anche la pena, con buona pace degli illuminati, è assoggettata a una regola economica? Le si applicano sconti, aumenti, si patteggia. Al tasso di cambio cinese, un omicidio quanto vale? Presi al centro di questo vortice affaristico, gli uomini conducono auto destinate a sbandare e a schiantarsi nelle vetrate di un ristorante o nel deserto di un ciglio della strada, di notte. Sono continuamente monitorati come titoli azionari, catturati da un'immagine che però non li tiene per mano, li perde ogni volta. Una sottile follia s'impadronisce delle cose, congiura contro la coordinazione delle cose. Ma quel margine di libertà che potrebbe esser garantito dallo scollamento tra la prospettiva del controllo e l'effettivo caos del reale, è cancellato dall'invincibile tentazione doppiogiochista della presunzione, dal demone implacabile che costringe a definire strategie di "guadagno", a tentare operazioni azzardate.

Gli uomini non vanno da nessuna parte. Sono destinati alla terra di nessuno di un'autostrada. Si ritrovano imprigionati, inchiodati a un paio di manette, a un corpo già morto, legati al lettino della loro pena *capitale*, pena *del capitale*. Gli uomini sono fantocci. Tommy Choi, alias Louis Koo, altro attore feticcio di Johnnie To. Ma da quanti feticci è abitato il cinema di To? E zio Billie chi è? Parla solo attraverso una moltitudine di 'marionette', schegge di una personalità impazzita come il Mad Detective. E persino il detective Zhang interpreta una parte. È costretto a barare. L'impasse narrativa, ricercata, frustrante, somma del cinema di To, si rispecchia nell'impasse di quell'interminabile sparatoria finale, ben oltre ogni *triangle*, dove gli assalti da war movie e le traiettorie dei colpi disegnano un labirinto di cerchi concentrici che si stringono intorno al collo e alla caviglia di Tommy Choi. E tutto giunge all'evidenza di una condanna, di una pena non patteggiabile. Gli uomini non esistono. Più.

# Eterne differenze

di aldo spiniello

*La Muratova si lascia andare a un estenuante gioco combinatorio, ma non per nascondersi dietro la sapienza tecnica di un esercizio, semmai per trovare, la leggerezza assoluta di una magnifica verità*

Un uomo va a trovare un'amica. I due vecchi compagni di corso si ritrovano insieme improvvisamente, dopo anni. La sorpresa di lei è grande, ma è destinata a ridimensionarsi immediatamente. L'uomo è alla ricerca di una confidente che sappia dargli un consiglio sui suoi dubbi amorosi. Indeciso tra la moglie e la nuova giovane amante, vuole che qualcuno gli dica cosa fare. Ma l'amica, ovviamente, non può, perché ogni suggerimento implicherebbe una scelta im-

possibile.

Un uomo va a trovare un'amica. I due vecchi compagni di corso si ritrovano insieme improvvisamente, dopo anni...

Un uomo va a trovare un'amica...

Potremmo continuare all'infinito, perché è proprio su un'infinita ripetizione che la Muratova va avanti. Le stesse due o tre scene si susseguono senza sosta. Cambiano solo i protagonisti e gli ambienti. Un'unica situazione vissuta o meglio interpretata

da più persone. Sì, interpretata: perché improvvisamente si scopre che quello a cui stiamo assistendo sono i provini voluti da un regista, purtroppo scomparso poco prima delle riprese. Con un regista morto, è ancora possibile un film?

Il loop remixato dalla Muratova sembra essere l'ennesima affermazione di un'impasse invincibile, la definizione di un tempo azzerato, avvitato su se stesso. La narrazione non prosegue, si arena e annulla nella ripetizione. E ovviamente le parole e le azioni perdono completamente qualsiasi consistenza, diventano puri movimenti meccanici incapaci di lasciare un segno sulle cose. Un altro cinema alla fine del mondo e del tempo, probabilmente, abbandonato all'evidenza della propria impossibilità. Chi altri sarà in grado di continuare le riprese, dar forma al racconto, *concludere* il film?

Ma se è vero che tutto è fonda-





to sulla ripetizione, è altrettanto vero che lo sguardo della Muratova è concentrato sulle innumerevoli sfumature che ogni scena può assumere, quindi sul margine di differenza che residua al fondo di quest'apparente eterno ritorno della vita e dell'arte. Perché ogni sforzo della composizione è evidentemente rivolto alla sottolineatura delle difformità tra tutti i punti che compongono la linea del tempo, piuttosto che all'uniformità complessiva del quadro. Per la Muratova la ripetizione, ovvero l'uguaglianza, è impossibile. E l'immobile è un'astrazione utopica, una finzione ottenibile solamente da una forzatura, operando un'approssimazione per difetto che cancelli di colpo, arbitrariamente, tutte le infinite variabili di una situazione. La legge secondo cui cambiando l'ordine degli addendi il risultato non cambia, ha una validità matematica che non coincide con la mutevolezza delle cose. Non è applicabile al reale, in cui tra un addendo e l'altro si dà tutta una serie di fattori ingestibili. Il controllo assoluto è un

assurdità disperata, destinata a naufragare di fronte all'evidenza informe del caos.

La Muratova si lascia andare a un estenuante gioco combinatorio, ma non per nascondersi dietro la sapienza tecnica di un esercizio, semmai per trovare, all'apice dello sforzo, la leggerezza assoluta di una magnifica verità. Quella che giunge, puntuale e fulminante, al punto di coincidenza tra la presupposta ripetizione meccanica del cinema e l'unicità necessaria della performance. Quella che riposa nello spazio oscuro tra la doppia finzione della messinscena e dell'interpretazione. Il cinema,

almeno sinché guarda agli uomini e al mondo, non può essere una semplice ripresa. È uno sguardo discriminante, è una prospettiva strabica chiamata a modificare, immagine dopo immagine, la dimensione delle cose. È una macchina imperfetta, che sfugge di mano piano piano. Ed è impossibile solo nella misura in cui ambisce all'assoluta perfezione. Il cinema non è alla fine del mondo, ci dice la Muratova, al termine di un'interminabile crisi che va da Hong Sang-soo a Wakamatsu, da Kitanou a de Oliveira. Il cinema è tornato all'anno zero. Ma ha riscoperto l'eccezione della vita.



JUDGE ARCHER

di Xu Haofeng  
(cinemaXXI)

# Allenare il soffio

di aldo spiniello

*Il cinema di Xu sembra diventare cubista. Permangono i vuoti, ma in un dialogo costante con i pieni. Come se ogni movimento venisse parcellizzato, scomposto in una serie di linee e traiettorie e poi ricostruito*

Il giudice arciero, secondo tradizione, è chiamato a dirimere le controversie tra le varie scuole di arti marziali. E proprio il nuovo giudice, Shuangxi, è chiamato a riparare un'ingiustizia e a vendicare un torto subito. Si ritrova così nel bel mezzo di un conflitto tra maestri, frutto di varie tensioni politiche tra i signori della guerra.

È il 1920. Il quadro storico non è di poco conto, considerata la precisione strategica di Xu Haofeng, che, come già nel precedente [The Sword Identity](#), concentra lo sguardo su un punto di

rottura, quello di massima tensione tra il prima e il dopo, tra l'etica del passato e le traiettorie del futuro. Lì la "purezza" degli stili tradizionali doveva confrontarsi con la contaminazione dell'altro, con la sfida eretica di una spada giapponese. Qui le nuove scuole d'arti marziali, rinate dopo secoli di appannaggio esclusivo dei religiosi, devono fare immancabilmente i conti con la loro residualità rispetto alle trasformazioni della storia, alla civiltà della bomba. Ma è pur vero che quest'attenta contestualizzazione passa in secon-

do piano rispetto alla costante riflessione teorica sui codici e il linguaggio del genere.

In *The Sword Identity*, Xu Haofeng aveva compiuto un radicale lavoro di rarefazione e astrazione, filmando una sorta di wuxia negato, poggiato sul vuoto del fuoricampo, spogliato della consueta vertigine coreografica. Eppure questa negazione non valeva a contraddire l'essenza stessa del genere. Semmai quell'evidente stilizzazione, quella bidimensionalità ricercata della composizione, quell'eclisse dei movimenti rispondeva in altro modo a un'idea di cinema come artificio: la costruzione, da spettacolare, diventava mentale.

Ora, con *Judge Archer*, il movimento riassume tutta la propria importanza e pienezza, torna a esprimersi nella concretezza corporea dei gesti. Permangono i vuoti, ma in un dialogo costante con i pieni. Come se ogni movimento venisse parcellizzato, scomposto in una serie di linee e traiettorie e poi ricostruito in



un'altra composizione. Il cinema di Xu sembra diventare cubista. Ancora poggiato su un piano intellettuale, quindi. Ma ritrova un magnifico, paradossale aggancio con la vita, nell'istante in cui mostra come il Tutto sia sottoposto a una stilizzazione forzata.

I rapporti, persino (o soprattutto) quelli amorosi nascono, si sviluppano e si risolvono secondo una logica marziale. L'intera gamma dei comportamenti si traduce in una sequenza di mosse. Se il vecchio Kuang Yi-min prende e annusa una pera ogni mattina e perché il profumo allena il "soffio". Ogni contatto, con gli altri, con gli oggetti, risponde all'espressione di una tecnica. La vita stessa diventa una tecnica, almeno finché questa complessa meccanica non torna a sciogliersi nuovamente nell'immediatezza delle reazioni.

Xu Haofeng costruisce, quindi, un mondo a parte, retto da un'altra sintassi e da un'altra logica. Un universo in cui il gesto risponde, senza contraddizioni, a un'etica e a un'economia. Lo "stare al centro" del giudice arciero è ovviamente un problema di equilibrio. Come conservare questo equilibrio in mezzo al tumulto degli eventi e delle passioni, alle trasformazioni della Storia e alle battaglie dei cuori? Come posizionarsi di fronte agli altri e a se stessi? Ogni mossa prevede uno studio. Ma necessita, per essere applicata, di una valutazione e di una scelta. E ogni scelta deve poggiare su un'ispirazione.

L'istinto ritorna a reggere la freccia. E il controllo deve fare i conti con gli abissi della libertà e della verità. Ma tutto questo, si sa, è un problema d'altri tempi.

# Il progetto del futuro

di **pietro masciullo**

*Il collage del regista olandese è un frankenstein filmico con il cuore in pellicola e un corpo digitale sciolto in rete: una scheggia di cinema espanso, mullerianamente parlando*



Straordinario Paul Verhoeven. Si scende con un infantile piacere dalla sua giostra (Steekspeel), sicuri di aver assistito a un felice esperimento di cinema/vita che può anche essere un pionieristico punto di partenza produttivo. Progetto nato sul web per interagire direttamente con gli utenti, in una sorta di continuo work in progress di scrittura/riprese: la sequenza iniziale di 4 minuti, girata in primis dal regista, è stato il punto di partenza per coinvolgere migliaia di spettatori che hanno scritto la loro personale continuazione. Verhoeven ha poi scelto pezzi di storie altrui convogliandole in un mediometraggio di 52 minu-

ti: un Frankenstein filmico con il cuore in pellicola e il corpo digitale sciolto e condiviso in rete. Una scheggia di cinema espanso, mullerianamente parlando, che apre la strada al futuro e dichiara a gran voce che il cinema non è morto per niente!

Ed eccolo il progetto "comune" diventare nelle mani di un vecchio artigiano come Verhoeven un qualcosa di appartenente (da sempre) al suo mondo: una famiglia e le sue derive, con un padre fedifrago e una madre Lady Macbeth che tira occultamente le fila; due figli cinicamente disillusi e un parterre di pretendenti al trono aziendale che utilizzerà qualsiasi espe-



diente per accaparrarsi il potere. Verhoeven [palleggia tra le immagini e gli spazi](#), come il Polanski di *Carnage*, in questo microcosmo iperale più vero del vero, dove la sua macchina da presa osserva sorniona ma non giudica mai. Perché non c'è proprio niente da giudicare nella nostra [\(s\)piacevole amoralità](#). La cosa che sorprende di *Steekspel* è la facilità di riuscire, nel 2012, a stupire ancora lo spettatore non certo con l'"attrazionalità" del dispositivo (l'effetto) ma con la composizione/narrazione che sottende. Ossia con i link di immagini/sentimento che lascia a noi sperimentare. Il progetto del futuro, sciolto in rete e scritto direttamente da chi lo fruirà, utilizza le armi più riconoscibili e statutariamente connatuate al cinematografo: il campo-controcampo, la narrazione, il montaggio, come se ogni sequenza instillasse un dubbio risolto e amplificato solo dalla seguente.

Il lato forse più verhoeniano di *Steekspel* è l'idea di mondo sublimemente femminile e dominato dalle dinamiche del desiderio: le donne viste da un lato come il compasso di Truffaut che misura il globo terrestre e dall'altro come le perturbanti forbici di Verhoeven che (ri) tagliano ogni vecchio cordone ombellicale - una scena, e non diciamo altro, che traccia una linea ideale con *Basic Instinct* proprio in materia di forbici... - generando ogni rapporto futuro.

Film intimamente femminile dove ogni donna inscena una spudorata unidimensionalità agli occhi dell'uomo (bionda o bruna, Hitchcock è lì dietro) che nasconde invece le mille facce *diamantine* in cui il cinema di Verhoeven si specchia e si alimenta da animale onnivoro come è sempre stato. Il desiderio muove il mondo: la giostra *steekspel* è una boccata d'aria fresca, caustica e rigenerante, la gioia ritrovata dell'essere un cineasta-spettatore...





**30TFF** TORINO FILM FESTIVAL  
23 NOVEMBRE - 1 DICEMBRE 2012

# Torino 30

## il festival metropolitano

di pietro masciullo e margherita palazzo

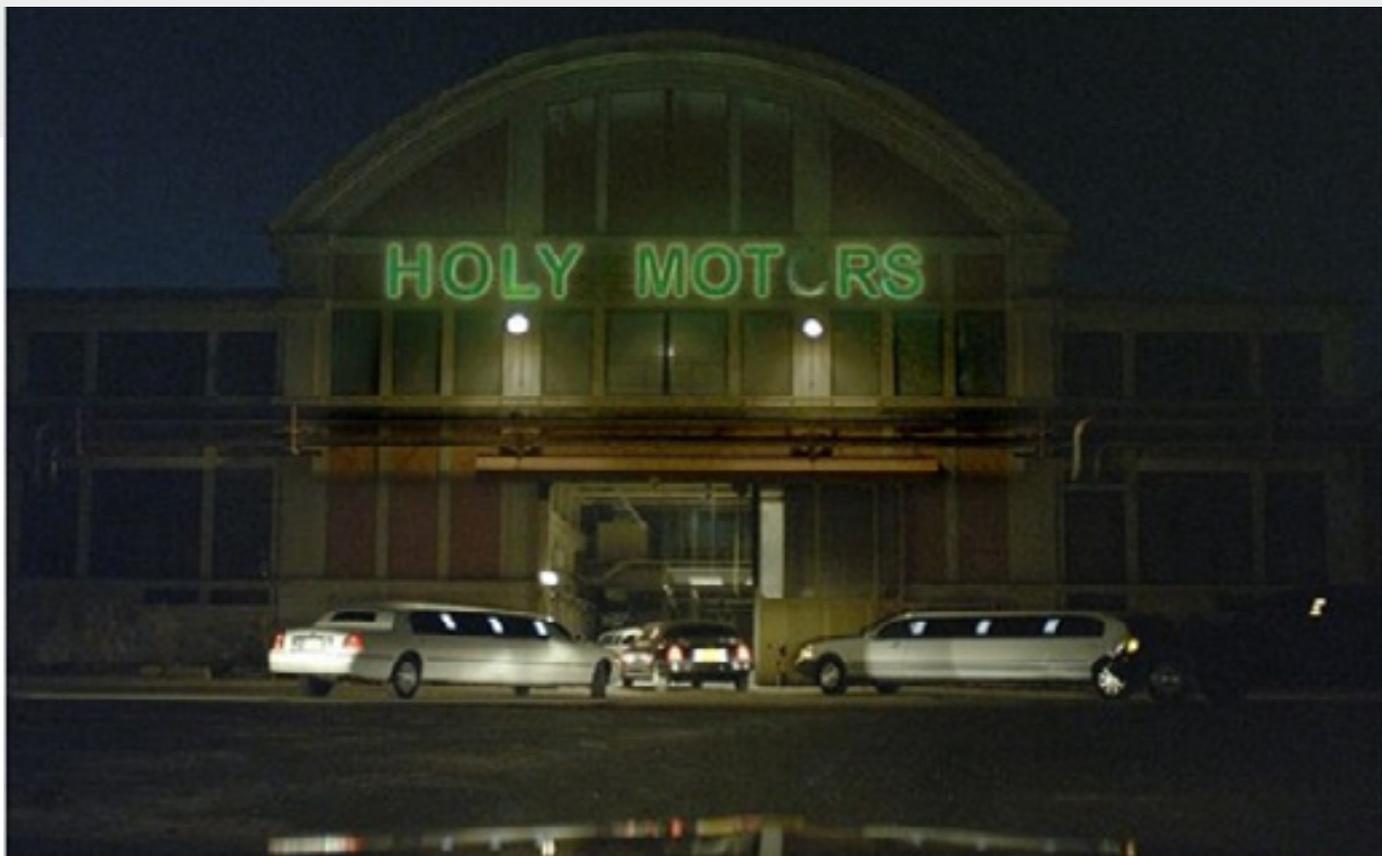


Ricorrono alcuni temi dichiarati a Torino 30: alcuni - meccanismi di potere, nuove separazioni di classe, paura dello straniero, ansie apocalittiche, claustrofobia - particolarmente evidenti nella sezione RAPPORTO CONFIDENZIALE, che, sensibile al presente di angoscia e insicurezza in cui viviamo, ha ospitato varie declinazioni contemporanee di un horror allegorico tra riflessione sociale, violenza e umorismo, dove il budget è spesso irrisorio e a contare sono le idee.

Dall'agorafobia come reazione alla violenza incontrollata delle periferie dell'irlandese *Citadel* all'assedio condominiale di *Tower Block*, passando per dimensioni intime (la psicopatia familiare di *Chained*, il patto alcolico di *Smashed*) Torino ha raccontato il potere dell'autorità che trasforma facilmente uomini in mostri (la tortura psicologica

di *Compliance*) o i paradossi consumistici/razziali dei nostri tempi (il divertente cannibal dramedy russo *Shopping Tour*) lasciando la parte più facile da digerire al gioco intellettuale (*Wrong*) o al tentativo di frullare i generi ispirandosi al mondo di Joe Lansdale (*Christmas with the Dead*). Splendori cinematografici dei generi tornano nella psichedelia blasfema e romantica dallo spirito seventies di *The Lords of Salem* e in *Maniac*, dove lo slasher anni '80 diventa moderno saggio sull'incomunicabilità dei corpi. Il presente, e speriamo, non il futuro, spettano a *The Land of Hope*, dramma postnucleare girato con la malinconia di un western e l'umanità toccante dei vecchi capolavori nipponici.

Il CONCORSO ha proposto opere di buon livello, senza troppi innamoramenti a prima vista. Forse



Holy Motors

proprio questa selezione così livellata, con una qualità di fondo che non scende (quasi) mai oltre la sufficienza, esprime il rischio di fronte al quale si trova il cinema indipendente, specie statunitense (e meno in quello orientale, si veda l'indiano *I.D.*): una incapacità di liberarsi dall'adorazione di grandi modelli e di trovare un proprio linguaggio, magari meno estetizzante ma più vitale, particolarmente evidente nel wannabe-Badlands *Sun don't Shine*, e in parte in *Pavilion*, premio speciale della Giuria. A smarcarsi da questo pericolo riescono soprattutto i film capaci di instaurare una dialettica poetica e spietata tra paesaggi inospitali e emozioni inesprese, come il vincitore *Shell* dello scozzese Scott Graham (e come del resto il vincitore dello scorso anno, *Winter's Bone*).

Rispettabile, ma con dei limiti è anche la commedia britannica *The Liability*, mentre tra gli italiani *Arthur Newman* esplora il sogno americano, la *Passione sarda* di Su Re risulta un po' fredda e l'autobiografia di *Smettere di fumare fumando* decisamente miope. In competizione, spiccano anche i temi del lavoro, e del passaggio dall'adolescenza all'età adulta, difficoltoso sia in luoghi e situazioni aspre, dove si mescola alle istanze del cinema della (nuova) crisi (*Terrados*, *Una Noche*, *Až Do Mesta Aš*) sia nella metropoli più o meno benestante, di oggi e di (l'altro) ieri (*Am Himmel der Tag*, *Call Girl*).

I grandi innamoramenti del festival derivano soprattutto dalla sezione Torino XXX, con il capola-

voro di Leos Carax *Holy Motors*, lo straordinario *No* di Pablo Larraín e il penultimo film del maestro da poco scomparso Koji Wakamatsu, *11/25 The Day Mishima Chose His Own Fate*, film tra loro così eccezionalmente diversi eppure uniti dalla perdita estrema di coordinate spaziotemporali che il nostro presente ci obbliga a vivere.

Nella sezione più tradizionalmente aperta a ogni tipo di pubblico, che a Torino non si chiama Fuori Concorso bensì FESTA MOBILE, quest'anno si è

Mishima





confermata la tradizionale fucina dell'indie americano (dal frizzante *Ruby Sparks* alle bizzarrie di *Imogene* per arrivare agli abissi amorosi di *28 Hotel Rooms* e alla commovente ricerca di una liberazione sessuale in *The Sessions*) associata a qualche sguardo altro (l'Amleto cine-teatrale in 3D di Filippo Timi e Felice Cappa, la Biancaneve muta di Pablo Berger, ecc). In fondo questa dovrebbe essere la sezione più glamour e non sono mancati i grandi nomi: *Anna Karenina* di Joe Wright, *Ginger e Rosa* di Sally Potter o *Quartet* di Dustin Hoffman. Ma ciò che conta più di tutto in un Fe-

### A sinistra Tabu e Shell In basso Quartet

stival come Torino è rilanciare la sperimentazione sui linguaggi anche in una sezione pensata per il grande pubblico, e allora non si può non accogliere come una felice idea quella di aver ospitato la strepitosa incursione nel terreno dell'ideologia nella seconda guida perversa firmata Slavoj Žižek. Ottima selezione quest'anno anche per TFF DOC, una sezione ricchissima di immagini e suggestioni da ogni parte del mondo, che intelligentemente evita la ghetizzazione del documentario proponendo percorsi ibridi che ne ridiscutono i confini con la fiction: pensiamo a tre bellissimi viaggi filmati come *Anija* di Roland Sejko (lo spostamento dell'uomo come eterna migrazione), *Leviathan* di Lucien Casting-Taylor e Verena Paravel (la fluidità del mare che ospita l'incontro/scontro uomo/animale) o la sperimentazione sull'immagine di *Variation Ordinaires* di Anna Marziano.

E il mare di TFF DOC non può che aprire il campo alle più alte ONDE. Sezione sperimentale per eccellenza, capace di dar spazio alla retrospettiva completa su uno dei più interessanti giovani autori europei degli ultimi dieci anni, Miguel Gomes (con l'anteprima italiana del magnifico *Tabu*), per poi aprirsi letteralmente al mondo (dell'immagine) regalandoci sguardi obliqui e prospettive sconosciute, un fertile controcampo ai linguaggi che spesso popolano le sale mainstream: dal cinema ipnotico di Sébastien Betbeder a quello metafisico di Carlo Michele Schirinzi, dal non cinema plasmato in film



## In basso *No* e *The Lords of Salem*

dell'*Invisible* di Victor Iriarte, alla lucidissima sperimentazione sul visibile di *Tenir Les Murs* di Mehdi Meddaci. Una sezione che allarga lo sguardo dello spettatore e che si conferma decisamente ad alti livelli anche quest'anno.

Un Festival che non ha deluso. Torino 30 chiude i battenti con un ottimo bilancio di pubblico (+16,25% negli incassi), con un aumento sensibile negli accrediti (+14,8%) e segnando il successo in ogni proiezione della retrospettiva sul grande (e forse dimenticato) Joseph Losey. Un Festival che conferma in pieno quel salutare equilibrio tra anima popolare e vocazione alla scoperta di linguaggi giovani e periferici. Una manifestazione fieramente metropolitana, che azzerava tappeti rossi e divismo autosufficiente per aprire la città alla gente e al cinema. Fuori da ogni polemica (affaire Loach compreso) e attendendo con serenità ogni decisione riguardante la nuova gestione del post-Gianni Amelio, non possiamo non sottolineare che il Festival di Torino tra alti e bassi ha comunque mantenuto negli anni una identità solida e sempre riconoscibile nel panorama festivaliero europeo. Identità che anche in questo suo trentennale ha saputo a suo modo rilanciare e difendere.



# PREMI

## TORINO 30 CONCORSO

### **MIGLIOR FILM**

SHELL di Scott Graham

### **PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA**

NOI NON SIAMO COME JAMES BOND di Mario Balsamo

PAVILLION di Tim Sutton

### **PREMIO PER LA MIGLIORE ATTRICE**

Aylin Tezel

BREAKING HORIZONS di Pola Beck

### **PREMIO PER IL MIGLIOR ATTORE**

Huntun Batu

THE FIRST AGGREGATE di Emir ap Richard e Darhad Erdenibulag

## INTERNAZIONALE.DOC

### **MIGLIOR FILM**

A ÚLTIMA VEZ QUE VI MACAU di João Rui Guerra da Mata e João Pedro Rodriguez

### **PREMIO SPECIALE**

LEVIATHAN di Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel

## ITALIANA.DOC

### **MIGLIOR FILM**

I DON'T SPEAK VERY GOOD, I DANCE BETTER di Magged El Mahedy

### **PREMIO SPECIALE**

FATTI CORSARI di Stefano Betti e Alberto Testone

## ITALIANA.CORTI

### **MIGLIOR CORTOMETRAGGIO**

SPIRITI di Yukai Ebisuno e Raffaella Mantegazza

### **PREMIO SPECIALE**

IN NESSUN LUOGO RESTA di Maria Giovanna Ciciari

## PREMIO CIPPUTI

NADEA E SVETA di Maura Delpero

## SPAZIO TORINO

IL MARE DI BEPPE di Carlo Cagnasso

## PREMIO BASSAN - ARTE & MESTIERE

### **PREMIO PER LA MIGLIOR SCENOGRAFIA**

Lina Nordqvist

CALL GIRL di Mikael Marcimain

# Frammenti del quotidiano

di fabiana proietti

*Shell rivela la coerenza della poetica del giovane autore scozzese, tutta incentrata sul rapporto intimo tra uomo e paesaggio, quello selvaggio e ostico delle highlands, dagli inverni perenni*

Basato sull'omonimo cortometraggio del 2008, premiato allo Uk Film Council, *Shell* di Scott Graham ripercorre alcuni temi del precedente *Native Son* (Semaine de la critique di Cannes 2010), rivelando la coerenza della poetica del giovane autore scozzese, tutta incentrata sul rapporto intimo tra uomo e paesaggio, quello selvaggio e ostico delle highlands, dagli inverni perenni, in cui il gelo penetra nelle ossa e nell'anima dei suoi abitanti.

È in questo ambiente che vive la diciassettenne Shell - "come la benzina?" le chiede uno dei rari avventori "come quella cosa unica e preziosa che si trova in fondo al mare", risponde lei -

creciuta col padre Pete, in una casa-officina-stazione di benzina in mezzo al nulla.

Graham osserva il lento ripetersi dei giorni, tra faccende domestiche, piccole avventure - il soccorso a una coppia che ha investito inavvertitamente un cervo, la corsa dietro un'auto per restituire a una bambina la bambola dimenticata - e i pochi contatti umani con gli uomini della sua vita: un padre accudito come un compagno, da abbracciare nelle notti gelide e di cui curare le crisi epilettiche; un cliente solo e disperato che offre jeans in cambio di un gesto d'affetto e Adam, il ragazzo che potrebbe darle amore ma che la bloccherebbe lì.

È un cinema impercettibile quello di Shell, attaccato a frammenti del quotidiano che costruiscono una trama fitta ma invisibile, in cui lo sguardo della macchina da presa si imprime sui paesaggi, gli oggetti, i corpi senza mai predeterminarli, in direzione opposta a un'operazione come quella del belga [La cinquième saison](#), in concorso all'ultimo festival di Venezia, in cui l'analogo confronto umanità-paesaggio veniva letto attraverso una prospettiva estetizzante, densa di riferimenti pittorici e filosofici. Graham rinuncia invece qui alla tentazione dell'apologo apocalittico e pur dando corpo a un racconto che si nutre della bellezza delle immagini lo fa appoggiandosi a un paesaggio familiare, di cui conosce bene le insidie ma che non può tuttavia impedirsi di amare. Allo stesso modo della sua protagonista, lieve come la Felicia di Atom Egoyan e bloccata tra un futuro incerto e una vita già scritta come la Evelyn joyciana, riempie di uno sguardo intimamente doloroso ogni inquadratura, un sentimento profondo e conflittuale come quello che lega Shell e Pete.



# Ovunque proteggi

di margherita palazzo

*L'unica eternità possibile, per Sion Sono, è quell'umanità che non solo sopravvive al caos, ma di caos si nutre. The Land of Hope è un film prezioso, almeno quanto imbattersi nelle lacrime di uno sconosciuto che non si commuove facilmente*

Dopo la speranza nella disperazione di *Himizu*, la disperazione nella speranza di *The Land of Hope*. Un villaggio rurale abitato da due famiglie, che parlano con gli animali conoscendo bene la propria bestialità, parlano con i fiori conoscendo la grazia. In un futuro troppo vicino, il terremoto e lo tsunami. Nessun effetto speciale: solo un breve tremito infernale e il buio. Seguono la minaccia nucleare e l'evacuazione: l'autorità getta acqua sul fuoco e raccomanda

di sorridere, evadere, distrarsi, ma intanto le forze militari irrompono senza spiegazioni, portano via i Suzuki, cercando poi di convincere anche gli Ono, dall'altro lato del nastro giallo, a lasciare la casa di generazioni. Yasuhiko (un sublime Isao Natsuyagi) ex cowboy, vecchio patriarca che tutto sa, protesta per un poco, poi siede immobile, con la dignità di chi non cederà di un passo. Spedisce in città il figlio Yoichi (Jun Murakami) che si attacca alle sue gam-

be come un cucciolo, e la giovane nuora incinta, Izumi (Megumi Kagurakaza). Li mette in salvo con la durezza di chi sa che ogni esitazione è sofferenza in più, ma non intende abbandonare la sua fattoria, e non "per qualche motivo romantico", ma per la sopravvivenza stessa. Soprattutto, per non turbare la moglie amatissima, Chieko (Naoko Otani). La malattia l'ha trasformata in una ragazzina svanita, assorta nel disegno e nella cura dei fiori, che dimentica se stessa e tutto il resto ogni secondo, dotata però di una strana saggezza infantile, di una fede incrollabile in Yasuhiko. L'amore di lui verso la moglie tornata bambina è una roccia gentile bagnata di lacrime, capace di ballare, mangiare, ridere a gola aperta. Ad ogni sguardo, nella crudele fragilità della memoria di Chieko, è come se si riamassero da capo.

Se la parola d'ordine di *Himizu* era resistere, quella di *The Land of Hope* è proteggere. Ciascuno nelle braccia dell'altro, quando





le forze oscure sono così alte che ne indoviniamo solo l'ombra colossale. *A non mollare!* fa eco ora l'ossessivo ritornello, metà filastrocca per bambini, metà mantra in grado di sconfiggere il male: *un passo dopo l'altro*. Così prega una giovane coppia che viaggia a cavallo di una moto, si aggira tra le case sventrate. Le persone che cercano sono morte, ma Mitsuru (Yutaka Shimizu) e Yoko (Hikari Kajiwara) hanno bisogno di mettere in scena un rituale. Di fronte al nulla non si può che offrire tutto. Mitsuru offre a Yoko ciò che ha appena perso, una famiglia, in una proposta di matrimonio dove l'unica chiesa possibile è una montagna di macerie. La follia questa volta entra in gioco gradualmente, rivelando la sua doppia natura di paranoia e di verità: il battito del cuore di Izumi, allarmata da una donna in preda alla paura, è una sorda partitura di catastrofe. Le radiazioni sono anche in città,

occorre indossare protezioni, sigillare la casa, vivere in una tuta a prova d'aria, oppure il bambino nascerà spacciato. Radiofobia? Forse.

L'autorità, con la bocca malierda della televisione, sprona a sorridere, evadere, dimenticare. Dopo un mese si dimentica tutto, è vero. Eppure i piccoli contatori Geiger, piccola tecnologia amatoriale alla quale in fondo non si crede (come alle app) dicono che l'atmosfera è tossica, ovunque. Soprattutto dove sem-

bra più eterea, dove si muove il mare. Yoichi finisce per condividere la follia della moglie, come suo padre la dolce assenza della vecchia compagna, perché infine la follia è il bene: è la manipolazione che è il male. Sorridete, divertitevi, dimenticate. Quelle schegge di caos, il turbamento perverso e sensuale delle opere precedenti di Sion Sono, la psicosi, la paura, quel veleno penetrante che fa il suo cinema, non sono andate perse. Riaffiorano in brevi momenti: Izumi



casalinga spaziale che al supermercato affonda uno strumento negli ortaggi per controllarne la radioattività. In un lampo, uno di questi momenti - Chieko che fugge vestita a festa, con la fuga veloce dell'Alzheimer, corre a giocare in un deserto di morte, un incubo mistico di vacche sacre indiane al centro di una strada; Yasuhiko che la cerca dappertutto - si trasforma in un ballo di complice tenerezza tra i due vecchi amanti, lui forte abbastanza da portarla in spalla nella neve, in una stampa incantata di Hokusai.

**The Land of Hope è la  
Straight Story di  
Sion Sono**

*The Land of Hope* è la [Straight Story](#) di Sion Sono: come Lynch ha saputo farsi piccolo e grandissimo facendo a meno di dipendere dalle visioni, così lui fa a meno del sangue versato. Non ha bisogno più nemmeno del sangue, nè di mostrarti il coltello, per spaccarti il cuore! E la violenza del suo cinema, stavolta la concentra tutta alla fine: in un ultimo sacrificio compassionevole di bestie, in un ultimo devastante singhiozzo di amore ultraterreno, dove Yasuhiko come in un western, capace di sedere al tavolo con i suoi nemici senza cedere, e raccontare barzellette (l'anello di fidanzamento finito in un pozzo nero), vecchio armato di fucile che libera un cane dalla catena, guarda le bestie negli occhi, perché nessuno le massacri al posto suo. Yasuhiko che adora la nuca di Chieko.

# La macchina del tempo

di **pietro masciullo**

*Ogni testo žizekiano diventa immediatamente un fertile ipertesto: in questo suo viaggio filmato si viene investiti da una serie infinita di link intercettati solo nelle tracce mediali/ artistiche di una società*



*“Non c'è niente di spontaneo, niente di naturale nei desideri umani, i nostri desideri sono artificiali... il cinema non fornisce ciò che desideri, ti spiega come desiderare” (S. Žižek)*

Con questa frase iniziava qualche anno fa il personale viaggio nel cinema di Slavoj Žižek, *The Pervert's Guide To Cinema*, un'indagine fermamente intenzionata a dimostrare come i testi filmici parlino a noi più di quanto noi ci illudiamo di fare attraverso loro.

Entrare nell'universo teorico/concettuale del vulcanico filosofo sloveno schiude sempre una dimensione familiare, come se il regime dell'immaginario che istituisce l'io ideale (cinematografico nel nostro caso) potesse

far comprendere il nostro agire più di ogni intenzionale espressione verbale/simbolica. Le opere, i testi, la cultura del visibile si basa da sempre sull'eccedenza di un reale che rimane confinato nelle pieghe dell'immagine ma che pulsa come un motore nascosto: da questo punto di vista le dinamiche del desiderio, eterne cause latenti del nostro operare, si amplificano a dismisura in una società postmoderna e postideologica nella quale vige una ferrea imposizione al godimento.

Ed è da questo presupposto che si origina il nuovo viaggio filmato di Žižek, sempre attraverso le immagini del cinema, ma questa volta indagando i meccanismi di un mostro onnivoro chiamato ideologia e della sua



necessità insita in ogni collettività.

Come al solito il suo "perverso" umorismo piega e veicola i complessi concetti mutuati dalle teorie di Jaques Lacan in un modo fruibile e accattivante. Il documentario - diretto nuovamente dalla giovane Sophie Finnes - inizia sulle immagini di *Essi Vivono* di Carpenter, davanti ad un bidone, che Žižek paragona al mondo post-ideologico dove poter mangiare tra i rifiuti di epoche passate per trovarne i resti.

Le ideologie forti che hanno strutturato e insanguinato il Novecento, costituite come un Grande Altro sovraordinato che spingeva l'uomo alle più nobili o aberranti azioni, sono clamorosamente venute meno. Sostituite dalla tirannia ormai totalizzante di un capitalismo 2.0 che crea povertà e nel contempo impone un godimento esasperato.

Žižek si muove tra le immagini, entra nei film del passato, fa salti spericolati in epoche, culture e religioni diverse, come un Virgilio posto nella macchina del tempo della storia che conduce la sua personalissima mappatura del fenomeno ideologia visto come un filtro, un "frame che spalanca l'abisso". Ogni testo zizekiano (che sia

un saggio, un articolo, un documentario) diventa immediatamente un *ipertesto* e si viene investiti da una serie infinita di *link* intercettati solo nelle tracce mediali/artistiche di una società: l'assurdità dei totalitarismi (di destra e sinistra) del Novecento visti sotto la lente della *Nona Sinfonia* di Beethoven; la recente follia omicida di Breivick in Norvegia associata al Travis Bickle di *Taxi Driver*; il capitalismo onnivoro incarnato dalle fauci de *Lo squalo* di Spielberg. L'ideologia parla attraverso queste tracce come surplus osceno che istituisce le collettività e impedisce di porsi le più semplici domande: "*perché noi riusciamo addirittura a immaginare alieni e asteroidi che distruggono la Terra, ma non riusciamo a immaginare un oltre il nostro attuale*

*sistema economico, arrivando a subire una crisi così imposta?*". Žižek, come in ogni sua esternazione, spacca le prospettive e crea forti (pre)giudizi: il suo è un approccio fieramente personale, forse un po' troppo assertivo, è vero, ma le sue riflessioni hanno l'enorme merito di aprirsi alla vita, al tangibile, all'esperienza quotidiana di ognuno. Non rimanendo mai confinate in un dialogo tra sordo o, peggio ancora, tra "iniziati". Questo è un documentario che resta innanzitutto un film: divertente, ironico, con soluzioni di montaggio che riecheggiano in ogni stacco la storia del cinema. E che si sia d'accordo o meno con la sua solida struttura concettuale, si esce comunque dalla sala enormemente propensi al dialogo...



# La bellezza svanisce

di margherita palazzo

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

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

può essere più come prima - e non dietro, ma accanto, al soprannaturale, giace la naturale desolazione di questo mondo: la dipendenza, la decadenza fisica e psichica, la perdita di controllo, la mente che svanisce, in un sistema nervoso, quello umano, che sembra geneticamente concepito per non resistere alle pressioni esterne. Non a caso lo studioso Francis Matthias (Bruce Davison) invitato a discutere di streghe in un programma radio

della stazione locale di Salem, definisce a un certo punto la stregoneria come un "insieme di convinzioni psicotiche e stati deliranti". E non a caso una delle apparizioni-allucinazioni più potenti del film riguarda tre creature che indossano la divisa degli infermieri psichiatrici.

Non ha la frenesia canzonatoria di [La casa dei 1000 corpi](#), nè la potenza perfetta di [The Devil's Rejects](#). *The Lords of Salem* è davvero più una lettera d'amore scritta da Rob Zombie a Sheri Moon, come anticipava lui stesso. Heidi è la speaker di un programma radio che fa dell'ironia la sua arma: piano piano questa postmoderna ironia si rivela minuscola e inutile, un po' come il cinema di Rob Zombie, che con grande lucidità, a un baraccone cool e citazionistico preferirà sempre il sincero omaggio, non si illude che affidarsi a mostri o efferate torture possa rendere la dimensione malvagia dell'esistenza. Durante lo show,





come in molti programmi, le affermazioni drammatiche vengono commentate da suoni ammiccanti, preregistrati. In questo film, stridono fin dall'inizio, con la violenza sottesa nelle parole che evocano il male. Proprio come la risata ci muore in gola quando assistiamo a qualcosa di paradossale ed eccessivo, che in qualche modo, temiamo, ci sta rivelando la verità indigeribile.

Anche l'uso delle musiche (di John 5 dei White Zombie) riflette questa consapevolezza. Se interviene un brano cult (*Venus in Furs*) i personaggi sono i primi a dichiararci che è scontato; le variazioni per organo (BWV 768) del sublime Bach e il Requiem di Mozart intervengono, senza bisogno di giustificarsi, come unico suono possibile per le parate, i matrimoni di sangue, l'ascesa spettacolare di Heidi al parto infernale; e intanto, sotto sotto, senza clamore, il tema del film lavora su una quieta tristezza, nei momenti apparentemente più gentili, camerateschi,

quando Heidi è ancora capace di ridere e soprattutto quando interagisce con il suo collega Whitey (Jeff Daniel Phillips) uno disposto a salvarla fino alla fine dei tempi, con il quale mantiene sempre una certa distanza tra un legame non detto e la convinzione che la salvezza non sia poi un grande affare.

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

piaghe, rughe, denti a pezzi, di gestire la sequenza clamorosa del rogo.

Rob Zombie citava Ken Russell e il Polanski di *Rosemary's Baby*: li omaggia l'uno con la strepitosa parata sacerdotale di papi malvagi e masturbatori che covano falli di gelatina, il prete psicotico, il demone con il capro al guinzaglio, il feto crocifisso, la cosa demoniaca dalle mille zampe che viene al mondo, la congrega di apostole nude con le maschere antropomorfe, altri ottimi momenti weird - anche se il modo in cui Zombie filma i corpi nudi è semplicemente mistico, non aggiunge mai carnalità o malizia. Polanski è più presente con tutto il tono in un certo senso dimesso, burocratico della vicenda, ambientata in una nebbia triste, dove un covo oscuro di nuovo figlio degli anni settanta: nell'assedio feroce e graduale di Heidi, nella sua incapacità di proferire parola su quanto sta sentendo, ma già prima, nelle sue passeggiate solitarie, tornano le atmosfere



di possessioni mezze umane, mezze demoniache, di un film più recente, *The Entity* di Sidney J. Furie, dove a fianco della possessione galleggiava sempre un velato senso di colpa della vittima.

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

Rob Zombie utilizza anche, a livello estetico, un immaginario pop-surreale, senza farne contenuto, che la sostanza è altrove (la Katherine di Nicoletta Ceccoli, che porta al guinzaglio dei topini bianchi, ma anche i quadri che si decompongono slabbrandosi e perdendo colore come sangue) gioca con gli stereotipi legati alle scene musicali alle quali è vicino (il Count Gorgann della band black metal norvegese *Leviathan the Fleeting Serpent* fa delle affermazioni a effetto come chi recita un personaggio, ma poi lo ritroveremo parte attiva nel sabba finale; la

musica inviata dalle streghe "si impossessa delle anime" delle donne e le denuda: ma non è questo che fa sempre la musica quando genera estasi?). Si gioca anche con il nostro civile, colto sorridere di cose esoteriche, salvo poi trovarcele incastrate nella dispensa...

Ciò che distrugge Heidi (o la immortala per sempre, a giudicare dalle tante immagini sacerdotali della Sheri Moon perduta) non è tanto la trama ordita dalle streghe, quelle arse vive nel passato e quelle viventi, braccio armato delle prime, insieme complici di una sorellanza a lungo bruciata nelle fiamme dalle autorità, e pertanto sorelle della Heidi donna, sensuale, bella, ma anche nemiche della Heidi felice e infantile che dorme con un cagnone affettuoso, che sta riemergendo dalla droga, che cerca la felicità). Non devono fare

granché le tre spaventose signore (l'efficace Pat Quinn di *Shock Treatment* e *The Rocky Horror Picture Show*, Judy Geeson di *Paura nella notte*, Dee Wallace di *Cujo*, *Sospesi nel tempo*, *Le colline hanno gli occhi*) solo agire con l'aiuto di tè e pasticcini e all'occasione usare una padella come uno schiacciasassi per spappolare la faccia di un uomo. Una bella vecchia domanda: cos'è il male?

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



TABU

di Miguel Gomes  
(onde)

# L'aurora del cinema

di **pietro masciullo**

*Tabu è un film che riesce miracolosamente a ri(n)tracciare, nel 2012, la figura di uno spettatore innamorato della narrazione, affabulato dall'immagine, protetto dallo schermo e dal fantasma dei suoi sogni.*

"Cerco di evocare una memoria del cinema senza citazioni autosufficienti, senza digestione enciclopedica. Il cinema non ha bisogno di essere omaggiato: *continua a vivere*" (Miguel Gomes)

Un'esperienza rara. Questo è il cinema di Miguel Gomes. Diciamolo subito: *Tabu* è un film

che riesce miracolosamente a ri(n)tracciare ancora oggi, nel 2012, la figura di uno spettatore innamorato della narrazione, affabulato dall'immagine nuda e primigenia, protetto dallo schermo e dal fantasma dei suoi sogni. Un film in bianco e nero, girato in 35 mm e in 4:3, che richiama evidentemente (sin dal titolo, quello dell'ultimo capolavoro di F.W. Murnau) le origini

del cinema, l'attrazionalità di un dispositivo appena nato e già così rivoluzionario. Ma Gomes va oltre, troppo oltre la fasulla serigrafia di certi *The Artist* recenti, ritrova un cuore pulsante e una necessità sorprendente nei suoi personaggi. Oggi.

Il film è diviso in due parti: prima "Paradiso Perduto" e poi "Paradiso". L'esatto opposto della scansione del film del 1931, come dire che riscoprire quell'inconsapevole eden del cinema, perso nella fatale e anestetica assuefazione odierna alle immagini, è ancora possibile. La prima parte è il lento avvicinarsi alla morte di un'anziana e bizzarra signora portoghese, Aurora (i riferimenti a Murnau si intrecciano e rilanciano se stessi con aerea e ironica leggerezza), nei suoi lucidi deliri dove il tempo e lo spazio smettono di essere categorie certe di





percezione: il (suo) passato e il (nostro) presente si mescolano in una dimensione straniante. Una dimensione, appunto, che non può essere che cinema. La badante africana Santa e la vicina affezionata Pilar assistono, come davanti a un film, ai suoi ultimi bagliori cercando di mettere insieme la storia, un passato che vuole ritrovar luce e che rende così bizzarro e cupo il presente. E il passato è l'Africa, il fantasma del colonialismo e un affascinoso avventuriero di nome Gian Luca Ventura.

Il mito. Il racconto del vecchio Ventura a Pilar e Santa inizia esattamente dopo il funerale di Aurora: il cinema letteralmente esplose ribellandosi alla morte, negandola politicamente nell'immagine, trasmigrando il nostro sguardo in un regno incantato e finzionale ma terribilmente autentico a livello sentimentale.

Aurora: ricca e bellissima donna, erede di una famiglia coloniale, vive in Africa col giovane marito e la sua servitù all'ombra del monte Tabu. Ma arriva

un bizzarro complesso musicale nel villaggio, arriva Gian Luca con loro, e ogni certezza ridiscute i suoi confini...e il cinema ridiscute in significanza i suoi statuti: un sonoro straniante che fa percepire solo la natura rendendo *muti* i personaggi; la lunga camminata dei due amanti clandestini che culmina con uno sguardo in macchina interrogandoci come complici; un rapporto sessuale filmato con un candore immenso, che ci fa assistere per la prima volta a una scena *primaria* filmata in-

finite volte.

Aurora e Gian Luca si amano per un breve periodo (il tempo di un film...), il destino macchierà di sangue le loro mani. Il passato e l'amore rimangono confinati nell'immagine antica di una *memoria condivisa*, incarnata da un coccodrillo che assiste immobile all'ironica ciclicità del tempo. Miguel Gomes dimostra una libertà espressiva rigenerante. Perché il cinema non ha bisogno di essere sterilmente omaggiato, continua a vivere!



# Joseph Losey

## *il cinema delle passioni*

di tonino de pace



Finalmente si può parlare di Joseph Losey e l'occasione ci è offerta dalla fluviale retrospettiva che il trentesimo festival di Torino ha immaginato per questo autore così segreto e affascinante. La retrospettiva è stata realizzata da Emanuela Martini che con la solita attenzione ha curato anche il volume che accompagna la lunga riflessione su questo autore tutto da (ri)scoprire.

Americano di nascita ed europeo per formazione e cultura, il personaggio Losey è forse tra i più dimessi e sconosciuti registi della sua generazione (quella dei Kazan e dei Wilder), sia per le tematiche affrontate, sia per la natura del suo lavoro che si sviluppa e si consolida attorno alla coscienza

dei suoi personaggi che si fa dramma e le cui storie silenziose e sotterranee nascono prive di qualsiasi impatto spettacolare che non sia quello delle emozioni, delle passioni e dei segreti desideri. Il cinema di Losey si caratterizza per la sua capacità introspettiva, connaturando questa sua impronta al carattere dei propri personaggi, frutto di uno studio sempre attento e mai superficiale che restituisce tutto il loro spessore psicologico sul quale si adagia lo sviluppo tematico che spesso guida anche la messa in scena dei suoi film.

Ritroviamo, ad esempio, nel bianco e nero così esaltato di *Il servo* l'esito drammatico delle passioni che lo attraversano e nella apparente im-



A sinistra *L'incidente*, 1967  
In basso *Il servo*, 1963

perturbabilità di Dirk Bogarde, de *L'incidente*, la mai sopita tensione erotica che serpeggia dentro la storia come una inguaribile malattia. È quindi questo uno dei punti nodali del cinema di Losey, quello di rappresentare, attraverso questa progressiva introversione, il dolore di una inguaribile malattia che spinge sull'orlo di una solitudine esistenziale i suoi personaggi. La sua opera, meglio di qualsiasi altra ha mostra-

to la profonda corruzione della malattia, ci ha fatto conoscere le piaghe esistenziali di personaggi profondamente corrotti, ci ha esibito i corpi malati di anime inguaribilmente sofferenti, misteriosamente avviluppate dentro una rete di ipocrisia borghese e subdola e sfatta depravazione morale. In questa solitudine artistica si sviluppa e si moltiplica il cinema del comunista Losey sfuggito al maccartismo hollywoodiano degli anni cinquanta, che ha trovato nella vecchia e (in fondo) tollerante Europa di quegli anni, il suo habitat culturale e artistico in cui sezionare i suoi corpi cinematografici alla ricerca di una inconoscibile verità sull'uomo. Oggi i suoi film sembrano essere passati di moda, perché non sembra essere più tempo di passioni segrete, di tensioni erotiche sotterranee, di dominazione psicologica dell'uno sull'altro, elegante metafora di un tema artistico nato per raccontare la dominazione e la differenza tra le classi, argomento "fantasma" di una gran parte del cinema del nostro autore che ha sempre perseguito con coerenza, dentro il suo percorso artistico, l'insegnamento politico che egli sentiva più vicino e congeniale.





*Caccia sadica*, 1970

È quindi all'interno di queste coordinate che vanno rintracciati i temi comuni di un corpus cinematografico che si presenta variegato e irregolare, a volte misterioso, sorprendente e mai consueto. In quest'ottica va forse visto *Il ragazzo dai capelli verdi*, del 1948, che costituisce il film che ha permesso a Losey di essere conosciuto dal grande pubblico. Una favola fantascientifica girata in technicolor il cui senso è in verità un po' moraleggiante, ma i cui intenti sono lodevoli, costituendo un'invettiva contro ogni razzismo, contro ogni guerra e ogni scelta di armamento nucleare. Erano gli anni dell'immediato dopoguerra e la tragedia di Hiroshima restava un ricordo ancora bruciante al quale la sensibilità politica di Losey non poteva restare indifferente.

Un'opera, quella dell'autore, che ha avuto sempre il pregio, quindi, di lavorare su temi nei quali si insinuava, strisciante, la dimensione fortemente democratica che lo ha sempre distinto. Un lavoro che Losey ha condotto più o meno esplicitamente durante tutta la sua carriera servendosi anche dell'astrattismo insistito delle situazioni. In questi casi era necessario istituire un patto ingannatorio con lo spettatore, affinché il racconto di un potere pervasivo e cieco che fa leva sui meccanismi di adattamento dei destinatari, fossero mascherati da una storia a metà tra il western e la fantascienza, il cinema d'azione e quello più esplicitamente

politico.

È il caso del potente e curioso *Caccia sadica*, del 1970, in cui i personaggi e l'impianto generale della storia, spingerebbero a favore di un film in cui domini il principio di realtà che vede due malviventi (forse, ma non sappiamo nulla di loro) fuggire dentro uno scenario inospitale ed essere inseguiti da emissari di un potere sconosciuto e spietato. Una storia senza tempo del tutto disancorata da qualsiasi riferimento spazio-temporale che si traduce in una grande metafora del potere, che diventa un video gioco dell'immaginazione e in cui i personaggi sono corpi vuoti già predestinati.

L'altro grande filone che caratterizza il cinema di Losey è quello della rete dei rapporti familiari, la fitta rete di sentimenti e passioni che pervade la famiglia come nucleo primario, ma in Losey sempre disfatta e anormale. Un paio di film, tra i tanti, *Cerimonia segreta* del 1968, vero e proprio kitsch d'autore in cui l'inesistenza della famiglia sarebbe positiva rispetto alla sua esistenza e di sicuro la giovane Mia Farrow, Cenci nel film, trarrebbe giovamento maggiore se potesse da sola affrontare la vita e le sue asperità, invece che sottrarsi alle attenzioni incestuose di un padre sostanzialmente assente. Un altro padre assente, ma desideroso di riscatto è il Michael Redgrave di *L'alibi dell'ultima ora*, un thriller ingegnoso e originale usci-

to nel 1957 in cui i sentimenti delle due famiglie che si ritrovano da versanti opposti in una storia di omicidio, si legano alle vicende e allo sviluppo incalzante di una storia in cui il tempo non ha pietà, come recita il titolo originale. Ma il film che forse meglio di altri interviene lucidamente sulle dinamiche familiari è *L'incidente*, del 1967, che, privo di qualsiasi colpo di scena narrativo, racconta esclusivamente sentimenti e passioni soffocate, ipocrisie familiari, rapporti dal torbido effetto.

Dentro un quadro di tranquilla routine alto borghese si consuma il dramma esistenziale di una coppia in cui l'inconsapevolezza di lei si scontra con la corruzione profonda del marito, ancora una volta un Dirk Bogarde che sembra davvero incarnare su di sé il peso di una maledizione che lo accompagna dal periodo loseyano fino all'esperienza con Visconti, ma soprattutto a quella con l'indimenticabile *Il portiere di notte* di Liliana Cavani. Si istituisce, quindi, tra i personaggi di Losey una sorta di vincolo di subordinazione, una incondizionata sottomissione che nasce da un bisogno di dominazione, un potere cerebrale che non può restare estraneo ad una forte e taciuta componente sessuale. Questo elemento resta il grande fuori campo in cui nascono e crescono

gran parte delle storie che si sviluppano dentro i suoi film.

In questo senso, un altro massimo esempio è costituito da *Il servo* (1963), un film che in uno splendido bianco e nero traduce le due facce del potere e della subordinazione, il dominio che scatena la passione perfino contro se stessi in una forma di disistima e di desiderio di annientamento che costituisce un irreversibile processo autodistruttivo. Anche qui Bogarde domina la scena, ma è Edward Fox il suo perfetto antagonista nella sua figura da lord inglese attanagliato da una passione inconfessata e subordinato alle voglie del suo servo/padrone in un emblematico e fortemente simbolico rovesciamento di ruoli e di protagonismi.

Il cinema che a Losey è più congeniale è quello che si gioca dentro le emozioni e le passioni che accompagnano i personaggi. È per questa ragione che meno riesce ad esprimere la sua forza espressiva quando schiaccia esclusivamente il pedale del racconto, senza una particolare attenzione ai rapporti tra i personaggi, come accade nel mediocre *L'assassinio di Trotsky* del 1972 nel quale, perfino la sensibile Romy Schneider, viene trascinata dentro una recitazione eccessiva e sopra le righe, perfetto contraltare per un Alain Delon tutto





*Messaggero d'amore, 1971*

fintamente concentrato, tutto teso a dimostrare il tormento del sicario.

Joseph Losey è stato comunque un grande narratore e non soltanto di sentimenti.

È il caso di *Messaggero d'amore* del 1971 che è forse uno dei film per i quali il regista americano è più conosciuto e già Palma d'oro al festival di Cannes. Si tratta di un'opera, nata dalla collaborazione con Harold Pinter, che denuncia tutta la poetica loseyana perché lavora su diversi piani narrativi e molteplici significazioni. C'è sicuramente il piano del puro racconto che pone in evidenza le differenze di classe sociale tra i protagonisti che vivono la controversa storia d'amore a cavallo tra l'ottocento e il novecento; c'è il piano sentimentale che lega i personaggi principali, ma anche i sentimenti collaterali tra il bambino, poi uomo latore dei messaggi tra i due innamorati, e i due fidanzati e reciprocamente tra loro, in una rete fitta di rapporti che abbraccia tutto il film irretendo lo spettatore in questo reticolo di emozioni; c'è il piano della memoria, che funziona come essenziale dispositivo narrativo, come elemento propulsore del racconto.

È proprio la memoria, come istinto essenziale di rinascita, a spingere il vero protagonista del film, a sottomettersi, ancora una volta, al volere della donna, ormai anziana, che gli chiede di consegnare un ultimo messaggio. Un film che servendosi del flashback sembra volere raccontare la storia dei due amanti segreti, ma, in realtà il cen-

tro focale della vicenda è il piccolo messaggero che ritroveremo uomo dopo molti anni. Il segreto e personale innamoramento infantile funziona ancora e l'uomo adulto riconosce in sé i segni di questa subordinazione e, silenziosamente ed orgogliosamente, obbedisce. Da questa complessa articolazione di elementi compositivi, sapientemente integrati e misurati nella loro efficacia, nasce la perfetta alchimia che fa di questo film quello forse più paradigmatico della filmografia dell'autore, quello che meglio condensa i punti cardinali della sua poetica.

Se *Messaggero d'amore* è una storia in cui Losey lega molteplici elementi che lo affasciano, *Mr. Klein*, film del 1976, costituisce un altro punto d'arrivo del suo cinema fatto di ricerca nella coscienza individuale. La vicenda è ambientata durante il periodo dell'occupazione nazista della Francia e qui, ancora una volta, ritroviamo Alain Delon soggiogato dall'incubo dell'omonimia. Un film sulla perdita dell'identità e sulla obbligatoria follia che accompagna il protagonista e che nasce dalla acquisita consapevolezza di questa perdita. Due opere di Losey richiamano esplicitamente l'impianto teatrale da cui prendono origine. La prima è *Galileo* del 1974 e l'altra è *Don Giovanni* del 1980.

Il progetto di un *Galileo* tratto da Brecht fu accarezzato per lunghi anni da Losey e la sua idea di messa in scena prevedeva la presenza di Charles Laughton nei panni dello scienziato pisano. Il pro-

A sinistra *Galileo*, 1974  
In basso *Don Giovanni*, 1980



getto è stato realizzato, ma il suo *Galileo* fu interpretato dall'israeliano Topol. La struttura teatrale del film non appesantisce mai il suo scorrere, merito di un copione efficace e di una grande qualità del cast in cui si riconoscono, tra gli altri, Michael Lonsdale e un giovane Tom Conti. Il film, che superficialmente racconta le vicende che coinvolsero il grande scienziato alle prese con l'inquisizione, è in effetti un grande saggio sulla libertà del pensiero e Galileo resta vittima della paura della libertà ed è per questa ragione che il suo personaggio, durante lo scorrere della storia, perde quello splendore dialettico con cui il film si apre. D'altra parte è Brecht che crea la struttura concettuale e Losey non può che aderire a questo pensiero che d'altra parte lo riguardava personalmente essendo egli stato vittima di una forma di inquisizione e costretto, non all'abiura galileiana, ma prima a lavorare sotto falsi nomi e poi all'espatrio per garantirsi la libertà del pensiero.

*Don Giovanni* del 1980 riprende l'opera di Mozart costruendo una sontuosa ed evocativa messa in scena che viaggia all'interno di luoghi che raccontano, già di per sé, la magia. Il film è infatti ambientato tra le ville palladiane del vicentino, il Teatro Olimpico, vero e proprio gioiello architettonico di quella città e la Venezia di Murano. Un film che ricomponne, ove mai ci fu, il dissidio tra cinema e teatro, un lavoro che non è solo di ambientazione magica e surreale, ma puntiglioso e insostituibile sulla recitazione e sul cantato. Un film che risplende di luce propria consacrando il genio musicale di Mozart e l'arte di Losey che traduce con il cinema la potenza e il fascino del grande seduttore. Un film che è tutto nelle corde del regista e in cui si ritrovano alcuni temi della sua poetica. Primo fra tutti quello del vincolo di subordinazione psicologica tra i personaggi. *Don Giovanni* subdolamente lavora proprio attorno a questo incanto che le

sue parole riescono ad evocare, ma la sua solitudine finale ricorda i tanti altri protagonisti dei suoi film. Losey arricchisce il risultato della sua opera grazie alla sfarzosa, ma sempre misurata, messa in scena che realizza.

La carriera di Losey si sarebbe chiusa, come la sua vita, nel 1984 con *Steaming – Il bagno turco*. Il film è ancora una volta tratto da una commedia scritta per il teatro, un'opera di Nell Dunn, e, servendosi di un cast tutto al femminile con attrici del calibro di Vanessa Redgrave e Sarah Miles tra tutte, è il racconto speranzoso di un gruppo di donne che vogliono impedire la chiusura del bagno turco nel quale si incontrano. Un film da camera in cui restano esaltati i temi della solidarietà e delle intime confidenze che i personaggi si fanno reciprocamente.

Inutile soffermarsi sul valore di una retrospettiva come questa, inutile, soprattutto, sottolineare il valore di un autore come Joseph Losey, al di là degli occasionali passi falsi durante una carriera in cui si contano almeno trentasette film per non parlare delle opere di teatro. Un cinema, quello di Losey, sottilmente perverso, insinuante, che con occhio spietato ha indagato sulle umane debolezze, ricercando, nel tempo, sempre nuove e originali prospettive di indagine.





La regola del silenzio, Argo,  
Di nuovo in gioco, Lawless

# The Company We Keep

# La Storia segreta

di aldo spiniello

“Serve una sceneggiatura”, continuano a ripetere tutti, produttori, costumisti a uno scettico Tony Mendez. Serve un altro piano già scritto per rendere davvero credibile la storia imbastita dall’agente CIA. E sembrerebbe una dichiarazione di Aaron Sorkin o di un altro degli sceneggiatori che fanno il cinema di oggi, specialmente *liberal*. Il cinema può poggiare la sua credibilità solo su una struttura forte, un pretesto che possa indirizzare l’esecuzione e controllare tutte le rischiose variabili della pratica, le perverse deviazioni di uno *shot* mal calibrato. Non basta, dunque, la storia, un’ipotesi di racconto che possa raddrizzare l’asse del mondo. Occorre che a quella storia venga data una forma ben precisa, che garantisca il rispetto delle regole e soddisfi l’esigenze di funzionalità. È evidente come il cinema e l’apparato produttivo mainstream abbiano un dannato *trouble with the*

*curve*, un problema con le traiettorie non lineari e gli effetti imprevisi, difficilmente gestibili. Tutto ciò che devia dai binari sicuri del finalismo narrativo è una minaccia per la stabilità del progetto. Perché mette in pericolo l’economia garantita sulla prevedibilità delle situazioni e del senso. Per questo tutti vanno in crisi di fronte agli spostamenti apparentemente immotivati di Nick Sloane *alias* Jim Grant, nell’ultimo, decisivo e immenso *The Company You Keep* di Robert Redford. Di fronte all’imprevedibilità dei movimenti e all’indecifrabilità delle direzioni sorge il dubbio che, forse, c’è una verità ulteriore, ancora tutta da svelare. In effetti, ci sono sempre almeno due storie: una è quella raccontata, una ricostruzione che risponde a un principio di fedeltà apparente, l’altra è la Storia costituita dagli innumerevoli fatti ed eventi che la compongono, l’infinita trama tessuta dai casi





e dagli individui. Tra l'una e l'altra ci sarà sempre un buco nero, una voragine colmabile solo con un'approssimazione per difetto. Per avere una coincidenza, bisognerebbe immaginare un racconto che duri almeno quanto il reale, si estenda nel tempo e nello spazio con la stessa profondità. E, quindi, occorrerebbe quanto meno un tempo doppio, il tempo della narrazione che si somma a quello dell'azione e degli accaduti, senza contare tutte le altre variabili prospettive, gli innumerevoli punti di vista, le linee di partenza e di arrivo. Quanti anni servono per fare la Storia di un anno, per farci entrare tutto, senza lasciare nulla al margine d'errore dell'ipotesi e dell'interpretazione? Ma, quand'anche fosse, cosa ne sarebbe della storia ancor più segreta, quella delle idee e dei sentimenti, dei sogni e dei desideri, che non arrivano a toccare la superficie delle cose se non per un incidente? E quanto di ciò che è davvero accaduto corrisponde a ciò che avevamo previsto e progettato? Quanto, cioè, della storia *immaginata* si traduce nella realtà?

Ogni racconto, a meno che non voglia dare per scontata l'effettiva, assoluta autosufficienza della propria finzione, deve fare i conti su questi innumerevoli cortocircuiti. E il cinema, ancor più, deve pagare la sua ambizione mimetica, per introdursi e svilupparsi nei buchi, negli spazi di differenza tra il supposto e l'effettivo, la messinscena e la naturalezza, l'esterno e l'interno, la linea retta della storia e il percorso accidentato del discorso. È la condanna della *confusione* dell'immagine, cioè la

precarietà sempre a un passo dal fallimento del suo sogno di *fondersi con il mondo*, di riprenderlo e riproiettarlo in un eterno ritorno.

*Argo*, l'ultimo straordinario film di Ben Affleck, assume su di sé questa croce ed è giocato tutto su un doppio livello, fondato su una specie di paradosso: è una ricostruzione storica ma al tempo stesso è il racconto di un film che non è mai stato girato. Racconto che, ovviamente, non può coincidere con quel film. Il progetto già decade, in partenza. L'*Argo* che vediamo non è certo l'*Argo* che avremmo potuto vedere. Dunque, il punto della questione è fedeltà o tradimento? Quale storia vuole raccontare Affleck, quella già data di un'operazione dei servizi segreti o quella, tutta da inventare, di un film da fare?

Affleck non entra nel merito delle ragioni, della faccenda, non vuole far storiografia, né "prender parte" al conflitto mediorientale. Perché comprende più lucidamente di tanti altri che il suo compito non è far opinione, ma interrogarsi sulle proprie responsabilità di *storyteller*. Per questo, *Argo* è innanzitutto un film teorico, che ragiona sul senso e il valore delle immagini in rapporto alla realtà e alla Storia. È il racconto di una messinscena, fondata su un piano, cioè su una traccia già scritta. E ovviamente la fedeltà al copione richiede prove e prove, sopralluoghi, interpretazioni. La realtà diventa cinema. Ma è pur sempre un bluff, una magnifica finzione capace di sovvertire di segno o, quanto meno modificare, il corso degli eventi. La storia, immaginata, creata, cambia la Storia.

“La mia storia è l’unico ostacolo tra quella pistola e la tua tempia” ribatte Mendez alle paure comuni di chi non riesce a vedere oltre il muro delle cose. Ed è un atto di fede nelle potenzialità di un altro racconto, diverso, l’utopia “narrativa” di una differente prospettiva del mondo, di una rivoluzione fondata sul potere creativo ed eversivo dell’immaginazione.

Ma perché questa *sedizione* possa davvero essere concreta, occorre prendersi la libertà e il rischio di accettare qualsiasi altra direzione prevista. E *Argo*, come già *The Town*, gioca tutta la propria tensione narrativa e la propria straordinaria densità cinematografica in quello scarto esistente tra il piano e il dato effettivo delle cose, tra l’attesa e la paura dell’imprevisto, si muove in un margine di deviazioni, tempi morti, slittamenti. Ed è in questo margine, in questa falda di scollamento, che il film prende corpo e sostanza, diventa vivo. Cresce e monta nonostante la dinamica sia già stabilita e l’epilogo sia scritto nei fatti, aggrappandosi proprio allo scarto di un possibile errore, a tutte le frizioni e gli ostacoli tra il progetto e il suo compimento. Quella guardia che s’intestardisce, quella troupe che sta girando proprio mentre il telefono inizia a squillare: sono le invenzioni di un racconto che accetta il caso e la sorpresa come gli elementi fondanti della vita e, quindi, del cine-

ma. Nonostante i suoi intenti di fedeltà, il film, alla fine, non corrisponde né alla Storia né al piano. Non coincide né con un calcolo né con una strategia. Ben oltre qualsiasi sceneggiatura e piano di lavorazione, oltre ogni ansia di controllo, il cinema diventa imprevedibile, cioè irriducibile alla tranquillità del già visto, del già considerato. È un teorema non risolto, un’equazione fallita. Lo specchio di una sconfitta, forse. Magari quella di una generazione che sognava di cambiare il sistema, ma si ritrova di fronte alla necessità di cambiare se stessa, le proprie prospettive. Redford ha già assorbito i dilemmi di Ben Affleck, li ha ritrovati nella carne stessa di un’America, che ha inventato la propria verità e la propria Storia solo a patto di una forzatura, *conspirando* ai danni delle parole e delle verità più piccole, sacrificando sull’altare della patria l’innocenza degli ultimi, di tutte le Mary Surratt possibili e immaginabili.

La grandezza assoluta di Redford sta nella naturalezza con cui questo problema di *fedeltà* passa dal piano del racconto, del cinema a quello della vita, intima e politica, privata e pubblica. È la capacità di riconoscere l’impasse delle traiettorie della “narrazione” sia negli abusi del potere che nelle distorsioni della critica, per penetrare finalmente l’oscurità delle loro rappresentazioni. Se per Eastwood era *Hoover* il personaggio centrale





di una disarticolazione dello spettacolo istituzionale, Redford fa ammenda in prima persona. *“Sono entrato nel movimento perché le persone non buttassero via le loro vite. Ed è lo stesso motivo per cui ne sono uscito”*. È lui stesso il corpo/immagine da ripensare.

Redford diviene allora il punto d'arrivo insuperabile di una tensione *liberal* che ha sempre visto il cinema come il banco di prova supremo, il tribunale della Storia. Perché, prima ancor di ricercare la verità dei fatti, s'interroga sulla propria verità e sul proprio passato. *“Abbiamo sbagliato, ma avevamo ragione”*. Abbiamo sbagliato nel pensare che il cinema dovesse semplicemente servire una causa, dovesse rispondere a una regola o a una formula, fare i conti con una tesi.

Il cinema con Redford diventa definitivamente la storia di un corpo/icona, che afferma, problematicamente, la propria *differenza* e porta alle estreme conseguenze le presenze residuali di Ben Affleck in *Argo*, di Eastwood in *Di nuovo in gioco* e di Tom Hardy in *Lawless*. Tutti interpreti capaci di dare uno spessore ulteriore ai loro personaggi, al di là delle qualità dei film e dei sensi del racconto, elevandoli a segni di una resistenza fuori tempo. Redford non ci sta più, nel cinema. Lo attraversa con tutto il peso simbolico e immaginario della

propria presenza, ma rifiuta di abitarlo come Mito da contrapporre alla Storia, quasi fosse un altro corpo immortale come quello di Tom Hardy/Forrest Bondurant (e sarebbe interessante capire la differenza con cui Shia LaBeouf guarda a questi due “modelli”). Redford, a un certo punto, rifiuta di correre, rinuncia a mandare avanti il plot, il dramma, la tensione. Rinuncia cioè alle ragioni *economiche*, all'idea di un cinema che deve funzionare nonostante tutto, arroccato in una struttura, in una difesa disperata della propria tenuta. Ma non immagina né suggerisce rivoluzioni. Perché sa di aver compiuto l'unica cosa necessaria: ha perso tempo, come l'orsetto Ted. Per un ultimo infinito atto d'amore.

Il cinema può arrestarsi, fermarsi sulla soglia dell'unica storia che interessa ancora Redford, quella *segreta*, quella che non conosceremo mai, se non per un'intuizione profonda, una partecipazione emotiva, una fratellanza misteriosa: la storia delle scelte e dei sogni, degli amori realizzati e di quelli mancati, dei rapporti falliti e di quelli ancora da inventare e costruire. È la storia che Redford racconta alla figlia in quel finale immenso, unico e struggente. Da soli, voltando le spalle a noi, alla protervia indiscreta di un'*immagine pubblica*. *“Quelli a cui vuoi bene, devi tenerli vicini, sai”*...

# Gli amici di una volta

di aldo spiniello

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

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

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

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

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





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

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

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

In fondo, il cinema di Redford

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





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

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

Questo Redford potrà sembrare ad alcuni didascalico, paternalistico. Ma si pone in rapporto ai

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

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



# Robert Redford

## *Una filmografia americana*

a cura di carlo valeri



Ripercorriamo brevemente i nove film da regista di Robert Redford. Una filmografia compatta, sincera, rispettosa del Cinema. Tasselli di una poetica americana coerente, rigorosamente democratica nel linguaggio e nei contenuti dall'acclamato *Gente comune* al recente, bellissimo, *La regola del silenzio*, ultimo capitolo di una trilogia politica iniziata nel 2007 con *Leoni per agnelli* e proseguita due anni fa con l'eccellente *The Conspirator*.

### **Gente Comune (Ordinary People, 1980)**

Il difficile percorso di Conrad, Timothy Hutton alle sue prime esperienze, stretto tra i sensi di colpa per la morte del fratello maggiore, il difficile reinserimento nella quotidianità dopo un soggiorno in clinica e la madre che ne alimenta il disagio. All'interno di un quadro minimale, in un classico ambiente familiare si ramifica la forte conflittualità del film d'esordio di Redford. Amatissimo da Gus Van Sant (...mi sentivo molto coinvolto dall'am-

bientazione del film, essendo cresciuto in un ambiente simile ultraconservatore") e Paul Thomas Anderson, *Gente Comune* è esemplare nel tirare le rette di interrotte geometrie familiari, rivelando da subito le capacità autoriali di Redford. Hollywood se ne accorse con quattro premi Oscar: Film, Regia, Attore non protagonista (Timothy Hutton), Sceneggiatura. (t.d.p.)



### Milagro (The Milagro Beanfield War, 1988)

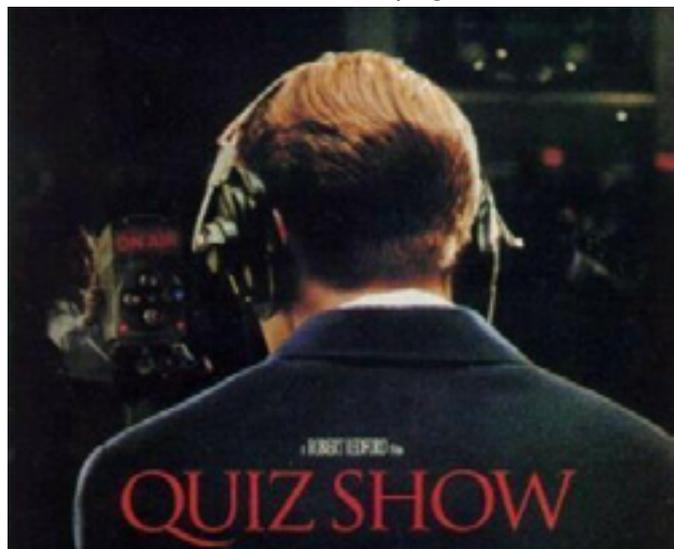
In un villaggio del New Mexico chiamato Milagro inizia una guerra tra un gruppo di contadini chicanos e un gruppo di imprenditori che intendono espropriare i terreni dei primi per costruire impianti sportivi e residenziali. Probabilmente il film più trascurato nella filmografia redfordiana, *Milagro*, tratto da un romanzo di John Nichols, conferma non soltanto le qualità morali e "democratiche" della poetica del regista, ma anche la sua spesso sottostimata qualità registica e "di confezione", con interessanti riflessioni sul rapporto uomo-natura. Oscar alla colonna sonora. (c.v.)

### In mezzo scorre il fiume (A River Runs Through it, 1992)

Montana 1910-1925. Norman e Paul McLean trascorrono la propria infanzia nel culto della pesca e delle fede in Dio. Diversi l'uno dall'altro, dovranno imparare a crescere e a trovare la propria strada. Piccola grande epopea familiare che racconta il rapporto tra due fratelli e un severo padre ferventemente religioso. I toni nostalgici e intimisti usati da Redford diventano specchio di una malinconica riflessione sull'America e il suo passato. Al centro di tutto però rimane sempre e soprattutto l'uomo e la grande letteratura popolare americana (Mark Twain). Fotografia di Philippe Rousselot premiata con l'Oscar. (c.v.)

### Quiz Show (id. 1994)

Nel 1958, qualche anno prima dell'assassinio di Dallas di John F. Kennedy, gli Stati Uniti sco-



prono che il programma del quiz più in voga del momento, "Twenty-One", in realtà è truccato dai produttori, che fanno vincere o perdere i concorrenti in base a quanto riescono a bucare il piccolo schermo e a sbaragliare l'auditel. Quattro nomination all'Oscar (Film, Regia, Attore non protagonista, Sceneggiatura) per uno dei film migliori (e seminali) dell'attore-regista. La balla televisiva di *Twenty-One* come metafora della perdita di verginità di una nazione. Giù il sipario sul sogno americano. Alla sua quarta regia, Robert Redford confeziona un film tagliente, e in qualche modo scomodo. (f.m.)

### L'uomo che sussurrava ai cavalli (The Horse Whisperer, 1998)

La quattorcicenne Grace MacLean è vittima di un terribile incidente che le fa perdere una gamba, una cara amica e mette in pericolo di vita il puro-sangue Pilgrim. La madre Annie contatta il cowboy Tom Booker, affinché curi il cavallo e riconsegna speranza alla figlia. Tra Tom e Annie nascerà un forte sentimento amoroso. Tratto da un romanzo di Nicholas Evans, è il primo film di Redford in cui l'autore è anche interprete. Un melodramma lungo e struggente, in cui il mito della Frontiera e della Wilderness si sposa con l'intensità dei sentimenti e del dolore. Ancora una volta Natura e Uomo convergono in equilibrio dentro un film forse persino troppo personale e "americano". (c.v.)

### La leggenda di Bagger Vance (The Legend of Bagger Vance, 2000)

Rannulph Junuh è un giocatore di golf che tornato ferito dalla guerra ritroverà la voglia di vincere solo perché un caddy, Bagger Vance, nelle ambivalenti forme metafisiche di angelo custode e di misterioso personaggio che svanirà nel nulla, si dimostrerà disposto ad aiutarlo. Sport, amicizia, amore, american dream immortalati dalle immagini del grande Michael Ballhaus (cinematographer di Fassbinder, Scorsese, Nichols). Da un romanzo di Steven Pressfield, *La leggenda di*



*Bagger Vance* è forse il film più classicamente americano di Redford, interseca l'intera opera del regista fondando la sua forza su elementi connotati alle sue regie. Una storia, a metà tra la favola e la realtà, che fa scoprire il lato incantevole e sorprendente della vita attraverso il passaggio obbligato della sconfitta. (t.d.p.)

### **Leoni per agnelli (Lions for Lambs, 2007)**

Un giovane e ambizioso senatore repubblicano Irving Jasper, convoca nel suo ufficio Janine Roth, una esperta giornalista politica per convincerla ad appoggiare mediaticamente una massiccia campagna militare finalizzata a dare un colpo definitivo alla resistenza talebana nella zona di confine tra Afghanistan e Iran. In una università della California un professore di scienze politiche riceve un talentuoso ma disilluso studente cercando di convincerlo a partecipare alle proprie lezioni e raccontandogli la storia di due suoi allievi provenienti dalle classi basse, Arian e Ernest, che spinti dall'impulso di reagire concretamente a un sistema sociale penalizzante in madrepatria, hanno deciso di arruolarsi come volontari nei marines andando incontro a tragica fine. Film sulla parola e sul disperato tentativo da parte di ogni personaggio di crederci e far credere agli altri la legittimità della propria Idea. Come se nell'America di oggi il vero desiderio inconscio di ognuno non sia tanto quello di vincere o perdere la guerra, annientare il terrorismo o convivere con esso, quanto quello di ribadire una volta per sempre di essere dalla parte giusta, convincersi e convincere gli altri con un dialettica sottilmente violenta. Primo capitolo di una personalissima trilogia politica proseguita con *The Conspirator* e *La regola del silenzio*. (c.v.)

### **The Conspirator (id., 2010)**

Dopo l'assassinio di Abramo Lincoln, un gruppo di sette uomini e una donna viene arrestato con l'accusa di aver cospirato per uccidere il Presiden-

te, il Vice Presidente e Segretario di Stato. L'unica donna accusata è la quarantaduenne Mary Surratt, proprietaria di una casa dove John Wilkes Booth e gli altri pianificarono l'assassinio. Il ventottenne Fredrick Aiken, valoroso soldato nella Guerra Civile diventato avvocato, viene incaricato contro voglia di difendere Mary di fronte ad un tribunale militare. Uno dei risultati più alti di Redford regista, la camera verde di una nazione, quasi la versione al femminile di *Fino a prova contraria*, esempio di un cinema civile ed etico che ritorna direttamente dagli anni '70, di assoluta trasparenza, oggi impossibile da riproporre anche da parte dei più giovani cineasti statunitensi migliori, ma anche struggente melodramma familiare che ritorna sui luoghi di *Gente comune*. (s.e.)

### **La regola del silenzio (The Company you Keep, 2012)**

Jim Grant è un padre single nonché un avvocato di successo che vive in un tranquillo quartiere alla periferia di Albany. La sua vita viene sconvolta quando uno spregiudicato giornalista, Ben Shepard, rivela al mondo che Jim Grant, negli anni '70, era un pacifista radicale militante di Weather Underground sulla cui testa pende l'accusa di omicidio. L'uomo sarà quindi costretto a dimostrare la propria innocenza mentre tenta di fuggire ad una dilagante caccia all'uomo. Questo Redford potrà sembrare ad alcuni paternalistico. Ma si pone in rapporto ai punti di vista, alle domande, al mondo con una problematicità che la stragrande maggioranza del cinema contemporaneo non ha neppure il coraggio di immaginare. Si muove sulla terra, nel cinema, anche con la capacità magnifica di fermarsi e annullarsi. (a.s.)



**ARGO**  
di Ben Affleck

# Fuck you, Argo!

di **simone emiliani**

*La cosa strepitosa è come Affleck in Argo riesca a raccontare una vicenda vera come fosse finta e, contemporaneamente, a far precipitare dentro un vortice di tensione senza un attimo di tregua*

Ritornare agli anni '70, rivivendoli come se si fosse lì mentre li si sta ricreando e filmando, è un privilegio di pochi. Sono rari gli esempi nel cinema statunitense a cui è riuscita questa impresa: *Munich* di Steven Spielberg, *American Gangster* di Ridley Scott e *Milk* di Gus Van Sant, questi ultimi due con a fotografia del grande Harris Savides. Ed anche *Argo*, dall'articolo *How the CIA Used a Fake Sci-Fi Flick*

to *Rescue American from Tehran* di Joshua Bearman apparso sul numero di "Wired" di aprile 2007, si aggiunge a questa lista di eletti.

Non è solo la potenza e la velocità di un thriller politico d'altri tempi. Con lo sguardo di Ben Affleck quasi come un tardo Fred Zinnemann od Otto Preminger, o un John Schlesinger di quel decennio. Ma è proprio una malinconia che si respira nel

desiderio folle e impossibile (lo stesso di *Sal* di James Franco) di poter essere lì e, ovviamente, lo scarto di non poterci essere. Il lavoro di Rodrigo Prieto certamente è immenso, trasporta lì dentro, in quei fatti realmente accaduti a Teheran quando il 4 novembre del 1979 durante la rivoluzione iraniana un gruppo di militanti entra nell'ambasciata statunitense portando via 52 ostaggi. Sei di loro riescono a fuggire trovando riparo nell'abitazione dell'Ambasciatore del Canada. Sapendo che si tratta di una sistemazione provvisoria che non garantisce la sicurezza, il governo americano e quello canadese chiedono l'intervento della CIA che si rivolge al suo uomo migliore in azioni d'infiltrazione. Tony Mendez. L'uomo escogita così un piano inverosimile, per consentire ai sei di lasciare il paese. Tutti i colori del decennio. Quelli di Prieto comunicati dallo sguar-





do di Affleck. Come in *simbiosi*. *Argo* non è solo un thriller. È un documentario, un film nel film, una rievocazione nostalgica che rimpiange appena la perdita di un cinema che non c'è più ("John Wayne se ne è andato da sei mesi e questo è quello che resta dell'America") e con gli Studios dove ci sono Alan Arkin e John Goodman, tra la decadenza di uno dei più bei film di Robert Altman, *I protagonisti* e l'illusione di un cinema che non c'è ancora ma già pensato per stupire, *Matinée* di Joe Dante. In *Argo* si parte dal vero e si ritorna al vero. Dalle immagini della storia dello Scià Mohammad Reza Pahlavi in apertura, alle foto in chiusura in cui tornano non solo i volti dei veri personaggi protagonisti della vicenda ma anche di fatti accaduti come l'uomo impiccato ad una gru. La cosa strepitosa è come Affleck riesca a raccontare una vicenda vera come se fosse finta e, contemporaneamente, a

far precipitare dentro un vortice di tensione senza un attimo di tregua. Basta vedere il bellissimo momento della lettura del copione del finto film mentre scorrono le immagini in TV. Tutti i segni dove la fuga è un'impresa impossibile, dove la maschera cinematografica appena costruita rischia di sfaldarsi da un momento all'altro e di non reggere l'urto.

**Un documentario, un film nel film, una rievocazione nostalgica**

E oltre quegli iniziali piano-sequenza nervosi nell'ambasciata, che annuncia quasi quella vibrazione di un persistente terremoto sensoriale che contagia tutto il film. Basta vedere la scena dei sei nel mercato con Tony Mendez, che fingono di essere la troupe ma camminano con la paura addosso, per rendersi

conto di che razza di regista sia oggi Ben Affleck. Qualche maligno dirà che è meglio come cineasta che come attore. Ma a noi interessa vedere soltanto la sua splendida prova con l'interpretazione di Tony Mendez, barba lunga, poche parole, e quel tarlo addosso della ricerca e della mancanza/distanza col figlio. Già *Gone Baby Gone* era un ottimo esordio. Con *The Town* si è superato e ora con *Argo* è riuscito incredibilmente a fare ancora meglio. Solo Clint Eastwood fa a gara ogni volta a superare se stesso. E stavolta non giriamoci troppo attorno: *Argo* è un capolavoro. Basta vedere tutta la parte all'aeroporto. Sembra di stare lì e si soffre, si spera, ci si scoraggia e si esulta. È un film ma sembra di stare allo stadio. Che straordinario regista è oggi Ben Affleck. Che si permette anche di fare ironia dicendo "perfino una scimmia impara a fare il regista in un giorno". "Argo vaffanculo!"

# Ben Affleck

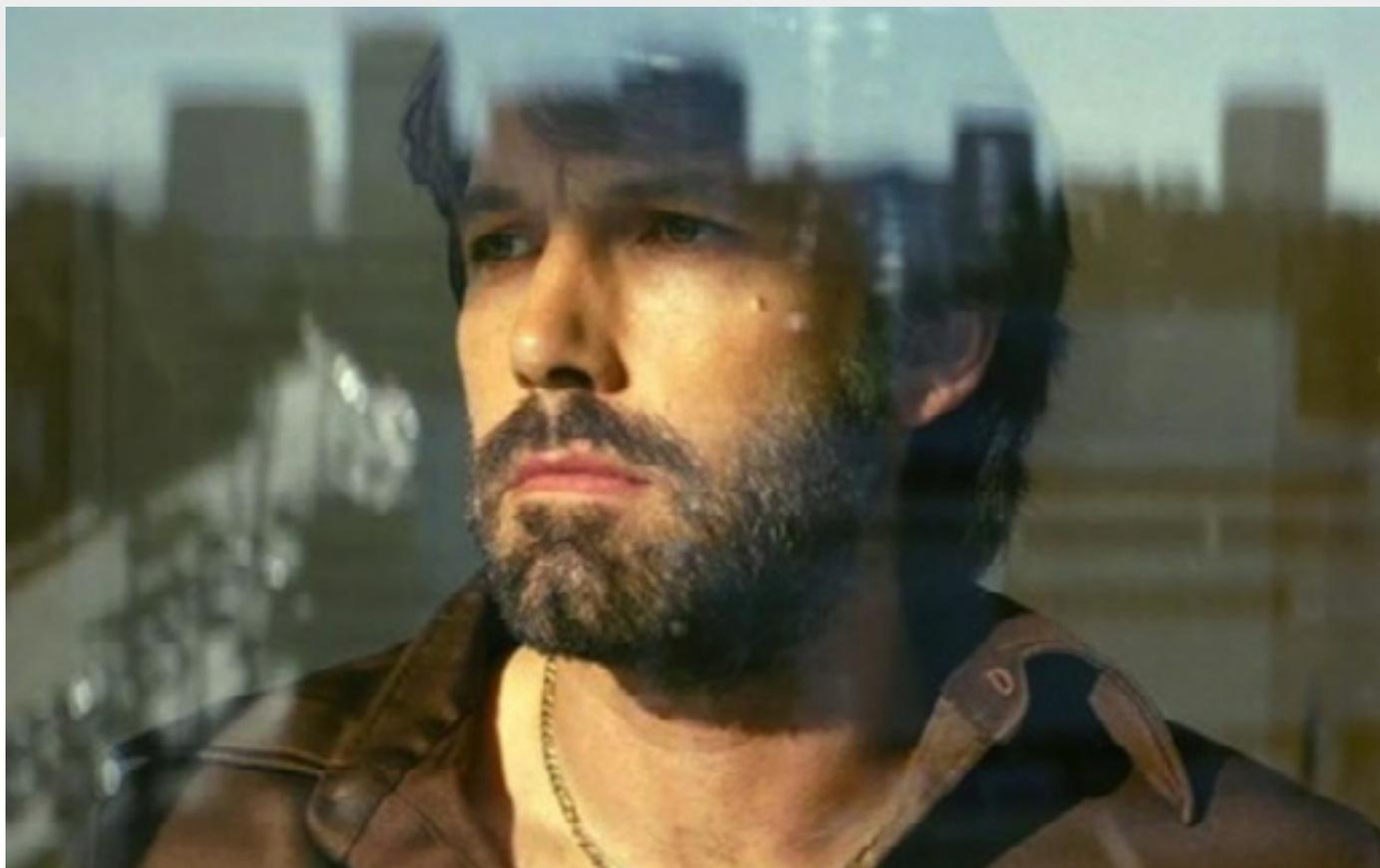
## *Lo storyteller*

di francesca bea



Le storie (di Cinema) sono il desiderio di una via di fuga dal Mondo. Non è forse quello che Ben Affleck ci mostra nel suo ultimo, magnifico film, quando l'agente della CIA Tony Mendez, interpretato dallo stesso Affleck, insegna ai sei diplomatici statunitensi, che deve condurre fuori dall'Iran in fiamme del 1980, che per salvarsi la vita bisogna imparare a raccontare una storia? Credere alle storie, è questo il solo modo per i protagonisti di *Argo* di spiccare il volo verso la liberazione. Ma Ben Affleck non ci parla di libertà (a questo proposito è esemplare il vertiginoso momento di *The Town*, quando le immagini della camminata sulla spiaggia di Rebecca Hall ritornano squarciando la

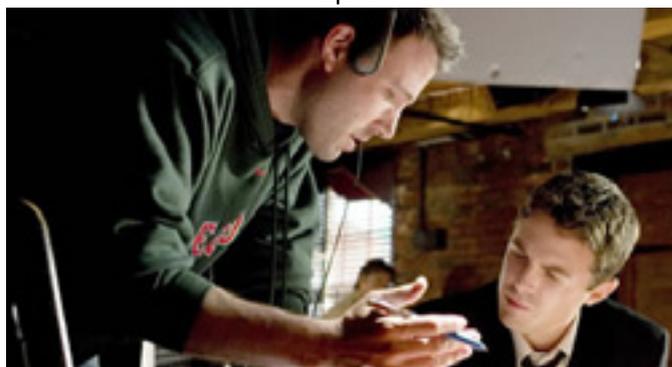
scena d'amore tra Doug e Claire), piuttosto ci mostra una via d'uscita. Basta andare a riguardarsi i sublimi e apertissimi finali di *Gone Baby Gone*, di *The Town* e di *Argo* per rendersene conto. E l'unica via d'uscita possibile per questo ragazzone classe 1972 che, dopo il divorzio dei genitori e un trasloco nei dintorni di Boston, giocava a rimontare film con il vicino di casa e amico di sempre Matt Damon e con lui andava immaginando quella storia da Oscar che è *Will Hunting*, passa attraverso una riflessione sulla scrittura che inizia proprio con *Will Hunting*, per diventare infine, dopo aver attentamente studiato dall'interno il lavoro di Gus Van Sant e Kevin Smith, l'elemento centrale dei suoi tre



lungometraggi da regista.

Dopo aver sperimentato, da attore, con *Armageddon*, *Daredevil* e *Paycheck* la caduta della narrazione classica nel blockbuster, il Ben Affleck regista sembra ossessionato dalla stessa domanda: come è possibile oggi raccontare una storia (di Cinema)? È per questo che, già a partire dal suo esordio dietro la macchina da presa, Affleck continua, film dopo film, non a caso tre film sull'inganno, o meglio, sulle menzogne apparenti e sulle verità ingannevoli, a tornare sulla stessa questione, quella dell'adattamento. Due dei suoi lavori da regista sono tratti da romanzi bestseller che vengono sottoposti ad un vero e proprio processo di smembramento, di dislocazione, di purificazione, come se questa fosse l'unica strada per ritrovare la materia reale del Cinema, ovvero la storia. L'oggetto centrale di *Gone Baby Gone* non è la bambina scomparsa, ma la lunga opera di smontaggio e ri-montaggio (della narrazione) compiuta dal detective privato Casey Affleck, quasi fosse un esercizio di scrittura dove i concatenamenti e la loro scomposizione costituiscono in realtà un'unica partitura. L'oggetto dell'investigazione del Cinema di Ben Affleck, dunque, è la trama stessa. *The Town* ha un impianto rigorosamente classico, ma quello che si compie tra i confini del genere non è che un falso movimento, un movimento apparente. Sì, perché il noir metropolitano è solo una trama che si sfalda nello stesso istante in cui viene messa insieme, è il canovaccio da disarticolare per ritornare alla storia (o meglio alle

storie, quella Claire, quella di Doug e di suo padre che solo apparentemente si snodano ai lati della narrazione) come contenuto puro che informa l'immagine e ne mostra la verità in tutta la sua potenza. L'unica via d'uscita per immaginare i mondi del Cinema è ri-costruire l'unità andata perduta della narrazione. Con *Argo* Ben Affleck manda letteralmente in pezzi dall'interno la mes-





sa in scena in un lucidissimo percorso al contrario che, quasi a voler mostrare la strada a quella generazione, la stessa di Affleck, che più o meno coscientemente ha messo in un moto un processo di disintegrazione della narrazione, compie necessariamente un'opera di smantellamento, ma solo per poter ritrovare tutta la potenza dell'unità della storia, come se unicamente svelando il meccanismo che sottende all'impianto narrativo, fosse possibile liberare la pura intensità della sua materia. Prima del Cinema, dunque, le storie. Prima del regista, lo storyteller.

Ma non basta. In quanto storia che continua a rivedersi e ad avanzare ritornando sui propri passi in un movimento di disarticolazione e ri-aggregazione, il Cinema non può e non deve liberarsi da se stesso. È quello che *Argo*, con la sua malinconia che è molto di più di una semplice rievocazione nostalgica, non si stanca di mostrare a chi tenta di appiattire l'immagine in una vuota pretesa di un presente deregolamentato, che tenta a tutti i costi di fare a meno della ricchezza del passato. A trasformare lo storyteller in cineasta non è altro che l'amore per il Cinema, un amore che per diventare paterno deve prima essere filiale. Ben Affleck lo sa bene, forse è per questo che l'immagine della paternità taglia, come una linea trasversale che sembra tracciare le tappe di una ricerca, i suoi tre film: Morgan Freeman in *Gone Baby Gone*, Chris Cooper in *The Town* e, infine, solo dopo aver imparato ad essere figlio in *The Town*, Ben Affleck in *Argo*.

Diventare padre (e, dunque, diventare Autore) è tornare al Cinema solo dopo aver appreso come poterne essere figlio. Ecco che in *Argo* Ben Affleck può allora varcare la soglia di casa nelle vesti di padre/Autore e regalare al figlio l'immagine, scolpita su una tavola dello storyboard, del film che (ci) ha raccontato.



# Clooney's Touch

di carlo valeri

Quando scorrono i bellissimi titoli di coda di *Argo* – in cui vediamo in split screen alcune immagini del film combaciare quasi perfettamente con i reali scatti dell'epoca in cui sono accaduti i fatti (la rivoluzione iraniana del 1979) narrati nel film di Affleck, a sancire una volta ancora la magnifica illusione di un (ir)realismo hollywoodiano che recupera la Storia con il potere affabulatorio del suo linguaggio – leggere tra i produttori il nome di George Clooney ricollega subito l'operazione a un più ampio e coerente panorama produttivo e autoriale del cinema americano contemporaneo. Da tempo ormai l'attore e regista americano si è infatti ritagliato un ruolo preciso nella produzione

cinematografica di Hollywood, in esplicito collegamento con la grande tradizione di un cinema impegnato settantesco che ha i suoi principali riferimenti in Alan J. Pakula (forse il regista americano più sottovalutato della New Hollywood), Sydney Lumet, Mike Nichols, Sidney Pollack e, certamente, Robert Redford.

*Argo* rientra in un buon numero di film che, negli ultimi dieci anni e poco più, Hollywood ha sfornato prendendo a riferimento alcuni topoi decisivi (impegno civile, rigore etico, senso dello spettacolo drammaturgico e linguistico) che hanno fatto grande il cinema americano tra la fine degli anni '60 e i '70: dal magnifico *Insider* di Michael





### Good Night and Good Luck

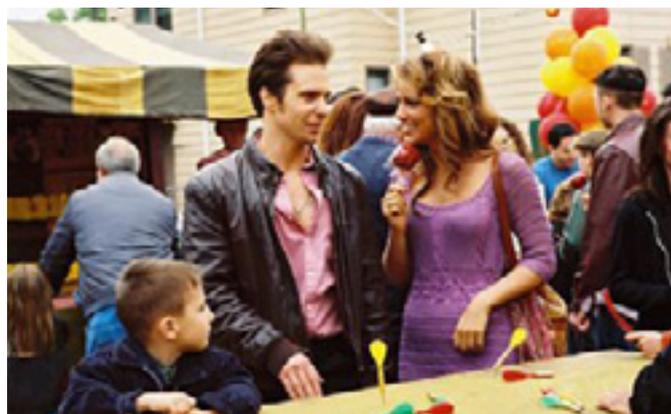
In basso Welcome to Collinwood e una scena dal set di Confessioni di una mente pericolosa

Mann, a *Traffic* ed *Erin Brockovich*, doppia accoppiata di Steven Soderbergh protagonista nella notte degli Oscar del 2001 con cinque statuette e 10 nomination, sancendo quasi simbolicamente una rinascita del cinema impegnato d'autore a stelle e strisce, e poi ancora *Good Night and Good Luck*, *Syriana*, *Michael Clayton*, *The Informant*, fino a *Le idi di marzo*, amara parabola sulla politica americana e la disillusione ideologica. Una lunga lista di film che trova spesso come denominatore comune appunto proprio George Clooney, come interprete ma ancor più frequentemente nelle vesti di regista ([Good Night and Good Luck](#), [Le idi di marzo](#)) e produttore.

Certo è complicato parlare del percorso produttivo e registico di Clooney senza tirare in ballo la profonda influenza artistica e soprattutto teorica dell'amico Steven Soderbergh, con il quale gira sei titoli e soprattutto fonda una casa di produzione feconda, la Section Eight, che nell'arco di pochi anni porta alla luce film interessanti, ma soprattutto converge attorno a operazioni coerenti da un punto di vista formale e tematico. Nell'arco di pochi anni Clooney e Soderbergh producono – insieme, ma a volte scambiandosi il ruolo di regista/produttore – film che da un lato si riallacciano alla tipologia di cinema “politico” che abbiamo appena menzionato, dall'altro a una inconsueta e ossessiva attenzione alla pratica del remake

(*Insomnia*, *Welcome to Collinwood*, *Lontano dal paradiso*, *Intrigo a Berlino*).

Il sodalizio con Soderbergh (a sua volta grande estimatore, non a caso, di un film imprescindibile per il cinema americano “politico” come *Tutti gli*





uomini del presidente di Pakula) si riflette del resto nelle stesse prime due regie di Clooney, entrambe prodotte dal regista di *Traffic*: [Confessioni di una mente pericolosa](#) e *Good Night and Good Luck*. Pellicole estremamente diverse tra loro ma unite dal medesimo desiderio di raccontare parte della storia d'America mescolando lo sperimentalismo stilistico e narrativo con la chiarezza espositiva del miglior cinema popolare americano. Che sia attraverso le (false?) versioni allucinatorie di Chuck Barris, geniale autore televisivo e spia della CIA durante la Guerra Fredda protagonista di *Confessioni di una mente pericolosa*, o per mezzo della lezione giornalistica riprodotta in un semidocumentaristico bianco e nero anni '50 di *Good Night and Good Luck*, rivisitazione dei difficili anni del maccartismo, al centro della poetica del Clooney regista (e Soderbergh produttore) c'è appunto l'anima nera di una parte d'America contrapposta allo spirito democratico e liberale di una tradizione che si riallaccia ai valori dei padri fondatori.

A sinistra *Intrigo a Berlino*  
In basso *Le idi di marzo*

Una poetica che, come abbiamo visto, Clooney recupera anche nel suo ultimo film *Le idi di marzo*, dove a essere messa al bando è l'integrità morale del partito democratico, in una storia che, ambientata durante le primarie tra le due fazioni interne al partito di Obama, ruota intorno a menzogna, tradimento e corruzione.

A ben vedere *Argo* è un film che fonde perfettamente le due anime teoriche della linea produttiva del duo Clooney-Soderbergh, ovvero quella metacinematografico-postmoderna (il "finto" film nel film, con i membri dell'ambasciata che sono costretti a imparare i loro ruoli di casting e ad esibirsi in una vera e propria full immersion di pre-produzione cinematografica) e quella più scopertamente politico-spettacolare (impegno civile raccontato con altissima sensibilità emotiva, con consapevolezza stilistica e controllo della suspense sorprendenti). È stata forse proprio questa la miscela – in *Argo* riuscitissima, ai limiti della perfezione – che ha spinto l'ormai collaudato uomo di cinema George Clooney a coprodurre questo terzo film di Ben Affleck. Regista, per parte sua, già straordinario dopo soli tre film (*Gone Baby Gone*, *The Town*, *Argo*), talentuosa escrescenza della scuderia Van Sant (premio Oscar con Matt Damon per la sceneggiatura di *Will Hunting* *Genio ribelle*) e ultima giovane voce liberal di una "nuova" New Hollywood democratica americana che sta ricostruendo geometrie rappresentative e coscienze civili.



# Il corpo e l'azione

di federico chiacchiarini

*Dentro le coordinate stilistiche di un cinema sul baseball che sembra sempre ricacciare l'azione dentro i personaggi Trouble with the Curve sembra però disegnarci una lettura critica del cinema attuale*

Cosa possiamo insegnare ai nostri figli? Non certo il nostro disincanto, l'incapacità di manifestare gli affetti, di abbracciare il mondo. Né ad adeguarsi ai nuovi scenari tecnologici. Forse possiamo insegnare ancora come si percepisce un suono, quando lo sguardo diventa annebbiato. Ecco, oggi, il cinema. Annacquato, digitalizzato, troppo spesso anestetizzato. E non ci

resta che aggrapparci alle vecchie, analogiche percezioni. Del suono della vita. Ma tra generazioni diverse, la comunicazione sembra impossibile. E Gus Lobel (Clint Eastwood), vecchio "scout" scopri talenti del baseball, è alla fine della sua carriera, cui ha dedicato tutta la vita. Giovani rampanti muniti di computer e statistiche stanno per soppiantarlo, mentre non riesce a ricucire il

rapporto con la figlia, giovane avvocato pronta a diventare socio di un importante studio. Stanno per farlo fuori, il vecchio Gus, ma il suo amico e "angelo custode" Pete (John Goodman), responsabile degli scout della squadra di baseball, ancora lo protegge. E quando capisce che Gus è malato, ma testardamente vuole ancora andare da solo per il suo giro di scopritore di talenti, riesce a convincere la figlia Mickey (Amy Adams) ad accompagnarlo.

Ed eccolo Gus Lobel dover per forza parlare con sua figlia, con la quale, al massimo, discute... Lei è lì, gli si attacca addosso, pur non allontanandosi mai da quel suo cellulare con il quale si tiene in contatto e gestisce il suo lavoro. Per entrambi un momento cruciale della loro vita: fare il gran salto di carriera per Mickey (magari tenendo alla larga il suo attuale boyfriend





che le richiede un impegno serio), riuscire ancora a “rimanere in gioco” per Gus, che da qualche tempo ha un problema alla vista, che si rifiuta di ammettere e affrontare.

E, tra una litigata e l'altra, Mickey ritorna la piccola appassionata di baseball che seguiva il padre in giro per l'America (la madre era morta quando lei aveva sei anni), prima di essere allontanata bruscamente da Gus, gesto di protezione estremo ma anche di allontanamento doloroso.

Per osservarli e intervenire tra loro con onestà e obiettività, ecco spuntare dal nulla Johnny Flanagan (Justin Timberlake), ex campioncino scoperto da Gus, la cui carriera si interruppe per un grave infortunio alla spalla. Ora è uno scout anche lui, ma vorrebbe fare lo speaker radiofonico. Ritrova Gus e, soprattutto, Mickey. E per Gus vederli assieme è forse rassicurante.

Ma il problema è vedere, quando la vista non va più. E se Mickey può essere i suoi occhi, per un attimo, Gus deve affidarsi al suo fiuto, all'istinto, all'esperien-

za, a quel “magico suono” della palla e della mazza. Solo così potrà contrastare la scientificità di un software sputa statistiche! Diretto dal suo collaboratore di sempre, Robert Lorenz, *Di nuovo in gioco* è in gran parte un evidente film di Eastwood, soprattutto per quella particolarità di leggere il presente a partire dai dolori personali che han radici nel passato. Lorenz segue pedissequamente lo stile eastwoodiano, forse persino troppo, e a tratti la gestione dei personaggi appare un po' uno “stereotipo eastwoodiano”. Dentro le coordinate stilistiche di un cinema sul baseball che sembra sem-

pre ricacciare l'azione dentro i personaggi (da Kevin Costner a [Moneyball - L'arte di vincere](#)), *Trouble with the Curve* sembra però disegnarci una lettura critica del cinema attuale, tutto perso dentro la tecnologia e i software per costruire le immagini. Forse i software possono costruire le immagini ma non l'immaginario, sembra raccontarci il vecchio Clint, che ci restituisce il piacere di un cinema che non si affida più, ciecamente, alla visione, ma sa trovare i punti limite, di confine, tra i corpi e l'azione. Dove il suono di una palla ci racconta più di mille statistiche...



LAWLESS  
di John Hillcoat

# La saggezza nel sangue

di aldo spiniello

*Il giovane Jack, lo sguardo inquieto di Shia LaBeouf, dovrà scegliere tra due idoli. Non potrà che scegliere il sangue. Farsi guidare dall'immensa presenza di Tom Hardy*

Non è questione di denaro. Non lo è mai stato. Il rimprovero di Forrest Bondurant all'arrivismo del fratello Jack non potrebbe essere più chiaro. Il successo materiale, cioè lo spirito del capitalismo, non vale a conquistare un posto nel paradiso della leggenda. Non può e non deve mettere in gioco la famiglia, la necessità di una casa, di un ethos, dell'onore, dell'amor

proprio.

Ecco, tutto nasce da un fraintendimento. Il segreto della bellezza profonda di *Lawless* sta nello svelarsi di una deformazione prospettica. Quella che induce a confondere il luccichio di una confezione mainstream con la necessaria sostanza emotiva e morale che la sostiene, la supera, l'assolve. È un dato di fatto che John Hillcoat non sarà

mai un classico, nonostante si ostini a ricercarlo. Non potrà mai dar credito alla sua intima ambizione di riarticolare il senso della storia e del cinema. La sua America passerà sempre attraverso il filtro di una visione a distanza. Può rivivere solo di riflesso, nella citazione, da Missouri a *Bonny and Clyde*, passando per impazzite schegge ciminiane. Eppure, l'innocua trasparenza di Hillcoat appare quasi essenziale. Perché mostra, ancora una volta, come già in [The Road](#), la capacità e l'umiltà di stare a parte e rendere onore a qualcosa d'infinitamente più grande. Sia la Storia o il mito, un corpo in tensione, una ruga in un volto profonda quanto tutta la Creazione.

In realtà, a vederlo di un sol fiato, *Lawless* riesce a trovare il proprio spazio in quella stretta,





KINOPOISK.RU

ma infinita linea di tangenza tra il gangster movie e il western, quel confine che separa le due grandi epopee della storia e del cinema, o della storia del cinema. Lungo il sentiero percorso da Arthur Penn, Sam Peckinpah, Michael Mann. E lo fa grazie alla stessa evidenza mitica dei suoi personaggi e delle sue trame, nonostante la verità dei riferimenti, trasfigurati dalla vitalità cupa di Nick Cave, autore della sceneggiatura (a partire dal romanzo 'di famiglia' di Matt Bondurant) e delle musiche, scritte e pensate a priori come un vero e proprio controcanto, un coro, un personaggio nascosto che possa dialogare con gli altri. Il film sembra davvero rispondere a una partitura, animato da un anarchico spirito folk-rock, che esplode in scatti pulp incontrollati (il taglio della gola o la scena, magnifica, in cui Jack intravede Forrest coperto di sangue come il dio della vendetta), per poi ridistendersi in una religiosi-

tà istintiva, irrinunciabile (la purezza incorruttibile del volto di Bertha, Mia Wasikowska).

E dietro le vicende dei tre fratelli Bondurant, contrabbandieri d'alcool nei tempi bui della crisi e del proibizionismo, si cela un'altra declinazione possibile di una rivoluzione che s'insinua nelle crepe distorte dell'ordine costituito. Nemici pubblici che si sottraggono alla vista del Leviatano, che usano il demonio ma solo per riportarlo alla sua evidenza e ucciderlo a colpi di pistola.

In fondo, oltre la violenza, oltre le palpitazioni sanguinanti, la visione che guida Forrest Bondurant è l'utopia, solo all'apparenza paradossale, di una normalità eccezionale, di una salvezza oltre la crisi, di una rinascita continua aldilà della morte. Niente di più naturale, niente di più necessario. Senza legge ovvero oltre le regole, ripresi e proiettati nello spazio senza tempo della leggenda.

La vita tranquilla dei Bondurant, solo incidentalmente turbata dalla convulsione degli eventi, è quella immaginata e sognata dei fratelli James di Walter Hill, mai davvero feriti dalla vigliaccheria di Robert Ford. Il giovane Jack, lo sguardo inquieto di Shia LaBeouf, dovrà scegliere tra due idoli, due strade contrapposte. Quella di Floyd Banner, cioè l'illusione di poter dominare i tempi, e quella di Forrest, cioè la fede in un'immortalità che coincide con la consapevolezza dell'ovvietà quotidiana della morte. Non potrà che scegliere il sangue. Farsi guidare, come gli altri personaggi, gli altri interpreti, come noi, dall'immensa presenza di Tom Hardy, puro corpo esplosivo in sottrazione, filo incandescente un attimo prima dell'accensione, furia in potenza e cinema in atto, fantasma muto che si risollewa e risuscita nell'infinito ritorno dell'immagine. *"Volevi passare il resto della tua vita a guardarmi?"*.

# Il primo anno dei tuoi

di sergio sozzo



Morta Adriana nel suo film più bello, il [Rocky Balboa](#) del 2006, a Stallone non è più concesso di avere una donna al fianco: nei due [Expendables](#) e in [John Rambo](#) i corpi femminili restano giusto sfiorati, desideri subito sedati e rimossi senza dar loro uno spazio più largo di quello di un abbraccio, di un saluto. Nella solitudine del reduce che riprende la sua via di spalle alla civiltà sui titoli di coda ogni legame si trasforma da sempre in lutto: ecco perché la Lisa Bobo di [Bullet to the Head](#) è già un elemento inedito nella costellazione stalloniana recente – una *figlia*. Per un attimo Walter Hill sembra voler farci credere che stavolta a Sly sia stata data la possibilità di un amore, ma poi è la stessa ragazza a chiarire la situazione all'ingenuo detective Keegan: “sono sua figlia”. Punto e a capo. Un pomeriggio di quelli in cui nuotavo sul serio non riuscivo a stare dietro ai

tempi e ai ritmi previsti dall'allenamento tirato giù dal mio coach, che mi urlava contro ad ogni pausa a bordo vasca tra un 100 stile e l'altro. Una situazione molto stalloniana, va da sé. Avrò avuto 16 anni, e in vasca sfogavo com'è chiaro anche le mie *teenage wastelands*, tanto che piangevo di rabbia negli occhialini, rassicurato dal fatto che l'acqua della piscina avrebbe mascherato le lacrime. Fatto sta che in un momento in cui tiro su i fondi di bottiglia che usavo come occhiale il mio allenatore mi scruta negli occhi e non so come (o forse lo so) sembra accorgersi della mia muta bestia dentro, mi guarda dritto e dice: “ed è solo il primo anno dei tuoi”. Io da allora ho sempre cercato di capire cosa volesse dire, il *primo anno dei tuoi*, se fosse legato alla mia “carriera agonistica” oppure uno di quei motti epigrammatici che siglano i momenti esistenziali da Maestro Jedi che



spesso colgono i nostri allenatori o i nostri direttori: il mio coach era una vecchia gloria della leggendaria squadra di pallanuoto del Posillipo, da che io lo ricordi ha sempre avuto i capelli bianchi e gli occhi di ghiaccio.

Allora vedo *Di nuovo in gioco* e Clint ha una figlia, Amy Adams, lei lo va a trovare all'ora di colazione e lui si è fatto recapitare a domicilio una pizza farcita di praticamente qualunque cosa; poi la ragazza lo segue in viaggio, ha intenzione di aiutarlo perché Eastwood è vecchio e acciaccato e potrebbe perdere il lavoro di osservatore dei talenti di baseball, ma piano piano capiamo che in realtà quella ad aver maggior bisogno di aiuto dall'altro è lei, intrappolata in una vita sentimentale negata dai sogni di carriera. E Clint, da padre che tante ne ha fatte e viste, e non tutte giuste, anzi più di qualcuna sbagliata, effettivamente potrebbe sibilare rivolto ad Amy e alla sua voglia di cambiare del tutto strada: *figlia mia, è solo il primo anno dei tuoi*.

Come se ognuno di noi venisse caricato di un numero ben preciso, definito, già previsto e calcolato, di anni di patimenti, fatiche, dolori, da scontare, da espiare (idea invero non proprio ineditissima), ma soprattutto come se fosse possibile stabilire in maniera netta e precisa, inconfutabile, la data o il momento d'inizio della sequela, della salita della montagna dei tempi difficili: il *primo anno*.

*La regola del silenzio*, il bellissimo nuovo film di Robert Redford, forse il suo più grande capolavoro insieme al precedente *The Conspirator*, sembra dirci che anche quando siamo convinti di averli passati per intero, quegli anni possono tornare e ricominciare, che non c'è un primo anno né un

ultimo: lo sanno bene sia il Gus eastwoodiano di *Di nuovo in gioco* che il Jimmy Bobo di *Sly/Hill*, sempre pronto (già pronto?) ad un nuovo incarico, una nuova lotta – ma questo deve per forza essere un male?

A guardare Redford che corre, viaggia di nascosto, salta, combatte e non per ultimo tira fuori un film come questo che ha illuminato gli ultimi giorni di Venezia 69, a uno verrebbe da dire che forse è il caso di non dimenticarceli mai, quegli anni lì: come fanno gli amici di Jim Grant, che mandano avanti la loro (seconda, terza) vita ben consci che quella telefonata dal numero sulla lista potrebbe sempre arrivare, mandare all'aria tutto, rimettere in discussione l'intera esistenza quotidiana.

E allora, come spiegarlo a casa, alle persone che amiamo, a quelle con cui viviamo, che ad un certo punto saremo costretti a lasciare tutto e partire nell'altra direzione, quella opposta al mare, come i pinguini di Herzog in [Encounters at the End of the World](#) che si ostinano a correre verso la montagna aggirando ogni ostacolo che possa fermare o rallentare la loro marcia sbagliata. Cosa racconta Redford alla figlioletta nello struggente finale de *La regola del silenzio*, insomma? Cosa raccontano questi padri, Gus, Jimmy, Jim, alle loro pargole? Il finale è muto e abbacinante, Redford e la bambina che si allontanano lungo un viale alberato – ma mi piace pensare che l'uomo le stia giusto dicendo *sono tornato, ho attraversato un altro anno dei miei ma sono tornato*. Potrebbe, addirittura, avere il senso e l'importanza di un augurio: che tu possa presto passare il primo anno dei tuoi. Lo scrivo, consapevolmente, a fine 2012. Un altro anno dei nostri. *May the road rise with you*.

io e te



# Ragazzo solo

di simone emiliani

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

Com'è straordinariamente giovane il cinema di Bernardo Bertolucci. Senza raccontarvelo, guardate l'inquadratura finale. Zoom, sguardo in macchina, Lorenzo come Antoine Doinel. Non più una spiaggia ma una strada di Roma, spiraglio di luce improvvisa all'aperto, un'altra nuova forte ondata nell'opera di un cineasta così impermeabile al tempo. Poteva essere girato nel 1962 ai tempi di [La comma-](#)

[re secca](#) o 50 anni dopo, oggi appunto, nel 2012. Non ce ne frega nulla. La spinta è sempre quella. Quelle quattro pareti (in questo caso quelle di una cantina) così come le mura che chiudevano/aprivano *L'assedio* e [The Dreamers](#) – sempre sull'asse Roma, Parigi, Roma – diventano un altro schermo, dove dagli occhi del quattordicenne Lorenzo (Olmo Antinori) e di Olivia (Tea Falco), una ragazza più

grande di lui che ha in comune lo stesso padre, si proiettano le loro immagini, i loro episodi del passato, gli slanci improvvisi, la settimana bianca immaginata, raccontata, inventata per telefono, fatta di visioni che passano sotto i nostri occhi.

Non è un caso, o forse sì, che il grande cinema moderno in Italia sia quello di Bertolucci, Bellocchio, Moretti e ora gli ultimi Taviani di [Cesare deve morire](#). Dalle sproporzioni kolossal di *L'ultimo imperatore* al luogo chiuso e buio di *Io e te* - fuori concorso al 65° Festival di Cannes - c'è un cinema che si reinventa, cambia dimensioni, si allarga, si restringe, cambia colore come il camaleonte del negozio di animali. L'isolamento del protagonista è accentuato dalla continua presenza di barriere, che solo l'intimità di Bertolucci riesce a raggiungere. senza però svelarne il segreto ma





solo dividerlo. Lo sguardo del cineasta si nasconde con lui, si ferma davanti a vetri (come quello del formicaio che alla fine si rompe e prefigura forse il cambiamento, una nuova iniziazione del sublime finale), crea una tensione nei passaggi dalla cantina all'appartamento con quell'ascensore in mezzo e con le ombre che potrebbero trasformarsi anche nelle inquietanti oscurità thriller 'polanskiane' di *L'inquilino del terzo piano*. Il romanzo omonimo di Niccolò Ammaniti (anche cosceneggiatore assieme allo stesso regista, Umberto Contarello e Francesca Marciano, scrittore già portato sullo schermo da Salvato-

res in *Io non ho paura* e *Come Dio comanda*) viene assorbito dalle corde di Bertolucci, dalla sua sensibilità incontrollata, in cui vuole eliminare quasi ogni distanza tra lui e i suoi giovani protagonisti. Macchina da presa attaccata addosso, crisi improvvise, un cinema che diventa dipendenza, droga, che vorresti sempre sul filo dell'ultimo respiro, che balla da solo per poi cercare un abbraccio mentre Olivia canta *Ragazzo solo, ragazza sola* di David Bowie, che si isola con le cuffie nel suo mondo dove l'universo adolescenziale è più vicino in una spallata data a scuola che in tanti film e serietv teenager italiani. E si sente a

corpo la vicinanza con le emozioni e i tempi dei suoi giovani attori Jacopo Olmo Antinori e Tea Falco, entrambi contrapposti alla smalzata esperienza di Sonia Bergamasco.

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

**Interpreti:** Jacopo Olmo Antinori, Tea Falco, Sonia Bergamasco, Pippo Delbono, Veronica Lazar  
**Distribuzione:** Medusa  
**Durata:** 97'  
**Origine:** Italia, 2012



# La ronde infinita

di **pietro masciullo**

Quando più la cicala non s'ode cantare,  
e le prime ombre e il silenzio della sera ci colgono,  
quasi all'improvviso, una smania prende le gambe  
e si corre sino a perdere fiato,  
nella fresca sera, paurosi e felici.

-- "Ricordo di fanciullezza", Attilio Bertolucci

Fuori piove. I piccoli Olmo e Alfredo sono lassù, in un solaio carico di banchi da seta pronti alla metamorfosi, perché "dal bozzolo la farfalla fa un buco e vola via". Fanno a botte parlando di *ricchi padroni e socialisti dalle tasche buche*, vivono lo stesso tempo e mondi diversi... ma poi smette di piovere. Si avvicinano alla finestrella fuori campo e, in quel perfetto e fugace momento in cui il sereno torna dopo la grandine, vedono in lontananza una fantomatica città. Entrambi. Vedono Duomi e Campanili, fabbriche e strade nuove. Ma noi no.

Noi non possiamo vedere quell'*oltre*, perché il nostro sguardo è (s)confinato nel primo piano dei loro giovani volti: il nostro *oltre* è in quegli occhi sorridenti che guardano.

Non so perché mi sia venuta in mente questa particolare scena di [Novecento](#), sepolta nella mia memoria, e riaffiorata come un fiume in piena vedendo l'ultimo splendido film di Bernardo Bertolucci. O forse sì, forse lo so, forse perché ciò che guardavano ieri Olmo e Alfredo da un tetto nella campagna emiliana è la stessa città che sognano





oggi Lorenzo e Olivia oltre la loro cantina ai Parioli. È la città del cinema abitata da fantasmi di memoria e pulsioni di crescita, incontri fortuiti e abbracci lunghi una vita. C'è sempre un dentro (la sala) e un fuori (nel mondo) che i film di Bertolucci disegnano: si sbaglia a semplificare parlando di "cinema citazionista", perché il suo movimento non è mai stato una sterile rincorsa al cinema ma sempre una leggera danza nel cinema.

La cantina dove Lorenzo si rifugia è la saletta buia del proiezionista, dove ogni movimento è già stato ripreso, confinato in pellicola e in attesa di essere proiettato sul mondo. *Crescendo* per liberarsi solo dopo in immagine. E allora (ri)guardiamo per la prima volta i movimenti ferini e sinuosi di Tea Falco/Olivia che irrompe nell'inquadratura come Merlene Dietrich in *Venere Bionda*, con piume che le nascondono il volto appartenute anche a Maria Shneider in [Ultimo Tango a Parigi](#), fumando in controluce come Lauren Bacall ne *Il Grande Sonno*. Entra in campo, da una scala a chiocciola, e travolge la vita del giovane Lorenzo che desidera/respinge sua madre come il coetaneo Joe de *La Luna*, immerge il suo volto nell'acqua di un lavandino per guardare meglio come Jean ne *L'Atalante*, infine si apre sorridente alla luce dell'immagine nello stesso freeze frame dell'Antoine Doinel de *I quattrocento colpi*. Suggestioni, volontarie o involontarie, immagini che fluttuano come una *ronde ophulsiana* che non si stanca mai di cor-

teggiare quel sublime "[desiderio di essere inutile](#)" che tanto oggi ci manca. La vita vera, quella delle passioni e degli amori, della morte di una nonna o delle canzoni cantate a squarciagola, è proiettata lì fuori, oltre le sbarre di una cantina dei sogni che dopo sette giorni si dovrà abbandonare per crescere. Ma è lì dentro che il fascio di luce sentimentale ha avuto origine: *ragazzo solo, ragazza sola...*

Chi l'avrebbe mai detto che un sottoscala ai Parioli ci avrebbe restituito un giovanissimo sguardo registico, che svecchia in una sola inquadratura la palude silenziosa del cinema italiano. Sguardo capace ancora di correre "sino a perdere fiato, nella fresca sera, pauroso e felice". Sguardo intimamente consapevole che *tra* lo schermo e la sala, *tra* Olmo e Alfredo, *tra* Lorenzo e Olivia, c'è una congiunzione di vita che solo la luce del cinema può ancora immaginare. Io e Te.



# Gioventù nascosta

di **leonardo lardieri**

*“La mano avanza attraverso la fessura della dispensa socchiusa, come un innamorato nella notte. Poi, una volta abituatasi al buio, eccola cercare a tentoni zucchero o mandorle, una sultanina o conserva. E come l’amante che prima di baciare la sua amata l’abbraccia, così il tatto li conosce prima che la bocca ne assapori la dolcezza”*  
Walter Benjamin

Se il risveglio è il caso esemplare del ricordare, la gioventù, per Bertolucci, è il caso esemplare del ri-montare il tempo. Ogni immagine del ragazzo solo in una stanza, si trasforma al contatto con altre immagini come un colore al contatto con altri colori, generando una nuova intensità dell’immagine. Non c’è immagine, non ci sono che immagini. E c’è una certa forma di assemblaggio delle immagini: non appena ce ne sono due, ce ne sono tre. Non appena giunge il fermo immagine finale, parte il montaggio di una vita trascorsa, dell’immaginario di tutti noi nascosto in fondo al

cuore, che fa vedere e trasforma il tempo del visibile parzialmente ricordato in reminiscenze, che genera un sapere non solo sul passato, ma anche sul tempo a venire. Bertolucci non fugge il futuro, costellato di barriere, ma lo evoca in quelle esperienze giovanili nei cui turbamenti esso ha lungamente covato, per poi essere sepolto nel presente. Il “tempo perduto” di Bertolucci non è il passato, ma il futuro. Il cinema di cantina di Bertolucci oscilla perennemente tra presentimento e prefigurazione. Compare un indice segreto, un segnale (forse stavolta una favola musical, chissà), una





profezia reale e storica che parla dell'avvenire. In casa il giovane Bertolucci conosce già tutti i posti dove nascondersi e ci ritorna come in una casa dove si è sicuri di ritrovare tutto come lo si è lasciato. Il cuore gli (ci) batte forte, trattiene il fiato, per non far rumore. Qui è chiuso dentro il mondo della materia. Esso gli appare distinto in modo straordinario, e lui gli si accosta senza parole. Il giovane Bertolucci che si nasconde dietro le tende diviene a sua volta qualcosa di bianco e svolazzante, un fantasma. E dietro una porta è anche lui porta, è coperta da essa, maschera massiccia e, da stregone, lancerà l'incantesimo su tutti quelli che proveranno a varcare la soglia.

**Il cinema di cantina di Bertolucci  
oscilla perennemente tra presentimento  
e prefigurazione**

Chi lo scopre può imprigionarlo a vita nella porta massiccia, intesserlo per sempre nelle tende come un fantasma, o immortalarlo per sempre in quel solito fermo immagine, per la strada sottostante. Fermo immagine che stavolta da presentimento si fa prefigurazione del reale, che annuncia e presenta in sospensione qualche altra cosa, anch'essa reale e storica. E quando il giovane Bertolucci viene preso da chi lo stava cercando, fa uscire con uno strillo acuto il demone che l'aveva così tramutato perché non lo trovassero. La casa/cantina è, in essa, l'arsenale delle maschere. Però, in angoli misteriosi, nelle sue orbite vuote, si celano dei desideri. Il giovane Bertolucci, architetto del buio

nascondiglio, ne rompe gli incantesimi e scavalca le barriere, cercando una via d'uscita, per l'ultima volta, ancora in quel fermo immagine, in cui la gioventù è un luogo e un tempo in cui siamo davvero stati. O siamo solo ora nella sua immagine?



Sentieri Selvaggi incontra a Roma Bernardo Bertolucci in occasione della presentazione alla stampa italiana del suo ultimo IO E TE, visto Fuori Concorso a Cannes 65. Si parla di Roma, del girare ai Parioli, del musical, della nouvelle vague, del 3D. "Non so come ci sono riuscito, ma vedo che la gente esce dal mio film liberata. Quando uso musica 'in diretta' nei film non riesco a trattenermi dal cercare di trasformarli in musical".

A cura di  
Simone Emiliani  
Sergio Sozzo  
Aldo Spiniello

# Ritorno al FUTURO IV

di francesca bea (e) sergio sozzo



*“Un mio sogno è interpretare la figlia di Michael J Fox in Ritorno al Futuro IV di Robert Zemeckis”*

*Tea Falco [intervistata da Sentieri Selvaggi](#)*

La verticalità di *Io e te*, il mondo sotterraneo e l'universo che gli abita sopra, il dentro e il fuori, è composta da una scissione dove due estremi separati si prolungano e si ripiegano l'uno sull'altro. Come Lorenzo e Olivia. Ecco la congiunzione, la “e” che separa *Io* da *Te* e li unisce, la “piega” che scorrendo tra due piani li differenzia e allo stesso tempo li fa sconfinare l'uno nell'altro. La stanza segreta, la cantina di Olivia e Lorenzo, è un tessuto fatto di mondi avviluppati che si ripiegano uno dentro l'altro in un movimento senza fine.

Ogni inquadratura di *Io e te* è attraversata da una smagliatura che si allarga per contenere un'altra immagine e un'altra ancora, fino “all'infinito fuori campo” di quel magnifico fermoimmagine finale sullo sguardo che Lorenzo ci rimanda.

Ecco, in quella “e” è nascosto il segreto che rende l'ultimo film di Bertolucci davvero pericoloso per il cinema italiano, perché subito pronto a diventare un “precedente”, la dimostrazione da indicare che, com'è ovvio, non è Ammaniti, non sono gli attori né le parole che si dicono, non è la “storia”



né l'ambientazione: è sempre e solo lo sguardo – in macchina: quel fermoimmagine appare davvero come la congiunzione nel titolo, unifica definitivamente l'immagine cristallizzandola, e allo stesso tempo è una frattura, uno spazio divisorio (fattivamente "spezza" il film, divide il tempo della proiezione da quello della vita, che riprende subito dopo).

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

E allora è teneramente giusto che *Io e Te* non diventi mai *Noi* (altra lezione, va da sé intimamente politica, per il cinema italiano), ma le due persone non facciano che slittare continuamente una sull'altra, in questa sorta di Stanza del Tempo dove i riferimenti temporali sembrano stratificati e rifrullati come uno scavo preistorico al carbon fossile nelle profondità della Terra. Dove gli Arcade Fire possono suonare sopra David Bowie, il microcosmo dello schermo di un pc è raddoppiato da uno sottovetro, vecchi romanzi convivono con istantanee digitali e vestiti ammuffiti dimenticati in un armadio.

È chiaramente una caccia al tesoro: sono alla ri-

cerca di una presenza senza peso i corpi di Bertolucci, corpi irrisolti e in fuga, che partono da punti diametralmente opposti per poi ritrovarsi dentro lo stesso scrigno/cantina, spazio ideale dell'assenza dove nascondersi per recidere il proprio essere dal mondo. Ma in quel buio che si fa sempre più spesso, perché alla fine rifiutarsi al mondo significa rinunciare al proprio chiarore, con le taparelle che ci chiudono gli occhi per salvarci dalla realtà e farci vivere nella sua ombra, la vertigine della luce continua ad insinuarsi, a trafiggere lo sguardo rivelando tutta la pesantezza dei corpi.

Le immagini, i corpi, tendono al cinema, questo va da sé: e di nuovo, in assoluto accordo con il pensiero più profondo della *nouvelle vague*, è proprio nella giuntura (tra i tempi, gli spazi, i volti, i frames...) che sta il cinema, nella congiuntura ma non nell'insieme, ancora nella "e" tra *Io e Te*. Lorenzo e Olivia *ballano da soli*, ma la loro danza segue magicamente lo stesso tempo: se è così, il cinema lo si guadagna sempre in due, mai in solitudine, al contrario di quanto pensavamo di sapere.

Quest'ultimo, immenso dono di Bernardo Bertolucci è allora innanzitutto una abbacinante dichiarazione di fiducia, un altissimo atto di speranza (da [contrapporre con forza](#) al cinema rassegnato di Haneke...). *Io e Te* possiamo tornare al Futuro: **abbi fede.**

# Ma di amori è tutta piena la città

di aldo spiniello



“Si sta meglio da soli”, ripete il ragazzino tra sé, durante i suoi infiniti giri a vuoto o prima di affrontare il terrore di un'altra notte insonne. In fondo, la solitudine vale a evitare un bel po' di problemi e fastidi, incomprensioni e ferite. È la garanzia di uno spazio inviolabile, un'ipoteca sul futuro, accesa sull'assoluto dominio delle proprie cose. La solitudine assomiglia alla libertà. Eppure, a ben guardare, richiede il paradosso di un eccesso di organizzazione. Per una settimana, quanta carne in scatola occorre? E quante lattine di coca-cola? E poi il dentifricio, lo spazzolino, la luce, i libri, la musica. Quante canzoni servono a occupare il tempo infinito di sette giorni? La solitudine non può fare a meno degli oggetti. Altrimenti diventerebbe un vuoto impossibile da colmare. E sono proprio quegli oggetti a rovesciare il rapporto, a ricondurre a quella servitù che si sognava di evitare. Mentre tutte le altre cose che abitano questo spazio sono una minaccia non prevista, ne modificano il volume e l'area, ne alterano la percezione, ne

ridefiniscono e limitano i contorni. Questo mondo, così *unico* e *mio*, si popola di orrori senz'anima, di minacce pronte a saltar fuori dall'oscurità. Tutto assume una *terza dimensione* ignota. E tutto rimanda all'avvento del mostro supremo: una ragazza fuori di sé, vestita da gorilla. Il King Kong che teme, ragazzo, ha un volto umano. È uguale a te. È tua sorella. È la tua immagine riflessa nello specchio delle paure e dei desideri, la materializzazione di un sogno o di un incubo venuto fuori dal fascio di luce del proiettore. E ora che farai? Bertolucci si muove da sempre in quella linea di confine tra l'angoscia e l'esigenza di aprirsi e di affidarsi. Quindi solo un abbaglio può portare a credere che *lo* e *te* condivida le stesse preoccupazioni del cinema che oggi va per la maggiore, quello *sans amour*. Bertolucci si rinchioda in una cantina, nello spazio tenebroso e protetto di un seminterrato, dove poter raccontare un altro assedio, il respiro affannoso di un ultimo tango ballato da soli (ognuno per conto proprio, giustamente, ma



sempre e comunque battendo il piede allo stesso ritmo), al riparo dalle insidie della strada, fuori da ogni accordo o disaccordo. Ma è proprio sull'assenza di raccordo, quella che ormai ossessiona e rende 'evanescente' (e magnifico) il [nuovo cinema di Malick](#), che lavora Bertolucci. La necessità di ricostruire una connessione, di superare quell'abisso che s'interpone sempre tra il campo e il controcampo. È vero. È quell'e che sta tra l'io e il te la congiunzione. Ma questo raccordo tanto labile da ridursi a una sola misera lettera va conquistata a prezzo di una fatica immane, richiede uno slancio sovrumano, umanissimo (ed è proprio uno slancio imprevisto quello che porta Olivia ad abbracciare Lorenzo nella scena più commovente).

*Io e te* è un film esilissimo, il più esile di Bertolucci, il più esile degli ultimi anni, forse. Ed è tutto giocato in una cantina caverna, mito di Platone venuto fuori dalle luci e dalle ombre de *Il conformista*. Un altro piccolo cinema privato, animato dai nostri occhi soli. Eppure gli occhi son due, non a caso. L'esatta dimensione delle cose richiede due punti di vista. La visione è una congiunzione necessaria

dallo sguardo alle cose, è la condivisione di due vite in un'immagine e il moto contrario, l'esplosione dell'immagine in due, più vite. E quest'esilissimo film è una delle bombe più potenti che si possano immaginare. Perché è tutto proiettato, con un'intensità accecante, a quell'uscita finale, quel giorno oltre la notte. *Io e te* è un atto di sedizione fondato sul filo di un rapporto fragile, come tutti i rapporti. Una sovversione che Bertolucci attua, innanzitutto, nei confronti del cinema. Non solo del proprio, perché, infine, supera le solitudini che gravano sulle sue storie, ma anche nei confronti di gran parte del cinema di oggi, di cui rimette in discussione, quasi mimandola, l'asfissia. E ancora oltre, nei confronti di tutta la storia del cinema conosciuta, amata e condivisa. E sempre più oltre, fuori dal cinema, la sovversione si compie contro le paure della contemporaneità. È l'istante in cui cita e rovescia di segno il fermo immagine finale di Antoine Doinel che Bertolucci chiude il film e si apre al di fuori. *Chiude il cinema* e racconta l'unica rivoluzione possibile prima e dopo il Novecento, la fede e il coraggio di *condividere lo stesso spazio* e ancor più di affrontare, fuori dal *proprio spazio*, il terrore di ogni altro fuoricampo possibile, in qualsiasi altro maledetto giorno che ci è dato da vivere.

"Hai fame di mondo", ragazzo. Te lo leggiamo negli occhi.



Differenti fasce orarie, compattezza dei percorsi,  
alta qualità per quel che riguarda i docenti,  
l'operatività e la pratica laboratoriale

# I NUOVI CORSI PRIMAVERILI DELLA SCUOLA DI CINEMA SENTIERI SELVAGGI



Corsi primaverili  
2013

Linguaggio e Grammatica del Cinema;  
Regia; Sceneggiatura; Ripresa Audio;  
Fotografia e Ripresa + Montaggio;  
Dirigere gli Attori; Musica per Immagini

febbraio - giugno 2013

SENTIERI  
SELVAGGI

TED

di Seth MacFarlane

# Non voglio crescere

di francesca bea

*Ted è disseminato di macerie della memoria che creano un universo parallelo e atemporale, dove il Cinema ri-visita se stesso fino a immaginare una dimensione alternativa*



Come si fa a diventare adulti? E soprattutto ne vale veramente la pena? Perché se alla fine quello degli adulti non è altro che il mondo della disillusione, allora forse hanno davvero ragione il John di Mark Wahlberg e il suo a dir poco atipico miglior amico, Ted, ovvero un orsetto di peluche reso vivo da un desiderio espresso in una notte di Natale. Insomma, è meglio rimanersene stravaccati sul divano, tra un tiro di canna e gli extra del cofanetto di *Cheers*, a sparare cazzate capaci di rifondare un universo dove il presente diventa una specie di storia alternativa che realizza i sogni del passato, con quei suoi fantasmi che chiedo-

no solo di attuarsi. Come Sam Flash Gordon Jones, il quarterback che già una volta ha salvato il mondo. C'è molta più verità nella piena adesione ai propri desideri, ai propri sogni di Cinema, anche quando non portano da nessuna parte, che non nella rassegnazione di chi cede all'imperativo del dovere. È proprio questo quello che sfugge a Lori mentre continua a chiedere a John di lasciarsi dietro le spalle il suo orsacchiotto Ted, con tutte quelle loro filastrocche inventate per non aver più paura dei tuoni, e di diventare grande. E d'altronde non poteva essere altrimenti, Mila Kunis, già vecchia conoscenza

di Seth MacFarlane, è difatti sua la voce di Meg Griffin, è un'icona femminile del cinema del presente, anni luce lontana dalle *belle in rosa* degli anni '80 e, che proprio per questo, si presta ad essere corpo estraneo che attraversa il folgorante esordio sul grande schermo del creatore de *I Griffin*. Sì, perché mentre lei, Mila Kunis, tenta inutilmente di venire a capo dei giochi di parole di Ted e John ("...deve avere uno ski alla fine, altrimenti dov'è la sfida?"), i due protagonisti del film di MacFarlane sono già altrove, a dividersi a suon di battute scorrettissime la [land of the lost](#) sulla quale sono approdati utilizzando quello stesso frigorifero che ha salvato [Indiana Jones](#). Per sopravvivere all'Apocalisse, in fondo, basta fare del Cinema la nostra Storia.

MacFarlane lo sa bene, per questo *Ted*, allo stesso modo di [Paul](#), è disseminato di depositi di materiali, di residui della memoria, di macerie del Cinema e della televisione che non hanno nulla a che spartire con la sterilità del compiacimento citazionista, ma finiscono invece per creare una vera e propria deviazione, un universo parallelo e atemporale che porta con sé un gioco complesso dove il Cinema ri-visita se stesso, fino a immaginare una dimensione alternativa. *Ted* è il film che avrebbero girato gli adolescenti di [Super 8](#) una volta diventati grandi. E allora non si tratta affatto di scambiarsi strizzatine d'occhio tra cinefili, in questo cortocircuito spazio-temporale che parte da Spielberg e passa da Chris Columbus per tornare a Spielberg, l'ossessione di Seth MacFarlane è quella di ritrovare il senso (del Cinema) presente



attraverso gli scarti del passato. Non a caso l'unica scena di *Ted* che non solo ritrova, ma che si cimenta in una ricostruzione vera e propria è la sequenza che omaggia *L'aereo più pazzo del mondo*, ovvero uno dei primi geniali tentativi di costruire un testo incredibilmente aperto, un'immagine nuova, riunificando in una forma del tutto inedita i frammenti della memoria.

La memoria appunto, come connessione fuori (dal) tempo. Ed è qui che il film di MacFarlane fa un ulteriore salto. A funzionare in qualità di dispositivo della memoria non è più il corpo, ma la sua virtualità anima-

ta. È il peluche in computer grafica di John a far da macchina del tempo, come il cavallo di *War Horse*, e Ted non è forse il doppio digitale di Mark Wahlberg (per non parlare poi del gioco di specchi messo in atto da MacFarlane, che fa di Ted un suo possibile rovescio cinematografico)? Affinché la memoria possa davvero ri-velarsi, al Cinema di oggi non basta più un doppio meccanico, il corpo ha bisogno di un doppio digitale. È vero, *Ted* mantiene intatta la struttura di quelle sit-com che, come ad esempio *Super Vicky*, facevano utilizzo di corpi meccanici per doppiare il dispositivo

del telecomando, ma in realtà MacFarlane non vuole ripristinare proprio un bel nulla, piuttosto sa di dover ripartire dalla ripetizione del passato per poter disfare le immagini ed aprire all'unica variazione possibile, quella in 2.0. Alla fine, la storia del doppio formato da Ted e Mark Wahlberg non è altro che la storia di questo passaggio al 2.0, una storia di formazione che inizia da quella necessità di dover essere presenti al proprio tempo descritta dalla parabola della celebrità del miracoloso orsetto/Marky Mark, per arrivare poi all'attualissima presa di coscienza dell'impossibilità di essere veramente (nel) presente. Oggi si resiste al tempo solo perdendolo. Ci chiedevamo come si fa a diventare adulti e MacFarlane ci risponde: perdetevi Tempo.

**Interpreti:** Mark Wahlberg, Mila Kunis, Seth MacFarlane (voce originale di Ted), Sam Jones, Giovanni Ribisi, Patrick Warburton, Jessica Stroup  
**Distribuzione:** Universal Pictures  
**Durata:** 106'  
**Origine:** USA, 2012



# Seth MacFarlane mi è passato di mente

di sergio sozzo



*La turpe cospirazione del bestiale Caliban e dei suoi accoliti contro la mia vita, m'era passata di mente*

Prendiamo un frammento di *Family Guy*, in Italia da sempre conosciuto come *I Griffin*. È uno sketch dal tipico procedimento di estenuante scardinamento del tempo comico su cui sono costruite le serie animate di MacFarlane, però è uno degli esempi più estremi e in un certo senso più rappresentativi. Peter Griffin ha perduto alcune dita della mano destra in maniera rocambolesca. Si lamenta dunque del fatto di non poter mai più utilizzare la mano per i divertimenti in solitudine a cui si concede solitamente quando la moglie è fuori casa. Parte l'immane flashback (anche se la definizione, nel contesto de *I Griffin*, è in realtà

sostanzialmente errata, trattandosi più che altro di una sorta di visualizzazione mentale, di simulazione incarnata dall'evocazione): Lois, la moglie di Peter, esce chiudendosi alle spalle la porta della villetta dei Griffin. A questo punto l'uomo mette in atto una serie di accorgimenti per poter sfogliare indisturbato e in gran segreto una rivista porno: attiva con una chiave nascosta un ascensore dietro un finto armadio e scende in un lunghissimo, interminabile corridoio sotterraneo dall'aspetto fantascientifico, diviso da decine di portelli automatici che si aprono al suo passaggio, incrociando loculi di inservienti in cravatta e camicia che

lo salutano cordialmente. La passeggiata di Peter spreca probabilmente quasi 5 minuti effettivi della puntata, che in tutto ha una durata fissa di 21'. Dopo aver camminato tanto, finalmente Peter può entrare in una stanza sigillata dove lo aspetta un numero di *Playboy*. Terminata la scenetta con una minima esclamazione di sorpresa del personaggio che apre la rivista, l'episodio può tornare al suo labile plot principale.

Davanti a una comicità che agisce scardinando così apertamente le aspettative e la frustrazione dello spettatore (e molto spesso anche degli stessi personaggi), una delle attenzioni che sono state poste meno in evidenza, in un panorama invece sempre più attento all'analisi dei cartoni animati e delle produzioni televisive del genere, è quella sul tempo e sul lavoro che vengono *consapevolmente sprecati* per queste sacche di (non)senso. Quanti animatori, disegnatori, storyboarder, hanno chinato la testa sul foglio o sul pc per realizzare una sequenza che *non serve a nulla*? In ogni istante di questa incommensurabile dispersione che MacFarlane mette in atto con ognuna delle sue digressioni senza alcuna direzione, funzionalità, o appiglio, si esplicita la portata rivoluzionaria del suo gesto. Quella di costringerci (noi, i suoi spettatori, le sue creature, ma anche appunto i suoi collaboratori, i suoi produttori...) a *perdere tempo*.

Scrivo bene Francesca Bea sul lucidissimo *Ted*: MacFarlane sa bene quanto la televisione, e adesso anche il cinema, siano delle meravigliose perdite di tempo coscienti, ore preziose trafugate alla funzionalità della nostra esistenza. Nel dilatare la percezione dell'assoluta inutilità di quanto vediamo depurandolo da ogni causalità e frontalità, diremmo di ogni *ontologia*, rendendo anzi vertiginosamente collaterale l'intero suo corpus artistico, come lo spin off di *Family Guy*, *The Cleveland Show*, che in realtà ne rappresenta una nuova estensione, portandone avanti il gioco del tirarla per le lunghe (cosa? la speranza che possa esserci un senso? l'apparenza che questo possa servire a nascondere o rivelarlo?), MacFarlane dà subito e tranquillamente ragione a chi, in un'annosa diatriba mai sedata, lamentava che non servissero *I Griffin* dopo che Groening ci aveva già donato *I Simpson* ("serve" magari un po' di più *American Dad*, la creatura di MacFarlane più apertamente satirica e infatti la meno interessante).

È vero (per fortuna), com'è vero che di questo provocatore dai mille talenti (oltre a scrivere e realizzare cartoni è in grado di doppiare una decina di personaggi nella stessa serie), classe 1973, alla fine l'aspetto meno eclatante sia proprio lo sbocato senso per la dissacrazione, l'amore per l'umorismo scorretto e "basso" nel tentativo anche





un po' spaccone di *épater*.

In realtà, la genialità di MacFarlane è invece tutta nella sua impunità, nell'essersi riuscito a infiltrare nel sistema della produzione culturale americana (a livelli altissimi, i suoi cartoni sono prodotti dalla Fox) per farsi finanziare gli inconcludenti giri a vuoto dei suoi personaggi. Nell'aver piegato il sistema produttivo e dei consumi all'assoluta evanescenza delle sue creature (si veda ad esempio la sfrenata *Cavalcade of cartoon comedy*, dove MacFarlane sfoga in miniepisodi di un paio di minuti l'uno, distribuiti sul web, tutta la sua passione

per un demenziale blasfemo e volgarissimo, e che sono un progetto sponsorizzato da una istituzione per famiglie come Burger King). Nel non averci detto nulla pur avendo la possibilità e la cassa di risonanza per farlo, o forse nell'averne un sacco di cose da dire ma nel non ricordarsele in questo istante, come i [Ramones](#).

Lo slancio di MacFarlane è allora davvero quello di voler tenere in scacco i giorni, la memoria (di nuovo *Ted*), sperando che distraendoci noi si possa far finta di non notare la turpe cospirazione del bestiale Caliban e dei suoi accoliti contro la nostra vita. *Ecce Homo*.

Un'eventuale difesa di MacFarlane potrebbe risultare alla fine non troppo lontana da quella pronunciata da Cecilia Gimenez dopo che il mondo intero si è [reso conto dello scempio](#) attuato sull'opera di Elias Garcia Martinez esposta al Santuario della Misericordia di Borja: *"Chiunque ha messo piede nella chiesa mi ha visto dipingere. L'ho fatto solo perché me lo ha chiesto il parroco. D'altronde in tanti mi hanno visto dipingere, non ho fatto nulla per nascondermi"*.

Quella di Seth MacFarlane è una purissima, vertiginosa arte della distrazione. Avevo qualcosa da dire, ma mi è passata di mente.



## LO HOBBIT - UN VIAGGIO INASPETTATO

*The Hobbit : An Unespected Journey*  
di Peter Jackson

# Oltre i confini del visibile

di emanuele di porto

*Peter Jackson poteva accontentarsi di riproporre la sua celebrata versione della Terra di Mezzo ma non ha esitato a ridefinirla dopo dieci anni di progresso tecnologico*

I film di Peter Jackson hanno sempre avuto il punto *attrattivo* dell'innovazione tecnologica. La loro presentazione ama sfoggiare l'elenco dei prodigi e del progresso e *The Hobbit* non fa eccezione. Le differenze rispetto a [The Lord of the Rings](#) non si fermano alla stereoscopia e alla massiccia diffusione dell'IMAX, che in questi dieci anni hanno cercato di cambiare la fruizione del film. La sua Weta ha deciso di girare *The Hobbit* in un 3D ad alta frequenza: il film va a quaranta fotogrammi al secondo invece della convenzionale velocità del cinema. La defini-

zione e l'effetto realistico sono tanto inediti da essere persino fastidiosi e il disturbo conferma una *nuova qualità* dell'immagine. La sostanza della sua operazione è una rinnovata obbedienza ad una visione che deve avere la dote peculiare del *movimento*. L'accurata ricostruzione di tutti i minimi dettagli di un contesto *fantasy* è in perfetta continuità con il lavoro che il regista neozelandese ha perseguito durante tutta la sua carriera: si allaccia anche al doloroso e lirico limbo di [The Lovely Bones](#) e alla riduzione di un altro romanzo *impossibile* come quello

di Alice Sebold. La sua ostinata ricerca di un cinema che porta sempre più in avanti i confini del rappresentabile hanno suggerito spesso il paragone con Ray Harryhausen. Il confronto diretto con il pioniere degli effetti speciali ha determinato la sua sconfitta più cocente: la multimilionaria esperienza digitale di [King Kong](#) non ha retto il parallelo con il modello del 1933 e con le sue animazioni a passo zero. La sua interpretazione della Terra di Mezzo non ha un simile referente con cui fare una comparazione: il parziale esperimento in rotoscopio di Ralph Bakshi risale al 1978 e aveva delle altre intenzioni. *The Hobbit* conferma quello che la New Line aveva cercato di smentire durante tutta la lunga diatriba contrattuale della pre-produzione: Peter Jackson è ancora l'unico regista *vivente* che può affrontare tutte le infinite sfaccettature del mondo tolkieniano. È un diritto che nasce non tanto dal possesso di un know-how tecnico che appartiene a



molti altri cineasti ma da un'altra fondamentale *conditio sine qua non*: da quando si è imbattuto per la prima volta con l'opera dello scrittore e del filologo inglese, ha vagheggiato la sua visualizzazione ed è cresciuto con il sogno di realizzarla. Il suo approccio a *The Hobbit* è quello di un innamorato delle sue saghe e del cinema come unico strumento che gli ha permesso di far vivere un corpus di situazioni, panorami, culture e battaglie che fino a quel momento aveva solo fantasticato. Questa nuova trilogia si sarebbe potuta dispiegare sullo stesso sentiero di quella precedente, che aveva finito con un bottino trionfale di incassi, premi ed onorificenze: il credito accumulato sarebbe stato sufficiente a garantire il suo ritorno economico. Peter Jackson non solo ha affrontato la nuova sfida dal principio ma ha persino messo in discussione tutte le certezze che aveva

acquisito. *The Hobbit* preferisce giocare sulla costruzione di un nuovo personaggio: abbandona la sua tranquillità proprio come il protagonista lascia la quiete della sua casa nella Contea per buttarsi nell'insicurezza di un'impresa improbabile. Un altro film si sarebbe concentrato nella preparazione del momento atteso del primo incontro tra Bilbo Baggins e Gollum e della loro già memorabile battaglia a colpi di indovinelli. Invece, la centralità dell'eroe deve essere meritata e il protagonista trova la sua posizione solo dopo una serie di eventi che lo vedono in disparte: i nani che deve accompagnare lo trattano come un peso e si domandano continuamente quale sia il suo ruolo nella loro missione di riconquista della Montagna Solitaria. È Gandalf a tenere in piedi la sua candidatura e a difendere la sua parte almeno fino a quando la sua passività non viene riscat-

tata dall'azione e dalla soggettiva guadagnata attraverso la casuale sottrazione dell'anello: è solo allora che l'improvvisato avventuriero può procedere con le sue gambe. Il performance capture e tutta la potenza digitale della Weta vengono messi al servizio della fascinazione del regista verso l'immaginazione e la trascendente epica tolkieniana. Un film *mai visto* come *The Hobbit* si inchina alla semplicità della sua morale: piccoli uomini possono fare grandi cose. *Perché Bilbo Baggins? Perché ho paura e lui mi dà coraggio.*

**Interpreti:** Martin Freeman, Ian McKellen, Richard Armitage, Benedict Cumberbatch, Ian Holm, Elijah Wood, Hugo Weaving, Cate Blanchett,

**Distribuzione:** Warner Bros

**Durata:** 164'

**Origine:** USA/Nuova Zelanda, 2012



# Sopravvivere al XXI secolo

di federico chiacchiarini

*Sam Mendes non lesina di trasformare il prototipo del cinema seriale e industriale in un delizioso giocattolo d'autore, dentro le linee concettuali di un cinema orgogliosamente "post"*

M, Q, 007... sono i nomi in codice dell'immaginario di un'epoca. Un'altra epoca. Quella della "Terza Guerra Mondiale", storicamente conosciuta come "Guerra Fredda". È lì che nasce la più longeva delle serie cinematografiche, che quest'anno festeggia il suo 50° compleanno. Nato dalla penna di Ian Fleming nel dopoguerra (la seconda...), il personaggio di James Bond trovò la sua consacrazio-

ne proprio nell'anno cruciale della Guerra Fredda, il 1962, quello che seguì la costruzione del Muro di Berlino, e che con la crisi dei Missili di Cuba portò il mondo vicinissimo alla guerra nucleare. Ma bisogna avere almeno cinquant'anni per sentire queste vicende non come asettiche ricostruzioni storiche, ma come elementi che vivono sulla propria pelle, dentro il proprio immaginario. Non sono sto-

rie per giovani, insomma. È un prodotto d'altri tempi destinato ad un pubblico adulto? Forse... Ma oggi la cultura pop vive di innesti, di improvvisi revival, di scoperte e riscoperte, in una sorta di bricolage culturale che sembra aver trasformato la cultura mainstream in una creatura post punk. Le barriere (della storia) sono ormai superate, i corpi cinematografici sono delle icone di un immaginario più complesso, dove l'odore della pellicola e della sale fumose anni sessanta, si mescola con la logica della cifra digitale dell'era Youtube. Dov'è il vecchio? Dove sta, il nuovo? *"La giovinezza non è garanzia di innovazione"*, dice James Bond/Daniel Craig, quasi a voler riaffermare la cultura dell'esperienza – analogica – "contro" quella delle nuove generazioni digitali. Ed ecco che il kit di James Bond anno 2012,





si riduce a una pistola, sia pure personalizzata, e un localizzatore. In un mondo postmoderno dove tutti possediamo le tecnologie più complesse ed avanzate, la spia supertecnologia per antonomasia si ripresenta in una sorta di "grado zero", rimettendo al centro dell'esperienza umana il corpo, il pensiero (e l'azione!).

Chiamato dall'amico Daniel Craig per celebrare questo cinquantennale, Sam Mendes (in preziosa buona compagnia, lo sceneggiatore John Logan, lo scenografo Dennis Gassner e il

top della fotografia, Roger Deakins) non lesina nel trasformare il prototipo del cinema seriale e industriale in un delizioso giocattolo d'autore, dentro le linee concettuali di un cinema orgogliosamente "post".

Perché nel 2012 le dinamiche che erano tutte dentro la serie della seconda metà del 900, sono ormai saltate. La Cortina di Ferro non c'è più, persino gli arabi non sono più il nostro "altro da sé", né lo sono gli asiatici, insomma: il nemico non si vede più. Però c'è ancora. Neanche fossimo in un Cronenberg anni

ottanta, questo è dannatamente rimasto dentro le nostre strutture (mentali e organizzative). Siamo alla resa dei conti, dove il mostro si annida dentro il nostro stesso organismo. Niente di nuovo, si dirà, per chi ha masticato pane e horror da trent'anni... ma 007 non è un cinema di genere sperimentale, è il campione del cinema della tradizione spettacolare e spensierato, quello dell'era dei Blockbuster. Ma oggi neanche ci sono più le catene, il cinema si smaterializza dalla pellicola, i luoghi della persistenza della retina si moltiplicano e personalizzano.

Cosa resta? Restano le macerie, non della Storia, ma dell'immaginario collettivo, ed ecco che Mendes, letteralmente, ci ricaccia nel sottosuolo (ancora i mostri dell'horror), nei cunicoli di una Londra ancora sotto i bombardamenti nazisti, luoghi churchilliani dove l'apparato dello spionaggio deve rifugiarsi dopo gli attacchi frontali del cattivissimo Silva (un Javier Bardem sempre gioiosamente sopra le righe, quasi un magnifico criminale dandy, che si presenta in quel fantastico piano sequen-





za dove da campo lunghissimo arriva fino al primissimo piano). Ma il problema del nuovo conflitto, non è più la forza militare del nemico, o gli obiettivi strategici. Il nemico è una scheggia impazzita di un rapporto "edipico" irrisolto (che poi sia con una donna e abbia atteggiamenti gay è garanzia del perfetto melting pot sessuale dei nostri tempi), e il vero dramma è la messa a nudo delle identità delle spie. Dichiarare le identità diventa il vero atto criminale dei nostri tempi, la trasparenza il peggior crimine possibile.

Ed ecco che *Skyfall* nella mani magiche di Sam Mendes sembra ridisegnare degli scenari narrativi che sono consapevoli del fatto che 007 è inevitabilmente un'icona del XX secolo, e che pertanto può essere rivitalizzato solo esasperando il conflitto. Non a caso passando per Shanghai ([la capitale del XXI secolo...](#)), teatro delle peripezie dell'Ethan Hunt di *Mission Impossible*. Il vecchio e il nuovo si incrociano, i confini del mondo

si spostano, gli skyline delle metropoli competono nell'immaginario collettivo (dalla New York di *Spiderman* a Shanghai fino a Dubai, veri scenari del nuovo secolo, così ingloriosamente dimenticati dall'ultimo *Batman*, dove Gotham City non è né gotica né futurista, ma pura ripetizione del vecchio nuovo mondo...).

Lo scontro, alla fine, è tutto interno alle logiche, ormai obsolete, di un'organizzazione che viveva sui due grandi tabù, esplosi nel nuovo millennio: la segretezza e

la tecnologia.

Oggi il sapere e le informazioni posso appartenere a tutti in un secondo, e la tecnologia è il mondo. Segreti e tecnica non appartengono solo agli agenti segreti, ma sono patrimonio di qualsiasi giovanotto nativo digitale. E mentre i corpi del '900, quello di M (Judy Dench) che resiste per mantenere la sua funzione sociale e quello di Silva che invece vuole farla deflagrare in un abbraccio mortale, sembrano destinati a finire, 007 sembra trovare nelle tracce nascoste del suo corpo d'azione puro il luogo - anche *geo(bio)grafico* - indispensabile, da dove ripartire, magari trasformandosi, come nella fin troppo teorica sua prima apparizione, in un'ombra.

Resistere, parafrasando Paul Nizan *"Avevo cinquant'anni e non permetterò mai a nessuno di dire che questa è l'età più bella della vita"...*

**Interpreti:** Daniel Craig, Javier Bardem, Ralph Fiennes, Naomie Harris, Albert Finney, Judi Dench  
**Distribuzione:** Universal Pictures  
**Durata:** 145'  
**Origine:** UK/USA, 2012



# *In the mood for Bond* Il mondo di 007

di carlo valeri

James Bond ne fa 50. Cinquant'anni nel corso dei quali la serie ha raccontato in filigrana mezzo secolo di storia politica, merceologica e metacinematografica del nostro mondo



L'uscita in sala di *Skyfall*, 24esimo film di James Bond, suggella i 50 anni compiuti dal personaggio nato dalla penna di Ian Fleming. Risale infatti all'ottobre del 1962 l'esordio sul grande schermo di Sean Connery in *007 Licenza di uccidere* (*Dr. No*) di Terence Young. Cinquant'anni nel corso dei quali la serie ha vissuto impennate straordinarie, qualche (poca) battuta d'arresto, sapendo raccontare in filigrana mezzo secolo di storia politica, merceologica e metacinematografica del nostro mondo. Se c'è un merito assoluto del personaggio Bond e dei film da lui incarnati è stato il suo essere dentro il (doppio) mondo (del cinema e della vita),

in un continuo gioco di rispecchiamenti, citazioni, riflessioni incrociate.

Qui di seguito proponiamo una breve guida all'universo Bond, dettato soprattutto non dall'impulso di stilare un elenco enciclopedico, bensì una parziale mappatura di parole chiave con cui barcamenarsi nei 23 film che hanno accompagnato il pubblico dal 1962 a oggi. Appunti sparsi su un eroe del nostro tempo.

#### **Scenografia/Mondo/Ken Adam.**

Se il punto di partenza del Bond cinematografico è il personaggio letterario creato dal romanziere-



Al lato: *La spia che mi amava*  
In basso: *Quantum of Solace*

re, ex militare inglese, Ian Fleming (la cui prima avventura *Casino Royale* trovò pubblicazione nel 1952), è probabilmente grazie al genio visivo dello scenografo Ken Adam che la saga ha saputo trovare forma attraverso un insieme di mondi che segnano non soltanto i passaggi geografici delle avventure di Bond, ma un'intera catalogazione di figure architettoniche che hanno ripensato e rivoluzionato il ruolo del set nel cinema del dopoguerra. Adam è forse con il produttore Broccoli il vero "autore" di 007. Cambiano i registi dietro la macchina da presa (Young, Hamilton, Gilbert, Glenn), ma la formula e l'impianto visivo non mutano, segnati dagli ambienti di quello che è stato il più grande art director del cinema novecentesco. Innumerevoli i pezzi di bravura: dalla base giamaicana del Dottor No dagli echi espressionisti in *Licenza di Uccidere* a quella vulcanica di *Si vive solo due volte*, dal plastico di Fort Alamo in *Goldfinger* alla città sottomarina del villain Stromberg in *La*

*spia che mi amava*. È Adam la firma nascosta su cui per anni si sono appoggiati gli onesti mestieranti bondiani, al punto da far ricoprire all'autore delle scenografie di *Il dottor Stranamore* e *2001 Odissea nello spazio* un ruolo talmente rilevante in fase di preproduzione da influenzare scelte di sceneggiature e sceneggiatori.

#### Titoli di testa.

Marchio di fabbrica indelebile della serie. Momento di cinema sperimentale assoluto, con mescolanze epocali tra il musical, l'estetica pubblicitaria dei decenni di appartenenza e la sintesi teorico-tematica dei linguaggi. Dal tema orchestrale dei primi due capitoli alla [canzone originale cantata da Shirley Bassey](#), che da *Goldfinger* (1964) in poi diventa un must nei titoli di testa, evidenziando la irrinunciabile valenza pop di ogni operazione. L'elenco delle Bond-songs contiene perle assolute che vanno da *You only live twice* di Nancy Sinatra alla bellissima [Nobody knows it better](#) (da *La spia che mi amava*, 1977) di Nancy Simon, fino alla versione roccettara del più recente *Casino Royale* (2006), con l'ottima *You know my name* di Chris Cornell, perfetto biglietto da visita musicale del "duro" cambio di rotta sancito da Martin Campbell e Daniel Craig in quello che è senza





dubbio una delle vette di 007 al cinema. Spesso i titoli di testa scandiscono in modo emblematico i temi, gli snodi cromatici dei film, o anche semplicemente le location esotiche che li caratterizzano: il giallo-oro di *Goldfinger*, i vulcani giapponesi di *Si vive solo due volte*, le immersioni subacquee di *Solo per i tuoi occhi*, le carte da poker di *Casino Royale* e ancora l'acqua e le dune desertiche in *Quantum of solace*.

### **Attori.**

Da Sean Connery al magnifico Daniel Craig. Sei corpi che hanno incarnato James Bond segnando in un modo o nell'altro il cambiamento del Tempo. Se Connery per questioni anagrafiche e storiche ricopre l'immagine mitologica del modello originario, inaugurando il primo esperimento action di recitazione cinematografica capace di mescolare l'erotismo iconografico con la tradizione teatrale e soprattutto la modernità cinetica del corpo (nel cinema, Roger Moore nel suo gignismo perenne incarna l'edonismo di superficie di una macchina spettacolare che tra gli anni Settanta e gli Ottanta va avanti a oltranza con il pilota automatico. L'incedere irreversibile verso un'immagine che è di assoluta neutralità patinata converge così in Pierce Brosnan, che tenta di recuperare Connery per poi scoprirsi perfetto allievo di Moore. Brosnan è il volto/corpo pubblicitario perfetto per rilanciare la serie con gadget ipertecnologici e nemici incastonati dentro una contemporaneità talmente orizzontale e veloce da sciogliere gradualmente i film in questione (*Goldeneye*, *Il domani non muore mai*, *Il mondo non basta*, *La morte può atten-*

*dere*) nella consapevolezza dell'effimero. È con Craig allora che la virtualità di Moore/Brosnan si interrompe per riscoprire le sofferenze dell'anima e della carne. Il Craig di *Casino Royale* e *Quantum of Solace* più che una rifondazione si impone come riformulazione assoluta di Bond. Che diventa corpo sanguinante, denso di brutalità animalesca e sentimentalismo sfrenato (il melodramma di *Vesper* che attraversa i due film è forse l'innesto più sorprendente del Bond di Craig). A margine di tutto il duo George Lazenby (*Al servizio di sua maestà*, 1969) e Timothy Dalton (*Zona pericolo*, 1987; *Vendetta privata*, 1989) può esser visto a posteriori come il doppio punto di rottura intellettuale per rivitalizzare il personaggio in ambito esistenziale. I loro 007 sono uomini che subiscono lutti (la morte della moglie di Bond nel film con Lazenby) e rinnegano il loro status (Bond non più 007 ma killer ossessivo in *Vendetta privata*). Troppo reali (forse) per essere veri.



# I demoni e gli dei

di simone emiliani

*Si congeda alla grande l'ultimo capitolo della saga nata dalla penna di Stephenie Meyer, un horror che scivola sempre di più verso il melodramma con residui del cinema degli anni '30*

I Demoni e gli Dei si liberano della creazione letteraria di Stephenie Meyer. Così, di botto, all'improvviso, senza nessun preavviso. Proprio nel 5° e ultimo capitolo della saga. E rispetto al film precedente, proprio qui si sente la mano di Bill Condon che in *Breaking Dawn. Parte 2* riporta a galla tutti gli spettri del suo film migliore, proprio il biopic su James Whale, regista di *Frankenstein*, che dal 1957 ri-

guardava quasi verso il proprio passato.

Già si parte sotto il segno della mutazione attuata. Bella ora è madre ed è diventata un vampiro. Lei non si è mai sentita così viva e anche il marito Edward se ne accorge. Viene mantenuto anche il legame con l'amico licantropo Taylor il cui destino s'intreccia proprio con quello della figlia Renesmee. Ma in questa famiglia allargata ci

sono delle oscure forze minacciose che hanno intenzione di sterminarla.

Condon sembra ritornare ancora nella mente di Whale: mostri col cuore umano (*Frankenstein*), sparizioni e improvvise metamorfosi (*L'uomo invisibile*), volti dietro ai quali se ne nascondono altri (*La maschera di ferro*). In tutti gli scontri della parte action prevale, come nel cinema del regista statunitense degli anni '30 e '40, quella commistione tra horror e melodramma, quest'ultimo che si esalta già in apertura del film, con il dettaglio degli occhi rossi di Bella, traccia cromatica incandescente, in una strada tra le fiamme e il sangue del *Dracula* di Francis Ford Coppola ma vicino anche a quelle accelerazioni blockbuster anni '90 di Renny Harlin. La scalata verticale di Bella sulla roccia, quando vede una sua possibi-





le preda, sembra ripiegare, su una velocità più impazzita, di *Cliffhanger*.

Ha una strana magia questo ultimo *Breaking Dawn. Parte 2*, che supera anche quegli eccessi sui corpi volanti nei boschi, con la protagonista nuova guerriera. Kristen Stewart si riscatta dall'opaca espressività degli ultimi due episodi mentre Robert Pattinson è sempre più straordinariamente invisibile, quasi un'incarnazione che viene dall'aldilà, forse emanazione di quelle figure romantiche

dissolte nel tempo che riappaiono all'improvviso, ma anche di quegli angeli del cinema di Brad Silberling che si moltiplicano e si radunano per un raduno forse secolare. Basta un solo stacco di montaggio per trasformare uno scontro che rischiava di diventare statico in un'esplosione dell'immaginazione soggettiva. Quasi un film sul cinema, sull'atto della creazione, sul contagio, dove il ritorno di Pattinson da *Cosmopolis* sembra essersi trascinato appresso echi cronenbergiani, evidenti nel

contatto della mano della figlia della coppia che le fa già nascere i primi ricordi e le prime proiezioni visive, essendo già un viaggio nei meandri del cervello umano.

Quasi sempre sulla linea tra gli alti (il primo *Twilight*) e i bassi (*Eclipse*) della saga, ma l'ultima mezz'ora è da urlo. Il film finisce prima. Poi un nuovo raduno, cinematografico, dove *Breaking Dawn. Parte 2* si apre e condensa tutti e cinque i capitoli, una grande invenzione dove i due personaggi, proprio come James Whale di *Demoni* e dei si guardano indietro. E nel suo essere definitivo, lascia addosso un po' il rimpianto di una fine, di qualcosa che nel bene e nel male è stata indimenticabile.



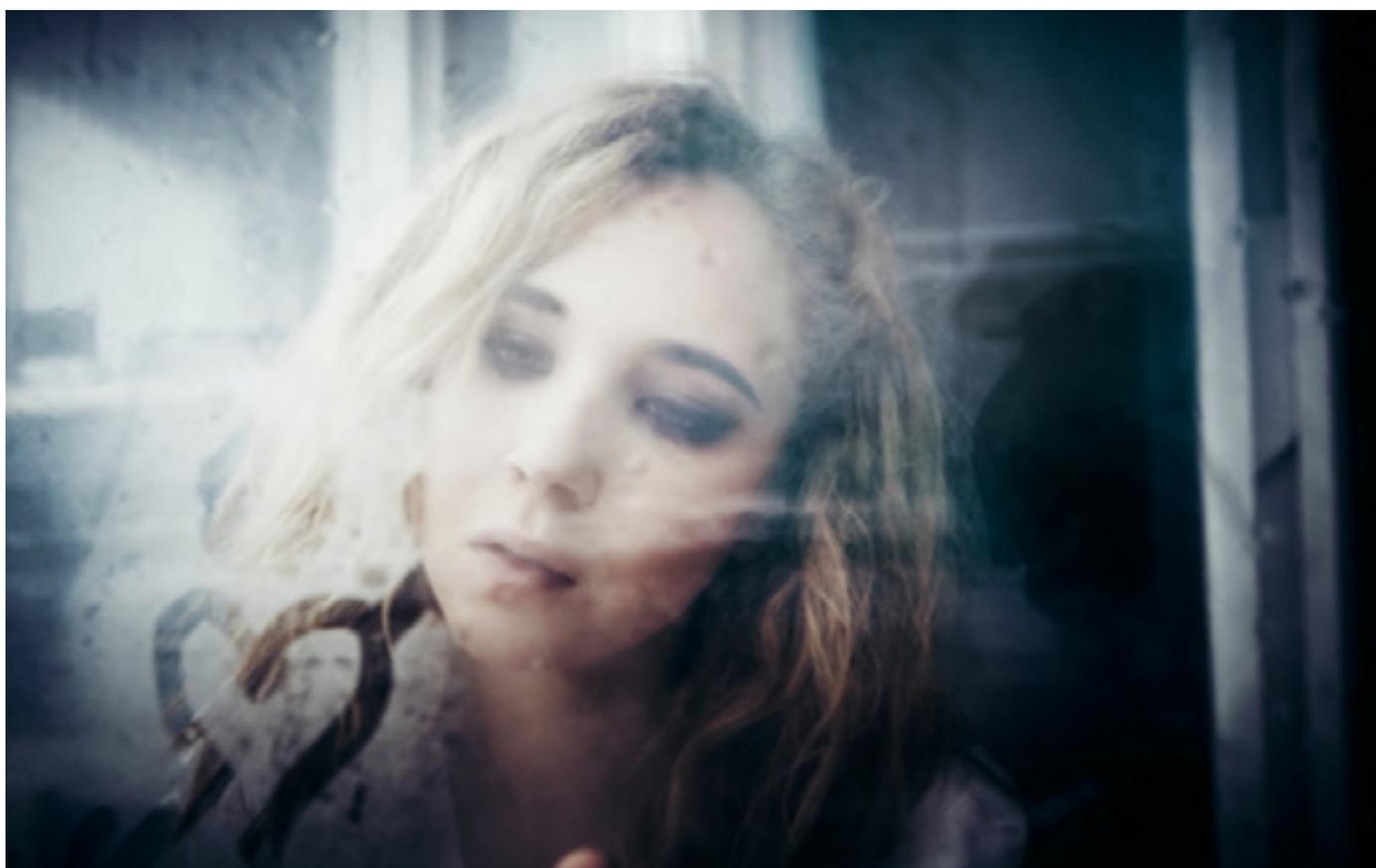
**Interpreti:** Kristen Stewart, Robert Pattinson, Taylor Lautner, Dakota Fanning, Michael Sheen, Jamie Campbell Bower, Anna Kendrick  
**Distribuzione:** Eagle Pictures  
**Durata:** 116'  
**Origine:** USA, 2012



# Juno Temple

## Wild Cinderella

di margherita palazzo



La Dottie di [Killer Joe](#) è una narratrice, un filtro. È attraverso il suo sguardo, che sopraffatto dalla realtà oggettiva trova da qualche parte una sua purezza svampita, che assistiamo con colpevole godimento a questo squarcio di psicosi familiare, tanto più cupo quanto più intriso di umorismo. Anche se vive di televisione (non storie d'amore, ma il kung-fu di Bruce Lee) sognando sfrenatamente e quasi evaporando in una nuvola di bionda innocenza infantile, la sua è una vecchissima tristezza (non troppo diversa, in questo, dalla Jeliza-Rose di *Tideland*). Come una figlia del sud con una coroncina di cartone, una (Shirley) Temple cresciuta e ammaccata, Dottie ha passato la vita a osservare sen-

za giudicare, a ascoltare gli orribili scontri tra gli "adulti" contro le pareti inesistenti della roulotte, e come Roadrunner l'uccello del deserto, il suo eroe dei cartoni preferito, che riesce a sfuggire a Wile E. Coyote solo per velocità e astuzia, Dottie è sopravvissuta: finora. *"Una versione perversa di Cenerentola"*, dice William Friedkin - pinza nei capelli, vecchie tute, vagabonda scalza in camicia da notte, sonnambula - perduta in una moderna, oscura Spoon River. La perfetta incarnazione di questo sonnambulismo che è anche il film stesso: in cui ciascuno vede tutto, sa tutto, accetta tutto, ma a volte finge di dormire. Benché britannica, questa giovane attrice ha reso splendidamente un personaggio profondamente



americano, le cui radici vanno cercate in un southern gothic reinventato, quello di Philip Ridley di *Riflessi sulla pelle* e degli strazianti racconti di *L'angelo sul tetto* di Russell Banks; quello che si immagina a margine dei quadri di Andrew Wyeth. Da qui - e dalla tradizione letteraria che cercando il nero nei campi e nelle città, fa capo a Tennessee Williams, William Faulkner, Jim Thompson - il geniale autore della pièce da cui è tratto *Killer Joe*, Tracy Letts, ha partorito un'epopea (ambientata in Texas e spostata a New Orleans nel film) che solo a uno sguardo superficiale può sembrare esclu-

sivamente materia da *black comedy*: come leggendo il capolavoro di Cormac McCarthy *Suttree*, dove una patina di sporco e di miseria incrosta certi passaggi tanto disperati da diventare comici, si ride, ma si ride incapaci di credere ai propri occhi, per la assoluta indifferenza con cui ciascun personaggio si pone di fronte ai dilemmi dell'etica, del sangue, dell'umiliazione e della morte stessa. Tranne forse che nell'esplosione finale di Dottie, dove un urlo di ribellione rivolto a tutti, compreso allo psicotico principe azzurro, rompe questa silenziosa routine da sitcom dell'orrore.

Come Dottie, la sua interprete, dietro l'aria svagata e maliziosa, cova carisma e determinazione. Della Juno Violet Temple nata da Amanda e Julien (regista conosciuto per *Bullet* con Mickey Rourke, *Absolute Beginners*, per i documentari - *Oil City Confidential*, *Requiem for Detroit*, e soprattutto per i suoi lavori sui Sex Pistols e Joe Strummer) si può già dire che l'attitudine punk non è una posa: le sue scelte svelano una predilezione per il cinema indipendente e gli esordi coraggiosi, i ruoli provocatori, ma gestiti con misura e mestiere. Dopo l'esordio in *Jean Vigo: Passion for life*, del '97, nel 2006 è la figlia di Cate Blanchett in [Diario di uno scandalo](#). In seguito affronta il costume: [Espiazione](#), [L'altra donna del re](#), ultimamente *I Tre moschettieri* e la commedia, sia dolce che amara ([Anno uno](#) di Ramis, [Greenberg](#) di Baumbach). Nel 2009 è una delle inquiete collegiali, più ninfe





di *Hanging Rock* che vergini suicide, di *Cracks*, debutto alla regia di Jordan Scott, figlia di Ridley. Ma le sue performance migliori restano quelle in cui può esprimere il passaggio tra infanzia e maturità, ruoli che testimoniano come sia affrettato imprigionarla nella caricatura dell'ennesima Lolita postmoderna (un percorso che in Europa ha fatto prima di lei Ludivine Sagnier): è stata l'intensa quindicenne Anna (da adulta interpretata da Diane Kruger) simbolo dell'amore eterno nel vertiginoso *Mr Nobody* (2009) di Jaco Van Dormael, e la teenager proletaria di *Little Birds* (2011) esordio alla regia di Elgin James, musicista hardcore punk non estraneo alla prigione.

Nel 2010 Juno entra nell'indefinibile, immaginifico universo di uno dei più grandi cantori dell'adolescenza degli ultimi 30 anni: l'indipendente Gregg Araki, in *Kaboom*: "né thriller, né Science-Fiction, né commedia demenziale, né horror, eppure tutte queste cose insieme". Sfumature, mondi paralleli, più che generi, che, come il film, la

Temple riesce a far convivere. La sua London è un insieme delle caratteristiche dell'attrice, una figura imprevedibile, disinibita ma anche angelica, carnale e capace di volgarità, ma astratta come un avatar o la Campanellino di Peter Pan: per il protagonista gay, Smith, è una specie di epifania non tanto sessuale quanto proprio allucinatoria, come se fosse lei stessa una droga psicotropa.

Sostituisce poi Ellen Page (di due anni più grande, altra giovane attrice dotata di personalità) in una storia originale: *Jack & Diane* (2012) dell'indipendente Bradley Rust Gray, dove vive con un'altra ragazza l'esperienza del primo amore, tra le animazioni e gli effetti dei fratelli Quay e di Gabe Bartalos, fino a attraversare una mutazione dolorosa e surreale, come gli adolescenti di *Black Hole*.

A sfruttare la sensualità ribelle di Juno sono stati soprattutto Rob Epstein e Jeffrey Friedman, che l'hanno voluta in *Lovelace* (2012) e l'esordiente Abe Sylvia (*Dirty Girl*, 2011). Per ora, tra i suoi



progetti futuri c'è un equilibrio interessante tra commedia, thriller, road movie (*Small Apartments* di Jonas Åkerlund e *Wild Side* di Jesse Baget, dove è ancora una principessa malandata: una reginetta di bellezza in fuga da un killer) dramma (*Truck Stop* di Tony Aloupis, dove sarà la prostituta dal cuore d'oro, migliore improbabile amica di un ragazzo gravemente malato, accanto a un'altra giovane diva in ascesa, Jennifer Lawrence; *Afternoon Delight*, esordio di Jill Soloway, produttrice di *Six Feet Under* e *Grey's Anatomy* tra le altre serie) fantasy (*Horns* di Alexandre Aja) anche mescolato con la satira e la crisi economica, in un altro esordio indipendente (*The Brass Teapot* di Ramaa Mosley).

Sarà poi l'eroina di un'isola chiamata Destino, abitata da persone bizzarre, in *M* di David Michaels. Speriamo che la Temple - ultimamente corteggiata da produzioni più grandi, come *The Dark Knight Rises* di Christopher Nolan; fatina in *Maleficent*, fiaba dark firmata Disney - continui a fare delle scelte audaci.

Uno dei titoli più allettanti, in cui potremo seguire la sua evoluzione, è certamente *Magic Magic* di Sebastián Silva, regista di *La nana*, in cui troviamo anche Michael Cera, la brava Catalina Sandino Moreno di *Maria Full of Grace* e *L'amore giovane* e Emily Browning (stessa età della Temple, come di Mia Wasikowska, e forse attrice sopravvalutata rispetto alle due coetanee e già superata dal talento di una generazione successiva, quella della Chloë Grace Moretz di *Texas Killing Fields*).

Un horror psicologico in cui Juno si misura con il

ritratto di Alicia, forse schizofrenica, che durante un viaggio in Cile perde i compagni di avventura e il controllo di sé. Un'altra selvaggia Cenerentola, in viaggio dalla sua baracca a una terra straniera, dove il continente estraneo è la sua stessa mente, alle prese con una realtà complessa.

In basso: *Kaboom* di Gregg Araki e *Little Birds* di Elgin James





# Valerio Zurlini

*il regista delle immagini perdute*

di fabiana proietti

*“Sono convinto che una cosa resiste al tempo quando è fatta con grande sincerità, grande onestà di mezzi e con una profonda verità interiore; allora resisterà, come una cosa piccolissima ma resisterà. Una cosa gigantesca fatta senza sincerità ha sempre i giorni contati: non ho mai voluto fare film che avessero i giorni contati, ecco perché ne ho sempre fatti di piccoli”.* (Valerio Zurlini)

Sono resistiti eccome al tempo i film di Valerio Zurlini, protetti forse dalla scarsa esposizione ricevuta, quando il loro autore era oscurato da figure registiche più imponenti. Il cinema italiano non sembra mai avere puntato troppo su di lui che pure ha lavorato con i più grandi interpreti dell'epoca, da Gassman, Mastroianni, Trintignant e Delon alla “triade viscontiana” composta da Claudia Cardinale, Alain Delon e Renato Salvatori, oltre al “feticcio” Jacques Perrin.

Per il tono crepuscolare delle sue pellicole, per gli

interni della piccola – con Cronaca familiare – e alta borghesia – in Estate violenta e La ragazza con la valigia – Zurlini era stato deriso dalla critica dell'epoca, etichettato come il Guido Gozzano del cinema italiano.

E in realtà la sua parabola registica ha finito, suo malgrado, per seguire i versi del poeta crepuscolare: *“amo le rose che non colsi, le cose che potevano essere e non sono state”*. Perché per un corpus esiguo di otto pellicole portate a termine ce ne sono in filigrana almeno altrettante rimaste incompiute, abortite, rubate dai produttori (come Carlo Ponti che gli sottrasse il copione di *Guendalina* per affidarlo a Lattuada...).

Zurlini, che pure aveva inseguito il sogno del cinema con impressionante enfasi, vendendo persino una raccolta di prime edizioni di libri francesi pur di finanziare nel '52 le riprese di *Pugilatori*, rimarrà sempre fatalmente legato a quelle *immagini perdute*, come recita il titolo del suo scritto



postumo, (e dell'omonimo documentario uscito nel 2012) che contiene anche il trattamento e le sceneggiature di progetti accarezzati ma mai approdati al buio della sala, *La zattera della medusa*, *Verso Damasco* e *Il sole nero*.

"Un'opera incompiuta – scrive in questo suo testamento letterario – è una tappa di vita mai percorsa, un traguardo non raggiunto, una somma di anni inutilmente perduti, una cicatrice in più, uno sterile anticipo di morte" e diventa chiaro allora come la vicenda esistenziale dell'autore si intrecci in maniera inestricabile a quelle dei suoi protagonisti, sconfitti dal peso della vita, con un tono che si fa col passare degli anni sempre più radicale e annichilente: dai romanzi di formazione del Carlo Caremoli di *Estate violenta* e poi del Lorenzo Fainardi di *La ragazza con la valigia*, coi loro amori spezzati e quella sensazione, specie nel primo caso, di essere sempre sul precipizio della Storia, che apre anche al giovane Bertolucci di *Prima della rivoluzione*, fino ad arrivare al Daniele Dominici

di *La prima notte di quiete* e al Giovanni Drogo del *Deserto dei tartari*, luttuosi epiloghi di un discorso avviato venti anni prima.

Il nome di Bernardo Bertolucci non è casuale: fra tutti i cineasti italiani Zurlini sembra sempre più, a distanza di anni, l'anello di congiunzione tra il regista parmense e Luchino Visconti, stesso sguardo "aristocratico" sulle miserie storiche e umane e sul crepuscolo borghese, un senso profondo dello stile cinematografico, pur denso di spinte centrifughe, intriso di riferimenti pittorici e letterari, che impreziosiscono la messa in scena senza mai raffreddarla, ma legandola anzi ancor più prepotentemente a un vissuto fatto di letture, visioni e assonanze emotive.

Quelle ritrovate nella letteratura di Vasco Pratolini, che dopo l'innocuo adattamento di *Le ragazze di San Frediano* gli regala con la trasposizione di *Cronaca familiare* il suo unico riconoscimento prestigioso, un Leone d'Oro alla Mostra del Cinema di Venezia del 1962, ma anche la cattiva pubblicità di essere un regista sentimentalista, e nel romanzo-chiave di Dino Buzzati, in grado di definire la poetica zurliniana più di qualsiasi soggetto originale.

Allo stesso modo dell'universo letterario, i quadri di Ottone Rosai, Morandi e De Chirico, alcuni fra i suoi referenti più celebri, non sono mai esterni all'opera, sfoggio culturale o mero décor, ma





sempre interiorizzati dalla soggettività dell'autore che non può concepire il suo mondo se non in quei termini: ne vengono fuori dei paesaggi dell'anima, tanto negli interni del sanatorio di *Cronaca*, quanto nel deserto metafisico della Fortezza Bastiani.

Proprio *Il deserto dei tartari*, assieme all'altro film-testamento, *La prima notte di quiete*, rivela a una visione contemporanea la forza intatta dell'opera di Zurlini, che il tempo non ha scalfito ma semmai rinvigorito.

Come se il suo cinema avesse così precorso i tempi, prefigurato gli scenari eticamente apocalittici in cui ci troviamo da non risultare allora pienamente comprensibile.

E la parabola di Daniele Dominici, un meraviglioso Alain Delon alle prese con uno dei ruoli più indelebili della sua carriera, risulta oggi uno dei capolavori misconosciuti del cinema italiano, un ritorno nella Rimini dei vitelloni felliniani, osservati a distanza di oltre vent'anni con lo sguardo disilluso di un protagonista per molti versi analogo al Marcello della *Dolce vita*.

*La prima notte di quiete* è anche il capolavoro pop e modernissimo di un cineasta spesso fin troppo sottile e raffinato. In grado di sorprendere con una sequenza tutta musicale in cui gli occhi di Delon si posano su Vanina che balla tra le braccia di Gerardo sulle note di *Domani è un altro giorno*: scena puramente mélo di deflagrante potenza emotiva in cui il già metalinguistico personaggio di Vanina è soprattutto l'immagine (im)pura e sfuggente di un cinema che in Zurlini è sempre attrazione irresistibile e dolore straziante.

In alto: *Cronaca familiare*

In basso: *La prima notte di quiete*, *Le ragazze di San Frediano*, *La ragazza con la valigia*





「革命」に、  
すべてを賭けたかった……

1972.2.28

WHERE WERE THEY AIMING THEIR GUNS?

اليوم الذي هز اليابانيين

WAKAMATSU

実録・連合赤軍

あさま山荘への道程

中国朝

みち

# Brucia!

## Soldato di Dio... cinema

di leonardo lardieri

FACES



Koji Wakamatsu è l'autore per antonomasia del cinema concentrato prima ancora che eccentrico. La sua coscienza si sovrappone tra sovrumano e suburbano, stratificandosi incessantemente negli spazi aperti e chiusi, senza però farsi mai scoprire e denudare del tutto. La ricerca gronda ogni volta speranze disilluse e romanticamente fugaci, sulla soglia di dentro o fuori, morte o vita. La sua carne è metallo, corpo tutto di un pezzo, confuso tra i brandelli di processi cognitivi primari. L'impressione è che il cinema di Wakamatsu (vedi soprattutto gli ultimi suoi lavori, *United Red Army* o il meraviglioso *Caterpillar*), come la stessa vita, possano essere definiti soltanto da una sorta di rigore, e quindi da una fondamentale crudeltà, che conduce a qualunque costo le cose alla loro ineluttabile conclusione. Lo sforzo è crudeltà, l'esistenza attra-

verso lo sforzo è crudeltà. La morte è crudeltà, la resurrezione è crudeltà, la trasfigurazione è crudeltà, poiché in tutti i sensi e in un mondo chiuso e circolare (vedi *11/25 The Day Mishima Chose His Own Fate*, o *The Millennial Rapture*) non vi è posto per la vera morte, in quanto l'ascensione è uno strazio, lo spazio chiuso si nutre di vite, ogni vita più forte passa attraverso le altre, le consuma, in un massacro che ancora una volta e per sempre è trasfigurazione e un bene insieme. Per Wakamatsu è grazie alla crudeltà che le cose si coagulano, si aprono i piani sequenza del creato. I suoi corpi lentamente si riducono a masse amorfe che ormai da anni continuava a modellare, deturpare, demolire, scolpire, fino a raggiungere il busto commemorante di lacrime e sangue. Il torbido dell'esistenza circola nelle vene di Wakamatsu,



restituendo al nostro sguardo creature fragilissime come carta di riso, o inesorabilmente spietate, descritte al limite tra documentario e la più visionaria follia. È l'umano affliggimento, che si contorce nell'inquietudine, a comporre un ritratto (o busto) straziante di pietà, che scompiglia le dimensioni melodrammatiche. Wakamatsu è melodrammatico appunto nella dimensione in cui, come quel bambino che si ritrae la prima volta quando sco-

pre il fuoco, la seconda volta ci riprova ancora. Non è vero che un bambino che si è bruciato una volta, sta lontano dal fuoco. È attratto dal fuoco come una falena dalla luce. Sa che se si avvicina si brucerà di nuovo. E ciononostante si avvicina. Così anche Wakamatsu. Concentrico perché per certi versi autodistruttivo, immobile nell'azione più ferocemente agognata, pronto a ricevere un colpo in testa, per annientare l'ultimo barlume di magico realismo (idealista), per cui si sprofonda nella parte bassa della figura umana e la parte bassa della struttura sociale, sulla quale si sostiene la realtà. Non sempre s'impara dall'esperienza, o non sempre si vuole schivare il pericolo. Wakamatsu è un bambino che ci accompagna in un preludio funesto, perché comunque non vuole rinunciare a un'aspirazione d'assoluto (la purezza del fuoco), e forse anche a un cupo desiderio di autodistruzione per troppa prossimità alla "vita" eccessivamente intensa della fiamma... Dopo il preludio però, il cinema di Wakamatsu insegue la verità, a modo suo, "spogliandola" da un mobile esercito di metafore, metonimie, antropomorfismi, elaborati po-





eticamente, e che poi si sono irrigiditi in sapere, illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria (d'altronde l'annientamento nell'autocritica, è sempre operante nella sua concezione di cinema). Nel vortice di un "realismo negativo", il mondo può non avere quindi un senso, ma ha dei sensi sconfinati, forse non dei sensi obbligati, ma certo dei sensi vietati. Ci sono delle cose che non si possono (vogliono) dire, mostrare. La torcia della verità va affievolendosi, allora, nell'assurdità della vita che ci conduce alla morte, ma la stessa morte sarà solo un istante in cui tutto ciò che fu forma sarà prossimo a ripiombare nel caos più assoluto.

**Essere investito e poi morire, per Wakamatsu, è il colpo di grazia per tutti noi, che ci si appella al senso**

Il cinema per Wakamatsu (yakuza pentito, con l'ossessione di accoppiare poliziotti...) è stato un bene, ma il bene resta uno sforzo, dunque una crudeltà supplementare. Esistere è resistere. In fondo, Wakamatsu ci costringe a vincere la tendenza nefasta (ma necessaria) di tutti noi a cercare rifugio (il macello come campi di concentramento e addestramento all'unisono, di *United Red Army*) nel sonno (sogno) della realtà per neutralizzare il trauma del

reale. Dopo la Seconda Guerra Mondiale il "Soldato di Dio", in *Caterpillar*, (ma anche dopo l'11 settembre, se vogliamo), avrebbe potuto scrivere: "Adesso che siamo stati costretti a risvegliarci, tornate a farci dormire il prima possibile". Il reale non è solo il reale dell'irruzione traumatica ma è anche quello della sua ripetizione maligna, così allora si spiega il lacerante e ossessivo riff/rock in *United Red Army* o la ripetizione pulsionale, di godimento di Mishima. La (co)azione a ripetere, a pervadere un silenzio (o rumore) di fondo assordante, un'immobilità del superfluo ma non dello spirito, è l'ostinazione della pulsione a godere al di là di ogni limite, a godere non nonostante la distruzione di sé ma proprio per questa distruzione. Essere investito e poi morire, per Wakamatsu, è il colpo di grazia per tutti noi, che ci si appella al senso, impotente a correggere questa tendenza del non-sense.

Wakamatsu, "soldato di Dio... cinema", pioniera del "pinku eiga", riscopre, prima di spirare, lo strisciare, l'avvilupparsi, il possedere e, grazie alla nostra "nudità", viviamo fuori di noi più di quanto viviamo nel nostro corpo martoriato e votato allo spegnimento, come un tizzone fumante; siamo veicolati da una porzione di mondo estrinseca e del tutto separabile più di quanto non lo sia il nostro misero corpo anatomico. Wakamatsu non è più solo...

# Harris Savides

## Ritornare agli anni '70

di simone emiliani

Il grande direttore della fotografia statunitense è scomparso il 9 ottobre a 55 anni. Aveva appena finito di girare l'ultimo film di Sofia Coppola



Aveva appena finito le riprese di *The Bling Ring* di Sofia Coppola, con cui aveva già collaborato in *Somewhere*. E forse si stava preparando a lavorare al prossimo progetto di Gus Van Sant, con cui aveva cominciato a lavorare da *Scoprendo Forrester* nel 2000 per poi proseguire quasi senza interruzione. Iniziando proprio da *Gerry* (2002), dove si vede la sua mano nei piani-sequenza e nell'uso della steadicam, tappa, come ammette lui stesso, fondamentale: "Gerry è stato per me - aveva detto Harris Savides - un film molto importante, una pietra miliare. Dopo aver lavorato in questo film, è come se avessi capito come filmare per la prima

volta. In una lavorazione così semplice, ho acquisito una confidenza che non ho mai avuto prima". E da questo film si passa ad *Elephant* (2003), *Last Days* (2004) *Milk* (2008) per finire all'ultimo *L'amore che resta* (2011), con la sola interruzione di *Paranoid Park*, la cui fotografia è stata firmata da Christopher Doyle. Harris Savides ci ha lasciati improvvisamente a 55 anni.

La sua estetica è sempre stata riconoscibile per come lasciava intravedere la fonti di luce sull'oggetto, i colori accesi che diventavano quasi glaciali e portavano i segni dell'epoca in cui erano ambientati i film, spesso gli anni '70. Questo de-



## Gerry

cennio, nelle mani di Savides, prende forma, s'infuoca, diventa iperrealista, si rivive non solo come se si fosse tornati indietro nel tempo ma anche attraverso gli occhi e i ricordi di chi lo riproduce. Non è soltanto il caso, per esempio, di *Milk*, ma anche di *Zodiac* (2007) di David Fincher, alle prese per la prima volta con il digitale. Oppure nello stesso anno, di *American Gangster* di Ridley Scott, dove venivano esaltati i contrasti tra la luce e l'ombra, le tonalità sembravano perdere consistenza e si aveva quasi l'illusione del bianco e nero. E se gli anni '70 non venivano ricostruiti, potevano tornare anche come atmosfera, quasi la proiezione di una nostalgia perduta come in *Somewhere*.

In una gran bella intervista, *That's 70 Look* di David Schwartz pubblicata su [www.movingimage-source.us](http://www.movingimage-source.us) il 26 marzo del 2010 veniva infatti sottolineato come Savides fosse, come devoto cinefilo, il diretto erede di certi autori del cinema di quel decennio, dagli statunitensi Bob Rafelson, Alan J. Pakula e Robert Altman agli europei Eric Rohmer, Andrei Tarkovskij ed Ingmar Bergman. E quindi, di conseguenza, debitori di maestri della luce come Gordon Willis, Conrad Hall, Sven Nykvist, Nestor Almendros, Laszlo Kovacs e Vilmos Zsigmond in cui si univa il naturalismo con la stilizzazione.

Nato a New York il 28 settembre del 1957, si è diplomato in fotografia presso la School of Visual Arts di New York, è stato l'unico ad aver vinto 3 MTV Video Music Awards per la miglior fotografia e sempre l'unico ad averlo fatto per due volte di fila per i video *Rain* di Madonna ed *Everybody Hurts* dei R.E.M. Dei suoi lavori degli anni '90 vanno ricordati soprattutto *Omicidio a New Orleans* (1996) di Phil Joanou, *The Game. Nessuna regola* (1997) primo lavoro con David Fincher e poi *Illuminata* (1998) di John Turturro.

Nel decennio successivo, oltre agli straordinari chiaroscuri che sembrano mantenere la tragedia

implosa in *The Yards* (2000) di James Gray, o i quadri fissi tra esterno e interno dove però i fasci cromatici sembrano muoversi nella doppia direzione in *Basta che funzioni* (2009) di Woody Allen, lascia il segno anche in *Birth. Io sono Sean* (2004) di Jonathan Glazer e in due film di Noah Baumbach, *Il matrimonio di mia sorella* (2007) e *Lo stravagante mondo di Greenberg* (2010).

Due considerazioni a lato. La prima: non ha mai vinto un Oscar. La seconda: cosa sarà il cinema di Gus Van Sant senza il suo apporto, come e in cosa muterà?



# Colpisci più forte Colpisci più forte

di francesco maggi

*“Colpisci più forte, urla mio padre. Colpisci più forte. Ora un rovescio. Rovescio!. Penso che mi staccherà il braccio. Vorrei chiedere: Quanto deve durare ancora, pa’? Ma non lo chiedo. Faccio come mi dice. Colpisco più forte che posso, e poi ancora un po’ di più. A un certo punto mi sorprendo di quanto tiro forte, e preciso. Sebbene odi il tennis, mi piace la sensazione che dà una palla colpita alla perfezione. E’ l’unico attimo di pace. Quando faccio qualcosa alla perfezione godo per un istante di un senso di equilibrio mentale e calma”.*

Andre Agassi, OPEN (Einaudi Stile Libero)

Le 493 pagine dell’autobiografia di Andre Agassi lasciano una strana sensazione. Non è l’esperienza umana vissuta dal campione nella brutale fucina del padre, che l’ha plasmato fin dalla più

tenera età per diventare il numero uno del tennis mondiale, ad impressionare. Né i suggestivi e epici ricordi del tennista che emergono nei match senza fine con la sua bestia nera Pete Sampras, le vittorie nelle finali di Wimbledon o le improvvise e amare sconfitte. Sul campo e fuori. Quello che emerge e convince, sorprende e arriva a colpire, come dovrebbe fare una biografia sincera, è mettere sotto sopra la pancia del lettore, imprimere pagina dopo pagina il passo deciso verso il lato oscuro. Arrivare a far sentire i dolori e le sofferenze di una vita spesa sempre al massimo. E farlo senza filtri o finzioni. Con il coraggio di riprendere in mano una materia calda e urticante. Perché chi ha conosciuto l’atleta, le sue vittorie e il suo gioco, ora vuole osservare dietro quel meraviglioso e unico specchio del campo. Impresa complicata

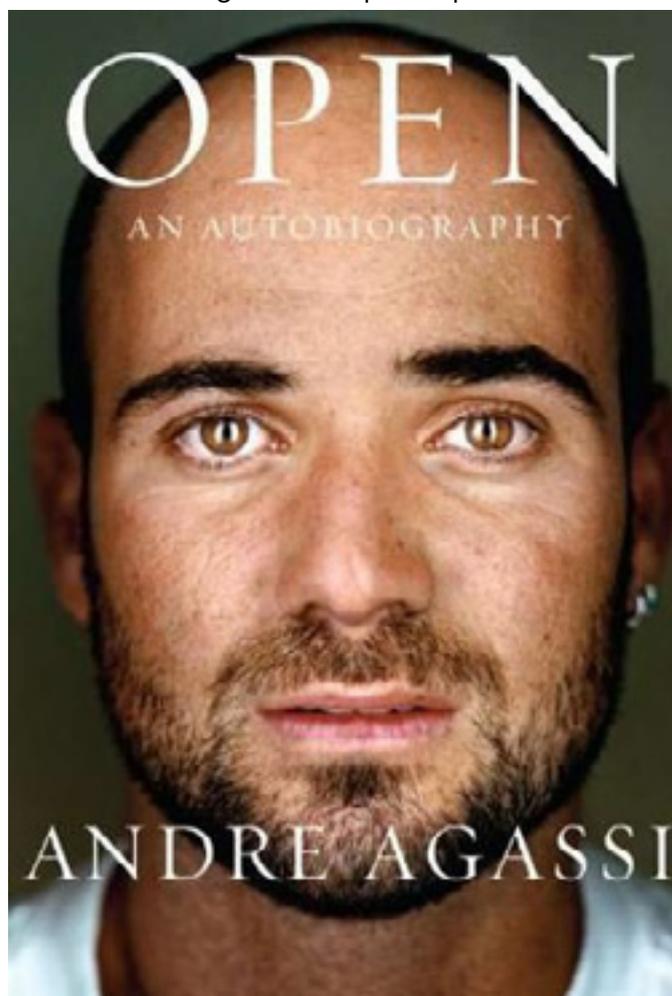




per uno come Agassi. Promessa adolescente del tennis che ha scardinato da subito le etichette del sistema. Jeans strappati al posto dei pantaloncini bianchi, capelli punk tinti di biondo (arriverà a portare anche un tupé), t-shirt fosforescenti e atteggiamento da ribelle indomabile e sfuggente. Il suo è un tennis fatto di forza e corsa. Risposte in anticipo e grande esplosività. Energia allo stato puro insomma. Vent'anni di carriera ripercorsi con la forza e la saggezza di chi oggi ha trovato l'equilibrio, un matrimonio e due figli con un altro mostro sacro del tennis contemporaneo come Steffi Graf.

*Open* e Agassi stesso solo agli antipodi del tennis "scritto" di Roger Federer come *esperienza religiosa* (ed. Casagrande), scritto da David Foster Wallace nel 2006 per "Play", la rivista sportiva del "New York Times" nel 2006. L'autore di *Infinite Jest* è forse il più famoso esegeta di questo sport. E la lettura di *Open* non può che rimandare alle immagini e le suggestioni lasciateci da Foster Wallace. Le sue preferenze vanno ad un altro gigante del tennis come lo svizzero Federer, che da un decennio domina i palcoscenici più prestigiosi. E che Agassi incontra nel 2005 a 35 anni in finale degli US Open raccontandolo così: "Federer scende in campo che pare Cary Grant. Mi chiedo quasi se giocherà in ascot e giacca da smoking. Lui è perennemente pacato, io sono sempre frastornato, anche servendo sul 40-15". Perderà, ma Agassi ha una convinzione: "Avvicinandomi alla rete, sono sicuro di aver perso con il migliore, con l'Everest

della prossima generazione. Compatisco i giovani che dovranno battersi con lui. La maggioranza delle persone ha un punto debole, Federer non ne ha". Lo stesso match Foster Wallace lo vede in tv e ne rimane folgorato. Dopo un punto incredibile





realizzato da Federer lo scrittore esemplifica *“questo è un esempio di Federer Moment, ed era solo in tivù, e la verità è che il tennis in tivù sta al tennis dal vivo più o meno come il video porno sta alla realtà percepita dell’amore umano”*.

Foster Wallace non amava il tennis brutale, aggressivo e spinto all’estremo del prodigio di Las Vegas. La sua passione è la perfezione del gesto e del corpo del tennista svizzero. Ma in quel rettangolo di gioco, sotto lo sguardo di migliaia di spettatori, sono entrambi soli. Hanno di fronte ognuno il talento dell’altro. Ogni punto è una piccola conquista, ogni errore può essere determinante. Ogni partita è come la singola pagina di un lungo romanzo. Per Foster Wallace e Federer l’alchimia risiede nella perfezione del gesto e del tocco. Come lo era per altri grandi, nella letteratura, nel tennis e anche nel cinema. Per Agassi è la battaglia dolorosa e lacerante contro se stesso. Quel bambino che odiava il tennis è riuscito a rinascere vincendo il match point che ha cambiato il suo destino. Peccato che Foster Wallace non ci sia più, avrebbe apprezzato la bellezza di Open.



**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



# Le solitarie

Alle primarie de *Le 5 leggende* seguono le *solitarie*. Di nuovo in gioco, rinnegando la promessa di non scendere mai più in campo. La sedia si occupa di un corpo che predica il solipsismo, il ritorno all'intracorpo, alveo in cui tutto deve potersi costituire per far parte della nostra vita. È *l'intracorpo* di Clint, di nuovo in gioco, in circolo, è il per sé di ogni vivente, la vita del sensibile in noi, la nostra vita *nel* sensibile. Contro, *l'ultracorpo* Silvio, di nuovo in campo, in bilico, tra fenomeno e apparenza separabili dalla sua esistenza... solitaria.

thief