

**SENTIERI  
SELVAGGI**

*magazine*

**n.5**

gennaio/febbraio 2013

# Cinema Unchained

**Alla riscoperta  
del politico**

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

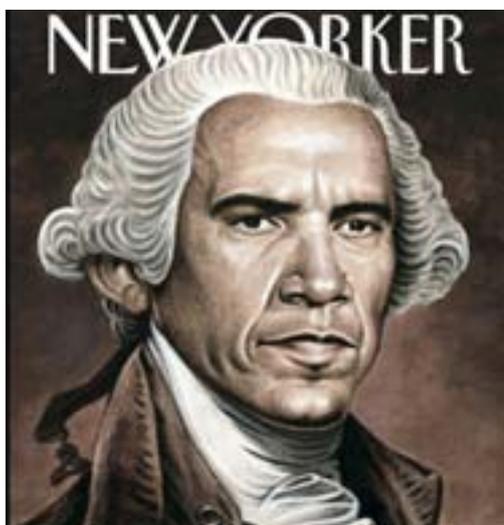


**Corsi primaverili  
2013**

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

febbraio - giugno 2013

**SENTIERI  
SELVAGGI**



9

## EDITORIALI

- 5 L'ora del vero mentire
- 7 24 febbraio

## APPROFONDIMENTI

### IL VOLTO DELLA POLITICA

#### Della forma politica. Note a margine

- 13 Fermo immagine
- 18 Werner - l'uomo lupo

## COVER

- 21 Jessica Chastain. Lo sguardo alieno della grazia

## CUORE SELVAGGIO

### OSCAR 2013

- 26 Film socialisme?
- Un Oscar al presidente

29



33

**OSCAR 2013**

Candyland

36 Una storia di immagini. Photogallery degli Oscar

42 Chi vince e chi perde

46 Capolavori senza Oscar

**FILM DEL MESE**

**LINCOLN**

In principio era il verbo

Daniel Day-Lewis. Un attore per il nuovo mondo

Lincoln. Il controluce della storia

51

54

57



**ULTIMI BAGLIORI**

Django Unchained

Cloud Atlas

The Master

Qualcosa nell'aria

Cercasi amore per la fine del mondo

60

62

63

65

69



72

**FACES**

Nagisa Oshima. Ancora in fondo al pozzo

80 Audrey Hepburn. Dentro la favola della vita

**FUORICAMPO**

85 Boardwalk Empire. Scorsese e il diabolico whisky formato TV



## Sentieri selvaggi magazine

n.4 novembre/dicembre 2012

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

**Direttore responsabile**  
Federico Chiacchiari

**Direttore Editoriale**  
Aldo Spiniello

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

**Hanno collaborato a questo numero**  
Massimo Causo, Daniele Dottorini,  
Tonino De Pace, Emanuele Di Porto,  
Leonardo Lardieri, Francesco Maggi,  
Pietro Masciullo, Margherita Palazzo

**Progetto Grafico**  
Giorgio Ascenzi

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

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

Registrazione del tribunale di Roma  
n.110/98 del 20/03/1998  
(edizione cartacea)  
n.317/05 del 12/08/2005  
(edizione on-line)

# L'ora del vero mentire

di federico chiacchiari

Per una singolare coincidenza quest'anno la notte degli Oscar coincide con le Elezioni Politiche italiane, proprio mentre il cinema americano dell' "era Obama" ha sfornato una serie di grandissimi film, come non accadeva da anni, che - con stili ed approcci diversi - sono terribilmente e profondamente politici.

Ed ecco questo numero che da tre aree ben distinte - riflessione sul "politico", speciale sugli Oscar, Film del mese - si è ritrovato ad essere un multiforme contenitore di parole e riflessioni su quei 4-5 film, quasi tutti candidati agli Oscar, che stanno illuminando il cinema del 2013: *Lincoln*, *Zero Dark Thirty*, *Django Unchained*, *The Company You Keep*, *Argo* e, quasi sicuramente, *Promised Land*, di Gus Van Sant. Sul perché sono film "politici" ci dilungheremo nelle prossime pagine, come pure sul come hanno ridisegnato la geografia dell'immaginario politico americano, con una "potenza di fuoco" visiva, ma anche verbale, che non si vedeva dai tempi della "New Hollywood". Tra i tanti temi e figure che emergono quella che più ci colpisce, forse perché così paradossalmente messa in luce da questa assoluta libertà d'espressione, è la menzogna. Tutti questi film vivono dentro una piccola/grande menzogna, e il mentire è parte integrante del loro progetto narrativo (e politico?). Mente *Lincoln*, sul possibile tavolo di pace, come il senatore Thaddeus Stevens, per fare approvare la legge che porrà fine alla

schiavitù; mentono entrambi i protagonisti del film di Tarantino, cacciatori di taglie e di corpi d'amore, in un mondo dove la menzogna dei cappucci del KKK viene messa alla berlina; e la menzogna è tutta dentro le pratiche della tortura degli americani nella loro caccia a Bin Laden, così manifestamente raccontate dalla Bigelow da risultare quasi "normali" - come se avessimo mai visto un soldato americano torturare qualcuno, al cinema! O uccidere donne disarmate... -; mente il protagonista del film di Redford e tutti i suoi "company", sfuggiti ad un passato rivoluzionario, mai rimosso eppure da nascondere; mente Ben Affleck nel suo gioco di ricostruzione di un finto, ma che sembri vero, film, per salvare gli ostaggi nascosti nella casa dell'ambasciatore nell'Iran della rivoluzione; mente, ma non vi raccontiamo troppo, anche uno dei protagonisti del film di Van Sant, che ci svela la vera natura del capitalismo, così ossessionato dal risultato da non esitare a costruire dei veri e propri progetti di menzogna, per raggiungerli.

Siamo di fronte a un cinema che, attraverso la menzogna, svela la complessità del reale. La menzogna non è sempre negativa, non è sempre "del nemico", non è quasi mai "visibile". Ma è sempre eticamente discutibile. E l'etica si sposta dall'azione alla destin/azione. L'occhio del cinema guarda e riflette sulla Storia, sapendo che il Cinema è sempre finzione e la Storia è l'arte della menzogna.

A woman with long, wavy blonde hair is shown from the chest up, wearing a yellow jacket with black stripes on the sleeves. She is holding a sword horizontally across her face, with the blade pointing to the right. A small, vertical wound is visible on her forehead. The background is a solid teal color.

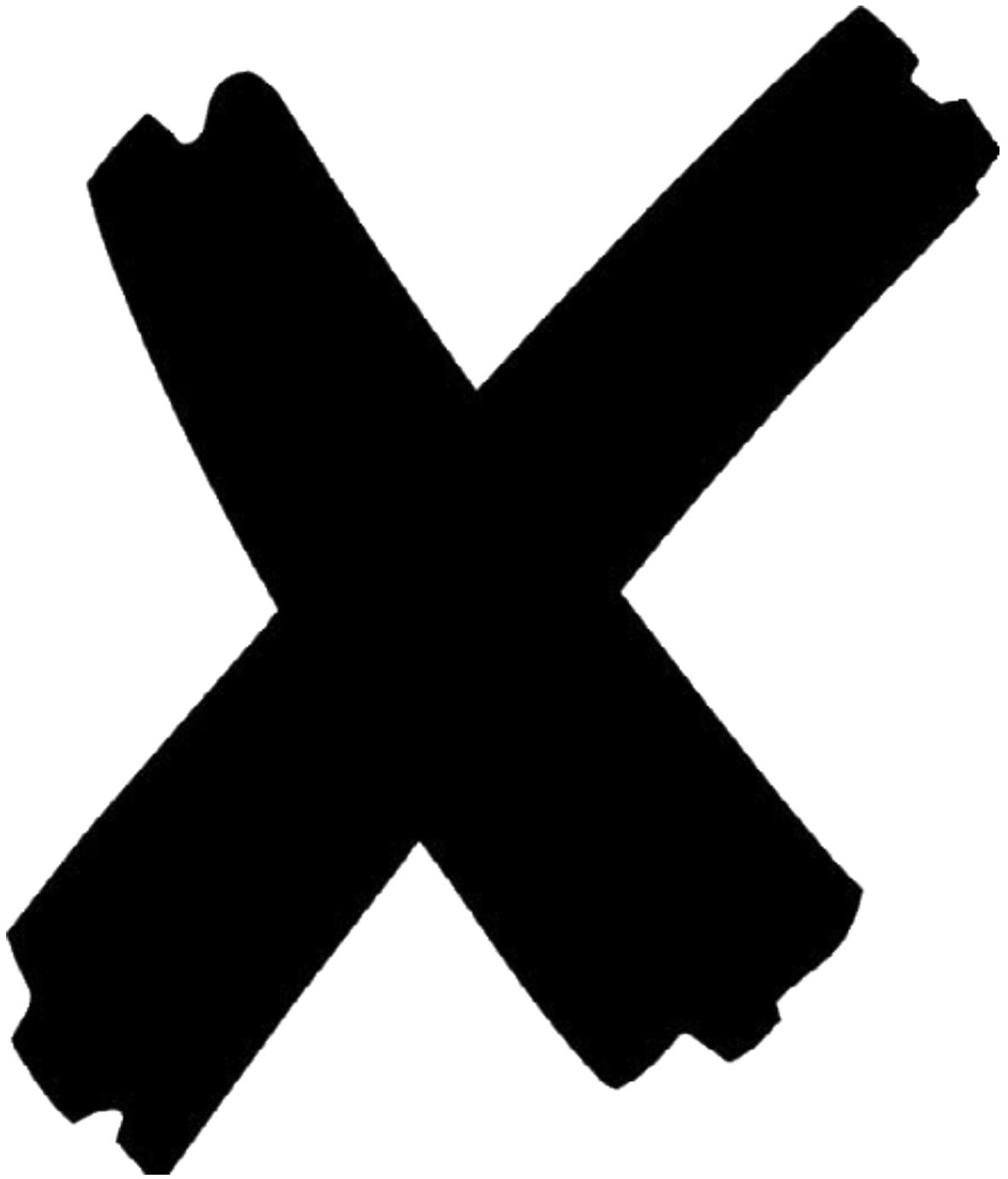
**SENTIERI SELVAGGI**

**La passione  
e la forza**

il cinema  
da fare, scrivere, pensare

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





**Il volto  
della politica**

# Della forma politica

## *note a margine*

di daniele dottorini

Due film hanno aperto il 2013 rilanciando con forza uno degli interrogativi più urgenti in questa fase di trasformazioni e smarrimenti; un interrogativo che riguarda il ruolo, la forma possibile, l'origine e il destino della politica. Fuori da ogni retorica demagogica e populista/qualunquista, il cinema USA anche quest'anno marca, con forza, la sua capacità di creare sguardi e forme critiche attraverso il lavoro infinito sui generi. Due film, dunque: *Lincoln* di Spielberg e *Zero Dark Thirty* di Bigelow, due film che raccontano la genesi, la fondazione della politica e la sua scomparsa, la sua dissoluzione. Il primo, con il suo teatro di parola (teatro cinematografico), che non si fonda su regole preesistenti – Lincoln non porta avanti la sua battaglia appoggiandosi ad una sovranità democraticamente legittimata, ma basando la sua sovranità sullo stato di eccezione dovuto alla guerra civile, che gli concede poteri straordinari e sancisce una

sospensione di alcune delle regole democratiche. Ciò che è straordinario nel film di Spielberg è proprio la capacità di raccontare un atto di fondazione (Lincoln fonda la nuova costituzione degli Stati Uniti d'America) come racconto di genere (biopic, legal o political thriller) in cui tutto è affidato alla parola affabulatrice, seduttrice, lenta e dalla pronuncia quasi strascicata di Day-Lewis/Lincoln. La parola dunque, la parola fondatrice, che si dissemina nelle aule del parlamento, come nelle feste, nelle stanze della White House e nei comizi pubblici. La parola che convince, seduce, trasforma un'opposizione in un'adesione, un voto contrario in un voto a favore. La parola che tace solo nei campi lunghi o nelle lente panoramiche dei campi di battaglia, degli incontri in campo aperto, là dove si concretizza il controcampo della politica, il reale, forse. Se *Lincoln* fonda una politica che trae da sé la propria sovranità (la democrazia fondata sulla





sospensione della democrazia), il film della Bigelow rovescia tutto questo, lo dissolve in un film che racconta la fine della politica come orizzonte desertico. Nella caccia ininterrotta a Bin Laden, ciò che conta è l'ossessione della sua cattura, non c'è spazio né tempo per ripensamenti, dubbi, ricerche ulteriori. Tutto è permesso, tutto è necessario per arrivare all'obiettivo finale. La figura fondatrice, di garanzia del presidente scompare, rimane un'ombra, uno spettro. L'unica volta che appare è da uno schermo televisivo, in una dichiarazione pubblica in cui nega il coinvolgimento degli USA in pratiche di tortura o di violazione dei diritti umani. Il team che sta discutendo della prossima tattica per la cattura di Bin Laden si ferma un attimo ad ascoltare e a vedere l'immagine del presidente, per poi tornare, un attimo dopo, alla discussione. Loro hanno torturato e compiuto atti che sospendono i diritti umani, ma non c'è alcuna politica in grado di legittimarli o sospenderli. Non esiste più una comunità che si configura contro un nemico da rendere concreto – è la teoria di Carl Schmitt – esiste solo il nemico, l'altro assoluto. In *Zero Dark Thirty*, Kathrin Bigelow mostra, secondo la logica portata all'estremo del genere (il war movie, il detective movie), la dissoluzione del politico; nel deserto mediorientale o nelle stanze di Langley o Washington non circola la parola affabulatrice, seduttrice e fondante di Lincoln, ma la

parola efficiente o di comando, operativa o ricattatoria, interrogante o torturante, falsa o mascherata. Rimane il cinema, puro, straordinario, di una delle registe americane più talentuose e lucide oggi come oggi (basti pensare alle terribile e sublime insieme sequenza dell'attacco delle forze speciali alla casa rifugio di Bin Laden, alle morti, alle uccisioni atroci, il tutto secondo il timing e il ritmo di puro cinema di una sequenza da antologia). Fondazione e dissoluzione del politico, doppia polarità entro la quale si muove il cinema USA, con la sua forza di legge e di genere. Questa capacità, ricordata all'inizio, di legare strettamente la forma del genere alle trasformazioni del politico è qualcosa che ha di fatto at-



traversato in mille modi la storia del cinema statunitense, costruendo la sua epica e il suo mito. Ma la riflessione può andare oltre, e chiedersi come si configura, se si configura, una riflessione sulla forma politica nel cinema italiano contemporaneo, che di fatto non ha (se non in alcuni momenti – come durante la stagione del cinema di genere degli anni sessanta e settanta – e in una forma particolare soprattutto – la commedia) affidato al racconto di genere la sua capacità di creare immagini e sguardi critici sulla contemporaneità. Che ne è del politico, della sua dissoluzione o rifondazione, nel cinema italiano contemporaneo? In un cinema che non ha mai creduto nella forza fondante della parola e tantomeno nell'ossessione della macchina? Quello che il cinema USA racconta è la forza, la potenza di una struttura, di una macchina che procede anche al di là di ogni sovranità chiara, sempre sospeso tra potere oscuro e contropotere dell'individuo. Sarebbe interessante, in questo senso, avvicinare le figure simili, ma fino ad un certo punto, di Jessica Chastain in *ZDT* e Claire Danes in *Homeland*, la straordinaria serie targata Showtime: tanto la prima è totalmente assorbita dalla sua ossessione quanto la seconda basa la sua forza proprio sulla sua bipolarità, letteralmente: sull'essere, cioè sospesa tra la dedizione alla causa (trovare il terrorista infiltrato) e la

messa in questione di tutto. Il cinema americano è lucido e inquietante in questo, lo è sempre stato. Ciò che il cinema italiano è riuscito a fare, nei suoi momenti migliori, è proprio dare forma alla propria concezione del politico: la politica è una forma debole, e il potere è sempre diffuso, oscuro, nascosto. Le figure del politico appartengono spesso alla tradizione del grottesco, genere feroce a volte solo in apparenza, così come la commedia si muove e si è sempre mossa tra critica e accettazione del potere. Questa duplicità è la condanna e l'ambiguità della maschera, che rischia sempre di rivelare solo in parte e di accettare in fondo che il mondo sia governato attraverso le maschere e il carnevale. Allo spazio della parola e dell'ossessione (i due poli del cinema americano) il cinema italiano ha spesso contrapposto la festa e il carnevale, il funerale e il gran ballo, le maschere gioiose e oscure del potere, che viene spesso mostrato come spazio vuoto, illegittimo, privo di sostanza eppure reale. È lungo questa linea che si muove negli ultimi anni il cinema di Garrone (*Reality*) o di Albanese/Manfredonia (*Qualunque* o *Tutto tutto niente niente*) o, per tornare un po' indietro, l'imagerie grottesca di Sorrentino ne *Il divo*. A volte tutto questo negli ultimi anni si è ripetuto però in modo stanco, come un cinema di epigoni, che non riesce se non in parte e in alcune schegge, singoli





film o sguardi a rinnovare la ferocia e la profondità di sguardo che è stata di Fellini, di Ferreri o Pasolini, di Cipri e Maresco, di Moretti, di Monicelli. Forse allora non è (o non è solo) lungo la linea del grottesco e della maschera che è possibile trovare i segni più importanti di un ripensamento della forma politica nel cinema italiano, ma è lungo un'altra linea, più accidentata, meno visibile nella sua continuità, dai contorni meno definiti, che è – possiamo chiamarla così – la linea di un cinema del reale: la linea cioè che affronta la trasformazione della politica a partire dalle mutazioni del reale stesso, dei corpi e dei soggetti che lo abitano, di chi agisce o è impossibilitato ad agire al suo interno, una linea che non ha paura di confrontarsi con ciò di più sfuggente ed indefinibile esista per il cinema (e per il pensiero): il reale, appunto. Ma proprio la sua indefinibilità, il suo mistero, fa sì che il legame dei soggetti con il mondo possa essere lo spazio attraverso cui mostrare un rapporto debole tra soggetto e comunità, un rapporto problematico con lo spazio della politica, quel sentimento debole dello Stato che ha tra l'altro attraversato la storia di questo Paese. Una linea rosselliniana questa, aggiungiamo, perché è Rossellini il cineasta che di fatto ha inaugurato uno sguardo o lo ha rilanciato con forza nella modernità. Ecco allora tornare alla memoria altri esempi, altre visioni che forse possono individuare i tratti salienti di questa linea. La memoria scorre nel tempo e ritrova le immagini di [Noi credevamo](#) di Mario Martone, uno dei film italiani più

importanti di questi ultimi anni, proprio perché la dimensione del politico che lo attraversa ha a che fare con i corpi collettivi di uomini e donne che hanno creduto di fondare o di poter fondare una collettività, un nuovo soggetto politico. Un film che lucidamente disegna la ferita a partire dalla quale si costruisce la democrazia debole italiana e al tempo stesso ne rintraccia la forza (che non ha a che fare con icone e fantasmi del potere, ma con i corpi vivi dei soggetti che, almeno in alcuni momenti hanno "fatto" storia). È lungo questa via che si intrecciano allora le visioni. Non solo le visioni di un cinema che rilegge il passato alla luce della contemporaneità (è la linea di Bellocchio, di [Buongiorno, notte](#) come di [Vincere](#)), ma è la linea di quegli autori che si muovono lungo il confine mai netto del cinema del reale, da Leonardo di Costanzo a Stefano Savona, da Felice D'Agostino e Arturo Lavorato a Paolo Pisanelli, da Massimo D'Anolfi e Martina Parenti a Giovanni Cioni, Pietro Marcello, Bruno Oliviero e molti altri nomi di un cinema senz'altro vivo e aperto, consapevole e teorico, oltre che poetico. Perché la forza di questo cinema è nel rintracciare quei legami deboli ma vivi che costituiscono il territorio politico di un immaginario. Legami frammentati e dispersi, moltiplicati nelle tante realtà che costituiscono il nostro Paese. Ma legami che costituiscono la diversità, l'anomalia forse, senz'altro la peculiarità di uno sguardo che rintraccia la forma politica nel dettaglio e nella diversità, più che nella macchina o nella forza della parola.

# fermo immagine

di massimo causo



Sono al volante della mia auto, in città. Supero il piccolo cantiere aperto dalla squadra di tecnici comunali, intenta ad issare uno di quei tabelloni destinati alla pubblicità elettorale, che nei nostri borghi siamo abituati a veder montare e smontare con frequenza all'incirca semestrale (fare e disfare: mia nonna l'avrebbe definita "l'arte dei pazzi").

Sospiro: ci risiamo!

Ai microfoni di Radio Capital, intanto, il "fuoco amico" dell'etere di Repubblica sbeffeggia (e dagli torto...) la scelta di Bersani di *Inno* di Gianna Nannini come inno della campagna elettorale del PD: a parte la mesta paccottiglia protoneopostroman-

tica della canzone in sé, una cosa come questa non sai nemmeno come scriverla, senza inciampare tra tautologie e pleonasmii ("la cosa": rileggo e penso che, a sinistra, tutto sommato siamo rimasti all'indicibile comunicativo ideologico di quei tempi là...). Mi consolo scoprendo che, come me, gli ascoltatori di Radio Capital, interpellati dai conduttori, avrebbero scelto piuttosto *People have the power*, poi però penso che, tutto sommato, la canzone di Patti Smith sarebbe adatta anche ai pentastellati furori di popolo dei grillini e realizzo una volta di più che, alla fine della fiera, è tutto un bel pasticcio. Non sarà un caso se, a livello di sistemi comunicativi, questa campagna elettorale

è sinora una delle più povere di idee e squallide per qualità dei contributi che si sia vista nel nostro paese. Roba da far rimpiangere i santini che ti ingolfavano la buca delle lettere...

Del resto, siamo pur sempre nel paese in cui le campagne elettorali confliggono con il Festival di Sanremo: spostiamo le elezioni o spostiamo il festival? Ai massimi livelli istituzionali se n'è discusso seriamente, sapete, mica era una battuta di Crozza. Il che dice pur sempre qualcosa sul gioco comunicativo che le consultazioni elettorali innescano, una sorta di cortocircuito mediatico tra programmi, volti, satira, comunicazione istituzionale, propaganda di partito, omelie vescovili, chiacchiere da talk show.

Notano gli osservatori che questa volta mancano i comizi: un po' tutti i politici virtualizzano la loro comunicazione, niente più bus itineranti, strette di mano, bagni di folla. Fa eccezione il masaniello Grillo, che, salvato dalle acque dello stretto di Messina e in perfetta tenuta messianica, si fa carne nelle piazze reali dopo essersi autogenerato (non creato) nella piazza virtuale del web, della stessa sostanza del padre Casaleggio, uno che di posizionamento in rete se ne intende.

Certo è che, collocandomi a sinistra, la malinconia che mi lascia in cor il duo tosco-emiliano Nannini-Bersani, qualcosa me la dice: lo so, voi perfidi state pensando alla connivenza con la sfiga del povero Pier Luigi, che, alla vigilia del pasticciaccio brutto di MPS, s'è andato a scegliere come inno la canzone di una rockstar senese, sì insomma, roba



da grattarsi l'America... Ma si direbbe piuttosto che il concept generale della campagna del PD lavori proprio sull'idea di un partito che guarda in faccia la realtà e pratica la coerenza. A iniziare dal fatto che, se ho bisogno di un inno scelgo una canzone che si chiama *Inno*, inutile sprecare tempo e royalty. Pazienza se poi comunico qualcosa che ondeggia tra malinconici ricordi (di che?) e vento che soffia (da dove? verso dove?) e vita che torna "nel freddo che sarà, sei vita quasi libertà"... Il messaggio è l'umore, evidentemente, la retta via



è smarrita e allora ci si affida alle sensazioni, inutile prendere appunti sulle agende, meglio piuttosto guardare alle emozioni suscitate dai ricordi e dalle attese. L'abborracciato [video che accompagna l'Inno](#) è una sorta di casus belli comunicativo tra la retorica di partito (bandiere che sventolano, bagni di folla, abbracci di militanti, strette di mano coi notabili del PD, foto istituzionali...) e l'umanesimo del leader (così bene sdoganato da Crozza), col suo sorriso ponderato, con la parabola a portata di battuta, con la "brava gente" che si rimbocca le maniche con pragmatismo di rimonta da anni '50. "L'Italia giusta", dice lo slogan...

In questo senso, il [ritratto di famiglia](#) in bianco e nero davanti al distributore Esso del papà, che campeggia in cima alla biografia di Bersani, indicizza molto bene questa traccia da realismo italiano che il PD vuole imprimere alla sua campagna, un po' *Ossessione* un po' *Il grido*, anche se poi è Tornatore ad esser preso a prestito per sbeffeggiare *La migliore offerta* quotidiana del televenditore Berlusconi ed è Luca Miniero, benvenuto a Nord e Sud, a sedere sulla sedia del regista de [Il bacio](#) e [Il parto](#), i due spot del PD che fanno un po' di cinema in questa campagna elettorale. Anche qui l'immaginario è da starter familiare, prodromi di una lunga vita da affrontare con coraggio e determinazione, pazienza se bisogna scendere a



patti con l'assurdo di una angoscia che inficia la dolcezza dei due momenti di vita d'amore. Angoscia che, a ben guardare, è il vero prodotto sponsorizzato dai due video, come a dire: hai voglia tu di innamorarti e fare figli, ma guarda che hai da sudare, penare, pagare... Il momento storico impone onestà da pater familias, non volgarità da imbonitore: di questo al PD va dato atto. La malinconia del ricordo cantato in coda dalla Nannini





(“mi ricordo di te”) è, del resto, l’offerta speciale della promessa di un futuro radioso, dalla lontananza del quale potremo ricordare con un sorriso le nostre paure di oggi... Ruvida finezza di una campagna che per il resto lascia poco spazio ai giochi subliminali, alle allusioni.

Anche a guardare gli altri schieramenti, è tutto un lavoro comunicativo da bassa macelleria pubblicitaria. A parte il fatto che (sarà la fretta, sarà la scarsità di mezzi economici) il livello qualitativo

dei contributi è bassissimo anche per i partiti più grandi, un po’ ovunque si tende a lavorare sullo smascheramento della menzogna altrui e la narrazione che viene fuori non è di un paese o di un mondo, ma di un sistema politico che davvero non sa più guardare alla realtà, nemmeno ora che quella realtà gli esplode sotto i piedi.

La campagna del PDL, per esempio, persegue la prassi masturbatoria della personalità del leader reiterando con esilarante (e terrificante) fedeltà concetti/slogan che dalle origini della sua “discesa in campo”, alla salita sul predellino (Meno male che Silvio c’è), sino all’attuale resurrezione, restano sempre tali, basati su una comunicazione meramente pubblicitaria e prettamente ideologica, nel suo essere strutturata su una concettualità monolitica, avulsa dal contraddittorio nel suo essere verticistica. Ovviamente il populismo impone da un lato una sovrabbondanza di “gente”, un’invasione di sentimenti in carica emotiva, un’esclusione del nemico, che viene indicato per allusione e espulso da quel sogno di benessere orgiastico che vorrebbe inficiare. In quest’ultima campagna, se possibile, il culto della personalità è ancora più esposto e radicato, diffuso in una miriade di spot che si basano sull’immagine di Berlusconi, fissan-



dola tra l'altro più che in immagini in movimento, in scatti singoli alternati con effetto slideshow sull'enfasi degli inni che reggono il pathos della comunicazione. Un fermo immagine che neutralizza lo scorrere del tempo, quasi ad eliminare l'effetto rebound del déjà vu delle passate campagne: è tutto già stato detto, mostrato, visto, basta far scorrere l'album della memoria per ricreare il feeling, per ritrovare i momenti dell'innamoramento tra il popolo e il suo duce.

Va detto, però, che questo della mancanza di movimento, delle immagini fisse, tra foto, diagrammi, didascalie... è un elemento che accomuna significativamente un po' tutte le campagne di queste elezioni. Oltre che per quella del PDL, vale anche per quella del PD (lo spot di *Inno né è pieno zeppo*), ma persino una forza come il [Movimento 5 Stelle](#), che, vista la sua natura populistica e "di piazza", pure potrebbe ambire a una dimensione più corale per l'immagine della sua comunicazione, ci si affida con esiti davvero semplicistici. E quando non lo fa, come nello spot elettorale allestito da [M5S Piemonte](#), piuttosto che puntare sulla flagranza della realtà, si affida alla voce fuori campo di Grillo che argomenta le sue posizioni contro la "casta" alternate a generiche immagini di repertorio ambientale o a didascalie sparate a

schermo pieno, a illustrare le parole del leader. Del resto, che questa sia una campagna a corto di idee innovative, lo dimostra il fatto che persino Sel, per tradizione molto avanti quanto a sistema comunicativo, si aggrappa per il [suo spot](#) non a una dimensione reale, concreta, piena, ma al rimando di una virtuale community web che gioca a Ruzzle su uno smartphone molto stilizzato e fa scadere il tempo componendo i nomi dei soliti noti. Direte: e Mario Monti? Al momento, a livello di spot risulta non pervenuto...

#### NOTA

Rimandiamo al sito [www.archivispotpolitici.it](http://www.archivispotpolitici.it) che propone il prezioso lavoro di raccolta, catalogazione e diffusione on line degli spot elettorali italiani realizzato nell'ambito di un [progetto di ricerca](#) dell'Università degli Studi di Roma Tre. Sul sito sono disponibili in streaming gli oltre 450 spot politici raccolti dal gruppo di lavoro, prodotti in Italia dai partiti e dai principali soggetti politici e istituzionali a partire dagli anni Settanta ad oggi.



# Werner

## l'uomo lupo

di leonardo lardieri



Stavolta non si tratta di Werner Herzog, anche se il titolo richiamerebbe istintivamente alla memoria il suo cinema visionario, di storie ai limiti della ragione umana. Questa volta non ancora, magari chissà... Werner, l'uomo lupo, ulula nella notte ma non ha quattro zampe. È un ex paracadutista dell'esercito tedesco, che dal 1972 dorme, mangia, caccia e gioca con e come i suoi amati lupi, che lo riconoscono come capobranco. E come ogni leader che si rispetti, quando si tratta di mangiare è il primo a cibarsi della preda, strappando la carne cruda con i denti per ricordare la sua autorità, per poi lanciarla agli altri lupi che se ne ciberanno seguendo la gerarchia del branco. Non lascia le briciole, ma opera secondo le "primalità dell'essere". Potenza dell'essere e dell'agire, sapienza per una sensibilità universale con se stessi

e i propri contrari, l'amore dell'unificazione che conservi la propria specie. Ma il mondo intorno a sé, quello più "sensato", ha lasciato le primalità in forma impura, sempre più frammiste con l'impotenza, insipienza e l'odio, e aggiungeremmo una bestiale indifferenza. Werner Unchained, ricorda Django, bastardo in gloria, digressivo, irriverente, brutale, profano. Sffacciatamente inaffidabile e tremendamente serio, senza nulla togliere alla giocosità. Ma quella stessa frammentarietà, che l'illusione cinematografica da tempo tenta di liberare, è fatta quindi non tanto dalla storia, ma da storielle, aneddoti, fatti isolatamente straordinari, manifestazioni impure che uniscono l'immanenza alla trascendenza. Quelle stesse storielle raccontate, senza tregua, da Lincoln, curvo sull'immaginario in controluce, testimone che consegna



la parola, la suspense, all'azione, che sia chiusa e immobile nella sala telegrafista o libera di espandersi nel vecchio sud, dove i cacciatori di taglie raccontano di Sigfrido e Brunilde (l'amore di Django). Altra storia nella storia, altro mito wagneriano che trapassa la "psicogeografia" del genere, trasudante e colma di passione. Proprio da quelle storielle bisognerebbe ricostruire il nostro immaginario, pazientare e ascoltare, dimenticare il tempo, almeno per un attimo, anche se il tempo è soprattutto attimi, ancora una volta frammenti. Nelle storielle potremmo incontrare o ritrovare il nostro eroe, la nostra strada, o semplicemente l'ideale di libertà. Lavato via il sangue, resta solo inventare una nuova storia, ancora un'altra, magari che abbia tra gli interpreti un io simbolico da sopraffare per rompere le catene appunto, quelle dello Zio Tom nero, servile e diabolico, il domestico della "Casa Bianca" Stephen (Samuel L. Jackson). Così, ma questa storia è stata già raccontata, Sigfrido potrà giungere infine di fronte al cerchio di fuoco e attraversarlo. Vede la figura in armatura che giace addormentata, e dapprima pensa che sia un uomo. Ma, dopo che ha rimosso l'armatura, si accorge che si tratta di una donna. Quella vista per lui sconosciuta lo colpisce, non sa cosa fare, e per la prima volta nella sua vita sperimenta la paura. Bacia Brunilde, svegliandola dal suo sonno. Dapprima esitante, Brunilde è poi vinta dall'amore di Sigfrido, e rinuncia al mondo degli dei. Insieme, i due cantano "l'amore lucente e la morte ridente". Django, Werner, Lincoln, l'uomo, la bestia e la virtù, tre anime e una grande opera. La drammaturgia di Spielberg incontra e si

esprime col linguaggio del grottesco tarantiniano e fa nascere un apologo, una favola allegorica o, sotto l'apparenza della farsa, una satira tragica e atroce. Una mascherata da trivio imposta ai valori astratti, morali e religiosi dell'umanità. La situazione che ci racconta è di quelle, al limite del possibile eppure credibilissime, paradossale risvolto di quella società claustrofobica e piena di convenzioni che Werner ha saputo scardinare pezzo dopo pezzo, affondando i suoi denti nella carne predata, nella società che pratica una falsa onestà, che in apparenza accetta le norme comuni e in segreto le trasgredisce. Ma di Werner, Django e Lincoln, questa società ne avrebbe davvero bisogno? A febbraio, dopo Sanremo, muore la (passata) Repubblica, il canto del cigno diretto da Monti, Bersani e Berlusconi, lo spread, la piadina e la mela marcia, morsa da Adamo e molti altri milioni di italiani. Muore la passata Repubblica, e la nuova cerca il suo leader, che neanche l'immaginario cinematografico può stavolta inventarsi. Potrebbe però, sempre l'immaginario cinematografico, immaginare la morte del passato, proprio perché della morte, alcuni credono, non si può fare esperienza, perché fuori dalla vita. Ma dentro lo schermo, la morte ritornerebbe in vita, perché capace di contenere la condizione umana. Essere nel cinema, è "essere nel mondo" e quindi "essere nella morte". Morire la propria morte, solo al cinema è possibile. Smascherare la società terapeutica di realtà virtuali, disarmare la realtà della fine o della morte, buttando un pesciolino rosso nello scarico, perché non c'è cosa più terrificante, oltre la morte del corpo, del morire della luce.



# Jessica Chastain

Lo sguardo **alieno** della grazia

di **pietro masciullo**

COVER



Nei titoli di coda di [The Tree Of Life](#) Jessica Chastain è presentata solo come Mrs O'Brien. Non ha un nome. E, di fatto, non ha neanche un cognome: O'Brien è acquisito dal marito interpretato da Brad Pitt. Pertanto: chi è Jessica Chastain per Terrence Malick? È una voce innanzitutto, che dà forma all'*informe* ed enigmatica presenza che apre il film. "Mother". È la madre, il femminino sacro, la via della grazia che "non mira a compiacere se stessa, accetta di essere disprezzata, dimenticata, sgradita"...ma dai cui occhi tutti noi (spettatori) iniziamo a guardare. A un'attenta ri-visione del film di Malick sembra che il fluido smottamento temporale e spirituale si produca nel solo sguardo di Jessica Chastain: i celeberrimi e dibattutissimi diciotto minuti dell'alba dei tempi iniziano proprio nello sguardo interrotto di Mrs O'Brien che chiude gli occhi disperata per la morte del figlio. Chiu-

de gli occhi, dissolvenza in nero, creazione. Dopo questa lunghissima sequenza ritroveremo non a caso il suo volto sorridente di giovane sposa. È nata la Grazia.

Chi è Jessica Chastain per [Al Pacino](#)? La seduzione sfrenata, incondizionatamente bella e violenta dell'irresistibile Salomè rivista da Oscar Wilde. "There is Jessica Chastain, who I really believe is the only reason I made the movie" dichiara Pacino nella conferenza stampa veneziana del suo bellissimo *Wilde Salome*. Il corpo sensuale e performante in scena (danza, canto, dizione perfetta) della giovane attrice calamita letteralmente ogni inquadratura dell'happening teatral/filmico di Pacino, che da vecchia gloria hollywoodiana le preannuncia un destino segnato: "appena l'ho vista ho pensato che fosse quella giusta, dovevo averla prima che il mondo scoprisse le sue potenzialità".

Potenzialità di un corpo alieno e performante che produce Cinema con la sola presenza in scena. Ecco, sono queste le due polarità che caratterizzano Jessica Chastain: lo sguardo associato a un viso dagli aggraziati lineamenti botticelliani in un corpo minuto, sensuale e performante che è il perfetto strumento di una tecnica d'attrice frutto di un intenso e duraturo training tra danza, teatro, canto. Jessica N. Howard nasce a Sonoma, Nord California, nel 1977 e all'età di sette anni viene folgorata da una rappresentazione teatrale di un musical di Andrew Lloyd Webber che vede insieme alla nonna. Come ha recentemente dichiarato, tra le lacrime, alla consegna del Golden Globe vinto quest'anno per *Zero Dark Thirty*: "fare l'attrice è stato il sogno di tutta la mia vita, anni e anni di provini e lotte per arrivare a questo momento". Diplomata a Sacramento, una borsa di studio della Julliard School le apre le porte di New York dove farà parte per anni del Drama Division's Group 32 che le consente una robusta carriera teatrale e in film studenteschi/sperimentali. Cambia cognome, in Chastain, acquisendo quello da nubile della madre (una chef vegana che ha influenzato

profondamente lo stile di vita di Jessica), all'inizio della sua carriera cinematografica. Una carriera che dopo brevi apparizioni in importanti serie Tv come *E.R.*, *Veronica Mars* e *Law and Order*, spicca il volo verso il grande schermo con il ruolo da protagonista nel film indipendente *Jolene* che le vale il premio come miglior attrice al Festival di Seattle. Una piccola ma significativa parte nel film *Il Debito* di John Madden e poi la consacrazione definitiva al Festival di Cannes 2011 dove è presente con due dei film più ammirati, discussi e premiati: *Take Shelter* di Jeff Nichols e ovviamente *The Tree of Life*, l'attesissimo ritorno alla regia del maestro Malick che vince la Palma d'Oro.

Dalla creazione di Malick all'apocalisse di Nichols: i deliri paranoici di Michael Shannon in *Take Shelter* possono essere percepiti, compresi, sentiti da noi spettatori solo perché filtrati dal punto di vista *altro* di una moglie fedele e ferita che lotta per una pace sentimentale. E si percepisce tale controcampo anche grazie ad una stupefacente naturalezza recitativa, con tempi di azione/reazione in scena così intimamente cinematografici da ricordare le performance di una delle più grandi





attrici americane di sempre: Gena Rowlands. Proprio come la divina signora Cassavetes, Jessica Chastain riesce a esprimere un'endemica grazia anche in personaggi difficili, a volte sgradevoli, sempre complessi e umanissimi nel loro travagliato arco di trasformazione. E proprio come Gena la sua carriera è costantemente ai "bordi" di Hollywood, dividendosi tra grandi produzioni, teatro e progetti indipendenti.

Una filmografia, ancora breve, che denota già una sottile indagine sui Miti e sulla Storia d'America: il suo è anche un viaggio d'attrice attraverso i generi. Dal melodramma classico *The Help*, al noir malato [Le Paludi della morte](#), dal gangster neoclassico *Lawless* al war movie ri-formato ai tempi della guerra al terrore *Zero Dark Thirty*. I suoi personaggi, principali o di contorno, evocano sempre uno sguardo alieno e da prospettive scentrate rispetto al contesto: in [Lawless](#) è Maggie, una splendida e sofisticata donna di città che piomba nel paesaggio rurale della Virginia degli anni '20 e si insinua in una famiglia "mitica" di rudi contrabbandieri di alcool ai tempi del proibizionismo. Lei diventa l'unica ragione di fuga sentimentale per lo statuario Forrest di Tom Hardy, che non osa sfiorarla e la brama solo da lontano. Da altre "stanze", da un altro cinema... ma Maggie frantuma gli equilibri di genere (classico) e ribalta la prospettiva in una splendida sequenza dove un campo-controcampo, da stanze separate, produce il muto scambio di sguardi. Ed è lei che irrompe, nuda ed eterea, in camera di Forrest pronunciando una frase quanto mai rivelatoria: "volevi passare il resto della tua vita a guardarmi?". Stessa dinamica nel melodramma di Tate Taylor





*The Help* dove il panorama del profondo Sud americano, a cavallo tra gli anni '50 e '60, è abitato "canonicamente" da personaggi archetipici: bigotte signore razziste e orgogliose cameriere di colore vessate dalla società. Quello di Celia Foote (ruolo che varrà a Jessica Chastain la sua prima candidatura all'Oscar come miglior attrice non protagonista) è di gran lunga il personaggio più complesso e interessante del film. Una scheggia impazzita e senza regole che appare istantaneamente aliena(ta): presenza "volgare e abietta" per gli altri personaggi, da tenere al margine della comunità, ma che riesce a sprigionare infinito candore ed empatia in noi spettatori. Una fragilità esibita che ricorda gli ultimi personaggi interpretati da Marilyn, tragicamente fuori dai suoi film e totalmente dentro il personale *dramma* di donna/icona americana. E poi, ovviamente, il ruolo della vita in *Zero Dark Thirty*. Ancora una volta (esattamente come per Maggie o per Celia) il personaggio di Maya non ha un passato: non sapremo il suo cognome, dove vive, cosa le piace, chi ama. Semplicemente irrompe nel film e negli equilibri codificati e deraglia le prospettive: il duello di una Nazione intera contro l'Immagine del Terrore incarnata da Osama Bin Laden diventa lentamente un duello privato, senza spazi o tempi riconoscibili, quasi metafisico, solo tra Maya e il suo terrore. E lo scontro, il crash, che si produce tra l'innata grazia che anche questo personaggio sprigiona e

il terribile *fantasma* delle torture che deve "guardare" e avallare, produce dilemmi in noi spettatori al di là di ogni Storia. Fascinazioni e turbamenti che hanno a che fare con un linguaggio *primo*. Insomma, proprio come Terrence Malick, Al Pacino o Tate Taylor...anche Kathryn Bigelow sa bene che il corpo/sguardo alieno di Jessica Chastain produce Cinema. Semplicemente.

In alto: *Zero Dark Thirty*

In basso: *The Tree of Life*

Nella pagina precedente

Foto grande: *Lawless*

Foto piccole, dall'alto in basso: *The Help*,  
*Le paludi della morte*, Jessica Chastain ai  
Golden Globe



# Oscar 2013



# Film socialisme?

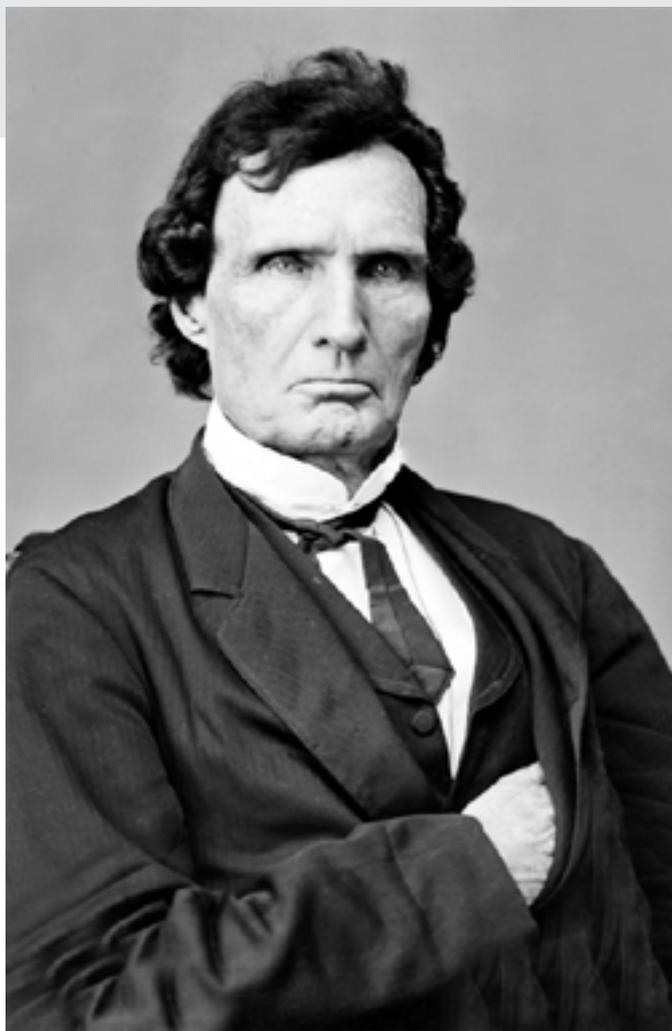
di aldo spiniello



Qualunque cosa accada, una cosa gli [Oscar](#) di quest'anno già l'hanno detta. Dopo gli anni del grande riflusso, della nostalgia passatista, del trionfo strategico della scrittura e della costruzione a tavolino, culminati nella vittoria di *The Artist*, l'America riscopre il presente e, forse, il futuro. Gli Oscar di quest'anno pongono il problema di un'altra forma delle cose e ridiventano una riflessione sulle prospettive e risposte della politica rispetto alle sfide della contemporaneità.

Il balbettante, incerto [discorso del re](#) diviene il discorso di un presidente sommerso, assorbito dalla folla, ridotto a un punto nel quadro del tempo, eppur ancora capace di far sentire la sua voce. In *Lincoln* Spielberg fonda ancora una comunità, dopo le macerie della guerra civile, sulla parola, sul potere arcano del Logos. Ma manca, in ogni

caso, il *dia*, quella parola non è in grado di passare ancora attraverso gli altri, modularsi e fondersi a partire da altre voci che non siano quelle del potere (i soldati, in fondo, *ripetono* il discorso del presidente). C'è semmai il sofismo dell'antilogia, ma quella parola manipolatrice, quell'affabulazione che si muove per figure retoriche e infingimenti è sostanzialmente un *prologo*, una decisione a monte. O una semplice premessa. Perché stabilita la libertà, resta da realizzare l'uguaglianza, miraggio evanescente appena percepibile nel campo lungo del futuro. La "menzogna" cui è costretto Thaddeus Stevens, per un'esigenza tattica che non appartiene alla sua indole e soprattutto alla sua vita (l'uguaglianza, in fondo, l'ha già realizzata a casa, nel calore del suo letto), assomiglia ben più a una verità: "sì, gli uomini



non sono ancora uguali”.

Se davvero si vuol leggere *Lincoln* come un film obamiano, bisogna almeno convenire che, più che una glorificazione o una rappresentazione del presente, Spielberg pone una questione di principio, un problema e un programma per il futuro. Ridimensionando la presenza pubblica del “suo”

**Nome.** Il vero nome del premio è Academy Award of Merit. L'appellativo Oscar ha invece origini controverse. Secondo alcuni fu un'impiegata dell'Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Margareth Herrick, a lasciarsi andare a una similitudine fra la statuetta e l'aspetto estetico di un suo zio chiamato Oscar.

presidente, costringendolo ad abitare le stanze oscure della propria solitudine, ne elide l'immagine, rimette in discussione le forme spettacolari del suo potere e lo obbliga ad agire nell'ombra. La macchina, per funzionare bene, non deve fare rumore. O, forse, l'idea è qualcosa che ha valore solo se si traduce nella concretezza delle cose, ben oltre il vuoto empirico delle forme senza sostanza. Solo se fatta carne, se tradotta nel mondo, può davvero penetrare anche l'immaginario. Le libere associazioni del maestro Lancaster Dodd sono dei vaneggiamenti imprigionati nella quarta dimensione di un mondo fuori dalla realtà. Lincoln, invece, è Lincoln, innanzitutto perché ha abolito la schiavitù. Non perché ha pronunciato il discorso di Gettysburg.

In ogni caso, c'è ancora fede nella possibilità del Mito di fondare la storia. E, allora, diviene di colpo ammissibile che sia il Mito stesso a riformularla, a cambiarla, a rimetterla in sesto. Le fantascientifiche *Argonautiche* di Ben Affleck, B-movie assunto a piano d'emergenza, realizzano l'esfiltrazione dal carcere della realtà, fino alla libertà



dell'invenzione impossibile, della rimessa in gioco dell'imprevisto nella permeabilità di una messinscena sempre perfettamente riadattabile. Ma rimane il problema fondamentale. Chi o cosa ha in mano le fila della storia? Chi narra e perché? La voce narrante corrisponde o no all'attore? Forse è l'Editore a far la letteratura, mentre Tony Mendez resta un anonimo agente. Rimettere in discussione la struttura del mondo significa svelarne le connessioni segrete, liberare altri punti di vista e raccontare un'altra storia. Nella sostanza e/o nella forma.

*Lincoln* e *Zero Dark Thirty* possono davvero essere considerati due film speculari. In uno c'è una parola fondante, in un altro c'è la sua dissoluzione, nella terribile ed esasperante deriva dell'azione. Eppure sembrano, da fronti diversi, condurre in un certo senso un'unica battaglia contro una forma spettacolare comune, contro un'imperante economia della narrazione, dei sentimenti e delle idee. "Devi essere ancora capace di stupire" dice Thaddeus Stevens ai suoi accoliti. Ridefinire cioè la linea dell'orizzonte. La politica come costante sovversione dell'ordinario. Quella che prova a mettere in atto Tarantino, che coglie alla perfezione la nascita di un'estetica pop che rimescola i valori dell'alto e del basso. Ma nella sua furia, l'e-

norme (in tutti i sensi) Quentin rimane comunque nostalgico del figurativo, si aggrappa ancora alla potenza delle icone o alla residuale permanenza di alcune figure di un immaginario al tramonto. Sembra intuire la necessità di una rivolta totale, quando comincia, magnificamente, a *perdere tempo*. E quindi lascia intravedere la possibilità di un tempo diverso. Ma dimentica, poi, di cancellare l'unica cosa che dovrebbe far esplodere, ben oltre il set, che comunque, suo malgrado, resta un fantasma del reale: l'affascinante dittatura dello spettacolo. Proprio quello che nega, invece, Redford, che rimette in discussione la propria immagine e arresta il plot in una fuga a *perditempo*. Nulla torna. Quindi, la perfetta ciclicità di un mondo-macchina che ambisce all'eterno è una pia illusione. Sì, è Redford, probabilmente, l'Oscar di un cinema (eccola qui *la parola!*) davvero unchained. Peccato non sia candidato. La sua politica è anonima. Come la nostra.

**Origini.** La prima edizione datata 1929 incoronò il capolavoro americano di Friedrich Murnau, *Aurora*, ma allo stesso tempo lasciò a secco un altro classico del cinema muto americano, il bellissimo *La Folla* di King Vidor.



# Un Oscar al presidente

di francesco maggi

OSCAR 2013



Ha giurato su due bibbie, una appartenuta al 16° presidente degli Stati Uniti, Abraham Lincoln, l'altra ricorda Martin Luther King.

Obama si affida alle parole alla storia per aprire il suo secondo mandato. Al mastodontico Lincoln che lo scruta alle spalle. Il 44° inquilino della Casa Bianca lo cita nel suo discorso dopo il giuramento *"i patrioti del 1776 non combatterono per rimpiazzare la tirannia di un re, o i privilegi di pochi senza regole. Ci consegnarono una repubblica, un governo, del popolo, che viene dal popolo e agisce per il popolo"*. Sono le parole di Lincoln a Gettysburg, uno dei discorsi più conosciuti del presidente repubblicano che mise fine alla schiavitù. Obama si affida alla potenza del sogno, come già aveva fatto nel 2008. Ma oggi a quell'immaginario di speranza e cambiamento, di fuga dall'oscurantismo repubblicano di G.W. Bush, si chiede altro.

Non più la possibilità di un nuovo inizio ma delle risposte forti e convincenti al presente. Alla recessione, alle divisioni sociali e razziali, ad un welfare più solidale. Un Comandante in campo capace di risollevarne la fiducia e l'orgoglio. La verità su ciò che siamo e quello che dobbiamo al nostro futuro. Sono le pellicole in corsa per l'Oscar a bussare alla Casa Bianca per avere quelle risposte. Così la caparbieta incisa nel volto e nelle parole del potente Lincoln cinematografato di Spielberg assumono più di un significato. Come la guerra dei droni e la morte "nascosta" di Bin Laden dell'ultimo *Zero Dark Thirty* della Bigelow. La missione impossibile della libertà grazie all'illusione del cinema in *Argo* di Ben Affleck. La vendetta del pistolero nero Django contro i negrieri e il Ku Klux Klan nel devastante western di Tarantino. Senza dimenticare le ombre ingombranti dei padri in *The*

**La legge del DGA.** Da anni il Directors Guild of America è l'indice più attendibile per pronosticare l'Oscar alla regia. Nelle tante edizioni passate infatti in sole sei occasioni il regista vincitore del DGA non ha poi avuto l'onore di alzare al cielo la statuetta: nel 1968 Anthony Harvey per *Il leone d'inverno* (Oscar a Carol Reed, *Olivier!*), nel 1972 Francis Ford Coppola per *Il padrino* (Oscar a Bob Fosse, *Cabaret*), nel 1985 Steven Spielberg per *Il colore viola* (Oscar a Sidney Pollack, *La mia Africa*), nel 1995 Ron Howard per *Apollo 13* (Oscar a Mel Gibson, *Braveheart*), nel 2000 Ang Lee per *La tigre e il dragone* (Oscar a Steven Soderbergh, *Traffic*), nel 2002 Rob Marshall per *Chicago* (Oscar a Roman Polanski, *Il pianista*).

Master di P.T. Anderson.

Le analogie e le antitesi delle pellicole che si sfideranno la notte del 24 febbraio, mentre qui in Italia sarà il D-Day delle elezioni 2013, sembrano timbrare in maniera preponderante il nuovo percorso della politica americana democratica del "4 more years". La storia avvincente del primo presidente nero che aveva fatto piangere l'America e mezza Europa, quest'ultima alle prese con svuotati modelli e vecchi stereotipi era stata sedotta dalla new wave americana, oggi sembra troppo lontana. Il presente degli States è più complesso. Fronti di guerra sopiti, ma mai domati. La crisi economica che incide più di quanto galoppa la ripresa e le riforme interrotte o sbiadite da compromessi al ribasso e qualche titubanza di troppo hanno fatto schiacciare il percorso della politica dell'inquili-

no della Casa Bianca. È stata proprio Hollywood a suggellare nel gennaio 2008 la fine dell'era Bush e la nascita dell'uomo nuovo. Un film come *lo sono leggenda*, interpretato dal Will Smith, uscito nel gennaio del 2008 quasi in contemporanea con l'insediamento in mondovisione, voleva essere (pur senza accedere agli Oscar) la massima consacrazione e glorificazione del nuovo avvento. La speranza delle minoranze pronte finalmente a scalare il sogno americano accompagnate per mano da Obama. Oggi quel sogno sembra ritrovarsi più sfocato, errante ed inquieto nel *Django* di Tarantino. O nel buio dell'azione militare del film della Bigelow. È il cinema a non credere più nella politica del "yes we can"?

La storia delle candidature al premio Oscar può venirci incontro. Da sempre segnano un tendenza, ma non dicono la verità. Intendiamoci possono sorprendere (raramente) o restaurare (il più delle volte). Aprire conflitti e dibattiti tra spavaldi supportes degli esclusi eccellenti o scaldare le casse dei bookmakers. È certo però che in oltre ottant'anni hanno acquistato, grazie al peso produttivo mondiale delle major e del marketing, la capacità di indicare una direzione (un modello?). Il primo mandato di George W. Bush, 2001, alla notte più glamour di Los Angeles ci si scopre più reazionari. Vincono la lotta alla droga in *Traffic* di Soderbergh, miglior regia, e la devastante forza visiva del *Il Gladiatore* di Ridley Scott, miglior



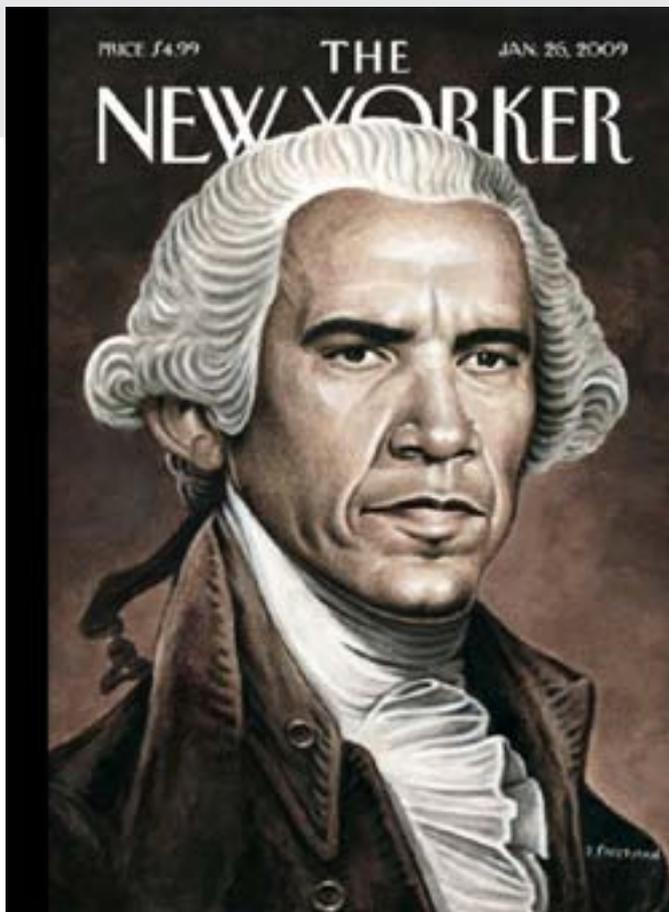


film. Mentre l'anno successivo è il riconciliante [Beautiful Mind](#) di Ron Howard ad aggiudicarsi le due statuette più prestigiose. Gli americani dopo l'11 settembre sono avvolti dalle debolezze di una Nazione vulnerabile nel proprio sistema e indecifrabile nei sentimenti. La fabbrica del cinema non ha mai amato molto la famiglia Bush, ma in piena seconda Guerra del Golfo (2003) gli echi dell'Iraq e della cattura di Saddam non sembrano arrivare fino al Kodak Theatre. Vincono infatti il musical [Chicago](#) di Rob Marshall, miglior film è lo struggente [Il pianista](#) di Polansky, che si aggiudica la statuetta per la regia. Mentre il sanguinoso ritratto delle radici della Grande Mela, [Gangs of New York](#) di Martin Scorsese accende il record negativo di premi con un pesante 0 a 10. Non è aria per chi vuole scavare nel profondo dell'anima. Risputa però tra i documentari [Bowling a Columbine](#) di Michale Moore, da sempre spina nel fianco dell'ammistrazione Bush. Quando il serafico presidente texano batte Al Gore sul fil di lana dei voti ricontati in Florida, per gli Stati Uniti si aprono altri quattro anni di governo repubblicano. Per molti una sonora sconfitta. A stravincere nel 2005 è il lucido e cupo [The Million Dollar Baby](#) di Clint Eastwood che batte [The Aviator](#). Nel 2006 il cortocircuito dei premi appare inevitabile, vince [Crash](#) regia di Paul Haggis contro film piuttosto politici come [Good Night, and Good Luck](#) di Clooney e [Munich](#), di Spielberg. Ma a Chicago si inizia a parlare di un avvocato afroamericano che po-

trebbe arrivare a Washington.

Nel 2008 la notte degli Oscar incorona [No Country for Old Men](#) di Joel e Ethan Coen: si apre l'era di Obama. Dopo aver dato nell'edizione precedente 2007 i due Oscar di peso a [The Departed](#) di Scorsese. Una sorta di spatiacque tra la visione ormai senza via d'uscita dei repubblicani e la nuova epoca democratica alle porte. È Daniel Day-Lewis ne [Il petroliere](#) di P.T. Anderson a portarsi a casa la statuetta come miglior attore. Sarà un caso ma l'interprete inglese è in cima ai pronostici anche quest'anno per il suo Lincoln e vedremo più avanti quali vaticini lo sottolineano. Ma è [Milk](#) di Gus Van San l'anno successivo ad imporsi, con la vittoria di Sean Penn e la miglior sceneggiatura originale, tra i film più ispirati dalla politica di Obama. La storia del primo politico gay ad essere eletto ad una carica politica negli Stati Uniti e poi assassinato è il paradigma del nuovo corso della Casa Bianca. E anche lo strapotere di [The Millionaire](#) di Danny Boyle, lo stesso anno, appare come l'evidente rafforzamento di un cinema internazionalista. Prepotentemente dalla parte degli ultimi seppur a Bollywood.

L'apice dell'effetto Obama arriva a sostegno del flebile coraggio dei votanti dell'Academy quando nel 2010, a sorpresa, si accorgono dopo una superficiale dimenticanza di [The Hurt Locker](#) di Kathryn Bigelow che, nonostante un botteghino assai scarso, batte [Avatar](#), [The Blind Side](#), [District 9](#), [An Education](#), [Bastardi senza gloria](#), [A serious](#)



man, *Precious* e *Tra le nuvole*. Poi è solo un lento e strisciante passo indietro verso le sicurezze di pellicole lontane dalla forza dirompente del messaggio politico del 2008. *Il discorso del re* di Tom Hooper si impone su *Il cigno nero* di Darren Aronofsky, *The Fighter*, di David O. Russell, *Inception* di Christopher Nolan, *I ragazzi stanno bene* di Lisa Cholodenko, *127 ore* di Danny Boyle, *The Social Network* di David Fincher, *Toy Story 3 - La grande fuga* di Lee Unkrich, *Il Grinta* di Joel e Ethan Coen e *Un gelido inverno* di Debra Granik.

Fino al distacco completo avvenuto nel 2012 con la truffa dello sguardo messa in atto dall'operazione Miramax per *The Artist*, una notte al museo del cinema. Il film di Michel Hazanavicius caccia nelle ritrovie *Paradiso amaro* di Payne, *Hugo Cabret* di Scorsese, *Midnight in Paris* di Allen, *Molto forte, incredibilmente vicino* di Stephen Daldry, *L'arte di vincere* di Bennett Miller, *War Horse*, di Spielberg, *The Tree of Life*, regia di Terrence Malick. L'unica pellicola a resistere a questo vento gelido della crisi dello sguardo che ha accecato i votanti dell'Academy nelle ultime edizioni, e sembra destinato a calmarsi e a cambiare direzione nell'edizione 2013, è *The Help* di Tate Taylor. La pellicola in cui si rintracciano gli echi lontani della grande impresa della vittoria di Obama nel 2008. In cui una storia personale diventa l'ispirazione per ricordare la grandezza e la forza delle battaglie per i diritti civili in grande Paese a stelle e strisce.

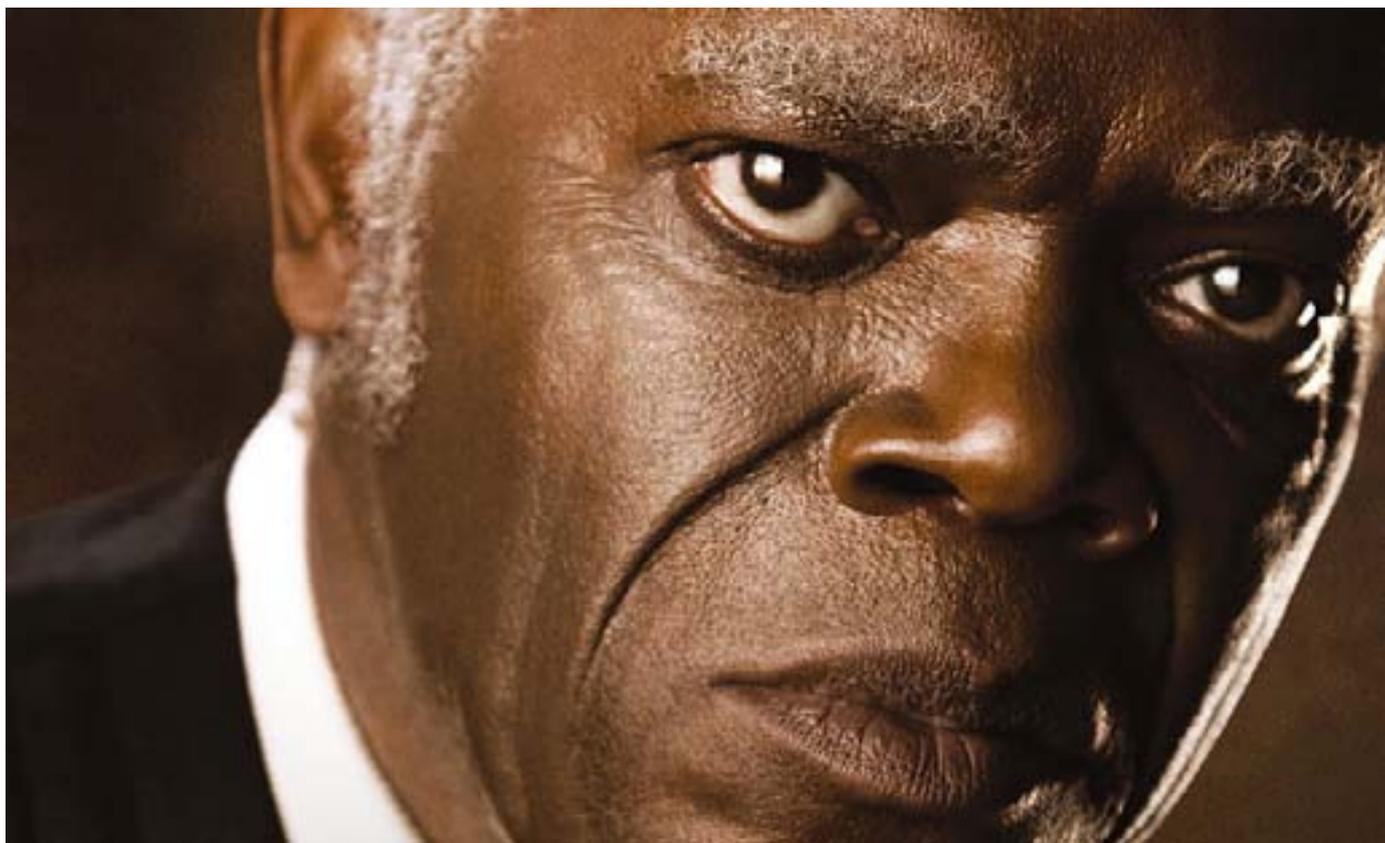
È difficile ricordare in un'unica direzione i temi e i titoli, i registi e le suggestioni che ogni anno irrompono sul palcoscenico degli Oscar. Fiutare un legame o un'influenza tra ciò che accade nelle stanze del potere e chi alzerà in aria quella statuetta d'oro. L'industria mainstream e la creatività indipendente si intrecciano e respingono nel sistema americano. Si odiano, ma poi trovano improvvisi amori che ci regalano film assoluti. Si utilizzano a vicenda per trascinare le opinioni o per influenzare le lobby. O accade che la politica diventi una storia da raccontare sul grande schermo. Tanto da diventare uno spazio speciale nella notte degli Oscar. Gli elettori "graduati" dell'Academy sembrano appassionarsi anche nell'era di Wikipedia e Youtube ai grandi personaggi in carne e ossa della storia presente o passata. Guardando con attenzione solo le ultime cinque edizioni dei premi Oscar nella categoria del miglior attore protagonista, si osserva che è andato ad attori o attrici che si erano calati nei panni di capi di stato o politici. Nel 2007, Forest Whitaker vince con il suo micidiale Idi Amin in *L'ultimo re di Scozia*; nella stessa edizione Helen Mirren batte le colleghe con la sua Elisabetta II in *The Queen*; Nel 2009, Sean Penn convince, come detto prima, in *Milk*. E nel 2011, Colin Firth si immola nei panni di Giorgio VI in *Il discorso del re* aggiudicandosi l'Oscar. Nel 2012, Meryl Streep è una strepitosa Thatcher in *The Iron Lady*. Insomma Day-Lewis (*Lincoln*) e Jessica Chastain (l'agente Cia che ha stanato Bin Laden in *Zero Dark Thirty*) hanno più di qualche possibilità.

**Italiani da Oscar.** Il primato spetta a Bernardo Bertolucci con *L'ultimo imperatore*, che nel 1987 arrivò a giudicarsi ben 9 statuette. Sono complessivamente 49 i premi Oscar segnati dal tricolore. Il primo titolo di questa lista prestigiosa è *Sciuscià* di Vittorio De Sica, vincitore come miglior Film straniero nel 1947. Prima di Bertolucci l'anno di grazia è stato invece il 1963 con l'Italia che riuscì a portare a casa ben tre statuette: Film straniero (*Otto e mezzo*), Costumi in b/n (*Otto e mezzo*), Sceneggiatura originale (*Divorzio all'italiana*). A questi si devono poi aggiungere i 4 premi alla carriera andati a Sophia Loren (1990), Federico Fellini (1992), Michelangelo Antonioni (1994), Dino De Laurentiis (2000).

# Candyland

di sergio sozzo

OSCAR 2013



***Non puoi distruggere Candyland! Ci sarà sempre una Candyland!***

Da schiavo a pop star, il coon Django dà fuoco alla sua Candyland e poi fa il pagliaccio a cavallo agghindato con gli abiti dei padroni bianchi, come un Jimi Hendrix del Far West che incendia la propria chitarra elettrica sul palco di Monterey, clown di colore per il sollazzo di un'audience di visi pallidi universitari per bene: Tarantino veste Jamie Foxx (che in patria ha una discreta carriera da *soul man* al fianco di compari tipo Kanye West) come Prince o magari Miles nel periodo elettrico, e poi lancia a briglie sciolte la sua *wild thing* – ma siamo sicuri che Candyland sia una nuova metafora, l'ennesima nel cinema dell'autore di *Bastardi senza gloria*, di una Hollywood piantagione a tema da radere al suolo? E se invece l'orizzonte, diremmo l'immaginario, fosse un altro (se *Django*

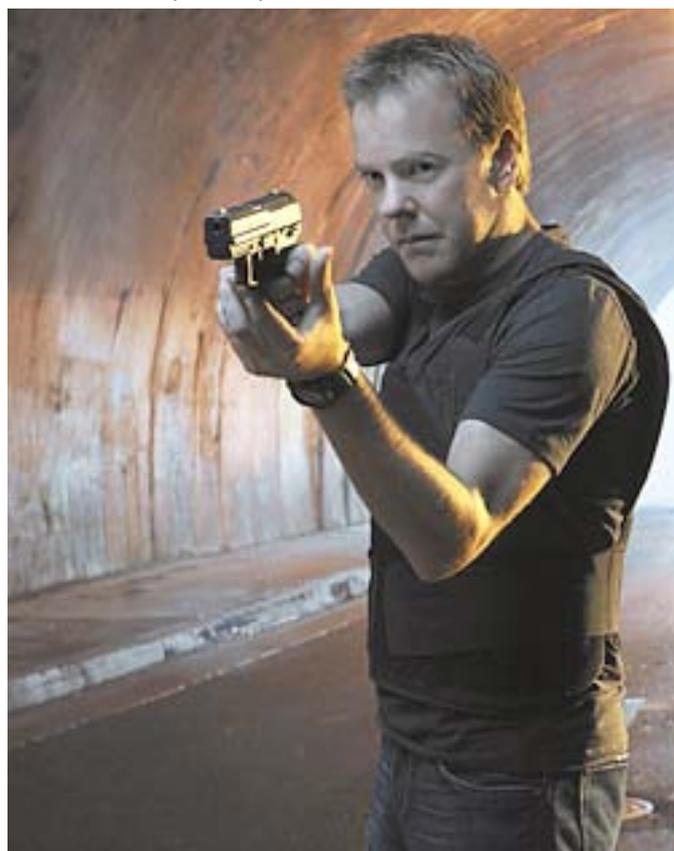
*Unchained* fosse insomma insospettabilmente un remake mascherato di *Beverly Hills Cop 3* di John Landis/Eddie Murphy)?

Noi non riusciamo più a vedere, signori. L'incipit di *Lincoln* di Spielberg è talmente e puramente cinematografico (cruenta battaglia in corso in punta di baionetta inzaccherata di sangue, obiettivo che stringe sul soldato di colore che sta raccontando la sua straziante storia di guerra al Presidente la cui figura resta fuoricampo) che malauguratamente non fa che ricordare la struttura delle serie TV belliche spielberghiane come *Band of Brothers* o *The Pacific*, tutte introdotte dalle interviste in stile documentario ai reduci che danno il là alla narrazione degli eventi. E chiunque non abbia guardato solo *I Bellissimi* su Rete 4 negli ultimi dieci anni si



rende conto sin dalle prime sequenze che un serio discorso critico su *Zero Dark Thirty* non è possibile senza tener conto almeno delle prime cinque stagioni di *24* di Brian Grazer/Ron Howard (creatura con cui il film di Kathryn Bigelow spartisce tra le altre cose anche l'assurda accusa di agiografia della tortura a scopi investigativi...).

Dove si trova Candyland, sul grande schermo o tra gli angusti confini di un monitor domestico? Finanche la punta più ostinatamente autoriale de-



gli Oscar 2013, *The Master*, volendo estremizzare è una puntata di *In Treatment* in costume, frullata con *Il nipote Picchiatello* (con tanto di sequenze musical in duetto – *I'd like to get you on a slow boat to China...*). E *Argo* con l'idea di diretta TV gioca con consapevolezza e pazzeschi azzardi sin dai titoli di testa, passando per il rischiosissimo montaggio alternato tra la lettura pubblica dello script da parte degli attori nei variopinti abiti di scena e i dispacci delle donne-portavoce del commando iraniano alle telecamere del mondo intero: la menzogna del cinema si scontra con l'incapacità manifesta di mentire propria della TV, che ha sempre *rossanobrazzescamente* ragione. E il cinema scompare: più che altro, conferma di non essere mai esistito, di essere solo stato immaginato.

È il cinema di un immaginario che non c'è, frazionato negli episodi autoconclusivi delle sceneggiature di Mark Boal per la Bigelow (ogni puntata ha il suo titolo e il suo coprotagonista differente, già dai tempi di *Hurt Locker*), che sostituisce, come fa

**Nomination/Premi da record.** Spetta a due film il record del più alto numero di candidature ricevuto. Si tratta di *Eva contro Eva* di Joseph L. Mankiewicz (6 premi) e *Titanic* di James Cameron (11 premi) entrambi con 14 candidature. *Titanic* con i suoi undici premi condivide con *Ben Hur* di William Wyler e *Il signore degli anelli - Il ritorno del re* di Peter Jackson anche il primato del film più premiato.

lucidissimamente Tony Kushner, la figura di Lincoln per intero all'istantaneo *talking book* dei suoi aneddoti, delle sue frasi e dei suoi discorsi celebri: Lincoln non esiste, così come non esiste Bin Laden (e nemmeno Quentin Tarantino: si è fatto saltare in aria) – siamo nel teatro sbagliato se vogliamo assistere all'attentato, e nella casa sbagliata di Abbottabad, tutti lo pensano ma nessuno lo vuole dire a voce alta (*So far as I know, there are no peace commissioners in the city or likely to be in it*). Ha un bel dannarsi Lancaster Dodd a tentare di ricordarsi dove ha conosciuto per la prima volta Joaquin Phoenix: Paul Thomas Anderson ha sostituito la sequenza del loro primo incontro, sulla nave dove Freddie Quell si è imbutato, con una dissolvenza in nero.

Abdicando la spettacolarità a favore della serialità televisiva, questo cinema della scarnificazione ruota attorno alle parole, che son l'unica cosa che gli resta, e le svuota rendendole uguali davanti alla legge, come il monologo sulla frenologia di Leonardo Di Caprio in *Django Unchained*: da questo punto di vista, la vertigine più minimale è paradossalmente quella di Ben Affleck, che costruisce il climax di tensione del suo film su di un passaggio banalissimo com'è l'attraversamento del check in

**Katharine Hepburn.** Con quattro Oscar è l'attrice più premiata di sempre. Record ineguagliato anche tra i colleghi di sesso maschile. I quattro Academy Awards sono rispettivamente per: *La gloria del mattino* (1934), *Indovina chi viene a cena?* (1967), *Il leone d'inverno* (1968), *Sul lago dorato* (1981).

di un aeroporto. Bella "lezione di cinema", si sarebbe detto un tempo: o è ancora più avventato Spielberg che troncando di netto la sequenza di proclamazione del 13esimo Emendamento prima che venga promulgato, staccando su Lincoln in ufficio che gioca col figlio e sente le campane di giubilo dell'armistizio, in sostanza è come se avesse rigirato *Lo Squalo* senza lo squalo?

*Lincoln* è senza ombra di dubbio il titolo più avanzato tra tutti quelli in lizza (nonostante vesta una parrucca a celare la sua vera natura, come Tommy Lee Jones), però l'Oscar per il miglior film quest'anno per forza di cose sarebbe giusto e sacrosanto andasse comunque a *Argo*. Ma non quello di Ben Affleck, bensì per cristallina coerenza il b-movie, mai girato sul serio, firmato dal produttore Lester Siegel di Alan Arkin.



# Una storia di immagini

*Photogallery degli Oscar*

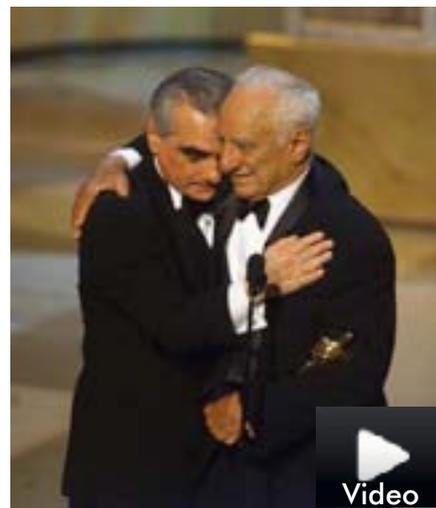
a cura di **pietro masciullo**



**2004** Tradizioni di famiglia: Sofia Coppola vince il suo primo premio Oscar per la Miglior sceneggiatura originale di *Lost in Translation*.



**1973** L'indiana Sacheen Littlefeather ritira l'Oscar al posto di Marlon Brando, premiato per *Il padrino*



**1999** De Niro e Scorsese consegnano l'Oscar alla carriera a Elia Kazan, ma la platea si divide. Molti non sono d'accordo: Spielberg non si alza, Nolte e Harris non applaudono.



**2005** Trionfa *Million Dollar Baby* e Clint Eastwood prende ancora la "mira": Miglior Film e Miglior Regia per lui.

**2006** A sorpresa vince *Crash* di Paul Haggis e Jack Nicholson consegna il premio con il suo vecchio ghigno.

**2007** I "Bravi Ragazzi" Spielberg, Lucas e Coppola festeggiano il loro vecchio amico Martin Scorsese trionfatore della serata con *The Departed*.





**2007** Finalmente un Oscar, anche se alla carriera, per il plurinominato e mai vincitore Ennio Morricone. Grandissima commozione in sala e premio presentato dal leggendario "Buono" Clint Eastwood.

**2008** Una splendida e raggiante Marion Cotillard festeggia il suo Oscar come Miglior attrice protagonista per *La vie en rose*.



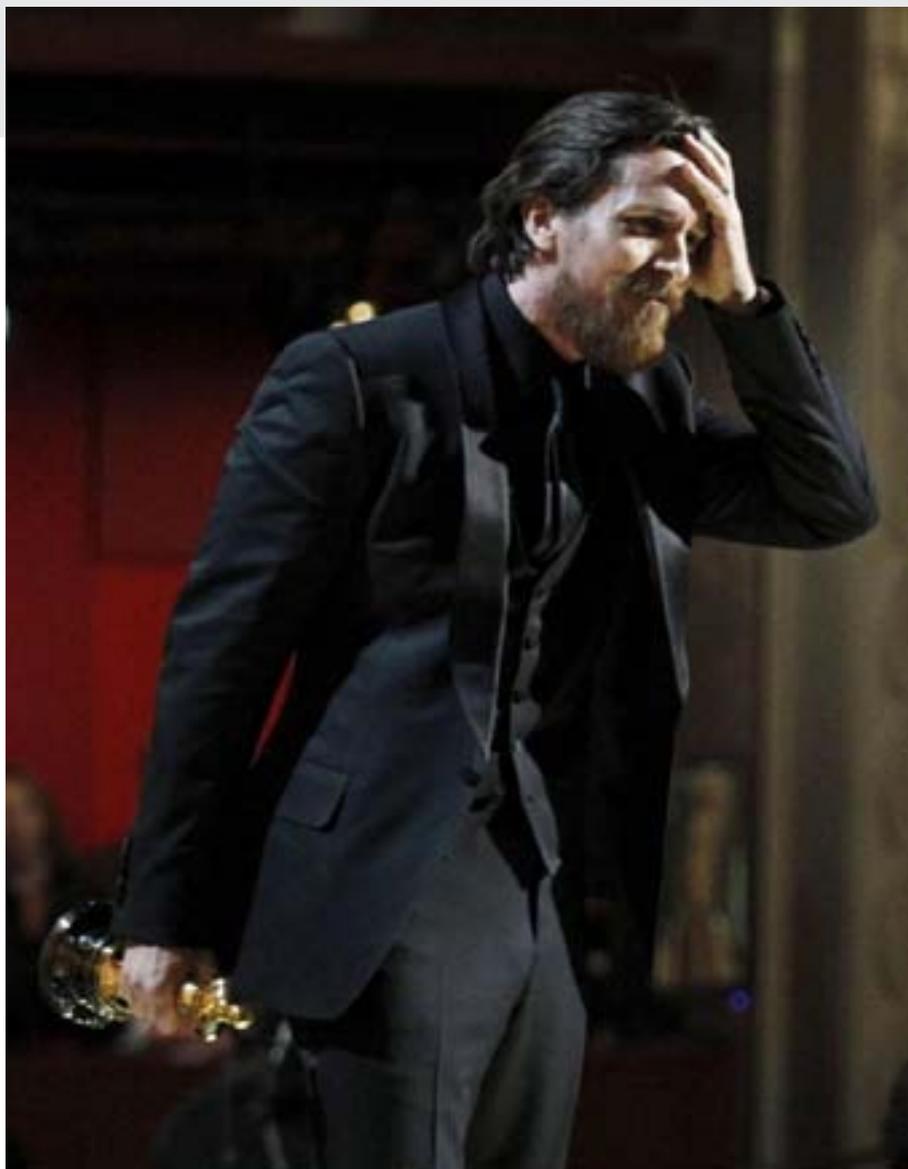


**2008** Uno dei rarissimi sorrisi sfoggiati dai fratelli Joel e Ethan Coen che festeggiano insieme a Scorsese l'Oscar al Miglior Film e Regia per *Non è un Paese per Vecchi*.

**2009** Sean Penn vince come miglior attore per *Milk* e arrivano a festeggiarlo illustrissimi colleghi e amici: Robert De Niro, Michael Douglas, Anthony Hopkins, Ben Kingsley, Adrian Brody.



**2010** Trionfa *The Hurt Locker* su *Avatar* e James Cameron tenta scherzosamente di vendicarsi dell'ex moglie Kathryn Bigelow.



**2011** Un incredulo Christian Bale vince l'Oscar come miglior attore non protagonista per *The Fighter*.

**2011** Dopo una lunghissima e gloriosa carriera arriva il momento della vittoria anche per il grande Jeff Bridges in *Crazy Heart*.





**2011** Una delle più divertenti e bizzarre conduzioni degli ultimi anni: i giovani e "alternativi" Anne Hathaway e James Franco.

**2012** La miglior attrice non protagonista per *The Help* Octavia Spencer non riesce a trattenere le lacrime.



**2012** Il miglior attore per *The Artist* Jean Dujardin si fa cullare dalla miglior attrice per *The Iron Lady* Meryl Streep.



# Chi vince e chi perde

di emanuele di porto

I fattori che influenzano le scelte dell'Academy e il peso dei produttori: una storia "economica" degli Oscar



La storia degli Oscar ha quasi un secolo e ha dato vita ad una lunga serie di leggende e di luoghi comuni. Una delle certezze più condivise è lo spirito conservatore delle scelte dell'Academy. Questo pensiero ha diffuso l'idea che le statuette vadano solo ai film più amati dal pubblico: è una convinzione che nasce dalla pioggia di premi a successi epocali come *Via col vento* e come *Ben-Hur*, dal ricordo della notte trionfale di *Titanic* e dalla delusione per la vittoria di *Forrest Gump* su *Pulp Fiction*. L'elenco di questi episodi non è casuale e va implementato con le affermazioni di *Tutti insieme appassionatamente*, de *La stangata* e de *Il patri-*

*no*: questa è la lista che comprende gli unici sette eletti che hanno un posto nella classifica dei cinquanta film più ricchi di tutti i tempi e che hanno vinto l'Oscar per il miglior film. Gli altri quarantatré si sono dovuti accontentare della consolazione dei premi tecnici e ancora più spesso sono stati i grandi sconfitti della serata. *Avatar* si presentò alla cerimonia del Kodak Theatre con nove candidature e con una dote da quasi ottocento milioni di dollari ma venne sonoramente battuto da *The Hurt Locker* e il suo misero bottino da diciassette milioni. L'evento venne accolto come una clamorosa eccezione, ma è accaduto più spesso di quanto si



possa immaginare. L'edizione del 1983 è abbastanza emblematica: *E.T.* è il quarto incasso della storia del cinema ma non riuscì a spuntarla contro *Gandhi*, che fu solo l'undicesimo bottino del suo anno di distribuzione. Il film di fantascienza di Steven Spielberg venne sconfitto non solo nella categoria più ambita ma perse anche le sfide della regia, della sceneggiatura originale, della foto-

**Clint Eastwood.** È diventato nel 2004 con *Million Dollar Baby* il più anziano regista premiato, ricevendo l'Oscar a 75 anni. In totale il regista di *Lettere da Iwo Jima* ha collezionato come regista quattro nomination e due vittorie (*Gli spietati*, *Million Dollar Baby*).

grafia e del montaggio. Il mito della convenzionalità dell'Academy e della scarsa attendibilità delle sue decisioni nasce da alcune evidenti mancanze: Orson Welles ha dovuto dividere con Herman J. Mankiewicz il suo unico Oscar per il copione di *Quarto potere* e Stanley Kubrick non ha mai centrato l'obiettivo nonostante nella sua carriera sia stato candidato complessivamente per tredici volte. Il catalogo dei mostri sacri che non hanno mai fatto il discorso di ringraziamento è sterminato e Martin Scorsese vi ha tolto il suo nome solo nel 2007 con *The Departed*. Il regista è il protagonista di uno degli esempi più citati quando si parla dello scarso coraggio nelle assegnazioni: nel 1981, *Toro scatenato* perse contro *Gente comune*. La decisione dei votanti può essere discutibile ma non è una prova della loro scarsa lungimiranza e nemmeno della loro tendenza ad assecondare i gusti generalisti del pubblico: nessuno dei due film era stato un trionfo commerciale ed entrambi erano stati considerati "restricted" dalla censura. L'edizione del 1966 è stata l'ultima in cui un titolo sen-



**Post Mortem.** Sono due i casi in cui l'Oscar è andato ad attori scomparsi prima della cerimonia. Oltre al recentissimo omaggio a Heath Ledger, premiato come attore non protagonista per *Il cavaliere oscuro*, ricordiamo anche Peter Finch, attore protagonista in *Quinto potere* di Sidney Lumet.



za limitazioni della MPAA ha ricevuto l'Oscar per il miglior film ed è chiaro che l'avvento della New Hollywood ha cambiato anche le abitudini dell'Academy: l'ultimo spiraglio della tradizione è stato *Tutti insieme appassionatamente*. La premiazione del 1968 aveva raggiunto il compromesso de *La calda notte dell'ispettore Tibbs* e aveva respinto l'attacco di *Gangster Story* e de *Il laureato*. Il 1970 aveva dovuto accettare *Un uomo da marciapiede* e da allora in poi i film per adulti hanno portato a casa la statuetta per ben ventitré volte... Tutti questi elementi contribuiscono a dare l'idea che il successo commerciale e l'accessibilità del pubblico non sono i metodi più affidabili per prevedere le probabilità che un film possa vincere l'Oscar. Questo non elimina la possibilità che esista un si-

stema per capire chi possa essere il favorito: la storia dimostra che le scelte dell'Academy ricadono con frequenza su un certo tipo di film e soprattutto su un certo tipo di distribuzione. Questo conferma la sola caratteristica ricorrente di tutte le cerimonie dal 1929 all'Hollywood Roosevelt Hotel a quella che Seth MacFarlane presenterà al Dolby Theatre: l'Oscar è un'occasione in cui Hollywood promuove sé stessa e spesso il film che vince è quello che si è saputo vendere meglio non tra il pubblico ma direttamente tra i giurati. L'Oscar più richiesto viene assegnato alla produzione e il fattore determinante è quello di sapersi conquistare i membri con un trattamento riservato. La diffusione limitata e la circolazione nei *selected theatres* comincia alla fine dell'autunno e quasi sempre è il punto di partenza di un film che vuole arrivare almeno ad una nomination: il percorso raggiunge il suo culmine con il primo resoconto dei Golden Globe ed è l'onda di questi premi che decide su un'eventuale *wide release*. È in questo momento decisivo che un film può ottenere o meno il consenso del pubblico: un blockbuster ha meno possibilità di un piccolo incasso, ma molto spesso la cifra migliore è un bottino che si aggira intorno ai cento milioni di dollari. Questo iter è stato valido per almeno la metà delle volte dal 1980 ad oggi ed è stato vincente nelle ultime cinque edizioni: non è un caso che gli ultimi venti anni della storia degli Oscar siano stati dominati da una casa di produzione/distribuzione che si è dedicata soltan-



to a questo lato promozionale. I fratelli Weinstein hanno piazzato sei film vincenti in soli venti anni e sono sempre arrivati almeno alla nomination prima attraverso la Miramax e adesso attraverso la loro compagnia personale. I due hanno coltivato film da Oscar sin dal 1993: sono stati premiati complessivamente per più di settanta volte e hanno ricevuto quasi trecento nomination. Da allora solo per tre volte hanno mancato almeno un posto nella rosa dei candidati finali. L'abilità dei due ha raccolto un'eredità che è iniziata non appena le major hanno dovuto arrendersi all'influenza degli indipendenti: la storia degli Oscar è cambiata radicalmente dalla fine degli anni sessanta e nel decennio successivo i film della United Artists hanno vinto sei volte. Gli anni ottanta sono stati segnati da quattro successi dell'ormai scomparsa Orion Pictures e il suo fiuto ha dato delle delusioni agli studios. Il tributo per *Sleepers* come *Amadeus* e *Platoon* poteva essere prevedibile ma i cinque Oscar de *Il silenzio degli innocenti* sono un miracolo di marketing: è stato il primo thriller ad essere eletto come miglior film. Un'altra strada per intuire le intenzioni dell'Academy è proprio quella del genere: la statuetta ha dimostrato di avere una preferenza diffusa per alcuni film e un ostinato ostracismo verso altri. La commedia è ri-

uscita a spuntarla in solo poche occasioni e il gradimento della giuria le ha preferito molto di più il musical: il dramma d'insieme e le storie di riscatto personale, il film storico e il biopic sono i terreni su cui i votanti si sono rifugiati più spesso. Un film di fantascienza non è mai stato premiato, *Rebecca* è l'unico giallo, i polizieschi si contano sulle dita di una mano e i western hanno iniziato a vincere solo in termini rievocativi con *Balla coi lupi* e *Gli spietati*. Qualsiasi analisi è attendibile nei limiti del fatto che può sempre essere sempre smentita dal verdetto della cerimonia: questa alternanza tra abitudine e novità è uno dei più grandi motivi di fascino di questa auto-celebrazione hollywoodiana. Le sorprese possono arrivare ma non sono mai scontate e non si verificano mai a comando: c'è sempre la sensazione che il nostro film preferito non abbia avuto il trattamento che meritava....



# Capolavori senza Oscar

di carlo valeri

Da *Quarto potere* a *The Social Network*, una panoramica sui grandi sconfitti della storia

Due anni fa la 83esima edizione degli Academy Awards sta avviandosi alla conclusione quando Steven Spielberg sale sul palco per consegnare l'ultimo premio della serata, l'Oscar al miglior film. Pochi istanti prima Tom Hooper ha appena vinto il suo premio per la regia de *Il discorso del re*, lasciando con le mani nel sacco l'acclamato David Fincher di [The Social Network](#). Durante ogni cerimonia, il premio al film dell'anno arriva sempre a un punto della serata in cui chi ha una certa dimestichezza con le tradizionali strategie degli Oscar sa già che i giochi sono ormai fatti e scontati. Una legge non scritta ma ricorrente sancisce,

ad esempio, quanto sia infrequente per l'Academy premiare la miglior regia senza accoppiarla con il premio al miglior film. Negli ultimi vent'anni è accaduta solamente tre volte tale incongruenza: nel 1998 con *Shakespeare in Love* che superò sul filo di lana *Salvate il soldato Ryan* (premio alla regia per Spielberg), nel 2000 (miglior film *Il Gladiatore*, miglior regia Steven Soderbergh per *Traffic*) e nel 2005 con la sorpresa forse più grande degli ultimi anni: *Crash* di Paul Haggis premiato come miglior film mentre tutti già stavano preparando le prime pagine per [Brokeback Mountain](#) (miglior regia ad Ang Lee).





Ma torniamo a Spielberg e al premio che sta per assegnare. Salvo sorprese i pronostici portano dritti a un preciso vincitore, che è appunto *Il discorso del re*, e il regista americano prima di annunciare il vincitore si concede un saggio preambolo che da solo racconta perfettamente storia, fascino e crudeltà degli Academy Awards: "Chi vincerà questo premio entrerà nella famiglia de Il Padrino, Il cacciatore e Un uomo da marciapiede, gli altri andranno a fare compagnia a Furore, Quarto Potere, Il laureato e Toro Scatenato". Spielberg apre la busta: "And the Oscar goes to... The King's Speech!". *The Social Network* – che nel corso della serata ha vinto tre statuette (sceneggiatura, montaggio, colonna sonora) – è entrato nella famiglia dei "grandi loser".

L'aneddoto spielberghiano ci ricorda come, nello sfogliare gli annali delle edizioni passate degli Academy Awards, si entri facilmente in un perverso gioco di (ri)valutazione in base al quale gran parte della Storia del Cinema viene relegata ai margini del palcoscenico, accontentandosi spesso di ricoprire il ruolo degli sconfitti di classe. Gli Oscar che sono soprattutto un evento-spettacolo, misurano da sempre il successo o l'insuccesso di un'industria cinematografica senza per forza di cose doversi preoccupare di fare Storia (del cinema) o scrivere il futuro della narrazione per immagini. E non sono necessariamente un indice di qualità. Per certi versi non è azzardato fare dei parallelismi tra gli Academy Awards e la critica cinematografica. In entrambi i casi ci si ritrova a dover stabilire al tempo presente attributi di merito con il rischio di ritrovarsi poi a rivedere il giudizio a distanza di

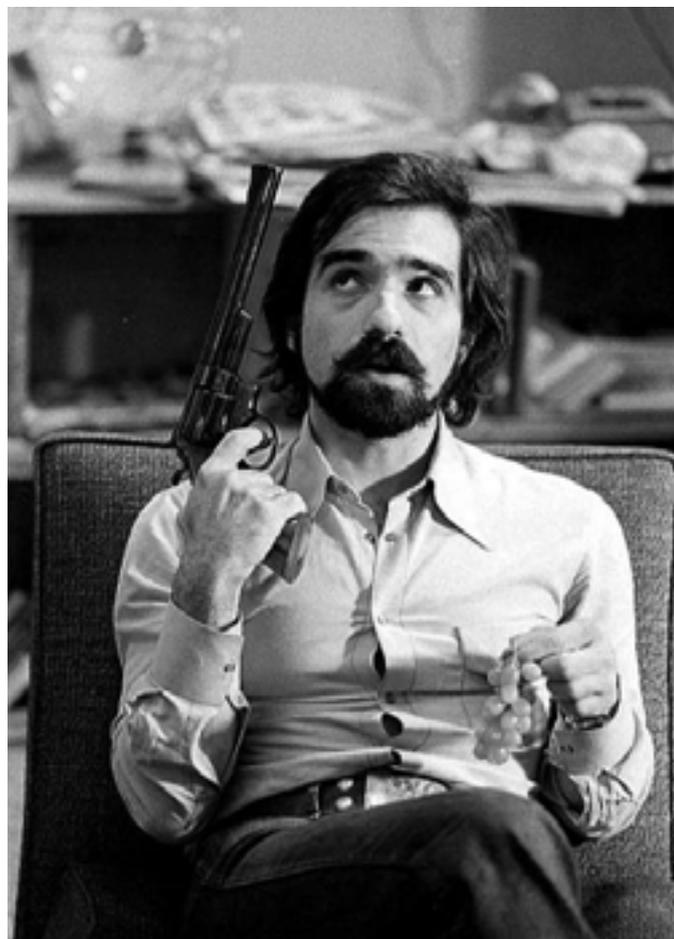
anni. Il fatto che spesso i film amati dalla critica non arrivino a vincere l'ambita statuette è un incidente di percorso che non sconfessa la similitudine di approccio che costringe sia giurati che critici a misurarsi con il cinema in quanto contenitore che agisce su rapporti mediatici, estetici ed etici estremamente labili, a volte irrimediabilmente convenzionali. Del resto c'è forse qualcuno oggi capace di affermare che il pluripremiato *Kramer contro Kramer* sia un film migliore di *Apocalypse Now*? Probabilmente no. Eppure la sera del 14 aprile 1980 il film di Benton si aggiudica ben 5 statuette, battendo nettamente il capolavoro di Coppola e lasciando intendere una linea "politica" e in parte intimista che l'Academy porterà avanti per gran parte del decennio successivo (gli Oscar a *Gente comune*, *Voglia di tenerezza*, *Rain Man*, *A spasso con Daisy* segnano infatti con decisione gli anni Ottanta).

Rivista retrospettivamente la sconfitta agli Oscar di *Apocalypse Now* (che vinse solo per fotografia e suono) sembra quasi anticipare quella rottura tra gli Academy Awards e la New Hollywood che nell'anno successivo porta il capolavoro "maledetto" di Michael Cimino *I cancelli del cielo* ad

**Attori/Attrici senza Oscar.** Almeno due grandi nomi tra gli attori spiccano per non aver mai vinto un Academy Award nonostante un alto numero di nomination: Peter O'Toole (8 candidature), e Richard Burton (7 candidature). Tra le attrici invece ci sono Deborah Kerr, Thelma Ritter e Glen Close con sei nomination a testa.

avere una sola nomination per la scenografia. *Apocalypse Now* e *I cancelli del cielo* nella loro ambizione smisurata, sia artistica che produttiva, segnano il punto di non ritorno di quella libertà incondizionata che gli studios negli anni Settanta decidono di concedere ai giovani registi americani. È una battaglia artistica nel corso della quale l'Academy decise di schierarsi a difesa di una tradizione che Coppola, Cimino e gli altri movie brats tentano invece di scalfire dall'interno.

È la stessa punizione che deve subire Orson Welles nel 1941 con *Quarto Potere*. La pellicola quasi unanimemente considerata come la più importante e rivoluzionaria della storia del cinema finisce subito con il rivelarsi drammaturgicamente e stilisticamente troppo complessa per i giurati dell'Academy, che su nove nomination assegnano al film di Welles un unico Oscar per la sceneggiatura. *Quarto Potere* è a distanza di anni il lussuoso padre dei grandi capolavori "senza Oscar" e Orson Welles (che nel 1942 vide tornare a mani vuote anche il suo secondo film da regista, *L'orgoglio degli Amberson*) il primo dei grandi maestri a non aver avuto il privilegio di innalzare il premio. Quest'ultima è una famiglia estremamente nu-



**John Williams.** Incredibile il record del compositore, fedele collaboratore di Steven Spielberg, che in totale ha ottenuto ben 48 nomination, risultando l'artista più nominato nella storia degli Oscar. Cinque le statuette vinte da Williams: *Il violinista sul tetto*, *Lo squalo*, *Guerre stellari*, *E.T. l'extraterrestre*, *Schindler's List*.

trita che vede esponenti mirabili (alcuni dei quali hanno avuto soltanto il tardivo riconoscimento di un premio alla carriera), tra cui Alfred Hitchcock, Charlie Chaplin, Stanley Kubrick, Howard Hawks, Robert Rossen, Robert Altman, George Lucas, Ridley Scott, Michael Mann e Sidney Lumet. È una famiglia da cui persino uno come Martin Scorsese ne è uscito solo recentemente, con l'Oscar per *The Departed* del 2007, e alla quale, se togliamo l'Academy Award per la sceneggiatura di *Pulp Fiction*, appartiene lo stesso Quentin Tarantino.

L'esempio di *Pulp Fiction* è del resto illuminante su come di fronte alla modernità di stile e approccio autoriale, gli Academy Awards finiscano spesso con l'arroccarsi in difesa, preferendo opere, almeno sulla carta, più convenzionali. Candidato a sette categorie, il film di Tarantino nel 1994 deve accontentarsi di un unico riconoscimento alla sceneggiatura e assistere al trionfo, del resto tutt'altro che immeritato, del *Forrest Gump* di Robert Zemeckis, film per parte sua ugualmente complesso ma dall'appeal maggiormente classico e hollywoodiano.

Spesso la "sfortuna" di non vincere un Oscar è semplicemente l'ineluttabile conseguenza di annate straordinarie. Ce ne sono alcune che ripercorse oggi con la passione e la consapevolezza storica hanno il sapore del Mito. Nel 1975 *Qualcuno volò sul nido del cuculo* di Milos Forman vince cinque premi e ha la meglio su una cinquina di capolavori assoluti del calibro di *Barry Lyndon*, *Lo squalo*, *Nashville*, *Quel pomeriggio di un giorno da cani*. Nel 1980 *Gente comune* di Redford sconfigge *Tess* di Polanski, *The Elephant Man* di Lynch e *Toro scatenato* di Scorsese.

Secondo Steven Soderbergh l'edizione degli Academy Awards del 1976 è quella che segna metaforicamente in modo netto la cesura tra la stagione della New Hollywood e il cinema di consumo degli anni Ottanta. È l'anno in cui *Rocky* e John G. Avildsen hanno la meglio su una cinquina che



annovera classici immarcescibili del cinema americano: *Quinto potere* di Sidney Lumet, *Tutti gli uomini del presidente* di Alan J. Pakula, *Taxi Driver* di Martin Scorsese, *Questa è la mia terra* di Hal Ashby.

**gli Oscar rischiano di apparire più come il cimitero dei capolavori che come l'Olimpo dei grandi**

L'anno successivo a trionfare è *Io e Annie* di Woody Allen, ultima commedia a vincere come miglior film e miglior regia. In quell'occasione gli incassi stratosferici al botteghino e le epocali innovazioni tecnologiche non sono sufficienti a George Lucas e Steven Spielberg per vedere premiate le "loro" *Guerre stellari* e gli *Incontri ravvicinati del terzo tipo*. È il 1977. Un anno in cui l'Academy inaugura un suo personalissimo tabù nei confronti del fantasy e della science fiction, che solo venticinque anni dopo Peter Jackson riuscirà a sfatare con *Il signore degli anelli*.

Con una lista così ampia di illustri sconfitti, gli Oscar rischiano di apparire più come il cimitero dei capolavori che come l'Olimpo dei grandi. Eppure ogni anno registi, produttori, sceneggiatori e attori finiscono con il sognare di entrare a far parte di questo Olimpo, coltivando il sogno di fare compagnia a Laurence Olivier, Billy Wilder, Frank Capra, David Lean, Spencer Tracy.

Forse le confessioni più emblematiche sul fascino che gli Academy Awards esercitano su pubblico e addetti ai lavori ce le lascia proprio colui che per anni, come abbiamo visto, ha inseguito l'Oscar come fosse un'ossessione. Nel '90, all'indomani della mancata vittoria di *Quei bravi ragazzi*, Martin Scorsese dice: "Quando dieci anni fa Toro scatenato perse, ho capito che i film che volevo fare erano troppo diversi dai classici prodotti di Hollywood. Eppure la massima onorificenza di Hollywood è l'Oscar e non si può dire sia dato a caso, John Ford ne ha vinti sei. Ora sono molto arrabbiato. Vorrei andare da questi signori e dir loro che non me ne frega nulla, ma per me, uno nato nel Lower East Side che non si è perso una sola serata in TV, è dura. C'è della magia in tutto questo". "Oscar is a bullshit!" dice Joaquin Phoenix. È vero. Ma tutti ne vogliono un po'.

**Discorsi.** Il più breve discorso di ringraziamento nella storia degli Academy Awards è stato pronunciato da William Holden nel 1953 dopo aver ricevuto il premio per la sua interpretazione in *Stalag 17*. Holden salì sul palco proferendo un semplicissimo "Thank you!". Una brevità che è quasi agli antipodi rispetto ai fluviali ringraziamenti di Greer Garson, migliore attrice per *Mrs Miniver*, la cui durata – secondo le cronache del 1942 – toccarono l'ora e trenta. È suo il discorso più lungo della storia. Da Oscar.

# Lincoln



# In principio era il verbo

di aldo spiniello

*Il lavoro di ridimensionamento della statura iconica di Lincoln dice che il vero lato oscuro di un'immagine pubblica è, letteralmente, la sua dimensione invisibile, il controcampo privato*

Quando nel colpo di coda del film, Spielberg mostra Lincoln intento in uno dei suoi più celebri discorsi, quello d'inaugurazione del suo secondo mandato presidenziale, nel 1865, è come se, finalmente, tutto riacquistasse un senso. All'esatto opposto del [Mishima](#) di Wakamatsu, che parla al nulla, Lincoln è completamente circondato dalla folla degli ascoltatori, a poco a poco

schacciato sullo sfondo di una "massa" indistinta. In quel colore uniforme, Lincoln è solo un colpo di pennello, un tratto del Creatore, appena riconoscibile. Il sedicesimo presidente degli Stati Uniti, uno degli uomini più decisivi della Storia dell'Occidente, l'icona eterna di un popolo, è solo un volto nella folla. È un uomo, come gli altri, tra gli altri. Ma, soprattutto, è un'im-

agine confusa, in qualche modo negata. L'unica cosa che lo contraddistingue ancora è la voce. L'immagine è divenuta parola, verbo. Storia, appunto.

Per Spielberg e per lo sceneggiatore Tony Kushner, Lincoln è, prima di ogni altra cosa, un narratore. Un affabulatore, certo, capace di incantare e piegare l'uditorio ai suoi voleri, al punto da far scappare ministri e consiglieri. Ma soprattutto un cantore, il depositario delle memorie e dei racconti orali di un popolo intero, l'uomo che tramanda storie, prima ancor di esser personaggio storico. È una sorta di grande vecchio attorno al cui focolare si raduna ancora una nazione ferita e spaventata, per ritrovare l'illusione di una guida saggia che sappia condurla oltre il mare in tempesta (proprio quello che angoschia Lincoln nel sogno iniziale), un baleniere senza paura (*siamo tutti bale-*





rieri). *C'era una volta... mi ricordo.* Lincoln dà alla sua visione la forma di un racconto e dona la prospettiva di un'altra avventura. Se l'Abramo biblico è l'uomo che rinnova il patto con Dio, Lincoln è l'uomo che rinnova il patto con il popolo, cioè con il *pubblico*, chiedendogli di aver fede in lui, nella sua narrazione. Ed è disposto, pur di adempiere al patto, a sacrificare i suoi figli. Sì, Lincoln è un politico realista fino alla spietatezza, fino alla

disperazione, un idealista capace delle scelte più disincantate, di macchinazioni sorprendenti. Ma non è questo a renderlo un personaggio oscuro. Il lavoro di Spielberg di ridimensionamento della statura iconica dice che il vero lato oscuro di un'immagine pubblica è, letteralmente, la sua dimensione invisibile, oltre l'ufficialità della tradizione, il controcampo privato. Spielberg riprende Lincoln sempre a parte, al lato della storia, degli eventi.

Ma anche a disagio negli affetti. Il rapporto con la moglie Mary Todd, straziata sino alla "follia" dalla morte del figlio William, e i conflitti con il primogenito Robert, deciso ad arruolarsi per dare il suo contributo alla causa della nazione, sono solo gli estremi punti di tensione nella vita di un personaggio costretto a conciliare i suoi due ruoli fondamentali: padre della patria e padre della famiglia. Chiuso nelle stanze oscure della Casa Bianca, ben lontano dai dibattiti accesi che scatenano putiferi nel Congresso, Lincoln, nonostante l'amore del popolo, sconta il peso della sua solitudine. Che diviene magnificamente insostenibile quando deve dettare al generale Ulysses Grant il messaggio con cui rifiuta di accogliere i commissari sudisti venuti a negoziare la pace. O nel momento in cui il suo domestico negro lo vede allontanarsi, andare incontro al suo destino. Ecco. Come il profeta nell'orto





del Getsemani, Lincoln è già morto, una voce senza carne, il protagonista assente del film. Per questo non ha senso farci vedere la sua morte. E solo per questo l'interpretazione di Daniel Day-Lewis è straordinaria: rendendo trasparente se stesso, rende trasparente anche Lincoln. Un fantasma che si aggira nel buio della Storia.

È vero che le luci della Storia abitano il fuoricampo di questo film, mente il campo è quello della menzogna necessaria, del tradimento per una causa superiore, dell'artificio. Come a dire che il cinema può dimorare solo in questa dimensione per non essere insostenibile, per non morire di eccessiva realtà (proviamo a immaginare quella brutale battaglia iniziale protratta per tutta la sua durata, per tutto il film, per uno, due, dieci film, per quattro anni di cinema). Ma è anche vero che, in un magnifico ribaltamento, proprio quel mondo oscuro, artificiale, si svela come la realtà, il poz-

zo segreto delle verità più profonde. Thaddeus Stevens ruba l'emendamento ufficiale, per portarlo a casa e farlo leggere alla sua domestica di colore, la sua compagna: è solo ora che appare finalmente la verità ulteriore, quella del cuore, quella che spiega gli anni di battaglie, le ostinazioni, le idee. Il volto di Stevens, finalmente senza parucca, scioglie tutta la tensione, la rabbia repressa delle sconfitte, tutte le umiliazioni, si apre in un sorriso (e basta questa scena per fare di Tommy Lee Jones un attore ancor più decisivo del perfetto Daniel Day-Lewis, proprio perché capace di "sorprendere", di aprire squarci inaspettati di verità e di mondo). La felicità privata e quella pubblica coincidono. *In una legge, in una lettura, in una parola.* Freedom. Spielberg prova ancora a raccontarci la storia segreta, quella che Redford ci nega, facendocela solo intuire, per uno slancio del cuore e dell'intelligenza, nell'ultimo *The Company You*

Keep. Ma è sempre quello che conta. Dire la verità. E non è un caso che, come in un reverse della storia e del cinema, *Lincoln* si fermi proprio lì dove inizia *The Conspirator*, con l'assassinio del Presidente. La parola, la voce di Lincoln si disperderà nelle babele delle lingue, il suo realismo magico diventerà cinismo e la vista oscurata di Mary Surratt non riuscirà più a distinguere la forma delle cose. Ucciso il tiranno, è il caos del Logos. Bene. Non importa cosa mostrare. Redford filma l'attentato, Spielberg no. Quello che conta è rifondare, anche nell'imperfezione dell'immagine, la verità della Storia, delle storie.

**Interpreti:** Daniel Day-Lewis, Tommy Lee Jones, Sally Field, Joseph Gordon Levitt, David Strathairn, James Spader  
**Distribuzione:** 20th Century Fox  
**Durata:** 150'  
**Origine:** USA, 2012

# Daniel Day-Lewis

## *un attore per il nuovo mondo*

di francesco maggi

*"La verità è che l'intero gioco è quello di creare un'illusione. Può sembrare folle, ma una parte di me per un periodo di tempo riesce a farlo senza nessuna esitazione. E questo è il trucco".*

Daniel Day-Lewis

Un Paese costruito sul fango e sul sangue. È questo il passato dell'America. Ed è questo quello che è accaduto prima che il suo popolo, venuto da terre lontane, si unisse in un'unica Nazione. E anche una palude trasformata in un campo di battaglia può essere l'incipit di questa Storia. Inizia così tra cadaveri e baionette l'ultima fatica firmata da Steven Spielberg, l'attesissimo Lincoln. Il 16esimo presidente degli Stati Uniti entra in scena seduto nella penombra sopra dei barili nel campo delle truppe nordiste circondato da, soldati di colore. È il volto e la voce di [Daniel Day-Lewis](#). L'interpretazione, lodata dal pubblico e dai critici, che ha lanciato l'attore inglese, premiato ai Golden Globe, come il papabile vincitore della statuetta come

migliore attore protagonista ai prossimi Oscar. Vedremo.

Pensare che questo ruolo all'inizio, come ha raccontato l'"Hollywood Reporter", Day-Lewis non l'aveva accettato. Dopo un faccia a faccia con Spielberg, che invece aveva da subito pensato a lui, l'attore inglese aveva più di una perplessità sul personaggio. Lui che del metodo di lavoro ha fatto una sorta di imprescindibile "missione". Scrupoloso e ascetico nel preparare ogni interpretazione con una precisione e un'abnegazione che trovano pochi altri esempi tra i colleghi. Al regista di [War Horse](#) Day-Lewis ribatteva che la figura di Lincoln l'affascinava da spettatore, ma non era a per interpretarla perché non la sentiva dentro. Un





modo non certo comune di fare pubblicità a se stesso. Ma certo sintomo di una personalità capace di intendere il mestiere come il punto più alto della recitazione.

Fortunatamente è andata diversamente. Ma l'episodio è sintomatico del forte carattere di Daniel Day-Lewis. Nato a Greewinch 55 anni fa, Day-Lewis ha una carriera assai personale e poco canonica: 6 film negli ultimi 15 anni. Con un lungo periodo "naif" passato a Firenze ad imparare a fare il calzolaio. Quello che sorprende è però quanto il *Lincoln* spilberghiano sia l'ennesima conferma, oltre che delle qualità professionali e mimetiche, anche del legame tra Daniel Day-Lewis e il racconto del Nuovo Mondo. Del suo essere uno schermo in carne e ossa su cui alcuni (ottimi) registi hanno saputo proiettare le immagini e le emozioni del loro cinema. Capace di esplodere e rigenerarsi in performance assolute solo sul corpo dell'attore inglese. Come i personaggi interpretati che sembrano saldarsi, ora ancora di più alla luce dell'ultimo *Lincoln*, in una storia cinematografica della fondazione degli Stati Uniti. Un incontro in dissolvenza tra realtà e cinema mai così aderente con la filmografia di un attore. È proprio ripercorrendo le tappe di una carriera costellata da pelli-

cole importanti (*Nel nome del padre*, *My Beautiful Laundrette*) e due premi Oscar, nel 1990 per *Il mio piede sinistro* e nel 2008 per *Il Petroliere*.

Il corpo-schermo di Day-Lewis, illuminato dalla grandezza spirituale di Lincoln, è lo spazio dove la storia americana sembra convergere. Basta ricordare il John Fryer del *Bounty*, l'esploratore Nathaniel Poe "Hawkeye" nell'*Ultimo dei Mohicani*, l'aristocratico Edith Wharton ne *L'età dell'innocenza*, il colono religioso nella *La seduzione del male*. E più tardi, al Bill "The Butcher" Cutting in *Gangs of*

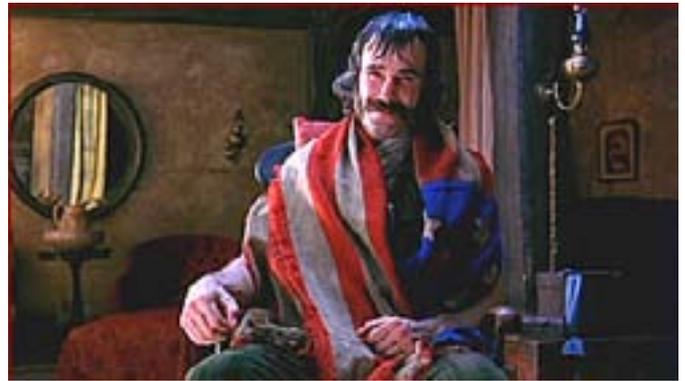
### *My Beautiful Laundrette*, 1985



A destra dall'alto: *L'ultimo dei Mohicani* (1992), *Gangs of New York* (2002), *Nel nome del padre* (1993)  
In basso *Il petroliere*, 2007

New York e il granitico pioniere "self made man" Daniel Plainview in *Il petroliere*. Una complessità di uomini che, seduti come il monolite di Lincoln a Washington, osservano lo scorrere degli eventi tragicamente inermi. Eppure sono figure scavate da una vitalità carsica che di fronte alla grandezza degli eventi vissuti vengono cristallizzate come icone di una racconto corale.

Ruoli da predestinato per Day-Lewis, formatosi nella scuola teatrale della Bristol Old Vic School e cresciuto a pane e arte. Figlio del poeta Cecil Day-Lewis e dell'attrice Jill Balcon. Sposato con Rebecca Miller (*Giochi d'adulti*, *A proposito di Henry*) figlia dello scrittore Arthur Miller. L'attore di formazione teatrale ha saputo, dunque, con le sue scelte (ri)costruire davanti la macchina da presa le tessere di un racconto senza fine. Ma decisamente coerente. Sono le parole del regista Michael Mann, che l'ha diretto ne *L'Ultimo dei Mohicani*, a delinearne con poche parole il profilo: "Daniel è un uomo profondamente romantico con dei valori molto forti. È una specie di classico, attratto dai valori che scopre nelle cose semplici". Ecco romantico e classico, come le pagine più appassionanti e memorabili della storia (non solo del Nuovo Mondo). Come il cinema migliore che ancora ci aspetta.



# Lincoln

## il controluce della storia

di federico chiacchiari



LINCOLN

A volte i sensi, dello spettatore, ingannano. E a volte, l'inganno, sembra quasi voluto, come ossessivamente ricercato. Ed ecco perché il *Lincoln* di Steven Spielberg ci appare – e in qualche modo è – così assolutamente scritto. Il trionfo della parola, che domina, apparentemente incontrastata per tutta la lunga durata del film. Come se la Storia, di cui Spielberg vuole mostrarci un piccolo, drammatico scorcio/squarcio, dovesse necessariamente essere ricondotta al linguaggio verbale, per riconoscerne il senso e ledirettrici. E infatti *Lincoln* è la parola, sin dalla prima scena del film, con il Presidente seduto sotto una tenda, di notte con la pioggia che batte, a parlare con i soldati reduci dalla battaglia. E poi ancora parole, con il fedele segretario di stato, con i ministri del governo, con i membri della maggioranza e dell'opposizione,

con la moglie, il figlio piccolo, il baldo figliolo grande, la sua domestica di colore e tutti gli altri. Eppure...

Eppure Lincoln in questo apparente trionfo della parola sull'azione e sullo "sguardo", ci svela, nel suo manifestarsi a noi, il potere incredibile della falsità, del mentire, del tradire.

Tutto il film è una ricerca del tradimento, della menzogna, quindi sulla illegalità dell'agire, ma in questo caso finalizzato a una sorta di "bene supremo" superiore, la fine del dominio dell'uomo sull'uomo, la fine della schiavitù. È come se di fronte ad una battaglia etica di così suprema importanza, sia non solo perdonabile ma persino, in qualche modo, auspicabile che si usino tutte le armi possibili, compresa la menzogna, l'inganno, il tradimento. E se per il Presidente questa è una



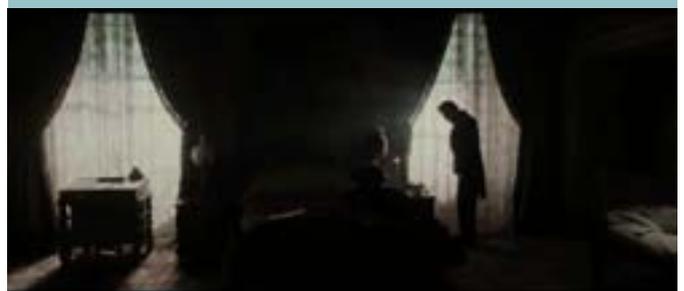
doverosa "scelta morale" dall'inizio della sua battaglia, non altrettanto lo è per il senatore Thaddeus Stevens (Tommy Lee Jones), che nella scena più eloquente del film, mentirà esplicitamente di fronte al Parlamento sulle sue vere idee ed intenzioni, pur di fare in modo che il Decreto antischiavista abbia successo e divenga, finalmente, legge. E finalmente potrà tornare a casa, togliersi la ridicola parrucca, e stare nell'intimità con la sua cameriera indiana, che di fatto è sua moglie. In questo meraviglioso elogio della falsità, Spielberg ci regala, grazie alla sapienza del suo mago delle luci Janusz Kaminski, delle immagini di rara bellezza e soprattutto di una chiarezza "teorica" quasi imbarazzante.

La luce è sempre nel fuori campo. La vita stessa sembra essere fuori dagli ambienti in cui si decide la Storia. O meglio, la Storia è lì fuori, le luci penetrano dalle finestre e illuminano le stanze buie dove il Presidente agisce, tra la Politica, la Famiglia, e tutte le storie di cui un uomo deve occuparsi.

La luce arriva di taglio, sempre da fuori, di giorno come di notte. Fuori è il mondo, la guerra, la vita, la morte. Meravigliosamente, con un doppio gioco sorprendente, persino la morte del Presidente arriva fuoricampo, anche se ce l'aspettiamo in campo, nel teatro che non è però quello dell'assassinio di Lincoln. La Storia arriva in controluce, in *Lincoln*. Taglia gli interni come una lama, segnala l'intimità di questa storia, non una biografia del Presidente Lincoln ma un disegno di un tratto del suo percorso sulla Terra, quello che ha segnato la Storia. Che pure, nel controluce degli interni, è sempre lì fuori, quella finestra dove Lincoln si affaccerà per ascoltare – ancora fuori campo – la vittoria della sua proposta di legge.

La luce, la storia, la morte. *Lincoln* di Spielberg ci racconta, mentendoci, convincendoci che il suo è

un film di pura parola, che la menzogna a volte è necessaria per far vincere la Storia, anche se qui, nel cinema, è quella con la "s" minuscola...



*il* **CIOTTA  
SILVESTRI**

---

# CINEMA

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



**EINAUDI**

STILE LIBERO **EXTRA**



## DJANGO UNCHAINED

di Quentin Tarantino

## Il dio nero

di federico chiacchiarì

*Tarantino rischia di collocarsi in una "terra di nessuno", meraviglioso outsider di un cinema dove la parola diventa sguardo, il personaggio paesaggio e l'azione è l'unico luogo possibile dei sentimenti*



**Che cos'è che può spingere i personaggi al loro estremo?**  
**Quentin Tarantino**

Sono vent'anni che ci appassioniamo e confrontiamo con il cinema di Quentin Tarantino. Al punto che possiamo dire facilmente che il cinema, dopo *Le Iene* e *Pulp Fiction* non è stato più lo stesso. Poi si potrà disquisire di quanto il suo cinema sia "completamente originale", frutto com'è di un esplicito furto dal cinema di tutto il mondo (b-movie, spaghetti western, cinema hongkonghese, ecc...). Ma è una discussione capziosa, inutile. Il cinema di Quentin Tarantino segna la storia del cinema con la stessa vitalità e irriverenza che aveva, vent'anni prima la Nouvelle Vague. È il "cinema nell'epoca di blockbu-

sters", dove l'home cinema si espande nelle case attraverso il vhs prima e il DVD dopo. Dove il film diviene magnifico oggetto da salotto, da vedere rivedere rimaneggiare stracitare, insomma farci quel che ci pare...

Ma cosa ci colpisce ogni volta, con irrituale continuità, nel cinema di questo quasi cinquantenne del Tennessee? Tutti dicono: la violenza! Lo stile sopra le righe! I dialoghi costruiti con la sapienza di un fine narratore! La competenza cinefila! La citazione più o meno occulta! E, ultimamente: la ricostruzione di una Storia immaginaria.

Sono tutte affermazioni che restituiscono un cineasta capa-

ce, contemporaneamente, di sorprendere e rispondere alle aspettative ogni volta. Ma che sembrano però come sfuggire a qualcosa....

Ed ecco *Django Unchained*, dove finalmente il bambino Quentin può giocare con gli amori della sua infanzia cinefila. E dire che si preferisce Leone e Corbucci a John Ford non è un'eresia puerile, ma una portentosa strategia di marketing culturale, non tanto dissimile a quello che usavano Godard e Truffaut dalla pagine dei "Cahiers du Cinema", quando esaltavano i cineasti dei b-movie americani degli anni cinquanta. Non ci interessa fare confronti, quanto piuttosto scopercchiare un cinema, come quello di Sergio Corbucci, che ha avuto un suo pubblico ma non una sua critica, che ha avuto il consumo ma non la lettura intellettuale. Cosa piace a Tarantino di Corbucci? Gli eroi. E perché? Perché sono cattivi! "Gli eroi di Corbucci non si possono davvero definire tali – ha scritto Tarantino – nei western di un altro regista sarebbero i cattivi". E poi il lavoro sulla sottrazione: "Corbucci con il passare del tempo ha continuato a sottrarre importanza al ruolo dell'eroe. In un suo film, *I crudeli*, non c'è davvero nessuno per cui fare il tifo. Ci sono i cattivi, le vittime, e basta".

Ma come Truffaut e Godard amavano Anthony Mann, Howard Hawks ed Alfred Hitchcock, ma poi fecero un film completamente diverso da quello dei loro maestri, così Tarantino "tradisce" il cinema da cui trae ispirazione. In *Django Unchained* i buoni e i cattivi sono evidentissimi, e la violenza sembra avere una valenza "d'immaginario"



molto più accentuata di quella di Corbucci, così indirizzata alla movimentazione della messa in scena. Ed ecco che Franco Nero, in *Django*, può aspettare nella città deserta tranquillamente i suoi quaranta nemici da solo, per sterminarli con una mitragliatrice appena arrivati a tiro, mentre il protagonista del film di Tarantino deve percorrere una strategia molto più complessa – come lo sono i film di oggi e come lo è il cinema di Tarantino rispetto a Corbucci – per arrivare al suo obiettivo. In uno si celebrava l’elaborazione di un lutto, nell’altro si mette in scena la romantica ricerca della persona amata.

Il nazismo per *Bastardi senza gloria*, il razzismo pre-guerra di secessione in *Django Un-*

*chained*, sono degli archetipi della violenza in sé, della cupa violenza, come lo sono l’immagine di Hitler e quella di un incappucciato del Klu Klux Klan. E qui, come fossimo in *Ritorno al futuro 4*, Tarantino gode nel suo “riscrivere la Storia”, giocandoci, esteriorizzandola, a volte facendoci anche ridere, ma allo stesso tempo raccontandoci dei “mondi infernali” brutali ed efferati, anche se camuffati da “vite quotidiane” come lo schiavismo del Sud.

Oggi Tarantino, col suo cinema “cinefilo” e irriverente, contaminato e citazionista, ma giocosamente analogico e materico (farà mai un film in 3D o a 48 frame?), si trova da una parte il grande cinema classico che sembra trovare continuamen-

te una nuova linfa (Ben Affleck e John Hillcoat che seguono le orme di Robert Redford e Clint Eastwood), dall’altra “cineasti del XX secolo” che smaterializzano l’immagine, frantumano l’immaginario collettivo, portando la visione oltre il “cinema possibile”, in territori dove lo sguardo si confonde con il resto del corpo (*The Hobbit*, *Cloud Atlas*, tutto Zack Snyder, ecc...), dove la narrazione diventa inevitabilmente seriale e infinita... Né classico né post-digitale, Quentin Tarantino rischia di collocarsi in una “terra di nessuno” del panorama cinematografico, meraviglioso outsider di un cinema dove la parola diventa sguardo, il personaggio si trasforma in paesaggio, e l’azione è l’unico luogo possibile dei sentimenti. E i Nibelunghi di Wagner invadono il selvaggio West....

Interpreti: Jamie Foxx, Christoph Waltz, Leonardo Di Caprio, Kerry Washington, Don Johnson, Samuel L. Jackson  
Distribuzione: Warner Bros.  
Durata: 165’  
Origine: USA, 2012



## CLOUD ATLAS

di Tom Tykwer, Andy e Lana Wachowski

# Metamorfosi e anarchia

di carlo valeri

*Un flusso di immagini ed emozioni che attraversa cinque secoli sorreggendosi su impalcature tematiche ricorrenti nella filmografia dei tre registi, riscrivendo le geografie del corpo e dello spazio*

Film impossibile, inevitabilmente fragile e prezioso questo *Cloud Atlas*. Tratto dal romanzo di David Mitchell, l'ultima fatica firmata dai fratelli Wachowski e Tom Tykwer è un'opera ambiziosissima, smisurata nelle dimensioni e nella confezione che mette insieme registri narrativi e visivi spesso diversissimi per farli confluire in una visione olistica del cinema, che senza fatica coniuga l'ormai consueta complessità teorica wachowskiana con un senso dello spettacolo assoluto. Un flusso di immagi-

ni ed emozioni che attraversa cinque secoli sorreggendosi su impalcature tematiche ricorrenti nella filmografia dei tre registi: la lotta contro i poteri forti, la propensione per scenari apocalittici, il set come mondo che apre altri mondi cinematografici, il destino, la mutazione come condizione salvifica e sacrificale necessaria. Tanta carne al fuoco per un'opera che inaspettatamente sorprende proprio per la sua coerenza interna, per le risonanze romantiche e concettuali a cui i vari segmenti narra-

tivi rimandano.

1849. Nel Pacifico del Sud l'avvocato americano Adam Ewing si ritrova in affari con il Reverendo Horrox e durante il lungo viaggio di ritorno in mare stringe amicizia con lo schiavo di colore Atua. Un incontro che gli salverà la vita e modificherà la sua visione sullo schiavismo. 1936. Il compositore Robert Frobisher diventa apprendista del grande compositore Vyvyan Ayr. Insieme a lui scriverà l'opera musicale *The Cloud Atlas Sextet*. 1973. A San Francisco la reporter Luisa Rey viene a conoscenza di un dossier che accusa i dirigenti di una centrale nucleare i cui intenti sono una seria minaccia per la popolazione mondiale. Inghilterra 2012: l'editore Timothy Cavendish è alle prese con violenti creditori che lo costringono a trovare rifugio in una casa di cura. 2144 Nuova Seoul: Sonmi 451 è progettata per essere una semplice cameriera di un ristorante all'interno di un mondo in cui la società totalitaria ha avuto



la meglio sulle classi più povere. Grazie al rivoluzionario Hae-Joo riesce a fuggire e a diventare un'eroina della resistenza. 2321. Dopo la Caduta il mondo sembra tornato a un ostato primitivo. Il pastore Zachry si imbatte nella Presciente Meronym, la quale costringerà l'uomo a rivedere le proprie credenze ancestrali e il proprio destino.

Continua a essere un cinema di anarchia rivoluzionaria e politica quello di Andy e Larry Wachowski, ai quali aggiungiamo piacevolmente anche il tedesco Tom Tykwer, qui alla sua prova migliore dai tempi di *Lola corre*, persino coerente (suo è l'episodio che ha per protagonista Halle Berry ambientato nel 1973) con il precedente - e non riuscitissimo - [The International](#). Nel rimasticare influenze letterarie, musicale e filosofiche, forse mai come in questo caso il discorso dei Wachowski ha goduto di una così abbondante erogazione cinefila: passiamo disinvoltamente dal cinema misterico di Peter Weir a *Blade Runner* con innesti di *Cocoon*, il cinema complottistico anni '70 e *Zardoz* di John Boorman. In questo gioco metamorfico con il travestimento - Hanks, Berry, Broadbent, Sturges, compaiono tutti in più ruoli con buona abilità mimetica e largo uso di make-up - e il passaggio (fisico, mentale, sentimentale e temporale) *Cloud Atlas* riscrive le geografie dello spazio e del corpo.

**Interpreti:** Tom Hanks, Halle Berry, Hugh Grant, Jim Broadbent, Hugo Weaving, Jim Sturgess, Susan Sarandon

**Distribuzione:** Eagle Pictures

**Durata:** 170'

**Origine:** USA/Germania, 2012

# Attore in prova

di carlo valeri

*Joaquin Phoenix assume le deformazioni fisiche di un umanoide mentre nella figura ambigua di Seymour Hoffman, Anderson parla anche un po' di se stesso e del suo cinema,*



Il cinema di Paul Thomas Anderson comincia al suo sesto film a intraprendere definitivamente il cammino forse pericoloso di un'autorialità unilaterale, despettacolarizzata, certamente mai furba né ruffiana, ma vagamente alienata. *The Master* procede con ritmo compassato, come fosse stato concepito e realizzato sotto ipnosi, e possiede il fascino e il limite di una bipolarità forse sempre presente nella poderosa filmografia andersoniana, qui al suo episodio probabilmente più lucido ("poteva dire tutto in un pamphlet di tre pagine invece di scrivere un libro" dice un personaggio a proposito del "maestro") e allo stesso tempo respingente, con legami anche stavolta profondi - ma più sfumati - con il cinema di Eric Von Stroheim e Orson Wel-

les. Freddie Quell è un reduce della Seconda Guerra in cerca di una ricollocazione sociale. Alcolizzato e violento, si imbatte una notte in un battello diretto a New York City dove viaggia Lancaster Dodd, leader carismatico di una organizzazione filosofica e scientifica denominata la Causa che crede nella riabilitazione del corpo e dello spirito attraverso la meditazione e il recupero di ricordi appartenenti a vite precedenti. Freddie entra così a far parte della comunità di Lancaster, si sottopone alle sue sedute, nel tentativo di "guarire" e tenere a freno quella che Dodd definisce il vero limite di ogni essere umano, ovvero la sua animalità. Sotto certi punti di vista Paul Thomas Anderson continua a parlarci della famiglia, suo tema prediletto. Come già in

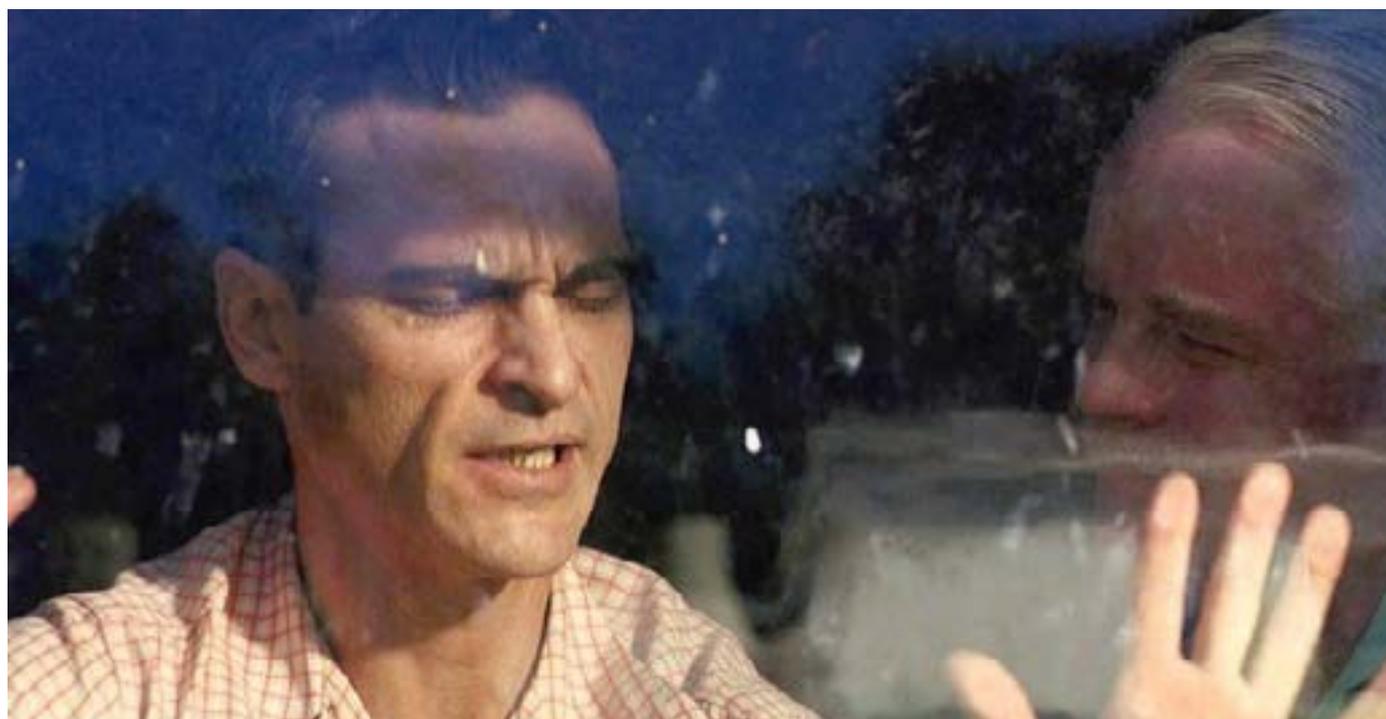
*Boogie Nights*, la setta di Dodd diventa una sorta di famiglia artificiale in cui Freddie si rifugia in cerca di nuovo calore umano e di una figura paterna. È però proprio questo calore il grande assente di un film che, come e più del "maschile" *Il petroliere*, affonda spettatore e protagonista dentro un imbuto vaginale – nel film precedente caratterizzato soprattutto dall'immersione dell'uomo dentro la terra – che è il vero leitmotiv ossessivo del film. Le donne che circondano i due protagonisti diventano infatti tunnel carnale e percettivo, sfondo figurale e allucinatorio su cui applicare i punti di fuga del regista e dei suoi protagonisti. È attraverso la figura femminile che *The Master* sembra così trovare il respiro evasivo e medianico di una prigione filmica spesso asfissiante.

Inizia infatti a configurarsi un pericoloso distacco dall'emozione del cinema in quest'ultima opera di Paul Thomas Anderson, una consapevolezza autoriale che incatena *The Master* a

un'impronta concettuale in cui le immagini e il loro mondo finiscono col diventare elementi superflui rispetto all'Idea. Ne viene fuori un'opera più spossante che complessa, verbosa, claustrofobica, il cui fascino maggiore risiede soprattutto nella dimensione extradiegetica di un training psicoattoriale finalizzato a una riabilitazione umanizzata di Joaquin Phoenix. Qui si gioca una partita certamente extradiegetica che è l'elemento più interessante del film di Anderson. Tutta la storia di *The Master* sembra infatti la rappresentazione di un processo curativo finalizzato a recuperare il corpo e l'anima di Phoenix dalle macerie semi-autobiografiche raccontate nell'ottimo *I'm Still Here* di Casey Affleck. In quasi due ore e mezza, il film di Paul Thomas Anderson racconta la fatica di una ricollocazione corporea e mentale del personaggio Phoenix che – in aperto contrasto con la parola del guru interpretato da Philip Seymour Hoffman – assume le deformazioni fisiche

di un umanoide in attesa di ri-educazione alla vita (e al cinema). Forse nella figura ambigua (e filosoficamente fragilissima) di Seymour Hoffman, chiaramente ispirata, nonostante le smentite pubbliche, al leader di Scientology Ron Hubbard, il regista americano parla anche un po' di se stesso e del suo cinema, costantemente oscillante tra talento, smisurata ambizione e confusione contenutistica. Di taglio *The Master* potrebbe diventare, con gli anni, il reperto documentario di una doppia confessione artistica – quella di Phoenix e di Anderson stesso. Al momento, però, la loro sembra una performance giocata a porte chiuse. Senza spettatori.

**Interpreti:** Joaquin Phoenix, Philip Seymour Hoffman, Amy Adams, Laura Dern, Ambyr Childers, Jesse Plemons, Ramy Malek, Madisen Beaty  
**Distribuzione:** Lucky Red  
**Durata:** 144'  
**Origine:** USA, 2012



# Giovani arrabbiati

di federico chiacchiarì

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

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

L'ultimo lavoro di Olivier Assayas si pone visceralmente con tutte le intenzioni di bruciare l'animo di chi osserva, di ricacciarlo nell'inferno dorato della propria adolescenza, attraverso un percorso doloroso e sincero, maniacale (nel perfezionismo della ricostruzione e della messa in scena) e consapevole. Soprattutto di volere ritornare sul "luogo del delitto", ovvero

del film più incantevole e duro, emotivamente straziante eppure gelido, *L'eau froide*.

Ma che succede ai nostri ricordi quando, quasi in un'operazione terapeutica, li ricacciamo fuori dopo tanti anni? "Spesso ci si definisce anche attraverso il nostro rapporto col passato e con la maniera che abbiamo di catalogarlo", spiega Assayas, a proposito della memoria. E gli anni passano, ci cambiano, modificano i nostri corpi e

i nostri pensieri, i nostri volti e il nostro immaginario: la nostra immaginazione, sì. Olivier, classe 1955, era ancora un trentenne, quando lavorava con i ragazzi di *L'eau Froide*. Virgine Ledoyen e Cyprien Fouquet all'epoca avevano 18 anni, una ventina di meno di Assayas, ragazzi nati negli anni settanta che hanno "vissuto" - indirettamente - quel periodo attraverso un'adolescenza nel decennio successivo, in cui erano ancora vivi e presenti alcuni dei sogni e delle problematiche di allora. Oggi la "distanza" con i ragazzi di *Après Mai* è abissale, poco meno di quarant'anni (in cui c'è stato di tutto, dalla fine della Guerra fredda all'11 settembre, alle rivoluzioni arabe e, soprattutto, a un modo di comunicare attraverso la rete che sta modificando il concetto stesso di comunicazione, figuriamoci dell'"esperienza della storia"!)). E basta leggere le dichiarazioni dei giovani protagonisti del film (tutti nati negli anni novanta, in





cui Olivier girava *L'eau Froide* per farsene un'idea: "Per capire il linguaggio politico dell'epoca, ho guardato un sacco di interviste e di vecchi reportage, e, soprattutto, ho consultato il dizionario..." (Felix Armand, che interpreta Alain, l'amico del protagonista, Gilles); "È molto difficile imparare a memoria dei dialoghi pieni di riferimenti politici, non ci capivo niente... Olivier però voleva che sapessimo di cosa parlavamo..." (Clement Métayer (Gilles); "Ci siamo immersi negli anni 70, le scenografie, i vestiti, tutto l'insieme. Ma è stata soprattutto la musica, quella della scena della festa hippie, che ci ha dato una sensazione di immersione totale" (Carole Combes, nel film *Laure*, la "musa" di Gilles).

Ma il cinema si nutre di memoria. Se non addirittura che il cinema è (diventato) la nostra memoria. Noi siamo quello che ricordiamo che abbiamo vis-

suto, quanto i film che abbiamo visto e amato, le musiche che abbiamo ascoltato, da soli chiusi in camera o con i nostri coetanei. Lo dice, chiaramente anche Assayas, spiegando perché il giovane protagonista del film, Gilles, sfrontatamente e coraggiosamente alter-ego biografico del regista, ha scelto il cinema: "Lo schermo è il luogo dove il ricordo può rivivere, dove ciò che è perso può essere ritrovato, dove il mondo può essere salvato".

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

E questi ragazzi del 1971/72, anni post sessantotto pieni di musica straordinaria, di rivoluzioni possibili e controrivoluzioni reali, dove i sogni del maggio si sono dispersi in mille rivoli,

appartengono a quella generazione – parole di Assayas – "del dopo maggio 68, nata nel caos e che si è evoluta nel caos". Ragazzi che – come i loro fratelli minori italiani del 1977 – non sono diventati giornalisti, politici o pubblicitari come quelli del '68, ma si son gettati dentro le pratiche attive della creatività, delle arti diffuse, della mutazione dei linguaggi, degli stili, della comunicazione e della percezione di sé.

*Après Mai*, distribuito in Italia col titolo *Qualcosa nell'aria*, racconta di un gruppo di liceali nel loro passaggio dalla ribellione anarchica urbana, con tanto di scontri con polizia e milizie antagoniste, a quell'estremismo culturale fatto di viaggi in oriente, fughe nella Londra "avanzata" di quegli anni, feste con falò e amori che si dissipavano in un mondo senza sorrisi. E se 18 anni fa Assayas aveva da un lato la maggior vicinanza tem-



porale, e dall'altro una maggiore astrazione creativa sulla narrazione meno strettamente autobiografica, qui decide di immergersi fino in fondo nella ricostruzione, a tratti maniacale, di tutti gli stilemi e le ossessioni, viene da dire quasi i "tic", dell'epoca. Questo denudarsi nell'autobiografismo storico, politico, esistenziale, si manifesta soprattutto nella colonna sonora molto più privata e personale, che va da Syd Barret a Nick Drake, Soft Machine, Tangerine Dream, ecc....ma anche in questi corpi che sembrano vagare in continuazione verso orizzonti che non si intravedono, un'oriente immaginario, una città mitizzata, l'arte che appare come un luogo oscuro, ma inevitabile, di liberazione.

Il risultato è qualcosa di assolutamente impenetrabile, quasi un'opera d'arte situazionista, senza la poeticità espansa dell'Assayas migliore (*L'Heure d'été*, *Irma Vep*, *Fin Aout Début Septembre*, ecc..), quasi compressa in un tentativo impossibile ed utopistico, come il *mai*, di voler raccontare e raccogliere tutto, senza lasciarsi sfuggire nulla. Ed ecco che il suo stile si trasforma radicalmente: dai primi piani "affettuosi" tenera-

mente avvolti sui personaggi e quei lunghi piani sequenza che sembravano abbracciarli e accarezzarli, qui passiamo a uno sguardo più complessivo, dove gli ambienti, la città, la natura, insomma gli elementi dove vivono i personaggi, sono cuore integrante della visione. Non un visione fredda, certo, ma più distante, come gli anni che ci separano, sempre di più, dall'adolescenza.

E mentre l'esperienza raccontata dei ragazzi di *L'eau froide* era tutta "privata", dove il conflitto con il mondo e la società si manifestava con evidenza nella vita familiare e nel rifiuto della famiglia stessa, in *Après Mai*

Assayas sceglie di andare fino in fondo con i ricordi e la riflessione sull'essere giovani negli anni settanta. Cosa ci colpiva, quali desideri emanavamo, come si poteva così innocentemente mescolare la vita privata, i sentimenti, con la politica, le ideologie, ma anche l'espressione, il senso di libertà fatto di cose semplici e complesse, fosse anche quello di dare fuoco a qualcosa, magari solo per far uscire i fuochi che erano dentro di noi... Ma poi la disperazione per una rivoluzione che sembrava impossibile (e che invece passava davanti ai nostri occhi senza che la vedessimo...perché in quegli anni sono cambiati radicalmente modi di vivere, di pensare, di guardare e, soprattutto, di immaginare, in maniera così radicale che gran parte delle trasformazioni tecnologiche che viviamo oggi sembra essere generate da quell'*universo desiderante*), ed ecco arrivare le droghe, quelle pesanti come la morte, e una solitudine esistenziale che non sembra più finire, anche oggi dentro l'universo espanso della comunicazione social.





Assayas sembra raccontarci - come Bertolucci - il mondo prima della rivoluzione, non dopo. Quel trovare inaccettabili i "contenuti rivoluzionari" espressi in "contenitori reazionari", quel voler osservare la realtà non con sguardo ideologico ma con la determinazione alla verità (la rivoluzione culturale cinese raccontata da Simon Leys), quel voler rompere senza distruggere, quel porsi sempre e comunque "le domande più delicate" (come dice Olivier), Ma soprattutto quella consapevolezza che "la cultura debba tenere nella seconda metà del XX secolo il ruolo motore nello sviluppo dell'economia, ruolo che fu dell'automobile nella prima metà del secolo e della ferrovie nella seconda metà del XIX secolo" (Guy Debord nel 1971, non Clay Shirky nel 2010...).

*Après Mai* sta però al cinema biografico come il *détournement* dei situazionisti stava alla citazione. Contestualizza ma esplosa al di fuori, si getta a capofitto nel dibattito di quegli anni, per uscirne fuori come un quadro strappato o bruciato per negarne ad altri, oltre al destinatario amoroso, la visione. Perché

*"l'arte e il cinema in particolare possono attuare una resurrezione dei sentimenti che si son persi",* come ha ricordato Assayas. Ma la grandezza e il limite di questo film stanno proprio nell'eccesso di sincerità, di ricostruzione fedele, forse di verità.

**Assayas sembra raccontarci il mondo prima della rivoluzione, non dopo**

E il film ci appare come incapsulato in un ricordo vivido e profondo, meravigliosamente dentro "i nostri anni", senza quei colori sbiaditi di una foto Polaroid degli anni Settanta, oggi così magicamente riproducibili con Instagram (che è la rappresentazione in termini di software di come oggi le giovani generazioni vivano quegli anni: un colore riflesso, attenuato, come se la vita, allora, fosse davvero così!).

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

dannatamente sincera.

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

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

Gilles, il protagonista di  
*Après mai*

Perché non sorridono mai i ragazzi di *Après Mai*?  
*"Io della mia adolescenza ho in effetti un ricordo malinconico anche se innamorato della vita.*

*Il film è impregnato di questo ricordo. È stata un'epoca seria, è vero, forse triste"*  
(Olivier Assayas)

**Interpreti:** Lola Créton, Felix Armand, Clément Métayer, Dolores Chaplin, Carole Combes, India Menuet, Hugo Conzelmann, André Marcon

**Distribuzione:** Officine Ubu

**Durata:** 122'

**Origine:** Francia, 2012

# Con chi dormi stasera?

di margherita palazzo

*La fine del mondo è la fine di un amore (di tutti gli amori, molteplici e possibili). Una commedia gradevole che, senza compiere miracoli, strizza l'occhio a una garbata critica sociale*

Penny e Dodge sono vicini di casa, ignari della reciproca vita finché non si trovano a una ventina di giorni dalla caduta fatale di un asteroide e si mettono alla ricerca di un vecchio amore lui, della sua famiglia lei. Sono tempi difficili questi e più di qualcuno sceglie di risettare il baricentro sull'essenziale: "alla fine, tutto ciò che conta è con chi vai a dormire quando torni a casa la sera", conclude il camionista William Petersen. Ma il film sembra sottintendere che l'affare non è così semplice: non farà in tempo a finire le sue perle di

saggezza, fulminato da un killer assoldato da lui stesso.

Allora, la fine del mondo è la fine di un amore (di tutti gli amori, molteplici e possibili): quello idealistico del liceo, etereo, trasfigurato da ricordi e fantasie, tanto impalpabile che quasi non esiste (e non è un caso che la Olivia di Dodge, che per tre quarti del film sembra l'obiettivo del viaggio, non compaia per nulla), quello coniugale inaridito dagli anni, quello verso i genitori diventati estranei. E l'amore da recuperare non è altro che una sventata capacità di ama-

re pur essendo dolorosamente consapevoli della fine più che certa, come in [Eternal Sunshine of the Spotless Mind](#).

Penny (Keira Knightley, più a suo agio nei ruoli leggeri che in quelli drammatici, si veda [A Dangerous Method](#)) è una Penelope on the road a sua volta abbastanza confusa, coinvolta in relazioni con soggetti che destano qualche dubbio sulla sua autostima (l'infantile musicista Adam Brody, il vitaminico fanatico militare Derek Luke). Per fortuna non è un'eccentrica adorabile ragazza tutto pepe cambia-vita, una specialità questa di Zooey Deschanel (su tutti [Yes Man](#)). Al contrario, come si diceva di [A cena con un cretino](#), è l'ottimo Steve Carell che "ha il potere di quelle figure chapliniane che associano la goffaggine ad una solitudine quasi rassegnata, che non hanno l'obiettivo di migliorare la propria vita, quanto piuttosto di intervenire su quella di chi gli sta vicino": vale anche per questo film. Il suo Dodge finisce per





essere scambiato addirittura per un sicario a causa del suo distacco, del suo timore di vivere, che giustifica perfino il suo lavoro di assicuratore; eppure finirà per essere la compagnia ideale per l'apocalisse. Una commedia gradevole che, senza compiere miracoli, strizza

l'occhio a una garbata critica sociale: non si può morire soli, quindi gli amici di Dodge tentano di costringerlo a trovarsi una compagna di fortuna durante un party a base di eroina e fuochi d'artificio; la disibinizione scatta solo di fronte alla morte, come sintetizza un efficace, bi-

blico Patton Oswalt (*"The sky is falling and it's raining pussy!"*). Mancano però le scorrettezze con cui le commedie del Frat Pack ci hanno deliziato; i momenti drammatici suonano fuori luogo; i vinili come feticcio e l'attenzione alla colonna sonora, prevedibili dalla sceneggiatrice di *Nick & Nora*, risultano compiaciuti. Se di amore si parla in questo film, è un amore allargato che preferiremmo tradurre con empatia verso un mondo che crolla: e il titolo italiano non aiuta, perchè, furbescamente, stravolge l'originale *Seeking a Friend for the End of the World*: un amico, cioè una persona capace di amarci al di là dei ruoli prestabiliti.

Interpreti: Keira Knightley, Steve Carell, Adam Brody, Melanie Lynskey, William Petersen, Martin Sheen, Derek Luke  
Distribuzione: M2 Pictures  
Durata: 101'  
Origine: USA, 2012





# Nagisa Oshima

## *ancora in fondo al pozzo*

di margherita palazzo



*La mia prima sceneggiatura, quando avevo ventidue anni, si chiamava Seishun no fukaki fuchi yori [Dal fondo dell'Abisso dell'Amore]. Siamo tutti lì, siamo stati tutti sempre stati lì, in fondo a quel pozzo.*

*Quando getti qualcosa in quel pozzo, probabilmente speri di ottenere una risposta. Se i due amanti di L'impero della passione si recano laggiù prima della conclusione del film, è perché ho voluto esprimere l'ovvio: siamo ancora in fondo al pozzo!*

Nagisa Oshima, 1978

Dopo Koji Wakamatsu ci ha lasciato purtroppo anche il grande cineasta e agitatore giapponese Nagisa Oshima. Studente di diritto, poi assistente regista di gavetta alla Shochiku con Masaki Kobayashi, da critico cinematografico già nel 1958 affermava la necessità di un cinema libero, di un'espressione artistica rivoluzionaria come lotta persistente, che non cedesse al puro intrattenimento e si scagliasse oltre le limitazioni di una società ancora feudale. In seguito, raccoglierà le ceneri della rivoluzione e dei tumulti delle avanguardie per recuperare il potere eversivo del sesso, il ruggito della natura, l'affermazione delle forze più oscure ed estreme della natura umana

come forma di radicale lotta politica.

Nei suoi primi film, *Il quartiere dell'amore e della speranza* (*Ai to Kibo no Machi*, 1959) e *Racconto crudele della giovinezza* (*Seishun zankoku monogatari*, 1960), compaiono le differenze di classe, in una visione del mondo dura e non consolatoria. Come si osserva nella bella e approfondita biografia scritta da Nelson Kim per "Senses of Cinema", *Racconto crudele*, storia d'amore e di disillusione, è stato paragonato a *Gioventù bruciata*, e la Shochiku lo pubblicizzò in effetti come un film sulla ribellione giovanile; ma a Oshima manca "l'idealismo romantico" di Nicholas Ray: i suoi personaggi sono al tempo stesso predatori e

A destra: *Il cimitero del sole*

prede, continuamente contaminati da un mondo ostile e marcio. Anche *Il cimitero del sole* (*Taiyô no hakaba*, 1960), è ambientato in un contesto povero e degradato, e il giovane cineasta inizia a tracciare con sicurezza, al tempo stesso, un ritratto spietato del Giappone contemporaneo e un approccio all'esistenza umana che risente profondamente del suo amore per il pensiero di Jean Genet e Georges Bataille. Qui il Giappone è letteralmente un vampiro che succhia il sangue (e un lenone che compra il corpo) di una giovinezza forgiata nella rabbia e nella totale assenza di speranza, il ritratto della vita alla giornata tra le baracche di Osaka, tra piccola criminalità e espedienti di sopravvivenza, mostra con sarcasmo il volto decadente e consumato di un sole tutt'altro che nascente, corrotto e maleodorante, che splende sui suoi figli come un dispositivo di cremazione: non per riscaldarli, ma per *decomporli*. Cosa hanno in comune sesso e crimine lo definirà senza mezzi termini e con semplicità lo stesso Oshima nel 1969 (e lo rappresenterà in modo ben più complesso, prima istintivamente, poi in modo più analitico, in tutto il suo cinema): sesso e crimine sono le più violente pulsioni degli esseri umani. Con *Notte e nebbia del Giappone* (*Nihon no yoru*



*to kiri*, 1960) scritto con Toshiro Oshido, a sua volta ex studente e attivista, importante riflessione sui movimenti di protesta, è ormai chiaro che ci si trova di fronte a un autore, che per muoversi liberamente ha bisogno di mantenersi indipendente: nasce così la sua casa di produzione Sozoshia. A





Sopra: *Il demone in pieno giorno*  
A destra: *Tokyo senso sengo hiwa*

proposito di questo film, tra i suoi più celebrati, anni dopo Oshima ricorderà che alcuni critici vi ritrovarono un motivo fondante nella sua opera, una fiamma che arde nel buio. *“Per me, questa fiamma rappresenta la vita dei miei personaggi. Ma è anche l’immagine della nostra vita. Mi capita spesso di citare questa massima: Proprio come i pesci che abitano l’abisso, non possiamo trovare la luce finchè non brilliamo noi stessi”*.

Tra i '60 e i '70, Oshima continuerà a fondere uno spirito rivoluzionario che identifica gli atti di violenza con la volontà dell’artista di collocarsi fuori-legge e con alte suggestioni letterarie, profondamente connesse con il radicale fermento delle avanguardie creative che nascevano in Giappone, dove il legame tra corpo sessuato e mortale si faceva sempre più forte ed estremo e diventava un grimaldello per l’affermazione di una poetica anarchica e surrealista. Fu capitale la vicinanza allo Zengakuren, il movimento studentesco che lottava contro l’imperialismo americano e si opponeva alla guerra in Corea, ma ben presto Oshima sarà chiamato a superare anche questa esperienza in nome di una creazione radicale, una rilettura personale delle pulsioni più sinistre e ammalianti che la natura umana si porta dentro. Ricordiamo gli straordinari *L’addomesticamento*





A sinistra: *Diario di un ladro di Shinjuku*  
In basso: *La cerimonia*

(*Shiiku*, 1961) *Il demone in pieno giorno* (*Hakuchū no torima*, 1966) *L'impiccagione* (*Koshikei*, 1968) *Diario di un ladro di Shinjuku* (*Shinjuku Dorobō Nikki*, 1968) *Tokyo senso sengo hiwa*, del 1970, e la saga familiare *La cerimonia* (*Gishiki*, 1971) storia ritualizzata di un microcosmo familiare che assume toni universali.

Esplode come una bomba nel 1975 *L'impero dei sensi*, film di intatta potenza se rivisto oggi, con eros e thanatos che si congiungono nel parossismo estatico per raccontare, in una perfezione formale mai più raggiunta nelle altre versioni (*Abesada* di Noboru Tanaka, del '74, e *Sada* di Nobuhiko Obayashi, del '98) la vera storia di Abe Sada, domestica, amante e strangolatrice, catturata in strada con il pene dell'amante stretto al cuore come un trofeo. Oshima si ripiega su se stesso, come i suoi amanti, in un momento in cui gli ideali degli anni '60 sono falliti, "nessuna ribellione è più possibile". In un'intervista dell'anno successivo, il regista raccontava la genesi del film nel suo desiderio di raccontare una passione amorosa che oltrepassasse ogni barriera sociale, dove soprattutto l'assassina non fosse in realtà una vittima che soccombeva alla violenza della sua ossessione (nei pinku eiga la figura femminile per quanto coinvolta in forti scene sessuali era sempre passiva) ma un personaggio totalmente obbediente solo ai propri desideri, paritari rispetto a quelli dell'amante. Abe Sada come la metà di un organismo pulsante, la coppia dei due amanti, che si rinchiodava in una prigione di piacere e morte. "Due per-

sone che vivono solo della loro passione divorante, indifferenti al caos politico che li circonda: ecco ciò che rende il mio film politico" ha detto Oshima. Un sentimento antimilitarista che viene raffigurato anche in senso letterale nella sequenza in cui Kichizo supera la folla che acclama una parata di soldati e percorre la strada in senso inverso, per tornare alla sua estasi quotidiana.

*L'impero dei sensi*, o meglio, *Ai no korîda*: una *corrida d'amore*, un titolo suggerito da Anatole Dauman, di origini polacche di stanza in Francia, produttore tra gli altri per autori del calibro di Chris Marker (*La jetée*) Robert Bresson (*Mouchette*) Jean-Luc Godard (*Il maschio e la femmina*, *Due tre cose che so di lei*) e Alain Resnais (*Hiroshima mon amour*). Dauman chiese a Oshima un film pornografico, sfruttando l'interesse francese per il porno soft alla *Emmanuelle*, ma anche per un cinema erotico intriso di surrealismo, che non mancava di critica sociale (*Racconti immorali* e *La bête* di Walerian Borowczyk, entrambi prodotti da Dauman, sono rispettivamente del '74 e del '75). Di fatto Dauman intervenne come *deus ex machina*





in una fase del panorama produttivo giapponese molto difficile, con sempre minori finanziamenti e una forte riduzione della libertà creativa. Ebbe inoltre l'intelligenza di vendere *L'impero dei sensi* come un'opera d'arte più che un film erotico o di genere, ad esempio con la storica presentazione parigina al Club 13, davanti a scrittori, letterati, artisti, tra cui Roland Barthes. Racconta scherzosamente Koji Wakamatsu, sul set in qualità di coproduttore, che si era scommesso sulla reazione dei presenti: se nessuno in sala si fosse acceso una sigaretta (era un'epoca decisamente antiproibizionista) il film sarebbe stato un successo. Ebbene, il pubblico era paralizzato e nessuno mise mano al tabacco. Nemmeno in Francia tutto era permesso – la pellicola fece comunque scandalo – ma a prenderne le difese furono anche soggetti non esattamente rivoluzionari, come il presidente Chirac. Un clamore che contribuì a far conoscere Oshima a livello internazionale – alla Quinzaine des Réalisateurs si arrivò a organizzare oltre una decina di repliche pur di permettere alla folla di giornalisti di visionare il film – ma gli costò una serie di censure in diversi altri paesi, soprattutto nel suo (inizialmente anche negli Stati Uniti e in Italia) confische della polizia, denunce, e si tentò di neutralizzarlo con un faticoso processo lungo 6 anni con oggetto il bellissimo catalogo che accompagnava il film.

La realizzazione di *L'impero dei sensi* rappresenta una storia di per sé affascinante, e uno spaccato del modo di fare cinema all'epoca. Li racconta nei

dettagli il documentario di David Thompson *Il était une fois... L'Empire des sens*, dove intervengono a proposito della componente mistico/erotica del film, anche la scrittrice Catherine Millet e la regista Catherine Breillat. La prima evidenza come Oshima si sia ispirato, anche dal punto di vista della raffinatezza e dello splendore visivo, alle stampe del periodo Edo, in cui il piacere sessuale veniva esaltato e celebrato nelle stampe pornografiche (delle quali Dauman era appassionato collezionista). La modernità, e la temperie rivoluzionaria, per paradosso avevano in qualche modo spento il potere eversivo del sesso (un fenomeno riscontrabile anche nella storia dell'Occidente). La seconda evidenza la radicalità del personaggio di Sada nel film di Oshima: in principio una serva, un oggetto di proprietà di Kichizo, il quale però appena entra dentro di lei "come Napoleone che

#### Due immagini tratte da *L'impero dei sensi*





invade la Russia, d'improvviso si ritrova impantano, prigioniero nell'immenso territorio che è il corpo di lei". Secondo la Breillat, quando Sada rialza il viso dal sesso del suo amante, il suo è un viso trasfigurato e non degradato, un'immagine mistica, come i volti delle sante nella storia dell'arte. Oshima è cineasta doppiamente resistente: dipinge un personaggio femminile che governa la propria sessualità in un paese che non lo consente, e mostra la pulsione sessuale come forza incontrastata e tenebrosa, meravigliosamente vitale proprio quando si fa sepolcro, riscagliata in gioco

**Sopra *L'impero dei sensi*  
In basso: *L'impero della passione***



proprio nel momento in cui la liberazione sessuale inizia a mostrare le sue falle e i suoi paradossi.

Però la vita e la teoria non vanno sempre di pari passo. Mentre Abe Sada, quella vera, e la sua versione cinematografica, si avviano diventare un'icona, una sorta di eroina rivoluzionaria capace di capovolgere sia il rapporto tra padrone e servente, sia tra amante uomo e amante donna - una lettera scarlatta si cuciva sull'attrice protagonista Eiko Matsuda. L'aveva scovata nella compagnia teatrale d'avanguardia di Shûji Terayama (altro nome capitale di quegli anni), la Tenjo Sajiki, dopo una lunga ricerca, visto che nessuna attrice giapponese sembrava pronta ad affrontare un ruolo tanto estremo. La sua storia dopo il film si colora di una nota di tristezza: non solo la carriera professionale, appena iniziata, va a rotoli, ma anche la sua vita privata venne pesantemente coinvolta in questo marchio di reietta (fino all'insulto e all'aggressione camminando in strada) costringendola a fuggire dal Giappone e trasferirsi a Parigi, dove si ammalerà di cancro. A Tatsuya Fuji va un po' meglio, anche se per due anni non gli saranno offerte parti interessanti. Nel documentario, egli racconta con entusiasmo di un'esperienza coraggiosa che ha cambiato la percezione del suo mestiere di attore - accettò un ruolo rischioso visto che era già affermato come star - le difficoltà, ma anche il rigore delle riprese, dove durante i

rapporti sessuali erano ammessi soltanto Oshima e l'operatore. Nel documentario intervengono direttamente lo stesso Oshima, l'assistente alla regia Yôichi Sai e le attrici Katsue Tamiyama e Akiko Koyama (moglie del regista), che in una bella intervista ricorda come fosse pronta a interpretare lei stessa Sada pur di portare a termine le riprese, se non si fosse trovata la giovane, inesperta ma coraggiosa Eiko Matsuda.

Sempre Dauman produrrà *L'impero della passione* (1978) che alla "trasgressiva intensità del film precedente ha sostituito un cupo senso di colpa e di rimorso".

Oshima aveva letto il libro di uno sconosciuto, Itoko Nakamura, e la frase con cui gli era stato inviato lo aveva profondamente colpito. Diceva: "sono certo che l'autore de *L'impero dei sensi* capirà: perfino in un periodo buio della storia giapponese, l'amore è esistito". Nelle intenzioni del regista non si è mai trattato di un sequel o di una variazione sul tema, ma di un altro approccio alla storia di un uomo e una donna che non esitano ad allineare la loro esistenza quotidiana con le loro più profonde pulsioni sessuali. "E al momento attuale" diceva Oshima in un'intervista comparso su Positif proprio nel '78 "non c'è nulla che mi interessi tanto quanto studiare le varie forme che

*l'amore può assumere e il modo in cui le persone possono salvare se stesse solo in quell'amore".* Si salvano e si perdono, perchè il loro smarrimento è anche una discesa negli inferi: se *L'impero dei sensi* si svolgeva quasi completamente in interni, in un ambiente artificiale, in *L'impero della passione* subentra la natura, come minaccia e benedizione insieme.

*"Cerco di rappresentare la condizione umana nella sua fase primordiale. In questo senso, il film risale alle radici dell'intera vita, più profondamente di quanto il precedente abbia mai fatto. Gli amanti sembrano scagliati nell'inferno a causa delle loro pulsioni, ma a mio parere, sono il rombo della terra, il soffio del vento, il fruscio degli alberi, i canti degli uccelli e degli insetti, in breve, tutta la natura, sta guidando gli amanti verso l'inferno. [...] Né il sesso né l'amore hanno alcun significato. La vita stessa non ha alcun significato. E se non ha senso, non è forse l'inferno? Tutto quello che posso fare è esprimere e proiettare davanti a te la vita umana, nella sua assenza di qualsiasi significato, questo inferno, che per me è sempre bellissimo".*

All'inizio degli anni '80 si delinea un cambiamento nell'apparato produttivo nipponico, che comincia a sopravvivere di coproduzioni internazionali, fatte per un pubblico ampio. Oshima esprimeva



## In basso Tabù

la sua preoccupazione riguardo a una dimensione industriale globalizzante, in grado di sminuire le potenzialità di espressione artistica. In effetti anche la sua produzione diminuisce.

È del 1983 *Furyo* (*Merry Christmas, Mr. Lawrence*), sostenuto dall'illuminato produttore britannico Jeremy Thomas (che accompagnerà David Cronenberg lungo tutta la sua carriera), adattamento del romanzo di Laurens Van der Post, ma influenzato dalla poetica erotica di Mishima, con protagonisti Ryuichi Sakamoto, anche autore della colonna sonora, David Bowie e in uno dei suoi primissimi ruoli drammatici, Takeshi Kitano. Torna il tema dell'attrazione erotica che serpeggia sotto rigide gerarchie.

*Max, Mon Amour* (1986) girato in Francia, con la collaborazione dei complici di Luis Buñuel – il produttore Serge Silberman (*La via lattea, Il fantasma della libertà, Il fascino discreto della borghesia, Quell'oscuro oggetto del desiderio*, ma anche *Ran* di Kurosawa) e il leggendario cosceneggiatore Jean-Claude Carrière, autore di dialoghi e script per Buñuel, e per Malle, Deray, Ferreri. Una satira surreale che vede protagonista Charlotte Rampling nei panni di una signora borghese che ha per amante uno scimpanzè.

Nel '94 riassume la sua esperienza di regista e creatore, e quella di alcuni colleghi, nel documentario del BFI *100 Years of Japanese Cinema*.

Infine, nel 1999, Oshima dirige *Tabù* (*Gohatto*) con Tadanobu Asano, Yôichi Sai, Tomoro Taguchi (e nuovamente Takeshi Kitano). Tratto da alcuni racconti di Shiba Ryotaro, è un canto del cigno che affronta ancora il tema del rapporto come relazione gerarchica tra mentore e allievo, e al tempo stesso, la rottura di questa gerarchia attraverso la forza sottesa dell'attrazione e la prossimità inevitabile di amore e morte (come in tante splendide pagine di Yukio Mishima): la conturbante spietata giovinezza di Sozaburo Kano (Ryuhei Matsuda), che apre ferite sottili nell'animo dei samurai, rappresenta il suadente richiamo di un desiderio malinconico, che si accende più forte proprio tra le maglie delle regole più inflessibili: ancora la rappresentazione di un ordine sociale militarizzato, scosso suo malgrado da forze passionali inarrestabili. Continueremo a cercare quelle forze nelle sue immagini, che per fortuna, ci appartengono. Anche se non ne avremo altre. Rubando un tweet del 15 gennaio 2013 a Daniele Dottorini: *Oshima Nagisa è morto. qualcosa, su come inquadrare un corpo al cinema, se ne va con lui...*



# Audrey Hepburn

## *dentro la favola della vita*

di tonino de pace



*Quando mi vengono le paturne, salto su un taxi e vado a vedere i gioielli di Tiffany*

*Questa ragazzina riuscirà a convincere il mondo intero che il seno e le curve sono un inutile retaggio del passato.*  
Billy Wilder

In realtà il suo nome era Audrey Kathleen Ruston, ma tutti l'abbiamo conosciuta come Audrey Hepburn, e aveva ereditato il cognome dalla nonna paterna. Con questo nome l'abbiamo vista imporre la sua minuta presenza in tanti film che hanno annunciato il mutamento del costume, un modello di femminilità che le apparteneva, una certa idea per cui era possibile superare, in nome dell'amore, con agilità gli steccati tra classi sociali. La sua carriera è stata intensa, ma non particolarmente congestionata dalla ricerca della popolarità. Con quell'aria distaccata dalle cose del mondo

eppure così dentro ai mutamenti che si imponevano nelle società occidentali tra gli anni '50 e '60, Audrey Hepburn ha rappresentato l'evoluzione del personaggio femminile che abbandonava il fascino glamour per indossare le vesti di una seduzione meno esibita, più discreta e forse più subdola. La Hepburn ha attraversato la scena imponendo per la figura femminile una visione di semplicità, quell'acqua e sapone dal fascino irrinunciabile. Timida, discreta e determinata, con i suoi occhi troppo grandi per il suo viso piccolo e regolare, che le davano quell'aria ingenua e sbarazzina da



“cerbiatta” che si è portata dietro per tutta la vita. Così la ricordiamo ancora, donna fatta, nell’ultimo film che ha interpretato, il malinconico e quasi segreto *Always* di Steven Spielberg con Richard Dreyfuss, remake di *Joe il pilota* di Fleming. La sua origine, divisa tra una nobiltà nord europea e una educazione anglosassone e il dolore giovanile per l’allontanamento del padre simpaticante del nazismo, l’aveva portata ad affrontare una giovinezza non propriamente spensierata

nonostante i presupposti.

I suoi primi passi nel mondo dello spettacolo avvennero grazie alla danza. Aveva studiato al Conservatorio di Arnhem in Olanda, dove si era rifugiata con la madre nella speranza di sfuggire al nazismo e in quella stessa città aveva frequentato la scuola di danza. Compiva esattamente 16 anni quando le truppe alleate liberarono l’Olanda e per Audrey si aprivano le porte della libertà. Aveva sofferto di malnutrizione e per questo le fu preclusa la carriera di danzatrice. Ma questo handicap diventò il suo punto di forza anticipando sui tempi un modello femminile apparentemente inattuabile. Era il tempo dell’opulenza delle dive: Marilyn Monroe, Jane Mansfield, Rita Hayworth. In altre parole tutt’altro genere. Ma era questo il marchio della personalità della Hepburn. Tra il 1948 e il 1952 partecipò a piccole produzioni cinematografiche, a teatro ebbe la fortuna di essere scelta come protagonista nella commedia *Gigi* di Colette che le valse il Theatre World Award per il debutto. Nel 1952 l’incontro con William Wyler, un provino e l’inattesa assegnazione del ruolo di protagonista in *Vacanze romane*, quello della princi-





pesta Anna. Wyler fu folgorato dalla sua presenza e, come ebbe a sottolineare, da quella combinazione di innocenza, fascino e talento. Per questo le predisse la vittoria dell'Oscar che arrivò nel 1954. Dalla favola della principessa in incognito e dello scalcagnato principe azzurro, ad un'altra, quella della povera figlia dell'autista di una ricca famiglia e dell'amore con il burbero figlio maggiore. *Sabrina* di Billy Wilder è il secondo film importante della sua carriera divisa tra cinema, teatro e la sua smisurata passione per la moda, le collezioni, i vestiti. Fu divertente l'incontro con Givenchy con cui avrebbe stretto un'amicizia e un rapporto professionale che sarebbe durato per sempre.

L'attrice minuta e affascinante, l'elegante elfo che attraversava la scena hollywoodiana, aveva ormai conquistato il suo posto vincendo numerosi e ambiti premi per la sua recitazione e nel 1957 altri due film arricchiscono la sua filmografia. *Cenerentola a Parigi* che le offrì l'occasione di tornare al ballo e soprattutto di poterlo fare con Fred Astaire e *Arianna* seconda collaborazione con Wilder, che rinnovava la sua passione musicale e confermava la sua immagine di giovane donna il cui fascino raffinato faceva perdere la testa al maturo e disincantato uomo d'affari.

Come ebbe a notare qualcuno, nei suoi film la Hepburn non ha mai madre, sempre un padre, così in *Arianna*, così in *Sabrina* e così anche in *Vacanze romane*. L'orfana comunque cresce bene





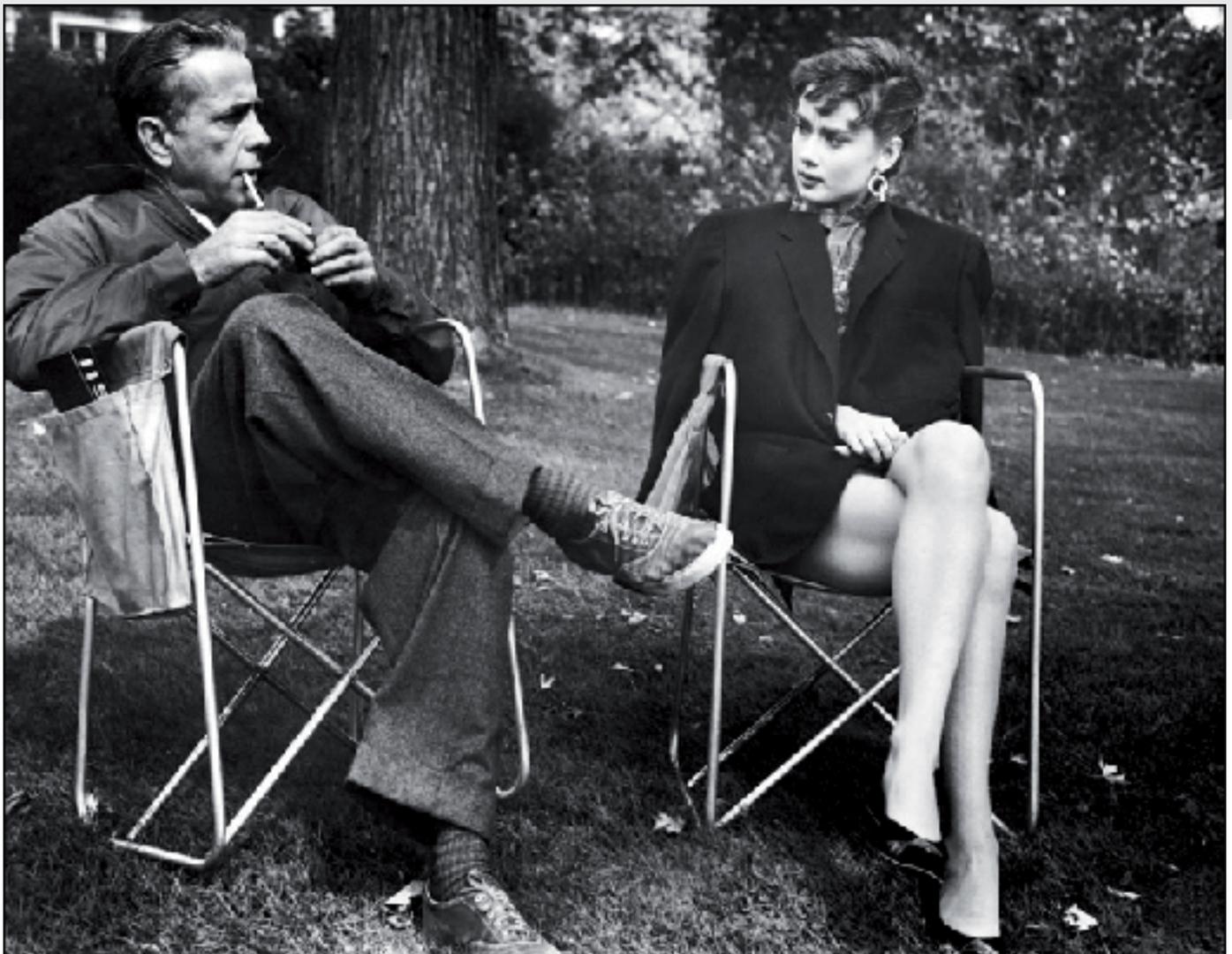
e se nel 1960 gira con Huston *Gli inesorabili*, sarà nel 1961 che girerà il film che forse più di ogni altro la rappresenta, al punto da sembrarle cucito addosso, *Colazione da Tiffany* di Blake Edwards, grande e un po' dimenticato realizzatore di commedie, geniale inventore di personaggi femminili, dotato di un intuito e un senso dello spettacolo

non comune. Il film è l'icona della Hepburn, nessuno potrà dimenticarla in quelle pose ironicamente ammiccanti in cui sono stati catturati i tratti essenziali di quella leggiadria innata e di quella leggerezza che non è mai stupidità.

Una seconda, ma meno fortunata, collaborazione con Wyler segnerà il 1961 anno d'uscita di *Quelle due*. L'originale *Sciarada* di Stanley Donen (1963) le offrì la possibilità di lavorare con Cary Grant, che, l'anno successivo, a chi gli chiedeva che regalo desiderasse per il natale rispose: girare un altro film con Audrey Hepburn.

Con *My Fair Lady* del 1964, per la regia di George Cukor, la Hepburn realizzò un altro film che riassumeva i suoi tratti caratteristici. La storia della fioraia che diventa dama dell'alta società è un percorso che la Hepburn ha più volte interpretato, probabilmente anche nella vita. Le storie che sono appartenute all'attrice, come in un cliché da favola, hanno raccontato di un mondo sognante, romanticamente legato all'idea di un amore impossibile, vuoi per ragioni di età (la Hepburn si è sempre innamorata, così nel cinema, come nella





vita, di uomini maturi e più anziani di lei), vuoi per ragioni di differenze sociali. Il cinema, il suo cinema, a rileggerlo oggi a vent'anni dalla sua morte, ha azzerato queste distanze, ha abbattuto quegli steccati con un'operazione che sarebbe molto interessante potere leggere anche in chiave psicoanalitica.

La sua carriera verso la fine ha rallentato la sua corsa, mai sfrenata in realtà: la Hepburn ha preferito dedicarsi molto alla famiglia, ai suoi amori. Come *rubare un milione e vivere felici* (1966) è stato il suo terzo film con William Wyler, *Due per la strada* (1967) il secondo con Donen.

Nel 1976 interpretò un film che se non ci fosse stato il malinconico *Always* sarebbe stato ultimativo, *Robin e Marian* di Richard Lester. Un film in cui un acciaccato Robin Hood incontra, dopo molti anni, una matura Marian. Dolori e reumatismi, stanchezza e pigrizia, ma un amore sempre vivo e vibrante lega i due amanti combattenti. Un film d'altri tempi, un cinema che emblematicamente chiudeva gli anni '70 preparandoci al nuovo decennio, quello del riflusso (oggi sembra archeologia, ma in quelle radici c'è il nostro presente), quello degli eroi stanchi, delle passioni sopite, dell'addio di Audrey Hepburn dalle scene.



# Boardwalk Empire

## Scorsese e il diabolico whisky formato TV

di francesco maggi

*"It's not sex, drugs and rock and roll. It's sex, alcohol and jazz".* Terence Winter, sceneggiatore di *Boardwalk Empire*.

La terza stagione di *Boardwalk Empire* sbarcherà tra pochi giorni in Italia. I 12 nuovi episodi saranno trasmessi su Sky Cinema a febbraio. In questo post, ho cercato di guardare oltre le apparenze del prodotto seriale, mainstream e dall'impronta profondamente Hbo, il canale che ha dato alla luce *Sex and the City*, *Six Feet Under*, *The Wire*, *I Soprano*, *True Blood*. Un viaggio che non poteva tralasciare il cinema di Scorsese, produttore di *Boardwalk Empire* e regista del primo episodio, l'epica del gangsterismo e le punte più alte di un immaginario diventato storia. Con il successo di *Boardwalk Empire* (e cercherò di spiegarlo o alme-

no ci proverò) il regista ha scritto il suo romanzo (definitivo?) del gangsterismo. Ha (ri)dato vita al sogno di un'epoca. O ha iniziato a farlo solo ora, e questo potrebbe cambiare anche le sue scelte future. La prima puntata di *Boardwalk Empire 3* è stata presentata in anteprima al festival 'Immaginario 3.0,' che si è svolto lo scorso novembre a Perugia. È disponibile anche l'edizione in Dvd della seconda serie.

*"La televisione crea l'oblio, il cinema ha sempre creato dei ricordi".* Jean-Luc Godard

I sogni e l'immaginazione sono fatti di una pasta semplice e assai a buon mercato se si è in grado di metterli insieme. Sono ingredienti così naturali, spontanei e imprevedibili, che non servono ela-





borate sovrastrutture per esplorarne l'essenza. E farne gustare il sapore sul palato. Ma, come nella magnifica arte della cucina, se hai gli ingredienti giusti, freschi e saporiti, e le mani esperte e creative di un buon cuoco, il canovaccio di una vecchia e ripetitiva ricetta, può trasformarsi nel piatto più prelibato e unico che un commensale abbia mai assaporato. Con le storie è più o meno lo stesso procedimento. I personaggi, il loro profumo vitale e malinconico, la loro forza e l'irrefrenabile passione, i loro amori e le loro vendette. Il sangue e l'onore di cui si macchiano o si spogliano. Vivono in un limbo senza tempo aspettando di trovare qualche scellerata intelligenza, ahimè non me ne vogliono gli chef, l'ossessione patologica di isolati pescatori di sogni o la pazienza di devoti e attenti cercatori. Loro stessi personaggi di un mondo distratto e confusionario, ma che oggi come cento anni fa non fa altro che fermarsi per guardare e ascoltare le parole, i suoni e le immagini della vita e della morte. Lo spettacolo de *L'albero della vita* che ognuno di noi protegge e custodisce. Queste schegge di "un tempo perduto" tornano spesso a bussare alla porta del cinema. A ricordarci che in fondo una piccola parte di noi gli appartiene.

Quando sulla scrivania di Martin Scorsese, alla soglia dei 70 anni, di nuovo padre da pochi mesi e prima di ultimare il suo ritorno sul grande schermo con i prodigi del 3D grazie a *Hugo Cabret*, arriva la sceneggiatura di Terence Winter (inventore de *I Soprano*) per un pilot di una nuova serie tv per

l'HBO, sembra che le porte del piccolo schermo si stiano per aprire anche al riluttante regista di New York. La nuova serie è *Boardwalk Empire*, un progetto impegnativo, costoso e molto ambizioso per il canale via cavo. E una novità per l'autore di *Mean Streets* e *Taxi Driver*. Un'occasione alternativa figlia dell'improvvisa, per pochi, rinascita degli ultimi 15 anni della serialità televisiva mainstream dalla quale si era tenuto a debita distanza. Forse curioso di vedere come altri colleghi avrebbero approfittato e gestito i loro progetti da produttori TV. A iniziare dal pioniere: Steven Spielberg. Il regista di *Lincoln* che per l'Hbo ha prodotto *Band of Brothers* (2001) fino a recente *Terra Nova* (2011). O George Lucas con *Star Wars: The Clone Wars* (2008-11). Per non parlare di James Cameron con *Dark Angel* (2000) o *Terminator: The Sarah Connors Chronicles* (2008). E Joe Dante, con *Jeremiah* (2002), *Masters of Horror* (2005) e *Hawaii-Five-0* (2011).

Alla base del lavoro di Winter c'è *Boardwalk Empire: The Birth, High Times, and Corruption of Atlantic City* tratto dal romanzo di Nelson Johnson. E lo sguardo di Scorsese per un attimo deve aver vacillato. Ma non credo abbia avuto esitazione. Perché non solo ha prodotto dodici episodi della prima serie, insieme tra gli altri a Mark Wahlberg, ma ha diretto il pilota: *Boardwalk Empire*. Andato in onda sulla rete americana HBO il 19 settembre 2010, raccogliendo oltre 7 milioni di spettatori. E in Italia subito dopo. Visti gli ottimi risultati ha de-



ciso di continuare con una seconda serie andata in onda in Italia a cavallo di gennaio e febbraio 2012. Una terza in arrivo da noi. E una quarta già programmata. Facendo vincere al suo protagonista, Steve Buscemi, un Golden Globe nel 2011 come miglior attore protagonista e due nomination nelle edizioni 2012 e 2013, e una valanga di altri riconoscimenti (tra cui 8 Emmy) alla produzione.

La storia (per chi non la conosce)

Siamo ad Atlantic City 1920 ventiquattro ore prima dell'inizio del "The noble experiment", il diabolico proibizionismo. Il fondamentalismo anti-alcool che durerà negli Usa dal 1920 al 1933. Vietati dalla mezzanotte produzione, vendita, importazione, trasporto delle bevande alcoliche. È in quelle ore che Enoch 'Nucky' Thompson (uno straordinario Steve Buscemi – *Animal Factory*, *Interview*, *Fargo*) intuisce che forse la sua carriera in grande ascesa da scaltro e furbo Tesoriere (una sorta di super assessore) di Atlantic City potrà decollare definitivamente grazie al business illegale del whisky. Il funerale del "divino Bacco", se ben organizzato ,potrebbe trasformarsi nel matrimonio redditizio tra il suo piccolo clan e i pezzi grossi di Chicago e New York. Gente come Lucky Luciano (Vincent Piazza - *I Soprano*), Arnold Rothstein (Michael Stuhlbarg - *A Serious Man*, *Hugo Cabret*), Johnny Torrio (Greg Antonacci – *I Soprano*), Big Jim Colosimo (Frank Crudele), boss dallo stentato accento inglese, avidi e senza morale, pronti a

dissetare milioni di americani appena usciti dalla prima guerra mondiale e lanciati come una locomotiva nei ruggenti Twentys. I favolosi anni venti del *The Great Gatsby*, il jazz del Cotton club, il piombo dei thompson automatici, l'allegria sfrenata dei nuovi costumi sociali. Le cronache erano riempite dalle rapine e fughe del Nemico pubblico. Al cinema il silenzio del muto riempiva d'invidia lo spettatore.

Scorsese non si lascia intimorire, non si distrae e si immerge nei suoi sogni di gioventù, nelle atmosfere che più ama, lì dove la storia della malavita si è fusa con le vicende di un paese giovane e ingenuo. Enoch Thompson è l'incarnazione di questo 'New Deal'. Un elegante e gentile ruffiano irlandese. Un politicante dal grande mestiere: le battute giuste per ogni occasione e una mazzetta da migliaia di dollari sempre in tasca. Al suo fianco compare un ex reduce dell'esercito americano James "Jimmy" Darmody (Michael Pitt – *The Dreamers*, *Funny Games U.S.*) con ancora negli occhi le violenze del fronte europeo, con il passo claudicante, e la voglia di farsi valere nello scacchiere costruito dal Nucky. Enoch è stato un secondo padre per Jimmy, si scoprirà solo nella seconda serie chi sia quello vero ma del tutto assente, girano la città pianificando il futuro del contrabbando in quelle ore che taglieranno in due la storia del paese. Attorno al clan fatto di tirapiiedi, prostitute e arroganti politicanti, che si allarga, cresce e spesso perde qualche pezzo lasciato per terra nel proprio sangue episodio dopo episodio. Ma in questa maleodorante umanità ci sono anche giovani vedove irlandesi in cerca di un futuro migliore come Margaret Schoreder (Kelly Macdonald), un anziano Commodoro ancora potente ma dalla salute precaria e molti segreti (Daney Coleman), un fidato reduce con una mezza maschera regalo della Grande Guerra, Richard Harrow (un efficace Jack Huston), un capo della polizia "di famiglia" Elias "Eli" Thompson (Shea Whigham), magnifiche prostitute come Lucy (Paz de la Huerta). E il padrone del ghetto dei neri come Mr White.

Scorsese, abilmente, distende la trama del pilot scoprendo i personaggi con una ritrovato stato di grazia. Procedo con movimenti di macchina assai plastici amplificando le meravigliose scenografie tirate su per l'occasione. La violenza è per ora sopita, ai margini. Atlantic City si sta preparando. O almeno chi vuole fare 'la grana'. Nell'ombra lavorano anche i nuovi cops preparati a combattere



i criminali del proibizionismo come l'agente dell'Fbi Nelson Van Alden (Michael Shannon – *Onora il padre e la madre, My Son, My Son What Have Ye Done*), algido cane da guardia dei rampanti ganster in blazer e cappotto. Ma anima inquieta e non del tutto preparato ai richiami del luccicante boardwalk. A incendiare l'aria della placida Atlantic City è il fallimento di un primo carico diretto ai compratori dell'east-cost e già piazzato da "Nucky". Un colpo basso ai suoi traffici appena oliati. I federali irrompono nella distilleria abusiva. Qualcuno ha tradito la sua fiducia. Peggio, il suo fidato Jimmy si dimostra ben più ambizioso di quello che il suo capo pensava. Gli ha soffiato migliaia di bottiglie e le ha spedite a Chicago. Mettendosi in questa avventura con un piccoletto spigoloso e violento, l'autista di Lucky Luciano, Al Capone.

Se i primi dodici episodi sorvolano sui lati oscuri del passato dei protagonisti, concentrandosi sulla scalata verso le nuove elezioni del sindaco di Atlantic City e la fuga di Jimmy lontano dalla città, la seconda serie è ricca di colpi di scena. Di flashback che diradano i segreti del rapporto figliare tra Jimmy e Enoch. Di nuovi personaggi che si affacciano e scalpitano per avere la ribalta. Ma a farla sempre da padrone sono i complotti che rischiano di mettere in pericolo il potere del Tesoriere e persino della sua stessa famiglia, ora allargata anche a Margaret Schoreder e ai suoi due figli. Non più povera vedova della Women's Temperance League, ma amante molto borghese

di Nucky Thomson e poi moglie. Dopo le elezioni presidenziali, alle quali Nucky parteciperà aiutando a nascondere ad Atlantic un'amante con prole del candidato outsider alla Casa Bianca, lo stanco Tesoriere dovrà difendersi dalla nuova e inaspettata alleanza tra suo fratello Eli e il suo ormai ex protetto Jimmy, che insieme ad altri vecchi politici tramano alle sue spalle. E dalla controffensiva del Governo, che gli manda alle costole una procuratrice tenace e poco malleabile. Il finale costringerà Nucky a scelte tragiche per salvarsi la vita. Dovrà sporcarsi le mani in prima persona ed eliminare chi tramava per prendere il suo posto, Jimmy. E mandare in galera suo fratello. Una ferita difficile da rimarginare. La terza stagione si apre con cupe ombre che si addensano su Atlantic City, la stretta dei nemici di Nucky si fa più stringente. I mitra e gli attentati metteranno a dura prova il suo impero alcolico. Lui stesso ne sarà vittima. Stanco e abbandonato dai vecchi 'amici' della mala, l'ex tesoriere affronterà la sfida più difficile.

Scorsese si muove da gran tessitore nel suo regno preferito. I suoi protagonisti sono figure di un teatro tragico e realistico, sono maschere popolari e allo stesso tempo ricche di un'umanità e di un intimismo che in molte scene rasenta la malinconica consapevolezza di un grandioso sogno spezzato. Arbitri di un destino rapace e violento, pronto a scardinare ogni ancestrale sicurezza. I rapporti padri-figlio, soprattutto nella seconda serie, vengono assaltati dall'avidità e dalla sete di potere. Fino allo scontro finale senza pietà per ricordare a



tutti quanto, al di là di ciò che unisce due persone, quello che deve essere sempre chiaro a tutti è chi comanda. Perché solo in questo modo si possono difendere le cose più care, che siano affetti, soldi o potere. Senza esitazioni o paure. Anche quando la pistola è puntata contro la persona a cui avevi affidato il tuo futuro e che pensavi dovesse esserti fedele e riconoscente per sempre. È la legge della strada, anche se a farla rispettare in questo modo è un sornione in un raffinato doppio petto e dall'altra parte c'è un ragazzo che ha scoperto l'inferno della guerra troppo presto. Per produrre l'episodio pilota di *Boardwalk Empire* la HBO ha messo sul piatto circa di 18 milioni di dollari. Per avere un'idea la concorrente ABC (*Cougar Town*, *Modern Family*, *Grey's Anatomy*, *Desperate Housewives*, ne spese 10 milioni solo per *Lost*. I circa duecento metri del 'boardwalk', ricostruiti appositamente nel Jersey Shore, pare che siano costati 5 milioni di dollari. E poi il digitale ha fatto il resto ampliando e ridandoci l'Atlantic City degli anni d'oro. Ciascun episodio si aggira su un budget di 5 milioni di dollari. E una bella fetta è stata destinata alla realizzazione dei magnifici abiti di scena curati personalmente da Martin Grenfield, celebre sarto di Brooklyn.

*"Non lasciare che la verità rovini una bella storia".*  
Nucky Thompson

Lo sguardo distaccato ma incredibilmente profondo di Buscemi/"Nucky" Thompson è la calamita di questo anti-eroe di un'epopea di balordi e gangster. Mentre Jimmi Darmody è il ragazzo dalla gioventù violentata dalla prima guerra mondiale. I singoli elementi dell'orchestra Scorsese seguono il loro maestro senza far capire quale è la partitura. In questi personaggi c'è solo il dannatissimo presente perché il loro passato sarà il pane quotidiano dello spettatore per le puntate che verranno. Con la sua direzione dell'episodio pilota Scorsese detta anche la linea per chi lo seguirà dietro la macchina da presa. Difficile non seguirne l'impronta del talento, anche se in molti episodi appare evidente la volontà di alcuni registi di af-

fidarsi al proprio istinto. Il maestro di New York lo sa bene, ma nella prima puntata si lascia andare ai suoi sogni di ragazzo del Queens. Gente come Nucky e Jimmy lui l'ha conosciuta, magari solo chi è sopravvissuto ai colpi bassi della vita e alle pallottole degli avversari e dava consigli a *Quei bravi ragazzi* o bazzicava i bulli di *Mean Streets*. Una seconda generazione che ancora viveva nel mito dei grandi boss italiani, ebrei e irlandesi. Sangue, potere, soldi e belle donne. Alla fine della giostra è il cerchio di quella vita immaginata dal giovane Scorsese del Queens nei primi anni '50 guardando dal basso i piccoli malavitosi di quartiere da dietro la finestra perché l'asma lo faceva sentire diverso. Il sogno del *Boardwalk Empire* di Scorsese si muove nell'infinita macchina dell'immaginazione che è il cinema. Personale e universale come spesso capita solo ai grandi.

Nel 1979 un giovane Martin Scorsese gira *America 1929, sterminateli senza pietà (Boxcar Bertha)*. Questa è la seconda pellicola ufficiale del regista italo americano, dopo *Chi sta bussando alla mia porta?* (1969), prodotta da Roger Corman che vede fin da subito del talento nel giovane universitario. *America 1929* rivisita *Il Clan dei Baker* (1970) proprio di Corman e strizza l'occhio indirettamente al capolavoro *Gangster Story* (1967) di Arthur Penn. *America 1929* è la storia di una donna, un sindacalista comunista, un uomo di colore e un baro. Quattro vite che faticano negli States devastati dal crack economico della borsa e che per sopravvivere tirano fuori le unghie, la rabbia e le pallottole. *America 1929* è il baratro dopo il paradiso. È il finale accelerato dopo la camminata lungo i Boardwalk del grande Paese. Quando si spegneranno le luci e la musica dei ruggenti anni '20 e inizieranno a fumare ancor di più le pistole dei gangster e dei nemici pubblici. Perché la gente avrà fame e sete.

Scorsese in *America 1929* affronta la frattura sociale e psicologica di un Nazione ancora giovane



con la verità del suo cinema ancora ruvido, ma subito attento alla profondità dei caratteri. Quello che stupisce, osservando ciò che è contenuto in *America 1929*, apprezzando i germogli di una personale visione già prima dei 30 anni, di ciò che poteva essere la nuova generazione di registi agli esordi nello stesso periodo di Scorse (De Palma, Lucas, Spielberg, Coppola). Oggi molto di quel sentimento cinematografico scorre in *Boardwalk Empire*. Sono ad esempio le scintille dei caratteri prettamente legati a Scorsese che illumineranno le sue scelte future. Fino all'ultima maschera, proprio quell' Enoch "Nucky" Thompson interpretato dal volto plasticamente sornione di Steve Buscemi. Passando per altri "malfattori" come James Conway (*Quei bravi ragazzi*) di Ray Liotta e Sam "Ace" Rothstein (*Casinò*) di Robert De Niro (Non a caso Rothstein è il nome del giocatore professionista e boss della mala di New York che in *Boardwalk* farà affari con Nucky). O Banny De Vito (*Quei bravi ragazzi*) e Nick Santoro (*Casinò*) interpretati da Joe Pesci. O l'ancestrale Bill "The Butcher" Cutting (*Gangs of New York*) di Daniel Day-Lewis. Passando anche per Frank Costello (*The Departed*) di Jack Nicholson.

*"Il gangster è un paradigma del sogno americano ed il film di gangster è un mezzo che risponde al nostro desiderio di visualizzare i nostri sogni in una forma che conservi le proprietà del sogno, ma contenga una storia che sia il sogno vivente del suo eroe che fa sì che il sogno accada e lo realizza. Non si può mai essere completamente certi delle*

*precise analogie tra film e sogni, ma agli uni e agli altri è comune la condizione della "presenza in assenza". È la nostra psiche che osserviamo, rimossa, allontanata da noi, estranea eppur familiare. Il nostro identificarci in lui in quanto archetipo del sognatore americano, le cui azioni ed il cui comportamento implicano un modo di vivere che nasce dal sogno comune alla maggioranza di coloro che conducono l'esistenza tra gli aspetti e le contraddizioni particolari della società americana, un sogno in conflitto con la società".* (Jack Shadoian, *Il cinema gangsteristico americano. Sogni e vicoli ciechi*, Edizioni Dedalo, pag. 21, Bari 1980)

La dualità esasperata, evidente soprattutto nella seconda serie di *Boardwalk Empire*, tra Enoch Thompson e Jim Darmody, è l'operazione di elevamento ad ennesima potenza di questo sogno comune. Entrambi aspirano a qualcosa che inesorabilmente è in conflitto con le regole della società, per quanto loro se ne infischino. Ma la volontà di raggiungere quel limite, di reddito di potere del primo e di riconquista di una serenità familiare perduta nel fango della Grande Guerra per il secondo, offrono uno sguardo assai più vicino ai nostri giorni rispetto alle magnifiche scenografie barocche della serie TV. I due anti eroi del *Boardwalk Empire* non tendono certo ad allontanarsi da ciò che viviamo nel nostro tempo. Le loro azioni e debolezze, proprio perché legate all'identificazione del sogno, ritornano ad ogni puntata a stringerci nel profondo. A metterci di nuovo di fronte agli abissi dell'animo umano. Il paziente lavoro di de-





scrizione psicologica che offre una serie TV, mette nelle mani di chi ha grandi capacità di scrittura delle possibilità davvero uniche. Winter ha già giocato questa carta nei *Soprano* portandoli addirittura dallo psicanalista. Così pensare di far interagire i protagonisti con una rete di personaggi secondari, che però, grazie alle dinamiche delle puntate, possono diventare magnifiche sponde e inesauribili comprimari per amplificarne dolori e deliri. Questo in *Boardwalk Empire* accade almeno con 4 o 5 pedine. Molte scene sono dedicate solo a loro e ci restituiscono, grazie anche alla scelta azzeccata del cast (Micheal Shannon, Jack Huston, William Forsythe, Aleksa Palladino) una ricchezza cinematografica senza pari. Magnifico omaggio la presenza di Forsythe, il Philip "Cockeye" Stein di [C'era una volta in America](#) di Sergio Leone. Fragili di fronte al lato androgino o femminile che li circonda. Pavidità nella ricerca di un'insana spiritualità nel loro sguardo verso l'altro. Nel suo cinema albergano tanti di questi personaggi marginali e al margine dell'umanità. Quelli che in definitiva però muovono l'azione. E che solo nella riproducibilità episodica delle serie TV trovano il loro mondo perfetto. Lo spazio per animare il palcoscenico in tutta la loro potenza drammaturgica. Ritorna la variabile temporale. La matrice che espande grazie alla serialità del piccolo schermo la possibilità di un fare cinema quasi infinito.

*"You make a deal... You figure out how much sin you can live with".* Martin Scorsese

Craig Fehrman in un articolo sul The New York

Times ha spiegato perché le serie televisive sono diventate il terreno ideale per l'adattamento delle grandi opere letterarie. E fa alcuni esempi proprio del catalogo HBO. Il canale via cavo ha selezionato un gran numero di opere letterarie di successo come *Swampilnadia* di Karen Russel, *Art of fielding* di Chad Harbach o *Il club dei bugiardi* di Mary Karr. Nell'articolo Fehrman sottolinea come *"quello che la gente ama della tv 'post Soprano', quindi la sua complessità, la sua densità, la sua ambiguità morale per non dire depravazione, è anche quello che apprezza nella fiction letteraria"*. *"Una serie TV - sottolinea lo scrittore - ti permette di esplorare tutto, di concentrarti su qualcosa quando devi approfondire e di espandere quando vuoi divagare. Un mezzo molto simile al romanzo, punta verso l'infinito. Mentre per ricavare un film da un romanzo bisogna sempre agire per sottrazione, per taglio privilegiando il montaggio, con le serie tv si procede per strati e accumulazione. La scrittura - osserva lo scrittore - comanda i giochi. Personaggi che da secondari diventano principali, la variazione di ritmo da una stagione all'altra. Negli anni trenta William Faulkner, Raymond Chandler, Nathaniel West e F. Scott Fitzgerald, si trasferirono a Hollywood per produrre sceneggiature"*. Ecco che questa riflessione ci riporta a delineare i motivi del successo di *Boardwalk Empire* e le possibilità che un regista lontano dall'universo televisivo ha trovato invece nella nuova epopea delle serialità. Dunque, spero di averlo spiegato al meglio, Scorsese ha scritto il suo romanzo (definitivo?) del gangsterismo. Ha (ri)dato vita al sogno di un'epoca. O ha iniziato a farlo solo ora, e questo potrebbe cambiare anche le sue scelte future.

**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,**

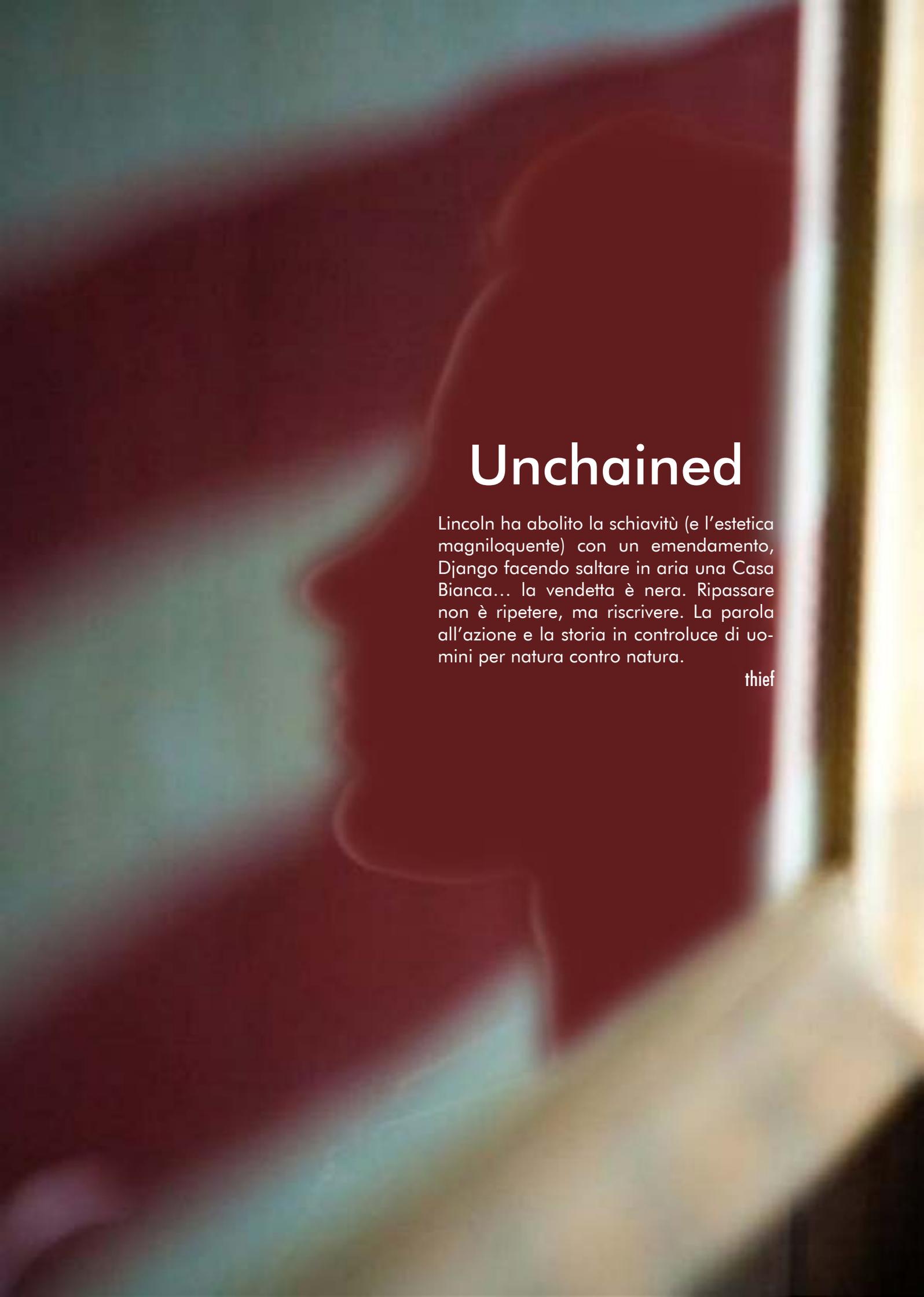
**ANDREA FONTANA,**

**FILIPPO GATTI...**

**\*CAMBIERANNO IDEA**



**NAUSIKA**  
associazione di associazioni



# Unchained

Lincoln ha abolito la schiavitù (e l'estetica magniloquente) con un emendamento, Django facendo saltare in aria una Casa Bianca... la vendetta è nera. Ripassare non è ripetere, ma riscrivere. La parola all'azione e la storia in controluce di uomini per natura contro natura.

thief