

SENTIERI
SELVAGGI

magazine

n.6

marzo/aprile 2013

40 di questi film

*Judd Apatow
e lo stato della commedia*





BERGMAN

COLLECTION

LA COLLEZIONE COMPLETA DEI CAPOLAVORI DEL MAESTRO DEL CINEMA
DA NUOVI MASTER IN ALTA DEFINIZIONE,
ARRICCHITA DA ESCLUSIVI CONTENUTI SPECIALI E DA EBOOK STORICO-CRITICI
REALIZZATI IN COLLABORAZIONE CON



CINETECA
BOLOGNA





9

41

EDITORIALI

5 Questi sono i 30...

7 Il papa nero

CUORE SELVAGGIO

JUDD APATOW

La causa

12 La grande famiglia

14 Domicile conjugal. Il cinema di Judd Apatow

18 Due teneri sfacciati

19 La condanna di nascere

20 Il sorriso della morte

22 I miei personaggi, che narcisisti!

29 La factory Apatow

32 Girls. Le vite parallele

37 Funny People. La compagnia Apatow

Costruir su macerie e mantenersi vivi.

Conversazione con David Gordon Green



50

BERLINALE 63

Senza più accredito

La vita che ritorna

Cinema chimico

Quanti futuri possibili?

Maravigliosa creatura

Salvati dalla gentilezza

L'immagine politica. Conversazione con Massimo D'Anolfi e Martina Parenti

53

54

56

58

59

61

IL GRANDE E POTENTE OZ

Il grande imbonitore

Origini nel cinema

Attraverso lo specchio (della letteratura)

A Oz passando per Disney

68

70

73

66



ULTIMI BAGLIORI

Promised Land

Beautiful Creatures. La sedicesima luna

Flight

Zero Dark Thirty

76

78

80

82



FACES

85

Rosemarie De Witt. La verità dietro l'immagine

La verità della trincea. I non eroi di Aleksei German

89

FUORICAMPO

93

Grillini e Franceschini

96

Il corpo collegato. L'ultima frontiera





Sentieri selvaggi magazine

n.6 marzo/aprile 2013

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
Francesca Bea, Emiliano Bertocchi,
Giovanna Canta, Davide Di Giorgio,
Emanuele Di Porto, Leonardo Lardieri,
Pietro Masciullo, Margherita Palazzo,
Fabiana Proietti, Eleonora Sammartino,
Manuela Santacatterina

Progetto Grafico
Giorgio Ascenzi

Redazione
Via Carlo Botta 19, 00184 Roma.
Tel. 06.96049768
Mail redazione e amministrazione
redazione@sentieriselvaggi.info
info@sentieriselvaggi.it

Supplemento a
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)

Questi sono i 30...

di federico chiacchiari

Questo numero incentrato su Judd Apatow e la sua straordinaria "Factory" in realtà è maledettamente autobiografico. In fondo noi di *Sentieri selvaggi* non riusciamo proprio a parlare di cinema senza, in un modo o nell'altro, parlare di noi stessi. Ed oggi parlare di noi stessi è parlare di un cineasta che è multitasking, che fa un cinema-vita come lo avrebbe fatto Corso Salani a Hollywood, che fa un cinema-famiglia come il miglior James Gray, che viene (e ancora sta dentro) dalla serialità televisiva, come luogo di sperimentazione di storie e linguaggi degli ultimi quindici anni, che opera dentro quella commedia che è sempre più il luogo politico della messa in discussione di ruoli, corpi, idee.

E allora questo magnifico percorso su un cinema di straordinario successo di pubblico inversamente proporzionale a quello critico, ci rimanda agli albori di *Sentieri selvaggi*, quando – eravamo negli anni ottanta – ci occupavamo dei fratelli maggiori, ovvero del cinema demenziale, parlando di Belushi, Aykrod, Landis e del giovane Raimi.

La Apatow Factory sta al cinema di oggi come *1941 allarme a Hollywood*, che scegliemmo come nostra prima copertina, al cinema di trent'anni fa. E se allora il demenziale operava una rottura con l'intero processo industriale hollywoodiano, cercando di sovvertirlo attraverso un mix fatto di radio, tv, musica, cinema e lin-

guaggi che si intersecavano tra di loro (il postmoderno sarebbe arrivato da lì a un attimo) oggi si lavora su un territorio più dolcemente intimo, dentro un cinematografico che sa però esplodere con lampi di comicità irresistibile. *Il comico e i sentimenti*, insomma: non vi ricorda qualcuno?

E se Apatow nel suo ultimo, bellissimo, *Questi sono i 40* (che doveva uscire ad aprile ma ora sembra sia stato rinviato a luglio...) cerca di cogliere quell'attimo generazionale dove si è spostata l'asticella della linea d'ombra immaginaria, qui dentro *Sentieri selvaggi* pratichiamo con dolcezza il rinnovamento interno, perché ormai i "vecchi" padri fondatori sono figure attente e amichevoli ma serenamente "fuori" dalle spinte critiche/emozionali dei nuovi "ragazzi selvaggi". Se escludiamo chi scrive l'editoriale, la media di età dei realizzatori di questo numero di *Sentieri selvaggi Magazine* è 34,3 anni. Poco più dell'età che avevamo quando celebravamo criticamente Sylvester Stallone nel 1990 o quando ci innamoravamo criticamente di Massimo Troisi nel 1991.

I trent'anni sono l'età tra le più difficili ma anche tra le più fervide e creative della nostra vita. Siamo ancora deliciosamente giovani da non dimenticarci pruriti e battiti di cuore dell'adolescenza, ma anche sufficientemente adulti per capire che tutto sfugge via velocemente. Cari lettori del Magazine, siete in buone mani... buon divertimento!



**SENTIERI
SELVAGGI**

La passione e la forza

**il cinema
da fare, scrivere, pensare**

**Sentieri selvaggi
SCUOLA DI CINEMA**

**www.scuolasentieriselvaggi.it
www.sentieriselvaggi.it**

Il papa nero

di aldo spiniello



Eccoci qua. Judd Apatow, Seth Rogen, Paul Rudd, Sam Raimi. È un numero di persone questo, di protagonisti, di allegri idioti, di amici. Dalla [politica](#) siamo passati al genere e alla commedia dei sentimenti, delle crisi di mezz'età. È cambiato il programma? Forse.

Fatto sta che *Il grande e potente Oz*, aldilà di tutto, è l'esempio di un cinema "fuori formato", sia esso un quattro terzi o un sedici noni. E il 3D diventa finalmente l'arma consapevole di uno scardinamento costante della bidimensionalità del quadro. È vero che Raimi racconta la trasformazione del popolo in pubblico, ma discute dei limiti e delle responsabilità di questo dominio dell'immagine, nel suo diventare strumento a un tempo di conservazione del potere e di riforma del mondo. L'illusione ha sempre un effetto concreto, quindi la finzione non può che entrare nella trama del reale. Torniamo forse a una dimensione "politica"? E in fondo Judd Apatow, con la sua schiera infinita di figli fratelli e amici, cosa ha condotto fino ad oggi se non una rocambolesca presa del potere, basata, ancora una volta, su un cinema "fuori formato"? È entrato nella stanza dei bottoni e ha dato vita a un magnifico nepotismo, come fosse un altro Coppola, un (anti)papa (nero) hollywoodiano. Si può dire (e diremo) di tutto dei film di Apatow,

ma la cosa certa è che hanno riformato dal profondo i tempi e i meccanismi della commedia, rendendola qualcosa di molto lontano da uno strumento a orologeria dai ritmi e i movimenti scanditi e precisi. Questa nuova commedia sbilenca, fuori asse, ha riportato alla ribalta un'umanità di nerd, di disadattati, di adulti mai cresciuti, attraverso i cui occhi ha preso vita un altro immaginario, un altro modello *antieconomico* di mondo. La rivincita dei *losers*. E in questo senso, paradossalmente, il cinema di Apatow & Co. appare più vicino all'ultimo John Huston che alla commedia demenziale degli anni '80, a cui pure sembra guardare. Perché non manda deliberatamente all'aria le regole, ma aderisce alle ferite del vissuto e le mette al posto della struttura, compiendo una vera e propria sovversione delle prospettive, delle priorità, delle esigenze. Apatow fa il nome di Cassavetes? Il cinema al suo limite...

Oggi si applaude alla presunta "rottura" di [Spring Breakers](#) (che dici Franco?), e s'ignora la fragile, potentissima marginalità di *This Is 40* o la blasfemia di un film inaccettabile e sgangherato come *That's My Boy* di Sean Anders. Toh, guarda chi c'è, Adam Sandler, l'altro amico. Noi continuiamo a preferire gli idioti. Magari perché lo siamo anche noi. Mah.



Hey Judd

La causa

di sergio sozzo

Da Judd Apatow ad Adam Sandler. In attesa di Todd Phillips e Kevin Smith. A che punto è la commedia americana?



È dalla visione veneziana che sono ossessionato dall'idea che [The Master](#) di Paul Thomas Anderson sia in realtà una commedia nascosta, mascherata da oscuro viaggio nell'abisso, nel buco in mezzo alle gambe della donna di sabbia (già questa una situazione di quante commediacce pruriginose?); per un po' ho tentato invano di dimostrare che si trattasse di un chiaro musical col marinaretto picchiatello che combina catastrofi in ogni posto di lavoro che gli capita di sperimentare, fino a quando non incontra il suo Dean Martin di cui diventare spalla innamorata e cantare in duetto. La sequenza in cui Philip Seymour Hoffman intona *I'll go no more a'roving*, trotterellando tra gli adepti che all'improvviso appaiono senza alcun abito

addosso, agli occhi del personaggio di Joaquin Phoenix è solo una delle tante che contengono esecuzioni in scena di canzoni, all'interno del film: eppure oggi, dopo che Todd Phillips ha sparato fuori il [trailer del terzo Hangover](#) col ritorno conclusivo a Las Vegas, quell'inserito onirico mi sembra somigliare più ad uno dei trip senza freni a cui si abbandonano i personaggi delle varie *notte da leoni* (tipo quello micidiale con le versioni bambine dei protagonisti) – e Freddie Quell quanto è realmente lontano dallo Zach Galifianakis di quei film? Esplorazioni di un immaginario ossessivo e ossessionato: il momento più vertiginoso dell'ultima Notte degli Oscar è il [premio annunciato](#) da Mark Wahlberg e l'orsetto Ted in CGI, "doppiato"



in diretta dal papà Seth MacFarlane, conduttore scorretto e contestatissimo della cerimonia. Mentre il pupazzo virtuale scherza con noncuranza sul potere degli ebrei a Hollywood, Wahlberg si trasforma subitaneamente nel poco confortevole volto dello spaesamento che abbiamo imparato a riconoscergli nei film di James Gray proprio a fianco di un Joaquin Phoenix fratello scomodo e combinaguai – davvero alla stregua di Ted nel fenomenale exploit di MacFarlane che ha risettato per intero velocità e potenza di fuoco del linguaggio della commedia americana. Ma qual è la coppia Master/Servant nel film del diabolico Seth? L'orsetto è più Lancaster Dodd o Freddie Quell? E il ruolo di Wahlberg, che tra l'altro come tutti ricordiamo ha esordito proprio con Paul Thomas Anderson? Storie di losers, di disadattati, che si prendono la loro definitiva *rivincita dei nerds* e finiscono a condurre la serata degli Academy Awards. Lieta fine? L'altro giorno Kevin Smith ha annunciato sulla sua pagina Facebook di aver iniziato la stesura di *Clerks III*, con la convinzione di aver dato il via alla lavorazione del suo "film migliore". Ecco, se davvero c'è una Causa, parte probabilmente dal Kevin Smith 24enne del primo *Clerks* (una parte del successo dell'amico storyteller Ben Affleck è forse figlia di questa amicizia?):

ma a quale cineasta augureremmo mai gli ultimi dieci anni di patemi di Smith, fatti di film osteggiati e mal distribuiti, e del calvario di *Silent Bob* tra show radiofonici, cartoni animati, happening dal vivo... Quale rivincita: non sul passato, contro il passato, ma decisamente *dentro* il passato – all'indietro: la sciabola divisa. L'unico *Master*, oggi, come d'altra parte raccontiamo in questo numero di *Sentieri Selvaggi Magazine*, è chiaramente Judd Apatow, vero padrino di una "setta" di eroici filmmakers che non sembra però avere alcuna voglia di farsi Movimento, con o senza (5) stars (quanti al di fuori degli States sanno davvero riconoscere tutti i volti dell'albero genealogico pubblicato in queste pagine?) – come *un dono all'homo sapiens*, Judd poi nel privato continua a tenere questo diario filmico cassavetesiano che





sembra una di quelle raccolte di post-it di appunti scarabocchiati che riempiono come una selva di foglietti adesivi gialli il muro sopra la nostra scrivania, altezza sguardo-che-si-sposta-in-alto-dal-pc. A sticker on your notebook says no more. Alcuni di noi le cose se le devono scrivere addosso per dirsele, prima che per ricordarsele: disadattati? Non adatti, non adattati, più che altro: e il vero cinema non adattato perché non adattabile (uno degli annosi problemi di esportazione di queste commedie, giusto?) resta quello di Adam Punch Drunk Sandler – altro volto paulthomasandersoniano, appunto. L'amico di sempre di Judd, nel suo progressivo allontanamento da ogni idea di vendibilità *mainstream* continua a portare avanti una concezione di erosione di ogni parvenza di decenza – formale, attoriale, contenutistica, etica. L'ultimo, strepitoso, del tutto inaccettabile *That's My Boy*, che trasfigura al di là di ogni soglia di buon senso concetti come lo studio dei personaggi o della messinscena, segna lo stato attuale della commedia americana contemporanea allo stesso grado in cui lo rimarkano *This Is 40*, *Ted*, i venturi terzi episodi di *Hangover* e *Clerks*. E certe violentissime ed ultrasplicitate scaramucce verbali tra i personaggi di *The Master*, già divenute cult. Chi tra i nomi citati in questo pezzo potrebbe non aver scritto una battuta come "è uscito fuori, rimettilo dentro", d'altronde...?



La grande famiglia

di carlo valeri

This Is 40 ribadisce quello che sapevamo già: Judd Apatow è un Autore, che, film dopo film, porta avanti un percorso, la sua personalissima visione del cinema e dei rapporti umani

Superati i 40 Judd Apatow sembra quasi non avere più tempo per poter fare nessun altro cinema che non sia il "suo". Perché una cosa ancora una volta ce la dice questo bellissimo *This Is 40*: Judd Apatow è un Autore. E lo è nella maniera più complessa ed "europea" possibile. Il suo quarto film porta avanti il percorso già iniziato con il bellissimo e

sottovalutato *Funny People*, diluendo la componente comica a vantaggio di una sensibilità intimista, semidrammatica, molto quotidiana e popolare (in quanto sincera testimonianza delle emozioni che compongono la società e la famiglia americana). Del resto non manca neanche qui l'umorismo graffiante degli esordi – senza dimenticare

peraltro i tanti tasselli filmografici dell'Apatow sceneggiatore e produttore – è solo che i 130' di lunghezza stanno lì a indicare la necessità del regista americano di agire su piani narrativi più estesi, tornando ripetutamente su ossessioni, dialoghi, rapporti di forza, incontri, desideri, frammenti famigliari privati (la Mann è del resto compagna di Apatow anche nella vita, come le giovani figlie Maude e Iris che qui interpretano appunto le ragazzine). Un formato lungo che permette all'autore di prendersi tutto il tempo che serve per delineare percorsi emotivi, smarrimenti, psicologie, facendo entrare lo spettatore in un ritmo disteso, dove le sfumature stavolta sembrano contare più delle battute a effetto.

"Questi sono i 40 anni" secondo Judd Apatow. Senza menzogne ma con tutta l'onestà possibile di un narratore che ama i suoi personaggi e il mondo in cui si muovono, e che sembra dave-





ro scrivere sotto traccia pagine e pagine di cinema personalissimo, quasi "morettiano", con continui passaggi tra pubblico e privato, intrisi di rispecchiamenti, riflessioni generazionali e confessioni. Un mondo che in questo caso prende le mosse da una costola di *Molto incinta*, secondo film del cineasta, del quale viene recuperata appunto la famiglia di Pete e Debbie. Sono loro la coppia protagonista di questo affresco sui quarant'anni dove Apatow neanche indugia troppo nelle facili scorciatoie di un cinema nostalgico, proprio perché troppo interessato a raccontare il tempo presente. A metà strada tra il Kasdan rosa e Kevin Smith, assistiamo al doppio compleanno da quarantenni di Pete e Debbie alle prese con i terribili intoppi della vita matrimoniale contemporanea fatta da figli da educare, mutui da pagare, dinamiche passionali da ricostruire. Sullo sfondo un'America dominata da un umanesimo pop contagioso

(gli innumerevoli riferimenti al mondo musicale e alla serie televisiva *Lost*) ma tramortita da una crisi economica che investe anche i protagonisti. Al centro di tutto, invece, quello che rimane il tema nascosto di gran parte del "giovane" cinema americano degli ultimi quindici anni: la famiglia. È lei la grande madre della commedia americana ed è probabilmente la stessa famiglia cinematografica a cui qua e là Apatow intende ispirarsi con linee guida, abbiamo visto, simili a quelle tracciate da Smith e Kasdan e a tutta una produzione americana anni '80, di cui John Lithgow (lo stesso di *Voglia di tenerezza*, uno dei film preferiti del regista) e Albert Brooks finiscono con l'essere gli ideali padri (spirituali?). È attorno a loro che del resto ruotano molte dinamiche del film: padri assenti, ingombranti, peccatori fanciulli che nel loro condizionare costantemente le esistenze dei figli sembrano quasi provenire, in chiave più leggera, dal [Ma-](#)

[gnolia](#) di Paul Thomas Anderson. "I peccati dei padri ricadono sui figli" era il leitmotiv più volte ripetuto nel capolavoro di Anderson. Apatow è più sfumato, meno biblico, ma sotto sotto racconta lo stesso ineluttabile legame di sangue e di cuore, risolvendolo nel modo "giusto" che gli riconosciamo: un bacio romantico dal sapore di birra in un pub.

La forza di *This Is 40* risiede allora soprattutto nella sua sincerità "poco intellettualizzata". In questo è di una semplicità e di una nettezza disarmante, politica persino. Crede nei sentimenti sapendo che si portano dietro sempre l'ombra del fallimento. Ma intende provarci lo stesso. A oltranza. E così filma la vita.

Interpreti: Paul Rudd, Leslie Mann, Jason Segel, Megan Fox, Lena Dunham, John Lithgow, Maude Apatow, Iris Apatow
Distribuzione: Universal Pictures
Durata: 134'
Origine: USA, 2012

Domicile Conjugal

il cinema di Judd Apatow

di pietro masciullo

"Io prima di cominciare a girare desidero soprattutto fare un film che sia bello. Non appena sorgono le prime grane devo ridurre le mie ambizioni, augurandomi che io riesca a finire il film. Verso la metà della lavorazione faccio un esame di coscienza e mi dico: potevi lavorare meglio, potevi dare di più, ora ti resta l'altra metà per rimetterti in pari. E da quel momento cerco di rendere più vivo tutto ciò che si vedrà sullo schermo."

François Truffaut

Perché scegliere come sequenza d'apertura di *Funny People* il video casalingo di un giovane Adam Sandler che inanella infantili scherzi telefonici? La risposta (non) è importante: dietro quella piccola videocamera analogica, nel 1992, c'è Judd Apatow che riprende l'amico e coinquilino dell'epoca mentre dà sfogo alle sue esplosive doti di *comedian* a inizio carriera. Ecco, questa scelta di "regia" è la più evidente dichiarazione d'intenti dell'Apatow cineasta: il film(come)diario. E allora: cosa succede al video privato dissepolto dalla memoria? Ovviamente il cinema: il "personaggio" interpretato da Sandler nel film del 2009 (la star hollywoodiana George Simmons) che apprende di avere una grave forma leucemia e...non gli resta che rifugiarsi nella sua stanza preferita, murata da schermi sui quali scorrono immagini di diverse fasi della sua carriera (altri filmati originali di Sandler), da giovane cabarettista a consumato performer. Insomma, si produce un abissale corto circuito tra la vita del *personaggio* e quella dell'*attore* che lo interpreta, paradossalmente smascherando la radice più intima del cinema di Apatow: l'indistinzione e la confusione tra il cinema e la vita. La divertita configurazione di una perdita di confine

nel privato attraversamento di fondamentali soglie di crescita (l'incontro con la donna ideale, la paternità, il successo, i fatidici 40 anni), scandito dalla messa in scena di storie archetipiche e votate al puro e semplice intrattenimento di massa (40 *anni vergine*, *Molto incinta*, *Funny People*, *This Is 40*). È come se i film dell'Apatow regista fossero il dietro le quinte di quelli dell'Apatow produttore, una sorta di *scavalcamiento di campo* che esorcizzi i fantasmi di una carriera di successo producendo sempre e comunque *spettacolo* per vivere. La leucemia di George Simmons è la possibile entrata in campo del male nell'esistenza sclerotizzata di una star, che la costringe a scavalcare il suo campo: il contatto con il proprio passato, con un giovane commediante senza soldi interpretato ovviamente da Seth Rogen, immerso nelle affettuose famiglie allargate dagli sboccatissimi amici della Factory Apatow. *Funny People* è il commovente incontro/scontro tra due generazioni e due comicità, unite nella cosciente indistinzione vita/spettacolo che produce la comune ricerca di *purezza* (come direbbe Alain Badiou). Una paradossale fame di *verità*: la seconda cosa da fare dopo la scoperta della malattia è la ricerca dell'unica e sola donna



amata, la "donna ideale". E chi poteva interpretarla se non Leslie Mann? "Reale" moglie/musa dello stesso Apatow?

C'è innegabilmente qualcosa di truffautiano in tutto questo. La messa a nudo di un privato domicilio *conjugal* condiviso nelle ferree regole della commedia hollywoodiana, come se si volesse "[ri-creare una famiglia: un bisogno vitale tanto per i personaggi quanto per il regista](#)". Il padre di Seth Rogen in *Molto incinta* è interpretato dal grande Harold Ramis, quindi una parentela diretta con la comicità sponda SaturdayNightLive prima maniera; il padre di Paul Rudd in *This Is 40* è interpretato da Albert Brooks, anche lui attore legato al primo SNL nonché a cupe atmosfere settantesche (indimenticabile il suo personaggio in *Taxi Driver*); infine il padre di Leslie Mann è interpretato niente di meno che da John Lithgow (immensa maschera inquietante del più alto cinema di De Palma), come se il temuto genitore della donna amata non potesse che far riferimento ad un cinema spettrale, doppio, insinuante. Le traiettorie del *mondocinema* di Apatow creano un fitto tessuto esperienziale che raggiunge un miracoloso equilibrio tra la spontaneità del sentimento più verosimile (piccole vicende di vita quotidiana come unico costruito narrativo; sua moglie e le sue due figlie perennemente in scena nello stesso ruolo), e le regole dello spettacolo come unico pre-testo possibile per decodificare le vite che ci stanno intorno. Tutto così dannatamente "contemporaneo". *40 anni vergine*, debutto dietro la macchina da presa nel 2005, si pone chiaramente nel solco della nuova commedia americana: evidenti parentele con i padri del SNL, a cui si aggiunge però

la profonda crisi della mascolinità post 11 settembre che il genere commedia sta intelligentemente riflettendo (vedi lo straordinario [Reign Over Me](#) di Mike Binder). Un film dominato dall'infantilità esibita di uno Steve Carell perfetto archetipo del nerd classico alle prese con un esilarante debutto sessuale. Ma rispetto all'iconoclastia non senza delle sue più riuscite commedie da produttore insieme a Will Ferrell e John C. Reilly (*Anchorman*, [Ricky](#)

In alto: *Funny People*

In basso: *40 anni vergine*



Video





In alto: *Molto incinta*
In basso: immagini tratte dalle riprese di *Funny People*



Bobby, il lucidissimo *Walk Hard*) qui Apatow pur pagando dazio a quelle atmosfere inizia anche la lenta riscrittura del (suo) personaggio maschile. La dicotomia del maschio apatoviano oscilla tra l'aspirazione esibita all'amore romantico – di solito inseguito da Paul Rudd che in *40 anni vergine* inaugura un personaggio che affinerà in *Molto Incinta* e *This Is 40* – e la perenne irresponsabilità restia ad ogni crescita, perché intimamente insicura e vogliosa di pura *jouissance*, godimento sfrenato, di solito interpretato da Seth Rogen. Ecco che addomesticare Rogen in *Molto Incinta*, costringerlo a scontrarsi con la paternità, è come un rito di passaggio, la timida entrata nell'età adulta che fa guardare malinconicamente al passato. Per ricordarci eternamente come *funny people* di belle speranze.

Il cinema, pertanto, diventa un filtro emotivo. I sovrabbondanti riferimenti alla tradizione di Hollywood che i personaggi apatoviani tirano in ballo creano un costante "schermo" protettivo che dialoga in maniera divertita e serissima con le angosce di noi cittadini occidentali del nuovo millennio. Gli insistiti *link* a film, registi, attori, tendono a porsi oltre l'immagine per entrare direttamente nel *linguaggio*: l'evocazione verbale del patrimonio memoriale del cinema basta a creare un "mondo", un immaginario che diventa l'unico reale mod(ell) o di comunicazione condiviso. Quando Seth Rogen prova a spiegare al timido Steve Carell come



This is 40

fare a conquistare una bella donna in libreria, non trovando le giuste parole, non capendo e non potendo far capire, dice solo: *"sii David Caruso in Jade"* (di William Friedkin). E Carell comprende in pieno: *"ok, questo è un esempio illuminante!"*.

Le donne. Spesso *"inquadrate"* come esseri superiori, belle e angeliche o puttane e castratrici. Proiezioni di un cinema intimamente maschile nella configurazione perenne di un tempo che preservi l'infantilità sognante dalla minacciosa presenza delle responsabilità. Ed è da questo punto di vista che l'ultimo, bellissimo, *This Is 40* completa il percorso di sublimazione del genere commedia. I tipici personaggi del clan Apatow aleggiano solo nei ricordi dei due coniugi ormai quarantenni: spariscono Jonah Hill e Seth Rogen per dar spazio al solo flusso di momenti tragicomici su una maturità faticosamente raggiunta. E sì, si prendono il loro tempo i film di Judd Apatow: è una consuetudine non comune per le commedie a Hollywood quella di superare costantemente le due ore di durata. Ecco che l'influenza truffautiana non si limita solo all'esplorazione degli stessi personaggi durante varie fasi della vita – in *Molto incinta*, *Funny People* e *This Is 40*, la famiglia protagonista è sempre la vera famiglia Apatow – evidenziandosi anche in quel manifesto desiderio di scandire il tempo del film solo in base all'altalena sentimentale dei

suoi personaggi. Perché se c'è una cosa che da sempre i bravi *"commedianti"* imparano in fretta è che la vita non la si (rin)traccia né totalmente fuori né totalmente dentro il palcoscenico. Ma solo nel mezzo. Tra lo schermo e la sala, tra l'io e il tu con lo spettatore.

Una lezione di etica quella dell'Apatow regista: rispettando tradizioni digerite, generi codificati, un preciso immaginario condiviso, si possono ancora illuminare schegge di *"umana purezza"* scovre da ogni sovrastruttura. Legate solo a ciò che si ha di più intimo. Perché il cinema, per fortuna, è sempre oltre se stesso: pulsa in quei sublimi tentativi truffautiani di *"rendere più vivo tutto ciò che si vedrà sullo schermo"*.



40 ANNI VERGINE
The 40 Year Old Virgin (2005)

Due teneri sfacciati

di **leonardo lardieri**

Judd Apatow e Steve Carell segnano traiettorie di libera improvvisazione, di spontanea comicità, auspicando per ogni battuta una riscrittura

Qualcosa di più di una semplice rarità inviolata: l'esordiente alla regia cinematografica Judd Apatow e soprattutto Steve Carell, segnano traiettorie di libera improvvisazione, di spontanea comicità, rifiutando il taglio di scena, perseguendo in ogni momento un riavvolgimento, auspicando per ogni battuta una riscrittura. Steve Carell riparte da quel torrente di parole farfugliate incomprensibilmente da dietro la scrivania del notiziario in *Una settimana da Dio* e scrive la sceneggiatura insieme

ad Apatow, più che altro creando un cinema sensibile alla fisicità della risata e all'espressività della corpo. Un uomo quarantenne è ancora vergine, non è mai stato con una donna, vive tra la sua collezione di modellini di supereroi, libri di fumetti, video game: non è un eremita, è un introverso che se ne sta per conto suo in mezzo alla sua collezione di "cose". Quell'uomo ha concentrato la sua energia, decenni di energia sessuale repressa, in altri interessi. Lavora in un negozio di

elettronica, cura il fisico grazie ad una piccola palestra allestita nel proprio appartamento, gira sempre in bici e trascorre buona parte delle serate in compagnie dei vicini guardando la TV. Il suo mondo viene messo a dura prova dai colleghi che a tutti i costi lo costringono a rompere il ghiaccio, magari usando inappropriati metodi donnaioi. Proprio come i Farrelly, Apatow, attraverso Carell, sembra guardare dentro di sé e intorno a sé, con il tempo che si fa estensione dell'esperienza, della conoscenza del soggetto, creando immediatamente ciò che si vuole plasmare e godendo nel toccare la materia. Apatow non ha (ancora) il dono di saper depistare, di far cambiare repentinamente direzione alla scrittura, ma ci lascia condividere al tatto la stessa tenera sfacciataggine, scoprendo divertito l'imbarazzo dell'esistenza superficiale degli esseri umani impigliati in un'idea immobile e immutabile di ciò che resta solo dopo la prima volta.



La condanna di nascere

di emiliano bertocchi

Il regista lavora sui codici della commedia soprattutto attraverso i dialoghi e la messinscena di situazioni ironiche e acide, non disdegna la volgarità e stupisce per un fervido citazionismo

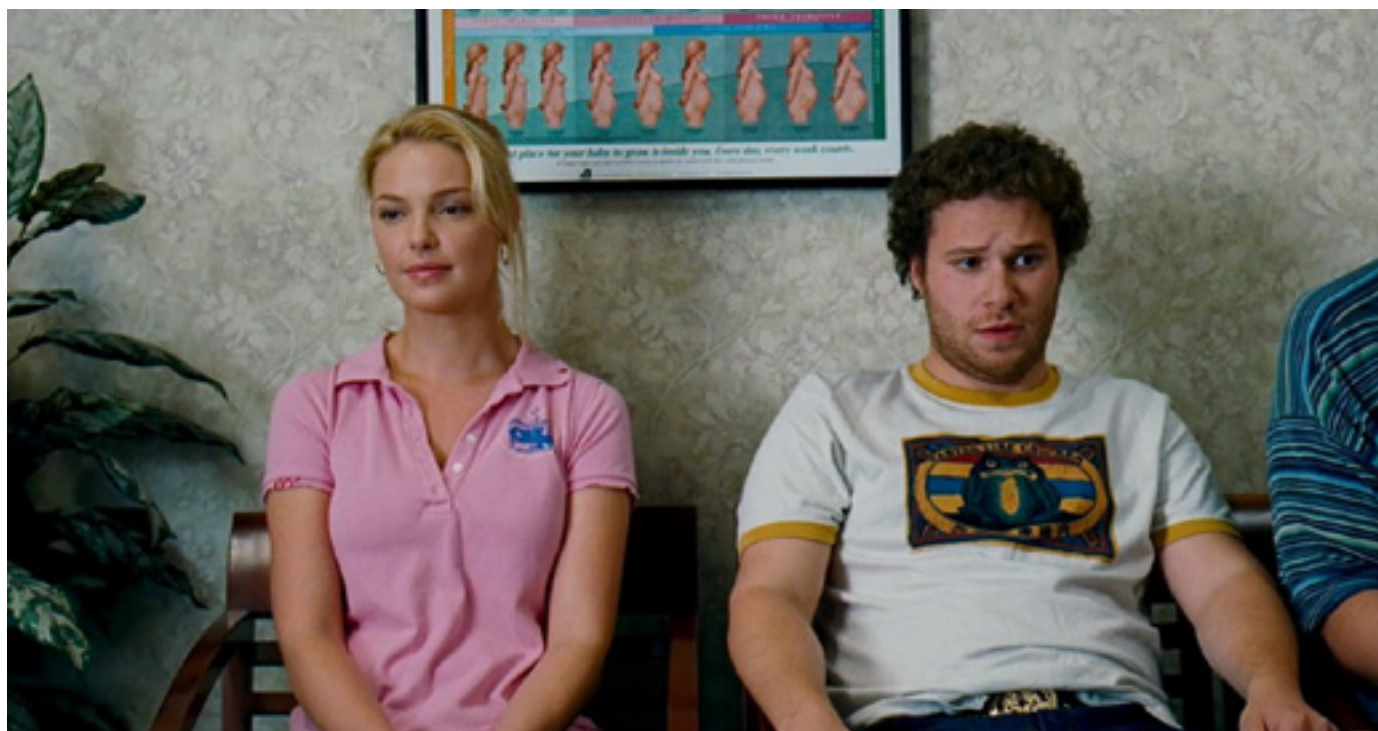
La gravidanza come inconveniente. Come il risultato di una serata con troppo alcool e troppi ormoni in corpo. Si dimenticano le dovute precauzioni. Dopo alcune settimane i primi sintomi, una nuova vita inizia a prendere forma, la sua origine è quanto mai casuale.

Molto incinta (*Knocked Up*) gioca su una coppia improbabile. Lui è un ragazzo sui venti, vive con i suoi amici in una dimensione tardo-adolescenziale dove il lavoro e le responsabilità sono

concetti ancora astratti. Si passa il tempo tra bong e cazzeggio maschile, unica attività condivisa quella riguardante l'apertura di un sito internet nel quale trovare notizie utili sulle proprie attrici preferite. Ovvero in quali film e a che minuto mostrano il loro repertorio. Lei lavora in un network televisivo, vive con la sorella ed è il prototipo della giovane donna in carriera. Tra Ben ed Alison nascerà qualcosa proprio partendo dalla gravidanza indesiderata di lei e que-

sto "incidente" finirà per cambiare (forse) la vita di entrambi. Il regista lavora sui codici della commedia soprattutto attraverso i dialoghi e la messinscena di situazioni ironiche, non disdegna la volgarità e stupisce per un fervido citazionismo cinematografico. Tra alcune battute e situazioni acide (Alison che fa sesso con il pancione) e inserti quasi subliminali, durante il parto, della testa del bambino che sta per uscire dalla vagina della donna, si vorrebbe essere politicamente scorretti e irriverenti ma si rimane incastrati in una tipologia di film che ha fatto proprio della scorrettezza un marchio di fabbrica.

Sostanze psicotrope, sesso, amicizia maschile, rapporto di coppia, gravidanza, tutti argomenti trattati in maniera irriverente (ma solo in superficie) e forse anche sincera, ma che danno anche le coordinate di un mondo vuoto, un mondo insomma in cui nascere più che il senso della gioia sembra avere quello di una ingiusta condanna.



Il sorriso della morte

di emanuele di porto

Judd Apatow riesce ad evitare la trappola della solita storia del maestro e dell'allievo, e che la minaccia della morte incombente sfoci nel patetismo. E compie il miracolo di diventare più maturo

**Mi raccomando, non dire parolacce!"
"Ti ringrazio, mi hai appena fatto fuori
metà del monologo..."**

Funny People rappresenta la svolta nel cinema di Judd Apatow. Come se fosse diventato consapevole del fatto che ripetersi porta solo alla stagnazione, come capita al George Simmons di Adam Sandler, in

questo caso ha cercato di liberarsi dei suoi film precedenti, senza per forza trovarsi nella condizione di abiurarli. *Funny People* è una sorta di recap sugli ultimi dieci anni di commedia americana, che arriva nel

momento in cui tutta la *factory* lanciata da Apatow ha iniziato a camminare con le proprie gambe (ad esempio, il delizioso [Adventureland](#) di Greg Mottola). Un progetto che lo ha costretto a sacrificare la perfezione della scrittura in favore di affascinanti derivate esistenziali, di aperture alla vita e a squarci riusciti sull'ambiente che conosce meglio, quello dei comedians che cercano di sfondare sulla scena di Los Angeles. Non è la prima volta che si ritrova a lavorare con un mostro sacro della vecchia generazione (lo aveva già fatto con Steve Carell in *The Forty Years Old Virgin*), ma mai come in questo caso i due schieramenti si guardano faccia a faccia, e riflettono su se stessi. È in questo modo che *Funny People* fa il salto di qualità: non c'è solo la naturalità con cui Judd Apatow si dimostra più profon-





do, ma c'è anche il modo in cui Adam Sandler e Seth Rogen entrano con coraggio nel film non solo come personaggi, ma come uomini pieni del pesante fardello del loro passato e del loro futuro (i filmati che la star vede nella sua casa sono i suoi originali esordi comici), e finiscono per riflettere su loro stessi. L'attore che si è ormai ridotto a recitare in squallide commedie (aberrazione professionale su cui aveva già riflettuto Ben Stiller in *Tropic Thunder*, il film epitaffio del frat pack), e il giovane autore sfigato, ebreo e irrimediabilmente impacciato con le donne. Judd Apatow riesce ad evitare la trappola del solito rapporto tra maestro e allievo, e anche quella della morte imminente, che di solito dovrebbe condurre ad una rapida rivalutazione dei propri errori: la malattia non porta Sandler ad una redenzione, perché come è tipico dei suoi film, il passaggio sarebbe troppo classico, forzato e poco aderente alla realtà. Anzi, come

gli rimprovera Rogen *"Sei l'unica persona che non è migliorata da un incontro ravvicinato con la morte. Se devo dirlo, sei anche peggiorato"*. Come a dire che il suo George Simmons resterà sempre un egoista dotato di un grande senso dell'umorismo, incapace di provare empatia verso gli altri, e Rogen non diventerà mai la star capace di fare conquiste come il suo coinquilino Jason Schwartzman. Proprio la casa che i due dividono con Jonah Hill – e quindi

i loro dialoghi – dimostra come Apatow non abbia alcuna intenzione di sconfessare ciò che è stato, e contribuisce a dare l'idea che il film si stratifichi felicemente sulle diverse ere geologiche della commedia. Apatow ci guadagna lo sguardo malinconico e rassegnato alle proprie debolezze del suo protagonista (l'interpretazione di Sandler dimostra come abbia delle doti drammatiche non indifferenti), e si scopre più maturo.



I miei personaggi che narcisisti!

Judd Apatow difende il suo ultimo film sulla mezza età e racconta del suo lavoro e delle sue collaborazioni, da Lena Dunham a Garry Shandling. Da [The Guardian](#) un'intervista di Alex Godfrey. Traduzione di Giovanna Canta

In uno dei *blooper* di *Questi sono i 40*, Leslie Mann, moglie di Judd Apatow e co-protagonista del film, discute di una vagina. "La tua è così?" chiede qualcuno. "Non più," dice tristemente. "Diciamo che è così, solo... più allungata".

Lo scambio di battute non è entrato a far parte del film. "Quello è stato l'unico momento durante tutte le riprese in cui Leslie ha detto: "non voglio dire quella battuta", ride Apatow, a Londra per promuovere il film. "La gente mi chiede come riesca a farle dire certe cose davanti alla macchina da presa. Per la maggior parte sono proprio le

cose che lei stessa ha voluto spingere oltre. Come quando parla di come ci si senta ad essere abordate in un locale, a 40 anni: quanto ti faccia felice una cosa del genere, quanto tu ne abbia bisogno e quanto male ci si senta a realizzare che non si ricevono le stesse attenzioni a casa propria. Ci vuole molto coraggio a fare una cosa simile, ma è così che un film come questo diventa un'interessante conversazione a due da condividere con il pubblico."

Per quanto romanzata, *Questi sono i 40* esamina la disfunzione familiare di Apatow e Mann, nella



Judd Apatow

quale la difficoltà di comunicazione diventa terreno fertile per le risate. Al quarto film da regista, Apatow colleziona un film sempre più personale del precedente, sempre più basato sulla sua vita reale; *Questi sono i 40* è di sicuro più riflessivo di *Molto incinta*.

“Più lavoro, più mi interesso ai film personali”, dice. “Quando ho cominciato pensavo solo a delle premesse stupide, a delle commedie demenziali, ma nel mio fare cinema sono attratto dall’esplorazione di qualcosa che vivo in prima persona. A tutt’oggi non so nemmeno io perché lo faccio. Ho girato *Funny People* (il cui protagonista ha il cancro), perché molti dei miei familiari si sono ammalati; mia madre è morta da poco e ho dovuto assistere all’accettazione della morte da parte di molti. Non trovo altro modo per elaborare il tutto, se non scrivendone. Con questo film, ho pensato fosse arrivato il momento giusto per approfondire quello che la gente fa per far resistere il proprio rapporto alla lunga, perché è una cosa che ho trovato sempre molto divertente. C’è qualcosa di intrinsecamente difficile nel cercare di far girare tutto quanto alla perfezione nella propria vita. E la gente è entrata in sintonia con il film perché ci si è ritrovata.”

Il pubblico è entrato in sintonia con *Questi sono i 40*, ma ci sono stati anche quelli che non si sono identificati o non hanno simpatizzato con la coppia protagonista di Mann e Paul Rudd, la cui ansia primaria sembra coincidere con il rischio di dover ridimensionare la propria casa dei sogni. “Mi sembra che alcune delle critiche si soffermino sul narcisismo che affligge questi personaggi,” dice Apatow. “Certe persone non si rendono conto che non ho fatto altro che mostrarne l’egoismo. In un certo senso molte di queste storie sono esempi di ciò che non bisognerebbe fare in un libro buddista di psicologia pop. È gente che non vive nel qui ed ora, che è troppo attaccata al denaro, che se ne preoccupa, che vuole che tutto sia perfetto, che tenta di aver il controllo su tutto.”

Apatow dice di aver notato delle somiglianze con le critiche ricevute da *Girls*, la tanto discussa serie televisiva HBO di Lena Dunham. “Alcuni pensano che Lena sia isterica e seguono la sua vita da ventenne allo sbando”, dice. “Altri si sentono offesi da una simile interpretazione. Un’interpretazione che non le riconosce il ruolo di rappresentante degli errori della gente, di quel modello di ragazza che si sente legittimata nel proprio comportamento e

Nato nel 1967 a Syosset, New York, da una famiglia ebraica, Judd Apatow già durante l’infanzia manifesta una passione sfrenata per la commedia. I suoi idoli sono personaggi del calibro di Steve Martin, Bill Cosby e i fratelli Marx. Durante gli anni del liceo conduce un programma radiofonico, chiamato *Comedy Club*, nel quale avrà modo di invitare i protagonisti della scena comica americana che tanto ammira, da Steve Allen a Jerry Seinfeld, grazie ai contatti della madre Tami, la quale, diversi anni prima, aveva lavorato proprio in un comedy club. Iscrittosi ad un corso di scrittura cinematografica all’Università della California, organizza e presenta serate nel campus universitario che battezza come *Comedy Night*, nelle quali collabora anche con esponenti del *Saturday Night Live*. Proprio in questo periodo incontra un personaggio che segnerà l’inizio della sua carriera: il comico *Garry Shandling*. Comincia a lavorare come sceneggiatore per il *The Ben Stiller Show*. Il programma verrà chiuso dopo appena una dozzina di episodi ma permette a Apatow di mettersi in mostra. Di lì a poco infatti produrrà *The Larry Sanders Show*, *Freaks and Geeks* e *Undeclared*. Il suo debutto come produttore cinematografico è datato 1995, con il film *Pesi massimi* diretto da Steven Brill. Successivamente firma rispettivamente il soggetto e la sceneggiatura di *Prima o poi me lo sposo* (1998) e *Dick e Jane – Operazione furto* (2005). Il suo debutto dietro la macchina da presa è datato 2005. Il film in questione è *40 anni vergine*, con Steve Carell nei panni del protagonista. Apatow replica nel 2007 con *Molto incinta*, commedia dalle sfumature romantiche con Seth Rogen e Katherine Heigl. Vincitore di svariati premi, tra i quali il Primetime Emmy Awards, e candidato a Golden Globe e Oscar, Apatow è sicuramente uno dei personaggi più influenti della commedia americana. Fondatore di una casa di produzione, la Apatow Productions, è produttore della serie televisiva, targata HBO, che più di tutte ha fatto parlare di sé nell’anno appena passato: *Girls*. Scritto, diretto e interpretato dalla talentuosa Lena Dunham, *Girls* è solo l’ultimo dei tanti successi ai quali ha preso parte Apatow. Ormai confermata da Entertainment Weekly l’indiscrezione riguardo alla stesura da parte del regista di Syosset di un nuovo episodio dei Simpson che uscirà con tutta probabilità nel corso dell’anno.

Manuela Santacatterina

che sperimenta in modo del tutto egoistico." Apatow è il produttore esecutivo di *Girls*. È anche sceneggiatore di un episodio a stagione. È questo un altro aspetto della sua carriera: la sua abilità e volontà nel promuovere il talento comico altrui. Ha infatti preso parte al progetto *Girls* dopo aver visto *Tiny Furniture*, il film della Dunham a budget ultra-ridotto, e ha aiutato la serie ad approdare alla HBO. La grande quantità di personaggi empatici nelle commedie dei giorni nostri del piccolo e grande schermo è dovuta non in minima parte ai successi di Apatow. La stessa Dunham l'ha elogiato di recente per la sua capacità di raccontare storie vere ed emozionanti, facendo ridere di gusto il pubblico. "Ha creato un'idea totalmente diversa di commedia" ha detto alla versione americana di GQ.

"Il mio intento originario era quello di fondere la commedia demenziale, come quella dei fratelli Farrelly o di [2 single a nozze](#), con l'approccio umano che caratterizza i lavori di James Brooks e Cameron Crowe", dice Apatow, proseguendo sullo stesso argomento. "Ultimamente, però, è come se cercassi di mettere insieme quell'idea con quella che si avvicina ai registi più indipendenti come Robert Altman, John Cassavetes e François Truffaut. Può sembrare un po' superficiale dire una cosa del genere, ma la domanda che mi pongo è: "Come sarebbero i film di John Cassavetes se fos-

sero realmente divertenti? In essi ci sono momenti di grande umorismo, ma cosa succederebbe se fossero davvero spassosi? E se in un film di Robert Altman ci fossero scene comiche da far morire dalle risate? Potrebbero essere veri, reali e divertenti allo stesso tempo? Credo che sia quello in cui è riuscito James Brooks. *Voglia di tenerezza* parla di una donna e del suo matrimonio fallito, di tradimenti, del cancro, di sua madre che affronta la morte e il destino futuro della sua famiglia... Non potrebbe sembrare più drammatico, ma si tratta di uno dei film più divertenti che io abbia mai visto. *Dentro la notizia* è un triangolo amoroso molto onesto in cui i protagonisti non finiscono insieme; è duro con i suoi personaggi, nessuno di essi è degno di totale ammirazione, tutti commettono errori di ogni tipo. Tutto ciò influenza fortemente *Questi sono i 40*, ma anche *Girls*: c'è l'uomo giusto e lei sceglie quello sbagliato, per poi finire col non volere nessuno dei due. È una cosa bella, vera e dura, per niente facile da digerire. Non ne fanno nemmeno più di film così. Sto lottando per continuare a girare con quello spirito, ed è una sfida divertente. Il pubblico è preparato ad aspettarsi un certo tipo di film, ma io mi preoccupo di più di fare qualcosa di diverso e la maggior parte delle persone non vede l'ora di ottenere qualcosa di insolito."

Ci sono profonde somiglianze tra *Girls* e *Freaks*





In alto: il cast di *Freaky Geeks*, tra cui James Franco e Seth Rogen
A destra: Garry Shandling

and Geeks, l'altra serie TV di Apatow del 1999 che, nonostante sia stata bistrattata e cancellata dal canale TV che la ospitava a suo tempo, ha avuto un impatto enorme, i cui effetti si avvertono ancora oggi. Creata dal regista di *Le amiche della sposa*, Paul Feig, e co-diretta da Apatow, anche co-sceneggiatore e produttore esecutivo, ha fatto emergere il mondo autentico dei liceali con una grazia, ironia e delicatezza che non ha pari tra i suoi contemporanei: divertente e toccante, quello che diventerà il marchio di fabbrica di Apatow. Ha un che di poetico il fatto che la stessa attrice impersoni la madre dei protagonisti di entrambe le serie. "Può essere stata una scelta a livello inconscio", dice. "Semplicemente amo Becky Ann Baker e mi sentivo malissimo a non aver lavorato con lei per 10 anni. Ma a un livello più profondo sono sicuro che sia capitato perché sento il legame tra le due serie e questo è un modo per consolidarlo. Sì, entrambe le serie ricercano la verità, più di tutto. A volte sono divertenti, a volte tristi, a volte deprimenti; costituiscono lo specchio di una determinata epoca e non hanno delle supermodelle come protagoniste. Lena Dunham è una versione adulta e femminile di uno dei geek! Si tratta di persone





davvero intelligenti, che potrebbero fare grandi cose, ma hanno difficoltà nel riconoscere le loro incapacità relazionali. È questo che mi piace approfondire maggiormente: il tema della gente che cerca di capire chi è."

Agli esordi, Apatow è stato "segnato" dall'esperienza lavorativa fatta con la sitcom di Garry Shandling, *The Larry Sanders Show*, al quale ha contribuito in qualità di sceneggiatore e consulente di produzione nella metà degli anni '90. "Garry è andato oltre: nella sitcom sarebbero finiti eventi realmente accaduti nella sua vita vera; ho pensato che fosse una cosa fantastica," ricorda. "Ho imparato così tanto da lui sulla scrittura e io credo che *Girls* sia un prolungamento di quel tipo di approccio; Lena prende spunto dalla sua vita, per poi romanzarla. Ed ecco dov'è il punto di contatto tra *Questi sono i 40* e *Girls*. Li abbiamo scritti entrambi nello stesso momento, nella stessa stanza, palleggiandoci le sceneggiature avanti e indietro. Lena e il produttore esecutivo Jenni Konner rileggevano e commentavano le mie bozze e io facevo lo stesso con le loro." Che tipo di suggerimenti facevano? "Mi hanno semplicemente aiutato a mettere ordine tra le mie idee e a dare loro una certa struttura. Perché la struttura di *Questi sono i 40* è molto più vicina a quella di un prodotto televisivo. La televisione gode del privilegio di poter procedere per momenti brevi; non deve per forza essere autoconclusiva, non deve dire "Hanno ca-

pito tutto, alla fine." Le cose sono complicate e continuano ad esserlo anche il giorno dopo."

Parliamo di questa evoluzione, di due diverse generazioni che si sostengono a vicenda, che costituiscono fonte d'ispirazione l'una per l'altra, in eguale misura. Dunham prende quello che Apatow fa da anni per creare qualcosa di nuovo e lui, a sua volta, subisce la sua influenza. "Senza dubbio è così e mi sono sentito allo stesso modo quando lavoravo al *The Larry Sanders Show*", dice. "Garry mi voleva intorno perché desiderava che gente del suo staff di sceneggiatori lo spingesse in altre direzioni; voleva essere sfidato, voleva quell'energia intorno a sé. Ed è proprio questo che mi diverte della collaborazione con Lena. Capisco cosa vuole fare e fin dove lo spingerà. Quando stavamo lavorando alla prima stagione di *Girls* non sapevamo se sarebbe piaciuto a qualcuno. Le scelte di Lena non sono dettate dalla speranza di piacere al pubblico; non fa nient'altro che essere coraggiosa come lo sono le persone creative ed è grandioso avere intorno gente spinta da questa etica. Tutto ad Hollywood gravita attorno a come attirare il maggior numero di spettatori. A volte però la gente sceglie di venire a vederti perché hai fatto qualcosa di originale. Puoi "raggiungere" un pubblico più vasto di persone perché rivolgendoti ad esso in modo intimo e aperto, il legame che ne deriva è più profondo."

Spesso ci si riferisce ad Apatow come ad un mar-

chio, non solo per via del suo carattere distintivo, ma per la sua vera e propria onnipresenza sulla scena della commedia. Pur essendo il re in carica della commedia drammatica, continua con la commedia demenziale, producendo vere e proprie feste della risata sguaiata, come *Fratellastri* a 40 anni e *Anchorman - La leggenda di Ron Burgundy*. Il mese prossimo cominceranno finalmente le riprese di *Anchorman 2*. "Nessuno di loro (Will Ferrell e il regista Adam McKay) si è dannato per l'ansia di dover fare un sequel. Non hanno fatto altro che scrivere qualcosa che li facesse ridere", dice. "È un lavoro così divertente, unico e satirico che sono contentissimo di farne parte."

Apatow è il responsabile di innumerevoli successi e dell'esplosione di carriere altrui, avendo prodotto alcune delle commedie con il maggior riscontro di pubblico degli ultimi anni, incluse *Le amiche della sposa* e *Superbad*; non c'è cosa che ami di più del promuovere talenti e creare per loro delle opportunità. "È una cosa che mi piace, perché qualcun altro – Garry Shandling – l'ha fatto con me. Perciò a me sembra naturale farlo per gli altri. E mi piace essere lì da principio: è molto più divertente capire come far diventare qualcuno una star della commedia che girare il suo 35esimo film. L'impegno che gli esordienti sono capaci di metterci e il piacere che traggono dall'esperienza sono notevoli." Alcuni degli attori scelti da Apatow e Feig per *Fre-*

aks and Geeks lasciarono il college per prendere parte alla serie. Apatow continua a farli lavorare da allora. Conferma che si tratta della cosa migliore a cui abbia mai lavorato e, in un certo qual modo, continua a lavorarci ancora oggi. "È stato così triste quando è finita, triste come quando è finita *Undeclared* (la sua erede)", ammette. "Ma al tempo non girava molta commedia single-camera o commedia drammatica e per noi non c'era posto. Non sapevano come lanciare o programmare un prodotto del genere. Perciò ho smesso di lavorare in TV ed ero distrutto dall'esperienza. Quasi tutto quello che ho fatto a cinema è stato il risultato della mia reazione alla cancellazione di *Freaks and Geeks*, perché io amavo quei personaggi e quella gente e volevo sviluppare tutte quelle idee. Si potrebbe quasi dire che *Molto incinta* sia un episodio di *Freaks and Geeks* su Ken Miller (il personaggio di Seth Rogen nella serie) che mette incinta una ragazza! *Non mi scaricare* potrebbe essere Nick Andopolis (il personaggio di Jason Segel) dal cuore spezzato. È un modo per fare finta che la serie non sia stata cancellata. È anche un modo per affermare che non è stato giusto cancellarla. Ho continuato ad andare avanti come se io e gli sceneggiatori stessimo ancora girando episodi della stessa serie. Se non fosse che si tratta di film."





La factory Apatow

di emanuele di porto

La lunga attività trasversale di Judd Apatow ha concretizzato un'utopia che ha sempre percorso la storia produttiva del cinema: la *factory*

I film di Judd Apatow non hanno mai avuto dei riconoscimenti critici, ma hanno rimediato a questo ostracismo con la piena approvazione del pubblico. Non è l'unico caso in cui il suo contributo è stato sottovalutato ed è stato limitato dal pregiudizio. La sua lunga attività trasversale ha concretizzato e ha dato stabilità ad un'utopia che ha sempre percorso la storia produttiva del cinema: la *factory*. L'idea di un gruppo autogestito ha attraversato tutto il cinema americano degli anni settanta: il progetto prevedeva una nuova metodologia che potesse contrastare quella degli studios. Francis Ford Coppola era il paladino di questa ambizione e la sua *American Zoetrope* incarnava questa sfida: il fallimento commerciale di un'operazione titanica come *Apocalypse Now* ha determinato la sua fine e il successivo isolamento del cineasta. Il simultaneo flop di *Heaven's Gate* ha bloccato l'ascesa di Michael Cimino e il 1980 è unanimemente riconosciuto come il tramonto della versione americana della *politique des auteurs*. Questi esempi potrebbero far pensare che il concetto di *factory* sia estraneo alla tradizione e venga rigettato dai canoni hollywoodiani ma i fatti dimostrano il contrario: la condivisione creativa ha trionfato ed ha centrato i suoi traguardi tutte le volte che si è proposta come una strada alternativa al profitto e non come una forza opponente alla strategia delle major. Roger Corman ha portato avanti un'operazione di questo tipo: il suo fiuto ha offerto grandi entrate all'*American International Pictures* e nello

stesso tempo ha introdotto un numero cospicuo di nuovi talenti. La sua eredità è passata direttamente nelle mani di Steven Spielberg e il suo infaticabile mecenatismo ha fatto nascere almeno due generazioni di registi.

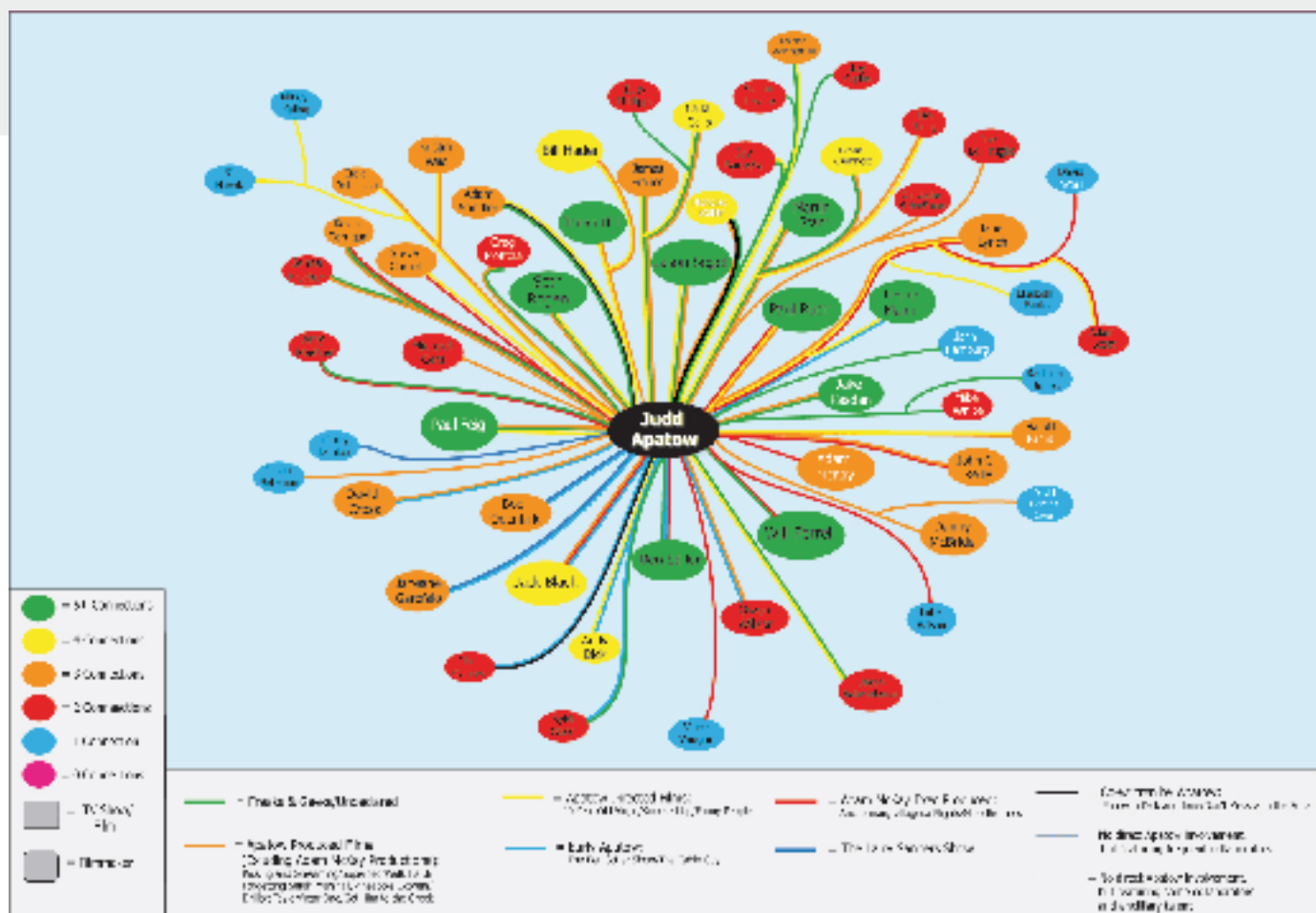
I dettagli qualificanti di tutte le *factory* sono l'ecclettismo e la versatilità di ogni componente

La *factory* si è dimostrata vincente soprattutto nella commedia: il suo radicale rinnovamento degli anni ottanta è partito dal gruppo che orbitava intorno al *Saturday Night Live* e si è diviso in sentieri differenti. La loro caratteristica comune era quella dello scambio interno: la cerchia di attori, registi e sceneggiatori che faceva capo a John Hughes si alternava in tutti i suoi film; l'*ensemble* che aveva iniziato con John Landis ha percorso tutto il genere fino al crepuscolo di *Ghostbusters II* o di *Beverly Hills Cop III*. L'attuale detentore di questa procedura è proprio Judd Apatow: questo approccio è una pratica definita e premeditata di tutti i suoi film. La sua carriera da regista è solo un lato di un attivismo inesauribile e polivalente. I dettagli qualificanti di tutte le *factory* sono l'ecclettismo e la versatilità di ogni loro componente e la biografia di Apatow mostra tutti i requisiti necessari: ha esordito come *stand-up comedian* e poi si è messo a scrivere gli spettacoli degli altri. È diventato un impres-

rio mentre studiava sceneggiatura alla celebre accademia della USC e si è affacciato nell'industria come produttore. Il suo profilo è quello di un cineasta a tutto campo ed è arricchito di un'altra caratteristica fondamentale: Judd Apatow è partito dal palcoscenico ma si è affermato in televisione. La sua evoluzione ha anticipato un *cursus honorum* paradigmatico: è stato tra i primi a capire che il panorama dei serial non era più un semplice trampolino di lancio, ma era ormai un percorso *parallelo* del cinema. La sua firma sta dietro alle sei stagioni di *The Larry Sanders Show*, che lo ha tenuto impegnato dal 1992 al 1998 mentre la sua irruzione nel cinema ha trovato continuità dal 2004 fino ad oggi. Tutti i suoi collaboratori sono *multitasking* e si concedono dei prestiti reciproci: questo imperativo ha formato tutti i suoi figliocci e la lista delle sue amicizie eccellenti è sterminata. Ben Stiller deve il suo successo a *The Ben Stiller Show* e il format venne prodotto da Judd Apatow sia nell'edizione per MTV del 1992 che in quella

per la Fox del 1993. Adam Sandler ha diviso un appartamento con lui durante le sue prime esperienze hollywoodiane e il loro profondo legame è stato al centro di *Funny People* del 2009. Il suo intuito gli aveva suggerito di puntare su Owen Wilson: l'attore era stato notato sin dai tempi di *The Cable Guy* del 1996 e un progetto non realizzato come la sceneggiatura di *Making Amends* doveva essere il suo esordio da protagonista. I pochi trionfi al botteghino di Will Ferrell portano il suo nome e la sua influenza sta dietro alle sue prime esperienze da *main star*: *Anchorman* è del 2004, *Talladega Nights* è del 2006 e *Step Brothers* è del 2008. Judd Apatow ha resistito al declino del frat pack e nel 1999 aveva già allenato Jason Segel e Seth Rogen nella pluripremiata palestra di *Freaks and Geeks*. La famiglia si è allargata con i nomi di Bill Hader, di Paul Rudd e di Jonah Hill e con il patrocinio di personalità autoriali come Greg Mottola e David Gordon Green: quando le accuse di sessismo che circondavano i suoi film si





sono fatte troppo invadenti, Judd Apatow ha fatto trionfare una commedia al femminile come *Bridesmaids* e ha consacrato le potenzialità di Kristen Wiig e di Melissa McCarthy. È molto difficile tracciare un albero genealogico esaustivo di tutte le relazioni che ha intrecciato ed è impossibile rendere conto di tutte le carriere che sono iniziate grazie alla sua attenzione e alla sua sponsorizzazione. I nomi che emergono sono sufficienti per stabilire che la sua presenza è il comune denominatore degli ultimi venti anni della commedia. Il segreto di questa longevità si rintraccia molto semplicemente: il giudizio estetico sui suoi film può far nascere qualsiasi tipo di discussione, ma il suo appeal con il pubblico è dimostrato da una serie di numeri che non possono mentire. Judd Apatow ha fatto alcuni errori sul suo cammino e il paradosso è che due suoi film da regista hanno avuto risultati opachi: *Funny People* e *This Is 40* hanno una matrice personale ed autobiografica e sembrano una fuga dall'ansia del successo. Tuttavia, è questa necessità del profitto che gli ha permesso di conquistare una durevole posizione di controllo sul genere: i suoi film costano poco e incassano molto. I rari scivoloni sono stati assorbiti da un budget ridotto, le vere delusioni si contano sulle dita di una mano: [Wanderlust](#), [Year One](#) e [Drill-](#)

[bit Taylor](#)... Questa affidabilità e la cieca obbedienza alla formula del guadagno sono le sue garanzie di sopravvivenza. L'inventario delle sue imprese economiche conferma quello che era il vanto di Roger Corman: *fare tanti film senza mai rimetterci un centesimo*. Judd Apatow è finito per ben sei volte sopra ai cento milioni di dollari: nel 2005 con *The 40-Year-Old Virgin*, nel 2006 con *Talladega Nights*, nel 2007 con *Knocked Up* e [Superbad](#), nel 2008 con *Step Brothers* e nel 2011 con *Bridesmaids*. La continuità con cui centra il bersaglio e la sicurezza con cui sforna nuovi talenti sono alcuni dei motivi principali per cui è uno dei nomi più influenti di Hollywood: il momento in cui uno dei suoi delfini lo costringerà alla pensione è ancora molto lontano...



Girls

Le vite parallele

di eleonora sammartino

Ecco la serie TV creata da Lena Dunham e prodotta da Judd Apatow: uno sguardo impietoso sugli splendori e le miserie dei nostri sogni di gioventù



La vita universitaria è una vita piena di certezze: si studia (più o meno), ci si diverte (tanto) con gli amici, si ha un obiettivo preciso (la laurea) e una valigia piena zeppa di sogni e di speranze. Poi, arrivati al tanto agognato giorno della laurea, dopo l'iniziale euforia e i festeggiamenti, ci si scontra con la fredda realtà, alla quale nessuno ha mai veramente preparato l'ingenuo studente. Innumerevoli *curricula* spediti in ogni dove, colloqui falliti e tutte quelle speranze che si avevano pian piano iniziano a svanire. Magari si riesce ad ottenere uno stage non pagato, facendo ancora affidamento sul supporto economico dei propri genitori (qualcuno li chiamava "bamboccioni"...).

Ma cosa succede nel momento in cui i genitori decidono che sia ora di tagliare il cordone ombelicale e, più letteralmente, l'accesso al loro conto in banca?

Girls, il serial creato da Lena Dunham in onda su HBO negli USA già da due stagioni, si apre proprio con una scena simile: una tranquilla cena tra Hannah Horvath (Dunham stessa) e i suoi genitori, i quali le comunicano che d'ora in poi non la manterranno più nella sua vita da aspirante scrittrice a New York. Una scena girata in maniera quasi minimalista, con un semplice campo/controcampo tra Hannah e i genitori mentre va avanti la discussione, quasi si stesse assisten-

do a una partita di tennis. La palla rimbalza tra Hannah e la madre mentre la ragazza tenta di spiegare che non sta perdendo il suo tempo, ma che sta semplicemente facendo esperienza di vita. Perché come può scrivere della sua vita se prima non fa esperienza? Il match finisce a favore della signora Horvath: Hannah dovrà iniziare a crescere ed essere responsabile. Un tentativo che farà in compagnia delle sue amiche di sempre: Marnie (Allison Williams), sua migliore amica e coinquilina, un'affascinante gallerista bloccata da anni in un'insoddisfacente relazione con Charlie; Jessa (Jemima Kirke), una bohemienne dall'accento *british* che ha girato il mondo e cambiato fin troppi ragazzi; Shoshanna (Zosia Mamet, figlia del ben più noto David), l'ingenua cugina di Jessa, che ancora studia all'università e vive in una sorta di casa delle bambole nascondendo a tutti la sua verginità. Le quattro si dovranno barcamenare tra affitti da pagare, lavori non troppo soddisfacenti, gravidanze non volute, relazioni poco chiare con ragazzi sfuggenti e uno stile di vita che non sempre corrisponde alle aspettative.

Una premessa simile al secondo lungometraggio di Dunham, da lei scritto, diretto e interpretato, *[Tiny Furniture](#)* (2010), un vero successo nei festival

dedicati al cinema indie che ha permesso alla giovane autrice di farsi notare da Judd Apatow, che di *Girls* è il produttore esecutivo insieme a lei e a Jennifer Konner. Anche in *Tiny Furniture* Dunham interpretava una ventenne neolaureata, Aura, la quale torna a casa senza sapere che fare della propria vita. Ma a ben guardare tante sono le affinità tra Aura/Hannah e i personaggi dei film di Apatow, che sembrano gettare un'amara ombra premonitrice sul futuro delle *Girls*. Così come il Sandler di *Funny People*, Hannah sembra non imparare da quelle esperienze che ritiene necessarie per poter diventare "una delle voci di una generazione". È un'artista costantemente in fase di blocco creativo come il compositore di Jason Segel in *[Forgetting Sarah Marshall](#)*. Una ragazza che sta ancora cercando la propria identità e la propria figura, affermando di "star prendendo il controllo del proprio corpo", un corpo che di certo non corrisponde alla perfetta immagine che i media pubblicizzano, un corpo per il quale Hannah ha sempre sofferto a causa di quei dieci chili in più, ma che non si vergogna di mostrare, sfruttare, esplorare con la macchina da presa come fosse una mappa (e proprio a una mappa sembrano rimandare i tanti tatuaggi sulle braccia e





le spalle di Dunham), a metà tra una figura che l'inquadratura non riesce a contenere come quella di Seth Rogen e le donne imperfette, ma vere di *Bridesmaids*. E, se da una parte, il tentativo di prendere il controllo del proprio corpo potrebbe essere sintomo di una certa sicurezza (post-)femminista; dall'altra, il corpo femminile diviene ancora una volta oggetto di sguardo e soprattutto di giudizio da parte dell'universo maschile, che sia esso rappresentato dal ragazzo abituale o dal datore di lavoro che non si vergogna di palpeggiare liberamente le proprie assistenti. Ma il corpo dà anche occasione a momenti fortemente scatologici (Jessa sembra poter avere conversazioni serie solo mentre è impegnata a far altro sulla tazza del cesso) che invece riecheggiano tutto quel filone di film con protagonista Will Ferrell, prodotto da Apatow.

Hannah sostanzialmente è una *loser* senza che davvero se ne accorga o che lo voglia ammettere. Ed è soprattutto nel sesto episodio della prima stagione, scritto a quattro mani da Dunham e Apatow, che questo suo illusorio status appare più evidente. Il ritorno a casa, in quel Michigan provinciale fatto di villette a schiera e gossip da supermercato, rappresenta per Hannah forse uno dei suoi momenti più bassi. Convinta di vivere una vita diversa dai suoi ex compagni di liceo, una galleria di personaggi che si potrebbero considerare come una sorta di regresso/evoluzione dei *Freaks and Geeks* del 1999, da tutti vista come cool per-

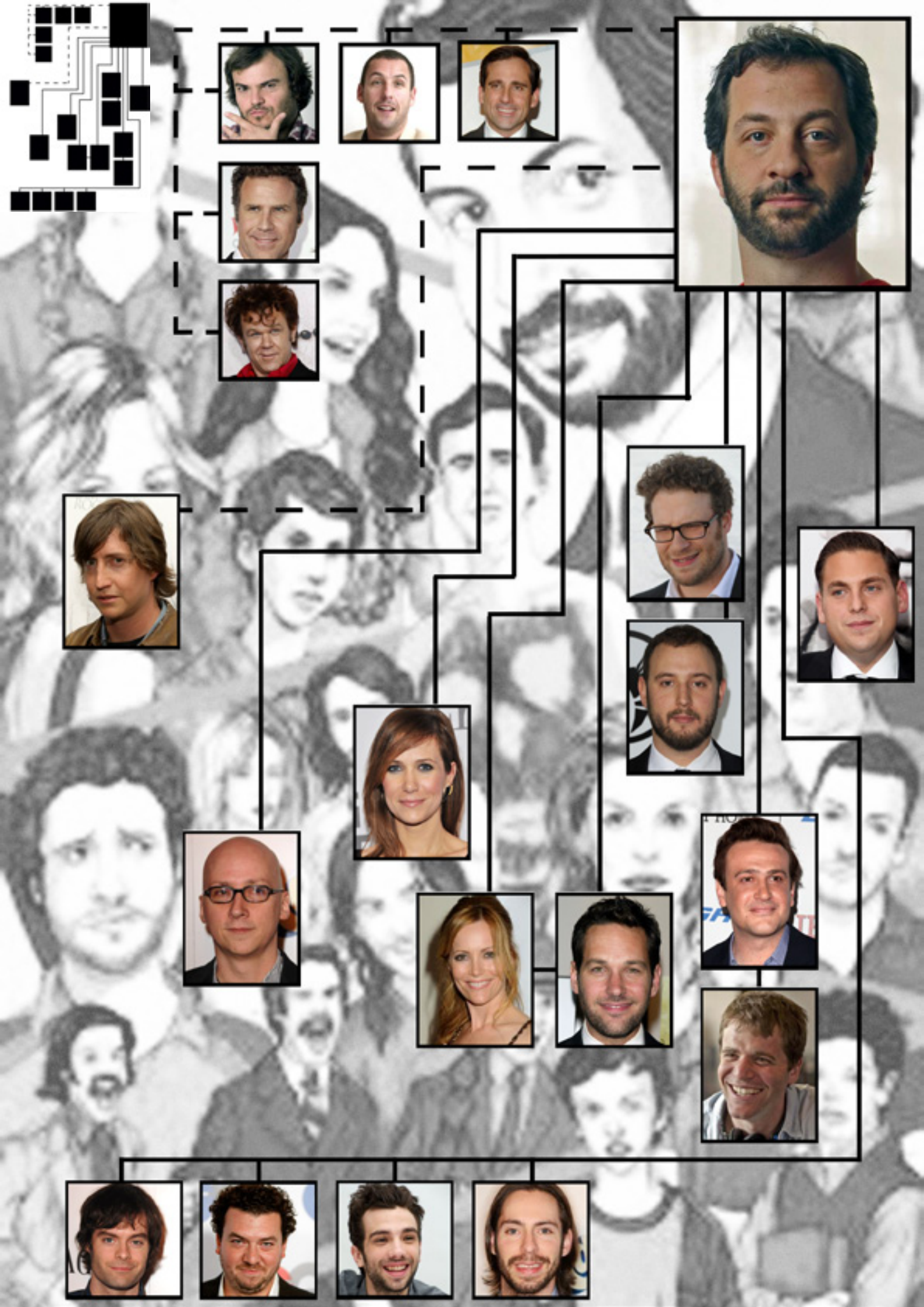
ché fa la scrittrice a New York, in realtà Hannah non è poi così diversa da loro. Pezzo dopo pezzo, Hannah riveste letteralmente i panni di quella che era al liceo, tra vecchi vestiti di pizzo e velluto e la sua stanza con il poster di Parker Posey, simbolo di quel cinema indie a cui Dunham si rifà con la sua regia e una scelta di canzoni di band spesso poco conosciute che tipicamente fanno da colonna sonora a un questo genere. Non sembra essere molto diversa da quella ragazza che si alzava di notte per ingozzarsi con gli avanzi nel frigo e che scriveva della vita che la circondava nella rubrica di consigli sul giornale scolastico. Eppure, Hannah nega l'evidenza, prende le distanze dalla noia del Michigan, dalla routine che Eric, il suo appuntamento per un giorno, le propone anche a letto, dal controllo della madre e, soprattutto, non capisce che il giudizio espresso su una sua amica, una mediocre ballerina che sta per partire per Hollywood alla ricerca del successo, si potrebbe applicare a se stessa: inutile andare a cercare fortuna altrove quando non si è buoni a nulla. Hannah allora è una *poser*, finge di essere ciò che davvero non è, accusa che già Kim Kelly faceva a Lindsay nel pilot di *Freaks and Geeks*.

Quella vissuta da Hannah e dalle sue amiche è una sorta di messa in scena basata su modelli mediiali e culturali, una vita di tipo autoreferenziale in cui viene a mancare l'essenza, quel qualcosa di reale di cui l'apparenza è traccia. Modello principale sono le protagoniste di un altro telefilm, *Sex*

and the City, il cui poster campeggia in bella vista nella camera di Shoshanna quasi fosse l'immagine di una guida spirituale. Lo stile di vita delle ragazze, tra party, boyfriends e vestiti vintage richiama quello delle quattro quarantenni, motivo per cui forse loro stesse si sono trasferite a New York dalla provincia. Se Jessa sembra essere una perfetta Samantha nelle sue sregolatezze sessuali e Marnie una giovane Charlotte, sempre impettita e in ordine, Hannah si propone come una nuova giovane Carrie, soprattutto nel modo di raccontare e raccontarsi. Rimane in parte fuori Shoshanna, una spettatrice delle vicende delle altre tre (forse perché il personaggio è stato inventato successivamente proprio per la Mamet), necessaria poiché serve qualcuno che faccia da testimone allo spettacolo che quotidianamente inscenano. Tuttavia, non si tratta di una finzione messa in atto consapevolmente bensì di un atteggiarsi naturalmente in questo modo, secondo il modello proposto dalla televisione. Non più quindi persone reali o personaggi letterari, nonostante le citazioni colte non manchino, a cui tendere nelle proprie aspirazioni, ma prodotti di una cultura pop contemporanea. Le *girls* sono loro stesse figlie di questa società multimediale, come dimostra soprattutto l'utilizzo fatto dei social network nel telefilm. Se Carrie

Bradshaw pubblicava i suoi flussi di coscienza su una rubrica, Hannah esprime se stessa non tanto nei suoi saggi personali quanto attraverso Twitter. Pochissimi caratteri per raccontarsi subitaneamente, in maniera spesso enigmatica, autoreferenziale, fino al punto in cui la vita viene vissuta in funzione di Twitter, come se debba essere necessario vivere esperienze sensazionali per poterle subito comunicare al mondo. Come se debba essere necessario avere sempre un cellulare a portata di mano per fotografare il reale (ma è davvero ancora la realtà?) e pubblicarne le prove su Facebook. Quasi che non si sia davvero vissuto senza una vita parallela virtuale, senza che qualcuno non abbia messo un *like* alla foto o *retwittato* lo stato. La sua diventa allora davvero solo una delle tantissime voci alle quali internet dà espressione, una voce che forse non verrà neanche sentita (o letta), al limite dell'insignificanza. Soltanto alla fine Hannah sembrerà accorgersi della vacuità di questa messa in scena e del suo essere costantemente concentrata su se stessa. Tutto attorno a lei crolla. Non rimane allora che sedersi (truffauttamente?) all'alba sulla spiaggia di Coney Island mentre s'ingurgita l'ennesima fetta di torta con fare bulimico, contemplando finalmente qualcosa di veramente reale.





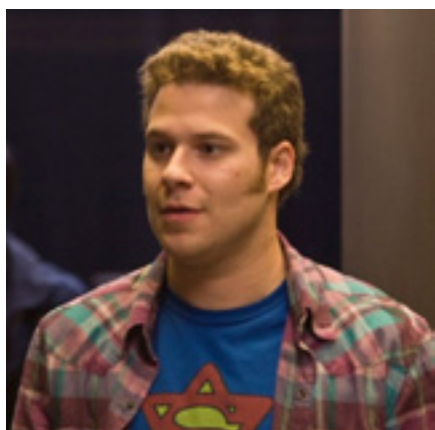
Funny people

La compagnia Apatow

a cura di francesca bea



Seth Rogen
Evan Goldberg



Il primo dei due parti gemellari di Judd Apatow è quella coppia di ragazzacci sboccati e compiaciuti della loro volgarità formata da Seth Rogen ed Evan Goldberg. Sono forse i due figli prediletti e più talentuosi di Apatow, tanto che quando, con *Funny People*, si tratta di fare il punto sulla commedia americana, viene scelto proprio Seth Rogen per affiancare Adam Sandler e ad Evan Goldberg viene affidato il ruolo di produttore esecutivo. È la frangia più estrema della famiglia, non solo per le esplosioni di violenza del loro cinema, basta vedere [Pineapple Express](#) per farsene un'idea, ma anche per quella visione cupissima che, dietro la risata, lascia un sapore amaro in bocca. Già a partire da *Superbad*, un progetto che Rogen e Goldberg cullano fin dai tredici anni, c'è già tutta la ferocia disincantata che contraddistingue il loro sguardo. È un universo senza eroi e prettamente maschile, dove non esiste alcun tipo di redenzione per quella schiera di personaggi sgangherati che continuano a rimandare il passaggio alla maturità e che, come ultima risorsa, si nascondono dietro il cinismo. Le varie presenze al limite dell'umanità, che Seth Rogen si cuce sulla pelle e racconta insieme a Evan Goldberg, passano il tempo a stordirsi sul divano di casa a sparare cazzate, perché se per questa generazione di esclusi infantili e inconcludenti l'integrazione con il mondo là fuori è impossibile, tanto vale allora fregarsene e rollare un'altra canna, mentre ci si rassegna più o meno allegramente davanti alle proprie mostruosità e debolezze. Benvenuti in un cinema dove non solo si cade pesantemente a terra, ma si sente anche tutto il fragore della caduta.



Il secondo dei parti gemellari di Apatow è decisamente meno blasfemo e spietato. A partire da *Non mi scaricare*, Jason Segel e Nicholas Stoller iniziano a fare coppia fissa scrivendo insieme i loro film. Ma per quanto cerchino in essa una forma di riparo, la solidarietà virile professata da Apatow e portata alle estreme conseguenze da Rogen e Goldberg, nel loro caso non basta come antidoto contro quell'universo femminile dal quale si sentono esclusi e del quale hanno un disperato bisogno. Corpo tipicamente apatowiano, con una sensibilità e fragilità straripanti, il ragazzone insicuro messo a nudo, anche letteralmente, da Jason Segel si coniuga perfettamente ad uno sguardo, quello di Stoller, che riesce a dare il suo meglio proprio quando si confronta con il cinema dell'ordinarietà. Ecco allora una scrittura a quattro mani che se ne frega allegramente del ritmo per aderire fino in fondo alle traiettorie quotidiane dei suoi protagonisti. La coppia Segel/Stoller inizia da subito a sostenere l'ala più sentimentale della famiglia apatowiana, quella che, sconfinando oltre il genere e spingendosi sempre più verso derive esistenziali, è interessata alla ordinaria anormalità dell'americano medio, spesso e volentieri intrappolato nell'attrito generato dalle relazioni sentimentali. Quasi la presenza scenica da orsacchiotto gigante di Jason Segel ne modellasse la natura, Segel e Stoller tracciano i lineamenti di un personaggio irrimediabilmente sensibile e fragile, con una decisa propensione all'inconcludenza, che oscilla tra il ridicolo e il tragico mentre, senza sapere bene come poter reagire, subisce ogni sorta di angheria dal mondo che lo circonda.

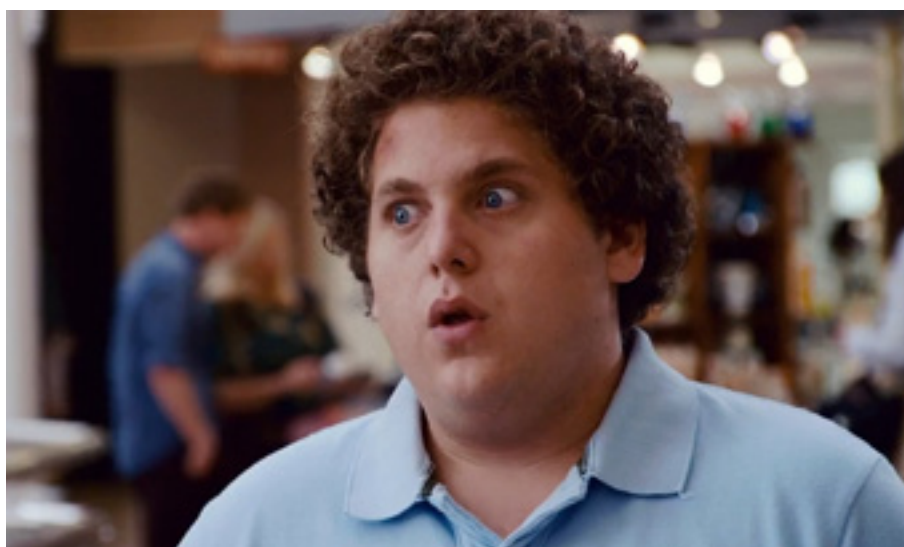
Jason Segel Nicholas Stoller





Jonah Hill

Come Seth Rogen, per il quale ha incarnato il doppio cinematografico in *Superbad*, Jonah Hill non si lascia sfuggire nessuna occasione per riempirsi la bocca di ogni tipo di volgarità e trovata rivoltante, sferzando bordate a destra e a manca, senza risparmiare proprio nessuno. Ma rispetto al suo compagno di disavventure e fratello maggiore, Hill è fatto di una pasta più ingenua e vulnerabile. Anche quando si veste di tutto punto con il suo cinismo e prova a giocare la carta della solidarietà virile, non può fare a meno di mostrare tutta la sua insicurezza e una fragilità dal sapore quasi femminile. È lui, il più piccolo per età anagrafica dei figli di Apatow, ad essersi guadagnato il titolo di leader del popolo dei nerd mentre, con sempre maggiore lucidità, va profetizzando l'avvento dell'epoca dei freak e, con il suo passo pesante e goffo come il suo corpo, mostra la via della riscossa cinematografica a un'intera orda di perdenti, disadattati e sfigati di ogni genere. Un eroe con tante macchie e tanta paura che, nella galleria apatowiana di personaggi pieni di contraddizioni e così umani nella loro ordinaria ridicolaggine, occupa il posto del nerd per eccellenza.





Paul Rudd



Più che un figlio, un alter-ego. Quando Judd Apatow chiama in causa la coppia formata da Debbie e Pete (*Molto incinta* e *This is 40*) e mette in gioco gli affari di famiglia, con tanto di moglie e figlie al seguito, è questo ragazzo, diventato adulto suo malgrado, che viene reclutato per vestire gli abiti del padre della famiglia Apatow. Paul Rudd è il corpo che incarna alla perfezione la filosofia tutta apatowiana dell'understatment. Rispetto ai suoi compagni di scorribande, ha indubbiamente una presenza scenica meno chiassosa, meno cinica e più "pulita". Non un vero e proprio nerd o freak, come Jonah Hill. Piuttosto, Paul Rudd è il tipo anonimo e tranquillo, con problemi di comunicazione, nessuno del resto è perfetto, con l'universo femminile. È l'adulto irresponsabile che si dibatte tra l'insofferenza e la necessità di appartenere al mondo che lo circonda. Non a caso, nella sortita nella comunità hippie di *Nudi e felici*, anziché ritrovarsi stravaccato sul divano a fumarsi un po' d'erba, come invece avrebbe fatto Seth Rogen, si scopre devastato dalla mancanza dei suoi spazi familiari.



Kristen Wiig

Non è un mistero che le quote rosa non siano una delle preoccupazioni della confraternita apatowiana. Tra le poche figure femminili adottate da Apatow, c'è Kristen Wiig, sceneggiatrice e protagonista ne *Le amiche della sposa*. Ma di lei non si può certo dire che sia l'incarnazione della ragazza di successo, carina e seducente. Niente a che fare insomma con le controparti femminili dietro alle quali Jason Segel continua a struggersi. Piuttosto la Wiig, portando alla ribalta l'immagine niente affatto piacevole della donna disadattata e emotivamente instabile e mandando a gambe all'aria, con i suoi colpi bassi degni delle migliori scorrettezze di Rogen, Hill e compagnia bella, il compromesso tra humor e romanticismo tipico delle commedie al femminile, è la versione in gonnella di quei nerd falliti che il cinema apatowiano ha portato alla riscossa. Chissà allora se non sia stato proprio pensando alla Wiig che Apatow, come tutta risposta a quanto Jerry Lewis aveva detto sulle donne, ovvero che non sono divertenti, si è lanciato in un sonoro *fuck you!*

Oltre a Kristen Wiig, l'altra presenza femminile ad esser entrata, nel suo caso di diritto, nella famiglia (si tratta difatti della moglie di Judd Apatow) è Leslie Mann. Il ruolo che la dolce metà di Apatow si ritaglia è la versione un po' più sboccata e, film dopo film, sempre più adulta, fino alla crisi dei quarant'anni di *This Is 40*, di quel tipo di ragazza che un nerd incallito come Jonah Hill avrebbe guardato solo da lontano. È la donna della classe media americana, con le sue ordinarie insicurezze, con i suoi isterismi quotidiani e l'ossessione, pur ostinatamente negata, per l'immagine, tanto più quando l'età avanza. I personaggi di Leslie Mann parlano una lingua incomprensibile per il mondo maschile apatowiano, una lingua dove ad esempio si discorre di una cosa terrorizzante come lo spauracchio della responsabilità. Donne, Paul Rudd e Judd Apatow lo sanno bene, complicate, fastidiose e petulanti, ma necessarie come l'aria.

Leslie Mann





Greg Mottola

Le incursioni di Judd Apatow in quella corrente comica che esalta il gesto sopra le righe e l'eccesso grottesco del corpo difforme sono un motivo ormai ricorrente. Tanto che anche il suo magnifico e personalissimo manifesto sulla commedia americana, *Funny People*, non può prescindere dal confronto tra la scuola della vecchia generazione e quella tutta apatowiana. Mostri sacri come Will Ferrell (con al fianco l'immanicabile Adam McKay), Adam Sandler, Jack Black, sono gli amici di famiglia che continuano a incrociare le traiettorie di un cinema che cresce insieme ai suoi personaggi e dove la comicità è quella del gesto quotidiano.

È proprio lavorando gomito a gomito, prima nella sit-com *Undeclared* e poi in *Superbad*, che il figlioccio di Judd Apatow, Greg Mottola, ha imparato che il cinema possiede tutto lo spazio necessario per dare corpo ai suoi eroi claudicanti e fuori dal mondo. E così, anche quando cammina con le sue gambe in *Adventureland* e *Paul*, smussando la comicità crudele e volgare della coppia Rogen/Goldberg a favore di una declinazione della commedia sempre più levigata dal sentimentalismo, pesca a piene mani nel terreno dell'autobiografismo e via via popola il suo cinema di una galleria di personaggi dove, come a dire di non volersi liberare del suo padrino, continuano a ritornare i volti apatowiani di Bill Hader, Seth Rogen, Martin Starr o Kristen Wiig. Sono i nerd più o meno falliti e impotenti, il cui sguardo con l'avanzare dell'età va velandosi della nostalgia del passato, perchè alla fine, Mottola lo sa bene, per loro non c'è alcun modo di uscire dall'adolescenza.

Will Ferrell Adam Sandler Jack Black





David Gordon Green

Più un affine, che un parente vero e proprio, David Gordon Green comincia a bazzicare dalle parti di Apatow quando, stanco del plauso della critica, vuole conquistare, come lui stesso afferma, quel branco di giovani in cerca di una grassa risata. Ed ecco pronto per lui un progetto che non può non calzargli a pennello, la sceneggiatura firmata Rogen/Goldberg di *Pineapple Express* (*Strafumati*). E in questa trasfigurazione del *buddy movie* dall'anima cupa e dal cinismo tagliente, David Gordon Green si trova perfettamente a suo agio. È lui che, più di ogni altro, riesce a dar voce alla propensione di Rogen per la messa in scena della violenza, una propensione che si sposa magnificamente con il nichilismo e il disincanto di un cinema che, come viene ribadito anche in *The Sitter*, pesca a piene mani nel lato oscuro e mostruoso della commedia.

Steve Carell

E poi c'è lui. Steve Carell, che del ruolo dell'imbranato ingenuo ha fatto una dei suoi cavalli di battaglia e che dunque non poteva non capitare dalle parti di Apatow. Il suo nerd adulto di 40 anni vergine, escluso dal mondo e rassegnato alla sua goffaggine, non è altro che l'immagine di uno dei futuri possibili dei figli di Apatow.



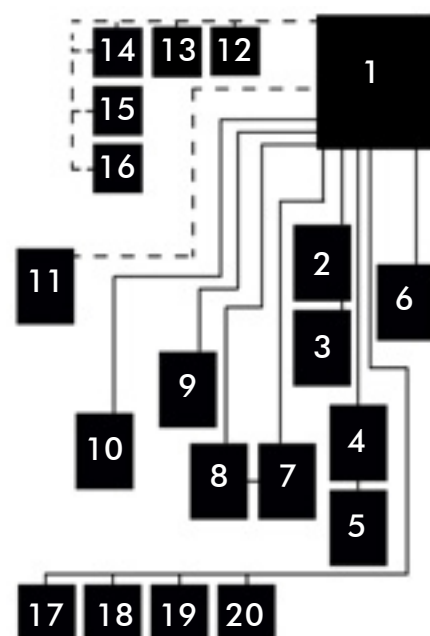


Martin Starr
Bill Hader
Jay Baruchel
Danny McBride

La famiglia Apatow non può certo dirsi al completo senza di loro. Martin Starr, Bill Hader, Jay Baruchel, Danny McBride. I compagni di avventure più o meno sfigati, i coinquilini, i colleghi, gli spacciatori che portano alla riscossa tutta una gamma di variazioni sul tema dei nerd, dei freak, degli smidollati e dei perdenti, nelle diverse età della vita.

Legenda

- | | |
|---------------------|------------------------|
| 1) Judd Apatow | 11) David Gordon Green |
| 2) Seth Rogen | 12) Steve Carell |
| 3) Evan Goldberg | 13) Adam Sandler |
| 4) Jason Segel | 14) Jack Black |
| 5) Nicholas Stoller | 15) Will Ferrell |
| 6) Jonah Hill | 16) John C. Reilly |
| 7) Paul Rudd | 17) Bill Hader |
| 8) Leslie Mann | 18) Danny McBride |
| 9) Kirsten Wiig | 19) Jay Baruchel |
| 10) Greg Mottola | 20) Martin Starr |



Costruir su macerie e mantenersi **vivi**

Conversazione con David Gordon Green

a cura di sergio sozzo e simone emiliani



David Gordon Green firma con *Prince Avalanche* probabilmente il suo film migliore, quello con cui finalmente riesce a rivelarsi in tutto e per tutto come il più autoriale e ambizioso tra i figliocci di Judd Apatow: un *bromance* ambientato tra le ceneri della foresta di Bastrop, Texas, dove nel 2011 l'incendio più gigantesco nella storia di questo Stato distrusse sostanzialmente ogni cosa, comprese quasi 1700 abitazioni, espandendosi per chilometri e chilometri. Paul Rudd e Emile Hirsch, operai della ricostruzione della segnaletica stradale, cazzeggiano tra i detriti e le macerie in questa specie di rifacimento dell'islandese *Either Way*, per Green

un remake "a metà tra *Gerry* e *Nel corso del tempo*", che ha fruttato all'autore di *Strafumati* e *Lo spaventapassere* l'Orso d'argento per la migliore regia all'ultima Berlinale 63.

Accantonato per il momento il progetto di versione contemporanea del *Suspiria* argentiano con Isabelle Huppert ("ci vogliono troppi soldi, non si aspetteranno certo che mi metta a girare un horror low budget tipo quella roba di *Paranormal Activity!*"), lo incontriamo proprio a Berlino quando è già tutto concentrato nella postproduzione di *Joe*, dramma serissimo con Nicolas Cage ("vedrete che Nick diventerà l'attore culto di qualche pros-



sima generazione che venererà i *Ghost Rider...*”), ma non ha perso l’abitudine all’*understatement* di matrice propriamente apatowiana: “*Prince Avalanche* altro non è che la versione postapocalittica di un film con Mario e Luigi Bros.”

Il riferimento ci sembra del tutto azzeccato perché gli sketch con Paul e Emile in tenuta da lavoro mentre combinano dei gran casini disegnando le strisce di carreggiata ci hanno ricordato davvero delle comiche mute...

Non mi sono mai avvicinato a questo film con l’idea che si trattasse di una commedia. A renderlo ancora meno divertente c’è il fatto che è ambientato nei veri luoghi della foresta distrutta e incenerita di Bastrop, non proprio un fondale da film brillante. Mi interessava questo *mood* malinconico, iniziare con quel frammento documentaristico molto serio, quasi alla *Apocalisse nel deserto* herzoghiana, con le immagini dell’enorme incendio del 2011: sapevo che il pubblico si sarebbe aspettato uno sketch di alleggerimento a seguire subito dopo, in apertura, e invece i personaggi si muovono in assoluto silenzio per i dieci minuti successivi!

Ecco, la sfida del film era quella di combattere il tono grigio delle macerie sullo sfondo con ogni battuta dello script: nel copione non ci sono risate facili, niente *slapstick*. È una commedia molto meno fisica e forse meno divertente in confronto alle mie precedenti, quasi come fosse un film comico diretto dai Dardenne, con la mdp che segue i personaggi marcandoli stretti dietro le spalle.

Nessun montaggio colorato o freak, un decoupage molto minimale: due attori persi in mezzo alle rovine, e stop.

Ci sembra allo stesso tempo che *Prince Avalanche* segni un ritorno importantissimo nel cinema americano, che è quello dell’attenzione per i *men at work*, gli uomini al lavoro, il racconto di una quotidianità orgogliosa di fatica, sudore e amori che aspettano a casa, con dentro davvero un sacco di Steinbeck e di quella letteratura popolare lì, per dire...

Il film fa parte della tradizione delle opere sugli “uomini che cazzeggiano tra uomini”. Mentre scri-





A sinistra: Joe

vevo i dialoghi era come se tenessi delle conversazioni con me stesso: sentire il parere di un mio eventuale lato femminile avrebbe aiutato, ma purtroppo la mia personalità rosa non è troppo sviluppata. La sceneggiatura riflette sul serio i dubbi che attraversavano la mia mente nel periodo della

stesura: recentemente sono diventato padre e una parte di me era paralizzata dalla paura, mentre l'altra non faceva che rincuorarla e rassicurarla. È l'unico dei film che ho realizzato di cui dirigerei il sequel, e poi voglio farne una versione a Bollywood, una turca, una con dei galeotti persi nell'outback australiano, una coreana, e una danese con delle protagoniste femminili molto attestate...

Il tuo cinema è attraversato da una pesante violenza oscura e sottotraccia. In questo caso anche la natura in cui immergi i tuoi personaggi ti ha aiutato a rendere questo aspetto particolarmente minaccioso...

La natura gioca a scacchi: quando si cerca di ripopolare una foresta rasa al suolo come quella di Bastrop, bisogna calcolare bene le proprie mosse perché gli alberi si fanno la guerra tra di loro, per esempio i pini scacciano le querce che fanno marcire i cipressi, e così via. Il primo a parlarmi di Bastrop è stato il batterista degli Explosions in the Sky, la band che firma la colonna sonora del film insieme a David Wingo: sono i miei vicini di casa, ho inserito loro canzoni anche in altre mie opere ma questa è la prima volta che lavoriamo insieme ad un intero score. Li andavo a trovare a





Lo spaventapassere

casa per ascoltare come procedeva il lavoro: la demo per solo pianoforte è rimasta nel mio ipod per tutta la lavorazione, settando davvero il tono delle riprese. Mi piace pensare a *Prince Avalanche* come a un film dall'umorismo simile a quello di Aki Kaurismäki, e trasportarlo sullo sfondo di questa foresta polverizzata lo ha arricchito di quest'allegoria di morte e rinascita che mi pare centrale anche nel percorso compiuto dai due personaggi, che prima cadono a pezzi e poi rimettono insieme i cocci del proprio cuore, alla stregua di come la natura rifiorisce dopo la devastazione.

Anche Joe, la storia di una sorta di "avvelenatore di alberi" che di fatto uccide chimicamente le foreste per conto delle multinazionali edili, sarà un film dalla forte tematica ambientalista.

Ho appena comprato un ranch per trasferirmi a vivere immerso nella natura, proprio per bilanciare in questo modo l'instabilità che mi porto addosso: ci sono affezionato, ma al contempo ho capito che ad un certo punto si rende necessario un equilibrio. Il mio non è allora un attivismo politico o ambientalista, direi che si tratta a conti fatti in realtà più di un attivismo personale, interiore. Mi piace eludere le aspettative ogni volta, come ha fatto Gus Van Sant per tutta la sua carriera (adoro il gesto del suo *Psyco*, che trovo assolutamente geniale e sperimentale pur non avendolo mai davvero visto). Ad esempio, amando alla follia Michael Bay come scienziato pazzo dell'eccesso, preferirei infinitamente vederlo alla regia del sequel di [Enter the Void](#) di Gaspar Noé che ritrovarlo a dirigere

Transformers 4. Mi piace l'audacia, nei registi di talento: per dire, mi sembra completamente sottovalutato uno come Michael Ritchie, che negli anni ci ha regalato perle come *Smile* o *Fletch – Cronista d'assalto*.

È innegabile come tu stia traghettando la "formula Apatow" verso lo step successivo, ad un livello ulteriore, allo stesso tempo gettando finalmente un ponte evidente che unisce la tua generazione con quella dei "padri fondatori", a cui questo film è figurativamente molto legato. Qual è allora oggi il tuo vero, effettivo target di riferimento?

Mia madre, che odia le volgarità dei miei due film precedenti. Un tempo dirigevo lavori che piacevano ai critici, ma a quel punto ho preferito rivolgermi alle classi dei collegiali che vogliono sbellicarsi dalle risate. Per mia madre ho voluto realizzare una storia senza parolacce, dove anche durante le scene improvvisate tra Paul e Emile ho chiesto loro di contenersi: non è una commedia da "fuck you" ma da "screw you", dove si litiga in maniera infantile, come delle bambine di 8 anni, al massimo uno arrotola la manica e mostra il bicipite gonfio. Quando ho messo insieme Paul, scelto seguendo il criterio "chi tra i contatti della mia rubrica telefonica farebbe gratis con me un film low budget come questo?", con Emile, per il quale è valsa invece la domanda "chi sarebbe assurdo vedere al fianco di Paul Rudd in una commedia del genere?", ho capito che avrebbero funzionato alla grande già dai primi scambi di battute durante le prove, che erano esilaranti.

63. Berlinale 7-17 Feb 2013



L'ORÉAL
PARIS



Senza più accredito

di aldo spiniello



È illuminante il paradosso con cui si è aperta questa 63ª Berlinale, l'atto d'inizio ufficiale di una teoria infinita di film (oltre duecento tra lunghi e corti, sezioni competitive e retrospettive, anteprime e non). Perché [The Grandmaster](#) di Wong Kar-wai è, chiaramente, la confessione di un'incapacità di fare cinema, di portarlo avanti lungo una strada dritta, di concluderlo. È un film che non tiene, pieno di buchi narrativi, di personaggi che compaiono, promettono un futuro, ma poi si perdono senz'alcun motivo. Le vicende di Ip Man, il più grande maestro di arti marziali del ventesimo secolo, dovrebbero dar vita a un grande affresco di trent'anni di storia cinese. Ma, in realtà, danno vita a una chimera, un mostro a due facce: una prima parte storica-teorica, uno studio sul movimento, in cui si riconosce l'ossessione per la precisione di [Xu Haofeng](#), cosceneggiatore, e una

seconda parte in cui il film esplode in una storia d'amore impossibile e si disperde come la cenere di un tempo bruciato, mancato. È qui che si riconosce il tocco di Wong Kar-wai, la malinconia di uno stile che combatte la propria battaglia contro il manierismo. Ed è qui, ovviamente, che tutto impazzisce.

Un film infinito o semplicemente non finito? È proprio su questa lieve sfumatura che si consuma l'irreparabile rottura tra i pro e i contro, tra chi grida "è tutto sbagliato" e chi ancora guarda con gli occhi annebbiati. Perché questo è un film che piange, che mostra i segni di una straordinaria e malinconica disperazione proprio tra le pieghe dei suoi difetti, nello spazio e nel tempo svuotati da quelle assurde ellissi, nell'incomprensione di quei Razor che scompaiono, "tagliati" al montaggio o ancor prima, tra le volute impossibili di un bacio



sospeso in aria, nell'ingenua, stupenda semplicità con cui si cita *C'era una volta in America*. Un film di ferite, che sono la traccia di cento altre storie, centro altri film.

È la fine o l'inizio? Dipende da che lato si guarda. Perché se *The Grandmaster* è la testimonianza di un'impossibilità personale, la confessione di un autore che non riesce più a controllare il ritmo dell'ispirazione (ispirazione?), di tenere le fila del racconto al passo dell'evoluzioni (involuzioni?) dello stile, racconta, forse, anche di una crisi di sistema. In un qualche modo, è come se fossimo tornati ai tempi di *Apocalypse Now* e *I cancelli del cielo*, di un cinema che ha l'ambizione di essere totale, ma deve scontrarsi con le disumane resistenze della materia, del danaro, del mondo, del tempo, per poi impattare contro il muro delle cose. E allora tocca recuperare il credito (o meglio l'accredito), perso in questo olocausto delle immagini. Come?

È un'impresa disperata tracciare un percorso, una linea dritta o curva che sia, nella smisurata offerta di questa Berlinale. Ed è il fascino e il limite di un festival, che pur mostrando apertamente le sue vocazioni (il cinema d'impegno, il sociale, l'attenzione per il cinema queer e le tematiche "calde"), stenta a offrire una "visione".

C'è chi continua a trovare un appiglio nel reale, in questa *materia oscura* che reca i segni visibili della crisi. Grandi e piccoli. [Boris Khlebnikov](#) racconta in un colpo solo la fine del capitalismo e

l'impossibilità del comunismo. Netzer, l'Orso d'oro, affonda lo sguardo nella carne in disfacimento della Romania. E poi c'è Gus Van Sant che crede ancora in una verità degli uomini e delle cose, o [Ken Loach](#), che crede ancora alla possibilità di *ri-formare* il mondo. E d'altro canto, c'è chi rifiuta il confronto, per muoversi nelle altre dimensioni dell'immaginario, come James Franco, sempre più nume tutelare di un cinema che si vuole "alternativo". A ipotizzare una sintesi sono [Massimo D'Anolfi](#) e [Martina Parenti](#) (unici italiani gettati nell'arena), che mettono a soqquadro il Forum,





nel tentativo di trovare quella fatidica "terza via" del cinema, tra il richiamo del reale e il necessario irrealismo della sperimentazione. Il documentario come vero e proprio lavoro sul documento, sui resti postatomici della prima civiltà dell'immagine. Sono le macerie da cui riparte David Gordon Green, che riscrive l'islandese *Either Way*, trasformandolo in una personalissima parabola beckettiana. Due personaggi ridipingono la segnaletica lungo le strade deserte di un bosco devastato da un incendio. Paul Rudd e Emile Hirsch non devono far nulla, perché non possono: il loro lavoro è un'impresa inutile, che serve solo a perder tempo, ovvero a guadagnarlo, nell'attesa di una rinascita. *Prince Avalanche* è il film più sorprendente del concorso, proprio per il fatto che incrocia perfettamente il nostro stato d'animo sospeso, i nostri interrogativi. È un seme gettato in un terreno dissestato, quello di un cinema che si dibatte ancora alla ricerca delle proprie ragioni. Come *Closed Curtain*, vero e proprio film carcere, in cui Jafar Panahi mette in gioco se stesso e le fatiche del proprio processo creativo, fino allo spettro del suicidio. Ma che però si trasforma in una riflessione teorica sulla necessità di far saltare i limiti della finzione, di evadere dal carcere della struttura, dalla coerenza del racconto e dalla dittatura dei personaggi. Non molto lontano da quello che fa Soderbergh facendo oscillare i confini serrati del suo thriller *contagion* che lascia, noncurante, vittime sul campo. L'effetto collaterale di una struttura precisa, fatto di macchinazioni e capovolgimenti, è la costruzione di un'inquadratura manicomio, uno spazio chiuso di follia.

È l'impasse che continua a raccontare Hong Sang-soo col suo magnifico *Nobody's Daughter Haewon*, cinema copia e incolla, che traccia minime differenze per provare a reagire al vuoto dei

rapporti, all'impossibilità delle scelte, quindi alla sacra indifferenza dei destini. È quell'impasse in cui si dibatte, suo malgrado, *Linklater*, che, ritornando ai suoi personaggi eterni di Jesse e Céline, smarrisce la concretezza dei sentimenti, per ritrovarsi nell'artificio dell'interpretazione. Il conflitto tra la vita e il teatro resta irrisolto.

Ma ecco che, allora, a chiudere il cerchio, arriva il vero colpo al cuore, il film più "antico" di questo festival. Di questi ultimi tempi, forse. Yoji Yamada rifà *Viaggio a Tokyo* di Ozu e non c'è più problema e discrimine. Le macerie e le ferite diventano solo un momento, un accidente del tempo. E non ha più senso parlare di struttura, finzione, crisi. Libertà e regola, realismo e rito si ritrovano in un punto più alto di verità, a cui si arriva con la gentilezza. È la risposta eterna. Il cinema si fa lieve sulla densità della vita e della morte.

PREMI

ORSO D'ORO

CHILD'S POSE di Calin Peter Netzer

ORSO D'ARGENTO GRAN PREMIO DELLA GIURIA

AN EPISODE ON THE LIFE OF AN IRON PICKER di Danis Tanović

ORSO D'ARGENTO PREMIO ALFRED BAUER

VIC+FLO ONT VU UN OURS di Denis Côté

ORSO D'ARGENTO MIGLIOR REGIA

David Gordon Green
PRINCE AVALANCHE

MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE

Paulina García
GLORIA di Sebastián Lelio

MIGLIOR INTERPRETAZIONE MASCHILE

Nazif Mujić
AN EPISODE ON THE LIFE OF AN IRON PICKER di Danis Tanović

MIGLIORE SCENEGGIATURA

Jafar Panahi
CLOSED CURTAIN di Jafar Panahi e Kamboziya Partovi

MIGLIORE CONTRIBUTO TECNICO, FOTOGRAFIA

Aziz Zhambakiyev
HARMONY LESSONS di Emir Baigazin

PRINCE AVALANCHE

di David Gordon Green
(concorso)

BERLINALE 63

La vita che ritorna

di emanuele di porto

Il remake americano dell'islandese Either Way è stato scritto e diretto da David Gordon Green e il cineasta ha ritrovato lo spirito indie delle sue origini dopo una serie di esperienze hollywoodiane

Il film di David Gordon Green dimostra che basta una sola idea vincente per dare una spinta decisiva ad una storia vecchia. *Prince Avalanche* è il remake dell'islandese *Either Way*, che nel 2011 fece vincere il Festival di Torino al regista Hafsteinn Gunnar Sigurdsson. Questa nuova versione conser-

va la centralità del paesaggio ma la relazione beckettiana tra Paul Rudd ed Emile Hirsch si arricchisce dell'orizzonte di una foresta texana che è stata investita da una serie disastrosa di incendi.

La coppia deve concentrarsi sull'azione ripetitiva e potenzialmente infinita di pitturare la

segnaletica di una strada in cui passa soltanto un anziano camionista. I due sono molto diversi e si ritrovano insieme solo perché Emile Hirsch è il fratello della fidanzata di Paul Rudd: la loro convivenza è ovviamente molto complicata. *Prince Avalanche* avrebbe potuto essere il solito plot sui caratteri opposti, ma David Gordon Green ha scelto di tornare alle sue origini indie e ha rifiutato le strade narrative più banali. Il *landscape* in ricostruzione è un elemento di divisione tra i due, ma ha un'influenza decisiva sulle loro scelte: il ragazzo ha poco giudizio, detesta la natura e vorrebbe spassarsela in città mentre il suo tutore ama l'isolamento, andare a pescare e montare la tenda per la notte. I momenti più significativi del film avvengono con la macchina da presa che mantiene la giusta distanza dai



personaggi: è il caso di una sequenza intensa in cui lo sguardo si nasconde tra gli alberi mentre Paul Rudd entra nelle rovine di una casa e tenta di ricostruire la vita domestica precedente.

La messa in scena indugia spesso sui dettagli naturalistici e vuole legare dichiaratamente la vita che ritorna con lo stallo in cui si ritrova la loro esistenza. La coppia vede un'azzimata signora che cerca di recuperare i suoi ricordi tra le ceneri del suo salone, ma David Gordon Green non precisa mai se si tratta di una persona reale o di un'apparizione. La solitudine cementa una bizzarra amicizia cameratesca che nasce attraverso la condivisione delle ansie, dei dolori e delle preoccupazioni: gli elementi di una sceneggiatura classica si disperdono in un racconto che non ha fretta, non si preoccupa di arrivare da qualche parte precisa e disinnesca continuamente il pericolo della scena madre.

Paul Rudd è abile a calarsi in un ruolo in cui ormai è specializzato: il ragazzone pignolo e ordinato che deve perdere il controllo per vivere più sereno ed appagato. Emile Hirsch è l'elemento che indirizza questa rinascita soprattutto dopo la fine del loro vincolo familiare: è evidente il suo gioco con il protagonista di *Into the Wild* di Sean Penn.

L'avventura hollywoodiana di David Gordon Green è stata altalenante e la scrittura efficace di un film ristretto come *Prince Avalanche* spiega i motivi di questo difficile adattamento: il regista si trova molto più a suo agio quando deve girare per caso e ha la possibilità di sentirsi libero dagli schemi e dai doveri.

Cinema chimico

di sergio sozzo

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



Side Effects è probabilmente il film definitivo dell'ultimo Soderbergh: unisce in sé *Contagion* e *The Girlfriend Experience* fingendo di essere ancora *Traffic* o *Erin Brokovich*. Per farlo, Soderbergh si affida a un corpo già pesantemente contagiato all'interno della fulminante parabola compiuta in una manciata di film, quella Rooney Mara su cui lo scaltrissimo cineasta lavora di incessante scavo sulla superficie come già fatto ultimamente con Sasha Grey o Gina Carano. Tutt'intorno, un'ennesima storia di corale e depravata contemporaneità, con un gusto divertito per la perversione che ovvia-

mente fa scattare in automatico il collegamento con *Brian De Palma* (indubbio, basti guardare alla sequenza della colluttazione tra Rooney e il sempre clamoroso Channing Tatum).

Diventa allora progressivamente più chiaro come sia la figura, ogni volta più intollerabile all'interno del sistema-Soderbergh, di Jude Law, quella che paradossalmente ne rappresenta al meglio le caratteristiche (avendo così una buona volta sostituito, ci sembra del tutto, il sorrisetto sornione di George Clooney in questa funzione): un virus che si insinua tra le righe (le righe di cosa? non è certo più il caso di



invocare una scrittura... è anzi quasi il momento di iniziare a ragionare di antialfabetizzazione blockbuster) e non cede fino a quando non avrà vinto la partita, e trasformato tutti gli altri (attori, spettatori...critici cinematografici!) in zombie con le orbite vuote sotto torazina.

Per Soderbergh l'effetto collaterale è, diventa ormai anche banale ripeterlo, il cinema stesso, controindicazione di un metodo curativo dell'immagine che segue come traiettoria unica quella che alla fine si rivela puntualmente come la piantina degli androni di un manicomio (com'era anche la Tampa di [Magic Mike](#)), una società di scarti industriali, alimentari, umani da mettere in circolo incessantemente per poi sostituirli vertiginosamente e senza raccolta differenziata.

Quello che lo rende un cineasta ad oggi irrinunciabile e centrale è proprio allora la sua accessorialità, il suo rivelarsi superfluo come i mille brunch di lavoro incravattati in locale raffinato

che puntellano la prima incredibile sezione di *Side Effects*, a cui Soderbergh sostituisce poi la sua concezione di un percorso di psicanalisi, ovvero una seduta a metà tra l'intervista del giornalista a Sasha in *Girlfriend Experience*, e una sequenza di lotta di [Knockout](#); ma sono solo due delle possibili esponenziali versioni del film, che ha tempo poi di trasformarsi in una specie di *court drama* imploso e spiraleforme con gli psicologi al posto degli avvocati, e di chiudersi (aprirsi?) infine (?) a tracce di melodramma lesbo.

Ma chi se ne frega della fine,

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

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



NOBODY'S DAUGHTER HAEWON

di Hong Sang-soo
(concorso)

Quanti futuri possibili?

di aldo spiniello

Il magnifico cinema di Hong Sang-soo procede per incidenti, sembra sempre appoggiato al caso, alla fortuita combinazione degli accadimenti. Eppure, tutto si ripete secondo lo stesso schema, nella solita forma

Ctrl+C e Ctrl+V. "Di fronte a questo cinema ronde, si ha la sensazione di ritrovarsi, dopo poco, nuovamente al punto di partenza", "Hong Sang-soo se ne frega di tutto e tutti, della necessità di cambiare, di rinnovarsi, per stare al passo coi tempi". Potremmo semplicemente far copia e incolla. Ma, forse, Hong Sang-soo, film dopo film, ci obbliga a trovar la differenza, come in un gioco d'enigmistica,

riconoscerla nella sfumatura di colore. Dal bianco e nero con la neve di [The Day He Arrives](#), al mare e al cielo grigioazzurro di [In Another Country](#). Fino a i colori autunnali di questo *Nobody's Daughter Haewon*. Per il resto, cosa cambia davvero? Haewon ha una vita sentimentale complicata. Haewon è una ragazza che sogna. Una mattina incontra una turista, che in realtà è un'attrice famosa (Jane

Birkin, in uno di quegli incroci "casuali" che solo nel cinema di Truffaut e di Moretti si son visti). Poi incontra sua madre, che è in partenza per il Canada, a tempo indefinito. Quindi incontra l'uomo con cui ha intrecciato una tormentata relazione, il suo professore e regista Lee, sposato con prole. La storia va avanti tra alti e bassi, soprattutto per i tentennamenti e le meschinità di lui. Ma, d'un tratto, un mattina incontra un altro uomo, professore negli States, che, in qualche modo, le fa una proposta di matrimonio, prima di ripartire. E allora incontra una coppia di amici, per poi ritrovare il professore Lee per la rottura definitiva. Ma è tutto un sogno? Un sogno punteggiato da una musica familiare, che arriva dai tempi di [Night and Day](#).

Il magnifico cinema di Hong Sang-soo procede per incidenti, sembra sempre appoggiato al caso, alla fortuita combinazione





degli accadimenti, delle suggestioni, delle storie. Eppure, tutto si ripete secondo lo stesso schema, nella solita forma. L'immagine si stringe e si allarga, gli zoom sono da mal di testa, i movimenti di macchina degli schiaffi. È il rifiuto del montaggio, se non quando strettamente necessario. Non c'è nulla da ricostruire o ricomporre. Non c'è mai un dialogo in campo-controcampo, forse perché non c'è mai vero conflitto. Semplicemente incomprensione e solitudine. Haewon incontra tanta gente, per ritrovarsi comunque sola. No, i personaggi di Hong Sang-soo non parlano davvero, se non in rarissimi momenti di sincerità. Altrimenti ripetono gli stessi mantra, si lasciano andare a farneticazioni da ubriachi. Sono insicuri, vili, confusi. Se Haewon comprasse quei libri al prezzo che vuole, gli altri scoprirebbero quanto vale. Perché doversi smascherare così? Eppure lei è coraggiosa. Non è debole come un uomo. È capace di troncare, cambiar vita. Ma se dovesse tornare a compiere gli

stessi errori?

E se fosse tutto un sogno?

Haewon si risveglia sul banco di una biblioteca con il viso appoggiato a quel libro, il cui titolo la dice lunga, nonostante, scommettiamo, sia stato scelto "a caso": *The Loneliness of the Dying*, di Norbert Elias. Forse il cinema è davvero sospeso in un limbo confuso, in questo quieto morire, in un'assurda indistinzione tra veglia e sonno, tra realtà e proiezione. Hong Sang-soo racconta proprio di questa soglia tra la coscienza e l'inco-

scienza, la libertà e la prigione. E i suoi eterni ritorni si aprono su minimi piani di scivolamento che potrebbero dar luogo ad altre soluzioni, altre evoluzioni. Noi possiamo vedere solo un'immagine bloccata, circondata ai quattro i lati. Non sappiamo nulla dei personaggi che attraversano il campo il tempo di uno scena. E ben poco degli altri. Immaginarne i futuri, la vita e la morte, i giorni e le notti possibili, spetta solo alla nostra buona volontà.

Ctrl+C, Ctrl+V.



CHILD'S POSE

di Calin Peter Netzer
(concorso)

Meravigliosa creatura

di simone emiliani

Il film da una parte conferma la grande vitalità del cinema rumeno e dall'altra mostra l'intenso respiro ossessivo del cineasta capace di offrire più livelli stratificati



Arriva a circa metà festival la scossa folgorante. Simile a quella de [Una separazione](#) di due anni fa. E il riferimento al grandissimo film di Asghar Farhadi non è casuale. Ma andiamo con ordine. *Potitia copilului* (*Child's Pose*) conferma da una parte la grande vitalità del cinema rumeno di oggi che si è fatto conoscere in Italia soprattutto con i film di Cristian Mungiu e Corneliu Porumboiu e a cui si può senza dubbio aggiungere il nome di Calin Peter Netzer, il cui respiro ossessivo si era già visto in [Medalia de onoare](#), visto in concorso al Torino Film Festival del 2009. Dall'altra mostra la

grande capacità dello sguardo del cineasta di annegare nella realtà e tenere i personaggi sospesi in un limbo, dopo l'accadimento di un fatto che, in modi diversi, ferma le loro vite.

Tutto accade una fredda serata di marzo. Mentre la madre Cornelia sta assistendo a una rappresentazione a teatro, suo figlio Barbu, ormai adulto, provoca un incidente d'auto e uccide un ragazzino. La donna, un architetto e rappresentante della "upper class" rumena, interviene direttamente facendo di tutto per evitare il carcere al figlio. Mette così in gioco le sue conoscenze e soprattutto cerca di in-

quinare le prove.

Ci sono più livelli dentro *Child's Pose*. Il primo è la rappresentazione dell'alta borghesia rumena. Feste, serate mondane a teatro e poi la faccia nascosta, quella della corruzione. Quindi manomissioni, buste con i soldi, personaggi oscuri che in cambio di un ingente somma di denaro possono manovrare e reinventare quello che è successo.

Il secondo livello è più privato e mette in gioco, con una forza stratosferica, lo smisurato amore e la cecità di una madre verso il figlio e la scelta del brano *Meravigliosa creatura* di Gianna Nannini riduplica quell'urlo d'amore della canzone che è presente all'inizio e poi compare nei titoli di coda. Il terzo livello, più strettamente cinematografico, mostra come la rappresentazione realistica delle conseguenze di un evento su due famiglie mantiene all'inizio un tratto descrittivo che poi si frantuma mettendo in gioco un impeto trascinate, quasi sanguigno.

Calin Peter Netzer, ad un certo punto, crea uno stordimento tale da lasciar vedere il fatto nella mente della famiglia del colpevole e della vittima. Uno stordimento creato anche dai lunghi piani-sequenza, dai dialoghi lunghissimi in cui si vedono i personaggi che si consumano nel dolore. In questo senso è sensato l'accostamento con *Una separazione*. Come nel film di Farhadi, l'episodio cambia dal punto di vista non di chi lo racconta, ma di chi lo vive sulla sua pelle e si mette in gioco quella trasversalità tra classi sociali differenti che trovano il proprio punto d'incontro in un finale di sconvolgente intensità.

Salvati dalla gentilezza

di aldo spiniello

Yamada è l'anello di congiunzione tra Ozu e Kore-eda, traccia il percorso che va dalla perfezione della forma alla poesia della quotidianità

I coniugi Hirayama si muovono dalla loro tranquilla isola per andare a trovare i figli stabilitisi nella capitale. Il figlio maggiore, Koichi, è un medico generico, che esercita in periferia. La secondogenita, la pettegola Shigeko, gestisce un salone di bellezza. L'ultimo figli, Shoji, invece, vive alla giornata e si arrangia allestendo palchi per gli spettacoli teatrali. Purtroppo al loro arrivo in città, gli anziani

coniugi non trovano esattamente l'accoglienza che si aspettavano. Ognuno dei figli è preso dai suoi problemi e non ha tempo per badare ai genitori. Il remake dichiarato del capolavoro di Yasujiro Ozu, *Viaggio a Tokyo*, film del quale proprio Yamada era stato assistente alla regia, affonda lo sguardo nelle lacerazioni del Giappone di oggi, ferito dal disastro di Fukushima e dallo tsunami dei rapporti. Ma

in realtà, pur essendo passati sessant'anni esatti d'allora, non è cambiato molto, se non che la solitudine si è fatta più sorda e il tempo scivola via dalle mani più in fretta. In effetti, rifare oggi *Viaggio a Tokyo* significa affermare che Ozu aveva già capito tutto di questa ferita profonda, ne aveva già raccontato l'incubo oscuro, nonostante il formalismo perfetto, la gentilezza di tono. Quella composizione armonica del quadro, quel rifiuto della concezione stessa del conflitto (per cui due persone non dovevano mai guardarsi frontalmente), quel ritorno all'unità delle cose, non poteva, comunque, negare l'esistenza della frattura, colmare la distanza tra le persone, curare il dolore della perdita. Ozu ha raccontato lo spirito, ma colto esattamente l'essenza del mondo e la deriva del presente. E allora è lui il padre necessario di tutto il cinema giapponese a venire, di quello





più classico e di quello più rabbioso e rivoluzionario (Oshima, Wakamatsu).

Ovviamente l'omaggio di Yamada al proprio maestro non è un esercizio sterile, un'imitazione impossibile. Del resto dopo oltre settanta film, quale altro stile potrebbe avere, se non il suo? Semmai Yamada è l'anello di congiunzione tra Ozu e Kore-eda. Ritorna a terra e traccia il percorso che va dal-

la perfezione della forma alla traboccante poesia della quotidianità, riconosce i segni dell'eterno nella fugacità del presente e l'eccezionalità del contemporaneo nel continuo ritorno del medesimo. Quei convenevoli, quegli inchini, quei pudori eccessivi, che sembrano così fuori tempo, fuori dall'orizzonte del nostro sguardo, si sciolgono nel pianto di gioia e di dolore, nelle dichiarazioni a cuore aperto.

La forma è sostanza e il modo è la cosa. Yamada, nonostante sia assolutamente radicato nel suo mondo, racconta di noi, dei nostri silenzi ostinati, dei nostri egoismi, delle distrazioni e distorsioni, degli slanci trattenuti, degli orgogli inutili, dei desideri di libertà e indipendenza e del richiamo delle convenzioni. E quella gentilezza indiscutibile di Shoji "la pecora nera", la sua migliore qualità, ereditata dalla madre, è la gentilezza stessa di Yamada, che, con lo sguardo e il tocco, abbraccia tutti. Pur sapendo da che parte stare, non accusa. Perché è un padre che guarda il mondo attraverso l'occhio dei figli. Non ha bisogno di urlare, forzare la mano. Sa che la morte è ovunque e non occorre invocarla. E sa, d'altro canto, che la bellezza è ovunque, in un semplice gesto, come in un vecchia Fiat 500 arrugginita. Perciò non serve l'artificio. Una lezione immensa per questo tempo triste di sguardi freddi.



L'immagine politica

*Conversazione con
Massimo D'Anolfi e Martina Parenti*

a cura di sergio sozzo

Per vostra stessa definizione, il vostro è un cinema che parla sempre del potere... la mia domanda è doppia. Voglio sapere, da un lato, se i vostri lavori si definiscono proprio a partire da questo punto di vista politico e, dall'altro, se ritenete il documentario come l'unica forma attraverso cui si riesce a essere ancora politici oggi, in Italia e non solo? L'aspetto politico del nostro fare cinema è proprio nel modo in cui lo facciamo. Quindi, per noi, è politica ogni inquadratura che facciamo. È la questione fondamentale del nostro modo di filmare ma anche del cinema *tout court*, sia documentario

o finzione. Quindi sì, diciamo, la risposta è unica per tutte e due le domande. Crediamo che l'unico modo di far politica oggi sia quello di far bene le cose. E noi proviamo a farlo. Questo è il punto. Poi in questo film, come in quelli precedenti, c'è, come dire, un punto di contatto con quello che è il potere, e quindi in qualche modo, quella che è la classe dirigente del nostro Paese a più livelli. Il nostro film precedente era girato all'interno dell'aeroporto di Malpensa, quello prima all'interno di un poligono militare, quello ancor prima era incentrato sulla futura classe dirigente perché avevamo seguito dei giovani imprenditori



in varie fasi del loro lavoro. In quello ancor prima avevamo seguito un prete alle prese con un corso prematrimoniale e una serie di coppie in procinto di sposarsi. Però, diciamo, per quanto riguarda la scelta dei soggetti non c'è una ricerca programmatica precisa, almeno consapevolmente. Per cui incappiamo per alcuni motivi in alcune storie, spesso per delle immagini, per delle suggestioni. Però ora, dopo il quarto film, effettivamente ci siamo resi conto che tutti e quattro questi lavori sono legati, in qualche modo, da questo rapporto con le istituzioni, quindi con il potere. In questo ultimo film in modo ancora più esplicito, perché lo abbiamo girato all'interno del più grande poligono militare d'Europa, che è il poligono sperimentale di Salto di Quirra.

Ti chiedevo questa cosa perché a me sembra potentemente politico anche il modo che avete, soprattutto in *Materia Oscura*, di lavorare con il repertorio. Allora qui la domanda è: come siete riusciti ad avere quel materiale che si vede nel film e in che modo avete deciso di lavorarci?

Questa è la prima volta che in un nostro film lavoriamo con del materiale, con un archivio, quindi con un repertorio. Questo per noi è stato motivo, proprio in fase iniziale, di grandi riflessioni, perché i nostri termini di paragone con chi fa utilizzo di materiali d'archivio sono molto alti.

Materia oscura di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti è stato presentato alla 63° Edizione della Berlinale nella sezione Forum. Il documentario racconta del poligono sperimentale del Salto di Quirra, regione della Sardegna compresa tra le province di Cagliari e Nuoro, dove per oltre cinquant'anni i governi di tutto il mondo hanno testato le cosiddette "armi nuove" e dove il governo italiano ha fatto brillare i vecchi arsenali militari compromettendo inesorabilmente il territorio. Con lo sguardo poetico che contraddistingue i lavori di D'Anolfi e Parenti, il film si addentra in questo territorio mostrandone la silenziosa quotidianità. *"È un film sulla devastante convivenza tra gli elementi della natura, uomini compresi, e la fabbrica della guerra"* hanno dichiarato gli autori che con *Materia Oscura* hanno vinto il Premio Corso Salani 2012

In Italia ci sono Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, all'estero c'è stato Stan Brakhage, e quindi persone che hanno un approccio con l'utilizzo degli archivi molto particolare, molto rigoroso e per nulla spettacolare. Siamo riusciti a ottenere il materiale grazie al procuratore che sta conducendo un'indagine sul poligono. E quello è stato il punto di partenza. Però, molto di quell'archivio è presente anche in rete, su Youtube. Spesso sono gli stessi militari che caricano i filmati. Per noi questo materiale è divenuto importante nel momento in cui abbiamo capito che ci interessava rifilmarlo. Infatti abbiamo fatto quasi un lavoro diegetico. Ogni materiale utilizzato è stato da me





rifilmato all'interno del poligono stesso. L'archivio è vario: c'è del materiale prettamente sperimentale, quello relativo del lancio dei missili, invece un'altra parte dell'archivio è un puro documento. I militari filmano ogni attività che svolgono all'interno del poligono. C'è poi, invece, altro materiale è più di propaganda. E quindi li abbiamo utilizzati tutti. L'ho filmato da una moviola non sonorizzata e quindi non c'è suono di fatto, è un archivio muto. Invece per quanto riguarda le cose filmate dal televisore, che erano più degli anni '70/'80, c'è il sonoro in presa diretta. Però, ci interessavano proprio questi tre livelli di documentazione molto diversi tra di loro. Abbiamo anche un po' spezzettato i filmati, li abbiamo rifilmati, montati, rallentati. Rientrava anche un po' nella natura di un archivio molto sperimentale. I militari sono stati i primi a filmare in 800 fotogrammi al secondo, anche prima di Herzog. Per questo il nostro è anche un film sul cinema, sia perché riflette sulla vita e sulla morte, sul passato e sul presente attraverso le nostre riprese dagli archivi, ma anche proprio per l'utilizzo diverso che loro fanno del cinema. Il cinema, nel loro caso, viene utilizzato per fini scientifici e bellici.

Infatti è come se si lavorasse su una sorta di detrito di quella che è la storia...

È un film sui resti. Non solo perché ci sono dei resti oggettivamente presenti nei filmati. Ma proprio perché noi crediamo che una delle strade possibili del cinema sia quella di ridar vita, senso e significati nuovi alle cose. Quindi attraverso questi resti proviamo a ricostruire un immaginario. Anche





con gli archivi è stato fatto questo tipo di lavoro.

Provate anche a costruire un racconto? Perché il film in qualche modo sembra anche tentarla questa via. Come vi ponete da questo punto di vista, proprio sull'idea di un racconto interno?

Questo è un film diviso in tre movimenti, dove l'ultimo in qualche modo è l'unico drammatico, perché si arriva alla morte di questo povero vitello nato da pochissimi giorni. Noi avremmo dovuto filmare la nascita di quel vitello, poi per tutta una serie di ragioni ne abbiamo filmato la morte, che in quel posto, è un'eco di tutta una serie di fatti...

Ora c'è anche un processo in corso e un altro ancora sta per iniziare riguardo tutte queste anomalie: un'insorgenza di tumori altissima, di leucemie, di malformazioni, sia negli animali che nei bambini. In rete c'è una forte disinformazione, un grande pressione da parte di lobbisti e corporazioni varie che tentano di sminuire la portata di questa ennesima catastrofe.

A Berlino come è stato accolto, come è stato interpretato il vostro film?

È difficile dirlo con sicurezza. Ti posso dire che a Berlino, ve ne sarete accorti, le sale sono sempre piene e questo è molto bello. Io ho assistito a tre proiezioni del film in orari molto diversi e la sala era sempre piena. E il pubblico molto eterogeneo. Sicuramente il nostro è un film molto cupo, da un certo punto di vista. Quindi non è che ci sia stato un sentimento di allegria o condivisione durante la proiezione. Però mi sembra che alla fine sia andato bene, perché si tratta di un film senza parole che comunque ha un linguaggio universale, quello delle immagini. Ed è un film che chiede allo spettatore di fare un viaggio e quindi chi decide di starci, credo che nel film riesca anche a starci dentro. Questa è stata la mia sensazione, anche perché si trattava di un pubblico di non italiani. Gli italiani in sala saranno stati un 5%. Questo è un film pre-informazioni e post-informazioni, lo abbiamo detto in sale, è un film che non spiega nulla però crediamo che riesca a farsi capire.



La nascita di Oz



Il grande imbonitore

di sergio sozzo

Raimi realizza il proprio Twixt, con Baum al posto di Poe. Piombato nel mondo imperialista di Walt Disney gli toccherà tirare su l'illusione suprema per scamparla del tutto: inventare il Cinema.

La sequenza in cui James Franco nuota nell'oceano di monetine d'oro della stanza del tesoro del regno di Oz come uno Zio Paperone nel suo deposito racconta moltissimo di Sam Raimi, del suo cinema, e del piglio con cui ha affrontato questo, ancora una volta mirabolante come tutti i suoi, ultimo film.

Da un lato l'immagine conferma la benedetta, sublime *irresponsabilità* di un autore che continua a prendersi modi, tempi e libertà assolutamente

personalissimi anche all'interno di progetti blockbuster dai budget stratosferici (che cos'era ad esempio un capolavoro come *Spider-man 3*? Un musical? Un horror? Una vicenda d'amore? Un teen movie?), qui abbondando delle sue amatissime sospensioni *nonsense* in cui si tuffa senza alcuna remora un James Franco di giuliva baldanza. Dall'altro ci mostra nuovamente un narratore che disegna puntualmente il racconto di una immensa passione; se la trilogia

dedicata all'Uomo Ragno era tra le altre cose un altissimo omaggio all'universo del fumetto, qui Raimi ci racconta, sottolineandolo letteralmente nei dialoghi, della storia dell'impero Disney come momento centralissimo e definitivo del passaggio dal concetto di *popolo* al concetto di *pubblico*: il Cinema, è chiaro. Il mago di Oz è con ogni evidenza Raimi stesso, un imbonitore da fiera pieno di trucchi nascosti nel doppiofondo del proprio consumato cappello a cilindro (i riconoscibilissimi stilemi dello stile di Sam, le accelerazioni improvvise dei carrelli "posseduti", le soggettive impossibili, le sequenze-clip *incastrate* come strip di fumetti, le deformazioni dell'obiettivo, quella nebbia che resta come firma di una concezione di regia intesa prima di tutto come *inganno*).

Piombato nel mondo di Walt Disney, accolto infatti da una sinfonia della natura che suona i propri variopinti strumenti come in un frammento di *Fantasia*, e non riuscendo per forza di cose a sfuggire al balletto dei nani da





interrompere all'istante con un sonoro "Basta così!", gli toccherà tirare su l'illusione suprema per scamparla del tutto: inventare il Cinema.

Una magia "a metà tra Harry Houdini e Thomas Edison", appunto (avete mai sentito definizione migliore?).

E Raimi recupera tanto della sua filmografia precedente, da [L'Armata delle Tenebre](#) di cui *Il grande e potente Oz* è in sostanza una versione per bambini che ne rimette in ballo autoriferimenti anche davvero scopertissimi, alla strega cattiva Mila Ku-

nis che quando si trasformain mostro verdastro (un po' come succedeva a Bruce Campbell sempre negli *Evil Dead*) ricorda tanto il Goblin degli *Spider-man* per silhouette e movenze.

Questo geniale cineasta in questo nuovo grandissimo film rifrulla ancora una volta tutto in una messinscena che accetta la sfida di un 3D tra i più teoricamente consapevoli tra quelli mai visti al cinema (vogliamo parlare delle fuoriuscite ai lati dei 4/3 della sezione in b/n iniziale?) e che allo stesso tempo non rifiuta l'apparato formale disneyano

di appartenenza. Ribaltandolo con lucidità pazzesca nello scontro finale (tra il cinema di Raimi e il cinema di Walt Disney, in sostanza) in una variazione, stavolta sì gloriosa, del volto-gigante-schermo-fasciodiluce-fantasma-angelostermiatore della [Shosanna tarantiniana](#), mentre il cielo si riempie dei colori della distrazione primaria (come [già ci aveva raccontato Romero](#)), i fuochi d'artificio.

Raimi realizza così il proprio *Twixt*, con Baum al posto di Poe: dalle attrazioni da circo alla propaganda politica per sedare il popolo (pardon, il pubblico!), il Cinema è l'ombra di James Franco che bacia Michelle Williams di nascosto dietro una tenda, catturata dal proiettore, mentre dall'altra parte gli spettatori restano a guardare e immaginare, e sospirano rapiti.

Interpreti: James Franco, Michelle Williams, Mila Kunis, Rachel Weisz, Zach Braff, Bill Cobs, Abigail Spencer
Distribuzione: Walt Disney
Durata: 130'
Origine: USA, 2013



Origini nel cinema

di **pietro masciullo**

"Come ricreare la magia del cinema" è la *quaestio* etica che Sam Raimi mette al centro del suo film. Ponendosi nel solco della riflessione hollywoodiana contemporanea

"Hai il coraggio di andare oltre?"

"Di che parli? Dimmi il finale!"

"Tu. Tu sei il finale che stai cercando..."

Edgar Allan Poe ad Hall Baltimore in *Twixt*

C'è un momento in questo *grande e potente* film - posto in quella abissale prima mezzora di bianco/nero delle percezioni - che configura meglio di qualunque complessa riflessione estetica il senso profondo dell'opera di Sam Raimi. Lo squattrinato mago da fiera è nella sua roulotte, sta parlando con un suo vecchio amore, forse la donna della vita, mentre gli confessa che presto sposterà un altro. Oz non prova nemmeno a fermarla, sa bene che non può essere un degno compagno di vita per lei... *l'imbroglione di professione* è voltato di spalle e nota che nel suo piccolo zootropio (siamo in una fantastica epoca di pre-cinema, dove le immagini in movimento sono ancora attrazioni da fiera, fatte di carta e ombre) c'è una figurina stac-

cata. Prende il suo piccolo barattolo di colla dalla tasca, ne appone una goccia e delicatamente fa di nuovo aderire la *figura* alla *materia*, preserva l'illusione, rimette in moto il meccanismo, crea ancora movimento nelle ombre. L'unica cosa che gli rimane da fare per reagire allo stallo sentimentale è "aggiustare l'immagine" a mani nude e ricreare illusione. La magia è salva.

"Come ricreare la magia del cinema" è esattamente la *quaestio* etica che Sam Raimi mette al centro del suo film. Oggi, nel 2013, senza la minima pretesa che una sterile serigrafia *artist(ica)* del passato possa bastare. Perché l'imbroglione/regista e noi con lui sappiamo bene che la magia delle immagini in movimento ("a metà tra Houdini





e Thomas Edison”), associata dai padri Méliès e Griffith a un’attrazione prima e a una narrazione poi, non è per niente morta negli occhi e nel cuore dello spettatore. Hollywood ragiona da sempre sul proprio passato in *proiezione futura*, e non è un caso che cineasti come Coppola e Scorsese, Gilliam e Spielberg, Cameron e Snyder, Raimi e i fratelli Wachowski, stiano operando riflessioni filosoficamente simili nell’ultimo decennio.

“Che cosa è il cinema?”, pertanto, è la domanda baziniana che non smette di creare nuovi orizzonti di significanza. Perché è il cinema, mutato nell’irreversibile informatizzazione dei processi, che ha l’onere della prova di (di)mostrarsi vivo nella fluida indistinzione ontologica tra materia e suo riflesso. In quella progressiva perdita di traccia referenziale nell’immagine, la pellicola, smaterializzata in un codice binario digitale che è massima immaterialità. Ma c’è qualcosa che sfugge ed è sempre sfuggito ai discorsi sull’ontologia: quella fitta rete di esperienze emotive e identità culturali create ben prima l’ingresso nella Rete. Oz lo sa. E lo sa anche James Cameron che non ha paura di tras migrare il corpo (del film) in un *avatar* digitale creando rinnovate prospettive nel giardino di Pandora, proprio perché intimamente consapevole che lo sguardo tra esseri - *I see you* - resta l’unica vera traccia umana. Come gli occhi di Baby Doll nel *Sucker Punch* di Zack Snyder che si aprono e si chiudono proliferando sguardi di narrazioni nella nuova indistinzione spaziotemporale di universi digitalizzati. È sempre Steven Spielberg che concepisce il cinema al suo stato primo, in quel *cavallo*

da guerra che riecheggia il quadrupede di Eadward Muybridge mosso nei tramonti di John Ford, ossia la cronofotografia del Movimento associata ad una Frontiera dell’anima che non vuole e non sa morire. Mentre Scorsese musealizza e storicizza, evocando il film dalla distanza accademica del suo automa *Hugo*, Gilliam tenta ancora di oltrepassare lo specchio del *mago-maledetto Parnassus* per giocare con le nostre infinite storie(e)identità. Del resto “cos’è l’oceano se non un’infinità di gocce?” come configura magnificamente il *Cloud Atlas* dei Wachowski? Il cinema non può che rifugiarsi tra le braccia di Edgar Allan Poe nel *Twixt* di Coppola, mentre trascina il suo protagonista disperato sulle soglie del dirupo per guardare riflessa nell’acqua l’ultima immagine possibile. L’unica verità ancora intatta: “il finale che cerchi sei tu!”.

Ecco: Sam Raimi si inserisce perfettamente in questo (in)consapevole ragionamento odierno sulle origini nel cinema. Un ragionamento che è ben lungi dall’essere difesa corporativa, ma che tende ad abbracciare nuovi orizzonti percettivi, sporcarsi le mani, “sintetizzare” digitalmente Miti e Tempi, rimanendo ben consapevoli che il Cinema è sempre stato oltre se stesso e dentro se stessi. Perché condannato dalle “origini” a restare in bilico sul dirupo delle identità di Edgar Allan Poe, nel divenire sfrenato di un war horse che rivendichi la sublime inutilità del suo movimento.

Insomma, il cinema vive perché sa ancora riprodurre la “magia” di uno sguardo e di una mano che al momento giusto afferri quel piccolo barattolo di colla...

Attraverso lo specchio

(della letteratura)

di fabiana proietti

Dalla parola all'immagine e viceversa, quello del cinema appare un ritorno alla scoperta delle proprie radici, che trova nella letteratura del meraviglioso un referente imprescindibile



Nella sua introduzione al *Meraviglioso Mago di Oz* nell'aprile del 1900 Lyman Frank Baum scrive che le vecchie fiabe sono ormai obsolete e le biblioteche per ragazzi vanno popolate di "racconti meravigliosi", privi di folletti, fate e nani e soprattutto liberi da quegli «episodi orribili e raccapriccianti inventati dagli autori per trarre da ogni storia una morale che incute almeno un po' di timore». L'educazione dell'epoca comincia infatti ad attribuire un valore positivo alla conquista di una morale individuale, ottenuta senza più strumenti coercitivi o repressivi ma favorita da un apprendimento sereno.

«Con questo pensiero in testa ho scritto *Il Mago di Oz* – continua Baum – solo per far piacere ai bambini di oggi. Questa storia vorrebbe essere una fiaba modernizzata nella quale, conservate le

meraviglia e la gioia, manchino le angosce e gli incubi».

Anche il cinema contemporaneo sembra pervaso dallo stesso desiderio di leggerezza, di abbandono alla fantasia, esplicitato, come abbiamo visto, attraverso una nostalgia irrefrenabile per il cinema delle origini, per l'effetto meraviglioso e onirico dei primi dispositivi cinematografici, che l'esplorazione del 3D ha fatto riesplodere prepotentemente.

Non è forse un caso allora che negli ultimi tempi gli autori che si accostano ai blockbuster attingano alla letteratura per l'infanzia tra la metà dell'Ottocento e i primi del Novecento, che già presentiva – come nel caso di Lewis Carroll che dà alle stampe *Alice nel paese delle meraviglie* nel 1865 – la grande rivoluzione del Cinema o ne era



pressoché coetanea, come in quello di Baum. Dalla parola all'immagine e viceversa, quello del cinema appare un ritorno inevitabile alla scoperta delle proprie radici che trova in questa letteratura del meraviglioso un referente imprescindibile per (ri)catturare l'atmosfera effervescente della propria nascita, l'esaltazione della fiera e della sperimentazione selvaggia dei pionieri, prima delle scuole, dei movimenti, dell'istituzione. In questo viaggio à rebours, il cinema incontra e riscopre una narrazione che anela alle potenzialità dell'immagine e ne fa un canovaccio rigenerante per la sua meta-riflessione sul linguaggio. Già per Carroll, infatti, la creazione di un mondo

fantastico si dà come corollario teorico di una pratica ludica che lo portava a inventare marionette e giochi di prestigio per i fratelli minori, e a ritrarre con una delle prime macchine fotografiche quelle compite bambine dell'età vittoriana che saranno modello per la sua Alice.

Così l'opaco insegnante di matematica Charles Lutwidge Dogdson rinasceva nel doppio *Carol(l)* (il canto, la gioia) nello stesso modo in cui l'Oscar Diggs di Raimi abbandona il triste Kansas in bianco e nero, dalle platee diffidenti, per le meraviglie di Oz, reinventandosi come Mago.

Lo scrittore e il cineasta non parlano altro che di loro stessi, della propria ossessiva attrazione per la lanterna magica, imparando a celarsi tra i protagonisti delle loro opere, capaci di fondere le contraddizioni della loro epoca nel sovvertimento costante delle regole. Da quelle della società vittoriana rigide e repressive, che Carroll contrasta col suo alter ego attraverso le peripezie della sua piccola protagonista in un mondo rovesciato, a quelle del cinema mainstream, che Raimi sembra sempre scardinare dall'interno.

[Tim Burton](#) risponde allo stesso modo, seppure il suo immaginario appaia meno in salute di quello





raimiano.

E raddoppia anzi la posta, perché se Sam Raimi coincide perfettamente con il suo imbonitore da fiera, Burton come Carroll si nasconde in Alice, alla scoperta delle meraviglie, e dunque spettatore del suo stesso spettacolo; ma si attribuisce allo stesso tempo il ruolo, demiurgico, di Cappellaio Matto, quasi a voler rivendicare questo ruolo all'interno dell'industria cinematografica – e paradossalmente nel momento in cui il suo cinema è ormai sdoganato e istituzionalizzato, perdendo il potenziale irriverente ed eversivo degli epigoni letterari.

Accanto a questi enfant prodige degli anni Ottanta anche gli ex *movie brats* Scorsese e Coppola si intrattengono in riflessioni analoghe. *Hugo Cabret* e *Twixt* sono risposte agli antipodi che parlano della grande distanza presa dalle rispettive carriere. Scorsese attinge al romanzo contemporaneo di Brian Selznick per una nuova lezione sul cinema e il suo film, pur recuperando l'alleanza tra infanzia e cineasta/mago, è – come il testo di partenza – una riflessione di secondo grado, mediata e depotenziata rispetto al legame diretto sull'ala della meraviglia e dello shock visivo che i film di Burton e Raimi intrattengono con Carroll e Baum.

Coppola guarda invece a un'altra letteratura, quella gotica di Edgar Allan Poe, e soprattutto al romanticismo dannato che la figura del grande autore americano veicola, per affermare la sostanziale identità tra cineasta e romanziere, un Dante

guidato dal suo Virgilio alla riscoperta delle proprie ossessioni, delle immagini ritornanti del suo intero cinema, per ritrovare attraverso la visione la capacità di narrare ancora, in questo continuo e speculare rovesciamento prospettico tra cinema e letteratura, fotogramma e parola. Come Alice, attraverso lo specchio.



A Oz passando per Disney

di davide di giorgio

FILM DEL MESE

Nel film di Sam Raimi assistiamo al definitivo compiersi del processo di "disneyficazione" del regno creato da L. Frank Baum nei suoi romanzi



Walt Disney nasce un anno dopo l'uscita de *Il meraviglioso mondo di Oz* nelle librerie, una vicinanza che già contiene i crismi di quel lungo corteggiamento fra l'universo tematico del più grande magnate dell'animazione e il popolare romanzo di L. Frank Baum. A scorrere le principali trasposizioni della saga letteraria, infatti, notiamo come la Disney riesca sempre a risultare centrale nel destino delle pellicole.

L'inizio è naturalmente, il più celebre: *Il mago di Oz*, diretto da una serie di registi (con il solo Victor Fleming a raccoglierne la gloria), sotto l'egida del produttore Mervyn LeRoy della Mgm, arriva infatti nel 1939, dopo una serie di trasposizioni mute (cui sembra rendere omaggio il prologo in bianconero). Alle spalle, però, c'è soprattutto, l'exploit al

botteghino di *Biancaneve* e *i sette nani*, che aveva mostrato la spendibilità dei racconti fantasy presso il grande pubblico, incentivando la Mgm a credere nel progetto. Il bello è notare la distanza che comunque LeRoy marca con il cartoon disneyano, perché se una strega è presente in entrambi i film, l'una (quella di *Biancaneve*) è scissa fra la bellezza davanti allo specchio e la vecchia ripugnante che consegna la mela alla protagonista; dall'altra parte abbiamo pure il dualismo strega buona/strega cattiva, ma l'iconografia è più classica. Il resto è l'archetipo di un racconto fantastico che respira degli umori calati nel reale dalla Depressione e dall'imminente Guerra Mondiale e che pure *Biancaneve* non riesce a evitare, attraverso la forma del cartoon gotico.



Quello della cifra "oscura" è peraltro l'altro terreno di confronto fra le due realtà e diventa palese quando la Disney stessa prende in mano le redini della saga trasponendo i successivi romanzi di Baum: il risultato è *Nel fantastico mondo di Oz*, che nel 1985 segna l'unica incursione nella regia del lucasiano Walter Murch. Un film che è stato recuperato a posteriori, soprattutto in virtù della cifra oscura che la casa di Topolino istilla sorprendentemente attraverso le figure di principesse senza testa, compagni di viaggio con testa di zucca che anticipano il *Nightmare Before Christmas* burtoniano e un Re degli Gnomi che minaccia di divorare la piccola Dorothy (ovvero la futura "giovane strega" Fairuza Balk, perché sempre alle fattucchiere si torna, in fondo). Un bel rimpallo di influenze, va ammesso: come a dire che in fondo per parlare con il Mago (e dunque con Oz stessa) devi confrontarti con la Strega (ovvero la parte oscura di quel regno così amabile e colorato).

E anche che quegli anni Ottanta così ondivaghi per la Disney, costellati di flop, sono un'epoca di sperimentazioni dark, come ad avvertire il difficile passaggio di un'epoca, che avrebbe poi trovato nel rinascimento digitale della Pixar il suo giusto approdo.

Così, non stupisce che ne Il grande e potente Oz il processo di fusione tra i due immaginari diventi preminente, attraverso una vera e propria opera di "disneyficazione" della fiaba originaria: se la Strega dell'Ovest acquisisce infatti il suo caratteristico sembiante verdastro grazie alla mela avvelenata (*Biancaneve* docet), è proprio la dinamica dei personaggi a riverberare umori da lungometraggio animato disneyano attraverso l'interazione ironica fra il mago e i suoi insolenti comprimari. Lo stesso uso della Computer Grafica volge poi scientemente alla "cartoonizzazione" di quel Regno incantato che nell'immaginario popolare ha comunque i tratti stilizzati e "concreti" dell'opera originale Mgm. Che a officiare il tutto ci sia Sam Raimi è solo il tassello mancante, essendo il nostro un autentico alfiere della fusione linguistica fra live action e cartoon: ricordate quando si parlò di "cartonizzazione dell'horror" con la trilogia di *Evil Dead*? E lui, Raimi, con fare ingenuo spiegava che il suo unico intento era esprimere l'amore per l'arte e per il bello. Amore per l'artificio del cinema, insomma, e non a caso stavolta chiama in causa pure un autentico illusionista delle immagini come Georges Méliès. Il trono di Oz, insomma, gli competeva di diritto.



roma rendez-vous

• ECV associati

nuovo cinema francese



rom renc

roma

16/21 aprile

**cinema quattro fontane,
casa del cinema,
accademia di francia
a roma-villa medici,
maxxi museo nazionale delle arti
del XXI secolo**

**palermo 21/24 aprile - bologna 23/28 aprile
torino 03/05 maggio - milano 08/11 maggio**

institutfrancais-italia.com

unifrance/films



INSTITUT
FRANÇAIS
ITALIA

INSTITUT
FRANÇAIS
ITALIA

RENDEZ-VOUS NUOVO CINEMA FRANCESE
2013 / 3^A EDIZIONE

PROMISED LAND

di Gus Van Sant

Il mondo delle menzogne

di federico chiacchiari

Scritto e prodotto da John Krasinski e Matt Damon, tutto il film è una riflessione sull'identità dell'America di oggi. Come anche sulle maschere, sulle piccole grandi menzogne che quotidianamente viviamo. In concorso alla 63° Berlinale



Non puoi disegnare un personaggio e tagliarlo all'altezza delle ginocchia
Juliet Polcsa,
costumista di *Promised Land*

Sono gli stivali di Steve Butler, il personaggio interpretato da Matt Damon, l'elemento chiave della storia, scritta a quattro mani proprio da Damon e da John Krasinski. Non potevano, come racconta la costumista, essere stati fatti in Bangladesh, come i primi che aveva indossato l'attore. No, perché il copione pretendeva che quegli stivali, appartenuti al nonno di Steve, fossero stati creati in America. E così la costumista ha cercato dappertutto fino a che non ha

trovato dei fantastici Red Wing su Ebay, che Damon ha indossato "letteralmente un istante prima di girare".

A volte sono i particolari che fanno i film. Più dei registi. Più delle storie. Ma i registi e chi scrive le storie devono essere capaci di cogliere questi particolari, e metterli al servizio delle loro storie.

Promised Land è un film sull'identità dell'America di oggi. In questo in perfetta sintonia "politica" con le grandi storie ame-

ricane che quest'anno il cinema USA ha rilanciato, come non accadeva da tempo, con le opere di Robert Redford, Kathryn Bigelow, Steven Spielberg, Quentin Tarantino e Ben Affleck.

Già, Ben Affleck. Che con Damon e Van Sant costituisce ormai una vera e propria Factory, alla quale si è aggregato questo John Krasinski, attore/scrittore da tener d'occhio (era il "caratterista" sorta di terzo occhio nella commedia *È complicato* con Meryl Streep). L'idea del film è di Krasinski, la propone a Damon che se ne entusiasma e i due cominciano a lavorarci assieme ("Mi ha fatto ripensare a quando scrivevo con Ben Affleck, ho provato una sensazione simile e mi sono divertito moltissimo" racconta Damon). Damon doveva dirigere il film, ma poi impegni su altri set gli han reso impossibile di occuparsi della gestione del film. E qui entra in scena Gus Van Sant.

Che ha questa straordinaria capacità di entrare nelle storie costruite da altri con una sensibilità e personalità tali da arricchire profondamente i progetti senza sottrarli agli "autori" originali. Un regista empatico, insomma. *Promised Land* vive attraverso il movimento esteriore ed interiore di Steve Butler, giovane professionista della vendita, che ha radici nelle campagne americane che dovette lasciare per la crisi economica. E in città si è costruito una buona carriera. Con la sua collega Sue (Frances McDormand) gira le cittadine di provincia, spesso in miseria dopo la grande crisi del 2008, per proporre delle apparentemente lucrose vendite dei terreni, per la compagnia di estrazione del Gas per la quale lavora.



Tutto sembra facile anche nella cittadina rurale di Mc Kinley, ma quando un rispettato insegnante, Frank Yates (Hal Holbrook), gli contesta in pubblica assemblea la pericolosità delle estrazioni, le cose si complicano imprevedibilmente. E peggiorano quando in città arriva un attivista ambientalista, Dustin Noble (John Krasinski), scaltro e affabile che subito conquista i favori degli abitanti del luogo.

Finalmente si può tornare a fare cinema con i corpi veri

Tutto il film è una riflessione sull'identità, come anche sulle maschere, sulle piccole grandi menzogne che quotidianamente viviamo. Quando Steve arriva in città la prima cosa che fa è andare in un negozio locale ad acquistare dei vestiti, per sembrare "come uno di loro". Peccato

che però dimentica l'etichetta e il primo abitante che incontra gli dirà subito che è inutile cercare di sembrare come uno di loro...ma nello stesso tempo ne apprezzerà invece gli stivali, unico indumento che Steve non ha cambiato.

Come stanno cambiando le comunità, strette dalla morsa della crisi e dall'individualismo sociale? C'è ancora spazio per una reale condivisione dei processi decisionali? E quanto è complicato difendersi dalle macchinazioni, dalle "finte storie" (come quella degli ostaggi di *Argo*..) che a volte le aziende costruiscono per dare credibilità ai loro prodotti?

Promised Land racconta di un uomo che, a contatto con una comunità (così simile a quella in cui è nato e che ha dovuto abbandonare), scopre che la sua vita e il suo lavoro sono costruiti, in fondo, su una piccola grande menzogna. E, alla fine, cambierà.

All'interno di un racconto anche molto "tradizionale" (lo straniero che viene da fuori inizialmente in conflitto e che poi si innamora della comunità), tutto il film sembra giocare sui volti, sulle emozioni dei personaggi, sui particolari che ogni singola storia umana racconta. È questo umanesimo, in un mondo/cinema ormai ipercinico, che lo rende così amabilmente diverso. Questa attenzione ai particolari (gli stivali!) e agli sguardi degli attori. Del resto, come ha detto Matt Damon "15 anni fa, quando ho girato *Will Hunting*, Gus mi disse "la regia è fatta al 95% dalla scelta del cast". E finalmente, forse, si può tornare a fare cinema con i corpi veri...

Interpreti: Matt Damon, John Krasinski, Frances McDormand, Rosemarie De Witt, Hal Holbrook, Lucas Black
Distribuzione: BIM
Durata: 106'
Origine: USA, 2012

Il piacere degli archetipi

di **pietro masciullo**

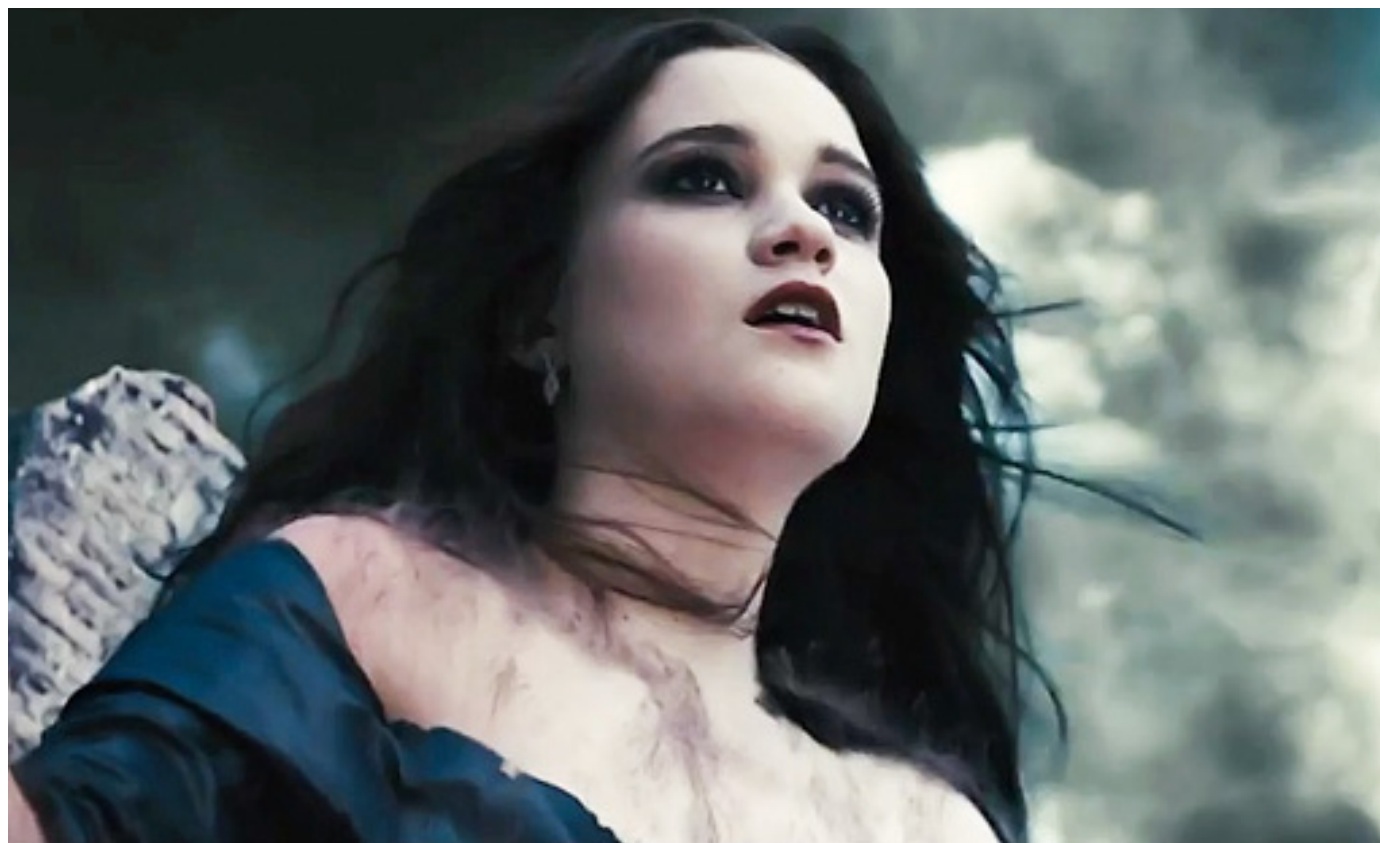
Richard LaGravenese sfodera tutto il suo genuino senso del racconto innestando nel fantasy tradizionale elementi di horror, mèlo, teen movie. Classico esempio di artigianato "seriale" hollywoodiano

Quello che, ancora nel 2013, continua a stupire di Hollywood è la sua endemica capacità di rinnovarsi senza mai rinunciare ad una codificatissima tradizione alle spalle. L'insistita contaminazione di genere dell'ultimo decennio (con i lunghi cicli di *Harry Potter*, *Twilight*, ecc) ha innestato nel fantasy classico elementi di horror, mèlo e soprattutto teen movie, comprovando la ferma consapevolezza della

macchina hollywoodiana che storicamente reagisce alle proprie crisi da un lato aprendosi a ogni innovazione tecnica (la CGI, l'Imax, il 3D, ecc), e da un altro proseguendo a ragionare su archetipi nudi e crudi, a volte banali certo, ma che sanno ancora farsi *immaginario*. Cinema e basta. Qui siamo di fronte ad uno dei più fulgidi esempi di tradizionale artigianato "seriale", lievemente riformulato e ripro-

posto in grande scala: tratto da un best seller di culto per teenager (*La sedicesima Luna* di Kami Garcia e Margareth Stohl), puntando su un grosso budget e su attori famosi in ruoli di contorno (Emma Thompson, Viola Davis, Jeremy Irons) e soprattutto affidandosi alla scrittura/regia di un profondo conoscitore del cinema americano come Richard LaGravenese (sceneggiatore di lungo corso per straordinari film di Terry Gilliam, Clint Eastwood, Robert Redford, Jonathan Demme...può bastare?).

Di cosa parla *Beautiful Creatures*? Semplicemente di adolescenza, di piccoli grandi problemi connessi alla fase più "cinematografica" della vita, ispirandosi al classico percorso di crescita/formazione della letteratura americana. E non è un caso che il film sia continuamente contrappuntato da riferimenti letterari: i due giovani protagonisti Lena ed Ethan comunicano





con le parole di scrittori di culto come Harper Lee, Kurt Vonnegut, Charles Bukowski, ecc. Ossia gli scrittori "proibiti" nella biblioteca di Gatlin, Sud Carolina, quel "Deep South" dove la morale religiosa oltrepassa ogni ragione, intasa di riti e miti la quotidianità e frustra pericolosamente la sfera sessuale. Tocca affidarsi ai libri per evadere al giovane Ethan – interpretato dal talento coppoliano Alden Ehrenreich, che si porta dietro iconicamente tutto il dolore della fanciullezza manifestato in [Tetro](#) e tutto il ribellismo romantico del suo personaggio in *Twixt* – innamorato di una ragazza che non ha mai visto se non nei suoi sogni ricorrenti.

E poi arriva Lena, nuova compagna di classe, giovane maga che sta per compiere sedici anni. Età cardine in cui conoscerà il suo destino: o verrà reclamata dalle tenebre o dalla luce. I due, "ovviamente", si innamoreranno...come interfe-

rirà l'amore con il loro destino? Come reagirà la bigotta società di Gatlin al contatto col "diverso"? Domande retoriche, archetipi secchi appunto (il bene e il male si scontrano nel teatro di un giovane amore), con lo spettatore posto al suo grado *primo* di fascinazione fanciullesca e trasportato dall'intimo piacere di (ri)raccontare.

Di cosa parla *Beautiful Creatures*? Semplicemente di adolescenza

Ed è su questo che si deve ragionare approcciandosi a film del genere, possibilmente scevri da ogni snobismo preconcelto e ragionando serenamente sulla evidente portata socioculturale di operazioni simili.

Ma LaGravenese non si ferma qui. Ci mette tutto il suo genuino senso del racconto, limitando gli effetti speciali – sor-

prendentemente grezzi e naïf, volutamente? – e rinchiudendosi nello sguardo creatore di mondi di Lena (che ricorda un po' la parabola di Emily Browning nel bellissimo [Lemony Snicket](#) di Silberling), la cui battaglia interiore produce letteralmente immagini con sottili citazioni al gotico di Roger Corman o Tim Burton. "Io non so cosa diventerò" dice a Ethan. Insomma: interessanti connessioni con l'immaginario condiviso, un preciso target di pubblico in mente e un intelligente intrattenimento di massa (non) fine a se stesso... LaGravenese, semplicemente, è riuscito in questo.

Interpreti: Alice Englert, Alden Ehrenreich, Emmy Rossum, Emma Thompson, Viola Davis, Jeremy Irons
Distribuzione: Eagle Pictures
Durata: 124'
Origine: USA, 2013

Io volo

di **pietro masciullo**

Robert Zemeckis torna dopo tredici anni alla live action con una potentissima sequenza d'apertura, un microcosmo di traiettorie convogliate tutte verso un unico evento: l'incidente aereo

**"Il cinema non è io vedo,
è io volo"
Paul Virilio**

Il cinema di Robert Zemeckis è sempre in volo. Le sue immagini - almeno dal fatidico 1985 di [Ritorno al Futuro](#) - hanno sfidato a duello i limiti della mera cognizione spettatoriale per retrocedere ludicamente nel regno della pura percezione. Le sue celebri ossessioni per la [forma del tempo](#) e la liquidità dello spazio hanno radici in quelle originarie potenze dell'immagine filmi-

ca che prescindono ogni legge fisica per farsi costantemente *mondo altro*. Cinema e basta. Un regista che *pensa* immagini, tanto da aver abdicato alla live action in questi ultimi tredici anni per inseguire una sublime e paradossale umanità nell'[universo ibrido e performante](#) dello spazio digitalizzato.

E veniamo all'oggi. Strano progetto questo *Flight*, vecchia

sceneggiatura di John Gatins che Zemeckis ha ripreso e subito plasmato a sua immagine: il film inizia con un aereo che decolla (il mezzo di trasporto: come la Delorean, la zattera, il treno...) e un orologio che segna l'ora della sveglia (una firma inequivocabile). Il capitano William "Whip" Whitaker, con seri problemi di alcool e droga, dopo una notte di sesso con la hostess Trina si reca al suo volo giornaliero. Destinazione Atlanta. Ed è potentissima l'intera sequenza iniziale, dove la regia crea un microcosmo di traiettorie convogliate tutte verso un unico evento: un incidente aereo, proprio come in [Cast Away](#). "Act of God" (o del dio-regista) che si fa ancora una volta apocalisse dell'inquadratura e azzeramento delle coordinate spaziotemporali risolte in una fatale percezione (in) soggettiva. Perché per Zemeckis prima dell'immagine c'è sempre e solo l'uomo...

La lunga soggettiva è quella



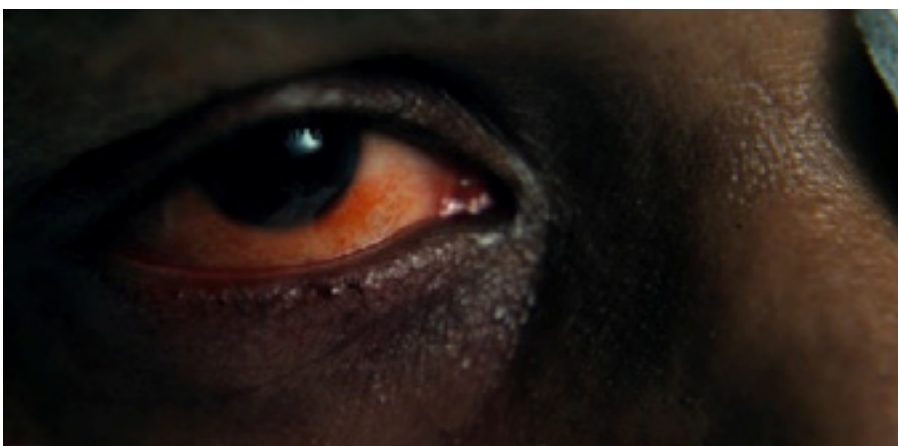


di Whip che viene trasportato fuori dall'aereo, portato a terra con una manovra eroicamente istintiva: capovolgere mezzo e prospettive per salvarsi la vita. E poi ancora quella del risveglio in ospedale segnato da continui stacchi con il dettaglio del suo occhio che si riapre al mondo. In quel fulmineo stacco di montaggio tra occhio e sguardo, in quel primitivo intervallo senza tempo, c'è l'intero cinema di Zemeckis: fatto di corpi sopravvissuti alla morte e fantasmi che ritornano (d)al futuro. Ma lo sguardo deve anche stabilire un contatto, *contact*, per esistere: Whip si trascina verso l'esterno, oltre lo spazio codificato (dell'ospedale) e si ferma in un anonimo sottoscala. Incontra una donna tossicodipendente (Nicole) e un bizzarro cupido malato terminale. Il tempo si ferma di nuovo. Una

piccola sequenza di un'umanità traboccante, dove tre percorsi di sofferenza incrociano per pochi istanti le traiettorie e si stringono in un unico sguardo di complicità. E sì. Basterebbe questa prima ora per amare incondizionatamente *Flight*.

Poi però inizia un altro film (apparentemente) più canonico. La sofferta lotta di Whip contro i fantasmi delle dipendenze; il rapporto ambiguo con Nicole, con l'esilarante amico/pusher interpretato da John Goodman, con il figlio adolescente; infine il terrore della condanna governativa per lo stato di ebbrezza durante l'incidente. Sì, forse è vero: il film ha qualche problema nell'amalgamare e giustificare tutti questi rivoli narrativi, ma non ci si può certo fermare qui. Questa è solo la corteccia superficiale di un'opera com-

plessa e stratificata, che riesce a restituire una contagiosa fiducia nelle forze del cinema: il dolore, il dubbio etico, il perdono, vengono scanditi da un sonoro "materico" che dialoga con lo spettatore a più livelli (compresa la fiammeggiante selezione musicale: da Lou Reed agli Stones, da Joe Cocker a John Lee Hooker) tracciando una vera e propria mappatura sentimentale del protagonista e favorendo ogni attraversamento di soglia emotiva; lo splendido faccia a faccia finale tra Denzel Washington e Melissa Leo, in tribunale, è totalmente delegato ai *primi piani*, marcando l'insistita volontà di andare oltre il detto per scovare verità affettive *prime* nel volto umano. Nello sconfinato paesaggio della vita. Il cinema, insomma, è costantemente dentro e fuori l'inquadratura...e *Flight* diventa l'ennesimo tassello di un preziosissimo mosaico: Robert Zemeckis è sempre in volo attraverso l'immagine.



Interpreti: Denzel Washington, Kelly Reilly, Don Cheadle, Bruce Greenwood, John Goodman, Melissa Leo
Distribuzione: Universal Pictures
Durata: 138'
Origine: USA, 2012

ZERO DARK THIRTY

di Kathryn Bigelow

La guerra seriale

di carlo valeri

Memorabile opera ultima della Bigelow, odissea umana e visiva più fisica che psicologica, che rifonda in un colpo solo parametri drammaturgici, stilistici ed etici dello sguardo e dell'autorialità hollywoodiana di oggi e di domani

I primi 30' sono memorabili. Le autentiche, strazianti voci in fuori campo delle vittime del World Trade Center su sfondo nero sono il punto di partenza di questa nerissima e violenta parabola americana che subito ci immerge claustrofobicamente nelle torture della Cia perpetra-

te ai danni dei terroristi islamici. Porzione di cinema mozzafiato, che ci catapulta in medias res dentro una fauna umana che sembra aver già perduto i bagliori lucenti di un mondo libero. Kathryn Bigelow annulla partigianerie ideologiche per rappresentare un'ossessiva

caccia all'uomo/Bin Laden che rifonda in un colpo solo parametri drammaturgici, stilistici ed etici dello sguardo e dell'autorialità hollywoodiana di oggi e di domani. Privo di ogni contrapposizione tra buoni e cattivi, *Zero Dark Thirty* riformula la convenzionale dicotomia nero/bianco, non tanto per affidarsi alle sfumature di grigio dell'ambiguità umana quanto per immergersi in una bipolarità nero/nero dove non sembra esserci via d'uscita se non quella del sangue versato. Dal post 11 settembre al fatidico 2 maggio 2011 (data in cui gli Stati Uniti d'America rendono pubblica la morte del terrorista islamico), il film di Kathryn Bigelow racconta un *tour de force* di 10 anni passando per Islamabad, Pakistan, Afghanistan, uffici della Cia. Lo fa affidandosi a un personaggio femminile inizialmente defilato,



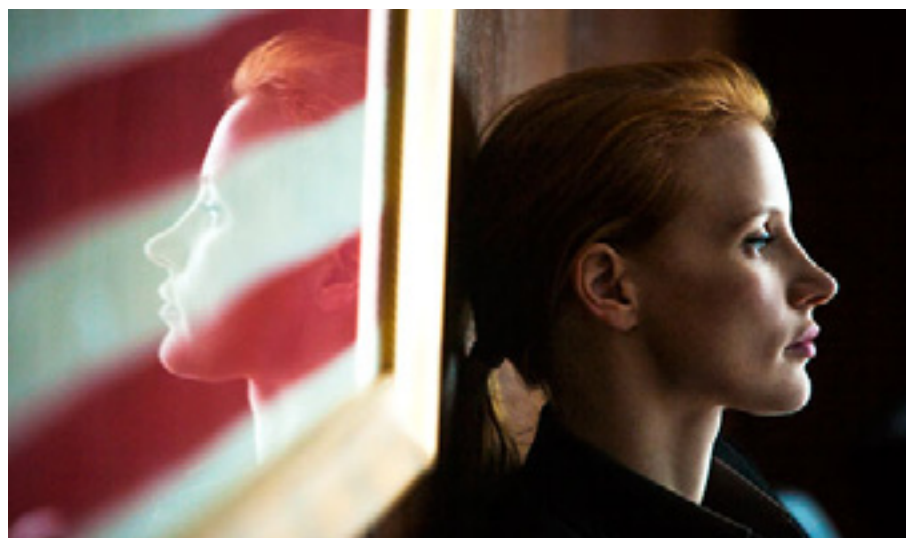


di cui assistiamo passo passo il totale coinvolgimento nelle indagini su Al Qaeda tra interrogatori asfissianti, false piste, attentati, diverbi burocratici. Dopo il trionfo di [The Hurt Locker](#) la regista americana torna a collaborare con lo sceneggiatore e giornalista Mark Boal, realizzando un'opera – se possibile – persino migliore della precedente. Boal recupera infatti l'impronta realistica e frammentaria di quella cronaca di guerra "serializzata" che era *The Hurt Locker*, affastellando indizi, informazioni, personaggi e punti di vista, sperimentando soluzio-

ni narrative ancor più estreme nella contaminazione tra reportage e fiction e scomponendo il plot in tanti microepisodi in cui ogni personaggio sembra passare il testimone all'altro diventando protagonista della scena. Così facendo spiana la strada a una regia della Bigelow di stupefacente rigore documentaristico, antispettacolare, dettagliatissima per sfumature, dilatazione della suspense e movimenti interni. Ne viene fuori un'odissea umana e visiva più fisica che psicologica – memorabile l'interpretazione di Jessica Chastain/Maya proprio per-

ché "senza passato", totalmente devota a un tempo presente inchiodato nell'azione passiva e incessante di un'ossessione quasi allucinatoria – estremamente audace per come riflette sull'invisibilità (e conseguente sacralità) dell'immagine Bin Laden. Un'opera complessa *Zero Dark Thirty*, carica di dettagli che feriscono l'anima e rimangono nella memoria: il pianto incessante dei bambini islamici durante il raid finale dei navy seals, quello liberatorio di Maya che chiude il film, il pedinamento telefonico di Edgar Ramirez nel caos del mercato pakistano, l'esplosione del kamikaze in campo lungo, tutta l'ultima parte che da sola rivoluziona il modello del cinema bellico contemporaneo. Uno dei film dell'anno, senza dubbio. Forse di più.

Interpreti: Jessica Chastain, Jason Clarke, Joel Edgerton, Mark Strong, James Gandolfini, Chris Pratt, Edgar Ramirez, Kyle Chandler
Distribuzione: Universal Pictures
Durata: 157'
Origine: USA, 2012





Rosemarie DeWitt

la verità dietro l'immagine

di francesca bea



Rosemarie DeWitt preferisce non farsi notare, nessun eccesso, nessun gusto per la provocazione. Piuttosto è un volto familiare, di quelli che circondano le nostre esistenze ogni giorno. Con quella sua bellezza spigolosa, elegante e riservata, che anche sulla soglia dei quarant'anni non teme di essere imperfetta, è un corpo che, non appena si riaccendono le luci in sala, sembra quasi andare dissolvendosi, mentre ci volta lentamente le spalle, come sui titoli di coda di [Rachel Getting Married](#), per ritornare là da dove era venuta, il Cinema. Eppure qualcosa di quel suo sguardo tanto diretto e schietto da far male e, allo stesso tempo, così sfuggente da suonare come un invito a rimanere per carpire il mistero che si cela dietro di esso, continua a rimanerci incollato dentro e allora sco-

priamo tutta la necessità della sua presenza. Rosemarie DeWitt è l'attrice che non ci si aspetta e, per questo, della quale non si può fare a meno. Lo sa bene lo Steve Butler di Matt Damon che, mentre continua a vagare in cerca della sua e della nostra terra promessa, è proprio da Alice che non può fare a meno di tornare, perché, tra tutte le menzogne nelle quali si continua ad inciampare nel corso di ogni vita, quella maestrina fragile e allo stesso momento sicura di sé che sa cosa significa prendersi cura di qualcosa non ha bisogno di indossare alcuna maschera per (r)esistere. E a ben guardare Rosemarie DeWitt non è diversa dalla Alice di *Promised Land*, anche lei ha scelto di togliersi dal volto la maschera. Sì perché, a differenza dell'obliquità, pur magnifica, della sua



coetanea Amy Adams che, nel rigore studiatissimo del suo lavoro, "[non è mai stata veramente nessuno dei suoi ruoli](#)", Rosemarie DeWitt non interpone alcuna distanza tra la donna e l'attrice e sceglie di essere (in) ogni personaggio che interpreta. Personaggi che, andando a ripercorrere una carriera

A sinistra: *Standoff*
In basso: *Promised Land*

che dice di preferire la libertà espressiva del cinema indipendente alle ragioni del successo e alle restrizioni delle grandi produzioni, hanno una coerenza incredibile nel portare tutti avanti la stessa idea. Quella della necessità di appartenere ad un Cinema capace di credere nella verità dei corpi. Ma forse è opportuno fare un po' d'ordine. La storia di Rosemarie DeWitt non ha nulla d'incredibile. Inizia come tante altre storie, quando la ragazzina del Queens classe 1974 con un nome pesante sulle spalle - è la nipote di quel campione della boxe, James J. Braddock, che si è fatto carico delle speranze di un'intera nazione - muove i primi passi tra i palcoscenici delle recite scolastiche, pur non annoverando tra i suoi sogni di futuro la carriera d'attrice. A farle cambiare idea è l'interpretazione a Broadway in *Un tram chiamato desiderio* di Francis McDormand, con la quale dividerà il set in *Promised Land*. Il 2000 è l'anno del suo debutto, il ruolo di Michaela in *Anonymous* segna l'inizio di una lunga lista di interpretazioni nelle produzioni off Broadway. Da qui la strada è tutta in discesa, oltre al teatro, Rosemarie DeWitt lavora per la televisione, *Law and Order*, *Sex and the City*, *Rescue Me*, fino ai più recenti *Standoff*, dove incontra il futuro marito Ron Livingston, *Mad Men* e *United*





States of Tara di Diablo Cody. Proprio grazie alla televisione inizia a scoprire che al cospetto della macchina da presa, è possibile, come lei stessa afferma, toccare una profondità e un'intimità non consentita dal teatro. Ed è proprio questo ciò che va cercando.

Il salto sul grande schermo è allora inevitabile. Ma Rosemarie DeWitt non ha alcuna fretta di arrivare al successo, preferisce piuttosto lavorare su un sguardo che, mentre esplora il mondo alla ricerca di un'identità, con una naturalezza che ha del miracoloso, usa prima di tutto il cuore. Più che l'immagine, a Rosemarie DeWitt interessa la verità che si cela dietro di essa. Dopo due piccole apparizioni in *Fresh Cut Grass* e in *The Great New Wonderful*, Ron Howard la chiama a interpretare la vicina di casa dei coniugi Braddock, in una storia che le suona più che familiare, quella di suo nonno. È questo il Cinema che vuole portarsi cucito sulla pelle, quello che come [Cinderella Man](#) mette in gioco tutta la magnifica grandezza degli affetti e delle emozioni, perché di questo e non altro sono fatte le nostre storie. Ecco prendere forma i tratti, che suonano così intimi e familiari, di un personaggio che, film dopo film, la DeWitt sembra non voler abbandonare.

Dopo una manciata di commedie, è lei la Rachel di Jonathan Demme, ruolo che le vale uno Spirit Award come miglior attrice non protagonista e dal



Foto grande in basso: *The Company Man*
Foto piccola: *Nobody Walks*

quale non tornerà più indietro, se non per rendersi conto di esser visibilmente a disagio quando si mette a servizio di grandi produzioni, come [Vicini del terzo tipo](#) o *The Odd Life of Timothy Green*. È nell'incredibile set esplosivo di *Rachel Getting Married*, dove le prove del matrimonio sono una giostra improvvisata, vitalissima e irrisolta, della rabbia, delle speranze, del dolore e dell'amore di cui sono fatte le relazioni, che Rosemarie DeWitt dà corpo a quella donna dal volto incredibilmente umano che, per sopravvivere, tenta di nascondere dietro la durezza e la sicurezza di sé, tutta la fragilità e la solitudine nelle quali, e noi insieme a lei, continua ad inciampare.

Il Cinema vive nelle reazioni dei corpi che lo abitano. Rosemarie DeWitt ne è profondamente convinta, per questo continua a lavorare sulle sfumature che fanno della Rachel di Jonathan Demme un personaggio magnificamente denso e torna a recitare in un film di volti. Nella favola di John Wells, [The Company Men](#), fatta della stessa materia di un immaginario, quello americano, che si rinnova solo credendo fino in fondo nei valori che l'hanno fondato, è la Maggie che mostra al marito Ben Affleck come, per ritrovare la propria identità e rifondare la propria esistenza, sia necessario imparare a prendersi cura delle persone. Sembra quasi di sentire la voce dell'Alice di *Promised Land*...

In *Your Sister's Sister* di Lynn Shelton, Rosemarie

DeWitt fa risuonare il suo corpo sotto i colpi di quelle relazioni familiari che continuano a mettere alla prova le nostre emozioni e al fianco di Emily Blunt e Mark Duplass è Hannah. Lo stesso anno, per Ry Russo-Young interpreta Julie di *Nobody Walks*, una donna in lotta contro se stessa per tenere insieme una famiglia che va sgretolandosi sotto i suoi piedi. È qui che recita al fianco di John Krasinski, autore insieme a Matt Damon, con il quale la DeWitt ha condiviso il set di [Margaret](#), della sceneggiatura di *Promised Land*. Il cerchio si chiude. Seguendo la lucidissima strada percorsa da Ben Affleck, con *Promised Land* Damon e Krasinski vanno alla ricerca di un Cinema che torna alle storie per rifondare se stesso. E le storie vivono nei volti che ci rimandano indietro la materia di cui sono fatte le nostre esistenze, volti proprio come quello di Rosemarie DeWitt.



La verità della trincea i non eroi di Aleksei German

di margherita palazzo

FACES



Nel nuovo anno, che ne segue uno denso di perdite importanti (Wakamatsu, Oshima, Angelopoulos, Noboru Ishiguro, Kaneto Shindo, Chris Marker, Paulo Rocha) ci lascia a 74 anni il russo Aleksei German, cineasta libero, determinato a rifiutare una visione eroica e nobilitante della guerra e figura scomoda per il regime sovietico.

Autore di cinque opere in bianco e nero, tutte ostacolate dalle autorità: tra cui *Proverka na dorogakh* (*Trial of the Road*) del 1971, duramente censurato - al punto tale che il dirigente degli

studios Lenfilm pagò con il licenziamento il suo coinvolgimento nella produzione - e bandito per oltre 15 anni. Solo il sostegno di alcuni intellettuali impedì la distruzione della pellicola, raccontava German in una lunga e affascinante [intervista](#) a cuore aperto nel 1988.

"Una delle accuse che mi sono state fatte è di iperrealismo" spiegava il regista, osteggiato da un sistema burocratico che tentava di occultare la violenza e la crudeltà del combattimento.

"Che vuol dire? Noi abbiamo mostrato esattamente ciò che accadeva. E se ho mostrato qual-



cosa di poco comune, è stato un tentativo di catturare la verità della trincea. Chi combatte la guerra doveva essere rappresentato come bello, giovane e ben rasato. Ma dove avrebbero potuto radersi e lavarsi i soldati in trincea? Nelle foto fatte al fronte si è cercato perfino di nascondere

un foro nella divisa dei soldati: non si può mostrare un soldato sporco!"

"Era unico" taglia corto Aleksandr Sokurov, commosso, alla notizia della morte di German. "Mio padre ha vissuto la sua vita nella piena dignità, senza mai venire meno ai suoi ideali, senza mai svendersi, nemmeno per vanità. Spero che ci abbia lasciato per un mondo migliore" questo il [saluto](#) del figlio.

La morte, per arresto cardiaco, gli ha impedito di completare il suo ultimo lungometraggio, al quale lavorava da lungo tempo: *Istoriya Arkanarskoy rezni* (*History of the Arkanar Massacre*) un adattamento di *Hard to Be a God*, romanzo di fantascienza del '64 di Arkady e Boris Strugatsky, straordinario Medioevo su un pianeta alieno amato anche dal grande Theodore Sturgeon.

Non mancava molto: solo il lavoro sul sonoro. Potremmo vedere il film a Cannes 66 a post-produzione ultimata, presumibilmente portata a termine dal già citato figlio: Aleksei German Jr., regista anche lui (i sorprendenti [Garpastum](#), presentato a Venezia 62, e [Paper Soldier](#), premiato a Venezia 65). Al Lido, si era dichiarato





innamorato dell'[idealismo](#) della generazione dei suoi genitori.

Nato a Leningrado nel 1938, cresciuto in una famiglia di intellettuali - suo padre è drammaturgo, giornalista e sceneggiatore - Aleksei Yuryevich German sogna di diventare medico, ma studia teatro e cinema. Abbandona presto l'esperienza di diligente studente, rivelandosi un personaggio tutt'altro che disposto a obbedire ai dettami della produzione sovietica dell'epoca.

Solo cinque film in tutto, dunque, due cosceneggiati con la moglie e collaboratrice, Svetlana Karmalita; ancora piuttosto invisibili - salvo forse il più noto, grazie anche alla coproduzione francese e alla presentazione a Cannes: *Khrustalyov, mashinu!* (*Khrustalyov, My Car!*) del 1998, ispirato a un testo del poeta Joseph Brodsky (in Italia, come sempre, lo abbiamo visto grazie a Enrico Ghezzi e Fuori Orario).

In un'epoca in cui quasi tutto sembra reperibile, grazie anche allo streaming e alle formule on-demand, sembra che tutto ciò che si può ancora scoprire della storia del cinema sia a nostra disposizione. Ma ci sono grandi cineasti ancora poco conosciuti e distribuiti, e tra questi Aleksei German: una riflessione utile, questa, offerta nella primavera di quest'anno dal curatore di *War and Remembrance: the films of Aleksei Guerman* (il cognome viene semplificato così in lingua inglese) la sua prima retrospettiva completa del Nordamerica, organizzata dalla prestigiosa Film Society of Lincoln Center a marzo 2012.

Una produzione che rielabora la grande tra-

dizione letteraria russa, nello spirito di Puskin, Dostoevskij, Tolstoj, Turgenev, Cechov - dal forte impatto pittorico che ricorda i quadri di Brueghel: così James Quandt nel presentare la retrospettiva completa sbarcata poi anche a Toronto, al TIFF Bell Lightbox, a gennaio 2013, con il titolo *Frozen Inferno: The Films of Russian Master Alexei Guerman*.

In *Sedmoy sputnik* (*The Seventh Companion*), del 1967, tratto da un racconto di Boris Lavrenyov, ambientato durante la guerra civile, gli viene affiancato un regista più "esperto", Grigory Aronov. German rifiuterà la paternità esclusiva dell'opera, che non riterrà mai completamente sua. Come *Proverka na dorogakh*, anche *Moy drug Ivan Lapshin* (*My Friend Ivan Lapshin*) diretto nel 1984, influenzato dall'opera poetica di Boris Pasternak, verrà duramente osteggiato dalle autorità russe, che lo censurano.

Ciò che indigna maggiormente i suoi nemici, dice il critico russo Anton Dolin in un bellissimo profilo pubblicato su "Filmcomment", [The Strange Case of Russian Maverick Aleksei German](#),



è forse proprio l'umiltà dei suoi personaggi, non-eroi, più che antieroi, un aspetto totalmente assente nei film di guerra sovietici degli anni sessanta e settanta.

E poi la sua radicalità: il misto di brillante sense of humor (soprattutto in *Khrustalyov, mashinu!*) malinconia, il talento nello sfumare i confini di sogno e realtà, l'uso spregiudicato di attori non professionisti, la capacità di spezzare la linearità della trama, così come la guerra (o la storia stessa) spezzano la vita umana, magari senza che nessuno assista.

Una resistenza alla linearità e un rifiuto dell'eroismo bellico messi in luce anche in un interessante saggio, *Time Unfrozen*, che analizza alla luce di questi due elementi anche *Dvadtsat dney bez voyny* (*Twenty Days Without War*), del 1976. E alcuni elementi di un visionario e irridente simbolismo (che ha evidentemente influenzato anche il cinema del figlio) che non stupiscono da parte di un regista che in un'intervista del 2000 definiva quello di Fellini un cinema realista.

E un'umiltà che traspare anche dalle parole del regista: se i critici russi hanno finito per inserire *Moy drug Ivan Lapshin* nella lista dei dieci migliori film russi di tutti i tempi, accanto a capo-



lavori come *Zerkalo* e *Andrei Rublev* di Andrej Tarkovski, sempre nell'88 German ribatteva: "Personalmente, non credo che il mio film sia migliore di quelli di Tarkovskij. Quello che non si può immaginare, è la quantità di falsi amici che si sono avvicinati a me dopo questa consacrazione".



Grillini e Franceschini

di leonardo lardieri

FUORICAMPO

Esistere è resistere, ancora oggi. Grillini e franceschini (non il deputato, ma probabilmente sì...) chiusi nei rispettivi conclavi, confondendo rappresentanza e rappresentazione, gridano "extra omnes" agli intrusi. Siamo dentro il postmodernismo ormai, in tutte le sue deformazioni. Il fulmine che ha colpito San Pietro, il giorno in cui Ratzinger si dimette, il postmoderno che costituisce una reazione al modernismo e al razionalismo architettonico, e un invito a rivisitare, a rimodellare le forme architettoniche millenarie del passato con leggerezza e ironia. Proprio l'elemento ironico, quel fulmine improvviso, accomuna il postmodernismo architettonico a quello immaginario. Il moderno ci apparirebbe come il momento in cui il passato ci condiziona, ci sta addosso, ci ricatta. Quelle fumate nere, ben 5, prima di quella definitiva bianca, saranno quindi servite per bruciare i dossier

compromettenti? E quante fumate nere ancora in Parlamento? Camminare, pregare, confessare, tenere la croce di ferro, pagare il conto dell'albergo, viaggiare in metropolitana, colludere con la dittatura argentina; senza la croce saremmo un'Ong pietosa (a tal proposito, chiedetelo alla badessa brigidina Tekla Famiglietti, la suora di ferro, considerata una delle donne più potenti di Roma). Andare tra la gente che soffre, parlare ai franceschini, come Francesco faceva con gli uccelli, e Grillo con i grillini. Questa è rappresentanza, ma anche rappresentazione, teatrino, se pur fuori dal circuito massmediatico tradizionale. Allora come diceva Massimo Troisi, è forse per colpa di Francesco che è nata l'emigrazione degli uccelli, costretti tutto il giorno a "sopportare" il gesuita. La risposta postmoderna al moderno consiste quindi nel riconoscere che il passato, visto che la





sua distruzione portava al silenzio, doveva essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. La fine delle grandi narrazioni e di un concetto trascendentale di verità, avvia l'epoca del disincanto, e nel celebrare la perdita della totalità e dando il benvenuto al molteplice, al frammentato, al polimorfo, all'instabile, il postmodernismo dei grillini e franceschini, mostra alcune connessioni con l'ironia metanarrativa o con la rinuncia a prescrivere modi di vita razionali. Il mondo può non avere senso, ma ha dei sensi; forse non dei sensi obbligati, ma certo dei sensi vietati. Ci sono delle cose che non si possono dire. Ci sono dei momenti, e questo potrebbe essere uno di quelli, in cui il mondo, di fronte alle nostre interpretazioni, ci dice no. Questo no è la cosa più vicina che si possa trovare all'idea di Dio o di legge, ai franceschini e ai grillini. Certamente è un Dio o una legge che si presentano come pura negatività, puro limite, pura interdizione. Grillini e Franceschini si ritroveranno a dibattere del "nuovo realismo", nuovo perché il realismo è tornato in forme nuove, magari attraverso la rete o scegliendo il primo papa sudamericano perché possa indebolire il compatimento degli stati latinoamericani (orfani pure di Hugo Chavez), così come la nomina di Wojtyła ebbe un peso significativo sulla disgregazione dell'ex Unione Sovietica. È un caso... Ovviamente viene da chiedersi: cosa c'è di nuovo nel "nuovo realismo"? Probabilmente non la realtà, che come tale è sempre vecchia. Ma piuttosto la piena

consapevolezza di venire dopo una lunga stagione di antirealismo, in cui Silvio Berlusconi chiede scherzosamente (in una vignetta di Vauro) ai suoi adepti deputati di scattare qualche fotografia al tribunale di Milano, perché non lo conosce, non l'ha mai visto. Non ci sono fatti, solo interpretazioni. I nuovi realisti, grillini e franceschini, vogliono recuperare gli strumenti indispensabili perché la critica sia veramente efficace: la verità e la realtà. I nuovi realisti dovrebbero convincersi anche che la sfera sociale non può darsi senza interpretazione, "mediazione". Il problema non è l'immaginazione, ma il potere, l'ossessione secondo cui non c'è verità, ma solo conflitto, interesse, prevalenza del più forte, e che "interpretare" significhi essenzialmente scendere in guerra, o semplicemente in campo. Il nuovo realismo dice anzitutto "ciò che non siamo, ciò che non vogliamo"; il che, in questo momento, tuttavia, è già abbastanza. Torna alla memoria emblematicamente l'ultima scena de *Il Divo* di Paolo Sorrentino, nuovo realismo e un (neo)realista, che tanto rappresenta la nostra attuale condizione, tra grillini e franceschini, che ci vede spettatori di un cinema non più storico-indiziario o realistico-didascalico, ma di un cinema di genere che si fa arma di accusa, di "mea culpa". La macchina da presa che si avvicina a un Andreotti, che secondo Grillo avrebbe una scatola nera nascosta nella gobba, inespressivo accompagnato dalla voce fuori campo di Aldo Moro, riprende l'immagine finale di *Psycho* di Alfred Hitchcock, a

suggellare il giudizio storico che Sorrentino lascia allo spettatore, un giudizio che è quanto mai esplicito, ma viene pronunciato attraverso l'arabesco postmoderno del cinema inter-nazionale e non attraverso il recupero di una verità indiziaria e storica. Una condanna morale e politica che rimane nella coscienza di ogni spettatore proprio in quanto la condanna giudiziale nei confronti di Andreotti non è stata mai definitivamente pronunciata. Proprio perché la 'realtà' di una verità storica condivisa non è stata mai prodotta, rimangono solo i lacerti immaginari di una narrazione fantasmatica di carattere compensativo. Quindi, se Grillo è il politico per finta (quanta nostalgia per le sue professionali finzioni satiriche del passato) che potrebbe cambiare la fantasia degli italiani, nel capolavoro di Sam Raimi, *Il grande e potente Oz*, il mago per finta ha senza dubbio cambiato la fantasia americana: chiedetelo per esempio a Gore Vidal, Ray Bradbury o Dylan Thomas, permeati nelle loro opere dalla speciale leggerezza del regno di Oz. Il nuovo boscaiolo di stagno Sam Raimi, non si preoccupa continuamente di essere "lucido", e sa che il suo Mago lascerà, come un effetto placebo, i suoi clienti sostanzialmente immutati, ma convinti di essere cambiati. Raimi e i



suoi meravigliosi e "falsi" incantesimi, in cui è più facile dare quel che ti viene chiesto che convincere chi te lo chiede a non averne bisogno. In una visione postmoderna, ecco che allora i grillini (e franceschini) parlanti sono oggi declamanti, proclamanti, maghetti fieristici, per i quali la soggettività starebbe diventando una precaria condizione di interfeccia tra sistemi di scambio organizzati e reti di informazioni razionalizzati, ora che la politica, e forse anche il cinema, in USA con gli algoritmi, che hanno aiutato l'elezione di Obama, e in Italia con le piattaforme di discussione del Movimento 5 Stelle, appaiono come i luoghi d'applicazione del nuovo paradigma informativo e visivo. Esistere è consistere.



Il corpo collegato *l'ultima frontiera*

di federico chiacchiari



C'è una foto che sta girando in questi giorni che, pur essendo tendenzialmente "falsa" (nel senso che mette a confronto situazioni differenti) riesce però in un colpo d'occhio a rappresentare il cambiamento.

Cosa ci racconta la foto? Da una parte come si possano manipolare facilmente le immagini per un uso "concettuale" (entrambe si riferiscono a momenti importanti della Chiesa, ma la prima era ai funerali di Papa Giovanni Paolo II, mentre

la seconda alla sera dell'elezione di Papa Francesco), ma nello stesso tempo, anche, di come sia cambiato il modo di vivere e comunicare gli eventi nell'"era dell'i-Phone". Ci sono altre foto, con angolazioni diverse, che mostrano come anche nel 2005 la folla era lì a fotografare l'evento. Quello che è cambiato è il dispositivo. Oggi tutti fotografano con uno smartphone o un tablet. Oggi tutti possono condividere in rete immediatamente le loro foto e riprese. Non basta dunque vivere



l'esperienza dell'evento, né più solo fotografarla. Oggi vogliamo immediatamente condividere in tempo reale quella nostra esperienza con gli altri. Siamo cambiati molto, in soli sette-otto anni. La tecnologia "touch" è dilagata in pochissimo tempo da un'esperienza che sembrava fatta solo per i "nativi digitali" (i primi i-Pod) a degli oggetti che oggi chiunque può facilmente e comodamente utilizzare. Da "scatta e ricorda", siamo passati a "tocca e condividi". E l'esperienza *touch* sembra quasi essere la quintessenza dell'era digitale, forse proprio perché si ricollega alla manualità, al ritorno del dito come elemento forte di espansione della nostra comunicazione.

Eppure.... Sta già cambiando (ancora) tutto. Uno dopo l'altro ci arrivano segnali forti che indicano che se l'esperienza *touch* non sparirà subito certo diventerà probabilmente meno centrale nel nostro modo di rapportarci alla tecnologia.

E, incredibilmente, sembra invece indirizzarsi verso i nostri occhi. È il nostro sguardo che, presto, diventerà il connettore delle nostre comunicazioni digitali.

Dal "touch" si passerà al "I see you (You see me?): I cellulari e i tablet hanno una videocamera verso l'esterno, ma anche una diretta verso di noi. La macchina "ci vede" e legge il nostro sguardo. Ed ecco che il nuovo [Samsung S4](#) stoppa i video se giri lo sguardo. E ancora possiamo "scrollare" con il movimento degli occhi ciò che vediamo sul display.

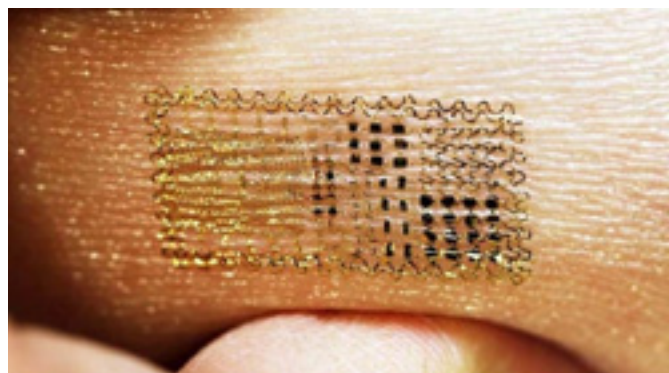
Ma questo è ancora niente rispetto all'esperienza di "visione aumentata" dei [Glass](#), ovvero gli "occhiali di Google", attraverso i quali vedremo un reale continuamente connesso con il virtuale. Mentre la Apple sta per lanciare il suo [I-watch](#) (davvero torneremo ad avere un orologio al polso per essere connessi?), qualcuno rilancia con





le [Smart Shoes](#) che leggono i nostri movimenti, possono parlare e dialogare con la rete, o con delle [Cuffie collegate](#) direttamente dal nostro cervello per la scelta della musica che, a seconda del nostro stato d'animo, vogliamo ascoltare. Fino al [processore tipo tatoo](#) che si applica al corpo per rilevarci problemi di "malfunzionamento" (un po' come già avviene per le auto..), ovvero che monitorano in diretta il nostro stato di salute (il Paradiso degli ipocondriaci...)

Non siamo più legati (solo) al "touch", dunque. Ma l'intero nostro corpo diventa un'esperienza digitale complessa. Il corpo diventa collegato e connesso. La tecnologia si indossa e vive con noi. Siamo già cyborg?



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



Extra Omnes

Abele e Caino s'incontrarono dopo la morte di Abele. Camminavano nel deserto e si riconobbero da lontano, perché erano ambedue molto alti. I fratelli sedettero in terra, accesero un fuoco e mangiarono. Tacevano, come fa la gente stanca quando declina il giorno. Nel cielo spuntava qualche stella, che non aveva ancora ricevuto il suo nome. Alla luce delle fiamme, Caino notò sulla fronte di Abele il segno della pietra e lasciando cadere il pane che stava per portare alla bocca chiese che gli fosse perdonato il suo delitto. Abele rispose: *"Tu hai ucciso me, o io ho ucciso te? Non ricordo più: stiamo qui insieme come prima"*. *"Ora so che mi hai perdonato davvero"* disse Caino *"perché dimenticare è perdonare. Anch'io cercherò di scordare"*. Abele disse lentamente: *"È così. Finché dura il rimorso dura la colpa"*.
(Jorge Luis Borges)

thief