



SENTIERI
SELVAGGI

magazine

n.9

settembre/ottobre 2013

Girotondo

Da *Sacro GRA* a *The Grandmaster*,
da *Rush* a *Mood Indigo*,
il racconto di un magnifico fallimento

Un percorso triennale per capire, ideare, praticare e
definitivamente fare cinema



GLI OPEN DAY

venerdì 3 maggio

dalle 19.00 alle 20.00

venerdì 31 maggio

dalle 19.00 alle 20.00

sabato 15 giugno

dalle 11.00 alle 12.00

sabato 7 settembre

dalle 11.00 alle 12.00



11

EDITORIALE

5 Road to Nowhere. Ci siamo fatti il funerale da soli

CUORE SELVAGGIO

GIROTONDO

9 La fine di un piacere, l'inizio di un incubo
Il punteruolo rosso

14 Quello che ci rode dentro

18 La perfezione

21 Il miglior tempo

LOCARNO 66

Locarno, radicale e impegnata

24

27 Le scommesse vinte

28 Il meccanismo del cinema

29 Destino in lotta

30 La nostalgia e la grazia

31 Aperti alla vita



33

VENEZIA 70

Il signore dell'anello

36 Con gli occhi chiusi

45 L'ultimo spettacolo

47 La città invisibile

49 Il peso del volo

51 L'inferno e l'amore

52 Ritorno alla fine del tempo

54 Il post-cinema

56 L'onestà dello sguardo

58 In prima persona. Conversazione con

Daniele Gaglianone

FILM DEL MESE

RUSH

Su di giri

Ron Howard. Riportare indietro il cinema 68

ULTIMI BAGLIORI

Mood Indigo- La schiuma dei giorni 73

Florilegio con figure 75

The Grandmaster 78

Foxfire. Cattive ragazze 80

Moebius 83

Bling Ring 85

Gravity

64



87



95

FACES

91 Anna Magnani. Dentro le sue rughe

Giuliano Gemma. L'addio di Ringo



Sentieri selvaggi magazine

n.9 settembre/ottobre 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

Giovanni Bogani, Chiara Bruno,
Massimo Causo, Tonino De Pace,
Davide Di Giorgio, Marco Grosoli,
Leonardo Lardieri, Pietro Masciullo,
Fabiana Proietti

Progetto Grafico
Giovanni 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)

Road to nowhere

Ci siamo fatti il funerale da soli

di **federico chiacchiari**

Una volta, era il 1992, facemmo un numero intero di *Sentieri selvaggi* sulla "Malattia", solo perché in quel periodo "uno di noi" stava male...

Come dire che è connaturato alla storia pubblica e privata di questa rivista la riflessione/messa in gioco di/su se stessi. Che non è guardarsi l'ombelico, no, piuttosto è lasciarsi a tal punto lacerare dalle proprie storie/emozioni, da riversarle su quello che vediamo, come lo vediamo, perché lo vediamo...

Tante persone, redattori e amici, sono passati dentro questo strano "giocattolo" della critica che chiamiamo *Sentieri selvaggi*, ma ogni volta l'elemento personale, lo sguardo interiore di chi guarda il film sembra sempre – per noi – quasi più importante dei film stessi. Conta più lo sguardo che lo schermo, più quello che vediamo, crediamo di vedere, e soprattutto sentire, che le storie che il cinema ci racconta esplicitamente. Di più, sembra proprio che delle storie che il cinema parrebbe raccontare non ce ne

fregghi niente. Ci interessa quello che il cinema produce dentro di noi, gli anti(corpi) che produce, il metabolismo emozionale/intellettuale che ci provoca. E se questo coincide con le anime desideranti degli altri "selvaggi", senza ammetterlo né rivendicarlo mai, per un attimo siamo (forse) felici. E ci sono cinema e cineasti che provocano queste "scie d'amore" dove sembra quasi che non sia ammessa che una sola, possibile e inequivocabile, visione. James Gray è uno di questi registi, Clint Eastwood, a volte sono film (*Simple Life* di Ann Hui), altre volte cineasti che facciamo finta di non confondere (Hong Sang-soo, Tsai Ming-liang, Kore-eda, Jia Zhangke, ...).

Poi arrivano le crisi, ripetute e periodiche dentro *Sentieri selvaggi*. Crisi intellettuali, perdite di sé, smarrimenti individuali e collettivi che quasi senza alcun pudore evitiamo di nascondere, a noi stessi in primis, poi al mondo.

Questo numero, quasi con perfida autoironia chiamato "girotondo" (curiosa affinità con i giochi



da bambini, dove non a caso si finiva "tutti giù per terra"...), sembra essere un viaggio nel vuoto, "il racconto di un magnifico fallimento", appunto. In realtà ci racconta esattamente l'opposto.

Sere fa vedevo una puntata di una trasmissione di Sky dedicata al grande calciatore Johan Cruyff, l'artefice e il punto di riferimento – geometrico, tecnico e culturale – di quell'Olanda degli anni settanta, che rivoluzionò definitivamente il gioco

del calcio, pur non riuscendo a vincere nulla. Ma, nella Storia del Calcio, tutti ricordano la straordinaria complessità e originalità di quella macchina da gioco che era la nazionale orange di quegli anni. Ovvero: non sempre sono quelli che vincono che fanno la Storia. La storia la fanno, a volte, anche i magnifici perdenti. Ma devono essere perdenti in grado di trasfigurare quello che fanno in qualcos'altro, di manipolare il "gioco d'amore" (con un pal-

lone o un film o un testo, poco importa) in un atto sovversivo di liberazione. Scegliere di abolire i ruoli nel calcio, adottare la tattica del fuorigioco come un'eversione che improvvisamente "restringe" il campo, e dà forza alla compattezza e alla tecnica e alle veloci geometrie, furono atti di liberazione dal calcio "antico" che proprio nella tradizione italiana (ma non solo...) aveva dominato negli anni sessanta.

Ecco, mi piacerebbe immaginare questa banda di folli che sta dentro *Sentieri selvaggi*, come dei "magnifici perdenti", tali solo perché hanno scelto di vivere "dannatamente liberi", e di non associarsi ad altra loggia o cosca o partito che non sia questa "strana famiglia" di nome *Sentieri selvaggi*, quella che ti fa smettere di contare i bicchieri perché lo sai che quel giorno qualcosa è cambiato per sempre, hai letto e scritto troppo per non scegliere di perderti, dolcemente e consapevolmente.

E allora ecco che ci si attacca ai film degli altri, quello che non ha amato abbastanza *Rush*





(come si è permesso?), quell'altro che ha osato non parlare di capolavoro per l'ultimo Wong Kar-wai. E giù attacchi contro film che ci aprono il mondo (*Gravity*) ma che con il dolore dentro non possiamo più vedere, come accecati da una rabbia nuova dove dai film pretendiamo un "piacere" che metta in moto contemporaneamente tutto il nostro testosteronico attaccamento alla vita.

E, come delusi in questo dolce abbaglio (del cuore, più che degli occhi), urliamo tra Munch e Ginsberg il nostro "il cinema fa sempre più schifo".

Arriviamo ad odiare per troppo amore. Ci mettiamo alla ricerca del Sacro GRA, mentre ci perdiamo dentro *Mood Indigo*, per poi rimanere attoniti a vedere un minuto e poco più di [un meraviglioso film/lacrima di Monte Hellman](#) nel suo *Future Reloaded*.

Non sono d'accordo con questa tristezza, mi viene da dire, consapevole del nonsense di questa frase, anche se mi commuovo letteralmente nel leggere le storie che poi raccontiamo. Forse

perché come dice [Paul Schrader](#) "non sappiamo più che cos'è il cinema", mi risulta molto difficile odiarlo o schifarlo. Come la vita, del resto.

Ma si arriva sempre al punto in cui bisogna rompere l'oggetto d'amore, uccidere ciò che si ama, come in tutte le storie più dure e tormentate del mondo. E in quel momento non vediamo più con il cuore ma con la collera divina che ci portiamo dentro, e vorremmo abbattere

muri, vedere con gli occhi di Superman, massacrare i dannati Farisei della critica, quelli che custodiscono i loro micropoteri dentro le stanze (inutili) dei Ministeri della Cultura.

Noi siamo qui, ingenui e perversi come sempre, a lottare per mantenerci vivi. Per dare senso ai sogni di un tempo che oggi non riusciamo più a vedere. Ancora giovani, siamo invecchiati. Io forse giovane non son stato mai...





Girotondo

Il cinema e il fallimento

La fine di un piacere l'inizio di un incubo

di simone emiliani



Cosa resta di una passione, di un colpo di fulmine cominciato più di 30 anni fa? Nulla o poco più. Il cinema ha sedotto, tradito, rifiutato, lasciato a terra con le ossa rotte. Quel binomio passione-lavoro non può esistere, forse è stato sempre impossibile. Ma di certo ha risucchiato dentro un vortice da cui è difficilissimo oggi uscire. Ha prima promesso che sì, ci si poteva vivere. Dove lo sforzo tra lavoro-passione e guadagno concreto era sempre spropositato e che oggi è diventato insostenibile. Facendo di più il danno di tagliare fuori dal mondo del lavoro (quello vero) una parte generazionale tra i 35 e i 50 anni, che con la scrittura (tra giornalismo e critica) pensava di camparci dopo anni e anni buttati tra preparazione, frequentazioni di festival a spese proprie, articoli mai pagati perché questa era la gavetta. Una gavetta che dura tutta una vita. Dove si pretende più impegno, più cose da fare, più tempo da de-

dicarci (chiamando anche il sabato e la domenica). O pubblicazioni che promettono pagamenti e intanto continuano a chiedere articoli. O crociate su cinema da salvare che appaiono già perse in partenza. Poi i tuoi "committenti" spariscono nel nulla, evaporati nell'aria, sapendo che tu, povero stronzo, un avvocato non te lo puoi permettere per fargli causa perché ti verrebbe a costare di più di quei quattro spicci che ti avevano promesso. Peccato che di queste situazioni non ce ne siano una, ma 10 forse 20. E capite il danno.

Ecco uno che ci ha investito forza, preparazione, lavoro e come è rimasto. Ecco che quindi il piacere del confronto, il discutere su un cinema che si ama o si odia, su film da difendere con forza o attaccare con veemenza, viene meno. Anzi, se 10/15 anni fa era un contatto, un dialogo irrinunciabile, oggi diventa soltanto noioso e si spera di esaurirlo nel più breve tempo possibile.

Don't give up

NON TI ARRENDERE

Director

Editor

Amir Naderi



Ecco che allora i film, quelli che hanno attraversato la tua vita, diventano tutti insieme quelli che ti hanno tradito. Quelli che tu difendevi, amavi, odiavi si sono alleati tutti contro di te. E allora tu inizi a ripagarli con la stessa moneta, detestandoli a tua volta. E oggi capisci che sono solo quattro gli elementi che devono esserci per farti piacere un film o almeno uno di questi ben sviluppati: emozione, adrenalina, un omicidio con indagine e belle fische. Ma non è detto che se anche ce ne siano uno o due o tre il film possa essere bello. Come nel caso di *The Grandmaster*, emozione cristallizzata che ti mette solo paura di rivedere il vecchio Wong Kar-wai, quello che negli anni '90 reputavi uno dei migliori registi al mondo. Quando ancora il cinema ti piaceva.

Il cinema fa sempre più schifo dice Sergio Sozzo.

Ed è vero. E forse questa consapevolezza riesce a far riprendere quella lucidità, quella distanza, quella freddezza con cui dobbiamo guardare i film. Magari in piedi, con un occhio sullo schermo e l'altro a spippettare sul cellulare. Altro che citare Truffaut, altro che cazzate del tipo "il nostro cinema la nostra vita"... E menomale, vengono alla luce alcuni abbagli clamorosi come quello di Alfonso Cuarón e il suo *Gravity*, quel suo vuoto simulato che invece nasconde solo il vuoto di idee, con la rappresentazione di uno spazio ancora più distante della sua reale distanza fisica. Non ci si affeziona a nessuno. E si rimpiange il tempo perso lì dentro alla sala invece di provare a cercare un lavoro serio, vero.

Poi c'è *Rush* invece. Che i quattro elementi ce li ha tutti pompati all'ennesima potenza. Dove riesci a immaginarti il film anche girandoti un attimo, sentendo solo i suoni e senza neanche vederlo. Non c'è l'omicidio vero e proprio ma è come se ci fosse, nascosto nel modo magistrale in cui Ron Howard ha mostrato la riunione tra i piloti prima della gara nel circuito di Nürburgring. E lì senti ancora qualche vecchio brivido, che ti fa anche incazzare, perché pensi che la tua passione ti possa fregare un'altra volta. Ma pensi anche come ti saresti goduto molto di più quel film se avessi fatto tutt'altro lavoro, se con la scrittura con la critica il giornalismo non avessi mai avuto a che fare.

Il cinema fa sempre più schifo. Dove anche *Il grande sonno* di Hawks oggi può diventare solo "un grande sonno".



Il punteruolo rosso

di sergio sozzo

...ogni entrata stessa è un germe cristallino, un elemento componente...via via si tratterà di entrare in un nuovo elemento e di moltiplicare le entrate. Vi sono entrate geografiche, psichiche, storiche, archeologiche eccetera: tutte le entrate in Roma... (Deleuze)

Intervistatore TV: "Conosce il cinema italiano?"
Toby Dammit: "Fingo di ignorarlo".

Il cinema che si vede in giro a settembre/ottobre 2013 è mostruosamente vecchio, talmente a marcia indietro che quando Wong Kar-wai suona *C'era una volta in America* non ti sembra nemmeno più una citazione, un omaggio, un saluto, quanto la cosa giusta da fare: tra una piroetta, un cartello esplicativo ancor più vertiginoso dei colpi di kung fu, e un salto temporale, potremmo tranquillamente essere tornati a ritroso dal sublime *Grandmaster* sino a Sergio Leone, senza percepire lo scarto. L'esempio più eloquente è un film di po-

chissimo interesse come il *Gravity* di Cuarón, con un copione da pedissequo manuale di sceneggiatura (struttura per tappe e obiettivi intermedi, cordoni ombelicali, incubazioni, posizioni fetali, cadute e rinascite dall'acqua...), scrittissimo, teatro filmato che usa appunto l'espedito spaziale per chiudersi nel proprio cinema da camera, scambiato per avamposto d'avanguardia tecnologica per via della sicuramente sorprendente, assolutamente abbacinante, alla fin fine controproducente muscolosità del prodigio stellare in fluttuante





3D. È chiaramente di gran lunga più fantascientifico *Sacro GRA*, questo oggetto non identificato di Gianfranco Rosi, che vive infatti il suo fascino maggiore, al di là del proprio strepitoso afflato teorico-ascetico sull'immagine apocalittica di *fila* (di uscite/entrare, di macchine, di finestre di palazzina, di croci, di anguille...), soprattutto grazie alla natura virale che va di giorno in giorno assumendo, tra conferenze stampa *on the road* e cartelli luminosi che ne festeggiano la vittoria sul raccordo. *Sacro GRA* incarna così l'emblematica situazione di rappresentare da un lato ancora un cinema non proprio avveniristico (in sostanza una sorta di remake meno funambolico dell'ultimo insuperato quarto d'ora del *Toby Dammit* felliniano – a Venezia quello di Rosi appariva come il vero omaggio a Fellini, senza l'ufficialità Scolastica), e dall'altro di sperimentare, primo caso del tutto riuscito in Italia, una strategia promozionale-comunicativa di piena contemporaneità, quella sì per noi assolutamente inedita. *Li farò esplodere*: il cacciatore di punteruoli rossi, il solitario e ossessivo vendicatore di palme trucidate, assume allora l'epica statura di segno di cinema altissimo, personaggio quasi mitologico nella propria fallimentare battaglia alla stregua del Dottor Gondry nel disperato *La schiuma dei giorni*, che sembra essersi messo in scena da solo per dirci che no, non si può sopravvivere allo spettacolo, non si può



non finire prosciugati, e neanche il creatore può salvare i corpi dallo svilimento dello spettacolo, da cui non si esce davvero mai. Si tratta del *principio economico secondo il quale di pagante non vi è che l'entrata*, per dirla ancora con Deleuze o Nicolini: *Non esiste unità di Roma, salvo quella dello spettacolo che ne ricollega tutte le entrate. Lo spettacolo diventa universale e non smette di crescere, proprio perché l'unico oggetto sono le entrate nello spettacolo, che sono, in tal senso, altrettanti germi*. Ancora puntueruoli rossoferrari – ecco infatti forse la definizione migliore del capolavoro di Ron Howard, *Rush*, che di fatto racconta unicamente di come nello spettacolo si possa entrare ma mai più uscirne (lo spettacolo ti entra dentro, trasformando ad esempio Lauda alla stregua di una macchina al pit stop nello strepitoso frammento ospedaliero della pellicola), davvero il miglior film americano dai tempi dell'episodio pilota di *Luck* di Michael Mann (e malgrado le reticenze del direttore di questo magazine). *Rush* è la "cosa" più avanzata in sala in questi giorni giustappunto in virtù del proprio classicismo (come fu *Lincoln* qualche mese fa, Aldo), perché ci racconta ancora una volta di come il cinema preceda gli

uomini, i film, le storie, le vite (anche *Toby Dammit* nei suoi giri fuori porta del finale guida una fiammante Ferrari). E però allo stesso tempo *Rush* non "contiene" in alcun modo (miracolo vero della sceneggiatura di Peter Morgan) tutti i riferimenti formulaunistici che in tanti hanno cercato di venderci, anche giustamente (correttamente Corman, Frankenheimer, Tony Scott...), ma di fatto se è posseduto da un'ossessione non è mai quella della rivalità tra i due piloti o meno ancora quella per la velocità, quanto quella per la ricerca di un'immagine, un'inquadratura, un'intuizione che siano pienamente, ancora "affermative" (altrimenti diamola subito e direttamente vinta a Lindelof e Aaron Sorkin, e non se ne parli più). Ecco, Howard che è da sempre un cineasta positivista ha davvero fatto il suo film più affermativo, e dunque quello più gonfio e straripante di cinema, inteso sempre deleuzianamente come *l'insieme ordinato dei propri germi, o la trasversale di tutte le proprie entrate*. Ovviamente, il miglior cineasta in circolazione nelle sale resta però James Wan, e il suo venturo *Fast & Furious 7* potrebbe da solo rendere inutile tutta la Storia del Cinema che ci precede, come spesso accade.



Quello che ci rode dentro

di aldo spiniello



"A me il cinema fa sempre più schifo"
(Sergio Sozzo)

Oggi è un giorno balordo
la bottiglia mi scoppia in testa
e io non sono ubriaco

Molto tempo fa, avevo un sogno ricorrente. Ero a letto e dormivo e venivo svegliato dolcemente da un rumore tenue e insistente che proveniva dal pavimento. Mi alzavo e appoggiavo l'orecchio a terra, per sentire meglio. E avevo, d'un tratto, la netta impressione che quel rumore fosse provocato da un lento, inesorabile, famelico rosicchiare. Stacco e cambio d'inquadratura: ecco una bestia informe scavare la terra a partire dalle sue viscere più profonde.

Non avendo mai frequentato né maghi né analisti, non ho approfondito il significato di quel sogno. Ma ora, magari, posso distintamente vedere quella bestia, dargli una forma e un nome. Un

punteruolo rosso. Già, proprio quel maledetto punteruolo che mangia le palme lungo il Grande Raccordo Anulare e, con esse, l'anima dell'uomo. Nel mio sogno avevo, più o meno, prefigurato il "pasto indegno" che divora il mondo e, ovviamente, il cinema. Perché, a dispetto dei nostri piaceri e dispiaceri, delle più improbabili reticenze o incomprensioni (caro Sergio...), è evidente che i film siano sempre più zoppicanti, incerti, incompleti, mostruosamente deformi. E nemmeno *Rush* (caro Sergio...) ha quella purezza cristallina di cui a volte si ha bisogno (*War Horse*, forse, ma non ho regni da dare per un cavallo...). *Rush* è tortuoso, obliquo, "arcigno come Lauda". Un "capolavoro"

malato, forse (la uso questa parola, così la smettete di rompere le palle...). Malato come ogni altro film che ormai ci è dato da vedere. Malato come tutto, come tutti. Come l'idea stessa di cinema che si è venuta a comporre a partire dalle immagini di questo mondo. Già "questo" mondo... Perché se poi vogliamo parlare di un altro mondo, allora va bene tutto. I film raccontano sempre lo stato di salute di chi li fa, ci diceva una volta Assayas. E raccontano, per forza, anche di chi li vede e li sogna...

Abbiamo avuto l'incoscienza e la presunzione di pensare ai [film come a delle case](#). Film che sono "come le fiabe, creano attorno a noi un mondo comodo, integrato, stabile, con pochissimi squilibri, gli stessi che sperimentiamo su di un otto volante: squilibri che sappiamo di poter superare, squilibri che ci rendono vulnerabili per un attimo, che ci fanno perdere e ci rendono felici". In ogni caso, però, sempre in grado di accoglierci, di offrirci riparo dalle storture e dalle delusioni, di regalarci speranze, nuove prospettive, vie di fuga. "La stanza in fondo". O meglio, due stanze più servizi, vitto e alloggio. Ovviamente il bagno. In fondo a destra o a sinistra, ormai è uguale. Ma semmai c'è stato un tempo in cui l'illusione aveva le sue ragioni, ora che senso ha? Le case e i film cambiano forma e, nella schiuma dei giorni, si restringono fino a non poterci stare più dentro. I tetti crollano e le

pareti crepano (ormai odio i corsivi...). Sì, lo dice anche Tsai Ming-liang, i muri si ammalano come le persone, piangono, lasciano apparire le pieghe del tempo. Le cose si umanizzano e corrono verso la morte. E i film altrettanto. Sono oggetti strani, sbilenchi, senza più centro né struttura. Le storie si aggrovigliano e compiono giri strani, vanno in panne come le auto e si fermano all'improvviso. Ma non è un problema solo di storie, sceneggiature, racconti. La ferita è nella stessa trama essenziale del cinema. I punti di sutura non tengono più e salta ogni raccordo, grande o piccolo che sia. Non possiamo mai vedere un controcampo da quel palazzone asfissiante sul GRA. È tutto fuori-campo, la bellezza, la vitalità, la speranza, il futuro. E non aveva forse previsto tutto [Malick](#), quando provava, invano, a trovare la Grazia fuori da ogni raccordo? Le persone son sole. Tirano avanti come possono, chattano, sbarcano il lunario da zoccole per concedersi un altro po' di nulla, accontentandosi della mozzarella, nonostante preferiscano le trecce. Nascono e scompaiono, lasciando il silenzio sulle loro vite e il vuoto in quelle degli altri. Che fine ha fatto il Razor di Wong Kar-wai? Sarà rimasto sepolto dalle macerie del film. Del resto anche il set è esploso. È devastato e abitato da [cani randagi](#) che piangono e mangiano cavoli crudi. Lo spazio non è più certo, identificabile. In quale parte del mondo siamo, a quale uscita del





GRA? Il tutto si è aperto e ricomposto in un vortice mobile e immobile, infinito e nullo, da percorrere senza sosta, senza più distinzioni tra albe e tramonti, passato, presente e futuro. È fantascienza. Come la realtà. L'agghiacciante perfezione di un giro a vuoto. E non basta certo ricreare lo spazio in postproduzione per immaginare un futuro del cinema (e delle cose), come fa Cuarón. Perché *Gravity* non traccia altre strade. Ci tiene in pugno, certo, ma si aggrappa alle consolazioni della scrittura e dei pezzi di bravura (*Locke*?). E, soprattutto, non può rinunciare all'elemento più antico e sacro, il corpo (e allora quanto è più radicale e bello *All Is Lost* di Chandor?). Finora solo Andy Serkis ci ha provato con coscienza. E attendiamo il suo *Muybridge* (*Freezing Time*) per salutare definitivamente il cinema del XXI secolo. Quello che potrà fare a meno di noi.

Sì. I film non ci accolgono più. Al cinema, col cinema, di cinema, non si campa. Lo dice sempre anche mio padre. E allora, probabilmente, tocca andare a lavorare, come fa Romain Duris. Per far quadrare i conti, per salvare quel poco che c'è ancora da salvare. Tocca sottomettersi alle leggi dell'industria, trasformare il corpo in macchina, integrarlo nell'ingranaggio, come fanno Lauda e Hunt. A garanzia della perfezione autarchica del GRA, del giro a vuoto. E non importa se la rabbia monta e si ha voglia di bruciare come le *foxfire* (per quanto ancora riuscirà ad essere così radicalmente resistente Laurent Cantet?).

Ma il punto è proprio questo. Basta rinunciare al colore e adattarsi. Di film e di posti chiusi, asettici, accoglienti come ospedali, il mondo è pieno.

Cos'è che dice Gondry? Cos'è che rende *Mood Indigo* un film enorme, ben aldilà di ogni sterile e miope valutazione di fedeltà allo spirito del romanzo? Certo, l'ammissione che con il cinema non si salva nessuno, nemmeno i propri personaggi. Ma soprattutto la disperazione di una domanda personale e, quindi, universale: fino a quando potrò fare il MIO cinema di famiglia, quello che sogno





e immagino, fino a quando potrò giocare con i *Be Kind Rewind* dell'*Atalante* e sostenere la mia insostenibile libertà? Fino a quando potrò salvare me stesso? "Quello che facciamo non serve a un cazzo?" fanno eco Gaglianone e Mastandrea. La domanda è questa. E non è una linea d'ombra che si può superare con una sbronza a un matrimonio...

Il fatto è che, pur se ci giriamo intorno, sono questi i film che ci piacciono ancora. Questi corpi infetti, che sembrano miseri resti dopo un terremoto. Possiamo non comprenderli subito, non dividerli, non ammetterli. Si può rifiutare *Sacro GRA*,

non riconoscendo come nostra la disperazione di quei percorsi tangenziali, quello stare o al confine o irrimediabilmente già reclusi. "*Da Roma non si esce, si entra e basta... Non intendo neanche difenderlo questo film, chi non lo ama non ha proprio capito il terreno che calpesta ogni giorno*" (Laura Sinceri). Si può rifiutare *Mood Indigo*, non intravedendo, tra l'esplosione della fantasia e della plastilina, l'urgenza della domanda. Si può rifiutare *Rush* per la sua vertigine non più umana (e l'affermazione positivista, caro Sergio, è sempre una scelta del cuore e della mente, un atto di volontà "nonostante tutto"). Si può rifiutare *The Grandmaster*, perché non si vuole riconoscere la *fine del cinema* (in corsivo), la meraviglia infinita di un'ammissione di fallimento e impotenza. Ma restano pur sempre brandelli di visione e stupore che innalzano il battito e la pressione (il mio cuore non può certo funzionare a dovere...).

Perché ci ostiniamo a pensare, con Tsai Ming-liang, che il cinema sia ancora dappertutto, nonostante non sia più il momento di fare e vedere film? Su un muro crollato, in un tempo immobile, nella stessa parola fine. *Cinema is all around*, come dice gioiosamente Trapero nel suo *Future Reloaded*. Persiste, come la vita, oltre il ciak, l'inizio e la fine delle riprese, fuori e aldilà di ogni inquadratura, ogni porzione di tempo e spazio, come il pianto di Shannyn Sossamon nell'*UFO* immenso di Monte Hellman.

È un atto di volontà e di fede "nonostante tutto". Non possiamo rinunciare all'idea di un posto in cui stare. Se non una casa, almeno una baracca, come diceva un mio amico. L'utopia.

La Perfezione

di carlo valeri

Rush, *Mood Indigo* e *The Grandmaster* ci parlano dell'impossibilità per il cinema di oggi di essere perfetto, compiuto, tondo. Tre opere dove la chiusura del cerchio sembra impossibile da compiersi. Ma forse, oggi, il miglior cinema è fatto così



Tre capolavori apparentemente diversissimi tra loro e usciti quasi contemporaneamente in sala paiono riflettere su una "certa tendenza del cinema contemporaneo" alla frammentazione del racconto e dello stile di messa in scena. *Rush* di Ron Howard, *Mood Indigo* La schiuma dei giorni di Michel Gondry e *The Grandmaster* di Wong Kar-wai ci parlano dell'impossibilità per il cinema di oggi di essere perfetto, compiuto, tondo. Sono opere dove la chiusura del cerchio sembra

impossibile da compiersi. Eppure risiede proprio qui il fascino ossessivo e magnifico di queste tre opere, che spezzano la narrazione operando ellissi temporali impossibili (Wong Kar-wai, in parte Ron Howard) oppure sature reiterazioni figurative (Michel Gondry). Alla base di tutte e tre i film sembra esserci l'ossessione del Tempo e dell'Evento in quanto singola unità.

Rush di Ron Howard è apparentemente il film più classico del tritico. Il regista americano gra-

zie anche al contributo dello sceneggiatore Peter Morgan ripropone quella dialettica tra due personaggi antitetici che già aveva contraddistinto il bellissimo [Frost/Nixon](#). La mitica sfida all'ultimo giro di Formula 1 tra James Hunt (McLaren) e Niki Lauda (Ferrari) del 1976 viene ricostruita con precisione filologica, eleganza spettacolare vintage mai figlia del postmodernismo videoclip alla Tony Scott (*Giorni di tuono*). Un testa a testa che cresce a poco a poco per poi esplodere nell'ultima bellissima mezz'ora a partire dall'incidente di Lauda a Nurburgring. Howard e Morgan costruiscono la tensione emotiva e l'ossessione competitiva dei due personaggi in un percorso binario che dà la sensazione di non ricongiungersi mai. Hunt e Lauda interagiscono a distanza, percorrendo tracciati psicologici e sentimentali differenti. Il rigore austero e matematico di Lauda contro il talento impulsivo e irregolare di Hunt. Il film è appunto la dialettica tra due opposti che nel suo ripudiare un punto di incontro, una "perfezione d'equilibrio", permette paradossalmente di raggiungere uno zenit ossessivo scandito soprattutto dalla mancanza di un incontro tra le parti. Tutta l'intervista che costituiva di fatto il duello tra Frost e Nixon nel film citato viene qui sostituita da un epilogo, quasi

sbrigativo, dove è la voce fuori campo di Lauda a riassumere e consegnare alla storia la romantica rivalità con Hunt. Il cerchio qui viene quindi chiuso alla fine, facendo finalmente combaciare le traiettorie parallele dei due piloti. Durante questo esplosivo racconto di sport sono allora i singoli eventi a creare la "struttura". L'accumulo delle date dei Gran Premi con il podio e la classifica provvisoria dei piloti funziona perché mutata dalla frammentazione televisiva del racconto sportivo. È allora "solo" la serialità dello sport a far diventare classico il Cinema?

Dal canto suo il francese Michel Gondry neanche si preoccupa più di tanto della classicità. Non poteva essere altrimenti forse visto che il punto di partenza di *Mood Indigo La schiuma dei giorni* è il romanzo del 1947 scritto da Boris Vian, pietra miliare della letteratura francese del Novecento. Opera liberissima di ogni qualsivoglia "paletto" narrativo e stilisticamente innovativa, *La schiuma dei giorni* è materiale adattissimo per lo stile figurativo di Gondry, che in questo modo realizza probabilmente la sua opera più personale. Enorme dichiarazione poetica sulla bellezza dell'[arte del sogno](#) e il suo inevitabile fallimento, *Mood Indigo* affastella invenzioni visive incontenibili e ripetute.





Moltiplica i set, i movimenti di macchina, retroproiezioni, splitscreen anomali, accelerazioni di montaggio e omaggi al cinema muto (Vigo, Epstein, Clair). Cinema sperimentale che gioca sull'artificio per raccontarne sotto molti punti di vista il suo fallimento. La storia d'amore tra Colin e Chloé inizia con l'entusiasmo folgorante di un cinema bulimico di creatività e romanticismo per concludersi tragicamente nella monocromia di una società asfissiante e omologata, dove il Cinema diventa riferimento citazionistico e non più salvezza degli uomini. Opera squilibrata e anch'essa antitetica tra primo e secondo tempo quindi. La meraviglia non crea il tutto. Semmai distribuisce pillole di bellezza che non portano alla perfezione, bensì a una cupa (dis)illusione.

L'apice di questo discorso va senza dubbio indicato nel cinema di Wong Kar-wai. Da almeno dieci anni il cineasta cinese è programmaticamente incapace di finire un film e di questo suo "metodo" ne sta facendo quasi una poetica espressiva e produttiva. La lunghissima gestazione di *The Grandmaster* è stata contraddistinta da anni e anni di lavoro sul set, con sceneggiatura cambiata, riscritta spesso seguendo improvvisazioni e suggestioni repentine, nonché da un final cut misterioso che a oggi ha prodotto ben tre diverse versioni del film. Da quella americana di soli 108' minuti a quella europea di poco più di due ore fino ad arrivare alle

versione estesa cinese intorno ai 140': qual è il vero *The Grandmaster*? Difficile dare una risposta per un film che ricostruisce la nozione di tempo e racconto attuando una frammentazione che non è soltanto drammaturgica ma interna all'immagine stessa. Il pericoloso formalismo di Wong è incontestabile. Eppure il regista di [In the Mood for Love](#) è probabilmente l'unico cineasta contemporaneo a filmare attraverso una minuziosa perfezione stilistica l'imperfezione attuale del macchinario cinematografico. *The Grandmaster* – come in parte *In the Mood for Love* e soprattutto [2046](#) – è un involucro imploso di immagini rallentate, riflessi, che ricostruiscono un Tempo mentale che esce dalla Storia per diventare ricostruzione onirica di un desiderio impossibile. Ogni immagine è autosufficiente e allo stesso tempo impossibile da vedere se non in corrispondenza di altre immagini autosufficienti. Sono i *momenti* del tempo a creare il cinema. La sintesi della storia di Yip Man secondo Wong Kar-wai lascia buchi drammaturgici incolmabili, ma prende vita proprio in questa sua imperfezione. La memoria è sempre (im)perfetta e Wong Kar-wai è forse il solo regista ad averlo compreso. Malinconicamente.

Il miglior cinema possibile oggi è fatto così. Racogliere schegge, allusioni, poesie in movimento, ricordi, cristalli. E la prosa che forse fa parte di un altro mondo.

Il miglior tempo

di leonardo lardieri



Intorno al Cuppolone l'ingegnere Gra ha lasciato una firma immateriale, come un grande cerchio che circonda la capitale, passeggiando ai margini della città, in cui il facile diventa difficile attraverso l'inutile. Il tramonto del sole è a destra, ma volendo anche a sinistra, se il cerchio è indefinito, non perfetto. Dio allora è più madre che padre e l'incessante scorrere delle auto alle proprie spalle, in una mutevole prospettiva fissa, scarta il sorpasso degli anni '60, il boom degli anni '70, e imprigiona la carne tra le lamiere in fiamme, per un cedimento strutturale, meccanico. Niki ha le allucinazioni in scia, sembra ascoltare magari *After the Gold Rush*, di Neil Young, e subito si ha la sensazione che

il cielo discenda sulla terra ad inghiottirlo. In quell'attimo, che ha avuto la durata di un lampo (o rombo), la sensazione della vita e il senso dell'autocoscienza sembrano decuplicare le forze. Il cuore e lo spirito si illuminano di una luce straordinaria. Tutti i dubbi di Niki, tutte le ansie e le agitazioni sembrano acquietarsi di colpo, risolversi in una calma suprema, piena di armonica e serena letizia, di speranza, di ragionevolezza e di penetrazione suprema. Sul sacro GRA Lauda girerebbe il miglior tempo sulla corsia di marcia, vivendo e facendo esperienza del mondo solo nel momento presente. Il miglior tempo si segna non tormentandosi per un passato che non esiste più e senza consumarsi con l'ansia



per un futuro che non esiste ancora, considerando che solo il presente esiste. Lauda è un "metafisico presentista", Hunt un eternalista, che accoglie in forma equanime, passato, presente e futuro. Hunt viaggia perennemente sulla corsia di sorpasso, la terza se non ci sono lavori in corso. Lauda è la visione, il presente del presente, Hunt l'attesa, il presente del futuro, insieme però sono la memoria, il presente del passato. Così il GRA, architettura ingegneristica inattraversabile, che il tempo rende scorrevole a tratti, in cui il passato però è irrecuperabile, perché potremmo ritornare più volte in uno stesso luogo, ma non due volte nello stesso tempo. Lauda e Hunt, dal cinema di anima, asfalto, lamiere e rombi, si ritrovano appunto sempre sulla stessa griglia di partenza, ma non due volte nello stesso momento, perché il primo col(lauda), il secondo avanza come la freccia del tempo.

Il Sacro GRA non esiste, vive nella nostra mente, come tutti i suoi folli personaggi, come tutta la sua costellazione di sogni riverberanti. Anche Hunt non è esistito davvero, e vivrà in eterno, come il GRA, eliosfera di eventi tutti esistenti, che occupano in eterno il loro punto specifico nello spazio-tempo. Non c'è alcun flusso, in realtà, sul GRA, e se nel 1976 sei uscito di strada o hai rischiato la pelle sotto la pioggia battente, significa che stai ancora rischiando. Il GRA sa cos'è il tempo, il miglior tempo, ma solo se nessuno prova a chiederglielo. Anche Gianfranco Rosi e Ron Howard hanno in mente la soluzione, ma non bisogna provare ad estirpargliela. Non bisogna credere che in fondo ad accomunarli vi sia la tensione di uno sguardo



severo ancorato al mondo. Perché Rosi scarta e ricicla trasversalmente, anzi biecamente, Howard, "classicamente", spinge a tutto gas l'invisibilità del montaggio, sospendendo, paradossalmente, proprio quando conduce agli estremi il frenetico valzer sui dettagli, l'incredulità. Rosi e Howard proiettano sui vetri l'opacità del reale, l'instabilità del tempo. Il miglior tempo è segnato dal modernismo inquieto e dal carattere intimamente arcaico. Ma forse il miglior tempo potrebbe nascondersi nel cinema in cui sembra manchi il prima e il dopo e c'è un solo un lungo e attesissimo attimo, dove il fuori smargina il dentro.

66°

Festival del film

Locarno

7-17 | 8 | 2013

Main sponsors:



Locarno

radicale e impegnata

di fabiana proietti

L'ultima edizione ha chiarito che il festival sta cambiando volto. Più austera, la nuova Locarno sembra voler rappresentare un'epoca di crisi. Che rifiuta il glamour e se lo concede solo per celebrare icone del cinema classico e moderno

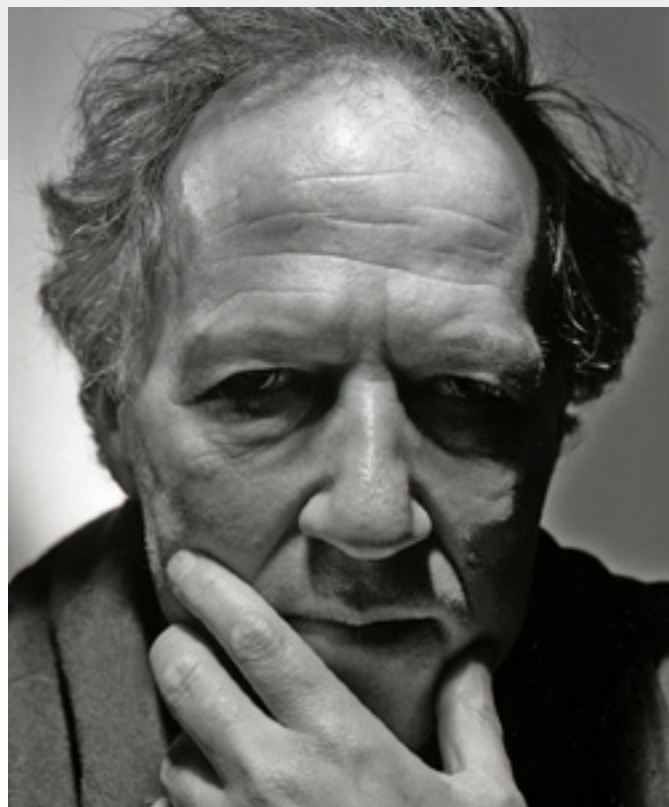


Radicalità e differenza. Lo aveva detto Lorenzo Esposito, presentando la [conferenza stampa di Sanguine](#) di Pippo Delbono, che quelle erano state le linee guida della 66a edizione del Festival di Locarno, la prima con la firma di Carlo Chatrian e del suo comitato di selezione che, oltre a Esposito, conta Mark Peranson, Sergio Fant e Aurélie Godet. Ma forse non era necessario: già dal primo giorno era saltato agli occhi il grande scarto con il triennio precedente. Sparito, o quasi, l'indie americano che lo scorso anno riempiva le sale della cittadina ticinese, ma rimasto evidentemente nel cuore degli spettatori che hanno tributato a *Short Term 12* di Destin Cretton, l'applauso più lungo

riservato a un film della competizione. Fatta eccezione per questa piccola parentesi di cinema USA, culminata con il premio alla protagonista Brie Larson come Miglior Attrice e una Menzione Speciale, le altre diciannove opere in lizza per il Pardo d'oro hanno dimostrato un'idea di cinema completamente diversa da quella della gestione Père. Se l'anno scorso il filo conduttore del festival era sembrato il Tempo, con film assai diversi che ripercorrevano la nostalgia verso il passato o le metamorfosi dei sentimenti nello scorrere di una relazione, quest'anno il centro del discorso è stato senz'altro la riflessione sull'oggetto-cinema. Digitale o pellicola? Numerosi lavori hanno cele-

Nella pagina precedente: Albert Serra
con il pardo d'oro
In basso: Pippo Delbono

brato una sorta di requiem per il supporto analogico, dallo struggente [E agora? Lembra me](#), in cui il discorso esistenziale, privato, dell'autore, si intreccia a quello di un'epoca di testi e visioni (Pasolini, Daney) ormai irrimediabilmente perduta, al Bressane di *Educação Sentimental*, dove la protagonista srotola in primo piano una pellicola, proclamando "Il cinema è finito, la stagione dei cineclub è finita". Ma sono solo gli esempi più immediati: Pippo Delbono suscita un putiferio e spacca a metà pubblico e stampa con le immagini di *Sangue*, dove tocca due tabù culturali: l'inviolabilità della morte e - quello squisitamente italiano - del confronto con gli anni del Terrorismo. Oppure il duo Gianikian Ricci-Lucchi che gareggia con un film d'archivio fatto di sole immagini ritrovate, sfogliate a ritroso come un album di famiglia, del Ventennio fascista, con le sue auto-messe in scena imperialistiche ma anche i sogni e le speranze di un popolo sempre sedotto dagli uomini forti. Alle meditazioni più radicali e engagé, si sono accostati i film che hanno tentato di rileggere il cinema del passato: [Une autre vie](#) di Emmanuel Mouret è un'incursione tra i territori del noir e del mélo classici, mentre [L'étrange couleur des larmes de ton corps](#) di Hélène Cattet e Bruno Forzani parte dagli intrecci e dalle atmosfere del giallo anni Settanta per deviare quasi verso la videoarte, svuotando la narrazione e affidandosi unicamente a un'esasperata ricerca estetica. L'Oriente guadagna posizio-



ni portando per la prima volta al Festival autori di maggior prestigio: habitué di Cannes, Venezia e Berlino, il terzetto composto da Hong Sang-soo, [Kiyoshi Kurosawa](#) e Shinji Aoyama ha portato a Locarno opere molto rappresentative del rispettivo stile, quasi uno *show reel* della propria poetica. Se Aoyama ha convinto con la sua storia nella Storia, dove sessuale e politico si intrecciano simbolicamente, il Pardo alla Miglior Regia è andato al delizioso *Our Sunhi* di Hong Sang-soo che, con i suoi piani-sequenza, sembra offrirsi come contro-campo ideale di *When Evening Falls on Bucarest* di Corneliu Porumboiu.





La maggiore serietà della proposta si riflette anche su Piazza Grande, solitamente abituata al glamour delle star hollywoodiane o a divi di grande richiamo. Quest'anno a salire sul palco solo icone del grande cinema che fu, da Faye Dunaway a Christopher Lee, ad Anna Karina e Jacqueline Bisset. O autori di culto come Werner Herzog che, dopo Losseliani e la produttrice dei Films du Losange Margaret Ménégoz, chiude la lunga serie di masterclass con il pubblico, probabilmente i momenti più riusciti della manifestazione, accompagnati da visioni splendide come *Racconto d'estate* di Rohmer e *Noce Blanche* di Brisseau, autore assolutamente da riscoprire. Di fronte a queste scelte anche la programmazione della Piazza si adegua: diminuisce l'allure hollywoodiana ma la qualità dei film ne risente. Perché, restando sul fronte USA, né *We're the Millers* né il fiacco *Vijay and I* sembrano all'altezza delle commedie degli anni passati, mentre *2 Guns* è vittima del classico temporale del primo giorno, che costringe anche i cinefili più ostinati ad abbandonare la proiezione. Il bel documentario di Jean-Stéphane Bron, *L'expérience Blocher*, per il suo linguaggio ibrido e sperimentale non avrebbe sfigurato in concorso e le ultime giornate hanno regalato più soddisfazione con opere discrete, adatte a tutti i gusti: *Gabrielle*, che riceve il Prix du Public, ma anche *Gloria*, passato a Berlino, *Mr. Morgan's Last Love* - pensato per l'intervento di Michael Caine che ha dato invece forfait - e *About Time*, risollevano la programmazione un po' sottotono delle prime giornate. Abbandonata l'aria vagamente hippie delle passate edizioni, la nuova Locarno ha raccolto i capelli e assunto il piglio austero e un po'



Brie Larson

In alto: E agora? Lembra me

severo di una matura matriarca. Un po' di leggerezza, in verità, è mancata, nonostante il dialogo fra generazioni così diverse, dove esordenti e nomi affermati si sono confrontati sul fare cinema oggi, e un palmarès condivisibile che premia il gusto folle di *Albert Serra*, l'intensità di Joaquim Pinto e la semplicità inarrivabile di Hong Sang-soo. La speranza per il prossimo futuro è quella di aggiustare un po' il tiro, continuando a portare avanti la ricerca sul linguaggio e riaccendendo il dibattito teorico attorno al cinema. Ma senza dimenticare che, nonostante tutto, come recita la pièce alla base di *Que d'amour*, gioiellino Fuori concorso della giurata Valérie Donzelli (purtroppo passato in sordina) che il cinema è prima di tutto un meraviglioso gioco dell'amore e del caso.

Le scommesse vinte

di simone emiliani

LOCARNO 66

Numero di presenze e accreditati aumentati rispetto al 2012. E soprattutto il cinema come scoperta, sperimentazione, piacere, dal concorso con una parte dello sguardo rivolto verso Oriente alla retrospettiva dedicata a George Cukor

Vedere Ricche e famose in Piazza Grande, ultimo film diretto da George Cukor proiettato in onore di Jacqueline Bisset, mostra le molteplici anime di un festival. In seconda serata, con più di mezza piazza ancora piena, con un'opera già straordinariamente datata nel 1981. Oggi invece fuori tempo, come una navicella nello spazio, ponte tra passato e futuro come è stata questo 66° Festival di Locarno. Ed è stata questa la prima scommessa vinta da questa edizione, la prima targata Carlo Chatrian. Perché la retrospettiva su George Cukor non è stata quella classica dei festival. Ma il cinema Rex, dove si svolgeva è stata una strana macchina del tempo. E il programma, tra Concorso, Piazza Grande e retrospettiva, sembrava mescolarsi.

L'interazione della retrospettiva dedicata a Cukor (con sale colme anche per *La costola di Adamo* o *Selvaggio è il vento*), integrata in pieno col festival, richiama direttamente la Cannes Classics. E in particolar modo la restrospektiva che sulla Croisette venne dedicata a Jean Renoir nel 1994, i cui film sembravano tanti molteplici segmenti di un concorso che tornavano dal passato e s'insediavano come linee impazzite nella programmazione ufficiale.

Il cinema come scoperta, sperimentazione, piacere. Tutti elementi che si potevano vedere insieme già nelle presentazioni prima del film serale in Piazza Grande, dove c'era più l'ufficialità celebrativa, mescolata però a quell'impeto di raccontare come se ci si trovasse in rassegna itinerante. Oppure le lezioni di cinema, per esempio, di Jacque-

line Bisset, Otar Ioselliani, Werner Herzog, in cui sembra essere eliminata finalmente la distinzione tra pubblico e addetti ai lavori (una rara mescolanza italiana e invece molto vicina alla passione francese), dove non c'era quella fretta dei tempi da rispettare, dove i film, le esperienze assumevano mentalmente una forma visiva nel momento in cui erano raccontati.

E poi i numeri. In un Festival già organizzato perfettamente e caratterizzato anche dall'ottimo lavoro della precedente gestione Olivier Père, le presenze sono aumentate. Per *We're the Marshall*, per esempio, non c'era praticamente un posto a sedere. È cresciuto il pubblico (162.919 spettatori rispetto ai 161.680 del 2012) così come il numero degli accreditati (4.114 quest'anno, 3.950 l'anno scorso).

E ancora il concorso. L'elettrizzante sguardo verso Oriente (dal bellissimo *Our Sunhi* di Hong Sang-soo a *Backwater* di Shinji Aoyama fino a *Real* di Kiyoshi Kurosawa), le polemiche e le discussioni accese (anche a tavola) per *Sangue* di Pippo Delbono, o l'arrivo come un uragano di *Wetlands* del tedesco David Wnendt con Carla Juri tra Franka Potente di *Lola corre* e *Trainspotting*.

Infine l'eco. L'attenzione della stampa che diventa sempre maggiore. Sarà forse per lo spostamento delle date (7-17 agosto quest'anno rispetto all'11-11 agosto della scorsa edizione), ma di solito di questi tempi alcuni quotidiani e siti specializzati già cominciavano a parlare di Venezia. Quest'anno invece Locarno ha praticamente eliminato queste anticipazioni. Un'altra scommessa vinta.

Il meccanismo del cinema

di fabiana proietti

Quello di Corneliu Porumboiu è un cinema teorico, che lavora sugli spazi e le distanze. E sui tempi, che il digitale può dilatare all'infinito. Ma senza regole cosa significa essere registi, oggi?



Un'altra opera di frontiera, non solo dal punto di vista tematico, quanto strutturale con una riflessione sui linguaggi, i supporti e sulle condizioni di sopravvivenza del cinema in un momento di incessante metamorfosi. Quello di Porumboiu è, difatti, un cinema teorico, che lavora sugli spazi e le distanze, senza avvicinarsi mai ai suoi protagonisti, relegati in un campo medio a camera fissa; e sui tempi, quegli undici minuti imposti dalla pellicola e che il digitale può dilatare all'infinito.

Ma senza regole cosa significa essere registi, oggi? Quali limiti imporsi, come organizzare, ar-

chitettonicamente ed eticamente, il proprio materiale?

Il regista rumeno, salito alla ribalta con *A Est di Bucarest*, mette in scena i suoi dubbi affondandosi all'alter ego Paul, regista cinematografico osservato durante le riprese di un suo film. Assieme a lui c'è Alina, attrice con cui ha una relazione, amante e creatura da manovrare, di cui coordinare e coreografare gesti e movimenti.

Meta-cinema sulla vita da set, che di fatto lo cancella, perché i dubbi estetici si snodano nei ristoranti, sul divano di casa, mai nel luogo deputato al cinema. Anzi, *When Evening Falls*

on *Bucharest or Metabolism* sembra dire proprio come il cinema e il set come esperienza umana, che trova il suo modello più esemplare in *Effetto notte* di Truffaut, sia scomparso, e resta solo nella mente dell'autore, nelle sue dissertazioni teoriche. Nume tutelare della messa in scena, rigorosa e geometrica, è Antonioni, apertamente citato: "Non hai visto *L'avventura?* *L'eclisse?* Dovresti vederli, è come fare teatro senza conoscere Cechov".

Porumboiu utilizza gli stessi vuoti, la stessa dedizione verso i tempi morti, gli scarti dell'immagine, senza però la ricerca estetica del maestro ferrarese. Non è (più) la bellezza ad essere al centro del quadro, ma il meccanismo cinematografico, osservato con occhio impassibile, attento e curioso ma di certo poco emotivo. Anche se qua e là affiora il sarcasmo che aveva contraddistinto i lavori precedenti, il regista si allontana dall'analisi politico-sociale di *Politist, adjectiv*, per adottarne una che passa soprattutto attraverso la riflessione estetica, sposano un rigore verso la narrazione e una distanza dallo spettatore che suonano come una precisa dichiarazione programmatica.

Pamphlet per certi versi affine all'algidità di *Caché* di Haneke, ma senza neanche più il "paravento" del genere, il film di Porumboiu risulta persino inquietante nel suo allontanamento dall'umano. Gli attori vanno colti nella pura gestualità da una distanza teatrale, l'unico primo piano è riservato, in maniera tanto ironica quanto raggelante, all'endoscopia della gastrite del protagonista/autore.

Destino in lotta

di simone emiliani

Una delle tappe più ispirate del regista giapponese con una dimensione tragica che ha in sé qualcosa di nostalgico, contaminata da forti segni letterari e teatrali



Una dimensione tragica che ha qualcosa di nostalgico. Shinji Aoyama, con *Backwater*, si muove sulle stesse corde di [Sad Vacation](#), film a cui questo è accomunato da uno dei motivi ricorrenti del suo cinema - il legame tra i protagonisti e lo spazio - dalla separazioni laceranti, dalle tracce di un romanzesco letterario che aveva caratterizzato l'avventura di quello che forse è il suo capolavoro, *Eureka*, Premio della Giuria a Cannes nel 2000. Le forme del racconto, che potrebbe anche essere scrit-

to (Aoyama infatti è stato anche autore di romanzi e di saggi di critica cinematografica), attraversano anche *Backwater*. Innanzitutto alla base c'è il romanzo da cui è tratto, quello di Shinya Tanaka. Poi c'è la voce fuori-campo del diciassettenne Toma che anticipa soggettivamente la sua storia personale, rielaborata dal suo punto di vista, che poi nel corso del film cambia e danza tra i diversi personaggi. La storia ambientata in un passato abbastanza recente, il 1988, s'incrocia anche con la

Storia del Giappone e le cicatrici della Seconda guerra mondiale. Poi c'è uno spazio che appare immutabile, mentre cambia davanti gli occhi. Dove i conflitti e i gesti estremi si svolgono quasi come su un palcoscenico teatrale, con l'illuminazione della fotografia di Takahiro Imai che fa avvertire continuamente la presenza del set, quindi della scena, mentre l'azione si sta svolgendo.

Toma vive in una città in riva al fiume con la sua compagna con il padre e la sua compagna Kotoko. A volte va a trovare la madre Jinko, proprietaria di un negozio di pesce. Il ragazzo disprezza il padre sia per i suoi loschi affari sia per il modo in cui tratta Kotoko. Poi, quando inizia a frequentare una ragazza, Chigusa, si accorge che in alcuni comportamenti non è così diverso da lui.

Backwater è una delle tappe più ispirate del cineasta giapponese. La fuga dalla predestinazione e la lotta per cambiare il proprio destino, il legame tra sesso e violenza, gli intermezzi ironici (i bambini che prendono in giro il protagonista e accompagnano dentro la scena la ragazza che frequenta, sono come le aperture di un "coro") vengono assemblati in un film che ha molte identità e ha il potere magico di non smarrirne nessuna. Il passato può incrociarsi quindi anche con la leggenda (la mano persa in guerra dalla madre) e il fiume che attraversa il luogo ha anche una forte valenza simbolica. Il modo in cui taglia l'inquadratura è come quello di una vagina. Nascita, morte, rinascita. E il finale è pienamente coerente nel segno della tradizione e della continuità.

La nostalgia e la grazia

di fabiana proietti

Altra esplorazione sul tema dell'identità, che conferma la grazia del cineasta coreano nel parlare della vita, dell'amore, del cinema, senza mai far percepire il peso della teoria

Hong Sang-soo rientra fra quei cineasti che per tutta la vita sembrano aver girato un unico grande film, con variazioni più o meno percettibili, ma ruotando sempre attorno a un tema, come sospinti da una forza maggiore. Ed è forse questa sorta di "ossessività" che fa di un regista un autore, come Philippe Garrel o Eric Rohmer, al cui cinema Hong Sang-soo viene continuamente (e anche giustamente) accostato, malgrado ne

rinneghi spesso la filiazione. Anche in *U ri Sunhi*, Hong mette in scena una delle sue trame abituali: la giovane Sunhi, laureata in cinema, fa visita a un suo professore, Cho, per chiedergli una lettera di presentazione che le permetta di andare a studiare negli Stati Uniti. Ben presto la ragazza si trova a incontrare il suo ex fidanzato Munsu, anche lui aspirante regista, Jahek, loro mentore, e Cho, con cui si confronta su una lettera non parti-

colarmente calorosa. Tra campi medi, ripresi con camera fissa e in piano sequenza, i confronti con i tre uomini daranno a Sunhi un'idea di come ognuno di loro la vede: coraggiosa, timida, silenziosa ma tenace, soprattutto bella. Così bella che tutti se ne innamorano, finendo per aspettarla in un parco, ma l'incontro, come in *Racconto d'estate* di Rohmer, non avrà luogo. Stavolta Hong Sang-soo affronta l'identità, questa cosa indefinibile e sfuggente, frammentando quella della volubile Sunhi tra gli sguardi dei suoi tre spasimanti, giungendo a un niente di fatto, ché nessuna definizione può racchiuderla. Forse non arriverà ai livelli del bellissimo *Night and Day*, ma *Our Sunhi* conferma la grazia del cineasta coreano nel parlare della vita, dell'amore, del cinema, senza mai far percepire il peso della teoria. Come se i suoi personaggi fossero sempre sospesi in aria, lasciandoci a invidiare una leggerezza che appare inarrivabile.



SANGUE
di Pippo Delbono
(concorso)

Aperti alla vita

di simone emiliani

La scrittura e l'analisi critica non possono arrivare nelle zone più segrete di questo diario privato, completamente aperto, a nudo, in cui il vissuto personale scorre parallelamente a quello dell'ex leader delle Brigate Rosse Giovanni Senzani



La scrittura non può restituire quello che è più di un film, un'esperienza condivisa a nudo, senza filtri. E questa inadeguatezza è evidente spesso nell'opera di Pippo Delbono e soprattutto in quest'ultimo straziante *Sangue* con cui l'artista torna a Locarno in concorso dopo averci portato il corto *Blue sofa* e *La paura* nel 2009. E la critica, l'analisi si fer-

ma molto prima rispetto al film. Anzi, dimostra come servano a poco. E questo ne è un esempio lampante. Dopo *Amore carne* un altro diario privato aperto e condiviso. Qui, fine 2011, Pippo Delbono è assieme a Giovanni Senzani, ex leader delle Brigate Rosse che è da poco uscito di prigione. In gioco ci sono i loro sogni di rivoluzione,

l'Italia in rovina ma soprattutto il loro privato che li mette entrambi davanti alla perdita. Delbono con la madre Margherita, Senzani con la moglie Anna che, dopo averlo atteso 23 anni, si è ammalata. L'Aquila, Margherita, Anna. Tutti diversi legami di sangue. La malattia del corpo e il disfacimento e le macerie della città abruzzese, immagini catturate più che rubate, momenti decisivi in cui a Delbono serve l'altro occhio. Anche con un telefonino, lo stesso con cui lui comunica via SMS con la moglie di Senzani, senza mai inquadrarla. O dolori che si condividono, quindi si filmano, nel momento stesso in cui si provano. Come quelli vissuti da Delbono con la madre. La poesia di S. Agostino. Il viaggio a Tirana per trovare una cura per la malattia della donna. Il peggioramento fisico e la struggente telefonata con la nipote. Il corpo senza vita. Passaggi di un movimento emotivo incessante, trascinate come quelli in cui Delbono, nella *Cavalleria rusticana* a Napoli, corre sulla scena e apre le porte. *Sangue* non si nasconde, anzi se potesse filmerebbe dal di dentro, facendo vedere il cuore insieme agli occhi, i propri piedi, le mani di Senzani. Dove non è più solo il volto ma tutto il corpo che si muove mentre parla, si confessa.

E il cinema qui è insieme eterno ma anche mortale. Segna quei punti dove il vissuto diventa memoria ma come un gettito d'acqua continuo. Dove quello che viene mostrato è insieme troppo e troppo poco. E nell'esperienza limitata nella durata cinematografica, i 92 minuti, ci sono frammenti, esperienze, amori infiniti.



MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2013

Venezia
28.08 / 07.09 2013
www.labiennale.org



Venezia 70

Il signore dell'anello

di carlo valeri

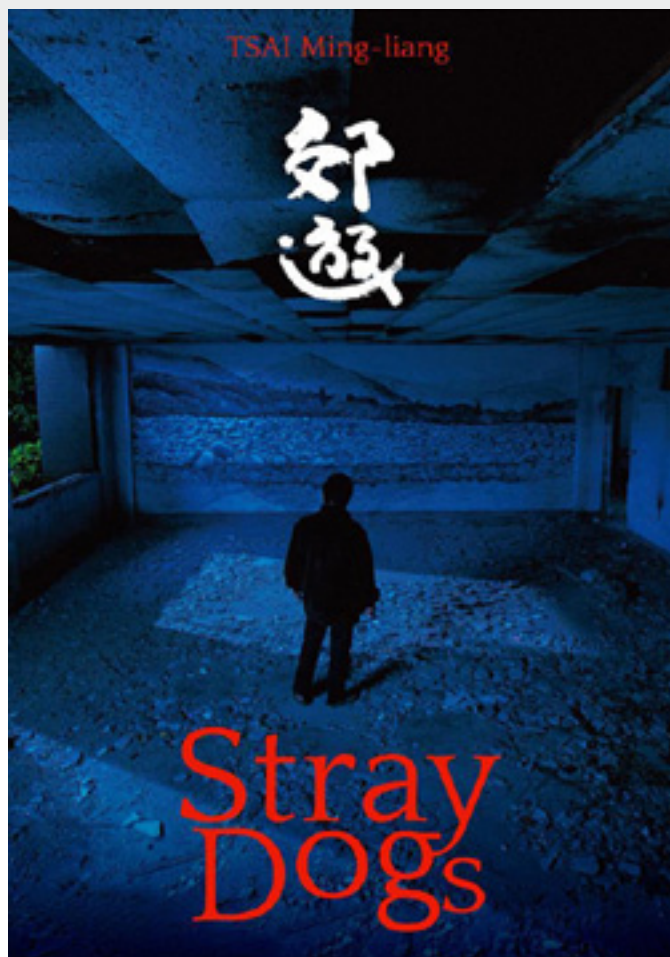
Manovra perfettamente riuscita. Bertolucci e la sua giuria sorprendono tutti e nessuno: il Leone d'oro a *Sacro GRA* era la "cosa giusta" da fare. Un'analisi del verdetto di questa settantesima Mostra del cinema



In un concorso senza grandi capolavori Tsai Ming-liang a parte – ma per il “fuori da tutto” *Stray Dogs* non era a questo punto forse il caso di optare per un Fuori Concorso perfettamente speculare al *Gravity* di Cuarón che aveva aperto il festival? – a spuntarla siamo stati noi. Quasi inaspettatamente. Forse i quindici anni dall’ultimo Leone *Così ridevano* cominciavano a esser troppi e così a Barbera è riuscito quello che nel 2010 non riuscì a Mar-

co Müller con il *Noi credevamo* di Mario Martone – allora in giuria non c’era Bernardo Bertolucci, bensì il chiassoso Quentin Tarantino, ancora infatuato somewhere dei residui newhollywoodiani della figlia di Coppola.

Come quei terzini che senza essere marcati si ritrovano al 90esimo minuto soli davanti al portiere, il talentuoso artigiano del reale Gianfranco Rosi, per metà americano a esser sinceri, è così



spuntato dalle retrovie portando a casa la posta più alta. Tra fiction e documentario, immagine elegante e distanziamento etico. Tutto convulsamente insieme, nella caotica perfezione dell'Anello. Il (bel) *Sacro GRA* vince con ordine difensivista e improvvisi lampi di ispirazione all'italiana fuori schema, ma sfruttando anche l'intelligenza strategica della programmazione italiana tra i film in concorso al Lido. Mandata in avanscoperta i primi

In basso: *L'intrepido* e *Die Frau Des Polizisten*
Foto grande: *Night Moves*

giorni la [Via Castellana Bandiera](#) di Emma Dante, tanto per sondare il terreno su quale vento tirasse quest'anno nei confronti dei prodotti nostrani (e forse le 3 stelle e ½ del Michel Ciment di *Positif* erano già l'indice di quell'ottima annata che ogni anno noi italiani a Venezia non si vede l'ora di aspettare e sbandierare), è toccato all'[intrepido](#) (e fragilissimo) Gianni Amelio il commovente compi-





Via Castellana Bandiera

to di andare ingenuamente al massacro. A quel punto non è stato impossibile per Gianfranco Rosi sferrare il colpo giusto con il suo attesissimo film, a cui probabilmente la produzione RAI ha persino negato la doverosa fluidità di manovra, l'illimitata potenzialità dei tanti futuri possibili che a tratti rischiano persino di rimanere schiacciati nella confezione del film fin(i)to.

Ma è un premio importante, in quanto certifica finalmente a livello istituzionale l'ottimo fermento che da anni costituisce l'ambiente documentaristico italiano. Con il Grande Raccordo Anulare secondo Rosi, il cinema italiano forse può aver trovato il suo Santo Gra(al) nell'indiscernibilità del nuovo documentario (e qui non ci possiamo dimenticare dell'altro esperimento alieno di Venezia 70, *La mia classe* di Gaglianone), bypassando l'ostentata spettacolarità autoriale similSORRENTINIANA (a esser sinceri non estranea neanche qui, si veda il nobile principe con moglie e figlia, maggiordomi, fotoromanzi, ecc.) e superando a sinistra la mediocrità comico-televisiva dei nostri tempi. Manovra perfettamente riuscita. Chirurgicamente organizzata. Bertolucci e la sua giuria sorprendono tutti e nessuno. Una volta scartati i maestri asiatici (Tsai e Miyazaki) e il bellissimo [Night Moves](#) (ricordiamo ai festival internazionali che ogni tanto non è reato dare un premio, anche minore, al cinema di Kelly Reichardt) il Leone d'oro a *Sacro GRA* era la "cosa giusta" da fare, anche solo per indicare onesti punti di fuga rispetto alla claustrofobia neonicchilista dei [Gröning](#) e [Miss Violence](#). Adesso la speranza è che *Sacro GRA* sia per tutti il vertice di una nuova circonfenza da tracciare e non lo zenit di un chiacchiericcio durato due settimane.

PREMI

LEONE D'ORO

SACRO GRA di Gianfranco Rosi

GRAN PREMIO DELLA GIURIA

STRAY DOGS di Tsai Ming-liang

LEONE D'ARGENTO MIGLIOR REGIA

Alexandros Avranas (MISS VIOLENCE)

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA

DIE FRAU DES POLIZISTEN di Philip Gröning

COPPA VOLPI INTERPRETAZIONE FEMMINILE

Elena Cotta (VIA CASTELLANA BANDIERA)

COPPA VOLPI INTERPRETAZIONE MASCHILE

Themis Panou (MISS VIOLENCE)

MIGLIORE SCENEGGIATURA

Steve Coogan e Jeff Pope
PHILOMENA di Stephen Frears

PREMIO MARCELLO MASTROIANNI

Tye Sheridan (JOE)

LEONE DEL FUTURO - PREMIO OPERA PRIMA

WHITE SHADOW di Noaz Deshe

PREMIO ORIZZONTI MIGLIOR FILM

EASTERN BOYS di Robin Campillo

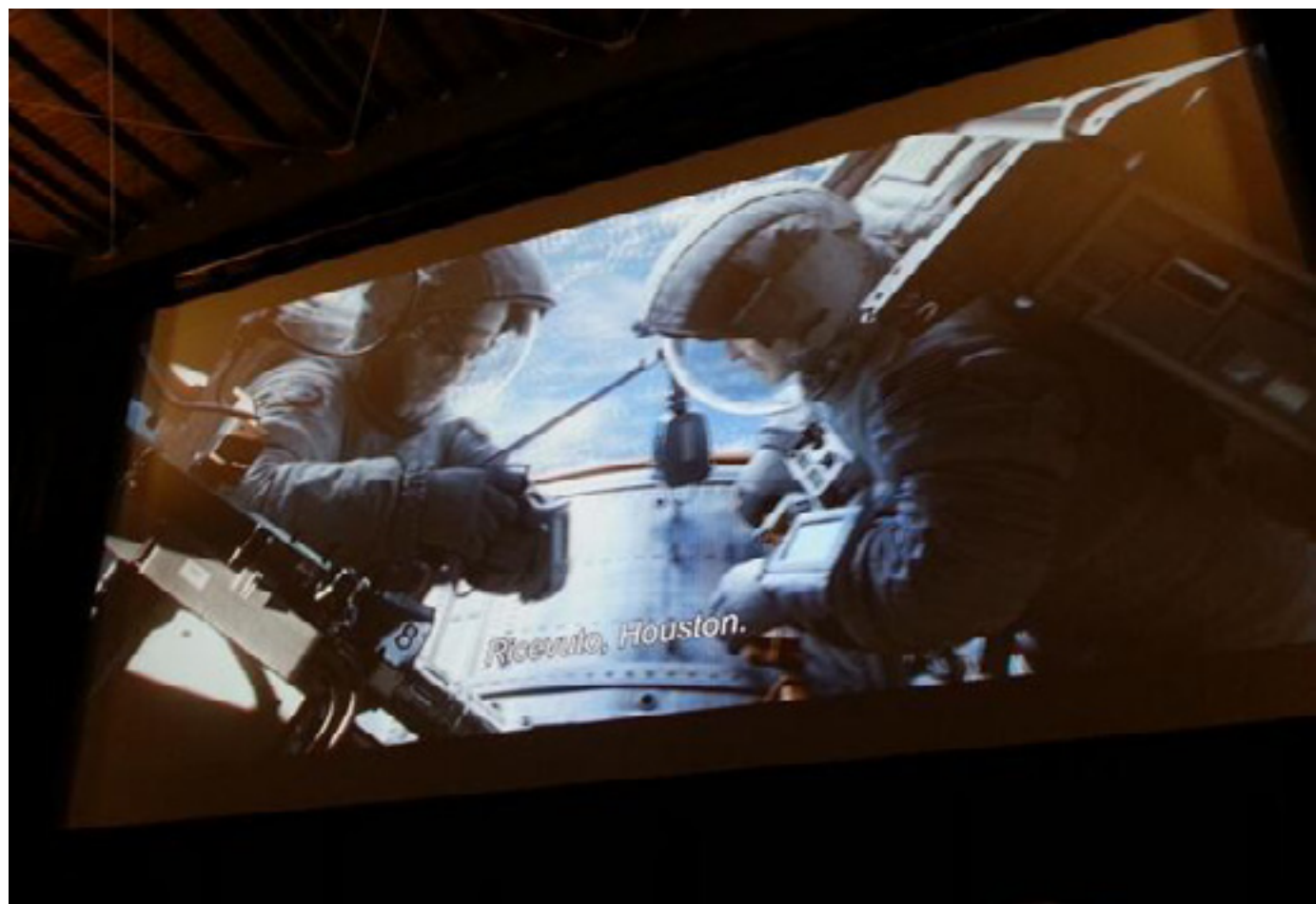
PREMIO SPECIALE GIURIA ORIZZONTI

RUN di Michael Cody e Amiel Courtin-Wilson

Con gli occhi chiusi

di federico chiacchiari

Un diario che ci ha accompagnato, giorno dopo giorno, per tutta la durata della Mostra di Venezia. Tra visioni, idee, suggestioni, dubbi e innamoramenti



28/08/2013

Stop Frame!

La prima vera immagine della 70° edizione della Mostra del Cinema di Venezia è una "prova tecnica". Sullo schermo della Sala Darsena compare un fermo immagine, l'inquadratura di George Clooney e Sandra Bullock in tute da astronauti, al lavoro nel (magnifico) *Gravity* di Alfonso Cuarón. Del film parleremo altrove, qui ci piace fissare l'attenzione su questa immagine persistente, su questo fotogramma di "prova tecnica 3D" che per circa una decina di minuti è rimasto, fisso, luminoso

e dolcemente sfocato (per chi lo osservava senza gli occhietti 3D), davanti agli occhi dello spettatore. E un sottotitolo: *"Ricevuto, Houston"*.

Prima di partire con il flussodell'immaginicinema, tutto il cinema è sempre stato, ed è, una "prova tecnica". C'è sempre qualche fotogramma fisso dentro la moviola analogica o nei software digitali. Fotogrammi da "pitturare" con gli effetti visivi in post-produzione, perché oggi (ma forse è sempre stato così) il cinema è una tavolozza da pittore, che il regista e i suoi magnifici tecnici riempiono con le luci, i colori, le prospettive ed i corpi, come



un quadro del Rinascimento italiano. Il cinema resta immagine, resta tante immagini fisse da "sequenziare" per creare l'illusione del mondo, della vita, forse del sogno. Un'immagine fissa che per tanto tempo "occupa" lo schermo non l'avevamo ancora mai vista in un Festival, e per un attimo questa lunga e infinita "prova tecnica" ci è parsa piuttosto una performance, involontariamente teorica, quasi a restituire alla retina quella fissità che sfugge continuamente, con la persistenza che ci inganna e ci regala l'illusione del cinema.

Il cinema è, sempre, innanzitutto un fotogramma, luci e corpi che si materializzano nelle 3Dimensioni. Siamo lì, guardiamo lo schermo, l'immagine fissa sembra (quasi) osservarci. *"Ricevuto, Houston"*, siamo pronti a tuffarci nell'ennesima ultima illusione...

29/08/2013

Lo sguardo di Samira

Un volto, una donna anziana, stranamente alla guida di un'automobile, con tutta la famiglia, nipoti e genero compresi. Prima abbiamo visto questa donna inquadrata da dietro, sulla tomba della figlia, morta pochi anni prima, insieme ai cani da sfamare. Poi in auto, sulla stretta via di casa, si incrocia con il destino di un'altra donna, molto più giovane, ma altrettanto determinata. È l'inizio di uno "stallo" che dura un film. È *Via Castellana Bandiera*, della regista Emma Dante. Film con i suoi alti e bassi, le sue illuminazioni (Samira, l'anziana di origini albanese che nella notte/sogno va nella camera del nipote) e le sue troppo esibite al-

legorie (quel finale con tutto il quartiere che corre, dentro/sotto la macchina da presa...). Ma il volto di questa donna (una straordinaria Elena Cotta), e l'ostinazione di questo personaggio a non cedere il passo, prima a quella più giovane, poi agli altri automobilisti e infine a tutta la sua famiglia che le aveva persino scommesso contro, sembra una sorta di "resistenza": NON MI MUOVO. Più che metafora, appunto troppo esibita, dello stallo del Paese Italia, il volto di Samira sembra raccontare la fissità del nostro cinema, quasi autorappresentatosi, certo involontariamente, in questo "atto unico" palermitano. Non c'è più un posto dove andare, una casa dove tornare, l'unica via possibile è un lutto perenne, quell'abbracciarsi alla tomba, quasi in attesa, spasmodica, della morte. Ecco se uno sguardo può fare la sintesi, niente sembra più efficace a rappresentare questo lutto non elaborato del cinema italiano. Ma non c'è ancora uno sguardo per andare oltre, perché la morte avviene alle nostre spalle e il pubblico, di corsa, va in quella direzione. Al cinema italiano non resta che testimoniare questa impotenza, questo vuoto, questo dolore. Senza più nessuna direzione dove andare...

30/08/2013

Lindsay Lohan, l'ultima diva possibile

Colpisce e affascina l'accoppiata "raggelante" Schrader/Ellis, con questa rappresentazione dell'universo (così dannatamente vintage anni 80/90) di Bret Easton Ellis incuneata dentro le derive di un cinema "che non c'è più" (come le tante immagini di vecchi cinema in disuso che Schrader

Alberto Barbera @AlbertoBarbera2
Sandra Bullock sul tappeto rosso di #Venezia70
pic.twitter.com/g3oL0igFrE
Nascondi la foto Risposta Retweet Aggiunto ai preferiti



piazza qua e là nel film, per poi ritornarci sui titoli di coda). Quel mondo "yuppies" sembra sepolto da qualche parte, ma risale dalla tomba, come un incubo zombie. Un "Dead Cinema", dove dal vuoto cosmico dei giovanotti borghesi degli anni Ottanta, passiamo con un salto nel buio alle dinamiche relazionali degli anni Dieci, dove gli amori si consumano davanti a uno schermo di un iPhone, così come le comunicazioni a cena, con gli "sguardi connessi" altrove, nell'universo delle

reti...

Ma in tutto questo mondo finito, dove "Nessuno ha più una vita privata", emerge lo sguardo dell'ultima vera star, corpo sfatto, rifatto, strafatto, viso precocemente imbolsito, insomma il magnetismo animale di Lindsay Lohan. Che da "ultima diva possibile" ha disertato all'ultimo momento il Lido, senza dare spiegazioni, per lasciare al mondo gossip/stampa tutte le possibili indiscrezioni immaginabili.

Il volto della Lohan sembra provenire da una sofferenza "di un altro mondo", fa deflagrare le geometrie algide della scrittura di Ellis, e materializza nel suo corpo ("espanso") da 27enne, tutte le ansie, le inquietudini, quel "morbo di vivere" che la fanno essere sempre al centro del caos (mediatico giudiziario o quel che volete) del mondo.

31/08/2013

Alberto Barbera Multiplicity

Forse la vera novità di questa 70a edizione della Mostra del Cinema, sta nel "nuovo" Alberto Barbera. Finalmente abbiamo un direttore a 360°, per niente "congelato" nel suo ruolo istituzionale, eppure sempre abile ed elegante nelle cerimonie, mai una parola fuori posto, come fosse un uomo di cultura di altri tempi. Ma non fraintendete: Alberto Barbera è il Direttore del Festival del XXI se-



colo, e, gioiosamente, ne vive tutte le conseguenze e derive. Ed eccolo regalarci un punto di vista finora inedito nella Storia del Festival: il suo sguardo, da "padrone di casa", sul Red Carpet. Il Direttore osserva e scruta i suoi ospiti e, quando può o è ispirato, regala con il suo smartphone delle immagini a chi le vuole su Twitter. Basta fotografare, e fan incalliti con le loro macchinette: Barbera fa tutto lui! E dialoga con le persone con una cortesia disarmante, anche con l'accreditato arancione rimasto fuori dalla proiezione in Sala Perla. E tutti ovviamente a ringraziarlo, stupiti, della cortese risposta. Basta Ufficio stampa: Barbera fa tutto lui!... È una figura nuova quella che sta emergendo, che pure ha i suoi trenta e passa anni di esperienza di direzione di Festival di Cinema. Ma oggi star, politici, calciatori e giornalisti dialogano direttamente nella rete attraverso Twitter. Saltano gli intermediari della comunicazione (che dovranno reinventarsi in qualcosa di nuovo, di diverso), e gli appassionati di cinema possono seguire e vedere le foto dei loro amati divi, in "diretta" sul proprio terminale portatile. James Franco posta la sua foto appena arrivato all'aeroporto di Venezia, e tutti sappiamo che è arrivato, non abbiamo più bisogno dei comunicati stampa della Mostra o di un suo press-agent. Peccato che Barbera abbia solo 1.067, mentre James Franco ne ha 878.024 (ma Lindsay Lohan 6.897.229...), ma chissà se

nel momento in cui lo seguissero qualche decina di centinaia di migliaia di persone, riuscirebbe a mantenere un contatto diretto con tutti come fa oggi. Va riconosciuto ad Alberto che, in un Paese dove politica e cultura sono sempre rimasti "distanti" dalla "gente comune", questo suo uso social della rete lo rende molto più "orizzontale" di tanti suoi colleghi. Non è questione di carattere, ma di cogliere il cambiamento epocale che stiamo vivendo. La comunicazione è sempre più "immediata", senza mediazioni. Saper cogliere e gestire - anche con piccoli gesti come condividere una fotografia dal cellulare sul Red Carpet - i cambiamenti è quello che dovrebbero saper fare coloro che si occupano di cultura. Mentre sembra tutto andare alla deriva è un gesto di ottimismo segnalare un piccolo momento di controtendenza. Alle prossime foto, Alberto!

01/09/2013

Il cinema, la microspia dell'immaginario

C'è un'immagine, nel film di Vivian Qu, [*Shuiyin Jie \(Trap Street\)*](#) in concorso nella Settimana della Critica e inspiegabilmente rifiutato dal Concorso ufficiale della Mostra di Venezia, che sembra, quasi con dolce naturalezza, raccogliere tutte le suggestioni sulla "fine della privacy" che il film lancia: il protagonista sta cercando una microcamera spia, la cerca dappertutto in una stanza fino a trovar-





la... proprio davanti a noi! Guarda in macchina e, letteralmente, "svita" la macchina da presa che lo sta inquadrando... Peccato non aver trovato questa immagine in rete (mentre quella che vedete è un "classico" punto di vista da telecamera di sorveglianza, ripetuto nel film), perché sembra raccontarci tanto, forse troppo, del cinema e di noi, di come siamo diventati. Chi spia chi? Quando vediamo foto e immagini del privato di altri siamo noi gli occhi curiosi che godono di vedere la vita degli altri, ma ovviamente ce ne scandalizziamo quando questa privacy violata diventa la nostra. Ecco, la sensazione è che la straordinarietà di questo piccolo/grande film sta nel porci degli interrogativi quasi antropologici, all'interno di un contenitore semi-noir, che può sembrare anche una sorta di critica di regime. In realtà *Trap Street*, nel raccontarci questo micromondo di microspie e microamori, con l'immagine di cui parlavo prima ci dice altro: siamo noi i colpevoli! La microcamera spia è nell'occhio della macchina da presa, quasi il cuore del cinema, nell'idea stessa del cinema di filmare "la vita". Come se dal momento in cui abbiamo accettato che lo sguardo della macchina ci riprendesse, ne avessimo accettato, (in)consapevolmente, tutte le estreme conseguenze. La microspia è l'occhio dello spettatore, e il pubblico del cinema è il più grande voyeur della Storia... E solo guardando nello specchio vediamo cosa siamo diventati, occhi che vivono di immagini rubate e ormai ossessionati, come il protagonista del film, dalla paura di essere "guardati" dagli altri. Ormai le "macchine che vedono", sono dappertutto, sta solo a noi decidere di chiudere gli occhi e non guardare.... Magari concentrandosi sulle coordinate geografiche di dove abbiamo preso la mano la prima volta della persona che amiamo...

02/09/2013

Tramonti e (ri)nascite

In una Mostra di Venezia finora priva di veri e propri capolavori (fatta eccezione per il film di Cuarón d'apertura), sembrano emergere film complessi, contraddittori, il cui esito finale risulta spesso ambiguo, deviante. Tanti film a più facce, osservabili da punti di vista opposti con la stessa validità di percezione. Storie che si inceppano, che implodono, oppure personaggi che vorresti uccidere ma che non ne vogliono sapere di morire...

Dove sono finiti i sogni, al cinema? Non era il luogo dove ci piaceva (immaginare di) vivere le storie che avremmo voluto per la nostra vita? Il luogo del sogno per eccellenza...il cinema, nato quasi contemporaneamente alla psicanalisi... Ma i mondi paralleli del cinema contemporaneo sembrano sprofondati in un abisso interiore. È oggi ci appare paradossalmente persino "realistico" il fantastico [The Zero Theorem](#), di Terry Gilliam, con il suo protagonista (Christoph Waltz) che parla per tutti noi, in prima persona plurale, incapace di inventarci una vita possibile, o anche solo di immaginarla, mentre comunque la vita gli si scaraventa addosso con lo sguardo e il corpo dolce di Mélanie Thierry. No, non ci sono orizzonti da "condividere", ma possiamo imparare a costruircene uno tutto per noi, egoisticamente a nostra misura. E se vogliamo che il sole tramonti, così sia...

Dall'altra parte abbiamo il finto realismo di [Locke](#), di Steven Knight, con un formidabile Tom Hardy alle prese con la notte più lunga della sua vita, dove i fantasmi del passato si mescolano con gli incubi personali del presente, ma anche con la propria determinazione a mantenerli vivi, anche soltanto tenendo fede a un proprio principio morale. Sì, sembra fantascienza la storia di quest'uomo che decide in una notte di perdere tutto (moglie, figli, lavoro..) per occuparsi della nascita di un figlio di una donna che non ama e che non

conta nulla per lui. Ma un figlio, un bambino sta arrivando, e non può e non deve essere come lui, abbandonato da un padre fantasma. Locke ci mostra sia come siamo diventati nell'epoca della connessione perpetua (qui con il telefono e l'automobile, ma vale per tutti i mezzi di comunicazione attuali), e allo stesso tempo come "potremmo essere", se al nostro egoismo sociale fossimo in grado di sostituire una dignità ontologica, esistenziale. E in quel vagito di un neonato, ascoltato in auto da Locke, il padre che però sta arrivando, c'è tutto un futuro possibile da immaginare, sempre che la vita non ci getti nella spazzatura degli sconfitti...

03/09/2013

Involucri, membrane e desideri

In un Festival il cui principale difetto, forse, sembra essere quello di prendersi un po' troppo sul serio ([Sion Sono](#) a parte), ci voleva la fresca fol-



lia di carne di Kim Ki-duk, giunto al Lido con il suo ultimo *Moebius*, vittima di tagli della censura in Corea del Sud. Per una volta il programma sembra avere un senso, visto che contemporaneamente passava *Under the Skin* del regista Jonathan Glazer con una Scarlett Johansson definitivamente traslata nel l'immaginario cinematografico in donna "dell'altro mondo", che sembra quasi venire, curiosamente, proprio dal film di Kim.

Certo è del tutto casuale che nel cassetto dove il padre protagonista di *Moebius* tiene la pistola, questa stessa sia poggiata proprio su un effigie de *La ragazza con l'orecchino di perla* di Vermeer, ruolo che, nella trasposizione cinematografica, fu proprio della Johansson, ma i due film sembrano legati da una comune necessità di "oltrepassare" i corpi, attraverso tagli, aperture, contatti estremi, insomma un gioco perverso per provare a riposizionare il "senso del corpo" di questi anni.

Kim lo fa "a modo suo", facendo esplodere l'universo familiare/sociale all'interno di un percorso dove l'organo sessuale maschile ritorna, per un attimo, "al centro del mondo". Ma ci ritorna attraverso la sua assenza, la sua perdita, la sua ossessionata ricerca di un'alternativa, in un mondo dove il dolore estremo sembra poter far tornare l'orgasmo a quel concetto poetico di "piccola morte" di cui parlava Bataille...

Ma se in *Moebius* è la perdita del sesso maschile l'evento che scatena la storia e i desideri, in *Under the Skin* il momento clou è invece la scoperta, da parte dell'aliena predatrice, di non avere l'organo sessuale femminile, per rilanciare la storia deviandola dalla fantascienza a un mélo quasi cronenbergiano. Come si può catturare il "piacere" degli esseri umani? Come si può sostituire il piacere sessuale con un qualcosa che non sia un puro simulacro del sesso? Ed ecco membri tagliati, che rotolano nelle strade, corpi inghiottiti dal nero profondo, gonfiati ed esplosi, pelle che si apre per far fuoriuscire un corpo "altro", che oggi è terribilmente e definitivamente NERO, mentre nel *Cocoon* di Ron Howard (ma eravamo negli anni ottanta spielberghiani), quando l'aliena si toglieva la pelle, restava solo "pure luce".

Sostanziale differenza di epoche: trent'anni fa si poteva immaginare, finalmente, il diverso da sé come corpo d'amore, un corpo/luce che non poteva non rimandare all'idea stessa del cinema. Oggi i corpi sono esplosi ed implosi, la diversità non sembra più da tutelare (forse in Russia?), e il

nero profondo sembra non concederci alternative desiderabili a quello che abbiamo. Non ci resta che pugnalarci e girare il coltello nella piaga...

04/09/2013

...e tutti twittarono

Quest'anno il Festival approda definitivamente sui Social Network, dove già da qualche anno i più accaniti, agguerriti e "intrepidi" (citazione...) si davano appuntamento per commentare e giudicare i film visti e le star. Ma questa edizione verrà ricordata per aver definitivamente sdoganato Twitter, che pure esiste dal 2006, ma che solo da poco sta crescendo nell'uso degli italiani.

Abbiamo già detto del Direttore Barbera (e qualcuno ha frainteso prendendola per un'esaltazione della sua Direzione, mentre era solo una constatazione di un'attenzione diversa alla comunicazione), che continua a regalarci foto di star e tramonti romantici da spiaggia, ma il più attivo dei critici da 140 battute resta Enrico Magrelli (3.289 follower e 6.555 tweet) che non solo ha ormai acquisito una capacità di sintesi perfetta, ma gioca spesso con i suoi "twitter complici" con foto, fumetti o quiz notturni. E poi: ci credereste che Giulio Base ha la bellezza di 96.900 follower (e 10.900 tweet)?... Intanto su Twitter vanno forte le foto della Johansson, sembra proprio che l'abbiano fotografata tutti, da tutti i punti di vista possibili, mentre lei intanto non ha profili twitter ma solo profili fatti dai suoi fan. Altro twittercritico da seguire è Mauro Gervasini (1.097 follower e 2.985 tweet), non solo perché è un amico e gli vogliamo bene, non solo perché è uno dei selezionatori della Mostra, ma anche per questo magnifico tweet, che da solo vale il +follower:

Mauro Gervasini @MauroGerva
Se un film non piace a Mereghetti non significa che sia brutto, per fortuna... #Venezia70
Espandi

Una twittatrice senza respiro è Marta Cagnola (di Radio 24), che salta con la stessa leggerezza di tocco da Venezia a Sanremo (6.604 follower e la bellezza di 18.829 tweet!); lei non solo twitta ma dialoga con tutti, è un fiume in piena, vitalità milanese al 100%. Ma i più belli sono i tweet che ignorano i film e le grandi discussioni, per concentrarsi su una poetica in 140 battute. Uno dei tweet migliori è questo di Alice Cucchetti (525 follower e 2.102 tweet):

Alice Cucchetti @naimablu
* dalla sala stampa si vede il mare, ma nessuno lo guarda. #h
#venezial70
Espandi

E visto che, anche se al Lido, in fondo siamo sempre a Venezia, non possiamo che chiudere che con Il triste mietitore (62.232 follower, 22.337 tweet), con un tweet un po' lugubre e misterioso, che è tutto un programma:

Il Triste Mietitore @TristeMietitore
Domani la Morte andrà, su grandi ali nere, a #Venezia70. O più probabilmente su di un Freccia Rossa. #disaronnoterrace
Espandi

E buone twittate a tutti...

05/09/2013

Con gli occhi chiusi

Titolo ridondante oggi, lo ammettiamo. Ma l'esperienza della visione di *Stray Dogs* di Tsai Ming-liang nella Sala Grande del Festival non può non essere raccontata. Sala strapiena, anche se curiosamente l'accesso è stato semplicissimo, almeno per chi ama vivere il film dalle prime file. Poi parte il film e, da subito, Tsai non concede nulla: 5 minuti di piano fisso di una madre che si pettina i capelli, mentre i suoi figli stanno dormendo sul letto. È un proclama chiarissimo: caro spettatore, non aspettarti altro che un film di Tsai Ming-liang. Ovvero quello che il giornalista Lee Marshall ha definito un "capolavoro palloso"... Passa mezzora e il nostro sguardo non si placa, nessun cedimento, ma dopo un po' girandoci verso il pubblico notiamo che una persona su tre, forse su due, "segue il film con gli occhi chiusi".

Già, vedere un film chiudendo o socchiudendo gli occhi, esperienza capitata a tutti, soprattutto a chi frequenta i Festival e passa ore e ore davanti allo schermo. Ma quello che ci ha colpito erano i volti di due donne, di mezza età, completamente rilassate e serene, con gli occhi chiusi dinanzi allo schermo. Ma dopo la "crisi" della prima ora, ora e mezza, nonostante il film mantenga il suo ritmo con inquadrature fisse e lunghissime, fino al meraviglioso infinito finale, gli occhi si sono improvvisamente riaperti. E non si vedeva più nessuno in sala che...dormiva. Perché il film era diventato un'esperienza fisica, il corpo dello spettatore penetrato nei campi, nei rumori dell'acqua, nei pianti prolungati, nei volti senza (quasi) sorriso.



Ecco il cinema di Tsai ha qualcosa a che vedere con la Sindrome di Stendhal, qualcosa che non fa svenire ma che, di fronte alla sua bellezza visiva e al suo ritmo "insostenibile", crea un delizioso turbamento in chi lo guarda. E siamo lì, di fronte a questi "quadri infiniti", e non riusciamo a distogliere lo sguardo. Tranne che per annegare nel sogno, luogo da dove sembra provenire questo "capolavoro insostenibile", verso l'unico vero "shining" del Festival...

06/09/2013

Per un cinema di lacrime

Lasciamo ad altri il gioco delle previsioni e/o dei meriti per la vittoria del Leone d'Oro. Ogni premio è frutto di una Giuria, quindi sempre e comunque "soggettivo". Non è dai premi che si misura un Festival (o si?), né dal numero di spettatori (sicuri?), né dagli accreditati stampa e industry (forse...), o dal numero di articoli pubblicati, o dal numero di film proiettati... Come si giudica un Festival, budget a parte? Domanda che ci immerge dentro il senso del "far vedere cinema" oggi, dove le kermesse cinematografiche sono sempre più simulacri, quasi luoghi "virtuali", ma con parvenza di realtà, da rilanciare nelle reti sociali, piuttosto che centri di comunicazione e piacere, informazione e desideri, insomma aree di libero scambio dell'immaginario... Quindi non possiamo che denunciare questo stallo, questo "falso contatto" tra schermo e spettatori che ormai sembra pro-



vocare il sempre meno popolare Festival di Venezia, quasi a voler tornare alle origini di Mostra d'Arte d'élite, pre-sessantottina, ma dove persino le stelle (star) sembrano indecise se venire a brillare. E allora, può un Festival provare a fare da cartina tornasole della produzione di immagini del presente? E davvero quello che abbiamo visto ci dà qualche indicazione su dove il cinema sta andando? Contraddizione di una mostra che apre con la vertigine della (assenza di) *Gravity*, dove i corpi fluttuano, ballano (e lacrimano...) nel vuoto di un set fantasma, puro esempio di cinema post/prodotto dalle virtuose anime creative digitali... E mentre ci sembrava che la Mostra ne raccogliesse i frutti, di questa "sparizione del set", cogliendone l'avvenuta "morte" come ulte-

riore vittoria della "fantasia" sulla dannata e tragica "realtà", ecco che invece TUTTO il Festival ci porta dentro un cinema "di set", un cinema che più realistico e di location non si può, un cinema che fa dei corpi attoriali dentro il set (sia pure un'automobile, come in *Locke*) il cuore ideale della narrazione. Insomma un cinema del XX secolo ha invaso il Lido, con i suoi sguardi ossessionati dal minimalismo e dal dettaglio (Gröning), dalle emozioni melo/drammatiche classiche ([Frears](#)), dalle strade strette/larghe del simbolismo palese (Emma Dante), dai corpi animaleschi che vivono nei boschi ([Franco](#)), dalle case/famiglie prigioni del terrore invisibile (*Miss Violence*), o dalle case di campagna che nascondono corpi in fuoriuscita dalla loro ipocrisia sessuale ([Dolan](#)). Cinema/set, fatto di corpi che interagiscono in spazi reali e vivi, come il quartiere/casa del magnifico [Ana Arabia](#) di Amos Gitai, o, ancora, le ville hollywoodiane di *The Canyons* di Schrader. Il set sembra vivere una nuova vita, dolente e virante al noir per la barca di *Night Moves*, della Reichardt, maniacale e sovversivo nel folle e geniale *Moebius* di Kim Ki-duk, solitamente surreale nella ricostruzione post-Brazil di *The Zero Theorem* di Gilliam. Insomma film di set vivi e ancora cuore delle storie, come si faceva un tempo, prima che il digitale ridisegnasse corpi e narrazioni alle "periferie dello sguardo", ai mar-

gini del ciak, per rilanciarli nei meccanismi astratti e virtuali del "post".

Tre film sembrano sfuggire a questo gioioso anacronismo cinematografico cui il Festival ha voluto dare omaggio: *La mia classe* di Daniele Gaglianone, dove il set letteralmente gli esplode in mano, la realtà deborda e tra set e vita reale si abbattono tutte le barriere; *Trap Street*, della cinese Vivian Qu che usa la toponomastica per ridisegnare i territori dove si incrociano curiosità e desideri, con quello iato profondo tra il "reale/virtuale" delle mappe, e gli sguardi e i "pedinamenti amorosi" del protagonista; e infine *Stray Dogs* di Tsai Ming-liang, che pare l'unico cineasta al mondo ad aver intuito, analogicamente, la "fine del cinema/set", innervando la sua (non)storia di attimi infiniti di micropanico, di "non luoghi", di "non dialoghi", di punti di vista impossibili (come da dentro un surgelatore di un supermercato), di una parete/murales da osservare attoniti come fosse un film di Andy Warhol, mentre i cani randagi vagano, le gole ansimano e gli occhi, alla fine, non possono non piangere. Anche ad intervalli di dieci minuti ad occhio in piano sequenza, roba da far dubitare di un intervento (moralmente impossibile per Tsai) in post-produzione. E solo [Garrel](#), e il suo cinema fuoritempo, dentrolavita, può aprire e chiudere il film con un pianto...



L'ultimo spettacolo

di aldo spiniello

Film definitivo, in tutti sensi, forse. Tra il mobile e l'immobile. Ed è difficile stabilire se Tsai guardi dal centro, da una prospettiva fissa o si muova, invece, alla stessa velocità del vortice, fino a farlo sembrare nullo

Ma davvero il cinema si è fermato? Tutte le pulsioni e tutti i movimenti si sono condensati o congelati fino all'immagine fissa, al blocco totale del tempo, della storia, della vita? Forse l'arresto del cinema risponde all'arresto del mondo, che si

è scoperto immobile dopo gli infiniti giri intorno al raccordo anulare del sole, quegli anelli di saturno che circondano le città della terra da Roma a Taipei... Tsai Ming-liang non è poi così lontano da Gianfranco Rosi. Guardano entrambi a quello

spazio ambiguo e abissale che c'è tra la realtà e la fantascienza, quell'infinita incognita che passa tra l'uniformità inarrestabile del flusso e la variabile sconosciuta del movimento delle singole molecole. Non sappiamo mai dove siamo, a quale altezza (o bassezza). Cambia la posizione e il punto di vista, certo. Ed è difficile stabilire se Tsai guardi dal centro, da una prospettiva fissa o si muova, invece, alla stessa velocità del vortice, fino a farlo sembrare nullo... Ma fatto sta che, qualsiasi destino o rotazione astronomica si scelga di assecondare, appare ancora paradossale il suo annuncio di voler lasciare il cinema. Come se davvero si sentisse troppo costretto dalla forza centripeta di questo misterioso punto di gravitazione, *The Hole*, e desiderasse smarrirsi alla deriva di un altro spazio-tempo, final-





mente senza più Gravity, senza fuoco o prospettiva.

Eppure non riusciamo proprio a immaginare un Lee Kang-sheng fermo per sempre, definitivamente. Non muoversi più neanche al passo lentissimo ed estenuante del *walker*... Certo, sembra davvero condannato alla fissità: uomo sandwich, uomo cartello pubblicitario, uomo oggetto, cosa inerte, immobile. Forse perfetta come un *diamond sutra*. Ma non possiamo fare a meno di meno di pensare che sia tutta un'illusione ottica, che confonde il centro e la circonferenza di questo mandala perpetuo.

Tsai Ming-liang fa del suo cane randagio il punto fisso intorno a cui passa tutto il suo cinema e, quindi, tutte le donne con cui ha avuto a che fare, da Yang Kuei-mei a Chen Shiang-chyi, da *Vive l'amour* a *Visage*... Eppure quel punto, nella realtà fantascientifica delle cose, si muove. Mangia una coscia di pollo, divora un cavolo che dorme nel suo letto.

Piange e beve. Russa e il ritmo del suo respiro strozzato vuol dir qualcosa. Si muove tra le macerie di un mondo incontrato al termine della spirale del tempo, dove presente e passato non si distinguono più.

Ma se quel punto, all'apparenza fisso, dà segni di vita, probabilmente la fine non è già decisa. Forse non c'è da preoccuparsi se gli uomini diventano oggetti e le linee di un vestito si cancellano contro le rughe di una parete. Perché anche i muri si ammalano e invecchiano come gli uomini. Hanno una vita e un'anima, al pari delle persone. Sono soli e abbandonati, come le persone...

Ogni cosa, ogni costruzione, l'universo intero è umano. Tutto racconta storie. Prima splendori e poi miserie. Ma comunque storie e sentimenti. E nei buchi, tra gli anfratti nascosti del mondo (e del set) entrano i fantasmi. Entra il cinema. L'architettura, la geometria solida, piange e suda, diventa acqua. E un fred-

do supermercato diventa un gioco di riflessi, di immagini che si nascondono, per poi svelare un'altra immagine segreta oltre le apparenze, dalle superfici, oltre le superfici.

Quanto dura il film? Quanto è lunga ogni inquadratura e ogni scena? Qual è la storia, cos'è la cronologia? Potremmo anche affidarci all'indicazione dell'orologio, regolare i cronometri... ma tutto dipende a quale andatura decidiamo di far muovere gli occhi e il cuore, da quale imbocco desideriamo prendere per entrare o uscire dal ricordo, da questo capo lavoro che, a quanto ci dicono, è la fine di un lavoro. Entrare e uscire da capo, dal cinema. Potremmo anche non veder più film, ma ormai il cinema ci è entrato dentro, al punto da farsi ritrovare in un disegno, in un'immagine fissa, in due gocce che cadono in un tempo incalcolabile. Al punto da commuoverci e farci immaginare, oltre questo tempo, tanti futuri possibili.

La città invisibile

di **pietro masciullo**

Rosi non riprende mai il grande raccordo anulare: il suo (cine) occhio arriva sempre o un attimo prima o un attimo dopo il flusso di eventi o di persone che ci presenta

"...se il cinema non esistesse proprio sotto forma di un sistema di scarti irriducibili tra cose che hanno lo stesso nome senza essere membra di uno stesso corpo..."
Jacque Ranciere

"Il GRA non supporta nessuna struttura. Esiste solo in funzione delle sue entrate e delle sue uscite"
Renato Nicolini

Il cinema, oggi, più che mai, è ovunque. Nell'[abitacolo](#) di un'automobile o all'inseguimento di struggenti cani randagi; perso nei canyons della memoria o

dell'[immagine](#); sfiorato da improvvisi dis-accordi che ci facciano ancora incontrare, conoscere, perdere, forse amare. E allora questo cinema ci appare

oggi, più che mai, un (grande) raccordo (anulare) di infinite storie che sfuggono alla Storia, perse nella periferia dello sguardo, oltre i limiti del pianeta conosciuto, come "un anello di Saturno che circonda la capitale".

Veniamo al punto: questo è un film che non intende, in nessun modo, tracciare la mappatura fisica di uno spazio. Gianfranco Rosi non riprende mai il GRA: il suo (cine)occhio rimane perennemente obliquo, arriva sempre o un attimo prima o un attimo dopo il flusso di eventi o di persone che "presenta", abbracciando una *mamma Roma* di cui si sentono echi lontani - "il cupolone si vede anche da qua, incredibile!" -, mai inquadrata perché lasciata immaginare negli occhi di chi guarda oltre la nostra inquadratura.

Questo è un film fatto di scarti. Questo è il progetto folle (nato più di dieci anni fa, durato due anni di riprese e otto mesi di montaggio) di chi ha tentato





di filmare l'anima di una città/mondo partendo dai suoi limiti estremi, dall'eterno confine tra il dentro e il fuori lo spazio. Ecco perché l'anello di strada che circonda la capitale non può essere (de)finito, non può durare solo i suoi canonici 68 km, ma deve continuare a preservare la memoria di 2000 anni di storie e leggende che hanno forgiato il nostro immaginario. Uno spazio sacro e infinito, non localizzabile nemmeno dal cinema che si fa beffe di ogni topografia (qui letteralmente ri-costruita) o di ogni cronologia (dal sole, alla neve, di nuovo al sole tutto in pochi stacchi di montaggio. Ma insomma: che "tempo" stiamo vivendo?).

Sacro GRA è un film popolato da persone. Persone a cui non si vuol nemmeno dare un nome, perché non è importante. Come il pescatore di anguille che non può sopportare il pressapochismo con cui i giornalisti, specchio della società integrata, dipingono il suo mestiere: "ma si informassero 'sti ignorantii!". O il solitario e appassionato bo-

tanico che studia le palme e le larve che le consumano da dentro, sentendo (anche lui...) ogni rumore dai limiti estremi dell'organismo, dalla corteccia e dai suoi raccordi ruvidi, per capire se ci sono intrusi e come combatterli. O le anziane prostitute che preferiscono la treccia alla mozzarella, sempre "discrete" nel loro mestiere: "non siamo mai nude" e ci tengono a rivenderlo. Infine le nuove costruzioni provvisoriamente occupate: nuovi alveari che (ancora una volta) la macchina da presa di Rosi non oltrepassa mai, rimanendo (bazinianamente) sulla finestra a cogliere scarti di caldissima umanità nel flusso di una [gioventù in marcia](#) simile a quella di Pedro Costa.

Insomma: il GRA è cinema. E lo è perché presuppone infiniti attraversamenti e [tanti futuri possibili](#) (ci ricorda il caro "passeggero" Renato Nicolini...). Come gli UFO guardati in televisione da noi alieni senza più un presente. Come il sublime fotomanzo improvvisato nel casale di un bizzarro nobile decaduto

che, nello stacco successivo, serve solo a insegnare la lingua italiana alla donna ucraina di cui innamorasi. Chiamandola, col sorriso ritrovato, amore.

Gianfranco Rosi crea connessioni, link improvvisi e "attualissimi", ridando nel contempo fiducia a un montaggio dialettico che deriva dritto dalle origini (vertoviane) di questo linguaggio. Facendo evadere il cinema dalle inutili ghetizzazioni lessicali fiction/documentario e ponendosi esattamente a metà strada tra l'astrazione quasi metafisica di [Below Sea Level](#) e la chirurgica/agghiacciante neutralità di [El sicario](#). Sacro GRA è un film (?) magnificamente e volutamente incompiuto, che potrebbe durare cinque minuti o un'intera vita. Un corpo vivo che rifiuta la circolarità fisica del suo (s)oggetto, cercando il sacro in una laica e neopasoliniana indagine che lasci solo a noi spettatori l'onere di proseguirne il tragitto sentimentale. Per cercare, ancora oggi, un nostro privato e cinematografico grande raccordo.

Il peso del volo

di **davide di giorgio**

L'undicesimo lungometraggio del Maestro nipponico riprende la metafora su cui si regge tutto il suo cinema, quella del conflitto tra la dimensione ideale e la concretezza del vero

Il volo per Miyazaki non è una semplice questione di vertigini: le sue figure sono come sospinte dal vento e quando si librano nel cielo danno l'impressione di essere ben piantate nel nulla, solide, ferme. Poi c'è il momento in cui cadono, perché la meccanica arriva a esigere il suo tributo di realtà. L'undicesimo lungometraggio del Maestro

nipponico è questo: il racconto di un conflitto tra il sogno di un progettista di aerei (Jiro Horikoshi, realmente esistito) e la realtà che strappa quelle aspirazioni alla fantasia per ricondurle al più immediato bisogno bellico. Che poi è la metafora su cui si regge tutto il cinema di questo straordinario cantore dell'animazione, quella del conflitto tra

la dimensione ideale e la concretezza del vero, dove il secondo è trasfigurato dalla poesia dei disegni, ma ha il suo peso nell'economia della narrazione. Sarà anche per questo che la figura di Horikoshi ha parecchi tratti in comune con quella dello stesso Miyazaki (persino il modo di vestire è lo stesso, con l'inconfondibile cappello da pescatore, mentre la voce è dell'amico e collega Hideaki Anno), e che la storia del suo percorso professionale e umano è una sorta di enorme immersione in una dimensione mentale, che però si presenta con i crismi del racconto storico-biografico fra i più rigorosi dell'autore.

Sebbene slanci lirici aprano nella vicenda alcune parentesi immaginarie in cui Jiro si intrattiene con l'ingegnere italiano Giovanni Caproni, la vera differenza la fanno i dettagli, come la straordinaria intuizione di creare i suoni degli aerei





attraverso le voci dei rumoristi: la metafora perfetta di un volo concepito come espressione di un gioco infantile. Così, se Jiro progetta i suoi aerei attraverso fitte sessioni di disegno che poi trovano il loro più alto momento espressivo nella splendida sequenza in cui il nostro insegue un aeroplanino di carta, l'intero racconto diventa l'elaborazione di un processo creativo in perenne divenire. La struttura riesce perciò a sopportare gli scossoni di una progressione più diseguale del solito, aperta a derive più lente e serie in cui Miyazaki sfoga la sua passione per la meccanica illustrando i passaggi tecnici che hanno portato alla creazione del celebre aereo da combattimento Mitsubishi AM6 Zero. Ed esplode letteralmente con il delicato racconto d'amore del legame che si crea fra Jiro e la sua amata Naoko: altro rapporto in bilico, peraltro, che sta fra la forza ideale di un sentimento che permette ai due di sorreggersi a vicenda lungo le difficoltà imposte dalle sfide, e la concretezza di una realtà fatta di problemi lavorativi e, soprattutto, sofferenze fisiche per la donna, assediata dalla

poliomelite.

Ne consegue che il film stesso è sospeso, ben piantato nel sogno a occhi aperti in cui i corpi si librano leggeri nel nulla, mentre il destino incombe sotto forma di un nuovo conflitto (i fatti anticipano di poco la Seconda Guerra Mondiale, dove i caccia Zero giocarono un ruolo di primo piano per l'industria bellica nipponica).

Il bello è come i contorni siano sfumati: Miyazaki non è diretto come ne [Il castello errante di Howl](#), evoca lo spettro della guerra ma lo lascia sempre sullo sfondo, gioca a rovesciare

alcune figure retoriche e il terremoto del Kanto del 1932 non ha quel sapore rigenerativo che aveva lo tsunami di Ponyo sulla scogliera, è distruzione e sofferenza, ma è anche il punto d'origine della storia d'amore. È dunque chiaro come questa storia di successo sia anche il racconto di un più generale fallimento, esattamente come accade alla storia d'amore tra Jiro e Naoko. È un racconto per questo allegro, ma con un fondo di struggente malinconia, fuggevole eppure presente a se stesso. Un film per questo, che è come il vento.



L'inferno e l'amore

di marco grosoli

Un'allucinante testimonianza su un manicomio dello Yunnan che è anche una sorta di carcere informale per indesiderabili. Ma anche una meditazione sulle discontinuità incontrate lungo la scia del tempo, e sul loro possibile salto qualitativo

"Finché follia non ci separi": questo il titolo internazionale dell'ultimo, eccellente documentario di Wang. Il regista stesso, tuttavia, ha avuto modo di sottolineare come il titolo originale consista invece nella giustapposizione secca dei termini

"follia" e "amore". Lungo le sue quasi quattro ore, il film scivola effettivamente, grazie alla sua costruzione (assai più acuta e solida del suo precedente [Three Sisters](#)) dalla prima al secondo, in maniera appena percettibile, ma inesorabile.

"Follia". Un manicomio dello Yunnan, che in realtà è una specie di confino dove vengono sbattuti e lasciati in condizioni pietose indesiderabili di vario genere, più o meno da chiunque (Stato, tribunali, mogli, parenti), senza troppe cerimonie. A colpire immediatamente è l'architettura del luogo: un palazzo in cui ognuno dei piani è circondato da un'unica balconata che lo cinge integralmente, dando sul cortile interno. La libertà di deambulazione al di fuori delle celle che questa disposizione garantisce (e che viene qui percorsa in lungo e in largo) si richiude dunque immediatamente in una vivida claustrofobia. Da sempre il cinema di Wang insegue questo paradosso; il suo piazzarsi alla giusta distanza per aderire da presso al tempo degli esseri che ritrae, seguendoli di spalle e leggermente dal basso quando si muovono, indugiando a lun-



go e con meticolosa attenzione, restituisce un senso di apertura al fluire temporale che più che con la libertà coincide con il suo contrario (vedi il deserto-prigione di *The Ditch*). Anche qui, il cinese osserva gli "ospiti" lasciando dipanare il trascorrere della loro detenzione, lento e vuoto eppure pieno di irregolarità fisiologico-cinetiche che danno a questa terribile testimonianza una sorta di oscuro fascino fotogenico.

"Amore". In questo inferno, che le mogli dei detenuti in visita spesso non fanno nulla per alleviare (anzi), alcuni pazienti arrivano ad avvicinarsi gli uni agli altri (uomini e uomini; uomini e donne) scambiandosi inattese tenerezze e intimità.

La definizione di "documentarista" va sempre più stretta a Wang Bing

Ecco che le discontinuità rintracciate da Wang lungo il fluire del tempo e addosso alla patologia subiscono un salto qualitativo, si riconfigurano in squarcio ontologico, quella frattura dell'ordine delle cose con la quale si identifica l'amore. Nelle parole del regista: *"La ripetizione della loro vita quotidiana amplifica l'esistenza del tempo. E quando il tempo si ferma compare la vita"*. La definizione di "documentarista" va dunque sempre più stretta a Wang Bing. Non etichettiamolo: è ancora in piena evoluzione, e film dopo film continua a sorprenderci con maniere sempre nuove, e sempre preziose, di re-inventare il senso dell'ascolto attivo del tempo.

Ritorno alla fine del tempo

di pietro masciullo

Film-esperienza che dialoga col passato attraverso gli strumenti del futuro, che coglie il cuore del cinema ancora nei subbugli emotivi dei suoi protagonisti, tra Storia e storie...



Ritorno alla fine del tempo. *Ta-pa-na-ma*. Questa è la parola "indiana" che chiude il diario di Jakob Simon, riservato a noi lettori/spettatori, in quest'ennesimo, magnifico, (ri)tornare a *Heimat* del cinema di Edgar Reitz. Un ritorno indietro nel tempo che ci porta nel 1843, sempre nell'immaginaria Schabbach, dove la famiglia lavora e lotta contro la morte, e dove il più giovane figlio Jakob fugge dai dettami paterni per (s)doppiare il proprio sguardo tra i libri che lo formano (la scienza è libertà) e il sogno di un Nuovo Mondo

(le carovane che guarda andar via, stagliate in un orizzonte foradiano, dirette sulle navi per il Brasile, verso il sogno di...). Queste origini di *Heimat* inseguono ancora l'etica dicotomia reitziana posta tra la Storia e le storie, tra il pubblico e il privato, tra l'anima e il mondo. E allora il "primo piano" delle consapevolezze sentimentali dei fratelli Jakob e Gustav (che amano la stessa donna) si allargano al "totale" di una Storia che dipinge con disarmante consapevolezza la comparsa dei germi del moderno capitalismo e della co-



scienza rivoluzionaria di classe; la dignità incrollabile dell'uomo ottocentesco e l'ombra tragica delle malattie novecentesche. La libertà evocata, bramata, sognata a più riprese, diventa una nobile idea troppo spesso sostituita dal denaro.

Reitz sa, ha sempre saputo, che il Cinema lo si fa impastando

tecnica e sentimento, e dopo le *ritornanze memoriali* di [Heimat](#) [Fragmente](#), perpetra un'operazione sul dispositivo ancora più radicale: si torna "alle origini di tutto" ma si abbraccia il digitale e la sua immersività-mutabilità in ogni sua forma. L'immagine blocca il tempo con le sue fugaci sovrimpressioni diamantine;

l'immagine diventa vita nella mutante tavolozza in bianco e nero sporcata da improvvise (quasi fassbinderiane) pennellate di colori e umori; l'immagine diventa uno specchio dal quale Jakob può guardarsi sognare, perso nelle Frontiere del linguaggio ("la conoscenza è tempo" dice) e in quelle del suo controcampo aldilà del Pacifico (il Brasile, dove i "campi sono cento, mille volte più grandi"...). Un film-esperienza che dialoga col passato attraverso gli strumenti del futuro, che coglie il cuore del cinema ancora nei subbugli emotivi dei suoi protagonisti, che dona allo spettatore uno dei momenti più memorabili degli ultimi anni: l'incontro tra i due *junger deutscher* Werner Herzog (alias Alexander Von Humboldt) e Edgar Reitz alle porte di Schabbach. "*Scusi buon uomo, che città è quella?*"...



THE CANYONS

di Paul Schrader
(fuori concorso)

Il post-cinema

di carlo valeri

L'atteso incontro tra Paul Schrader e Bret Easton Ellis plasma un'opera glaciale, post-umana, sospesa in un tempo indefinibile tra passato, presente e futuro

Sin dall'inizio *The Canyons* pare comunicare con un linguaggio che non conosciamo o in cui non crediamo più. I protagonisti della storia sono a cena in un locale e parlano della loro vita privata, dilungandosi qua e là con quei magnifici elenchi pop-esistenzialisti in cui Bret Easton Ellis (qui in veste di sceneggiatore) è sempre stato maestro. Eppure qualcosa non torna: i volti che la macchina da presa di Schrader inquadra fron-

talmente osservano l'obiettivo senza muovere le labbra. In un gioco di montaggio godardiano Schrader relega le voci di dialogo in fuori campo creando subito una distonia percettiva tra immagine-volto e immagine-parola.

Chissà che il prologo non sia già una sorta di dichiarazione programmatica su questo atteso e complesso connubio cinematografico tra il regista di *American Gigolò* e lo scrittore di *American*

Psycho. Non poteva non esserci un conflitto tra il mondo secondo Schrader ed Ellis, tra la sacralità del primo e il nichilismo del secondo. Di fatto a più riprese l'anima nera dello scrittore americano sembra mangiarsi il cinema di Schrader in *The Canyons*. Il triangolo amoroso tra il ricco produttore Christian, la compagna Tara e l'attorucolo Ryan si muove dentro una Los Angeles asettica, condensata in una lunga serie di non-luoghi (sale cinematografiche abbandonate, ville hi-tech con piscina, studi di postproduzione vuoti, appartamento anonimi di periferia) che davvero paiono provenire direttamente dall'immaginario letterario ellisiano. Come dichiaratamente figlia dello sceneggiatore è la progressione psicotica di Christian, autentico Bateman catapultato a Hollywood con le tipiche ossessioni erotiche, sociali, possessive degli antieroi di Ellis. Schrader in tutto questo sembra rimanersene in disparte, gira il suo film in digitale e osserva in modo quasi cronenbergiano le





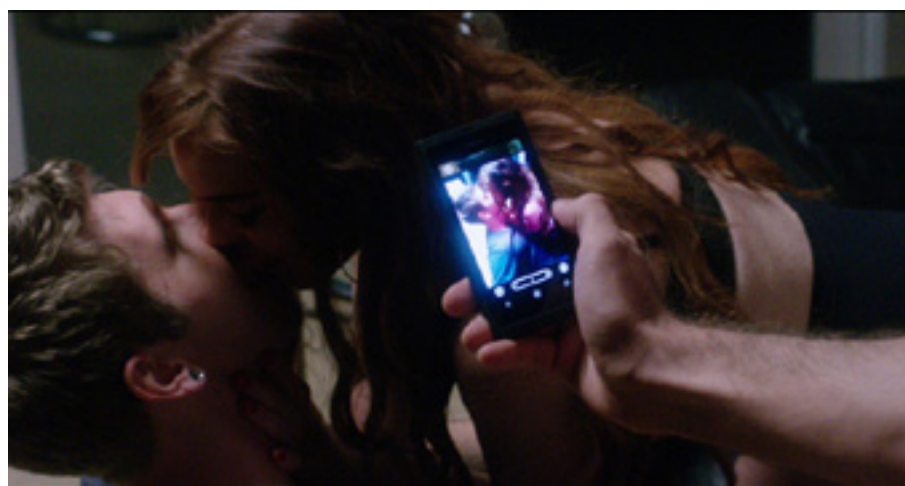
derive e le menzogne di questo materiale umano fornitogli dal suo sceneggiatore. Forse oggi il grande regista americano è ancor più disilluso sul futuro del cinema di quanto non lo fosse in passato, come sottolineano le ripetute istantanee nei titoli di testa e di coda a ritrarre sale cinematografiche in rovina e bobine di pellicola abbandonate. *"Questo film è fatto per uscire dalle sale, per il post-cinema. Lo abbiamo concepito per il video perché il cinema sta cambiando e le sale chiuderanno presto"*, ha detto Schrader in conferenza stampa. È curioso come da questo punto di vista, nel suo abbinare la trasformazione tecnologica a quella dis-umana raccontata in *The Canyons*, Schrader si avvicini molto a quella parabola erotico-compulsiva sul passaggio al video raccontata nel bellissimo film gemello [Autofocus](#).

La freddezza di *The Canyons* non coinvolge, né intende farlo, quindi tiene a distanza, creando però un disorientamento quasi catatonico, un *eyes wide shut* tra cocainomani che non hanno più nemmeno la forza di citare Whitney Houston o i *Genesis* (*American Psycho*), né quella di ricordare gli ultimi film veramente amati al cinema (e "le

anteprime non contano" ricorda giustamente la sofferente Lindsay Lohan).

I tre protagonisti di questo noir erotico, ambientato durante la riproduzione di un piccolo film che forse non si farà mai, più che anime dannate, appaiono allora come corpi plastici fantasmatici, apparizioni che attraversano le scene come

monadi imperturbabili e neutre che, a scapito dei ripetuti amplessi consumati nel corso del film, sembrano essenze prive di carne, simulacri di una "realtà" post-umana, sospesa in un tempo indefinibile tra passato (gli anni '80 come detriti immarcescibili), presente (il film da fare o non fare) e futuro (il mondo digitale).



L'onestà dello sguardo

di federico chiacchiari

Dentro e fuori il confine ormai superato tra fiction e documentario, il film è un viaggio di andata e ritorno tra le due anime che da sempre caratterizzano l'immagine cinematografica

**"Se mi rimandano nel mio paese,
io mi faccio morto da solo"**
Issa, uno dei protagonisti de
La mia classe

Mentre l'Occidente, tra una crisi e l'altra, sembra sempre più impaludato nella definizione/indefinizione del concetto (e delle pratiche e dei diritti) della privacy, dal diritto all'oblio, fino a quello di non essere spiato dai governi, dagli amanti traditi (illuminante *The Canyons* di Paul Schrader) ecc.... quelli che aspirano a "diventare occidentali", uomini e donne "dell'altro

mondo" che rischiano la vita per arrivare nei nostri opulenti Paesi, non si pongono certo il problema, preoccupati più che altro del diritto, per usare le parole di Daniele Gaglianone, "di esistere anche solo in quanto corpi". Corpi che rivendicano il loro diritto a scegliere una vita diversa, passando per quel confine non segnato sulla terra, ma sulle nostre labbra, dato dalla lingua.

Bassirou, Mamon, Gregorio, Jessica, Metin, Pedro, Ahmet, Benabdallha, Shadi, Easter, Lyudmyla, Moussa, Issa, Nazim, Mahbobeh, Remzi, i protagonisti del film di Gaglianone, sono tutti dei veri studenti di italiano, coinvolti nella storia di questo insegnante, interpretato e direi vissuto da Valerio Mastandrea, che è entusiasta del suo lavoro quanto restio a parlare di se e a mostrare al mondo i suoi dolori personali. Gode invece a sentire le storie di questi "aspiranti italiani", con i loro accenti diversi, i loro drammi diversi, mentre le lacrime sembrano così simili... Ma se oggi fare un film è "un atto di liberazione", non è più possibile fingere, ma neppure, semplicemente, documentare. L'atto del riprendere è già di per sé una finzione (con tutti quei microfoni attaccati ai corpi dei protagonisti), mentre la realtà sembra esplodere dagli occhi pieni di dolore degli allievi della classe. Ed ecco che il film, che è fatto con corpi "veri" e non fantastici replicanti da palcoscenico, a un certo punto, letteralmente, esplode di realtà. Nella finzione scade un permesso di soggiorno, nella realtà (così





sembra dal film, Gaglianone non spiega)... pure! Il set diventa un "non luogo", e lo scarto tra realtà e finzione diventa così sottile che non si può più "fingere". Ed ecco che le macchine entrano in campo, i fonici, il regista, Mastandrea che si rivolge al tecnico del suono ("Campus!"), il film diventa il backstage di se stesso.

Dentro e fuori il confine ormai superato tra fiction e documentario, il film di Gaglianone è un viaggio di andata e ritorno tra le due anime che da sempre caratterizzano l'immagine cinematografica. E alla fine non riusciamo più a distinguere dove Shadi, Issa e gli altri sono ripresi "documentaristicamente" e dove, invece, sono parte del film di fiction. Il mondo è entrato nel film e il film è uscito nel mondo...

Difficile sostenere una struttura che mette continuamente in discussione se stessa, neanche fossimo nei film godardiani del '68, e l'occhio sbatte con violenza tra la drammaturgia della "messa in scena" e la messa a fuoco del documentarista.

Stretto tra due forme sempre più connesse di narrazione, il film di Gaglianone decide di non decidere "da che parte stare". Ma nell'impasse teorico-pratica riesce tuttavia a cogliere nel segno, strappando ai volti dei protagonisti quei frammenti di cinema possibile, cinema/vita, come avveniva nei film di Corso Salani (che forse avrebbe amato questo film così dolcemente "impuro"), occhi stanchi di storie narrate col cuore prima ancora che con gli occhi. Il regista si "mette in gioco", rinuncia al suo film per farne vivere uno che, di colpo, scaraventa nel passato il "cinema d'autore", perché il ci-

nema del XXI secolo è sì fatto di sguardi, ma soprattutto di punti di vista diversi, convergenti e divergenti. E allora anche quando Mastandrea dice a Gaglianone, guardandolo negli occhi, "*Gaglia, nel film ci devi essere anche tu*", pone il problema dell'onestà dello sguardo-cinema. Solo mettendosi in campo, nel cuore dell'inquadratura, nel centro nevralgico della storia, il regista può entrare senza ipocrisie nelle lacrime della storia. E a quel punto ogni lacrima è, anche, una sua lacrima. E per una volta non ci si deve vergognare di piangere...



In prima persona

Conversazione con Daniele Gaglianone

a cura di aldo spiniello e pietro masciullo



Abbiamo incontrato Daniele Gaglianone per parlare del suo nuovo, straordinario, spiazzante film, *La mia classe* presentato nelle Giornate degli Autori. E ne è venuta fuori una discussione politica sulle responsabilità, i limiti e i dubbi di chi fa e pensa il cinema oggi.

Partiamo dal principio. Nel presentare il film alla stampa e al pubblico, hai raccontato che quando è scaduto il permesso di soggiorno di uno dei protagonisti, siete stati, in qualche modo, costretti a cambiare la storia e l'idea iniziale. Allora qual era il progetto originale? Il progetto, all'inizio, era sicuramente più sempli-

ce. Si "limitava" a partire da una situazione data, una classe di studenti stranieri adulti e un professore. Ovviamente il pensiero è andato subito al lavoro di Vittorio De Seta, senza voler fare nessun remake, perché sarebbe stato stupido oltre che presuntuoso. L'intenzione era quella di lavorare con un metodo di improvvisazione meditata per quanto riguarda le lezioni, e di mettere in scena tutto ciò che appariva come "contesto" nel racconto in modo che fosse palesemente una "finzione". Ma partendo sempre dalla vita autentica dei personaggi, e da lì immaginare degli scenari possibili. Poi, però, questi scenari che ci eravamo immaginati come sceneggiatori, sono accaduti sul



serio.

È un po' lo stesso metodo adottato dal personaggio di Valerio Mastandrea nel film, con la donna su cui immaginare una storia...

Esatto, l'approccio era esattamente quello. Poi è successo quello che sai. Nel film ci immaginavamo che venisse tolto il permesso soggiorno a un ragazzo che diceva, veramente, *"io piuttosto che ritornare nel mio paese mi ammazzo"*. E queste sono cose che succedono sul serio... Volevamo raccontare la vicenda di un professore che si rende conto di essere malato e, quindi, si sente improvvisamente in posizione di debolezza nei confronti della vitalità, anche dolorosa ma forte, dei suoi studenti. E in più si trova a fare i conti con il dramma imprevisto di uno di loro. Però quello che abbiamo immaginato, è successo davvero. E allora come ti comporti con questo ragazzo che farebbe "veramente" quello che dice, un gesto estremo? Devi essere ligio alle regole, anche per il suo bene. Perché se viene un controllo, a noi fanno una multa, ma lui rischia grosso, rischia tutto... Allora che fai? Gli dici *"scusa non puoi fare il film"*? Stai facendo un film che parla di questi problemi, "contro" questo sistema e poi fai il secondino? Ecco che queste domande già diventano una riflessione su quanto sia facile diventare collaborazionisti di un sistema che non piace, aldilà delle nostre opinioni o delle nostre intenzioni...

La nostra libertà finisce dove finiscono le nostre libertà da consumatori. Questo è diventato chiarissimo adesso che non c'è più possibilità di consumare. È un discorso apparentemente avulso ma il film parla anche di questo. Perché c'è questo casino oggi? Ci stiamo accorgendo che la nostra libertà di cittadini occidentali è una libertà esclusivamente economica. Quando mi toglie la libertà di consumare quel che voglio, mi rimane tutto il



resto, e mi accorgo che il resto quasi non c'è. Hai scambiato la libertà come essere sociale per la libertà come essere economico. Come ti poni di fronte a situazioni estreme per definizione, come quelle degli stranieri che fuggono da uno spazio e da un tempo, fuggono dal loro passato che rischia di essere il nostro futuro? Noi rischiamo quello scenario dal quale loro fuggono. Non sto facendo il corvo, perché è anche bello essere tenebrosamente e cosmicamente pessimista. Potrebbe succedere, spero di no, ma potrebbe. Soffermarsi su quelle situazioni vuol dire parlare di noi, non parlare solo di loro, vuol dire specchiarsi. È quello che succede al professore e che succede a noi. Shadi era uno studente egiziano di diciannove anni che si è ritrovato barricadero. Se tre anni fa glielo avessero detto, non ci avrebbe creduto. Abbiamo deciso di fare una cosa folle.

È sorprendente come questo film stravolga il tuo cinema. Tu, prima, avevi le tue storie ben chiare e poi lavoravi di sottrazione, sul non detto, sui vuoti, sulle ellissi. Qui non avevi

una storia e sei andato a costruire. Come ti sei approcciato al progetto?

Questo film è stato esaltante ma ho avuto una paura fottuta. O funzionava o era inguardabile. Mi sono detto: *"hai 23 anni, non hai mai fatto nulla prima e stai girando il tuo primo corto con gli amici"*. Ho cercato di azzerarmi dal punto di vista del cinema. Ho capito che, per essere più sicuro in questo viaggio, dovevo dimenticare tutte le certezze a cui potevo aggrapparmi. Il fatto che, dal punto di vista del linguaggio cinematografico, venga quasi tutto sconvolto, trova un corrispettivo personale e politico nella necessità di uno scon-



volgimento totale, privato, intimo e collettivo. Bisogna cambiare completamente prospettiva. Ho voluto far scivolare lo spettatore in un'altra dimensione, in cui non conta più chiedersi se è vero o non è vero quello che si guarda. Non perché non si capisca, ma perché non è importante. Il film, in realtà, è facilissimo, ha una fluidità sorprendente rispetto al ragionamento che c'è dietro. Lo spettatore entra dentro con facilità ma si richiede un cambio di prospettiva, che corrisponde a un cambiamento come cittadino rispetto al "tema", non dell'immigrazione, ma della nostra integrazione rispetto alla realtà che stiamo vivendo. È chiaro che i personaggi, gli studenti, vogliono integrarsi perché vogliono sopravvivere. Il problema è nostro rispetto a questo nuovo scenario, in cui non sappiamo più chi siamo, perché pensavamo di essere una cosa ma stiamo scoprendo di essere altro. Eravamo dei consumatori, non dei cittadini.

E difatti, nel vedere il film, viene in mente un paradosso. Gli studenti non si pongono mai il problema di distinguere la realtà dalla finzione. Per loro o era vero tutto da principio o non è vero nulla. E del resto, anche il loro uso spregiudicato, coraggioso, della lingua, testi-





monia la loro disponibilità. Il disagio semmai è nostro. Il problema dell'integrazione è nostro. Siamo noi i "disintegrati".

È certamente così. Se la questione dell'integrazione è ridotta alle esigenze primarie, è chiaro che loro hanno problemi che noi ancora non abbiamo. Ma è integrazione questa? Non credo, è una visione miope della parola. L'integrazione, come la intendo io, è stare in una comunità, essere in una comunità. Ed è diverso... È schizofrenico. Il film ha diversi livelli. È chiaro che il ragazzo non è stato davvero cacciato, ma è talmente palese che uno ci casca. Io stesso, che stavo lì a tenere in piedi tutto questo caos, avevo già superato la questione del vero/non vero...

L'autoreferenzialità di chi lavora con la costruzione dell'immaginario collettivo è mortale

Non ho raccontato la storia di tutto film. Ho accennato ai due livelli, di Valerio che fa il prof e di noi che stiamo girando. Io spiegavo agli studenti le situazioni passo passo. La scena della discussione è nata così: Sono entrato in classe con Issa (il personaggio a cui scade il permesso). *"È chiaro che non lo sbattiamo fuori, ma voi come reagireste se...? Voi che dite?"*. *"Giriamo"*, punto. Quel che si vede della scena è un quinto del girato. Venticinque minuti di fuoco. Io non stavo recitando. Quando uno dei ragazzi mi dice *"fai il film sul maestro bravo, e poi te ne lavi le mani"*, io gli ho risposto davvero *"non sono la polizia"*.

Ha senso dirti che non è vero? Ha senso la dicotomia? È un discorso metalinguistico e cinematografico ma al tempo stesso politico sull'ambiguità, sulla dualità dell'immagine. Pensando alla fisica

quantistica, ci sono certe particelle di cui puoi vedere la posizione o la velocità, ma non puoi vedere le due cose insieme. Ecco la natura duale immagine. L'impegno richiesto allo spettatore non è faticoso. Una volta entrato nel film, tutto viene naturale... La confusione riguardava innanzitutto noi. Io ero regista di tutti i livelli e ogni tanto intervenivo dimenticandomi del punto in cui mi trovavo. Mi venivano a dire, *"questa cosa nel 'livello due' non può starci"*. Molto divertente.

Qual è stato lo sforzo dal punto di vista tecnico. Stefano Campus, il tecnico del sonoro, ci ha parlato di una follia? Come avete girato?

Ho girato con due camere, mentre Stefano aveva 22 piste audio aperte.

C'è un momento in cui il film entra in crisi. È quando Valerio si chiede a cosa serve tutto il lavoro fatto. Il cinema e la realtà entrano in crisi in contemporanea. Il film aveva propositi di metodo molto precisi. Poi si è rimesso tutto in dubbio. Era voluto?

Sapevamo che sarebbe rimasta solo quella frase di Valerio, la questione centrale, *"quello che facciamo non serve a un cazzo"*. Abbiamo fatto tanti discorsi per arrivare a chiederci *"cosa stiamo facendo?"*. E questo film, in cui c'è un'apparente resa disarmante, forse davvero non serve a un cazzo. O forse serve, serve sul serio, non fosse altro che per quella frase. Questo è un film liberatorio anche rispetto a certi meccanismi. È un discorso generale che riguarda tutti coloro che hanno a che fare con il cinema. Soprattutto voi critici. Abbiamo sintetizzato in una frase un grande marmasma, il rischio che, a furia di vedere film, non riesci a vedere nient'altro che film. E così smetti di considerare, che ti piaccia o no, il cordone innegabile tra il film e il contesto, anche se il film nega



Pietro



di essere legato a un contesto.

Ero convinto che andasse molto peggio, perché pensavo che chi vive di cinema potesse rifiutare il film e accusarmi moralismo. Mi hanno dato del narcisista, ma io ci ho messo la faccia, faccio una "figura di merda" nel film!

L'autoreferenzialità di chi lavora con la costruzione dell'immaginario collettivo è mortale, è pericolosissima, perché è un atteggiamento umano sbagliato. Vivi di simulacri, ti costruisci un mondo rassicurante di cui ti dai le regole da solo e ti nascondi dietro una grande cultura. Ma alla fine prevale una mentalità da impiegato del catasto, che di fronte a sé ha le sue belle di caselle... e se la busta non entra nella casella, è colpa della busta...

Ci viene in mente, chissà perché, un accostamento con l'ultimo film Gilliam...

Non è un discorso contro i critici, è un discorso che ho vissuto sulla mia pelle. Se fossi stato incline

all'autoreferenzialità, cosa avrei detto? *"Mi dispiace, cosa posso fare, devo fare il mio film, devo raccontare attraverso il cinema"*. Ci sono soglie che non voglio attraversare. Non si tratta di un film che risolve le contraddizioni. Mi si può anche accusare di autoreferenzialità, di aver manipolato, sfruttato. Certo! Ma io sto male e lo confesso. Diciamocelo che spesso è un alibi. Non è come scrivere un racconto. Anche se si fa della fantascienza, si lavora comunque con il reale, con i corpi, con la materia. E con la materia non si scherza: esplode in mano se è usata male.

Sicuramente il tuo è un film scomodo, che ti spinge aldilà dei ripari. Ma hai paura che il suo potenziale spiazzante possa essere in qualche modo esorcizzato? Temi che possa essere incasellato, messo nel mucchio della docu-fiction?

Rispondo come ho risposto a un tuo collega che mi aveva invitato, anni fa, a portare il mio film [Pietro](#) a questo festival, in una sezione che non era coerente con il giudizio che veniva espresso dai selezionatori. Mi diceva: *"non sei preoccupato di cosa possano pensare i critici, cosa può pensare Natalia Aspesi?"*. Ecco, non ho nulla contro di lei, ma di quello che pensa Natalia Aspesi non me ne frega nulla. Poi, è ovvio, t'incazzi, leggi delle cose sconcertanti, ma va bene così... io cerco sempre di mettere ciò che sento nelle cose che faccio. Ciò che sento in quel momento. In quel momento ero così, riflettevo su questo. Un film dove c'è la frase *"quello che facciamo non serve a un cazzo"* forse serve a qualcosa.

Rush



RUSH
di Ron Howard

Su di giri

di aldo spiniello

Howard, nella sua morale classica, non può rinunciare alla carne e vendere l'anima. I sentimenti, il privato, le paure e i desideri, si affacciano sotto forma di visioni, fantasma, altro cinema possibile

Dall'ascesa sino al drammatico campionato del 1976, la rivalità tra Niki Lauda e James Hunt, i due assi più decisivi degli anni tragici della Formula 1. Ancora una volta, come in *Frost/Nixon*, Ron Howard e Peter Morgan

raccontano un duello combattuto tra le luci di una storia pubblica, già risaputa, e le ombre della vita più intima e privata. Una sfida che non riguarda soltanto due uomini, ma due modi di intendere il mondo, il proprio

lavoro e la propria vocazione, vissuta e condotta tra le infinite contraddizioni di un'intera macchina spettacolare.

È un film decisamente strano *Rush*, per come accetta di seguire, sin da principio, la via meno dritta possibile, di adattarsi all'andirivieni di traiettorie temporali ed emotive oblique, per far emergere, a ogni giro di pista, un altro tassello impreveduto del disegno complessivo. È quel dannato Gran Premio di Germania del 1976, corso sul famigerato circuito di Nürburgring, il "cimitero dei piloti", l'asse centrale intorno a cui ruota tutto. Il cielo è cupo, piove, le auto sono sulla griglia di partenza. Lauda e Hunt già s'inseguono tra sguardi e scelte tecniche poco azzeccate. Stacco e si salta indietro a sei anni primi, quando





i due muovevano i primi passi nel macello della Formula 3. Lì nasce il loro rapporto complesso di odio e stima, quello strano gioco di rincorse a distanza, con Lauda che compra il suo posto in Formula 1 e Hunt che lo insegue come un cane rabbioso. Pochi sprazzi di corsa, di macchine in pista, perché la gara vera sembra svolgersi sempre fuori, a margine. Finché si torna ancora una volta a quel dannato Gran Premio. Lauda, nella sua etica del rischio calcolato, propone di annullare la gara. Hunt, facendo leva sul suo carisma e sul suo ben maggiore appeal umano, si oppone, convincendo gli altri piloti a correre lo stesso. Una decisione che ha conseguenze devastanti. Ed è proprio da qui che il film compie un secondo giro su velocità e traiettorie completamente differenti. A dispetto di chi immaginava un'altra storia ad alto tasso drammatico, una nuova epopea umana e sportiva alla *Cinderella Man*, *Rush* è un film che

pare girare a vuoto, chiuso nel tracciato mortale dei suoi circuiti, ripiegato nella spigolosa tortuosità delle sue gincane. Anzi, in curva, ti sbatte fuori pista senza complimenti, ti spinge lontano con una forza centrifuga non necessariamente proporzionale alla velocità con cui procede. Il fatto è che, davvero, i due personaggi progettati da Morgan e costruiti da Howard, sono contrari a qualsiasi principio di aerodinamica... Lauda è uno scontroso arrogante, chiuso nel suo grigiore da calcolatore "elettromeccanico" e la faccia qualunque di Daniel Brühl, con i denti da topo, è perfetta al punto da far paura. James Hunt è un puttaniero ubriaccone, strafottente, egocentrico e senza freni. Non sembra possibile alcuna empatia, tanto meno una scelta. Chi dei due preferire? Forse Hunt: la sua sregolatezza è più umana, il suo correre sempre al limite tra la vita e la morte è più esaltante. E poi Hemsworth è decisamente più figo.

Ma a un tratto, all'ennesimo scontro verbale, all'ennesimo (forse ultimo) giro di pista, diviene chiaro il punto intorno a cui tutto ruota, l'obiettivo della progressione sbilenca di Howard e Morgan. Quell'ossessione cupa e rovente, che divora i due personaggi. Ma il paradosso spiazzante è che non è affatto l'ossessione a renderli più umani. Anzi, semmai sono i tic che stanno a margine di essa a recare i segni di un'umanità residua: Hunt che vomita prima di ogni gara, che gioca frenetico con l'accendino, Lauda che fissa attonito la fiamma...

L'ossessione è ciò che lavora a fondo sulle molecole del corpo e sulle sinapsi della mente, per integrarli perfettamente alla macchina, per trasformarli in motori roventi e pezzi di ferro prossimi al grado di fusione. A tal punto una cosa sola con il mezzo, da non riuscire più ad avvertirne gli scarti, gli scricchiolii, le linee di cedimento. Lauda che si vantava di aver un "gran sedere",

dote che gli permetteva di sentire i difetti della macchina e che gli assicurava la sfrontatezza di dire a Enzo Ferrari *"quest'auto è una merda"*, nel giorno più importante, non si accorge di nulla. È un ammasso di metallo e fuoco, che macina chilometri, giri su giri, sempre dritto, fino all'inevitabile.

È l'ossessione lo strumento di cui lo spettacolo si serve per perpetuarsi nell'indifferenza dei destini individuali, dei pezzi che saltano, dei rottami lasciati sull'asfalto. È l'ossessione che modifica letteralmente la percezione dello sguardo, rendendo chiaro l'opaco e oscuro il trasparente. L'ossessione dà forma e alimenta il cinema macchina al suo picco più alto, senza più domande né risposte, senza più distinzioni tra soggettivo e oggettivo, tra retta o curva. Linea di movimento e costruzione glo-

bale (e in effetti se Hunt è futurista, Lauda è bauhaus, nel suo "desiderio" d'integrare l'industria a una dimensione umana più alta)... Quando riusciamo a entrare in quell'ossessione, ne siamo completamente assorbiti, come fosse un buco nero. Fino al punto da lasciarci trascinare dal rombo del motore/proiettile, da avvertire come naturali anche le soggettive più assurde e "inumane" (ma in quale punto del casco o della testa è l'obiettivo?), da lasciar sanguinare le nostre mani e i nostri occhi, come i due piloti presi dalla furia della corsa.

Howard per un istante raggiunge questo punto di non ritorno del cinema la cui unica gravità e struttura è data dal suo movimento inarrestabile (come fossimo sempre sull'anello di Saturno del GRA). Ma nella sua morale classica, non può rinun-

ciare alla carne e vendere l'anima. I sentimenti, il privato, le paure e i desideri, che sembravano sempre relegati fuori, oltre il circuito, riemergono da dentro. Si affacciano sotto forma di visioni, fantasmi, altro cinema possibile che agisce come un attrito, un appiglio di sopravvivenza. Il volto di una donna ci ricorda che ogni corsa ha una fine e che dall'altro capo, davanti al punto di fuoco degli occhi, c'è sempre un uomo.

Interpreti: Chris Hemsworth, Daniel Brühl, Olivia Wilde, Alexandra Maria Lara, Pierfrancesco Favino

Distribuzione: 01 Distribution
Durata: 123'

Origine: USA/Germania/Regno Unito, 2013





Ron Howard

Riportare indietro il cinema

di **pietro masciullo**

Il cinema di Ron Howard è una continua tensione tra l'etica incrollabile di un ideale e il continuo movimento, ruvido e spoglio, che serve per consegnare al mito quello stesso ideale



"Cos'è veramente la logica? Chi stabilisce la ragione? La mia ricerca mi ha spinto attraverso la fisica, la metafisica, l'illusione, e mi ha riportato indietro. E ho fatto la più importante scoperta della mia carriera, della mia vita: io sono qui stasera solo grazie a te, tu sei la ragione per cui io esisto. Tu sei tutte le mie ragioni. Grazie".

John Nash a sua moglie Alicia,
ritirando il premio Nobel.

In [*A Beautiful Mind*](#)

Quello che continua ancora oggi a stupire nel cinema di Ron Howard – dopo quasi 35 anni e 30 film da regista all'attivo –, ciò che in molti generalizzano (giustamente) sotto la comoda categoria di "classicismo", in fondo non è altro che un profondo afflato umano e umanista celato dietro ogni sua storia, inquadratura, stacco di montaggio. Ed è proprio in questa esibita, (poco) ambiziosa, familiare e piacevole "classicità" che il vecchio Richie Cunningham riesce ancora a spiazzare: insomma siamo nel 2013, come non aspettarsi un ragionamento teorico sulle tracce di Niki Lauda e James

Hunt, la sfida nei media, l'immagine di entrambi che si scontra in un pericoloso rush? E invece no. Howard (a costo di impoverire "teoricamente" la sua ultima opera) bypassa quasi totalmente il lato mediale delle due icone televisive della Formula 1 anni '70 e amplifica a dismisura il lato mitico del suo film: la sfida, l'etica della gara, l'asfalto, il fuoco e l'ossessione della conquista di una nuova Frontiera (anche girando in tondo su una pista, questo ci è rimasto...) nel profondo rispetto di codici senza tempo. Il saluto nell'abitacolo di Hunt a Lauda nell'ultima gara, oltre ogni rivalità e

Foto al centro: *Il pistolero*

spacconaggine, è il segno di un rispetto sacro per il tuo controcampo. Questo è il cuore pulsante del cinema (classico, sì) di Ron Howard: c'è ancora, è ancora possibile, è bello che ci sia, un controcampo. Quella sutura tra me come "essere" che guardo e la persona che mi ritorna lo sguardo. L'io e il tu (che sei la ragione per cui esisto, direbbe John Nash...) oltre lo schermo. La magia della vecchia Hollywood che fuori da ogni "tempo", anacronisticamente, sopravvive nella forza dirompente di un cinema medio che non sa che farsene di diventare grande. Perché i grandi vanno timidamente seguiti e ammirati, semmai (ri)vendicati, come fa il giovane Gillom/Howard ne *Il Pistolero* di Don Siegel, mentre vive nel mito del vecchio J. B. interpretato ("ovviamente") da John Wayne.

Ron Howard è questo: un'anima analogica esplosa sul set di George Lucas e cresciuta nella scuderia onnivora di Roger Corman. Come dire da un lato l'idea che il cinema debba sempre essere filosoficamente "bigger than life", e dall'altro l'idea di una familiarità intima e artigianale nel come costruire questo bellissimo/bruttissimo giocattolo: ricordate i rozzi e tanto bistrattati effetti speciali de [Il codice da Vinci](#)? Sublime tocco (in)volontario di (auto)sabotaggio cormaniano nel meccani-





In alto: *Cuori ribelli* e *Apollo 13*

smo sterilmente perfetto del mondo declinato alla Dan Brown. Insomma: Howard è un regista che non riuscirà mai a prescindere dal fango e dalla rozzezza della Terra, non raggiungerà mai quella *gravity* perturbante di Cuarón, quell'astrazione visiva oltre lo spazio di Cameron, quella strafottente perdita di peso di Bay, perché l'*Apollo 13* deve continuare a comunicare con la "casa" urlando "abbiamo un problema Houston!". Perché in fondo è lì che si vuol tornare, a trovare una donna che ti aspetta, lasciandola lassù quella benedetta Luna a preservare tutti i sogni. E piantando a terra una bandiera (non sulla Luna) urlando "è mia!" come fa il Tom Cruise di *Cuori ribelli*.

Il cinema di Ron Howard è una continua tensione tra l'etica incrollabile di un ideale (il lato Frank

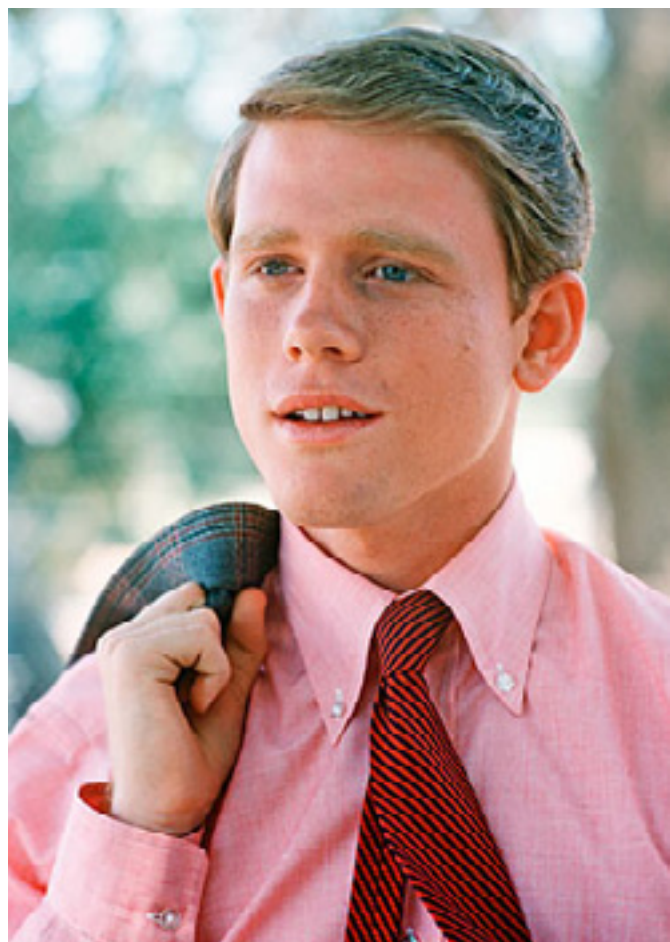
Capra, l'America che andando oltre le sue storture risolve comunque il "problema" da Houston) incarnato perfettamente dal Michael Keaton di *Cronisti d'assalto* o dallo straordinario Russell Crowe di *Cinderella Man* che chiede l'elemosina con un orgoglio granitico e poi conquista il mondo solo per guadagnarsi l'affetto dei suoi cari (quanto è ironicamente capriana, ancora, la parabola del *Grinch*?); e il continuo movimento, ruvido e spoglio, che serve per consegnare al mito quello stesso ideale (il lato John Ford) incarnato dall'ossessione di conquista che permea i protagonisti di *Cuori ribelli*, *Apollo 13*, persino il pacioso David Frost a cui interessa letteralmente "conquistare l'America". Sino ad arrivare a questo Niki Lauda che rifiuta la civilizzazione (il "giardino") della sua



Sopra: Frost/Nixon

famiglia di ricchi industriali austriaci per scendere in pista (un incontaminato "deserto" dove corrono pazzi cowboy come James Hunt) e risoggettivarsi. Insomma: Howard ha capito e digerito la lezione dei padri Corman e Lucas, ma l'ha sempre sottilmente trascesa, riportandola indietro (come direbbe, ancora, John Nash) sino alle origini. Grattando con tenacia sotto gli *american graffi* e gli *happy days* che ci hanno ammaliato gli occhi negli ultimi trent'anni, per restituire anche agli alieni di *Cocoon*, persino a Richard Nixon, un volto "umano". Eccoci al punto. *Frost/Nixon* attua la definitiva azione di depurazione dell'immagine che arriva infine al nocciolo del cinema americano classico: la verità sentimentale di un uomo di fronte al controcampo della comunità (ricordate *Young Mr Lincoln* di Ford?). Il film inizia con uno straordinario montaggio di inquadrature di dubbia enunciazione (anche materiale di repertorio) che immergono la Storia nell'immagine, senza soluzione di continuità: la prima volta che David Frost e Richard Nixon si trovano faccia a faccia sono l'uno in Australia dopo aver concluso un ridicolo show e l'altro sulle scalette del suo elicottero, a Washington, dopo le sofferte dimissioni da Presidente. È lo schermo televisivo, in un abissale e magnifico campo/controcampo, a "unire" il loro sguardo ri-discutendo ogni spazio. Ecco che il testimone della Storia passa a Frost, in quel singolo frame, l'uomo di TV chiamato a prescindere la TV (proprio come *l'Ed* di Matthew McConaughey) mettendoci il tempo di un *film* per ribadire la veri-

tà del cinema. E terminando con un primo piano di Nixon, "solo" e finalmente "vero", che guarda l'immensità del mare. THE END. È tutto lì: a Ron Howard non interessa il *graffito*, ma solo l'uomo che c'è dietro.



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

SENTIERI SELVAGGI

**La passione
e la forza**

il cinema
da fare, scrivere, pensare

**Sentieri selvaggi
SCUOLA DI CINEMA**

www.scuolasentieriselvaggi.it
www.sentieriselvaggi.it

Veleno dolce

di chiara bruno

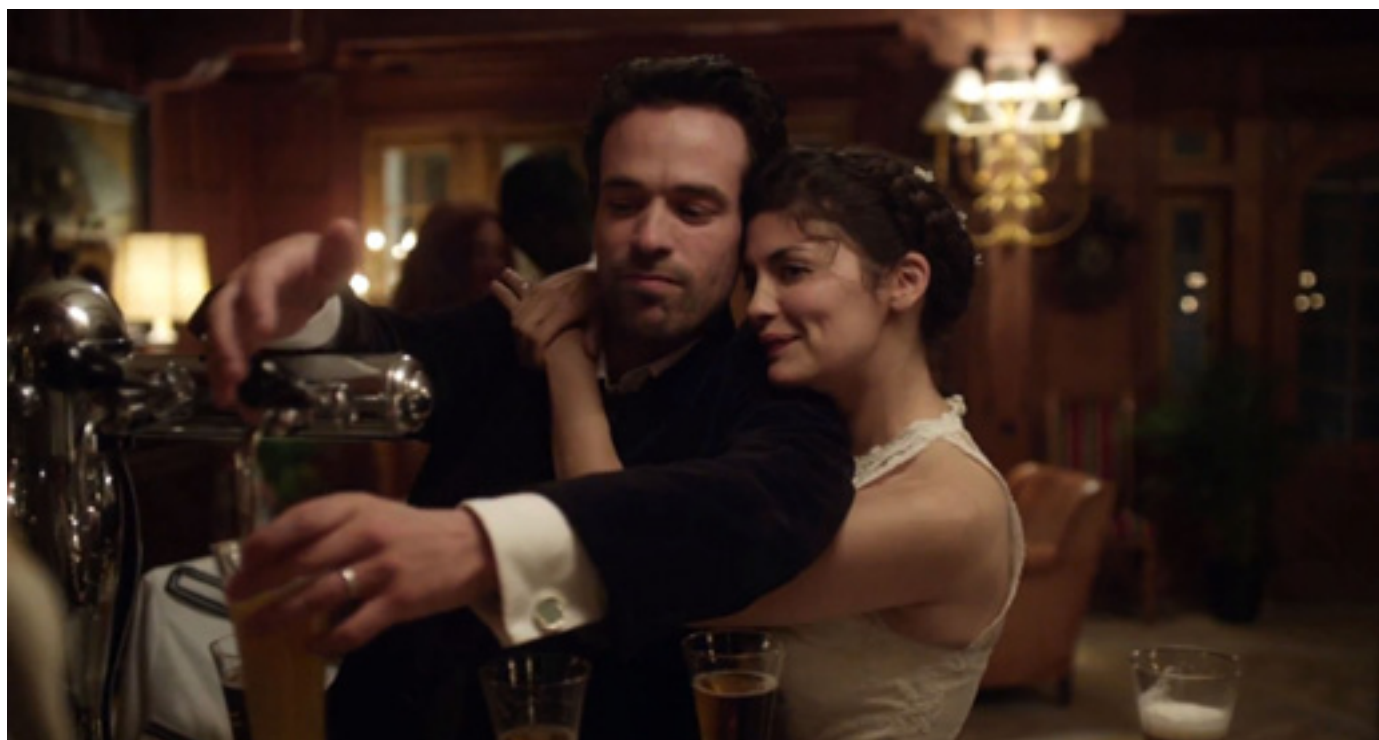
È bellissimo e terribile, Mood Indigo, perché nella sua pienezza non perde mai di vista la sua finitudine. È un film tondo come diventano le stanze, loro insaputa, quando ascoltano un disco di Duke Ellington

Colin ama Chloé e al primo appuntamento la porta su una nuvola panoramica. Dentro alla cupola di plastica l'aria è impastata di respiri imbarazzati e ansiosi, inebria i pensieri convogliandoli verso un intero futuro possibile; fuori il quartiere parigino di Les Halles è una pista d'atterraggio plumbea, un cantiere a cielo socchiuso dalle gru che incombono sulle costruzioni a lungo termine, mettendo in discussione le promesse formulate solo a mente.

Ci sono molte giostre, nell'ultima opera di Michel Gondry. Nessuna ci svuota la testa liberandoci dall'angoscia che il tempo stia finendo. Il regista ci consegna il gettone con l'orario terminale della corsa, questa volta più di prima, perché le note rotte sul mirabolante pianococktail sono già il sintomo di una malattia mortale. La culla dell'amore è già il presagio di una tomba. Non c'è accordo che tenga, le mani pigiano sui tasti troppo forte o troppo piano innescando

sbronze di uova strapazzate al suolo: ride, Romain Duris, spaccchiando la tavola in un anarchico concerto di piatti infranti, ma la perfezione è un'invenzione che non avrà il tempo né la forza di brevettare.

Gondry suona una consapevole dolorosa disarmonica: il tappeto musicale avvolge e morde, si muove come un animale che lecca l'incosciente freschezza dell'innamoramento (è nata prima Chloé, graziosa e sfacciata visione, oppure l'idea che l'omonimo brano di Duke Ellington di lei restituisce?), quindi si rannicchia inerme sulla marcia funebre. E il matrimonio celebrato dopo una corsa a ostacoli che pare un reality miete le sue reali vittime anonime spiaccicate sul sagrato. Le persone finiscono, due giri precipitosi sui pattini bastano per accumulare una montagnetta di detriti umani da spazzare via con la scopa. Chi se ne frega, chi le conosce, erano soltanto comparse imbotite di piume col volto mascherato. Eppure accatastate in una





fanghiglia sanguinolenta sono danni collaterali che urlano tragedia personale, rompendo il ghiaccio scoperciano un vuoto senza fondo.

È bellissimo e terribile, *Mood Indigo*, perché nella sua pienezza non perde mai di vista la sua finitudine. È un film tondo come diventano le stanze, loro insaputa, quando ascoltano un disco di Duke Ellington: crea stimoli meravigliosi o tremendi, ma innanzitutto risponde agli stimoli, si fa solleticare dalla languida onda jazz (la danza della seduzione che rammollisce le giunture delle gambe, piegandole come rami di plastilina) e si lascia appesantire dal nero che si allunga (l'ombra fuliginosa di un destino ingrato che spegne il sole alla finestra, ma pure la figura tentacolare del filosofo tuttologo Jean-Sol Partre che schiaccia gli uomini e le donne come carne tritata sui pavimenti lerci).

Stava tutto dentro al romanzo di Boris Vian, scatola magica e libro pop-up, fiume in piena immaginifica grondante parole nuove per verità antiche come amore e morte. Gondry

da Vian, una sequenza tanto naturale sulla carta quanto imprevedibile sullo schermo. *L'arte del sogno* poteva affondare le sue barche di carta, annaffiate con la smania del discepolo diligente. Invece Gondry adagia un mazzolino di fiori sul petto appesantito di Audrey Tautou e ci lascia appassire dentro il suo polmone infestato di lanuggine bianca: una ninfea maligna che s'insinua come una stella alpina nella casa tiepida e lentamente accartoccia gli stipiti sulla testa della gente.

La fedeltà al testo originario non inficia l'urgenza del discorso, che affidato alle immagini si offre più sfilacciato, squilibrato e intimo di quel manuale di variegata genialità di cui si nutre. Dentro c'è troppo sì, o in un'altra parola tutto. Fa impressione trovarsi di fronte alla coincidenza di tanta materia e tanta anima. Il calcolo (impossibile, come l'happy ending) impazzisce prima che si possa dire "bene, bravo": Gondry divide lo schermo nei due piani climaticamente antitetici della possibilità, lasciando entrare e uscire

gli sposi dalle stagioni in una intuizione che sa di videoclip e tanto dura. Per il resto imbeve lo spartito nel veleno dolce di un'eternità cucita su misura, crudele a tradimento a maggior ragione perché fisicamente componibile nei piccoli minuziosi incredibili gesti quotidiani (la cucina e la vestizione come giocondo assemblaggio meccanico di parti). Ritagliandosi la parte del dottore che sa solo prescrivere medicina argentea alla ragazza ammalata, l'uomo afferma il dramma della sua impotenza, moltiplicato all'infinito dalle mani che nella catena di montaggio battono a macchina la storia. D'amore e morte, rosolati su una griglia satura d'ingredienti che sparge l'odore delle cose man mano che si sfaldano, si bruciano, si polverizzano.

Interpreti: Romain Duris, Audrey Tautou, Omar Sy, Gad Elmaleh, Michel Gondry, Aïssa Maïga, Charlotte Lebon
Distribuzione: Koch Media
Durata: 125'
Origine: Francia/Belgio, 2013

Florilegio con figure

di massimo causo

Il ciclo vitale nel cinema di Michel Gondry è un'esperienza a vista d'occhio, un brulichio continuo di forme esistenziali che si trasformano, si performano, si scontornano a vicenda



Vedi il mondo e poi muori: il ciclo vitale nel cinema di Michel Gondry è un'esperienza a vista d'occhio, un brulichio continuo di forme esistenziali (organiche, inorganiche, meccaniche) che si trasformano, si performano, si scontornano a vicenda, aprendo spazi nuovi, ipotesi inaudite nello scenario esistenziale dei viventi (basti pensare ai suoi vi-

deo per Björk o alle mutazioni in atto nell'Arte del sogno). Proprio come in *Mood Indigo* – *La schiuma dei giorni*, dove c'è un sentimento dell'esistere che si consuma e rigenera senza tregua, trascinando emozioni su sentimenti, età su stati d'animo, eventi su incidenti, felicità su disperazioni, in un vortice continuo che avvolge come in una

spirale i personaggi. Lasciandoli orfani di senso, ma pur sempre figli di una felicità sconosciuta a chi non conosce la vertigine della fantasia.

Mood Indigo è un florilegio di figure che debordano dal perimetro dei loro corpi per esprimere surrealistici eccessi di sensi e sentimenti. Personaggi proiettati in un mondo che si perfor-

ma empaticamente con gli stati d'animo di chi lo abita, destinati a nascere nella vitalistica solitudine dei diversi, per poi trovare la simpatia degli affetti e dell'amore e vederla scolorire nel confronto con la prosaicità della realtà. Un divenire che racconta la vita, ma che non dismette la scintilla della creazione. In *Mood Indigo* il mondo si anima attorno alla solitudine d'amore di Colin che sboccia nell'amore di Chloé, sogno di un sentimento che si incarna nell'anima gemella, per risplendere al massimo della vitalità e poi concedersi alla malinconia della realtà che ingrigisce nella vita.

Più o meno, è sempre così nel cinema di Gondry ([Se mi lasci ti cancello](#), *L'arte del sogno...*), sempre scritto su vitalistiche fughe prospettive che aprono mondi impossibili a personaggi che nascono inadatti alla pro-

saicità del vero e adattissimi all'utopia della fantasia, figure che cercano di piegare il mondo alla loro creatività. Quello di Gondry è un cinema che si nutre di superfetazioni visionarie da far vestire a mondi e personaggi elettrizzati dalle loro emozioni: Colin in *Mood Indigo* finisce nel vortice della sua storia d'amore

per venire risucchiato dalla realtà del male che travolge Chloé e, con lei, il mondo intero. E allora il film – che nella prima parte è talmente tanto "alla Gondry" (animazioni, surrealtà, trasformazioni, oggetti semoventi...) da toccare il parossismo – si aggrappa a un realismo poetico che fa tenerezza, per la





passione con cui si adatta a un mondo in bianco e nero, destinato a sfiorire e a veder scolare l'amore nelle acque della Senna (ovviamente *Vigo L'Atalante...*), mentre la dissolvenza incrociata si accende al flashback animato (opera di Audrey Tautou) che racconta in pochi istanti il sogno d'amore tra Chloé e Colin...

Se la vita non è jazz, l'amore sì (Chloé sta a Duke Ellington, ovviamente...) e il cinema del percussionista Gondry anche. In questo suo nuovo film, in verità, si piange un blues più profondo che altrove, forse per risonanze autobiografiche (la grave malattia della moglie, superata, sta lì a testimoniare il suo passaggio sulla tristezza del medico interpretato dalla stesso Gondry...). *Mood Indigo* stordisce nella prima parte per vitalistica allegria e colpisce nella seconda per sostanziale tristezza, di certo non lascia indifferenti. L'eccesso è l'abito stilistico di questo regista: bisogna saperlo vestire anche da spettatori per entrare nel gioco armonioso e vitalistico della sua fantasia.

THE GRANDMASTER
di Wong Kar-wai

Frammenti

di simone emiliani

Forse era un film pensato per durare quattr'ore invece che due. L'idea però è che l'opera del cineasta appare sempre più prigioniera della sua forma e il suo cuore batte molto più lentamente

Che fine ha fatto il cinema di Wong Kar-wai? Dopo lo straordinario *In the Mood for Love* si è avvertita successivamente sempre di più una sensazione di incompiutezza, come se il risultato del lavoro realizzato fosse in contrasto con ciò che era stato pensato. Probabilmente *The Grandmaster*, proprio come *2046*, è un'opera mutilata,

come se le inquadrature sempre studiattissime nel rapporto tra fissità della scena, colore, movimento diventassero dissonanti nelle diverse, quasi infinite soluzioni di montaggio che però non riescono più a trovare un accordo armonico. Se in *2046* c'erano però ancora i residui abbaglianti del film precedente, in *The Grandmaster* invece si

avverte un gelo nello sguardo di uno dei cineasti più innovativi a livello internazionale tra gli anni '80 e '90, capace all'improvviso di far saltare la composizione in un delirio sfrenato di esaltante passionalità.

Il film, che ha aperto nel febbraio scorso la 63ª Berlinale, sembra invece bloccarsi nel suo formalismo, nelle sue precise traiettorie geometriche presenti soprattutto nelle scene dei combattimenti di kung fu, che, a livello coreografico, sembrano più volte ripetersi con impercettibili variazioni: ralenti, dettagli sugli occhi, sulle mani, sul sangue, sulla pioggia che cade, sfondo nero.

Al centro due maestri di kung fu. Lui, Ip Man (Tony Leung Chiu Wai) viene dal Sud della Cina, lei Gong Er (Zhang Ziyi), figlia di un rinomato maestro, dal Nord. Si incontrano nel paese natale di lui, Foshan, durante l'invasione giapponese nel 1936 con il paese in tumulto. Nei salti tem-

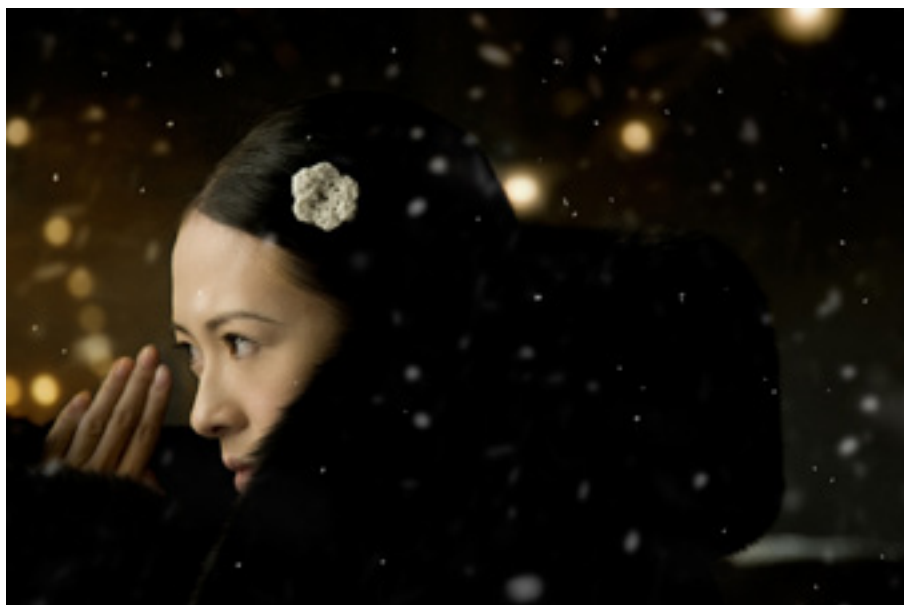




porali, Wong Kar-wai rimette in gioco i sentimenti di amore, onore, tradimento sullo sfondo di battaglie dove il respiro epico appare soltanto esteriore. Dietro la sua forma esemplare, batte invece lentamente il cuore del suo cinema, pur avendo in Tony Leung Chiu Wai (che con questo film prosegue l'ormai lunghissimo sodalizio con il regista), Zhang Ziyi e Chang Chen nei panni di Razor, gli attori perfetti per cercare quell'e-

quilibrio perfetto tra wuxia e mélo. E se nel primo genere c'è tutta un'abilità manierista, il secondo è quello ad apparire più sacrificato, nei frammenti dove resta più il gesto che l'impeto tranne nella parte finale, l'unico slancio emozionale autentico di un cineasta che non riesce più a trascinare dentro da oltre 10 anni. Anche nelle seduzioni coreografiche (tranne nel combattimento vicino il treno, per un attomo squarcio noir) si pre-

ferisce l'accattivante furbizia di Zhang Yimou di [Hero](#), che però poi si frantuma nel successivo [La foresta dei pugnali volanti](#), uno degli esiti più felici del cineasta dal 2000 in poi. Eppure sui titoli di testa c'era una materia, una tessitura coloristica da plasma-re, con il rosso, il giallo, l'arancione che sembrava arrivare direttamente da *Ashes of Time*. Poi *The Grandmaster* impone il suo ritmo, a tratti ipnotico ma non inebriante, fa sentire il peso dei suoi movimenti di macchina fino a quando con un movimento di zoom si allarga sui personaggi in gruppo e si ferma in istantanee fotografiche, variando verso quel grigiore che sembra al momento segnare almeno questa fase della sua carriera.



Interpreti: Tony Leung Chiu-wai, Zhang Ziyi, Cung Le, Song Hye-kyo, Chang Chen
Distribuzione: BIM
Durata: 133'
Origine: Hong Kong/Cina, 2013

FOXFIRE. CATTIVE RAGAZZE

Foxfire: Confessions d'un gang des filles
di Laurent Cantet

La gioventù che brucia

di **pietro masciullo**

Tratto dal bestseller di J. C. Oates, nascita e fine di una gang femminile nell'America degli anni '50. Un film che brucia di vita e di passioni

Brucia il cinema di Laurent Cantet, brucia di vita. Come le due fiammelle simbolo delle sue fragili foxfire, come il loro motto "foxfire burns and burns!", come le lacrime, il sangue e le passioni che ricorderanno. Tratto dal bestseller di Joyce Carol Oates, *Ragazze Cattive*, questa è una

tappa importante per il cineasta francese: l'esordio in una coproduzione internazionale, girato in lingua inglese, storia intimamente americana. Ma non per questo Cantet rinuncia al suo personalissimo sguardo sulle cose e sul mondo, producendo una straniente e fertile commi-

stione tra umori e linguaggi. Tra Europa e America più profonda. Il film inquadra innanzitutto l'adolescenza, la stagione dei conflitti *primi* (questa volta in strada, fuori da *La Classe*) e delle ostentate contraddizioni. Seguendo le tracce del romanzo ci catapultiamo nelle dinamiche interne di una gang "società segreta" al femminile, negli anni '50, nata come reazione alle prepotenze maschili e che faccia detonare ogni intimo desiderio di libertà. Insomma si sta parlando di "una banda di ragazzine che vorrebbero ingoiare il cielo e spalancare l'orizzonte" come il regista stesso dichiara. Un soggetto, pertanto, che diventa personalissimo per Cantet: autore che continua imperterrito a sondare spazi più vasti della sua inquadratura, [oltre l'orizzonte](#) imposto ai suoi personaggi dal tempo che vivono. Proprio come





il Vincent di *A tempo pieno* o le signore annoiate di *Verso il Sud* il cuore di Foxfire sta tutto nel desiderio intimo delle giovani protagoniste di evadere dal loro mondo e dai loro confini, per costruirne di nuovi e di più felici. Utopie forse, le chiamano ancora così...

Le foxfire nascono nella notte, in un abbraccio solidale tra la malinconica Molly e la visionaria Legs, ragazzine che devono sostenersi a vicenda per non morire di troppa realtà. E non si ha il minimo timore a incunearsi nel lato buio dell'adolescenza, con atti di violenza e prevaricazione a cui si reagisce: piccoli atti di rivolta, piccole infrazioni, che Cantet filma con estremo coraggio. Non ha paura di far domande allo spettatore questo film, di porre dilemmi senza giudicare mai, di scatenare affezione e repulsione verso personaggi sempre complessi e veri. Siamo nel 1955, un attimo prima l'epoca delle lotte e

delle utopie di massa, ma non si avverte mai la sensazione di una posticcia ricostruzione storica: perché se *"molti film storici hanno qualcosa del museo, soprattutto nei costumi, o in un linguaggio che si sforza di integrare le espressioni del tempo"*, qui si riesce sempre a sfuggire il rischio.

**Una banda di ragazze
zine che vorrebbero
ingoiare il cielo**

Ecco, in questo film c'è l'insistita volontà (simile all'ultimo Assayas) di associare qualsiasi rivoluzione, dalla più dolce alla più violenta, alle pulsioni infantili. Come se la purezza originaria dell'ide(ologi)a – che produce terribili incongruenze – debba essere confinata in una stagione acerba della vita: forse la più tragicamente vera. Una stagione da "raccontare" solo dopo,

con la consapevolezza raggiunta della complessità di ogni fenomeno, passione, battaglia, vittoria o sconfitta. Maddy scriverà un diario, come Gilles in *Qualcosa nell'aria* immaginerà un film.

Foxfire sfiora con estrema leggerezza e serietà un'infinità di suggestioni storico/culturali: le rivendicazioni femministe, la lotta per i diritti delle minoranze, l'omosessualità latente, la costruzione utopica di nuovi modelli di famiglia e comunità, l'integralismo ideologico che, partendo da sacrosante rivendicazioni, a volte produce tragiche storture. Ma c'è sempre un oltre: *"si parla troppo di Felicità in America, la felicità sfugge via, la felicità è solo nel movimento"* dice il vecchio predicatore socialista che incontrano le giovani. E Cantet ne è convinto: il suo cinema è perennemente nel momento, un tutt'uno con i suoi attori/personaggi/persone, fuso alle emozioni e ai corpi in movi-



mento. Un cinema che erompe a colpi di sguardi fulminei illuminando ogni storia: come lo splendido scambio di sguardi in tribunale tra la dura e pura leader del gruppo, Legs, e il padre che se ne va via lasciandola di nuovo sola.

Una enorme e struggente eredità sentimentale configurata in un singolo frame. Insomma: brucia di emozioni sincere questo film. Come la giovinezza che sfuma in un soffio nella notte portando via il cinema con sé. Si spegne l'inquadratura. Rimane solo la memoria.

Interpreti: Raven Adamson, Katie Coseni, Madeleine Bisson, Claire Mazerolle
Distribuzione: Teodora Film
Durata: 143'
Origine: Francia, 2012



Storia del pene

di massimo causo

Un'opera buffa sulla destituzione del potere, dai genitali ai genitori. L'evirazione travalica il tabù del totem da abbattere, che non è il classico maschio ma piuttosto la donna o la famiglia.

Storia del pene. La pulsione grottesca che performa la pulsione sessuale... Prendi una famiglia, togli di mezzo il fallo e crolla l'ordine costituito: Kim Ki-duk segue lo schema classico e lo rappresenta come una tragedia che assume i connotati della commedia. L'evirazione travalica però il tabù del totem da abbattere, che non è il clas-

sico maschio, ma la famiglia, o piuttosto la donna: la madre virago non sopporta il tradimento del marito e abbatte la lama sul pene del figlio, per poi sparire nel nulla sino alla fine, quando ritornerà per disfare l'altro classico tabù familiare, quello dell'incesto... Fusione e confusione sulla ferita aperta del desiderio. Niente che l'occhio

non possa guardare, in realtà, anche se la sala vibra empaticamente con le ferite dei personaggi. Ferite inferte anche per godere: la pietra (sarà quella penitenziale legata al dorso del monaco nell'altro film-moebius di Kim Ki-duk: in *Primavera, Estate* ecc?) – la pietra, si diceva, come un glande, sfregata sul corpo provoca piacere e poi dolore. Del resto è il destino dei viventi: gioire e soffrire, l'eterno ritorno del nastro infinito cui è intitolato il film.

Che è un lavoro sulla sessualità, lo dice chiaramente il regista. Ma è pur sempre un film sulla sessualità al quale vien tolto l'organo del piacere – leggi: lo scandalo, ché il regista si concede al gioco extrafilmico di lamentare i tagli (di censura) per un film che sui tagli (leggi: evirazione) si basa... Che poi il pene sia uno dei 32 maggiori segni distintivi di un Buddha (il deci-





mo, per la precisione) vorrà pur dire qualcosa, visto che la lama sacrificale brandita dalla madre è custodita accuratamente sotto un busto del Buddha. Che l'obiettivo di Kim Ki-duk sia un film

sulla purificazione invece che sull'evirazione? Un film sul venir meno delle passioni? Lo sguardo finale del figlio, chino in venerazione della suddetta statua, sembrerebbe confermare l'ipo-

tesi. Del resto l'altra grande mutilazione di *Moebius* (una delle tante inferte da Kim Ki-duk nel corso della sua carriera) è la parola: nessuno parla in questo film, tutti tacciono di un silenzio esibito, fragoroso...

Togli il dire alle dinamiche di relazione e resta solo il segno grottesco dei gesti, dove si verbalizza per atti, che hanno il taglio netto di qualcosa di assoluto.

Lo stesso silenzio che Kim Ki-duk attribuisce a gran parte dei suoi personaggi, diviene qui mutilazione della parola. *Moebius* è un'opera buffa sulla destituzione del potere: *"Famiglia, desiderio e genitali sono da sempre una sola cosa"*, dice il regista, ma poi fa un film che si basa sul venir meno del potere dominante di ognuno di questi elementi... È fuor di dubbio che Kim Ki-duk si diverte a provocare e anche a sbeffeggiare lo spettatore...



Interpreti: Cho Jae-yun, Lee Eun-woo, Seo Young-ju
Distribuzione: Movieinspired
Durata: 90'
Origine: Corea del Sud, 2013

I punti morti

di aldo spiniello

C'è sempre lo scarto di una ripresa un po' più lunga del dovuto, di un ralenti improvviso, di un campo vuoto non previsto. Ed è proprio in quei punti in cui il mondo non tiene, lost in translation, che il cinema della Coppola trova le sue emozioni nascoste

Solo poco tempo fa ci si esaltava per le avventure pericolose delle [spring breakers](#) di Harmony Korine, per il porno autocensurato di quel calco perverso di uno stile MTV, per il kitsch esagitato e la violenza incosciente di un *fuckin' american dream* dichiarato a tutto spiano, nel caso non avessimo capito. Ma francamente non c'è storia. Sofia Coppola si mette sulle tracce di questa banda di adolescenti,

persi dietro il denaro, le griffe e i sogni glam, e mostra un'altra strada, quella che avevamo soltanto immaginato tra i blu e i rosa di Korine, tra le gambe di Vanessa Hudgens e Selena Gomez o le dentiera nigger di James Franco. Perché non si tratta più di esaltare il trucco dell'artificio per smascherarne la vanità, ma di tornare a un vuoto più profondo. Quello su cui poggia, da sempre, il cinema di Sofia.

Non c'è mai alcuna promessa di piacere e trasgressione nelle imprese di questi giovani ladri, che s'introducono nelle case dei vip, per conquistarsi brandelli di lusso da condividere su facebook. Rimangono semmai gli urletti d'ordinanza di Emma Watson, Katie Chang e Taissa Farmiga. E quella percezione chiara, quasi brutale, di un'illusione impotente: la tenera fede, fuori tempo massimo, nella verità dell'immagine. Ma la deformazione prospettica è ricondotta puntualmente alla sua esatta dimensione, proprio nei momenti in cui l'immagine è sgranata, viene a mancare, come nei notturni delle videocamere di sorveglianza o nei campi lunghi che seguono, impassibili e cupi, i furti.

La Coppola è spietata, marca la distanza, con quelle dilatazioni progressive, che sono la prosecuzione naturale dei giri a vuoto di [Somewhere](#) e contraddicono le apparenze cool del suo cinema. Anzi è sempre più chiaro come tutto si giochi proprio sullo svelamento dell'essenza





scarnificata di quelle apparenze. Anche quando sembra partire il videoclip, in realtà non si gira mai al ritmo della musica. C'è sempre lo scarto di una ripresa un po' più lunga del dovuto, di un rallenti improvviso, di un campo vuoto non previsto. Ed è proprio in quei punti in cui il mondo non tiene, *lost in translation*, che il cinema della Coppola trova le sue emozioni nascoste. Sempre a margine, come d'obbligo, nelle ville o

nelle auto non chiuse a chiave, nelle stanze deserte di Versailles, nelle giornate solitarie in albergo, nel sonno che ti prende all'improvviso, nonostante l'amore. Ed è questo a segnare la differenza fondamentale rispetto ai registi di famiglia, padre e fratello, concentrati a inseguire le proprie ossessioni. *The Bling Ring* mostra semmai la vera paternità del suo cinema, quella di Gus Van Sant, che si materializza nelle traiettorie senza fine dei

suoi ragazzi, nella aria grunge di desolazione e splendore che li accompagna, nelle luci che si cristallizzano ed evaporano di [Harris Savides](#) (al suo ultimo film, prima della scomparsa). Sofia si muove, comunque, oltre i margini, ma non insegue nulla, se non quell'attimo di vuoto. La mattina dopo la festa. È solo quando esce da queste traiettorie, quando smette di ricercare quel barlume di verità nel nulla, che il suo cinema va fuori asse. Come nell'ultima parte del film, quella in cui l'illusione dello show è messa alle corde da un'ironia demolitoria, un distacco di condanna. Intravediamo un sorriso oltre la grana delle immagini. Ma ci sembra una smorfia congelata.



Interpreti: Israel Broussard, Emma Watson, Katie Chang, Taissa Farmiga, Claire Julien
Distribuzione: Lucky Red
Durata: 90'
Origine: USA/UK/Francia/Germania/Giappone, 2013

Cosa ci resta?

di federico chiacchiari

Un film che sembra cercare di dare una scossa al “senso di colpa” invisibile che ci portiamo dentro in questi anni “di crisi”, a quell’ansia universale che ci toglie davvero il respiro. Regalandoci un’emozione unica che finalmente ridà un senso al 3D

Quando abbiamo perduto tutto, quando tutto quel che amiamo ci è stato levato dalla vita, dal destino, cosa ci resta? Sembra un interrogativo da film di Lawrence Kasdan anni ottanta (ricordate *Turista per caso?*), e invece è la domanda, sotterranea e ridondante, che attraversa tutto *Gravity*, ultima magia cinematografica di Alfonso Cuarón, forse uno dei più sottovalutati grandi cineasti di questi anni. E la ri-

sposta, se c’è, passa attraverso tutti gli elementi fondamentali della vita. Ma Cuarón non usa la struttura classica per lanciare il suo mèlo fantascientifico nello spazio, perché sceglie di aprire con un’infinita “scena madre”, o meglio un’apertura fortissima che diventa scena madre, come se noi conoscessimo i protagonisti della storia e fossimo già a metà film (qualcuno ricorderà la bellissima scena nello spazio tra

Connie Nielsen e Tim Robbins in *Mission To Mars* di De Palma). Un piano sequenza lunghissimo, da lasciare senza fiato, con la mdp di Lubezki che volteggiava intorno ai corpi degli astronauti e alla loro navicella nello spazio (poi si potrà discutere di cosa sia oggi un piano sequenza nell’epoca del cinema post-prodotto digitalmente, dove gli effetti possono farci vedere continuità dove invece ci sono stacchi...), dove il pilota Matt Kowalski (George Clooney) e la dottoressa Ryan Stone (Sandra Bullock) stanno facendo una ricognizione tecnica per risistemare l’impianto di comunicazione della nave spaziale. Quand’ecco arrivare subito l’evento catastrofico: una massa di detriti di una stazione spaziale russa distrutta che si muove proprio verso di loro.

Gravity sembra un film che deve continuamente “ancora iniziare”, dove aspettiamo la “vera storia” che non arriva mai, oppure l’esatto contrario,





una storia già raccontata che arriva al punto cruciale, proprio mentre inizia il film... Cinema fluttuante e di respiro, di corpi galleggianti e sbattuti nel vuoto, di navi spaziali/case provvisorie da conquistare per passare alla prossima, di set sempre più astratti che permettono sfondi fantastici, dove la Terra vista dallo Spazio non è solo un fondale, ma una visione incredibile, continuamente ricercata e richiamata anche dai protagonisti (Kowalski soprattutto), che ci ricolloca in un diverso punto di vista con il quale osservarci, gioco esistenzial/filosofico facile eppure affascinante, dove la nostra vita diviene terra, materia forza gravitazionale, ovvero uno scenario straordinario che da solo sembrerebbe dare un senso alle nostre vite... Dentro uno spazio/corpo/contenitore, di corpi umani e di macchine, in *Gravity* si ha come l'impressione di trovarsi dentro *The Great*

Gig in the Sky dei Pink Floyd, con una voce straziante, dolorosa e meravigliosa che sembra l'unica alternativa al silenzio che domina il buio "fuori dal mondo". E alla fine per Ryan Stone (nome da maschio in un corpo di donna, quasi una palingenesi di un nuovo mondo ermafrodita?) dopo aver cercato l'aria per tutto il film, lottato con il fuoco e con l'acqua, non resterà che tornare, letteralmente, alla terra, strisciando come un rettile, alla ricerca, con calma, magari con un sorriso, di quel ritorno alla posizione eretta, vera rinascita dell'uomo, dove finalmente ogni cosa potrà, forse, ritornare possibile.

Viaggio emozional/esistenziale dentro un genere che dal 2001 kubrickiano è intriso di filosofia e antropologia, *Gravity* sembra cercare di dare una scossa al "senso di colpa" invisibile che ci portiamo dentro in questi anni "di crisi", a quell'ansia universa-

le che, troppo spesso, ci toglie davvero a tutti il respiro. Ma per lottare per la vita servono motivazioni, e per trovarle vanno bene anche quelle che ci arrivano dai sogni. E se la vita non ha più un senso l'unico senso non può che averlo... la vita stessa. Anche se per arrivare a comprenderlo abbiamo bisogno di versare tutte le nostre ultime lacrime... (e Cuarón ci regala una straordinaria lacrima 3D che ci ripaga da anni di inutili e scomode visioni tridimensionali, con quel volto che lentamente si sfoca mentre la lacrima ci viene incontro, e noi lì, pronti ad afferrarla...).

Interpreti: Sandra Bullock, George Clooney, Ed Harris, Eric Michels, Basher Savage
Distribuzione: Warner Bros.
Pictures Italia
Durata: 90'
Origine: USA, 2013

a cura di **Giacomo Calzoni**

DARIO ARGENTO

L'amore e l'orrore

SENTI
IERI
SEI
AGGI

goware



Anna Magnani

Dentro le sue rughe

di tonino de pace

Ancora oggi, a 40 anni dalla morte, vive il suo ricordo indelebile. Prima attrice italiana a vincere l'Oscar, ma anche capace di tradurre sullo schermo la forza primitiva della donna del popolo

FACES



La potenza dell'iconografia supera, a volte, qualsiasi racconto, racchiudendo nell'immagine un'epoca, una lunga striscia di memoria, una summa di eventi che ci vorrebbero biblioteche intere per raccontarli.

L'eterna immagine creata da Rossellini in *Roma città aperta* con Anna Magnani che corre dietro il camion che sta portando il marito al massacro delle Fosse Ardeatine, condensa in pochi istanti, anni di cinema, anni di storia, diventando icona

immortale della ribellione, dell'amore, della disperazione, del sacrificio e della libertà.

Era proprio lei, Anna Magnani, la splendida popolana di quel film, protagonista ispirata alla storia di una donna calabrese che compie il sacrificio estremo nel vano tentativo di salvare da morte certa l'uomo della sua vita.

Quell'immagine, che raccoglie dentro sé così tante suggestive memorie, diventa raffigurazione incancellabile di una vicenda umana come quella



di Anna Magnani un'attrice che dentro la scena, teatrale o cinematografica che fosse, ha gettato il cuore e l'anima, facendosi ammirare per la sua energia vitale, che si traduceva in essenziale presenza scenica che si fissava nella mente dello spettatore anche attraverso un solo sguardo.

Aveva cominciato molto giovane, con una partecina in un film di Augusto Genina, intitolato *Scampolo*, ma la presenza della ventenne attrice non venne accreditata. Aveva cominciato con il teatro, con la compagnia di Paolo Stoppa e, successiva-

In basso: *Roma città aperta*

mente tentò, con successo, la strada del cinema. Nel 1935 conobbe Goffredo Alessandrini con il quale si sarebbe sposata e nel 1936 avrebbe girato *Cavalleria*.

La sua caratteristica di recitazione fortemente espressiva, di una vulcanica forza drammatica tanto da riuscire ad esprimerla anche nelle scene comiche o brillanti, faceva di lei un'attrice che non sembrava avesse avuto necessità di un'accademia, di una scuola, di un insegnante, tanto era naturale la sua propensione alla drammatizzazione.

Nel 1941, quasi allo scoppiare della guerra, il film che la valorizza, *Teresa Venerdì* nel quale il suo personaggio di attricetta cafona e arricchita resta indimenticabile, ancorché legato ad una breve sequenza. Seguono a questo una serie di film che oggi sono solo titoli dispersi dentro le pagine di una qualsiasi storia del cinema italiano, realizzati da registi che oggi sembrano essere solo nomi nei titoli di testa in TV. *Finalmente soli* (1942), di Giacomo Gentilomo, *La vita è bella* (1943), di Carlo Ludovico Bragaglia, *Campo de Fiori* (1943), di Mario Bonnard con Aldo Fabrizi, *L'ultima carrozzella* (1943), di Mario Mattoli. Tutti atti preparatori per la poco più che trentenne attrice romana per quello che sarebbe diventato, in qualche modo, il film della sua vita, che l'ha consacrata al grande pubblico e posta all'attenzione del cinema mondiale. *Roma città aperta* (1945) è l'opera che





La voce umana

ha inaugurato la felice stagione del neorealismo facendo conoscere il nome di Roberto Rossellini in tutto il mondo. In effetti la Magnani rischiò di saltare quel film. Un capriccio forse, per l'epoca, una manifestazione di presa di coscienza femminile, diremmo oggi. Anna Magnani non accettò il ruolo perché la sua paga era inferiore a quella di Aldo Fabrizi, come disse lei stessa ... una miseria, centomila lire in più... per un puntiglio, insomma per una questione di principio. La scelta sostitutiva cadde su Clara Calamai, reduce da *Ossessione*. Le riprese andarono avanti per una decina di giorni. Ma cambiò il produttore del film che chiese di fare tornare la Magnani anche se l'impegno economico sarebbe stato superiore. Così partì quel film cruciale nel crocevia del cinema mondiale, con la pellicola che costava sessanta lire al metro, un'enormità a quei tempi e per la necessità e la paura di sbagliare e di non potere ripetere le scene, girato senza sonoro, rimandando al dopo il doppiaggio degli attori.

Anna Magnani era diventata la Magnani, una sorta di marchio di garanzia, un'attrice moderna, che incarnava il rifiuto del criterio discriminante della bellezza a tutti i costi. Diceva a proposito del cinema e delle scelte di certi produttori: "Ma è possi-

bile che non si possa fare un film su una donna qualunque... che non sia bella ... non sia giovane. Perché non un film su una donna della strada che non sia diva, falsa"?

Ci pensò Rossellini a lavorare indirettamente in quella direzione, ci pensarono gli altri maestri che la Magnani incontrò nella sua vita.

Dapprima Alberto Lattuada, scopritore di talenti e regista sempre preso dai lati oscuri e più scomodi del costume, con *Il bandito* (1946), in cui è complice del reduce Ernesto (Amedeo Nazzari), lo seduce con una sensualità spregiudicata. *L'onorevole Angelina* (1947) di Luigi Zampa, un film antesignano, in qualche modo, per avere raccontato la politica fatta dal basso con a capo la battaglia Angelina. *L'amore* (1948), film in due parti con la regia di Rossellini. *La voce umana* da Cocteau è una delle interpretazioni più decisive dell'attrice. Film tutto raccolto in una lunga e intensa conversazione telefonica tra i due amanti, dentro un piano sequenza stringente, prevalentemente sul primo e primissimo piano della protagonista.

Attrice di forte carattere che aveva, come in ogni popolana che si rispetti, una forte vena ironica, beffarda, quella innata voglia irridente che senza alcuna soggezione scompagina i perbenismi e

motteggiava le ipocrisie. Da questa forza quasi primitiva Anna Magnani traeva la sua comicità, che era sempre beffarda e pungente ed è forse per questa ragione che il sodalizio con Totò, limitato al solo *Risate di gioia* (1960) di Mario Monicelli, pur nel suo breve volgere ha perfettamente funzionato.

È stato probabilmente, anzi sicuramente, questo temperamento indomabile, ad attirare, nel prosieguo della sua carriera registi come Luchino Visconti che l'ha calata nel ruolo di madre coraggiosa e inflessibile in *Bellissima* (1951), film che sembra interrompere il circuito virtuoso tra il mondo dello spettacolo e la credulità del pubblico. Anna Magnani, per la interpretazione memorabile, vince il suo quarto Nastro d'Argento.

Intanto si rompeva il rapporto artistico e il legame sentimentale che la legava a Rossellini, suo secondo amore dopo quello sofferto per Massimo Sestini dal quale ebbe un figlio. Siamo nel 1950 e una simbolica coincidenza accompagnò la frattura tra la Magnani e Rossellini pur così strettamente legati l'uno all'altro. Mentre Rossellini è impegnato sul set di *Stromboli terra di Dio* con l'astro nascente Ingrid Bergman, sua futura compagna, lei a pochi passi, con William Dieterle stava girando il melodramma *Vulcano*, sempre sullo sfondo delle isole Eolie con la produzione della gloriosa Panaria Film.

Ma la carriera dell'attrice avrebbe avuto una decisiva appendice negli studi hollywoodiani. Una delle poche attrici italiane che nel cuore dell'industria cinematografica, abbia goduto di quel rispetto necessario nell'affidamento delle parti. Il suo volto, la sua originale e rude bellezza, colmata da uno sguardo imperioso e penetrante ha fatto di lei il volto del dramma sentimentale in *La rosa tatuata* (1955) di Daniel Mann da Tennessee Williams, che proprio per lei aveva scritto il dramma dell'amore tradito e che pretese che fosse proprio la Magnani ad interpretare il ruolo di Serafina. Il film ebbe come protagonista anche Burt Lancaster, ma solo lei, prima attrice italiana, vinse l'Oscar per quella interpretazione. Nel 1959 Sidney Lumet la volle per *Pelle di serpente* con Marlon Brando e Joanne Woodward tratto, ancora una volta da un dramma di Williams.

Dopo il carcerario *Nella città l'inferno* (1958) per la regia di Renato Castellani, film che tra l'altro ebbe il merito di consolidare l'amicizia con Giulietta Masina, sarà Pier Paolo Pasolini a restituire



alla Magnani quel desiderio di sapore popolare, da quartiere, quella dimensione così eroicamente umana, dentro un'epica quotidiana. Sarà *Mamma Roma* (1962) a completare, in qualche modo il percorso artistico dell'attrice romana, questa volta nei panni di una prostituta-madre tutta cuore ed energia, sconfitta davanti all'imponderabile. Il film si trasforma in una sorta di via crucis laica, nelle corde sensibili a questi temi del poeta/regista friulano, che compone un drammatico inno alla dignità pur nell'imperversare della tragedia umana.

Forse è proprio questa vicenda umana e artistica, così ricca e complessa a far sì che il primo cosmonauta che viaggiò nello spazio durante i collegamenti con la base spaziale, dopo i convenevoli salutò solo lei con affetto e ammirazione.

La sua carriera si sarebbe chiusa nel 1972 dietro quella porta dove venne guardata, per l'ultima volta dall'occhio di Federico Fellini in *Roma*. Quella porta si sarebbe chiusa sulla sua diffidenza di donna del popolo, che amava guardare in faccia la realtà. come quando, anni prima, ebbe a dire al truccatore che tentava di coprirle le rughe: "A Peppi nun me copri quelle rughe che c'ho messo tanto tempo a falle!".

Giuliano Gemma

L'addio di Ringo

di giovanni bogani

È stato uno dei volti più rappresentativi degli "spaghetti-western" attraversando però anche il cinema di Mario Monicelli, Dario Argento, Luchino Visconti, Damiano Damiani e Valerio Zurlini

Per noi, il West non era John Wayne e *Ombre rosse*. Per noi, il West era Ringo, era Giuliano Gemma. E non ci importava niente che lui fosse romano, e che quei film venissero girati in Spagna, da qualche parte tra la polvere e la cartapesta. Quei film venivano dal territorio del sogno. E lì abitava Giuliano Gemma.

Ora Giuliano Gemma è finito davvero, da qualche parte, nei territori del sogno, dopo un tremendo schianto con la sua auto, lo scorso 1 ottobre, vicino a Cerveteri dove abitava.

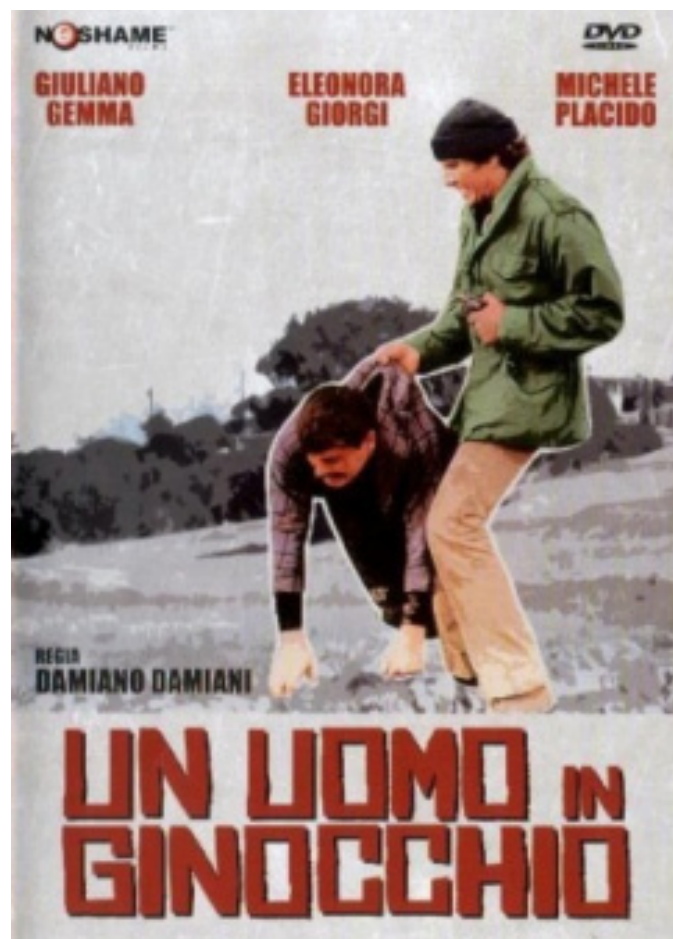
Aveva settantacinque anni. E un volto ancora bello, che ci aveva fatto compagnia per cinquant'an-

ni. Dalla stagione gloriosa del western all'italiana. Giuliano Gemma era alto, bellissimo, forte. Aveva fatto ginnastica, boxe, tuffi, paracadutismo, di tutto. Aveva fatto persino l'acrobata nel circo Togni. Amava il cinema, il suo eroe era Errol Flynn. Iniziò a lavorare nel cinema come stuntman, come cacciatore; e poi in piccoli ruoli: nel *Ben Hur* di William Wyler, il suo nome non è neppure nei credits. Ma c'era. E poco dopo, Duccio Tessari lo scopre, e lo vuole come protagonista in *Arrivano i Titani*. Luchino Visconti sceglierà il suo volto nobile, il suo portamento perfetto, per un generale garibaldino nel *Gattopardo*: è il 1963.





Nel 1964, il regista francese Bernard Borderie lo vuole per il ruolo di Nicholas in *Angelica*, al fianco di Michèle Mercier. Interpretterà quel ruolo anche nel seguito, *Angelica alla corte del re*. Per i francesi, Gemma è Nicholas, romantico e buono, che



muore d'amore per Angelica. Ma il genere che lo consacra divo è lo spaghetti western. Non saranno i film di Sergio Leone: ma quelli – se si vuole, ancora più popolari – firmati da Duccio Tessari, Tonino Valerii, Sergio Corbucci. In alcuni di quei film, prende il nome di Montgomery Wood: altri tempi, bisognava avere un qualche sapore d'America, per sfondare. Ma lui non ne ebbe bisogno. Furono dei successi enormi i suoi film: *Una pistola per Ringo*, *Il ritorno di Ringo*, *Un dollaro bucato*, *Per pochi dollari ancora*. E *Anche gli angeli mangiano fagioli*, in coppia con Bud Spencer. Erano anni di cinema pieni, di sigarette fumate da tutti in platea, di grida, risate, applausi. Giuliano Gemma è stato l'eroe di quel cinema lì. Film che somigliavano ad altri film, magari: ma nei quali, a dare quel qualcosa in più, era proprio il volto dell'attore. Il suo. Ma Gemma interpretò anche film più impegnativi, toccò il cinema d'autore con *Il deserto dei Tartari* di Valerio Zurlini, che gli vale la conquista del David di Donatello.

Lavorò con Pasquale Squitieri ne *Il prefetto di ferro* e con Damiano Damiani in *Un uomo in ginocchio*, nel 1979. Dario Argento lo scelse per *Tenebre*, e Mario Monicelli per *Speriamo che sia femmina*.

Ma forse, la sua presenza da icona western è più forte di tutto il resto: altrimenti, non lo avrebbero scelto per dare il volto a Tex Willer, nel film *Tex e il signore degli abissi*. In realtà, il disegnatore Aurelio Galeppini si era ispirato a Gary Cooper per creare Tex. Ma era il 1948, e Giuliano Gemma



aveva solo dieci anni. Non poteva competere. Dalla fine degli anni Ottanta, molta televisione per lui: tra le altre, la serie *Butta la luna* e *Il Capitano*. E anche un po' di tempo per il suo hobby preferito, diventato quasi una seconda vita: la scultura. Aveva scolpito un Chaplin a grandezza naturale, e un ritratto del suo amico Jon Voight, il papà di Angelina Jolie. Viveva a Cerveteri, con la giornalista Baba Richerme, inviata della Rai per gli spettacoli. Da un precedente matrimonio, aveva due figlie: Giuliana e Vera, che aveva scelto di intraprendere la carriera di attrice, e che ha firmato un documentario su suo padre.

Molti i premi che ha vinto in carriera: quello per la migliore interpretazione maschile al festival del cinema di Montréal, quello come miglior attore al festival di Kàrlovy Vary e la Grolla d'oro a Saint Vincent. Ma il premio più grande è quello che gli ha dato il pubblico, amandolo, rispettandolo, rispecchiandosi in lui per mezzo secolo. Nel 1986, la Presidenza della Repubblica italiana lo ha insignito dell'onorificenza di Cavaliere. Ma la sua popolarità era immensa anche fuori dall'Italia: in Giappone, Gemma era da anni nella top ten degli attori più popolari. Addirittura, la Suzuki aveva lanciato uno scooter con il suo nome, il "Suzuki Gemma".

Lui conservava l'arte preziosa della modestia. Aveva lavorato con tutti: da Kirk Douglas a Liv Ullmann, da Alain Delon a Catherine Deneuve, da Ursula Andress a Claudia Cardinale. E aveva lavorato con Vittorio Gassman, nel *Deserto dei tartari*. Avevano fatto amicizia, Gassman ex cestista – nazionale di pallacanestro – e Gemma ex atleta

di ogni sport. Diceva sempre, Gemma: *"Gassman era il più grande di tutti. Io avevo fortuna, perché nei credits nel Deserto dei Tartari c'erano i nomi in ordine alfabetico, e il mio veniva proprio dopo il suo!"*. A pieno titolo, oggi, tra i grandi del cinema, il nome di Gemma può stare accanto a quello del suo amico cestista, e degli altri grandissimi.





a cura di **Davide Di Giorgio**

MARIO BAVA

IL ROSSO SEGNO DELL'ILLUSIONE

**SENTI
IERI
SEI
OGGI**

goware



Chi va piano va sano e tampona poco lontano

"Qui non c'è niente di sacro, tranne l'osso, dove si prendono i calci" (Marcello Marchesi)...e allora vieni con me, amore, sur grande raccordo anulare, che circonda la capitale, e nelle soste faremo l'amore, e se nasce una bambina poi la chiameremo: "rrrrrrroooooomaa"... l'amore finisce sur grande raccordo anulare, la storia finisce sur grande raccordo anulare, il mondo finisce sur grande raccordo anulare (Corrado Guzzanti)... e in un ammasso di carne, asfalto e lamiera, la schiuma dei giorni, su quel circuito circolare indefinito, "il tempo è la sostanza di cui sono fatto. Il tempo è un fiume che mi trascina, ma io sono il fiume; è una tigre che mi divora, ma io sono la tigre; è un fuoco che mi consuma, ma io sono il fuoco". (J.L.Borges)

thief