SENTIERI SELVAGGI
magazine
n. 10
dic. 2013/gen. 2014

Il nuovo sguardo del mondo 2.0

Il futuro è prossimo

SENTIERI SELVAGGI EDUCATIONAL

UNI Cinema

L'Università del Fare

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

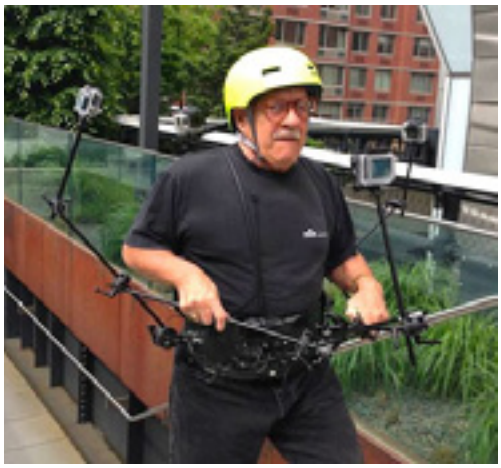
GLI OPEN DAY

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

SCUOLA DI CINEMA SENTIERI SELVAGGI Via Carlo Botta 19, Roma
Tel. 06.96049768 - www.scuolasentieriselvaggi.it - info@scuolasentieriselvaggi.it

SENTIERI SELVAGGI

SOMMARIO



EDITORIALE

5 Punto zero. Un'altra vita

CUORE SELVAGGIO

IL FUTURO È PROSSIMO

8 Effetto collaterale

16

12 La circoncisione di Raoul

Gli immobili

19 Un maledetto imbroglio

23 Gli occhi nel futuro. Conversazioni

24 Massimo D'Anolfi e Martina Parenti

28 Giovanni Maderna

30 Adriano Valerio

31 Carlo Michele Schirinzi

34 Zimmerfrei

35 Canecapovolto

38

36 Mauro Santini

A Guide to Recognize Your Blockbuster

SENTIERI SELVAGGI

SOMMARIO

45

TORINO 31
All Isn't Lost
48 La fine all'infinito
50 La vita normale
51 L'amore ai tempi del digitale
53 I meccanismi segreti
55 Yu Likwai danza sul pilone

FESTIVAL DI ROMA 2013
Tir a segno
La linea orizzontale 64
Fratelli di sangue 65
È difficile essere un regista 67
La potenza viva delle forme 70
La forma inquieta 72
Oltre la dissolvenza 74

60

SPECIALE
CAPTAIN PHILLIPS
I cinegiornalisti 78
Il peso dell'acqua 80
Il buio nella storia 83

ULTIMI BAGLIORI
87 Un weekend da bamboccioni 2
89 Escape Plan - Fuga dall'inferno
90 Cani sciolti
92 Blue Jasmine
94 Il capitale umano

102

FACES
98 Christian Bale. La fuga dallo "psycho" eclettismo
Richard Curtis. Love is actually all around
107 Syd Field. Screenwriter Teacher

Sentieri selvaggi magazine

n.10 dicembre 2013/gennaio 2014

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
Canecapovolto, Luigi Coluccio, Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, Tonino De Pace, Emanuele Di Porto, Leonardo Lardieri, Giovanni Maderna, Francesco Maggi, Luca Marchetti, Pietro Masciullo, Demetrio Salvi, Mauro Santini, Carlo Michele Schirinzi, Adriano Valerio, Zimmerfrei

Progetto Grafico
Giorgio Ascenzi

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

Supplemento a
www.sentieriselvaggi.it

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

Punto zero

Un'altra vita

di carlo valeri

È giusto così. Era inevitabile che dopo il nostro numero più personale e allo stesso più emblematicamente circolare e "smarrito", ci fosse bisogno di una rifondazione. A partire dal cinema ma non solo. Tutti noi in questo nuovo numero ripartendo dai propri desideri cinefili, musicali, personali è come se intendessimo ricominciare da zero, forse da un altro pianeta dello sguardo e delle immagini, come quello raccontato nel grandioso e incomparabile *Hard to Be a God* di Aleksej German il Terribile. Che sia per mezzo della lucidità teorica di alcuni grandi cineasti visti (e goduti) quest'anno (Soderbergh, Gomes, Tsai Ming-liang, Tsui Hark), oppure vivisezionando le amputazioni di un cinema contemporaneo potenzialmente capace, solo secondo noi ovviamente, di unire Wakamatsu con Brizzi e Martani per raccontare infine in uno straziato omaggio mascherato l'unico vero funerale del nostro mondo: quello di Lou Reed, uno dei più grandi personaggi dello spettacolo degli ultimi quarant'anni, *spiritual guide* nascosta di tanti di noi, il *black angel* di almeno due-tre (forse più) generazioni che ha saputo mettere insieme musica, cinema, letteratura e moda come pochi altri e la cui scomparsa, avvenuta un paio di mesi fa, si delinea già come la più dolorosa amputazione di questo nuovo 2014 e degli anni a venire. In alcuni casi siamo partiti raccontando quell'immobilità forse necessaria per capire un nuovo luogo e un futuro semplice per il cinema e quindi la critica, in altri tornando sugli indelebili ricordi di quei finali meravigliosamente agghiaccianti, lucenti ed epifanici che, in fin dei conti (crudele e meraviglioso paradosso del cinefilo onnivoro), a fronte di centinaia di titoli visti in un anno, si riducono sempre a non più di tre-quattro film dentro una vita.

Se il precedente numero raccontava l'*outing* inarrivabile di una necessaria disintossicazione dal/nel cinema, questa nostra crea-

tura numero 10 parla implicitamente della riabilitazione (s) ragionata che ci è stata necessaria per edificare nuovi ponti verso un futuro cinematografico e conseguentemente critico (o viceversa?) ancora tutto da scoprire. Ripartire da noi stessi per indicare un tracciato da seguire, una freccia per il futuro prossimo del cinema e oltre.

Abbiamo deciso di rimetterci in moto così, nella consapevolezza che storicamente *Sentieri selvaggi*, anche quando sembra immobile, cambia sempre traiettorie e strategie, ma cercando anche di porre le basi per una indagine sui mutamenti estetici e culturali che il cinema "indipendente" italiano sta praticando da anni con risultati ancora troppo poco analizzati, soprattutto se consideriamo l'energica esplosione mediatica innestata dai recenti trionfi festivalieri di *Sacro GRA* di Gianfranco Rosi e *Tir* di Alberto Fasulo. Anche per questo si è deciso di puntare su alcuni nomi di questo panorama, forse non conosciutissimi al grande pubblico ma senza dubbio rilevanti per analizzare dalle fondamenta le possibilità realizzative e "ideologiche" di una generazione di filmaker che in un modo o nell'altro sta scrivendo una sua storia privata dentro il nostro cinema.

Rinascere dai nostri territori underground, quindi, per imparare di nuovo a camminare, proprio come curiosamente fa la protagonista di *Gravity* di Cuarón una volta ripiombata sulla fangosa terra in cui abitiamo, un fango che Aleksej German non ha neppure bisogno di digitalizzare in quanto racchiuso interamente nei dieci anni di vita occorsi e *accaduti* nella lavorazione del suo ultimo, postumo, film.

La vita appunto. È tutto quello che ci basta per continuare a scrivere e raccontare i film che amiamo, il cinema che inseguiamo e che a volte ci convinciamo di *voler* vedere. A ogni costo.

Il futuro è prossimo

Il cinema nell'anno della trasformazione

Effetto collaterale

di pietro masciullo

Il cinema contemporaneo manifesta e ragiona sulla propria obiettiva fragilità con commovente consapevolezza, sottolineando e sfidando la perdita del "monopolio" sull'immagine in movimento

"Non bisogna girare per illustrare una tesi, o per mostrare comuni uomini e donne fermi al loro aspetto esteriore, ma per scoprire la materia di cui sono fatti. Raggiungere quel «cuore del cuore» che non si lascia afferrare né dalla poesia, né dalla filosofia, né dalla drammaturgia."

Robert Bresson (1950)

"Il mio film è fatto per uscire dalle sale. Per il post-cinema."

Paul Schrader (2013)

In fondo la vera domanda è tutta qui. Dove e come sopravvive oggi quel *"cuore del cuore che non si lascia afferrare"* in un'epoca in cui è forte la tentazione di anteporre il perturbante prefisso *post* alla novecentesca parola *cinema*? E via ai dibattiti sullo strettissimo presente, sulla proliferazione degli schermi metropolitani, sull'inarrestabile carenza referenziale dell'immagine mediale, sull'eclisse dell'esperienza spettatoriale in sala o la rilocazione del film nei più svariati supporti, ecc. Ragionando su fenomeni, però, che facciamo ancora fatica persino a focalizzare: quello stato di *innovazione tecnologica permanente* di cui parla Paul Schrader confonde, in primis, le nostre stesse percezioni.

Sì, innegabilmente il cinema sta sempre più dislocandosi fuori dalle sale, dal suo "naturale" spazio, come teorizza *The Canyons*: l'esperienza filmica è in mutazione sia sul piano della mera fruizione (dal grande al piccolo o piccolissimo schermo), sia sul piano prettamente estetico legato a un *tempo* del cinematografo (si va sempre più verso una privata e programmabile *bolla spaziotemporale* creata addirittura da uno schermo di cellulare e da una cuffietta in mezzo al traffico cittadino…). Paradossalmente, pertanto, nell'era dei file sharing e di Facebook, della condivisione e manipolazione totale delle immagini, si è man mano erosa la condivisione esperienziale delle stesse. Tutti abbiamo la possibilità di guardare tutto, ma tendenzialmente soli e interfacciati ai nostri sempre più piccoli schermi. Arriveremo presto allo *squid* profetizzatoci da Cameron/Bigelow in *Strange Days* (i Google Glass)?

Ora: mettendo tra parentesi i fondati discorsi sull'ontologia (il digitale provoca una rivoluzione o una semplice riforma degli statuti classici?), proviamo a *ri-partire* dal cinema per problematizzare i sacrosanti quesiti posti da Schrader nel suo *Future Reloaded*. Sì perché uno dei tanti paradossi contemporanei è che il discorso sul cinema si stia progressivamente e pericolosamente allontanando (sino a metterne in dubbio l'esistenza) dal suo stesso oggetto estetico: il film. Personalmente, in-

vece, penso che non sia ancora venuto quel tempo. Penso che si debba tuttora ripartire dal cinema e dai film (ok, va bene, da quello che ne è rimasto) per tentare di opporre un discorso teorico/critico che possa riformulare in futuro possibili risposte a quei quesiti. Insomma: il cinema è ancora oggi filosoficamente in grado di operare radicali riflessioni su se stesso, sulla propria intima crisi/mutazione, sulle possibili rinascite e nuove ipotesi di testualità, illuminando improvvisi *segnali di vita* come direbbe Werner Herzog.

Solo in quest'ultimo anno penso a Steven Soderbergh, Tsai Ming-liang, Edgar Reitz, Raya Martin, Miguel Gomes, Roberto Minervini, Rithy Panh, Gianfranco Rosi, Kiyoshi Kurosawa, Tariq Teguia, e molti altri. Cineasti che hanno sfidato con sfrontato coraggio il (nostro) dubbio, domandandosi non tanto cosa sarà il cinema in futuro, ma dove e come se ne manifesteranno le tracce. Ai margini evidentemente. Ai margini delle distribuzioni canoniche (sempre più miopi, ahimè), sfidando formati e durate in qualche sezione collaterale di un Festival o persino nell'odiata TV. Il cinema contemporaneo manifesta e ragiona sulla propria obiettiva fragilità con commovente consapevolezza, sottolineando e sfidando l'eclissi di molte sue prerogative novecentesche come la perdita del "monopolio" sull'immagine in movimento che sino a pochi decenni fa deteneva incontrastato.

Ri-partiamo da qui. Dal seminale discorso soderberghiano sulla "riconquista" di un'esperienza cinematografica nella progressiva de-realizzazione dei fenomeni esperiti in immagine. E quindi: troupe ridotta all'osso, produzioni low budget, piattaforme produttive alternative, distribuzioni direttamente on line (già nel 2006 con *Bubble*) o in TV via cavo… ma l'orizzonte ultimo è ancora e sempre il Cinema inteso come "*cuore del cuore che non si lascia afferrare*" da quella Rete, da quella TV, o da qualsivoglia altra piattaforma. Soderbergh ripropone innanzitutto (e con sublime anacronismo) il discorso sul corpo rimediato nella techne digitale – gli attori non professionisti di *Bubble*, il *Che* serigrafato da Del Toro, la "vera" pornoattrice Sasha Grey in *The Girlfriend Experience*, l'ex spogliarellista Channing Tatum in *Magic Mike*, la "vera" campionessa di lotta Gina Carano in *Knockout* – per poi scavalcare la mera *performance* e arrivare a un rosselliniano grado zero dell'immagine in cui a risaltare siano solo gli universi emotivi: "*non ho più nemmeno una faccia!*" dice disperato il Matt Damon mutato e corretto di *Behind the Candelabra*, forse la summa dell'estetica del Soderbergh pensiero. Il corpo (del film) è costantemente attaccato, contagiato, mutato chimicamente e sempre pericolosamente al limite: il volto asciugato di emozioni di Rooney Mara in *Side Effects* (per effetto di una sintesi chimica) mentre uccide a coltellate il marito Channing Tatum, è l'atto teorico culmine da cui ripartire. Quella anestetizzazione che pre-suppone la morte la si combatte con una decisa sopravvivenza di certe prerogative del Cinema come la risoggettivizzazione di uno sguardo dietro l'immagine (riflessione cardine di *Candelabra* o di molti found footage contemporanei come *Chronicle* di Josh Trank). Da questo punto di vista il cinema di Soderbergh appare idealmente in contatto con un

cineasta per altri versi lontanissimo come Roberto Minervini: entrambi, da versanti opposti, lavorano consapevolmente su esili "*tracce disperse di una sacralità del mondo, perduta, confusa, nascosta e sulla soglia tra messa in scena e scarti reali, gesti catturati o previsti*" come sintetizza perfettamente Daniele Dottorini. La nuova ontologia digitale diventa perfettamente funzionale a questa tendenza *contemporanea*.

Ai margini del suo celebrato percorso autoriale si pone anche Tsai Ming-liang. *Stray Dogs* è un atto estremo di resistenza del (suo) cinema in un *oltremondo*, dove ritagli di narrazioni, vite, set, attori, amori, si affastellano e si rincorrono sino al limite della privazione totale di movimento-e-suono. Il cinema è definitivamente bloccato in un'immagine ormai (s)vuota(ta) di quella *materia* bressoniana, ma resiste comunque nello sguardo sopravvissuto di un protagonista/spettatore davanti a uno schermo buio. Un tempo spropositatamente lungo, che si fa nuovamente atto rivoluzionario, costringendoci a condividere il sentimento più intimo di un uomo per l'ultima volta (?) di fronte ai propri fantasmi: Hsiao-Kang/Tsai Ming-liang.

"*Cerco di evocare una memoria del cinema senza citazioni autosufficienti, senza digestione enciclopedica. Il cinema non ha bisogno di essere omaggiato: continua a vivere*". Parole di Miguel Gomes. Ecco: il giovane cineasta portoghese ha riflettuto apertamente sul valore semantico odierno della parola "film" con l'ironica anarchia di *Aquele querido mes de Agosto*, arrivando alla liberatoria conclusione che far cantare e ballare ogni personaggio, attore, persona, passante, che gravita "intorno" alla sua inquadratura, dietro/davanti/al lato la sua mdp, sia l'unica risposta possibile. Tutti amano il mese di agosto, e il mese di agosto è chiaramente il cinema. Solo dopo ha tentato di confrontarsi con un canonico "film": *Tabu*, ovvero la chirurgica reviviscenza in immagine del passato coloniale di un Paese associato al sentimento di piccoli uomini che scavano oggi nella loro memoria. Si parte dal maestro Murnau ma se ne ribalta il percorso: da "Paradiso Perduto" a "Paradiso", dalla perdita alle flebili tracce di vita, rilanciando quell'etica dell'immagine posta tra la Storia e le storie (in perfetta affinità con l'immenso Edgar Reitz dell'ultimo *Die Andere Heimat*). Infine, quest'anno, porta a termine la sua lucidissima riflessione con il piccolo capolavoro nascosto *Redempion*: un mediometraggio? Un documentario? Un found footage? Tutto questo nell'ardito tentativo di *redimere* l'immagine odierna non più in grado di fare appello a uno sguardo e a un sentimento (il pericolo, ricordiamolo, sono sempre gli occhi *vuoti* di Rooney Mara), attraverso la travolgente ritornanza memoriale di quattro "veri" leader europei operata da immagini d'archivio, in differenti

formati, attraverso lettere-e-parole insindacabilmente *composte* dallo stesso cineasta. Insomma la redenzione dell'immagine, in Gomes, è direttamente fusa alla redenzione di quattro anime perse nel post-Storia, nel post-Ideologia, nell'ultimo film "politico" oggi concepibile. Un (iper)testo che contiene ogni deriva e via di fuga possibile, tracciata nell'archivio novecentesco e nei sui immensi patrimoni. Un (non) film che rievoca però i tradizionali arnesi del cinematografo: la configurazione del passato in "racconto" (le storie dei giovani Coelho, Berlusconi, Sarkozy, Merkel, in fondo sono solo scarti di tradizionale finzionalizzazione narrativa); il montaggio dialettico delle immagini che dalle avanguardie storiche porta al Godard delle *Histoire(s)*. Il tutto in soli 26 minuti quasi invisibili (dove è stato distribuito questo film? Forse solo da enrico ghezzi su Fuori Orario) che tracciano nuove/vecchie strade per il cinema contemporaneo.

Il futuro sarà *The Canyons*? Sale chiuse, esplosione dei supporti, frammentazioni percettive, anestetizzazione dei fenomeni, rincorse teorico/accademiche. Una miriade di dubbi. Il cinema, per ora, sta rispondendo da par suo: aprendo fiducioso le braccia come il Clint di *Gran Torino* e facendosi trafiggere da mille bordate o proclami di morte, per poi rinascere costantemente in improvvise illuminazioni che redimono l'immagine dalla narcolessia chimica che ci autoimponiamo. Il cinema, Occhio del Novecento, diventa letteralmente un *effetto collaterale* per la nostra epoca: consapevole di aver dolorosamente superato la propria età dell'oro (pensiamo agli ultimi film di Coppola, Scorsese, Raimi, Spielberg); ironicamente in grado di sopravvivere alla propria *última película* come fa Raya Martin; e arrivando infine a sfidare i confini estremi del filmabile nella nuova *Zanj Revolution* di Tariq Taguia.

E allora: Gomes, Soderbergh, Minervini, Rosi, Reitz, Tsai, Martin, Teguia, e per fortuna tanti altri, sembrano semplicemente cercare – ancora e ancora, come romantici rabdomanti nel deserto del reale (direbbe Žižek) – quella bressoniana *materia di cui siamo fatti*. Problematizzando in maniera fertile la crisi della forma di cui parla Paul Schrader, per tentare di illuminare di nuovo *un cuore del cuore del cinema* che non si lasci *afferrare* da nessuna sintesi. Da nessun *post*.

La circoncisione di Raoul

di sergio sozzo

9 febbraio. Mi sono amputato il piede sinistro e me lo sono bendato con i calzoni.
Strano. Durante tutta l'operazione avevo l'acquolina in bocca, sbavavo disperatamente.
Continuo a ripetermi: roast beef freddo. Roast beef freddo. Roast beef freddo.

Stephen King

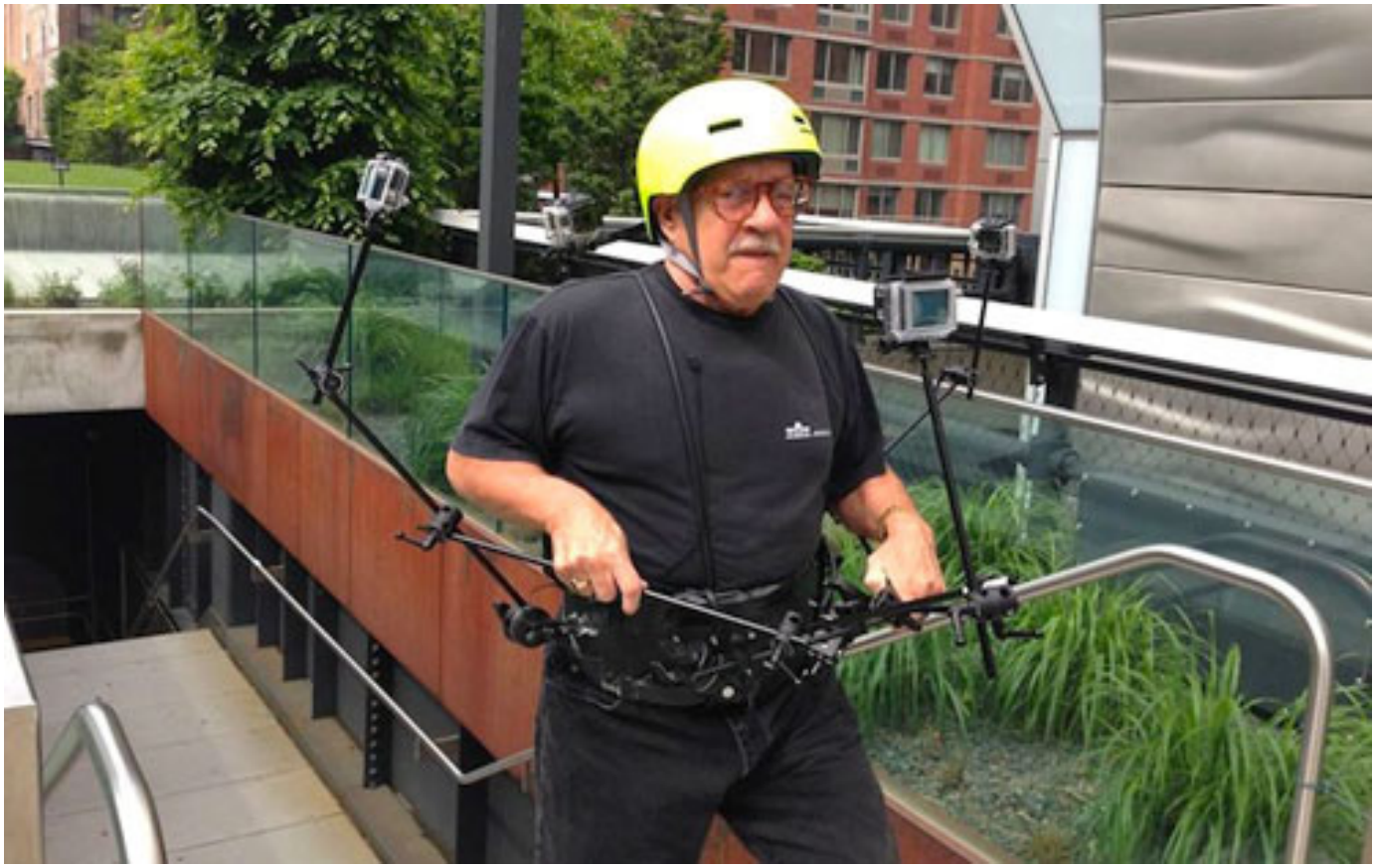
L'applauso scrosciante sui titoli di coda della proiezione da primo spettacolo del 25 dicembre di *Indovina chi viene a Natale* (Cinema Massimo di Lecce, sala stracolma) dà chiaramente ragione alla mossa di Fausto Brizzi, e al suo gioco in difesa dopo i tentativi azzardati degli ultimi due film. *Indovina chi viene a Natale* è però allo stesso tempo la sua vittoria e la sua sconfitta definitiva, lo fortifica nel cuore del pubblico nello stesso istante in cui rispedisce Brizzi & Martani nel territorio dei film di natale da cui sono partiti, di fatto finalmente rassegnando il cineasta al ruolo di Neri Parenti dei nostri tempi. C'è un filo rosso che collega apertamente il geniale braccio ingessato nel gesto di grattarsi le parti basse di Christian De Sica in *Colpi di fortuna*, di cui già abbiamo scritto, e le protesi al posto delle due braccia mancanti di Raoul Bova nell'opera di Brizzi; e quando Angela Finocchiaro esclama svegliandosi da un incubo *non voglio che mia figlia sposi un tronco umano!*, per forza di cose il *Caterpillar* Raoul diventa in un vertiginoso istante il *dio della guerra* di Wakamatsu, al quale insieme al direttore di questo Magazine chiedemmo se il cinema oggi sopravvivesse proprio come corpo senza braccia e gambe, per venire manda-

ti a quel paese con veemenza in risposta, come succede sempre agli imbranati dei cinepanettoni. La maiuscola interpretazione con i piedi (in quanti avranno utilizzato la facile battuta per le proprie recensioni?) di Bova, il cui personaggio, avendo perso le braccia in un incidente, ha imparato a utilizzare alluci e gambe per i gesti quotidiani come portare il cibo alla bocca e addirittura guidare, di fatto diventa la risposta più precisa, al di là delle spesso azzeccate parodie che riempiono la rete dove il video è diventato come si dice *virale*, al clamoroso spot della Volvo interpretato da Jean-Claude Van Damme, il cosiddetto *epic split*. Van Damme, che su gambe e piedi ha costruito la carriera, rimane in equilibrio nell'aria che divide due camion che avanzano parallelamente in retromarcia, mantenendo una pericolosissima "spaccata" poggiando i piedi sugli specchietti di entrambi i mezzi. Lo spot ce lo mostra in uno stato di concentrazione quasi mistica, gli occhi chiusi e l'espressione rilassata mentre esegue lo split. La voce off dell'attore recita *"What you see is a body crafted to perfection. A pair of legs engineered to defy the laws of physics"*. Ecco, potremmo chiudere davvero qui. Comunque: i making of e i dietro le quinte subito pubblicati da Volvo su youtube certificano che Van Damme non ha ricevuto alcun aiuto per il gesto atletico, nemmeno quello delle proprie braccia, che restano conserte durante l'intera performance. È chiaro, siamo davanti a un pezzo di puro cinema, un altro *Caterpillar* che "sfida le leggi della fisica", come succede dai tempi degli spadaccini monchi in ogni versione, compresa l'autoamputazione di Donnie Yen nel capolavoro di Peter Chan *Wu Xia* (a proposito di amputazioni e evirazioni, tra Kechiche e Schrader e il venturo Von Trier, insomma in quest'annata così noiosamente *hot*, l'unico che sembra essersi ricordato della fondamentale avanguardia di Marco Ferreri in materia è Kim Ki-duk con il suo *Moebius*/*Ultima donna*, ma d'altra parte anche *Her* non è forse un remake mascherato di *I Love You* con Christopher Lambert?). Nick Cheung è costretto a tagliarsi via una mano nella maniera più cruenta nel ribollente *heroic bloodshed* conclusivo del *White Storm* di Benny Chan, ma al pubblico dell'Auditorium (anche se quand'è passato questo di Chan, film di chiusura, erano già andati via tutti) sarà parsa una sequenza di nessuna fatica in confronto a quanto messo in scena da Aleksej German con *Hard to Be a God*, il film assoluto dell'anno (quale? il mille? o l'anno d'inizio della lavorazione dell'opera?) insieme a *Stray Dogs* di Tsai Ming Liang e *White House Down* di Roland Emmerich (ovvero tre volte lo stesso film). I corpi sventrati e fatti a pezzi nel capolavoro mastodontico di German si sprecano, e ogni inquadratura è una continua Guernica; ma la giostra medievale degli elementi che *di qua, di là, di giù, di sù li mena* (e chiaramente *nulla speranza li conforta mai, non che di posa, ma di minor pena*) paradossalmente accomuna l'incredibile e altissimo gesto artistico del maestro russo all'astrazione dei blockbuster più industriali: *Hard to Be a God* è formalmente un pantagruelico, esaltante action d'autore che in alcuni istanti davvero finisce per ricordare il Michael Bay più libero e appunto cubista nell'esplorazione infinita del set de *La vendetta del caduto* (non a caso anche Optimus Prime perde un braccio robotico come Jimmy Wang Yu nello scontro finale con Megatron in

chiusura del terzo episodio).
Che eresia: qualcun altro mi avrebbe già spezzato entrambe le braccia, per parafrasare il Lou Reed di *Berlin*, leggendario concept album monco (si parla di 14 minuti di passaggi strumentali tagliati dalla produzione) per molti vetta della sua produzione solista (anche se infarcito di pezzi rielaborati e provenienti dal cesto degli inediti dei Velvet Underground: per controbattere agli elefantiaci arrangiamenti per cori e orchestra della versione in studio, chi scrive consiglia le esecuzioni live del periodo jazzrock 1979-80, spesso con Don Cherry alla tromba, facilmente reperibili anche nelle celebri date italiane che hanno fatto storia). Qualche anno fa Lou ha portato in giro un allestimento di *Berlin* con una decina e passa di musicisti, video d'autore a corredo, scenografia di Schnabel, eccetera: ma chi ha assistito al live sa che l'incolmabile, perversa disperazione che innerva soprattutto il lato B dell'album originale del 1973 aveva lasciato il posto a lunghe jam orchestrali gioiose e saltellanti, con tanto di *Walk on the Wild Side* e *Satellite of Love* con coro di bambini nei bis. Lo strafottente e sornione messaggio dello sghignazzante Reed era chiaro: il mio *cult* malato e alternativo è diventato un blockbuster rock come tutto il resto, ora balliamoci su, *i just don't care at all*. Licenziato *Berlin live*, Lou ha passato gli anni che gli sono rimasti a prendersi gioco dei Metallica e a esplorare l'elettricità di suoni nuovi accompagnandosi a giovani musicisti dell'*avant-garde* più estrema, jazzisti fuori di testa, collettivi di musica contemporanea che studiavano gli spartiti (!) del suo *Metal Machine Music* come fosse una partitura classica. *The final disappointment*, come chiosa il protagonista di *Harry's Circumcision*, su *Magic & Loss*, che Lou costringe a tagliarsi scorsesianamente via la faccia con il rasoio guardandosi allo specchio, per non assomigliare più ai genitori. L'ultima copertina che ci ha lasciato, è coerentemente quella di un manichino mutilato.

Gli immobili

di leonardo lardieri



Il filmato *Venezia 70 Future Reloaded*, di Paul Schrader, giustifica, in qualche modo, anche la parola dell'anno del 2013: *autoscatto*, in inglese "selfie". Farsi un *selfie*, e non pensarci più. Proprio come Barack Obama, David Cameron ed Helle Thorning-Schmidt (prima ministra danese, sposata con Stephen Kinnock, figlio di uno dei maggiori esponenti laburisti britannici), allo stadio Soccer City di Johannesburg, in Sudafrica, il 10 dicembre 2013, durante la cerimonia funebre in ricordo di Nelson Mandela. Da oggetti del pensiero ci si fa soggetti, immobili del nostro stare al mondo, del nostro abitare un mondo popolato di immagini, in cui la visibilità è divenuta la cifra dominante del reale. L'autoscatto evoca un io che è insieme soggetto e oggetto, quell'*io* annunciato dal *conosci te stesso* delfico. *Selfie* può evocare, allora, la certezza necessaria a dar valore all'esistenza, faticosamente trovata nel *cogito* cartesiano, ma anche la problematicità di un *io* che Locke riconosce solo come coscienza di sé nel tempo, e Hume consegna all'immaginazione che unisce percezioni isolate in cui sperimentiamo di volta in volta la nostra esistenza. Invece negli autoritratti, Rembrandt, nel rapporto speculare con il proprio io, riflette su se stesso, narrandosi in momenti diversi dell'esistenza. Anche le istantanee in libera navigazione sul web, si collocano, per certi versi, dentro il bisogno di dare volto e parole alla propria identità. Ma c'è una frattura, Michelle è gelosa, infastidita… La rappresentazione di sé, nelle molteplici espressioni culturali, è finora accaduta nel tempo: dentro la durata, dentro il fluire dell'esistenza. È accaduta nel tempo e nello spazio di pensieri che abitano parole; nel tempo e nello spazio di sentimenti ed emozioni che diventano gesto, forma, colore. L'autoscatto consegnato al web, nella sua episodicità, si offre immobile sulla superficie fran-

tumata del tempo, dentro uno schermo in cui non c'è più spazio per l'*altrove*, per l'*invisibile* (Papa Francesco ne sa qualcosa…). L'istantanea in libera navigazione ci invita a riflettere sui destini di un *io* sempre più senza storia, ma che continua comunque ad avere bisogno dell'altro. Ma Paul Schrader ci consegna altro ancora, altrove appunto. Una camminata come chiave d'accesso al mondo, sulla "High Line", imbragato di braccetti e telecamere, perché lungo il tracciato del percorso diventa possibile imprimere la propria storia e allo stesso modo si può scorgere il "canto" altrui emergere dai luoghi. "Il canto è esserci". Quindi, addio alle proiezioni al buio, addio pellicola, nei tempi di innovazione tecnologica permanente in cui la crisi è nella forma del cinema (e del mondo) e non nei suoi contenuti. Sarebbe salutare magari recuperare l'ultima opera di Raya Martin, *La última película*, per filmare la fine del mondo maya, in una dicotomica visione che non esclude il terzo inconcludente o terzo trasversale "nitrodigitalizzato". Anche qui il contenuto è instabile se la forma è mobile. Instabile come il soffitto del teatro londinese Apollo crollato sugli spettatori, convinti si trattasse di una trovata diegetica. Allora è la marcia a ridurre lo sdoppiamento tra il "qui fisico" e il "qui simbolico". È questo il futuro? Solo il cinema, e la camminata, oltre ad essere un'azione è anche un segno (magari, falso, come al funerale di Madiba), una forma che si può sovrapporre a quelle preesistenti contemporaneamente sulla realtà e sulla carta. Ma deve essere una camminata discreta, non continua, una lunga serie di passi avanti (o indietro), uno leggermente diverso dall'altro, compiuti (mostrati) in rapida successione, per l'illusione di un'unica sequenza dinamica o altrimenti sarà sempre cinema "contro", per contestatori immobili in piedi a leggere un libro (o fingendo di leggere immobili), o per

"forconi" che gridano "tutti a casa", appunto, ma a quale immobile? Il primo, il secondo…? La frattura è ricomposta, in parte. *La mafia uccide solo d'estate* e *I milanesi ammazzano al sabato*, secondo Pierfrancesco Diliberto e Giorgio Scerbanenco. Il primo è un moderno sperimentatore TV fatta di uomini che provano a cambiare le cose, alla prima opera cinematografica, il secondo ricordava che alla civiltà di massa corrisponde anche la criminalità di massa, da rastrellare con reti a strascico. La criminalità è quindi una larga intesa retta dall'immobilismo degli immobili di prima e seconda repubblica. La stessa larga intesa che il reale ha ormai sempre più prossima al cinema. Gli immobili si abbattono così, proprio come in *Still Life* di Jia Zhang-ke, solo grazie ad un processo spirituale, capace di unificare gli aspetti della realtà in una visione che, attraverso la parzialità, la frammentarietà del paesaggio, presagisce il tutto. È il cinema il vero luogo del nostro stare, proprio quando la forma si fa ancora più mutevole, perché insediamento autenticamente "umano", corrente discreta di desiderio unificante, grazie alla quale ci si sente orientati nei luoghi che abitiamo. E anche sulle macerie del nostro tempo potrebbe forse alzarsi una corrente nuova, magari la musica di Jim Hall (morto il 10 dicembre 2013), il ragazzo che ha permesso alla chitarra (e al jazz moderno) di funzionare anche in altri contesti musicali che non erano considerati una possibilità. Resta ferma, insomma, la convinzione, che il cinema, oggi più che mai, debba ostinarsi a costituire il "luogo", di un insediamento autenticamente "umano", mantenendo vivo il ricordo di un "tempo" proiettato verso il "futuro semplice", banale forse, ma necessario, della speranza.

Un maledetto imbroglio

di aldo spiniello

Sono tante le cose che mi chiedo
mentre ti vedo evaporare

Se dovessi pensare, ora, a un uomo e una donna che definiscono il loro rapporto, non potrei fare a meno di immaginarli come in quella canzone dei Diaframma (nome non a caso). *Seduti al tavolo di quel misero caffè, tu come stai bla bla bla, io come sto bla bla bla, che senso c'è, a unir parole con le altre, che senso c'è, qui non si arriva a niente*. Li vedrei entrambi intenti a parlare a un fantasma, a un controcampo vuoto, ognuno in assenza dell'altro.

Nel finale di *Fat City* (uno dei più belli che io ricordi), Stacy Keach e Jeff Bridges si ritrovano in uno squallido diner a bere qualcosa. Uno ormai è completamente perso, tra alcool e fallimenti, l'altro vivacchia senza farsi troppe domande, del resto è uno che vince ai punti. Stacy Keach chiede, quasi tra sé, se quel vecchio cameriere cinese sia mai stato giovane. Probabilmente no. Ed ecco che il pugile finito si gira di spalle. E qui accade l'incredibile (nulla, forse). Un primo piano che si stringe con una zoomata. Ma il volto non si muove. Il movimento filmico è fatto su un'immagine fissa, sulla morte del profilmico. Tutto rimane immobile per pochi istanti, su quegli occhi sgranati, persi nel vuoto del controcampo, anch'esso congelato, della gente ai tavoli. Se c'è un movimento, è qualcosa di appena percettibile, una leggera oscillazione dell'immagine. È assurdo quell'attimo di ibernazione. È il negativo di ogni cosa, di ogni possibile racconto. Ma ancor più, è una paradossale epifania *che non si dà a vedere*. Un po' la stessa epifania che sconvolge fino alla vertigine il finale di un altro film, dimenticato, di Huston, *Wise Blood*. O andando più in là, chissà per quale suggestione incomprensibile, viene in mente il finale di *Charulata (The Lonely Wife)* di Satyajit

Ray, con quelle due mani tese raggelate che aprono un'ultima sequenza di inquadrature fisse. *The Broken Nest*... Tornando a *Fat City*, nell'attimo in cui l'immagine riprende vita, Jeff Bridges dice di dover andare via. Ma Stacy Keach insiste: "*Resta, parliamo un po'*". Silenzio, i due bevono senza aggiungere più nulla fino ai titoli di coda: *Help me make it through the night*...

Ecco, ho spesso pensato, più o meno a torto, che il segreto fosse proprio in quel primo piano immobile e in quel silenzio disincantato. Che le immagini si mettessero davvero in movimento solo in quei vuoti, nello spazio e nel tempo indefinibili di una sospensione. Che tutta la visione ritrovasse la propria ragione e il proprio senso solo in un momentaneo accecamento, uno sguardo perso, una parola interrotta, un respiro mozzato. E che, di conseguenza, il cinema fosse esattamente ciò che abita questa dimensione: una specie di entità aerea, solida, liquida, gassosa, non so, elettrica, una cosa capace di propagarsi attraverso il vuoto. Paradossalmente invisibile, perciò indefinibile a parole, eppur maledettamente concreta, al punto da ferirci. Qualcosa che non si esaurisce nella successione delle immagini nello schermo, ma che si propaga tra le pieghe del non detto e non visto, fino a espandersi e coprire tutta la distanza tra l'obiettivo e il set, tra lo schermo e gli occhi. È quella cosa che tenta di mostrare Tsai Ming-liang in quell'interminabile inquadratura di *Stray Dogs*, prima di chiudere sul mistero di un'immagine fossa. È ciò che, giustamente, prende forma, indefinita, a partire da quei *camera car* che punteggiano l'ultimo film di Demme.

'O mbruoglio int'o lenzuolo, dicevano i napoletani, incapaci di dare un nome corretto a quella cosa che si agitava davanti a loro. E se oggi il lenzuolo può anche andare a fuoco, bruciare, l'imbroglio rimane inestricabile. Un imbroglio che certamente non è la vita, non può né cerca, nonostante tutto, una coincidenza. Ma che, semmai, assomiglia

più a un'altra vita ipotetica, ricordata a stento o desiderata invano. Qualcosa che sta tra il condizionale e l'ottativo. E capace, magari, di farsi congiuntivo, di congiungersi alle nostre emozioni e ai nostri pensieri più o meno sconsiderati, non considerati. Dopo aver visto il folle e magnifico *Om-Dar-Ba-Dar (I Am Door by Door)* al festival di Roma, film "sull'adolescenza" che fa a pezzi qualsiasi regola sintattica e narrativa, Kamal Swaroop ci ha detto di esser disinteressato al cinema "adulto", quello che cerca ancora di connettere le cose. Ma la connessione da lui rifiutata non può che riguardare la logica applicazione di un codice di linguaggio dominante, affermativo. Non certo la possibilità di *stabilire una relazione* (come direbbe Martina Parenti), quale essa sia, tra il suo sguardo e il mondo e tra le sue immagini e i nostri occhi.
E allora posso provare a immaginare altrimenti il finale di *Fat City*, sottoporlo a qualsiasi innovazione tecnica: posso immaginarlo girato in digitale, in 3D, in motion capture, spiazzato e riposizionato altrove, in un set ricostruito a computer. Posso immaginare annullate tutte le distanze tra schermo e mondo, tra immagine e corpo, produzione e visione. Qualcosa cambierebbe, certo. Ma nulla toglierebbe forza e valore a quella sospensione e a quel silenzio. Occorrerebbe rifar tutto altrimenti, stabilire un nuovo ritmo alle inquadrature, nuovi rapporti tra l'obiettivo e i piani, tra i campi e i corpi, una diversa articolazione tra la storia e il discorso, il mostrato e il non detto. Servirebbero, cioè, un altro sentimento e un'altra idea della vita. Ma, a quel punto, le scelte linguistiche ed espressive tornerebbero a essere un affare eminentemente personale.

È vero che se la forma cambia, il contenuto non è stabile. Eppure né l'una né l'altro rispondono principalmente alla tecnica, alle sue trasformazioni, se non nella misura in cui queste agiscono sulle capacità e i modi della visione. Ma se il punto della questione è l'ampiezza dello spettro della nostra percezione, allora il punto non è mai cambiato, sin dalla notte dei tempi. La questione politica è questa, un film è il terreno di scontro tra la libertà e la predeterminazione della nostra possibilità di vedere. Da sempre. E allora ogni trovata, ogni innovazione tecnica non è che un cambio di strategia attuato sullo stesso campo di battaglia. A ognuno sta scegliere la propria posizione, regolare l'apertura del diaframma. Se c'è un accordo tra gli autori a cui abbiamo posto queste domande, ovviamente è l'affermazione di una preminenza della persona, di un proprio punto di vista, aldilà degli strumenti. Da parte di chi fa, il problema non cambia. Ma, forse, neppure da parte di chi vede.
È un paradosso o, forse, è un altro scherzo di questo maledetto imbroglio, ma in quest'anno esaltante, i due film che hanno messo più in discussione le strategie del linguaggio e le nostre abitudini di spettatori nascono ben aldilà di un intento sperimentale. Anzi. *Hard to Be a Good* e *Young Detective Dee* si muovono, seppur diversamente, su un terreno tradizionale. L'ultimo film di German mostra orgogliosamente tutte le cicatrici di quel lunghissimo scontro tra la volontà dell'autore e le resistenze del danaro, tutta la pesantezza di una macchina industriale lontana anni luce dalla decantata velocità della contemporaneità digitale. Lavora sul magma denso della materia, infischiandosene dei problemi d'assenza del virtuale (come se non fosse sempre tutto virtuale, assente, come se ogni corpo o set non fosse sempre modificabile). Hark, dal canto suo, declina ancora una volta la sua idea di spettacolo, muovendosi tra i generi e i miti, nella suprema congiunzione di lucidità autoriale e consapevolezza commerciale. Uno ha il passo pesante, l'altro vola con una leggerezza inimitabile. Ebbene, entrambi scardinano completamente i limiti, le distinzioni. Accettano la necessità della trasformazione non come una figura del presente o del futuro, ma come un movimento dell'eterno. E perciò restano aperti, non affermano concludendosi nella prigione di un punto di vista obbligato. Ci immergono in un flusso inarrestabile, in cui facciamo fatica a trovare un centro, a riconoscere l'appiglio delle "nostre" storie. La visione si fa scomoda. Ma per una volta abbiamo la libertà di vedere ciò che vogliamo o di cui abbiamo bisogno. Ciò di cui abbiamo paura, magari.
Ferrara, citato da Zimmerfrei, dice che *"un buon film è un film finito"*. Viene da sorridere teneramente, pensando ai suoi magnifici abissi inconcludenti e vitali. E viene da dire che allora un grande film è un film infinito, quello in cui la forma non c'è, semplicemente perché non si è chiusa, si è dissolta nell'oceano dei contenuti possibili.
Non che sia meglio, ma è in questa confusione che mi piace stare. Perché mi dà l'illusione di un futuro non scritto. Magari quel controcampo non sarà sempre vuoto.

Gli occhi nel futuro

Conversazioni

Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, Giovanni Maderna, Adriano Valerio, Carlo Michele Schirinzi, Zimmerfrei, Canecapovolto, Mauro Santini

Ormai è da tempo che giriamo intorno ad alcune idee, suggestioni, paure. La trasformazione profonda dell'immagine e delle modalità di visione, la fine del mondo e di un immaginario, le prospettive di una rivoluzione, magari di una rinascita e di un'*altra giovinezza* del cinema. Tutte questioni in cui avvertiamo il profondo legame tra le riflessioni sul linguaggio e un'idea di mondo, tra le considerazioni estetiche e gi atteggiamenti di vita, le implicazioni economiche e le scelte etiche. Questioni, per di più, rilanciate con forza da un anno di cinema straordinario (e l'anno e il cinema).
E così, seguendo le riflessioni di Paul Schrader in quel breve frammento di *Venezia 70 Future Reloaded* abbiamo deciso di rivolgere un paio domande ad alcuni autori, per comprendere meglio il punto di vista di chi si confronta quotidianamente con la *pratica* delle immagini. Tre domande, in verità, più o meno articolate:

1) In un'epoca di trasformazione permanente, segnata dalle possibilità e i limiti del digitale, dalle distinzioni sempre più sfumate tra reale e virtuale, cos'è ancora il cinema?
Come può indicare la sua prospettiva e trovare la sua identità nella proliferazione delle immagini e la moltiplicazioni dei punti di vista del mondo 2.0?
E di fronte al predominio tecnologico, quanto ancora può considerarsi "umano"?

2) Secondo la prospettiva di Paul Schrader, non è possibile fare film rivoluzionari in mezzo a una rivoluzione. La forma è di per sé in continuo mutamento e i contenuti, dunque, non sono "stabili". L'equilibrio classico è di certo saltato. Ma se questo è vero, che senso hanno ancora, d'altro canto, parole come indipendenza, sperimentazione, innovazione, rischio?
Il cinema può davvero riformulare il mondo, donargli un'altra prospettiva?

3) Le vittorie di Gianfranco Rosi a Venezia e di Alberto Fasulo a Roma sembrano confermare la necessità di ripensare gli schemi classici, le divisioni di genere, le regole della narrazione, il lavoro sulle immagini, la programmazione produttiva. Aldilà delle incerte definizioni, delle differenze di metodo e di intenti dei vari percorsi di ricerca, è possibile individuare un'indicazione di rotta, una "terza via" che esca fuori dalle secche del cinema mainstream e dall'autoreferenzialità di certo cinema d'autore?

Ci siamo rivolti a **Giovanni Maderna**, **Mauro Santini**, **Carlo Michele Schirinzi**, **Adriano Valerio**, **Zimmerfrei** e **Canecapovolto**, **Massimo D'Anolfi** e **Martina Parenti**. Autori anche molto diversi per interessi, prospettive, ossessioni.
Ma accomunati, in qualche modo, dalla loro "differenza". Ecco quello che ne è venuto fuori.

Massimo D'Anolfi
Martina Parenti

Partiamo dal digitale...
M.D.A. Sono anni che lavoriamo, e da subito abbiamo iniziato a ragionare sulla questione. Vabbè ai tempi c'era ancora l'analogico, ma la pellicola era già in qualche modo sparita. I nostri primi lavori erano fatti in assenza di cinepresa e di pellicola. Da questo punto di vista, la morte di quel mondo risale già a vent'anni fa. Detto questo, troviamo ancora la pellicola più bella, nel senso che quel suo magma visivo il digitale non lo ha ancora raggiunto. Ma è un discorso più pittorico, visivo. Per il resto ci sono altri vantaggi.
Da un punto di vista tecnico, dalla pellicola abbiamo appreso il rispetto dei tempi, il dover ragionare a lungo su ogni inquadratura - non è che accendiamo la camera e giriamo, solo perché il supporto è leggero e costa poco. Nello stesso tempo, girando in digitale abbiamo eliminato - l'avremmo fatto anche girando in pellicola, sicuramente con qualche difficoltà maggiore - tutta una serie di cose che per noi erano inutili. Quindi sul set, in fase di ripresa, siamo al massimo in due.

Proprio questo alleggerimento dei mezzi e dei costi, ha portato a una sorta di democratizzazione, per cui tutti possono girare agevolmente. Ma se è vero che il cinema è dappertutto, possiamo anche dire che tutto è cinema?
M.D.A. No, la trasformazione è ancora agli inizi. Sicuramente c'è una democratizzazione, se vogliamo utilizzare questa parola magari impropria: tutti, magari con un telefonino, possono fare un ottimo film, possono montarlo da soli, con un programma scaricato gratuitamente. E l'aumento esponenziale delle produzioni italiane è possibile solo grazie a questa riduzione dei costi. Poi se dobbiamo dire se questo sia un bene o un male, non lo so. Io credo che il bene o il male delle cose lo dia solo la qualità dei lavori. Ci sono lavori che possono durare otto minuti, ma che sono bellissimi. Forse non sono "cinema" perché non andranno mai in una sala cinematografica, non troveranno una vita classica, come magari poteva trovare il primo film di Bellocchio o Pasolini quarant'anni fa. Però questo non vuol dire che dietro quelle immagini non ci sia un pensiero cinematografico.
Su questo siamo ancora agli inizi. Ad esempio Frammartino ha fatto ultimamente quest'istallazione a Milano, in cui provava a fare un discorso sul superamento del cinema come fruizione. Noi la abbiamo vista, non ci è piaciuta, te lo dico con tutto il rispetto di Michelangelo Frammartino. Così come credo che Rosi abbia vinto con il suo film meno riuscito. Se il fatto che abbia vinto il Leone d'oro possa essere un bene per il cinema documentario, no, non credo. Le uniche cose che possono portare bene sono le cose belle. Chi decide se le cose siano belle o meno non sono né i critici del momento né altri. Forse solo il tempo, ma dico questo da spettatore. Se vedo una cosa che non mi convince, può aver

In basso: *Materia oscura*
Pagine successive: *Il castello*

vinto la Palma d'oro, il Leone d'oro... Chiaramente non è una critica di giudizio... un po' come *The Act of Killing*, per me è un film molto brutto. Ci piace molto, invece, Rithy Panh. E questo non per parlare male degli altri, ma è per parlare delle cose in maniera più approfondita. Ho la sensazione che si parli in maniera superficiale. Ora dico questo, ma mi rendo conto che un percorso come quello di Rosi merita attenzione. Mi dispiace per lui che abbia vinto con il suo film meno interessante.

Quindi cosa ne pensate di questa "terza via"?
M.D.A. Il cinema di finzione è "abbastanza" morto. Sicuramente il cinema documentario ha prodotto le cose più interessanti in questi anni, perché ha azzardato qualcosa, prova a cercare nuovi modi di raccontare. Che poi tutti i documentari siano belli, no. In fondo la "terza via" brulica sotto da anni, i film più interessanti di festival come Berlino o Locarno da anni sono, se non documentari, comunque film di natura più sperimentale. Parlando poi di Rosi e Fasulo, mi sembra anche che abbiano vinto due film in cui l'approccio finzionale è maggiormente voluto. Non lo so... poi se dobbiamo stare a sentire Pupi Avati che dice che un film senza attori non è un film, beh questa gente è già morta. Io credo che i conti con questo tipo di cinema debbano farli, ma penso che già avessero iniziato. Questa cosa è già in atto. Se vedi, a Venezia c'erano due documentari in concorso, uno era Errol Morris, uno che ha vinto l'Oscar, non certo uno a caso, l'altro era Rosi. Anche a Roma ce n'erano due: mi sembra che stia diventando un po' la nuova formula.

C'è il rischio di una normalizzazione delle esperienze più sperimentali?
M.D.A. Ma questo è inevitabile. Ogni processo di rottura è fatto di strappi e momenti di normalizzazione. È chiaro che noi possiamo parlare come singoli e la nostra voglia è di continuare per la nostra strada. Ci fa un po' specie quando persone che hanno fatto un documentario d'osservazione, dicono "*ora sono stanco, devo fare finzione*". Wiseman sono quarant'anni che fa documentari, che magari in Italia non arrivano, che nessuno vede, ma sono abbastanza convinto che tra cinquant'anni i suoi film resteranno più facilmente di tanti altri.

E a proposito dell'idea di Schrader per cui non è possibile fare film rivoluzionari in mezzo a una rivoluzione? Che senso hanno ancora le parole indipendenza, sperimentazione, innovazione, rischio?
M.D.A. Per noi è un po' una pratica quotidiana. Sarebbe lo stesso anche se facessimo gli agricoltori. Io e Martina veniamo da un percorso da autodidatti cinefili, che ci ha portato

a fare i nostri primi lavori. A un certo punto abbiamo capito, quando ci siamo incontrati, che avevamo voglia di vivere solo di questo. E per vivere solo di questo, dovevamo conquistare una nostra indipendenza. E così la prima cosa che abbiamo fatto, è stata procurarci gli strumenti. Dieci anni fa, abbiamo capito che dovevamo avere gli strumenti noi, che non potevamo più seguire la logica di doverci far prestare la videocamera da un amico, di dover fittare i mezzi. Quindi abbiamo investito in quello. E una volta acquisiti gli strumenti, abbiamo detto lavoriamo, vogliamo vivere di questo, ma vogliamo vivere rischiando, non accontendandoci, facendo sì che ogni film sia più bello del precedente. Se fosse stata una rapina, questo era il piano d'azione. A distanza di anni rimane quello. Poi, parlare d'indipendenza, in Italia suona un po' come una parola vuota. Indipendenza nella testa, forse, ma se dobbiamo pensare che in Italia esista un circuito indipendente, già la parola circuito è un controsenso: in Italia le cose sono bloccate. Non siamo neanche di quelli che fanno un film per poi accompagnarlo in giro. Fatto un film ne vogliamo fare subito un altro. Abbiamo questa necessità. Quando non ce l'avremo più, ci fermeremo. Quindi le parole indipendenza e rischio per noi hanno questo significato: la sfida è soprattutto quella che ingaggiamo con il soggetto del film.

Vogliamo vivere di questo, ma vogliamo vivere rischiando

Proviamo ogni volta ad alzare il livello rispetto a prima. Poi se questo ci riesca o meno, non saprei dirlo. Però progettualmente c'è questa cosa ed è molto chiara per noi.
Il fatto che facciamo film in un determinato modo è il frutto di un percorso che abbiamo intrapreso già da *I promessi sposi*. Poi le cose arrivano ad esaurimento. Ora continuiamo a girare con una camera su cavalletto, fissa, ma non è che viviamo di dogmi. Per ora questa è la ricerca che ci interessa. Però se a un certo punto dovessimo sentirla esaurita, morta, nulla vieta che possiamo ragionare, filmare in tutt'altro modo.
A noi piace molto il cinema e crediamo che il cinema possa confrontarsi ad armi pari con la politica, con il potere, con la bellezza, perché ti permette di raccontare con le immagini tante cose. Crediamo che sia stato anche abbastanza poco esplorato, crediamo ancora nelle potenzialità del racconto per immagini. Forse cambierà il modo di fruirlo, potranno sparire le sale, ma come modalità di raccontare, di capire, di stare nel mondo, no.
M.P. Dal punto di vista produttivo, l'idea dell'indipendenza rimane valida. Soprattutto in un sistema viziato per tantissimi motivi, dal punto di vista dei soldi, della fama, delle cose che piacciono: è tutto un po' fasullo, è una grande bolla. Quindi sì, il riuscire a lavorare fuori da un'industria che è viziata, secondo me rimane un punto di partenza, il punto di partenza dell'indipendenza. Ci sono tante persone che adesso fanno documentari ma per poter

poi fare dei film di fiction, per potersi adeguare perfettamente a un linguaggio dominante. Oppure ci sono tante persone che cominciano facendo documentari personali, per poi entrare in sistemi più ufficiali, nelle televisioni. Anche tutto questo sistema che adesso c'è dei festival dei pitching, in cui tu devi parlare del tuo progetto, ma in un determinato modo... C'è proprio una standardizzazione che è delle immagini, delle sceneggiature, dell'esposizione dei progetti. Questo non credo faccia bene.

Mi sembra, a volte, che stiamo assistendo a un rovesciamento paradossale. Il documentario sembra sempre più entrare nel mondo attraverso storie marginali, percorsi eccentrici. Mentre la fiction sembra sempre più chiudersi nei limiti del "quotidiano".

M.D.A. Si opera sempre per trasfigurazioni. È chiaro che se il documentario vuole racconatre qualcosa con linguaggio cinematografico, diciamo così, deve fare un salto triplo. Quando il cinema di finzione, invece, ha provato a fare il documentario, negli esempi più tesi e più riusciti ha prodotto film come quelli dei Dardenne, che vanno benissimo, penso a *La promesse* e *Rosetta*. Quando però quel modello viene imitato senza nessuna tensione estetica e morale, ne escono film con la camera a mano e persone che camminano di spalle.

Noi, ogni volta, proviamo a ragionare su una sfida sempre nuova che sia all'interno del percorso che stiamo facendo, che è un po' consapevole, un po' inconsapevole. Proviamo a non accontentarci e cerchiamo sempre di alzare il livello. Poi a noi piace fare il cinema documentario, ci piace praticarlo. Nel documentario c'è un processo artigianale di lavorio quotidiano, sia in fase di scrittura che poi, principalmente, di ripresa e di montaggio, che assomiglia un po' a noi, a quello che vogliamo fare. Perciò fatichiamo a immaginare di fare un film di finzione, di scrivere una sceneggiatura, dover aspettare del tempo, sia perché i budget sono maggiori, sia perché ci sono più persone coinvolte. Dentro quel processo lì non ci stiamo, proprio come ritmo del pensiero.

M.P. Il documentario è sempre stato un po' così da che mondo è mondo, per cui uno va in un posto lontano e racconta qualcosa che nessuno conosce. In realtà è il cinema che rende straordinarie le cose. Se ci pensi *Il castello* è un film su Malpensa, proprio l'anti-luogo strano, anzi, un posto frequentatissimo, con persone che vanno e che vengono. Tutti ci vanno, ma nessuno guarda. Il cinema è questo, è soffermare gli occhi su una realtà e rimostrarla. È stabilire una relazione diversa tra autore, realtà e spettatore. È creare una triangolazione nuova.

Quindi il cinema può ancora rifare il mondo, donargli un'altra prospettiva?

M.P. Certo che sì. Non può essere soltanto un intrattenimento. Più che riformulare il mondo, stabilisce una relazione nuova. In questo senso, forse, si può ancora tentare di fare film rivoluzionari. Non lo so... Il cinema è un modo di parlare. Dovete essere voi critici a dire cosa è rivoluzionario e cosa non lo è.

Giovanni Maderna

La trasformazione tecnologica.
La vita è trasformazione, e il suo processo riguarda in ogni momento tutti noi. Però spesso il cambiamento ci fa paura e cerchiamo di fermarlo, e di fermarci, magari nascondendoci dietro quella che è solo apparenza di cambiamento, in realtà un tentativo per esorcizzarlo. I nostri governanti il più delle volte ci rispecchiano bene e si servono di queste paure per rimanere al potere. Oggi ad esempio, in Italia e non solo, sembra che molta gente sia animata da propositi rivoluzionari, estremisti, ribelli nei confronti delle istituzioni, ma il risultato è, secondo me, che ancora meno del solito si prendono vere responsabilità individuali rispetto alla propria vita; si coltiva piuttosto un rancore generico verso un "sistema" che ci impedisce di fare, di essere...
Il cinema può raccontare e rispecchiare onestamente questa situazione, oppure fare proprie le nostre paure e assecondare il nostro sterile rancore. Proprio alla luce delle rapide trasformazioni culturali e tecnologiche, non darei troppa importanza a tentare di definire in astratto cosa sia il cinema; già di per sé mi sembra un atteggiamento analitico che appartiene al passato. È possibile "essere" solo facendo e vivendo, e questo vale anche per le attività artistiche, più complesse di altre ma comunque sempre inevitabilmente "umane".

Indipendenza, sperimentazione, innovazione, rischio.
Non so se è davvero mai esistito un equilibrio "classico". Mi sembra una narrazione un po' distorta e comunque a posteriori. Se guardiamo da vicino all'epoca d'oro di Hollywood ad esempio, quella che si suppone abbia creato il linguaggio cinematografico condiviso, vediamo come i modelli erano in continua evoluzione, nessuna convenzione durava più di pochi anni, a volte mesi. Poi subito veniva messa in discussione, considerata vecchia.
Persino un fenomeno come la nascita e l'affermazione del cartoon disneyiano è stato frutto di continue sperimentazioni, di compromessi, di ripensamenti, comunque mai qualcosa di statico.
Secondo me la stabilità, o la ripetitività, appartengno più ai momenti di crisi e decadenza che a quelli che poi si identificano come "classici".
Quindi capisco l'affermazione di Schrader, però mi sembra vada letta come nostalgia per la presenza di un "nemico", ben identificato e stabile, che (per quanto forse immaginario) permetta di costruire la propria identità per contrapposizione, sentendosi uniti nella lotta contro di esso. Come appunto certi registi hanno trovato il proprio ruolo contrapponendosi a Hollywood e alle Majors.
Io non ho mai creduto che da una parte stesse tutta la sperimentazione e la creatività e dall'altra solo business, intrattenimento e conservazione.
Ma capisco che certo in questo senso le problematiche e i possibili "nemici" di oggi appaiano molto più sfuggenti e ambigui. Si dice ancora mainstream, industria, e dall'altra parte indipendenza e autorialità, ma spesso le parole con cui ci si definisce cambiano di senso in pochissimo tempo, ribaltandosi nel loro opposto. Così come tutte le più recenti innovazioni tecnologiche contengono dentro di

sé sia i germi di una libertà mai sperimentata prima che quelli del controllo e della dipendenza. Credo che di conseguenza sia soprattutto il momento di non affidarsi troppo alle parole e alla loro retorica, né a posizioni statiche (che a volte sono anche quelle cosiddette "di resistenza"). Di nuovo penso che la chiave sia vincere le paure e confrontarsi onestamente innanzitutto con se stessi. Siamo noi che formuliamo il mondo, non il cinema né nessun altro al posto nostro! Vorrei suggerire di prendere sul serio e mettere in pratica quello in cui si dice di credere, ma anche di essere pronti a cambiare idea di fronte agli errori evidenti e prestare attenzione ai segnali che il mondo ci invia.

La "terza via".

Io per la verità, come ho già detto, cerco di non porre delimitazioni troppo rigide e dunque faccio fatica a capire dove si trovi il bivio tra cinema mainstream e cinema d'autore. E sulle "novità" mi chiedo innanzitutto se lo siano veramente. Non credo sia ad esempio una vera novità il semplice fatto di girare in digitale. O con una troupe e un metodo di lavoro documentaristico anche se si tratta in fondo di fiction. Non basta. Mi sembra che questo rientri nel campo delle innovazioni apparenti, non sostanziali. Si parla di a volte di docufiction mentre in realtà si pratica un cinema anche piuttosto vecchio semplicemente scrivendo il film a partire da persone reali, con budget ridottissimi e una troupe ridotta all'osso. La vera innovazione ha a che fare con il linguaggio, con la soluzione di problemi registici ed espressivi, non con la mera tecnologia o il budget.

Credo che oggi ci sia una grande vitalità nel mainstream (sia esso cinema o serialità televisiva), così come ce n'è sul piano della vera sperimentazione e della contaminazione. Si tratta di vasi comunicanti. La percezione del passato che li voleva contrapposti (vera o falsa che fosse) è definitivamente superata. Ora si tratta di un unico vastissimo territorio, che anzi si allarga anche ad altre forme audiovisive (le quali, spesso, e anche questo è indicativo, sono studiate e classificate più che dalla critica dai finanziatori televisivi, dai manager dello spettacolo, dagli analisti del web).

Una dimostrazione di questo nuovo atteggiamento è la constatazione abbastanza sorprendente che sia la produzione cinematografica mainstream sia le sperimentazioni artistiche e produttive più vitali, abbiano oggi sempre di più, a dispetto della globalizzazione, un fulcro comune in un luogo geografico preciso, che è quello della west-coast americana. Dove si trova Hollywood, dove si realizzano i film e video sperimentali più innovativi e fuori canone, dove anche Paul Schrader ha ambientato il suo recente *The Canyons* per parlare, con grande intensità e fascino, di quella che considera la morte del cinema. Forse anche questo indica che non c'è reale contrapposizione ma se mai, e più che mai, interdipendenza.

Adriano Valerio

Credo che da una parte sia dovere del regista quello di interrogarsi su queste mutazioni, e su tutto ciò che implicano a livello tecnico, teorico, politico. Ma che d'altra parte sia fondamentale che il fatto di porsi queste domande non faccia perdere di vista al regista il cuore del proprio percorso di ricerca. Che il regista trovi la propria storia, quella che sente l'urgenza di raccontare, e che questa scelta non sia dettata da un eccesso di consapevolezza riguardo la rivoluzione digitale o l'evoluzione delle forme di fruizione delle storie. In un secondo tempo, ovviamente, diventa naturale scegliere la forma più idonea confrontandosi con ciò che la tecnologia offre e con le diverse possibili forme di distribuzione. Ma questo è e deve restare uno stadio successivo e indipendente. O almeno così funziona per me.
Recentemente parlavo con un produttore che mi diceva che viviamo in un'epoca eccitante, di possibilità infinite, di sterminate forme di orizzonti narrativi da esplorare. E sono pienamente d'accordo con lui. Però so anche che quello che mi interessa nel profondo, quello che mi ha fatto scegliere questo mestiere, non ha niente a che vedere con questa trasformazione. Secondo me il cinema sopravvive proprio nel fatto di non lasciarsi sovrastare da queste trasformazioni ma di gestirle a partire dal nucleo intimo della scelta di una storia e di un soggetto.
Insegnando in diverse scuole di cinema mi fa molto paura notare come per molti ragazzi la forma, il desiderio di cavalcare l'ultima tecnologia, rischi di prendere il sopravvento sul semplice desiderio di raccontare storie.
La mia principale paura di regista è legata ai tempi di fruizione delle storie. Non mi importa così tanto se la mia storia verrà vista su uno schermo di un cinema o in una sala di un museo o sullo schermo di un computer, o comunque riesco a convivere con la frustrazione. Ma mi preoccupa il poco tempo che lo spettatore medio è disposto a concedere all'ascolto di una storia ed ai tempi che questa storia richiede. La moltiplicazione dei punti di vista e della immagini stanno riducendo evidentemente la capacità di attenzione del pubblico.
Penso a *Quiet is the new loud*, il titolo del disco di una band norvegese. E mi viene in mente la forza di lavori come quelli di Frammartino e di Comodin, o di *Leviathan*. Come un approccio di lentezza, sul solco della ricerca di De Seta e Piavoli, abbia in qualche modo stupito la comunità internazionale come qualcosa di straordinariamente rivoluzionario. Forse la rivoluzione in questo momento consiste proprio nell'usare il cinema in contrapposizione a questa proliferazione dei punti di vista, mettendo sotto la lente d'ingrandimento della telecamera la dimensione sensoriale che questa proliferazione rischia di schiacciare.

"Oggi non ci sono più scuse di budget. Né per i produttori né per i registi. Ma si deve avere il coraggio di trovare nuovi canali di diffusione, come internet. Bisogna solo restare fedeli alla propria visione e avere il coraggio di seguirla. I mezzi tecnici non fanno differenza, ma l'evoluzione è interessante. Sono curioso di vedere cosa riuscirà a produrre la vostra generazione. Non avete più scuse, è tempo di tirar su le maniche e fare".

Werner Herzog

Carlo Michele Schirinzi

La trasformazione tecnologica e il digitale.
Cinema, come ogni forma d'arte, è tutto ciò che scuote e che prende a calci lo spettatore per svegliarlo dal suo torpore e dalla sua apatia critica. Il digitale, da me utilizzato ed amato, se da una lato ha permesso ad ognuno di urlare i propri pensieri e le proprie visioni come fece il movimento punk a metà anni 70, dall'altro ha generato una caotica sovrapposizione di voci, immagini e suoni ormai inutili, non più necessari perché non dettati dall'urgenza creativa: dalla democrazia si è passati all'abuso di potere da parte di masse incompetenti. Per fortuna ci sono film e percorsi autoriali che ancora stupiscono per la capacità di svuotarti completamente e lasciarti per terra privo di forze per poi farti rialzare aggrappato soltanto alla tua coscienza critica.

Il cinema nell'era 2.0
Indicare una prospettiva, o ancor peggio trovare un'identità, è sempre un danno, un gravissimo errore: serve libertà d'azione nel fare (regista) e nel "subire" (pubblico). Il cinema è destinato ad esaurirsi come tutte le cose, bisogna essere sempre coscienti di questo stato di morte latente, perciò trovo inutile l'affannosa ricerca di strade alternative di sopravvivenza: l'alternativa esiste già, è un mondo meraviglioso ma esile che mai potrà duellare con l'industria cinematografica interessata principalmente al consenso unanime. Esser minore/minoritario/minorato, non trovare riscontro istantaneo, non mediare, non esser mediocre, è la forza di chi batte questi sentieri! Tarkovskij sosteneva che se l'immagine è decifrata immediatamente perde la sua eternità e diventa momentanea, circoscritta al suo tempo, invecchia precocemente abbandonando l'aurea di atemporalità e di universalità che

Eco da luogo colpito

solo alcune icone possiedono. Il mondo corre, la tecnologia muta di continuo e non riesce a stare al passo con i suoi stessi tempi, tutto è sempre più *iper* e più *high*, siamo destinati a consumarci in velocità: tocca a noi scegliere se bruciare correndo oppure stando fermi, aggrappati a quelle opere che si scagliano contro l'appiattimento della visione.

Umano, non umano.
Con Gutenberg l'uomo ha scoperto l'utilizzo culturale della macchina, con la fotografia s'è stupito della sua abilità tecnica quasi magica, con il computer si è fatto sostituire da essa. Il cinema non è "un uomo che si serve della macchina" ma "un innesto uomo/macchina", un Tetsuo con le due parti perfettamente in equilibrio su cui bisogna costantemente vigilare per non far eccedere l'una o l'altra.

Indipendenza, sperimentazione, innovazione, rischio.
Condivido quasi tutto ciò che afferma Schrader nel suo episodio, sono convinto però che le rivoluzioni e le crisi epocali possono generare opere rivoluzionare: le avanguardie storiche sono un esempio che non bisogna mai dimenticare, ma anche *Nostra Signora dei Turchi* di Carmelo Bene, l'unico film veramente libero e libertino della sua generazione, distante anni luce dal suoi contemporanei "impegnati". Se basiamo tutto sul contenuto non ne usciamo vivi, infatti, il problema delle arti è la priorità data al significato a scapito del significante ("*il messaggio sparisce in culo con tutta la bottiglia*" citando appunto Bene). Bisogna fare più attenzione al contenitore soprattutto ora che tutti si somigliano, mainstream e indipendenti. I termini che usi sono spesso erroneamente accomunati, non sempre un indipendente è uno che rischia o uno sperimentatore è un innovatore. Indipendenza: molti si spacciano per indipendenti ma solo pochi operano in maniera del tutto autonoma. Sperimentazione: c'è un panorama molto interessante lontano dalle sale ed anche, purtroppo, da alcuni festival che scartano i film di difficile comprensione, cioè quei film che richiedono la partecipazione attiva del pubblico. Innovazione: il digitale è la più importante innovazione per la creazione e la diffusione del film, è l'arma adottata da alcuni per combattere i costi insormontabili e i tempi dilatati dell'industria cinematografica, è l'arma che permette di essere completamente liberi. Rischio: il termine a me più caro, direttamente collegato al precedente, fa coincidere in un felice cortocircuito la propria vita con la ricerca artistica in una mistura indissolubile… un instancabile gioco al massacro.

Il cinema può davvero riformulare il mondo, donargli un'altra prospettiva?
Assolutamente no, può solo riesumare il senso critico dello spettatore… in primis nei confronti del cinema stesso.

La "terza via"
Non mi pongo il problema, i generi sono comode scorciatoie percorse dalla superficialità di alcuni critici per garantirsi un sostegno su cui costruire la recensione di un film. Cosa vuol dire documentario? Non vedo

In basso: *Natura morta in giallo*

differenza tra i film dei Lumière e quelli Warhol che, se proprio vogliamo, considero l'unico vero documentarista della storia del cinema, o tra i film di Bergman e Kurosawa, documentari sulle capacità attoriali, e quelli di Dumont o Haneke, spietati documenti sull'animo umano.
La "documentazione" non è mai morta ed accompagna il cinema sin dalla sua nascita, quest'euforia è reale o solo una moda del momento? I documentari mi annoiano – tranne quelli di Herzog e pochissimi altri visti in giro nei festival – perché m'infastidisce la loro struttura sempre uguale: un emarginato o una situazione difficile quasi sempre i protagonisti, riprese veloci e sporche che non hanno alcun rispetto per l'occhio dello spettatore, qualche bell'inquadratura di paesaggio, un po' di materiale d'archivio disseminato qua e là che fa sempre bene e il piatto è servito, e guai a dire che è indigesto soprattutto se gli argomenti trattati sono cari a tutti, se a questo aggiungi anche la complicità ipocrita di certa critica ciecamente politicizzata…
Citando una mia cara amica, in Italia ci sono più documentari che pubblico di documentari e la maggior parte trattano storie che non ti lasciano nulla dopo la visione: il problema continua ad essere il maltrattamento del contenitore, la forma è sempre più succube delle inchieste dei programmacci televisivi. Fortunatamente esistono delle eccezioni come *Le quattro volte* di Frammartino o i film di Corso Salani, per restare in ambito nazionale.
L'unica strada è ridimensionare tutto il cinema perché c'è troppo sperpero economico, come nel calcio, ora che non è più il momento di gongolare sul denaro altrui. La spocchia di alcuni autori dovrebbe essere zittita dall'eliminazione improvvisa dei finanziamenti pubblici: filmare senza la sicurezza del piano di lavorazione, se da un lato distrugge, dall'altro costringe ad immergersi completamente nel film con la mente e con il corpo, è come camminare sul baratro senza protezioni, il livello d'adrenalina non si riduce mai perché si può cadere da un momento all'altro. Quest'utopia determinerebbe una maggiore responsabilità ed onestà da parte dei registi nei confronti del pubblico – che, comunque, deve sempre prima pagare per poi giudicare un film. Certo è una soluzione drastica, ma non capisco perché in questo momento storico, con urgenze più immediate del fare film, il cinema debba sprecare tanto denaro per produrre della merda e non opere degne di tale nome che invece si trovano, sempre più spesso, lontano dagli schermi ufficiali.
Per concludere: trovandoci in balìa di un naufragio non esistono rotte, possiamo solo abbandonarci alle onde senza cercare appigli… sperando di avvistare le piccole isole dove momentaneamente approdare.

In basso: *Hometown Mutonia*

Zimmerfrei

La trasformazione tecnologica.
Avere voglia di cinema è come aver voglia di un romanzo che ti catturi e ti porti in un'altra vita. Se abbiamo voglia di questo perché dovremmo sostituirlo con un surfing nella rete o con un videogame? Ogni cosa ha il suo spazio e il suo momento, sempre che il tempo esista ancora... Andare al cinema è come prendersi cura di se stessi: concentrarsi, dedicarsi a una cosa sola per volta, immergersi in una materia solida ed emergerne bagnati fradici. Di tanto in tanto abbiamo bisogno di allentare il feroce multitasking a cui ci assoggettiamo e di ricomporre la nostra coscienza frammentata.

In basso: *The Abolition of Work*
Io sono una parte del problema

Canecapovolto

Indipendenza, sperimentazione, innovazione, rischio.
Il cinema continua ad essere un modo per interrogare il mondo, per immaginarlo e per abitarlo. Non sappiamo cosa significhi fare film rivoluzionari. Ogni filmmaker cerca di arrivare in fondo al miglior film che sa e che riesce a fare. Un giorno Abel Ferrara venne a Bologna per presentare un film e gli chiesero: "*Qual è il suo film più riuscito?*" E lui, completamente fuori di sé, credendo di essere a Roma e che fossero le due del pomeriggio rispose: "*A good film is a finished film*."

La "terza via".
Ogni documentario è un prototipo, per entrare relazione con una delle realtà là fuori bisogna inventare un modo, una voce, una postura, un linguaggio ogni volta nuovo e unico.
Pensiamo che il documentario sia per natura un esperimento, un tipo di cinema che ha bisogno di consapevolezza e azzardo, scrittura e improvvisazione.
Senza dubbio il numero di persone che amano e frequentano il cinema è diminuito, perciò anche le nicchie di estimatori del documentario o del cinema di sperimentazione sono diventate decisive, per questo motivo emergono dall'underground o dai contesti intellettuali. I grandi festival hanno registrato questo dato, senz'altro in ritardo rispetto ai cercatori di cinema in tutti i suoi formati disponibili, che conoscevano da tempo sia Rosi che Fasulo (e anche il suo maestro Alessandro Rossetto, per fare un nome che non è ancora sulla bocca di tutti ma fa film straordinari da anni…).

La trasformazione tecnologica.
Accesso al posto del possesso. Il Cinema o Video può ridiventare solo progettando lo spettatore, liberando i suoi occhi e le sue orecchie (soprattutto), liberando lui stesso da una condizione centenaria di depredamento, che lo ha voluto testimone inerme di una narrazione senza fine.

Indipendenza, sperimentazione, innovazione, rischio.
Le belle immagini non sono mai state pericolose; una pratica rivoluzionaria consiste nel muoversi ed agire al di fuori dell'Industria e di qualsiasi mercato, non curandosi affatto del denaro, dell'investimento pubblico e naturalmente di un pubblico.

La "terza via".
Il mercato ha un forte bisogno di rigenerarsi e di provare il brivido del cambiamento.

In basso: *Il fiume, a ritroso*

Mauro Santini

Avendo in questi anni definito (forse) senza una linea preordinata ma passo dopo passo, nel divenire, una mia idea e possibilità di cinema, fuori dagli schemi produttivi tradizionali ed in maniera totalmente autonoma (salvo rare eccezioni), mi è difficile rispondere a domande su questioni così grandi: dove va, cos'è ancora il cinema…?
Sulla sua "umanità" credo però ancora ciecamente, avendola cercata e spero rappresentata in varie forme e modi, proseguendo tutt'ora questo tentativo con una nuova serie chiamata per l'appunto "frammenti di vita trascorsa"; l'umanità dipenderà a mio avviso sempre dal modo di porsi con la propria camera nei confronti di ciò che riprendiamo, indipendentemente da mezzo pellicola, vhs, hd... e forse la si potrà rintracciare in futuro anche nell'immagine creata virtualmente (percorso che comunque non mi interessa affatto). Fare cinema è per me la testimonianza del mio stare in questo mondo, definendo la mia posizione rispetto a ciò che vedo, scoprendo la realtà nel suo farsi, nell'atto stesso della ripresa: ripresa che diviene dunque atto di scrittura, dal momento che non esiste sceneggiatura alcuna se non, e solo in alcuni casi, una traccia leggera da seguire. Avendo dunque agito sempre in questo modo totalmente autonomo senza pensare a possibilità produttive o distributive, qualsiasi analisi sugli equilibri classici ormai saltati mi risulta lontana; le possibilità di visione si sono nel tempo certamente ridotte in sala e vedremo cosa ancora succederà con la fine della proiezione in pellicola, che magari potrebbe rappresentare una possibilità maggiore per mostrare film più piccoli ed indipendenti, chissà… abbassando i costi del noleggio si potrebbe tentare di creare percorsi alternativi, sulla scia dei vecchi cineclub, che possano dare visibilità ad un cinema oggi decisamente sommerso, ad esempio.
Sulla possibilità di una terza via non saprei, credo che andrà a definirsi da sola, probabilmente proprio sulla base dello sviluppo distributivo di cui ho scritto: spero che i successi di Rosi e Fasulo portino lo spettatore a ragionare aldilà degli schemi classici ed a scoprire che si può provare piacere ad osservare la vita nel suo scorrere, con una minima dose di finzione, o meglio, di "costruzione". Per quel che riguarda l'autoreferenzialità, temo di farne parte a pieno titolo per il cinema diaristico che pratico, ma credo che questa sia la cifra che nei casi migliori rende poi universale certo cinema.

CLIMAX
DEEP BACKSTORY
LENGTHY PROLOGUE
RISING ACTION
FALLING ACTION
EXTRANEOUS SCENERY
EXPOSITION
SUSPENDED DISBELIEF
RED HERRING
JARRING TWIST
PLOT HOLE
UNRELIABLE NARRATOR
TUNNEL OF BADLY-WRITTEN LOVE
DENOUEMENT
UNRESOLVED SUBPLOT
CRITICAL REACTION

A guide to recognize your blockbuster

di luigi coluccio

La storia di Hollywood è storia economica, innanzitutto. E questo è un articolo "contro" un'industria che è assieme la retroguardia e l'avanguardia della nazione americana

Questo è un articolo contro Hollywood - le *for your consideration* per la corsa agli Oscar e la sostituzione dell'appena deceduto Paul Walker con il fratello minore e più somigliante. Un'industria che è assieme la retroguardia e l'avanguardia della nazione americana, per un percorso che corre in parallelo per tutto il Novecento, con il cinema come arte di massa del secolo e gli Stati Uniti come prima potenza di massa del secolo - il cinema è il correlativo comunicazionale primario dell'unilateralismo statunitense, che colonizza con forme e contenuti spettacolari l'immaginario collettivo mondiale. Ma è anche la Hollywood dei nostri padri - le interviste di Serge Daney a Leo McCarey e Jerry Lewis e l'Oscar a *Il cacciatore*. Un unico, complesso, organismo, che è struttura e sovra-struttura assieme, che nel vuoto tra le sue polarizzazioni - la Hollywood che perde un quarto di miliardo di dollari con un solo film e la Hollywood degli autori - ha la sua specificità, il suo modello chiarificatore. Che è l' "arte industriale", il cinema più squisitamente di massa, l'emozione. Una Hollywood che ha introiettato al suo interno massa e individuo, economia e arte, per un circuito integrato autoalimentante che non ha eguali nelle altre cinematografie nazionali - o l'ha avuto, ma per un segmento temporale ben tracciato nel tempo, o lo ha, ma per un volume quantitativo ben tarato. Questo è, in definitiva, un articolo contro il pensiero unico di una Hollywood popolata solo da *yes-men* o *auteurs*, articolo che parte, prosegue e termina per strappi e virate, un palinsesto che si focalizza su *case studies* esemplari all'interno di un percorso diacronico di quasi quaranta anni. Perché, come dice il detective Lester Freamon della omicidi di Baltimora, "*but you start to follow the money, and you don't know where the fuck it's gonna take you*".

I. Quando tutti erano giovani turchi

Quando sono cominciati ad affluire i risultati dei botteghini [de L'esorcista*], Dick Lederer [direttore ufficio marketing] è entrato nell'ufficio di Barry Beckerman [produttore] alla Warner e gli ha lanciato i fogli sulla scrivania dicendo: "Amico, la festa è finita. C'è gente a New York che guardando queste cifre dirà: 'Si può davvero guadagnare così tanto con il cinema?'. Fino adesso ci siamo divertiti e abbiamo avuto successo, ma d'ora in poi la faccenda si fa seria". Al pari de* Il padrino *l'anno preceden-*

te, L'esorcista *ha trasformato il business.*
L'esplicativa discussione di cui sopra è riportata, naturalmente, in *Easy Riders, Raging Bulls. Come la generazione sesso, droga e rock'n'roll ha salvato Hollywood*, libro di Peter Biskind e poi documentario di Kenneth Bowser, referente primo in termini di scansione tematica e temporale, individuazione dei protagonisti e delle dinamiche, da cui attingere per qualunque discorso sulla Hollywood dei decenni '60-'70. Uno Splendido Ventennio che si trasla nella vulgata della New Hollywood, afelio e perielio massimi della dicotomia industria/arte, tanto che - con le iconiche parole di Biskind stesso - "*i pazzi prendono il comando del manicomio*": la Old Hollywood viene spazzata via e dal '67 di *Gangster Story* e *Il laureato* fino all' '80 de *I cancelli del cielo*, vige l'interregno di quella che Simone Emiliani e Carlo Altinier definiscono "*un'altra storia del cinema americano*", il cui ricambio generazionale/artistico/tecnico/produttivo non ha eguali finora in altri simili casi-limite (il sonoro, il digitale). Una membrana osmotica sembra permettere in quegli anni il continuo passaggio al cinema *tout court* - quindi inteso in tutta la sua filiera industriale - delle più pressanti istanze di rinnovamento della società. Poi, tutto finisce: il riflusso nel privato conseguente al fallimento dei movimenti e l'avvento degli anni '80 di Reagan, l'uscita de *Lo squalo* e *Guerre stellari*, gli studios con i quadri rinnovati che pian piano riprendono in mano la produzione.
Questo *shift*, questo iato storico, è al contrario perfettamente ascrivibile e curabile se si segue il profilo economico-produttivo di quel ventennio, dove vediamo emergere una straordinaria continuità e addirittura un perfezionamento delle dinamiche di creazione e commercializzazione di un film all'interno dell'industria statunitense. Perché ben lungi dall'essere una cesura romantica e pura, la New Hollywood non è stata altro che il momento di massima convergenza artistica e commerciale assieme della storia del cinema americano, con

Coppola che vince gli Oscar ed è in testa agli incassi, Bogdanovich che gira un film in bianco e nero ed è in testa agli incassi, Penn che si ispira al cinema francese ed è in testa agli incassi. Non si può tracciare una soluzione di continuità, e la New Hollywood nasce dall'abbandono e la distruzione di alcuni degli antichi e gloriosi studios, a cui fa da seguito ideale ed estetico la scomparsa o il ritiro dei vecchi, leggendari, produttori tutto gessato e sigari: L. B. Mayer (morto nel 1957), Harry Cohn (1958), David O. Selznick (1965), Samuel Goldwyn (1974), Adolph Zukor (1976) e Jack Warner (1978); il prosieguo non può che essere il più grande e importante rinnovo generazional-dirigenziale degli studios hollywoodiani, effettivo contraltare dei nuovi autori e delle nuove istanze, con i vari Rafelson, Friedkin e De Palma affiancati da Robert Evans, Peter Bart, Bert Schneider, Steve Blauner, John Calley, Gary Kurtz, Stanley R. Jaffe, Richard D. Zanuck, Michael e Julia Phillips - alle poltrone più appariscenti e comode e roventi siedono adesso le classi del 1930 e 1940. I due lati della trincea operano assieme, in un movimento centripeto che tutto attrae e deforma, con gli autori che utilizzano il serbatoio organizzativo-produttivo dell'American International Pictures e di Corman e il serbatoio estetico-politico dell'Underground Cinema e di Cassevetes (i due poli, anche geografici, in cui splittava l'alternativa hollywoodiana), e i produttori che sfruttano l'etichetta e il prestigio dell'autore come ulteriore differenziazione nel mercato cinematografico.
La parabola ascendente si raggiunge il 21 agosto 1972 con la fondazione della Director's Company, frutto dell'apporto economico-produttivo della Paramount e di quello artistico di Coppola, Bogdanovich e Friedkin. Creata per l'intercessione del proprietario della Paramount, Charles Bludhorn, la nuova compagnia segna la sovrapposizione e sovraesposizione dei nuovi autori e dei nuovi produttori, e il tipo di contratto siglato ne è la prova più eclatante: con un capitale iniziale di ben 31,5 milioni di dollari, la Director's finanzia ogni opera sotto i 3 milioni di dollari in totale libertà decisionale e artistica dei tre registi, con un ricavo per questi ultimi del 50 per cento e quote comprendenti anche le percentuali di incasso dei film degli altri due autori - Billy Wilder commentò che "*questo accordo meriterebbe l'Oscar*".
Tutto ciò viene poi rilanciato nelle dinamiche distributive e commerciali, e qui sono *Il padrino* e *L'esorcista*, con il loro aggirare per la prima volta l'esclusiva delle prime visioni e le rinnovate quote tra distributore ed esercente, a fare saltare il banco ancora prima dei tanto additati *Lo squalo* e *Guerre stellari*. Anzi, George Lucas, cresciuto nella Zoetrope coppoliana, e con la sua radicale e centrale gestione della produzione filmica, rappresentata forse l'unico vincitore e portatore sano della carica eversiva ed emancipatrice di quegli anni…

II. Il borsino

La nostra adesione teorica va dunque a Geoff King e ai suoi non-dicotomici neologismi di Hollywood Renaissance e New Hollywood, con cui traccia una progressione dal ventennio '60-'70 - la Hollywood Renaissance - alla definitiva fisionomia che il cinema americano avrà successivamente - la New Hollywood - e che, a grandi linee, mantiene fino ad ora. Il quadro generale al quale rapportare e far confluire quanto scritto sopra è il riassetto economico-finanziario a cui si sottopongono gli studios hollywoodiani, riassetto che già nel 1962 segna un grosso cambiamento societario con l'acquisizione della Universal da parte della MCA (Music Corporation of America), ma trattandosi di un accordo omogeneo al proprio comparto industriale - la MCA era inizialmente una potentissima *talent agency* poi divenuta anche produttrice di serie tv - non rientra a pieno nei futuri e sconvolgenti metodi finanziari. Infatti, tutta una serie di centrali e indisturbate acquisizioni, svendite, fusioni - quelle che Dick Lederer e Barry Beckerman ben hanno intuito nei giorni dopo l'uscita de *L'esorcista* -, iniziano ad essere pianificate e realizzate durante la Renaissance: il 1966 è la data chiave, quando sbarca ad Hollywood il già citato Charles Bludhorn con la sua Gulf+Western (una multinazionale diversificata che opera nel campo del vestiario, dell'editoria, dei metalli) acquistando la Paramount; e Jack Warner cede il controllo societario ma non dirigenziale allo studios canadese Seven Arts, divenendo Warner Bros.-Seven Arts e cambiando di nuovo proprietà nel 1969 con l'arrivo della Kinney National Company (parcheggi e pompe funebri), che nel 1971 inizierà il cammino che la porterà a divenire il colosso mediatico odierno varando la Warner Communications. Le altre grandi case resistono fino agli '80, quando una serie di acquisizioni porta la Columbia nella mani della Coca-Cola (1982) e la Fox vede a

capo la News Corp. di Rupert Murdoch (1984). Da questo momento in poi tutti i grandi studios hollywoodiani non sono più indipendenti, e prendono parte alla girandola di cessioni e unioni che dalla deregolamentazione e l'aggiramento delle varie agenzie antitrust di quegli anni arriva fino ai giorni nostri con la creazione dei moderni conglomerati multimediali e multinazionali: Viacom, Time Warner, Sony, Walt Disney, Comcast/General Electric e News Corporation sono le gigantesche sigle di cui fanno parte, rispettivamente, Paramount, Warner, Columbia, Walt Disney stessa, Universal e Fox - le attuali Big Six, una in più delle "classiche" Big Five.

Dagli anni '60 in poi, le tipiche acquisizioni e cessioni degli studios vedono un graduale perfezionamento delle dinamiche e degli interessi societari-finanziari, che si assestano sui contemporanei passaggi a vuoto e successi che anche gli altri comparti economici attraversano. Dalla multinazionale onnivora di metà Novecento, che occupa con le sue proprietà quasi tutta la filiera industriale-finanziaria, passando indifferentemente dall'automobilistico al tecnologico, dal manifatturiero al petrolifero, si arriva a dei conglomerati molto più omogenei e uniformi, che hanno sì dimensioni gigantesche e onnicomprensive, ma in massima parte all'interno dei rispettivi macro-settori di appartenenza - dilatati anche essi a dismisura rispetto ai vecchi mercati tradizionali grazie alle nuove tecnologie, nuovi bisogni e nuovi consumatori sviluppatisi negli ultimi decenni. Niente più zinco e sigari o parcheggi e pompe funebri i business principali delle consociate degli studios, ma corrispettivi razionali e totalizzanti su tutto il versante dell'informazione e della comunicazione: i film della Paramount accanto ai networks MTV e BET; i film della Warner accanto ai programmi della HBO, la *24-hour television news coverage* della CNN e *Time* e *Fortune*; i film della Columbia accanto ai prodotti della Sony e ai videogiochi della Guerilla Games; i film della Disney accanto a quelli Pixar, ai fumetti della Marvel e al canale ABC; i film della Universal accanto ai programmi NBC e al portale-canale MSNBC; i film della Fox accanto i programmi Sky, i libri della HarperCollins e *The Times* e *The Wall Street Journal*. Le major hollywoodiane giocano adesso sullo stesso, ampio, spietato, terreno della globalità economico-finanziaria contemporanea, e questo non implica soltanto un rilancio ai massimi livelli dei bilanci quadrimestrali e dei *board of directors*, ma anche dei prodotti cinematografici che si trovano a concorrere sullo stesso piano di videogiochi, serie tv, fumetti, web series, album…

III. Mangia il conglomerato!

Le tendenze del sistema economico-finanziario della Conglomerate Hollywood sono al momento essenzialmente due: la classica acquisizione di uno studio da parte di un altro, di solito una major nei confronti di una casa indipendente, oppure, e i vari casi sono di volta in volta più o meno interessanti - tali generi di manovre sono possibili solo

a fronte del possesso di grosse somme di denaro, cosa che al di là delle Big Six e di uno sparuto gruppo di studi minori è praticamente nulla -, di società di medie dimensioni verso altre dello stesso tipo o al di sotto di tale soglia; e la ricollocazione sul mercato in qualità di soggetti indipendenti di personaggi e case che erano da anni sussidiarie o addirittura divisioni delle major. Caso esemplare del primo tipo l'*affaire* Lions Gate-Summit Entertainment: quest'ultima, grazie ai quattro episodi di *Twilight* che incassano *worldwide* 2,5 miliardi di dollari, si posiziona per quattro anni consecutivi (2008-2011) come prima casa indipendente dopo le Big Six, e viene poi acquistata a gennaio 2012 dall'altra sua rivale diretta, la Lions Gate appunto, per 412 milioni di dollari; casi esemplari del secondo tipo Bob e Harvey Weinstein e quel che rimane della DreamWorks: gli irrefrenabili fratelli, dopo dodici anni sotto l'ombrello Disney, nel 2005 decidono di ri-diventare *owners* e fondano la The Weinstein Company, subito distintasi, come nei '90, col massimo successo per i due recentissimi e consecutivi Oscar de *Il discorso del Re* e *The Artist*; Spielberg e Stacey Snider ri-formano nel 2008 la DreamWorks Pictures con la multinazionale indiana Reliance (investimenti, trasporti, media, sanità), togliendola al controllo della Viacom, dove era finita due anni prima.
L'operazione compiuta dalla Lions Gate è mimetica rispetto a quanto avviene nei piani ancora più alti dei maggiori studios, ed entrambi sono in linea con una porzione non indifferente dell'azione finanziaria contemporanea, cioè le modalità di lavoro delle *private equity*, con la loro mole di fusioni, acquisizioni, scalate, cessioni che portano a delle vantagiosissime plusvalenze a breve e a medio termine. Prassi che diviene normale per i grandi studios all'indomani dei cambi di proprietà degli anni '80, che li proiettano stabilmente nella finanza mondiale, con continue ondate di riassetti societari e di strategie economico-commerciali, per le quali basta ricordare i primi movimenti in seguito a questo cambio di paradigma: Walt Disney acquista la Miramax (1993); Castle Rock passa da Ted Turner al controllo della Warner (1996), October Films e PolyGram nella mani della Universal (rispettivamente, 1997 e 1998).

IV. -ing

Se la lievitazione incontrollata dei costi ha tagliato fuori dal mercato produttivo una miriade di studios e quelli minori rimasti come DreamWorks, Lions Gate, The Weinstein Company e Relativity Media, per citare i più importanti, cercano di con-

tendersi il resto del mercato non controllato dalle Big Six – a fine 2012 una fetta di quasi l'80% –, è pur vero che l'indissolubile presenza accanto alla produzione cinematografica di segmenti attigui come la televisione, i videogame, i fumetti, internet, l'editoria, ha spalmato le occasioni di entrate extra-filmiche su una filiera pressoché interminabile. A giovarne sono in massima parte le solite major, ma non è raro, tutt'altro, che case indipendenti riescano a mettere le mani su un brand che diviene subito un successo globale e ha ricadute come franchise in innumerevoli ambiti spettacolari-commerciali - come il già citato esempio di *Twilight* (saga filmica tratta dalla saga letteraria di Stephenie Meyer) e la Summit Entertainment.
Con il posizionamento dell'attività cinematografica pienamente all'interno del complesso sistema-mercato dell'intrattenimento-comunicazione, inizia la radicalizzazione dell'agire-base di ogni piano industriale, la ricerca di un brand da ampliare a franchise. Rispetto a James Bond e al new horror degli anni '80, antecedenti diretti di questa recente pratica dalla quale si differenziano per un alto grado di iconicità e una pluri-narrazione seriale inscritta nel tessuto stesso della diegesi, le saghe dei Novanta e degli anni Duemila presentano non un semplice *package deal* interno al solo comparto cinematografico, ma un espanso *packaging orizzontale* che va ad investire una miriade di prodotti più o meno collegati al film, sfruttando le sussidiarie e le aziende-gemelle dello stesso ombrello multinazionale di cui fanno parte e situate su fette di mercato differenti come la televisione, i videogiochi, i giocattoli, l'editoria, la musica ecc.
Le faglie sotterrane che attraversano queste pratiche di brandizzazione e blockbusterizzazione sono le *licensing* e le *library*. Poste ai capi opposti della filiera creativo-industriale cinematografica, le licenze creative e il possesso in cataloghi dei titoli sono la spina dorsale della sfera economico-finanziaria, che in questo modo controlla capo e coda del processo. Assicurandosi la proprietà dell'idea, del brand, del marchio, lo studio esercita un potere smisurato che sradica fin dal nascere ogni pretesa di indipendenza rispetto al sistema-capitale, controllo che viene ribadito ancora una volta nel possesso delle sterminate librerie di titoli che procurano costanti e inattaccabili *revenues* completamente slegati da ulteriori spese di marketing e/o gestione, essendo il passaggio televisivo e le varie forme di acquisizione e noleggio un ciclo autoalimentante che si protrae nel tempo. Non a caso, gran parte delle mosse economico-industriali della oramai defunta Turner Entertainment erano volte all'acquisizione massiccia di veri e propri carnet di cataloghi, che includevano - ora sotto il controllo della Warner Bros. - titoli come *Il mago di Oz* e *Via col vento;* e il nuovo orizzonte cinematografico schiuso dalla discesa in campo dei binomi Disney-Marvel e Warner-DC si coagula e distende proprio attorno questo nucleo: la Disney, da una parte, ha circa cinquemila licenze provenienti dalla Marvel, mentre dall'altra deve risolvere proprio la proprietà intellettuale di alcuni dei più importanti personaggi come l'Uomo Ragno, gli X-Men e i Fantastici Quattro, ancora in mano ad altre major come Sony e Fox.

V. È Hollywoodland, dolcezza!

Questo è soltanto un palinsesto. E come palinsesto riassume, orienta, imprime. Anche appunti e direzioni diverse che trovano un loro più intimo significato e collocazione solo grazie ad una visione laterale, contro-intuitiva e per questo chiarificatrice e anticipatrice: la Hollywood Sign viene restaurata nel '78, i più grossi budget e i più grossi incassi delle carriere di Scorsese e Allen sono tutti negli ultimi dieci anni. Leggere nella filigrana monetaria la storia del cinema significa leggere la storia dell'economica e della politica, e questo in un paese il cui connubio tra arte e industria è inscindibile. Tanto che il momento di maggior controllo delle *major hollywoodiane* si ha con lo studio system, vera e propria militarizzazione dell'intera filiera cinematografica, che altri non è che la massima attuazione del sistema di produzione e gestione fordista di un determinato segmento industriale.
E anche oggi Hollywood non è da meno: dagli accordi bilaterali firmati da Joe Biden e Xi Jinping nel 2012 al ruolo che il cinema americano ha all'interno dei processi geo-politici mondiali, passando per il salto in avanti tecnico-produttivo-artistico più importante della sua storia con il digitale, è questo il momento in cui tocca, ancora e ancora, indagare non tanto o non solo la politica degli autori o delle opere, ma la politica degli studios e dei blockbuster per cercare di leggere, per contrasto, quel vuoto propulsivo che sta esattamente a metà e che permette a questa arte industriale di andare avanti e oltre. O, semplicemente, al prossimo episodio.

31 TFF

TORINO FILM FESTIVAL

22-30 NOVEMBRE 2013

MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA

Torino 31
All Isn't Lost

di pietro masciullo

Chiuso il Festival, tempo di bilanci. Ma dopo le tante polemiche pre e post Evento, sicuramente evitabili, all is lost? No. Perché per fortuna resiste la formula Festival come luogo fisico e mentale, come esperienza quotidiana e umana

Chiuso il Festival, si fa il conto tutti risultati positivi: aumento di spettatori paganti, aumento considerevole dei biglietti venduti (34% di incassi in più), rivendicando anche il suo ruolo di semplice "vessillo di una corazzata affiatata che lavora benissimo ormai da anni". Ora: non c'è dubbio che il piglio istintivo e irruento del direttore Paolo Virzì ha smosso parecchio le acque del Festival, sia prima (polemica con Roma e successiva puntualizzazione), sia dopo (piccata risposta a Ken Loach con pesante giudizio sul Movimento 5 Stelle annesso), cadendo suo malgrado in qualche "trappola mediatica" di troppo. Sicuramente evitabile. Ma qui dovremmo aprire un lungo discorso sulle ruggini croniche del nostro Paese, sul perché l'attenzione (e quel che è più grave, a volte gli stessi giudizi complessivi...) di molti giornalisti o addetti ai lavori venga irrimediabilmente calamitata da questioni superficialmente "politiche" che hanno ben poco a che fare con il cuore pulsante di un Evento. E non c'è dubbio, come scrive Aldo Spiniello, che a questo punto è la stessa formula Festival (intimamente novecentesca?) a manifestare qualche ruggine di troppo e forse andrebbe attentamen-

In basso: *Club Sandwich*
Foto grande: *La última película*
Pagina successiva: *All Is Lost*

te ripensata alla luce delle complessità del nuovo millennio. Discutiamo.
E tant'è: noi siamo ancora qua, provando a navigare controcorrente come ci sprona a fare il vecchio Marlowe (Elliot Gould) e a dare enorme attenzione (con i fatti) a ciò che amiamo e difendiamo da sempre. Il cinema. Perché scusate la candida ingenuità: ma non è per questo che si organizzano ancora i Festival? Ecco: se le polemiche (di ogni segno o colore) sull'autostrada Roma-Torino offuscano mediaticamente la vittoria o le opere stesse di Fernando Eimbcke o Alberto Fasulo, questo non è un problema? Non si dovrebbe aprire un dibattito anche su questo oltre ai roboanti titoli sugli *affaire* Johansson o M5S? E allora: *All is Lost*? Tutto perso nel mare in tempesta del nostro Belpaese? No, decisamente no. Perché per fortuna *resiste* la formula Festival come luogo fisico e mentale, come esperienza quotidiana e umana. Ed è ancora impagabile. Questa Torino 31 targata Paolo Virzì e Emanuela Martini ha confermato l'aria di crescita che si respirava negli scorsi anni: un evento straordinariamente metropolitano (forse l'unico in Italia), con una città che partecipa in massa, viva e interessata, a ogni diramazione o sconfinamento proposto dal programma. Imbattersi in sale piene e ricettive per film follemente sperimentali come *La última película* (Onde), radicalmente teorici come *L'image manquante* (TFF Doc) o per vecchi intramontabili classici come *Night Moves* (retrospettiva New Hollywood) è un chiaro segnale di vigore culturale. Merito di quella città, certo, ma merito anche di chi ha saputo stimolarla.
Le sezioni Onde e Tff Doc si confermano di altissimo livello. La prima con una selezione di film (con la vetta assoluta di *Noche*) che quest'anno in particolare si è contraddistinta per l'età media molto bassa dei cineasti portati a Torino e per uno sguardo sulla contemporenaità a volte scioccante (indicativa la selezione dei due film greci *To the Wolf* e *Luton*), a volte rigenerante (come la sublime luce che ci regala Yu Likwai). La seconda con una selezione forse più rodata negli autori proposti, ma capace di stupire per la capacità del documentario odierno di incidere la carne viva (vedi il felice esperimento di *Striplife*) o le storture del nostro tempo. Opponendo una profonda onestà di sguardo e fertili sconfinamenti nella pura finzione del cinema e dei suoi miti (come sottilmente ci invita a fare Robero Minervini).

Un buon Concorso poi. Senza entusiasmi però, perché qualche dubbio è giusto porlo. L'anima della Torino che fu - quella del "festival giovani" capace di scoprire un cinema alieno e straordinariamente adulto in giro per il mondo - in qualche modo resiste. Ma a un po' a fatica. Si conferma quest'anno il leggero appiattimento sull'*indie* americano già notato in anni precedenti (straordinaria fucina, per carità, ma ultimamente un po' in crisi anch'essa, vedi *Blue Ruin*) e quella difficoltà a sondare nel profondo il Medioriente o l'Est asiatico come miniere inesauribili di giovani talenti. Un concorso che ha saputo proporre comunque tre vere perle venute dalla Francia (*Vandal*, *La bataille de Solférino* e *2 automnes 3 hivers*) e che ha saputo ben intercettare la forte rinascita del cinema sudamericano (*Pelo Malo* e il vincitore *Club Sandwich*). Con qualche perplessità, pertanto, ma bilancio complessivamente positivo.

La Festa Mobile rimane tale: una bella scorribanda sul cinema popolare che attrae e diverte, commuove e ci interroga. Una sezione che sopravvive come i vampiri nella notte nell'applauditissimo gioiello di Jim Jarmush: se c'è passione c'è cinema. E poi ancota la notte degli After Hours, una sezione ripensata rispetto alla vecchia Rapporto Confidenziale, capace di aprirsi di più alla contaminazione di genere o delle epoche storiche (da Jodorowski a Crispino, per arrivare a Shane Meadows).

Nota a margine, il colpo al cuore della retrospettiva New Hollywood. Una scelta che era stata da più parti (anche da chi scrive) sin troppo in fretta bollata come "ovvia", dalla dubbia utilità visto la "fama" che quei film vantavano già sul grande pubblico. E invece: si deve per forza di cose fare i conti con la contemporaneità, con la "crisi" della fascinazione pura che il cinema sta subendo negli occhi delle giovanissime generazioni. Una crisi che si affronta anche facendo brillare la memoria più "ovvia" e conosciuta per investire sul futuro. Vedere tanti giovanissimi spettatori comprare il biglietto, fare la fila e affollare la sala per film come *Lo Spaventapasseri*, *Non torno a casa stasera* o *Wild Angels* e poi alla fine sentire commenti estasiati per un film *"che non avevo mai visto, possibile?"* è chiaramente un bel segnale. Pellicole a volte rovinate e non in perfette condizioni, fantasmi di *ultime pelicule* che fanno veramente fatica a scorrere in quel proiettore, ma che intelligentemente sono state riproposte come tali. Perché anche quella fatica o quei graffi violenti al fotogramma sono una memoria da riproiettare. La retrospettiva è stata, nei fatti, una scommessa vinta per il duo Virzì-Martini.

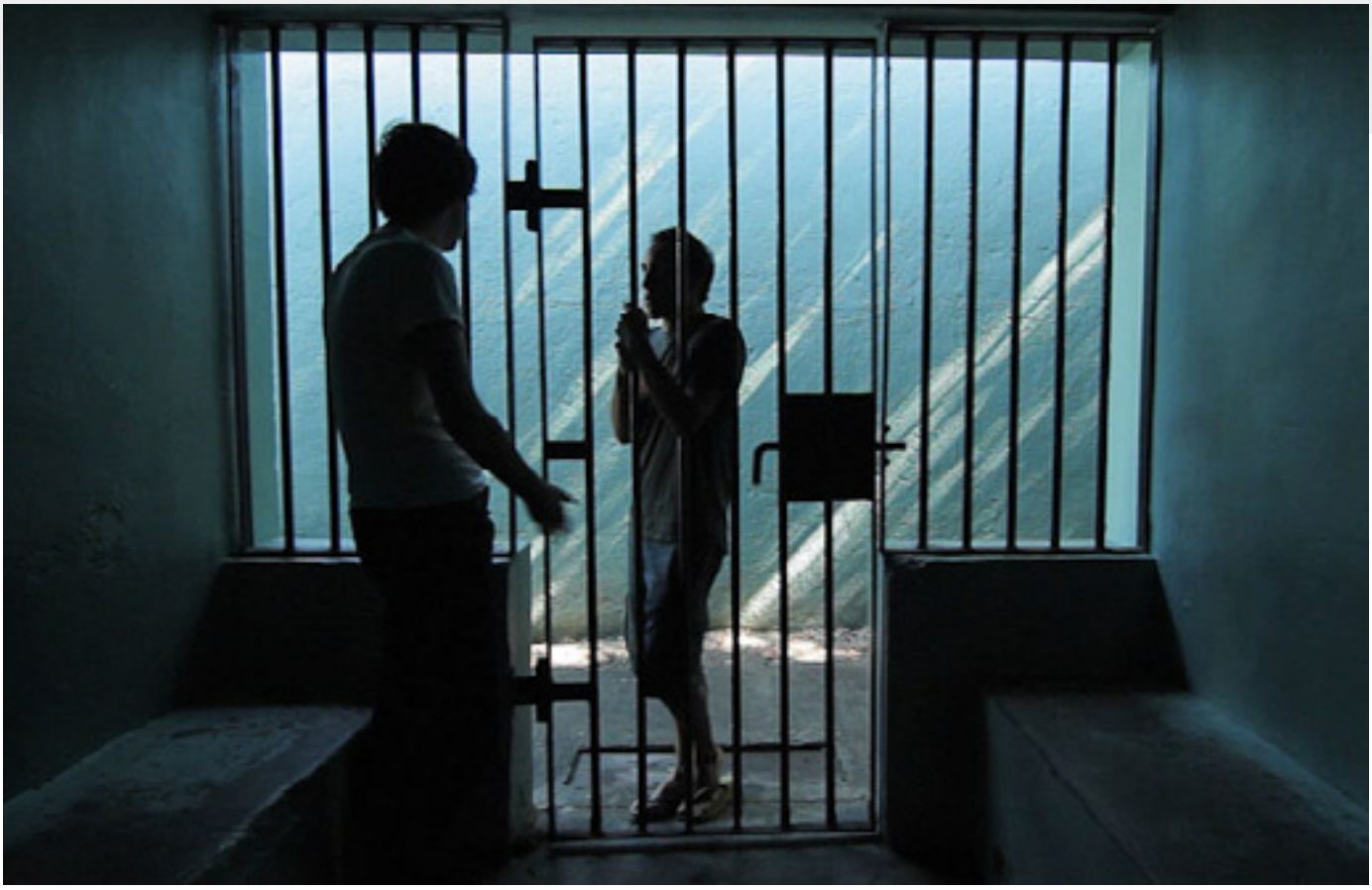
Insomma: un'edizione con molte luci e qualche ombra. Complessivamente di ottimo livello, ma bisognosa di maggiore coraggio e intuizioni per la sezione Concorso. Un'edizione che dimostra comunque, al di là di ogni polemica o riflessione, che non tutto è perduto. Che il Film in Sala può attrarre ancora le folle e non solo gli assonnati addetti ai lavori. Che il cinema, "piccolo uomo" in un mare in tempesta, sta lottando ancora come un vecchio leone per la sua sopravvivenza. Come l'intramontabile sguardo di Robert Redford che non smette mai di indicarci la via. *All isn't lost*. Per fortuna.

La fine all'infinito

di pietro masciullo

Ennesimo grande esperimento teorico per il giovanissimo Raya Martin, che fa detonare le vestigia di ogni linguaggio lasciando sul campo solo sublimi siti archeologici dell'inquadratura

Fine del mondo. Come, dove, perché si girerà *la última película* della nostra civiltà? Da più di dieci anni il giovanissimo regista filippino Raya Martin (classe 1984) ha imposto un personalissimo modo di riflettere e ripensare la memoria condivisa, del suo Paese e del cinema tutto, esorcizzando a viso aperto la trasmigrazione del corpo del film dalla pellicola al bit digitale. Esorcizzando una morte. Il discorso etico sui supporti diventa istantaneamente estetico e apre un intero universo insondato per la sua famelica foga sperimentale: Now Showing, sempre e comunque.
Ora: accade che il suddetto giovanissimo cineasta incontri un critico cinematografico canadese, Mark Peranson, e insieme decidano di improvvisare un film sulla *fine*: ambientandolo nel fatidico 21 dicembre 2012 del calendario Maya, nel cuore di quella civiltà, lo Yucatan. Unica parola d'ordine di questo straordinario (non)film diventa autodistruzione: il protagonista è un regista che vuol portare a termine a tutti i costi il suo western estremo, *la última película* da girare sulla Terra, piegando la sua macchina da presa tra gli scarti e le rovine della prima civiltà conosciuta, perché "*la memoria è fragile, i rifiuti durano per sempre*". Convinto che il cinema sia finito con la fine della pellicola, con la tangibile mancanza di una materia da toccare e sviluppare: ecco, se Dennis Hopper nel 1971 filmava sulla sua pelle le macerie di un'epoca e di un sogno rivoluzionario (il modello dichiarato di questo film è ovviamente *The Last Movie*), Martin e Peranson associa-



no quelle stesse rovine alla civiltà di un eden cinematografico ormai perduto. Echi di Orson Welles, Michael Cimino, John Wayne, si percepiscono flebili e lontani.
Implodono e detonano così (come una bomba nucleare, citata letteralmente) le vestigia di ogni *linguaggio*, lasciando sul *campo* solo sublimi siti archeologici dell'inquadratura: spezzoni, sovrimpressioni, trucchi ottici(e)digitali, immagini mancanti (missing) che si susseguono senza soluzione di continuità. È lo stesso *film* pertanto che diventa rovinato, esploso e mancante, sovrapponendo senza nessuna differenza semantica i concetti di fine del mondo e fine dell'immagine. *La última película* diventa così un *The Canyons* lisergico e disordinato, un *Road to Nowhere* ironico e anarchico, un travolgente abisso della diegesi che rilancia ogni fine all'*infinito*. Un palese paradosso…
Ed è in questo caos di personaggi, formati e supporti alla deriva (pellicola, video, digitale, alta e bassa definizione si susseguono in questo film-nel-film-nel-film), che il percorso di ri-animazione del cinema sottinteso da Raya Martin comincia a prendere forma. Perché Raya viaggia in direzione sottilmente contraria a quella del suo protagonista, e all'Apocalisse sbandierata risponde con una feroce ironia (anche su se stesso e i suoi film precedenti…) arrivando a confinare le sue ultime inquadrature nel riflesso di uno specchio opprimente. Ci si deve guardare in faccia per ricominciare, insomma. Serve un nuovo *specchio* che rifletta il nostro punto di vista mancante per poi voltarsi a guardare finalmente in faccia i propri spettatori. Mettere al sicuro il proprio sguardo e rassicurarsi che ci sia qualcuno oltre quell'obiettivo. Perché in fondo è solo terminata la (última) película, non certo le persone che vi gravitano dentro/dietro/davanti. È questo il punto: rimaniamo ancora noi la sola *next attraction* di cui il cinema ha bisogno.

La vita normale

di luca marchetti

Dopo il successo di Sul lago Tahoe, *Eimbke parla di nuovo di adolescenti e di rapporti inter-generazionali con un piccolo film dall'impatto esplosivo*

In un albergo semivuoto di un'anonima località turistica messicana, le vite di Paloma, madre single *sui generis*, e suo figlio Hector, adolescente in piena pubertà, galleggiano senza troppe scosse. Le loro giornate, infatti, si trascinano stanche tra panini portati dal servizio in camera, pomeriggi davanti al televisore e qualche visita in piscina. La routine, forse noiosa, è ravvivata dal rapporto assoluto che corre tra i due, amici complici piuttosto che solo una madre e un figlio. Abituati a contare esclusivamente l'una sull'altro (il padre è evocato, di sfuggita, con un espressivo "Lui") per loro il mondo esiste solamente nei confini della propria piccola famiglia. Questo equilibrio quasi idilliaco, però, è destinato presto a infrangersi quando nella vita del ragazzo irromperà Jazmin, amore estivo che gli aprirà gli occhi.

Tornato a Torino dopo il successo del suo *Sul lago Tahoe*, Fernando Eimbke parla di nuovo di adolescenti e di rapporti inter-generazionali con un piccolo film dall'impatto esplosivo, confermando cosi il suo talento nell'affrontare questi temi. Nel suo racconto di una piccola, grande rivoluzione personale (non solo sessuale) il regista messicano riesce, attraverso il realismo e a una verosimiglianza programmatica, a colpire nel segno. I suoi protagonisti, specie i due adolescenti, sono personaggi assolutamente umani, con tutti i loro difetti e insicurezze. Prendiamo il personaggio di Hector (Lucio Giménez Cacho) grassoccio, sudato e "solitario". La sua curiosità morbosa verso il sesso e il suo lento distacco dalla madre, sono seguiti con occhio attento, lasciando al ragazzo-interprete la libertà di mettere molto del proprio vissuto nel film, ben diverso dai modelli edonisti adolescenziali che il cinema (soprattutto hollywoodiano) ci ha regalato.

Il cuore del film, però, non risiede nella (comunque ottima) anima *coming of age*. Eimbke sceglie di mettersi a guardare dalla prospettiva della mamma, cosi divisa tra aspetti e apparenze giovanili ("Non chiamarmi signora, chiamami Paloma") e un ancestrale possesso verso il figlio. *Club Sandwich*, nonostante non manifesti alcun dramma esplicito, vive dell'interpretazione di María Renée Prudencio, cosi sincera nel mostrare le strazianti difficoltà nell'accettare l'abbandono del nido del suo bambino. Ed è proprio nel finale, in quei due abbracci commoventi, che si arriva a capire la forza di Eimbke: semplicemente la capacità di raccontare la tragicità di una vita normale.

L'amore ai tempi del digitale

di pietro masciullo

Scanditi in ideali capitoli, confusi come le emozioni che sottintendono, questi 2 autunni e 3 inverni *raggiungono una contagiosa libertà espressiva, che a tratti ricorda il miglior Arnauld Desplechin*

Il cinema di Sébastien Betbeder è una boccata d'aria fresca. Sia che scavi negli inquietanti maendri del nostro passato (o dell'*immagine* del nostro passato) come nel folgorante *Les nuits avec Thèodore*, sia che rifletta le mille facce diamantine del nostro presente (o futuro?) come in questo *2 automnes 3 hivers*. Rimane uno sguardo perennemente innamorato quello del cineasta francese, come se la strenua e sincera lotta per la sopravvivenza dei suoi fragili personaggi nascesse *politicamente* dal bisogno di far sopravvivere anche l'inquadratura che li contiene. Questo è un film che non nasconde minimamente i suoi referenti (nouvelle vague, sempre e prima di tutto), calati intelligentemente nelle odierne dinamiche percettive e di fruizione dell'immagine. La vita dei due amanti Arman e Amelie, dal loro incontro alle mille difficoltà, si espande e si riflette istantaneamente nelle vite di chi gravita intorno, dall'amico Benjamin, alla sua ragazza Katja, persino al suo fratello depresso. Tutti chiamati in causa per testimoniare un pezzo di strada comune, un piccolo tassello di quel puzzle della nostra epoca che si incastona perfettamente con il nostro vissuto di spettatori.

"*Volevo fare questo film per condividere alcuni aspetti della società in cui vivo; per dare testimonianza, con umiltà, di un'epoca che volge al termine, di come cambia il modo in cui le persone si relazionano. Amiamo in modo diverso nel 2013 e abbiamo un approccio diverso alla morte*".

Betbeder sfiora una travolgente libertà espressiva che a tratti ricorda il miglior Desplechin, convocando una miriade di linguaggi a noi familiari (il fumetto, la musica, la fotografia e il cinema… ovviamente) ma restituendoceli funzionali al (frammentatissimo) racconto del presente. Scanditi da ideali capitoli, confusi come le emozioni che sottintendono, questi *2 autunni e 3 inverni* sono raccontati in prima persona dai tanti protagonisti, guardandoci negli occhi, tirandoci in ballo come il primo Godard, depurato dalla dirompente e ambiziosa densità sociologica tipica di quella stagione.

Perché gli odierni *Masculin, féminin*, il maschio e la femmina, diventano semplicemente *un* maschio e *una* femmina. Con il cinema (e il passato del cinema) diventato nel frattempo l'unica traduzione possibile di ogni

sentimento: ci si incontra come in un film di Eugène Green, ci si insegue ricordando le *Funny People* di Judd Apatow e ci si riconosce calati in un pericoloso noir metropolitano anni '70. E poi ci si innamora, su un balcone di periferia, parlando di ovvietà e pensando l'opposto, proprio come sul balcone di *Io e Annie*. Betbeder, insomma, orchestra una delicata e leggerissima indagine sull'anima di queste persone e utilizza il cinema come unico linguaggio rimasto *comune* a tutti noi. Parlando ancora con le immagini (costante dialettica tra alta e bassa definizione), ragionando con i supporti (pellicola, digitale) e ri-facendo il cinema a partire da essi.

E allora: se il *discorso* è sempre stato il cinema, la *storia* è ridiventata la vita. È la vita che si dispiega davanti ai nostri occhi, tra baci e malattie, letti d'amore e letti d'ospedale, aborti e rinascite, tentati suicidi e lacrime di gioia… sino ad arrivare a quell'*ultimo metro* (Truffaut, e sì, come non arrivare lì?) giusto in tempo per comprendere che, forse, l'unico futuro che vale la pena di costruire è il preciso attimo che si sta vivendo…

I meccanismi segreti

di tonino de pace

Casazza e Ferri entrano in una realtà solidamente strutturata, come è il mondo di Franco Piavoli, antropomorfizzandolo sulle coordinate di quello che riconoscono essere una guida

Partiamo dall'affermazione della voce off di Luca Ferri che più o meno afferma: odio il cinema e la messa in scena, quello che mi interessa è lo svelamento dei meccanismi del cinema. Il cinema di Luca Ferri (Magog, *Ubu roi*…), al quale in questo caso si aggregano con amalgama magico anche le poetiche di Claudio Casazza, indica una strada, un sentiero, un cammino verso la scoperta di una piccola possibile verità. Se *Magog* era l'epifania di una realtà che sembra ancora inconoscibile, perché complessa e solidamente strutturata, il mondo di Franco Piavoli, sul quale il film interviene, è introflesso, fatto di una gentile fragilità, misurato e profondo. La misura di quel mondo sono le cose, gli oggetti, i corridoi, le stanze, quei pezzi di vita dentro i quali sedimentano il passato e il presente che la macchina da presa sembra volere interrogare per fare parlare di sé le cose. Casazza e Ferri antropomorfizzano il proprio cinema sulle coordinate di quello che riconoscono essere una guida. Adeguando alle suggestioni di Piavoli gli rendono omaggio, non solo ascoltandolo, ma soprattutto, con un'operazione che non è imitativa quanto invece adesiva ad un mondo che riconoscono simile, scrutano dentro i tagli della luce del mattino il suo mondo e ricercano quella verità dentro un animismo che lo stesso Piavoli sembrava avere praticato soprattutto in *Il Pianeta azzurro*.

Dentro le fratture del racconto, che servono a spezzare un lirismo che non deve mai superare un limite di guardia, i due autori accumulano brani di vita, fiori essiccati, fotografie, musiche, filmini familiari, lunghe pause di silenzi, gesti quotidiani e opinioni, in forma discorsiva, sul cinema, sul futuro, ascoltando il silenzio della campagna che sembra proteggere e isolare il rifugio di Piavoli.

La macchina da presa di Casazza e Ferri lavora su questi piani, aderendo ad una istanza di equilibrio tra le cose, di distanza rispettosa. Sembra toccare, ma non tocca mai, sembra volere penetrare ma ciò non accade. In questo gioco silenzioso di immagini, la macchina da presa non sembra fingere neppure il nascondersi per carpire una estrema verit. Resta evidente, in bella mostra, oggetto ingombrante da scartare, oggetto che impedisce il cammino, occhio attento che imbarazza perfino il sorriso dell'anziano regista. Dentro questa onestà dello sguardo sta uno dei maggiori pregi di *Habitat*, il cui titolo rimanda non tanto alla vita o alle opere di Piavoli, quanto a un suo ecosistema in solido equilibrio. Nel suo significato autentico l'habitat è il luogo le cui caratteristi-

che permettono ad una specie di vivere e svilupparsi. L'habitat non va compromesso, non deve essere modificato e la macchina da presa di Ferri e Casazza si adatta, si inserisce con rispetto dentro questo sistema senza modificarne tempi e ritmi.
Si compie una ricerca di verità attraverso questo percorso, apparentemente semplice, ma che tradisce una teorizzata complessità, si compiono atti di svelamento di verità sopite anche e soprattutto quando l'immagine riflessa di Piavoli che espone le sue teorie sul cinema, resta confusa, riflessa in un vetro e sporcata da rami di alberi che, a loro volta, rimandano la propria apparenza. Si capisce lì in quel momento che è l'immagine, nella sua adesione allo scopo finale, necessaria ad un cinema che ricerchi la verità e che la bella immagine è solo quella che svela i segreti meccanismi del cinema. Ferri e Casazza hanno compiuto la propria missione, dimostrato il proprio assunto, silenziosamente, ma con decisione. Questo cinema coglie verità sotterranee, non le urla, ma le mostra.

Yu Likwai danza sul pilone

di leonardo lardieri

Il futuro perfetto di You Likwai è il ritratto di una nuova visione del mondo, in totale rottura con le categorie tradizionali del pensiero liberale o conservatore, per una diversa consapevolezza rispetto ai suoi maestri predecessori

Massimo Causo, curatore della sezione "Onde", nell'articolo di presentazione sul catalogo ufficiale del festival, ha titolato l'omaggio al regista e direttore della fotografia di Hong Kong: "Yu Likwai - Futuro anteriore". Niente di più affascinante, se poi, tradotto in inglese, viene fuori: "Yu Likwai - Future Perfect". Il futuro perfetto di Yu Likwai è il ritratto di una nuova visione del mondo, in totale rottura con le categorie tradizionali del pensiero liberale o conservatore, per una diversa consapevolezza rispetto ai suoi maestri predecessori (Ann Hui, Fruit Chan, Wong Kar-wai, Stanley Kwan…).

È il palazzo che implode in *Still Life* di Jia Zhangke (del quale è il direttore della fotografia in quasi tutte le sue opere), alle spalle dei protagonisti ignari, fino alla sospensione di un pilone di cemento, in *Plastic City* (oggi amato in toto, ma a Venezia nel 2008 quell'orizzonte di "plastica" di San Paolo finì nella differenziata, che i selvaggi e pochi altri non fanno…) su cui i guerrieri della notte e del giorno incrociano lame e scudisciano mitologie di genere.

Yu Likwai sembra voler ricomporre un modello di sviluppo basato sulle "peer network", le reti di

pari capaci di trasformare ogni settore economico e politico in una realtà decentralizzata e partecipata, dalla provincia più remota alla metropoli, dallo sguardo nostalgico e malinconico sulla tradizione del suo Paese, alla frenesia di neon digitali e corpi dai legami ambigui, labili, ma allo stesso tempo solidi, insormontabili (ancora *Plastic City* o *All Tomorrow's Parties*...). Il futuro perfetto del progresso non solo è ancora possibile, ma può assumere nuove forme. In fondo, lo spazio, il tempo, le relazioni, in tutta la filmografia (tre lungometraggi, due corti e un documentario), sono anime segrete, che attraversano deserti futuristi e archeologie industriali, stratificando forma e contenuto. La forma è il palazzo imploso di cui sopra, il contenuto, sospeso ma non irrimediabilmente instabile, è il pilone, o meglio il guerriero che danza sul pilone, che scorazza in bilico tra i generi, fumettando e digitalizzando poliziesco, noir, melodramma, science-fiction, ufologia, astrazioni di terre lontane, segnate su mappe geografiche, come viaggi (r)esistenziali.

Yu Likwai (nato nel 1966 ad Hong Kong), uno dei più autorevoli direttori della fotografia al mondo, oggi, ma probabilmente già ieri, e sicuramente domani (non gira dal 2008), è sempre avanti come regista, perché ha il romanticismo visivo globalizzante innato e la tempesta migratrice che spinge oltre la meta agognata. Il passato nel presente già futuro attraverso gli occhi apparentemente periferici che combinano intimo e sociale, utopie realizzabili e risvegli traumatici. Yu Likwai in *Neon Goddesses* (1996), documenta la deriva dei sogni e dei paradisi immaginari, condensa passato e presente con al centro solo donne di provincia in città e ai lati vuoti di coscienza, spazi prima liberi e poi decadenti. Ritratti fagocitati dallo sfondo, meticci di un cinema apparentemente

carnale e tragico, ma debordante di corpi schiacciati dal desiderio di evasione ma mai sopraffati dal potere manieristico dello stile. *Love Will Tear Us Apart* (in concorso a Cannes nel 1999), mélo post-moderno, scorpora sovrastrutture ad effetto, materializzando sobrietà e spietatezza, patetismo e geometrie, fino a scoprire il tracciato nascosto da Ozu a Fassbinder, fino a Bresson.
Con *All Tomorrow's Parties* (a Cannes nel 2003 nella sezione Un Certain regard) il freddo di quella struttura auto-riflessiva dei precedenti lavori sembra definitivamente materializzarsi, in una Cina Apocalittica, sotto il dominio della setta Gui Dao. È la condizione umana in un ristretto, ma indefinito, spazio drammatico che espande l'azione, distanzia ancora i suoi corpi, l'azione e sconvolge i piani tra l'eleganza del passato e la crudezza del presente. Cinema sul cambiamento, nessuna nostalgia del passato, ma identificazione surrettizia sceneggiata per il futuro che diventa presente, il presente passato e il passato un eterno rimpianto. *A Simple Life* (altro capolavoro con Yu Likwai direttore della fotografia) ha comunque *Il tocco del peccato* innato, cinema spirituale (come quello di Kitano) che non è propriamente un sogno e neanche un fantasma, a volte vicoli ciechi dell'immaginario, ma il dominio di una scelta esistenziale, di una caparbia e, al tempo stesso, sconvolgente sensualità di sguardo. Microcosmi, sugli spazi stretti, desolanti e scomodi. Sempre corpi in

tensione: lo spazio è fatto di intercapedini che si aprono alla precarietà dello sguardo nel cinema, il tempo è in un altro tempo, lotta per fermarsi ma è stravolto dalla natura, dall'uomo che cerca rifugio nella foresta amazzonica, ad oggi ultimo viaggio sciamanico di *Plastic City* (in Concorso a Venezia nel 2008).
Ancora una volta, sembra di restare fermi ma in realtà si è sempre in bilico, vibrando tra l'astratto e il materico, nel parco d'attrazione digitale che abissa il moderno e annichilisce il reale. La prima inquadratura è sul cartello che indica il confine tra il Brasile e il Paraguay, in cui deve ritrovarsi Anthony Wong, gangster edonista dalla immensa spiritualità. Come Jia Zhang-ke, figlio legittimo della globalizzazione del cinema, viaggia tra i terminali

del visionario quotidiano e dell'ordinario onirico. I rumori della metropoli ipertrofica si perdono nel silenzio di paesaggi non virtuali della foresta, "terre" dove si rischia di diventare fantasmi. Yu Likwai ,ancora proprio come Jia Zhang-ke, resuscita la natura morta, riesce a trovar vita anche tra le macerie e la polvere dell'esistenza. Non è cinema parallelo con il suo amico e compagno di lavoro, ma questa volta cinema di preparazione e azione, dove i mondi si muovono nello stesso spazio. Mondi che si nutrono all'unisono, per l'eternità. È lo spazio desiderato, angusto, agognato che senti di cercare, per una terra che sembra saper far scivolare addosso le ingiustizie, gli squarci della terra che divorano l'opera dell'uomo moderno stratificata nel passato millenario. *Dance with Me to the End of Love* (Cortometraggio presentato a Torino nel 2004) ha ridotto il mondo in una landa desolata e per sopravvivere bisogna scendere nei sotterranei. Cinema muto, nei corridoi della paura, in cui la rappresentazione fuori fuoco crea una discrepanza con la realtà, l'immaginario è la parodia del presente, il guerriero sul pilone era prima Kirin, un orfano dall'origine sconosciuta che prende il nome dalle lattine di birre che raccoglie per guadagnarsi da vivere, fino a quando non incontra la bella nomade Lanlan… il destino è un fiore.

Dance me to your beauty with a burning violin
Dance me through the panic till I'm gathered safely in
Touch me with your naked hand or touch me with your glove
Dance me to the end of love
Dance me to the end of love
Dance me to the end of love
(Leonard Cohen)

FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL FILM DI ROMA

CINEMA

8 | 17 NOVEMBRE 2013

AUDITORIUM PARCO DELLA MUSICA

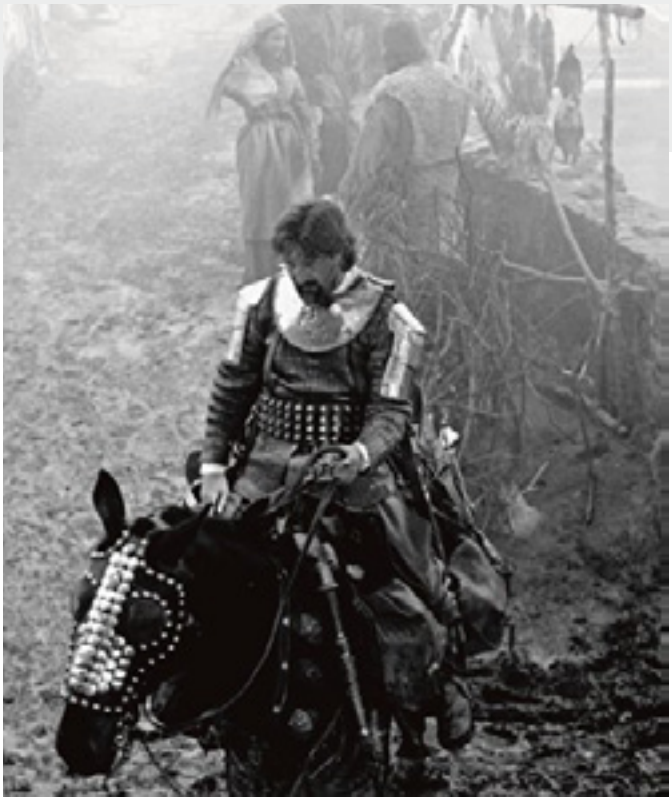
Festival di Roma

Tir a segno

di aldo spiniello

È evidente che la direzione Müller ha riportato il festival al centro della riflessione più urgente, sulle difficoltà del presente e il fascino delle prospettive, sulle trasformazioni in atto, sulle resistenze passive e attive

Chissà perché, in questi anni, il Festival di Roma è diventato, più di ogni altra manifestazione, il luogo di un oscuro conflitto istituzionale e mediatico, il terreno di scontro di fazioni "politiche", lobby economiche e "culturali"... Certo, un macroevento da 7 milioni di euro, più o meno, fa gola, è destinato a suscitare gli appetiti, le grevi invidie, oltre che le più che legittime preoccupazioni di molti. Ma occorrerebbero schiere di antropologi, psicologi, maghi, per comprendere l'acrimonia tutta italiana con cui si alimentano le polemiche, si orchestrano i complotti e si meditano vendette.
Resta il fatto che Roma è la punta dell'iceberg di una guerra di posizione tutt'altro che disinteressata, che coinvolge gli altri grandi festival come Venezia e Torino, ma più in generale tutto l'universo torbido e dispendioso degli eventi culturali (e non solo). E uno dei meriti più perversi di Müller, come già abbiamo detto, è di aver fatto venire a galla tutte le contraddizioni e i miasmi malsani del sistema cinema italiano, con tutto ciò che c'è intorno. Per cui le polemiche fanno parte del gioco. E arrivano puntuali, confondendo, più o meno ingenuamente, il piano dell'organizzazione con quello della direzione artistica, i metodi con il merito, la contesa politica ed economica con la qualità della proposta. Come mostrano le proteste accorate dei soliti illuminati contro la vittoria di *Tir* di Alberto Fasulo. Eppure i piani restano distinti.
Il festival di Roma continua a mostrare gravi pun-



In basso: *Tir*
A sinistra: *Hard to Be a God*

ti deboli organizzativi (uno scherzo, comunque, rispetto alle assurdità abnormi di Venezia). Punti deboli che sembrano incarnarsi innanzitutto nel luogo deputato, per scelta politica, all'evento, l'Auditorium. Chiunque abbia frequentato il festival, si è dovuto confrontare con le inadeguatezze logistiche della struttura e le difficoltà del personale addetto: caotica gestione delle file, confusione agli ingressi e alle uscite, ritardi considerevoli... Questa specie di UFO sbarcato nel centro della città, ma ben al di fuori del suo cuore vivo, è il vero problema, continuano a ripetere in molti. Ma è un problema, va detto, che porta con sé tutta un'altra serie di questioni, che riguardano gli spazi urbani, il flusso del traffico, la difficoltà degli spostamenti, l'organizzazione dei mezzi pubblici (semplicemente ridicola), i parcheggi, le vie di accesso e di deflusso. Tutte questioni che vanno ben aldilà di un singolo evento e che coinvolgono scelte politiche ed economiche, strategie di pianificazione urbanistica e progettualità architettonica. In altre parole, bisogna chiedere risposte a chi, oggi, pensa e progetta la città. Ed è evidente, almeno per me, che un festival che ambisca a essere metropolitano, debba condurre innanzitutto una riflessione trasversale sulla metropoli, sui problemi e le strategie...

Ma volendo stare ai costi (che fanno la differenza), a parità di disagi reali o presunti, siamo davvero sicuri che organizzare un grande evento tra Auditorium e MAXXI sia più conveniente di un festival che si sviluppi tra le sale (cinematografiche!!!) del centro, o che magari "esploda" nei vari luoghi della città in una rete diffusa? E ovviamente qui entrano in gioco altre questione legate alle istituzioni, ai rapporti tra Fondazione Cinema per Roma, Fondazione Musica per Roma e Museo MAXXI...

Resta il fatto che quella logistica è la grande sfida dei festival europei, considerata la situazione

disastrosa di Venezia e il rischio d'implosione di Cannes, per altro molto attenta alle esigenze dei fruitori. In questo senso, Torino rappresenta in Italia un esempio virtuoso (fatte le debite proporzioni), Berlino un modello insuperabile.
Stabilito il nodo, altra questione è quella dei film. E per noi che siamo fuori dalla grazia della Critica, che ci dibattiamo nei nostri dubbi, tra entusiasmi e delusioni, è stata un'edizione memorabile. È evidente che, tra mille ostacoli, la direzione Müller ha riportato il festival al centro della riflessione più urgente, sulle difficoltà del presente e il fascino delle prospettive, sulle trasformazioni in atto, sulle resistenze passive e attive. Un discorso che, al tempo stesso, prosegue e si smarca dall'impasse degli ultimi anni, quelli della fine del mondo e del cinema, della crisi del mainstream e dei modelli formali e narrativi più consolidati, del riflusso reazionario perseguito da gran parte del sistema hollywoodiano, dell'intelligenza artificiale e dispotica del cinema d'autore trionfante (da Haneke e Kechiche).
Certo, non sono mancati i film dall'appeal più marcatamente popolare, a cominciare da quell'*Hunger Games*, che ha richiamato all'Auditorium una folla di ragazzini mai vista. E, più in generale, gli americani visti in concorso, seppur in una declinazione personale, sono apparsi saldamente ancorati a una tradizione narrativa e figurativa sicura, in movimento tra la fiera indipendenza e lo star system, i doveri del cinema civile e l'emotività sanguigna dei drammi familiari. *Dallas Buyers Club* e *Out of the Furnace* sono due film potenti, sporchi, lancinanti, che si reggono, in gran parte, sulle spalle saldissime dei loro interpreti. Tra le migliori cose viste in concorso, insieme a Fasulo, alla follia passionale di Jian Cui, al gioco teorico di Kiyoshi Kurosawa, alla città in trasparenza tra i fantasmi di Vítor Gonçalves. Discorso a parte va fatto su *Her*, in cui Jonze sembra rinchiudersi di nuovo nelle sue solite gabbie dorate intelligenti e funzionali, rimanendo ben lontano dalla complessità teorica e sentimentale cui aspira. Eppure *Nel paese delle creature selvagge* non è passato invano ed è come se si avvertisse, in alcuni momenti, una sincerità nuova, inaspettata, una specie di lotta privata, furibonda, tra l'intimità dell'ispirazione e il gusto cool del giocattolo perfetto. *Her*, in fondo, emoziona, come emozionano i tentativi falliti, i sogni di riscatto, gli sforzi d'indipendenza. E la presenza di Phoenix gioca un ruolo non di poco conto.
Ma, aldilà di tutto, resta il fatto sostanziale della vittoria di *Tir*, un altro segnale decisivo lanciato al mondo del cinema, dopo il trionfo di *Sacro GRA* a Venezia. Perché si tratta di due film che, ponendosi ai margini del sistema e al confine tra i grandi modelli, danno già per assorbita la sostanza ibrida e mutante della contemporaneità, la virtualità del reale e la concretezza della finzione, quella che Spike Jonze si affanna a raccontare invano (e in questo senso appare perfettamente conseguente anche il premio all'assenza della Johansson). I film di Fasulo e Rosi sottolineano entrambi l'urgenza di un azzeramento, la necessità del recupero di un'essenzialità di sguardo che sappia coniugare la consapevolezza del linguaggio con l'intensità umana della materia. E non è un caso che a premiarli siano stati due registi come Ber-

In basso: *A mãe e o mar*
Foto grande: *Twenty-one-twelve the Day the World Didn't End*

tolucci e Gray, diversi, eppur accomunati dalla ricerca ossessiva di un rigore personale (quanti altri film, oggi, hanno la stessa purezza cinematografica devastante di *Io e te* e *The Immigrant*, la stessa capacità di aprire con la semplice forza delle immagini mondi di paura, dolore, solitudine e speranza?).
Ben oltre le "rassicurazioni della festa", quindi, quella emersa a Roma è un'ipotesi di ricerca, un percorso di ripensamento delle forme e delle narrazioni, che risponda da un lato alla sfida delle trasformazioni, dall'altro al caos indistinto e alla dittatura informe delle immagini, alla stanchezza dei racconti. Un percorso incerto, complicato, ma intrapreso con una lucida ostinazione, che appare chiara soprattutto nella sorprendente linea CinemaXXI. E davvero qui è un lavoro incessante di disfacimento e ricostruzione. La disintegrazione liberissima di Kamal Swaroop, gioioso dissolutore delle regole, sembra quasi essere il punto d'avvio (datato 1988, non a caso). E così si passa per il caos organizzato e lucido di *Birmingham Ornament 2*, per la babele di Tariq Teguia, ancora alla ricerca di una nuova "definizione", di un'altra consapevolezza politica e rivoluzionaria. Le immagini si fanno più sgranate, sembrano dissolversi nell'indistinzione, nell'incomprensione. È la fine del mondo. Ma proprio quando sembra definitiva la rinuncia all'antropocentrismo, come intuisce Luca Trevisani, ecco che Gonçalo Tocha recupera il tempo e Marco Martins e Michelangelo Pistoletto ripropongono un'ipotesi di "metodo", la gioia di un nuovo inizio, di una nuova fatica. Il cinema si ricongiunge alla storia sulla linea della trasformazione, rimettendo in discussione i propri limiti, nelle forme prima ancora che nei contenuti. Si può agire dai lati, da una prospettiva immediatamente "oltre", o dal centro, piegando i grandi apparati produttivi, il sistema industriale, all'invenzione di un altro linguaggio. Ed ecco che *Tir* si situa all'estremo opposto, eppur sulla stessa linea, dei giganteschi film di German e Tsui Hark. Al centro esatto della strada incontriamo Demme, sempre capace di sperimentare la libertà nella griglia del testo, tra le strette maglie del set. La vita che attraversa e smargina il cinema. Con i suoi punti morti, le sue eccezioni, le soste e le fughe. Il futuro è questo. Lo è sempre stato.

La linea orizzontale

di simone emiliani

Dal fiume Tagliamento di Rumore bianco *(uno dei documentari più importanti del cinema italiano degli ultimi anni) all'asfalto di* Tir. *Il cinema di Alberto Fasulo prosegue su una linea orizzontale di spostamenti*

Prima l'acqua, ora la strada. Dal fiume Tagliamento di *Rumore bianco* (uno dei documentari più importanti del cinema italiano degli ultimi anni) all'asfalto di *Tir*. Il cinema di Alberto Fasulo prosegue su una linea orizzontale di spostamenti, di percorsi. Quindi *Tir* esula dalle dinamiche tipiche del cinema *on the road*. Anzi la strada (come si vede proprio all'inizio del film) è più una superficie di attraversamento per raccontare delle storie. In questo caso c'è quella di Branko (Branko Zavrsan) che da qualche mese ha iniziato a lavorare come camionista lasciando la vecchia professione di insegnante a Rijeka perché guadagna tre volte di più. Però trascorre anche gran parte del suo tempo lontano da casa trasportando merci da una parte all'altra dell'Europa.
Restano intrappolati negli occhi più i suoni che le immagini in *Tir*, quest'ultime spesso ingombrate dai camion, da squarci di grigio, dalla macchina da presa spesso attaccata sul volto di Branko e del suo collega. Con i rumori di motori accesi, di voci chiare e/o indistinte, *Tir* galleggia e a tratti annega dentro la sua materia visivo/sonora. Ma soprattutto Fasulo riesce a mostrare anche un altro film, quello che sullo schermo non si vede: la vita di Branko e la sua famiglia mentre nell'immagine c'è il volto del protagonista. Ci sono così le frequenti telefonate con la moglie, tutte di notevole intensità nelle continue mutazioni di stati d'animo (la nostalgia, la gelosia, l'incomprensione come nella discussione sul fatto che lui aveva promesso i soldi al figlio per comprarsi una casa più grande, senza consultarla).

Restano intrappolati negli occhi più i suoni che le immagini in *Tir*

E poi c'è l'immagine della vita massacrante del lavoro con turni di riposo da rispettare che spesso vanno in contrasto con i tempi di consegna. Ancora qui le voci. Con momenti di impercettibile tensione attraverso un volto/i che spesso non c'è e che diventa condizionante. E la macchina da presa che filma un corpo in movimento che, durante il viaggio, non sembra avere più nessuna collocazione.
Dei tre film italiani in concorso questo è quello più vissuto, quindi anche più coinvolgente. Con il protagonista, l'attore Branko Zavrsan, che racconta se stesso, partecipando anche alla sceneggiatura. Ma dentro ci ha messo la propria verità. E sulle tracce di finzione costruite con i segni delle proprie vite (come nel Leone d'Oro *Sacro GRA*) qui non si avverte nessuno scarto.

Fratelli di sangue

di sergio sozzo

Scott Cooper si guadagna piena attenzione all'interno del piccolo movimento di nuovi cineasti che guardano alla tradizione iconica del passato

When I die I don't want no part of heaven
I would not do heavens work well
I pray the devil comes and takes me
To stand in the fiery furnaces of hell
Bruce Springsteen

Scott Cooper si prende il suo tempo, e già così non fa che continuare a dimostrarsene *fuori*: in quale altro script contemporaneo può capitarvi di seguire la vicenda esistenziale di un protagonista che solo nel primo canonico atto attraversa già un numero così mostruoso di tumulti esistenziali e mutamenti di traiettorie e orizzonti? Siamo da subito dalle parti di un "altro" cinema, quello con ambizioni di infinita epica quotidiana, di gonfio romanzo di *youngstown* di periferia scalcinata dove le esistenze si affastellano tra le fabbriche, la strada, i bar malfamati e magari il carcere: Michael Cimino, certo, e Cooper mica se ne vergogna, dato che la parabola del personaggio di Bale ricalca con affettuosa attenzione quella del *Cacciatore* De Niro, e dunque anche al Russell di *Out of the Furnace* viene dato di affrontare un cervo tra i boschi nel mirino del proprio fucile, e di essere attraversato dal dubbio della pietà.
Fantastico come alla fine basti poco, i colori autunnali delle montagne del Jersey, i pick up che attraversano il villaggio di *scrap and rubble* mentre Eddie Vedder mugugna dalla radio, le ciminiere nere e fumanti (*Then smokestacks reachin' like the arms of god Into a beautiful sky of soot and clay*) sempre sullo

sfondo della fotografia sgranata e calda di Masanobu Takayanagi, d.o.p. già bravissimo di *Warrior* e *Il lato positivo*, e i caratteristi di razza che all'istante ti sembrano facce che da quelle parti ci hanno sempre vissuto (Willem Dafoe, Forrest Whitaker, il grandissimo Tom Bower...). Dati, di nuovo, i tempi disgraziati che viviamo, tutto ciò potrebbe sembrare addirittura sbilanciato a molti (verso cosa?), e siamo pronti a scommettere che si tratta degli stessi che probabilmente non colgono per quale motivo ad accompagnare la discesa all'inferno di Russell ci sia Sam Shepard. Pazienza. Per tutti gli altri: Christian Bale si conferma corpo intriso di un classicismo fiero e dolente, qui alle prese con una figura mastodontica che lui e Cooper trattano allo stesso modo, tagliando cioé sempre al momento giusto (lo schermo nero dopo l'incidente, il sospiro magnifico del finale), mai un istante di troppo; e Woody Harrelson è una sorta di mostruosa ciminiera incarnata, letale metallo tossico e ribollente, oscuro e denso che avvelena l'America.

Siamo dalle parti di un altro cinema, quello con ambizioni di infinita epica quotidiana

Per quelli ossessionati dal presente: il personaggio dell'impagabile Casey Affleck, l'attore tra tutti a cui Cooper chiede di più, se da una parte è un segno chiaro dell'oggi, veterano della guerra in Iraq che finisce a sbarcare il lunario nei sanguinosi match degli incontri di lotta clandestini (*Well my daddy worked the furnaces Kept 'em hotter than hell I come home from 'Nam worked my way to scarfer A job that'd suit the devil as well*), dall'altra è il frammento d'immaginario che in maniera più potente lega strettamente il film ai riferimenti del Padri fondatori della grande epopea americana al cinema. Ci pare dunque chiaro ed emblematico. In maniera nettamente più potente e decisa in confronto al comunque fortunato esordio *Crazy Heart*, Scott Cooper si guadagna piena attenzione con *Out of the Furnace* all'interno di questo piccolo movimento di nuovi cineasti che guardano alla tradizione iconica del passato una buona volta e per davvero non in maniera filiale quanto finalmente fraterna (*Warrior*, *The Fighter*, non a caso tutte storie di fratelli...): una generazione di fratelli minori, cresciuta con l'ammirazione smisurata nei confronti dei primogeniti, ma anche con lo stesso sangue nelle vene.

HARD TO BE A GOD
di Aleksej Jurevič German
(fuori concorso)

È difficile essere un regista

di aldo spiniello

German costruisce una visione sul fondamento di una prospettiva "eccezionale", che arriva al cuore delle cose attraverso la dinamica complessa e contraddittoria della materia, dei corpi e delle cose, dei corpi tra le cose

"Dal mio lavoro nel cinema ho tratto la ferma convinzione che un film si possa realizzare solo se si mantiene sempre una posizione d'attacco…".
Se c'è una regola, una soltanto, a cui Aleksej German, buonanima, sembra attenersi, è la ricerca costante dello squilibrio, la pratica irresponsabile e magnifica, solitaria per forza di cose, dell'assalto armato. Avanti tutta, il centravanti di sfondamento. Sfondamento dei limiti, narrativi, formali, oltre gli ossequi degli obblighi dell'inquadratura, dei rapporti in campo e fuoricampo, delle posizioni di partenza e di arrivo, dei tempi e dei modi di entrata e di uscita. Ma quest'operazione sovversiva non si traduce mai in un cinema "semplicemente" distruttivo. German, al contrario, costruisce uno stile e una visione sul fondamento di una prospettiva "eccezionale", che arriva al cuore delle cose non attraverso le direzioni sicure del racconto, ma attraverso la dinamica complessa e contraddittoria della materia, dei corpi e delle cose, dei corpi tra le cose.
Cinema senza appigli e riferimenti, senza precedenti né epigoni, se non, forse, il figlio Aleksej German jr., che raccoglie dal padre la capacità di far trapelare la Storia nel pulviscolo in controluce delle storie, tra lo sfondo e il riflesso dei racconti.
Il romanzo culto dei fratelli Arkadij e Boris Strugackij, *È difficile essere un dio*, offre le coordinate della metafora politica ed esistenziale che sta a cuore al furore rivoluzionario di German.

Nel pianeta alieno di Arkanar, in tutto e per tutto simile alla Terra e abitato da esseri umani, il livello di sviluppo è quello del nostro medioevo. Un luogo del futuro fermo a ottocento anni prima del presente. Un gruppo di studiosi viene inviato dal nostro mondo per studiare il livello socioeconomico di questa civiltà, con l'obbligo preciso di non interferire in nessun modo. Ma ben lontani da un mitico rinascimento, gli abitanti di Arkanar vivono in uno stato di barbarie raccapricciante. Così uno degli inviati dalla Terra, conosciuto come Don Rumata, decide di intervenire a modo suo, contravvenendo agli obblighi.

Ma tutto ciò è solo la griglia che trattiene a malapena la deformazione ostinata perseguita da German. Perché ciò che gli interessa sul serio non è la creazione di un universo retto da leggi e dinamiche sicure, quanto, piuttosto, di una galassia nebulosa, indefinita nei suoi confini, eppur piantata a un centro, un fulcro di senso "palese".

Il mondo di German è chiaramente in disfacimento, abitato da maiali che si dibattono nel fango e negli escrementi, colto in una fine che si prolunga in una dissoluzione rallentata ma inarrestabile. Ma il cinema, necessariamente anch'esso alla fine, ha l'obbligo di non arrendersi alla deriva, di continuare a cercare le proprie ragioni, quelle dell'arte e della vita, tra le variabili impazzite del caos. Ha l'obbligo di resistere, ma accogliendo la necessità della trasformazione, da operare innanzitutto nella forma, cioè sulla superficie del visibile, la sua stessa essenza. Il tempo, il divenire, si traduce in spazio, in piano.

E allora tutta la vitalità oltre la disperazione, tutto lo squilibrio dirompente del cinema di German, sin dai tempi di *Ivan Lapshin*, sta in questo cortocircuito tra la densità dello spazio inquadrato, chiuso, soffocato dall'invadenza dei corpi e degli oggetti (in un certo modo ripreso dal *Faust* di Sokurov), e, d'altro canto, l'apertura dei limiti dell'inquadratura, continuamente invasa, bucata, trafitta da ogni lato, dal basso, dall'alto, dal centro. Il fuoricampo non esiste più, se non come promessa di un'invasione certa, minaccia, "proiezione". E non è di certo più oscuro, invisibile di ciò che è in campo, dal momento che il soggettivo trapassa costantemente nell'oggettivo, fino a cancellare l'obiettivo (il gioiello sulla fronte?), a coprirlo con la confusione di ciò che inquadra. E quegli sguardi in macchina, insistiti e beffardi, voluti o casuali, più che farci pensare a una pratica "nouvelle vague" di sfida al proibito, sono la materializzazione allucinata di un cinema che rifiuta di essere gestito, ingabbiato in punti di riferimenti fissi. Sino a rischiare la morte per illeggibilità. Perché nel flusso ipnotico dei piani sequenza, l'inquadratura perde l'equilibrio, e noi con essa, non avendo più la chiara percezione del centro o delle vie di fuga. E se lo sguardo sembra suggerire una gerarchia, è solo per smentirla un attimo dopo nella convivenza folle tra il controllo della messinscena e l'imprevedibilità del caos. È come se in questo movimento costante di corpi nello spazio, non esistessero più i personaggi, ma un unico Corpo che è la Storia nel suo disfarsi. "*Ti piace questa musica?*" chiede la bambina nel finale e aggiunge "*a me fa venire il mal di pancia*". È la perdita definitiva del senso. Il miglior presupposto possibile per la resa incondizionata. O, magari, un'altra storia, un altro mondo, un'altra vita.

YOUNG DETECTIVE DEE: RISE OF THE SEA DRAGON
di Tsui Hark
(fuori concorso)

La potenza viva delle forme

di aldo spiniello

Il cinema, per sopravvivere alla morte, deve accettare la sfida di una trasformazione incessante, cambiare pelle, umore, colore, tono, scena per scena, immagine per immagine

Che con *Detective Dee e il mistero della fiamma fantasma*, Tsui Hark avesse creato un personaggio nuovo e fondamentale, il protagonista "mutaforme", appariva evidente già in quella straordinaria capacità di Andy Lau di cambiare aspetto e prospettiva a ogni istante. Ora Di Renjie ha compiuto la trasformazione suprema, per il miracolo dell'inaffidabilità del cinema. È diventato giovane, assumendo le fattezze di Mark Chao. Che seppure non ha le capacità illusionistiche di Lau, tenta tutti i trucchi pur di sfuggire all'ingabbiamento: un cappello a coprire gli occhi, qualcosa per gonfiare le guance o un po' d'erba per fingere una malattia contagiosa.
Di Renjie è davvero una sorta di chimera mitologica: fermo e saldo nello spirito e nei principi, eppur inafferrabile nella sostanza. Un modello e un mistero, di cui conoscevamo già le mirabili intuizioni, ma di cui, del resto, solo oggi scopriamo la paura dell'acqua. Personaggio liminare tra la leggenda e la storia, tra la fedeltà all'ordine costituito e l'infrazione delle regole in nome di un'ipotesi di giustizia superiore, attraversa la linea di confine tra la libertà e il carcere, tra il rigore logico dell'indagine poliziesca (magistralmente risolta in poco più di un'ora di film) e l'inspiegabile caos del fantastico. Ed è su di lui che Tsui Hark costruisce, meravigliosamente, un altro film che cambia aspetto e attraversa i generi, con l'indifferente consapevolezza di chi sa che l'unica credibilità del cinema è data dalla coscienza della potenza viva delle forme. Un film che sembra fatto d'acqua, che procede con la stessa velocità narrativa di un'onda e la stessa forza visiva di un vortice.
Il prequel, per Tsui Hark, non è un ritorno al passato, se non nel riferimento al proprio percorso autoriale e produttivo innovativo. Ma è, piuttosto, un proiettile esploso verso futuro, che rilancia, nei confronti di tutto il mon-

do del cinema, di chi lo fa e di chi lo guarda, a Oriente come a Occidente, la sfida di una nuova ipotesi di entertainment, che inaugura la frontiera del blockbuster del futuro. Perché, oltre a essere un pericoloso e magnifico incanto per gli occhi, girato con la sicurezza di uno stile supremo e lucidamente teorico (e chi può accettare il confronto con Tsui Hark? Peter Chan? Michael Bay?), *Young Detective Dee* rappresenta davvero l'affermazione politica di una prospettiva autoriale in grado di mettersi in gioco oltre la crisi della narrazione e delle immagini.

Se oggi il cinema ha il fiato corto, se davvero non può più pensare di perseguire una grandezza spettacolare se non a patto di sacrificare l'uomo, i corpi, all'indifferenza della macchina, se i film sembrano sempre più malati, impauriti, costretti a rifugiarsi nei limiti di un set ristretto, di uno spazio chiuso dai contorni ben definiti, se è solo una questione familiare, se sono evidenti (e, a loro modo, toccanti) i limiti d'immaginazione rispetto alle illusioni invisibili dell'era virtuale… se, in altri termini, il cinema sembra raccontare il proprio fallimento, più o meno bene, Tsui Hark indica un'altra strada per uscire dal gorgo. La più dritta possibile, invero, e capace di coniugare la fedeltà alla sostanza profonda della materia con l'inafferrabilità della sua superficie visibile, la concretezza e l'astrazione di concetti come tempo, spazio, movimento…

Il cinema, per sopravvivere alla morte, deve accettare la sfida di una trasformazione incessante, cambiare pelle, umore, colore, tono, scena per scena, immagine per immagine. Deve attraversare i confini e trovare, magari, l'incrocio impossibile tra le esigenze spettacolari del blockbuster e la necessità morale della sperimentazione e dell'invenzione di nuove forme. E, quindi, riuscire a rendersi leggibile non più affidandosi all'unidirezionalità di una prospettiva centrale, ma rischiando la molteplicità sfuggente dei punti di vista, delle direzioni, delle linee di movimento, della combinazione complicata delle "dimensioni".

In fondo, aldilà della differenza delle storie personali, biografiche e professionali, delle diverse visioni del mondo, questo Tsui Hark non sembra poi tanto lontano da German. L'uno guarda al centro del vortice, l'altro al fondo dell'abisso. Ma entrambi portano avanti una comune concezione etica del cinema: lo sfondamento continuo, consapevole, dei suoi limiti, la rimessa in discussione delle abitudini consolidate dello sguardo. Si ritrovano lungo quella strada dolorosa, ma necessaria, in cui è l'etica a governare l'estetica, lì dove la profondità della prospettiva umana si riappropria delle esigenze narrative e spettacolari.

La stessa strada folle che trova ai suoi margini gente come Cimino e Cassavetes. E lungo cui possiamo ancora incontrare magnifici incoscienti come Demme o Gray.

La forma inquieta

di sergio sozzo

Non vi è un istante in tutta quest'operazione di matrice teatrale che non sia unicamente, pienamente e profondamente puro cinema. Un miracolo dello sguardo prima che del testo, una dichiarazione di appartenenza prima che di militanza

A chi è che può venire oggi ancora *paura di cadere* al cinema, dove è sempre più facile volare, saltare in un attimo in cima alla torre per appendere la propria ghirlanda? Chi può permettersi nel cinema di oggi di avere paura di cadere? Jonathan Demme, Wallis Shawn, o magari lo spettatore di *Fear of falling*, a cui l'abituale operatore del cineasta, Declan Quinn, non fornisce davvero alcun appiglio quantomeno per tutto il quarto d'ora iniziale del film, con il serratissimo dialogo tra Shawn e Andre Gregory filmato con un'inquietudine formale pazzesca e vertiginosa, sgrammaticatissima quanto insostenibilmente urgente, vorace, come se fossimo dalle parti di uno degli straordinari film-concerto di Demme e Quinn, però con le perfomances attoriali al posto degli assoli di Neil Young. Questa sorta di Cassavetes sgraziato e traballante come girato con un cellulare è ad oggi la più alta definizione di cinema indipendente che si possa mettere in scena, donataci dal più immenso cineasta *indie* che abbiamo. E questo è un fatto.

Perché, alla stregua degli ultimi Polanski, ma chiaramente con un procedimento di segno opposto, non vi è un istante in tutta quest'operazione di matrice teatrale che non sia unicamente, pienamente e profondamente *puro cinema*: per capirlo, basterebbe prestare attenzione al lavoro che, nella seconda sezione

del film che pare sgorgare direttamente da quei sogni sospesi e galleggianti che si fanno nelle prime e candide luci dell'alba, Demme fa sulla luminosità e la cristallina bravura dell'esplosiva Lisa Joyce, ennesima giovane interprete benedetta dall'abbraccio del cineasta come in passato son state Melanie Griffith, Michelle Pfeiffer, Jodie Foster, Anne Hathaway…
Un miracolo dello sguardo prima che del testo, una dichiarazione di appartenenza prima che di militanza. *Fear of falling* è infatti con ogni probabilità ancora una volta (già lo si scrisse del vicinissimo capolavoro *Rachel Getting Married*) il più apertamente cormaniano dei film del figlioccio di Roger, e non soltanto per la velocità dichiarata della lavorazione, che diventa elemento aggiunto e delle recitazioni e delle immagini come le fantastiche sbavature in un *rough mix*, ma anche per una concezione di set, ambientazione, uso dello strumento-cinema e della fonte letteraria che viene dritta, per dire, dai Corman-Poe, qui con tanto di incendio morale risolutivo come quelli tanto cari al re della serie B (sempre lo stesso footage ritornante), anche se da Demme soltanto raccontato.
Ecco, il cinema, ormai, possiamo anche soltanto raccontarcelo l'un l'altro a parole, immaginare di vederlo dall'altra parte della finestra, alzando gli occhi al cielo (pensiamo anche a *The Canyons*, nonostante le apparenze quasi un film fratello di questo, o al Desplechin cannense…): quanti film attraversano le maglie delle parole che si narrano i personaggi di Ibsen/Gregory/Shawn/Demme? Quanti flashback, allucinazioni, visitazioni, set paralleli rimangono giusto suggeriti in quel *camera car* reiterato tra le chiome degli alberi, le "case per le persone" dove poter essere felici?
Tutto questo cinema non ha nemmeno più bisogno di essere girato…
Al solo pensarci, al film stesso vengono le vertigini: e a Demme non interessa davvero più di avere cinque righe di apprezzamento scritte dai mastri costruttori di Hollywood, per poter iniziare a sviluppare i suoi progetti in proprio dopo essere stato messo da parte per una vita intera – il sentimento di orgoglio che viene fuori da un gigantesco film pulviscolare come questo è quello che viene dalla convinzione che l'anziano, tirannico capomastro è destinato a cadere giù una buona volta, come espiazione per aver ammazzato i propri figli, fatto terra bruciata tutto intorno alla sua casa per potersi vendere i lotti a buon mercato, ed essersi costruito una torre per sfizio personale. Jonathan Demme sarà lì, quando succederà, ma non per piazzare la ghirlanda in cima: meglio, lo immaginiamo tra la gente a filmare la scena con una zoomata sballata e a scatti, quasi amatoriale. *Ragged glory*.

Oltre la dissolvenza

di pieto masciullo

Le rivoluzioni pan-arabe e la crisi greca, gli spettri iracheni e il crocevia Beirut: rime della Storia da indagare, ancora, con lo specchio deformato del cinema

Terza tappa dello straordinario "errare" filmico di Tariq Teguia (dopo *Roma wa la n'touma* e *Gabbla*), *Zanj Revolution* è un nuovo ostinato viaggio ai confini della conoscenza. Un cinema che presuppone il movimento come atto sommo di coscienza del sé, prima ancora del linguaggio, prima ancora dello sguardo. E allora: il giornalista algerino travolto dalla primavera araba non può arrendersi alla pura cronaca, deve problematizzare il fenomeno, cercare un'*origine* per tentare di (ri)conoscerne l'anima. Indietro sino alla rivolta degli Zanj, schiavi di colore, avvenuta nell'ottavo secolo d.c. nel sud iracheno, germe primigenio di resistenza che sopravvive ancora oggi come un'eco. Perché se gli avventurieri occidentali tracciano linee immaginarie di nuovi mondi nell'Iraq macerato, come una lavagna vergine scrivibile dal gesso del capitalismo ("il mercato vince sempre"); se la Grecia è in fiamme collassata sulle ceneri della sua millenaria cultura e riversata nelle strade; le stesse strade di Siria, Egitto, ecc… forse gli echi incrociati della Storia stanno reclamando una voce e un *ragionamento* a monte. Teguia e i suoi tanti personaggi configurano esattamente questa complessità. Partendo dalle mille lingue di Beirut, la Babele del XX secolo, la città delle utopie e della morte delle utopie, dove l'ultima sognatrice (una ragazza palestinese esiliata in Grecia) si reca spinta solo da un sogno. Il regista orchestra una prima parte rigorosa come una scacchiera, geografica e umana, dove più linee narrative si intersecano interfacciandosi da lontano e configurando la *crisi* ("il mondo sta andando in pezzi, bisogna essere suonati per attaccarsi a queste rovine"), per poi pian piano riconcedersi al movimento. L'incontro. *Io cerco un nome, un volto*, dice il giornalista.
Un film costellato da finestre e vetri che *riflettono* e mettono in

abisso ogni situazione – dal ruvido bianco-e-nero delle idee ai forti colori delle passioni –, sorretto da struggenti *dettagli* d'amore nel *campo lunghissimo* della Storia. Un film che rivendica ancora oggi il potere primigenio dell'immagine e del (falso) raccordo di montaggio come sorgente di un pensiero, di una relazione e di una dialettica con lo spettatore. Tariq Teguia cala i suoi personaggi innamorati della vita in un mondo che sembra proprio non esserlo più (ed è questa, in fondo, la vera eredità *nouvelle vague* al di là di ogni fatto stilistico), cercando ancora di osservare e indagare i fenomeni con lo specchio deformato del cinema (dalle avanguardie europee all'underground americano, i riferimenti ideali sono cristallini) per arrivare dritto al cuore delle cose. Resuscitando vibranti fantasmi godardiani e proiettandoli direttamente sui nostri occhi, nelle nostre private *histoires,* perché *quel* cinema, *quel* falso raccordo, deve diventare carne, vita e pensiero. Beirut calamita i destini e li fonde, è un crocevia storico e filosofico. Ma da Beirut si rimbalza fatalmente in Iraq, dove il film letteralmente si apre sulle rive del Tigri, la culla dell'umanità ("ma il Tigri ha memoria?"), divenuta un perturbante cristallo deleuziano nel magma ribollente di cromature e increspature. Teguia filma i corpi persi nello spazio e negli elementi, piomba su di essi come un *occhio* da un *altro pianeta* facendoli scoprire *primi* nella luce e nel movimento, fantasmi in cerca di fantasmi, flebili echi in cerca di una voce originaria, romantici personaggi in cerca di un film che li ospiti ancora. Sino al limite estremo del deserto e dell'inquadratura: l'ipnotica sequenza dove gli odierni Zanj, eterni perdenti della Storia ("Saddam non ci trattava bene, e i nuovi padroni fanno lo stesso"), seppelliscono i loro morti e *sopravvivono* solo nel cinema. Immensa lezione sulla profondità e necessità di uno sguardo *rivoluzionario* (al netto di qualsiasi disquisizione ideologica, perché ben oltre ogni ideologia) da opporre a noi spettatori anestetizzati dalla superficialità politica di un'immagine ormai cronicamente incapace di pen(s)are. E proprio sulle soglie di questo limite estremo, ormai fragili e smarriti, "ma qui non c'è niente", il fantasma di un controcampo finalmente si materializza, toglie la sua maschera millenaria e ci restituisce un percorso. "Non c'è niente, ma ci siamo noi!". La Storia riparte dalle persone: *cerco un nome, un volto…*

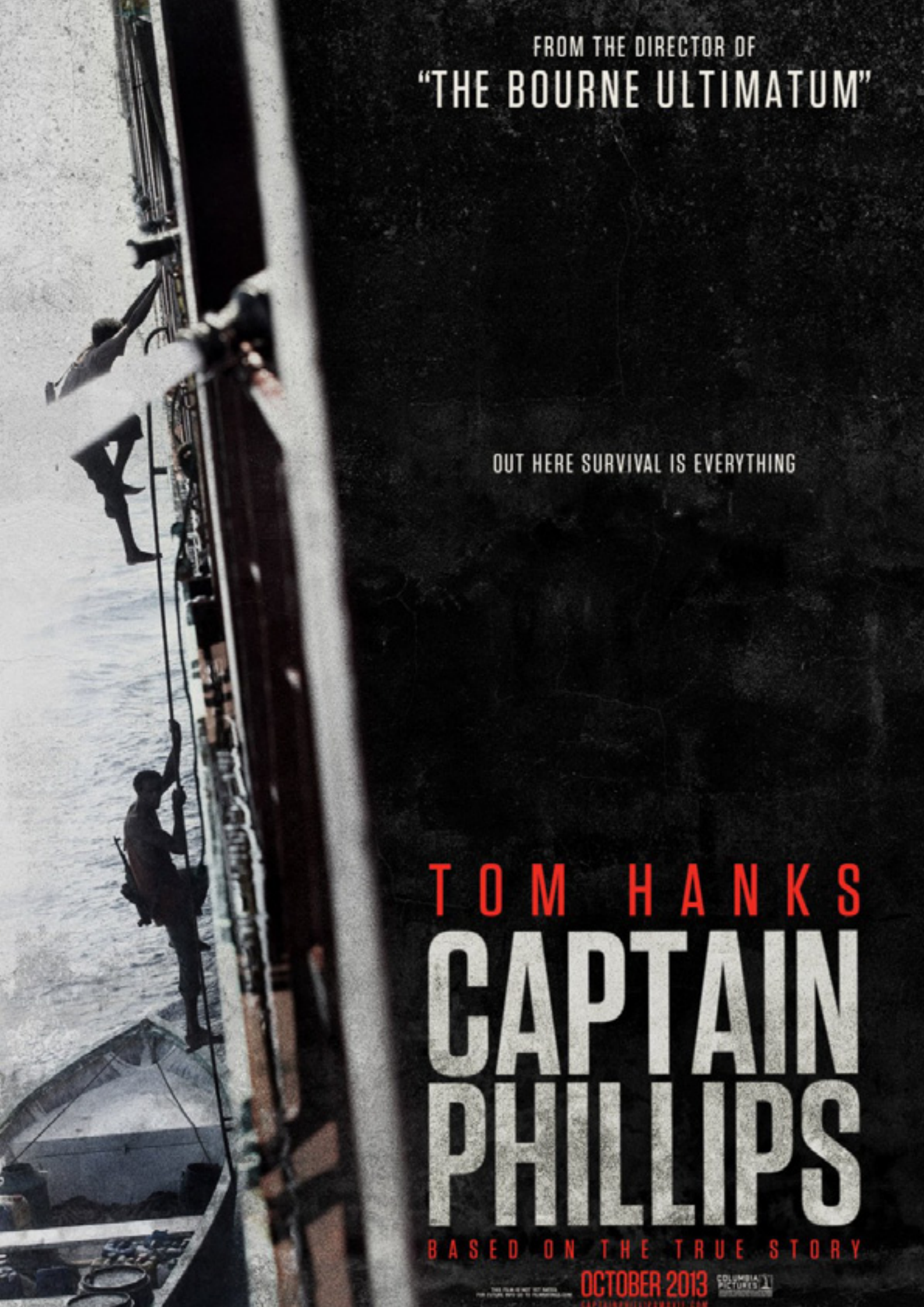
DEMETRIO SALVI

SUL DIALOGO

PRONTUARIO PER SCRITTORI DI CINEMA

SENTIERI SELVAGGI

goware


FROM THE DIRECTOR OF
"THE BOURNE ULTIMATUM"
OUT HERE SURVIVAL IS EVERYTHING
TOM HANKS
CAPTAIN PHILLIPS
BASED ON THE TRUE STORY
OCTOBER 2013
COLUMBIA PICTURES

CAPTAIN PHILLIPS - ATTACCO IN MARE APERTO

Captain Phillips
di Paul Greengrass

I cinegiornalisti

di carlo valeri

Nella ineluttabile dispersione claustrofobica Greengrass raggiunge forse l'apice del suo cinema, apre la narrazione a intensissime traiettorie emotive e psicologiche

Due uomini si scrutano a distanza con i cannocchiali in mezzo all'oceano. Due comandanti con obiettivi diversi. L'americano Phillips deve trasportare lungo le coste africane una nave carica di aiuti umanitari che forse serviranno a poco, il somalo lo insegue in cerca di denaro, ricompense, riscatti con cui ripagare i suoi capi e forse salvare se stesso. In realtà è una storia di pirati e inseguimenti e a dirla così sembrerebbe quasi materiale tratto da un romanzo di Conrad, o una rielaborazione contemporanea del *Master and Commander* di Peter Weir. Certo l'inglese Paul Greengrass non ha la classicità romantica e il senso umanistico della lotta uomo-natura presente nel film di Weir. Quello di Greengrass è infatti un cinema più moderno, violento e quasi sperimentale nel suo rimasticare linguaggio documentaristico e spettacolo dentro un contesto che quasi sempre trae spunto da fatti reali di cronaca (*Bloody Sunday*, *United 93*, *Green Zone*). Qui il soggetto è tratto dal libro autobiografico scritto proprio da Richard Phillips in collaborazione con Stephan Tatty, *A captain's duty: Somali pirates, Navy Seals and dangerous days at sea*. Film e libro raccontano le vicende che coinvolsero il capitano Richard Phillips e l'equipaggio dell'Alabama durante l'aprile del 2009, quando un manipolo composto da quattro pirati somali armati riuscì ad impadronirsi della nave americana e poi sequestrare il suo comandante, innescando l'intervento armato della marina e dei Navy Seals. Si trattò del primo caso in cui una nave da carico statunitense subì un dirottamento in mare aperto. A Greengrass interessa soprattutto la tensione della storia, il progressivo succedersi degli eventi e le dinamiche di forza interne. Relega la que-

stione politica terzomondista ad alcuni rapidi ma incisivi riferimenti, incarnadola soprattutto nella memorabile presenza filmica di Barkhad Abdi, smagrito e sonnambolico, inquietante spettro scheletrico dei sensi di colpa dell'Occidente. Rispetto al passato l'occhio di Greengrass sembra - almeno nella prima parte - rallentare il ritmo, ricollocare il proprio movimento dentro le geometrie larghe dell'oceano e della nave. Sono punti di appoggio sui quali il regista di *Bloody Sunday* rielabora certamente il proprio concitato stile cinematografico con una maggiore attenzione alla diluizione dei tempi (bellissima la presa della nave da parte dei somali, compassata, straniante, con i soli flussi d'acqua a impedire l'avvicinamento dell'imbarcazione dei pirati) e alla recitazione trattenuta, antispettacolare di Tom Hanks. Poi nella seconda parte il film esplode, perde le sue coordinate, rinchiudendosi nella scialuppa di salvataggio con l'ostaggio Phillips e i pirati somali disperatamente segnati nella loro "missione impossibile". Qui nella ineluttabile dispersione claustrofobica Greengrass raggiunge forse l'apice del suo cinema (ma ci sembrò la stessa cosa con il labirinto inintellegibile di *Green Zone*), apre la narrazione a intensissime traiettorie emotive e psicologiche, fino ad arrivare alla resa dei conti nel cuore della notte, nel buco di un'oscurità che pervade il campo visivo e mette in discussione steccati etici e rappresentativi. In un finale alla *Zero Dark Thirty* c'è molto del cinegiornalismo di Kathryn Bigelow e Mark Boal. Due autori che con Greengrass stanno scrivendo pagine decisive del cinema contemporaneo. Tra qualche anno ce ne accorgeremo.

Interpreti: Tom Hanks, Barkhad Abdi, Barkhad Abirahman, Faysal Ahmed, Mahat M. Ali, Catherine Keener, Michael Chernus
Distribuzione: Warner Bros.
Durata: 134'
Origine: USA, 2013

IL PESO DELL'ACQUA

di sergio sozzo

Tante storie di piccole zattere in cui personaggi lottano per la propria sopravvivenza contro le correnti marine, nella stagione di cinema che stiamo vivendo: ovviamente la metafora produttiva è lampante e dichiarata

L'acqua è poca e la papera non galleggia

Il movimento di macchina maggiormente emblematico Greengrass lo compie dall'alto, nell'istante in cui fa inquadrare dalla sua *plongée* tutta la lunghezza effettiva del cavo tirato che tiene unite a distanza la nave militare USA e la minuscola scialuppa dentro cui il capitano Phillips è ostaggio di quattro pirati somali: è l'unico momento in cui il cineasta mostra la reale dimensione degli spazi messi in ballo all'interno del suo ultimo, ancora una volta portentoso, film. Una nuova sfida al cinema e allo spettatore: ecco di quanti metri parliamo, adesso scordatevi quest'immagine così precisa e informativa, perché siamo tutti bendati come Phillips, e c'è bisogno di quattro bersagli verdi per agire, se solo restassero fermi, e poi è un attimo. Un colpo solo, mica una sparatoria pirotecnica e catartica come un tempo si sarebbe risolta la pellicola: nemmeno a Greengrass va di fare un massiccio blockbuster classico con i somali-o-chi-per-loro cattivissimi che tengono in ostaggio gli americani per bene sulla nave come in un film di Steven Seagal, finché non arriva una Delta Force cazzutissima e sistema la faccenda a suon di smitragliate. E dopo la sezione di cinema meno

frenetico mai girata in carriera, il regista lascia perdere il canovaccio ad alta tensione della trappola in alto mare per andarsi a rinchiudere per un'ora e passa in un set pazzescamente ristretto, una sorta di Smart delle acque in cui ambientare la guerra dei mondi e dei nervi tra Phillips e i somali armati e drogati. Certo, come l'ingenuo Patel disperso nell'oceano digitale insieme agli animali dello zoo e soprattutto alla tigre Richard Parker in quella sorta di megapannello da sala d'aspetto di spa che è *Vita di Pi* di Ang Lee, verrebbe da pensare. E però la distanza è siderale, la differenza è sostanziale: il mare a cui Ang Lee si bagna è quello della storia, della memoria, della reinvenzione fantastica del passato, di fatto l'acqua del suo film è più che altro il fluido trasparente da colorare di volta in volta per trasformarlo in questa o quella immagine di ricostruzione mentale di un naufragio lungo un sogno: nulla che non sia già scritto, ancora una volta, con buona pace degli sforzi di visionarietà new age del pacchetto formale/bastone della pioggia d'arredamento. Il mare di Greengrass somiglia invece più allo schermo buio e nero, insondabile e inintelligibile, in cui annegava la propria disperazione il Matty di *Blackout* di Abel Ferrara. Tante storie di piccole zattere in cui personaggi abbandonati dal mondo intero lottano per la propria sopravvivenza contro le correnti (non è in sostanza anche la sinossi dell'antiquatissimo *Gravity*?), nella stagione di cinema che stiamo vi-

vendo: ovviamente la metafora produttiva è lampante e dichiarata, e ricorda probabilmente quel racconto allegorico di Sant'Agostino che incontra in spiaggia un angelo sotto le mentite spoglie di un bambino che cerca di travasare l'intero oceano in una stretta buca nella sabbia: *questa buca può contenere il mare più facilmente di quanto la mente umana possa contenere il mistero della Trinità*, spiega il messo divino al frate, il quale magari in quell'istante si è addirittura rammaricato dello stesso cruccio di Von Sternberg, che odiava dover usare acqua vera sui suoi set e di non poter riuscire ancora a fingerla in studio. È a J.C. Chandor che riesce il miracolo. Il suo *All Is Lost* da un lato sembra chiudere tutto questo discorso: Robert Redford è solo, prima sulla sua barca e poi sul gommone giallo di salvataggio, e contro di lui si agitano le onde e gli elementi atmosferici. Di lui nulla sappiamo e nulla sapremo, nemmeno il nome (*nomina nuda tenemus*) o lo scopo della disgraziata crociera solitaria – solo un corpo contro la natura. Eppure questo aspetto di azzardo autoriale da parte del giovane regista, questo rigore da cinema di ricerca, gli accademici direbbero purovisibile (del nostro unico personaggio non raccontiamo alcunché), in realtà spinge *All Is Lost* ad essere l'unico vero, solido blockbuster possibile in mare oggi. Perché come un nuovo *eroe senza nome* di un action senza ulteriori pretese, Redford nel film di Chandor è sempre in azione, intento nelle più mirabolanti imprese di sopportazione fisica e muscolare come un canuto *expendable* stalloniano (scala altissimi alberi maestri, resiste a violente inondazioni, incendi...). E non a caso quello che sembra l'exploit più low budget e indipendente di tutti (un solo attore in mare) poi sui titoli di coda svela d'aver avuto bisogno nientedimeno che di Michael Bay e della Lucasarts per poter effettuare le riprese in mare aperto, come Colombo che chiede di finanziare le caravelle ai regnanti dell'epoca. O come il capitano Solo del celebre racconto di Romagnoli, che è l'unico dell'equipaggio a sapere che la nave su cui viaggiano è una nave in bottiglia, *l'unico a vedere il vetro, trasparente e imperforabile, che la protegge dalle tempeste. Ma le impedisce qualsiasi approdo*.

**scritto il 28/10 ascoltando in cuffia il bootleg registato al Roxy Theater di Los Angeles il 1° dicembre del 1976 di Lou Reed con Don Cherry, noto anche come "Claim to fame", per chi scrive il più grande live mai catturato clandestinamente sulla terraferma.*

Il buio nella storia

di pietro masciullo

Una nave/film che per almeno un'ora sembra avere il vento in poppa, nell'inarrestabile ricetta classica di eroismo e narrazione per archetipi, ma che improvvisamente si inceppa nella notte. Perde coordinate, collassa, si frantuma, immette il caos e spegne la luce

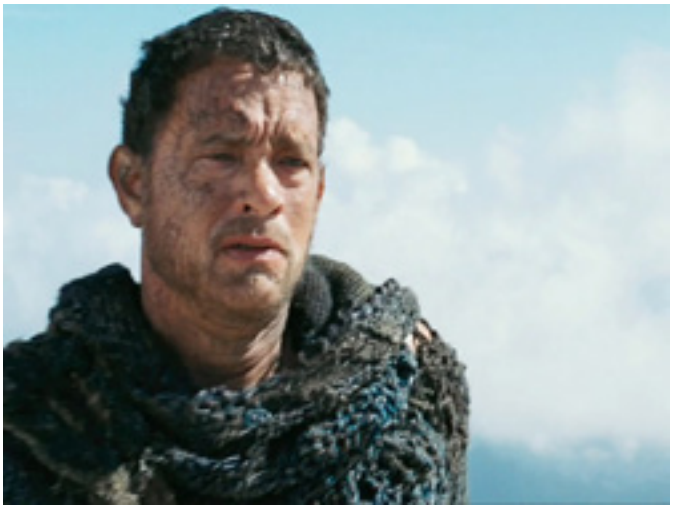
"Notte derelitta. Un vociare lontano, il vento che entra nelle ossa. Vento come questo, ricco di voci. Gli antenati urlano verso di noi, urlano le loro storie…"

Nel buio della notte, di chissà quale Pianeta, guardando la Terra dal basso verso l'alto e "raccontando" imperterrito una "storia"… è così che il vecchio Zachry (Tom Hanks) fa iniziare il suo personale e sgangherato *Cloud Atlas*. Tre ore di fluviale e magnifico pulviscolo filmico che i Wachowski e Tom Tykwer tengono a stento "montato" insieme, scivolando sempre via dagli occhi e dallo schermo, smarginando i limiti della nostra comprensione razionale. Della Storia. Un film che inizia e finisce nel buio, dove un anziano racconta alla flebile luce di un fuoco e i suoi tanti nipotini ascoltano/sognano in mezzo alle ombre.

E allora: "*sembra che il classico cinema americano non riesca più a essere Classico*" mi diceva giustamente Sergio Sozzo qualche giorno fa, all'uscita della sala, dopo aver visto l'ultimo abissale film di Paul Greengrass, *Captain Phillips*. E pensandoci bene è decisamente così: sembra che la macchina perfetta di Hollywood che per cento anni ha proiettato su uno schermo i nostri sogni, *paure e desideri*, non faccia altro che deragliare

costantemente dai suoi solidi binari. Continuando a smarrire luci e coordinate – tranne in fugaci e anacronistici *Rush* – e a capovolgersi per sopravvivere come il volo di Zemeckis. C'è qualcosa di terribilmente contemporaneo in tutto questo: identità avatarizzate, virtuali crisi finanziarie, messa in dubbio del cinema come medium e come arte di massa, metteteci tutto ciò che volete… insomma l'attraversamento di troppe zone buie all'alba del nuovo millennio, tutto un altro "atlante delle nuvole" rispetto al precedente. Ecco, è proprio questo il punto: nonostante i canti di morte il cinema continua a vivere, forse rifugiato in altri pianeti come il vecchio Zachry, ma capace ancora di pensare con le immagini (siamo nel 2013, ma sembra il 1913 osserva Paul Schrader) e "raccontare" con limpida sincerità della sua/nostra sopraggiunta inadeguatezza di spettatori.

Pertanto: è nei chiaroscuri della Storia che Steven Spielberg immerge il suo monumentale *Lincoln*, con la luce del Mito lasciata sempre fuori campo, oltre quelle finestre "bruciate" da troppi raggi di speranza che non riescono proprio più a illuminare un "dentro" che brulica di vampiri. Il Lincoln spielberghiano si muove sorprendentemente al lato di ogni evento da ri-conoscere, stordisce per la sua testarda orizzontalità narrativa e diventa inaccettabile ("*ma quanto è noioso questo film, sembra che non vada da nessuna parte!*" diceva



una svogliata ragazza in sala mentre giocherellava col telefonino), proprio perché si permette oggi di raccontare solo la vita di una persona. Raccontarla dal buio. Buio e perdita totale di coordinate riflessi negli occhi tristi di Jessica Chastain - il grado Zero (Dark Thirty) del cinema - alla ricerca di un fantasma, l'immagine simulacro del nemico numero uno d'Occidente, che sgretola pian piano ogni prospettiva (passato-futuro) e fa piombare nelle tenebre "presenti" l'ultima ora di film. Nemmeno i raggi x riescono a illuminare quella grotta di *un altro pianeta*. Kathryn Bigelow si immerge nel nostro privato e ambiguo buio di spettatori del nuovo millennio e ci chiede violentemente: ma dove siete finiti? Dov'è finito il vostro punto di vista

o l'etica del vostro sguardo? Dove sta oggi il cinema? Jessica che vaga come uno zombie romeriano dopo aver "identificato" il corpo/immagine del nemico globale, è la sequenza che più di ogni altra configura ciò che stiamo diventando: sguardi anestetizzati da overdose di informazioni. E poi esce di scena, da un enorme hangar, sola, vuota e finalmente in lacrime: forse da quell'improvviso e inatteso sentimento si può tornare a…

Amare. Ci voleva uno sguardo disperatamente classico come quello di James Gray per creare un film totalmente immerso nelle tenebre, oggetto non identificato e per questo puntualmente snobbato, incompreso, non distribuito, rimosso, ma *non morto*: un film naufrago come un "antenato che urla verso di noi" direbbe il vecchio Zachry. In *The Immigrant* la mancanza di luce si fa quasi asfissiante, con i derelitti della Storia che attraversano l'oceano e lottano per riconquistare un patrimonio passato (da Coppola a Dostoevskij, da Cimino a Fitzgerald, ecc, ecc, ecc), tornando ad amare pericolosamente e incondizionatamente.

Ed eccoci arrivati all'orgoglioso *Capitan Phillips* di Paul Greengrass, alla guida di una nave immensa e inaffondabile, solcando un mare illuminato dal sole e dalle merci… che diventa improvvisamente "ostaggio". Attaccato da fantasmi scheletrici che reclamano un posto nella storia: strepitoso il ruolo di Barkhad Abdi, leader dei pirati somali, specchio deformato delle colpe occidentali che sprigiona un'antica e ipnotica forza (in)umana. Una nave/film che per almeno un'ora sembra avere il vento in poppa, nell'inarrestabile ricetta classica di eroismo e narrazione per archetipi, ma che improvvisamente si inceppa nella notte. Perde coordinate, collassa, si frantuma, immette il caos e spegne la luce. Confonde sguardi e inquadrature come nella deficiente memoria di Jason Bourne o di tutti i film di Greengrass, che raggiungono costantemente il loro punto di non ritorno ("*forse stiamo guardando le cose alla rovescia*" diceva Matt Damon…) e deragliano nelle tenebre. Gli unici terribili riflessi di luce restano quelli delle armi: proprio come nel magnifico finale di *Green Zone*. Ecco: da questo punto di vista l'ultima opera di Greengrass appare ancora più significante, perché al corpo neutro e scrivibile di Damon (attore "perfetto" per gli anni '00) si sostituisce il James Stewart della nostra generazione, lo sguardo bonario e neo-classico di Tom Hanks (ricordate la sua lotta per l'identità in *The Terminal*?) che saluta la sua cara famiglia e poi nuota come un disperato nella notte del cinema per riemergere. Un corpo totalmente fuori contesto. Traumatizzato, impaurito, infantile come un Forrest Gump sporcato di sangue "non suo".

E allora: Spielberg, i Wachowski, la Bigelow, Gray, Greengrass… dal *buio nella storia* ci stanno parlando di noi. Della nostra difficoltà a *guardare* (in) questo mondo. Per proiettare ancora, proprio da quel buio, la flebile luce del "cinema".

Sentieri selvaggi

SCUOLA DI CINEMA

www.scuolasentieriselvaggi.it

www.sentieriselvaggi.it

UN WEEKEND DA BAMBOCCIONI 2

Grown Ups 2
di Dennis Dugan

Gli sfigati

di sergio sozzo

Grown Ups 2 è al momento il più apatowiano dei film di Adam Sandler senza Apatow, uno stand by me in forma di pantagruelica perdita di tempo

Grown Ups 2 è al momento il più apatowiano dei film di Adam Sandler senza Apatow, ma di fatto che razza di film è? Una qualunque sitcom di medio livello ha battute migliori, personaggi caratterizzati meglio, affronta in maniera più articolata l'immancabile episodio in cui il bamboccione padre deve insegnare al figlio a sopravvivere ai bulletti sullo scuolabus e in mensa. Per buona parte della sua durata, la pellicola è una pantagruelica perdita di tempo, che segue una giornata-tipo di questi quattro fannulloni mai cresciuti, ancora intenti a bighellonare per il centro commerciale e a tirare scherzi agli svitati del paese, e quando sembra aver trovato uno sbocco, nel party a tema anni '80 della sezione finale, in realtà sta soltanto definitivamente ingolfandosi nell'incarnazione dei riferimenti popolari di cui le gag di Sandler si nutrono da sempre (l'esempio estremo sono Vanilla Ice e Todd *Willis* Bridges nel precedente, vertiginoso *Indovina perché ti odio*, qui occhio al poliziotto di Shaquille O'Neal). E Sandler indossa il costume da Bruce Springsteen, com'è chiaro: ecco, come un pezzo da *The wild the innocent and the E-street shuffle* o da *Born to run* questo film di Dugan è attraversato da una straziante, fragilissima malinconia, una nostalgia apertamente dolorosa che lo avvicina appunto all'ultimo capolavoro apatowiano, un'altra opera dai più tacciata di essere senza ritmo e senza sketch. Ma questo cinema è senza ritmo perché ha deciso lucidamente di rinunciare del tutto al tempo, ai *tempi*, mostrandoci unicamente il proprio continuare a ri-farsi come tentativo di tenere in scacco la vita, sovvertirne le sorti, film dopo film, risata dopo risata. Ed è vero, già la gag dell'inci-

pit, con il cervo dentro casa, con ogni evidenza *non funziona*: e però sembra servire a Sandler soprattutto per mostrarci ancora una volta la vita perfetta e la magione milionaria della famiglia di "Mr. Hollywood", puntuale ambientazione dei suoi film in innumerevoli varianti della luccicante villona a due piani. È questo, a rendere insostenibile, da un certo punto di vista *mostruoso* il cinema di Adam Sandler, questo mettersi a nudo in una prima persona che non sappiamo se ci piace poi tanto: "eravamo degli sfigati", si dicono l'un l'altro Chris Rock, Kevin James, David Spade, ricordando i giorni dell'adolescenza e sbattendo il muso di fronte alle memorie delle vessazioni e delle violenze subite dai prepotenti della scuola, preludio ad una vita passata ad ingegnarsi per non beccare altre mazzate dai più forti (*You end up like a dog that's been beat too much Till you spend half your life just covering up*), e conquistare le donne distraendole dal proprio aspetto estetico non proprio gradevole…

Lo *stand by me* di Dugan e Sandler sembra imbastire una piccola rivalsa finale nella rivincita del protagonista contro lo spaccone Stone Cold Steve Austin, ma in realtà predomina un'amarezza che si dipana difficilmente, anche al di sotto di alcune cattiverie e scorrettezze come sempre sopraffine (l'apice è il fantastico istante sul campo da football con Sandler e figlio, che rinnova ancora una volta la *maledizione violenta dei nostri padri*, su cui Sandler si accanisce in maniera ritornante, chissà che tipo era questo Stan Sandler...). Ed è la stessa disperazione con cui Kevin James risponde con la sua specialità, un rutto-peto-starnuto in rapidissima successione, alla scoperta dell'incredibile abilità del proprio pargoletto al pianoforte: "*anche papà è un genio*". Quasi un manifesto: al prossimo film.

Interpreti: Adam Sandler, Chris Rock, Kevin James, David Spade, Steve Buscemi, Salma Hayek
Distribuzione: Sony Pictures
Durata: 101'
Origine: USA, 2013

Un altro sforzo

di aldo spiniello

Se è proprio vero che oggi i film si costruiscono e definiscono mascherandosi e nascondendosi nell'onnipotenza della postproduzione, qui i gesti sognano ancora di dichiarare il loro tempo reale

Ma da quale prigione vogliono scappare, in realtà, Sylvester Stallone e Arnold Schwarzenegger? Non certo da quella del genere, a cui si prestano corpo (e anima), con una dedizione e un'energia non molto diverse da quelle di trent'anni fa. Perché per loro l'*action* è ancora un atto di forza e fede, che non ammette trucchi. Se è proprio vero che oggi i film si costruiscono e definiscono mascherandosi e nascondendosi nell'onnipotenza della postproduzione, qui siamo inevitabilmente in un'altra epoca. I gesti sognano ancora di dichiarare il loro tempo reale, di mostrarsi nell'integrità dello sviluppo e nella radicalità delle conseguenze. Al dissolvimento digitale dei corpi, si risponde affermando, una volta di più, la nostalgia della loro presenza, con tutto il loro peso o, meglio ancora, la loro pesantezza. E allo scintillio della perfezione tecnologica si oppone l'immagine opaca degli anni passati, dei muscoli tenuti su a fatica, per puro spirito di sacrificio, per fedeltà alle ragioni della propria "arte". Il cinema azione deve parlare al presente. E proprio per questo si coniuga al passato, con una tenacia *old style*, che avrebbe assunto ben altra dimensione epica nelle mani di un Walter Hill.

Senza voler chiamare in causa il panopticon, se c'è una prigione da cui provano a scappare i tenaci Ray Breslin e Emil Rottmayer è quella dei "tempi moderni", dello spettacolo che si genera da solo dalla divinità increata delle tecniche, della pianificazione strategica degli spazi e dei corpi, dell'indifferenza asettica della macchina. Tutto ben esemplificato dalla regia senza sforzo né cura di Michael Håfström, tecnocrate mestierante, che si concede brevi, goffi controcanti ironici, per ritornare un attimo dopo nell'inutile correttezza delle funzioni e delle citazioni. Stallone, l'esperto d'evasioni, l'uomo che trova i buchi

del sistema, è il vero *regista in campo*, colui che tutto controlla e che trova una soluzione per tutto, che fa convergere le linee di movimento e gli sguardi. E Schwarzenegger è il produttore esecutivo, colui che si occupa della gestione e spiana la strada all'impresa.
Ognuno fa il suo a modo suo. Schwarzy con la sua indifferente durezza teutonica, mitigata dall'autoironia di chi ne ha viste e passate tante. Sly con la bestia che si porta dentro da sempre, quel suo dolore oscuro (perché quando "ti prendono il cuore" o sei morto o sei condannato a vivere per sempre). E insieme fuggono dalle pagine deboli dello script e dal film, da quella prigione che non a caso si chiama *tomb*, la tomba. Per portare avanti il loro discorso da mercenari che non è nostalgico né reazionario o passatista. Un discorso che nasce da un'insopprimibile vocazione umanista, dalla necessità di rispondere a tutti coloro che immaginano il cinema come un passatempo, che, in realtà, tutto quel tempo passa né senza sforzo né invano. Non senza che qualcuno provi a fermarne il corso inarrestabile, rivendicando la persistenza della propria immagine e sostanza.

Interpreti: Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Jim Caviezel, Vincent D'Onofrio, Sam Neill, Faran Tahir, 50 Cent, Vinnie Jones
Distribuzione: 01 Distribution.
Durata: 116'
Origine: USA, 2013

L'odore del piombo

di carlo valeri

Il film ridisegna le traiettorie morali del noir postmoderno in salsa action oltrepassando continuamente i confini territoriali tra buoni e cattivi, Messico e USA

Prima di tutto la coppia. I cani sciolti del titolo non possono che essere le *2 Guns* di Wahlberg e Washington, che già a inizio film, nella scena della tavola calda, si divertono a scherzare con lo spettatore e i cliché del genere rincorrendosi verbalmente e fisicamente l'un l'altro. È un terreno battuto già da Mel Gibson e Danny Glover e prima di loro da Eddie Murphy e Nick Nolte, ma funziona come lo spartito di un tema musicale immarcescibile. La coppia armata sfonda lo schermo e si imprime simbolicamente in un fermo immagine stilizzato che di per sé ci ricollega a una tradizione ben collaudata. Da un lato abbiamo l'agente della DEA Bobby Trench (Denzel Washington) che cerca da anni di mettere le mani sul boss della droga messicana Papi Greco (Edward James Olmos), dall'altra Marcus Stigman (Mark Wahlberg) che ha il compito di derubare il bottino del boss per consegnarlo al proprio capo corrotto. Nessuno dei due è a conoscenza dei piani dell'altro fin quando un colpo in banca farà saltare la copertura di entrambi e li costringerà alla fuga. Sulle loro tracce non c'è infatti soltanto Papi Greco ma anche l'agente corrotto della CIA Earl (un memorabile Bill Paxton). Dentro questo "schema" di incroci, sparatorie e doppi giochi

Kormákur sa lavorare di sfumature non indifferenti. *Cani sciolti* ridisegna le traiettorie morali del noir postmoderno in salsa action oltrepassando continuamente i confini territoriali tra buoni e cattivi, Messico e USA. Tra il *buddy movie* alla Walter Hill e una versione più muscolare del *Traffic* di Soderbergh, il film di Kormákur si presenta per lunghi tratti come impercettibile mappatura geografica di cittadine e aridi deserti segnati da sangue, tradimenti e humor nero. Ripercorre quasi nostalgicamente le strade violente di certo cinema americano dove le linee di demarcazione si assottigliano e i millioni di dollari diventano l'El Dorado di un folle mondo fatto di poliziotti e militari che giocano a fare i gangster per diventare eroi. Il senso del gioco qui è necessariamente retto dal duo Wahlberg-Washington (con quella canaglia di Mark scheggia impazzita che mette programmaticamente in crisi l'elegante mestiere di Denzel). Il nero e il bianco. Il poliziotto esperto e il giovane militare. Baltasar Kormákur non inventa nulla di nuovo, ma importa poco. Conosce l'odore del piombo come le sue tasche e sa raccontare alla grande le gesta eroiche di questa razza bastarda, che tra un cazzeggio e l'altro finisce sempre col dire piccole verità sull'illegalità, l'uomo, l'economia contemporanea e l'amicizia.

Interpreti: Denzel Washington, Mark Wahlberg, Bill Paxton, Edward James Olmos, Paula Patton, James Hardsen
Distribuzione: Warner Bros.
Durata: 109'
Origine: USA, 2013

Parlare al vento

di sergio sozzo

Allen non fa che rafforzare, racconto dopo racconto, l'essenza morale dei propri aneddoti, e San Francisco è per lui soprattutto la città di Alcatraz

Blue Jasmine potrebbe tranquillamente salire sul podio dei film più disperati di Woody Allen (almeno sino al prossimo). Con il passare del tempo, le storie che il cineasta racconta sembrano sempre più disinteressate ad "abitare" lo spazio-cinema, con buona pace di chi ne registra la regia elegante e la sempre eccellente direzione degli attori. Elementi che sembrano andare da sé (alcuni galleggiamenti di Alec Baldwin sullo sfondo dell'inquadratura confermano la sensazione), a cui in realtà ci pare Allen non ponga più di tanto l'attenzione (sul serio l'elemento di interesse stavolta è la bravura pazzesca di Cate Blanchett?): basterebbe fare caso a come la scena risulti puntualmente vuota nell'istante in cui la sequenza ha inizio, qualche secondo prima che i personaggi entrino in campo a riempirla – reiterato espediente allenniano, certo, ma mai come in questo caso è proprio nel rimbombo e nella tremenda freddezza di quelle stanze vuote che probabilmente vive lo sguardo del regista, più che nelle poco avvincenti vicende dei personaggi che le abitano. Il cinema di Woody Allen vive insomma sempre di più al di fuori dei film che fa, diremmo addirittura dietro la porta del set: nemmeno nella sceneggiatura, da sempre il punto di forza dell'autore, quanto proprio nell'allegoria aperta e dichiara-

ta della sinossi.
Da questo punto di vista Allen non fa che rafforzare, racconto dopo racconto, l'essenza morale dei propri aneddoti (volendo individuare un film-svolta, un film-manifesto, sarebbe magari *Melinda & Melinda*), abitati da una concezione della vita che si fa sempre più disillusa e desolata, caratterizzata dall'amara accettazione di un immobilismo beffardamente mascherato dietro le ambientazioni in giro per l'Europa e gli Stati Uniti, che di fatto modificano lo sfondo e danno materiale ai servizi di costume, senza intaccare di una virgola l'arcaico determinismo delle miserabili sorti mortali, che si replica in realtà sempre uguale. San Francisco è da questo punto di vista soprattutto per Allen la città di Alcatraz, più che delle macchiette kasdaniane di italoamericano *guidos* buttate lì controvoglia. Né Jasmine né la sorella potranno mai cambiare posizione e destino delle proprie esistenze: ogni sforzo per Allen non può che essere vano, grossolano, grottesco, inutile quanto mentalmente *insano*.
I riferimenti non possono allora che farsi quelli, chiaramente pre-cinematografici, letterari e culturali da cui Allen proviene (e a cui sembrano voler giungere anche i Coen, di salmo in salmo), eppure è proprio nella perseveranza del mezzo-cinema che sta il senso profondo dell'intera pratica: affidati alle immagini, non alla conservazione orale o alla pagina di un libro, questi conti/canti vivono nella volatilità dell'attenzione latente dello spettatore, che Allen ben disprezza. Woody sa bene di parlare al vento come i vecchi seduti sulle panchine deserte dei parchi, di parlare da solo continuando a incastrarsi ancora e ancora nelle sue piccole storie; il suo ultimo cinema tradisce una fede pari allo zero nelle facoltà di comprensione degli spettatori, una intellettuale lontananza dall'empatia con qualunque tipo di pubblico. Come quegli anziani parenti a cui annuiamo distratti durante i loro lunghi monologhi sul passato, e che fingono recitando un sorriso di non rendersi conto che in realtà delle loro memorie ben poco ci interessa.
Eppure è proprio per questo che Allen, e Jasmine con lui, continuerebbero per ore e ore a parlare con qualsiasi avventore, qualsiasi passante, qualsiasi vicino di poltrona in aereo o sconosciuto ai semafori, qualunque *turista*. Tanto, ogni sguardo, ogni orecchio, ogni cosa, ogni città, ogni vita, vale l'altro.

Interpreti: Cate Blanchett, Alec Baldwin, Peter Sarsgaard, Alden Ehrenreich, Michael Stuhlbarg, Bobby Cannavale, Louis C.K., Sally Hawkins
Distribuzione: Warner Bros.
Durata: 98'
Origine: USA, 2013

Italia nera

di pietro masciullo

Il regista livornese maneggia generi e stilemi classici con una padronanza registica ormai collaudata e – seppur con qualche evitabile meccanicità – vince la sua scommessa più ambiziosa

Nell'epoca dell'economia post-industriale e della moneta virtuale, *il capitale umano* è ridotto a un freddo dato numerico: vita, lavoro, famiglia, passioni di un individuo espressi da un semplice calcolo matematico appannaggio di un qualsiasi agente assicurativo. Tutto il resto è solo un intricato antefatto che interessa al massimo gli scrittori (o i cineasti…). Questo è lo spunto dell'omonimo romanzo americano di Stephen Amidon che Paolo Virzì ha testardamente voluto adattare in Italia, spostando felicemente le ambientazioni dal Connecticut alla Brianza. Gli echi sulla stretta contemporaneità si sprecano: Giovanni Bernaschi (Fabrizio Gifuni) è un mogul della finanza tossica che si arricchisce con spietate speculazioni di borsa e arriva a coinvolgere in un "miracoloso fondo" anche Dino (uno straordinario e viscidamente mostruoso Fabrizio Bentivoglio), il padre della ragazza di suo figlio, piccolo immobiliarista con il sogno del grande "colpo". La rete si espande all'amore ormai al tramonto dei due giovani rampolli (Massimiliano e Serena) e alla realtà speculare delle due mogli: Carla (Valeria Bruni Tedeschi) ex attrice annoiata e depressa che coltiva il sogno di far "rivivere" un teatro; e Roberta (Valeria Golino) equilibrata psicoanalista con in cura un ragazzo problematico che conquisterà il cuore di Serena. Un fitto mosaico di esistenze incrociate in cui il destino (o la mano dello scrittore) instilla l'elemento scatenante del dramma/noir: un incidente, una notte, un ignaro ciclista coinvolto, una tragedia. Chi guidava quell'auto? Il film di Paolo Virzì ricostruisce pazientemente le vite di questi "smisuratamente normali" *characters*, utilizzando la vecchia cara tecnica della suddivisione in capitoli: tornando indietro nel tempo ogni volta, riproponendo i fatti secondo tre punti di vista diversi (Dino, Carla, Serena) e disegnando così le mille sfumature di nero intraviste nel dietro le quinte della ricchissima borghesia italiana. Virzì maneggia convenzioni e stilemi classici con una padronanza registica ormai collaudata, attuando una radicale contaminazione di genere ai suoi tradizionali umori - rimane impressa la sequenza del banchetto con il potenziale CDA del teatro, girata come i *nuovi mostri* della "odierna" commedia all'italiana - e tirando in ballo una serie di atmosfere familiari per lo spettatore smaliziato: ovviamente il noir classico americano (con certe derive postmoderne in stile fratelli Coen o Sam Mendes); ma anche il palese riferimento al nero francese, dal Maestro Chabrol sino al Truffaut de *La Calda Amante* (con tanto di poster del film esposto nella cameretta di Serena). Il regista livornese punta in alto e non sfigura, fa detonare il suo film dall'evento scatenante dell'incidente posto sui titoli di testa (una sequenza girata magnificamente, tesa e cruda, che dà subito il giusto tono al film) e

pian piano s'incunea nelle vite di questi individui posti di fronte alle fatali scelte di una notte. Il backstage della crisi economica che ci sta divorando è presentato come uno squallido teatrino di pupi: il letterale riferimento al teatro diroccato che non riesce a riaprire nemmeno con gli scampoli di passione della svogliata Carla - farsesca e a suo modo coraggiosa la sequenza del rapporto sessuale troncato tra Lo Cascio e Bruni Tedeschi mentre guardano *Nostra Signora dei Turchi* di Carmelo Bene, "*ti perdono, ti perdono, ti perdono…*" – getta una luce perversa sui legami Finanza-Cultura che scavalcano di netto una Politica ormai debolissima. Ecco è forse in questo suo manifesto impeto etico che il film cede qualcosa in tensione e interesse, segnando l'unico vero punto debole dell'operazione. La frase "*avete scommesso sulla rovina di questo Paese, e avete vinto!*" (riportata addirittura nel trailer e pronunciata prosaicamente da Valeria Bruni Tedeschi) dimostra sin troppo chiaramente l'aderenza all'attuale tessuto socioculturale italiano, arrivando paradossalmente a depotenziare certe ambiguità che se lasciate latenti avrebbero inciso maggiormente. È come se sceneggiatori e regista avessero a un certo punto avuto un'intima paura a lasciare lo spettatore "da solo" nel buio delle ambiguità del nostro presente (pensate a William Friedkin come avrebbe trattato oggi questa storia, questi personaggi, queste stesse atmosfere) concedendogli un po' troppi appigli di salvataggio per pensare/redimersi. Tuttavia, anche con qualche evitabile "meccanicità", il film riamane una scommessa vinta per Virzì. La vera *migliore offerta* della stagione italiana. Il cuore pulsante di ogni singola inquadratura, insomma, resta sempre e comunque il Cinema (con i suoi caldi umori): *il capitale umano*, in fondo, non è mai solo un numero.

Interpreti: Fabrizio Bentivoglio, Valeria Bruni Tedeschi, Fabrizio Gifuni, Valeria Golino, Luigi Lo Cascio, Matilde Gioli
Distribuzione: 01 Distribution
Durata: 109'
Origine: Italia, 2014

a cura di Giacomo Calzoni

DARIO ARGENTO

l'amore e l'orrore

SENTIERI SELVAGGI

goware

FACES

Christian Bale
Richard Curtis
Syd Field

Christian Bale

La fuga dallo "psycho" eclettismo

di francesco maggi

Bale riesce a frantumare ogni struttura recitativa per ricreare il personaggio a sua immagine e somiglianza. Un eclettismo unico. Fondato su un impasto di metodo, coraggio e ricerca della sfumatura perfetta

Eccolo lì, il ventre enorme, glabro e bianco, il fiato appesantito dal sigaro mentre si sistema allo specchio i pochi capelli radi e grassi incollandoci sopra in modo goffo uno sciatto parrucchino. È la prima scena di *American Hustle* e Christian Bale, quarant'anni il prossimo 30 gennaio, è Irving Rosenfeld il perfetto sogno americano diventato un abile truffatore. Bale è irriconoscibile e inconfondibile allo stesso tempo. Nel film di David O. Russell, l'attore, che a 13 anni nel 1987 debuttava ne *L'impero del sole* di Spielberg, è ingrassato di venti chili per mettere in scena Rosenfeld. Per quasi tutto il film è curvo e guardingo, lo sguardo nascosto dietro occhiali fumé. Ma come già ha fatto in altri ruoli estremi (*American Psycho* e *L'uomo senza sonno*) Bale riesce a frantumare ogni struttura recitativa per ricreare il personaggio a sua immagine e somiglianza. Un eclettismo unico. Fondato su un impasto di metodo, coraggio e ricerca della sfumatura perfetta, in una generazione, la sua, che può annoverare (a memoria) un'ottima squadra di attori: Matt Damon, Mark Wahlberg, Ben Affleck,

Joaquin Phoenix, Jeremy Renner, Edward Norton, Leonardo Di Caprio, Ethan Hawke, Joel Edgerton, Micheal Shannon.

La consacrazione di Christian Bale, nato in Galles ma con un'adolescenza vissuta in diversi paesi per la professione di pilota d'aerei del padre, arriva alla fine degli anni '90, dopo l'esordio alla corte di Spielberg e una promettente carriera come giovanissimo attore di talento. Nel 1998 interpreta il ruolo di un giornalista nel film di Todd Haynes *Velvet Goldmine*. La svolta arriva con *American Psycho* del 2000 diretto da Mary Harron e ispirato al romanzo di Bret Easton Ellis. Tutta la plasticità di una recitazione (per non parlare del fisico) camaleontica esplode nel ruolo di Patrick Bateman, yuppie dalle mani insanguinate. È il trampolino di lancio, per Hollywood Bale è affidabile anche lì dove la maschera e il mestire possono non bastare e serve quella coraggiosa follia capace di trascinare lo spettatore nei meandri profondi dell'ossessione più sanguinaria. Lo stesso anno Bale sposa Sandra 'Sibi' Blazic, produttrice di film indipendenti che in passato ha lavorato come modella. E cinque anni dopo arriverà la piccola Emmaline.

Quello che accade fino al 2005, quando inzierà la collaborazione con Nolan per la nuova saga di Batman, è la deviazione da un percorso molto ben strutturato. *Shaft*, *Il mandolino del capitano Corelli*, *Equilibrium* sono alcune delle pellicole, non proprio capolavori indimenticabili, a cui partecipa. Un preludio prima dell'ennessima prova d'attore. Come se fosse inevitabile o necessario scegliere

Sopra: *Batman Begins* e *L'uomo senza sonno*

di mettere in scena l'ennesima trasformazione per dare il volto e il corpo all'operaio dostoevskijano Trevor Reznik, *L'uomo senza sonno* di Brad Anderson. I fantasmi di Trevor "costano" a Bale 25 chili di peso. Ne arriva a pesare 54, e infatti è un scheletro ben visibile in alcune scene del film. La perfezione è di casa. Non un limite, ma un abito da vestire quasi in ogni set. È il mo(n)do Bale. Dopo quattro mesi e la notizia che sarà il nuovo Batman si rimette in sesto. Dalle ossa rispuntano i muscoli per riempire la futuribile tuta nera. È pronto per il primo dei tre, *Batman Begins* di Christopher Nolan dove Bale "*è perfetto nel materializzare i turbamenti interiori del giovane Bruce Wayne*", come sottolinea Guglielmo Siniscalchi nella recensione di *Sentieri Selvaggi*.

Il lato oscuro del Wayne/Batman riletto da Nolan

In basso: *Nemico pubblico*
Foto grande: *The Fighter*

è la catalizzazione cinematografica del fumetto. Bale è in questo processo superlativo. Se poi pensiamo che tra un episodio e l'altro della saga anella due film indipendenti assai controversi: *Harsh Times - i giorni dell'odio* di David Ayer, anche prodotto da Bale e *L'alba della libertà*, diretto da Werner Herzog. Bale torna a dimagrire ancora una volta per interpretare un pilota catturato in Laos alla vigilia della guerra del Vietnam. Ci mette tutto l'impegno possibile per seguire l'estro del geniale regista tedesco, qui però in un esercizio narrativo poco riuscito. Nolan torna a bussare alla porta. Questa volta l'impegno è per *The Prestige*. "*Nolan è sempre stato attratto dal meccanismo perfetto* - osserva Carlo Valeri nella recensione del film di *Sentieri Selvaggi* - *dalla scrittura avvolgente ed ellittica, da una certa sensibilità psicologica. Il suo è un cinema pieno di consapevolezza, innegabilmente audace e attento a mantenere un marchio personale*". Un modo di "vedere" di Nolan simile a quello di "essere" davanti la macchina da presa di Bale. Uno specchiarsi che lega i due e fa pensare a quanto l'attore gallese riesca dove altri suoi colleghi hanno fallito, ovvero nel far funzionare (senza incepparli) i meccanismi del cinema di Nolan. Ci vuole quel gran regista di Michael Mann e il suo *Nemico pubblico* per far capire a tutti che Bale è sempre stato Melvin Purvis e non può essere certo Dillinger. Ma qualcosa sta cam-

biando nel suo modo di vivere la scena.
Ci voleva il personaggio dell'ex pugile Dicky Eklund in *The Fighter* di David O. Russell ormai mangiato dalle "pasticche" per far vincere a Bale l'Oscar come attore non protagonista nel 2011. Paradossalmente uno dei ruoli dove appare meno il suo lavoro sui "nervi" del personaggio. Viene meno il controllo, è dimagrito come da manuale, e in preda ad un sacro vortice che lo rende una scheggia impazzita sullo schermo, come i balletti sul ring che mima guardando un vecchio match in televisione. Ma Bale convince l'Academy e risce lì dove in parecchi dei suoi coentanei hanno ancora una casella vuota. C'è anche il tempo per l'ultimo, l'ha dichiarato recentemente in più di un'intervista, capitolo della saga di Batman, *Il cavaliere oscuro. Il ritorno*.
Prima di riprendere la collaborazione con David O. Russull per *American Hustle*, Bale ci regala un personaggio scolpito nella roccia in *Out of the Furnace* di Scott Cooper, passato all'ultimo Festival di Roma. Un corpo quello di Bale, come ha saggiamente già intravisto da Sergio Sozzo "*intriso di un classicismo fiero e dolente*". Anche qui due fratelli in una vivida storia della provincia

Sopra: *Out of the Furnace* e *L'alba della libertà*

americana: dove la fabbrica è mangiatrice di vite, come la guerra in Afghanistan del futuro di un'intera generazione. E Christian Bale crea una delle migliori interpretazioni della sua carriera. Si lascia alla spalle il suo perfetto eclettismo per mettere radici in un cinema americano profodondamente legato al passato. Aspro, ruvido e poco incline alla superficie edulcorata del presente. Un'umanità (ancora) dal cuore selvaggio. È la prova della maturità, si usa dire in questi casi. Buon compleanno Mr. Bale.

Richard Curtis

Love is actually all around

di emanuele di porto

Ha passato gli ultimi venti anni a creare delle icone: ha iniziato con Mr. Bean e ha finito con Bridget Jones ma il suo cinema ha avuto soprattutto il volto di Hugh Grant

Richard Curtis ha studiato ad Oxford e il suo ingresso nel cinema è stato abbastanza casuale: è stato il suo amico di lunga data Rowan Atkinson a spingerlo a mettere mano ai suoi *sketch*. I due non sapevano che questo *invito alla scrittura* avrebbe scoperto il suo talento nel dare vita a delle icone: Mr. Bean e il suo format che ricordava le comiche mute si sono diffusi in tutto il mondo ma le (dis) avventure di un *inglese medio* sono state solo il primo passo di una carriera che ha influenzato due decenni di cinema nazionale.
La forma episodica degli inizi ha condizionato tutta la sua filmografia successiva: dalla struttura occasionale di *Four Weddings and a Funeral* alle storie intrecciate di *Love Actually*. La sua predilizione per la frammentarietà narrativa comprende anche la consulenza per un film diaristico come *Bridget Jones's Diary* ed è proseguita in un film d'insieme come *I Love Radio Rock*. La donna sentimentalmente incerta di Renee Zellweger è un modello

In basso: *I Love Radio Rock*

comportamentale che gli appartiene *fortuitamente*: la sua nascita si deve alle pagine di un'altra compagna di università come Helen Fielding. Il suo contributo fondamentale non può prescindere dal percorso parallelo che lo ha affiancato all'ascesa di Hugh Grant come idolo della commedia romantica: il divo è salito alla ribalta anche perchè Richard Curtis lo ha proposto come il *nuovo* modello maschile della *nuova* società inglese. Il suo personaggio si è evoluto nel corso degli anni: è iniziato con un trentenne single che si innamora di un'avvenente giornalista americana ed è finito con un quarantenne che non si è ancora sposato ed è appena stato eletto Primo Ministro. Il *passaggio di mezzo* è stato una sbandata per una diva hollywoodiana che aveva conosciuto nella sua libreria di *Notting Hill*. È impossibile pensare a questa tipologia di eroe senza prendere in considerazione le trasformazioni della politica di Tony Blair e il mito nascente della *Cool Britannia*.

La sera del 26 giugno 1996 il difensore inglese Gareth Southgate si fece parare il calcio di rigore decisivo nell'estenuante ed avvincente semifinale di Wembley contro la Germania. L'errore non si limitò a mandare all'aria le chances di vittoria della nazionale per Euro 96, ma in qualche modo annunciò la fine dell'egemonia britannica su quel decennio. Un anno prima Hugh Grant era stato arrestato per atti osceni in luogo pubblico a Los Angeles: era stato sorpreso in macchina con una prostituta di colore: una frettolosa riconciliazione con la modella Elizabeth Hurley aveva salvato il mito di una delle coppie più invidiate del mondo. Gli anni precedenti erano stati condizionati da una resurrezione della cultura inglese in un'ampia gamma di settori e questa predominanza era il riflesso di un'aria di cambiamento che si percepiva ovunque. La nazione sembrava sul punto

Love Actually

di riprendersi quella statura che inseguiva sin dai tempi della Swinging London. Margaret Thatcher aveva abdicato nel 1990 e il lungo ventennio conservatore si stava esaurendo insieme a tutte le tensioni sociali che aveva provocato. Il paese era trascinato dalla ventata di novità di un movimento politico che prese il nome di New Labour e Tony Blair era indicato come il leader che avrebbe fatto rivivere la gloria di un tempo. Le riviste musicali esaltavano la rivalità tra i Blur e gli Oasis ed erano pronte a scommettere che il brit-pop non avrebbe fatto rimpiangere la *british invasion*: i due gruppi avevano chiuso una trionfale tournée in patria ed erano pronti a conquistare il mercato americano come non capitava dai tempi dei Beatles e dei Rolling Stones. Il rigore di Gareth Southgate fu l'apice e l'inizio della fine nello stesso momento. La leggenda sportiva nazionale Gary Lineker commentò la disfatta in casa con una frase laconica: *il calcio è uno sport meraviglioso in cui alla fine vince sempre la Germania*...

Quanto era fico Will Freeman? Fico così: negli ultimi tre mesi gli era capitato di andare a letto con una donna che non conosceva molto bene (cinque punti); aveva speso più di trecento sterline per un giubbotto (cinque punti); alle prossime elezioni intendeva votare laburista (cinque punti). Il guaio era che non aveva mai fatto sesso con una donna la cui foto fosse apparsa sulla pagina di costume di un giornale o di una rivista (meno due punti) e che in tutta onestà – l'unica cosa vagamente simile a un principio etico in Will era la sua convinzione che mentire su se stessi nei test fosse del tutto sbagliato – continuava a credere che con una macchina veloce è facile far colpo sulle donne (meno due punti). Nick Hornby è stato uno degli alfieri della breve stagione della *british reinassance* e i suoi libri sono rapidamente diventati un fenomeno mondiale. About a Boy è un romanzo del 1993 e descrive perfettamente quello che sarebbe stato il modello maschile inglese per tutto il decennio: non è casuale che il suo adattamento cinematografico si sia affidato senza ripensamenti a Hugh Grant. Il trentenne single e vagamente liberal era l'elettore perfetto per Tony Blair e il suo partito vinse le elezioni del 1997 con un mostruoso vantaggio di quattro milioni di voti sui *tories*. Il motivo del suo storico successo non fu politico ma sociologico: i sudditi della regina decisero di votare il Labour Party non perchè era giusto ma lo fecero semplicemente perchè era fico. Il cinema ha sicuramente contribuito a creare questo mood intorno ad un partito che fino a quel momento si era identificato nelle amare commedie sulla disoccupazione di Ken Loach. Il trionfo dei socialisti è iniziato anche attraverso i film e Richard Curtis è stato uno dei suoi artefici.

Il panorama della commedia degli anni novan-

In basso: *Quattro matrimoni e un funerale*

ta è stato all'insegna di un ritrovato classicismo. I film demenziali avevano avuto il loro canto del cigno con *Hot Shots!* e *Una pallottola spuntata* ma la popolarità di John Landis e di Jim Abrahams si stava spegnendo. John Hughes aveva firmato il suo successo più grande con *Home Alone* ma poi non aveva più trovato la chiave per fare presa sul pubblico. Gli incassi avevano premiato *Pretty Woman* di Garry Marshall e Hollywood aveva riscoperto il piacere del romance: il regista aveva diretto Julia Roberts e Richard Gere anche in *Se scappi ti sposo* e l'attrice contende a Meg Ryan il titolo di *fidanzata d'america*. Un film come *C'è post@ per te* di Nora Ephron aveva annunciato la filiazione diretta con le *romcom* di Ernst Lubitsch e questa restaurazione domina tutta la produzione del decennio: Sydney Pollack aveva provato un ritorno cavalcando l'onda e proponendo il remake di *Sabrina* di Billy Wilder. Il cinema inglese non si fece trovare impreparato e Richard Curtis è stato dietro a tutte le *versioni britanniche* di questa ripoposizione: il suo primo tentativo andò subito a segno e *Four Weddings and a Funeral* di Mike Newell lo portò persino alle porte dell'Oscar. I punti di contatto tra le due cinematografie riguardavano soprattutto il contesto sociale e politico: gli Stati Uniti e il Regno Unito venivano da un lungo periodo di profonde e dolorose riforme che avevano disgregato le sicurezze del passato. Bill Clinton e Tony Blair erano due facce della stessa medaglia: la loro operazione nasceva all'insegna del nuovo ma non segnò un ritorno alla tregua sociale. La loro politica puntava ad una pacificazione dei traumi della *deregulation* di Ronald Reagan e di Margaret Thatcher. Io sapevo che la credibilità di tutto il progetto del New Labour consisteva sull'accettazione che quello che era stato fatto negli anni ottanta era inevitabile e non era il prodotto dell'ideologia ma la conseguenza di un cambiamento economico. Il fatto che venne fatto in modo gratuitamente ideologico non cambia la sostanza dell'evidenza: la Gran Bretagna aveva bisogno delle riforme industriali ed economiche di quel periodo.

La famosa attrice Anna Moss si ritrova a cena con un gruppo di londinesi che discutono della loro vita e le raccontano i loro dubbi esistenziali defi-

nendosi un gruppo di non realizzati. I film di Richard Curtis non fanno mai un confronto con il passato ma accettano la quotidianità per quella che è: la società inglese non è più quella di un tempo ma un film come *Notting Hill* non si cura di capire i motivi della precarietà e di accusare i colpevoli. La voce *over* di Hugh Grant descrive il suo quartiere come i Beatles parlavano di Penny Lane: è la strada di tutti i giorni in cui qualcuno ce la fa e chi non ci riesce non fa drammi. La trama di *Four Weddings and a Funeral* si aggiorna con una coppia gay, una vaga ispirazione liberal e con una mancanza di certezze che avvolge i personaggi ma non li trascina mai a *fondo*. I suoi personaggi non navigano nell'oro ma danno sempre l'idea di *vivere di rendita*: frequentano un ambiente marcatamente borghese che tende verso l'alto anche se spesso non hanno una professione definita. Richard Curtis ha trovato un modo infallibile per rasserenare i conflitti nazionali e il senso del suo cinema può essere riassunto nella confessione di Hugh Grant davanti alla diva hollywoodiana che è capitata nella sua libreria e di cui si è innamorato: *queste cose accadono solo nei sogni e non nella vita reale*. I suoi film hanno sempre avuto il desiderio di arrivare alla dimensione favolistica di *Love Actually*: la *skyline* di Londra è l'unico aggancio con lac ontemporaneità. Hugh Grant è un Primo Ministro che fa una dichiarazione ad una ragazza del popolo e anche la *parte brutta* del suo quartiere è un posto in cui i poveri non esistono: questo trucco narrativo non solo unifica tutti i livelli della società ma elimina le stratificazioni sulla linea dell'*orizzonte comune del lieto fine*. I personaggi del film vivono in una città in cui le delusioni sentimentali sono l'unico motivo per essere tristi e in cui il Natale che sta per arrivare è la promessa di una nuova occasione per *essere felici*. Il suo film corale è l'apice della capacità di *ignorare i problemi* di Tony Blair e quando l'illusione del New Labour è tramontata non gli è rimasto altro che affidarsi ad un'altra epoca.

I Love Radio Rock è un film che esalta una nave che naviga in acque internazionali e ufficialmente non esiste: la storia *piratesca* di Radio Caroline è un'isola che non c'è in cui la gente si ama in modo naif e in cui si trasmette buona musica... I conservatori che vorrebbero chiuderla vengono dipinti in modo sarcastico ma Richard Curtis non vuole prendere di mira l'autorità ma il *cinismo*.

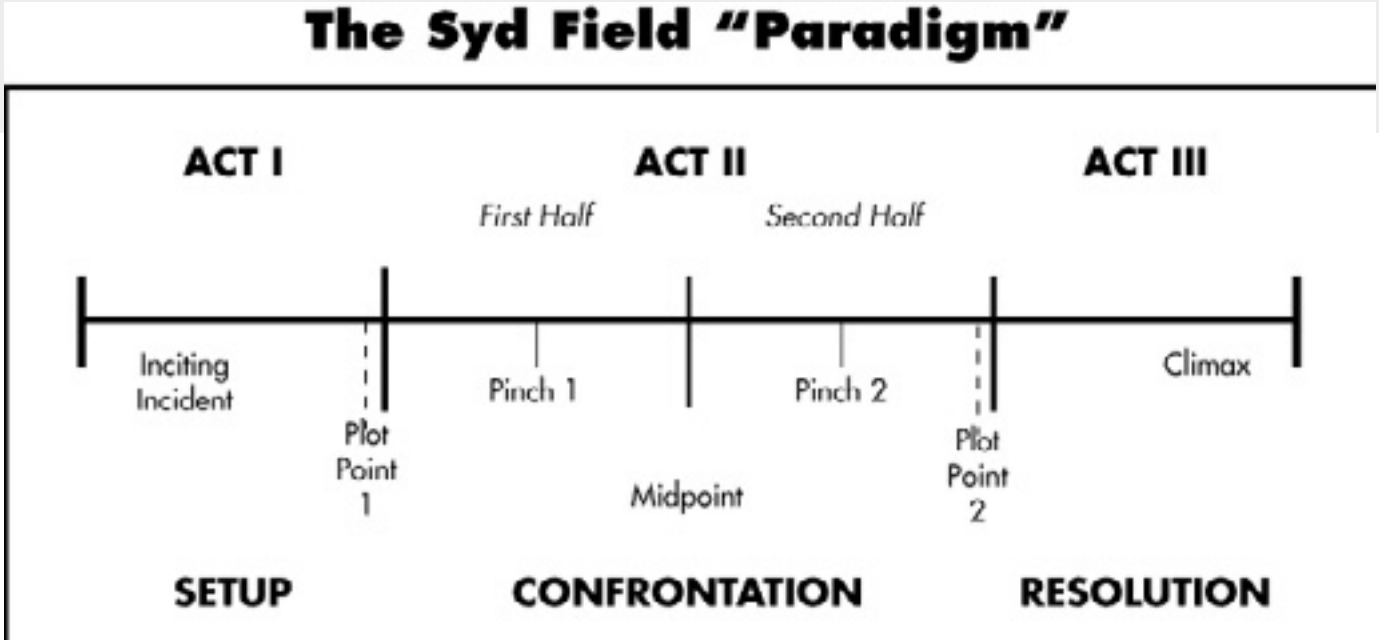
È opinione comune che viviamo in un mondo di odio e di avidità ma io non sono d'accordo: per me l'amore è dappertutto, Spesso non è particolarmente nobile o degno di nota ma comunque c'è. Io ho la strana sensazione che se lo cerchi l'amore è davvero dappertutto.

Syd Field Screenwriter Teacher

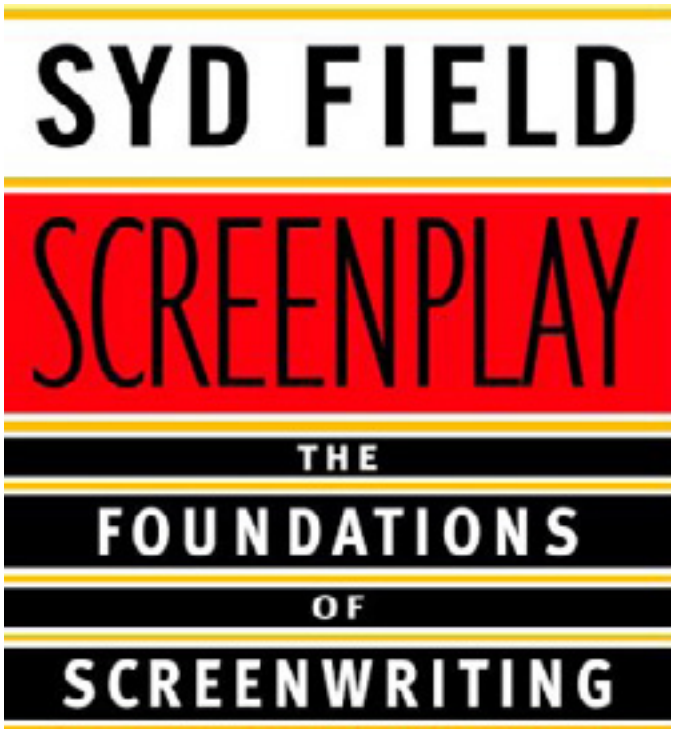
di demetrio salvi

Syd Field rimane la porta preferenziale che apre ai misteri della narrativa, una porta necessaria da attraversare per chiunque voglia scrivere e per tutti coloro che, in qualche modo, pensano che sia possibile raccontare

Un buon maestro è uno che ti fa venire voglia di fare qualcosa di buono – non necessariamente di bello, ma di buono sì. Syd Field faceva venire voglia di scrivere e non so neppure esattamente come faceva a imprimermi questa spinta, a solleticarmi al punto giusto. Ho letto e riletto più volte *La sceneggiatura*, quello che è stato a lungo il suo unico libro tradotto in Italia – degli otto pubblicati in patria. Ma lo rileggevo non tanto per approfondire quelle che erano certe sue teorie sullo scrivere per il cinema, bensì perché proprio mi piaceva quel tono pacato, colloquiale, ottimista, capace di spiegare al mondo quale fosse il modo di articolare quella magia sottile e indefinibile che si chiama "scrivere". Era un ottimista perché - a differenza di certi inutili e supponenti tromboni nostrani privi di talento, buoni solo a deprimere e a massacrare possibili concorrenti - spingeva tutti coloro che volessero farlo a scrivere, invogliava a mettere in gioco la propria anima, magari semplificando certi passaggi ma incoraggiando, comunque, a mettersi alla prova, a buttar giù idee, a regalarsi quegli attimi di assoluto godimento che solo la scrittura concede. Il suo libro chiudeva con questa frase: "*Scrivere è una responsabilità individuale: o lo fate, o non lo fate. Fatelo*".



Ecco, questa cosa proprio mi piaceva sentirmela dire. E credo di averla ripetuta spesso nei miei corsi – perché, al di là del risultato, è proprio il "piacere nel fare" ciò che conta, proprio questo mettersi in gioco con assoluta libertà, pieni di eccitazione, nell'attesa di un godimento che, in un modo o nell'altro, pure ci sarà. È chiaro che altri, assieme a lui e dopo di lui, hanno rinvigorito il sistema rendendolo più articolato, più utile, più preciso (il principe in questione è Robert McKee), ma Syd Field resta il divulgatore per eccellenza, colui che ha, in alcuni casi, formalizzato certi elementi strutturali meno visibili – e il *midpoint* resta un'interessante intuizione che, probabilmente, ha influenzato molti sceneggiatori e a permesso loro di penetrare più profondamente certe ambiguità della mente umana (il midpoint definisce il momento in cui la storia ci permette di cambiare punto di osservazione e ci offre una visuale meno pacifica, più articolata e profonda del racconto). Molti devono molto a Syd Field. E, forse, è grazie a lui che diventa stabile e riconoscibile la figura dello *screenwriting teacher*, una professionalità a metà strada tra lo scienziato pazzo e lo stregone carismatico: affascina la possibilità di trasmettere i misteri della scrittura quasi come se scrivere sfuggisse all'artigianalità dell'arte (è possibile insegnare a disegnare, a cantare, a suonare, a scolpire ma lo scrivere sembra – ingiustamente - venir meno a qualunque regola, a qualunque necessità articolata del fare…). La sua figura, quella di Syd Field, rimane intrigante proprio per questa capacità di far diventare l'insegnamento, a sua volta, un'arte, legata ai misteriosi fili del raccontare e del raccontarsi, del dire e dell'inventare, del rendere pubblico ciò che è così definitivamente intimo. Il suo primo manuale, pubblicato nel 1979, resta il punto d'origine al quale altri si legano e dal quale talvolta partono per articolare discorsi complessi: accanto al già citato McKee compaiono i nomi di Linda Seger, John Truby, Christopher Vogler… tutti americani, of course. Ma, a dirla tutta e per quel che ci riguarda un po' più da vicino, sono Aristotele, Orazio e gran parte di coloro che, nel vecchio continente, si sono interessati alla retorica, gli illustri predecessori che, puntualmente, questi studiosi amabilmente citano, per niente preoccupati dell'altisonanza dei nomi, della complessità che la filosofia, in un modo o nell'altro, regala. Syd Field rimane la porta preferenziale che apre ai misteri della narrativa, una porta necessaria da attraversare per chiunque voglia scrivere e per tutti coloro che, in qualche modo, pensano che sia possibile raccontare, condividere e rivivere le imprevedibili, sensuali e favolose dinamiche che rubano l'anima a tutti gli scrittori del mondo.



a cura di **Davide Di Giorgio**

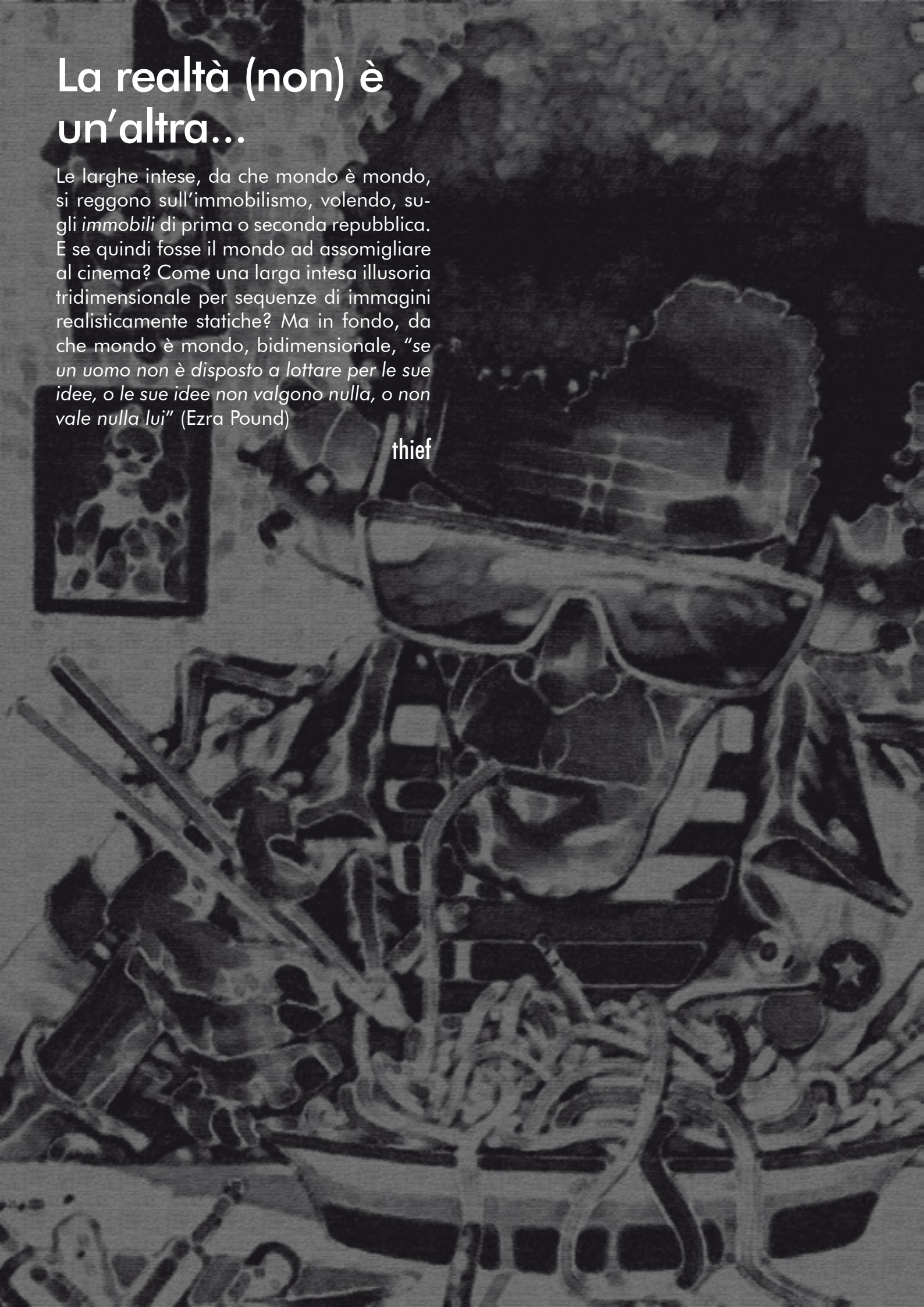
MARIO BAVA

IL ROSSO SEGNO DELL'ILLUSIONE

SENTIERI SELVAGGI

goWare

La realtà (non) è un'altra...

Le larghe intese, da che mondo è mondo, si reggono sull'immobilismo, volendo, sugli *immobili* di prima o seconda repubblica. E se quindi fosse il mondo ad assomigliare al cinema? Come una larga intesa illusoria tridimensionale per sequenze di immagini realisticamente statiche? Ma in fondo, da che mondo è mondo, bidimensionale, "*se un uomo non è disposto a lottare per le sue idee, o le sue idee non valgono nulla, o non vale nulla lui*" (Ezra Pound)

thief