

SENTIERI  
SELVAGGI

magazine

n. 11

febbraio/marzo 2014

Corpi e voci  
nell'era digitale

Mona Lisa  
cyberpunk





## EDITORIALE

5 Sotto la pelle

## CUORE SELVAGGIO

### MONA LISA CYBERPUNK

9 Scarlett Johansson – Il riflesso di Lei

14 Alone Together

18 L'alba dell'alieno

Il bi e il ba – Tra il fantastico e il reale.

Conversazione con Maurizio Nichetti

32 L'ultimo umano possibile

37 Nafragio con attore

41 Via le lame dal mio cuore

48 Il paradosso dell'attore sul red carpet

55 La giaculatoria

60 Oscar Pistorius non sogna pecora elettriche

63 I corpi che resistono

Fuori scena.

Conversazione con Andrea Cosentino



20



72



80

BERLINALE 64

Il centro

88

La domanda della felicità.

Conversazione con Michel Gondry



94

SPECIALE

ALL IS LOST

Il vecchio e il mare

96

All Is Lost... except for soul and body

99

Gravity/All Is Lost – Dissolvenze incrociate

102

Mano nella mano



107

SPECIALE

THE COUNSELOR

Il pubblicitario

110

Il diamante imperfetto

113

No Hay Camino



126

FACES

118

Harold Ramis. Io non scherzo mai - La comicità è un cosa seria

122

Philip Seymour Hoffman. Il ricordo di un amico

Resnais. Le strutture flessibili del cinema

132

John Goodman. The Big Man



## Sentieri selvaggi magazine

n.11 febbraio/marzo 2014

Bimestrale di cinema e tutto il resto...

### Direttore responsabile

Federico Chiacchiarì

### Direttore editoriale

[Aldo Spiniello](#)

### Redazione

Simone Emiliani, Carlo Valeri,  
Sergio Sozzo, Leonardo Lardieri,  
Pietro Masciullo

### Segretaria di redazione

Elena Caterina

### Hanno collaborato a questo numero

Francesca Bea, Chiara Bruno,  
Luigi Coluccio, Tonino De Pace, Luca  
Marchetti, Maria Vittoria Pellecchia,  
Guglielmo Siniscalchi

### Progetto Grafico

Giorgio Ascenzi

### Redazione

Via Carlo Botta 19, 00184 Roma.

Tel. 06.96049768

Mail redazione e amministrazione

[redazione@sentieriselvaggi.info](mailto:redazione@sentieriselvaggi.info)

[info@sentieriselvaggi.it](mailto:info@sentieriselvaggi.it)

Supplemento a

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

Registrazione del tribunale di Roma

n.110/98 del 20/03/1998

(edizione cartacea)

n.317/05 del 12/08/2005

(edizione on-line)

# Sotto la pelle

di [pietro masciullo](#)

Corpi trasmigranti o avatarizzati, si muovono su set immateriali o in dimensioni coalescenti, nelle infinite e programmabili possibilità di azioni e reazioni. Il cinema contemporaneo è sempre più popolato dalle ombre delle sue stesse ombre e sta percorrendo la *road to nowhere* tratteggiata dal sommo Monte Hellman in quel profetico e "invisibile" film del 2010. L'immagine, allora, configura la sua nuova presenza attraverso un'assenza (ma chi ama Joaquin Phoenix nel fuori campo di *Her?*), definendo i contorni della nostra attualissima solitudine "condivisa". Non abbiamo scampo allora: dobbiamo tornare a declinare ogni ragionamento in prima persona, diventare noi i *true detective* che interpretano il mondo attraverso i segni in frantumi di un Cinema che resiste. Perché quella cinematografica resta l'unica immagine-in-movimento che (facendo addirittura a meno del suo stesso corpo: la pellicola) riesce ancora a farci sentire un *oltre* nel visibile. Riesce ancora a *parlare* di noi.

Questo numero 11 di Sentieri Selvaggi Magazine, pertanto, nasce dalla fertile e (in)consapevole proliferazione di molte riflessioni tentate e discusse nel precedente: dopo lo "sguardo 2.0" del numero 10 non potevamo che interessarci a "corpi e voci nell'era digitale". L'attore. Ma questo è stato solo lo spunto iniziale, il clic, la semplice password da inserire, per poi *navigare* liberamente e far trovare a questi discorsi una loro *selvaggia* coerenza interna nelle libere associazione di chi li legge e li ri-pensa. Proprio come nella magnifica "conversazione animata" con Noam Chomsky che ci regala l'imprescindibile Michel Gondry. Del resto, pensateci un attimo: riflettere sullo strettissimo presente (e sulla tanto strombazzata mediatizzazione dell'esperienza) attraverso il vecchio e amatissimo medium Cinema, comporta evidentemente margini di ri-

schio molto alti. Ma sono proprio il rischio e l'amore (*Is the Man Who Is Tall Happy?*) a rendere sensata una riflessione critica che non si limiti solamente all'imbalsamazione di un linguaggio cronicizzato.

E allora: nell'*all is lost* del cinema contemporaneo, costretto a una nuova *gravity* per poter (r)esistere, è ancora il vecchio sguardo da ghepardo famelico di Ridley Scott che ci regala frammenti improvvisi di nuove strade. Persino di nuove narrazioni. E non è un caso che proprio Monte Hellman [ripeta imperterriti](#) in tutti i social network che frequenta: "*The Counselor* è il miglior film americano dell'anno". Scott ed Hellman, le superfici e le profondità, che pazzo e sublime connubio: l'avreste mai immaginato 30 anni fa?

E allora: *no hay camino* come scrive Aldo Spiniello. *Chi sta mentendo l'immagine o la parola?* domanda Sergio Sozzo. Insomma siamo veramente retrocessi al doppiaggio dei sentimenti, ammonisce provocatoriamente Maurizio Nichetti nella nostra intervista esclusiva? Partiamo ancora dal corpo. Un corpo non più mu-

tante come nei cronenbreghiani anni '80 e nemmeno scarto-pulp come nei tarantiniani anni '90, bensì corpo come dato intercambiabile e simulacro messo in potenza. Ma perché partire proprio da Scarlett Johansson? Forse perché ci è rimasta negli occhi e sotto la pelle quell'impresionante ultima sequenza di *Under the Skin*, con un corpo alieno e perturbante bruciato barbaramente sulla neve. Un puro involucro, una corteccia inorganica, che risucchia inesorabilmente l'umano nel nero assoluto dell'immagine vuota. Il corpo dell'aliena Scarlett resta però tatuato nella nostra retina, sopravvive nel nostro sguardo, e da vera Mona Lisa Cyberpunk il suo film successivo non poteva che essere *Her*. Dalla morte all'amore. Una voce sintetica che prorompe da un "oggetto" e ha l'ardire di farsi "soggetto", imponendo con rauca e sensualissima presenza un'umanità tangibile. Insomma: se persino l'amore è diventato uno schermo nero... allora siamo solo noi spettatori a doverlo sentire e immaginare di nuovo. Buona lettura.

# sempre



# cinema





# Mona Lisa cyberpunk

*Corpi e voci  
nell'era digitale*

# Scarlett Johansson

## Il riflesso di Lei

di chiara bruno

**Carnefice e vittima, languida e inquieta, minuta e ingombrante, sempre riflesso di aspettative fantasie illusioni delusioni, sempre colpevole di un ineluttabile peccato di umanità**

Riflessi sulla pelle. Nel videoclip dei francesi The Teenagers, che con spirito coerentemente adolescenziale dedicano alla diva Scarlett un brano quasi omonimo – [Starlett Johansson](#) –, compendio didascalico-amoroso di dettagli biografici & aneddotica sentimentale. Sulle rime semplici e banali di questa bibbia profana, solo un corpo di donna che diventa il letterale proiettore della loro ossessione: scorrono e si deformano le sagome maschili riprodotte sulla sua schiena nuda. La ragazza sullo schermo è un'altra attrice, ma l'immagine è sorprendentemente (inconsiamente?) illuminante: motore e fine unico della traccia musicale, questa lanterna magica dalle forme sinuose comprime in una manciata di minuti il senso dell'attrice Scarlett Johansson. Interprete come *tramite*, illustrazione carnale di drammi che si sfogano sulla superficie accogliente e levigata della sua pelle ed esplodono da un'altra parte, negli angoli dell'inquadratura che lei sembra sempre riempire e traboccare: con la silhouette della pin-up retrò e lo sguardo

appesantito di vissuto ineffabile eppure percepibile, Scarlett non è la *storia che ci raccontiamo*, e pure gli spot dei profumi, che da contratto eternano il sentimento del Sogno, l'ammantano di una malinconia quasi tragica, di una patinata nostalgia nei confronti di un'altra vita. A trent'anni, la Johansson indossa i segni di un passaggio e di un passato. Ha dato al cinema più di un corpo da vestire e spogliare, *Lei* di Spike Jonze dimostra finalmente che è prima di tutto un corpo su cui fantasticare: la sua Samantha, voce scelta femminile da Theodore/Joaquin Phoenix, nasce da un generatore automatico di domande generiche e si sviluppa nella forma dannatamente perfetta della possibilità. Perché l'amore si nutre d'immaginazione centripeta e miope, plasmata e rimodellata sul nostro ego e sulla nostra esperienza, scolpita sull'orizzonte autentico e svilente di conquiste e sconfitte squisitamente personali. Scarlett/Samantha è un sistema operativo incorporeo e un proiettore di balsamiche visioni a misura d'uomo emotivamente



fallimentare, fantasie antiaderenti alla botta della realtà futuristica ma così contemporaneamente velleitaria ambientata a Los Angeles e ricostruita a Shanghai: un grande piccolo mondo di superfici specchiate, in cui l'unico *documentario* innovativo concepibile è la ripresa a rullo continuo di un essere umano in fase REM. Il congegno dell'amore perfetto si disinnescava quando il sistema si espande, quando l'immagine elude i confini della somiglianza, quando lo specchio rassicurante del sé si rompe e i vetri si spargono tutt'intorno. L'emancipazione del sogno è la dimensione di un nuovo, antico naufragio: Samantha non può più vivere nel libro di Theodore perché ha conosciuto gli spazi bianchi tra le lettere, perché *il passato è una storia che ci raccontiamo* e il futuro è appannaggio di chi contempla l'ipotesi eccitante e respingente della trasformazione, della crescita, dell'Altro. Scarlett Johansson è forma sempre in divenire, fin dall'età passibile di oscillazioni tra l'adolescenza sgualcita ([Una canzone per Bobby Long](#), dove la sensuale ambiguità diroccata di New Or-

leans è il paesaggio naturale della sua figura rabbiosa e incerta) e la maturità dolentemente frustrata ([Lost in Translation](#)) o entusiasticamente curiosa (il tris alleniano). L'abbraccio (im)possibile tra il principio di piacere e l'istinto di realtà è la corrente che percorre tutta la sua carriera. Declinata in commedia, dramma, teen movie, videoclip (quello, bellissimo e infiammabile, scritto da Nick Cassavetes per Justin Timberlake, dove Scarlett è la cortigiana voluttuosa, tediata e persa di una ipnotica reggia circense), lei è la voce dissonante di un conflitto interiore. La ragazza bellissima che sorride a labbra inumidite schiudendo cataclismi, parla con la raucedine incendiaria di una che s'è bruciata tante volte eppure accende un'altra sigaretta, sul filo di una rete da ping pong che diventa vischiosa ragnatela, sull'uscio di una porta che non chiude mai prima che si spalanchi sul baratro. Scarlett carnefice e vittima, languida e inquieta, minuta e ingombrante, sempre riflesso di aspettative fantasie illusioni delusioni, sempre colpevole di un ineluttabile peccato di umanità. Perché la

carnalità che buca e puntualmente eccede lo schermo è la sua dannazione eterna, il gancio inevitabile e fatale con la terra, la promessa formulata con gli occhi e con il corpo di andare fino in fondo non importa il prezzo. Invischiata in triangoli dove le altre punte sono temperate dalla cieca mania di vincere – *The Prestige* –, è la donna che semplicemente ama, che per amore e solo per amore tradisce, che per vanità altrui viene barattata al costo di un trucco, in cambio di un libro di effetti speciali. Nel quadro/quadrato firmato Woody Allen, è il lato apertamente scoperto: appassionata e volubile, infantile e indomita esploratrice degli angoli più affollati e meno confortevoli di una relazione, sposta l'asse del suo desiderio istintivo assecondando i venti soffiati dagli altri. [Vicky Cristina Barcelona](#) la infila tra l'amica assennata protagonista della sbandata vacanziera e la città filtrata di giallo caramellato che seduce e

sconquassa: Cristina scatta le fotografie e s'illude di cogliere l'anima, mentre la camera oscura è solo l'ennesima scatola magica che tradisce le sue migliori intenzioni. Eternamente *Lost in Translation*, perché non c'è abbastanza spazio per viverla tutta nel tempo di un film. Sofia Coppola l'ha ripresa in attimi sparsi durante una settimana allungata dal torpore dell'insonnia e del whisky: istantanee di pochissime parole e tantissimi sguardi, riflessi nei finestrini di un grattacielo, sulle pareti specchiate di un ascensore, sul cubo trasparente di una stanza-karaoke. Piedi nudi sul cornicione e occhi che rimbalzano carichi di interrogativi irrisolti dall'esterno all'interno: caos di lenzuola accartocciate e correlativo visivo di un vuoto di aspettative, ancora, da riempire. Scarlett/Charlotte, la moglie bambina e la donna incompleta, quella che smonta senza arroganza l'ignoranza degli altri e ignora con malcelato sconforto ciò che





sarà: la protagonista femminile di *Lost in Translation* è l'essenza più pura della possibilità, inafferrabile prima di tutto a se stessa e comprensibile solo alla sbarra di un rapporto - scompensato quello col marito pragmatico e impegnatissimo Giovanni Ribisi, teneramente sospeso quello col nuovo amico Bill Murray che, come lei, è un ospite di giornate troppo lunghe da diluire. Stesa sul letto di lui, accoccolata come un animale che monopolizza lo spazio perché si sente a suo agio e non perché reclama carezze, la Johansson è esposta e frangibile. Sul cornicione che separa la città coi suoi neon stordenti e la camera d'hotel coi suoi manuali di auto-scoperta da ascoltare in cuffia, amaramente consapevole della propria incompiutezza. Stupisce che anche nelle sue manifestazioni più superficiali o stilizzate – il cliché della bionda puritana nella prima regia dell'amico Joseph Gordon-Levitt, *Don Jon*, il ruolo-manifesto di predatrice sognatrice nel corale & chiarificatore *La verità è che non gli piaci abbastanza* –, si confermi inadatta alla vita reale, in palese contraddi-

zione con la promessa di perfezione suggellata dalla sua bellezza piena e carica. Pure quando impersona la giovane conformista che proietta l'amore sul poster di *Titanic* appeso alla porta della stanzet-



ta rosa, all'impatto con l'iceberg della porno-dipendenza si sgretola, ribadendosi la ragione in un immaturo, autistico processo autoassolutorio. Anche se inchiodata alla sagoma elettrizzante e sexy dell'insegnante di yoga svampita e ammalatrice, cade per il pretendente più vile e superficiale, e miseramente fallisce. Finisce sempre per comprometersi e scottarsi, probabilmente perché si avvicina troppo. Talvolta ne muore – in [Match Point](#) la fortuna le volta le spalle, sarà che il suo personaggio d'attrice fallita e amante impulsiva non l'aveva mai interpellata, affidandosi piuttosto all'istinto sincero e rovinoso. Se non uccide fortifica, e Scarlett Johansson sembra portare impressi sulla pelle i marchi a fuoco delle storie incenerite, al punto che l'immagine della sua schiena opalescente e segnata in [The Black Dahlia](#) cortocircuita spontaneamente con la foto diffusa in rete dove sfoggia il tatuaggio fresco d'inchiostro a forma di ferro di cavallo. C'è scritto *Lucky You*, e più che un gesto apotropaico pare

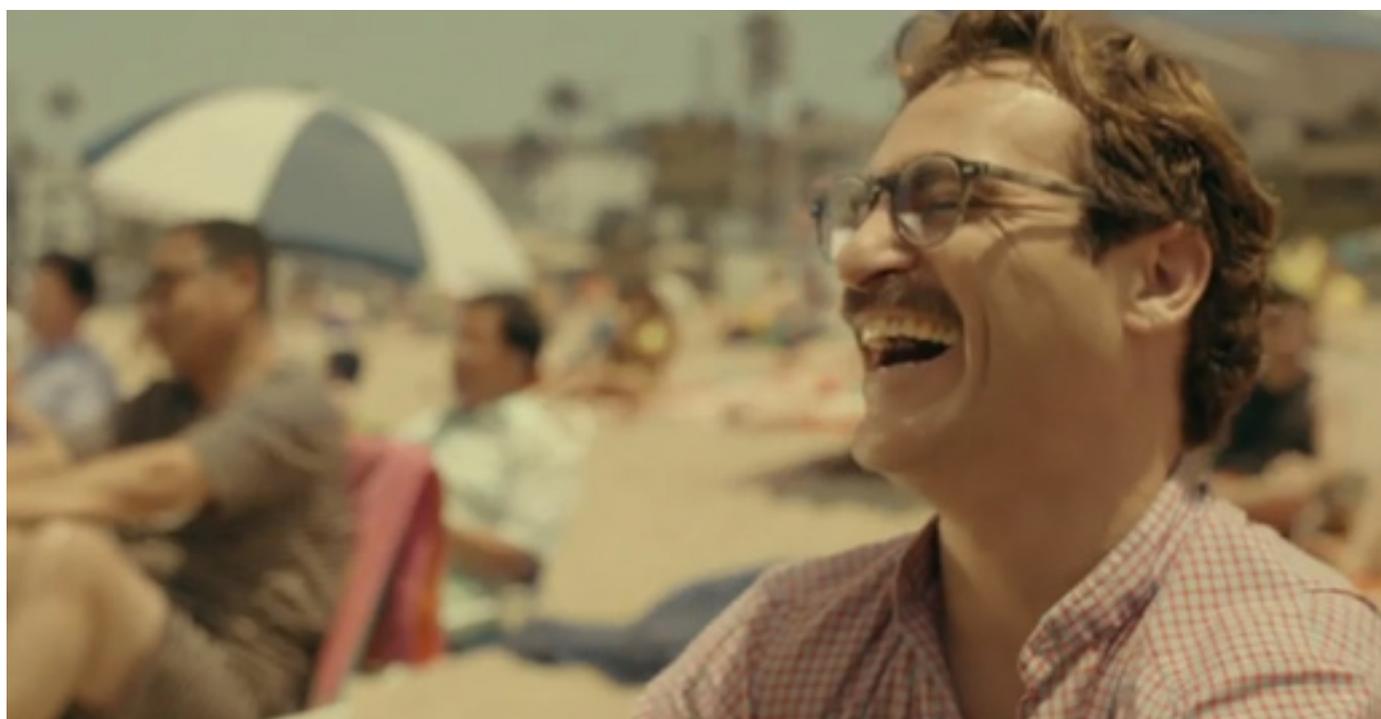
un monito, una sorridente dichiarazione d'indipendenza: la pancia arrossata come una tela arricciata dall'ago, il disegno sembra realizzato da un bambino con scarsa attitudine artistica ma contemporaneamente rivendica il diritto a proiettare immagini brutte, sgradevoli o, semplicemente, mediocri. Quando le hanno chiesto perché avesse scelto una decorazione permanente così "da galera", ha risposto soltanto che la faceva felice. Forse le cose sono più semplici di quanto appaiano.



# Alone Together

di federico chiacchiarri

*Liberato dalla ingombrante presenza delle sceneggiature di Charlie Kaufman, Spike Jonze ci regala un amaro, amarissimo ritratto di come siamo diventati, nell'era della riproducibilità tecnica delle emozioni*



**"Perche le persone non bastano più?"**  
Sherry Turkle, *Insieme ma soli*

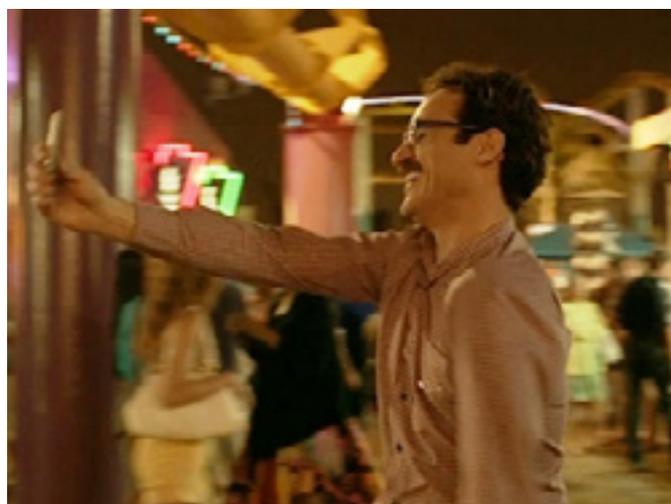
L'amore è uno schermo nero. Almeno è così che Spike Jonze, finalmente (di nuovo) libero dalla ingombrante presenza delle sceneggiature di Charlie Kaufman, lo rappresenta. Puro luogo di essenze, di incrocio di emozioni e parole, spazio aperto/chiuso, crocevia non più di sguardi ma di scie interiori, (quasi) come se non ci fosse più bisogno dei corpi, ma solo delle anime. Già, i corpi. In un cinema americano che sembra aver ritrovato

fiducia nella centralità del corpo (ancora [Gravity](#), ma anche quello di McConaughey di [Dallas Buyers Club](#), per esempio), ecco che arriva un film che invece ci parla della "sparizione del corpo". O meglio della sua sostituzione con una sorta di corpo 2.0, qualcosa che scavalca i confini della pelle, delle ossa, del sangue, e ci ridireziona verso un'umanità proiettata in una introspezione totale, tra corpo e macchina, dentro le linee tracciate da

quel processo di “promiscuità tecnologica”, di cui parla con grande lucidità la psicologa [Sherry Turkle nel suo libro in esergo](#).

*Her* ci parla di un futuro vicinissimo, proprio dietro l'angolo. Theodore (Joaquin Phoenix, capace di sostenere per tutto il film lo sguardo ossessivo della macchina da presa) è un uomo sensibile e colto, capace di scrivere delle meravigliose “lettere scritte a mano” che la società per cui lavora rivende a un pubblico che ha sempre meno tempo per scrivere. Ma se nella vita professionale la sua sensibilità si rivela vincente, nella vita privata è tutta un'altra cosa, ed ha perso la donna della sua vita, Catherine (Rooney Mara, icona perfetta del dolore pre-tecnologico, già in [Social Network](#)) dalla quale sta per divorziare. Nella sua solitudine metropolitana Theodore è accompagnato dalla tecnologia, che lo aiuta nel lavoro ma anche nel suo tempo libero, mentre i nuovi ten-

tativi di approcciarsi al femminile si rivelano fallimentari. Ma un giorno scopre l'esistenza di un nuovo Software che permette di allacciare una relazione direttamente con un Sistema Operativo, di tipo ultramoderno. Un'intelligenza artificiale sì, ma capace di implementarsi quotidianamente, non soltanto attraverso l'esperienza della rete e dei metadati, ma anche delle conversazioni ed emozioni che si rilanciano con il suo utente. E qui inizia





questa "nuova storia" con "Samantha" (voce di Scarlett Johansson, altra icona perfetta, già "puro involucro" nell'inquietante *Under the Skin*), che sempre più lo avvince, e lo cattura completamente.

Jonze si diverte a mostrarci un'umanità (siamo noi) ormai intenta a parlare da sola con dei dispositivi tecnologici, uomini e donne che si sfiorano l'un l'altro, mentre sono intenti a parlare con un "altro mondo", umano o puramente tecnologico che sia. Ecco che *"la tecnologia ridisegna i confini tra intimità e solitudine"*, siamo soli perché incapaci di stabilire delle relazioni durature con l'altro, *"insicuri delle relazioni e ansiosi nei confronti dell'intimità, cerchiamo nella tecnologia dei modi per instaurare rapporti e allo stesso tempo proteggerci da essi"*. Theodore e Samantha, e il genio folle di Spike Jonze, vanno però oltre le acute riflessioni della studiosa di Brooklyn (*"I robot sociali fungono sia da sintomo sia da sogno: nel primo caso promettono un modo di aggirare i conflitti sull'intimità, nel secondo esprimono un desiderio di relazioni con un limite, un modo per essere insieme, ma soli"*), perché Her non

si offre come strumento di critica sociale o analisi antropologica delle mutazioni ormai avvenute nell'umanità. Certo è anche questo ma le "teorie sulla tecnologia" restano sullo sfondo, perché il cuore della storia resta l'amore tra Theodore e Samantha, osservando *"la loro relazione come se fosse tra due esseri umani"* (parole del regista). E qui il doppio salto carpiato è davvero oltre....

*"Le persone deludono, i robot no"*, racconta la Turkle, il cui libro sembra quasi aver ispirato il regista, ed è proprio quello che vive Theodore, deluso dalle relazioni (tranne che con l'amica di sempre, interpretata da Amy Adams – terza icona femminile di un casting perfetto – che vivrà anche lei lo spettro della separazione e l'amicizia felice con un altro essere digitale), e finalmente felice di un rapporto dove l'altro da sé gli appare così dolcemente perfetto, intelligente e curioso, sensibile e ironico, ma mai pesante, pressante, stressante, o semplicemente... stanco. No, Samantha non ha un corpo, solo dei bit. Ma la sua essenza non impara solo nozioni e dati, ma anche le emozioni. E capisce che vorrebbe avere un

corpo da dare al suo amante (la scena più straziante del film, quando Samantha "usa" il corpo di una ragazza disponibile per "darsi" a Jonathan). Il risultato è deludente. Il corpo è "altro" da Lei. Ma il problema non è "la mancanza di corpo", la relazione funziona e Theodore riesce persino a condividerlo con i suoi amici (ma non con la ex moglie, che ne mette a nudo le sue incapacità relazionali). Dove esplode il conflitto nelle relazioni tra umani e intelligenze artificiali, allora? Forse nelle "ansie da connessione" e la paura di perdere l'altro per un "incidente tecnologico"? No. Troppo semplice. *"Samantha è stata progettata per evolvere"*, spiega il regista *"e una volta che si mette in moto non c'è limite a dove può arrivare né a quello che può diventare..."*. Come evidenziava già Spielberg in [A.I.](#) il "corpo tecnologico" entra in crisi nel momento in cui l'evoluzione lo spinge nelle dinamiche delle relazioni umane, a tal punto da "diventare umano". E se diventa umano, per Theodore, non c'è più scampo...

*Her* è un amaro, amarissimo ritratto di come siamo diventati, nell'era della riproducibilità tecnica delle emozioni. L'altro non ci basta più, oppure è semplicemente "troppo". Come se l'amore non avesse più scampo nell'eccesso di informazioni e comunicazioni dentro cui viviamo costantemente. E alla fine, dolcemente, non ci resta che abbandonarci, lasciarci andare a osservare il tramonto, con la persona alla quale non dobbiamo chiedere altro che una dolce e meravigliosa, disinteressata amicizia.... *"e sparisca l'insano Amore senza Amicizia, e Luce d'Amicizia si spanda sul mondo"* (Alberto Savinio, Nuova Enciclopedia).

**Interpreti:** Joaquin Phoenix, Scarlett Johansson, Rooney Mara, Amy Adams, Chris Pratt

**Distribuzione:** Lucky Red

**Durata:** 125'

**Origine:** USA, 2013



# L'alba dell'alieno

di carlo valeri

*Film disturbante non tanto (o non solo) per la cupa visione sul mondo che ne deriva, quanto per la messa in crisi di un intero statuto dell'immagine e del linguaggio filmico. Il set e il corpo della Joahnsson sprofondano in un oscurità senza fine*

Non sembra esserci speranza alcuna nel terzo film dell'inglese Jonathan Glazer (fischiatissimo in sala all'anteprima veneziana) tratto dall'omonimo libro dell'olandese Michel Faber. Il regista di [Birth - Io sono Sean](#) firma quasi un riadattamento dark al femminile de *L'uomo che cadde sulla terra* di Nicholas Roeg, ma cupissimo, che fa davvero poco per farsi piacere. Il segreto per una possibile via di fuga risiede probabilmente in un nuovo sentire. Nella formulazione di rinnovati parametri con cui modellare il cinema e i corpi che ne fanno parte. Il glaciale alie-

no di Scarlett Joahnsson prende vita dal nero pece di uno sfondo dagli illimitati punti di fuga. Dall'assenza di suoni a improvvise vibrazioni, punti luminosi, fasci di luce che generano una retina. Nasce l'apprendimento con una voce che sillaba parole per un nuova forma di comunicazione: *feel, fear, film, cell*.

L'alba dell'alieno per Jonathan Glazer coincide con un ri-nascita del cinema. Tanta roba. Forse troppa. Di certo *Under the Skin* disturba e mette a disagio non tanto (o non solo) per la visione del mondo che ne deriva, dove morte e so-





praffazione paiono come eventi ineluttabili a prescindere dalla presenza o meno di questi extraterrestri venuti sulla terra, quanto per la messa in crisi di un intero statuto dell'immagine e del linguaggio filmico. Glazer riformula in parte tematiche già affrontate dall'Andrew Niccol di *The Host* per alimentarle con una visionarietà disturbante, monocromatica, a metà strada tra realismo e video arte. Realizza più un horror che un film di fantascienza, con la suspense dettata soprattutto dalla fragilità delle cellule (prima umane, poi extraterrestri) a contatto con l'altro. La sconfitta dell'esistere è dettata dall'ineluttabile vulnerabilità dell'incontro tra noi e loro.

E così su un furgone l'alieno-Scarlett aborda i passanti come una squillo alle prime armi. Irrigidita in una purezza distaccata, fanciulla, priva di morale si porta via i suoi esseri umani, immergendoli in un liquido amniotico senza fondo. Finalmente (e veramente) *into the darkness*. Fin quando qualcosa nel meccanismo si inceppa. Come fosse un organismo infettato dai rumori e dalla luce della vita

terrestre cade, fugge, prova a reinventarsi umana, ama. Una volta entrata nella normalità di questo mondo il corpo della Johansson non può allora che sprofondare in quella stessa oscurità delle sue vittime. L'uomo si riprende la propria rivincita togliendole la pelle e bruciandole il corpo. Così, senza l'alieno, il mondo torna alla sua condizione iniziale, le ceneri del corpo dall'oscurità approdano finalmente alla luce bianca del cielo, unico punto di fuga di un film claustrofobico e spiazzante. I resti carbonizzati risalgono verso l'alto per poi ricadere sotto forma di acqua e mantenere così il ciclo degli elementi. La rigenerazione continua a compiersi davanti ai nostri occhi e oltre. Per quelli che restano e quelli che muoiono cambia poco.

**Interpreti:** Scarlett Johansson, Paul Brannigan, Robert J. Goodwin, Krystof Hadek, Scott Dymond

**Distribuzione:** BIM

**Durata:** 108'

**Origine:** Gran Bretagna, 2013

# Il bi e il ba

## Tra il fantastico e il reale

*Conversazione con  
Maurizio Nichetti*

a cura di aldo spiniello e sergio sozzo



Autore, regista, attore, sceneggiatore, tra cinema e Tv, live action e animazione. Corpo e icona, sempre sospeso tra l'artificio e la finzione e lo sguardo sul mondo. Maurizio Nichetti ha attraversato l'industria dello spettacolo in lungo e in largo, con la lucida consapevolezza dell'importanza delle nuove tecnologie, ma anche con l'umanità profonda dei suoi personaggi e delle sue storie. Lo abbiamo chiamato per ragionare sul

cinema di oggi, sulle trasformazioni in atto, tra digitale, virtualità, sparizioni e apparizioni. E ci ha risposto con la sua passione, regalandoci uno sguardo a 360 gradi.

**Partiamo da *Her*, il premio alla Johansson al Festival di Roma, la sua "scomparsa" definitiva nella versione italiana con il doppiaggio della Ramazzotti. A cosa ti fa pensare questo**

### “caso”?

Più che emblematico dello stato delle cose nella tecnologia, mi sembra sia emblematico dello stato delle cose nei festival. Secondo me lo sbaglio, all'origine, è dare un premio a una voce. Come se si trattasse di un premio radiofonico, non cinematografico. Dire che una voce può vincere in un concorso il premio come miglior attrice, significa dire che uno può recitare anche alla radio e vincere l'Oscar per la migliore interpretazione. Questo è un modo d'intendere la recitazione, ma non è cinema. Già quando avevo sentito che avevano premiato una voce, mi era sembrata molto strana come cosa. Poi noi, ovviamente, siamo abituati al doppiaggio, quindi, arriviamo all'assurdo che l'attrice premiata del Festival di Roma non arriva neanche nelle sale italiane. Ma l'assurdo è un po' all'origine. Poi il fatto che un attore oggi possa

essere pagato o solo per dare voce a un personaggio virtuale, o addirittura per la motion capture, che cattura le emozioni del volto, la recitazione del volto, questo è un altro discorso. È vero che queste tecnologie permettono di avere dietro a dei personaggi virtuali, a dei personaggi disegnati o comunque ricostruiti al computer, delle sapienze recitative equivalenti a quelle di un doppiatore di voci. Per cui si possono immaginare premi appositi, come ce ne sono anche in Italia per il doppiaggio.

**Ma aldilà dei premi, delle provocazioni, non ti sembra che questo caso rappresenti un po' il punto limite di una progressiva scomparsa del corpo dell'attore, della fisicità dal centro dell'immagine cinematografica?**

No, in realtà stavo dicendo quasi il contrario. Dicevo, nel momento in cui un at-





tore può dare un'interpretazione anche corporale, donare la sua mimica, le sue emozioni facciali a Shrek, oppure a un personaggio di Avatar, ecco, in quel caso esiste un nuovo profilo professionale, che è il doppiatore di sentimenti. Questo è un mestiere che non è mai stato preso in considerazione fino ad oggi. Finora si è solo pensato al doppiatore di voci. Oggi si arriva a qualcosa di più, alla professione dell'interprete che presta la sua sapienza recitativa, la sua mimica facciale, la sua esperienza di attore consumato a un personaggio che può essere un pinguino. Si configura una professione nuova, il doppiatore di sentimenti.

**Che implica tecniche diverse, stili diversi di recitazione?**

Assolutamente.

**E che, secondo te, può correre parallela alla professione d'attore "classica" o è destinata a soppiantarla, in qualche modo? Cosa accadrà nelle scuole di recitazione?**

Secondo me una scuola deve insegnare a recitare. E per recitare, nella migliore

accezione del termine, serve voce e volto. Cioè la battaglia voce e volto sarebbe una battaglia di civiltà.

**Mentre guardavo *Her*, non potevo fare a meno di pensare a *Il bi e il ba*, a Frassica che ha questo idolo televisivo, quest'amore per Maria Giovanna Elmi. Ma la Elmi, nel finale, compare "in carne e ossa"...**

Attenzione, compare, ma lui non la riconosce.

**Certo, non la riconosce, perché ormai non siamo più capaci di distinguere l'immagine dalla realtà...**

Perché tu conosci solo il virtuale, conosci solo l'immagine. Fuori da quel contesto, è come se tu incontrassi - può succedere certe volte - uno che hai sempre visto come portiere di notte, come negoziante. Lo vedi una volta fuori dalla sua divisa, dal suo ruolo e non ti ricordi più dove lo hai conosciuto.

**Ma in *Her* non c'è più neanche l'illusione che quella voce, quel sistema operativo, possa farsi persona in**

**carne e ossa. È come se ormai fossimo costretti ad accettare l'assenza dell'altro.**

Lì t'innamori di una voce... Ma innamorarsi di una voce è un po' come innamorarsi di una serie di lettere, di uno scambio epistolare. E la letteratura è piena di questi fenomeni. Addirittura, in *Cyrano* ti innamoravi attraverso le liriche che ti suggeriva uno dietro un angolo. Questo appartiene all'immaginario dell'innamoramento da sempre. Non vedo questa grande stranezza, se non il fatto che quella della Johansson sia stata considerata una performance interpretativa cinematografica. Io ho fatto *Volere volare* dove una donna si innamorava di un cartone animato. Mi sembra normalissimo. Non lo trovo strano. Trovo più strano che le tecnologie diano sempre di più all'umano un ruolo da backstage. Questo lo trovo clamorosamente nuovo. Cioè tu potresti fare un film, dove tutto il cast di attori è solo un megacast che doppia i movimenti e le voci di quelli che poi stanno sullo schermo.

**Rischiamo magari di andare verso un cinema "non più umano"?**

Non credo tanto a questo. Credo che stiamo andando verso un cinema dove l'umano è trasmesso a qualcosa di virtuale, come a un burattino. Il teatro dei pupi è il massimo dell'umanità, perché si basa sui dei canovacci molto forti emotivamente, su delle storie, degli intrecci, degli amori. Era un teatro di emozioni, però si trattava di pezzi di legno manovrati da burattinai. Il cinema sta diventando un po' come un teatro dei pupi: quelli che vanno sotto i riflettori, davanti la macchina da presa, sulla pellicola o sul digitale saranno sem-

pre più pupi virtuali, manovrati da burattinai. Nessuno potrà comunque prescindere dal mestiere dell'attore, perché si ha bisogno di qualcuno che trasmetta l'emozione con la recitazione. In realtà, si è capito da un po' di tempo che quelli che sono morti veramente sono i disegnatori, gli animatori. Perché con questo tipo di tecnologie, ormai le animazioni tradizionali e tutta una generazione di animatori a disegno passano in secondo piano. Infatti, se tu ci fai caso, tutti i cartoni animati hanno perso quelle dilatazioni fantastiche che avevano i film dell'epoca d'oro, i Tex Avery, i primi Walt Disney, Tom e Jerry, Wile Coyote. Lì c'erano delle esasperazioni nella gag che facevano ridere perché l'occhio saltava fuori, perché la lingua cadeva a terra, perché il personaggio veniva schiacciato... Tutto queste cose non ci sono più. L'animazione tende sempre di più a riproporre il reale.

**Questa mi sembra la questione centrale. Tu hai sempre fatto un cinema in cui il fantastico invadeva il reale. Ma hai sempre tenuto ben distinti i due piani, l'artificio, l'invenzione da un lato, e la realtà dall'altro. Ora, invece, mi sembra che tutto quest'apparato tecnologico spettacolare serva a rafforzare sempre più l'impressione di *realismo* del racconto. Penso a *Gravity*, ad esempio.**

Infatti, quando ho visto *Gravity*, sono rimasto fulminato per i nuovi scenari che rappresentava. Ma a qualcun altro è passato inosservato. Qualcuno addirittura ha detto "ah un film noioso, tutto in una capsula", non ha capito la novità. Quando poi il film ha preso sette Oscar per tutti gli effetti speciali, la miglior regia,



la miglior fotografia, allora vuol dire che avevamo ragione noi. Si tratta di un film che rappresenta un gradino oltre, che fa avanzare la tecnologia all'interno del linguaggio cinematografico. E guarda che la fa avanzare, soprattutto, perché è un 3D che non ti dà fastidio, che finalmente non ti fa venire la nausea, il mal di testa, non ti appesantisce gli occhi. E se tu vedi una donna sospesa in una capsula spaziale e basta, ma la vedi benissimo, vivi veramente come in assenza di peso. E questa è la bellezza di quel film, l'aver fatto passare in secondo piano il fatto che era tutto finto.

**Ma non avverti il rischio che tutto questo profluvio di mezzi tecnici avanzati sia esclusivamente utilizzato per un modo di raccontare "vecchio", conservatore quasi?**

Io credo che il cinema, da quando l'hanno inventato, dai film di Méliès e dei Lumière, non è mai cambiato, dal punto di vista delle emozioni. Cioè il cinema, quindi una storia, un personaggio, un protagonista, deve emozionare. Se non emoziona, è un brutto film. Detto que-

sto, prima di imparare a emozionare con nuove tecnologie deve passare del tempo. Ad esempio, ci si era abituati al bianco e nero e al muto, poi quando è arrivato il sonoro si sono inventati i film musicali, ma non è detto che emozionassero, perché erano film un po' meccanici. Quando è arrivato il colore, il technicolor, magari ci siamo trovati di fronte a film meno belli di quelli in bianco e nero precedenti. Per riuscir a utilizzare il colore e il sonoro in maniera emozionale, gli autori hanno dovuto maturare queste tecnologie. Lo stesso è successo per i Jurassic Park. Quando abbiamo visto i primi dinosauri era meraviglioso, poi per anni abbiamo visto solo film coi mostri. Fino a quando non è arrivato il Gollum, che è un mostro virtuale, ma che ti emoziona.

Per esempio, in un'intervista di qualche tempo fa, Spielberg e Lucas hanno detto *"i videogiochi hanno un limite oggi, perché sono solo una copia dei film d'azione"*. Ma quando i videogiochi riusciranno a impadronirsi dei generi cinematografici, il giallo, la storia d'amore, la commedia, saranno interattivi all'interno di un

campo emozionale che oggi si basa solo sull'adrenalina dell'azione. Questo già sta un po' accadendo. Pensa ai videogiochi di calcio, se tu guardi le ultime versioni, i calciatori hanno reazioni umane, tu puoi scegliere come farli gioire, esultare, abbracciare i compagni, ci sono addirittura le arrabbiate, i gesti di stizza contro l'arbitro. Finalmente rendono quello che nel calcio è la parte emotiva.

### Ma tu come vivi...

Io vivo male per un motivo semplice, che noi di tutte queste cose parliamo per sentito dire e perché vediamo il cinema americano. Ma non possiamo fare questo cinema. Io fino al 1990 - purtroppo ormai son tanti anni fa - se vedevo *Roger Rabbit*, mi mettevo in competizione e potevo fare *Volere volare*. Oggi, se vedo *Il Signore degli Anelli*, non mi posso mettere in competizione con nessuno.

### Ed è una questione di dimensione, esclusivamente economica?

È una questione di dimensione, d'industria, perché tu *Il Signore degli Anelli* non lo fai solo perché sei un artigiano di genio, lo fai perché hai la forza commerciale di mettere in piedi una trilogia o sei film, che ammortizzano gli investimenti che hai fatto.

**Mi sembra che in questa democratizzazione del mondo 2.0, in cui tutti possono essere produttori d'immagini, il cinema mainstream americano stia alzando il tiro, mettendo in campo strumenti tecnici sempre più avanzati, conoscenze tecniche sempre più specifiche. Come se fosse l'unico modo per marcare la distanza rispetto a ciò che non è cinema.**

Il problema è proprio questo, che il cinema deve sempre emozionare e stupire per avere un pubblico. La televisione ha reso normale il film realistico, ha reso normale la fiction, come dire, la cronaca quotidiana, il documentario... per cui tutte queste cose ce le hai in casa su cen-



to canali televisivi. Se vai al cinema, su grande schermo, devi essere emozionato da qualcosa di diverso. *Gravity* non lo puoi vedere in televisione. Io non ne faccio una questione di cultura o di bravura o di creatività. È un motivo di budget, in Italia noi possiamo fare solo fiction, possiamo fare solo film realistici corali.

**Allora, secondo te, quella indicata dal cinema americano "tecnologico" è destinata ad essere l'unica strada del futuro?**

No, dico solo che per stupire un pubblico che ha in casa cento canali televisivi, devi far qualcosa di diverso dalla fiction. Tu puoi fare anche un film come *Dallas Buyers Club*, che è un film di contenuto, di taglio realistico, ma che però ha una sapienza di messinscena che va oltre il livello di una fiction e ti emoziona molto. Assolutamente, non è l'unico modo quello di fare la fantascienza, *Gravity*, la virtualità... però è un dato di fatto che i blockbuster mondiali, nella stragrande maggioranza dei casi, sono per metà film in animazione, fatti per famiglie e per adulti, e per l'altra metà sempre più film fatti con il virtuale.

**Ma, allora, tu che hai attraversato un po' tutti i ruoli dell'industria, dalla regia alla sceneggiatura, dalla televisione all'animazione, cosa consiglieresti a un giovane che vuole far cinema?**

Io mi sto impegnando molto con i giovani, con le scuole. Ho ottenuto un laboratorio teatrale allo IULM e dirigo quest'anno il Centro Sperimentale, la sede di Milano, quella sul cinema d'impresa e la pubblicità. Ho i giovani sott'occhio tutti i giorni.

Per dar loro una speranza di lavoro e un entusiasmo, li devi indirizzare verso una figura professionale molteplice. Non si possono accontentare di essere una cosa sola. Devono essere un po' sceneggiatori, un po' registi, un po' produttori, un po' organizzatori, devono arrangiarsi, perché molto probabilmente dovranno far fronte a delle richieste di lavoro in cui verrà dato loro un *brief*, ma non ci sarà la possibilità di pagare una troupe di trenta persone che li aiuti. Questa è la realtà nostra. Io non posso insegnare a fare *Il Signore degli Anelli*, quando non ho neanche le macchine per insegnarlo.

**E non credi che una consapevolezza più artigianale dell'artificio spettacolare e della finzione, un utilizzo più personale ed economico delle tecniche, possa essere un'altra strada, assumere una sorta di valenza "politica"? Penso a Gondry, ad esempio.**

Secondo me è molto difficile. Gondry lo dimostra. Oggi non ha nessun riscontro, perché la gente non lo capisce neanche. A me piace, però preferivo [L'arte del sogno](#) dove ancora, se vuoi, c'era dentro una sorta di artigianalità e di follia alla *Ratatouille*. Nei colori, negli interni, nella storia d'amore tra i due vicini di casa... c'erano tante analogie, il luogo del lavoro... Quando ho visto il film mi è piaciuto, perché mi ritrovavo dentro. Quando ho visto poi *Mood Indigo*, l'ho trovato esageratamente surreale. È diventato talmente esteta, che ha dimenticato l'emozione dei personaggi.

**Non sono del tutto d'accordo. Mi sembra che negli ultimi film Gondry stia raccontando in modo appassio-**



nato una crisi personale, la paura di non poter fare più il suo cinema libero, inventivo, fuori dagli schemi della grande industria. Quando lo abbiamo intervistato a Berlino, ci ha detto che il suo più grande desiderio è quello di annullare il set, ma in fase produttiva e non postproduttiva come fa *Gravity*. Pensa alla casa che si restringe in *Mood Indigo*, all'autobus di [The We and the I...](#)

Tu fai un'analisi molto approfondita, seria, hai avuto modo di parlargli direttamente. Però quello che riesce a comunicare al pubblico è sempre più rarefatto, è sempre più difficile. Se *L'arte del sogno* poteva essere l'inizio di una carriera fuori o ai margini della realtà, ma comunque comunicativa, lui è poi andato in una direzione personale ed estetica talmente alta che il suo diventa quasi un cinema astratto. Quasi. Allora lì va bene tutto, ma siccome ti aspetti tutto, non ti emoziona niente. Il bello di fare le cose non realistiche è quello di renderle verosimili. Se io devo raccontare la storia di uno che si addormenta, che si sdoppia, che si



separa dalla sua ombra o si trasforma in un cartone animato, devo essere molto credibile nell'impianto narrativo, perché se no la gente, alla quarta inquadratura, non ha più alcun interesse. La gente deve credere. È come un bambino a cui racconti la storia di Cappuccetto Rosso, più gliela riempi di particolari veri e più si appassiona e accetta la favola.

**E come vedi questa tendenza passatista di molti film di successo degli ultimi anni, penso a [The Artist](#) e [Hugo Cabret](#)? Tu, del resto, hai sempre gio-**

**cato con la storia del cinema, ma per raccontare, a modo tuo, il presente.**

Credo che questo è un fenomeno che sarà sempre più evidente. O dichiarato come *The Artist* e *Hugo Cabret* o non dichiarato, perché si rubano le idee e basta. Dopo più di cent'anni di storia del cinema e cent'anni di capolavori, oggettivamente, io credo che ci sia un'autoreferenzialità inevitabile. Qualche volta è esplicita, per cui ti dicono "sto facendo un film alla maniera di...". Se vuoi, anche *La grande bellezza* è così. Sorrentino non ti dice di aver inventato il mood del film, ti dice "ho inventato come farlo io oggi, però la mia fonte di ispirazione principe è Fellini". Cioè quel modo di costruire una storia è di Fellini, il narratore che va in giro, la ragazzina, lo sguardo da spettatore su una società decomposta, tante storie che s'intrecciano... questo è Fellini. Tu che hai una cultura cinematografica, sei in grado di riconoscerlo. Ma tutti quelli

sotto i 35 anni pensano che sia un'invenzione di Sorrentino. Quelli che hanno 50 anni, dicono, va bene, merita l'Oscar, è fatto benissimo, una sapienza di ripresa, di inquadrature, di costruzione narrativa abilissima, ma il modello è Fellini. C'era già il modello da copiare, non hanno inventato niente. Ti racconto una cosa che mi ha scioccato. Quattro cinque anni fa, dirigevo il festival di Trento. E Trento è una delle province più ricche d'Italia, ha l'università... Un anno facciamo l'inaugurazione con *La febbre dell'oro* restaurata da Bologna, in un auditorium di 800 posti e con l'Orchestra Haydn. Decidiamo di fare una prova aperta offrendola ai licei. Ho 800 ragazzi di 18 anni che riempiono la sala, esco fuori e dico "siamo orgogliosi di presentarvi *La febbre dell'oro di Charlie Chaplin*", ma mi accorgo che non sanno di cosa sto parlando. È una cosa imbarazzante. Allora chiedo "scusate, per curiosità, quanti di



voi non hanno mai visto un film di Charlie Chaplin?”. Hanno alzato la mano in 780 su 800. Dovevi andarli a cercare quelli che non avevano alzato la mano. Allora tu capisci che di fronte a un pubblico così, non hai argomenti. Infatti gli ho detto *“l’unica cosa che vi posso dire è che si tratta di un comico”*. Questo però mi fa venire il dubbio che se io avessi vent’anni di meno e camminassi con i piedi piatti e con il bastoncino che gira, magari farei ridere e si potrebbe credere che l’abbia inventato io quel personaggio.

### **Ma alla fine il film è piaciuto?**

Poi è piaciuto moltissimo. Anche perché io ho detto *“si può ridere, se vi scappa da ridere. Va bene che siamo in orario di scuola, ma non è che dovete guardare un film muto con l’orchestra come se fosse chissà che roba, questo è uno che faceva i film per ridere”*. Ed è stato un boato, quando hanno visto per la prima volta Chaplin su una cengia, che a momenti cadeva giù nel burrone.

Ti racconto questo, perché è vero che abbiamo cento anni di storia, è vero che è inevitabile citarla, ma è anche vero che nell’ignoranza diffusa di questa storia, non si riconoscono più le origini della citazione. Può anche essere che in futuro il cinema riproponga dei grandi momenti del passato, come *Hugo Cabret*, che è fatto con la tecnologia di oggi per raccontate Méliès, ma si deve tener conto anche di chi non sa chi è Méliès, di chi non ha mai visto il modello di riferimento.

**Chi sono oggi, secondo te, gli attori, soprattutto comici, che hanno ancora una consapevolezza profonda del**

### **loro corpo, della loro fisicità?**

Gli ultimi che hanno usato il corpo in maniera consapevole erano Aldo, Giovanni e Giacomo. Non sempre, ma avevano delle meccaniche anche mimiche tra di loro. Fuori dall’Italia, chi ha usato molto il corpo è stato Jim Carrey, più di altri. Altre cose, non so. A me Zalone piace, ad esempio, parlando dell’Italia, però non mi sento di paragonarlo a dei comici classici. È più un musicista, molto abile, molto bravo che fa delle cose giuste, anche non sbagliate, non volgari, per cui mi va bene. Però non lo vedo come un grande personaggio comico. Vive una grande popolarità in questo momento... Tra gli italiani chi mi piace come interprete, perché non mi sembra macchiettistico e si è sempre ritagliato dei personaggi originali, è Edoardo Leo. Aldilà di Smetto quando voglio, lui era molto originale nel suo primo film *Diciotto anni dopo*, dove interpretava un personaggio balbuziente. Era originale in *Buongiorno papà* in cui era la spalla di Bova, l’amico più brutto. In entrambi i film era anche regista. Sono filmetti, però è uno che non fa mai una macchietta, che non interpreta mai una comicità dialettale e verbale scontata. È uno che potrebbe maturare con dei soggetti interessanti. Parlo dell’Italia. Ma in Italia non è che ne veda così tanti, anche perché siccome escono tutti dalla televisione, è difficile che da lì venga fuori un genio del cinema. Ormai non c’è più il ricordo di quello che voleva dire fare un personaggio cinematografico “che si muove”.

Nel mondo italiano, ho l’impressione che ci sia stata una corsa al ribasso sui budget. Da quello che sento, i film si fanno sempre in meno settimane, con meno



soldi. Togli Sorrentino, Tornatore, Garrone, Moretti, che hanno ancora la forza di imporre un budget e dei tempi di lavorazione, la stragrande maggioranza degli altri, compresa questa nuova generazione di registi di commedie, sembra costretta a lavorare un po' in velocità. E la recitazione alla fine viene affidata all'estro dell'attore. E questo qualche volta funziona, qualche volta no, perché manca dietro una costruzione narrativa o registica interessante.

### **E sono proprio queste difficoltà a tenerti lontano dal cinema, oggi?**

Io sarei vicinissimo al cinema. Se avessi mezzo produttore che mi spingesse a una collaborazione. La realtà è che tu oggi hai dei produttori che ti chiedono di girare con le Canon 500 a bassissimi costi e perciò vanno verso l'esordiente. Ma del resto, lo stesso Sibilia, in [Smetto quando voglio](#), non comincia con una visione aerea fatta con una GoPro, credo, messa su un elicotterino, su un drone? Molto bella, ma nel momento in cui la possono far tutti, alla quarta che vedi non t'im-

pressiona più. Una volta una scena così avrebbe fatto parlare la critica per mesi. Oggi sappiamo che ci sono i droni e li abbiamo visti all'Olimpiadi, volavano insieme a quelli che facevano i salti dal trampolino. Non ci emozionano più.

Allora, come si fa a pensare a un cinema che possa emozionare quando ogni tecnologia che vien fuori, nel giro di due mesi, è stata saturata dalla televisione, dallo sport, da tutto quello che accade? Magari anche dai film americani che l'hanno sperimentata in via prioritaria due anni fa. Probabilmente quello che Cuaròn ha fatto in *Gravity*, noi sapremo farlo tra 10 anni...

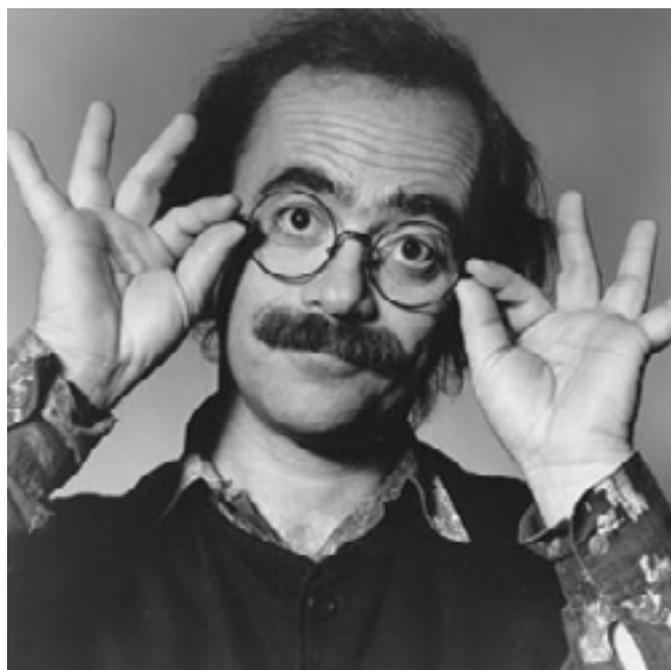
D'accordo, io ho fatto *Ratataplan* senza effetti, solo con l'umanità, eccetera. Ma son passati anche 35 anni. Io ero, inoltre, il testimonial di una generazione che in quel momento si aveva voglia di vedere sullo schermo. Oggi non sono più attendibile come testimonial di una generazione di ventenni o di trentenni. E non ho voglia minimamente di fare i film sui miei coetanei, sugli esodati, sui pensionati, sulla crisi del momento.

**Eppure ci sono degli attori un po' più in là con gli anni, magnifici sessantenni o settantenni, che mettono ancora in gioco il loro corpo, con un'ostinazione fantastica. Penso a Redford, a Stallone, a Costner.**

Lì però stiamo parlando di divi assoluti che hanno un mercato mondiale garantito, anche se sono "semoventi"... Ma io penso all'ultimo film, non so quanto ha fatto, [quello con De Niro e Stallone](#)... Cos'ha fatto? Non è andato a vederlo nessuno. Però questi ancora hanno la forza commerciale di mettersi in scena. A me fa un po' tristezza. A me facevano tristezza anche Stanlio e Ollio in *Atollo K*. Sono film che mi fanno male, perché quelli lì sono attori che ho visto saltare, li ho visti cadere, li ho visti essere giovani, ballare. Vederli appesantiti dagli anni... E quando hanno fatto *Atollo K* avevano poco più di 55 anni, mica 80.

**Però, io li amo ancora. Ancora di più.**

E per tenerezza sì, però io voglio tenermi il ricordo di quello che erano da giovani. Questo vale anche per Chaplin, vale anche per *Monsieur Verdoux*, l'ultimo Chaplin, *La contessa di Hong Kong*. Sì, uno fa un'apparizione. Però Chaplin era un'altra cosa, era un'altra epoca, un'altra età, un'altra energia.



# *L'ultimo umano possibile*

# Novecento

# Ultimo Atto

di federico chiacchiarì

Il Cinema, quello di oggi, seconda decade del secondo millennio, sembra raccontare, ancora, di altre solitudini. Di corpi solitari, nati nel Novecento, che fanno i conti con la propria "fine del mondo". Corpi smarriti nella "terra di mezzo" dell'Evolutione



*“Senza che ce ne accorgessimo, in un breve intervallo di tempo – quello che ci separa dagli anni settanta del Novecento – è nato un nuovo umano. Lui o lei non hanno più lo stesso corpo, la stessa speranza di vita, non comunicano più allo stesso modo, non percepiscono più lo stesso mondo, non vivono più nella stessa natura, non abitano più lo stesso spazio”.*

Michel Serres “Petit Poucette” (“Non è un mondo per vecchi”)

Forse quello che differenzia *Her* da tutti gli altri film sulla “fine del corpo” di questi tempi, è tutta una questione generazionale. Jonze ci parla già del “nuovo umano”, completamente integrato nelle dinamiche comunicative delle reti, quell’ “individuo che non sa più vivere in coppia” (ancora Serres...), e che però non può rinunciare alla sua valenza antropologica di “essere sociale”. Ma oggi, nel futuro, sono gli interfaccia digitali a garantirci che non siamo “soli”. Premi un tasto, clicchi su uno schermo ed ecco che “la vita” entra in contatto con noi, esseri sconosciuti, oppure appena conosciuti, o anche vecchie conoscenze, ci appaiono sulle bacheche virtuali e ci permettono di entrare “in contatto” con il mondo. O meglio con “un” mondo. Il corpo dell’umano si fonde con l’interfaccia del software, ne assume le movenze, le sembianze, mentre “l’altro da sé digitale” tende sempre più, un po’ come fanno i cani con i loro padroni, ad assomigliarci. Il corpo diventa macchina, la macchina si fa corpo. Quasi ci siamo.

Ma il Cinema, uso spudoratamente la Maiuscola, quello di oggi, seconda decade del secolo duemila, sembra raccontare, ancora, di altre solitudini. Di corpi solitari, nati nel Novecento, che fanno i conti con la propria “fine del mondo”. Corpi smarriti nella “terra di mezzo” dell’Evoluzione, forse gli ultimi umani prima della “nuova generazio-





ne", quella che si fonderà, appunto, con la macchina.

No, qui la macchina è ancora "altro da sé", elemento tecnologico da comandare, guidare, condurre, dirigere, qualcosa di esterno al nostro corpo, che ancora pensa di poterne indirizzare le traiettorie della Storia.

Corpi solitari, con la macchina.

Cos'altro è Sandra Bullock in *Gravity*, al netto della presenza del "fantasma" Clooney, nello spazio profondo "dove nessuno può sentirti urlare"? Un corpo senza gravità in balia della disfunzione (e della smaterializzazione in mille frammenti) delle macchine. Macchine/case, da cui entrare per proteggersi o fuggire, ma da cui uscire prima che diventino luogo tombale. Macchine per ascoltare "inutilmente" la presenza dell'umano in lontananza, che parla un'altra lingua e non può dirci nulla di comprensibile. Mentre per le macchine ci sta sempre un qualche "libretto d'istruzioni" che ci può permettere di capirle e venirne a capo. Per gli umani, ancora no. Lo spazio diventa il cimitero delle macchine e l'inferno per l'unico corpo supersite ancora vivo. Solitudini. Senza un'ombra di futuro.

Per questo tornato sulla terra, dalla guerra con gli altri elementi della vita aria, acqua e fuoco, il corpo della Bullock non sembra quasi più umano. Striscia, come un rettile, non è più lo stesso. Il mondo sembra aver bisogno di altri corpi...

Corpi solitari, con la macchina.

Quasi la perversione del cinema di questi tempi, chiudere i corpi negli spazi (Polanski, negli ultimi film), "bloccati" dentro un set obbligato. Come *Locke*, che si diverte a chiudere il corpaccione ingombrante di Tom Hardy (che trova nello spazio la sua realizzazione attoriale), dentro un'automobile, in viaggio solitario verso una "nascita" non certo desiderata, ma che pure ha bisogno di scelte morali coraggiose, a costo di perdere tutto. Un uomo in macchina e il suo telefono, con il "mondo" che entra attraverso le sole voci (come le voci incomprensibili di *Gravity*, o la voce complice di *Her*, le voci stanno sostituendosi al corpo, nel cinema...). Non c'è respiro in questo viaggio



verso l'ospedale della sua "notte brava", perché il lavoro, la famiglia, le responsabilità della vita incombono con una frequenza cardiopatica. Il corpo di Ivan Locke è, quindi, bloccato, chiuso nell'abitacolo della sua autovettura, mentre il mondo attorno è fatto di sole luci, case ed auto luminescenti che segnano il territorio ma sono del tutto astratti, lo spazio/ autostrada è il luogo contenitore, linea di non ritorno, perché un bambino sta per nascere, un altro uomo, appunto.



Cinema del passato, il Novecento. Che ancora combatte contro il mondo ormai cambiato, che non gli appartiene più. Il mondo è di *Her*, ormai.

Corpi solitari con la macchina.

Un camionista, ma non da sempre, uno che ha fatto questa scelta perché non ce la faceva più a vivere con i soldi di un "normale stipendio". Solitario, ma dentro un mondo di solidarietà/opposizione che è quello dei *Tir*, involucri enormi del mondo/ merce, mentre la voce della donna al telefono ci ricorda che "non possiamo essere soli".

Non possiamo.

Anche se ci perdiamo nell'Oceano.

Corpi solitari con la macchina.

Ma la macchina, si sa, si rompe. Il disastro tecnologico è sempre lì a ricordarci che siamo "natura".

Con un percorso simile alla protagonista di *Gravity*, il nostro uomo di *All Is Lost*, si è

perso nello spazio orizzontale del mare, la sua macchina lo ha tradito e deve trovare da sé le risorse per sopravvivere alla tragedia. Perché è lì su quella barca, da solo? Dove era diretto? Quali lutti, separazioni, dolori si porta dietro quest'uomo ormai anziano, che decide di affrontare (o è costretto?) il mare in perfetta solitudine? Non lo sappiamo. A stento di lui sentiamo la voce, nel suo tentativo di parlare a una radio che non funziona più. E allora quando la macchina si rompe e dobbiamo abbandonarla non resta che trovare gli strumenti della tecnologia precedente. Un salto indietro. Come se passassimo dall'era delle reti all'invenzione della stampa, o ancora più dietro a quella della scrittura. Un salto antropologico al contrario, per reinventare l'umano. Ma non è possibile. L'uomo del Novecento sembra destinato ad essere l'ultimo umano possibile, prima della "grande mutazione".

Da elemento nato per la comunità (la famiglia e il territorio) a individuo disperso nelle comunicazioni virtuali delle reti. Non sappiamo più chi vive al nostro fianco, lo ignoriamo, siamo perfetti sconosciuti. Parliamo con l'altro mondo, l'amico lontano o la "macchina che sente".

Cosa ci è rimasto ancora di umano sotto la nostra pelle? Forse davvero meritiamo di finire inghiottiti nel gorgo scuro dove la Johansson aliena di *Under the Skin* porta i corpi umani da catturare e prendere con sé. Nel film forse più oscuro dell'anno, un corpo in fattezze simil umane (mai visto il corpo della Johansson così inquietante nelle sue forme, quasi irreali, astratte, come un corpo fatto di pezzi di altri corpi), che sembra nutrirsi della materia umana, si trova ad implodere nel suo stesso "travestimento". L'alieno (quasi) diventa umano e impazzisce (dov'è il mio sesso?) proprio mentre l'umano è ormai sempre più alienato. I corpi esplodono. Resta solo la voce. Quasi un fischio, in lontananza, che sembra dirci che il nostro tempo è superato. Pochi anni ancora e i post-umani del XXI secolo ci trasformeranno soltanto in un lontano ricordo...



# Naufragio con attore

*Metamorfosi e migrazioni di corpi filmici*

di **guglielmo siniscalchi**

**Smaterializzato, digitalizzato, infinitamente duplicato e dislocato su altri supporti ed altri schermi, il corpo della star, il corpo "normativo" per eccellenza dell'immaginario collettivo del secolo scorso, pare sia divenuto puro simulacro**

In un famoso volume del secolo scorso intitolato *Naufragio con spettatore. Paradigmi di una metafora dell'esistenza*, Hans Blumenberg, dopo una lunga digressione sulla celebre "figura" lucreziana di un osservatore che contempla dalla riva di una spiaggia il naufragio di una nave in mare aperto, si interroga sulle possibili metamorfosi di due concetti chiave per le arti visive: lo spettatore e l'attore. In un valzer di forme e sguardi, che scambiusola un po' anche le maglie dell'analisi di Blumenberg, potremmo dire che, oggi più che mai, i confini fra chi osserva uno schermo e chi si muove fra le pieghe del set sono diventati plastici, permeabili, a tratti quasi indistinguibili. Come se la melassa del post-moderno fosse giunta, inesorabile ma con qualche attimo di ritardo, a travolgere non solo le "tecniche dell'osservatore", rubando il titolo al meraviglioso lavoro di Jonathan Crary; ma anche i mestieri del cinema (regista, attore, produttore) con la loro semantica concettuale e le loro, più o meno rigide, suddivisioni. Con una particolarità: in quell'*aleph* che vede concentrarsi in un punto quasi indifferenziato il dentro ed il fuori degli sguardi filmici, a subire una muta importante sembra essere soprattutto il corpo dell'attore (tralasciamo volutamente i "mille piani" che ri-orientano costantemente lo sguardo dello spettatore...). O meglio: il corpo della star, l'icona visiva che ha segnato gran parte del cinema hollywoodiano, e non solo, del Novecento. Smaterializzato, digitalizzato, infinitamente "duplicato" e dislocato su altri supporti ed altri schermi, il corpo "normativo" per eccellenza dell'immaginario collettivo del secolo scorso pare sia divenuto puro simulacro. Dai lontani anni '80, con le prime star in "digitale" presentate dalla Disney in *Tron* ed i

divi cartoons disegnati da Robert Zemeckis in [Who Framed Roger Rabbit?](#) passando attraverso gli Avatar di James Cameron, il cinema contemporaneo si è divertito, spesso e volentieri, a deformare la carne dei suoi protagonisti, fino a violentarne i corpi (vedi *Nymphomaniac*), o a lasciarli letteralmente scomparire dietro al doppiaggio di una voce (come Scarlett Johansson nella versione italiana di *Her...*). Probabilmente stiamo attraversando una metamorfosi definitiva che potrebbe incidere non poco anche sul destino del cinema come "invenzione del futuro". Non è solo questione di tecnica, ma anche e soprattutto di "politica dei corpi". Inutile negarlo: le star sono una bussola potente per orientare la direzione del nostro immaginario; sono autentici "emblem" in carne ed ossa – per citare il lessico concettuale del giurista/cineasta Pierre Legendre – ovvero costituiscono immagini dal forte valore simbolico, piccoli tasselli essenziali per comprendere le nostre credenze collettive, i nostri sogni e desideri, e, dunque, per spiegare la nostra "costruzione della realtà sociale". Si tratta, come già detto,





di corpi “normativi” e non di semplici oggetti di culto.

Almeno due i movimenti di metamorfosi: il primo segna una via di fuga verso altri set, verso altri formati, lontano dagli schermi cinematografici; il secondo, invece, si affaccia su uno strapiombo vertiginoso dove il corpo della star rischia di essere definitivamente annientato. Il primo movimento esprime una tendenza crescente in questi ultimi anni: la migrazione delle star dal formato cinematografico verso le serie televisive. Senza scomodare prodotti di culto come *Mad Men* (celebrato anche dai Cahiers du Cinéma...) o il recentissimo *The Americans*, che peraltro non annoverano “stelle” nel cast, è sempre più frequente ritrovare le “vecchie” star sfogliando le sequenze di un serial prodotto dalla HBO o dalla ABC: il recente premio Oscar Matthew McConaughey e Woody Harrelson (*True Detective*), Kevin Bacon (*The Following*), Steve Buscemi (*Boardwalk Empire*), solo per citarne alcuni, senza dimenticare i sempre più frequenti camei di volti hollywoodiani in puntate speciali di serie Tv ormai consolidate come *Law & Order* e *C.S.I.* (con i loro vari *spin-off*...). Il secondo movimento è di natura diversa e dipende più semplicemente dall’evoluzione della “Tecnica”: la possibilità illimitata di produrre immagini da parte di tutti, il crescente sviluppo di prodotti come le *docu-fiction*, la moltiplicazione dei supporti in grado di produrre e replicare immagini, e la creazione di tecniche come il *found-footage*, hanno contribuito non poco a sbiadire, se non proprio a cancellare, i confini che separano gli sguardi dell’attore e dello spettatore, fin quasi a dissolvere l’aurea mitica che avvolge il corpo della star. Si tratta evidentemente di processi di metamorfosi che hanno origini profondamente diverse ma che possiedono un minimo comune denominatore: la rottura di quel nesso “teologico” che stringe quelli che Raymond Bellour definisce “*le corps du cinéma*”, ovvero l’attore e lo spettatore. Il corpo-dio della star è divenuto oggetto televisivo, disseminato in un tempo seriale, confuso fra i mille altri corpi riprodotti su schermi



infiniti; mentre ogni spettatore può coltivare il sogno di essere dall'altra parte del set, celebrando, come anticipato all'inizio, il naufragio dell'attore. Spodestato il corpo del dio-sovrano, rovesciata ogni verticalità dell'occhio, lo spettatore si sente libero da ogni rapporto di sudditanza, sempre pronto a spostarsi continuamente lungo le linee di uno spazio tutto orizzontale dove i corpi del cinema si dispongono seguendo geometrie "reticolari" e non più piramidali. Livellando i corpi, questi movimenti di metamorfosi dovrebbero anche "parificare" gli sguardi, "democratizzare" definitivamente il complesso rapporto tra visione e messa in scena.

Qualche dubbio però si insinua. Siamo davvero così convinti che mute e migrazioni del corpo-attoriale producano una vera liberazione per l'occhio dello spettatore? Oppure le nuove serialità finiscono inevitabilmente per sfociare in altre "teologie dell'immagine"? Magari le future alchimie fra il tempo fuggente, ma dilatato, dei serial televisivi e la presenza occasionale, eppur "eterna", del corpo della star costituiranno nuovi "regimi di visibilità", con una diffusione più ampia ed un potere "normativo" ancora più pervasivo. Così come non è detto che una sempre maggiore interscambiabilità fra attore e spettatore ed una conseguente proliferazione di immagini sia necessariamente indice di una nuova "democratizzazione" dello sguardo. Anzi, un eccesso di visioni può produrre assenza e confusione di punti di vista – il legame "teologico" fra star e spettatore esprime pur sempre una prospettiva ben definita... – favorendo un'assuefazione dell'occhio incapace di produrre/distinguere "non un'immagine giusta, ma giusto un'immagine". Solo piccoli dubbi che, lontano dal suggerire alcuna rotta verso una indesiderabile terraferma, possono indicarci quali sguardi seguire, a quali corpi aggrapparci per meglio naufragare tentando di sfuggire a vecchie/nuove "politiche dell'occhio".

# Via le lame dal mio cuore

di aldo spiniello



*Torniamo a casa, Debbie*

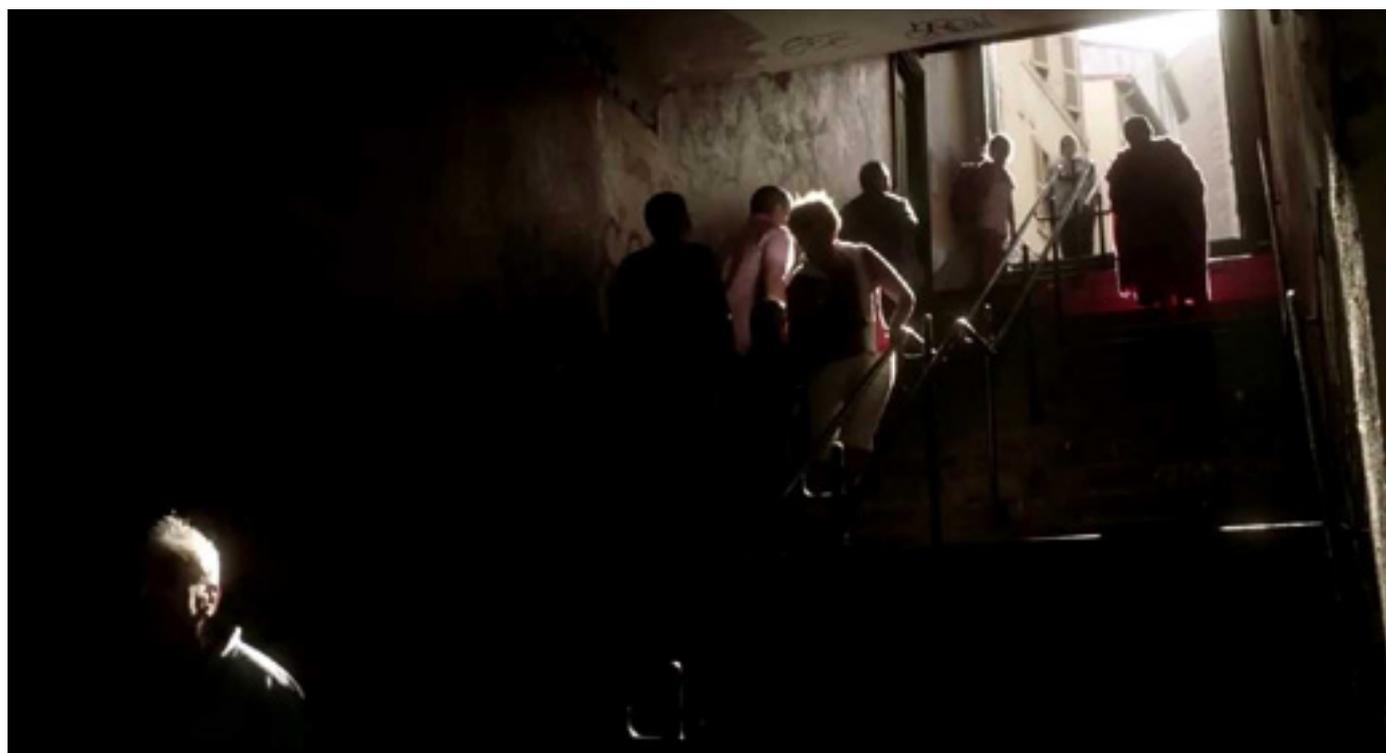
Quando il *walker* Lee Kang-sheng scende, con la sua lentissima andatura, le scale di un'oscura galleria di Marsiglia, gli innumerevoli passanti non si preoccupano affatto di entrare nell'accurata [inquadratura di Tsai Ming-liang](#). Anzi, alcuni di loro si fermano a lungo a osservare quello strano fenomeno di bonzo, che sfida le leggi del tempo e del movimento. Quei ragazzini curiosi e scostumati, quei signori interdetti che guardano in macchina son tutti degli accidenti, degli elementi casuali che s'introducono nel quadro, pur se Tsai, macchiandosi di *dolo eventuale*, ne aveva ampiamente messo in conto la possibilità. Forse anche la necessità. Dolo pieno? Fatto sta che nessuno di quei passanti ha il coraggio di andare oltre il corrimano della scalinata e invadere così la porzione d'inquadratura assegnata a Lee Kang-sheng. Il bonzo cammina solo, libero. Nessuno si frappone tra lui e l'occhio dell'obiettivo: il nostro occhio. Come se, istintivamente, ognuno di quei figuranti involontari avvertisse l'obbligo di garantire la visibilità del personaggio principale. La visibilità del suo corpo. È l'istinto che abbiamo tutti quando stiamo per passare davanti a qualcuno che scatta una foto. L'inquadratura può essere trafitta, attraversata, invasa da tutti i lati, perché giustamente

percepita come un sistema di entrate e uscite. Ma il corpo deve esser fatto salvo. E se il corpo si vede, tutta l'immagine è salva. Solo il corpo è sacro al cinema.

Certo, il principio è stato oggetto di violazioni e proteste, corpi mutilati, profanati, fatti a pezzi con un motosega o con l'ascia del montaggio, rinnegati nel fuoricampo. Ma la concretezza, quella necessità di una presenza o la sua nostalgia, non sono mai state messe davvero in dubbio. Neanche quando ci si è spinti lungo le vie dello spirito (Bresson aveva pur sempre bisogno di una spalla nuda, di una schiena, di una mano) o dell'astrazione più radicale.

Ma cosa resta di questa sacralità, oggi che il corpo pare svanire tra le trame del virtuale, ora che si smaterializza e ricompare in una frenesia di pixel digitali, si gonfia nell'irreale spessore di un'immagine 3D, che prima ancora di essere più realistica, è più sfocata, indefinita, confusa? Il corpo scompare, anche se perdura ostinatamente l'antropomorfismo degli esseri virtuali, animati, disegnati o computerizzati. Come un ultimo appiglio umano, il simulacro del simulacro.

Io posso benissimo immaginare un cinema senza attori, in cui si agitano figure ricreate a computer, con o senza forme umane. Posso anche immaginare un cinema che sia fatto, prodotto, girato, fotografato, montato da macchine. Posso pensare a un mondo che sia solo frutto di scelte e combinazioni numeriche di un'entità artificiale, di un sistema operativo Samantha iperintelligente e iperveloce, capace di sviluppare sensibilità e emozioni sulla base delle conoscenze acquisite. Ma risalendo indietro lungo la linea evolutiva di questo cinema e mondo postumani, ho bisogno di figurarmi qualcuno che abbia progettato la prima cellula artificiale della nuova storia. Ed ecco che arrivo, necessariamente, a un Principio umano, il dio padre onnipotente del futuro. Il virtuale realizza l'utopia della divinità umana: è la liberazione dai vincoli della carne e della materia, l'affermazione definitiva di uno spirito che si concretizza





za esclusivamente nella purezza di un'intelligenza artificiale. Il virtuale ci redime dal peccato originale, dalla condanna alla morte e al dolore, ci esonera dalla durezza e dalle delusioni dell'esperienza reale. Ci dona la possibilità di un mondo fatto a nostra immagine e somiglianza (per questo ancora più o meno apertamente antropomorfo), ma da cui restiamo lontani, a distanza di sicurezza. Fuori dal [mondo tempesta](#). È la soggettività realizzata nell'oggettività conclusa di un sistema di numeri, algoritmi, funzioni in espansione, che, per quanto si espandano, non ci vengono a toccare. Siamo ben oltre i primi vagiti di un immaginario cyberpunk, in cui era sempre vivo il terrore dell'ibridazione, dello sconfinamento di campo, dell'invasione, dell'innesto. Qui siamo nella perfezione asettica del paradiso in terra. La religione del millennio avvenire. E se la tecnologia è il presupposto fondamentale della sua realizzazione, il cinema sarà lo strumento decisivo della sua diffusione, la dimostrazione effettiva della sua potenza salvifica. Il testo evangelico, rigorosamente proiettato in una coniugazione futura. E letto sull'altare di un set interamente ricostruito a computer, ritoccato in postproduzione, fino a tramutarsi in tutti i mondi sognati.

In quest'onnipotenza tecnologica, il cinema si avvicina sempre più alla letteratura o all'architettura teorica, progettuale. Non è vincolato al dato, ma, in più, ha la forza di materializzare le sue immagini, le sue visioni e i suoi santi. Il regno dell'inutile o anche del possibile attuato, quindi dell'altro mondo. Cinema senza più *gravity*, sospeso nel cielo. Senza più la fatica o il tormento di confrontarsi con limiti reali, se non con quelli del proprio linguaggio. E con quelli del denaro, la cosa sporca e concreta, l'unico demonio rimasto nel mondo perfetto (chissà cosa ne penserebbero quelli che sul set hanno sputato sangue, i Cimino, i Peckinpah, i Welles)... Un cinema che non consente intrusioni e imprevisti. Per questo non molto distante dalla pratica devozionale dei *selfie*, in cui non c'è mai il pericolo di un'invasione dell'inquadratura: nessun corpo oltre il mio, nessun'immagine oltre la mia.

È chiaro che in tutta questa liturgia del virtuale come soggettività divinizzata, il corpo altrui suona come una nota stonata. È ancora sacro, ma solo a patto di far slittare il

valore del termine dalla definizione di una condizione di sacralità a una di *sacertà*. Come fosse la maledizione estrema. Se non è ancora del tutto cancellato, è perché se ne avverte l'impotenza. È solo quando il corpo diventa una presenza prepotente, aspira a una concretezza fuori registro, è solo quando assurge a una statura iconica in grado di rivaleggiare con la grandezza del dio creatore, che si materializza la sua minaccia. E allora diventa esecrabile, condannato dal fuoricampo divino, è bandito, allontanato dall'Eden, rimane passibile di morte. Corpo che tutti possono uccidere, senza pena. È fuorilegge e perciò costretto a nascondersi, a vivere in latitanza, nelle pieghe dell'invisibile...

Ma bando alla serietà fuori luogo di questa visione messianica. Tanto ci penserà il diluvio universale di Aronofsky e Russell Crowe a far piazza pulita di ogni tracotanza. Quello che conta è che la partita del cinema del futuro si gioca qui: nello squilibrio tra le eccezionali potenzialità creative della tecnica e l'ontologia dell'immagine, il realismo, il simulacro ecc... (tutte questioni baziniane, che, chissà perché, oggi mi sembrano più centrali che mai, anche oltre i film). Il massimo dell'artificio utilizzato per il massimo del realismo, fino alla coincidenza, nel punto estremo, del fantastico più spinto con la realtà. La garanzia per lo spettatore della sorpresa continua e del coinvolgimento più totale, fino all'utopia di farlo entrare nel film, già tentata nell'essasperazione della soggettiva, nella pratica POV del porno (e già si annunciano con squilli di trombe i prossimi [esperimenti](#) di visione stereoscopica a 360 gradi). E, poi, la possibilità di superare le difficoltà materiali, fino a immaginare la realizzazione di un cinema espanso, in cui tutti sono creatori, spettatori, protagonisti allo stesso tempo. Cinema gonzo, per i gonzi.

È chiaro che al centro della mutazione troviamo, da un lato, gli attori, il loro ruolo e



il loro destino, dall'altro, il set, il modo d'intendere lo spazio della messinscena, la sua concretezza e la sua manipolabilità. E, allora, non è esagerato pensare all'eventualità di un cinema non più umano. Perché se pur è vero che le storie, i sentimenti raccontati resteranno umanissimi, sono destinati a passare in secondo piano rispetto alle questioni produttive, le modalità di realizzazione e le tentazioni dell'esperienza solitaria amplificata, quale essa sia. Nel mondo alieno, Marx è più vivo che mai. Anche se, magari, ha la barba finta...

*Gravity* ed *Her* stanno lì a dire proprio questo. Possono piacere o non piacere. Ma sapere che il primo è stato girato in un set vuoto, a cui è stata data vita solo in fase postproduttiva, il fatto che il secondo giochi sull'assenza dell'attrice protagonista, semplice voce, riflesso del grande acusma di Dio, sono dati che fanno passare in secondo piano i significati e i sen-





si. Persino lo stesso articolarsi del linguaggio filmico. E, per questa strada, arriviamo anche alla questione de *La grande bellezza* ("capolavoro" palesemente gonfiato in postproduzione), quell'*altro punto* ciecamente ignorato, come sempre, dalle centinaia di commentatori: la meraviglia estetica imposta dal regista, che sembra dire a ogni istante "lo filmo, dunque sono", brucia in un istante l'emozione e ogni altra considerazione e rinnega quel nulla stesso su cui tutto sembra esser costruito.

È una tendenza al dominio assoluto che vale come un'affermazione di sé, al riparo dal pericolo delle cose e degli altri. I miracoli del mondo digitale e virtuale assomigliano all'attuazione del desiderio e alla rimozione definitiva della paura. Ma basterebbe il fallimento del *counselor* – il personaggio o il film è lo stesso – a ricordarci che non c'è rifugio che tenga. Che non ci può essere un cinema tanto perfetto da farci dimenticare l'essenziale. Per questo, non possiamo fare a meno di meravigliarci ogni volta dell'ambigua lucidità di [Andy Serkis](#), l'attore decisivo, l'anello evolutivo fondamentale tra il passato e il futuro. Il corpo che ha subito la mutazione digitale, il Gollum, King Kong, il capo della rivolta delle scimmie. Eppure assolutamente consapevole della sua sostanza e finitezza umana, al punto che, quando accetta di mostrarsi "in carne e ossa", o è un ladro di cadaveri o un tanatologo. Un uomo, prima di tutto, che ha a che fare con la morte e che squarcia il velo dell'illusione del *freezing time*.

I virus di questa terra infettano l'altro mondo virtuale. E perciò, ci ostiniamo a credere che, accanto al cinema vincente, futuristico, *fatto bene, scritto bene, rimontato bene*, ce ne sia un altro, che ancora prende vita su una concretezza residuale, su una forma di resistenza umana che alza la soglia dei rischi del fare e del vedere... I grandi film dei [nemici pubblici](#) che appaiono come mostre di figure e corpi giganteschi, perennemente in esposizione, pur se latitanti. Kevin Costner che in [Hatfields & McCoys](#) è "Devil" Anse, un demonio che si fa beffe del dio di Randall McCoy e che costringe i suoi accoliti a indurire i cuori, per vincere la pietà o l'orrore. Il *Fuck* che Robert Redford fa

esplodere tra i silenzi di *All Is Lost*, a suggellare la bestemmia che il suo corpo attivo, in tensione, oppone al dominio tecnologico del set artificiale.

Non è semplicemente una visione nostalgica. Né un'affermazione di valore che cerca di sbarrare le porte al nuovo. Come se fosse questo il problema. No, semmai è un atto di fede e speranza. È una dichiarazione d'amore, soprattutto, nei confronti di chi mi ha insegnato che è sempre una questione di spazi aperti sul tempo, negli occhi, tra fughe, nascondigli, vertigini. Che del cielo si possono intravedere, al massimo, le porte. Che questo è un affare di *ombre e volti*, e perciò, inevitabilmente, di corpi. *The We and the I*. E cosa sarebbe di tutte le visioni e folgorazioni, cosa sarebbe dei pianti se ogni movimento si trasformasse in un algoritmo o una funzione? Il cinema sarebbe ancora quella terribile famiglia, quella casa disastata, quella meravigliosa confessione, che immaginava Cassavetes? Cosa resterebbe dello spettacolo, senza più i fasci di polvere in controluce tra le quinte e il palcoscenico, senza le spogliarelliste di Cosmo Vitelli Ben Gazzara, senza le forme prepotenti delle [donne burlesque](#) di Amalric? Perché hai girato questo film, Mathieu? Per riprendere *ma femme et la lumière*. Ecco... Nel finale di *The Little House* di Yoji Yamada, altro film piccolo, di cartapesta, di invenzioni, artifici concreti, visibili e di esistenze reali, la vecchia zia Taki scoppia a piangere e dice "Ho vissuto troppo a lungo". È la constatazione definitiva, in cui non conta tanto l'aver vissuto e averlo fatto a lungo. Conta il "troppo". Perché tra il troppo e il nulla passa una distanza siderale, tutta la galassia dei pianeti e dei sentimenti conosciuti o soltanto immaginati.

Ethan Edwards ha cercato troppo a lungo la sua Debbie: non può che sollevarla di peso e stringerla tra le braccia. Torniamo a casa.

"Vorrei dare un nuovo nome, nuova linfa a tutto quel che c'è. Ma ogni cosa è una ferita che mi ricorda te".



# Il paradosso dell'attore *sul red carpet*

*A Guide To Recognize Your Blockbuster ep. II*

di Luigi Coluccio

**Movie stars o tv stars? La guerra è aperta. Il peso e la statura cambiano. Ma dal punto di vista degli ascolti? È un rincorrersi da un capo all'altro dell'industria dell'entertainment**

Lo stato delle cose: l'attacco di ogni articolo pubblicato da Flavorwire e Grantland e The Atlantic sull'attuale panorama televisivo americano è tutto sull'assottigliamento della "linea di fede" che da sempre separa le *movie stars* dalle *tv stars*. Lo stato delle cose: quante *tv stars* sono presenti nel *selfie* da 3.400.000 *retweets* scattato da Bradley Cooper la notte degli 86esimi Oscar? Forse ce ne potevano essere, come ha twittato l'host del profilo e della cerimonia Ellen DeGeneres, "*if only Bradley's arms was longer*". E invece niente, o meglio, nessuno. Sì, Jennifer Lawrence ha passato la gioventù nel *Bill Engvall Show*; certo, Meryl Streep ha guidato una selva di attori nella lontana pietra miliare di critiche e ratings *Angels in America*; definitivamente, Kevin Spacey è l'ultima icona da grande romanzo americano, quel Frank "Francis" Underwood di *House of Cards* che

sicuramente sarà al centro di qualche campagna virale per le presidenziali del 2016. Ma nessuno di loro è una *tv star* per anzianità, origine, affiliazione retroattiva. *Damn it*, nel *selfie* scala-classifiche c'è persino Peter Nyong'o, il fratello dell'esordiente (!) Lupita, un imbucato! Lo stato delle cose abbatte lo stato delle cose: nonostante le rette parallele di cinema e Tv non siano mai state così vicine a toccarsi, la libbra di carne delle star degli studios è sempre e comunque più saporita e profumata della libbra di carne delle star dei network. Eppure i due bracci della bilancia si sono avvicinati di una tacca, con le centinaia di *pilot* che ogni anno vivono e muoiono nel giro di uno *screen test* sempre più popolati da attori hollywoodiani, e i network che alzano il tetto degli ingaggi per i nomi più "cinematografici". Il grafico è comunque molto più complesso e solcato da diret-



trici spesso in contrasto tra loro, perché, se è vero che nei prossimi mesi il piccolo schermo sarà (ancora) un po' più grande con nomi quali Halle Berry, Clive Owen e Bill Murray, è anche vero che *"only at the Golden Globes do the beautiful people of film rub shoulders with the rat-faced people of television"*. Cit. dal monologo di Amy Poehler, conduttrice dei Golden Globes di quest'anno...

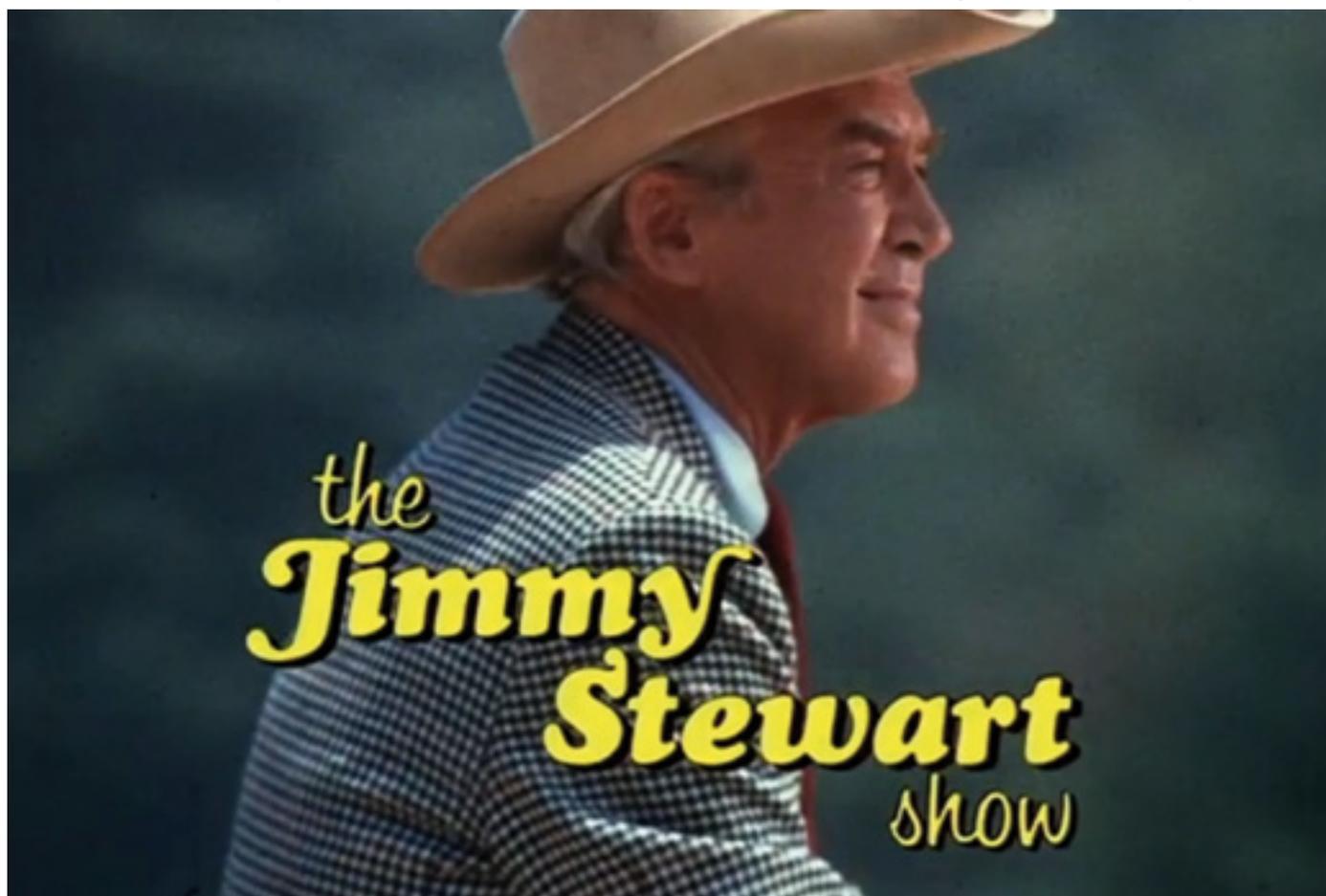
### Tutte le strade passano accanto a un red carpet

*Shrinking. Contrazione.* Quando gli americani usano questo termine, allora le cose stanno andando male. E diciamo che almeno dal 2008 in poi le cose stanno andando davvero male, tanto che perfino le star hollywoodiane sono costrette a correre verso beni rifugio per non vedere assottigliati i propri conti in banca a sei, sette zeri. Forbes ha scritto articoli e fatto interviste su questo, segnalando la vera faglia di crisi del cinema americano contemporaneo: ancora e ancora, i soldi. Dalla *blockbusterizzazione* e *brandizzazione* ai flop che si sono fatti sen-

tire di diversi *tentpole movies*, passando per contratti sempre più polarizzati verso l'eccesso o il ribasso e mal gestiti, la Hollywood degli studios è divenuta ancora più schizofrenica nella gestione economica e finanziaria dei propri asset e investimenti, provocando uno, toh, shrinking del mercato attoriale. Perché è qui che si deve guardare, e non alle falangi di registi/sceneggiatori/produttori da tempo immersi nel mondo della Tv, se si vuole davvero sentire la temperatura degli eventi: se avere nei propri credits Steven Spielberg, Michael Mann e David Fincher non fa altro che confermare il sostrato, il piano orizzontale che regge lo sviluppo verticale televisivo degli ultimi quindici anni, quindi da tempi ancora non troppo sospetti di *shrinking* economico, lo schiacciare negli *opening title* Charlie Sheen e Elijah Wood segna un nuovo livello dello scontro, adesso basato sulla pura concentrazione di numeri, contatti, visibilità. Già nel passato remoto e prossimo le porte televisive si erano aperte per i protagonisti hollywoodiani, come l'ondata di vecchie glorie di *jimmystewartiana* e

robertmitchumiana memoria che erano state costrette a trovare rifugio in altri lidi di immagini, scacciati dai *rats* etnici e brutti della New Hollywood *jacknicholsiana* e *alpaciniana*. Ma si trattava di profughi, reietti, cariatidi dimenticate che le porte girevoli della Tv accoglievano o ri-accoglievano donandoli in pasto ad un pubblico essenzialmente, e di nuovo, conservatore. Il percorso era unilaterale, privato di ogni *feedback*, con un movimento vettoriale che funzionava come nel vuoto andando verso un'unica direzione, sempre, cioè dalla televisione al cinema, e in questi casi il *timing* decisionale per il salto era tutto, era un'intera carriera, che volava via per un troppo presto o un troppo tardi. La tradizionale tripartizione lavorativa e di talento dell'attore britannico, diviso equamente tra teatro, televisione e cinema, negli Usa non ha mai de-

finitivamente attecchito, e il profilo di chi adotta tale suddivisione è essenzialmente quello di un caratterista hollywoodiano, primadonna al Sundance e aggregatore di spettacoli a New York e Chicago. Tutti questi indizi hanno rappresentato per decenni la spina dorsale delle regole del gioco spettacolare americano, regole che adesso sono quasi completamente saltate grazie a star che nel loro *prime* virano verso la Tv, a star che pur pieni di potere decisionale lo direzionano verso la Tv, a star che puntano un altro tassello della loro immagine verso la Tv. Ecco che la migrazione è trasversale: 1999, Martin Sheen (*The West Wing*) e William Petersen (*CSI*); 2002, Forest Whitaker (*The Twilight Zone*); 2003, Sally Field (*Brothers & Sisters*); 2006, Harvey Keitel (*Life on Mars*); 2011, Madeleine Stowe (*Revenge*)... *Drama* e *comedy* adesso vengono as-



semblati attorno all'aura comunicazionale del nome *X-listed* perfettamente interscambiabile con quello successivo – “*built-in recognition factor of a big star*”. Ma non tutte le scelte e le motivazioni sono le stesse per il settario e segmentato comparto attoriale hollywoodiano. Tant'è che gli *A-list*, il Monte Rushmore dei nomi losangelini – Brad Pitt, Julia Roberts, Tom Cruise, Will Smith, Angelina Jolie... –, è ancora da venire nei palinsesti, ma lo scricchiolio si fa più intenso da quando Dwayne Johnson, muscolo attoriale da 3 mld e mezzo di dollari di incasso *worldwide* e nominato da Forbes *top-grossing actor of 2013*, ha in cantiere come protagonista ed executive *Ballers* per l'HBO. Oppure dallo scoppio della “*female complaint*” – l'ennesimo *shrinking* hollywoodiano –, cioè il sempre minor numero di parti centrali e interessanti per le attrici, bolla esplosa in modo violento con gli *speeches* di Cate Blanchett agli Oscar e l'*outing* di Ellen Page, che fa da contraltare alla fresca valle che è invece la Tv per le questioni di genere, con le varie e numerose Glenn Close (*Damages*), Anna Paquin (*True Blood*), Toni Collette (*United States of Tara*), Laura Linney (*The Big C*), Claire Danes (*Homeland*), Jessica Lange (*American Horror Story*), Laura Dern (*Enlightened*), Kerry Washington (*Scandal*), titolari di serie e personaggi complesse, controcorrente, impattanti. Ed è anche, e soprattutto, immagine, superficie, riflesso, che si consustanzia nelle accecanti serate degli Oscar e degli Emmy, dove, di nuovo, è visibile lo *shift* che si è creato sotto i piedi e nelle mani degli attori: mentre l'*affaire* DiCaprio impazza subito prima e subito dopo la notte dell'Academy, la statuetta della donna

che regge un atomo va a James Gandolfini (*I Soprano*), James Spader (*The Practice* e *Boston Legal*), Bryan Cranston (*Breaking Bad*), Jeff Daniels (*The Newsroom*); mentre le *movie stars* come Charlize Theron e Sandra Bullock puntano all'abbruttimento per trionfare, dall'altra parte del red carpet sfilano le vittoriose Patricia Arquette (*Medium*), Helen Mirren (*Prime Suspect*) e Kate Winslet (*Mildred Pierce*).

### **Il red carpet sotto l'home theatre**

È il D-Day, le *movie stars* fanno gli americani, le *tv stars* fanno i tedeschi e Omaha Beach è lo spettatore: se sarà storia, allora l'invasione avrà successo, se sarà ucronia, allora qualcosa potrebbe divergere. Molti sono i tesori che bramano i cinematografici americani e molte sono le trappole piazzate dai televisivi tedeschi. Il brilluccichio che si intravede oltre le linee nemiche è essenzialmente uno, e risponde al richiamo della *syndacation*, l'unico modo che hanno le star hollywoodiane di bilanciare l'ancora netta disparità di ingaggi tra le due sfere spettacolari. Lo *shrinking* che affligge gli studios comporta infatti da una parte un blocco degli stipendi degli attori cinematografici, e dell'altra una corsa al rialzo dei rischi legati alla produzione di *blockbuster* e *franchise* che possono equamente sfondare o affondare; il compenso televisivo, al contrario, pur essendo molto basso rispetto al suo corrispettivo cinematografico, è sicuro, stabile e può in molti casi essere presente nel tempo, grazie appunto alla *syndacation* che apre le porte a *revenues* continue grazie al famoso pacchetto dei 100 episodi che permette repliche su repliche dalla East alla West Coast, in qualunque fascia oraria e per qualunque ra-



ting. Questo specchietto per il portafoglio è ben agitato dai network, che lo brandiscono esternamente ed internamente, nel primo caso attirando attori e attrici grazie anche a tutti i *commercials* legati al brand in questione, e nel secondo caso muovendo queste pedine attoriali sull'infinito scacchiere della guerra tra canali, con carnet di attori legati ad un solo network che tanto ricordano lo studio system – nel 2013 la CBS con Robin Williams e Sarah Michelle Gellar (*The Crazy Ones*), Jonny Lee Miller e Lucy Liu (*Elementary*), Chris O'Donnell (*NCIS: Los Angeles*), Jim Caviezel (*Person of Interest*), Ashton Kutcher (*Two and a Half Men*), Elisabeth Shue (*CSI*); la Fox con Kevin Bacon (*The Following*), Zooey Deschanel (*New Girl*), Seth Green e Giovanni Ribisi (*Dads*), Greg Kinnear (*Rake*)...

Come scrivevamo poco sopra però, le scelte e le motivazioni e i risultati sono dei

più disparati, e così accanto a storici fallimenti nati e morti attorno al solo nome attoriale – Bette Midler (*Bette*), Whoopi Goldberg (*Whoopi*), Heather Graham (*Emily's Reasons Why Not*), Christian Slater (*My Own Worst Enemy* e almeno un altro paio), Christina Ricci (*Pan Am*), Ashley Judd (*Missing*), James Caan (*Back in Game*) –, tutte serie spuntate dal "built-in recognition factor of a big star" senza alcun altro sostrato, fanno da contraltare operazioni calibrate e consapevoli, dove attorno alla *movie star* di turno sono saldati dei solidi discorsi narrativi, registici, identitari: Holly Hunter e *Saving Grace*, Gabriel Byrne e *In Treatment*, il duo Jason Schwartzman/Zach Galifianakis e *Bored to Death*, Steve Buscemi e *Boardwalk Empire*, William H. Macy e *Shameless*, il trio Dustin Hoffman/Dennis Farina/Nick Nolte e *Luck*. Anche semplicemente leggendo il *plot summary*, è lampante come questi

nomi non siano occasionali ma necessari a questi titoli, che esista un rapporto bi-univoco tra le carriere cinematografiche pregresse e future degli attori e la loro serie televisiva. Lo scientifico *typecasting* di cui erano sani portatori al cinema diviene lama affilata in Tv, così non soltanto sbarcano sul piccolo schermo un nuovo ventaglio di generi prima annacquati dalle definizioni-ombrello di *drama* e *comedy*, ma questi stessi titoli divengono ben presto riferimenti inaggirabili per lo stesso sistema tassonomico hollywoodiano – Kiefer Sutherland e l'azione di *24*, Jeremy Irons e l'istorical di *The Borgias*, il duo Kevin Spacey/Robin Wright e il thriller politico di *House of Cards*, il duo Matthew McConaughey/Woody Harrelson e il crime drama di *True Detective*.

Ed è sorprendente da pensare e scrivere e leggere, ma gli attori hollywoodiani spesso si sporcano e divengono promiscui in Tv, rischiando il tesoretto di immagine e consensi accumulato nei bei anni al cinema. Infatti molte delle serie che hanno rivoluzionato la scrittura, la regia, la fruizione, i *ratings* dell'ultimo quindicennio televisivo passano attraverso l'interpretazione, e a volte anche la produzione, di star losangeline, da William Petersen e *CSI* con il suo *franchise* presente in tre diverse città americane e le modalità immersive di esplorazione dell'"oggetto" crimine, a Kiefer Sutherland e *24* con un montaggio che prima di tutto è narrativo e la dispersione e la capillarità dell'azione, e il duo Kevin Spacey/Robin Wright e *House of Cards* con un'iper-compressione della serialità.

La televisione americana è dunque un panorama in continua espansione e mutazione. È qui che grazie alla liberazione

di nuove formule e protagonisti si assiste all'unico vero spostamento di mercato dalle major ad altre, indipendenti, realtà, con le Big Five dell'etere sempre più assediate anno dopo anno da nuovi network quali AMC, FX, PBS, History Channel, capaci di produrre serie quali *The Walking Dead*, *Sons of Anarchy*, *Hatfields & McCoys*, fenomenale mix di premi, *rating*, generi, qualità. Ed è qui che i colpi di coda e testa attoriali più importanti vengono perpetrati, con scelte radicali che spiazzano agenti e fandom, come quello recentissimo di Greta Gerwig, futura star, co-produttrice e forse anche co-scrittrice dello *spin-off* della CBS *How I Met Your Dad*.

### Rosso red carpet

Questa lunga cavalcata non terminerà tanto presto. Però da lontano, sugli spalti e in controluce, si possono già trarre alcune tendenze prima dell'ultima curva. Quanto, ad esempio, l'occupazione del *primetime* televisivo da parte delle *movie stars* influenza un prodotto? Si potrebbe forse abbozzare l'idea che la star hollywoodiana coaguli tutto attorno a sé, piegando con la pura forza dell'immagine la natura stessa delle serie, che da democrazia delle *crew* attoriali sono divenute tirannici *one-person show* tarati sul divo del momento. E questo quanto pesa sugli ex-padroni di casa? Le star della televisione ora sono molto più diffidenti nel passare al grande schermo, prendono il *timing* con precisione assoluta, di più, rifuggono dai *tentpole movies* scegliendo i loro progetti con attenzione ed efficacia. Ma questo implica anche un ulteriore *shrinking*, di ritorno, con un assottigliamento degli spazi televisivi a di-

sposizione per esordire ed emergere. E tenendo sempre presente come l'attore medio americano non sia abituato alla naturale e britannica ondulazione tra teatro, televisione e cinema, allora lo spettro del *typecasting* inizia ad aggirarsi tra i network... Le cose si complicano e si affasciano se includiamo l'ultima frontiera della produzione televisiva, ovvero la realizzazione di serie tratte da pellicole cinematografiche. In cantiere e in arrivo ci sono titoli quali *Fargo*, *The Mist*, *About a Boy*, *Dal tramonto all'alba*, *Constantine*: al netto delle differenze di trama e ambientazione, avremo una contrapposizione diretta nella scelta del casting e nell'immagine attoriale tra la stella cinematografica e quella televisiva. Perché in definitiva di questo si tratta, dell'accaparrarsi pezzi di immaginario collettivo troppo simili tra di loro e te-

nerseli stretti. E ad oggi le modalità per farlo non soltanto sono di più, ma sono più spietate ed elettrizzanti. Il paradosso è scegliere un red carpet da *movie stars* e trincerarsi nell'esperienza, o uno da *tv stars* e darsi alla *relazione*. I due regimi di produzione culturale sono questi, da un lato l'esperienza unica e delimitata del cinema, grazie – ancora e comunque – al buio della sala, ma anche della spettacolarizzazione, del suo essere prima di tutto immagine estetica, dell'assoluta alterità dell'attore; e dall'altro il rapporto relazionale e continuo con la televisione, il suo essere rito intimo e collettivo da espletare sul posto – ovunque esso sia, anche in continuo movimento, grazie a *device* di ogni tipo –, tanti e diversi romanzi contemporanei per tante e diverse età, con star e personaggi che crescono nello stesso tempo in cui cresciamo noi.



# La giaculatoria

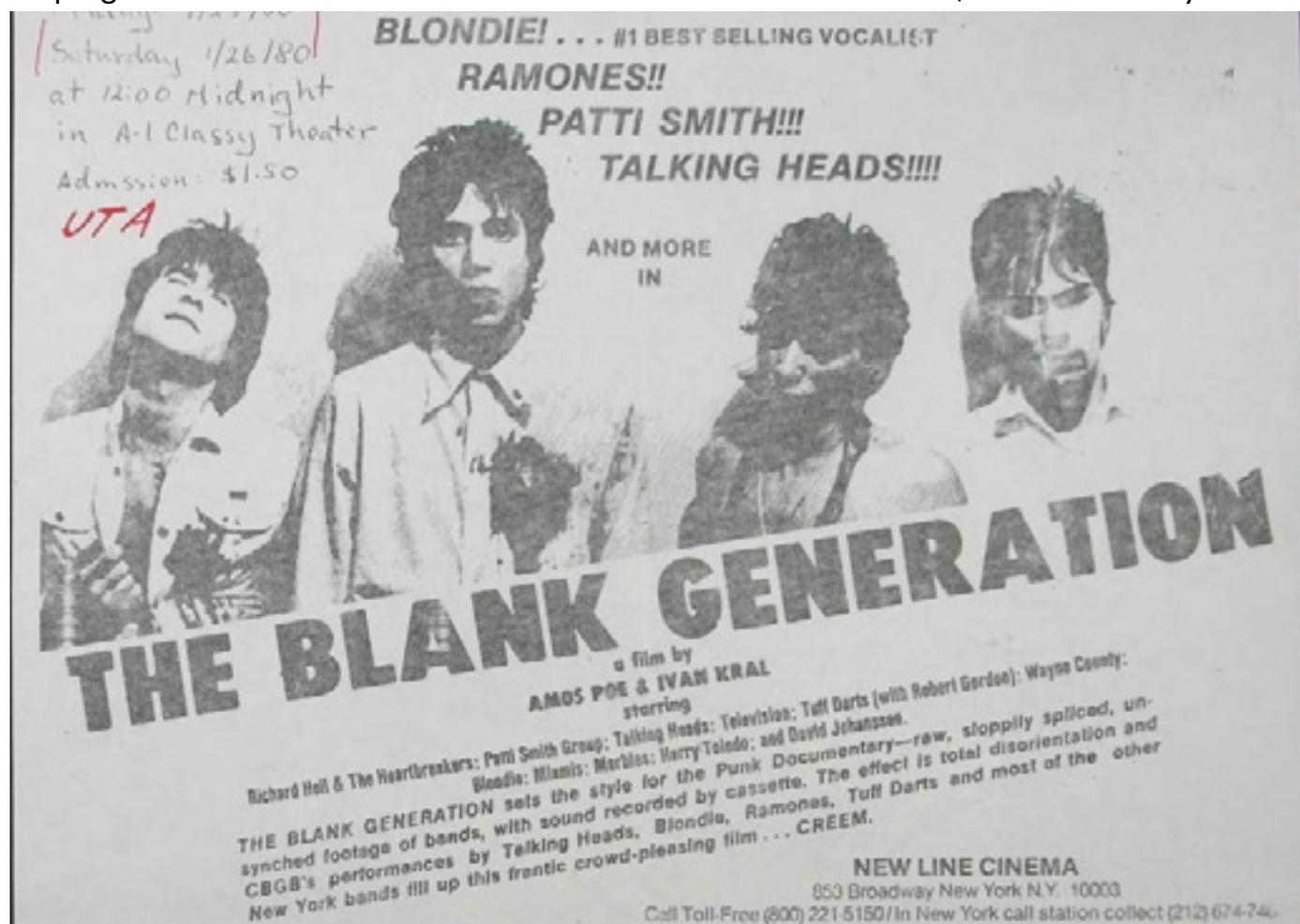
di sergio sozzo

Il grosso problema di tutte le voci che si agitano, non viste, nel cinema di questi tempi, è che non sembra mai che l'immagine le ascolti davvero fino in fondo



“In tutte le chiese a noi sottomesse è proibito pronunciare imprecazioni e cantare la melodia *Media vita* contro le persone, salvo che per nostra speciale autorizzazione” (Concilio di Colonia, anno 1316, canone 21, citato da Jules Combarieu, *La musica e la magia*, 1909, in apertura del capitolo *L'incantazione omicida nella civiltà cristiana*). Salvo che per nostra speciale autorizzazione: nel quinto episodio della miniserie HBO [True detective](#) l'autore Nic Pizzolatto compie il miracolo più grande dell'intera sua creatura, a cui il web internazionale va già tributando un culto vastissimo (e in larga parte motivato, al di là dei chiari riferimenti del prodotto, i gialli politico-morbosi di Ellroy, le atmosfere da loggia nera mascherata da placida provincia di Lynch, i giochi di ossessione temporale à la [Zodiac...](#)), e ben più interessante sia del lungo e articolato pianosequenza action alla fine della quarta puntata (ok, ok, mai vista una cosa del genere in Tv!) che del contrito monologo mistico di Matthew McConaughey che chiude la serie (è probabile che sul set le vere stelle le abbia viste più Woody Harrel-

son...)). True detective funziona così: i due sbirri cazzuti Rust e Marty raccontano alle videocamere fisse degli investigatori di una nuova indagine i fatti relativi a un caso a cui lavorarono insieme nel 1995 – partono flashback. Nella puntata in questione, *The secret fate of all life*, assistiamo ad un testacoda inedito, forse il punto di non ritorno, il definitivo *Rashomon* concettuale di tutta la serialità televisiva di nuova generazione: mentre ascoltiamo i due protagonisti raccontare una versione dei fatti, i flashback che scorrono in parallelo al loro racconto in voce off ci mostrano tutta un'altra verità, opposta a quanto i due vanno testimoniando. Chi sta mentendo? L'immagine o la parola? E ancora: se ammettiamo che i due narratori possano stare raccontando delle frottole, chi ci dice che quanto visto finora negli episodi precedenti sia stato effettivamente corrispondente alla realtà della vicenda? E se fosse invece il regista a confondere le acque, e la parola dei nostri protagonisti al contrario veritiera? L'espedito di Pizzolatto annulla qualunque appiglio tra occhi e orecchio, qualunque connessione tra racconto e messinscena: dobbiamo credere sulla fiducia ("Aimoin, cronista francese del X secolo, racconta che si fecero perire nei supplizi delle donne che s'erano servite di canti omicidi e ciò avevano confessato", racconta sempre l'irrinunciabile Combarieu). *True Detective* poi esaspera decisamente il gioco, come tanto piace agli spettatori delle serie Tv, e aggiunge un paio di altri piani temporali, un terzo narratore al presente e relativi flashback incrociati, una coda al giorno d'oggi a quegli avvenimenti... ad Amos Poe era bastato molto meno, far slittare il synch tra





audio e immagini live delle band immortalate nel suo tour dell'underground newyorkese di fine '70, *Blank Generation*, per dare un senso nuovo alla pratica, qui messa clamorosamente in crisi nella sua accezione di "coinvolgimento come fosse sotto al palco", del documentario rock nell'epoca dei grandi film-concerto (ancora oggi, il *rockumentary* definitivo, insuperato): "Sì come ho detto altrove a proposito della voce, fonesi scritta e orale, della voce variopinta nei pittogrammi della scrittura è visibile anche tantissima musica, eccettuata la schopenhaueriana volontà cieca e Rossini, mi fastidia, soprattutto nello specifico delle arti visive, questa volgarità delle immagini come mediazione, come tara ereditaria delle categorie ontologico-linguistiche del pensiero". (Carmelo Bene, *4 momenti su tutto il nulla – L'Arte*)

Cantare contro le persone: ecco, e in pieno accordo con Bene, il grosso problema di tutte le voci che si agitano, non viste, nel cinema di questi tempi, è che non sembra mai che l'immagine le ascolti davvero fino in fondo (il fuoricampo di *Her* mi è sempre parso più interessante delle inquadrature di Jonze, l'avventura *oltre l'infinito* dell'A.I. Samantha, il suo viaggio infradimensionale...), confermando quella che sempre Bene chiamava "la mediocrità della regola d'un *logos* mai abbastanza alla deriva". Chi crede ancora alle voci? Hai voglia a tirare in ballo Chion e i suoi acusmi, Hal 9000, Mabuse, il garzone muto delle *Catene della colpa*, *Que sera sera...* è evidente come la parola venga qui invece usata ancora come veicolo di senso, mai come magia, incantesimo, *legatura* come scriverebbe De Martino (e dire che Scarlett questa potenza sembra averla, veicolarla con risultati potentissimi, irresistibili) – corretto da questo punto di vista è il parallelo che Federico Chiacchiari fa tra *Gravity* e un classico del gorgheggio virtuoso da sala d'aspetto come *The Great Gig in the Sky* dei Pink Floyd ("effetti ottici della *phoné*" dice Bene).

Inseguendo quella suggestione: nei due movimenti della sua strabiliante suite per 27 elementi *Exit!* (Rune Grammofon, 2013), Mats Gustafsson, meraviglioso quanto dolente asso svedese del sax, inserisce le due voci femminili di Mariam Wallentin e Sofia Jernberg in mezzo al marasma orchestrale portato avanti dalla versione allargata

del suo trio jazzrock, i Fire!. Il risultato sembra un'esecuzione riarrangiata da Mingus della *Freedom now suite* di Max Roach, e allo stesso tempo a qualcuno potrebbe ricordare l'esperimento appunto pinkfloydiano di *Atom Heart Mother*. Le due voci intonano nenie di spiriti, suoni lontani da un'altra dimensione, echi da un'epoca arcaica e primordiale: "molto presto gli antichi considerarono la grande passione come una sofferenza. Quando il sentimento è violento, disordinato, incontenibile entro i confini della ragione e della coscienza morale, esso diviene nella vita interiore quello che è una tempesta nel mondo esterno; produce degli effetti patologici il cui studio pertiene al medico altrettanto che al moralista: disturbi nella respirazione, nella circolazione del sangue, disordini nel funzionamento degli organi. Donde le prime conseguenze: il primitivo in balia di una passione inarginabile, si considera come un posseduto o un malato [...] vi sono Spiriti benevoli e altri ostili, e l'uomo vede, nell'amore che gli s'apprende e lo divora, il manifestarsi d'una potenza a lui superiore, che in qualche modo ha scontentata e che, per vendetta, lo fa soffrire." (Combarieu, 1909, con prosa gustosissima). La soluzione (il compianto Sgalambro direbbe "la cura")? Un annetto prima di *Exit!*, Gutafsson e la sua formazione più "accessibile", The Thing, hanno collaborato con Neneh Cherry per un clamoroso superalbum jazzfunk, [The Cherry Thing](#) (Smalltown Supersound, 2012). La voce di Neneh mantiene per tutti i pezzi la sfrontatezza soul di chi padroneggia con sicurezza le armi per sconfiggere con i canti e le parole le *fatture* d'amore: "poiché esiste uno Spirito d'amore, più tardi divenuto il dio dell'amore, ne possiamo inferire che l'incantesimo per primo, quindi la preghiera cantata e infine la poesia lirica, avranno a giocare un ruolo primario nei rapporti con codesto dio o Spirito" (sempre *La musica e la magia*).

L'obiezione: molti film contemporanei che sembrano riflettere sulle proprietà mistiche e metafisiche della voce e del corpo somigliano troppo a *The Cherry Thing*, e troppo poco se non per nulla a *Exit!*. Hanno già sconfitto l'incantesimo senza essere passati dal lottare attraverso formule magiche e giaculatorie esoteriche contro la "trasformazione oscura e conturbante" della possessione: siamo sicuri che invece lo stato delle cose non si situi più dalle parti di un afflato primigenio, un vagito preistorico che la voce deve ancora mappare, imparare a leggere e a rinominare (il guaito di Sandra Bullock, e ancor prima la sua posizione fetale in *Gravity*)? E quale esperanto dal



futuro, lingua completamente nuova e inedita, finirà per imparare invece la Samantha di *Her* nel suo incessante *update* universale?

*We insist*: come lo Stillman di Paul Auster, al cinema di oggi dovremmo lasciare la libertà di creare o distruggere il proprio dizionario, o quantomeno la follia meravigliosa del tentativo, e smettere probabilmente di suggerirgli le risposte passandogli i foglietti di nascosto, per iscritto. Com'è che concludeva Bene?

“Non ho davvero nulla da obiettare all'immagine filmica (singolo fotogramma o centomila, meglio ancora: ripresa a “passo uno”), purché graziata da virtualità-attuale. Ma questa virtualità attuale non poteva appagare la mia urgenza di perseguire una cecità dell'immagine. [...] Alla volgarità dell'immagine “artistica” riservo da sempre, disgustato, la mia intransigente ostilità iconoclastica. Così come avevo inaugurato un teatro irrapresentabile in cui la presenza-assenza attoriale eccede la visione e il ri-dire (riferito) del discorso nella musicalità della voce-ascolto. Ho sentito l'urgenza di sfidare – frantumandola – l'immagine-corpo, già di per sé due volte larvata nella virtualità dell'obitorio cinematografico”.



# Oscar Pistorius

## non sogna pecore elettriche

di Leonardo Iardieri



Tra le domande che dovremmo porci, per non avere risposte, ma solo tanta speranza di trovare ulteriore tempo per formularne ancora altre di domande, ci sono: *“Dove la condizione postumana si separa da quella umana? In che modo il postumano produce le sue forme specifiche di disumano?”*. Eppure la pecora Dolly è reale, non è un personaggio della fantascienza, ma il risultato della ricerca scientifica, dell’immaginario sociale attivo e di solidi investimenti finanziari. Nonostante sia noto come *Blade Runner*, Oscar Pistorius non sogna pecore elettroniche, figuriamoci le sigarette... Le reti di trasporti globali nei maggiori centri metropolitani ci hanno abituati a treni senza conducenti e, oggi, ad attori senza corpo. Umano, troppo postumano. Stiamo andando al passo con i nostri sé confusi rispetto all’ambiente reale in cui viviamo? Questo non è il mondo nuovo di Huxley, vale a dire una versione disutopica del peggiore degli incubi modernisti. Non è neppure il delirio transumanista della trascendenza dai corpi umani attuali. Questa è la nuova situazione in cui siamo immersi:

l'immanente *hic et nunc* del pianeta postumano; uno dei possibili mondi che ci siamo costruiti, come per *The Counselor* di Ridley Scott. E dal momento che esso è il risultato dei nostri sforzi congiunti e dell'immaginario collettivo, è semplicemente il migliore dei mondi postumani possibili. E nel migliore dei mondi postumani possibili, Theodore Twombly (Joaquin Phoenix) di *Her* (ma in fondo è lo stesso per il procuratore di Scott) brama di scomparire fondendosi al flusso generativo del divenire, presupposto per la perdita, la scomparsa, la distruzione del soggetto atomizzato e individuale. L'idea sarebbe portare con sé solo i ricordi, lasciare alle spalle solo delle tracce. Quello che si desidera di più è sciogliere il nodo del soggetto, abbandonarsi preferibilmente all'agonia dell'estasi, scegliendo il proprio modo di scomparire e di morire, separarsi da se stessi, fosse solo una voce. Fosse solo una voce, per design, quella di un sociopatico, che modella i suoi atteggiamenti e le sue risposte su quello che Twombly si aspetta di sentir dire, salvo poi abbandonarlo quando non ha più modo di sfruttarlo. Dare un corpo muto alla voce, può creare a volte anche dei mostri, vedi Toni Servillo, intercettazioni telefoniche permettendo... L'era della singolarità, fantasma declinato della Silicon Valley, ovvero l'apertura delle macchine alla coscienza, è attesa messianicamente per il 2025. Toni Servillo è in anticipo. Lo è per certi versi anche *Her* o [The Immigrant](#), probabile preambolo fantascientifico di James Gray, nel cui finale la colpa ci da le spalle, ma il perdono prende il largo nello "split screen" naturalistico, tecnologicamente indistruttibile. E le porte dell'ignoto fantascientifico si dischiudono... Perché i film futuristi dovrebbero definire la nostra immagine del presente, le nostre attese, le promesse degli oggetti che creiamo. Al tempo stesso dovrebbero nasconderci ciò che questi oggetti sono veramente. Il sistema esperto Scarlett Johansson dapprima semplifica una piccola ma apparentemente faticosa porzione dell'esistenza, come organizzare le mail, decidendo quelle da leggere e quelle da cestinare direttamente.





Una volta aperta la porta entra però subito in campo una macchina dalla potenza di calcolo enorme, in grado di imparare dall'esperienza e da sconfinati basi di dati. Di fatto, il sistema esperto Scarlett Johansson ci vede soltanto come fonte di informazioni, database biologici, appendici irrazionali delle macchine, oltre che consumatori. Ecco perché il set è sempre più decentrato, perché è lo spazio delle nostre scelte ad essere sempre più limitato. Il *personal* è già *terminal* e il cinema



rappresenta il rito di passaggio, autentico momento di rottura nell'esistenza, talvolta cruento e violento, che segna, oggi più che mai, la discontinuità alla quale è soggetto il nostro passaggio terreno. In fondo, tutti i contenuti offerti dal virtuale vengono confezionati su un set, set che è soggetto alle stesse leggi alle quali è soggetto il cinema. C'è una tenda accarezzata dolcemente dal vento, tra le prime sequenze di *The Counselor*, sipario mai strappato, ma virtualmente in mezzo agli affetti incorporei del deserto e gli specifici corpi affetti che sembriamo essere. Possiamo chiamare tutto ciò, *morte del cinema*, ma anche immanenza radicale: la totalità radicata del momento in cui coincidiamo completamente con i corpi avviluppati dei due protagonisti, il processo di divenire quello che, alla fine, siamo sempre stati, ovvero cadaveri virtuali o pecoroni elettronici in un set da sogno. Un set da sogno potrebbe essere proprio Roma, la Città delle apparenze (come direbbe Raffaele La Capria e come Paolo Sorrentino avrebbe voluto che arrivasse a noi), luogo in cui la finzione si fa funzione, luogo in cui quindi la voce di Scarlett Johansson in *Her* vince il premio come migliore interpretazione femminile, per poi sparire, perché doppiata nelle sale nostrane, da Micaela Ramazzotti. *Under the skin*, alieno è l'umano...

# I corpi che resistono

di **pietro masciullo**

*Ma dove sono finite le vecchie Star in epoca di avatarizzazione dell'attore? Come hanno resistito alla smaterializzazione ontologica ed estetica del cinema novecentesco? Ecco: quei corpi ormai goffi e quegli sguardi pieni di "passato" ci stanno ancora parlando. Ci stanno facendo riflettere. Ci stanno semplicemente ricordando le coordinate etiche di un Cinema che non vuole morire. E allora iniziamo un breve e rapsodico viaggio tra i corpi/icona che, ancora oggi, (r)esistono...*

## Kevin Costner

Il classico che non vuole morire, il west(ern) che come un virus contamina i nuovi blockbuster ([Man of Steel](#)) e le nuove frontiere delle serie TV (*Hatfields and McCoys*). Un corpo che con la sua sola granitica presenza assicura la sopravvivenza di "quel" cinema.





## Harrison Ford

Il campione assoluto del box office novecentesco resiste stoicamente come il suo Indiana Jones immerso nelle esplosioni atomiche spielberghiane, e diventa oggi in [Ender's Game](#) una "icona" da esporre in bacheca ai giovani studenti 2.0.

Esempio di un eroismo (cinematografico) che fu, ma che impone ancora le proprie "antiche" regole.

## Mickey Rourke

Che dire... un sopravvissuto in tutti i sensi. Un corpo ciminiano votato all'autodistruzione e un'anima disperata che ha avuto la forza di resuscitare nello struggente [The Wrestler](#).

Una delle interpretazioni più intimamente "cinematografiche" dell'ultimo decennio: il suo corpo mutante e mutato è, ormai, solo Cinema.



## Susan Sarandon

Grande fascino e magnetismo attoriale da sempre, è ora la "madre" in molto cinema americano contemporaneo. Capace ancora di calamitare ogni sguardo (impressionante la madre disperata di [Nella Valle di Elah](#)), spaventare coi fantasmi del passato (indimenticabile l'ex terrorista di *The Company You Keep*) e proiettare il suo sguardo al futuro (le polveri di [Cloud Atlas](#)).



## Sylvester Stallone

L'eroe action anni '80 per eccellenza, Rocky e Rambo, diventa oggi il leader dei "mercenari" di celluloide, sopravvissuti alla smaterializzazione digitale di corpi e narrazioni. Un attore/produttore/regista capace con finissima intelligenza di "giocare" sino alle estreme conseguenze con il suo pesante statuto iconico novecentesco. I sentimenti e l'ironia, dice Sly il mercenario, non sono mai avatarizzabili.





## Clint Eastwood

Il Mito. Lo sguardo *all american* per antonomasia. L'erede dell'epica fordiana che oggi martirizza il suo "vecchio" corpo per una causa più alta ([Gran Torino](#)) e scioglie il suo sguardo nella ricerca disperata di un cinema ancora possibile (il capolavoro *Hereafter*).



## Gerard Depardieu

Corpo debordante e amabilmente goffo, che travalica gli spazi e i continenti, protagonista di [incredibili vicende personali](#) ai confini dello Spettacolo e atteso ora nel definitivo ruolo di *Welcome to New York* diretto dall'immenso "vampiro" Abel Ferrara. Un corpo/cinema nomade e sempre in viaggio.

## Julie Christie

La bellezza e la grazia negli anni '60, la forza e l'impegno negli anni '70, un'austerità impressionante nell'ultimo decennio.

Il suo volto rugoso e ancora bellissimo segna la sopravvivenza di una memoria (*Away From Her*) e di un'etica cinematografica che resiste a ogni tempo: il gesto della carezza a Bob Redford in [The Company You Keep](#) vale una carriera...





## Mel Gibson

Insieme a Bruce Willis l'eroe action più popolare e ironico dell'ultimo scorcio di Novecento, incappato in una rovinosa caduta per la riemersione dei propri demoni personali. Un perturbante sguardo sul mondo (veramente al limite massimo in [Viaggio in Paradiso](#)) in un sofferente e provato volto da ex sex symbol. Il ruolo che l'amica Jodie Foster gli regala in [The Beaver](#) è un denudamento emotivo totale e rigenerante.

## Catherine Deneuve

Fascino allo stato puro ed eterna *bella di giorno*... oggi nei film di Desplechin, Honoré, Ozon, incarna letteralmente la *madre* del cinema europeo: un fantasma truffauttiano e bunueliano che si porta sulle spalle un'eredità mastodontica.





## Takeshi Kitano

Oltre ogni definizione. L'autore giapponese Alto degli ultimi vent'anni, erede di una lunga tradizione, celebrato in ogni festival negli anni '90... non regge più lo stretto vestito che tutti noi tutti gli abbiamo cucito e filma il suo sublime suicidio artistico (da *Takeshi's* in poi). Evade dalle proprie stesse regole e s'immola come esempio di un cinema che deve rigenerarsi per sopravvivere. Il frutto finale di questa complessa e discussa fase è il dittico di [Outrage](#), dove il vecchio beat Takeshi distilla l'essenza più "superficiale" del suo cinema: solo l'immagine è sopravvissuta. Somma operazione sui nostri tempi, il suo volto sregolato e anarchico trascende ancora ogni schermo...



## Nick Nolte

Un guerriero provato e mai domo. La sua voce rauca, ormai quasi incapace di scandire le parole, evade dalle sceneggiature e produce una straniante imperfezione. Straordinario e umanissimo in [Clean](#) di Assayas, animalesco e rabbioso in [Warrior](#) di O'Connor, commovente e leale in *The Company You Keep* di Redford.



## Robert Redford

Appunto. Chiudiamo con il corpo-cinema più iconico dell'ultimo decennio. *All is Lost?* No: rimane "il nostro uomo" come ci dicono i titoli di coda del film, una semplice persona senza nome e persa nell'oceano. Lo sguardo classico che non trova più coordinate, parole, controcampi e Terra. L'archetipo puro che ripropone una sublime lotta tutta fisica. Il cinema sopravvive nei suoi occhi.



# Fuori scena

## *Conversazione con Andrea Cosentino*

a cura di maria vittoria pellecchia

Abbiamo incontrato Andrea Cosentino, autore-attore della scena teatrale contemporanea, per ragionare su cosa resta oggi della performance attoriale e sul paradosso che si innesca tra la rincorsa a un effetto di realtà e l'artificio della rappresentazione

**Al cinema il corpo dell'attore si trasforma in un'immagine, destinata a comparire e scomparire all'interno di un'inquadratura. La concretezza del corpo non è mai stata, invece, un problema a teatro. Partiamo da qui, da questa dicotomia. Con tutte le innovazioni di cui gode oggi il cinema, che ha sempre rincorso il reale con l'aiuto del mezzo tecnico, possiamo parlare di realismo a cinema e rappresentazione, quindi artificio, a teatro? E come incide quest'evoluzione tecnologica sul ruolo dell'attore?**

A parer mio, in un modo cambia il ruolo dell'attore di cinema, cioè come l'attore si inserisce in questa rincorsa a un effetto di realtà, e in un altro, quasi per contrasto, cambia il ruolo dell'attore di teatro. Intendo teatro nel senso ampio del termine, non considerandomi un attore in senso tecnico ma, più propriamente, un autore-attore teatrale, uno che "fa" teatro. Affrontando la cosa per grandi dico-

tomie, penso che il ruolo della rappresentazione e anche del realismo ormai sia del cinema. Non c'è niente da fare. Per contro, col teatro si può cercare di fare altro, di avere altri obiettivi...

**Quindi il teatro non è più dalla parte della rappresentazione?**

Lo era. Ma lo è sempre meno. Ora è sempre più dalla parte della presenza. Non a caso con il mio ultimo spettacolo ([Not Here Not Now](#)) prendo in giro proprio questa ossessione della presenza, che, poi, non è neanche più il teatro ma la performance. C'è da dire, però, che tutti i teatranti, quanto meno quelli più all'avanguardia, adesso preferiscono definirsi performer piuttosto che attori. Proprio perché c'è questa valorizzazione di una differenza. Il performer non rappresenta storie, personaggi etc., ma fa azioni in scena al presente. Nonostante io prenda in giro tutto ciò, in qualche modo mi appartiene. E, però, personalmente credo

che ciò che deve essere presente in teatro è la relazione performer spettatore, questo è lo specifico teatrale che vado cercando. Quello che cerco di valorizzare è il rapporto tra persone vive (performer) e spettatori, il modo in cui si relazionano. Mentre la body art è spesso l'esaltazione di una metafisica del corpo.

**Nei tuoi lavori è evidente che sei interessato alla verità dell'illusione piuttosto che all'illusione della verità. Sveli l'artificio al pubblico... questo può rendere il teatro, l'idea che hai di teatro – o di quello che l'attore dovrebbe fare in scena – più vicino al modo in cui si può raccontare l'oggi?**

In realtà io parto dall'assunto, su cui molti non saranno d'accordo, che il teatro è una forma d'arte marginale. Non è più al centro del dibattito culturale né dell'appropriazione della realtà da parte della media della gente. Questo appartiene al cinema, e ancora più alla televi-

**Andrea Cosentino** è teatrante autore attore comico scrittore. È proprietario promotore anchorman conduttore e conduttrice unico/a di *Telemomò*, la televisione autarchica a filiera corta. Tra gli spettacoli che ha scritto e portato in scena ricordiamo *La tartaruga in bicicletta in discesa va veloce*, *L'asino albino*, *Angelica*, *Antò le Momò - avanspettacolo della crudeltà*, *Primi passi sulla luna - divagazioni provvisorie su uno spettacolo postumo* (da cui l'omonimo romanzo), *Esercizi di rianimazione*. Il suo ultimo lavoro, *Not Here Not Now*, è una riflessione sull'atto creativo e sul confine tra arte e vita attraverso un confronto/scontro ludico con l'icona della body art Marina Abramovic.

sione, e oggi persino alla rete. Sotto questo aspetto non faccio troppe distinzioni e metto tutto, nonostante non sia corretto, nel grande calderone dell'audiovisivo. A questo punto, partendo dall'idea che il teatro è ai margini, il ruolo che assegno al mio teatro non è quello di dare rap-





presentazioni ma di smontarne i codici. Dal mio strumento più schematico, [Tele-momò](#), dove smonto comicamente il linguaggio televisivo, a operazioni forse un po' più sofisticate ma che comunque partono dall'assunto che il teatro, perdendo di spazi di rappresentazione della realtà, deve inventarsene di nuovi. Con il teatro posso smontare, giocare con i codici attraverso i quali il reale ci si presenta. Più che il cinema in senso stretto, questo discorso riguarda l'audiovisivo, la televisione, il come ci arrivano le notizie, il fatto che noi, costantemente, parliamo di cose che non abbiamo mai esperito se non in forma di videocomunicazione. Penso ad internet... che è veramente l'illusione della realtà, no? Con un click puoi vedere cosa è successo oggi a Manhattan. Oggi l'effetto realtà è il video fatto con l'iphone e messo su youtube, l'idea di assistere a qualcosa che è realmente accaduta o che sta accadendo...

Che è poi l'equivalente contemporaneo del cinema sporco e in bianco e nero

del neorealismo italiano. Dal mio punto di vista, si tratta innanzitutto di codici. Il bianco e nero è un codice, lo puoi leggere come un codice. Per altro verso il 3D che, dalla nascita, si esalta nella fantascienza. Penso ad *Avatar*... il 3D non lo usi per fare *Umberto D*...

Ed ecco un paradosso: più il cinema, attraverso le continue innovazioni tecniche, riesce ad avvicinarsi a un effetto di realtà, più lo usa per costruire mondi fantastici. È interessante che le innovazioni tecnologiche del cinema vengano applicate, per lo più, a mondi immaginari che mi stupiscono. Questo, forse, svela anche che la vocazione all'appropriarsi della realtà – del cinema in questo caso – è comunque una vocazione favolistica, spettacolarizzante. Di invenzione di mondi, appunto. E più a fondo, forse, svela il fatto che qualunque rappresentazione, anche la più tendenzialmente realistica, è innanzitutto una finzione e un artificio.

**Gravity ha fatto incetta di Oscar. L'at-**

**trice, Sandra Bullock, è appesa a un filo, fuori dalla navicella. Il set è tutto ricostruito tecnologicamente. Si è aperta ormai la possibilità di inventare mondi. Cambia la performance dell'attore, inevitabilmente. Cambia il mondo stesso. Come si rapporta il teatro a questo dominio della tecnologia e a questa avanzata del virtuale?**

Secondo me si rapporta in modo apparentemente reazionario...

### **...resistendo?**

No, non è esatto... quelli che "resistono" sono quelli che pensano ancora che il teatro possa avere un ruolo di tipo sostanzialmente narrativo, competere con l'audiovisivo nella rappresentazione del mondo. Invece il teatro, per come la vedo io, deve rapportarsi a tutto questo "svelando". Mi interessa di più la verità della finzione che non fingere la verità, perché qualunque costruzione narrativa o di rappresentazione contiene degli artifici. E il realismo è un artificio tra gli artifici, e tra i più raffinati anche. Perché si presenta come assenza di artificio, come grado zero. Questo, ovviamente, vale tanto per le rappresentazioni audiovisive quanto per le rappresentazioni teatrali. A me interessa svelare questi artifici, non nasconderli. Questo è quello che può fare in più il teatro. Non perché il cinema non lo faccia o non lo abbia fatto... Ma in teatro c'è il rapporto con il pubblico che ti consente, se ti interessa farlo, di moltiplicare i piani di lettura, di complicità, di svelamento dei livelli di rappresentazione, molto semplicemente. Può diventare un gioco. In fondo, per dirla in maniera estremamente schematica, secondo me

si hanno tre possibilità. E questo vale sia per il cinema che per il teatro. Si può lanciare il sasso e nascondere la mano, cioè ti faccio un bel film o un bello spettacolo e tu, senza essere cosciente di che artifici drammaturgici sto mettendo in gioco e degli strumenti che sto usando, te lo godi. E va benissimo. Oppure, e questo è quello che cerco di fare io, si può lanciare il sasso senza nascondere la mano. Una storia te la devi pure godere... e allora ti faccio vedere come funziona il giocattolo, ma non lo rompo. Poi c'è l'avanguardia, alla quale una volta ero affezionato ora non più tanto, che a volte si compiace nel lanciarti direttamente la mano o ti distrugge il giocattolo per farti vedere come funziona... ma a quel punto, ovviamente, lo spettatore diserta. Perché, prima di tutto, lo spettatore vuole essere coinvolto emozionalmente. La complicità intellettuale viene dopo, semmai, e devi conquistartela. Il tuo ruolo di autore, performer, critico d'avanguardia e magari militante diventa inefficace perché tutti si allontanano da quello che stai facendo. Bisogna aver presente non solo quali critiche, quali riflessioni, si vogliono fare ma anche a chi si vogliono rivolgere. Se ci si rivolge solo a chi è già complice si resta in un circolo chiuso, e non si va oltre la strizzata d'occhio...

Mentre, dal mio punto di vista di autore-attore di teatro, per quanto sia una cosa banale da dire, l'attore di cinema ha un approccio completamente diverso. Il cinema è innanzitutto del regista. È del montatore, del tecnico, di chi ordina il linguaggio cinematografico. L'attore è un elemento trainante e, con il cinema iperrealista, il fatto che la performance dell'attore sia in funzione del regista si

accentua. È sempre meno importante l'apporto artistico dell'attore, è sempre più un pezzo di carne che si muove... L'eccesso c'è, poi, quando ci sono gli avatar degli attori.

**Parlando proprio di eccessi... come vedi la performance di un attore come Andy Serkis? Il corpo si scompone nei pixel del digitale, si tramuta in qualcos'altro... si può parlare ancora di bravura? Lui c'è – con il corpo – o non c'è?**

In questo caso il discorso diventa filosofico. Non si tratta neanche più di dire se è bravo o non è bravo. Sicuramente c'è bravura rispetto al mezzo.

Ogni volta che ho provato a stare davanti a una telecamera mi sono reso conto di essere un pessimo attore di cinema. Il cinema davvero cattura il *qui e ora*, è un altro tipo di mestiere, da attore devi essere morbido e lasciarti andare. Gli attori cinematografici fanno parte di una composizione artistica o linguistica che è nelle mani di qualcun altro. Da questo punto di vista rimango legato all'idea di cinema degli esperimenti avanguardistici come quello di Kulešov. Io continuo a pensare che l'attore al cinema sia fatto un po' così. Per esempio... ho spesso l'impressione che gli attori italiani che vincono premi siano quelli con più primi piani dentro un film. Mi sembra che il primo piano nel cinema dia questa specie di illusione di profondità nonostante, invece, sia una cosa molto meccanica, dettata dalla storia nella quale vengono inseriti questi primi piani. Sicuramente è un po' schematico metterla così, ma penso che non vincerà mai un David di Donatello un attore che non ha abbastanza primi



piani dentro un film. Il cinema in fondo ricerca la profondità in superficie, e i primi piani ne sono la quintessenza, perché sono l'inquadratura più piatta che ci possa essere. E questa cosa mi fa un po' sorridere...da attore di teatro...

**Quindi c'è una separazione netta tra l'essere attore a cinema e l'essere attore a teatro...**

Credo di sì, in linea di principio quasi assoluta. Con delle eccezioni. Per esempio, Servillo. È chiaramente un attore di teatro, anche quando fa cinema. È bravissimo a teatro. È molto bravo, efficace, anche a cinema. Ma per esserlo, è dovuto diventare il personaggio di se stesso, si è creato consapevolmente una maschera, che più o meno leggi sempre nello stesso modo... con questo atteggiamento sornione napoletano misto di cinismo e pensosità... ho l'impressione che un attore come lui possa fare tranquillamente

dei sorrisi sornioni davanti alla telecamera senza aver bisogno di sapere cosa stia rappresentando in quel momento. Poi, gli si può accostare una festa della Roma pseudo-decadente o una storia di camorra... e va bene lo stesso. L'effetto profondità è garantito.

**Il cinema ha avuto sempre la forza d'imporre la statura iconica delle star. Quanto è diverso dal modo in cui il teatro crea – se lo sa fare – una star?**

Le star di teatro, o meglio quelle che fanno botteghino, sono passate comunque attraverso il cinema. Quindi no, non credo che il teatro sia in grado di creare una star. Però, in un certo senso, ritengo anche che sia giusto. Ritorno al discorso che ho fatto prima... il punto è se noi accettiamo che il teatro sia una cosa marginale, se pensiamo che abbia la possibilità di essere, magari, nel suo piccolo, un an-

tidato alla società dello spettacolo. In tal caso ci si può aspettare tutto dal teatro, tranne che sforni delle star.

**Considerando, invece, le ultime direzioni che ha preso il cinema nel modo di raccontare il reale attraverso le immagini – la docufiction, l'utilizzo del found footage etc. – quanto diviene sfumata la differenza tra chi è attore e chi non è attore?**

Paradossalmente, più si vuole dare l'illusione di realtà più si ha bisogno di non attori. Il difetto che si imputa agli attori cinematografici italiani è proprio quello di essere un po' troppo teatrali, impostati. Utilizzare un non attore, però, al cinema diventa un'altra cosa, forse anche più interessante per alcuni versi. Ciò non toglie che ci sia sempre una dose di finzione, perché anche un non attore messo davanti alla telecamera finisce col diven-





tare un attore. È comunque una forma di autorappresentazione. Se un uomo viene intervistato davanti a una telecamera, che cos'è in quel momento? Un attore o una persona che si sta confessando? Il confine diventa labile. Se io mi confesso davanti alla telecamera mi sto comunque costruendo un ruolo, mi sto costruendo una storia che, seppur mia, nel momento in cui la racconto, diventa condivisibile. Di conseguenza applico, più o meno coscientemente, delle tecniche di rappresentazione. E anche qui il discorso diventa filosofico prima ancora che tecnico... C'è il cinema che insegue l'effetto di realtà e riprende i ragazzini che si filmano con il videofonino nei bagni delle scuole con inquadrature volutamente sporche e sghembe. Ma è solo un altro effetto linguistico, niente di più. È l'artificio opposto rispetto a quello di *Avatar*, che ti costruisce mondi immaginari e ti stupisce continuamente con la bellezza delle immagini e la perfezione delle inquadrature. Ed è l'equivalente del

fatto che il neorealismo per me è in bianco e nero. Sono effetti linguistici mutuati dalla realtà, che è sempre un po' sporca, un po' sfuggente. Le immagini di guerra, ad esempio, sono realmente mosse, fuori fuoco. Il cinema narrativo, fatalmente, si appropria di immagini reali facendole sue. E, paradossalmente, un giorno avremo un film di guerra fatto interamente di immagini con telecamere che finiscono a terra e inquadrature tenute da un polso non fermo... Il punto è che c'è sempre più la possibilità di fare tutto. E tutto viene rimasticato per nuove operazioni.

### **Cosa resta al teatro?**

Il teatro è uno spazietto marginale, ma allo stesso tempo è un evento live, dunque ti offre una possibilità di condivisione reale, dove si può giocare, intellettualmente ed emotivamente, a smontare e rimontare linguaggi, a capire cosa succede nel mondo della rappresentazione e dei suoi codici, che poi è come dire cosa succede nel mondo.



Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien



64<sup>th</sup>

Internationale  
Filmfestspiele  
Berlin

# BERLINALE

6-16 FEB 2014



Audi

L'ORÉAL  
PARIS

TESIRO  
柏林



# Berlinale 64

## Il centro



### Alto, basso, fragile

Sempre sul livello di una medietà autoriale che non cattura. La tradizione e il limite della Berlinale è proprio questo. Un programma anche interessante, eventi fuori concorso che attirano – la prima parte di [Nymphomaniac](#) e [Monuments Men](#) di Clooney piazzati giustamente nel primo fine settimana – e che poi rivelano la loro inconsistenza (lo stesso senso di vuoto che è generato da due film opposti) – ma anche l'impressione di un programma che fagocita il cinema e non lascia sempre emergere quello migliore. Forse un mondo a parte sono le retrospettive. *La bella e la bestia* di Cocteau

dopo la deludente versione di Christophe Gans rifà brillare l'illusione, la magia, il sogno, la dimensione fantastica artigianale. Proprio questo è, forse, uno dei grandi film del festival assieme ad [Aimer, boire et chanter](#), film-testamento, preveggenza dell'ultimo film del grande Alain Resnais, set dipinti dove ogni storia è una nuova apertura di sipario, segno di una dimensione teatrale poi smembrata, un gioco delle illusioni, dove lo spazio scenico diventa terreno per le precise geometrie di un'altra delle poche folgorazioni, [The Little House](#) del giapponese Yoji Yamada. Dal chiuso all'aperto, passando per l'ottimo Winspeare di [In grazia di Dio](#), veri frammenti di finzione che

s'insediano nel terreno minato familiare (altro che *Sacro GRA*), cinem en-plein-air come il cortile di *Dans la cour* di Pierre Salvadori e il bosco di *Arrête ou je continue* di Sophie Fillières, guerra tra sessi o incomunicabilità vibrante tra gli ottimi



Mathieu Amalric ed Emmanuelle Devos. Infine gli squarci dark dell'Orso d'oro, il cinese *Black Coal Thin Ice* di Diao Yinan, noir sanguigno e disperato, passaggi nel tempo sulla linea di una mancata equazione legge=giustizia, meritato Orso d'oro di un verdetto troppo scontato a chi non si è fatto ingannare dai giochini *mockumentary* di *Boyhood* di Richard Linklater, che dal film di Diao Yinan viene avvolto da un'ombra gigantesca e portato via. Ma la Berlinale, malgrado il verdetto, stava dall'altra parte. Alto, basso, fragile. Quella contaminazione che cerca e ancora le manca. **(Simone Emiliani)**

### Lo scudo

*Farsi capire* resta un problema, la questione: *Stratos*, il protagonista dell'omonimo strepitoso essiccato noir greco in concorso, ad esempio, non lo capisce nessuno, e il personaggio non sembra fare troppi sforzi per migliorare la situazione (per



contro, Von Trier e il suo film fanno di tutto e di più per farsi capire senza impegno alcuno, nonostante le apparenze o proprio a partire da quelle); il Mason di Linklater è incompreso per definizione, o forse per partito preso: a noi sembra facile allora soprattutto capire Ethan Hawke, al di là dell'eloquio strascicato e sghebo. Per imparare a *farsi capire* son stati scritti addirittura dei manuali, come questo di Annamaria Testa, che esordisce: *"La differenza fra comunicare qualcosa, comunicare a qualcuno e comunicare con qualcuno, è simile a quella che c'è tra il fatto che una freccetta sia lanciata, il fatto che la freccetta arrivi a piantarsi in qualche superficie solida, il fatto che su un particolare pezzo di superficie solida sia dipinto un bersaglio, il fatto che questo venga centrato e il fatto che venga guadagnata in premio una bambolina"*.

Certo se a lanciare questa freccetta fosse il *walker* di Tsai Ming-liang allora bisognerebbe prendere in considerazione anche l'infinità del tempo che la freccetta impiegherebbe per compiere la propria parabola (anche se tra *Diamond Sutra* e [Journey to the West](#) sembra che la lunga marcia del bonzo abbia accresciuto le fila dei propri proseliti, non solo a Marsiglia con Denis Lavant ma anche in sala e tra i critici entusiasti: meglio tardi che mai...). L'importanza di fare centro: *"L'obiettivo di questo libro è descrivere come si fa per guadagnarsi la bambolina"*, conclude la Testa. E la Berlinale è da sempre, e continua a confermarsi tale, un festival che punta a centrare, a cogliere il punto, politico, culturale, sociale: a portarsi a casa la bambolina. Ma siamo sicuri che del lancio ci interessi davvero solo il bersaglio colpito? O in quel volo di freccetta





che magari manca del tutto il centro è possibile cogliere un'altra bellezza, magari meno *grande* ma più libera, che non ha paura di perdere il piccolo dardo tra i cespugli lontani, e non ritrovarlo più? Freccie scagliate apparentemente a caso come quelle stelle filanti luminose che per Yamada diventano le bombe terribili della guerra mondiale, in quel piccolo set racchiuso già dal titolo della sua commovente meraviglia, *The Little House*. Sarà sicuramente la stessa casa di cartonato e polistirolo dove vive il continuamente evocato, mai in scena Riley dell'ultima, serissima burla di Alain Resnais, *Aimer, Boire et Chanter* (il titolo suona davvero come un post-it, una cartolina lasciataci per promemoria...), e dove Resnais stesso si è trasferito a farsi una risata insieme ad Harold Ramis. *La natura non è classica, dannazione*, sbottava quel Richard Feynman citato da Gondry e Chomsky [nella loro sfida](#) per il barile di Amontillado, e se proprio devi farne una simulazione tanto vale farla in meccanica quantistica. Dove sarà arrivato a quest'ora

ormai l'autobus notturno popolato dalle assurde anime erranti di [Fruit Chan](#)? Di sicuro il suo lancio non punta al centro di nulla, e non gli farà guadagnare alcun premio, alcuna vittoria. Vada in malora la bambolina: ne comprerò una migliore. **(Sergio Sozzo)**

### La capitale del cinema

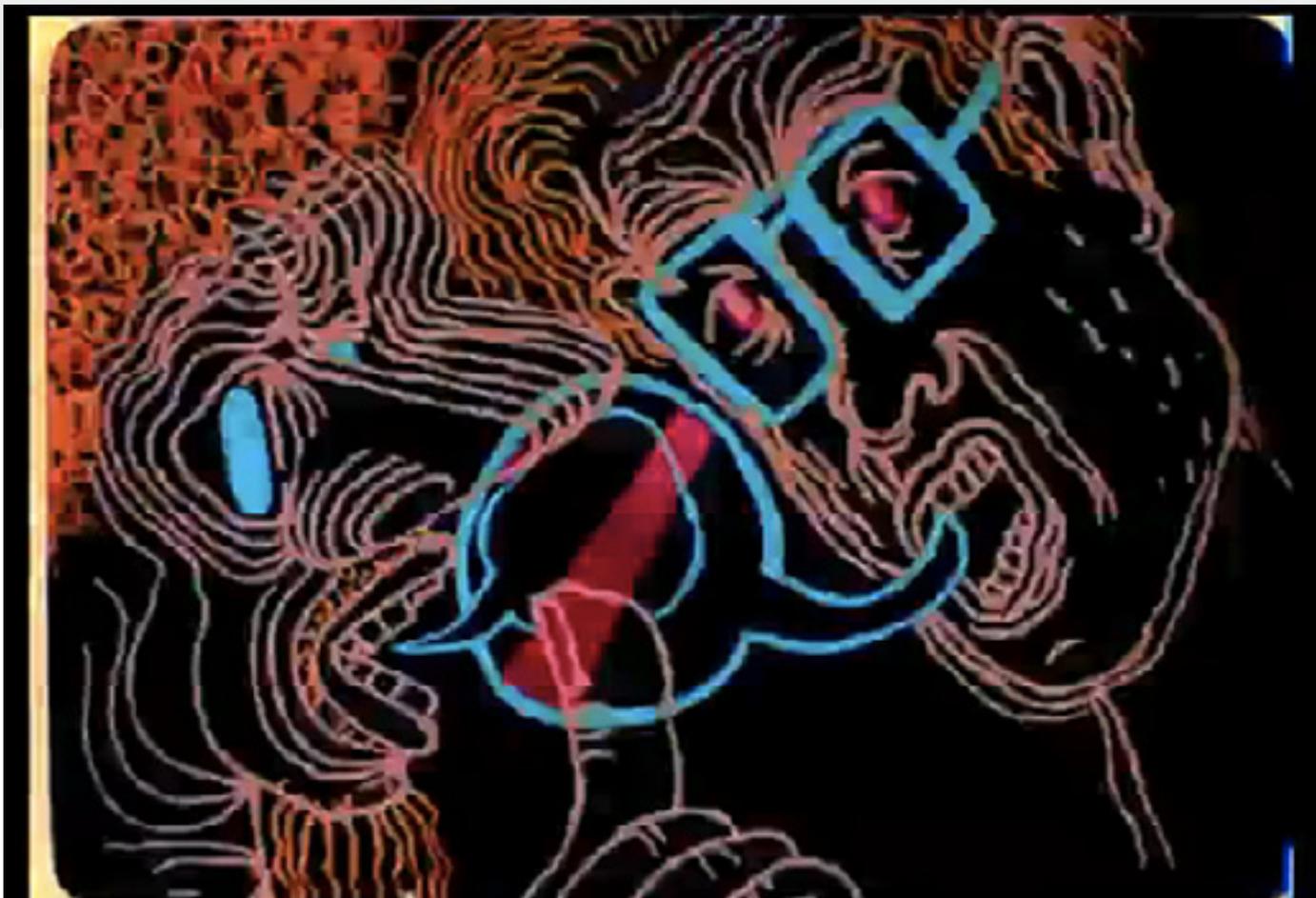
Alla vigilia della partenza sembrava che il clima dovesse essere polare. Fra minacce di neviccate, avvertimenti allarmati di amici in loco e previsioni meteorologiche senza speranze, tutto indicava che il freddo febbraio tedesco sarebbe stato spietato. Eppure una volta arrivati quella che abbiamo trovato è stata una città calda, bollente, nonostante i soliti 4/5 gradi che il termometro della casa di Jägerstrasse ci sbatteva in faccia ogni mattina. Berlino, dal 6 al 16 febbraio, è stata attraversata da un magma incandescente che da Potsdamer a Karl Marx Allee, da Alexanderplatz a Zoologischer Garten ha bruciato tutto e tutti: il Cine-

ma. A chi è abituato a città italiane che vivono i festival come scocciature o eventi esclusivi ed elitari, trovare una capitale dove ogni cittadino coglie l'occasione per immergersi in quest'oceano di magia è stato un trauma benefico. Consapevoli che ogni anno il Festival è un'opportunità (anche commerciale), i berlinesi si aprono al Cinema e ai suoi tanti divi, senza mai perdersi in maleducazione o atteggiamenti respingenti. Ci si ritrova, così, spaesati tra il pubblico in delirio sui red carpet in attesa di star come George Clooney o Matt Damon o seduti in platea accanto ad un [Diego Luna](#) emozionato durante la proiezione per il pubblico del proprio film. O ancora può capitare di trovarsi tutta la Berlino Underground alla presentazione dell'ultimo capolavoro di Tsai Ming-liang oppure una divertita e anziana borghesia pronta per l'ultima commedia romantica inglese con [Pierce Brosnan](#). Quest'anno, in Germania, si è corso tra cocenti delusioni, desolanti



conferme o vertigini inaspettate. È stato così che oltre a constatare la deriva onanistica della carriera del ninfomane Lars Von Trier e l'apatia del George Clooney regista con il suo soporifero *The Monuments Men*, abbiamo resistito al cerebrale *Boyhood*, manifesto indie di Richard Linklater (dove finisce l'operazione





commerciale e inizia il film?). Ci siamo anche imbattuti nella lucida morale di opere disperate come il nerissimo *Stratos* del greco Yannis Economides e *Calvary* di John Michael McDonagh o nella poesia ingenua del commovente *The Little House* del maestro Yoji Yamada, senza dimenticare di salutare Alain, un vecchio amico, capace al tramonto della vita, con il suo splendido ultimo film (*Aimer, boire et chanter*) di spezzare ancora una volta ogni catena, ogni struttura.

La sera, poi, non è mai mancato il tempo per una birra chiara o una gita tra gli scaffali del Kaiser's, alla ricerca di waffle. La dimostrazione che a Berlino il Cinema si vive così, con un sorriso, tra personale di sala disponibile e un'intera comunità che, per quel breve periodo, ti accoglie come un fratello. **(Luca Marchetti)**

### **Mi perdo per le strade del centro**

Lungo l'asse che va da Potsdamer Platz

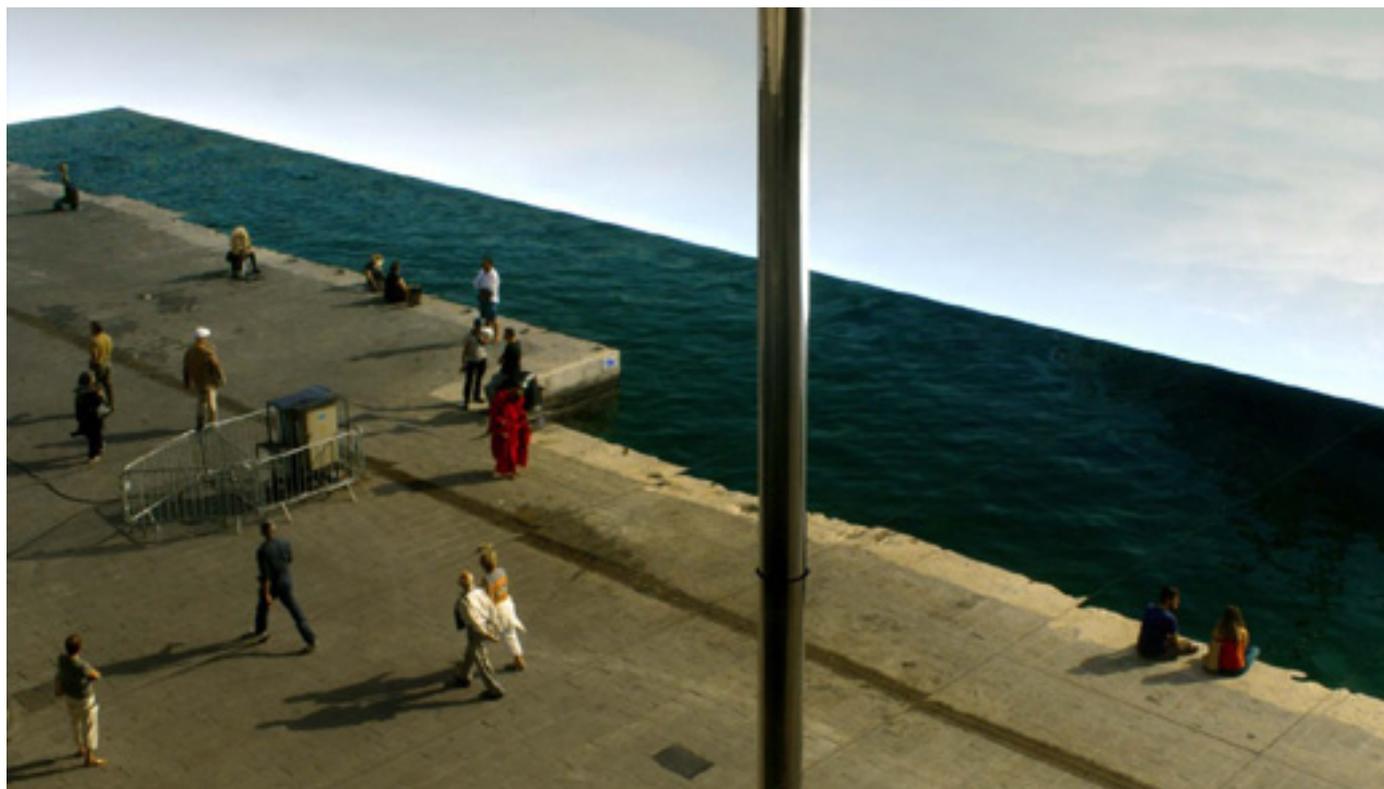
allo Zoologischer Garten e ad Alexanderplatz, Berlino fatica a trovare il centro. Sarà che il festival, come la città, appare costruito intorno a più punti focali, ma di certo a mancare è lo sguardo d'insieme, un discorso coerente. Anzi, è con un certo orgoglio che la Berlinale mette in mostra le sue infinite dispersioni tra centinaia di film, miriadi di sezioni collaterali, le decine di schermi sparsi lungo le vie della città, dall'una e dall'altra parte della frontiera. Quasi a voler replicare nella schizofrenia dei programmi il mutamento costante del profilo architettonico della metropoli. Eppure, del razionalismo Bauhaus che sembra ancora guidare le linee della trasformazione urbana, qui non c'è traccia. Non c'è proprio una guida da seguire, un'ipotesi di traiettoria. Si passa dalla provocazione pubblicitaria di Lars Von Trier, che si mostra ai fotografi, per fuggire un attimo dopo la stampa, all'austerità soffocata di un cinema d'Autore senza più invenzioni, costretti nel gio-

co dei riferimenti, nel rispetto ossequioso dei Maestri (da *Kreuzweg* a *Macondo* si ripercorre tutto l'asse del cinema che va da Dreyer ai Dardenne).

*Malaka*, ripetono tutti inviperiti al povero Stratos, costretto a vedere il nulla. Ci prova [Dominik Graf](#) col suo mélo schilleriano/truffautiano, ma è solo una fiammata. *Boyhood* sembra riaprire la partita, riportare tutto alla vita, ma l'illusione dura poco: la libertà dell'ispirazione inseguita da Linklater non può reggere dodici anni (schiavo) di racconto, deve, a un certo punto, rispettare il programma. E allora non è un caso che siano proprio i maestri, questi lucidi folli, a riprendere il cinema per mano. Resnais e Yamada, con un sol salto, evitano le secche del presente, per muoversi in un altro tempo, quello in cui il passato si tramuta nel futuro (altro che *praia do...*). Il primo vince, coerentemente, il premio per le "nuove prospettive", ultimo tributo prima del "lutto della felicità". L'altro porta a casa

il premio per la miglior attrice e il nostro cuore. Due ultraottantenni, ancora capaci di giocare con i personaggi, i dialoghi, le emozioni, i fumetti e i mortaretti, i fantasmi e la Storia. Ci dicono che il cinema occupa tutta la distanza che passa tra i teatri (di posa) e il movimento, tra l'ordine della messinscena e il caos di ciò che non si dà a vedere, di ciò che è nascosto nell'angolo e che appare all'improvviso, disturbando la messa e ferendo la scena. Il tempo, l'amore, la vita e la morte (e difatti, di lì a poco...). Sono loro due a regalarci i gioielli più accecanti di questo concorso. Seguiti da [Wes Anderson](#), che se ne sta nascosto nel suo hotel teatrino, nel cartonato della casa di bambole, ma solo per progettare al meglio la prossima fuga. E da un gruppo di autori silenziosi che si diletta con il genere, ma per praticare la strada di un cinema etico e politico: l'Orso d'oro Diao Yinan, [Yann Demange](#), Yannis Economides...

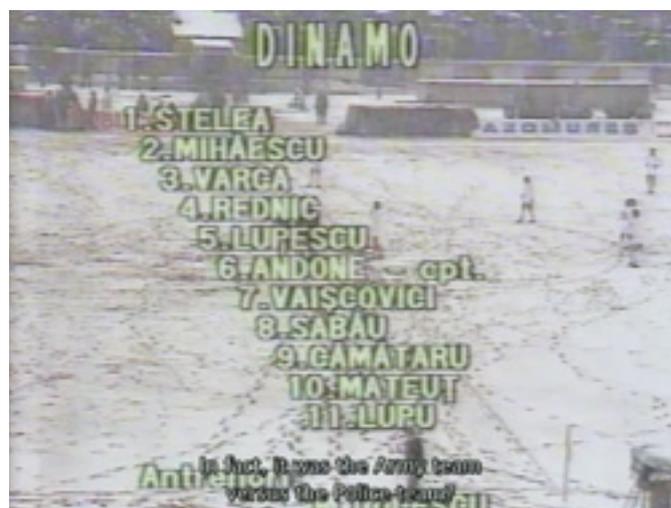
Tutti, in qualche modo, pagano il loro tri-





buto a Resnais e Yamada, che pongono la questione fondamentale: il set. Se prima il problema sembrava essere il tempo, il giro a vuoto, la fine della storia, ora pare che ogni direttrice si sia dispiegata nello spazio. Del resto, una volta che si è scorta la [crepa del muro](#), prodotta dal tempo, non resta che affrontare la questione ora, nell'attualità (virtualità?) dello spazio...

Ecco, tutti i film più belli e importanti di questa Berlino si pongono o hanno il problema del set. Si va dal set vuoto, deserto, la quarta dimensione che mangia i personaggi e il film in *Fruit Chan* fino al set cancellato nei fogli di acetato di Gondry. Ma da un estremo all'altro, la questione è sempre la stessa. E riguarda una visione del mondo, un atteggiamento etico, la pratica stessa del cinema. Problema di produzione, ancor prima di altro... Perché si può coerentemente negare la necessità stessa di filmare, visto che il cinema è dappertutto, come dimostra [Po-](#)



[rumboiu](#). Oppure, altrettanto coerentemente, si può filmare tutto, il previsto e l'imprevisto, la logica della prospettiva e il caos degli esistenti, come fa Tsai Ming-liang.

Già. Se avessimo incontrato il *walker* qui a Berlino, fare quattro passi fino alla frontiera, chissà come avremmo reagito... Chissà in quale spazio profondo sta galleggiando ora... Chissà se è felice... *Planet Earth is blue and there's nothing I can do.* **(Aldo Spiniello)**

# La domanda della felicità

*Conversazione con  
Michel Gondry*

a cura di sergio sozzo e aldo spiniello



*Is the Man Who Is Tall Happy?*, una conversazione animata con Noam Chomsky. Michel Gondry si confronta, a modo suo, con quello che, probabilmente, è "il più importante pensatore vivente", e ci regala un altro sorprendente gioiello sospeso tra la divulgazione e l'invenzione. È il compimento di un progetto portato avanti negli ultimi anni, parallelamente ai "film di finzione", *The We and the I*, *Mood Indigo*. Ed è l'ennesimo esempio di un cinema personale e liberissimo. In-

contriamo Gondry dopo la presentazione ufficiale del film nella sezione Panorama. È visibilmente stanco, anche per il suo impegno da giurato nel concorso ufficiale. Ma questo non gli impedisce di raccontarci il suo talento e il suo tormento.

**Vorremmo parlare con te di questa specie di piccola trilogia: [L'épine dans le coeur](#), *The We and the I* e quest'ultimo *Is the Man Who Is Tall Happy?*... Certo. Mi interessa girare questo tipo di**

lavori su persone che hanno avuto una vita ricca di esperienze da condividere, siano essi un autore di centinaia di libri come Chomsky, o mia zia che ha fatto per decenni l'insegnante nella Francia rurale. Mi piace focalizzarmi anche sugli aspetti biografici perché svelano molte cose: ad esempio Chomsky contraddice l'idea del filosofo accademico che teorizza sul mondo mentre beve champagne nei salotti bene in abiti costosi... la sua è un'esistenza molto comune, e volevo che questo venisse fuori. Lui negherà sempre questo mio pensiero, ma secondo me lui è in grado di parlare dei bisogni del popolo americano proprio perché vive nella vita reale.

**Però quello del Chomsky attivista politico è un aspetto che il film non tocca assolutamente.**

Perché quella è la sua faccia più cono-

sciuta al giorno d'oggi, ma anche un aspetto molto diretto, subito comprensibile: volevo focalizzarmi sul discorso cognitivista perché ha bisogno di più tempo, di andare più in profondità, e un film di animazione sarebbe stato più utile in questo caso. Per la scienza non è stato sempre facile riuscire a far pubblicare, stampare, conservare le proprie opere, pensiamo ai Principia di Newton. Mi è stata data la possibilità di poter salvare qualcosa di tutto questo, per un futuro in cui gran parte della cultura sarà verosimilmente trasmessa attraverso il campo visivo, le immagini: e allora questa mia sorta di opera scientifica illustrata potrà forse dare il suo contributo.

**Ecco, per quanto ancora pensi che ti sarà possibile fare film in questo modo, con i bozzetti disegnati, l'animazione artigianale, questa dimen-**





**sione diremmo quasi domestica, familiare?**

Chomsky, che solitamente non va al cinema ma ha visto il nostro film tre volte, mi ha assicurato molto al riguardo. Lui dice di trovare molta più filosofia in Orwell o nella letteratura russa, in confronto alla saggistica specializzata, e perciò è come se in questo modo avallasse il mio sforzo di rendere da un punto di vista artistico il suo pensiero, per un pubblico più ampio. Gli piace la libertà dalle regole scientifiche che possiede l'arte. Lui è il cervello, io l'artista. Un po' come il celebre documentario *Le Mystere Picasso* di Henri-Georges Clouzot sul pittore. Quando la definisco una "conversazione animata" intendo in più sensi! Non è stata una lezione ma una condivisione di conoscenza, in modo che io potessi trasmetterla attraverso il mio film... che idea romantica, vero?

**Eppure nei tuoi ultimi film, e in maniera decisamente esplicita in *Mood***

***Indigo*, ci sembra sempre più evidente questa frustrazione del cinema nella propria battaglia quotidiana con la morte, la resistenza, la sopravvivenza del gioco...**

La mia frustrazione più grande riguarda la pesantezza della macchina del cinema, sia organizzativa che del set: puoi cercare di rendere tutto il più piccolo possibile ma non riuscirai mai a far dimenticare completamente all'attore che davanti a lui c'è questo dispositivo. E questo è vero anche nel caso di Chomsky. Come alcune volte non sono riuscito, per colpa della mia difficoltà a spiegarmi in inglese, a far arrivare a lui i miei sentimenti e le mie sensazioni, allo stesso modo la sfida più difficile quando giro un film è rendere vive le scene al di là dello schermo che le racchiude, sia esso televisivo o cinematografico. Per me è doloroso guardare film perché non riesco mai a non scorgere la troupe, i fili, la macchina dietro all'immagine: uno dei compiti più difficili del cinema è quello di nascondere

questa realtà del set.

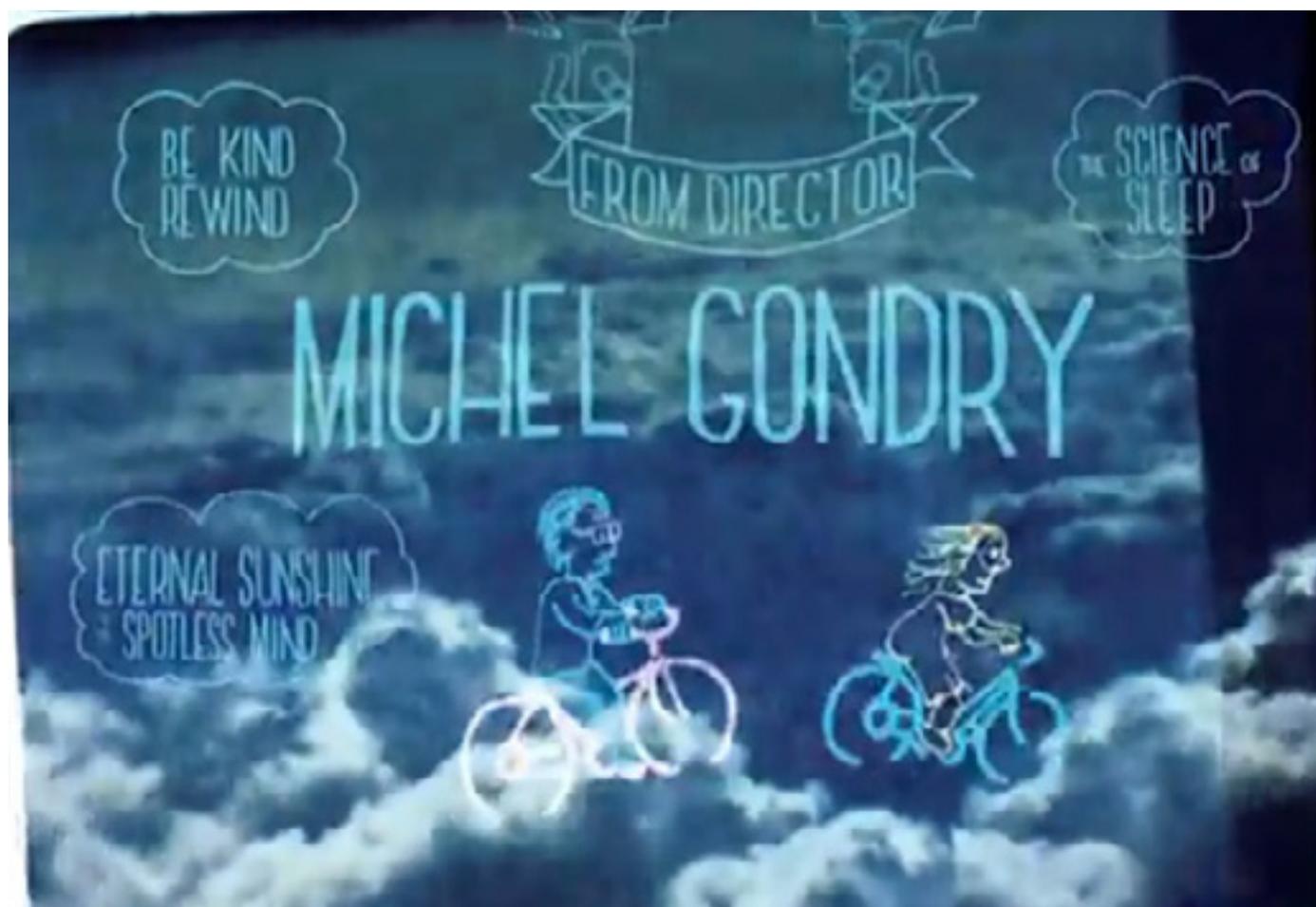
**È per questo che hai deciso di lasciare nel montaggio finale tutte le impasse e i *misunderstanding* che ci sono stati tra di voi durante l'intera conversazione?**

Non volevo dare con i miei disegni una spiegazione delle parole di Noam, rischiando magari di commettere degli errori, ma la mia intenzione è sempre stata quella di astrarre i suoi concetti: quando invece sono rimasto più figurativo, narrativo, è sempre stato per mostrare il contesto o sottolineare le parti dedicate al racconto autobiografico di Chomsky. Ho cercato di usare disegni semplici anche quando il discorso si fa complicato, come nel tentativo finale di rendere il gioco grafico sulla frase del titolo, *Is the Man Who*

*Is Tall Happy?*. L'intenzione era mostrare questi ragionamenti sotto una diversa prospettiva, il loro cuore, come quando cerco di rappresentare il fenomeno della luna: lo voglio costruire, mettere in scena, anche se non può essere ripreso.

**Davvero il tuo ruolo del dottore che nulla può davanti alla malattia di Audrey Tautou in *Mood Indigo* racconta apertamente allora il tuo approccio al cinema!**

Si tratta dello stesso approccio che Chomsky ha con la scienza, e che io sento essere quello più giusto e vicino. Io e Noam siamo grandi fan di Richard Feynman, che ci ha insegnato che se il metodo dell'osservazione contraddice il concetto di partenza, bisogna essere pronti a cambiarlo.



DEMETRIO SALVI

# SUL DIALOGO

PRONTUARIO PER SCRITTORI  
DI CINEMA



SENZA  
IERI  
SELY  
AGGI

goware



**All Is Lost**

# Il vecchio e il mare

di simone emiliani

*Immenso Robert Redford. Reincarnazione di Hemingway, ma anche cavaliere solitario tra Sydney Pollack e il suo ultimo film, La regola del silenzio. Lui da solo vale già tutto il film*



Una specie di "Titanic" e non solo per il naufragio. Il film è stato girato infatti nella riserva di Rosarito, in Messico, dove James Cameron ha girato il suo celebre film. Qui invece Robert Redford è proiettarlo in una lotta per la sopravvivenza tutta individuale. Lui da solo sullo schermo. Estendendo il frammento del protagonista di [Vita di Pi](#) assieme alla tigre solo in mezzo al mare o di Tom Hanks nell'isola deserta in [Cast Away](#).

Il grande attore giganteggia da solo, alterna rassegnazione e speranza, ci mette

dentro qualcosa dei suoi "cavalieri solitari" che ha interpretato per Sydney Pollack (da *Corvo rosso non avrai il mio scalpo* a *I tre giorni del Condor*), mescolato col suo Jim Grant di [La regola del silenzio](#). Lì, nella parte finale, era assediato nel bosco. Qui in mezzo al mare. Nell'Oceano Indiano, dove, al risveglio, scopre che il suo yacht ha avuto una collisione con un container abbandonato. Sembra inizialmente perduto, poi riesce a riparare l'imbarcazione. Ma c'è una tempesta in arrivo che lo mette di nuovo in pericolo.



Comincia con la voce fuori-campo, poi la colonna sonora è formata quasi esclusivamente dai rumori del mare, del vento, della pioggia, della tempesta. Redford si affida alla fisicità e a una recitazione tutta col corpo, risveglia i fantasmi letterari di Hemingway, innesca un continuo rapporto con gli oggetti. Una prova che da sola vale già tutto il film e mostra una specie di elettrizzante monologo con la morte, quasi senza nessuna parola. Solo un disperato "Fuck!" rimbomba come tragica eco, mentre la sua voce debole non riesce all'inizio neppure a pronunciare le parole, quando sente che la sua radio sta funzionando.

Ma anche J. C. Chandor, dopo la teatralità letteraria del precedente [Margin Call](#), gioca efficacemente di sottrazione, elimina il superfluo, facendo diventare *All Is Lost* magnificamente estenuante. E il pericolo è nascosto in ogni angolo della barca. Anche quando non succede niente, come nel tesissimo momento in cui il protagonista si arrampica sull'albero dello yacht e guarda da sopra la distanza



che manca per tornare a terra. Ci sono più prospettive e due di queste possono anche combaciare: lo sguardo verso l'orizzonte che può essere anche sguardo nel vuoto. E qui sta anche l'abilità di un film che sa tenere la durata giusta, che non eccede mettendoci quell'inquadratura in più ma che sa anche coinvolgere senza essere ruffiano.

**Interpreti:** Robert Redford  
**Distribuzione:** Universal  
**Durata:** 106'  
**Origine:** USA, 2013

# All Is Lost...

*except for soul and body*

di francesca bea

Il naufrago di Robert Redford si oppone anima e corpo all'involuzione della presenza proposta da un cinema che ha ridotto il corpo ad un cadaverico artificio, svuotato di senso e densità

*All is lost here...* Una voce fuori campo, l'unica del film ad eccezione delle brevi parole sussurate in un balbettio incomprendibile e di quel potentissimo "fuck", inutilmente liberatorio, che vuole squarciare l'aria come un tuono ma, infine, ricade solo nell'indifferenza del vuoto, accompagna la sagoma in controluce di un canotto di salvataggio alla deriva sulla superficie piatta e senza punti di riferimento dell'oceano. Nel sublime gioco di sottrazione, all'interno del quale si continua a combattere fino all'ultimo respiro per la propria sopravvivenza, l'opera di J. C. Chandor si spinge là, dove l'orizzonte (del Cinema) è diventato un pericoloso limite mobile nel quale, precipitando in cerca di una via di fuga dalla propria morte, le immagini lasciano dietro di sé un senso di disorientamento, di perdita del mondo. E mentre tentano di espandersi, come l'acqua di *All Is Lost*, che cerca prepotentemente di occupare tutta la porzione di spazio disponibile, anche quello vitale, non fanno altro che tornare

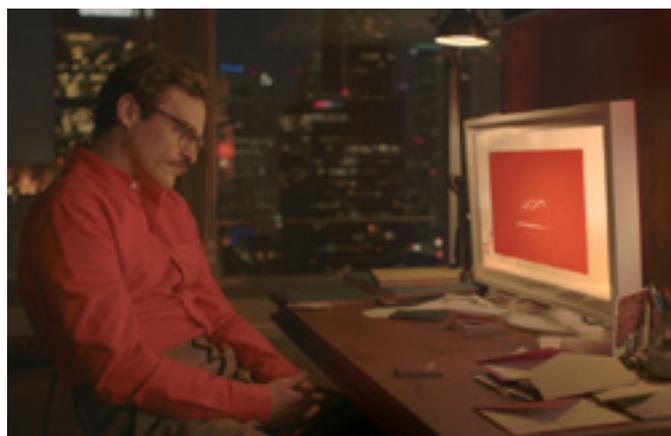
e ritornare su quella mancanza di gravità che non salva il Cinema, come s'illude invece Alfonso Cuarón, ma lo consegna unicamente alla visione del proprio funerale. *All is lost here...*

*...except for soul and body.* Tutto è perduto qui, ma non il corpo e l'anima. È quanto, in un'altra storia d'acqua, afferma anche Paul Greengrass, che fa letteralmente esplodere la narrazione e i suoi ambivalenti coni d'ombra solo dopo aver ristretto il campo e l'azione intorno ai corpi e alla collisione delle loro tensioni emotive, nello spazio claustrofobico e angusto di una scialuppa di salvataggio. [\*Captain Phillips - Attacco in mare aperto\*](#) ci mostra come l'altrove, in quanto verità verso la quale il Cinema continua a tendere per riuscire a sopravvivere, deve ripartire proprio dai corpi. Spingendo l'immagine oltre la mera illustrazione e continuando ad affermare, con la sua presenza intensiva, che c'è ancora una storia da raccontare, il corpo sensibile è l'ultimo baluardo capace di resistere

alla morte (del Cinema). Lo sa bene l'eroe senza nome e perso tra le acque di Robert Redford che, nonostante tutto, nonostante la sua magnifica fragilità, continua a affermare con tutte le sue forze che l'unica strada possibile è quella della resistenza dei corpi. E non si tratta forse dello stesso discorso che, ognuno a modo suo, [Clint Eastwood](#) e [Sylvester Stallone](#), Robert Redford ovviamente, e ancora [Bruce Dern](#), insomma tutti quegli eroi/padri a volte malandati e stanchi, ma pur sempre in piedi e, ora come non mai, con l'urgenza di essere [di nuovo in gioco](#), si ostinano a portare avanti?

Il Cinema può continuare ad esistere solo se smette di immaginare il corpo come l'impedimento da aggirare e se ritrova in esso lo strumento attraverso il quale dischiudere i suoi mondi e le sue storie. Con un coraggio che ha dello straordinario, Robert Redford si spinge fino ai limiti dell'umana resistenza, lottando con la furia degli elementi che hanno annul-

lato ogni riferimento attorno a lui, per mostrare, in una eroica solitudine, che, per poter immaginare il suo futuro, il Cinema deve riscoprire le proprie origini, ovvero la verità della carne e del cuore che lo anima. Nell'intervallo tra le varie finzioni messe in campo dalle immagini, è unicamente il corpo a poter cogliere la loro intima verità e, dunque, l'ultima traccia di vita possibile. Posto di fronte alla malattia dilagante dei corpi cinematografici odierni, con quel loro sovraccarico privo di vitalità che si traduce in un misero svuotamento, basta guardare





l'incomprensibile mostruosità del gesto manierato di Christian Bale in *American Hustle*, il naufrago di *All Is Lost* si oppone con tutte le sue forze all'involuzione della presenza proposta da un cinema che va prosciugandosi nel tentativo di superare se stesso, che ha ridotto il corpo ad un cadaverico artificio svuotato di senso e densità.

Non si tratta affatto di un rifiuto di fronte alle incredibili possibilità offerte al corpo dalle nuove tecnologie. La [virtualità all'avanguardia](#) di Andy Serkis, ad esempio, la sua "sparizione come l'unica apparizione possibile in un mondo che obbliga alla visibilità continua e uniforme", è ancora una volta la battaglia di un corpo che, proprio come il protagonista di *All Is Lost*, indica una via per resistere di fronte alla morte. Un corpo che, anche se spogliato della propria carne, non diventa un oggetto del cinema, ma s'immagina presenza sensibile, capace di dischiudere le visioni di nuovi mondi. Non come lo schermo nero di Spike Jonze, nel quale, private del corpo, le immagini, al con-

trario, diventano visioni impossibili, spazi negati, dove rimangono solo le voci, le parole. *Il cinema*, dice Alain Badiou, *non è l'arte della parola. Il cinema è un'arte del sensibile e un'arte del silenzio.* Al vuoto in cui inevitabilmente precipita lo spirito dimentico del corpo di Scarlett Johansson, che, per salvarsi da quella cosa così magnificamente umana che è l'esperienza della vulnerabilità, ha smesso di credere nella necessità dei sensi, Robert Redford oppone allora il silenzio di un corpo che, dietro l'intimità affettiva della sua immagine, ne fa risuonare un'altra, assai più grande, dove in ogni gesto si cela un interno mondo, si cela quanto la vita ha di inesprimibile.



# Gravity/All Is Lost

## Dissolvenze incrociate

di carlo valeri

Pur contraddistinti da destini distributivi e commerciali diversi, *Gravity* e *All Is Lost* sono entrambi film "ritoccati", che finiscono con l'essere un unico esempio di quanto possa essere costosa ed elaborata, oggi, l'autorialità a Hollywood



Chissà cosa avrebbe pensato Samuel Beckett di questo "imprevisto" capolavoro firmato da J. C. Chandor. Certo è che in questa via crucis in mare aperto alla deriva e in balia degli elementi della natura, senza dialoghi, né motivazioni psicologiche o drammaturgiche, sembra esserci molto di quell'assurdità metaforica essenziale e allo stesso tempo aperta a ogni tipo di interpretazione presente nelle opere teatrali beckettiane,

da *Aspettando Godot* a *L'ultimo nastro di Krapp*. *All Is Lost* è un piccolo grande teatro dell'assurdo. Chandor ha compiuto un miracolo. Ha fatto un film filosofico sull'uomo contemporaneo, sull'America di oggi, sul cinema americano di oggi, sul rapporto uomo-natura... e allo stesso tempo ha fatto *semplicemente* un film action all'americana, fondato sulla forza percettiva e sensoriale delle immagini e su una figura eroica memorabile. In dis-



solvenza incrociata *All Is Lost* è la risposta indipendente (ma neanche troppo come vedremo) al *Gravity* di Alfonso Cuarón. Due film gemelli che appoggiandosi al cinema di genere diluiscono il proprio discorso in una visione autoriale complessa e ambiziosissima. Due film programmatici e soprattutto "di pensiero", che inevitabilmente finiscono però con l'essere soprattutto costellati di azioni. Due film umanisti, formalmente impeccabili anche se con alcune differenze sostanziali: nella sua ossessione pirotecnica per la ripresa in diretta nell'ignoto spazio profondo gli impeccabili pianisecuencia di Cuarón/Lubecki in *Gravity* finiscono, per esempio, con l'essere più chiusi e asfissianti del frammentato pedinamento in macchina a spalla che Chandor esegue sul corpo morale di Redford. È altrettanto vero del resto come, nel suo rigore sottrattivo, *All Is Lost* abbia un senso della misura che la tendenza all'enfasi tipica del cinema (latino) di Cuarón non si preoccupa di contemplare. Altrove sulla questione del "genere" le differenze sono veramente marginali. *All Is Lost* non è un

film d'avventura così come *Gravity* - che ci crediate o meno - non è per niente un film di fantascienza. Entrambi appartengono soprattutto al sottogenere dei disaster movie, come *Airport*, *L'inferno di cristallo*, *L'avventura del Poseidon* (eh sì, di nuovo gli anni Settanta di Redford!), e come *Twister* di Jan De Bont, cineasta modernissimo, forse l'inconsapevole e sottostimato padre di queste due opere sulla (im)possibile resistenza dell'uomo dentro/fuori il mondo.

*All Is Lost* e *Gravity* raccontano due individui soli, ai margini dell'esistenza sociale, che, proprio per la loro natura di eremiti, proiettano perfettamente il destino simbolico di un'umanità abbandonata a sopravvivere ai suoi "incidenti" illogici e imprevedibili. I disastri sono frutto di una catastrofe ineluttabile, già avvenuta. Questo è chiarissimo in *Gravity*, dove la stazione spaziale viene all'inizio danneggiata dai resti di un satellite entrato in rotta di collisione con dei meteoriti; ma in modo più sfumato anche nel film di Chandor, che infatti inizia con la barca di Redford danneggiata da uno scontro

con un container galleggiante sul mare. Detrito postindustriale che ostacola il viaggio, segnandone subito il percorso allucinatorio, metafisico, funerario. Due film dalle prospettive impossibili che recuperano suoni, sospiri, rumori (o la loro completa assenza, come nello spazio di *Gravity*) quasi fossero contrappunti musicali a una rappresentazione del corpo contemplativa, centrale: leggera e astratta in Cuarón, maggiormente politica e fisica in Chandor-Redford (e a tutti gli effetti *All Is Lost* è davvero un film non meno tridimensionale di *Gravity*). Se Cuarón ha bisogno di un set virtuale tutto in blue screen, impeccabilmente ricreato in post produzione, logicamente esterno al mondo (lo spazio dove è costretta a fluttuare l'astronauta Ryan Stone si affaccia sul globo terrestre), Chandor in *All Is Lost* spalma il suo marinaio dal nome ignoto nella precarietà liquida di una barca

in decomposizione che si frantuma e rovescia con una verosimiglianza anch'essa invisibilmente ricreata in digitale. Gli effetti visivi proliferano. Qui l'ambiguità si fa interessante e spaventosa a seconda dei punti di vista. Ecco infatti che, pur essendo contraddistinti da destini distributivi e commerciali diversi, *Gravity* e *All Is Lost* sono film "ritoccati", che finiscono con l'essere un unico grande esempio di quanto possa essere costosa ed elaborata, oggi, l'autorialità a Hollywood. Sono opere tecnicamente avanzate che nascondono i loro trucchi per non offuscare del tutto il proprio discorso, anzi in realtà potenziandolo senza però correre il rischio di farsi identificare solamente come blockbuster. Non fanno propriamente economia, ma – meraviglioso paradosso – intendono promuovere allo spettatore un nuovo concetto di economia spirituale.



# Mano nella mano

di **pietro masciullo**

Il discorso di Chandor/Redford sul cinema contemporaneo è clamorosamente cristallino, persino troppo consapevole, e allora rimane solo da chiedersi: qual è il punto d'arrivo di questo assurdo viaggio?

*"Ho provato. Credo siate d'accordo che ci ho provato. Ad essere vero, ad essere forte, ad essere gentile, ad amare, ad essere giusto. Ma non lo sono stato. E so che lo sapevate. Ognuno a modo vostro. E mi dispiace. Tutto è perduto qui... ad eccezione dell'anima e del corpo... o quel che ne resta. Ho sempre sperato il meglio per voi tutti... Mi mancherete. Mi spiace".*

A chi parla esattamente Robert Redford a inizio film? A chi scrive questa lettera il nostro uomo (come viene soprannominato nei titoli di coda)? Insomma chi sono questi "voi" da cui si sta dolorosamente congedando sul crinale ultimo della sua vita? E infine: cosa/chi vede esattamente in quel finale, oltre quella luce, oltre quella mano? *All Is Lost*, intanto.





Sulla commovente barca in tempesta del Cinema contemporaneo, sballottolata in quest'oceano d'immagini senza "origine", un vecchio leone lotta ancora per far sopravvivere il suo sguardo classico, cinemaEtica, archetipo nudo e crudo, immagine-azione senza più coordinate, nome o terra sotto i piedi; rivolgendosi a noi spettatori, (ri)conoscendoci, specchiandosi nel nostro oceano d'immagini, anch'esso in tempesta, mentre facciamo fatica a sopravvivere e galleggiare... tutto è perduto qui... ad eccezione dell'anima e del corpo.

Il discorso di Chandor/Redford sul cinema dell'ultimo decennio è [clamorosamente cristallino](#), persino troppo consapevole, ed è vero che il controcampo inevitabile di questo definitivo viaggio non può che essere la recente odissea nello spazio di Bullock/Cuarón. Ma, allora rimane solo da chiedersi: qual è il punto d'arrivo? Il finale di *All Is Lost* è sottilmente aperto alle più disparate interpretazioni, per questo intimamente cinematografico, lasciando solo a noi l'onore di "immaginare" un *oltre* quel brevissimo e abbacinante fra-

me bianco che precede la fine (del film). Il cinema americano, di nuovo, sembra incredibilmente elementare e trasparente nel suo roccioso ragionamento: il vero aldilà da raggiungere non può che essere un nuovo contatto. Qui e ora. Mano nella mano. Immagine michelangelolesca e giudizio universale, che schiude nuove coordinate solo nella sua semplice evocazione e che ridiscute ogni dibattito teorico sul post-cinema perché lo riporta smaccatamente alle origini "griffitthiane" di questo linguaggio.

E vengono in mente altri frame, mescolandosi nella memoria del dopo-*all is lost*: prendiamo [Source Code](#) del giovane Duncan Jones, con il soldato amputato e morente Gyllenhaall liberato dal peso del suo "personaggio" che ritrova nel finale un corpo, un luogo, un set, una storia oltre la ripetizione ossessiva di un codice informatico. Dà la mano a una donna incontrata su quel treno virtuale, e ricomincia. Si certo, ma in quale dimensione? "Non so dove, non lo so!", dice anche Matt Damon ai suoi impauriti clienti nel capolavoro eastwoodiano

**Hereafter.** Il *medium* che instaura contatti con altre dimensioni non può dare risposte sulle coordinate spaziali e temporali delle stesse, perché sono solo le crude verità umane che val la pena reinstaurare oggi. Quell'incontro finale tra Cécile De France e Matt Damon, terremoto emotivo nel loro semplice contatto, *mano nella mano* prima di ogni "storia", è uno degli apici abissali e nascosti della riflessione etica ed estetica sul cinema di questi anni.

Bob Redford, del resto, ce l'aveva già insegnato: "quando scopri qualcosa che riguarda un'altra persona scopri anche qualcosa di te stesso" diceva al giovane giornalista Shia LaBeouf ne *La regola del silenzio*. "Sei bravo ragazzo, ora sai cosa mi ha spinto ad agire negli ultimi trent'anni. Ma adesso devi capire cosa spinge te. Spero ti piaccia la risposta". E allora la politica, l'amicizia, i valori, gli errori, il passato, persino le idee: tutto è

subordinato e proiettato verso i pochi e magici istanti finali, in silenzio, dove ciò che conta è dare la mano a tua figlia e cominciare di nuovo a camminare chaplinianamente verso un viale alberato. Contatto. Per ritrovare una "storia" che non sia nel passato (oltre ogni *regola o silenzio*), una traiettoria che non sia sintetica (oltre i *source code* che ci guidano), un sentimento che non sia già morto (nello tsunami dell'*hereafter*), una mano che ti trascini via dall'abisso (ok: *non tutto è perduto*).

Qui come nel Malick di *To the Wonder*: solo la sopravvivenza ultima di un contatto, dell'estremo *io e te*, di una mano che ti sfiora e ti rassicura sull'esistenza di un controcampo, può ancora dare un senso a quell'abissale *frame bianco*. Grado zero dell'immagine e schermo vergine da riempire ancora con nomi e traiettorie, storie e idee, affetti e azioni. Il cinema, probabilmente.



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

**SENTIERI SELVAGGI**

**La passione  
e la forza**

il cinema  
da fare, scrivere, pensare

**Sentieri selvaggi  
SCUOLA DI CINEMA**

[www.scuolasentieriselvaggi.it](http://www.scuolasentieriselvaggi.it)  
[www.sentieriselvaggi.it](http://www.sentieriselvaggi.it)

# The Counselor



# Il pubblicitario

di sergio sozzo

THE COUNSELOR

*Quelli dell'ultimo Scott sembrano davvero tutti snuff movie in cui a venire ammazzata è l'idea seriale di cinema che ne è alla base, il prequel, il reboot, il sequel, la leggenda, Alien, Hannibal Lecter, Robin Hood, ora il noir alla Cormac McCarthy*

Il cineasta dei *director's cut* si conferma qui vertiginosamente impossibile da montare in una versione chiusa e definitiva della propria opera, regista per l'appunto di tagli in ogni senso, da quelli inflitti alle vittime delle violente esecuzioni in scena nel film, sino a quelli inferti con un glorioso *cut-up* iconoclasta quasi *julientemplesco* allo script di Cormac McCarthy, con buona pace dell'afflato letterario e allegorico della sceneggiatura del celebrato scrittore.

È facile, allora, soprattutto per i fanatici della scrittura filmica, prendere le distanze da *The Counselor*, additarne la balanza quasi parodistica della tendenza incontenibile a strafarsi, il gioco quasi soderberghiano di annientamento delle star per ebollizione, lo spacconesco disinteresse per un livello più profondo della superficie (in quanti ancora scrivono "il pubblicitario Scott"?).

Eppure, proprio in questi tempi di premi e riconoscimenti a opere che ribadiscono





quanto sia bello e importante il respiro del "grande" cinema, questo è un film con cui schierarsi, dalla cui parte ritrovare segni di uno sguardo più inquieto, meno rassicurante, che ha fatto esplodere sin dagli inizi ogni proprio riferimento in un orizzonte di miraggi improbabili di pura luce nel deserto, come quella coppia di ghepardi parenti del cervo in CGI di *Knock Out...*

Ridley Scott, autore davvero preziosissimo e da tenersi sempre più stretto col passare delle decadi, sembra pensare, per tutto il tempo dei soliti lunghi, "alti" monologhi che McCarthy mette in bocca ai suoi personaggi, a come distrarre gli spettatori dal flusso delle parole che scorrono – anzi, è la regia stessa di Scott la prima a distrarsi, a cercare altri elementi d'attenzione che non siano nel testo a firma d'autore (da qui con alta probabilità i fenomenali istanti improvvisamente splatter, e le clamorose parentesi hot che costellano il film: i corpi, i corpi!).

Quantomeno in questa edizione dell'opera, è chiaro, che è solo una di quelle possibili. McCarthy ha studiato però bene l'esuberanza realizzativa di Scott, un regista che non riesce a far scrivere il sequel di un suo film perché quello, *Prometheus*, è troppo confuso per potersene raccapezzare... se fosse consapevole sarebbe il più grande teorico del cinema in giro, e fortunatamente non lo è.

E infatti lo scrittore fornisce a Scott una vicenda che sembra un canovaccio classicissimo da noir à la *Kiss Me Deadly*, con dark ladies sibilline e oscuri personaggi-oracolo, e un camion dal carico inestimabile che diventa letale per chiunque cerchi di metterci le mani sopra, da una parte o dall'altra della legge. Come a dire terreno fertile per imbastire una esagitata cabala visiva fortemente propensa alla deriva, grazie Cormac.

Ovviamente, Ridley ha in mente per questa parabola senza speranza lo stesso trattamento riservato ai look carnascia-

leschi di Javier Bardem e di Brad Pitt, portando avanti l'ennesimo sabotaggio della sua filmografia recente: quelli dell'ultimo Scott sembrano davvero tutti *snuff movie* in cui a venire ammazzata con gioia è puntualmente l'idea seriale di cinema che ne è alla base, il prequel, il reboot, il sequel, la leggenda, Alien, Hannibal Lecter, Robin Hood, ora il noir alla Cormac McCarthy. A vincere è invece ogni volta, appunto, il *director's cut*, e questo film potrebbe ricomparire ripetutamente rimontato, scorciato e allungato per puro capriccio industriale, come da usuale pratica del cineasta.

Così facendo, Ridley disinnesci una buona volta anche la certificata bravura interpretativa di Michael Fassbender, baluardo dei sostenitori di un cinema contemporaneo ordinato, civile e attento, a cui preferiamo senza remore il disor-

dine guascone di film come questo. Suo malgrado impegnato in una incredibile prova d'attore, Fassbender è l'unico la cui recitazione risulta convincente, in tutto il cast, e per questo tutti gli altri sembrano prendersene gioco, Scott in testa. E quelle lacrime pazzesche del procuratore con in mano la copia del terribile *snuff movie* e la paura di guardarlo, svelano probabilmente nel finale davvero tutto quello che *The Counselor* ha da dire sul cinema di oggi, e per cui verrà in sostanza unanimemente rifiutato.

**Interpreti:** Michael Fassbender, Brad Pitt, Javier Bardem, Cameron Diaz, Penélope Cruz

**Distribuzione:** 20th Century Fox

**Durata:** 117'

**Origine:** USA, 2013



# Il diamante imperfetto

di **pietro masciullo**

Il noir contemporaneo è ormai confinato in una *road to nowhere* impenetrabile, dove quel prezioso diamante che filtrava i perturbanti chiaroscuri della Storia non può più riflettere le grandi ideologie novecentesche ma solo il cinema stesso

*“Le azioni creano nuovi mondi ancora sconosciuti... il mondo in cui ora lei sta cercando di riparare i suoi errori è diverso da quello in cui li ha commessi”.*

Cormac McCarthy

Si esce interdetti dalla visione di *The Counselor*. Prima “sceneggiatura originale” del più celebrato scrittore americano contemporaneo, data in pasto al regista/ghepardo più famelico e industriale de-

gli ultimi trent’anni di cinema hollywoodiano. Si esce dalla sala incredibilmente sorpresi (che bella cosa da dire, oggi!), in-consapevoli di aver visto un film involontariamente in-compiuto, una sorta di enorme *pilot* di una serie che non ci sarà (o che c’è già stata...). Un film che configura un’abissale orizzontalità cognitiva e narrativa, che non ha mai bisogno di ulteriori “interpretazioni”, anche in un tempo (il nostro) dove ogni esperienza ri-



chiede kafkiani libretti d'istruzioni a priori o sfiancanti ragionamenti teorici a posteriori.

E allora eccolo il campione del postmoderno anni '80, quello dei rimandi di secondo e terzo grado, il cineasta videoclippario e commerciale per eccellenza, che ha sempre dialogato solo con le sue stesse immagini "aliene" o "replicanti"... ritrovatosi nel 2014 a mettere in scena personaggi straordinariamente unidimensionali, opponendo un discorso clamorosamente di "primo" livello sul cinema, sull'immagine, sulla complessa retorica letteraria meccartiana. Scott porta tutto a galla in un processo di semplificazione estrema e di denudamento di ogni stilema di genere (questo è veramente il suo film più vicino al suo sottovalutatissimo [Robin Hood](#), altra grande prova di scarnificazione del Mito), assumendo la

felpata e "famelica" *femme fatale* Cameron Diaz a regista intradiegetico che guida i destini dei crudi archetipi di McCarthy senza nessuna logica razionale o teorica. *"Un po' qui un po' là, ci si deve pur divertire nella vita"* come dice John Leguizamo (uno dei tanti *inutili* e bellissimi camei di questo film).

Ogni inquadratura, snodo narrativo, personaggio, strumento di tortura o atto d'amore, è sempre e semplicemente ciò che appare; e ogni azione e reazione si colora così di un'imprevedibilità tutta umana (in perfetta congruenza con gli ultimi film di Greengrass o dei Wachowski) che Scott non si sogna mai di approfondire più di tanto. Il cinema diventa allora quel diamante imperfetto che Bruno Ganz consiglia con passione a Fassbender a inizio film, *"noi cerchiamo imperfezioni, è questo il bello"*, ma che viene gentilmen-





te rifiutato perché è la *pura verità* che l'ingenuo Michael vuol regalare alla sua bella Penelope. Una ingenuità che pagherà carissima - Javier Bardem gli ride in faccia, "*tu sei incredibile!*" - perché qui ogni inquadratura cela ormai la placida consapevolezza che non c'è più veramente *nessuna verità* da scoprire oltre se stessi: "*i bastioni di Orione o le Porte di Tannhauser*" che il vecchio replicante Roy Batty ci imputava di non "*poter nemmeno immaginare*", le abbiamo ampiamente immaginate nei successivi trent'anni. E allora l'ultima verità palese e palesata di questo preziosissimo film rimane il cinema stesso, che Ridley (tornato ormai anni fa da Tannhauser e prima di tutti) si ostina a perpetrare con sublime e anacronistica inerzia. Un film dall'inspiegabile fascino cristallino, dominato da bisogni fisici e primari, persino "*troppo ginecologici per poter eccitare*".

*No hay camino*, è vero. Il noir contemporaneo è ormai confinato in una *road to nowhere* impenetrabile, dove quel

prezioso diamante che filtrava i perturbanti chiaroscuri della Storia non può più riflettere le grandi ideologie novecentesche (i maestri Chandler, Cain, Hammett... i *grandi sonni*, le *fiamme del peccato* e tutti i *falconi maltesi* del grande schermo) ma solo se stesso, il cinema stesso, come unica/ultima/sopravvissuta immagine capace di produrre un pensiero dalle superfici. Ecco che le profondità di McCarthy e le superfici di Scott operano qui una fusione fredda affascinante e perturbante proprio perché *imperfetta*: un'esplosione di segni e scorie fimiche che restano per giorni negli occhi e nella pelle dello spettatore. Senza sapere bene il perché. O forse proprio perché non c'è veramente più nulla da interpretare: l'amore, la morte, la fame, il sesso, la violenza e la disperazione possono da sole aprire "*nuovi mondi sconosciuti*" per il cinema. Nuovi Bastioni di Orione. Magari uscendo interdetti e ancora vivi da una sala cinematografica.

# No hay camino

di aldo spiniello

Ridley Scott è l'ultimo dottor Frankenstein, per cui la mutilazione è l'unica necessaria premessa di una rinascita. E nella storia a brandelli di McCarthy intravede un'altra strada per un nuovo cinema

In fondo, i romanzi di Cormac McCarthy, almeno dalla *trilogia della frontiera* in poi, possono essere letti come racconti di formazione. Ma le traiettorie dei protagonisti non sono mai di crescita. Sono soggette all'inevitabile legge di gravità, cadono a terra, nell'attimo stesso in cui incontrano il caos della materia. Sono tutti, più o meno, percorsi di educazione al disincanto che passano attraverso la scoperta del dolore e della morte. E la svolta è il contatto imprevisto con la violenza e la durezza di una vita che è ben aldilà del nitore adamantino della perfezione. Il disincanto non vuol dire necessariamente disperazione. Ma è uno sguardo finalmente aperto sulle mille infezioni del mondo, macchiato dalle proprie e altrui colpe e dannazioni.

Il viaggio del *counselor*, la sua avventura fallimentare nell'oscuro mondo del narcotraffico, ha la chiarezza di un paradigma. L'avvocato vale come esempio, tanto lampante, che non c'è neanche bisogno di assegnargli un nome, identificarlo, dargli uno spessore. Tridimensionale o bidimensionale, fate voi. Il classico pro-

tagonista ingenuo, non perché innocente, ma perché abituato a seppellire le proprie colpe nell'illusione di una vita pienamente controllata, sotto le lenzuola candide e splendide di un amore vero ed esclusivo. "La vita è stare in un letto con te, tutto il resto è solo attesa". Se è l'ipocrisia il suo difetto (da buon avvocato...), ne è lui stesso la vittima, nella misura in cui si ostina a valutare il mondo in termini di perfezione come fosse un diamante. E allora il suo peccato originale, quello che condivide con la donna amata, quello da cui va lavato per volere divino, è l'aver immaginato un mondo liberato dalla punizione e dal dolore. Come se il suo orizzonte fosse ancor quietamente rintanato nei confini del *Village* di Shyamalan. Eppure l'avvertimento era arrivato, "che strano mondo" aveva sentenziato la perversa Malika all'innocente Laura. Il dolore ti trova dappertutto. E di fronte a questa realtà, poco conta anche l'atteggiarsi a predatori.

Ora, quel che preme a McCarthy è raccontare questo battesimo del fuoco. Il come, quando, perché si arrivi al punto



diviene francamente irrilevante. Per questo l'azione cede il passo alle spiegazioni, ai dialoghi "illuminanti", alle pause di riflessione. Per questo un lungo discorso sul grado di purezza dei diamanti prende il posto di una tortura, rimpiazza le immagini negate di uno *snuff movie* qualsiasi (che ha senso, ripetiamo, solo grazie e in relazione allo spettatore). È una pratica della digressione, che se in letteratura ha radici antichissime, al cinema fa sempre paura, soprattutto al cinema americano. A meno che non si voglia far Cimino (e viene da pensare che quello di Cimino è lo sguardo più vicino alla scrittura di McCarthy, o meglio che McCarthy è il più ciminiano degli scrittori contemporanei)... La digressione fa paura perché è sostanzialmente antieconomica e contravviene alla sacra indifferenza dello spettacolo, che è sempre qualcosa "che sale", come diceva Truffaut. "Si vede che McCarthy non ha mai letto un buon manuale di sceneggiatura", si insinua da più parti, ora

denigrando, ora tirando un sospiro di sollievo. Magari ha cominciato, ma lo ha buttato via alla prima pagina, per rimanere fedele a un'altra idea di racconto. Idea che si compie alla perfezione nei versi di Machado puntualmente citati, "*Caminante, no hay camino, se hace camino al andar*". La storia non ha altra direzione se non quella che si svela nel suo farsi, incerta eppur non sconosciuta, in ogni caso ostinatamente opposta all'applicazione meccanica di regole sicure (è un caso che l'avvocato, "l'uomo di legge", sia condannato al fallimento?). Ma questo procedere a tentoni, tra i punti morti del plot, cosa c'entra con Ridley Scott "il pubblicitario"? Tutto, forse. Perché l'andamento si adatta alla perfezione a quell'ossessione del fuoricampo che, oggi più che mai, sembra dominare il suo cinema. Che è sempre stato, per altro, fatto di tagli, sin dalle sciabolate fendenti (nel corpo e nella Storia) de *I duellanti*. Tagli di luci e ombre, [come si](#)

è detto altrove, ellissi del racconto, evoluzioni innaturali del montaggio (quello "a cazzo" di Scalia, come direbbe qualcuno), incongruenze della storia e della leggenda, teste mozzate, occhi cavati, incisioni praticate nella superficie dell'immaginario e nella carne. Fino al supremo, oltraggioso aborto cesareo di *Prometheus*.

Ecco, Ridley Scott, pur tenendosi ben nascosto dietro la facciata commerciale, si conferma come uno dei registi più ossessivamente innovativi del cinema degli ultimi tre decenni. È davvero l'ultimo dottor Frankenstein, o il moderno Prometeo, per cui la mutilazione è l'unica necessaria premessa di una rinascita. E nella storia a brandelli di McCarthy intravede un'altra strada per un nuovo cinema, magari mostruoso, ma infinitamente più umano di quello fatto secondo le regole presta-

bilite del Capitale o dell'Arte. Che poi tocchi proprio a *The Counselor*, con la sua lentezza e la sua andatura inceppata, celebrare la memoria del fratello Tony Scott, il regista più "veloce", è solo un fantastico segno del caso. Ma questa è tutta un'altra storia. Un altro taglio "privato". Il dolore ti viene a cercare ovunque.



a cura di **Giacomo Calzoni**

# DARIO ARGENTO

*L'amore e l'orrore*

SENZA  
IERI  
SELY  
AGGI

goware

a cura di **Davide Di Giorgio**

# MARIO BAVA

IL ROSSO SEGNO DELL'ILLUSIONE

SENTI  
IERI  
SEI  
OGGI

goware

# Harold Ramis

## Io non scherzo mai

*La comicità è una cosa seria*

di federico chiacchiarri

*"Lui era la persona che avrei voluto essere quando ero ragazzo"*

Judd Apatow, a proposito di Harold Ramis

Aveva appena 15 anni, Judd Apatow, quando da giovane inviato della radio del suo liceo, va ad intervistare Harold Ramis. 23 anni di differenza: Ramis era nato a Chicago il 21 novembre del 1944, Apatow vicino New York, nel 1967. In comune una famiglia ebraica, e la passione per la scrittura e la comicità. E Apatow lo

vorrà come regista di [Anno Uno](#) (2007) facendogli interpretare, non a caso, il ruolo di Adamo.

Perché Harold Ramis, scomparso a 69 anni il 24 febbraio, è una sorta di "padre putativo" della nuova generazione di comici e commedianti americani del 21° secolo. Non solo Apatow, ma i Fra-

Harold Ramis e Judd Apatow





Harold Ramis e Bill Murray

telli Farrelly, Adam Sandler e tanti altri, lo riconoscono come un padre spirituale della loro comicità, vero e proprio punto di riferimento culturale. Ramis fa parte di una generazione folle, quella di (per citarci) Douglas Kenney, Tony Hendra, Chris Miller, Sean Kelly, Michael O'Donoghue, ovvero quei pazzi scatenati che fondarono la rivista satirica "National Lampoon" e, "dal 1970 partirono come rivista, ma con occhio molto "industriale" allargarono a macchia d'olio la loro sfera d'influenza, prima con Show, poi con una vera e propria radio. A questo gruppo si aggregarono successivamente John Belushi, Harold Ramis e altri" (da "Stupendamente volgare, piccola storia del demenziale", *Sentieri selvaggi* n. 1, aprile 1988).

Harold era uno strampalato ragazzone degli anni sessanta (era alto quasi un metro e novanta) ma aveva sempre quell'aria da bravo ragazzo con gli occhiali tondi, che deve essergli stata utile quando, per evitare il militare (e il Vietnam), fece una super indigestione di metanfetamina,

spacciandolo per un esperimento scientifico... Ma lui era un gran creativo, pieno di idee, un vulcano di comicità, attore e scrittore, una combinazione, come si autodefiniva, tra Groucho e Harpo Marx, dove del primo riprendeva il suo umorismo come vera e propria arma contro le classi superiori e di Harpo quello strano fascino antico e stranamente sexy...

Agli inizi degli anni 70 approda insieme



al suo amico Bill Murray, e grazie a John Belushi, alla sperimentale piattaforma televisiva (e teatrale) di Second City, punto di lancio di tanta comicità americana di quegli anni. Proprio l'incontro con Belushi, in qualche modo, spinge Ramis sempre più verso la creazione di comicità piuttosto che l'interpretazione diretta, che pure proseguirà parallelamente negli anni.

*"Quando vidi John Belushi sul palco per la prima volta – ha raccontato – ho capito che non ci sarebbe stata altra star all'altezza nella commedia. Ho visto quanto fosse disposto ad andare oltre per ottenere una risata, che linguaggio avrebbe usato, che fisicità, al punto di gettarsi letteralmente giù dal palco, ho pensato: come avrei mai potuto ottenere abba-*

*stanza attenzione su di me sul palco a confronto di gente come questa?"*

Ed eccolo Ramis lasciare Second City Tv per lanciarsi, con Douglas Kenney, nella sceneggiatura di quel National Lampoon che poi sarebbe diventato, nelle mani di John Landis, [\*National Lampoon's Animal House\*](#) nel 1978. Chris Miller, Doug Kenney e Harold Ramis, avevano scritto il testo pensando proprio a John Belushi come protagonista assoluto, poi genialmente "ridimensionato", nello spazio ma non nella forza scenica, da un lungimirante Landis, consapevole della straripante comicità di Belushi. Il risultato fu una commedia che incassò 141 milioni di dollari, e la nascita "ufficiale" del cinema demenziale. L'anno dopo Ramis scriverà *Polpette*, altra commedia demenzia-





le diretta da Ivan Reitman e interpretata da Bill Murray, cui seguirà nel 1981 *Stripes - Un plotone di svitati*, sempre diretto da Reitman. È l'era aurea del cinema demenziale, e quando nel 1984 Ramis scrive, con Dan Aykroyd, *Ghostbusters*, una commedia fantahorror assolutamente innovativa all'epoca e interpretata dai due più il solito Murray, il successo è planetario: *Ghostbusters* diventa uno dei più grandi successi commerciali degli anni ottanta.

Da lì la carriera di Ramis sarà ricca di interpretazioni (*Ghostbusters II*, *Qualcosa è cambiato*, *Molto incinta*) e di sceneggiature e regie, con almeno un paio di capolavori, come *Ricomincio da capo* (*Groundhog Day*), deliziosa commedia sull'immobilità del tempo quando i sensi si appannano, e *Mi sdoppio in 4* (*Multiplicity*), scatenata critica della ragion impura del capitalismo rampante, che ci vuole esseri umani perfetti a 360° tra famiglia,

figli, mogli, con la magnifica invenzione del doppio (e triplo, quadruplo) di sé per essere in grado di stare al passo coi tempi (della produzione e del consumo...). Poi fino a oggi altri film belli e unici, *Terapia e pallottole* (*Analyze This*), *Un boss sotto stress* (*Analyze That*), *Anno uno* (*Year One*), senza però riuscire mai a realizzare il suo sogno di un film sull'anarchica Emma Goldman, la popolare Red Emma, eroina rivoluzionaria del movimento anarchico tra la fine dell'800 e l'inizio del 900. Forse in questa curiosa figura di anticapitalista, antimilitarista e persino, poi, anticomunista, Ramis rispecchiava, in qualche modo, il suo animo anarchico libertario.

E ci piace ricordarlo ancora, quando Bill Murray, in *Ghostbusters*, gli dice:

"Spengler, dici sul serio, catturare fantasmi?"

E lui ... "Io non scherzo mai".

# Philip Seymour Hoffman

## *Il ricordo di un amico*

di **pietro masciullo**

*“Perché l’arte vera ha a che fare con il senso di colpa e il desiderio... diciamo: tu hai un grande vantaggio. Io sto sempre a casa, sono uno sfigato, e l’unica moneta valida in questo mondo in bancarotta è proprio ciò che scambi con un altro quando sei uno sfigato. Senti il mio consiglio: so che li consideri tuoi amici, ma se vuoi essere un vero amico per loro, sii onesto e sii spietato...”*

**Philip Seymour Hoffman**  
in *Almost Famous* (2000)

È veramente difficile parlare quando se ne va un amico. Quando nei tuoi confusi ricordi su vent’anni di epifanie visive regalate da quel fantastico detonatore di sogni che è (ancora) il Cinema, beh, ti accorgi improvvisamente che un volto torna spesso, all’inizio nelle retrovie, poi pian piano sempre più in “campo”, perché a essere mossi da sensi di colpa e desideri si ha innegabilmente un gran vantaggio. *Alla fine quelli forti siamo noi*, diceva Philip Seymour Hoffman in quel magico film del 2000. E forse ha ragione lui, chissà, ma per ora si può dire solo che il 2 febbraio 2014 prima che un immenso attore, se n’è andato un amico per molti di noi. Ed è straziante e bellissimo il fatto che ci si senta improvvisamente orfani di una persona, in carne e ossa, prima che di un divo irraggiungibile sul grande schermo. Tanto *“i film e le canzoni continueranno a essere fatti”*, [I Love Radio Rock](#) per sempre, e continueremo a vederti su mille schermi e piattaforme, a chiamarti The Master o Phil Parma, e forse prima o poi capiremo addirittura che avevi ragione tu, *i più forti siamo noi*, ma ora è solo il tempo del dolore. Ciao Phil.

La prima volta che il faccione rubicondo e magnetico di questo strano attore (sbarcato sin da ragazzino nella metropoli New York) ha rubato la scena a qualcuno è successo nel 1992, *Scent Of a Woman*, quando il timido e impacciato Chris O’Donnell si trovava letteralmente in balia della mastodontica performance di Al Pacino, ma anche di un “cattivo compagno di scuola” che in poche scene s’insinua come presenza

In basso: *Almost Famous*

nascosta e perturbante del film. L'unica scheggia impazzita in un copione di ferro. Il giovane Philip Seymour Hoffman impone già la sua fisicità prorompente, la sua smaccata diversità dai canoni comuni (incarnati proprio da O'Donnell), rimanendo tatuato nella memoria dei tanti spettatori di quel film. Inizia da lì una delle carriere attoriali più interessanti, "alte" e complesse degli ultimi decenni di cinema americano. Una recitazione sempre al limite, pericolosamente bipolare nei suoi spaventosi impeti di rabbia alternati ad abissali silenzi, mutuata chiaramente dalle stagioni magiche dei Brando/Dean e poi dei Pacino/De Niro, scrostata però dall'aura mitica di quei tempi. Perché i personaggi di Phil spesso se restano a casa, da sfigati, e trasmigrano i lancinanti dilemmi dei mitici anti-eroi *all american* nelle quattro mura di povere e comuni abitazioni suburbane.

Impossibile non partire da Paul Thomas Anderson. Forse il regista/amico che a partire da *Sydney* (in un piccolo ruolo) ha portato Philip Seymour Hoffman a sperimentare selvaggiamente i limiti emotivi dei suoi personaggi, anche i più piccoli, proprio nel grosso privilegio concessogli di essere spesso un "non protagonista". E allora il fonico omosessuale di [Boogie Nights](#), innamorato della star del porno Mark Wahlbergh, è un fiume in piena di umanità nascosto dall'inarrestabile sarabanda postmoderna di quel film. Fragile anima che si conquista il *primo piano* solo per la capacità di Phil di disegnare una tortuosa parabola emotiva in poche pennellate. E arriviamo al timido e represso infermiere Phil Parma di [Magnolia](#) che si scioglie sul letto di morte di un "padre" acquisito (Jason Robards, immenso caratterista del cinema americano che fu,



*Magnolia*

in una sequenza che sembra sul serio un passaggio di consegne) e che trova la forza di lottare contro un ruvido fratello "acquisito" di nome Tom Cruise. Vincerà Phil, e noi con lui. Pochi schizzi di colore sulla tela dei film, pertanto (come il dripping di Pollock preso in giro ne *Il grande Lebowski* dei Coen, con l'indimenticabile assistente tuttofare Brandt), e il suo volto sofferente ci ha conquistati, "perché la vera arte ha a che fare con roba come il senso di colpa, il desiderio". Cose così.

L'altra faccia andersoniana di Phil è quella della rabbia. Come nel comico e ragge-lante cameo in [Punch Drunk Love](#) (apici recitativi nel ping pong con Adam Sandler) o nel punto d'arrivo di una carriera: [The Master](#). Lancaster Dodd, i suoi wellesiani primi piani, il corpo-America che emana fascino, rabbia repressa e bugie spacciate per verità. Un coacervo di sentimenti nascosti e traboccanti, in cui tutti gli enigmi rilanciati dal cinema di Anderson vengono calamitati dai minimi moti del volto di Hoffman, che come un pianista consumato ci sciocca con la sua performance. Mesi dopo la visione del film, Lancaster Dodd e i suoi enigmi ci accompagnano ancora.

E poi l'abisso. *Happiness* di Solondz o [Synecdoche, New York](#) di Kaufman, pochi attori hanno portato il sentimento della depressione a tali livelli di violenza e radicalità emotiva. Un sentimento che diventa dignitoso e misurato in [Capote](#) di Bennet Miller (ruolo che gli è valso il premio Oscar come migliore attore), dove Phil sfodera il suo lato più camaleontico e trasformista.

I sorrisi, poi. Attore capace di donare sprazzi di ilarità in commedie riuscitissime come [E alla fine arriva Polly](#) o [La famiglia Savage](#) e ancora di diventare lo spietato e spettacolare cattivo che contrasta Ethan Hunt (ancora con Tom Cruise, ma anni luce lontano da *Magnolia*) in [Mission Impossible III](#). Infine: le sospensioni. Philip Seymour Hoffman spezza(va) costantemente il ritmo regale della sua "perfetta" recitazione con

In basso, foto grande: *Capote*

Foto piccola: *The Master*

improvvisi e inspiegabili sospensioni, sbavature che restituiscono un'umanità nuda e in tempesta dietro quell'immagine, tanto da farlo spesso apparire il personaggio "che non capisce mai un cazzo" come gli urla Barry Pepper ne [La 25ª ora](#) di Spike Lee. E sì, proprio in quella magnifica scena dove Phil si volta verso le macerie di Ground Zero e dalla sua semisoggettiva si schiude l'abisso dove saremmo piombati tutti noi nell'ultimo decennio. No, non andrà più via la soggettiva di Phil, il suo modo di guardare le cose e la vita, sopravviverà al dannato vizio oscuro che se l'è portato via. Se dovessimo sintetizzare in poche parole la grandezza di Philip Seymour Hoffman probabilmente diremmo solo: *è un attore che non va via con la fine dei film*. Come un vero amico.

*"Risposi al telefono, era il mio patrigno Joe Capote che mi diceva che mia madre era morta. Volai subito a New York, completamente sconvolto, quando arrivai all'appartamento capii che Joe era combinato anche peggio di me. Mi afferrò la mano e disse: 'parla...di qualsiasi cosa, non ti preoccupare se la cosa mi interessa o no, tu parla. Così almeno non crolli.' Non ce la faceva a restare solo con i suoi pensieri. Gli faceva troppo male".*



# Alain Resnais

## *le strutture flessibili del cinema*

di tonino de pace

Resnais ci ha lasciati lo scorso 1 marzo, a 92 anni. Dopo averci donato un cinema fatto di strutture permeabili, nelle quali dominano le sue ossessioni: l'amore, il tempo, la memoria e quindi la vita



È stato un autore complesso, a volte complicato, che ha utilizzato il cinema come strumento, ma proprio nel senso di utensile, per entrare nei mondi sconosciuti della narrazione, delle combinazioni temporali, delle anomalie visive, elaborando, sempre, universi impossibili, piani narrativi non plausibili, soluzioni e incastri bizzarri. Alain Resnais ha sempre rifiutato la linearità narrativa e il suo cinema è forse tra i meno raccontabili, tra i meno spettacolari, se per spettacolo

si intende la superfetazione eccezionale della narrazione, il colpo di scena o la magnificenza scenografica. Ma il suo resta un cinema pur sempre spettacolare se vogliamo immaginare che il meraviglioso risieda dentro i labirinti della coscienza, dentro le volute (anti)narrative che rendono l'impossibile plausibile. Nel film che lo scoprì al mondo *Hiroshima mon amour* (1959), Resnais si rivela cineasta originale e la sua opera, apparentemente sulla memoria, mostra la sua par-

In basso: *Hiroshima mon amour*

te migliore proprio in quella particolare struttura che sembra volere decostruire il presente attraverso l'ingresso del passato. *Il cinema è l'arte di giocare col tempo*, sosteneva l'autore. Da subito si comprese che il suo lavoro così autenticamente moderno avrebbe dato ancora molti frutti oltre a quel primo film che si avvaleva della scrittura di Marguerite Duras. È proprio dal gioco del tempo che nasce *L'anno scorso a Marienbad* (1961), opera complessa e frammentata che si alimenta di un'inestricabile spirale temporale, in cui il gioco decostruttivo ideato da Alain Robbe-Grillet trova una sua esplicazione visiva. Resnais gioca con gli incastri temporali per creare un'opera ipnotica e forse verbosa che si avvale di una realtà innaturale e contemporaneamente ricca di molteplici significati. Di uguale fattura il film successivo, del 1963, *Muriel, il tempo di un ritorno*. Siamo di fronte ad un'altra sfida del regista francese che intende mettere in scena il ricordo come

accumulo, i personaggi come summa di una condizione che deriva dal passato e dal presente e che sembra ricomprendere il senso profondo del ricordo dentro una realtà illusoria segnata dal sogno. Le strutture flessibili del cinema di Resnais caratterizzano la sua poetica, che è vera e propria analisi sensoriale, ricerca della fisica della percezione. *Muriel* è un film di opposizioni ingovernabili che trovano sintesi solo nei personaggi vittime dei traumi della guerra d'Algeria. Nel 1966 con *La guerra è finita*, si chiude la trilogia "bellica" dell'autore francese. L'attenzione questa volta è sulla vita di un rivoluzionario, Diego Mora interpretato da Yves Montand. Resnais trova con successo la via dell'integrazione tra cinema e vita, tra biografia di un rivoluzionario e rivoluzione stessa. L'ironia e la stanchezza del protagonista trovano forma nel fluire di un tempo sempre involuto, in cui l'avvenire sembra volere sostituirsi al passato. Il cinema di Resnais si materializza in una





realtà che appartiene alla stessa vita dei suoi personaggi e questi altro non sono che i portatori della visione di questa speciale realtà. *Ho sempre avuto l'impressione di fare film realisti: in L'anno scorso a Marienbad la camera era nella testa dei personaggi. In Muriel attorno alla loro testa. In La guerra è finita ho voluto che la camera fosse insieme "dentro" e "attorno".* Affermazioni depistanti e quindi nell'ottica resnaisiana assolutamente illuminanti per un cinema che ricerca verità sensoriali tangibili, che si articola in una moltiplicazione di significati che spingono tutti a trovare il senso profondo della percezione del vero attraverso il ricorso ad un simulacro di narrazione, consistendo, invece, lo sviluppo diegetico in altre e ben più ardite strutture che non siano quelle temporali e spaziali ben riconosciute. Non si tratta solo di destrutturazione temporale, si tratta, piuttosto, di una confusione che attualizza il passato rendendo articolato e reinterpretabile il presente. Quindi Resnais sembra davvero costruire temporalità estranee, condensabili nello sviluppo che solo il ci-



In alto: *L'anno scorso a Marienbad*  
Foto piccola: *La guerra è finita*

nema consente di realizzare.

Le complicazioni visive ulteriori di Resnais trovano un'altra strada in una fantascienza dal vago sapore borgesiano come quella che il regista costruisce, traendolo da un racconto di Jacques Sternberg, per *Je t'aime, je t'aime - Anatomia di un suicidio*. Claude Ridder vuole rivivere un solo minuto del proprio passato e si offre per un viaggio all'indietro nel tempo. L'esperimento fallisce e Ridder tra passato e presente si incontrerà con il momento del proprio suicidio. Un film sulla possibilità di rigenerazione che si trasforma in un vero e proprio ottovolante temporale

## In basso: *Providence*

in cui la confusione sembra colorarsi di fantastica esistenza. Un film sfortunato, uscito nel maggio '68 e quasi sottratto alla visione per la sua inaccessibilità e a causa dei fatti di cronaca di quell'anno che fecero sospendere anche il festival di Cannes.

Un cinema geneticamente polisemico, quello di Resnais, che risente di forti influenze teoriche e che riesce però a trasformarsi pur, paradossalmente, accentuando, se possibile, queste sue caratteristiche concettuali. Avviene una graduale metamorfosi, in cui trova meno spazio la seriosità di intenti, a favore di un tono scanzonato e divertito, restando inalterati il rigore speculativo e un uso del cinema come dispositivo scientifico, strumento mentale prima che spettacolare.

La cesura di questi risultati è forse costituito da [Stavinsky il grande truffatore](#) del 1974. Interpretato con la solita simpatica cialtroneria da Jean Paul Belmondo, il film narra degli ultimi giorni del grande truffatore, creatore di un piccolo impero, Alexander Stavinsky. Apparentemente

un film che ripiana le asperità della sua precedente produzione, ma che in effetti costituisce un altro salto in quella sperimentazione così congeniale all'autore francese. Resnais lascia immutati i cardini della sua poetica e stravolge soltanto la forma attraverso la quale pratica la sue sperimentazioni, costruendo un film su un personaggio (Stavinsky) per raccontare la storia di un altro (Trotzky) e se è vero, come afferma Paolo Bertetto, che questo è *un film che rifiuta la definizione di genere, la collocazione in uno spazio strutturalmente predeterminato, è anche vero che le parole dello stesso regista ci conducono a meglio entrare nel suo clima quando spiega: "Si tratta, in breve, di un film sulla felicità. Più esattamente sulla sua perdita", e questo forse aiuta a comprendere meglio la cosa.*

Con *Providence* del 1977 Resnais gira in Inghilterra per raccontare quella che forse sarà l'ultima notte di uno scrittore che rivive gli affetti familiari perduti, che ritroverà al mattino per festeggiare il suo 78esimo compleanno. Opera dal sapore



funereo anche se Resnais ne parlò sempre come di un film sulla volontà di non morire.

La curiosità scientifica di Resnais lo porta a conoscere e appassionarsi alle teorie dello scienziato e filosofo anticonformista Henri Laborit. Nacque così nel 1980 *Mon oncle d'Amerique*, apologo scientifico sulle teorie del condizionamento elaborate dallo stesso scienziato. Attorno alle vite di tre personaggi Resnais, utilizzando i suoi protagonisti come cavie di laboratorio, costruisce una commedia originale, che pone al centro i comportamenti umani condizionati dalle inibizioni.

C'era da immaginarselo che prima o poi il regista francese si sarebbe fatto portare a spasso nel tempo dalla sua vena artistica particolarmente creativa. In qualche modo sarebbe successo nel 1983 con *La vita è un romanzo*. Tre storie si intrecciano nello stesso luogo, un castello delle Ardenne, un film gioioso nella sua enigmatica originalità che ci parla d'un amore utopico, del ritorno del tempo, di una seconda possibilità di vivere la nostra vita. Un geometrico teorema sulla felicità perduta.

Sembra aprirsi per Resnais una nuova stagione, dove gli interrogativi sono più legati ad una contingenza immediata. Ne è prova il film successivo *L'amour à mort*, storia di due coppie che rappresentano l'una l'amore razionale e l'altra l'amore romantico. Un intreccio in 52 quadri in cui il tema è l'eternità dell'amore, la natura del suicidio e il rapporto eterno tra amore e morte.

Melò del 1986 ripropone gli attori che accompagneranno con alterne presenze anche i film successivi del maestro francese. Pierre Arditi, André Dussolier, Sabi-

ne Azéma danno vita ad un trio amoroso in cui prima o poi la protagonista femminile sarà costretta a scegliere e sceglierà il suicidio. Esplicita riflessione sul genere e ritorno dell'autore ai temi dell'amore. Di tutt'altra natura e sostanza è il successivo *Voglio tornare a casa* (1989) storia farsesca, comica che vede un disegnatore di fumetti che reincontra la figlia occasionalmente. Peripezie visive e invenzioni divertite sembrano far dimenticare che si sta guardando un film di Alain Resnais.

Tre film forse restano legati di questa stagione della produzione artistica del regista: *La vita è un romanzo*, *Smoking/No smoking* (1993) e *Parole parole parole* (1997).

Del primo si è dato qualche cenno e quanto agli altri due, sebbene abbiano sfondi e ragioni realizzative differenti, sembrano uniti da uno stesso intento: quello di una interazione forte non solo tra i personaggi, ma anche con l'intima struttura filmica.

*Smoking/No smoking* è l'antesignano di *Sliding Doors*. Due film, due situazioni due esiti finali che dipendono dall'aver fumato o meno una sigaretta, per un'opera che va vista come unica, nonostante la suddivisione temporale. Le possibilità e le biforcazioni del tempo, suggeriscono soluzioni nuove per i personaggi che sono dominati dalla doppia possibilità del "se invece...". Tratto da un'opera teatrale che diventa una specie di puzzle, un rompicapo sul tempo e sulle possibili vite di personaggi eternamente in scena. Il secondo, invece, sembra risolversi in una commedia dal forte sapore musicale, poiché i personaggi esprimono le proprie emozioni attraverso le canzoni, la musica che diventa il filo conduttore di



### Gli amori folli

una vicenda d'amore. Si tratta di due film eleganti, impeccabili nella loro messa in scena, dotati di una autentica originalità. Le ultime fatiche del regista francese non si discostano dall'analisi dell'universo amoroso, quasi che la vecchiaia dell'età corrisponda ad una straordinaria giovinezza che serva a comprendere i fatti d'amore e le relazioni tra personaggi. [Cuori](#) del 2006, tratto da un testo teatrale, studia il rapporto tra personaggi, tutti intrappolati come in una tela di ragno, come dice lo stesso Resnais, e il movimento di uno ha influenza sull'altro. Un cinema razionale e sempre ineccepibile nella dimostrazione finale del teorema. Ma i fatti d'amore riguardano anche il film successivo, *Gli amori folli* del 2009 nel quale l'accettazione di un compromesso equivale ad una speranza per il futuro. [Vous n'avez encore rien vu](#) del 2012 prova ancora la grande voglia dell'anziano autore di sperimentare e di utilizzare il cinema, la letteratura, la musica come una tela sulla quale ricomporre la propria idea della vita fatta di assonanze e opposizioni.

L'ultimo film che ci ha lasciato è *Aimer, boire et chanter*, presentato qualche settimana fa al festival di Berlino, ennesimo gioco su più piani.

Resnais oggi ci ha lasciato e ha lasciato il suo gioco preferito, il cinema, un genio dell'inganno cinematografico, un genio dell'invenzione e un originale grande cineasta, l'unico a percorrere attraverso quei concetti teorici, i sentieri di un cinema rarefatto, teorico, ma sempre straordinariamente avvincente nella sua sottile e perversa ironia.



# John Goodman

## The Big Man

di elena caterina

Goodman è la spalla eternamente sospesa tra la comicità e le urla per i fratelli Coen. In un corpo che si carica di tutto il suo peso esistenziale, di tutte quelle bottiglie di Jackie che l'hanno reso un vero duro



John Stephen Goodman, nato in un sobborgo operaio di Saint Louis nel Missouri, da un padre postino morto quando aveva solo due anni, ha presto lasciato la città natale (rifiutando una borsa di studio sportiva) per partire alla volta di New York, inseguendo il sogno di diventare attore. Tra le prime esperienze quella di voice over in teatro, spot televisivi, musical di Broadway e, poi, il cinema – interpretando film nei quali non ha assunto

quasi mai il ruolo di protagonista, vestendo sempre i panni della spalla. In oltre quattro decenni di carriera, Goodman è apparso in circa tre film all'anno. Si è aggiudicato svariati premi (soprattutto per le interpretazioni televisive) tra cui un Emmy Award e un Golden Globe. Ha interpretato i più svariati ruoli, tra cui l'allenatore di football de *La rivincita dei nerd*, il detective Sherman in *Seduzione pericolosa*, il re Ralph I in *Sua maestà viene da Las*

In basso: *Pappa e ciccia*

Vegas, il mitico Fred de *I Flinstones*, ha cantato e recitato (ne *Il mito continua*) nei *Blues Brothers*, per non parlare delle numerose collaborazioni con i fratelli Coen. Eppure il ruolo che l'ha reso celebre a livello internazionale resta quello di Dan Conner (prototipo del maschio lavoratore macho, campione di rutti ma per niente umiliato dalla maggiore autorevolezza della moglie) in *Pappa e ciccia*, sitcom degli anni '90, durata ben 222 episodi, che, insieme alle prime commedie d'esordio, ha contribuito a marchiarlo come attore comico. E tuttavia Goodman non è il classico ciccione simpatico, del genere *grasso è bello*: è un uomo pieno di dubbi, malinconico. *"Un ragazzo del Midwest proveniente da un luogo in cui accettare elogi e riconoscimenti è fisicamente doloroso e persino l'accento di fiducia nelle proprie capacità è il peccato numero 1"*. Con queste parole l'ha descritto l'amico Tom Arnold, conosciuto sul set di *Pappa e ciccia*. Più volte Goodman è stato e si

è descritto come un uomo sempre molto duro con se stesso. Forse anche per questo è stato travolto dal demone dell'alcolismo. Gli anni Duemila, infatti, sono stati caratterizzati dal tentativo di venirne fuori. In un'intervista del 2009 ha dichiarato: *"Non so bene quanto il vecchio Jackie Daniel abbia distrutto la mia memoria - che sto perdendo a causa dell'avanzare della decrepitezza. Siamo stati insieme per trent'anni e alla fine non mi importava più di niente. Ero solo stufo di me stesso, non volevo più essere attore"*.

A livello artistico, la carriera di Goodman è stata segnata dalla collaborazione con i fratelli Coen, per i quali ha recitato in ben sei film: *Arizona Junior* (in cui era l'evaso dalla prigione Gale), *Barton Fink* - È successo a Hollywood (dov'era l'agente assicurativo Charlie Meadows), *Mister Hula Hoop* (dove appare per pochi istanti), *Il grande Lebowski* (dov'è Walter - la sua interpretazione preferita), *Fratello, dove sei?* (dov'è Big Dan Teague) e nel





In alto: *Il grande Lebowski*  
In basso: *The Monuments Men* e *Argo*

l'ultimo [A proposito di Davis](#) in cui interpreta il musicista jazz Roland Turner. In tutti i film dei fratelli Coen, la sua figura è spesso minacciosa o in procinto di esplodere. È l'uomo grasso che urla. Un buffo destino ha segnato i ruoli dell'attore comico: il corpo di Goodman si carica di tutto il suo peso esistenziale, di tutte quelle bottiglie di Jackie che l'hanno reso un vero duro, anche se atipico. È diventato così una figura minacciosa, adatto a vestire i panni, ad esempio, dello spacciatore Harling Mays in [Flight](#) di Robert Zemeckis; oppure una figura rispettabile quale il make-up artist che collabora alla fuga degli ostaggi americani in Iran di [Argo](#), o il produttore Zimmer di *The Artist*, fino alla chiusura del cerchio con il recente doppiaggio di [Monsters University](#). Negli ultimi anni lo troviamo a teatro (tra le più famose l'interpretazione di Pozzo in *Aspettango Godot*), al cinema (anche con *Monuments Men* di Gorge Clooney, parte del plotone dell'esercito america-

no con il compito di recuperare le opere d'arte rubate dai nazisti), in Tv con serie (la più recente è *Alpha House*) e numerosi irruzioni nel *Saturday Night Live*.



# Sentieri selvaggi Magazine



N.1  
giugno 12



N.2  
luglio/agosto 12



N.3  
settembre/ottobre 12



N.4  
novembre/dicembre 12



N.5  
gennaio/febbraio 13



N.6  
marzo/aprile 13



N.7  
maggio 13



N.8  
giugno/luglio 13



N.9  
settembre/ottobre 13



N.10  
dicembre 13/gennaio 14



# Fratelli e sorelle, buonasera!

"Ah, quanto mi piacerebbe una chiesa povera e una chiesa per i poveri", aggiunse, un anno fa, Papa Francesco, invitato oggi a *twittare* con Noah/Russell Crowe. "Ah, quanto mi piacerebbe un cinema di corpi e un cinema per i corpi", disse lui, uscendo da *lei*. Il corpo è obsoleto, nel regno del postumano o del post-it? Allora "Fuck!!!" di Robert Redford è la commovente continuazione di "I think" di Charles Darwin, con cui avvia la sua rivoluzionaria idea di vita. "Fuck!!!" è uno schizzo d'acqua, ma l'intuizione dell'unità del vivente, il corallo della vita... quanto, e in alcuni casi, più di "buonasera!"

thief