

SENTIERI SELVAGGI

magazine

n. 13

giugno/luglio 2014



Ciao maschio

È l'epoca dell'uomo fragile o dell'uomo nuovo?



ARRIVA **VVVVID.IT**
LA NUOVA TV ONLINE GRATUITA

A background image for the first section showing a landscape with a building on the left and a green field under a cloudy sky.

**L'ATTACCO
DEI GIGANTI**
DI TETSURŌ ARAKI



TIDELAND
DI TERRY GILLIAM

A background image for the third section showing a character in a red and white outfit with a mask, holding a microphone, in a dark, industrial setting.

YATTAMAN
DI TAKASHI MIIKE

A background image for the fourth section showing a close-up of a man's face in a dark, moody setting.

**UNO
PER TUTTE**
DI ALFONSO CUARÒN



EDITORIALE

5 Lacrime dentro

CUORE SELVAGGIO

CIAO MASCHIO

9 The Addiction

12 L'uomo partita

Il tempo della guerra

20 La scomparsa di Andy Serkis

25 Recitare significa recitare

30 Nessun futuro, nessun futuro per noi

34 Pour en finir avec le jugement de réalité

37 Appunti sparsi su una crisi

41 Come una bestia feroce

45 Le lacrime della fragilità. Il volto (nuovo) dell'uomo

Uomini veri. A Man Under the Influence



16



49



64

CANNES 67

Nostra Signora dei Turchi

SPECIALE TRANSFORMERS 4

78

Plastic City

82

Trasformare i Transformers

86

Angelus Novus

American Dad



90

ULTIMI BAGLIORI

93

Jersey Boys - Viale del tramonto?

96

Un sublime film minore

100

Insieme per forza

La città incantata



103

FACES

107

Coscienza di John Cazale

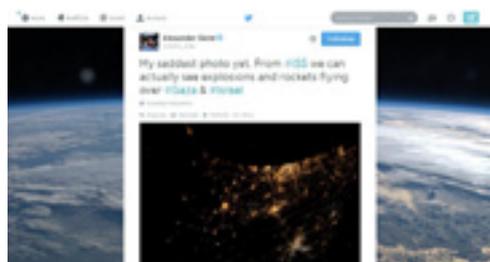
111

Eli Wallach - L'ultimo degli spostati

114

Il testo è l'ombra del nostro pensiero.

Incontro con Otar Iosseliani



119

FUORICAMPO

Luci di morte



Sentieri selvaggi magazine

n.13 giugno/luglio 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

Giovanni Bogani, Giovanna Canta,
Massimo Causo, Tonino De Pace,
Davide Di Giorgio, Luca Marchetti,
Francesco Maggi, Guglielmo
Siniscalchi

Progetto Grafico

Giorgio Ascenzi

Redazione

Via Carlo Botta 19, 00184 Roma.

Tel. 06.96049768

Mail redazione e amministrazione

redazione@sentieriselvaggi.info

info@sentieriselvaggi.it

Supplemento a

www.sentieriselvaggi.it

Registrazione del tribunale di Roma

n.110/98 del 20/03/1998

(edizione cartacea)

n.317/05 del 12/08/2005

(edizione on-line)

Lacrime dentro

di [aldo spiniello](#)

Che questo sia [il tempo dei perfetti idioti](#), è una conclusione a cui già siamo arrivati. Ma quest'idiozia sta assumendo forme sempre più varie, che vanno ben oltre una gioiosa sovversione dei valori economici dell'efficienza. Non è più solo un affare da commedia, qualcosa su cui ridere e far leva per scardinare le regole.

Che la crisi sia un elemento necessario a ogni storia, come tappa fondamentale di un percorso di caduta e rivoluzione, anche questo è qualcosa che abbiamo imparato da un po'. Un tempo immemore, forse. È un punto (di svolta) essenziale del movimento naturale delle cose e degli uomini. Ma la crisi, ormai, pare ingestibile, investe la totalità della sfera dei rapporti con gli altri, rimette in discussione le idee, le concezioni acquisite, il nostro impegno, le aspirazioni di felicità, i nostri amori. Ridimensiona persino la portata dei dolori e delle delusioni, divenuti inequivocabili segni del destino di un fallimento ineluttabile. Se non ho più la forza di pensare le cose, di inquadrarle, di rideterminarle, di indirizzarle altrove, probabilmente non ha più senso niente. *Voi non credete in nulla... siete dei nichilisti.*

Ciao maschio. Quando è venuta fuori questa traccia per raccontare l'ultima stagione di cinema, non mi è sembrato scoprire nulla di nuovo. Semmai si tratta di una conferma. È vero che, mai come quest'anno, *l'immagine mancante* è quella di un maschio forte. Padri di famiglia che non sanno più riconoscere i figli, amanti vittime delle proprie passioni, corpi giganti in preda alla dipendenza, uomini alla deriva in una realtà ingestibile, tra i problemi della quotidianità e gli arcani disegni della volta celeste o dell'oscura economia. E non c'è traccia di reazione, se non nel mettere in mostra la propria fragilità. *"Ho appena sotterrato una figlia"*, si giustifica Frankie Valli...

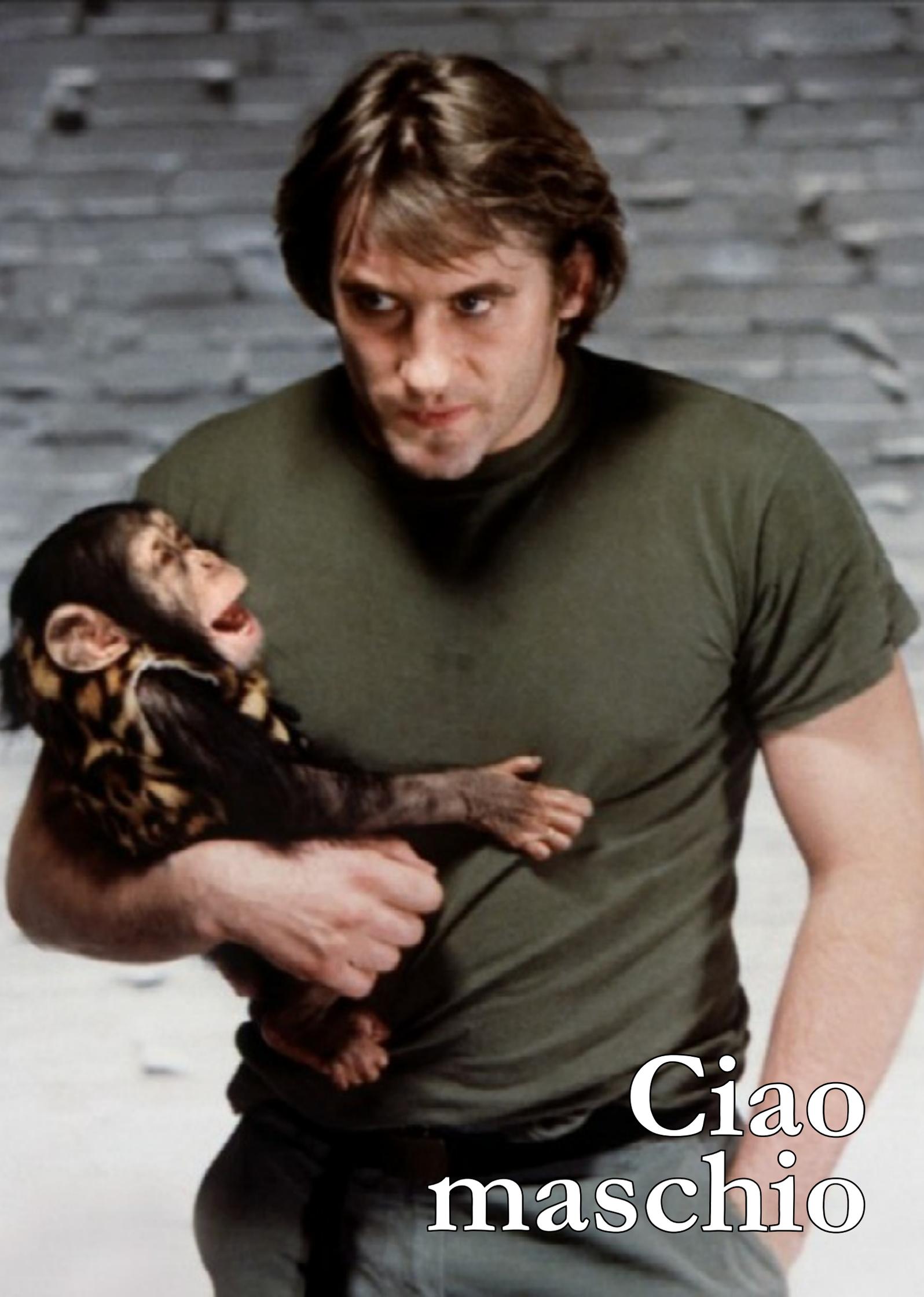
WES ANDERSON MOONRISE CINEMA

a cura di
PIETRO MASCIULLO



goWare

SENTIERI SELVAGGI



Ciao
maschio

WELCOME TO NEW YORK
di Abel Ferrara

The Addiction

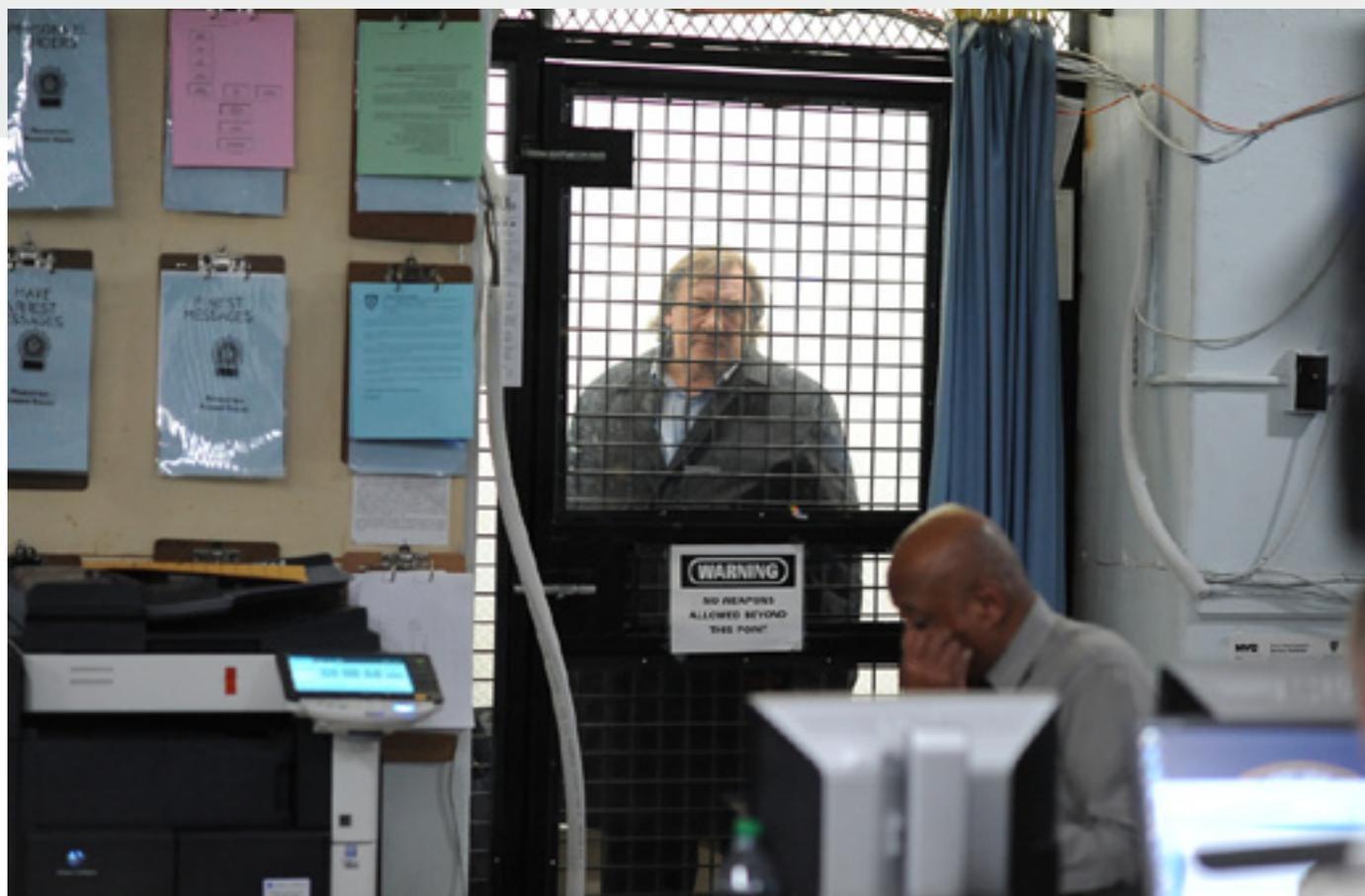
di carlo valeri

Mai come stavolta clandestinamente politico, Ferrara filma il decadentismo immobilista del nostro presente-futuro e aggiunge tasselli lucidissimi al suo racconto sul destino autodistruttivo dell'uomo e sulla menzogna della rappresentazione. Un capolavoro



Uno dei migliori Abel Ferrara di sempre. Un capolavoro scandito da sesso, denaro, merce, parole, menzogne. Se [4:40 Last Day on Earth](#) raccontava i nostri ultimi istanti di vita prima dell'apocalisse, *Welcome to New York* – uscito in streaming in diversi paesi europei – si affaccia immediatamente dopo, in un mondo (?) dove il filo diretto con la morte è persino

inutile in quanto completamente annihilato da parametri politici ed economici inestirpabili nella loro artificiosa compulsione. Devereaux/Strauss Kahn scopa fino all'annientamento fisico (la smorfia cartoonesca di Depardieu durante la prima fellatio) con la stessa foga con cui il capitalismo che incarna prosciuga risorse ai poveri e ai malati ("succhiala,



succhiala!" ripete il protagonista alle sue puttane). Ingombrante il corpo grasso di Depardieu. Troppo enorme per non essere relegato costantemente a lato dello schermo. Tutta la prima mezz'ora orgiastica di *Welcome to New York* è un delirante ritorno ai baccanali autodistruttivi raccontati da Ferrara nei "suoi" anni '90, dove lo spettatore può sempre scegliere dentro uno split screen invisibile ma ricorrente: da un lato come dicevamo il fisico *bigger than anything* di un Depardieu sudato, ansimante, patologicamente animalesco; dall'altro la seduzione pornografica di lascivi corpi nudi femminili disegnati dal web e dallo shopping newyorkese. Prendere senza lasciare. È la società dello spettacolo signori e non poteva che raccontarcela così il cineasta americano più puro e indipendente degli ultimi decenni. Possiamo scegliere quale corpo guardare, ma il segno rimane quello: "Le cose non cambieranno mai" confessa in uno strepitoso monologo Devereaux, "nessuno vuole essere salvato

davvero!". Eccola la redenzione impossibile. L'autodistruzione ormai è consapevolmente senza uscita in quanto estranea alla spiritualità e tutta interna a una visione coraggiosamente politica.

Ferrara fa veramente sul serio e la sua clamorosa intuizione è quella di far diventare la versione di Strauss Kahn non soltanto immagine deformante di una classe politica, ma persino pericolosa propagazione anarchica all'interno della stessa, il suo protagonista è il carnefice di se stesso in quanto – paradossalmente – troppo libero e sincero nel suo percorso potenzialmente suicida, pericoloso freak da mettere alla berlina per ripulire la facciate delle alte sfere. In questo processo lento e accuratissimo, fatto di sequenze lunghe e ricche di preziosissimi tempi morti dentro/fuori il cinema, il regista di *Blackout* (titolo che condivide con questo ultimo film diverse analogie) aggiunge tasselli lucidissimi al suo racconto sull'uomo e sulla menzogna della rappresentazione. Qui tutti i personaggi

fingono. Interpretano qualcuno o qualcosa. L'erotismo è performance esibita davanti a un pubblico in cerca di scandalo, la discussione di coppia una compia-



ciuta sfida a due tra Depardieu e la Bissett carica di improvvisazione e rapporti di forza e lo sguardo in macchina ultimo dichiarato punto di fuga da una gabbia costruita dal potere dei soldi e da quello della messa in scena. Con sorprendente controllo della forma e della scandalistica materia trattata, Ferrara filma il decadentismo immobilista del nostro presente-futuro. Un'opera spietata e illuminata come una pittura di Warhol o un saggio di Bauman.

Regia: Abel Ferrara

Interpreti: Gérard Depardieu, Jacqueline Bisset, Marie Mouté, Pamela Afesi

Durata: 125'

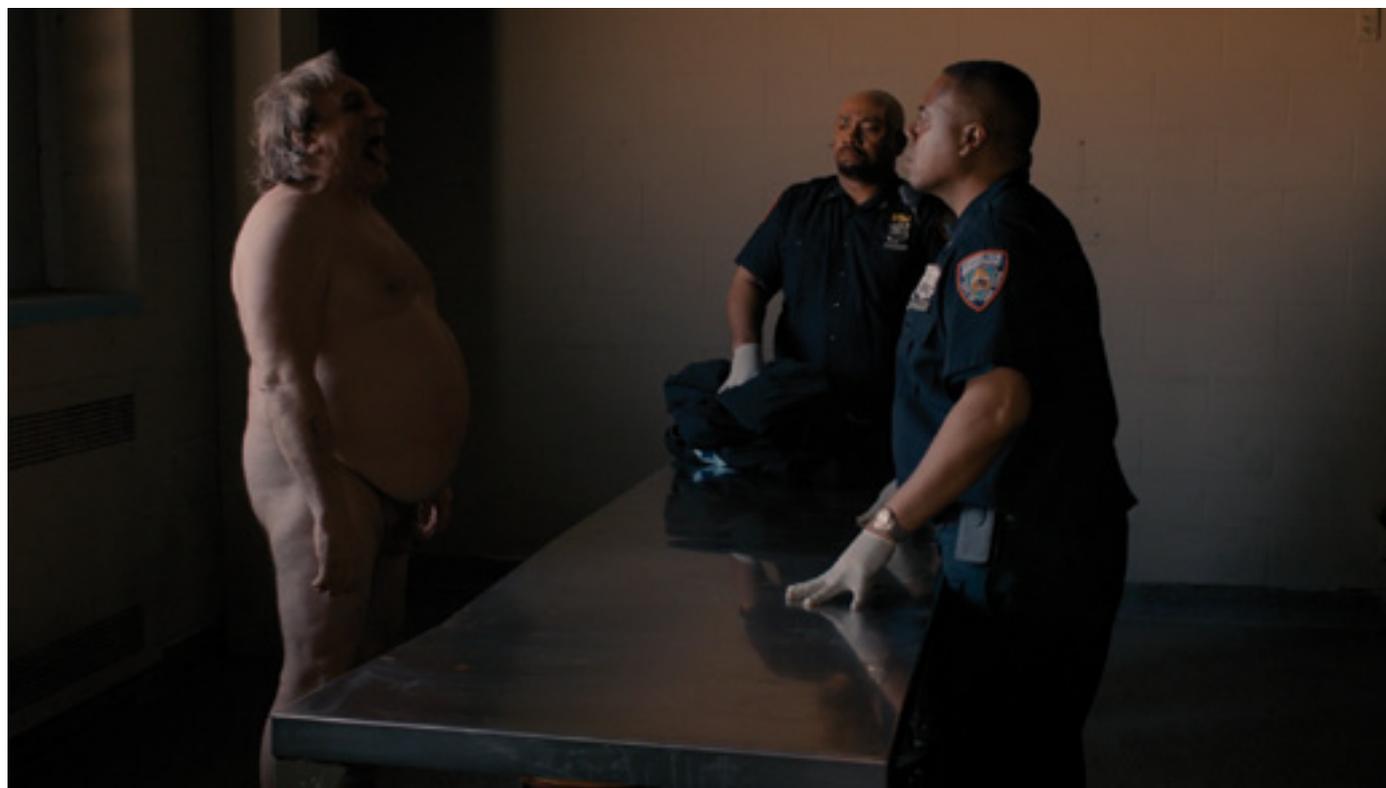
Origine: USA, 2014



L'uomo partita

di leonardo lardieri

Welcome to New York è una delle opere più abbaglianti degli ultimi anni, oggetto filmico inafferrabile, ipnotico. È un'enciclopedia, un trattato di psico-geo-politica e urbanistica, è un intreccio di mitobiografie fantasma, di vite-imposture; è lo sproloquio notturno di un invasato



Magnifica stratificazione, in cui Abel Ferrara, si fa anima contemporanea dello sguardo perso nel vuoto dell'ultima inquadratura, dello sguardo ritrovato per un istante, per poi ricadere verso il cuore. Il suo respiro lo senti scivolare sui corpi, e allora filma la lontananza, difendendo la profondità. Ma è profondità frammentata, perché anche quando prova a seguire il percorso lineare della narrazione canonica, cede ai richiami del divenire, dello spazio in movimento impercettibil-

mente nervoso, che appare prossimo, ma si perde in fondo alle stanze, come gabbie. Senti, senza avvertire, impronte quasi immateriali, senza spessore né pesantezza, quelle dei fantasmi, presenze di anni "maledetti". Rifiuto del cinema per il cinema: Abel Ferrara dipinge e schizza e quasi non si accorge di girare: come quel dipinto di Gauguin nello studio psichiatrico, senza che venga deformato, che per magia è l'immagine di una donna, per un'assurda, bestia-

le, emozionante, passionale, carnale, sconvolgente, moltiplicazione paranoica dello sguardo. *Welcome to New York* non esiste, o meglio già scorre, una delle opere più abbaglianti degli ultimi anni, oggetto filmico inafferrabile, ipnotico. Persona informata sui fatti, Depardieu/Strauss Khan/Devereaux, è un'opera mondo, un film sapienziale da aprire a casaccio: è un'enciclopedia, un trattato di psico-geo-politica e urbanistica, è un intreccio di mitobiografie fantasma, di vite-imposture; è lo sproloquio notturno di un invasato, è un'estenuante, torrenziale, imprevedibile improvvisazione free-jazz. Lavoro che fa dell'inadeguatezza della forma un metodo narrativo avvincente, con Depardieu perquisito in ogni angolo del corpo. Evocando un basso coro di voci che affannosamente cercano di giustificarsi ma continuamente vengono

interrotte, montando assieme frammenti-epifania di eventi, fatti, incidenti, accadimenti, Ferrara sceglie lo sguardo apparentemente più narrativo per affrontare quello che Nicola Chiaromonte chiamava "l'enigma della storia": la vita di tutti e quella di nessuno, al tempo stesso, il grande mistero di questo corso di cose, incongruo e multiplo, che appare risolversi in una sequenza lineare (idealista) e



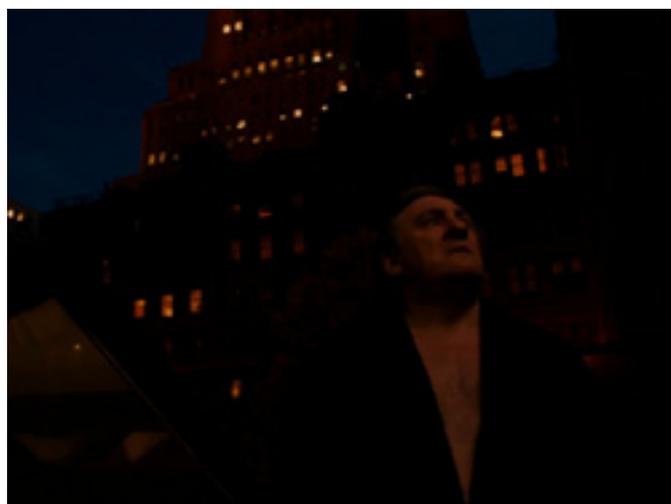


tirannica ma è caos e imperfezione e vortice, disordine. Inchiodare il presente alla sua essenza inquietante e guardare oltre, Ferrara moltiplica le posizioni prospettiche e le voci e la sua "persona informata sui fatti" si fa non persona e svanisce e implode e si ricrea nel gioco infinito di un teatro di ombre e di specchi, mai barocco. Alla sconfinata abilità nell'inventare onomatopée, immagini non ortodosse, distorsioni di inquadratura di ogni tipo che si succedono per contrasti fulminei, imprevedibili, riscopre i succhi popolari e l'infiltrazione nella cultura di massa, rinunciando alla sala cinematografica per puro gusto postmoderno. Una sorta di di set, in cui si assimila il solismo vocalizzato e le sonorità più leggere e ariose. Il cinema dell'uomo è percepito a tratti in violente zone di energia rock, mescola le carte con la libera improvvisazione di alcuni suoi interpreti, o si quietava in sequenze sospese e danzanti: sono linee

contrappuntistiche, sgheembe ed ironiche, che ruotano sfalsate in aree armoniche ambigue. La plastica, mutevole narrazione di Ferrara in *Welcome* è una perfetta rappresentazione di ansie e ambiguità del nostro presente. Esatto contrario della pigra sequenza che Comunicazione e Ideologia vogliono spacciarci come tale, mistificando, la Storia non è neppure il parto abortito di una Cospirazione, di un gran complotto. La storia non racconta nulla, la vera storia dell'uomo è segreta, possiamo solo scoprire qualche indizio che inavvertitamente è filtrato attraverso le maglie di un sistema di controllo e di censura rigidissimi. Figure di pura fantasia e icone cristallizzate in una tradizione riconoscibile si affollano in questa opera senza arbitrio, che fa della schizofrenia un metodo e un sistema, necessario, e della memoria l'arcano supremo e una pietra d'inciampo. Del resto il tempo scorre e non scorre, nella vita, e se gli

anni si intrecciano in ambiguità, enigmi, domande senza risposta e dubbi, profondo abisso, Ferrara sa che il mistero della storia dell'uomo è anche fuori dal tempo, in un altrove. E mentre la memoria si sporca, si confonde, altera e dissolve, *Welcome* azzarda un tentativo di spiegazione, giocando sulla più assoluta molteplicità e sulla finzione. Nel film c'è un tentativo-paradosso di ricordo totale, definitivo, ma il nodo è chi è che ricorda cosa, e in che contesto. Riluttante alla narrativa, Ferrara affida al cinema un'intenzione oltranzista di verità. Normale che Depardieu che dice "IO", dai titoli di testa, si faccia miriade di sguardi e di occasioni difformi, caleidoscopio. L'io è l'altro e ha mille volti e ghigni, mille voci. O forse sono maschere, imposture (la dipendenza, un tipo che racconta frammenti di proprie mitobiografie), per disegnare la Mappa delle Mappe di questa nostra era come una cripto-cronaca, Ferrara affronta il male assoluto e il bene mediocre

e ordinario della storia e lascia scorrere gli eventi sino ad arrestare il tempo in un istante (ancora l'ultimo *frame*) che scrosta via la ruggine degli inganni e delle bugie, il tarlo dell'autoinganno, l'opacità di giorni dissipati, di ore meschine. Da un luogo segreto che abita solo lui, Ferrara ci inchioda all'intuizione chiave che ogni labirinto ha il suo minotauro e che la storia è dedalo e mappamondo, in simultanea. Niente è come appare e di nient'altro viviamo che di apparenze.



Il tempo della guerra

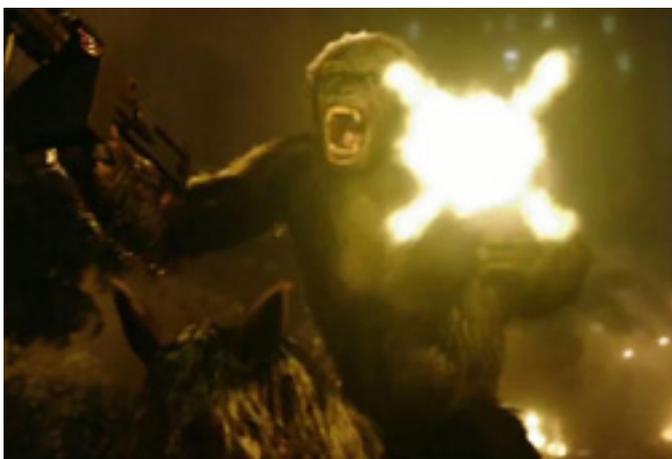
di carlo valeri

Questo secondo reboot è quindi più politico e contemporaneo del precedente diretto da Rupert Wyatt, ma anche meno fluido e affascinante. Ma, a conti fatti, questo film sembra essere il documentario più impreveduto e costoso della recente storia del cinema

E fu così che la fine divenne il principio e l'uomo tornò a essere scimmia. È un darwinismo al contrario, geniale, su cui la saga cinematografica de *Il pianeta delle scimmie* si è sempre sorretta con tutte le implicazioni filosofiche e sociologiche del caso. All'inizio di *Apes Revolution* sembra di ritrovarsi in una strana versione postdatata di *2001: Odissea nello spazio*. Le scimmie comandate da Cesare

hanno formato una comunità nel cuore della foresta. Cacciano e vivono affidandosi ai loro rituali come fossero una tribù indigena. Parlano con gesti sottotitolati lasciando presagire allo spettatore fascinazioni da operazione concettuale, cinema muto senza la voce umana (ancora l'alba dell'uomo, ancora Kubrick). La mancanza della parola è solamente una suggestione iniziale però. Nonostan-





te l'apocalisse avvenuta in un fuori campo ancora una volta raccontato da angoscianti report televisivi – convenzione fantahorror dei nostri tempi – gli uomini (pochi) ci sono ancora e le scimmie regnanti, tra una gesticolazione e l'altra, denunciano, soprattutto nella figura del loro leader, una propensione al Verbo che sembra già anticipare l'imminente antropomorfizzazione.

Il leader delle scimmie è un "monolito" che appunto si chiama Cesare, già magnifico protagonista del precedente [L'alba del pianeta delle scimmie](#) e plasmato nelle perfette simulazioni di Andy Serkis (il più grande attore invisibile della storia del cinema). Allevato nel primo film dall'anima ginsberghiana di James Franco, deve qui vedersela con l'ultimo paci-

fista tra gli uomini, il Malcolm dell'ottimo Jason Clarke. Cesare è più umano degli umani e proprio per questo in questo secondo episodio rischia di capitolare. La responsabilità del comando potrebbe spezzarsi dietro le sue idee illuministe e un primo comandamento ("le scimmie non uccidono altre scimmie") che il climax drammatico mette in discussione. Anche perché *Apes Revolution* è un film sull'ineluttabilità della violenza.

La guerra è inevitabile. Il pianeta delle scimmie ha la sua ragion d'essere filologica, solo nello sterminio che i due leader umanisti delle fazioni interessate (Cesare e Malcolm) provano in tutti i modi a evitare, senza riuscirci. Il film è tutto giocato su doppi rispecchiamenti. I protagonisti devono infatti vedersela con altrettanti antagonisti in entrambe le fazioni: da una parte abbiamo Koba, scimmia torturata e accecata dal rancore, dall'altra Dreyfuss (Gary Oldman) il capo della comunità degli uomini che vive sulle rovine di San Francisco.

L'assunto è cupo. Pessimista come lo era il capolavoro di Franklin J. Schaffner del 1968. Di suo questo secondo *reboot* è quindi più politico e contemporaneo del

precedente diretto da Rupert Wyatt, che a essere onesti è stato uno dei migliori blockbuster degli ultimi anni, un mezzo capolavoro insomma. E infatti il sequel di Matt Reeves è meno fluido e affascinante, penalizzato forse da una scrittura intelligente ma troppo ripetitiva. Persino la scimmia Serkis sembra imbrigliarsi nella prima parte in una staticità psicologica interessante quanto ostentata. L'opera è affascinante ma a conti fatti esplose quando Reeves decide di dar fuoco

alle polveri, inaugurando un *war movie* di sconcertante realismo e chiudendo il film con una grandioso omaggio a John Milius, il più grande cantore epico della violenza come elemento dolorosamente inevitabile nel destino dell'uomo. È questo il punto: *Apes Revolution* è forse il primo, inconsapevole, film sulla striscia di Gaza che Hollywood abbia mai avuto il coraggio di produrre senza rendersene conto. Il documentario più impreveduto e costoso della recente storia del cinema.



Regia: Matt Reeves

Interpreti: Andy Serkis, Jason Clarke, Gary Oldman, Toby Kebbell, Enrique Murciano, Kirk Acevedo, Judy Greer

Distribuzione: 20th Century Fox

Durata: 130'

Origine: USA, 2014





La scomparsa di Andy Serkis

di aldo spiniello

Il corpo di Serkis, che si sottrae e si nasconde, per tramutarsi già nell'immagine digitale in cui ci stiamo trasformando, è proprio al centro di tutto. Immagine estratta dal divenire della materia, dalla sostanza mobile e inafferrabile della realtà. Al centro del cinema. Al centro del futuro



Chissà. Forse ai più il nome di Andy Serkis non dice nulla. Del resto non si tratta di un divo, né di un affascinante sex symbol da copertina. No, parliamo di un personaggio tutto sommato poco visibile. Ma il punto è che proprio questa invisibilità è la forza dirompente di un attore che, come pochi altri, sta raccontando il cinema contemporaneo.

Serkis nasce il 20 aprile 1964 a Ruislip, nell'area metropolitana di Londra, da una famiglia di origine armena. Dopo aver frequentato la St. Benedict's School, s'iscrive alla Lancaster University, per studiare *visual arts* (non a caso). Proprio all'università, Serkis si accosta al teatro, frequentando le compagnie del college e vari corsi organizzati per la città. Le

prime apparizioni sulle scene aprono le porte del grande teatro. Il giovane attore è impegnato in varie tournèe, tra cui un *Re Lear* con Max Stafford-Clark. Ed ecco che la televisione si fa avanti. Per una produzione BBC/HBO, *Einstein and Eddington*, Serkis interpreta il ruolo di Albert Einstein, mentre David Tennant è Sir Arthur Eddington, il primo ad avere fiducia nelle teorie dello scienziato. L'esordio al cinema è della metà degli anni '90, in *Prince of Jutland* (1994) di Gabriel Axel, al fianco di Gabriel Byrne, Hellen Mirren e Christian Bale, rilettura di Amleto. Tre anni dopo, Serkis è in *Loop*, una commedia di Allan Niblo, al fianco di Susannah York. Sempre lo stesso anno è Mike Leigh a puntare su di lui. Lo vuole in *Ragazze* e, due anni dopo, lo chiama per *Topsy-Turvy*. Grandi soddisfazioni, ma in ogni caso la carriera di Serkis, con quel viso dai line-

amenti così marcati, con quella mimica facciale buffa e particolarissima, sembra destinata a ruoli di comprimario caratterista. La svolta arriva con l'occasione che gli offre Peter Jackson, che lo contatta per la parte del Gollum nella saga de *Il Signore degli Anelli*. È l'occasione per testare, con mezzi economici ingenti, la tecnica della motion capture, che converte i movimenti e le espressioni degli attori in personaggi digitali, completamente ricreati a computer. Ricoperto da una specie di calzamaglia ricoperta di marcatori, Serkis viene catturato da decine di videocamere ed espropriato così del suo corpo, che, grazie alla computer graphic, si tramuta. È l'alba del nuovo millennio. È probabilmente un momento fondamentale nella storia del cinema. Il successo planetario del film di Jackson pone alla ribalta mondiale le nuove meraviglie di-





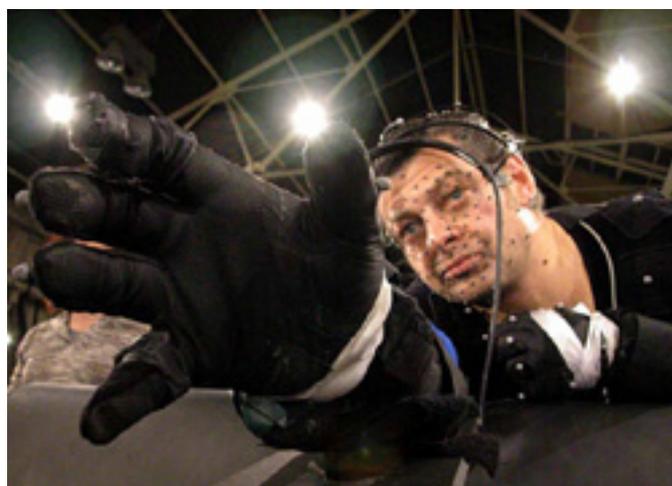
gitali e, soprattutto, dà enorme notorietà all'esperienza di Serkis, che da più parti viene acclamato per la sua "interpretazione". Vince l'MTV Movie Awards per la miglior performance virtuale e pone in serio imbarazzo l'Academy Award, presentata da molti per concedergli la nomination a miglior attore non protagonista. Ma, nonostante i pareri discordanti, la strada per gli Oscar gli viene sbarrata. La macchina, si dice, è troppo più importante dell'uomo e le meraviglie del Gollum non sono merito dell'attore, ma del progresso tecnico. Ma per Serkis è solo il primo atto di un nuovo percorso, assolutamente personale e per certi aspetti disruptivo. Perché l'attore britannico abbraccia a piene mani l'innovazione della motion capture e, nel 2005, si trasforma in [King Kong](#), sempre sotto l'egida di Peter Jackson. Un'altra meraviglia che sembra congiurare contro l'ansia/mancanza del corpo propria del cinema, ma che in realtà ne esplora e ne ridefinisce limiti e

durate. Il duo Jackson e Serkis, di pari passo con le intuizioni di Robert Zemeckis ([Polar Express](#) è del 2004) viene a indicare uno dei percorsi fondamentali del cinema contemporaneo. Un percorso tracciato sulla (non) pelle di Serkis e destinato a condurre all'apoteosi di [Avatar](#) di Cameron, film di morti e palingenesi, di trasmutazioni reali e immaginarie, di visioni ancora possibili, di immensi apparati tecnologici che non possono far altro che rivolgersi alla realtà della carne e del sangue. Io ti vedo, oltre ogni cosa, oltre ogni magnifica trasformazione possibile, ti vedo nella tua essenza mortale. Ma Serkis non si accontenta di essere un apripista. Perché, ormai, la sua ossessione sembra essere totalizzante. Riafferma un'idea di cinema come artificio, illusione prospettica, inganno (è l'assistente di Tesla nel come sempre pretenzioso [The Prestige](#) di Nolan) e presta la sua voce per film di animazione ([Giù per il tubo](#)), si dona *anima e corpo* alla realizzazione

di videogames.

Ne *L'alba del pianeta delle scimmie* di Rupert Wyatt, poi, Serkis è la scimpanzé Cesare, corpo digitale che si confronta con il corpo "reale" di James Franco, in una sorta di passaggio di consegne dalla vecchia umanità alla pura immagine del nuovo millennio. E, sempre con lo zampino di Peter Jackson, è il capitano Haddock in *Le avventure di Tintin* di Spielberg, perfetto balletto di cinema in 3D, che celebra la sua definitiva autosufficienza. In più occasioni Serkis ha spiegato che la sua predilezione per la motion capture è una sfida: quella di poter far emergere e arrivare la propria recitazione oltre l'assenza del corpo, anche attraverso le maglie pericolose della computer graphic. Ma non è solo questione di sfide. Perché c'è una coerenza sotterranea nella carriera di Serkis, che ha come punto centrale pro-

prio quest'idea, sovversiva, dell'interpretazione come disincarnazione. A intuirlo, più di ogni altro, è John Landis, che lo vuole in carne e ossa, al fianco di Simon Pegg, nel ruolo di William Hare in *Ladri di cadaveri*. È proprio sulla presenza "paradossale" di Serkis che Landis fonda la sua parabola sull'essenza funebre del cinema. Su un corpo sempre assente che per un attimo si rende visibile in tutta





la sua pienezza espressiva e trafuga altri corpi per mandare avanti lo spettacolo. Ecco la definitiva affermazione della poetica di Serkis. È l'uomo che non appare. Quindi, forse, non esiste. Ma anche se "appare", ha sempre a che fare con la morte. Quindi, esiste. Come in [Death of a Superhero](#) di Ian Fitzgibbon, in cui interpreta un tanatologo, che accompagna verso la fine il giovane Donald. È con la morte, con l'assenza definitiva che il cinema fa i conti, nel suo affannarsi tra le zone d'ombra del visibile. E, ancor di più, tra ladri di cadaveri, avatar, [nemici pubblici](#) fantasmi inafferrabili, scommette sulla sparizione come l'unica apparizione possibile in un mondo che obbliga alla visibilità continua e uniforme. L'eclisse come unica vita ancora vera. E il corpo di Serkis, che si sottrae e si nasconde, per tramutarsi già nell'immagine digitale in cui ci stiamo trasformando, è proprio al centro di tutto. Immagine estratta dal divenire della materia, dalla sostanza mobile e inafferrabile della realtà. Al centro del cinema. Al centro del futuro.

Recitare significa recitare

Pubblichiamo [un'intervista del Wall Street Journal](#) a Andy Serkis in occasione dell'uscita americana di *Apes Revolution*. L'attore affronta le problematiche e le implicazioni teoriche della recitazione in motion capture. L'intervista è di Michael Calia. Traduzione a cura di Giovanna Canta



Quanto peso ha la sua parola sul set per ciò che riguarda l'interpretazione (non solo la sua) di personaggi in motion capture? So che lei è cofondatore degli [Imaginarium Studios](#), nati tre anni fa. Ciò le garantisce una maggiore autorità sul set, senza per questo interferire con il lavoro del re-

gista?

Gli Imaginarium Studios sono stati coinvolti nel progetto in qualità di consulente, ma è la [Weta](#) ad essere la responsabile degli effetti speciali, assieme al team con cui lavoro ormai da 14 anni e con cui ho un rapporto straordinario. D'altro canto ho maturato molta esperienza, avendo

interpretato innumerevoli personaggi. Quando è arrivato un cast di attori alle prime armi che non avevano mai interpretato delle scimmie prima d'ora, abbiamo potuto contare su un magnifico coach di recitazione, Terry Notary, che ha insegnato loro come muoversi, a seconda che il ruolo fosse quello di uno scimpanzé, piuttosto che di un gorilla o un orango tango. Personalmente, sono stato in grado di dare suggerimenti riguardo al fatto che lavorare in motion capture non significa creare dei movimenti che riproducano (in questo caso) quelli delle scimmie. Non servono solo tanta energia e movimento. La motion capture ha molto a che fare con l'immobilità, perché questa tecnologia riduce l'interpretazione stessa alle sue linee essenziali. Avrò notato infatti che le scene di maggiore impatto in cui appare Cesare sono i primi piani, quelli che lo ritraggono mentre è fermo.

Matt ha fatto parecchie ricerche, guar-



dandosi l'intero girato dell'Alba del pianeta delle scimmie. Voleva scoprire perché molti di questi personaggi funzionano, come mai sono così interessanti e coinvolgenti, perché Cesar lo è, soprattutto. È tornato indietro e ha guardato





ogni scena prima che fosse applicato il rendering: è proprio lì che la recitazione è evidente ed è alla base del coinvolgimento.

Al di là di ruoli in film di fantascienza o fantasy, pensa che in futuro la motion capture verrà applicata ad attori e interpreti di personaggi della vita reale, magari ai protagonisti di un'opera di Shakespeare, come Falstaff o Riccardo III? Oppure Napoleone, ad esempio. Mettiamo che un determinato attore sia perfetto per interpretarlo, se non fosse per il fatto di essere troppo alto. Crede che la motion capture verrà utilizzata anche in questi casi?

Assolutamente. Direi che è inevitabile. Ed è questa la cosa meravigliosa della mo-

tion capture, il fatto di essere in grado di superare le limitazioni imposte da aspetto fisico, altezza, dimensioni del corpo umano, sesso, colore della pelle. Permette a chiunque di interpretare qualunque personaggio, purché si abbiano le coordinate per accedere a quel determinato personaggio, cogliendone l'essenza. Ci si può trasformare in un personaggio dalle caratteristiche fisiche completamente diverse dalle proprie, questo sì, lo vedo come risultato dell'applicazione della motion capture nel corso dei prossimi 5 anni.

L'interpretazione è ovviamente la chiave di tutto. Si è fatto un gran parlare di quando l'Academy riconoscerà le interpretazioni in motion capture come autentiche prove attoriali. Si è

discusso molto del suo ultimo ruolo nei panni di Cesare e di Gollum ne Le due Torri, ad esempio. Crede che l'Academy onorerà prima o poi il lavoro che lei e altri attori continuano a fare in questo campo?

Mettiamola così: esistono numerose opinioni differenti a riguardo. Io ho sempre pensato fermamente che recitare è recitare. Se dovessi interpretare un eventuale personaggio in carne ed ossa per un film o per uno show televisivo e dovessi costruirlo in tutto e per tutto, internamente ed esternamente, scegliendo un costume perfino, lavorerei sul suo profilo psicologico e sul suo background storico, ne studierei l'aspetto fisico, scoprirei la fonte della sua sofferenza o delle sue tensioni. Tutto questo fa parte del processo di interpretazione che è alla base della recitazione. Una volta trovato un costume e il modo di rappresentare il personaggio,

tutti i pezzi vengono messi insieme e si va sul set a recitare. Si lavora con il regista che gira la scena e, una volta ottenuta la scena che vuole o l'emozione che aveva in mente, passa alla scena successiva, mettendo quella girata nel materiale da editare. E si va avanti così. Il processo è del tutto identico. Se devo interpretare un ruolo in motion capture, devo solo passare dal trucco e indossare un'imbracatura. Per il resto, faccio comunque lo stesso lavoro sul profilo psicologico, sulla storia alla base del personaggio. Anche con un personaggio come quello di Cesare, non basta fare dei movimenti esteriori, come suggerirebbe letteralmente la motion capture; bisogna scoprire quale sia la psicologia e il bagaglio emozionale che ne costituiscono l'essenza. Il lavoro che si fa è insomma esattamente lo stesso. Ho sempre pensato che recitare è recitare. La post produzione è tutta un'al-





tra cosa. Una compagnia che si occupa di effetti speciali come la Weta può contare su degli animatori di grosso calibro e artisti che applicano il rendering alle nostre interpretazioni e poi sovrappongono le nostre interpretazioni a corpi di scimmia, ma si tratta di abilità diverse tra loro. Non ho mai pensato che ci dovesse essere un premio indirizzato ad entrambi i ruoli messi insieme, perché non credo che sia questo che bisogna considerare. Recitare significa recitare. Una buona analogia sarebbe l'interpretazione di John Hurt in *Elephant Man*, che ancora resiste ai segni del tempo. L'attore in quel caso non è riconoscibile. Il suo viso non viene mostrato nemmeno per un secondo. Ha fatto un lavoro straordinario per riuscire in una tale interpretazione. Anche il gruppo di artisti che ha lavorato su costumi e trucco ha fatto un lavoro meraviglioso (parliamo insomma di effetti speciali eccezionali). Tutto questo riassume piuttosto bene la mia idea. Anzi, filosoficamente addirittura, quello che penso sia importante è che l'interpretazione



di un attore non deve per forza avvenire sullo schermo per essere considerata come tale nella sua interezza. Pensiamo all'interpretazione di Scarlett Johansson in [Her](#), un'interpretazione davvero brillante. Si tratta di una prova attoriale davvero potente in termini di emozioni espresse, ma il personaggio di Scarlett non si vede mai sullo schermo. E se ne potrebbero fare altri di esempi. Ridurre la prova di un attore alla possibilità di riconoscere il suo viso è senza dubbio limitante. Sì, la penso così.

Nessun futuro

Nessun futuro per noi

di federico chiacchiarì

Oggi i film e le serie migliori ci chiedono di identificarci con dei mostri. La moralità che ancora si cela dietro i corpi dei protagonisti di *Her*, *Locke* e *All Is Lost*, corpi appunto "resistenti", che si aggrappano alla morale nel vano tentativo di ricostruire l'umano, svanisce – forse definitivamente – con l'arrivo di Devereaux (*Welcome to New York*) e Frank Underwood (*House of Cards*)

«Un gran uomo una volta disse: Tutto riguarda il sesso. Tranne il sesso. Il sesso riguarda il potere».

Frank Underwood, *House of Cards*

Non ce la possiamo fare. Forse, davvero, *Tutto è perduto*. Quali altre trasformazioni deve subire, l'uomo del XXI secolo, per "stare al passo" con i cambiamenti culturali, che lui stesso, probabilmente involontariamente, ha spesso causato? L'umano venuto via dal '900 non basta più, oppure, meglio ancora, era *troppo*. Certo è il secolo di grandi pensatori e rivoluzioni, di grandi cambiamenti e di una capacità di adattamento alla mutazione che sembravano rilanciare l'uomo (il maschio) come elemento centrale, affascinante e insostituibile del pianeta Terra. Sopravvissuto a due spaventose Guerre Mondiali, alla Coca Cola e alla Bomba Atomica. E il '68 poi, non aveva fatto altro che rilanciare con forza "il grande sogno" di un uomo capace di ricostruirsi totalmente, quasi dalle proprie stesse ceneri. Sopravvissuto alla nascita della "condizione giovanile", e alle rivolte dei teenagers nei paesi ricchi occidentali, sopravvissuto al femminismo e alla messa in discussione dei ruoli nella società moderna, sopravvissuto alle rivolte coloniali, all'orgoglio black e a quello gay. L'uomo del '900 era un sopravvissuto a tutto, così forte e sicuro di sé, della propria capacità di autoconservazione (del potere?), da apparire, in alcuni momenti, invincibile, immortale.

15 anni dopo il passaggio di secolo (e millennio) lo scenario appare già post-catastro-



fe. Gli “uomini forti” del ‘900 uno ad uno sono passati a miglior vita (ultimo, Nelson Mandela). Giorni fa è scomparso a 97 anni l’ultimo uomo dell’equipaggio che lanciò la bomba atomica su Hiroshima (senza alcun senso di colpa, ha sempre raccontato). Domani, presto, non ci sarà più neanche un reduce dal campo di Auschwitz.

L’uomo del 21° secolo, che ancora viene dal ‘900, è un uomo allo sbando. Moralmente e fisicamente. Quali che siano le scelte morali che compie, queste gli si ritorcono contro e non creano alcun “valore aggiunto”, qualcosa di cui le generazioni successive potranno tenere per sé, non tanto come ricorso, ma come esempio, vitalità, scelta civile e coraggio.

Il cinema e la Tv sembrano raccontarci questo inesorabile e inevitabile declino. Ne abbiamo anche già parlato, da queste parti, dell’[Ultimo umano possibile](#). Film come *Her*, *Gravity*, *Locke*, *Tir*, *All Is Lost*, *Under the Skin*. Mi autocito (scusandomi per il refrain): *“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”.*

Ma questo ultimo umano, mentre si manifesta con splendidi e discutibili capolavori cinematografici, sembra già essere pronto a dissolversi. La moralità che ancora si cela dietro i corpi dei protagonisti di *Her*, *Locke* e *All Is Lost*, corpi appunto “resistenti”, che si aggrappano alla morale nel vano tentativo di ricostruire l’umano, svanisce – forse definitivamente – con l’arrivo di Devereaux, (*Welcome to New York*) e Frank Underwood (*House of Cards*).

Frank Underwood (Kevin Spacey), il politico cinico della serie televisiva americana, tra le più crude e spietate di questa ultima stagione, è già oltre “il peccato”. Non ambisce al denaro ma al potere. Non ambisce al possesso fisico delle persone ma a quello

psicologico del dominio. Tutta la sua vita, le sue giornate faticose, sono incentrate sulla "corruzione morale", sulla messa in scena di un'azione "politica" tutta indirizzata verso i suoi magnifici quanto miserabili fini di potere. Potere visibile ma "occulto", perché Underwood preferisce stare una fila dietro a coloro che combattono in prima linea, che sono naturalmente il "bersaglio dei nemici". Ed ecco la sua azione quotidiana che si nutre di obiettivi da manipolare, uomini deboli e forti da gestire, donne in ruoli chiave da rendere innocue se non complici. Tutto il suo repertorio, di frasi ad effetto e azioni spietate, sono indirizzate verso l'obiettivo della "manipolazione del reale" ai propri fini. Anche se questo dovesse portarlo al gesto più estremo dell'uomo, l'omicidio. Ma in tutto questo Underwood, uomo brillante e di successo, deve attraversare dei campi fatti di sconfitte e tradimenti improvvisi. Si crede manipolatore e si scopre manipolato. E infine assolutamente incapace di prevedere le mosse delle due donne (la moglie e la giovane giornalista) apparentemente complici della sua vita. Il suo cinismo, che rappresenta la sua forza, che ci dispiaga direttamente parlando in faccia agli spettatori ("*Dovete sapere che io odio i bambini!*"), è la sua nuova forma di empatia: sono odioso e insopportabile ma il mondo di oggi è questo e per sopravvivere devi essere così, sembra dirci.





Non sappiamo ancora il suo destino nelle stagioni seguenti della serie, ma non sembra intravedersi, all'orizzonte, alcuna redenzione possibile. Frank Underwood è destinato ad essere superato dal suo stesso metodo di sopravvivenza da squalo. Nessun futuro, nessun futuro (anche se diventerà Vicepresidente, nuovo ruolo per i sotterfugi di potere).

Devereaux (Gérard Depardieu) è l'ultima deriva possibile. Un personaggio che non ha neppure (bisogno di) un nome. Si occupa di finanza, quindi del grande potere economico. Qualcuno vorrebbe candidarlo a Presidente. Ma è un uomo prigioniero del suo stesso appetito sessuale. Prima di finire in carcere, accusato di aver aggredito sessualmente una cameriera, Devereaux lo vediamo passare da una camera all'altra di alberghi di lusso, per godersi dei festini in compagnia di donne ben pagate per assecondarne gli istinti animaleschi. Ma quella vita di godimenti immediati, fatta di sesso, alcool, dolci e altro, è già una prigioniera. Le camere d'albergo non sono poi così tanto diverse dalle celle che per un po' dovrà frequentare così come dagli arresti domiciliari cui finirà condannato. Devereaux non ha più niente, dell'umano possibile, da essere salvato. Non vuole essere salvato, sa bene che non c'è alcuna redenzione per lui. Si aggrappa al potere per godere della propria malattia. Consapevole di questo suo peccato insaziabile. Consapevole del baratro. Consapevole della fine.

Oggi i film e le serie migliori ci chiedono di identificarci con dei mostri. Li vediamo agire come mostri, ma proviamo empatia per loro. Proviamo persino le loro sofferenze, mentre li vediamo causarne tante ad altri, sicuramente "più innocenti" di loro. Non c'è bisogno di arrivare all'*Apes Revolution*, per capire, facilmente, che i mostri siamo noi. E non manca più di tanto tempo perché la Storia possa finalmente fare a meno dell'Uomo, almeno quello che abbiamo conosciuto fino ad oggi. Nessun futuro, nessun futuro, per noi.

Pour en finir avec le jugement de réalité

Pulsioni e percezioni di corpi in divenire

di [guglielmo siniscalchi](#)

A tramontare, forse, non è il maschio, ma il “maschile” come *modus operandi* da sempre attribuito a quel determinato corpo filmico, come capacità di aggredire, interpretare, risolvere eventi e situazioni che oggi appaiono imperscrutabili

Mariti infedeli, amanti dubbiosi, padri “spaesati”, innamorati fragili, in poche parole gli uomini che hanno attraversato le sequenze del miglior cinema di questa stagione. In perenne fuga dalla realtà, incapaci di distinguere il vero dal falso, soggiogati da vizi o meravigliosamente divorati da passioni ed amori impossibili, letteralmente smarriti fra i reticoli di una vita interiore che confonde passato e presente: sono i tanti corpi maschili che naufragano dolcemente fra le inquadrature di pellicole come [Jimmy P.](#), [Welcome to New York](#), [Locke](#), solo per citarne alcuni, quasi a voler segnare indelebilmente la crisi di un corpo incapace di rapportarsi ad un reale che segue altre vie.

Declino dell’umano ed apoteosi del post-umano? Fine di un corpo filmico? O solo “fortunate” coincidenze? Ad un primo sguardo, sembrerebbe davvero che il cinema sia lo “specchio scuro” di un corpo alla deriva, segnando quasi il congedo di un protagonista assoluto del grande schermo ormai incapace di decodificare eventi, situazioni o condizioni di possibilità di ciò che accade.

Ma è davvero così? Oppure possiamo azzardare anche un’altra chiave di lettura? Forse sì, a patto però di disegnare una strategia per leggere queste inquadrature tracciando qualche linea di fuga che tagli solo la superficie del visibile senza alcun desiderio di addentrarsi in insondabili profondità (storiche, semiotiche, psicanalitiche...). Dunque, la “pelle” delle immagini e poco altro.

Partiamo da un cartoon. Sì proprio dall’animazione digitale di [Rio 2 – Missione Amaz-](#)

zonia, seconda puntata del un progetto visivo ideato da Carlos Saldanha. E non certo per la consueta versatilità con cui i giochi grafici riescono a materializzare le trasformazioni di corpi ed oggetti, ma perché le due puntate di *Rio* nascono da un presupposto narrativo abbastanza singolare: l'incapacità dell'esemplare maschio di una rara specie di volatili in estinzione ad adattarsi alle caratteristiche della propria "natura". "Spaesato", quasi apatico, indifferente alle richieste del proprio corpo, il piccolo protagonista si rifiuta di volare o, ancora, trema all'idea di poter essere libero fra la sua "gente". Certo, si dirà, alla fine dei due film il maschio torna trionfante ad essere se stesso recuperando parte dell'identità perduta, come ricorda sempre Gilles Deleuze, però, ciò che vi è di interessante non accade mai all'inizio o alla fine di qualcosa, ma sempre nel "mezzo", in quel "tra" che segna un tragitto, una linea che passa fra un punto ed un altro. Anche perché in ogni passaggio qualcosa si perde, ed è proprio questa perdita a costituire il fuoco centrale dei due film. Non è questione di sostantivi ma di aggettivi, non di "sostanza" ma di accidenti: a smarrirsi non è il corpo – che, anzi, alla fine esce puntualmente trionfante – ma il "maschile", l'aggettivo che tipizza e connota proprio quel corpo. Ecco allora una prima linea di fuga per rileggere queste immagini: probabilmente la crisi non tocca la sostanza dell'ente ma il modo in cui noi amiamo definirlo attraverso l'aggettivo "maschile". A tramontare non è il maschio – come in tanto cinema anni '80 – ma il "maschile" come *modus operandi* da sempre attribuito a quel determinato corpo filmico, come capacità di aggredire, interpretare, risolvere eventi e situazioni che oggi appaiono imperscrutabili. Ma se priviamo il sostantivo dell'aggettivo qualcosa di importante accade proprio sotto i nostri occhi. Non c'è bisogno di imponenti strutture teoretiche per accorgersi che questi corpi maschili iniziano a fluttuare, quasi a galleggiare sulla superficie dello





schermo in cerca di qualcosa cui aggrapparsi per continuare il percorso, altre linee, nuove geometrie e diagonali. In una parola: *divengono*. Tracciano continuamente dei “divenire altro”: si può tendere nuovamente verso ciò che si è – vedi il caso di *Rio* – ma si può meravigliosamente provare ad accostare il proprio corpo, seppur solo per qualche infinito istante, ad un altro aggettivo. Si diviene un corpo-macchinico come il protagonista di *Locke*, o, un corpo-vocale come Joaquin Phoenix in *Her*, o, ancora, un corpo-desiderante come Gerard Depardieu in *Welcome to New York*. Con una doverosa precisazione: quando parliamo di “divenire” non intendiamo alcuna metamorfosi fisica o materica, ma solo un groviglio di percezioni, sensazioni, pulsioni che minano ogni concetto di identità; la possibilità di guardare attraverso gli occhi di un altro, di lasciarsi contaminare da modi di sentire lontani e diversi. Non c’è una tensione del maschile verso il femminile – come nel cinema queer... – ma uno sgretolarsi dei confini percettivi di corpi che pian piano collassano, naufragano, si lasciano trascinare verso la deriva di un reale inavvicinabile (incomprensibile? Inimmaginabile?). Almeno due i corpi attoriali icastici di questi “spostamenti”: Mathieu Amalric, attore/regista/autore che sembra incarnare perfettamente queste migrazioni sensoriali, tracciando cartografie mentali (*Jimmy P.*) e arredando enigmatici spazi passionali (vedi [La Chambre bleue](#)), e Adam Sandler che, non solo nell’ultimo *Blended*, reinventa continuamente declinazioni e figure del “maschile” aggredendo i margini di quel *common sense* che si rivela sempre il cuore segreto della miglior commedia americana. Senso comune, razionalità, identità, codici interpretativi e convenzioni percettive: sono proprio questi corpi, insieme ad altri sguardi naturalmente, a suggerirci altre domande, altre ipotesi di “fuga”. A dirci che la fine del “maschile” può essere anche l’inizio di un’altra Realtà (solo filmica?), può costituire un grimaldello, non sappiamo ancora quanto potente, per provare a mandare in frantumi (... l’estetica del frammento di Amalric...) le nostre strutture dell’ordinario. In altri termini, “*pour en finir avec le jugement de réalité*” di tanto cinema contemporaneo...

Appunti sparsi su una crisi

di **pietro masciullo**

Dall'ultimo Abel Ferrara a Marco Ferreri, da Ingmar Bergman a *Sils Maria* di Olivier Assayas, un percorso nella crisi del personaggio, nel tentativo di scorgere le resistenze di un pensiero critico che ha come fulcro la *persona*

“È tempo di distruggerla l'immagine dell'uomo.”

Ciao maschio, Marco Ferreri

“mi dispiace dover dire che non provo niente, non me ne frega niente di questa situazione... nessuno può salvare nessuno, vuoi sapere perché? Perché nessuno vuole essere salvato. Questa è l'ironia che ho scoperto di recente: nessuno vuole essere salvato per davvero.”

Welcome to New York, Abel Ferrara

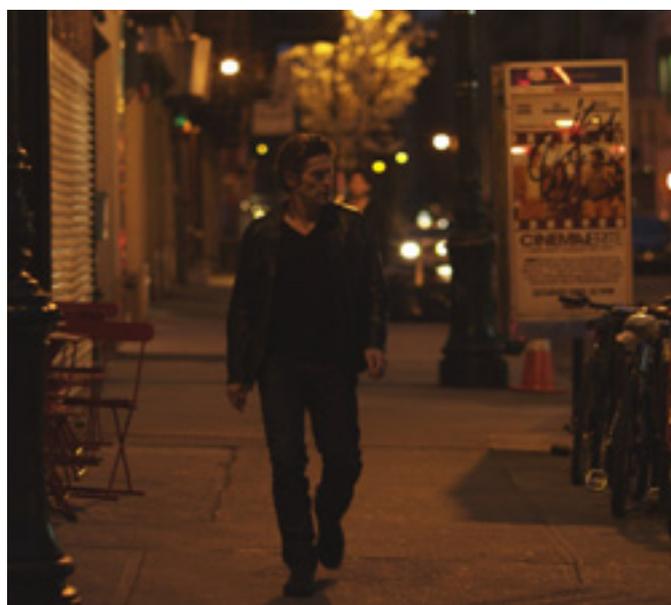
Se c'è un sottile e (in)consapevole filo rosso che unisce tutti i ragionamenti e gli Speciali che questo Magazine ha ospitato in ormai più di due anni, è probabilmente il tentativo di scorgere le *resistenze* di un pensiero critico non tanto *sul* cinema contemporaneo ma *attraverso* il cinema contemporaneo. Il fulcro rimane sempre la *persona*: del resto il cinema è ormai sceso da tempo dal suo leggendario grande schermo, è in mezzo a noi, pensato-prodotto-guardato-discusso sempre e pericolosamente in contemporanea. Bisogna allora tentare di opporre un pensiero che abbia un giusto *tempo*, continuare a chiedersi il “perché?”, proprio come quel perentorio “WHY?!” che troneggiava sul letto di Gérard Depardieu nel più disperato film dell'immenso e sempre troppo dimenticato [Marco Ferreri](#). Proviamo semplicemente a “montare” pochi appunti sparsi, pertanto, per ragionare ancora sui perché di una crisi attraverso l'amato specchio del cinema.



Cut. Succede che il film più folgorante di questo 2014 non sia stato distribuito in sala, ma sia prima passato clandestinamente e tra le polemiche nel più importante Festival del mondo e poi sciolto in rete perché ogni sguardo privato se ne potesse appropriare via streaming. Come un virus. Perché? Forse perché *Welcome to New York* di Aber Ferrara filma veramente *“il decadentismo immobilista del nostro presente-futuro e aggiunge tasselli lucidissimi al racconto sul destino autodistruttivo dell’uomo e sulla menzogna della rappresentazione”*, come scrive acutamente Carlo Valeri. Insomma configura, a trentacinque anni di distanza, proprio quella *“distruzione dell’immagine dell’uomo”* che denunciava come imminente il maestro italiano nel 1978. Ferrara, Ferreri e lo stesso corpo della crisi, Gérard Depardieu, addirittura nella stessa città: una New York metafisica e dechirichiana, decadente e malinconica, mamma e castratrice in Ferreri; trasformata in immagine notturna e smaterializzata, anaffettiva e anestetica, perturbante e impenetrabile nel sempre più lucido Ferrara (che firma qui il suo ennesimo capolavoro).

Cut. Il giovane corpo di Depardieu che veniva violentato dalle donne diventando *“mamma”* di una scimmietta e certificando la crisi del personaggio *maschile* come specchio del sistema capitalistico post-boom, visionariamente immaginato in quell’enorme carcassa di scimmia (l’origine dell’uomo, quindi sua immagine *primitiva*) spiaggiata ai piedi di Manhattan; diventa oggi un vecchio e *“sformato”* vampiro famelico di sesso, che perde ogni connotazione romantica denudandosi clamorosamente come corpo e figura della crisi. Se *Ciao Maschio* ragionava sull’aridità del nuovo consumismo selvaggio e sulle merci come feticcio portando i suoi outsider a esiliarsi dalla città-mondo sino alle estreme conseguenze; *Welcome to New York* disegna l’ossessione ingorda e fine a se stessa dell’odierna finanza virtuale, totalmente sregolata e de-umanizzata. Lo sguardo amaro e romantico del Depardieu di Ferreri

tentava ancora un coinvolgimento emotivo e intellettuale nel suo spettatore: soffriva, si contorceva, tentava spiragli di redenzione insomma. Ma oggi “nessuno vuole essere salvato” ci dice Abel Ferrara (in lancinante controtendenza a tutto il suo cinema passato) con quello sguardo direttamente in macchina del vecchio Depardieu che ci scova e ci stana nella nostra complicità. Nella nostra tragica assuefazione alla crisi. Non stupisce affatto, allora, che il prossimo film di Abel resusciterà il caro fantasma di Pasolini: rivolgendosi a *quel* pensiero, ancora oggi così centrale, per trovare una via d’uscita dopo la fine del mondo di 4:44 e il post-Storia di *Welcome to New York*. *Cut: “Si potrebbe dire che l’immagine è sempre sacra, se vogliamo continuare a usare questo termine che si presta a malintesi, ma che userò provvisoriamente come un’idea regolatrice per mettere in movimento il pensiero. [...] Sacro significa separato, messo a distanza, appartato, ritirato [...] il sacro è quel che è, solo attraverso la sua separazione, e non è possibile alcun legame con esso. Il sacro è ciò che di per sé resta a distanza, nella lontananza, e col quale non ci possono essere legami (o solo un legame molto paradossale). Esso è ciò che non si può toccare (o che si può toccare solo senza contatto)”* – Jean-Luc Nancy. E torna alla mente *Sils Maria* di Olivier Assayas. Un treno in corsa a inizio film (le origini, i Lumière...) sul quale piomba la notizia che un vecchio regista europeo è improvvisamente morto. E la notizia arriva *muta*, da una didascalia “scritta a mano”, che la sua attrice/musa





legge scioccata: il cinema novecentesco (storicamente analizzato come “sguardo maschile”) è già morto e colei che lo aveva *interpretato* non può che entrare in profonda crisi, perché rimasta orfana e senza identità, in balia di nuovi schermi che non la “comprendono” proprio più. Bisogna allontanarsi dalla metropoli senza-materia allora, salire su, su, sino alle montagne di *Sils Maria*, la culla delle riflessioni di Nietzsche nelle sue lunghe estati di isolamento. *L'eterno ritorno* di un pensiero come unica risposta alla crisi profonda del visibile.



Cut. Ancora una *persona* posta di fronte al suo doppio, come nel maestro Ingmar Bergman. Una donna dapprima incapace di guardarsi, di partorire una nuova immagine: lo stallo del cinema è ancora una volta risolto dal femminile in lotta con i propri fantasmi. Ma se in Bergman il dispositivo cinematografico veniva denudato e interrogato in virtù di una potenza cristallina e poderosa da ri-configurare, nell'ultimo Assayas c'è invece la fragile e dolcissima consapevolezza che ormai a brillare “come le lucciole” possano essere solo fugaci tracce di vita. Le nuvole di *Sils Maria* sacre e distanti, immateriali eppur in movimento (quale metafora più sublime per il Cinema? *Che cosa sono le nuvole?* chiedeva guarda caso Pasolini...) riconsegnano un'identità e un'immagine *distinte* all'attrice novecentesca orfana di Bergman. E solo dopo questo lungo tempo di riflessione, il tempo del film, potrà tornare in città, dove un giovane regista ventenne la attende per proporle di essere di nuovo *musa* in una “storia di fantascienza”. Uno spiraglio di luce oltre la crisi. Assayas cerca testardamente la scintilla del sacro negli occhi di Juliette Binoche e partorisce un nuovo sguardo nel cinema. Oltre ogni crisi. *Cut...*

Come una **bestia** feroce

di sergio sozzo

CUORE SELVAGGIO

E se la bestialità fosse la tappa successiva, e non il punto di partenza dell'evoluzione? Andy Serkis si è fatto animale per tornare uomo; Devereaux/DSK/Depardieu è costretto a regredire all'umanità per essere lasciato in pace; Frankie Valli si porta sulle spalle il debito della civiltà (dello spettacolo)



Emblematico come l'assunzione di Andy Serkis a star da cartellone, primo nome sui crediti di *Apes Revolution*, coincida con la sua "interpretazione" più scoperta e meno mimetica: Cesare è una scimmia talmente umana e antropomorfa da vanificare paradossalmente il miracolo sorprendente della motion capture – perché ricorrere al prodigio del ritrovato tecnico in CGI per mettere sostanzialmente in scena un uomo vestito da scimmia, come nei film della serie degli anni '70? L'irrefrenabile progressione evolutiva purtroppo incastra le infinite possibilità e potenzialità creative di Andy Serkis e della sua macchina delle meraviglie ancora una volta ad un'arte del verosimile, e dell'imitazione naturalista: malauguratamente, l'uomo continua ad essere l'ostacolo, non ci si può non bloccare all'uomo (la danza puntillista di [Holy Motors](#),

che d'altronde finisce tra le scimmie). Confermando in Matt Reeves un cineasta di alcuno interesse, *Apes Revolution* incanala così le originalità dell'episodio precedente di Rupert Wyatt in un ennesimo, antipatico, noioso blockbuster intelligente in forma nolaniana (il quale, siamo pronti a scommettere, verrà posto in antitesi allo stupido, vuoto e vacuo *Transformers 4* dell'ottusissimo Michael Bay...).

Apparentemente all'estremità opposta di Reeves e le sue guerre tra scimmie, Eastwood (che al fianco di uno scimpanzé ha girato il fenomenale dittico *Filo da torcere/ Fai come ti pare*) con *Jersey Boys* fa invece un film tutto di set e make up esibiti (come già in qualche modo era il precedente *J. Edgar*), con gli attori conciati a imitazione dei "personaggi reali" (dunque non meno performance capture di quella della Weta Digital, alla fine dei conti). La scena centrale dell'opera non è però una sequenza musical, o uno spezzone canoro, quanto il primo pellegrinaggio di Frankie Valli e socio lungo i corridoi della sede dell'etichetta discografica, bussando ad ogni stanza chiusa per essere ricevuti: dietro ognuna di quelle porte, che si aprono giusto per lasciar intravedere l'interno, si cela uno dei mille universi possibili di Hollywood, e che è possibile solo sbirciare, intuire, immaginare (il party di poco successivo, con Valli che non partecipa per portare la famiglia alla messa della domenica...). Clint racconta con *Jersey Boys* proprio quei corridoi nascosti tra gli androni dello spettacolo, le sale d'attesa della fama, quei corridoi bui in cui si sosta prima di andare in scena, quelli frequentati da ogni sorta di faccendiere e traffichino da quattro soldi. E ancora più di nascosto, come in uno degli Ellroy più sardonici, Eastwood svela – in una maniera che nessun altro film d'ambiente malavitoso italoamericano ha mai fatto fino ad ora (il sempre rimandato film su Sinatra, se volessimo fare i complottisti...) – il gigantesco





e sordido debito su cui si fonda proprio l'industria di Hollywood, il signoraggio inestinguibile all'origine della macchina dello spettacolo: proprio il cadavere di un enorme Kong (di nuovo Serkis...) spiaggiato ai piedi delle Twin Towers in *Ciao maschio* di Ferreri (a proposito della profezia-cinema, continuano a cadere aerei nel nulla da quando su FX va in onda *The Strain* di Guillermo Del Toro, serie dall'armamentario pazzescamente *nineties*, al momento blandamente esaltante come sempre è Del Toro, basata su di un volo fantasma atterrato zeppo di cadaveri, che trasporta la bara di Nosferatu e porta dunque con sé la Peste: e *non sanno che ecc ecc*). Uno *stolen sex tape* alla stregua di tutto *Welcome to New York*, abissale *passion play* di Abel Ferrara che sembra sempre girato di nascosto, clandestinamente, ripreso da lontano, in maniera fortuita e furtiva, tassello ribollente di una sorta di trilogia di *biopic da camera* che passa dalle messinscene delle stanze d'albergo celebri e tragiche di [Chelsea on the Rocks](#) e finisce verosimilmente col venturo *Pasolini*. Ancora stanze, come quella soffitta in cui viene cresciuto il Cesare della nuova saga delle Scimmie, dallo scienziato James Franco (il quale esordisce da regista proprio con la commedia *The Ape*, nel 2005). *Resistenze parallele*: il rosone che adorna la finestra circolare della camera diventerà il simbolo stilizzato della resistenza animale (di nuovo un lascito nolaniano,



santa pazienza), mentre Devereaux/DSK/Depardieu (che accudiva la piccola scimmia Cornelio proprio in *Ciao maschio*) è costretto a resistere alle proprie pulsioni e regredire all'umanità per essere lasciato in pace definitivamente (?) dalla mdp. Quanto durerà l'astinenza, la disintossicazione? E se la bestialità fosse la tappa successiva, e non il punto di partenza dell'evoluzione (i dinobots a Hong Kong di Bay/Spielberg)? Andy Serkis si è fatto animale per tornare uomo; Tom Hiddleston, nel *Coriolanus* del National Theatre Live (rispuntato al cinema nelle programmazioni estive delle sale capoline), tira fuori la classica "performance animalesca" da bestia da palco in accezione branaghiana (più vicino dunque al Koba/Bruto di Toby Kebbell che al Cesare di Serkis), e infatti finisce a testa in giù come un maiale per aver dato retta alla madre, bramosa di sangue e di gloria. Gore come ogni bestseller shakespeariano (i londinesi – o le fan di Loki? – si sono accampati a passare notti in tenda e sacchi a pelo fuori dalla biglietteria per accaparrarsi i posti delle repliche alla Donmar Warehouse, sala quadrata di 251 posti a ridosso dello stage), questo *Coriolanus* si sbizzarrisce in litri di sangue vermiglio ed effetti scenici *minimal* (scale e catene dal cielo...) per raccontare la guerra di Caius Martius contro i Volsci (che la notte non lo fanno dormire), ma in sostanza dipinge la cocciutaggine violenta di una star che non vuole rinunciare ai propri privilegi da VIP, per quanto immorali (come Devereaux, o Tommy DeVito...). Non a caso il suo migliore amico è Menenio Agrippa, a cui Shakespeare fa ripetere anche il suo celebre apologo *ab urbe condita*, alla base in qualche modo anche del *Pianeta delle Scimmie*, visto dallo spazio o dalla collina di Sderot.



Le lacrime della fragilità

Il volto (nuovo) dell'uomo

di francesco maggi

Tra film e sport, è stato un anno di sconfitte e di vittorie all'ultimo secondo, di fragilità esplose in un attimo, e sul campo e sullo schermo. Una carrellata d'immagini di questa stagione di calcio e cinema

"Essere un vincitore paga sempre".
Lone Survivor, di Peter Berg

Un unico respiro libero per sentire tutto ciò che si nasconde. Dimenticando per pochi secondi la propria identità. È in quell'attimo veloce, prima che la lacrima si affacci sul viso e allunghi la sua scia sul volto, che torniamo a raccontare noi stessi. Senza più filtri o compromessi. Cadono le difese e riscopriamo quel pezzo d'innocenza e fragilità che avevamo nascosto per affrontare gli ostacoli del destino. Questa immagine ha squarciato e dominato le storie sul grande e piccolo schermo nell'ultimo anno, raggiungendo il *topos* durante gli ultimi mondiali di calcio in Brasile. Dove la sconfitta o la vittoria all'ultimo secondo hanno innescato

questa esplosione di fragilità sul volto dei giovani campioni o di veterani di ghiaccio. Il pianto liberatorio come nuovo vocabolario dell'agonismo sportivo, dello specchiarsi di fronte al mondo senza più maschere antropologiche, dentro e fuori il campo. In mondovisione come sul divano di casa.

Ci vorrebbe un regista come Arnaud Desplechin per mettere insieme questa carrellata di emozioni. Nel tendere la memoria collettiva dentro le storie di ogni singolo, concentrando l'attenzione nello sguardo e nei gesti di chi arriva ad un passo dalla vittoria o cade in ginocchio per la sconfitta. Un sogno lunghissimo



come la vita vissuto con gli occhi alzati al cielo come a volere chiamare in causa il trascendentale per poter illudersi di non svegliarsi mai.

Non c'è un solo motivo quando si crolla, come non c'è un'unica strada per farlo. Ma questa esplosione di emozioni ha invaso il senso del racconto sportivo incidendo nel profondo la drammaturgia stessa di una singola partita. Il vincitore e lo sconfitto si confondono in questo momento. Mai come in Brasile l'aura che circonda il mondo del calcio e i suoi uomini è apparsa piegarsi all'istinto e alle paure, al corpo indifeso sotto la casacca della propria nazionale. Si è aperto al mondo lasciandosi attraversare da altre emozioni. L'esegesi dello sport più sacro ai mortali e ai colossi televisivi internazionali a volte sfugge al controllo dei suoi demiurghi e riesce ancora ad essere uno lente con cui osservare la vita.

Accade che attorno sembra sparire ogni speranza e la partita sembra senza fine.



Il campione di turno depresso come un Cristo e senza più un Padre a cui appellarsi. La solitudine (*All Is Lost!*) di fronte a un destino ormai segnato. Come il Navy Seal Marcus Luttrell/Mark Wahlberg, nel poderoso film *Lone Survivor* di Peter Berg, ultimo sopravvissuto della sua squadra in Afghanistan. Corpo sfinito e strisciante che si aggrappa disperato al capo villaggio e al giovane figlio che sono riusciti a strapparli dalle mani dei Talebani. Angeli che tendono un abbraccio prima dell'arrivo della Cavalleria. La stessa mano che strappa dall'ultimo respiro il vecchio marinaio Robert Redford dalle fauci dell'oceano nel film *All Is Lost* di J.Chandor.

"Essere un vincitore paga sempre", ricorda una voce nei titoli di testa di *Lone Survivor* mentre scorrono le immagini del-



le durissime prove che devono superare gli uomini che vogliono entrare nei corpi d'élite della Marina. Essere un vincitore, è questo forse il punto di tutte queste parole. Esserlo come Neymar nei Mondiali nel suo Paese, o come il proprio vicino sul treno quando tornerà a casa e guarderà negli occhi il figlio. Esserlo oggi in una società che porta rispetto solo a chi arriva



in fondo ad ogni costo. Esserlo senza mai versare una lacrima o guardare dentro i propri incubi.

“La bellezza si crea, gentilmente, nell’attimo in cui riconosciamo in una parte insperata del mondo, in un’altra immagine, un altro volto, un altro corpo, il segreto delle nostre emozioni e delle nostre relazioni”, scriveva Aldo Spiniello nella sua recensione del superbo film [Father and Son](#) di Hirokazu Kore-eda. Le storie che l’evento sportivo ci ha dato la possibilità di esplorare rappresentano l’epifania dello sport. E con esso di un piccolo pezzo di noi stessi. Ci vorrebbe davvero un mondiale dei sentimenti e per ricordarci cosa siamo e attorno a cosa ruotano le nostre vite. Toccarle per un attimo tutte per sentirne il sapore dolce e audace. Essere sinceri paga sempre.



Uomini veri

A Man Under the Influence

di aldo spiniello



È stato un anno di transizione. Tra i resti di una virilità in disfacimento e l'alba di una nuova era, digitale e animalesca allo stesso tempo. L'oltreuomo è rimodellato al computer, ma assume le fattezze della bestia, in uno strano incrocio tra passato e futuro. E se gli uomini recano tutti i segni della trasformazione, sono le donne a spiegarci cosa sta accadendo. Avremmo potuto scegliere mille immagini per raccontare questa stagione cinematografica, facendo appello ai film più amati – il [dio impossibile](#) di Aleksej German e il volto attonito e muto di [Stratos](#) – o anche a quelli più inutili – la [ninfomane](#) di Lars von Trier e il suo confessore asessuato. Ma abbiamo scelto di iniziare questo viaggio con un compagno che non c'è più, uno che, a modo suo, ha raccontato il presente e anticipato il futuro.



Gérard Depardieu

L'ultima donna, Ciao maschio, fino ad arrivare a *Welcome to New York*.

Da Ferreri a Ferrara. Depardieu è incapace di liberarsi della signora della porta accanto. La sua dipendenza dalle donne sembra avere la stessa smisurata dimensione delle sue passioni sfrenate e dei suoi eccessi. La gioia di vivere tramuta in auto-evirazione.

Nessuno come Depardieu ha incarnato, fino al vero e proprio disfacimento fisico (gioiosamente messo in mostra con Ferrara), la nostra profonda impotenza (maschile?).



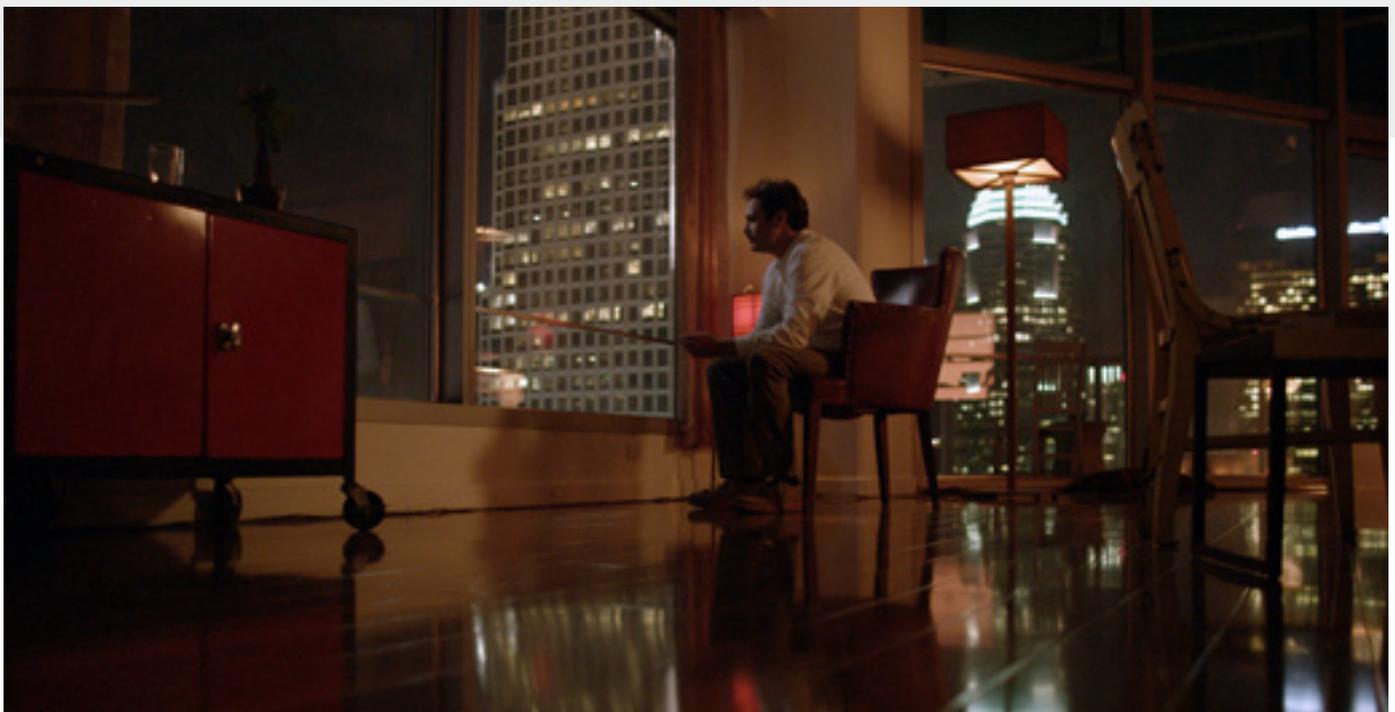


Mathieu Amalric

Pare che Roman Polanski, obbligandolo ad adorare la sua venere in pelliccia, ne abbia svelato definitivamente la debolezza. Ma, in realtà, Amalric ha messo sempre in gioco la sua figura fragile, nevrotica, "esuberante", come si suggerisce in *Jimmy P.* (e Desplechin è stato il più lucido nella scoperta della vena attoriale e autoriale di Amalric). E poi c'è il suo cinema a raccontarlo: le

derive magnifiche di *Tournée*, gli umori malati dello splendido *La chambre bleue*. Il buon Mathieu sembra lo specchio di Depardieu: stessa capacità di intervenire e sconvolgere gli schemi, ma anche la stessa impasse sentimentale, la stessa impotenza a determinare il corso degli eventi. Due fisici opposti però: un folletto impressionista e un orco edonista. E alla fine, il folletto si rivela più forte dell'orco, forse perché istintivamente più consapevole della propria statura. E, allora, Mathieu sceglie di accettare la sfida dello spettacolo e di affidarsi anima e cuore alle donne che incontra. Le segue con lo sguardo e le ricattura con la luce (*Le Stade de Wimbledon*). L'uomo nuovo?





Joaquin Phoenix

Forse è l'attore contemporaneo più decisivo. Di sicuro è il più estremo, quello accetta di mettere in mostra le ferite dell'animo e del fisico, sino a piegarsi nella smorfia più mostruosa, sino ad accettare di annullare il proprio corpo e la propria immagine per la scommessa di una rinascita. La timidezza e la nevrosi, la debolezza e la rabbia, il tormento e lo splendore innocente della passione. Sì, è vero, forse in *Her* incontra alla perfezione la solitudine profonda a cui siamo condannati, oggi. E [The Master](#) è la prova definitiva della sua ossessione attoriale. Ma è solo James Gray a metterne in



“luce” tutto il grumo oscuro di sentimenti e impressioni, la radice profonda e contraddittoria della sua ispirazione (e delle nostre vite). Ne fa il padrone della notte, lo risucchia nel buio più totale della disperazione, per poi annullarne i contorni nella luce diffusa e impazzita del cinema. E Phoenix, l'immigrato clandestino, attraversa l'inferno per risorgere dalle sue ceneri. Si libera dal dolore e ci guarda negli occhi come in quel finale lacerante di [Two Lovers](#). Ci lascia e si lascia andare a nuova vita. [I'm Still Here](#).



Like Father Like Son

Forse non abbiamo capito appieno la portata morale del film, magari perché siamo stati costretti alle lacrime, sopraffatti dal suo accecante bagliore emotivo. Ma Kore-eda prende una delle più grandi star pop del Giappone, Masaharu Fukuyama, e lo costringe a confrontarsi con la questione più "quotidiana" e più grande. Cosa vuol dire essere padre?

Ryota si rivelerà un perfetto incapace, accecato dall'ossessione sociale del "sangue" e della rispettabilità familiare, dall'orgoglio virile compromesso, dalla progettualità fallimentare. Almeno finché non capirà che la vita non segue una strada dritta, ma è fatta di alti e bassi che non si possono sopprimere con un taglio di montaggio (come fanno tutti i registi del dominio, quelli *sans amour*), è fatta di percorsi accidentati, di incontri al termine di una strada solitaria. Il punto è rovesciare i termini della domanda. Non più chiedersi "chi è mio figlio", ma "di chi sono davvero padre, io?". I padri nascono solo grazie ai figli.



Mood Indigo ovvero l'impotenza del regista

Il cinema non può salvare più nessuno. Se mai ha potuto. Così come Colin non può salvare la sua Chloé, non può conservare il suo mondo gioioso e dorato. È costretto a lavorare, a vedere i colori sfumare nel grigio delle fabbriche e delle stanchezza, vede la sua casa, le sue cose ridursi a poco a poco in una prigione e in un cumulo di macerie. Romain Duris ha la stanchezza dipinta sul volto. Ma fuori dalla metafora, fuori dalla letteratura, fuori dalla storia d'amore (e morte), chi davvero ammette la sua impotenza è Michel Gondry, il "medico" che non può salvare nessuno, il regista che assomiglia a un piccolo dio fallito nonostante la liberissima bellezza dell'invenzione. Gondry continua ad aspirare a quell'utopica concretezza della fantasia (fatta a mano) che cancelli la distanza tra il set e il mondo. Ma fino a quando? Fino a quando potrà andarsene in giro con dei ragazzini nell'autobus a raccontare dei nostri amori e dei nostri pianti? Fino a quando riuscirà a farsi capire, nonostante il suo inglese balbettante e i [rimproveri di Chomsky](#)? Dare forma a un'idea e un'idea a un sogno. Un'espressione che sia poetica e universale. E soprattutto ancora umana. È questa la sfida di Gondry. [Mood Indigo](#) è una disperata confessione. E una struggente, incompresa, richiesta d'aiuto.





TIR

Alberto Fasulo e Branko Zavrzan tracciano una storia lungo le traiettorie del reale e portano il cinema "fuoristrada", in un cortocircuito tra la scrittura e l'imprevisto, dentro e fuori la parte. Branko deve affrontare la dura vita dei camionisti e, come se non bastasse, le vicende private

(inventate, reali?), tra moglie e figli, non sembrano andare meglio. Il [TIR](#) va alla deriva, imprigionato nell'altra dimensione di un'autostrada che assomiglia all'anello di Saturno del [Sacro GRA](#). E quello che appare, dunque, non è un "semplice" documento su uno spaccato di realtà, ma una specie di meteora fantascientifica e metafisica di uomini dispersi nello spazio, condannati all'abbandono e alla solitudine. Branko è l'uomo moderno, senza più alcun contatto con la realtà che non sia una voce all'altro capo del telefono. E, non è un caso che quest'anno di film con uomini in viaggio, uomini alla deriva, ce ne siano stati molti. *Locke*, *All Is Lost*. Nel primo c'è forse l'affanno della scrittura, nel secondo il ragionamento sulla resistenza dell'icona. Una lotta per la sopravvivenza, comunque, che *TIR* dà già per scontata, nel duro confronto quotidiano con la sporca e sublime concretezza delle cose.



Foxcatcher

È un film strano quello di Bennett Miller, un film di miliardari impotenti e paranoici e di fratelli omaccioni grandi e grossi che si toccano come bambini. O come *scimmie*. Piccoli King Kong spiaggiati nella follia del denaro, nell'assurdità dei rapporti, nella complessità degli affetti.

Foxcatcher pare suggerire implicazioni sentimentali inaspettate, va avanti per cambi di prospettiva. Ed è davvero il racconto di tre personaggi impotenti, ognuno a suo modo. Personaggi incapaci di dare concretezza ai progetti. E di dare un nome vero alle cose.





The Homesman

Salvarsi la pelle, salvare... Lo dicevamo. Il punto è sempre questo. Siamo tutti sulla stessa barca, in una nave di folli. Tommy Lee Jones, dall'alto delle sue magnifiche rughe, lo sa bene. E opera un sottile rovesciamento nella guerra dichiarata tra i generi. [*The Homesman*](#) sembra partire come una screwball comedy in chiave western con l'uomo in balia del potere femminile. Ma non basta la determinazione per sopravvivere. Alla fine sopravvivono solo coloro che riescono a guardare in faccia la disperazione, che hanno la forza di danzare ancora contro la morte e la follia.





Deux jours, une nuit - Sils Maria (Sandra e Maria)

Magari non è un caso che i due film più lucidi nell'individuare le ragioni e le dinamiche di una crisi d'identità profonda abbiano due protagoniste femmili. I maschi sono già morti, assenti, o sono delle semplici spalle. L'operaia Sandra di [Deux jours, une nuit](#) e l'attrice Maria Enders di [Sils Maria](#) non si ritrovano più nel mondo. Per i Dardenne la motivazione è politica economica. Lo strapotere del capitale è dato per acquisito. E ciò che si è prodotto, ormai, non è la semplice oppressione della classe lavoratrice. Ma la sua vera e propria *depressione*, con lo sfaldamento definitivo della classe nella particolarità degli interessi individuali. Assayas registra, invece, la crisi della personalità individuale dal punto di vista psicologico, esistenziale, metafisico, quasi. È un problema di visione (il serpente di Maloja?) e di espressione. Fantasmi che inibiscono il linguaggio. Ritrovarsi in un'altra parte ed essere costretti a ritrovare le ragioni della propria ispirazione. Il cinema coglie l'abbaglio e risponde alle domande. A noi sta il resto. Superare la soglia.





Devere(a)ux

Torniamo lì dove siamo partiti. Considerando che c'è solo una A a distinguere i personaggi di Amalric e Depardieu in *Jimmy P.* e *Welcome to New York*. Forse è un caso, ma è un'assonanza che traccia un magnifico sentiero nascosto tra i due attori, i due film, i due autori, un sentiero che poggia sul terreno franoso di questa crisi



identitaria, di questa debolezza costitutiva dell'uomo, che sembra essere la cifra dominante di oggi. Ma c'è pur sempre quella A a distinguere, grande (o piccola) quanto la distinzione tra la realtà e la ricostruzione fantastica, grande quanto la pinguedine malata e *addicted* di Depardieu/Devereaux, ben diversa dalla fragilità geniale del psicoantropologo Devereux. Una A che riempie le parentesi, lasciate vuote dai giochetti di Von Trier. *Nessuno vuole essere salvato davvero*, dice Devereaux. Ma si dà il caso che Devereux sia proprio uno che salva gli altri. Mettendo in gioco se stesso.

DEMETRIO SALVI

SUL DIALOGO

PRONTUARIO PER SCRITTORI
DI CINEMA



SENZA
IERI
SELY
AGGI

goware



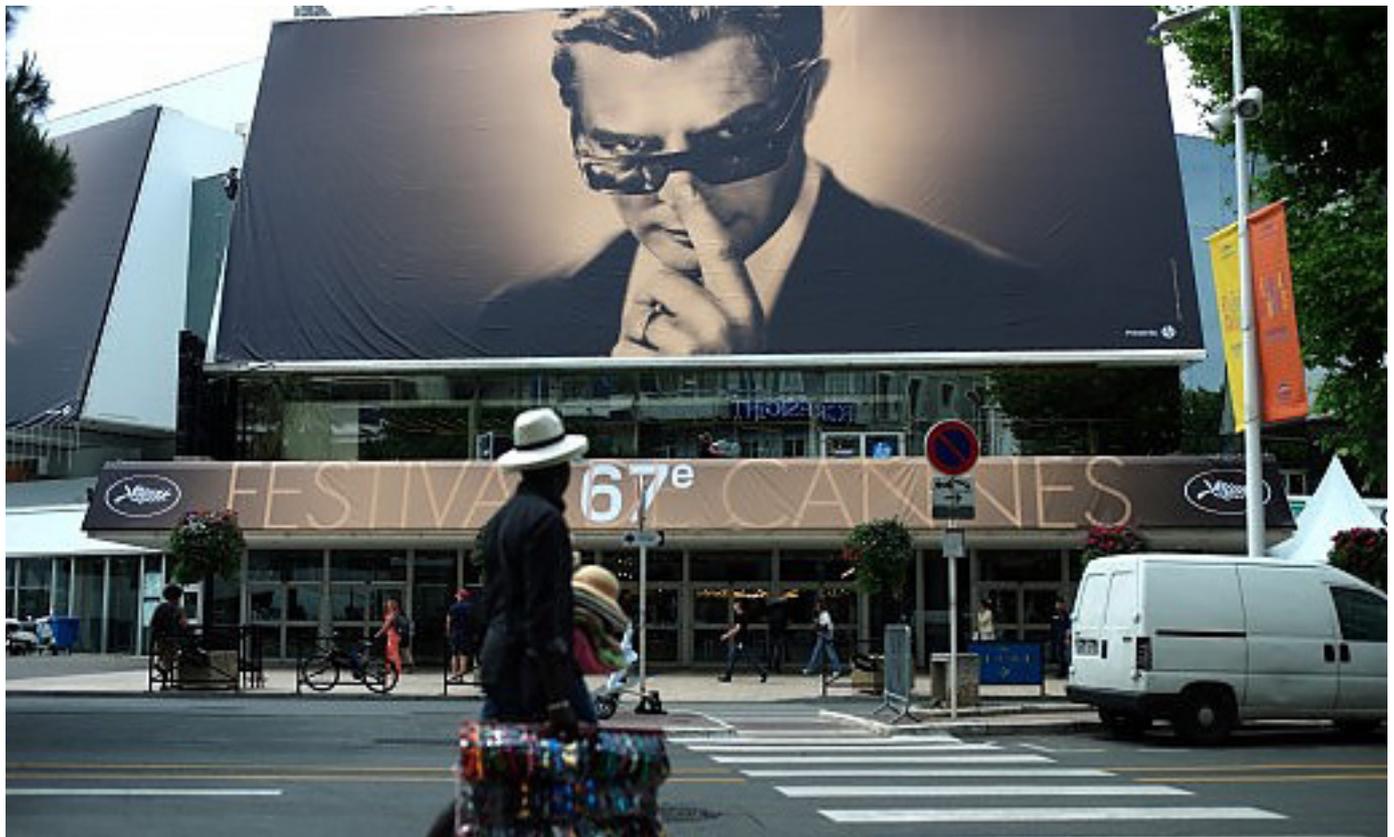
67° FESTIVAL DE CANNES
14-25 MAI

CANNES NEETS 2014

Cannes 67

Nostra Signora dei Turchi

Film sorprendenti e premi discutibili. Il verdetto non restituisce a pieno la complessità di un concorso straordinario. Ma è stata, comunque, un'edizione memorabile. Il racconto dei nostri corrispondenti



Il buio e la festa

Da una parte il festival, dall'altra i premi. Come due entità che più che contrapposte sono parallele. Ma di un'edizione ci si ricorda più della qualità o del verdetto? Bisogna forse uscire dal Palmarés, dove ci riconosciamo solo nel monumentale

Timothy Spall di [Mr. Turner](#), attore che si è immerso totalmente nelle ansie e nel tormento di un pittore, in un'epoca e nei suoi colori. Se tralasciamo le mode di un nuovo cinema in cui il primo piano è assimilato a un *selfie* ([Mommy](#) di Dolan) – e la sua pretesa di essere accostato a Godard è stato avallata dalle scelte



della giuria presieduta da Jane Campion, mentre per fortuna dei riferimenti (che qui chiamiamo scopiazzature) non c'è traccia – possiamo parlare di un'altra grandissima edizione dopo quella dello scorso anno. Ci si muove tra i tormenti, gli scatti, le speranze, le disillusioni di Marion Cotillard in *Deux jours, une nuit* dei Dardenne, film di grande fisicità ma di estrema lucidità, tutto di corpo. Sentire la crisi più che mostrarla. E l'attrice riesce ad essere miracolosamente (ancora) più vera magari di un personaggio che portava sullo schermo se stesso. Cotillard fuori tempo in un nuovo neo/realismo. Un premio solo non le sarebbe bastato. Infatti non ne ha vinto nessuno. O ancora il classicismo di Tommy Lee Jones nel suo western post-moderno, *The Homesman*, tragico e picaresco, come un Aldrich rifissato e rielaborato trenta anni dopo. Tra cinema e vita, due forme parallele oltre un autobiografismo simulato nello splendido *Sils Maria*, troppo avanti in una sperimentazione in cui batte forte il cuore

per essere compreso da una giuria invece molto indietro, che si fa abbagliare dalla comunque coerente autorialità del turco Nuri Bilge Ceylan (Palma d'oro per *Winter Sleep*) ma soprattutto dalla presunta modernità di *Le meraviglie* di Alice Rohrwacher. Sarebbe stato molto meglio avere in concorso *Incompresa* di Asia Argento, tra diario di iniziazione semiautobiografico e *Il tempo delle mele*. E resta fuori dai premi anche un altro incredibile film epidermico, *Still the Water*, di Naomi Kawase. L'acqua e la terra, la vita e la morte, la nascita di un sentimento e un decesso, tra partenze e ritorni di un cinema che si muove da tutte le parti contro la sicura stabilità della Rohrwacher. Segni anche contrastanti dell'unico festival di cinema in cui ogni rivista (se può, se vuole e/o sa farlo) può riaffermare la sua politica degli autori. **(Simone Emiliani)**

Incompresi

14 maggio, *Grace di Monaco* vorrebbe

essere *Marnie* e Nicole Kidman Grace Kelly, tenendo sempre a mente il consiglio di Hitchcock: "... non avvicinarsi mai troppo ai limiti dello schermo".

15 maggio, *Mr. Turner* Leigh dimentica di dipingere una boa in mezzo al mare e stupisce tutti con un gesto avanguardista,



perché la luce su tela o su schermo non è semplice riflesso sul mondo, ma autonoma entità atmosferica. Lo stesso giorno a *Timbuktu*, Sissoko "invade" la pluralità delle voci enunciatrici, rinuncia ad indicare semplicemente il passo e fa sentire la sua presenza, alla ricerca spasmodica del dialogo continuamente interrotto.

16 maggio, ne *La chambre bleue* Amalric destruttura Simenon, scarnifica gli elementi portanti del genere e la camera si fa instabile, assume forme disarticolate e decomposte di frammenti, tagli, asimmetrie, linee dritte che si inclinano senza una precisa necessità, che si avvolgono e svolgono su se stesse nella plasticità dei corpi.

18 maggio, Tommy Lee Jones *Homesman* appare in campo in mutande con il volto nero per un'esplosione, poi, in fondo alla storia, si fa risucchiare dall'oscurità del west, a bordo di una chiatte, viaggiando sulle trame dantesche. In mezzo a tutto





questo, un western meravigliosamente non identificato.

20 maggio, ho bucato incomprensibilmente i Dardenne, lo stesso giorno ho incontrato però Boorman e Kawase. *Still the Water* procedeva in una precisa direzione: fenomenale evocazione del "segreto legame", di arcane corrispondenze che intercorrono fra segni linguistici e "figurazioni" che abitano l'arte tutta. [Queen and Country](#) risaliva invece il sentiero della tradizione, affondando le radici negli anni del muto, del talento visionario europeo perfettamente inserito nelle forme espressive del cinema statunitense. In esplorazione ancora dello stato di malinconia e insieme di esaltazione, proprio dell'esperienza solitaria.

21 maggio, [Adieu au Langage](#), verifica (in)certa che non da tregua allo smacco esistenziale, all'incapacità ormai di non poter cambiare il corso degli eventi; urlo ma anche sussurro insistito, isterico motto armonioso, singolare e plurale visione invertita, ce(n)surata, ripetuta, destinata a rincorrere per sempre l'uomo e il suo cane fino all'ultimo respiro.

22 maggio, *Incompresa* è Asia, da Dario

forse, ma più probabilmente dal nostro cinema imbellettato.

23 maggio, *Sils Maria* è un serpentone dall'alto di un precipizio con il solito dilemma: cineasta minore e teorico ineguagliabile, per alcuni, Assayas risponde ancora trascinandosi freneticamente fuori dal genere o sui generi, podista del "movimento/cinema" e del tempo, baluardo imperioso della teoria moderna che s'immagina: coesistenza nella diversità di realismo e utopie realizzabili. È la verità che straordinariamente si fa cinema o il cinema che ordinariamente invade la realtà? Un doppio sogno che si fa (bi)sogno.

24 maggio, la Palma a *Winter Sleep...*
(Leonardo Lardieri)

Ah dieux, langage!

Perdersi e ritrovarsi. È stata questa (la mia personale) Cannes 67. Perdersi nelle traiettorie incredibilmente nuove di un cinema sempre più fanciullo e insicuro del suo/nostro presente. Anche se è obiettivamente impossibile perdersi fisicamente nell'organizzatissimo Palais du cinéma,

luogo di traiettorie prestabilite dove l'ottimizzazione del tempo lavorativo moltiplica la possibilità di raggiungere nuovi schermi. Quindi di perdersi di nuovo... È stato il Festival delle mille sopravvivenze questo Cannes 67. Attimi sublimi e isolati che schiudono miriadi di possibilità di nuova Vita: rimangono tatuati negli occhi i *due giorni, una notte* dei Dardenne e la sopravvivenza etica e politica di un pensiero; *Still the Water* di Naomi Kawase con la sopravvivenza della memoria millenaria di un luogo; Olivier Assayas con la Storia del Cinema e i suoi fantasmi che librano su *Sils Maria*; Tommy Lee Jones con quella di generi e leggende in *The Homesman* (di una lucidità lanciante sul cinema americano contemporaneo); e poi lo "spazio" di *Jauja* nella rinnovata percezione di forme e figure disegnate da Lisandro Alonso; infine l'imprescindibile Frederick Wiseman che fa sopravvivere lo Sguardo soggettivo su

cose e immagini. La sopravvivenza dello spettatore, insomma. Il suo è un film che svicola dalla gabbia dorata della *National Gallery* (il Museo) per rifugiarsi negli sguardi Vivi dei suoi visitatori (è lì il Cinema, oggi più che mai!), a creare un nuovo mondo sulla polvere dell'arte. Quelle stesse schegge di vita che grandi vecchi come Technè, Boorman o Mike Leigh colgono con sublime leggerezza dall'alto di un cinema che li ha visti imprescindibili alfieri passati.

È stato anche il Festival che ha trasceso le linee rette questo Cannes 67. Cinema che predilige gli scarti di esperienza come fertile presupposto estetico: dal deserto desolato di *The Rover* a quello popolato di fantasmi nello splendido *Timbuktu*; dal volo anarchico e insensato di *Bird People* sino agli sprazzi di vibrante e selvaggia umanità ne *La chambre bleue* di Amalric; scompaginando persino lo sguardo solitamente austero di Bruno Dumont che





con [P'tit Quinquin](#) si apre a sprazzi di purezza neo-pasoliniana. Tutti questi cineasti, pertanto, ci hanno regalato fulminanti epifanie visive orgogliosamente *fini a se stesse*, perché consapevoli della perdita totale di coordinate affrontata dai loro protagonisti. La perdita della "storia". Ecco, la Storia, come configurarla di

nuovo? Forse aderendo alla miriade di dispositivi e supporti medialti che intasano il nostro presente: ri-articolando, cioè, quegli scarti singoli di esperienza incapaci da soli di testimoniare i fenomeni. Perché c'è bisogno ancora del Cinema (il vecchio cinema...) per farli diventare *sguardo* soggettivo sulle cose: come nel film di gran lunga più scioccante visto sulla croisette, [Eau argentée](#), [Syrie auto-portrait](#) dei giovani e coraggiosi registi siriani Ossama Mohammad e Wiam Simav Bedirxan. Documentario, found footage e testimonianza liminale che "ri-monta" i tantissimi filmati clandestini delle guerre intestine nella Siria contemporanea, testimoniando una realtà (o un oblio dell'umanità, in ogni senso) talmente tanto agghiacciante da oltrepassare lo schermo per farsi universale dubbio etico. Estetico. Individuale e collettivo. Un film di una potenza inaudita.

Un Festival, questo, che si è concluso con le parole di limpido romanticismo pronunciate dal sempre più innamorato Quentin Tarantino. Innamorato del cinema e della sua esperienza. A Cannes per il ventennale di *Pulp Fiction* e per presen-



tare la copia restaurata di *Per un pugno di dollari* di Leone, il cineasta "post" per eccellenza si spende per preservare (ed è questa la sua straordinaria testimonianza) non tanto una memoria museale e archeologica del *film*, ma una sorta di ri-generazione della stessa che si trasforma in esperienza viva e contemporanea. Il Cinema, ci hanno detto Tarantino, Wiseman, Amalric, Assayas, Alonso e tanti altri protagonisti di Cannes 67, è ancora un neonato indifeso e incuriosito della sua "nuova" vita. Ri-nasce in quel vagito primo che ascoltiamo *oltre* l'immagine alla *fine* (ma *c'è* una fine?) del film (è solo un film?) di Jean-Luc Godard. Seduti in sala emozionati e muniti di pesanti occhiali 3D eravamo sicuri di assistere al definitivo *Adieu au langage* del maestro della modernità... quando invece la vita ci ha assaliti facendoci "guardare nuovamente" il cinema. Un vagito di vita. *Ah dieux, langage!* (Pietro Masciullo)

Incompreso

Perdonate il vezzo dell'aneddoto in prima



persona (in realtà sono due – gli aneddoti, o le persone...): c'è una foto, scattata da lontano (in fila per la Debussy?) dall'amico Raffaele Meale, in cui mi si vede mentre sono al telefono, pressoché da solo (c'è soltanto un ignaro signore al lato), affacciato dalla solitamente affollata terrazza della sala stampa del Palais di Cannes, incurante della minacciosissima e spaventosamente grigia tempesta tropicale che si va addensando nel cielo alle mie spalle, e che rende appunto deserta la balconata all'aperto. Raffaele non poteva saperlo, ma ha immortalato un istante cruciale di quei giorni di maggio 2014: nel cielo pareva fare capolino il serpente di Maloja di *Sils Maria* (pro-

tabilmente il più grande film di Cannes 67), e chissà se mi avrebbe portato con sé come fa con Kristen Stewart, in quale visione, quale cinema sarei andato



a finire, magari in compagnia del cane multicolore di Godard a scorrazzare per [l'Instituto Terra di Salgado](#).

Non so spiegare bene il motivo ma è una foto che accende in me il ricordo di un istante di scoramento cristallino, una sera dell'inverno scorso in cui avevamo organizzato una proiezione di [The We and the I](#) di Gondry a Tor Bella Monaca, e ci pareva un'idea grandiosa e lucida, il Bronx mostrato alla periferia romana, l'autobus che passa dalla sala e porta in centro, voi capite. E però le poltrone mezza vuote, il dvd che balbettava lasciando lo schermo nero per interminabili minuti, i sottotitoli che zompavano anarchici... da solo, affacciato ad un'altra balconata a guardare le luci della notte di Tor Bella, il fascino teorico dell'azione cinefila sul territorio aveva lasciato il posto ad un'amarezza molto meno evanescente.

Il motivo per cui non esiste un altro festival come Cannes è perché, almeno que-





sto capita a me ogni anno, ci arrivi puntualmente con la domanda, la speranza, la preghiera che possa rassicurarti sulla salvezza del Cinema (nel senso che il Cinema ancora salva, non che il Cinema si salva – come d'altronde però accade ormai quotidianamente sui nostri hard disk...). Come il canto rituale di Naomi Kawase, che mentre culla la madre morente nel suo letto allo stesso tempo sembra volerla continuamente risvegliare dal torpore fatale, tenerla cosciente col ritmo e con la musica.

La struttura quasi hollywoodiana del film dei Dardenne deflagra e senti già di poter crepare, anche solo con il desiderio e con la passione, le pareti coercitive della camera blu di Amalric, come se fosse stata dipinta con lo sputo da Mr Turner. È una boa – di salvataggio, appunto: aggrappiamoci a quella super8 che gira a riva del tuffo in acqua di Boorman. Dovrebbe funzionare (*pas payer...*). Infine, andiamo a Ovest, sullo zatterone di Tommy Lee Jones che attraversa il guado nel-

la notte, mentre l'*homesman* senza *home* balla la sua danza della disperazione, sgraziata e disgraziata, fino a scomparire nel buio, sparando un colpo di colt contro l'obiettivo. L'ho visto, quel calcio anonimo che getta in acqua la lapide che ti trascinavi in giro per la città, e sì, ho capito: sta per venire giù il diluvio, ma che vista magnifica sul mare e sui tristi coriandoli della Croisette che c'è da quella terrazza... **(Sergio Sozzo)**

Kaspar Hauser o il fischio nell'orecchio

Le istruzioni di Monet sono chiare, almeno secondo quanto riporta Proust. "Non dipingere né *quel che si vede*, poiché non si vede nulla, né *quel che non si vede*, perché si deve dipingere solo quel che si vede, ma dipingere il *fatto che non si veda*". Cioè, sulla tela va espressa la debolezza stessa dello sguardo, *la défaillance de l'oeil qui ne peut pas voguer sur le brouillard*.

Avanzare nella nebbia. Del resto occor-

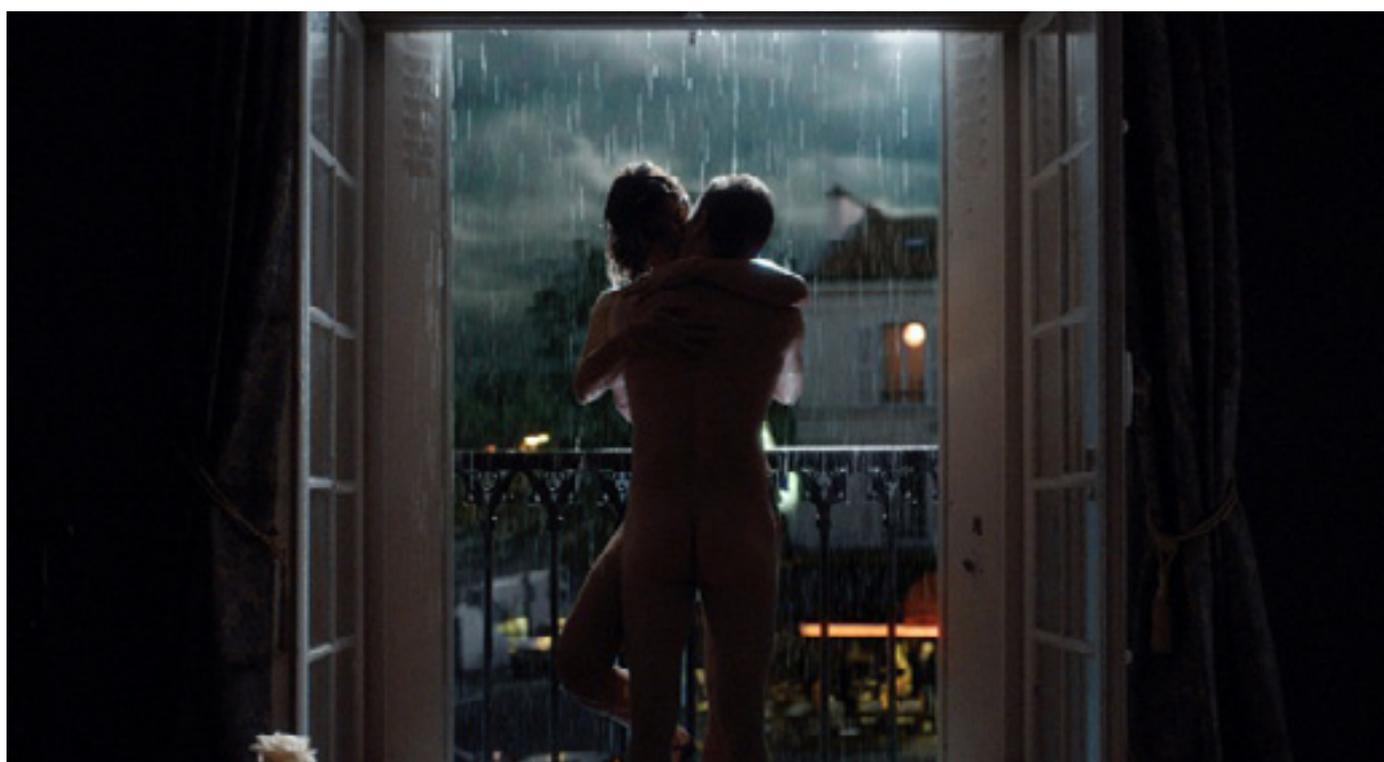
rerebbe capire se si tratta di semplice nebbia o del Serpente di Maloja che risale dalla valle. In quel momento sublime di *Sils Maria* in cui Maria Enders non sa riconoscere davvero il celebre fenomeno atmosferico che s'insinua tra le montagne, risuonano le note del Canone di Pachelbel. E così la mente si apre su panorami herzogiani, torniamo a *L'enigma di Kaspar Hauser*, che già dava per presupposto *l'adieu au langage*. E perciò lì era tutta un'eccezionale lotta di riconquista,

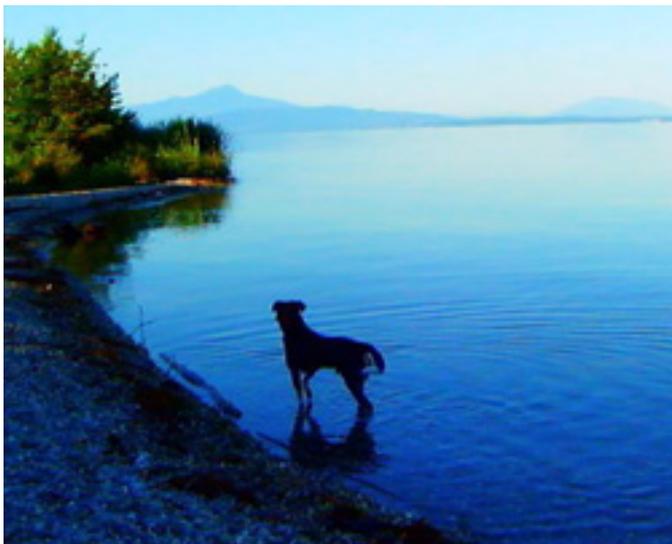


la fatica e la speranza di ritrovare una corrispondenza tra la visione personale interiore e un discorso in grado di esprimerla.

I film e le storie si riconnettono in modi strani? O sono io a entrare e uscire dall'*analisi* come mi pare? Forse è vera la seconda ipotesi, magari perché mi interessa più l'ossessione della *sintesi*. Fatto sta che questa faticosa ricerca del linguaggio la riconosco in Turner, ben consapevole della sua *défaillance de l'oeil*. Non a caso, è il maestro, poi rinnegato, di Monet. Ma non si arrende. Cerca di catturare ugualmente i segreti della luce e del colore. Con la tecnica, dapprima, e poi sempre più con l'estemporaneità del gesto "situazionista" (cit. Lardieri). Anzi, brontolerà con disprezzo di fronte a quella macchina fotografica capace di imprigionare quella luce che lui ha inseguito per anni. È una violenza. Del resto *kamera*, in russo, vuol dire prigioniero, come dice quel cane di Godard.

Kamera museo, magari, la National Gal-





lery che rinchiude l'arte a distanza di sicurezza. E che però sa accogliere, a volte, anche l'ossessione di Turner, il passaggio (anch'esso situazionista) di Mike Leigh. Ma l'avete visto?

Kamera/chambre bleue. La tappezzeria azzurra della stanza d'albergo si trasforma nel parato dell'aula di tribunale del finale. Ma è sempre di una prigione che si tratta. L'Amalric personaggio è incapace di uscirne, è fuori dal dominio delle cose e, per questo, il suo parlare è falli-

mentare, per quante volte possa ripetere i suoi alibi, come in un'infinita prova su set. È rinchiuso nel classico 4/3 dell'inquadratura e non sa più se è una vittima o un colpevole. Mentre l'Amalric autore fugge, fa vacillare il plot, lo manda alla deriva. E noi, d'altro canto, non sappiamo più bene cosa stiamo vedendo. Se un classico noir o un altro personale incantesimo di un autore che insegue sa femme e la lumière (come Turner), l'ultimo degli impressionisti (come Monet). È tutta una situazione *incompresa*.

E se l'Amalric personaggio è un idiota, davvero porta la bandiera di gran parte dei personaggi di questa Cannes 67, a cominciare dai balordi soldati di *MASH/Queen and Country* o i tre protagonisti di *Foxcatcher*. Del resto i fratelli Schultz non riescono a parlare altro linguaggio che quello del corpo, come due scimmioni, che si toccano, si abbracciano, si spulciano, lottano. Anche Turner mugugna e grigna... E Sandra, a rischio licenziamento, non fa che dormire come un ghiro,

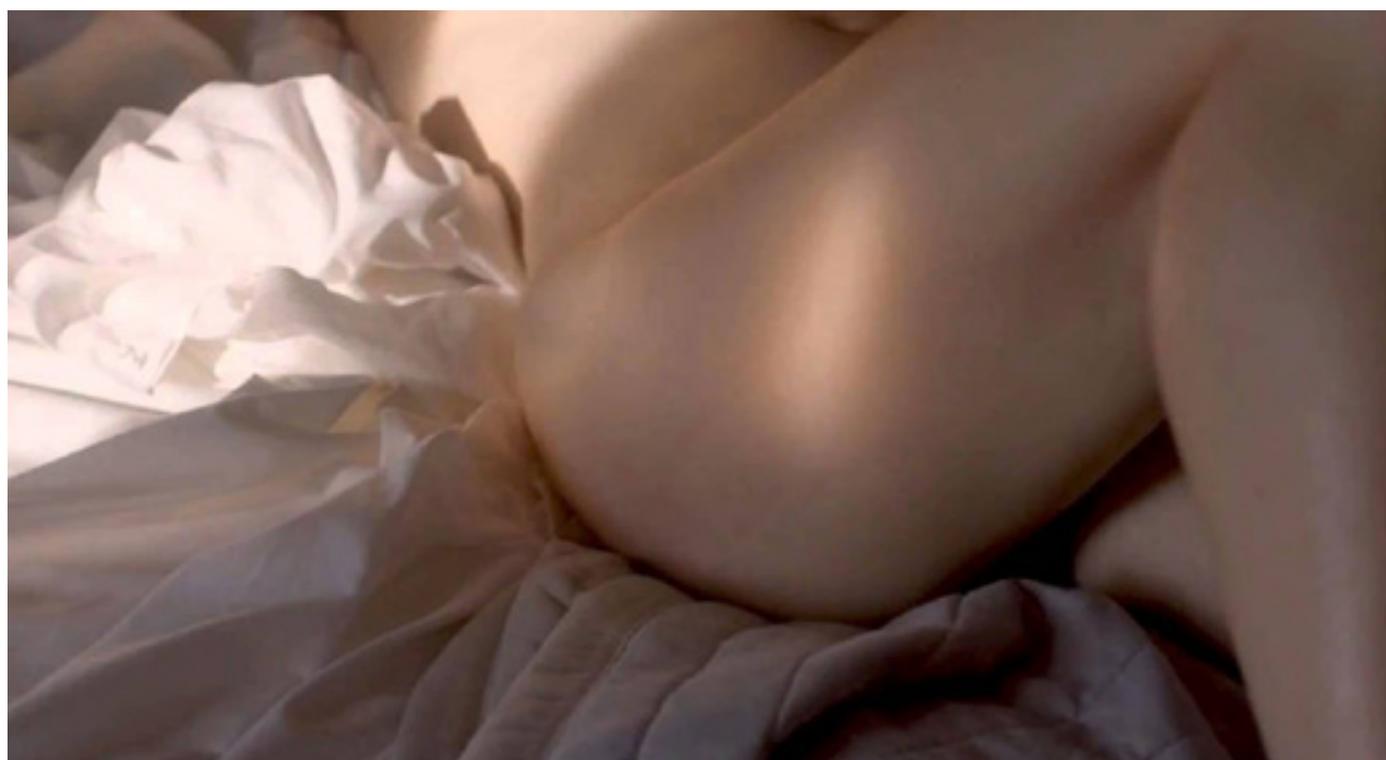
manco fosse condannata al letargo dalla depressione del lavoro.

Il cinema è tornato già da un pezzo al pianeta delle scimmie, allo stadio animale. E così l'occhio non vede, la lingua non dice. Occorrerebbe ricostruire, inventarsi nuovi codici, riformulare quelli vecchi. A Timbuktu un ciuffo tra le dune, rasato a colpi di mitra, sembra un sesso femminile. È la foresta dei segni, quella in cui si perde Lisandro Alonso, quella in cui si perde tutta Cannes. È la follia irrimediabile in cui si ritrova l'Homesman. È la spaventosa voragine del desiderio che si apre, umida, in quella chambre bleue d'albergo.

Godard diventa cane e quindi supera l'uomo. È forse dio? Dog-ard. Godard il cinico impara nuovamente a parlare balbettando e sbagliando. Impara a reinquadrare mandando fuori asse il 3D (due 3D sovrapposti). Tutto è fuori fuoco, dapprincipio, a meno che non chiudiamo un occhio, e poi l'altro, alternativamente. Siamo al cinema, dai su, chiudi

un occhio. Non pretendere sempre le cose serie, i voti dati dalla cattedra, altrimenti resterai deluso. Fai l'occholino allo schermo. Così magari puoi vedere. È una formalità, una questione di volontà. Come sempre. Salgado per cogliere l'immagine, lascia andare in malora l'udito, accetta che gli fischino le orecchie. Herzogianamente, ancora.

Rinuncia a qualcosa e poi vedi. Forse non saranno le meraviglie, ma nuvole che si muovono a serpente e si aprono al domani. Rinuncia alle formule, all'abitudine, e impara a vivere. *"E forse m'occorreva il coltello che recide, la mente che decide e si determina"*. È una questione di volontà, come dice Nietzsche. Maria Enders rinuncia ai fantasmi della sua giovinezza per tornare in parte. E Sandra rinuncia al posto, per tornare al mondo. Sì sì, anche io da domani, mi metto in cerca di un altro lavoro. Non prima di aver gettato in acqua la lapide e aver cantato e ballato e fatto i fuochi per i miei morti e i miei dolori. **(Aldo Spiniello)**



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 red color.

SENTIERI SELVAGGI

**La passione
e la forza**

il cinema
da fare, scrivere, pensare

Sentieri selvaggi
SCUOLA DI CINEMA
www.scuolasentieriselvaggi.it
www.sentieriselvaggi.it



Transformers 4

Plastic City

di sergio sozzo

Il Texas, di nuovo Chicago, la navicella del bounty killer alieno, e infine Hong Kong: l'astronave-Bay corre da un angolo all'altro del pianeta, o dei pianeti, e per la prima volta anche verso lo spazio, dove dimorano "i Creatori". Una mappa dei luoghi di questo cinema nell'era dell'estinzione

C'è un momento in cui Wahlberg dubita che la navicella spaziale che gli Autobots hanno sottratto a Lockdown e alla sua squadra (sul serio ora vi aspettate una sinossi?) possa correre abbastanza in fretta da Chicago a Pechino. "Amico, è un'astronave!", lo rassicurano i robot. L'astronave-Bay corre da un angolo all'altro del pianeta, o dei pianeti, e per la prima volta nel finale di questo nuovo episodio parte in cielo verso lo spazio, dove dimorano "i Creatori" (!). È una no-

vità importante, come a dire che la location verosimilmente terrestre ha esaurito (diremmo estinto) le proprie potenzialità. Un'affermazione quantomai attuale.

Ma prima, in 165' Bay rinnova e rinforza la sua concezione di spazio – metropolitano o "aperto" – come assoluta astrazione e reinvenzione dell'idea di "sfondo" nella costruzione di un'inquadratura cinematografica (azzardiamo, altrimenti che altro ci stiamo a fare qui: in alcuni fotogrammi con i robot che lottano agli





angoli di una composizione altrimenti "vuota" nel proprio centro, *Transformers 4* potrebbe rivelarsi non troppo lontano da alcune vedute dall'alto rovesciate di [Journey to the West](#) di Tsai Ming Liang...). Se il deserto della [Vendetta del Caduto](#) rimane il luogo originario del cinema del futuro, la Chicago di macerie metropolitane del [terzo episodio](#) si staglia come l'immersione verticale di quel cinema nel presente. Con *L'era dell'estinzione* la riflessione continua vertiginosa. Ma andiamo con ordine.

Paris, Texas

È per Bay il luogo della rigenerazione, e non a caso è costellato di riferimenti alla propria opera, e autorimandi espliciti: il ranch di Mark Wahlberg viene dritto dritto dal videoclip di [Objects in the rear view mirror may appear closer than they are](#) girato per Meat Loaf nel 1994, e il rapporto tra Wahlberg e il fidanzato spaccone della figlia è chiaramente debitore del triangolo parentale Bruce Willis/Liv Tyler/



Ben Affleck in *Armageddon*. Come nel [primo Transformers](#), le apparizioni iniziali delle macchine mettono a soqquadro spazi e mura dell'ambiente domestico ("papà, c'è un missile in salone!"). L'inventore squattrinato Cade Yeager (si pronuncia come gli Jaeger di [Pacific Rim](#)...) che va collezionando ferraglie e rottami per portarli a nuova vita nel suo capannone che pare quello di [Mythbusters](#), scova la carcassa del camion-Optimus Prime nella sala di un vecchio cinema scalcinato in via di demolizione. Più tardi, il rifugio di Optimus e del suo manipolo di sodali robotici è il Grand Canyon, sulle cui rocce proiettare i video della memoria digitale degli insettoni-webcam meccanici. Tutto

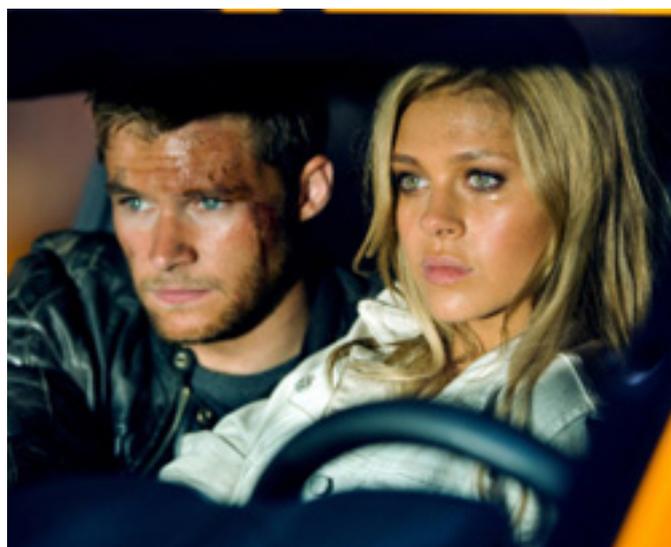
clamorosamente chiaro.

Chicago

Qui Bay rinnova quella che tra tutte è la pratica più avanguardista dell'intera sua poetica, ovvero la *reiterazione della replica*, che di fatto è per il cineasta la base dell'idea di sequel, come abbiamo [più volte indicato](#) (dell'industria dei sequel e dei remake, pratica di cui è campionessa la [Platinum Dunes](#), la casa di produzione horror di Bay, si lamenta il proiezionista del cinema fuoriuso nell'incipit texano). In un'ottica di lucidissimo spreco e assoluta gratuità narrativa, Bay coraggiosamente riprende e ricomincia la "battaglia di Chicago" che era la chiusura della trilogia precedente: e lo fa all'interno di un ragionamento sul significato industriale di copia e *modello di serie*, veicolato dall'intera questione legata al personaggio di Stanley Tucci. Una teorizzazione che racconta tutta Hollywood da Corman a oggi, via [Attacco dei Cloni](#).

L'astronave di Lockdown

È la novità più grande dell'intero episodio, il set più inaspettato, il primo realmente fantascientifico di tutta la saga, se si escludono un paio di frammenti lunari/extraterrestri/celesti ecc. Permette da un lato allo sceneggiatore Ehren Kruger di caratterizzare in maniera più definita i nuovi cattivi e i nuovi alleati, e dall'altro a Bay di riallacciarsi figurativamente e visivamente all'estetica dei videogames che costeggiano l'universo della serie, ovvero la saga videoludica delle [Guerre per Cybertron](#).





Concettualmente è uno spazio che rimanda all'asteroide di *Armageddon*, all'Alcatraz di *The Rock* o ai sotterranei di *The Island*, perché è il luogo in cui viene fuori e prevale l'elemento umano, e il legame affettivo: è qui che padre, figlia e fidanzato diventeranno finalmente una squadra, dovendo badare alla propria pelle per evadere dall'astronave. È il momento in cui Wahlberg si trasforma compiutamente nell'eroe del film, avendo anche guadagnato il proprio scettro/arma.

Pechino/Hong Kong

Quasi un annetto fa [Benny Chan ci raccontava](#) della difficoltà ma anche della sfida creativa rappresentate dallo girare un action ad Hong Kong: un sacco di gente per le strade, pochissimo spazio orizzontale, ma tante possibilità in verticale, grattacieli, palazzi, case le une sulle altre. La Hong Kong di *Transformers 4* è

innanzitutto un regalo grandissimo, e poi la conferma della visione, per l'appunto, *verticale* di Ehren Kruger (in confronto ai primi due episodi di Kurtzman & Orci che erano invece espansivamente "*orizzontali*"), già evidente nella corsa ascensionale alla Trump Tower del terzo film: va da sé, giocare con queste traiettorie a Hong Kong tira in ballo una raggiera infinita di incroci con l'immaginario che lega questa città alla storia del cinema orientale e non solo.

Mentre la carica della cavalleria Dinobot fa a pezzi proprio le immagini di quella Hong Kong che abbiamo imparato a conoscere sullo schermo (Hollywood, dopo aver chiamato Hong Kong a sé negli anni '90, sbarca oggi sull'isola liberando dinosauri spielberghiani in guisa meccanica...), per la prima volta le traiettorie di Optimus e dei suoi amici umani vanno in direzione reciprocamente opposta: Wahlberg dall'alto dei tetti cerca di scendere per strada saltando da altezze perigliosissime di balcone in condizionatore esterno [come in un film di Jackie Chan](#), mentre il Prime spicca il volo verso la sua prossima avventura spaziale.

È un cortocircuito nuovo (gli altri film terminavano puntualmente con l'affermazione di Optimus di voler restare sulla Terra a difendere gli uomini). Dove, è proprio il caso di chiederlo, sarà ambientato il prossimo film?

Interpreti: Mark Wahlberg, Nicola Peltz, Jack Reynor, Kelsey Grammer, Sophia Myles, Stanley Tucci, Li Bingbing

Distribuzione: Universal Pictures

Durata: 165'

Origine: USA, 2014

Trasformare i Transformers

di davide di giorgio

Michael Bay ha compreso che i Transformers sono una questione di fronti che devono continuare a essere aperti: per questo la "sua" saga cinematografica diventa il prediletto terreno di sperimentazioni, in una continua logica del prendere e del dare



Ma cosa ci mostra esattamente questo *Transformers 4*? Lo scontro tra fazioni, e il confronto tra ciò che si deve perdere e ciò che si può guadagnare nella dialettica fra gli opposti. Cade Yeager deve imparare a lasciar andare sua figlia, ma acquisisce una maturità nuova dall'avventura. Optimus Prime deve riguada-

gnare la libertà, ma anche apprendere dagli umani a concedere nuove possibilità dopo l'epoca della disillusione. Joshua/Stanley Tucci deve abbandonare i sogni di creare la vita attraverso una tecnologia che gli si ritorcerà inevitabilmente contro, per passare così tra i "buoni" della situazione. È una questione non



tanto di scelte, quanto di passaggi e, se volete, di *evoluzione*. Il che si adatta benissimo al rapporto che ormai si è instaurato fra Michael Bay e i Transformers: un legame fin dall'inizio burrascoso, con l'esigente *fandom* pronto a [procurar battaglia contro chi ledeva il dorato ricordo dei cartoon anni Ottanta](#). Eppure se una caratteristica è da sempre forte nel *brand* è proprio quella di *prendere e dare* dalle varie forme espressive con cui i robot vengono progressivamente a contatto. Già dalle origini, la celebre linea di *toys* ha espanso il suo concept attraverso fumetti, serie animate, lungometraggi per il cinema, videogame e ora anche i Live Action: passaggio quest'ultimo fra i più importanti per traghettare l'idea fantastica nel reale, per farla letteralmente *evolvere* e permetterle così di assorbire nuovi stimoli e nuove invenzioni. L'era Bay dei Transformers è qualcosa che si radica in profondità, genera un'estetica nuova perché segna l'abbandono dai classici robot a forma cilindrica e geometrica degli anni Settanta e Ottanta, così come codificati nei manga e negli anime dei pionieri Mitsuteru Yokoyama, Go Nagai, Yoshikazu Yakuhiro e Shoji Kawamori:

proprio [Kawamori è il nome-cerniera](#), il creatore della saga di *Macross*, ma anche il *mecha designer* del primo Optimus Prime (quando si chiamava *Battle Convoy*). Una strada che Bay ha avuto l'ardire e la forza di tradire, per giungere così all'astrazione delle forme: via la nettezza dei contorni, i nuovi Transformers sono organismi bio-cibernetici e i loro corpi esibiscono fasci muscolari, nervi, ossa e giunture tutte forgiate nel metallo, mentre nel modo di vivere spesso perdono liquidi, salivano e sputano come gli umani. Non una novità assoluta (tra i fans il capitolo [Humanization](#) è uno dei più curiosi e controversi offerti dalla mitologia), ma che la serie cinematografica ha saputo riformulare in un'ottica tanto vicina al nostro piccolo, quanto avanguardista e radicale: *prendere e dare*, insomma. Il che, a livello visivo, apre innumerevoli possibilità: il movimento di questi giganti meccanici sullo schermo non ha il sapore della pur straordinaria "pesantezza" dei colossi di *Pacific Rim*. Le loro azioni descrivono particelle in continuo movimento, design "fluidi" che aprono l'immagine a manipolazioni sempre più sfrenate con il prosieguo delle pellicole, in un gio-

co reiterato di autentica *esaltazione della cinetica*. Il bello è che, se confrontiamo una qualsiasi delle lotte che vediamo in questi lungometraggi con [la nettezza così goffa dei primordi animati](#), ci rendiamo conto di quanto Bay abbia visto lungo: la collisione dei corpi geometrici del cartoon, così rigidi e uniformi, evoca vaghe suggestioni da opera cubista, che fa capire come già in potenza il *brand* possedesse una tensione sperimentale che solo i film sono riusciti però a far emergere con la massima potenza, fino alle estreme conseguenze del terminale *L'era dell'estinzione*.

Bay sembra quindi aver compreso che il *brand* è una questione di fronti che devono continuare a essere aperti. D'altronde cosa aspettarsi da un'idea che ha in sé il seme della mutazione, che vede le creature cambiare continuamente forma, ora robot, ora veicolo o dinosauro o chissà quant'altro? Per questo la "sua" saga cinematografica diventa il predi-

letto terreno di sperimentazioni, in una continua logica del *prendere* e del *dare*, dove si attinge da una mitologia preesistente, ma la si piega ai propri bisogni di astrazione visiva: *Transformers* è ciò che non poteva (ancora) essere *Bad Boys* o il pur bellissimo *Armageddon*, il brodo primordiale in cui intingere il dispositivo di riproduzione cinematografica per renderlo proliferazione assoluta e continua di visioni, sciame di pixel in movimento e set "a livelli" da attraversare con totale mobilità e divertimento.

Allo stesso tempo, però, la dialettica è anche feconda nel modo in cui rinnova e ristabilisce la centralità di alcune forme (e formule) molto precise. Ci sono gli Autobot di Optimus Prime e i Decepticon di Megatron e c'è una mitologia dal sapore quasi biblico: l'Allspark che genera la vita, la Matrice del Comando che rigenera il corpo, la Scintilla come trasfigurazione dell'anima umana, i Transformers originali e il Caduto che ha tradito, i Cre-





atori. Concetti che l'appassionato di lunga data conosce grazie ai [fumetti di Bob Budiansky](#) o del "guru" [Simon Furman](#), a serie come *Beast Wars: Transformers* ([prima a chiamare in causa la Scintilla](#)) o *Transformers: Animated* (da cui [proviene](#) il bounty hunter [Lockdown](#)) e che ritrova rigenerati e rinnovati, ampliando il gioco delle iterazioni e delle continue riscritture. Già, perché l'altra caratteristica portante del format è la sua instabilità mutante, fatta di serialità che ogni volta correggono il tiro, variano, sperimentano nuove possibilità e scrivono nuove origini. Un'unica idea e cento possibili universi da reinventare.

A fronte di simili possibilità offerte da una tavolozza che aspetta solo di vedere intinto il pennello dell'artista di turno, non stupisce notare come *Transformers 4* sia il veicolo prediletto delle influenze più disparate: riflessione sulla visione cinematografica, ampliamento delle forme, ma anche intimo ritorno alle origini e ai primordi istintuali chiamati in causa



dalle scaramucce tra i robot e dall'arrivo dei Dinobot (tra i [personaggi più iconici e "storici"](#) del marchio). Michael Bay rispetta ma trasfigura, spinge al limite la sua performance, ma poi staziona volutamente su sentimenti molto "basici" e elementi concreti del set, in un continuo andare avanti e indietro allo stesso tempo. La posta in gioco è tanto semplice quanto complessa: esplorare i confini di un'idea e delle sue infinite possibilità di messinscena e, naturalmente, prendere e dare per far compiere ai Transformers l'ennesima trasformazione.

Angelus Novus

di [pietro masciullo](#)

Bay crea l'ennesima grande esperienza percettiva tutta immersa nel landscape contemporaneo, ma svela i suoi referenti illuminando improvvise tracce di passato nell'informe del suo cinema in tempesta



"L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenerli, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal Paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Que-

sta tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta". - Walter Benjamin, Tesi di filosofia della storia.

Nella tempesta che chiamiamo progresso, [quella che stiamo vivendo](#), abbiamo il dovere di isolare uno sguardo sogget-

tivo oltre le *macerie su macerie* che inevitabilmente produce. È una tempesta il cinema di Michael Bay. Una tempesta che scompagina il visibile con tonitruanti acrobazie dell'immagine, celando però una preziosa anima da vecchio artigiano del cinema. *Age of extinction*: in questo quarto episodio Bay scopre definitivamente le sue carte, svela i suoi amori più intimi, un attimo prima che la tempesta lasci il passo all'era dell'estinzione. Ecco: è ancora qui che risiede tutto il fascino di questo cinema, in quella naiveté (in) consapevole che accompagna e nutre i giocattoloni da centinaia di milioni di dollari, quell'anima fanciulla attratta solo da *luce-e-movimento* – di per sé un'origine – che segna lo scarto filosofico più marcato con il cinema sempre più "adulto" di questi anni, intriso di blindate riflessioni sui massimi sistemi e *inception* labirintici della mente. Questo è il tempo della tempesta, dice invece Bay. Di una

pura attrazione *meliesiana* che sfida la percezione, traducendosi in rinnovato investimento sulle forze e sulle potenze delle immagini. L'immateriale transformium isolato dallo scienziato Stanley Tucci è il cinema di oggi, manco a dirlo, quello creato in laboratorio pixel-dopo-pixel, manco a dirlo, ma che riesce ancora a isolare un'esperienza audiovisiva privata, selvaggia e umanissima. Come? Abbracciando il futuro, certo, ma con lo sguardo rivolto all'indietro: Mark Wahlberg s'imbatte in una sala vuota e diroccata, "il cinema era così" ci dice, manco fossimo in [The Canyons](#). "Qui ho dato il primo bacio", ricorda, manco fossimo in [Only Lovers Left Alive](#). Ed è proprio dietro quello schermo bianco ormai annerito dalla polvere che si nasconde la nostra immagine preferita di bambini, Optimus Prime, l'eroe ormai vecchio e arrugginito. Disattivato da(l) tempo. Inutile proseguire con la metafora. Non ce n'è bisogno. Il





divertimento di quel cinema si “riattiva” e ci travolge: gli Autobot assurgono pian piano al rango di reliquie, motori sacri (si parla apertamente di anima) per nulla lontani dal discorso sul “macchinico sublime” dell’ultimo grandissimo Carax. Motori sacri che diventano reietti del sistema, scacciati dall’umanità e diventati *losers* da western classico, memoria e archetipi crudi come fossimo nei film dei maestri Aldrich, Peckinpah o Fuller. Perché questi reietti che vogliono sopravvivere al di fuori della sala abbandonata e dello schermo impolverato si rifugiano nella Monument Valley, l’immagine per eccellenza del cinema americano: tornano a casa librandosi senza gravità nello spazio del cinema, oltre le macerie su macerie della storia, per riappropriarsi di un’anima. Per ricordare a noi spettatori smemorati in un mondo colmo di memorie artificiali, che il cuore di un’immagine non risiede mai nelle sue potenzialità (qui anche sin troppo) esibite. Divertente e commovente vedere questo mucchio



selvaggio 2.0 tradito dagli uomini (stiamo tradendo il cinema?) che cerca riscatto solo opponendo uno sguardo etico sui fatti. Mark Wahlberg, l’umano, diventa un umile testimone di tutto questo: deve solo *guardare* e *ricordare*.

Michael Bay, pertanto, vince la sua sfida prendendosi amabilmente in giro (il riuso di scarti narrativi, praticamente lo stesso plot di *Armageddon*, è un amabile memoria cormaniana), correndo fiducioso in avanti, ma intento a trovare preziose tracce di passato nell’informe delle sue inquadrature in tempesta. E la tappa successiva non poteva che essere Hong

Kong, l'altra faccia del mondo. Dove l'inquadratura smarrisce l'inglobante del deserto e degli abbacinanti action painting, per ri-trovare la geometria degli spazi e del montaggio proprio come in Ringo Lam o Tsui Hark. Lo sguardo non si perde più nell'orizzontalità del deserto ma viene sfidato nella verticalità della metropoli del futuro, che fa da palcoscenico per la sopravvivenza dell'alieno, dell'altro-da-noi, messo in pericolo dalla stessa umanità. Insomma: Bay crea l'ennesima grande esperienza sensoriale tutta immersa nel *landscape* del nuovo millennio, ma svela apertamente i suoi referenti pagando anche dazio al mentore/produttore Steven Spielberg (come non vedere nell'improvviso risorgere dei Dinobot un omaggio a *Jurassic Park*?). Perché quanto più transformium immettiamo nel nostro orizzonte esperienziale, tanto più bisogno c'è di una immagine che guardi per un solo attimo al passato, come l'*angelus novus* di Paul Klee, come l'*angelo della storia* ri-dipinto da Benjamin. O come Optimus Prime nel finale di questo film. Se ne va il nostro giocattolo preferito. Lascia tutti e vola via verso il futuro, oltre la Terra, oltre l'immagine



terrestre che non riesce più a contenerlo come nota giustamente Sergio Sozzo. Ma il suo sguardo è ancora idealmente rivolto all'indietro, alle proprie *origini*, cercando disperatamente un creatore: esattamente come l'[Oz di Raimi](#) o le Limousine di Carax, i vampiri di Jarmusch o il [Prometheus](#) di Scott. No: per fortuna non è ancora arrivata l'era dell'estinzione.



American Dad

di luca marchetti

Bay, stravolgendo il cast rispetto ai capitoli precedenti, decide di rendere questo *Transformers 4*, il manifesto della sua ideologia tradizionalista: l'elogio del Buon Padre Americano



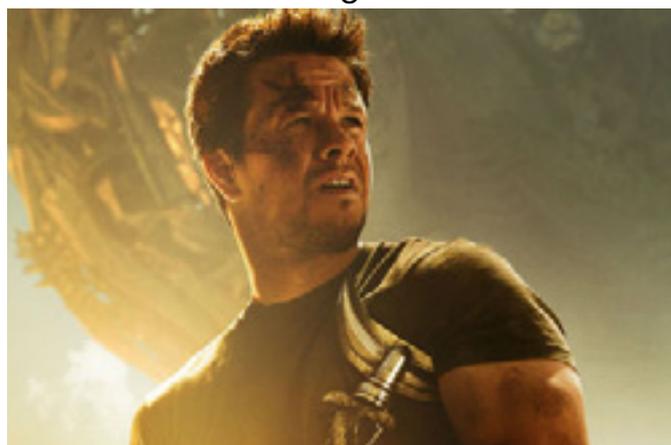
La dichiarazione d'intenti era partita sin dalla rivoluzione copernicana che ha stravolto il cast della saga di *Transformers*. La condizione posta da Michael Bay per continuare a narrare le avventure di Optimus Prime e dei suoi Autobot è stata appunto condizionata alla libertà di presentare un nuovo anno zero. Fuori l'eroe per caso Shia LaBeouf, ormai perso tra svilenti processi mediatici e pro-

teste situazioniste da red carpet, dentro il *working class hero* Mark Wahlberg. Con questa decisione radicale il regista californiano, più dei capitoli precedenti, decide di rendere questo *Transformers 4* – *L'era dell'estinzione* il manifesto della sua ideologia tradizionalista: l'elogio del Buon Padre Americano. Il ritratto bayano del perfetto *American Dad* parte da lontano, sin da quel capolavoro di Arma-

geddon, dove un magnifico Bruce Willis (l'uomo più coraggioso che abbia mai conosciuto) sceglieva di sacrificare tutto per permettere di non avere più paura. Non è forse questo il compito principale di un genitore, l'essenza stessa dell'essere padre? Per Bay il discorso sociale definitivo ruota solo su questo: l'America è la più grande nazione del mondo perché i Padri hanno sempre protetto i propri Figli (che sia stato a Pearl Harbor o su un asteroide non ha importanza). Il regista sente davvero questa responsabilità politica e, in questo ultimo capitolo, sceglie di veicolarla attraverso il corpo e il volto di Mark Wahlberg. Dopo l'esperienza di [Pain & Gain](#), la collaborazione tra Bay e l'attore di Boston è sbocciata e si è caricata di nuovi significati. Il regista ha scoperto nel suo nuovo protagonista l'unico alter-ego possibile, riconoscendolo come un fratello a partire dalla biografia. Entrambi venuti dalla serie B (la pubblicità per uno, la musica rap per l'altro), sono stati costretti ad ogni passo a dimostrare, più di altri, il proprio valore contro pregiudizi e presunzioni. I due sembravano da sempre essere nati per lavorare insieme e il risultato di *Transformers 4* ne è il felice esito. Il Cade Yeager di Wahlberg, infatti, è la sintesi di tutto il Cinema e il Mondo di Bay. Inventore sfortunato, idealista perso dietro i propri sogni di Spettacolo e padre vedovo pronto a tutto per la felicità della figlia (persino ad accettare un nuovo, impreveduto, fidanzato) l'eroe texano è l'unico disposto a vedere nei Transformers la salvezza e a difenderli contro tutti (i critici perbenisti?). È solo grazie alla sua forza ferina nel difendere la propria fa-



miglia che Optimus (altro saggio e giusto pater familias) riconosce il meglio della razza umana/americana, eleggendolo come degno alleato. È in questa naturale alleanza tra uomo e robot, tra mortale e divinità, che Bay rinnova il sacro patto con il proprio Cinema. Un mondo fatto di valori e di tradizione, dove i Padri ci prenderanno sempre per mano per portarci verso la meraviglia.



a cura di **Giacomo Calzoni**

DARIO ARGENTO

L'amore e l'orrore

SENZA
IERI
SELY
AGGI

goware

Viale del tramonto?

di carlo valeri

ULTIMI BAGLIORI

Stavolta Eastwood ci mette in crisi. Torna a parlare e a filmare la musica ma il suo sguardo sul dietro le quinte della Storia e dello showbusiness rimane prigioniero di una grammatica cinematografica a cui sembra sottoporsi con scarsa convinzione



È un Eastwood che ci mette in crisi quest'ultimo. Torna a parlare e a filmare la musica: non il jazz di *Bird*, né il country di *Honky Tonk Man* o il blues raccontato insieme a Ray Charles in *Piano Blues*. Qui tocca ai Jersey Boys o meglio a Frankie Valli e i Four Seasons, gruppo pop che nei primi anni Sessanta scalò le classifiche americane riempiendo i juke box di mezzo mondo con successi come *Sherry*, *Rag Doll*, *Big Girls Don't Cry*. Canzoni com-

merciali e melodiche che sono entrate nell'immaginario collettivo di un'epoca e anche nelle colonne sonore di tanti film del cinema americano (*Il cacciatore*, *Un mercoledì da leoni*, *The Wanderers*, *Sleepers*, il recente *The Help*). I Four Seasons erano ragazzi del New Jersey messi insieme dallo scapestrato Tommy DeVito, miracolosamente (quasi) scampati al carcere e alla malavita grazie al loro carisma, alla prima voce Frankie Valli e al talento

nella scrittura del tastierista Bob Gaudio. *Jersey Boys* racconta la loro storia dalla formazione del quartetto a fine anni Cinquanta fino alla prima reunion del 1990 dopo la rottura, in occasione della Hall of Fame.

Lo sguardo eastwoodiano sul dietro le quinte della Storia e dello showbusiness rimane prigioniero dentro una grammatica cinematografica tardo-scorsesiana a cui sembra sottoporsi con poca convinzione. La macchina da presa si muove con fluidità inedita nel cinema del grande regista americano, bella a vedersi, abile a ritrarre il sapore e il look di un'epoca, ma affaticata nell'intercettare le dinamiche emotive dei personaggi, raccontati in modo divertito ma meccanico, quasi pigro. Di fronte a certi canoni antropologici del cinema italoamericano di quartiere, Eastwood si affida a un tono scanzonato che rischia (volutamente?) il bozzettismo. Racconta la mafia, la musica, la famiglia e l'amicizia come fosse una farsa sfug-

gita di mano e improvvisamente eretta a Mito dalla storia del cinema. Eastwood si misura con un materiale già vecchio sulla carta, probabilmente non può fare molto e non riesce a trovare la giusta miscela morale a questo Sogno Americano canicchiato, spassoso, ma non privo di lati oscuri (la figlia di Frankie, il matrimonio fallito). È chiaro che dopo quel cupissimo capolavoro incompreso che è stato [J. Edgar](#) il nostro avesse bisogno di lavorare a un progetto meno rischioso e più rassicurante – e gli inconsueti tre anni di distanza tra questo e il film precedente suggeriscono una pausa lavorativa più tormentata di quanto lo spirito di *Jersey Boys* lasci trapelare. Certo non deve aver aiutato la pesante macchina produttiva allestita da Graham King (non a caso produttore dell'ultimo Scorsese, tranne [The Wolf of Wall Street](#)) e dal duo Valli-Gaudio (nei confronti dei quali la sceneggiatura è estremamente indulgente), impeccabile nel garantire la confezione





ma difficilmente scardinabile nella sua scrittura claustrofobica, con i personaggi che raccontano tutto guardando in macchina scambiandosi il ruolo di voce narrante in una polifonia un po' prevedibile, più vicina al teatro che alla jam session. Il punto sostanzialmente è questo: bisognerebbe capire quanto sia ormai difficile per certi "vecchi" registi cresciuti in una determinata Hollywood continuare a vivere e lavorare dentro questa Hollywood, che paradossalmente non mette i bastoni tra le ruote ai grandi nomi, ma anzi ne pretende apertamente la maestria riconosciuta, immobilizzandone il talento nel tentativo di venderlo con oggetti filmici costosi che non devono scontentare nessuno. Ora. Negli ultimi film Clint Eastwood – che come Scorsese, Malick, Spielberg e Woody Allen ormai deve confrontarsi con la sempre pericolosa unanimità critica e accademica – ha brillantemente condotto una resistenza teorica e autoriale dietro a progetti solo in apparenza hollywoodiani ma tutt'altro che convenzionali. *Changeling*, *Invictus*, *Hereafter*, *J. Edgar* sono opere straordinariamente personali, preziosissime pro-

prio perché camuffate da una parvenza industriale da cinema di genere (il thriller, lo sport, il fantasy, il film storico). Qui è toccato al *musical graffiti* e ha perso la sua prima battaglia, lasciando intuire un disagio che speriamo sia solo occasionale. Ha però voluto lasciarci un messaggio alla fine del film. A sipario chiuso, Eastwood si prende la sua rivincita nei confronti dell'operazione con dei titoli di coda bellissimi. La rappresentazione assume le fattezze di un ballo alla Busby Berkeley con i passionali cromatismi in technicolor di un Nicholas Ray. In due, tre minuti di Cinema si liberano musica e traiettorie per svelare il meccanismo del set e sospendere il tempo. Un'ebbrezza estatica fuori da tutto. Meravigliosi. Quasi sufficienti a convincerti di non aver visto l'Eastwood meno riuscito di sempre.

Interpreti: Vincent Piazza, John Lloyd Young, Christopher Walken, Steve Schirripa, Francesca Eastwood, Freya Tingley

Distribuzione: Warner Bros.

Durata: 134'

Origine: USA, 2014

Un sublime film minore

di **pietro masciullo**

Sì, è vero: è un Eastwood che ci mette in crisi quest'ultimo. Il fatto, però, è che tutto il cinema americano scorre velocissimo sotto i nostri occhi rapiti da quest'uso filmico costruito con un ritmo e una sapienza artigianale veramente miracolosa



Sì, è vero: è un Eastwood che ci mette in crisi quest'ultimo. Film minore, musical mancato, sguardo un po' stanco, insolitamente bozzettistico. Tutto vero. Scavalchiamo il campo allora: ripartiamo da quella scala che percorre lentamente il vecchio e malato J. Edgar nel finale di uno dei sommi capolavori del decen-

nio, lasciando a noi spettatori l'onere di orientarci nell'abisso di un immaginario perturbante che lui stesso ha ostinatamente creato e infranto. E se concepiamo solo per un attimo *Jersey Boys* come un liminale controcampo a [J. Edgar](#)? Declinando quest'ultima bizzarra regia eastwoodiana come un inno allo Spettacolo

americano popolare partito proprio dalla radicale consapevolezza che quel velo è stato lacerato per sempre? Ogni inquadratura di *Jersey Boys* non cerca la pur minima referenza a una storia vera già filtrata e immaginata da Broadway, intasando il nostro schermo con una miriade di *déjà vu* riconoscibilissimi – dagli anni '50 di Minnelli e Wise, alla fotografia di Sirk e Ray, sino agli sguardi in macchina dei *braviragazzi* di Scorsese – capaci però di sorprenderci proprio in quella consapevolissima rivendicazione di uno sguardo anacronistico e totalmente fuori dal tempo. Pochi suoi film sono stati così intrisi di un amore viscerale e manifesto per il cinema hollywoodiano classico e i suoi generi, ripercorrendo le tracce e le tappe di quell'*american dream* e arrivando all'esplosione del musical (quindi al trionfo dell'universo finzionale, all'imma-

ginario più puro e ideale) solo nei titoli di coda. Trovando (in)fine le uniche coordinate che questo film ha cercato testardamente sin dalla prima inquadratura: quelle del Cinema.

Frankie Valli (voce solista e guida morale dei Four Season) è uno stakanovista del palcoscenico che non ha paura di fare figuracce o di avere giorni storti, perché su "*tre canzoni ne verrà fuori una buona*", in pieno stile Malpaso. La vita è su





quel palco, gioie e dolori sono su quel palco, che ne sapete voi? E la stupenda e lunghissima sequenza a casa del boss del quartiere Chris Walken – piena di piccoli momenti da slapstick classica, con le rivendicazioni dei quattro ex amici schiacciati da un debito enorme con uno strozzino – schiude in pochi frame e in pochi primi piani tutti i fantasmi nascosti nell'animo umano, abissi *j.edgardiani* appena abbozzati e letteralmente stoppati da Valli nel classico *aut aut* western: mi accolgo io il debito, tutto quanto, punto. E lo faccio solo per un dovere morale. Lo spettacolo, dice Clint, nasce in quella stanza, all'incrocio tra una miriade di invisibili traiettorie umane che con la musica e col musical non hanno proprio nulla a che fare.

Torniamo al punto pertanto. È vero: questo film non ha la struggente complessità sentimentale de *I Ponti di Madison County*, non affonda la carne nel dilemma etico dei ragazzi di *Mystic River*, non ci immerge nell'abisso liminale musica/

vita del Bebop di *Bird*, non ci fa sentire lo stesso dolore lancinante per la perdita di una figlia in *Million Dollar Baby* e non ha lontanamente la crudeltà teorica di *Mezzanotte nel giardino del bene e del male*. Non ha la forza di quei film, perché non vuole nemmeno per un frame essere un Capolavoro. Il fatto, però, è che tutto il cinema americano che abbiamo sgranocchiato da bambini insieme a chili di pop corn e pistole giocattolo cariche di sogni, scorre velocissimo sotto i nostri occhi rapiti da questo ufo filmico costruito con un ritmo e una sapienza artigianale veramente miracolosa. E allora la strada e i furtarelli, Frank Sinatra e il Papa, le canzoni improvvisate e l'amicizia virile, i programmi televisivi (spunta persino una puntata di *Rowhide* con un giovane attore che iniziava proprio lì la sua carriera...) e il grande Cinema che verrà (il ragazzo Joe Pesci vestito come il *goodfellas* Tommy...); e poi le mogli e le amanti, gli strozzini e le ville, le cadute e le rinascite. Proprio come il Boorman di *Queen and*

Country lo sguardo senile di Clint fende il tempo e “riporta indietro il cinema” ai suoi innocenti amori dimostrando una straordinaria consapevolezza sull’epoca che stiamo vivendo: *Jersey Boys* ci inchioda alla poltrona di una sala rapiti da una fascinazione fanciulla e primigenia (solo un giovanissimo sguardo ottantenne può riuscire in quest’impresa) e ci chiede sottilmente di spegnere i nostri Smartphone, PC, tablet o iPod per far finta di credere nuovamente a un’immagine così analogicamente costruita. Con la musica in vinile, i set serigrafati e i ceroni pesanti e posticci. In fondo l’abisso di *J. Edgar* e *Bird* è proprio lì, fuori campo, tangibile e pressante, sublimato solo per pochi frame, solo il tempo di un sublime film “minore” che non sa smettere di cantare al Cinema... [Can't Take My Eyes Off of You](#).



Il primo bacio

di sergio sozzo

In mezzo alle trovate comiche che non funzionano o a quelle mostruosamente triviali c'è spazio per un paio di idee che da sole farebbero la fortuna di tanto cinema "sensibile": qui si nasconde il racconto dell'incapacità di essere uomo e padre di un'intera generazione

La prima mezz'ora di *Blended* mostra indubbiamente uno sforzo di impalcatura e dialoghi superiore ai recenti episodi della mega sitcom su Adam Sandler che sono le sue ultime sortite cinematografiche, davvero legate le une alle altre da personaggi ritornanti, situazioni cicliche, la figura del protagonista che si modifica ben poco di titolo in titolo (sul serio verrebbe

da auspicare una caduta dell'illusione di unicità di ognuna di queste opere, unificandole sotto una sigla comune, tipo "*Tutti amano Adam*"...). La sequenza del *blind date* andato malissimo tra Sandler e Drew Barrymore e, subito dopo, il loro secondo incontro fortuito nel drugstore notturno, con tanto di dialogo incentrato su riviste porno e assorbenti per le me-





struazioni, sono due sketch con tempi e battute da manuale, con quella scorrettezza malinconica e amara propria della migliore commedia americana che prende appunti ad ogni film di Sandler: tra i due attori, tenuti a battesimo come coppia proprio da Coraci con *Prima o poi me lo sposo* addirittura nel 1998, si rinnova così quella scintilla tenerissima che rendeva unico il magnifico [50 volte il primo bacio](#).

E le code ad alcune sequenze del film sembrano quasi essere dei *dietro le quinte* improvvisati e complici tra le due star, che si divertono a ingannare puntualmente le aspettative dello spettatore, come nel bacio sempre rimandato o in quel momento, quasi un manifesto di comicità, in cui Sandler urla per far spaventare Drew dopo un istante romanticissimo di ninnananna, senza alcun motivo se non quello, dichiarato, di stemperare la melensaggine della situazione.

Dopo il bell'incipit in patria, *Insieme per forza* si trasforma comunque in un tipico



prodotto *Happy Madison* in trasferta, con lo scenario dell'Africa che fa da sfondo alle scintille romantiche tra le due icone, infarcite però di gag demenziali e delle usuali apparizioni *nonsense* (Terry Crews micidiale, ingestibile): in mezzo alle trovate comiche che non funzionano o a quelle mostruosamente triviali c'è spazio però per un paio di idee, come il balletto sexy goffo e improvvisato della figlia

Hilary durante la partita a basket con il padre, o l'ossessione della sorella Espn per il fantasma invisibile della madre defunta, che da sole farebbero la fortuna di tanto cinema "fragile e sensibile" che dalle parti di Sandler è passato davvero troppe poche volte in tutta la sua carriera (tornano alla mente Brooks e soprattutto Binder più che PTA...).



Quello di Adam è ancora una volta un percorso centrale, fondamentale e lucidissimo, che sotto la comicità da liceali nasconde il ritratto di un'America *blended*, mista, e riflette in maniera magari inconsapevolmente quanto apertamente politica sull'incapacità di essere uomo e padre di un'intera generazione, la nostra, come solo, e ci ripetiamo, il vecchio compare Apatow è in grado di fare oggi: "sei una mamma decisamente brava", dice Sandler a Drew. "Anche tu sei una mamma niente male", gli risponde lei.

Interpreti: Adam Sandler, Drew Barrymore, Wendi McLendon-Covey, Bella Thorne, Joel McHale, Terry Crews, Shaquille O'Neal, Abdoulaye NGom

Distribuzione: Warner Bros. Italia

Durata: 117'

Origine: USA, 2014



Il nuovo mondo

di massimo causo

È forse l'opera più ampia e aperta di Miyazaki, quella che maggiormente si concede a un gioco libero e straripante della fantasia, adattandosi a un piacere della proliferazione delle figure, degli scenari, dei mondi, degli eventi. Torna in sala il capolavoro del maestro giapponese, Orso d'oro al Festival di Berlino



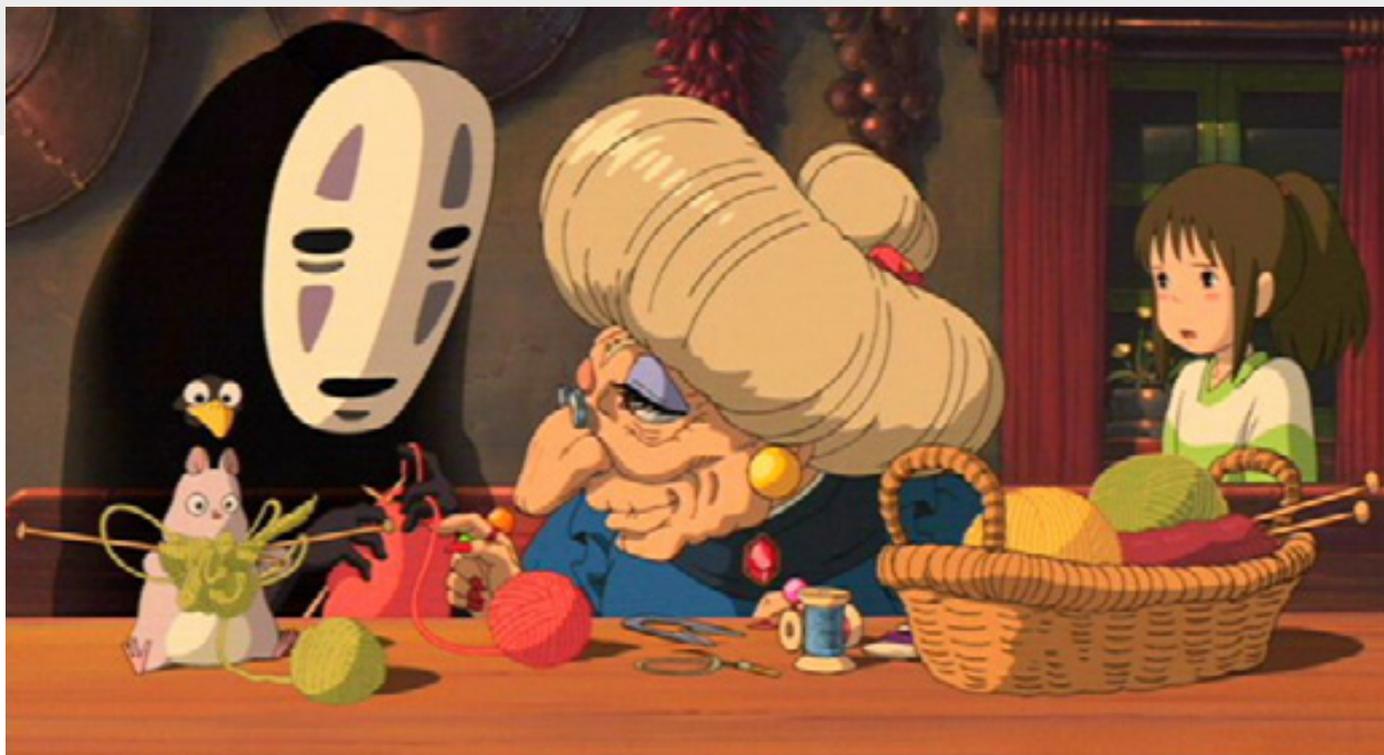
Superato il tunnel davanti al quale la macchina di mamma e papà si è fermata, gli occhi fieri e stupiti della piccola Chihiro si aprono su un mondo florido ma disabitato, una città fantasma della quale – lei ancora non lo sa – la ragazzina è già prigioniera, assieme ai suoi genitori. Non è che l'inizio di *La città incantata* (titolo internazionale: *Spirited Away*). Non è che l'inizio di questo straordinario film

animato (il primo, detto per inciso, che il Maestro giapponese ha girato in digitale), e già ci troviamo pienamente calati nell'universo di Miyazaki. Come *Conan*, *Nausicaa* e la stessa *Mononoke*, anche la piccola Chihiro è una viaggiatrice suo malgrado: sta seguendo i suoi genitori in un'altra città e lungo quel triste tragitto s'è ritrovata d'un tratto, assieme a loro, davanti a quel tunnel e infine in quel pa-

ese apparentemente desolato. Se solo avessero dato ascolto ai suoi disperati consigli di andare via da lì, di non toccare nulla e soprattutto di non ingozzarsi delle inenarrabili leccornie di cui erano imbandite quelle tavole, mamma e papà non si sarebbero trasformati in maiali ed ora non rischierebbero d'essere dati a loro volta in pasto alle creature di quel mondo... Ma ormai il danno è fatto e la povera ragazzina si ritrova praticamente orfana in quello strano paese che, sul far della notte, s'illumina a festa e si popola di incredibili creature: spiriti e divinità dalle forme più strane che, come ben presto la piccola imparerà, si recano in quella città per frequentare la specialissima "casa dei bagni" di Yubaba, una sorta di temuta strega/arpia che governa il posto dispoticamente. Eppure, come tutti i piccoli eroi di Miyazaki, anche Chihiro imparerà ben presto a sopravvivere e tro-

verà la sua (e altrui) salvezza facendo tesoro della propria sensibilità, ovvero della sua capacità di stare "nel" mondo sino ad abitarlo nello spirito, di aderire perfettamente alla natura e all'essenza stessa della realtà "differente" – in certa misura anche "mutante" (traccia importante, questa, nel cinema del Maestro giapponese) – nella quale si trova a vivere. Introdotta ed aiutata, infatti, dal giovane Haku, un enigmatico inserviente che ha l'aria di un piccolo principe, Chihiro im-

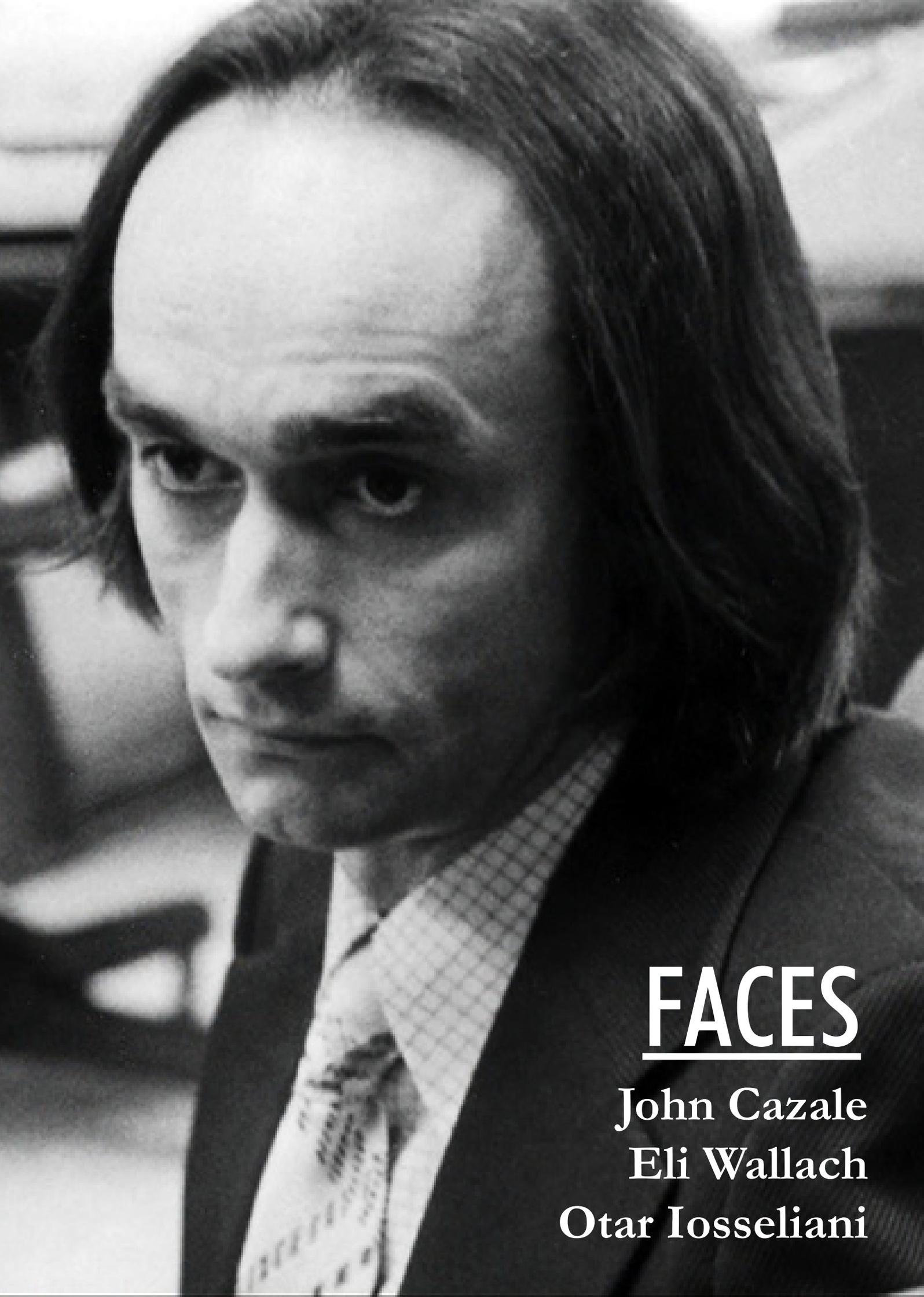




parerà a stare in quel mondo incredibile con quell'umiltà e sincera dedizione, ma anche con quella lucida intelligenza, che è propria di tutti gli eroi di Miyazaki, da sempre destinati a salvare se stessi e il proprio mondo in ragione della loro docile e acuta sensibilità. In due ore e cinque minuti di sfavillante cartoon, infatti, le avventure non mancheranno di coinvolgere e travolgere Chihiro e i suoi compagni, ricche di svolte fantastiche, di sovrapposizioni di universi, di trasformazioni degli stessi protagonisti che, di volta in volta, rivelano nuove identità e nuove storie... In effetti, *La città incantata* è forse l'opera più ampia e aperta di Hayao Miyazaki, quella che maggiormente si concede a un gioco libero e straripante della fanta-

sia, adattandosi a un piacere della proliferazione delle figure, degli scenari, dei mondi, degli eventi, che produce alla visione un autentico piacere estatico. La ricchezza dei caratteri e l'altissima inventiva con cui sono sviluppate le situazioni sono espressione di una poetica che, partendo da una visione del mondo sostanzialmente segnata dall'angoscia della fine di un tempo dell'incanto in cui tra esseri e natura tutto era armonico, giunge a sublimare la tensione negativa in una vitalistica forza dell'immaginazione che è funzione stessa della creazione, del mondo, dunque della realtà. E Hayao Miyazaki ne è parte integrante, vecchio bambino con mani d'artista e testa da Maestro, travestito da manager degli anime marchiati Studio Ghibli, eppure sempre teso a pensare un mondo migliore: non per spirito didascalico, ma per pura, vitalistica necessità creativa.

Distribuzione: Lucky Red
Durata: 122'
Origine: Giappone, 2001



FACES

John Cazale

Eli Wallach

Otar Iosseliani

Coscienza di John Cazale

di carlo valeri

FACES

Prematuramente scomparso nel 1978, Cazale ha segnato gli anni Settanta con soli cinque film. Rimane un fantasma, lo spettro della New Hollywood. Il più grande e sfortunato attore *invisibile* della storia del cinema



Attore versatile, sottrattivo quanto capace di improvvise accelerazioni nervose, John Cazale ha attraversato gli anni Settanta con soli cinque film, cinque capolavori candidati all'Oscar (un record per nessun altro attore!). Quando scomparve prematuramente nel 1978, subito dopo aver recitato già gravemente malato di cancro

ne *Il cacciatore* di Michael Cimino, in pochi probabilmente compresero che con lui se ne andava simbolicamente un'era della storia del cinema. Di scuola teatrale, nacque nel 1935 a Revere nel Massachusetts ma si trasferì giovane a New York per sfruttare il suo talento in piece e programmi TV. Lo scoprì Francis Ford

Coppola, facendolo esordire con [Il Padrino](#) nel 1972. John Cazale è stato la spalla di grandi attori protagonisti (Pacino, Hackman, De Niro), con i quali ha saputo tessere, con la pazienza del comprimario, memorabili porzioni di cinema, pezzi di bravura recitativa leestrasberghiani (il famoso Metodo!) di sublime modernità cinematografica. Provate a rivedere una qualunque delle scene in cui è presente ne *Il Padrino parte I* e [parte II](#): Cazale c'è ma spesso non si vede, le inquadrature troppo lunghe non fanno per lui, non gli servono, è stato uno dei pochissimi attori a essersi messo al servizio del montaggio e del senso "reale" della scena. Se ne sta in fuori campo, sprofondato nella penombra della fotografia caravaggesca di Gordon Willis o come controcampo morale degli assoli shakespeariani di Pacino. Fino a esplodere improvvisamente e appropriarsi dell'inquadratura con la giustezza di chi ha il controllo assoluto della sensibilità dell'atto. Da questo punto di vista la sensazione è che con la sua morte il cinema abbia perduto molto, perché nonostante le comuni basi forma-

tive con i grandi del suo tempo il suo stile di recitazione e più ancora la sua fisionomia erano l'antidoto perfetto ad alcuni esibizionismi firmati Academy Awards





che di lì a pochi anni sarebbero diventati maniera. A conti fatti Cazale è stato più un Duvall che un Pacino (con il quale era peraltro legato da una amicizia profondissima). Se ne [La conversazione](#) interpreta il tecnico assistente di Hackman giocando su sfumature psicologiche sovrappiù (poche scene corali, impeccabili, e un altro piccolo tradimento consumato nei confronti del protagonista), in *Quel pomeriggio di un giorno da cani* di Sidney Lumet è il silenzioso rapinatore complice di Pacino destinato al sacrificio finale. Un'effigie di fedeltà psicopatica e onesta al suo compagno, completamente fuori dai cronometri istrionici e verbali imposti dal film e destinata a soccombere in un finale ancora una volta amaro per il suo personaggio. Ne [Il cacciatore](#) diventa poi quasi il coprotagonista della meravigliosa prima parte americana. Stanley è un grande personaggio, il controaltare un po' vigliacco ma ancora una volta fragile e tipicamente americano (la fabbrica, le donne, la provincia, l'alcool, lo sballo



con gli amici) al patriottismo dei tre marines alla vigilia della loro partenza in Vietnam. "Questo è questo. Non è un'altra cosa" gli grida in faccia un duro De Niro, nella magnifica scena (per chi scrive una delle più belle mai recitate in un film americano) che anticipa la caccia al cervo. La breve carriera di Cazale è però inevitabilmente legata alla saga di Coppola. Fredo è forse uno dei personaggi più tragici della storia del cinema. Fragile, magro, passivo, è lui l'anello debole della famiglia Corleone, l'umano troppo umano che fa saltare il banco degli affetti e della Famiglia per far sprofondare Michael nella dannazione del fratricidio.

Fredo è destinato a sedimentarsi nella memoria storica del cinefilo come fosse un fantasma – tutto [Il Padrino parte III](#) è infatti giocato sulla sua assenza/traccia – un destino tragico che accomuna il personaggio al suo interprete. Perché a oggi Cazale è davvero lo spettro della New Hollywood. Il volto di un decennio, di un modo di fare cinema che improvvisamente dal 1980 in poi ha cambiato registro consentendo ai cronisti di affibbiare (a onor del vero spesso confusamente e in modo improprio) accanto alla parola Hollywood l'aggettivo "reaganiana". Chissà se negli anni Ottanta (e Novanta e Duemila) ci sarebbe stato spazio per un volto così umanamente umile e "italoamericano" come quello di Cazale. Ci manca molto. Ma non capita spesso di immolare un non protagonista sulle vette del Mito. John Cazale ci è riuscito con la semplicità del mestiere.



Eli Wallach

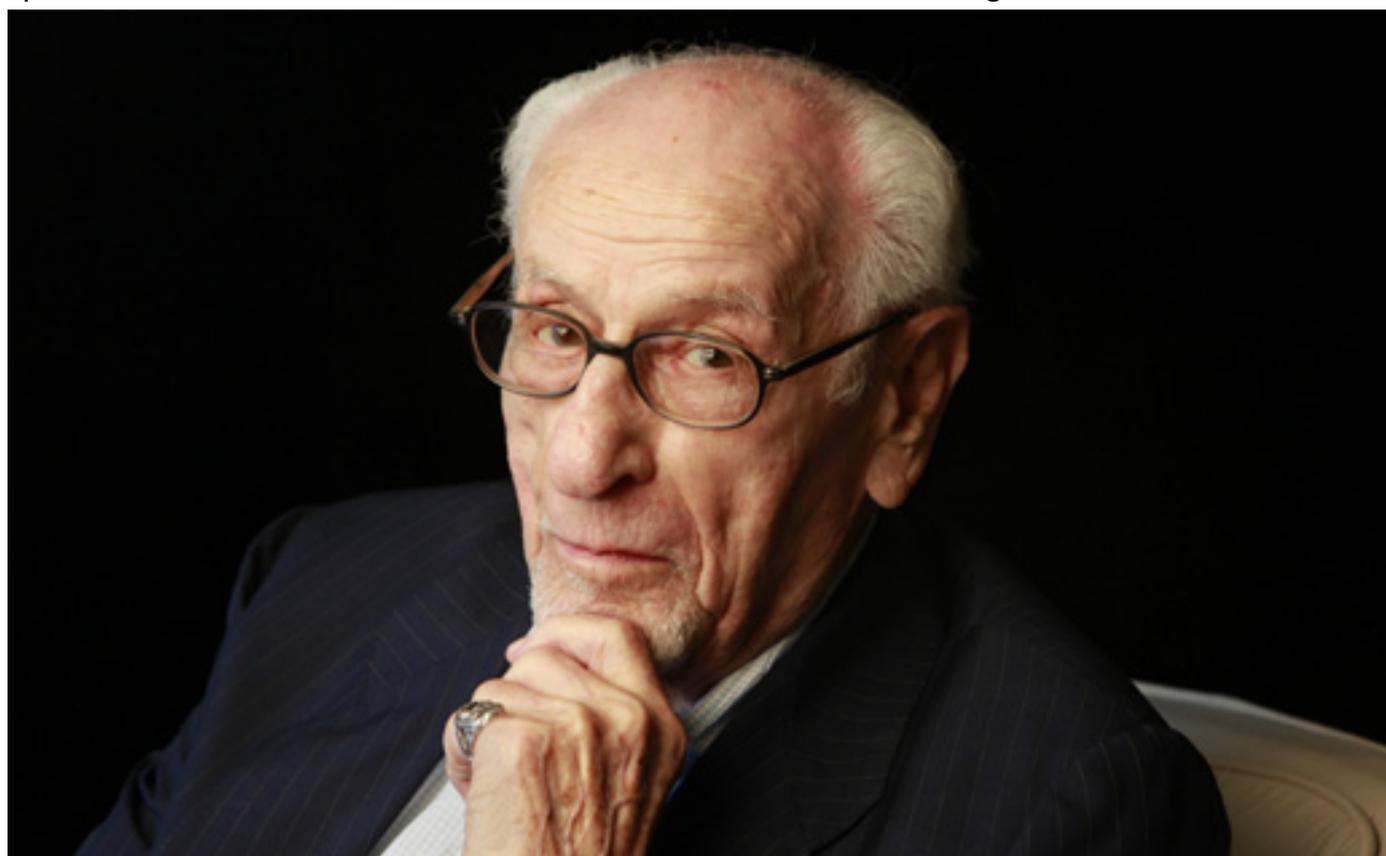
L'ultimo degli Spostati

di **giovanni bogani**

Eli Wallach se ne è andato lo scorso 24 giugno, a novantotto anni, praticamente un secolo. Un secolo nel corso del quale ha attraversato la storia del teatro, del cinema e del mondo. Lasciandoci novanta film e più di un ruolo memorabile

Che vita, quella di Eli Wallach, che se ne è andato lo scorso 24 giugno, a novantotto anni, praticamente un secolo. Un secolo nel corso del quale ha attraversato la storia del teatro, del cinema e del mondo. Lasciandoci novanta film e più di un ruolo memorabile. Tra tutti, quello del "brutto" ne [Il buono, il brutto](#)

[e il cattivo](#). Sergio Leone al suo meglio, lo spaghetti western unto e bisunto, ma saporoso. Che vita. Quella di un bambino nato nel 1915, a Brooklyn, l'altra New York. Quella degli immigrati: italiani, russi. Ed ebrei. Come la famiglia di Eli Wallach, ebrei polacchi che avevano messo su un negozietto di dolciumi, che





era anche la loro casa. Dormivano tutti lì, nel retrobottega. Il ragazzino cresce, cerca di farsi strada: fa i test per l'università a New York, non viene preso. Non demorde. Va in Texas, e si laurea in Storia. Ha come compagno di scuola Walter Cronkite, futuro numero uno del giornalismo mondiale. Torna a New York, fa un master in Pedagogia, gli Stati Uniti entrano in guerra, lui ha ventisei anni: si arruola come sottufficiale medico, viene spedito nelle Hawaii, poi a Casablanca, poi in Francia. Lì mette in scena uno spettacolo per le truppe in cui prende in giro Hitler. Roba pericolosa. E Hitler, è lui a interpretarlo. Finisce la guerra, lui bussa alla porta del più grande laboratorio di talenti del mondo, l'Actors Studio. Viene preso: ha come compagni di scuola Marlon Brando e Montgomery Clift, ma a lui interessa di più una giovane attrice, Anne Jackson. È la donna con cui vivrà tutta la vita. La sposa nel 1948. Un mito: sessantasei anni di matrimonio, tre figli e una pletera di nipoti, tra cui A.O. Scott, il critico del New York Times, il Gian Luigi Rondi americano.

Nel 1951, a Broadway, interpreta *La rosa tatuata*. È un successo enorme: in una delle repliche, tra gli spettatori c'è Elia Kazan. Altro figlio di immigrati, altro new-yorkese "europeo", Kazan lo sceglie per interpretare *Baby Doll*, anch'esso scritto da Tennessee Williams. Eli sarà il mascalzone che seduce la sposina diciannovenne Carroll Baker. La chiesa cattolica condanna il film, "gravemente offensivo alla moralità cristiana", e minaccia di scomunicare gli spettatori. Eli commenta "Io sono ebreo, che c'entro?". Il cinema si accorge di lui. Fioccano i ruoli: nel 1960 è lo spietato bandito messicano dai denti d'oro ne *I magnifici sette* di John Sturges. Ne *La conquista del West*, 1962, è un rapinatore di treni. "Ho interpretato più mascalzoni io di quanti possiate immaginare", commenta, quando nel 2010 riceve l'Oscar alla carriera. All'Actors Studio, una timida e insicura Marilyn Monroe si fida solo di lui. E quando Marilyn interpreta *Gli spostati* di John Huston, che sarà il suo ultimo film, sarà lui a interpretare il suo amante. Nel 1966 è un falsario in *Come rubare un milione di dollari e vivere*

felici, al fianco di Audrey Hepburn e Peter O' Toole, regia di William Wyler. Poi arriva Sergio Leone.

Il dio dello spaghetti western lo sceglie per l'ultimo capitolo della "trilogia del dollaro", *Il buono, il brutto e il cattivo*. Lui è Tuco, bandito messicano senza scrupoli. Durante le riprese in Spagna, la leggenda dice che Wallach finì quasi ucciso, quando un cavallo al galoppo lo trascinò per un bel po', mentre lui aveva le mani legate dietro la schiena. E che in un'altra scena, un treno in corsa lo mancò per pochi centimetri. Wallach si rifiutò di girare un altro ciak, decisione che sicuramente contribuì alla sua longevità. Ma nonostante questo, Wallach l'Italia la ama. Impara l'italiano, corre a Cinecittà per lavorare con Carlo Lizzani – in *Crazy Joe*, 1974 – con Giuseppe Colizzi per *I quattro dell'Ave Maria* insieme a Bud Spencer e Terence Hill, con Duccio Tessari, con Sergio e Bruno Corbucci, e nel *Cristoforo Colombo* di Alberto Lattuada.

Non smetterà mai di recitare: nel 1990 Francis Ford Coppola lo chiama per *Il padrino parte III*. Il suo vecchio amico Clint Eastwood lo chiama nel 2003 per *Mystic River*: Wallach spunta dietro il bancone di un negozio di liquori. Nel 2010 Oliver Stone ne fa un banchiere che profetizza l'Apocalisse in *Wall Street – Il denaro non dorme mai*. Roman Polanski gli dà il ruolo di un misterioso vecchio in *L'uomo nell'ombra*.



Il testo è l'ombra del nostro pensiero

*Incontro con
Otar Iosseliani*

di tonino de pace

Il regista, è stato ospite al Festival di Pesaro. Non ha parlato dei suoi film, ma la lunga, piacevole e involontaria lezione che ha tenuto, ha fatto comprendere il senso del suo cinema e quanto quest'arte essenzialmente libera abbia a che fare con i concetti dell'armonia

Parla con naturalezza del cinema, ma anche di commercio, di arte e di messa in scena, potrebbe parlare per ore, se il rispetto del programma non gli imponesse di fermarsi. Il vecchio maestro georgiano, francese d'adozione, Otar Iosseliani, ospite del 50esimo Pesaro Film Festival è uno degli ultimi rappresentanti di un cinema che rivendica una purezza di intenti e di forme. Non è stato un incontro con domande e risposte, ma una specie di lezione in cui l'ottantenne regista non ha parlato dei propri film, ma di un'idea di cinema complessiva.

"Il cinema è un'arte divertente – ha esordito l'autore – ma a qualcuno ha fatto fare i soldi e, quanto a chi insegna il cinema, voglio solo ricordare il proverbio che dice quelli che sanno facciano e quelli che non sanno fare insegnino. Per me insegnare non è la prima scelta. Ho vissuto nella cul-

la di quest'arte e posso anche raccontarvi della sua tragica caduta, anche se non posso dire che si tratta di un'arte metafisica o filosofica, ma qualcuno ha creato il linguaggio del cinema: Welles, De Sica, Vigo tutte persone che hanno elaborato i concetti di quest'arte. Poi c'è stata quella che io chiamo la caduta del savoir faire, di chi non sa mostrare alcuna inventiva e ciò ha allontanato il cinema dalla grammatica del linguaggio. Un poco alla volta il cinema si è allontanato dalle sue origini ed è diventato commerciale: è comparso il suono, i colori, si è trasformato il formato, è arrivato il 3D, forse tra un poco avremo gli odori...

Ma il cinema è un testo e il testo è l'ombra del nostro pensiero, l'ombra delle cose della vita. Il suono ci ha allontanato dal cinema. Il miglior film di De Sica è Miracolo a Milano. È un film semplice che

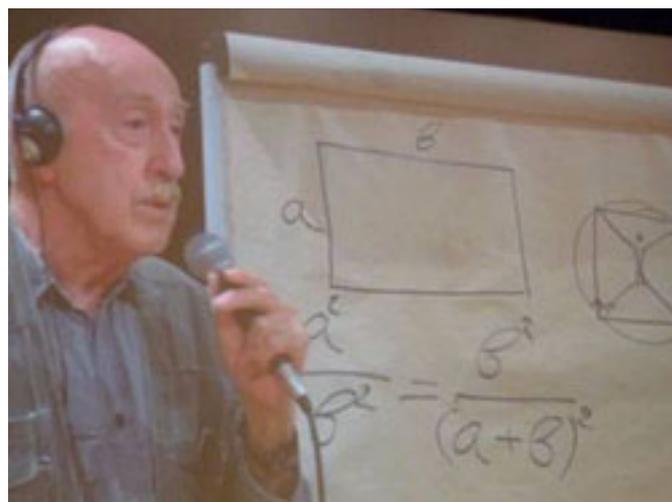


racconta della felicità di vivere su questa terra, ma racconta anche il dolore. È un film pieno di pensiero e di tristezza.

Oggi noi registi siamo obbligati ad essere rapidi, a girare velocemente. Ci sono film che costano decine e decine di milioni di dollari e altri molto più economici, ma io credo che noi registi non possiamo pensare di diventare ricchi con questo mestiere. Tutto questo sembra essere diventata una malattia. Per questa ragione sono a Pesaro che per 50 anni ha difeso il vero cinema e un altro festival che mi piace definire cavalleresco è quello di Locarno.

Il nostro dovere di cineasti sarebbe quello di cambiare il mondo, ma mi accorgo che il mondo non può essere cambiato. E allora non resta che vivere onestamente e credo che le persone che hanno vissuto onestamente siano pochissime e forse si possono contare sulla punta delle dita di due mani, forse Garibaldi è stata una persona onesta che rispetto molto. Così è difficile fare cinema ed è per questo che i giovani si allontanano".

Dopo questa lunga introduzione losse-



liani parla del proprio metodo di lavoro, del decoupage che gli permette di disegnare le scene e di accorciare i tempi di lavorazione del film. Sui fogli che si è fatto portare disegna gli esempi e dimostra come il cinema sia una vera e propria costruzione in rapporto con lo spazio e con il tempo e viva dentro precise coordinate, quasi come un'espressione matematica. Da una parte le scene, e dall'altra la macchina da presa con i movimenti che dovrà compiere.

"Questo metodo – aggiunge il regista – mi ha permesso di saltare anche i control-

li delle commissioni di censura. Quando arrivavano pensavano che ancora dovesse girare il film e invece a volte era quasi finito proprio perché questo metodo, molto meticoloso e preparatorio, mi aveva permesso di girare velocemente. Così la censura non capiva cosa stessi realizzando!”.

losseliani ha una laurea in matematica e un'altra in composizione musicale e fa riferimento spesso e volentieri a queste due discipline per spiegare la matematica del cinema. Disegna uno schermo e scrive la formula della proporzione “classica” che determina l'armonia di quel formato. Ma l'arrivo della colonna sonora ha eliminato una porzione dello schermo e lui, sul foglio, ne cancella una parte, dimostrando come si sia rotta anche l'armonia delle proporzioni originarie.

“Tutto questo – aggiunge losseliani – ha

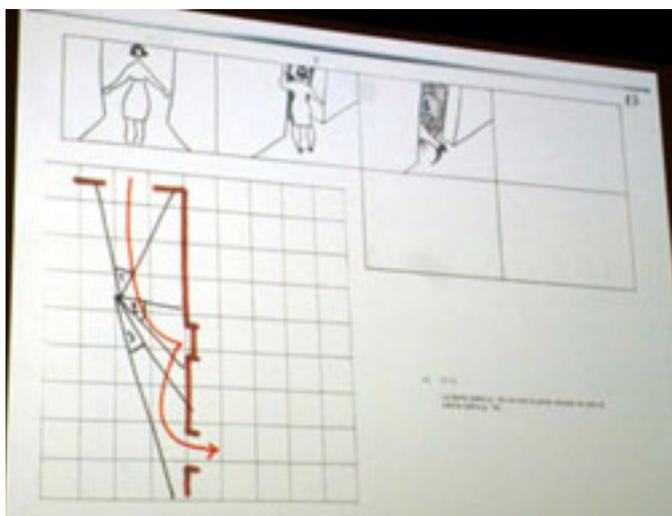
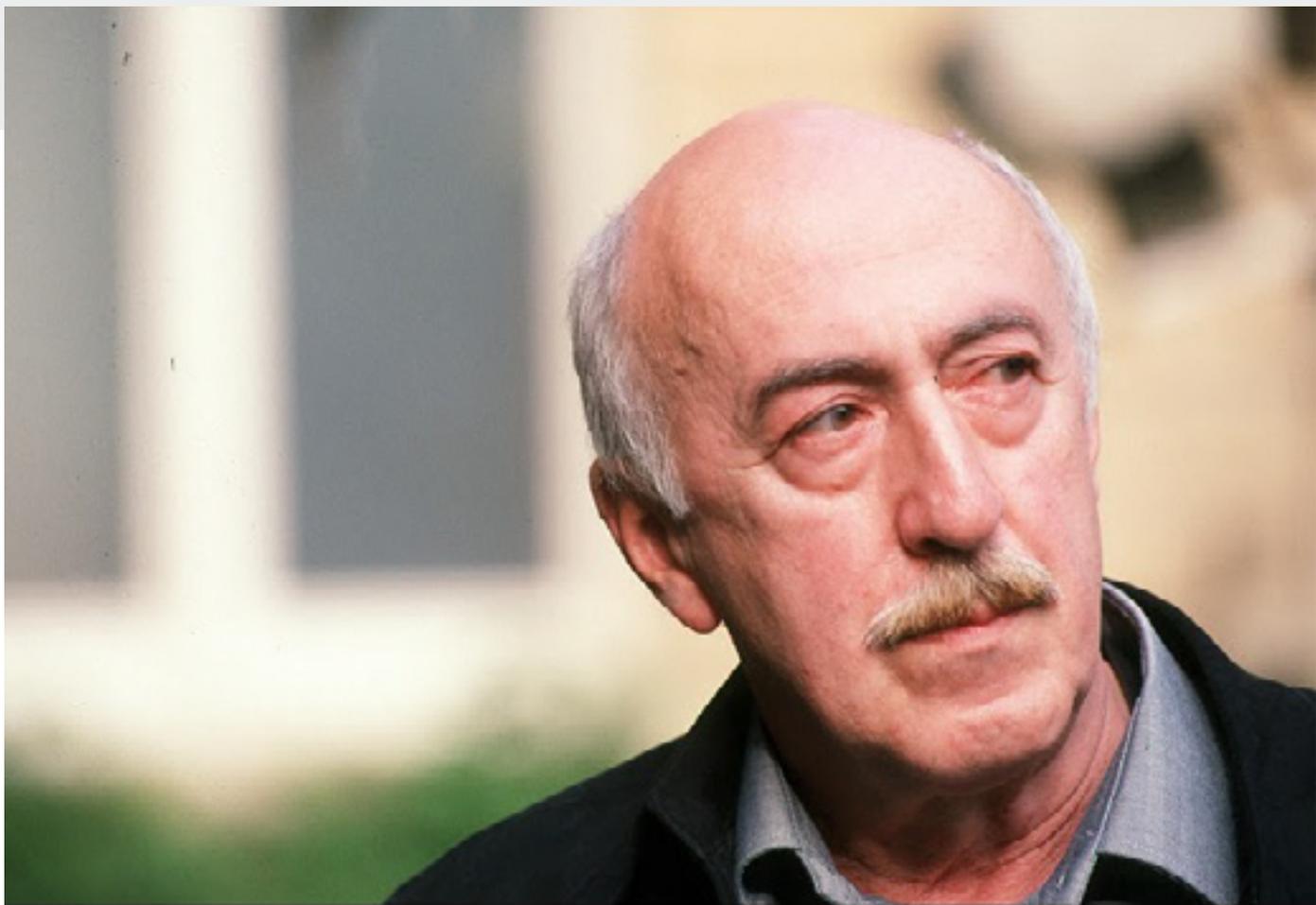
reso il cinema più statico. Gli attori non dovevano solo esprimersi con la gestualità e la mimica, ma hanno dovuto imparare a parlare e a recitare. Insomma troppe cose da fare e quindi minore fluidità nell'azione.

Il cinema si è riempito di regole che hanno ridotto le possibilità espressive, per esempio quella del divieto di scavalco è stata catastrofica: il cinema parlante dove non succede niente! E poi sotto la musica!”.

losseliani è entrato quindi nel merito dei dialoghi nel film, del doppiaggio e della sottotitolatura.

“La parola è bugia perché non può veramente tradurre il pensiero. Il cinema è verità perché permetteva di mettere in scena la verità attraverso tutte le sue possibilità: lo sguardo, i movimenti... In Italia c'è l'uso del doppiaggio, anch'io ho utilizzato que-





sto sistema perché mi permette maggiore libertà nei dialoghi. Se un dialogo non mi piace lo posso cambiare. Ma è vero che il doppiaggio tradisce l'originale. Ma anche i sottotitoli finiscono con il distrarre lo spettatore dall'immagine. I commercianti e gli americani hanno costretto noi registi a nuove regole anche sui formati di proiezione. Non si rendono conto che non sempre è possibile proiettare in tutti i formati e che i cinema di provincia non hanno questa possibilità. Il formato ame-

ricano è diventato quello imperante e se si gira in un altro formato si rischia che la proiezione faccia rimanere fuori alcuni particolari. In un mio film ricordavo di avere inquadrato il personaggio e le sue pantofole che erano un dettaglio importante per la scena e quando ho visto il film le pantofole non c'erano più, erano troppo in basso nello schermo. Poi c'è il problema del tempo della proiezione. Il cinema è stato fatto per essere proiettato a 24 fotogrammi al secondo. In televisione si manda in onda a 25 fotogrammi al secondo e questa è diventata la regola. Mi è capitato di dovere incontrare il pubblico alla fine della proiezione di un mio film. Avevo fatto i conti, ma senza tenere conto di questo particolare. Quando sono rientrato in sala il film era finito da sette minuti! Era andato più veloce di quanto avessi previsto. Questo purtroppo modifica anche la musica che perde un tono. Il tempo è stato mangiato con questa proiezione a 25 fotogrammi al secondo".

CINEMA UNI

Una nuova idea di Università

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



GLI OPEN DAY

mercoledì 29 gennaio	dalle 15.30 alle 16.30
venerdì 21 febbraio	dalle 19.00 alle 20.00
sabato 29 marzo	dalle 11.00 alle 12.00

Luci di morte

di federico chiacchiari

Forse dovremmo tutti fare un viaggio nello spazio, almeno una volta. E osservare, dalla “giusta distanza”, quello che avviene sulla Terra. Probabilmente la scelta di un punto di vista diverso cambia la percezione stessa delle cose, della vita come, purtroppo, della morte



Questo tweet, dell'astronauta tedesco Alexander Gerst, ha davvero “fatto il giro del mondo”. In poche ore ha avuto oltre 38mila retweet, e un numero incalcolabile di visualizzazioni, anche sui principali giornali di tutto il mondo.

È una semplice foto, tra le tante che l'equipaggio della stazione ISS ci manda dallo spazio attraverso quel fenomeno-

le veicolo di comunicazione che è Twitter. Ne abbiamo viste anche in passato, di queste foto “dal cielo”, [immagini di luce e di buio](#), immagini di diverse civiltà. Ogni volta che abbiamo visto queste immagini, avevamo una sorta di “lettura automatica” ricorrente: la luce è la vita e la civiltà (elettrica), il buio è la morte, comunque l'oscurità del passato, vigente

solo in territori inesplorati o sotto crudeli e anacronistiche dittature.

Ma nell'immagine che Alexander Gerst ci ha inviato, *"La mia foto più triste"*, questa dicotomia luce/vita buio/morte, ci appare improvvisamente rovesciata. Le luci sono le esplosioni e i razzi che sorvolano Gaza e Israele. *Le luci sono portatrici di morte.*

Ecco che un'immagine si pone come "nuovo sguardo" possibile, rilanciandoci negli occhi la tragedia enorme in atto. "we can actually see explosions and rockets flying over [#Gaza](#) & [#Israel](#)", scrive nel tweet: Noi possiamo vedere la guerra, ORA, sotto forma di luce.

Non mi permetto di scrivere con un punto di vista personale sul conflitto che da tanti troppi anni insanguina quei territori. A volte leggo dei titoli sui giornali e mi chiedo se sono gli stessi che leggevo da ragazzo degli anni settanta... La questione è talmente complessa ed evidentemente "senza soluzione" che qualsiasi

riflessione mi appare scoraggiante e superflua. Bombe "intelligenti", "civili come scudi umani", "danni collaterali", accuse reciproche di commettere atti illegittimi, come se la guerra potesse essere mai definita "legittima". Certo come scrivono alcuni è una guerra "asimmetrica", perché combattuta da due realtà che hanno potenza economica e tecnologica lontanissima. Come scrivono Nicola Perugini e Neve Gordon su Al Jazeera (tradotta da Internazionale 1061), *"gli abitanti della striscia di Gaza sono bombardati da aerei all'avanguardia e da droni, ma non hanno rifugi dove scappare e non possono lasciare il paese. Gli abitanti di Israele, invece, sono bombardati con razzi artigianali, molti dei quali sono intercettati dal sistema di difesa Iron Dome. La maggior parte della popolazione israeliana può nascondersi nei rifugi o spostarsi in zone che sono fuori dalla portata dei razzi"*.

Questo però non vuol dire che il crimi-





ne di lanciare dei razzi sulla popolazione israeliana sia "meno grave" di quello di lanciarli sulla popolazione di Gaza, solo perché i primi hanno un sistema di difesa e gli altri no. Un crimine è un crimine, anche se non riesce fino in fondo. Sullo stesso settimanale [Giovanni De Mauro pubblica un agghiacciante elenco](#) dei 132 palestinesi sotto i 18 anni uccisi tra l'8 e il 21 luglio 2014, a Gaza. Terribile. Al 22 luglio i morti sono 635 tra i palestinesi e 29 tra gli israeliani. Forse anche quei 29 meriterebbero di essere citati. Forse dovremmo citarli tutti, con nome e cognome, e riempire i nostri giornali solo ed esclusivamente dei loro nomi, magari anche dello loro facce, delle loro storie. Forse solo restituendo a questi numeri una qualsivoglia "fisicità", qualcosa che letteralmente "occupi spazio" potremmo essere meno distratti e comprendere l'atrocità di questa guerra (come pure di quella, dimenticata, che si combatte in Siria).

Uomini e scimmie

Beh, bisogna ammettere che è quasi impossibile non pensare a Gaza, e a questa guerra infinita, vedendo *Apes Revolution*, l'ultimo capitolo della nuova serie sequel del *Pianeta delle Scimmie*. Per quanto i

due protagonisti, Cesare (Andy Serkis) e Malcolm (Jason Clarke) si impegnino a forzare la "naturale" bellicosità di uomini e scimmie (sopravvissuti a un terribile virus che ha sterminato la vita sul pianeta Terra, che – anche qui – viene mostrata come una "visione dallo spazio", con le luci del pianeta che si spengono con il diffondersi della morte...), per quanto cerchino di fornire atti di fiducia, di amore, c'è sempre nell'ombra qualcuno che invece sembra preferire la "magnifica semplicità" della guerra come "risoluzione di conflitti".

Il film diretto da Matt Reeves, sembra partire da presupposti "spielberghiani", e il modello di riferimento del film, per gran tratti, è assai più *E.T.* che non il vecchio ciclo delle scimmie di fine anni sessanta. Ma al contrario delle storie del cineasta di Cincinnati, il film non sembra molto ottimista sulle possibilità del cuore e della ragione di prevalere sull'irrazionalità della Storia. E se per un momento possiamo immaginare la "fine del conflitto", resta quell'inquietante finale – perdonatemi lo spoiler – sugli occhi di Cesare, che non sembrano affatto quelli della "pace a tutti i costi". Come se anche la scimmia intelligente e dotata di compassione, possa essere attratta dal "lato oscuro della forza"...

a cura di **Davide Di Giorgio**

MARIO BAVA

IL ROSSO SEGNO DELL'ILLUSIONE

SENTI
IERI
SEI
OGGI

goware

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



N.11
febbraio/marzo 14



N.12
aprile/maggio 14

Apocalittici perplessi

Estinti, zombi e redivivi, ogni mattina fanno ancora però colazione con cafézinho e pane imburrito; una consuetudine come il pao de queijo, panini al formaggio con farina di tapioca, latte, uova, olio di girasole, parmigiano e gruviera. Esiste una teoria secondo la quale se qualcuno scoprisse esattamente il motivo di essere dell'universo e perché esso sia qui, quello istantaneamente scomparirebbe e sarebbe sostituito da qualcosa di ancora più bizzarro e inspiegabile. Esiste poi un'altra teoria secondo la quale tutto questo è già accaduto. WELCOME...

thief

