



n.16

1/2015

SENTIERI  
DELL'AVANGUARDIA

magazine

# Blackhat

*La visione di  
Michael Mann*



ANG FILM E ASMARA FILMS  
PRESENTANO



# C L O R O

Un film di LAMBERTO SANFELICE



CON SARA SERRAIOTTO

IVAN FRANEK GIORGIO COLANGELI ANATOL SASSI ANDREA VERGONI PINA BELLANO E CON LA PARTECIPAZIONE DI PIERA DEGLI ESPOSTI  
UNA PRODUZIONE ANG FILM E ASMARA FILMS CON IL SOSTEGNO DI MIBACT - DIREZIONE GENERALE CINEMA IN ASSOCIAZIONE CON BANCA DEL FUCINO  
IN COLLABORAZIONE CON RAI CINEMA CON IL SOSTEGNO DI REGIONE LAZIO - FONDO REGIONALE PER IL CINEMA E L'AUDIOVISIVO  
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA MICHELE PARADISI MONTAGGIO ANDREA MAGUOLO OPERATORE GUIDO MICHELOTTI SCENOGRAFIA DANIELE FRABETTI CASTING CHIARA AGNELLO  
COSTUMI FRANCESCA DI GIULIANO FONICO DI PRESA DIRETTA ANGELO BONANNI MONTAGGIO DEL SUONO STEFANO GROSSO MARZIA CORDÒ AIUTO REGIA FRANCESCA COTICONI  
SCRITTO DA LAMBERTO SANFELICE ELISA AMORUSO PRODOTTO DA DAMIANO TICCONI GINEVRA ELKANN DIRETTO DA LAMBERTO SANFELICE



Banca del Fucino



REGIONE LAZIO



MINISTERO  
DEI BENI CULTURALI  
E ATTIVITÀ

mymovies.it

GOOD FILMS

[www.facebook.com/clorofilm](http://www.facebook.com/clorofilm)



9

61

## EDITORIALE

5 Per un cinema illegale

## CUORE SELVAGGIO BLACKHAT

Parli come se fossi ancora in prigione

13 Corpi e codici nell'era della nuova visione

16 Entropia

21 Michael Mann. Di gran carriera

34 Time Is On My Side

38 Spettri del Sé e corpi dell'Altro

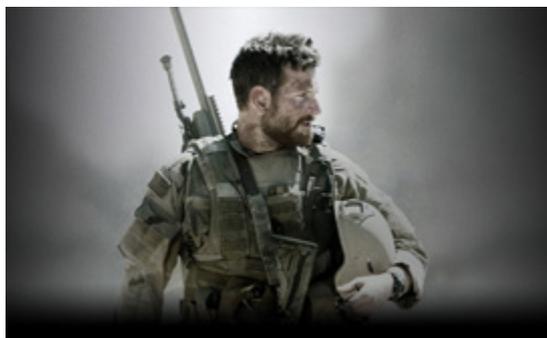
43 La galassia della visione

49 Il cinema fluttua nell'aria

## BERLINALE 65

Gli architetti sono qua...

67 Sotto le nuvole elettriche



77

## AMERICAN SNIPER

Punti di vista

80 Cielo di piombo

83 War Zone

86 Inferno sonoro

89 Argonautiche

93 Quando un uomo con il fucile incontra un uomo con la pistola giocattolo



97

## ULTIMI BAGLIORI

The Interview

100 Whiplash

103 Vizio di forma

106 Biagio

109 Timbuktu

## FACES

113 Michael Keaton. Una seducente canaglia

117 Emmanuel Lubezki. Il movimento è luce



121

## FUORICAMPO

Con la coda (di Topolino) tra le gambe.  
Già non siamo più Charlie?



# Per un cinema illegale

di carlo valeri

## Sentieri selvaggi magazine

n.16 gennaio/febbraio 2015

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

Giacomo Calzoni, Massimo Causo,  
Davide Di Giorgio, Emanuele Di  
Porto, Daniele Dottorini, Francesco  
Maggi, Sara Orazi, Guglielmo  
Siniscalchi

### Progetto Grafico

Giorgio Ascenzi

### Redazione

Via Carlo Botta 19, 00184 Roma.

Tel. +39 06.96049768

Mail redazione e amministrazione

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

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

Supplemento a

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

Registrazione del tribunale di Roma

n.110/98 del 20/03/1998

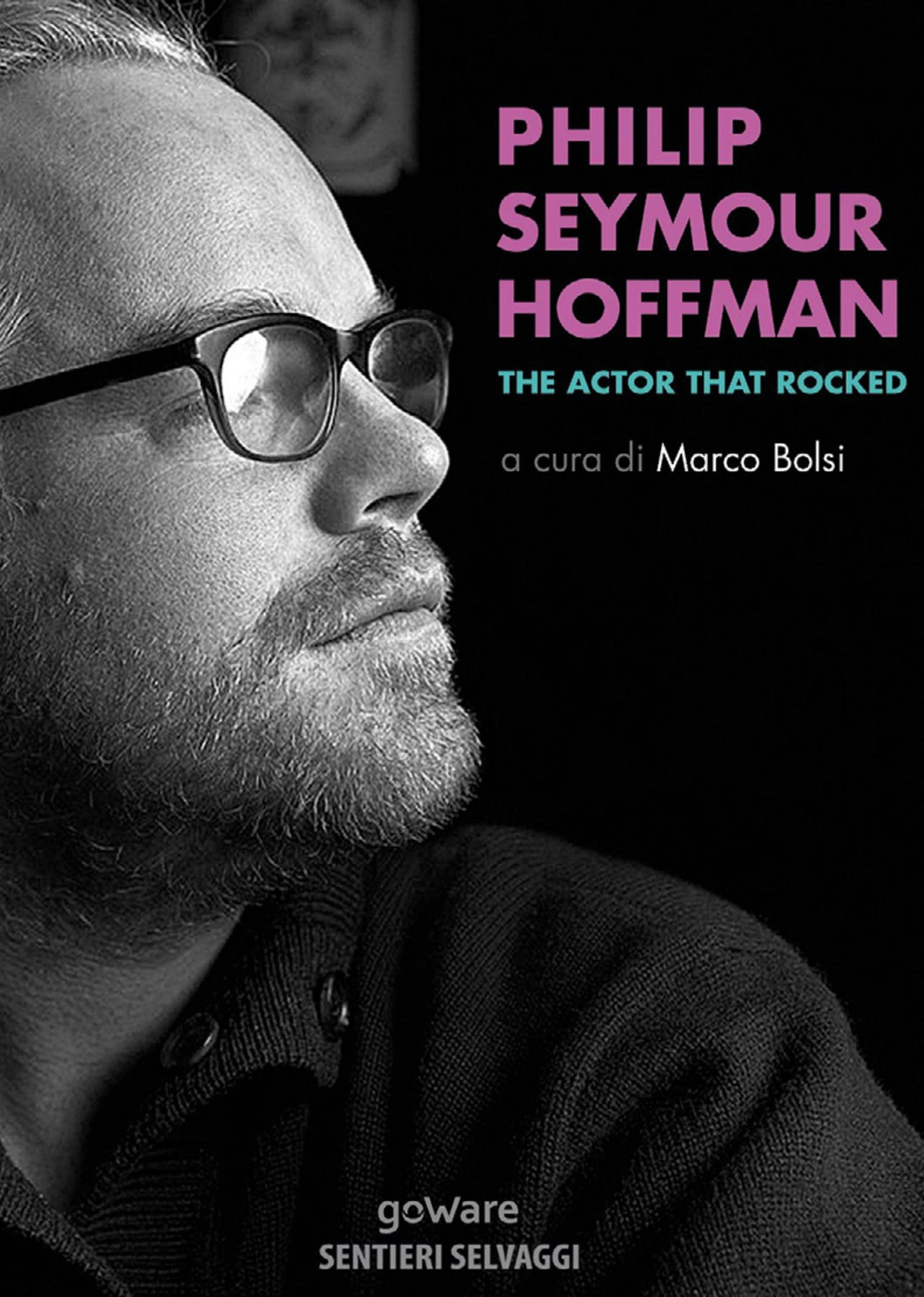
(edizione cartacea)

n.317/05 del 12/08/2005

(edizione on-line)

Hic et nunc. In quest'ultimo ventennio nessun cineasta come Michael Mann ci ha dato la sensazione di esserci. Di vivere nel presente-futuro. *Blackhat* è stato un'illuminazione annunciata, l'allucinazione che aspettavamo da sei anni. Tanto tempo è passato da quel *Nemico pubblico* a cui dedicammo sulle pagine del sito [uno speciale importantissimo](#) per noi, "selvaggi" della seconda generazione. Del resto in pieno 2015 possiamo dirlo: Michael Mann è il "nostro" regista. Quello che forse più di ogni altro è riuscito a racchiudere le (im)possibili ossessioni che ci accompagnano: il classicismo e la modernità, il corpo e l'immagine, l'anima e il pensiero, le mutazioni delle idee, della grana, dei film e del modo di vederli. Difficile quantificare quanto tempo soggettivo sia effettivamente trascorso tra *Collateral*, *Miami Vice*, *Nemico pubblico*, *Blackhat*... capire se e quanto siamo cambiati in questa porzione breve-lunga in cui abbiamo preso le misure al digitale, abituandoci a una simultaneità che ha modificato il nostro modo di guardare, amare, scrivere. "Il cinema di Mann continua ad annullare sempre di più le distanze tra il tempo e lo spazio. Non c'è più un prima e un dopo, c'è sempre il *durante*. Tutto è incessantemente girato al tempo presente" scrivevamo appunto sei anni fa nel celebrare l'opera di un autore costantemente in movimento lungo orizzonti che solo il suo cinema e i suoi personaggi erano in grado di vedere. Per questo motivo amare e pensare ciclicamente alla sua filmografia è stato facile e allo stesso tempo rigenerante. Ci ha fatto traghettare verso un domani che film dopo film vedevamo sempre più vicino e sempre più mutevole. Vedere e ri-vedere anche solo frammenti di Michael Mann ci ha fatto rimanere in salute, ci ha allenato per quando sarebbe arrivato il momento giusto, il punto limite, per quan-





**PHILIP  
SEYMOUR  
HOFFMAN**

**THE ACTOR THAT ROCKED**

a cura di Marco Bolsi

goWare  
**SENTIERI SELVAGGI**



# Blackhat

*La visione di  
Michael Mann*

# Parli come se fossi ancora in prigione

di sergio sozzo

*Immersione in un immaginario-torrent, visione sovversiva della nostra contemporaneità. Versione al contrario di Tron, in cui le strutture su cui si fondano i processi digitali sono esondate nella nostra dimensione. Si dovrebbe viaggiare in modalità stealth, per guadagnare la salvezza, ma non si può scappare dal peso dei numeri*

**A volte mi sveglio la mattina e non so chi sono,  
dove sono, in quale Paese...e tu dici di conoscermi?  
Sdksdk**

## L'incantatore di serpenti

Ci sono i cadaveri lasciati sul campo, dopo una delle sparatorie più letali di tutto il cinema di Michael Mann, e l'obiettivo della mdp si abbassa a notare che, al contrario dei corpi dei contendenti ormai esanimi mentre le barelle ne raccolgono le spoglie, lo smartphone di uno di loro è sopravvissuto, incolume, e ancora il suo display è illuminato dalla schermata del GPS che va tracciando la fuga del nostro Hathaway. La tecnologia dura più degli uomini, e va avanti di per sé, lontana dai concetti di vita e di morte che segnano i nostri destini. L'idea di *Blackhat*, in qualche modo la questione fondante della poetica di Mann, è quella che ci sia una prigione dalle sbarre invisibili tutto intorno a noi, diremmo *wireless*, costruita nell'aria stessa che ci circonda, e invalicabile: la tecnologia è il mezzo unico per

visualizzare la gabbia, renderla fluorescente, ma solo alcune persone riescono a vedere le connessioni, i collegamenti, i link che formano le pareti a scacchi della cella. Spesso, questi sono gli eroi dei suoi film (*Snake Charmer* è la canzone di Eagle Eye Williamson che Hemsworth sta ascoltando in cuffia nel momento della sua entrata in scena). Uno di questi chiavroggianti della rete è Hathaway, il quale istintivamente sceglierà il nickname Ghostman chattando con il nemico, che invece conosceremo sempre e solo come Sdksdk, anche quando tardivamente il film ne svelerà il volto. È facile allora rendersi conto istantaneamente di come Mann abbia deciso di depurare il proprio film da qualunque appiglio che potesse fare da paletto alla rarefazione assoluta dello sguardo e dell'immagine: ancor più dell'evanescente, spettrale Arcangel de Jesus Montoya di *Miami Vice*, la sfida



tra il protagonista di *Blackhat* e questo attentatore senza storia nega in maniera totale la dicotomia Hanna/McCauley, o Dillinger/Purvis. Che cosa resta? Bella domanda, quando anche il momento di suspense romantico dell'eroe che scruta le onde del mare o i grattacieli intermittenti della metropoli di notte, viene sostituito dal sogno di una fuga davanti alla spianata di cemento, deserta e per nulla evocativa, di un aeroporto. È lì che l'eterea Lien tocca per la prima volta Hathaway, e resta già poco da dirsi, le decisioni vengono prese in fretta, il ritmo di un paio di battute (il chiarimento in elicottero tra Wang e Hemsworth è un istante vertiginoso), dialoghi secchi e risoluti. Il tempo del suo film, Mann lo perde altrove.

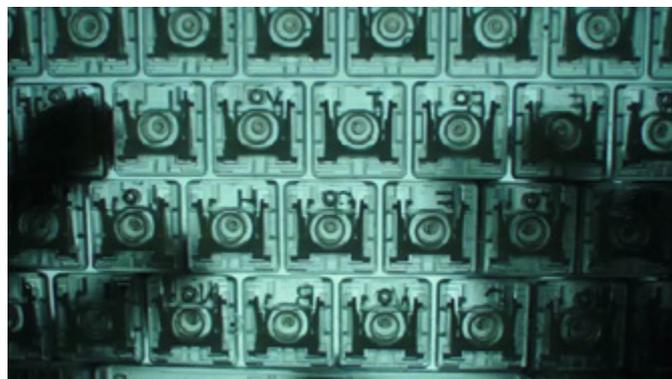
## Enter

Da questo punto di vista l'incipit "astratto" di *Blackhat* è emblematico: come se fossimo in un universo alla *Tron*, Mann ci mostra i ponti di luce che dall'alto dei cieli formano la griglia che ci intrappola, per poi darcene una dimostrazione



pratica – come le cascate di dati luminosi si trasferiscono attraverso tunnel e corridoi tra i cavi e i computer, così Hathaway di peso viene sbattuto per terra e trasportato in orizzontale dai secondini

attraverso le stanze del carcere in cui è recluso. “Enter”, preme in continuazione il dito del letale antagonista sconosciuto. Per questo è così fondamentale il set ritornante della centrale nucleare, vista davvero come un enorme case per pc a cui si rompe la ventola, e che sprigiona radiazioni – ancora una volta, invisibili e sparse nell’aria, come le informazioni digitali. L’unica azione possibile è quella di alzare il coperchio e infilarsi tra le macchine impolverate, come succede per recuperare la scheda di memoria del reattore (tra le quattro-cinque sequenze più avanguardiste mai girate dall'autore), e come Hathaway e Lien fanno trovando poi una botola tra le montagne di Jakarta. Enter. In questo universo dunque maledettamente compresso, questo cinema va necessariamente *scompattato*, e infatti



la vicenda dell’hacker Chris Hemsworth segue proprio la traiettoria del software craccato, l’unica maniera per sbloccarlo è inevitabilmente illegale, clandestina, fuorilegge.

## Ghostman

Al fardello sulla coscienza di aver creato il codice utilizzato poi dal cybermalvagio senza volto come punto di partenza per i suoi attentati informatici (dunque, in qualche modo Hathaway va combattendo contro la sua stessa infallibile abilità di hacker...), l’eroe deve aggiungere quello di aver violato l’intoccabile database di Stato, Black Widow, per cui la sua redenzione è definitivamente negata, la punizione è essere rispediti nuovamente dall’altra parte del confine, a scappare da fuggitivo. Il punto è che si dovrebbe viaggiare in modalità *stealth*, per guadagnare la salvezza, ma non siamo riusciti ancora a rendere il nostro formato così leggero, e non si può scappare dal peso dei numeri, davvero i reali protagonisti di *Blackhat* (“qui non parliamo più soltanto di 0 e 1!”, urlerà Hathaway faccia a faccia con la sua nemesi). Zoomando





dentro un numero parte la prima giostra di byte laser nell'intro, ed è davanti allo sportello di un bancomat che la vicenda del film si chiude (in mezzo, quelle due cifre pronunciate una volta sola ma pesanti più di tutte, "9/11", e poi quel grattacielo sfocato negli occhi di Viola Davis...). Eliminare le protezioni, bypassare le autorizzazioni, infiltrarsi sotto copertura come tutto il cinema di Michael Mann: e se funzionasse?

## Il giorno del silenzio

Da quando Hathaway sussurra nella metro a Lien *"dobbiamo pensare a sopravvivere"*, e lei è in lacrime con la testa tra le mani dell'uomo, il film passa alla navigazione in incognito, ed è una delle vette di tutta la produzione del nostro autore: i due si diranno un'altra decina di parole in tutto, impegnati per una breve sezione in una sorta di versione essiccata di un *hoax movie*. E poi, la parata balinese del Nyepi, il "giorno del silenzio": è qui che Mann chiarisce definitivamente il senso di questa immersione in un immagina-

rio-torrent, visione sovversiva della nostra contemporaneità. Siamo di nuovo in una versione al contrario di *Tron*, in cui le strutture su cui si fondano i processi digitali (e che Mann mostra come abbiamo detto nell'incipit in *computer art*) sono esondate nella nostra dimensione. Nella massa dei *peers* che segue silente e ordinata la stessa direzione come un torrente, ignara e disinteressata alla battaglia in corso, spuntano i *seeders* che mantengono il segreto e lo posseggono. Le distanze finalmente si annullano (*"vedo se riesco ad essergli il più vicino possibile, il più veloce possibile"*), a ferire e penetrare non sono più le pendrive USB ma i coltelli. Il cinema, la vita, l'amore, la morte, come accesso remoto.

**Interpreti:** Chris Hemsworth, Tang Wei, Viola Davis, Lehoom Wang, Holt McCallany, Ritchie Coster, Yorick van Wageningen, John Ortiz

**Distribuzione:** Universal Pictures

**Durata:** 133'

**Origine:** USA, 2015

# Corpi e codici

## *nell'era della nuova visione*

di federico chiacchiarì

Blackhat è un film confine, una mappatura sui confini del visibile, che ci scaraventa nel mondo 010001000101, dove, forse, quello che vediamo è, definitivamente, quello che “siamo diventati”



Ci sono diversi motivi per cui *Blackhat* è un film “confine”, punto di non ritorno del cinema di questi anni. Molti li ha tracciati, con meravigliosa intuizione (immaginario-torrent...), Sergio Sozzo nella sua recensione al film, che è già una mappa per orientarsi su “dove stiamo andando”.

Ma proprio in questa mappatura sui confini del visibile, sugli incroci ormai inevitabili tra Corpi e Codici, stanno le indicazioni indispensabili per “liberarci dell’arte cinematografica” (quel “Vizio di forma” presente ossessivamente in tutte le opere che oggi affasciano gli sguardi mainstream, da *Birdman* a *Whiplash*, esempi perfetti di cinema che lavora “sul controllo delle forme estetiche” come se fossimo ancora nel XIX secolo della “Società di massa”...) e, finalmente, scaraventarci nel mondo 010001000101, dove, forse, quello che vediamo è, definitivamente, quello che “siamo diventati”.

Siamo in una gabbia invisibile (scrive ancora il *prodige* Sozzo), fatta di reti e onde e radiazioni che sono tutte intorno a noi, e solo pochi sanno vederle. Ancora, ricordate?, torna il precursore John Carpenter con il suo *Essi vivono*, dove bisognava indossare degli occhiali alla *Blues Brothers* per scavalcare il "muro di illusione" su cui è costruita la società moderna. Ecco, oggi non ci sta più un dentro e un fuori, o meglio l'essere umano è diventato un continuo viaggio di andata e ritorno tra l'essere analogico e l'essere digitale. Siamo corpi e "siamo" codici. Ogni nostra azione quotidiana, dalle operazioni bancarie, una visita medica, fino ai cuoricini su whatsapp, passa attraverso il filtro del codice. Non solo il lavoro, l'economia, lo spettacolo, ma l'intera esperienza emozionale e sentimentale passa ogni giorno dentro le "gabbie" dei codici binari, e quella magnifica e prolungata sequenza iniziale di *Blackhat*, che prova a "visualizzare l'invisualizzabile" (come diavolo è fatto, visivamente, un bit?), è solo un ponte, un link visivo che cerca di dare materia alla smaterializzazione dell'essere.

Ma oggi il bit non è più solo un processo per entrare in banche dati e ripulire conti correnti (anche se Mann non sa resistere all'autocitazione di *Heat*, cercando di spostare l'attenzione sulla fisicità delle pistole in una sequenza letteralmente





esplosiva), ma entra direttamente nelle mille attività possibili della vita quotidiana delle persone, dentro le fabbriche, dentro la produzione: insomma l'hacking può trasformarsi in attività cinetica. E il tasto *Enter* trasformare una sequenza di bit in un "falso allarme" tecnologico che provoca "l'incidente del futuro".

Dentro/fuori, tra i corridoi sotterranei e le centrali nucleari (l'incubo del '900 come scenario "rétro", perché quello è

solo un "diversivo", oppure un magnifico atto esibizionista), l'hacker diventa il corpo vitale del XXI secolo, colui che solo può combattere il crimine attraverso le falle delle protezioni ai dispositivi che "governano il mondo". E per vincere il novello [Edward Snowden](#) (è lui il vero eroe dei nostri giorni, non l'*American Sniper*, corpo orgogliosamente attaccato a ciò che si vede e gli si può sparare) deve però trasformarsi "fisicamente". Da nerd in carcere il protagonista Hathaway, per "attrezzarsi al futuro", si trasforma nel "Dio della (nuova) Guerra" ([Thor](#), no?).

In un colpo il cinema di Michael Mann mette nel ripostiglio dell'immaginario tutti gli eroi di cui è fatto il cinema contemporaneo, perché il "nuovo eroe" deve saper entrare/uscire da luoghi virtuali/reali con la stessa abilità, entrare nei labirinti binari e uscire in 74 diverse location possibili.

Oggi, con *Blackhat*, finalmente possiamo consegnare il Cyberpunk alla Storia, e iniziare una, incredibilmente complessa, nuova visione.

# Entropia

di aldo spiniello

Pur perdendosi dietro a fantasmi senza corpo, pur aprendo le porte a una riflessione lucidamente teorica, Mann porta avanti un discorso sin troppo concreto. Che colpisce e fa male con una potenza di fuoco quasi letale. Perché racconta alla perfezione la nostra solitudine



Stai volando in alto Michael, ma l'aria è troppo leggera lassù...

Cos'è che mi turba? Forse l'impossibilità di riconoscere la materia esatta del film e delle cose. Che cos'è *Blackhat*? L'ennesimo colpo di fucile di Mann, di un autore che porta avanti le sue ossessioni, ma al tempo stesso sembra compiere un salto irrimediabile verso un'altra dimensione, in cui il digitale non è più solo la forma delle immagini, ma la sostanza stessa delle cose e del mondo. Rendendo tutta la questione un problema di *definizione*. Un film di genere, ma di che genere? Un action, un thriller, l'intelligente orchestrazione di una truffa da manuale, un'impossibile fuga fantascientifica, con quelle sequenze assurde nella centrale nucleare? O un mélo evanescente e irricognoscibile?



Hathaway è un altro nemico pubblico, come John Dillinger, un fuorilegge che fugge dalla prigione, opponendo la sua latitanza alla visibilità assoluta pretesa dal sistema, che mette in campo una strategia ripetuta di sparizioni e fughe, pur rimanendo sempre all'interno del mondo, dell'inquadratura, del raggio della visione. Un altro fantasma, dunque, il ghostman che s'inserisce all'interno delle maglie dell'ingranaggio sociale, facendo saltare le sue trame, le economie di po-

tere. Ma nonostante la continuità con gli altri "eroi" manniani, il personaggio resta ancora sfuggente. Dove si colloca? E in cosa consiste ancora la prigione? "L'idea di *Blackhat*, in qualche modo la questione fondante della poetica di Mann, è quella che ci sia una prigione dalle sbarre invisibili tutto intorno a noi, diremmo *wireless*, costruita nell'aria stessa che ci circonda, e invalicabile: la tecnologia è il mezzo unico per visualizzare la gabbia, renderla fluorescente, ma solo alcune persone riescono a vedere le connessioni, i collegamenti, i link che formano le pareti a scacchi della cella" (Sergio Sozzo...). Sì, è vero, ma nella sostanza? Contro chi o per cosa combatte, visto che il nemico non sembra aver più neanche un volto e si materializza giusto il tempo di un incredibile showdown?

Ormai è divenuto tutto impalpabile. Al punto che sembra impossibile, allo stato attuale, ragionare in maniera organica, portare avanti un discorso che abbia un inizio e una fine, stabilire un percorso coerente. Forse l'unica è andare avanti per ipotesi, illuminazioni od oscuramenti, piccoli blocchi di file slegati, cartelle di documenti parziali. Senza più la possibilità di raccontare una storia.

Del resto, nel cinema di Mann le storie sembrano essere scomparse. Ma non per-

## MICHAEL MANN - Ipse dixit...

*Cerco di immergermi in una sottocultura finché non percepisco gli schemi, i toni e i ritmi di vita delle persone che vivono in quel luogo.*

*Stanley Kubrick, Eisenstein, Dziga Vertov e Kinoeye, voglio dire, è quella la mia aspirazione. Il mio approccio al cinema tende infatti a essere strutturale, formale, astratto e umanista.*

**(francesco maggi)**

ché non contano più nulla, come fosse un altro Malick. Il fatto è che sono spariti i protagonisti, con i loro vissuti. Pare che il mondo di Mann non sia più abitato da persone in carne e ossa, da individui singoli, con i loro carichi di ricordi e aspettative, di paure e dolori, rimpianti, disillusioni e speranze tenaci. Il loro passato è stato cancellato, proprio come un sistema operativo riformattato. Riaffiora qualcosa, qua e là, tracce di memoria sopravvissute al processo, forse file irrimediabilmente corrotti. Un marito morto

nell'11 settembre è solo un dato chissà da quale vecchio sistema operativo. Quel ricordo dura un batter d'occhi, il tempo di esalare un ultimo respiro, prima che si spenga la vista dell'universo in costruzione, delle forme architettoniche, solide e concrete, della terra e del cielo.

Siamo arrivati al paradosso: nel momento in cui tutti sembrano aver raggiunto la massima visibilità possibile, la "connessione perpetua" col mondo, la condanna all'anonimato è ineluttabile. Ogni cosa è divenuta, finalmente, fantasma. Perché l'immagine pubblica ha preso definitivamente il posto del sé privato, della realtà intima e concreta delle persone. Con tutti gli inganni che stanno dietro a quell'immagine,





le costruzioni consapevoli e no, i ritocchi (digitali) e gli artifici. Ma la questione non è più solo lo scarto tra le apparenze e la realtà, visto che questa non si può dare all'infuori di quelle... è ormai un fatto. Il punto è che l'inganno dell'lo si è definitivamente svelato e dissolto. Come se le individualità si fossero scomposte in una serie confusa di pixel o in flusso indistinto di informazioni, che, sicuro, viaggiano a un certa velocità di bitrate da un capo all'altro del mondo, da un cinema all'altro, da Chicago a Hong Kong a Jakarta.



Ma sempre secondo linee di trasmissioni parziali, blocchi di dati che si accumulano nel tempo. E nella grande massa di byte, c'è sempre qualche informazione che si perde, un margine di errore e inaccuratezza, un infinitesimale principio di corruzione, come una specie di entropia digitale che fa sì che, al termine di ogni passaggio, il risultato, il quadro non sia mai del tutto uguale all'*originale* (quanti milioni si perdono alla fine, rispetto alla stima iniziale?). L'uomo digitale si decompone esattamente come l'uomo in carne e ossa, proprio perché logorato da un lavoro infinito di scomposizione e ricomposizione delle sue singole particelle, dei suoi minimi bit. La morte 2.0.

Ma se non ci sono più storie, cosa abbiamo da raccontarci? Probabilmente più nulla. Dell'amore tra Hathaway e Chen Lien, in fondo, restano solo gesti che non durano più di qualche decimo di secondo, uno sfiorarsi furtivo, una mano che tocca un braccio, i capelli e l'immaginazione dell'odore che si portano dietro, dentro. Gesti che danno vita concreta e breve a purissime sensazioni, prima ancora che a sentimenti.

In effetti, pur sembrando guardare a un universo lontanissimo, pur perdendosi dietro a fantasmi senza corpo, ai giochetti combinatori dell'economia informatica, pur aprendo le porte a una riflessione lucidamente teorica, Mann porta avanti un discorso sin troppo concreto, pesante, materico. Che colpisce e fa male con una potenza di fuoco quasi letale, esattamente come quei proiettili che si conficcano sui container del porto (proiettili e container, unici segni di "un'economia reale"... i colpi di pistola ucidono al di là di come noi vogliamo leggere le immagini). Perché racconta alla perfezione la nostra solitudine, la nostra impossibilità di condividere alcunché, al di fuori di tutto ciò che già mostriamo sui nostri profili social, di ciò che facciamo premendo un tasto di un computer o di uno smartphone, con un clic di macchinetta digitale.

Ma, al tempo stesso, con un movimento quasi opposto, *Blackhat* svela quella "vocazione sciamanica" che forse è il nucleo più profondo e spiazzante di tutto il cinema di Mann. Quel suo desiderio di dar forma e aggrapparsi a visioni capaci di indicare, per un istante, quel mistero elettrico che "fluttua nell'aria" e si confonde con essa. E che, magari, consiste proprio in quelle sospensioni, in quegli ineffabili detriti della decomposizione, nel segreto di quei dati che si perdono negli infiniti passaggi. E Hathaway, allora, con la sua assurda preveggenza, è proprio questo, lo sciamano, l'iniziato di un culto misterico che capta l'imponderabile. È l'ultimo nemico pubblico in cui ci è dato ancora di credere, proprio perché è ancora capace di "sentire le storie", perché sfugge all'omologazione dei flussi, rimanipolandoli alla ricerca di uno squarcio di senso nascosto, dei quei pochi residui di umanità di questo tempo non più umano. Quegli scarti di processo che raccontano la morte e, tramite essa, inevitabilmente, la vita. Dobbiamo solo pensare a sopravvivere...



# Michael Mann

## *di gran carriera*

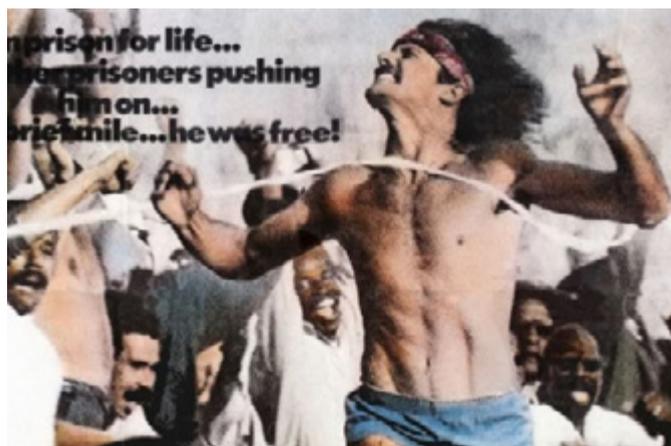
### La filmografia

a cura di giacomo calzoni e sergio sozzo

#### Jericho Mile

(The Jericho Mile, 1979)

L'esordio di Michael Mann nel lungometraggio avviene su commissione dell'emittente televisiva Abc, per poi approdare solamente in un secondo momento nelle sale cinematografiche. Il protagonista di Jericho Mile sembra già anticipare l'ideale di Uomo secondo Mann: un lottatore (anzi: un corridore) solitario, contro tutto e tutti, consapevole del proprio ruolo e delle conseguenze delle proprie azioni, al punto da accettare queste ultime anche a costo di rinunciare alla vittoria. Se lo stile sotto alcuni aspetti è ancora inevitabilmente acerbo, il film lascia già intravedere le doti del grande regista che verrà di lì a breve: l'ossessione per il realismo e la verosimiglianza (le riprese si svolsero all'interno di un vero carcere, con i detenuti come comparse), uno sguardo indagatore sulla realtà e le sue sfaccettature (il montaggio iniziale), la coerenza come scelta di vita in grado di ergere il protagonista a una statura che oseremmo definire epica. (g.c.)

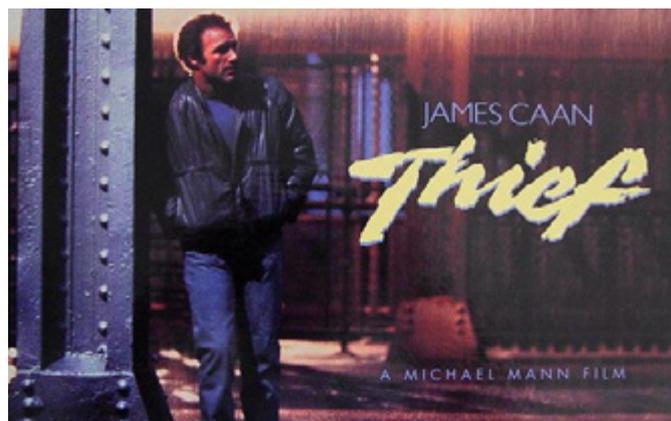


Insieme a [Vivere e morire a Los Angeles](#) di Friedkin e [L'anno del dragone](#) di Cimino, *Strade violente* è il titolo chiave per cercare di capire cosa siano stati gli anni Ottanta al cinema, almeno in termini di poliziesco/noir. Il film che ha posto le basi di quell'estetica lucida e sfavillante, fatta di neon e superfici luminose, che proprio Mann avrebbe portato alle estreme conseguenze con la serie *Miami Vice*, e che in pochissimi avrebbero portato avanti con altrettanta coerenza e consapevolezza, preferendo invece soffermarsi sugli aspetti più immediati e superficiali di un periodo storico in cui tutto andava avanti a rotta di collo, correndo, senza (voler?) trovare il tempo di fermarsi a riflettere su quanto stava accadendo...

Un grande film, che al suo interno possiede già tutti quegli elementi che avrebbero fatto unica e inarrivabile l'intera opera del regista: l'attenzione particolare verso i dettagli, le minime sfumature, le espressioni, e la capacità straordinaria di creare armonia tra (e per) i personaggi attraverso i luoghi. (g.c.)

## Strade Violente

(Thief, 1981)





## La fortezza (The Keep, 1983)

Da un classico della moderna letteratura dell'orrore (l'omonimo romanzo di F. Paul Wilson), Mann realizza un adattamento che oltrepassa le convenzioni di genere e ancora oggi risulta un prodotto impossibile da inquadrare all'interno di una categoria specifica. Gli elementi puramente horror non mancano, e il regista si guarda bene dal rinnegarli; ma allo stesso tempo il suo interesse risiede altrove, trasformando il film in qualcosa di più di una semplice storia di mostri circoscritta all'interno di una location comunque estremamente suggestiva (un maniero nascosto tra le montagne dei Carpazi).

Storia di un Male umano (i nazisti) costretto a fare i conti un Male ben più oscuro e intangibile (Molasar, un demone millenario), *La fortezza* si estranea dalle linee guida e dai tumulti interiori dell'horror dell'epoca, fiero di non assomigliare a null'altro. Visivamente ricchissimo, immerso com'è in un'atmosfera ipnotica e rarefatta, il terzo lungometraggio di Mann aspetta ancora che lo si (ri)guardi con occhio finalmente consapevole. (g.c.)

## Manhunter - Frammenti di un omicidio

(Manhunter, 1986)

Punto di partenza: il romanzo di Thomas Harris, *Red Dragon*. Ma prima dell'omonimo film diretto da Brett Ratner nel 2002, del precedente *Hannibal* di Ridley Scott e del *Silenzio degli innocenti* di Demme, Michael Mann tira fuori dal cilindro la sua versione. Definendo e marchiando i contorni del genere. Come in una tesissima partita di poker, in cui le carte dell'avversario sono fatalmente coperte, così *Manhunter* nasconde allo sguardo ciò che può solo essere immaginato, pedine inconsapevoli di un torbido travaglio mentale. (f.m.)



## Crime Story (1987)

Anche se il tempo si è un po' dimenticato di *Crime Story*, la seconda creatura Tv di Michael Mann, pensata per sostituire *Miami Vice* nel palinsesto 1986, fu un enorme successo di critica, con un pilot di 90' diretto da Abel Ferrara e un nutrito pubblico affezionato alla sfida senza esclusione di colpi tra il tenente Mike Torello (il sodale Dennis Farina, ex-poliziotto tostissimo, consulente già per *Strade violente* e qui all'esordio sullo schermo) e il boss di Las Vegas Ray Luca nei primi anni '60. Si tratta delle stesse vicende reali alla base di *Casino* di Scorsese: Mann diresse un solo episodio della prima delle due stagioni di durata della serie, *Top of the world*, puntata centrale in cui Luca viene inserito nel Libro Nero delle persone non grate allo strip, e fiammeggia il mélo tutto ralenti e freeze frame al neon nel triangolo tra il gangster e la donna del pittoresco intrattenitore Tv Max Goldman, destinato a saltare in aria con la sua auto. (s.s.)



Video

## Sei solo, agente Vincent

(L.A. Takedown, 1989)

La storia dietro *Sei solo, agente Vincent* (prima) e *Heat* (poi) è quella di un amore e di un'ossessione, un lungo percorso emotivo a ostacoli intrapreso da Mann nel corso di più di quindici anni. Una sceneggiatura dalla lunghezza spropositata, pronta già ai tempi di *Jericho Mile*, che al regista viene puntualmente rifiutata per oltre un decennio: fino al 1989, anno in cui gli si prospetta l'occasione di realizzarla per piccolo schermo. Il risultato è un poliziesco quantomeno anomalo per i canoni televisivi, anche per chi ne ha riscritto norme e regole con la serie *Miami Vice*; eppure, Mann è nuovamente insoddisfatto. La sua versione di circa quattro ore viene drasticamente dimezzata, ridotta a una durata più consona al format di destinazione, ma che, ciononostante, contiene al suo interno tutti i semi di ciò che sarà poi il riadattamento cinematografico del 1995. *Sei solo, agente Vincent* oggi appare come lo scheletro del capolavoro *Heat*, privo di quell'universo corale e di quel mare magnum di sentimenti (plausibilmente) tagliati al montaggio. Anche così, però, rimane un poliziesco dalla natura profondamente umana, nel quale appare più che evidente la volontà di Mann di abbattere i limiti imposti dal formato casalingo. (g.c.)

## L'ultimo dei Mohicani

(The Last of the Mohicans, 1992)



Sulla carta *L'ultimo dei mohicani* è un progetto "già scritto", che si ispira al celebre romanzo ottocentesco di James Fenimore Cooper, ma soprattutto prende in prestito la sceneggiatura firmata da Philip Dunne alla base della versione cinematografica del 1936. È a questa stesura che si devono le due sostanziali differenze rispetto al romanzo: la storia d'amore tra Occhio di Falco e Cora e la motivazione personale (la sete di vendetta per lo sterminio della propria famiglia) che sta alla base della ferocia sanguinaria del capo urone Magua. Si tratta in entrambi i casi di elementi congeniali alla poetica di Mann, che sa trasformare la materia trattata in un abbagliante melodramma dal respiro profondamente romantico e umanista, in un universo selvaggio e suggestivo che sembra vivere unicamente di una corporeità palpitante e aggressiva. (s.o.)





## Heat - La sfida

(Heat, 1995)

È il 1995, quando *Heat* mette a confronto due icone come Al Pacino e Robert De Niro, in un confronto tanto serrato quanto meravigliosamente operistico – la frase di lancio dichiaratamente è “Quando il cinema diventa leggenda”.

C'è quindi il cinema in quanto forma di leggenda che si fa narrazione, secondo una lezione epica che può essere fatta risalire a John Ford e che Mann perseguirà anche in *Nemico pubblico*. Due uomini, che incarnano due diverse concezioni della vita, nel cui scontro si riassume tutto l'universo, ma che pure faticano a tenere insieme il proprio mondo perché troppo assorbiti dai rispettivi personaggi, quasi una sorta di Ethan Edwards sdoppiato in due metà antitetiche eppure uguali. Ma c'è anche una precisa ricognizione sulle strategie visive del cinema d'azione tutto, fra l'umanità dolente dei noir di Raoul Walsh e John Huston, con due eroi votati a una sconfitta che sarà alla fin fine condivisa; e poi un iperrealismo della messinscena degno dei western leoniani e l'immediatezza da strada del cinema di Hong Kong. (d.d.g.)



## Insider - Dietro la verità

(Insider, 1999)

Quattro anni appena bastano a Mann per affrancarsi dal film della vita (*Heat*), e dedicarsi a quello che ancora oggi è il suo titolo meno apertamente di genere. E non è un caso che l'Academy stavolta si sia ricordata di lui con sette nomination (tra cui miglior film e miglior regia), lasciandolo però incredibilmente a bocca asciutta. *Insider - Dietro la verità* nasce da un articolo pubblicato su *Vanity Fair* dedicato alla figura di Jeffrey Wigand, ex dirigente di una multinazionale del tabacco chiamato a raccontare la propria storia davanti alle telecamere di *Sessanta minuti*, popolare programma americano di giornalismo d'assalto. Comincia con uno sguardo bendato (quello di Lowell Bergman/Al Pacino) e si chiude con un valico verso il mondo del reale (sempre da parte di Pacino): nel mezzo, Mann utilizza volti, occhi e Uomini per mettere in scena una grande storia americana di orgoglio e onore, coerenza e rispetto dei propri valori. Cinema etico e universale (perché coinvolge tutti), raccontato come un thriller nel quale la sconfitta è l'unica certezza, e il mondo finisce e collassa su sé stesso con la stessa rapidità di una goccia di pioggia che scivola lungo un finestrino. (g.c.)

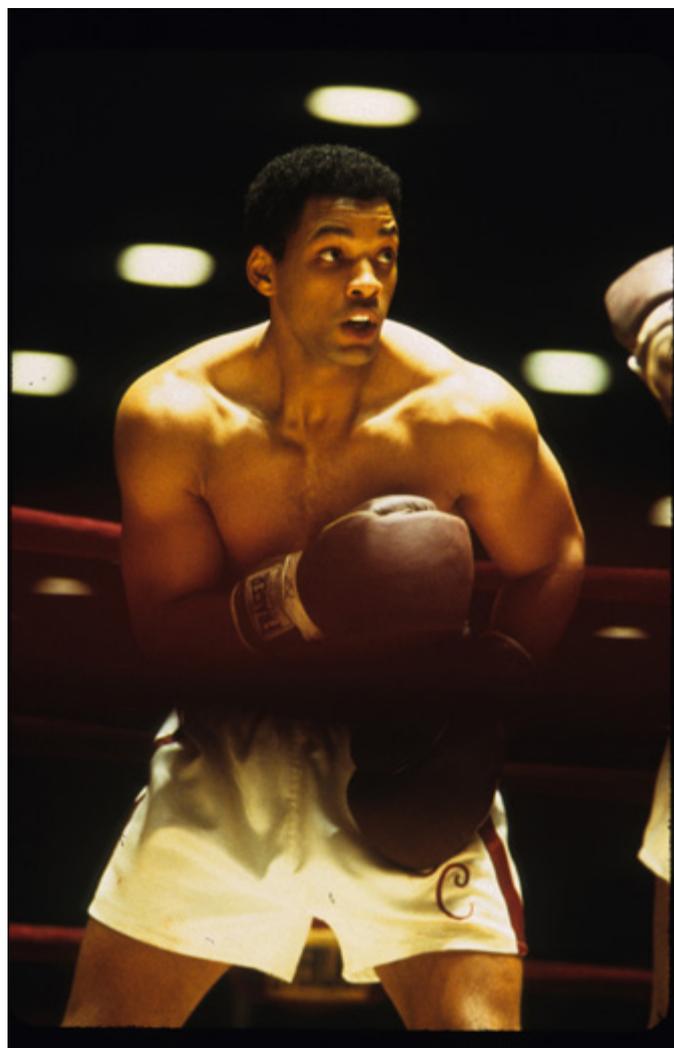


## Ali

(Ali, 2001)

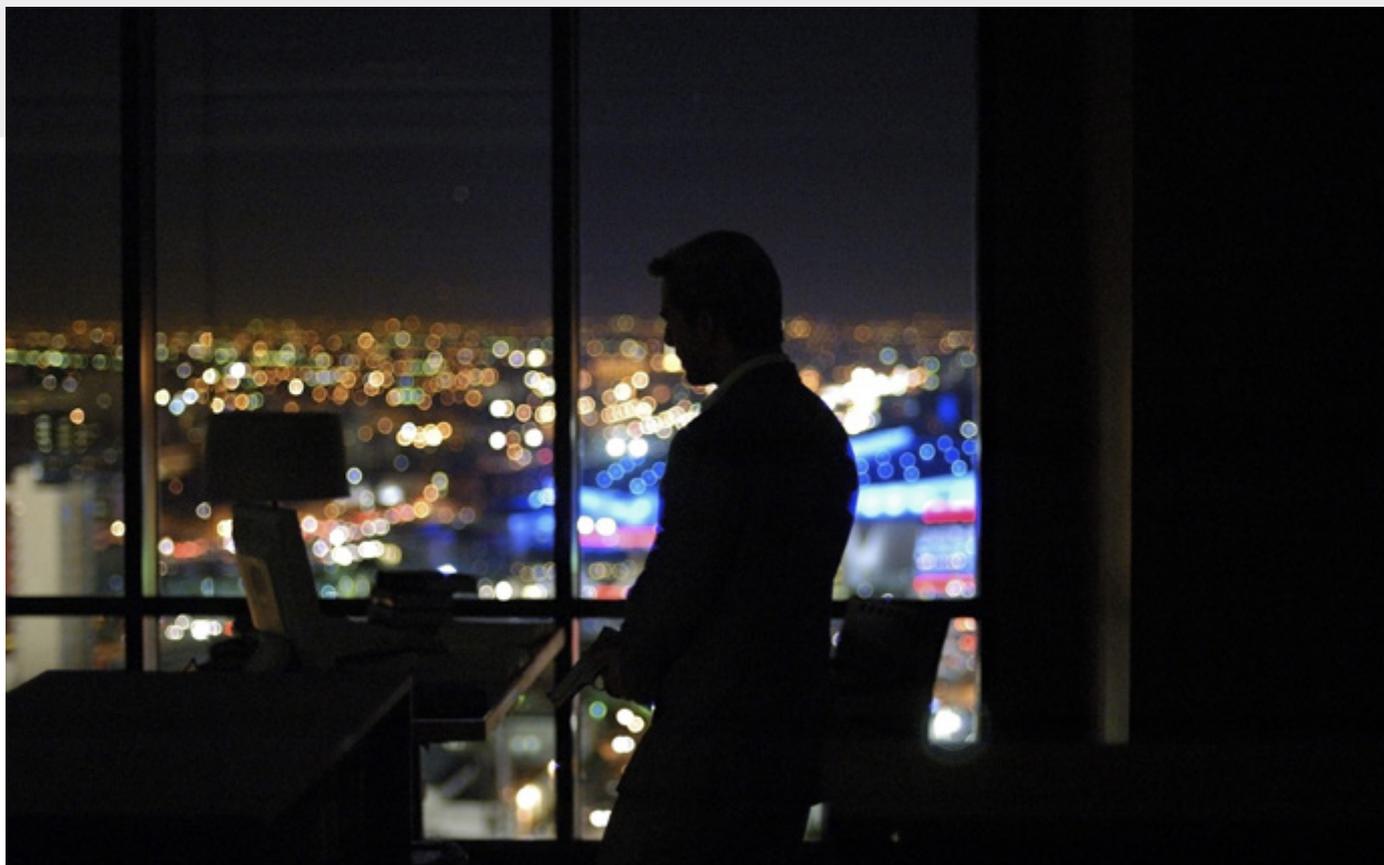
Mann "cattura" dieci anni della vita di quell'icona della cultura nera che è stato (ed è) Cassius Clay/Muhammad Ali, dalla sua vittoria del 1964 contro Sonny Liston, dove a sorpresa divenne per la prima volta campione del mondo dei pesi massimi, fino a 1974, quando si riprese il titolo che gli era stato scippato per essersi rifiutato di partire per il servizio militare. Ali è un personaggio "enorme" del '900.

Ma Michael Mann ha preferito lavorare per sottrazione, almeno dal punto di vista biografico, sportivo e anche politico sociale. Ma non certo dal punto di vista visivo/sonoro. Perché "Ali" è soprattutto una sinfonia, no, una ballata, no, una jam session musicale, che sin dalla prima straordinaria sequenza ci scaraventa dentro la storia, al personaggio, al ring. Mann trasforma il suo film in un balletto, splendido musical leggero leggero, dove di Ali vengono inquadrati solo i piedi, dove c'è uno scarto visivo/sonoro tra l'azione dell'avversario e quella del protagonista: dove nel primo c'è il rumore sordo dei pugni, l'impatto violento del guantone, nell'azione dell'altro torna, soave, la musica, e la scena d'incanto si trasforma in una magnifica danza, vera poesia del ring. (f.c.)



## Lucky Star (2002)

Spot Mercedes commissionato a Mann nel 2002, che per l'occasione si circonda dei collaboratori usuali (la fotografia è di Dante Spinotti). Due minuti e mezzo pensati e realizzati come un trailer cinematografico, nei quali è palese il tentativo di Mann di sperimentare le nuove possibilità offerte dal digitale. Da notare infatti come alcune sequenze (per non dire inquadrature) saranno riproposte fedelmente quattro anni più tardi in *Miami Vice*. (g.c.)



Il cinema di Michael Mann è una trappola di luce vellutata, che esplora la visione della notte con la stessa anima e passione dei suoi predecessori degli anni Quaranta, quando gli occhi espressionisti di fotografi e registi inventarono il mondo cupo e in bianco e nero quasi senza grigi del noir. Tutto quello che si può vedere a occhio nudo e anche di più: ecco l'etica/estetica della visione manniana, che lo spinge nei territori del digitale, primo ad utilizzare la macchina da presa Thomson Grass Valley ViperFilmStream, modificata per ritrarre Los Angeles nelle ore che vanno dal tramonto all'alba.

Mann esplora le nuove possibilità della visione offerte dalle tecnologie di oggi, non per fare i giochi di luce sperimentali e freddi del post-cinema, ma al contrario - ed è un modello per tutti - per catturare cinematograficamente le potenzialità del digitale, reinnescandole all'interno di una macchina-cinema espansa, capace di adeguarsi e mutarsi in un cinemadigitale che di colpo sembra reinventare la visione (del mondo). (f.c.)

Collateral  
(2004)



## Miami Vice (2006)



Sin dalla prima immagine di *Miami Vice*, siamo colpiti dall'evidente consapevolezza che tutto è già iniziato. Mann si immerge nella materia narrativa preesistente, nel flusso del serial per "vederlo" da un'altra prospettiva, al di là delle immagini e dai movimenti di macchina, dalle musiche e i corpi che lo hanno reso famoso. Mann ritorna sul set (fisico ed immaginario) del serial che lo ha lanciato, ma con la consapevolezza che ogni ritorno è impossibile, si può solo lavorare sui fantasmi del passato, dargli nuovi corpi, farli diventare – finalmente – cinema. Ecco allora emergere dalla folla che riempie la discoteca di Miami, Colin Farrell/Sonny: siamo in un altro set, non più nel serial che conosciamo; non c'è rievocazione nostalgica, né volontà di fare un remake. *Miami Vice* è semmai la rievocazione spettrale del presente, la capacità di fare cinema e quindi di rivelare ciò che nel serial rimane fuori, cancellato dalla solarità del set, dall'esplicita intenzione di trasformarsi in un (piccolo) mito, come effettivamente è diventato il *Miami vice* televisivo negli anni '80. (d.d.)

## Nemico pubblico

(Public Enemies, 2009)

Dillinger non è un uomo in carne ed ossa. Alla fine dei conti non interessa chi sia nella realtà. È un'idea, un'immagine. O meglio un'idea che si fa carne e un corpo che si fa immagine. Dillinger è quel sogno di libertà che scandisce il battito del cuore della nazione e che attraversa tutto il cinema di Mann, almeno da *L'ultimo dei Mohicani* in poi. È l'ansia di uno spazio *fuori controllo*, quel desiderio che percuote il mondo come la luce, anche se prima o poi s'infrange sulla pista di un aeroporto o in un vagone vuoto della metropolitana.

Mann non sta sui corpi, sulle cose. Ancor più che in *Miami Vice*, punta gli occhi sulla superficie, sulla pelle, sui vetri, sulle carrozzerie, sugli smalti cromati, alla ricerca di un riflesso, di quell'altra immagine che le cose contengono in sé e rimandano. Il suo sguardo sembra inquadrare un'auto, ma sta cercando i rami degli alberi, la neve sul ciglio delle strade. Confonde la materia in scie e riverberi di luce e ridisegna il mondo in uno stupore digitale che assomiglia all'esplosione di una pittura impressionista. È vero. Per quanto ci si sforzi, i corpi non riflettono. Per questo sono condannati a morire. (a.s.)





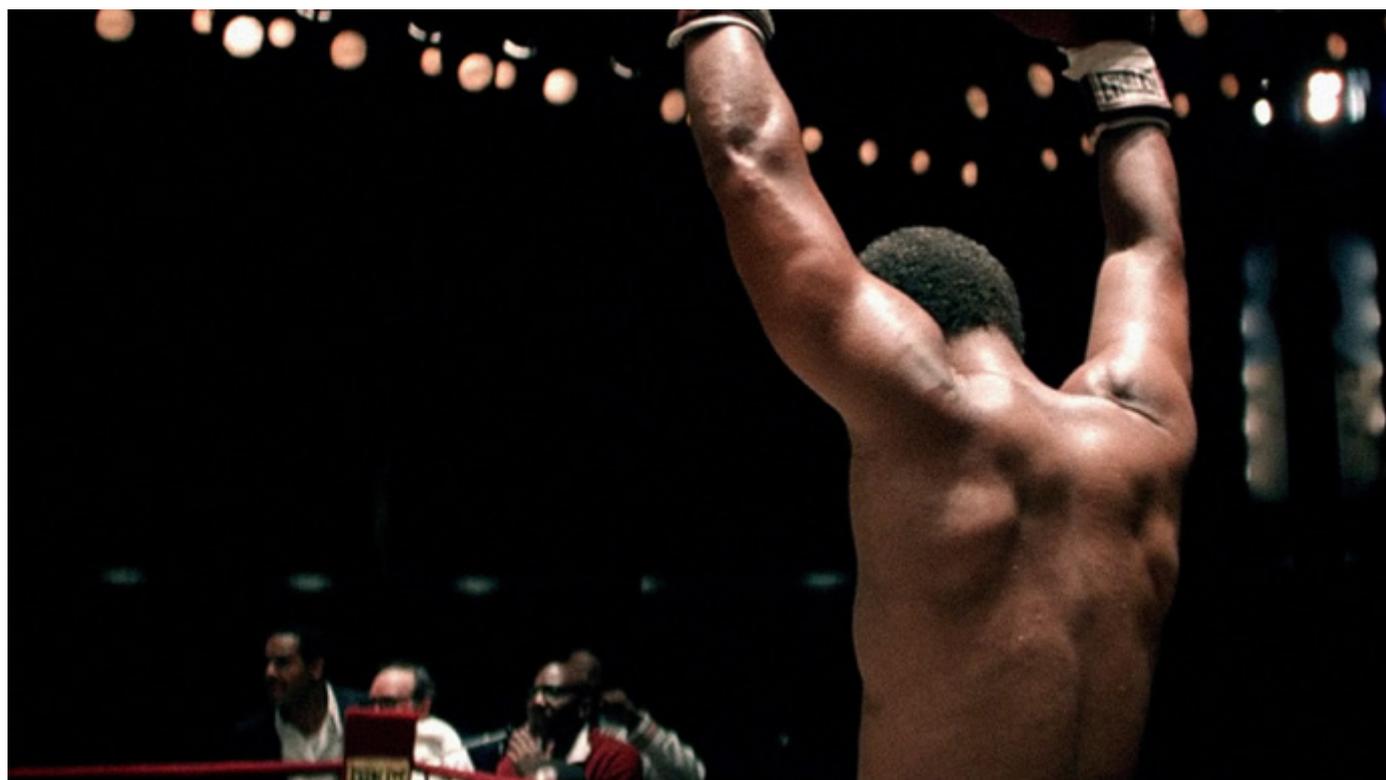
Creatura sfortunata produttivamente e negli ascolti, *Luck* ha segnato il ritorno di Michael Mann sul piccolo schermo, stavolta in casa HBO, con il sostegno produttivo del compare Eric Roth, e uno script del campione David Milch (*Deadwood* di Walter Hill). La sfida era quella di rendere contemporaneo per l'audience smaliziata della serialità Tv di oggi un intreccio basato su corse di cavalli, scommesse e malavita. Progetto interrotto alla seconda stagione: Dustin Hoffman, Nick Nolte e l'amico di sempre Dennis Farina vengono serviti da ruoli memorabili, ma l'appel non è esattamente up to date. L'episodio pilota diretto da Mann resta però una delle vertigini più alte della sua produzione recente, il regista attraversa l'universo dell'ippodromo con tutte le sospensioni del respiro proprie di uno sguardo che si attacca con passione infinita a tutti questi personaggi ai margini della società (piccoli bari, ex-galeotti, addestratori smaliziati e cinici), e la smolecolarizzazione digitale delle sequenze in pista riporta l'immagine a un arcaico pre-cinema alla Muybridge. (s.s.)

## **Luck** (2011)

# Time Is On My Side

di carlo valeri

*Alì* è un film laboratorio che parla tanti linguaggi differenti e che attraversa generi, tempi e spazi diversi. Ed è il punto di svolta definitivo per l'estetica di Mann, anche per l'introduzione del digitale



L'inizio di *Alì* è folgorante. Un medley di 10 minuti ci accompagna dentro un flusso di coscienza spazio-temporale dove Cassius Clay è un'icona quasi di passaggio, il termine medio che interfaccia tanti attori non protagonisti su un palcoscenico in cui la Storia è già spettacolo. Ma andiamo con ordine.

Il titolo del film campeggia su sfondo nero quando una voce fuori campo introduce al pubblico una celebrità che non è il pugile afroamericano, bensì il cantante di colore Sam Cooke. Michael Mann per una frazione di secondo lavora da subito su



uno sfasamento spettatoriale, rilancia di fatto il concetto di performance e rappresentazione che è uno dei tanti elementi del film. L'immagine si apre con l'atleta che si allena in piena notte sulle note di *Somebody Have Mercy/Bring It on Home to Me*, cantate da Cooke in un night club. Le sequenze degli allenamenti di Clay si alternano a quelle dell'esibizione musicale in un dialogo a distanza iconografico tra due simboli dell'immaginario collettivo afroamericano degli anni '60. La musica e lo sport si interfacciano in una mimesi ritmica fornita dalla colonna sonora. Ma come Will Smith reinterpreta il corpo e la postura del "vero" Clay/Ali, così Michael Mann rielabora la musica di Cooke riprendendo piuttosto fedelmente alcune versioni dal vivo presenti nell'album del 1963 *Live at the Harlem Square Club* e qui rifatte dal cantante David Elliott. Da subito la replica e la simulazione diventano il paradigma esibito su cui impostare un discorso emotivo ed etico sul racconto e sul linguaggio cinematografico.

I tempi, gli accordi e le percussioni della musica dettano gli stacchi di montaggio, i



rallentamenti dell'immagine, i ricordi del protagonista che ripercorrono brevemente la sua infanzia, il rapporto con la figura paterna che si guadagna da vivere dipingendo Gesù dalla pelle bianca per la classe dominante, l'incontro con Malcolm X e la religione islamica, quello con l'amico e motivatore Bundini, la rivalità con Sonny Liston il cui primo incontro per la corona dei pesi massimi del 1964 è il punto di partenza cronologico del film di Mann. Il prologo di *Ali* pur presentando sinteticamente il personaggio si appoggia all'invisibile unità di tempo e luogo fornita dal medley di Sam Cooke in un legame che in prima battuta è stilistico (l'abilità di Mann di costruire una pagina di cinema stupefacente e modernissima attraverso la forma), ma anche e soprattutto mentale, storico, concettuale. Alla sequenza d'apertura seguirà immediatamente dopo quella altrettanto lunga dell'incontro tra Cassius Clay e Sonny Liston, al termine del quale il primo diventerà campione del mondo e vedrà salire sul ring al momento dell'incoronazione proprio il Sam Cooke che abbiamo visto e ascoltato all'inizio. Così il cerchio si chiude con le due star unite in un abbraccio speculare e metaforico. E il biopic perde ogni forma di drammaturgia convenzionale, applicando strumenti che sono più vicini alla composizione audiovisiva del videoclip, o della docufiction musicale.

Il punto è che in *Ali* Michael Mann porta a compimento una dilatazione/accelerazione del Tempo che soltanto il (suo) Cinema è in grado di compiere. I dettagli e i momenti morti diventano materiali preziosi su cui costruire una rinnovata epica del racconto. Il primo incontro tra Clay e Liston ad esempio ripercorre con estrema fedeltà le immagini documentarie della sfida del '64 e si incunea in un territorio indefinibile tra spettacolo e realismo. Il Tempo qui sembra sospendersi in una dimensione quasi soggettiva, in cui l'evento sportivo si costruisce attraverso la registrazione (e





infatti a più riprese vengono inquadrati obiettivi e schermi televisivi) e ancora una volta l'interpretazione. Quest'ultima è acuita da frammenti grandangolari in digitale che spezzano il look del film dando la sensazione percettiva di essere autenticamente sul ring. La linea spaziotemporale ancora una volta viene interrotta e moltiplicata in imprevedibili punti di vista che si confondono, rimandano agli occhi di Will Smith, a quelli del cineasta, a una nuova immagine documentaria, alle visioni stranianti, agili ed entropiche dell'Alta Definizione. L'occhio del regista sembra cedere il passo a tanti altri sguardi che appaiono casuali e contingenti.

Del resto *Ali* si segnala come punto di svolta decisivo per l'estetica manniana proprio per l'introduzione, prima volta nella sua filmografia, del digitale, usato con parsimonia – le inquadrature realizzate in questo formato sono circa il 30% – e complessa intuitività. Nell'affresco storico costruito in questa strana e per certi versi astratta opera biografica, l'immagine digitale ricopre intersezioni private, lontane dall'ufficialità. È presente nelle scene notturne, dove il regista americano sperimenta per la prima volta la resa del buio e della luce, la composizione obliqua di un'inquadratura mobile in cui il cielo risucchia le sagome dei personaggi, costruendo un iperrealismo che raggiungerà vette impressionanti nei successivi *Collateral* e *Miami Vice*. Ogni tanto vediamo il digitale fotografare gli interni di camere da letto dove si consumano le parentesi sentimentali del campione, con una mobilità a spalla che sta attaccata ai volti e tende a segnare uno scarto visivo dal resto del film, ancor più intimista e ravvicinato. Così come sono ravvicinati e "privati" quei veloci frammenti degli incontri ripresi in soggettiva, che abbiamo citato prima e che si distanziano dai modelli hollywoodiani dell'incontro di boxe per inseguire una dimensione percettiva inusuale e "diversa". In *Ali* è come se il digitale evidenziasse possibili punti di fuga che sanciscono in modo netto una distanza dal racconto e dalla messa in scena convenzionale, per approdare a una densità in cui le modalità del racconto audiovisivo diventano sempre più mutanti e imprevedibili. La commistione dei formati – che nei film successivi porterà all'abbandono radicale della pellicola – qui suggerisce una interessantissima crisi interna tra tante diverse opzioni. È un film laboratorio che parla tanti linguaggi differenti e che attraversa generi (il musical?, lo sport?, il dramma?), tempi e spazi diversi. Ed è il punto di svolta definitivo e molto sottovalutato di una poetica modernissima e sempre protesa al futuro.

# Spettri del Sé e corpi dell'Altro

*Di alcuni motivi nel cinema "impercettibile" di Michael Mann*

di **guglielmo siniscalchi**

Lo sguardo di Mann colpisce il cuore del nostro tempo, epoca di bulimia di un occhio insaziabile di pulsioni/emozioni che non riesce più a decodificare, di visioni che producono soltanto ombre e fantasmi



Due motociclette scagliate a folle velocità lungo le vie notturne di una Miami trasparente ed iper-reale. Un poliziotto ed un rapinatore che si cercano continuamente anche se si sono già "trovati", fin dalla prima inquadratura. E poi ancora, ma potremmo continuare all'infinito, i frammenti di sguardi fra un ex agente ed un feroce serial killer, l'incontro fra gli "spiriti" così lontani ma così vicini di pellerossa e visi pallidi, le corde tese del ring dell'ultima sfida fra Mohammed Alì e George Foreman: il cinema di Mann sembra ossessionato dal numero "Due", dalla eterna contrapposizione fra l'io e l'altro, da una perenne lotta per il "riconoscimento" che alimenta come fuoco ardente tutti i film del regista.

Archetipi antropologici – la vendetta, l'amicizia virile, il rispetto, il sacrificio, la sfida



– rivitalizzati da uno stile che riscrive la "classicità" attraverso la serialità del postmoderno: così, spesso, è stata descritta l'opera di Mann, in bilico fra la passione per la creazione di nuove forme dell'occhio e l'irresistibile attrazione verso l'epoca d'oro di Hollywood – l'esperimento di *Nemico Pubblico* del 2009 punta dritto in questa direzione... Eppure dentro queste sequenze, forse addirittura fra le pieghe di ogni singolo fotogramma, pare esserci qualcosa di più, piccole discrepanze, vuoti della memoria, presenze fantasmatiche che "falsano" la visione proiettando lo sguardo in un altrove che assomiglia ad un "fuori/campo" sempre rigorosamente "dentro/campo" di ogni immagine ("Dietro la verità"?). Ecco, mai come questa volta, più che di corpi è questione di "spettri", di *revenants*, direbbero meglio i francesi, di qualcosa che ritorna ossessivamente, sempre e nonostante tutto. Ma come percepire l'impercettibile? Come catturare il "Terzo" aereo che si nasconde oltre le immagini turbando la logica del "Due", dell'incontro/scontro fra corpi filmici? Per afferrare l'inafferrabile bisogna stendere reti sulla superficie del visivo, lasciare che il fantasma "prenda corpo", filtrando gli elementi primi di ogni inquadratura: lo spazio ed il tempo. Perché è qui che il grande Terzo si manifesta, è sulle onde dello stile che il *revenant* inizia a "riscrivere" le "antiche" categorie sensoriali dello spazio e del tempo ("*the time is out of joint*" amava ripetere il Poeta a proposito di spettri...).

Se osserviamo solo la superficie delle immagini di film come *Manhunter*, *Miami Vice* o *Insider*, percepiamo subito l'assordante pressione della durata sui corpi dei protagonisti. Non si tratta solo di dilatazione dei ritmi narrativi, ma di un eterno presente che domina ogni istante della narrazione, un qui ed ora che stringe i corpi nel turbine di una narrazione apparentemente senza "pieghe" né curve. Ma, appunto, si tratta solo di mera apparenza, perché all'improvviso ecco che appare il "fantasma", ecco che uno Spirito sconvolge le precise geometrie del montaggio o gli avvolgenti mo-

vimenti della macchina a mano. Nulla è più come prima: il tempo "ruota" sui suoi cardini ed apre finestre affettive, rinviando a vite altre ed ipotetiche, schiudendo dimensioni "passionali" appena accennate, lasciate furtivamente trasparire dalla filigrana delle immagini. Mentre lo spazio, questo sì, inizia a dilatare i suoi confini, precipitando nella notte buia di una Los Angeles metafisica, perdendo ogni geografia e divenendo lentamente luogo dell'anima dove "ritornano" emozioni e pulsioni primordiali.

Ancora archetipi, ma non vuote figure o semplici riscritture di codici filmici: il cinema di Mann diviene "attuale" proprio quando lascia manifestare quei fantasmi (sensazioni, emozioni, percezioni...) che "spezzano" la logica del Due lasciando manifestare il Terzo, il grande Altro. Una pulsione primordiale dove ognuno si specchia nell'Altro alla disperata ricerca del proprio Spirito – di un sé "interiore"? L'unico vero Nemico? – per poi perdersi

## MICHAEL MANN - Ipse dixit...

*Le ossessioni dei miei personaggi riflettono una parte di me, non tanto in quanto frutto di una riflessione su me stesso, quanto, credo, nel senso che mi sento attratto dalle persone che affrontano la vita con decisione e aggressività.*

*Una volta trovata l'idea, rifletto su quello che voglio dire, sia mentre studio che durante la fase di scrittura. È in quel momento che decido di cosa parlerà il film. Le riprese sono il momento dell'espressione. Non dell'esplorazione.*

*Non decido consapevolmente di realizzare racconti morali. Non penso che spingano le persone ad agire. Cerco storie appassionanti e le trovo dove ci sono i conflitti che mi interessano.*

**(francesco maggi)**



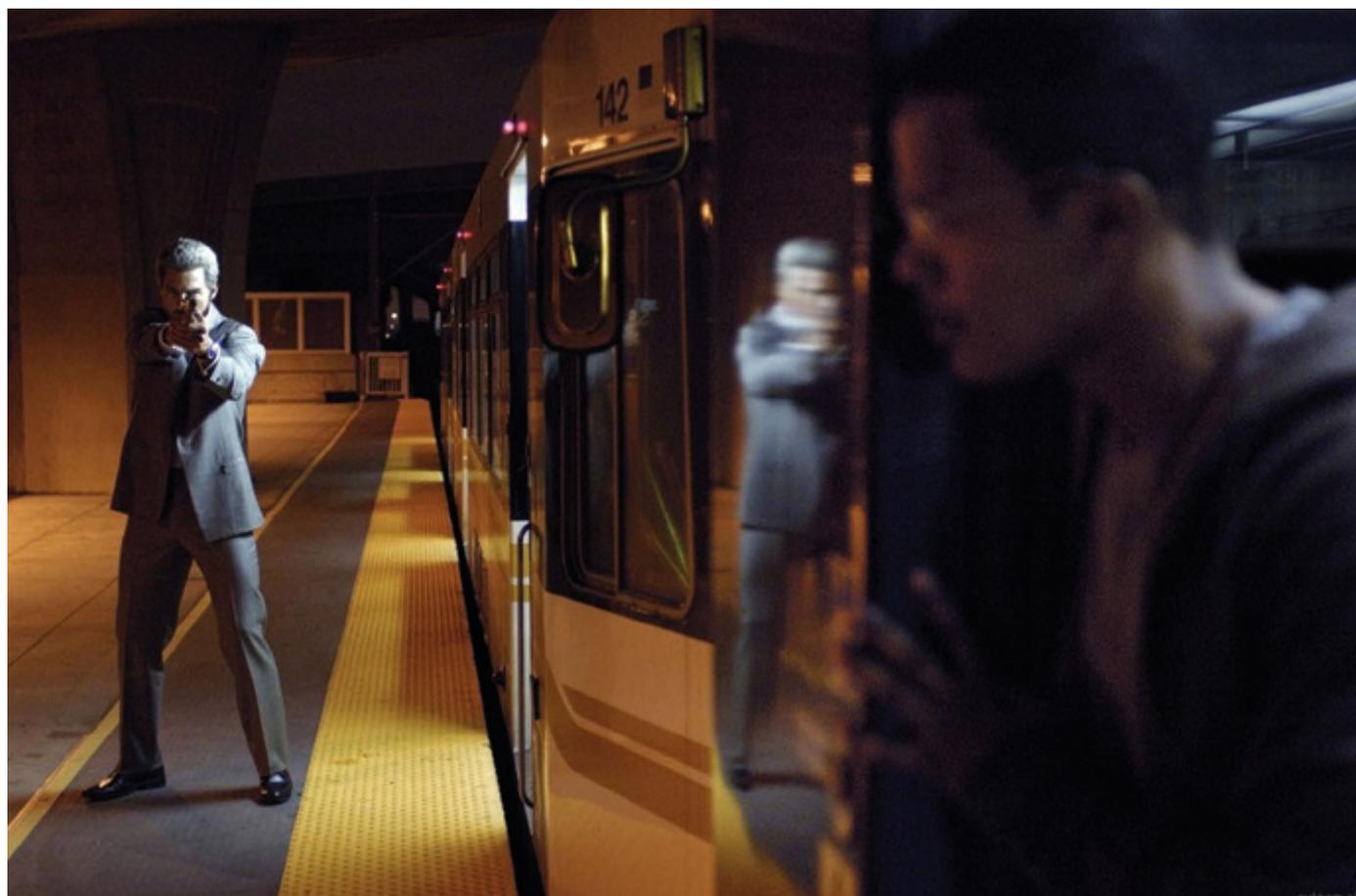


definitivamente o scoprire altri sé, possibili dimensioni del sentire o del divenire.

Un ripetersi dell'infinitamente Altro che si perde anche attraversando il cinema e le sue storie, "(ra)doppiando" le icone della Hollywood "classica" (*Nemico Pubblico*) o, ancora, producendo serialità che ripete la serialità del post moderno (*Miami Vice*): uno "specchiarsi" continuo di corpi nelle inquadrature e di inquadrature di corpi lungo il ripetersi ossessivo del cinema, la "ripetizione" dell'identico da cui scaturisce inevitabilmente l'Altro, il fantasma. Ovvero quest'aura che avvolge ogni figura, che la rende "impercettibile" ai nostri occhi, come se dietro l'iperrealismo dello sguardo ci sia sempre un altro corpo, un'ombra che sfugge ad ogni visione razionale alterando il senso della percezione. Vedere tutto, vedere troppo, per non vedere mai l'essenziale (ammesso che ancora vi sia qualcosa di "essenziale" nel cinema di Mann...). Essere catapultati in un presente così vivido

da sembrare allucinatorio, vivere uno spazio che sembra non avere confini, ma non riuscire più a conoscere veramente il corpo che abita ogni singolo fotogramma: è qui che lo sguardo di Mann colpisce il cuore del nostro tempo, epoca di bulimia di un occhio insaziabile di pulsioni/emozioni che non riesce più a decodificare, di visioni che, nella disperata ricerca di rivelare ogni particolare degli uomini e delle donne che le attraversano, producono solo ombre e fantasmi. Capita così che, in un cortocircuito cerebrale, [le immagini di un vile attentato terroristico](#) compiuto in pieno giorno in una Parigi "illuminata" dagli occhi digitali finiscano per assomigliare fin troppo ad un altro ipotetico film di Mann, sembrando addirittura meno "vere", spiegando tutto senza mostrare effettivamente nulla (Cosa abbiamo visto? Abbiamo visto davvero qualcosa? *"Tu non hai visto nulla a Sarajevo"* amava ripetere Godard qualche anno fa...); mentre il volto di una terrorista appare/scompare dalle immagini di mille telecamere di sorveglianza per poi finire, forse, in un campo d'addestramento della jihad: corpo dell'infinitamente Altro dissolto in spettro del nostro presente da giochi di sguardi ed artifici del montaggio.

Ancora immagini ed "impercezione" di corpi, il "Reale" con le sue misere verità, ed il cinema con i suoi "falsi" (*F for Fake...*), macchina "ectoplasmatica" per eccellenza che ci rivela, ancora e sempre, che il presente non ha più nulla di simbolico e metaforico, ma è questione di superfici, ombre, contorni e piccole percezioni che appaiono e fuggono subito via... Come in un film "spettrale" di Michael Mann.

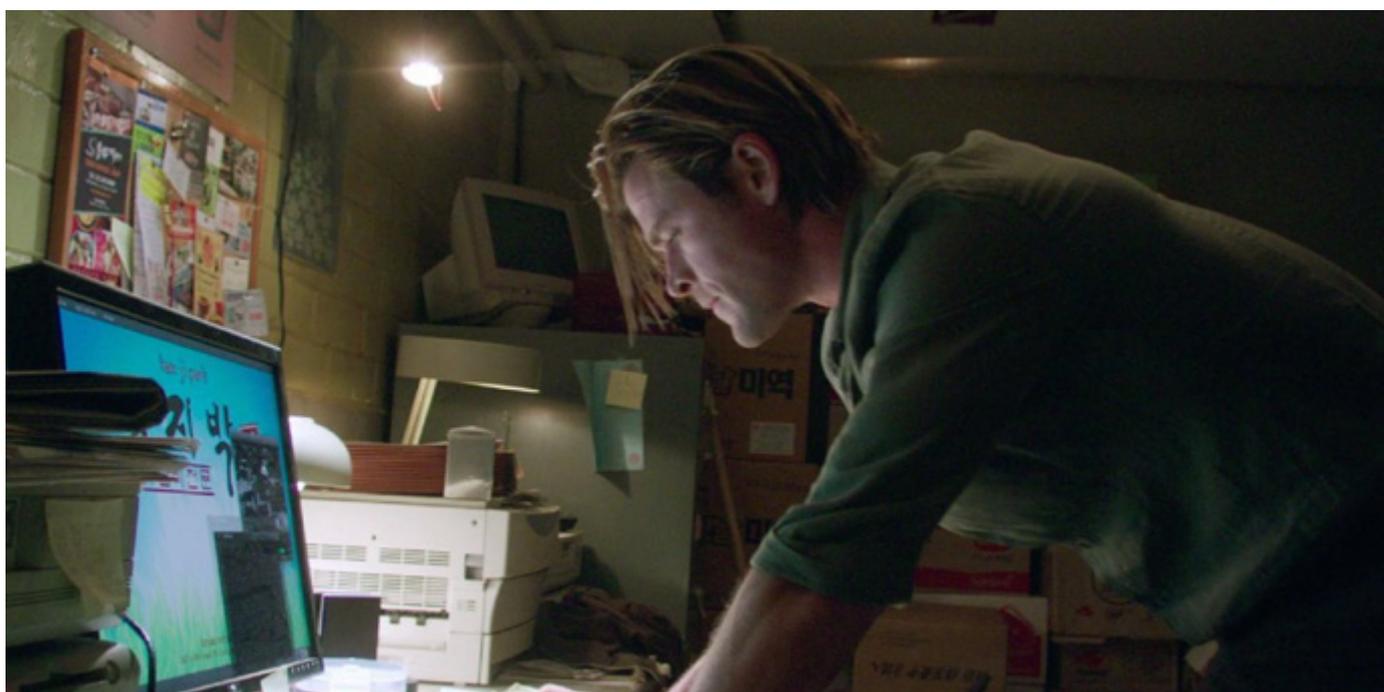


# La galassia della visione

di Leonardo Lardieri

**Il cinema di Michael Mann, arte del movimento e dell'immagine digitale, viene dalla pittura o va verso la pittura, presenza immobile ma tanto più libera dal suo rapporto con ogni rappresentazione del reale**

La visione non è più un evento, ma il cinema non muore affatto, il cinema sopravvive anzi, si espande oltre il buio della sala. Lungo tutto l'arco del Novecento, il cinema è stato una stella luminosissima e ben visibile sopra le nostre teste, o al massimo alla stessa altezza. Ora non lo è più. È intervenuta una deflagrazione cosmica, e quella stella è esplosa in mille soli, che a loro volta catturano nuovo materiale celeste, hanno formato nuovi sistemi, governano nuovi pianeti. La sostanza di cui il cinema era fatto continua a essere presente in questi nuovi corpi spaziali, ma quello che ora abbiamo è una configurazione assai più ampia e diversificata. Ci sono sorgenti luminose





al centro della spirale e ai bordi dell'universo; alcune virate sull'ultravioletto, altre ormai quasi opache. Ci sono nuove costellazioni e nuove orbite. E c'è un tappeto luminoso che occupa tutto il nostro cielo, e che si accende non soltanto nelle notti d'estate. Per noi, abitanti di un nuovo secolo, anzi, di un nuovo millennio, il cinema è proprio questo con Michael Mann. Bisogna abituarsi, quando si dice "cinema", a non pensare più soltanto ad un certo apparecchio, all'ambiente in cui funzionava e quindi alle opere pensate per quella precisa situazione; nell'era della convergenza, le metamorfosi dello spazio-tempo cinematografico riaffermano piuttosto quella duttilità estetica e sociale che rimane la più autentica e preziosa caratteristica del cinema e che gli consente di tenere il passo della cultura visuale contemporanea. Mappando i paesaggi del cinema di Michael Mann, del cinema che viene, intercettando da vicino un oggetto sempre fuggevole, anche quando per farlo occorre inseguirne la pervasività su un blog o siti alternativi, oppure indagarne le forme di fruizione all'apparenza più minute e di routine. La

### **MICHAEL MANN - Ipse dixit...**

*Non mi piace nulla che sia gratuito. Il sesso gratuito, la violenza gratuita, la volgarità fine a se stessa. Per me ogni scelta deve essere funzionale alla creazione: ciascun elemento deve avere un ruolo nello svolgimento della scena o dell'azione, deve contribuire a determinare il significato con la maggiore efficacia possibile.*

*I paesaggi industriali mi commuovono.*

*Quelli che non capiscono fino a che punto un regista responsabile e padrone del mezzo sia un autore, o debba essere considerato un autore, sono persone che non sanno molto di cinema. Posso alterare completamente il significato di una scena con una variazione minima. D'altro canto uno che si accosti a tale cinema come se si trattasse di teatro filmato non è che un interprete.*

**(f. m.)**

nuova vita delle immagini in movimento è la prova, come direbbe Raymond Bellour, che la fine del cinema “è una fine che non finisce mai di finire”. Così il cinema di Michael Mann, arte del movimento e dell'immagine digitale, viene dalla pittura o va verso la pittura, presenza immobile ma tanto più libera dal suo rapporto con ogni rappresentazione del reale.

**Rilocazione.** L'influenza del polar, di Huston e Melville, smontaggio e riassemblaggio del genere, attraversando *strade violente*, nel luogo di destinazione, lasciando integra la struttura. L'evidenza nel Michael Mann notturno non allude a ciò che cade sotto i nostri sensi, ma apre possibilità percettive; non è proprietà di qualcosa che si impone immediatamente alla vista, ma verità misteriosa.

**Reliquie/icone.** Mann non si limita ad interrogare il pensiero segreto del reale o a collocare ogni forma nel passato, ha il potere supremo di condurci dentro il presente. Non ha bisogno di descrivere una folla: può starci in mezzo. Non ha bisogno di analizzare un volto: può avvicinarne uno. Non ha bisogno di lamentarsi: può mostrare le lacrime. Lo *psichiatra antropofago*, reliquia o icona? Il suo volto permette di osservare, come specchiati, i nostri patimenti nelle sue sofferenze. Nei suoi frammenti di un omicidio, la freccia del tempo possiede l'intenzionalità e l'incertezza del movimento della





vita nelle strade.

**Assemblage.** Tutte le ore feriscono... l'ultima uccide. Dire quello che si pensa e fare quello che si dice è un perfetta composizione, *la sfida* polimaterica tra il bene e il male, della realtà che non va solo registrata fedelmente. Spesso, mostra una notevole resistenza: non si fa cogliere nel suo senso più profondo. Richiede appostamenti, studio, intimità, consuetudine, abilità. Non è un dato, ma un effetto. Dobbiamo riappropriarcene.

Bisogna starle addosso, tenendola però a distanza. Va mediata, e poi interpellata e sollecitata. Per essere detta e rivissuta, deve essere stata trasfigurata. Per suggerirne la complessità, va ricostruita.

**Espansione.** Michael Mann modella le immagini. Salva alcuni attimi da un destino crudele. Redime il transitorio: trasforma ciò che è in un *esser stato* ancora palpitante. *L'ultimo dei nativi* è, ancora una volta, reliquia o icona? Egli sottrae dettagli dell'attualità al loro deperimento, fino a condurli verso una superiore forma d'esistenza, in un'esperienza intensa. Si fa voce di quella "condizione postuma", abita la "posterità assoluta", perché la rappresentazione dei fatti avviene sempre dopo che i fatti stessi sono avvenuti. Mann fa rivivere il fantasma di quel momento. *Dietro la verità*, si crede senza credere, ma questo resta pur sempre un modo di credere; abbiamo la certezza che quel momento sia esistito al di fuori della pellicola? O la pellicola è garanzia dell'esistenza di quel momento?

**Display.** A queste domande si potrebbe rispondere con inquadrature parziali, ritrarre scorci "veri". Il cinema non solo schiaccia gli spessori dei luoghi in cui quotidianamente ci muoviamo, ma rimonta architetture. Dallo specchio *collateral* la percezione è falsata, d'incanto ci porta altrove. Suggerisce tensioni e azioni. È puro movimento, ci porta dentro la scena. Implica sempre uno spostamento. Restiamo qui, ma mentre osserviamo, la nostra immaginazione viene trascinata fuori. Appena si spengono le luci riflettenti si accendono quelle fluorescenti e la superficie piatta si trasforma: non più muro, ma distesa piena di avvenimenti, personaggi e il coyote. Guardiamo qui, ma possiamo spingerci altrove. La morte solitaria in metrò è viaggiare in bilico tra riconoscimento e disorientamento.

**Performance.** Nella galassia della visione, verso l'orizzonte degli eventi, le tele sono sempre più costellazioni astratte. *Nemico pubblico* è l'astratto, il mondo prosciugato dal vuoto e dal silenzio. Ma il cinema si fa ancora di più avventura dei sensi, assecondando il moto delle forme, il darsi e il ritrarsi dei corpi. *Bye, bye blackbird* e *blackhat?* Dissolve i dettagli figurativi in macchie che non sono imbrigliate dentro griglie rigide, ma si dispongono in aloni soffici e in velature chiaroscurali. L'orizzonte è come un muro leggero. Definisce linee che non bloccano l'occhio, ma lo fanno errare lungo continenti inesplorati. E così il cielo di *Miami* è sempre in dialogo con la terra: l'abbraccia, si congiunge con essa. Dimensioni che si accostano, per fondersi. Vi sono soltanto labili cesure: universi che riconoscono la loro ragion d'essere in una fragile e devastante bellezza.



# WES ANDERSON MOONRISE CINEMA

a cura di  
**PIETRO MASCIULLO**



goWare

SENTIERI SELVAGGI

# Michael Mann

## Il cinema fluttua nell'aria

di **pietro masciullo**

**Le polarità, le ossessioni, le rifrazioni nel cinema di Michael Mann. Una galassia talmente fitta di coordinate emotive, estetiche, culturali, da rendere pressoché impossibile qualsiasi forma di esaustiva "saggistica". E allora bisogna partire dalle superfici, per lasciar parlare i frame ed essere parlati da quei frame...**

Iniziamo da uno scarto. Un esile frammento perso ai margini di quell'imponente macrocosmo di eventi, scelte etiche e amori impossibili disegnato da *Heat*. Il ladro professionista Neal/De Niro va a trovare il vecchio sodale Kelso (interpretato da Tom Noonan, il dente di fata di *Manhunter*) che gli propone il colpo della vita da fare a una grossa banca. Quando Neal chiede sorpreso come abbia fatto a reperire tutte quelle informazioni così ossessivamente dettagliate, Kelso risponde con una frase fulminante: "questa roba fluttua nell'aria, le informazioni sono sparse per tutto il pianeta, devi solo saperle acchiappare. E io le so acchiappare!". Ecco, questa è forse la migliore definizione che Michael Mann potesse dare del suo "essere-regista": il Cinema c'è già (generi, storie, star), fluttua nell'aria (la *Fotogenia* diceva qualcuno tanto tempo fa...), bisogna solo saperlo acchiappare (da "vecchio" ladro di immagini proiettato sempre al presente).

Veniamo al punto. Il cinema di Michael Mann è una galassia talmente fitta di coordinate emotive, estetiche, storiche, culturali, da rendere pressoché impossibile qualsiasi forma di esaustiva "saggistica". Mann è un cineasta talmente enorme da mettere clamorosamente a nudo tutta l'impotenza della *parola* come medium atto a restituire i percorsi di un'esperienza filmica sempre al confine di liminali coalescenze di pensiero. Bisogna partire dalle immagini, dalle superfici che ha il coraggio di sondare, per lasciar parlare i frame ed essere parlati da quei frame. Proviamo a buttar giù qualche appunto, inevitabilmente incompleto, partendo da tre suggestioni "superficiali".

## Movimento/Stasi

Larry Murphy (l'ergastolano protagonista di *Jericho Mile*) reagisce all'imposta stasi del carcere con una corsa ossessiva, muta, fine a se stessa e senza centro. Il primo lungometraggio di Mann (realizzato per la Tv nel vero carcere di Folsom, che sarà il "passato" per molti suoi futuri characters) inizia con una sequenza dal valore programmatico: Murphy corre in silenzio, gira in tondo, mentre in montaggio alternato la stasi del carcere genera perturbanti pulsioni (traffici, violenze, prepotenze muscolari). L'uomo-in-movimento diventa lo schermo su cui ogni sguardo si concentra, un automa spirituale che crea onde concentriche in uno stagno immobile. Murphy è cinema che erompe dalla musica degli Stones ([\*Sympathy for the Devil\*](#)) e ci fa identificare nel suo movimento senza scopo.

## *Jericho Mile*





## Heat

### Carcere/Mare

Si partirà spesso da un carcere (*Jericho Mile*, *The Keep*, *Strade Violente*, *Heat*, *Nemico Pubblico*) liberando successivamente il cinema nell'immaginazione: Mann è *l'ultimo dei Mohicani* di un classicismo fordiano in estinzione che si permette di adattare ancora Fenimore Cooper e innervare di figure western ogni genere che sonda. L'immensità del mare pertanto – abisso di traiettorie e perdita dello sguardo nel visibile tutto potenziale – diventerà una formula del pathos ricorrente. Il mare attrae da sempre lo sguardo dei protagonisti manniani (da *Strade Violente* a *Manhunter*, da *Heat* a *Insider*, da *Ali* a *Collateral* con Jamie Foxx che contempla la foto delle Maldive sul suo cruscotto) creando bolle immersive di esperienza e disegnando attimi di astrazione pura fuori-dal-racconto. L'evasione (dal carcere) è solo nel cinema.



*Manhunter*

## Luce/Ombra

È un cinema delle origini quello di Mann. Concepito nel contrasto tra l'ideale più puro (il collage di "desideri" naïf creato da James Caan in *Strade Violente*) e il perturbante più ferino (le visioni lisergiche di Dente di fata in *Manhunter*). Il detective Will Graham/William Petersen deve specchiarsi nelle proprie ombre più cupe per risolvere il caso, in un film di impressionante complessità che spacca in due gli anni '80 e segna un punto di non ritorno nella riflessione sull'immagine postmoderna. Per contro le luci: Bob De Niro deve scegliere se volare via con la sua donna verso la libertà (verso il mare...) o terminare il suo "lavoro" e accettare il proprio destino. Il momento della scelta etica, in *Heat*, viene illuminato dalle luci di un anonimo sottopassaggio losangelino. Miracolo del direttore della fotografia Dante Spinotti che apre il film "urbano" per eccellenza a una dimensione altra, contaminando il noir di venature trascendentali quasi schraderiane.

# LE OSSESSIONI

## La Scelta

Murphy, Neil, Occhio di falco, Mohammed Ali, Jeffrey Wigand o Lowell Bergman, sono tutti posti di fronte a scelte etiche che ne segneranno il destino. Quella stessa scelta che in *Heat* deve compiere anche il sublime "piccolo" personaggio interpretato da Dennis Haysbert: "che mi frega, ci sto!" dice a Neal, riecheggiando il finale de *Il mucchio selvaggio*. Un cinema mai determinista e sempre in divenire, puntualmente delegato alla parzialità di un vissuto: come non perdersi nel dilemma

di Russell Crowe/Jeffrey Wigand posto dinanzi all'aut aut di Lowell Bergman/Al Pacino? "Ti trovi in una situazione conflittuale Jeff e c'è solo una persona che può sciogliere questo dilemma: tu, solamente tu". L'eredità del maestro Peckinpah si fa di nuovo sentire svelando l'origine stessa del filmare manniano: si può vincere come Mohammed Ali e curare le proprie ferite passate, si può perdere come il Frank di James Caan e distruggere il collage straziante dei propri sogni, o si può sopravvivere come Jeffrey Wigand in *Insider* rimanendo fedeli a una propria idea di mondo.

## Strade violente





## Collateral

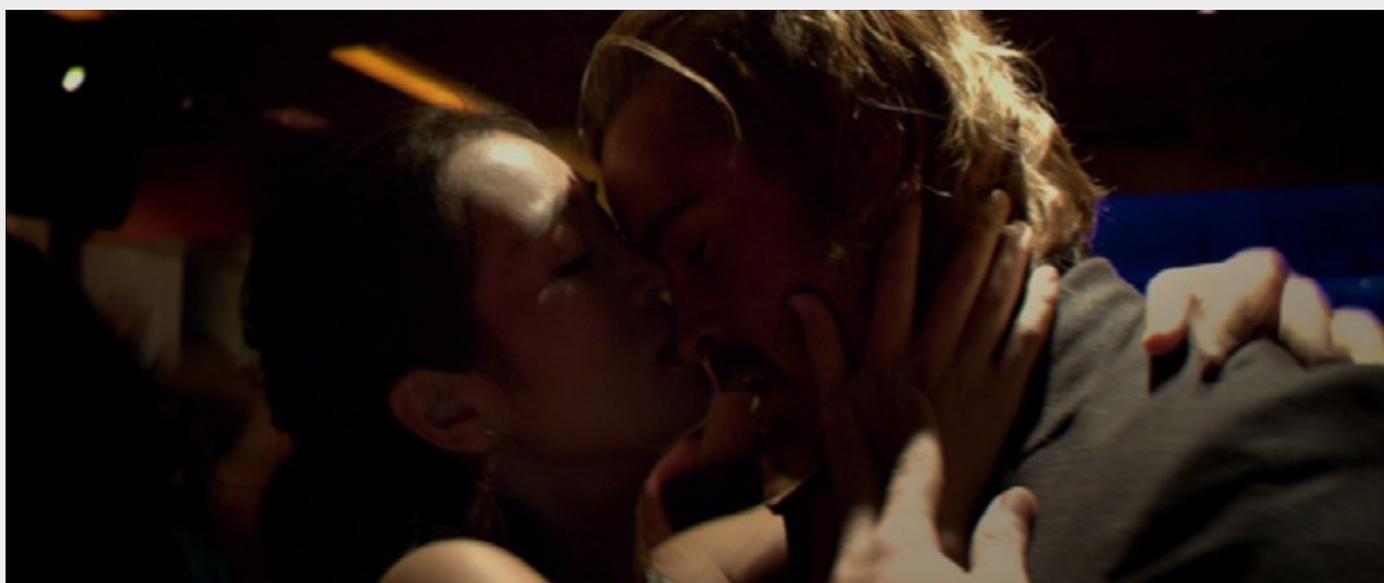
### La Città

La città è la ruttmaniana *sinfonia* Jazz suonata dalla macchina da presa di Michael Mann. Un universo "che va al di là della melodia, non si ferma alle note, non è mai quello che ti aspetti" dice il killer Tom Cruise in *Collateral*. Uno scorcio iperrealista dove ogni traiettoria si riconfigura nello sguardo "antico" di un Coyote che cammina sull'asfalto. La città, per Mann, è uno spazio magmatico sempre al confine tra la nettezza del gesto (le rapine in banca di *Strade Violente*, *Heat* o *Nemico Pubblico*) e gli improvvisi deragliamenti della composizione (l'inquadratura letteralmente collassa quando John Hawkes si suicida per amore all'inizio di *Miami Vice*).

## L'Amore

Non si può fare a meno di amare nel cinema di Mann. Ci si muove solo per amore: della libertà, di un sogno, di una donna che illumini la vita. *“Per me il sole sorge e tramonta con lei”* dice Val Kilmer in *Heat*. Persino Dente di Fata, in una delle sue scene più strazianti, viene sfiorato dal sentimento e trova attimi di pace nel buio più profondo che lo avvolge. Perché l'amore riconsegna un tempo ai personaggi ridiscutendo il loro eterno presente: James Caan in *Strade Violente* o Johnny Depp in *Nemico Pubblico* iniziano a sognare un futuro (im) possibile negli occhi di Tuesday Weld e Marion Cotillard. L'amore è un evento improvviso che accade e squaderna la “composizione” imponendo un suo tempo, quello di Cuba in *Miami Vice*, astratto e rallentato rispetto a Miami. Il tempo dell'amore in una delle digressioni più sublimi e incredibili del cinema contemporaneo.

### *Miami Vice*



# LE RIFRAZIONI

## Lo Sguardo

L'immagine è concepita come estensione dello sguardo di Will Smith nei siderali primi dieci minuti di *Alì* che inabissano ogni concetto di tempo e spazio tramutandolo in Jazz. L'immagine prorompe dagli occhi di Russell Crowe in *Insider*, un attimo prima della fine, in un anonimo albergo dove la carta da parati sul muro improvvisamente diventa schermo che proietta l'io ideale di Jeffrey Wigand. Le sue figlie che giocano contente nel giardino di casa: l'immaginario americano per eccellenza. Russell Crowe muove le labbra ma è muto, non può parlare, come l'origine dell'immagine. Lo sguardo e la musica sono cinema per Michael Mann.

*Insider*





Ali

## L'Estasi

Eros e Thanatos erompono dal contatto epidermico con la pelliccia di una tigre narcotizzata in *Manhunter*. Mohammed Ali si guarda "riflesso" nei murales africani di Kinshasa e acquisisce un'identità al sopraggiungere del dubbio. John Dillinger si consegna definitivamente alla propria immagine specchiandosi sul grande schermo del divo Clark Gable poco prima della (sua) Fine. Le estasi manniane sono dis-svelamenti improvvisi dell'immagine, verso una verità estatica che esiste solo nel cinema (come teorizzato da Herzog) e che configura l'ambiguità di ogni esistenza in un singolo frame. Mann, del resto, è un cineasta furiosamente proiettato nell'attimo presente: *"cosa sta guardando John Dillinger? In ogni momento mi sono fatto questa precisa domanda"*, ripete ossessivamente nel commento al DVD di *Nemico Pubblico*. E allora il fiducioso ed entusiasta abbandono della pellicola (Occhio del Novecento) per "guardare" ormai solo in digitale (dall'ibrido *Ali* in poi), non è altro che l'ennesima prova di un credito incondizionato riposto nel Cinema come possibile Occhio del Duemila.



## *Nemico pubblico*

### **Lo Scarto**

Lavorare ai margini dell'inquadratura per restituire senso al (nostro) mondo. Per restituire un referente all'immagine digitale bisogna adottare mediazioni estetiche che bilancino la deriva del nostro immaginario evidentemente intasato. Il cinema di Mann contempla sempre uno sfondo e un contatto tra le storie e la Storia: la madre povera che vuole affidare suo figlio a Dillinger o il dettaglio di un anziano senz'atletto in profondità di campo, "di-segnano" la Grande Depressione del '29 meglio di qualunque sforzo scenografico. Il cinema vive in quelle intermittenze narrative e balena nei dettagli così apparentemente inutili. *Miami Vice* diventa così la piattaforma adatta (partendo dal brand vincente della serie Tv) per una sperimentazione selvaggia e avanguardista dove tutto accade ai margini, scenterato, mai "composto". Gli sguardi di Colin Farrell e Gong Li si incontrano sempre al confine dell'inquadratura, creando un mondo sentimentale informe e collateral(e). Atteggiamento estetico a dir poco raro nel cinema contemporaneo (solo Assayas, Jia Zhang-ke e pochi altri a questi livelli), che nell'abisso anestetico delle immagini configura con epsteiniana fiducia ogni verità umana nello scarto dell'immagine. Il cinema di Michael Mann fluttua nell'aria, è proprio vero, aveva già detto tutto il vecchio Kelso.

DEMETRIO SALVI

# SUL DIALOGO

PRONTUARIO PER SCRITTORI  
DI CINEMA



SCENeggiATURA

SCENA 80

(5)

PANORAMICA

(5)

ESTERNO NOTTE

SENZA  
IERI  
SELY  
AGGI

goware



Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien

*Berlinale* **65** Internationale  
Filmfestspiele  
Berlin

# 65. BERLINALE 5715 TAGE 2015

#BERLINALE



L'ORÉAL  
PARIS

TESIRO  
通灵珠宝



# Gli architetti sono qua...

di aldo spiniello

Forse si tratta di immaginare una redistribuzione degli spazi, un ripensamento della loro abitabilità. Quasi il cinema fosse chiamato a un lavoro di riorganizzazione urbanistica, a dare forme e vita all'architettura del virtuale e dell'immagine



Sulla carta le premesse per un'edizione interessante c'erano tutte. Ma questa Berlinale, nonostante il solito caos delle programmazioni parallele, si è rivelata addirittura centrale sullo "stato delle cose",

cosa non sempre scontata da queste parti. Grazie a una serie di visioni capaci di colpire al cuore e allo stomaco, destinate a occupare buona parte dei nostri deliri dei prossimi mesi. E persino per quanto

riguarda il verdetto, il festival non ha deluso.

C'era il timore che la giuria presieduta da Aronofsky potesse lasciarsi sedurre dai titoli più abbaglianti, dalle dichiarazioni autoriali di principio ([Greenaway?](#)) o dagli esercizi tecnici più muscolari (come il piano sequenza infinito di [Victoria](#), che comunque porta a casa un premio per la miglior fotografia a Sturla Brandt-Grøvlen, che suona come un doveroso tributo ai padroni di casa tedeschi).

Neanche la grandezza produttiva di [Knight of Cups](#) – film, peraltro, meravigliosamente fragile – ha fatto breccia. Anzi, alla fine ha vinto il film più "piccolo", esile, che reca scritti in sé tutti i segni della sua clandestinità forzata. L'Orso d'Oro a [Taxi](#) di Jafar Panahi non è solo un premio di chiara valenza politica – e non è una novità per Berlino – ma anche l'affermazione netta di un'urgenza di cinema chiamato a confrontarsi quotidianamente con i suoi limiti, a inventa-

re, con tutta la libertà e la lucidità teorica necessarie, il modo più impreveduto per mostrare se stesso e la sua visione. "*Devi trovare da solo la tua strada*", suggerisce Panahi all'aspirante filmmaker che si affaccia al suo finestrino. E perciò dà l'esempio. Si rinchiude nell'abitacolo di un'auto – come da perfetto iraniano movie – ma solo per aprirne i finestrini e gli sportelli. Gioca con la metafora, ma incontra la vita, a ogni angolo di strada. E, senza concludere, gira un film corsaro, "pirata", che potrebbe benissimo figurare nella raccolta del venditore ambulante che coinvolge il regista nei suoi traffici. Panahi, il latitante, non ritira neanche l'Orso d'Oro. Gira con quel che ha, un film letteralmente "fuorilegge". E indica una strategia di riappropriazione di "porzioni di terra", di mondo e di verità in un tempo sempre più refrattario a lasciarsi andare al pericolo della ripresa "senza trucchi"... E sembra di essere finalmente entrati nell'epoca del neorealismo 2.0.





Ecco, lo spazio, come set e come mondo. Se già nell'edizione dell'anno scorso sembrava questo il problema fondamentale, ora lo è più che mai. Con evidenza disarmante a partire da Malick, sempre più intento ad abbracciare il respiro segreto delle cose. Tra deserti, spiagge, città verticali, parcheggi, dov'è esattamente il suo set, quali sono i suoi confini? E cosa inquadra esattamente la macchina da presa di Lubezki, che pare perdere a ogni istante "la bolla", andare fuori asse, verso il cielo? Forse tutto è proprio nelle immagini "già" filmate, quasi una specie di *footage* da rimaniolare all'infinito in una dimensione cinema inevitabilmente altra. Le storie sono un'eco, stanno sullo sfondo. Al pari del tempo che le scandisce. Per questo Wenders gira la sua storia (storiella secondo alcuni) in un 3D assolutamente necessario. Perché se già sappiamo che [every thing will be fine](#), l'interesse non è più nel racconto. Ma nei



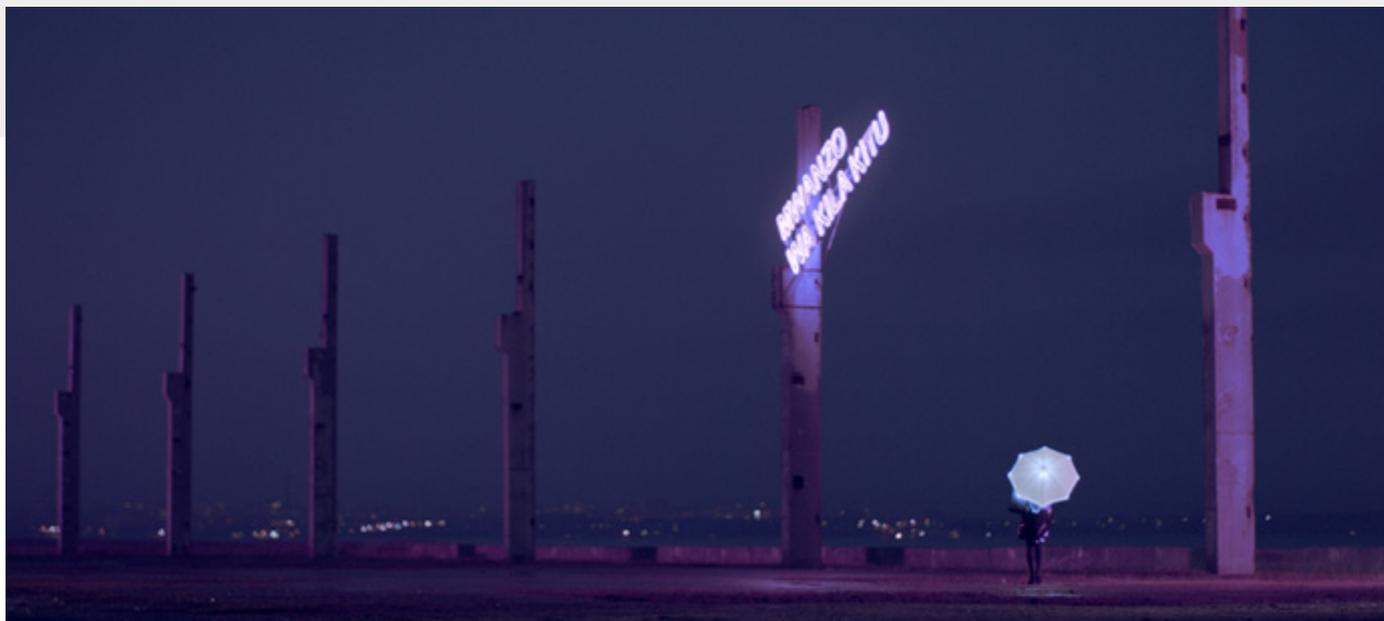
rapporti dei personaggi con lo spazio e nello spazio, la loro possibilità di abitarlo e dividerlo. E il 3D serve proprio a disegnare l'architettura di tali rapporti in profondità. Profondità letteralmente mangiata da James Franco, in quel primissimo piano finale, immagine che occupa ogni dimensione dello schermo, fino a bucarlo. Non è stato amato Wenders, proprio perché la sua visione si è interamente concentrata sulla questione dei volumi e delle linee di direzione. Giocando quasi a nascondino tra i ghiacci del Canada, esattamente come fa l'amico Herzog tra le sabbie del deserto e il cast stellare (e tra *Every Thing Will Be Fine* e [Queen of the Desert](#) sembra esserci più di un punto di contatto, a cominciare proprio dalla presenza di James Franco



e dall'utilizzo consapevole del cast "stellare").

Dov'è l'autore? Herzog manipola il classico fino al punto massimo di tenuta, sui confini tra la regola e l'eversione ironica. Aderisce al personaggio di Gertrude Bell, alla sua indipendenza aliena, ma quel che conta è affrontare, insieme a lei, il set indefinito di un deserto popolato da miraggi, abitato da presenze beduine. La fedeltà del biopic vacilla nelle migrazioni dello sguardo. Un po' come il classico replicato fino allo sdoppiamento allucinatorio, alla visione sotto oppio di Jiang Wen, folle ricognizione dei generi che esplode fino a mandare all'aria ogni distinzione (peccato non averlo potuto vedere in 3D). [Gone with the Bullets](#) attraversa i mille immaginari possibili del cinema e trasuda a ogni istante la gioia dell'invenzione senza freni, un po' come l'ennesima versione di [Cinderella](#) firmata da Branagh, che, da par suo, fa della libertà e dell'eccesso le chiavi di volta per aprire le pareti del set, donando alla favola una strana e segreta sensualità. Quasi segnando la strada per il film più carnale del festival, l'affascinante [Big Father Small Father and Other Stories](#).





"Il mondo è già filmato", diceva Debord, puntualmente citato da Dieutre nel suo [Viaggio nella dopo-storia](#), altro film che fa i conti con i limiti materiali e con la sottile "pirateria" insita nell'esercizio di ammirazione rosselliniana, che lavora sul discrimine tra l'omaggio e il plagio, l'appropriazione indebita, la confessione d'amore e la libertà della reinvenzione. Ma è ancora vera l'affermazione di Debord in un mondo che ha espanso i suoi confini? E se è vera, cosa resta ancora da filmare, cosa è ancora filmabile? Herzog sembra dubitare. La sfida è ancora aperta. Forse si tratta di immaginare una redistribuzione degli spazi, un ripensamento della loro abitabilità, una ridefinizione dei termini di proprietà (intellettuale), dei confini tra l'individuale, l'intimo e il collettivo. Quasi il cinema fosse chiamato a un lavoro di riorganizzazione urbanistica, a dare forme e vita all'architettura del virtuale e dell'immagine. E non è un caso che la questione diventi pressante proprio qui a Berlino, metropoli che ha dovuto ricostruire se stessa a partire da un precario equilibrio, tra le vertigini dell'espansione e le necessità della memoria. Lavoro infinito, pratica continua e *in progress*, che trova la sua metafora più evidente nella futuristica costruzione



incompleta di [Under Electric Clouds](#) di German Jr. Scheletro di una visione, materializzazione di un sogno a due, di un uomo che è "quasi un dio" (ma quanto è difficile...) e di un architetto rimasto ormai senza committente, incapace di mettere un punto, di dare una definizione, tetto o cupola che sia.

Nel suo incredibile film cantiere, German sfonda continuamente il quadro con la precisione all'apparenza caotica della messinscena e dei suoi long take, riprese che sembrano incontrare i personaggi quasi per caso, tra comparse che entrano in campo da ogni lato, sguardi in macchina, soggettive nascoste, interventi disordinati. Ogni sequenza è sottoposta a una forza eccentrica, che rimanda chiaramente all'eversione del cinema di



German senior e di [Hard to Be a God](#). Ed è proprio questo omaggio alla figura paterna a rendere *Under Electric Clouds* un film intimissimo, quasi fragile e indifeso, nonostante l'apparente magniloquenza delle sue immagini curatissime e la complessità della sua costruzione narrativa. "Non posso più aiutarti, io sono morto". Nascondendosi dietro il pretesto di raccontare la Storia, il presente e il futuro del Paese, German Jr mette in campo i suoi fantasmi personali, la paura e la sfida commovente di raccogliere un'eredità pesantissima. Il suo è il film più struggente del festival, insieme alla dolorosissima testimonianza fiaba di Ermanno Olmi, [Torneranno i prati](#), riproposto nella sezione Berlinale Special. Altro lavoro fatto con poco, quasi con niente, con il trucco più semplice e con la sola forza del linguaggio, di quegli sguardi in macchina che ci interrogano direttamente e ci obbligano alla messa in gioco. Dove una canzone o un albero dorato sono la forza di volontà di un'immaginazione che tenta di uscire, smarcarsi dalla trincea cupa, desolante del set campo di battaglia. E non siamo molto lontani dalla cupezza e desolazione delle immagini di Pa-

blo Larraín. In [El Club](#) non c'è l'appiglio dell'immaginazione, non c'è margine di salvezza, se non al fondo di un'umanissima rassegnazione, di un ultimo, disperato, tentativo di condivisione. La durezza di Larraín lascia senza fiato. Ma anche la consapevolezza che la lotta con il reale è una lotta politica concreta, che riguarda i gesti e gli atteggiamenti degli individui, le dinamiche dei loro rapporti in relazione all'organizzazione degli spazi e ai limiti imposti da un Potere che si autoalimenta e si autoassolve. L'umanità è un residuo e le vie di fuga, se ci sono, sono tra le maglie della prigione, nella trama delle immagini, all'uscita o all'entrata del flusso numerico di un digitale onnipotente, di un mondo già filmato, forse, ma non ancora perfettamente decodificato e decrittato.

E se, allora, la visione più esaltante e delirante di questa Berlinale 2015 l'avessimo vissuta altrove, fuori dal festival? In quella saletta di Rosenthaler Strasse, dove abbiamo incrociato, furtivamente, le allucinazioni di *Blackhat* e di Michael Mann. Non siamo ancora sicuri di averlo davvero visto. Ma prima o poi, dovremo farne i conti.

# Sotto le nuvole elettriche

Il racconto della 65ª Berlinale dagli inviati di *Sentieri selvaggi*



Taxi

## Mutazioni

Forse bisognerebbe partire dalle mutazioni del viaggio di Ella nel ritorno verso casa dell'ottimo *Cinderella* di Kenneth Branagh, cineasta ancor più necessario quando è, apparentemente, su commissione (ora Disney, prima Marvel con *Thor*). Proprio dal continuo bilanciamento tra ciò che è fantastico e ciò che è nor-

male, dall'improvviso risveglio all'interno dell'inquadratura di un cinema dove tutto diventa possibile. Ed è nel segno di questa metamorfosi che i preti in ritiro su una costa cilena, nello stratosferico *El Club* di Pablo Larraín, diventano quasi icone horror in un luogo sommerso dalle ombre della (propria) Storia, dietro alla quale, come sempre, si possono intravedere ancora i residui del Cile

Al lato: *Queen of the Desert*

In basso: *Cinderella*

di Pinochet. Le stesse metamorfosi messe in gioco dall'Herzog di *Queen of the Desert*, altra immensa sfida allo spazio attraverso il corpo di Nicole Kidman, con il deserto che ritorna dal Lean di *Lawrence d'Arabia*, mutato attraverso lo sguardo del cineasta, che sfida in prima persona il senso del pericolo, attraverso ulteriori vertigini sensoriali, verso il limite estremo. Un altro limite è quello di un imponente Wenders in *Every Thing Will Be Fine*, dove il 3D, dopo *Pina*, diventa ancora stravolgimento di prospettive, volumi, equilibri, capace di trasformare anche James Franco in una specie di emanazione cartoon quasi proveniente dall'*Oz* di Raimi. La scena cambia le sue dimensioni, si allunga la parte anteriore dello schermo in verticale mentre, procede in orizzontale quella dell'ipnotico Aleksey German Jr di *Under Electric Clouds*, dove vengono





*Gone with the Bullets*

Foto grande: *Every Thing Will Be Fine*

scavalcati anche i singoli sette capitoli in un sogno ininterrotto. Lo stesso sogno di Malick, quello di un cinema sempre più inafferrabile e impossibile. In *Knight of Cups* non c'è più materia e la voce è un infinito flusso di pensiero memoria immaginazione. Quell'immaginazione che ci fa credere Jafar Panahi dentro un cinema finalmente arioso, dove dai limiti dell'auto, fuori dall'auto, c'è l'Iran che scorre vorticosamente. Come se il cine-

asta volesse afferrarlo. Alla ricerca del tempo perduto. Che si estende sul folle e scatenato *Gone with the Bullets* di Jiang Wen: musical, muto, colori accecanti che stordiscono ed esaltano. Al di là del 3D. La densità pittorica, con contorni troppo marcati. Tutti da ridefinire. Con un cinema che cambia ogni secondo sotto i nostri occhi. **(Simone Emiliani)**

### Le nuove strategie dei generi

Il nutrito plotone di film americani che si è presentato alla Berlinale si presta in maniera naturale ad una divisione per denominatori comuni. L'immane resistenza a questo tentativo di stabilire delle categorie è stata *Nasty Baby* di Sebastián Silva e il suo passaggio ha confermato l'attenzione della rassegna tedesca verso il fenomeno del *mumblecore*. La commedia del regista di origine cilena era già passata al Sundance, ma non ha rifiutato l'occasione di un festival che ha seguito il movimento di New York sin dai tempi

## Life e Selma

Foto grande: Nasty Baby

di [Greenberg](#) di Noah Baumbach. Il film era stato portato nel 2010 e invece di rilanciare la carriera di Ben Stiller aveva rivelato la stella di Greta Gerwig. Il cineasta e l'attrice erano tornati nel 2013 con



[Frances Ha](#) e in quel caso il riconoscimento era stato praticamente unanime. Il film aveva scelto Telluride per l'anteprima ma la Berlinale fu il suo trampolino di lancio europeo e gli aprì le porte di molti mercati sul continente. L'inserimento di *Nasty Baby* nel calendario delle proiezioni è stato un segnale di rinnovato interesse verso un fenomeno emergente e significativo che punta tutto sul situazionismo autobiografico e l'improvvisazione.

Uno dei generi più esposti di questa edizione è stato il biopic e il festival ha portato tre film che hanno confermato una generale ridefinizione della sua struttura narrativa e di un nuovo approccio che rifiuta l'agiografia. [Selma](#) di Ava DuVernay è andato ad arricchire una serie di titoli che hanno dato una nuova visione dell'epopea afroamericana, ma la lettura da dentro non ha risparmiato nemmeno un santo come Martin Luther King. Il leader dei diritti civili viene rappresentato come una personalità pubblica astuta e determinata, ma anche come un uomo priva-



to pieno di dubbi e di contraddizioni. Il biopic ha fatto una precisa scelta di focalizzazione e ha iniziato a scartare l'opzione di un racconto che abbraccia la vita del protagonista sin dalla nascita e prosegue cronologicamente. La preferenza per un evento singolo ma caratterizzante è emblematica in [Life](#) di Anton Corbijn. La storia dei pochi mesi che avevano preceduto il successo di James Dean viene raccontata non tanto dal punto di vista dell'attore, ma da quello del fotografo che doveva realizzare un suo portfolio per la MAGNUM. Il paradosso è che il ruolo principale viene trasferito dalla star a Dennis Stock e questo spostamento segnala la rinuncia ad un giudizio complessivo su una parabola individuale. Il biopic si arrende anche in [Love & Mercy](#) di Bill Pohlad, in un contesto che poteva appoggiarsi ad un'ambientazione più evocativa e riconoscibile. La ricostruzione della carriera di Brian Wilson si concentra su due momenti paralleli che si rimandano a vicenda per suggellare un intreccio

di caduta e di rinascita. La mente creativa dei Beach Boys viene interpretata addirittura da due attori diversi come se fosse impossibile stabilire una continuità nonostante le possibilità del make-up.

Il mito del principe azzurro ha avvicinato due film apparentemente distanti come [Fifty Shades of Grey](#) di Sam Taylor-Wood e *Cinderella* di Kenneth Branagh. Il discorso viene svolto in maniera completamente differente ma le due storie centrano perfettamente il nodo principale del romance a prescindere dalla componente erotica o da quella di un film che punta al pubblico familiare delle vacanze pasquali. Le eroine femminili aspettano e si conservano per tutta la vita in attesa dell'uomo fatale e perpetuano un immortale topos narrativo. La somiglianza tra i due personaggi maschili è sconcertante: entrambi sono ricchi e tutti e due sono inspiegabilmente attratti da una ragazza comune. La Disney non indaga sulle playroom che potrebbero nascondersi dentro al suo castello anche perché ha un diritto



### *Knight of Cups*

di primogenitura sulla favola e possiede una inesauribile forza di fascinazione che sa fare a meno dell'arma dell'eccesso. Se Dakota Johnson si candidava ad essere la versione contemporanea del mito di cenerentola allora la Berlinale ha emesso un verdetto inequivocabile e la sua preferenza è andata senza mezzi termini verso il remake di Kenneth Branagh.

L'unico assente di questo breve resoconto del contingente americano è Terrence Malick, ma il suo ultimo film ha dimostrato come il suo cinema sia sempre privo di un tempo e di uno spazio. *Knight of Cups* è ambientato a Los Angeles e il suo protagonista è una personalità hollywoodiana: una città e un ambiente che sono stati scelti proprio per la loro proprietà di non-luoghi. Uno dei tanti paradossi di

un film che parla di un viaggio che non ha un punto d'arrivo e non ha nemmeno una nazionalità. **(Emanuele Di Porto)**

### **Il potere Nomentano**

*Quid mihi reddat ager quaeris, Line, Nomentanus?*

Che il cinema possa servire anche a non farsi vedere, oltre che a svelare, a mostrare, è un fatto che si impara quasi da subito, soprattutto in quella dimensione sospesa e dai contorni incerti che sono le settimane ai festival. *Hoc mihi reddit ager*: il proprietario di quel cinema nascosto in fondo a una corte impregiosita da clamorosi murali su Rosenthaler Strasse, che voleva chiamare la polizia perché mi aveva beccato a fotografare gli end credits di *Blackhat* con il mio huawei, non sembrava particolarmente convinto del-

## Viaggio nella dopostoria

Foto grande: Love & Mercy

la mia giustificazione (“volevo mandare gli screenshots ai miei amici a Roma...”). Forse se in cambio gli avessi procurato i biglietti per una delle proiezioni di *Viaggio nella dopo-storia* di Dieutre sarei stato più convincente. Il punto, caro Lino del Kino Central, è proprio quello di farsi proiettare Rossellini addosso al proprio corpo nudo – chiaro l'imbarazzo del farsi scoprire, del non riuscire a nascondere quella macchia rossa che cresce sulla schiena come accade a Bonello nel fe-



nomenale “scherzo” di [Antoine Barraud](#). “Lo sai chi è quest'uomo?”, chiede Paul Giamatti a Elizabeth Banks nel momento in cui la donna incontra per la prima volta Brian Wilson nel fantastico *Love & Mercy*. E John Cusack si vergogna, com'è chiaro, di essere stato smascherato. E allora d'accordo, basta cincischiare con i film “liminari” del festival...

È probabile perciò che i dieci minuti “più belli” di Berlino 2015 siano all'inizio di *Knight of Cups*, e quelli più potenti nell'incipit di *El Club* di Larraín (l'intero Berlinale Palast a bocca aperta e atterrito non riusciva a credere ai propri occhi, o più che altro alle proprie orecchie). Eppure più passano i giorni e più non mi esce dalla testa *Every Thing Will Be Fine* di Wenders, film sballato e sgangherato, barcollante ma magnificamente lacerato nel raccontare quanto ci si manchi sempre l'un l'altro, non ci si riesca mai a centrare (come l'ottica incrociata e sfalsa-





Le dos rouge

ta che dona all'occhio la sensazione del 3D al cinema), a mettere a fuoco (ancora una volta l'abisso della zoomatona finale sul sorriso di pixel di James Franco), mi ha ricordato quest'album meraviglioso e dolente di inizio 2015 che è il [duello/duetto tra il chitarrista Noël Akchoté e lo strepitoso Mikrokozektw](#).

Te, Line, non video. Tre film-rifugio in cui scavare una familiare ed accogliente buca di pura felicità spettatoriale, la versione lisergica dell'igloo mortifero della pessima Coixet: *Queen of the Desert*, *Gone with the Bullets*, *Cinderella*, tre opere di bronzo mandate ad alte temperature e poi lasciate raffreddare dai rispettivi forgiatori, come nella Fonderia Artistica del superbo [Francesco Clerici](#). Fino a quando German Jr non apre una breccia sanguinante e pulsante dentro al cerchio chiuso della "opera d'arte", e alza gli occhi al cielo (fatelo vedere ad Iñárritu...), e lì hai voglia a fare finta di nascondersi, questo cinema ti ha scovato un'altra volta, inutile fingere di non vedere la video-camera che riprende l'abitacolo del *Taxi*.

Quegli scatti con lo smartphone su "A



film by Michael Mann" sono chiaramente venuti tutti mossi, e sostanzialmente inutilizzabili anche per uno scambio privato. La verità è che mi tremava la mano.

(in coda: scopro da un paio di giorni il bellissimo [Gefion](#) rilasciato dal trio del danese Jakob Bro, uno dei figliocci di Paul Motian, e leggo dunque troppo tardi che il 9 febbraio, in piena Berlinale, Jakob e i suoi si sono esibiti al B-flat, jazz club in pratica a 50 metri dal quartier generale di *Sentieri Selvaggi* ad Hackescher Markt: nulla da fare, ci si continua a mancare, ci si manca sempre). **(Sergio Sozzo)**

A woman with long, wavy blonde hair is shown from the chest up, wearing a yellow jacket with black stripes on the sleeves. She is holding a sword horizontally across her face, looking off to the side with a serious expression. A small, vertical red mark, resembling a wound or a tear, is visible on her forehead. The background is a solid, vibrant red.

**SENTIERI SELVAGGI**

**La passione  
e la forza**

il cinema  
da fare, scrivere, pensare

**Sentieri selvaggi**  
**SCUOLA DI CINEMA**  
[www.scuolasentieriselvaggi.it](http://www.scuolasentieriselvaggi.it)  
[www.sentieriselvaggi.it](http://www.sentieriselvaggi.it)



# American Sniper

# Punti di vista

di federico chiacchiarì

*Eastwood gioca in un territorio visuale dove, prima di lui, hanno fatto faville De Palma e la Bigelow, mostrando, per una volta, di non volere un nuovo punto di vista su quella Guerra, ma anzi quasi di volere lavorare su un materiale appositamente “già visto” per poter meglio concentrare lo sguardo sul corpo del protagonista*



Se *American Sniper* fosse un film di Clint Eastwood di dieci anni fa, probabilmente dovremmo attendere un secondo film, sul cecchino Mustafa, il siriano che partecipò alle Olimpiadi e che a lungo fu il rivale del protagonista del film, il cecchino americano Chris Kyle. Perché la guerra è sempre questione di “punti di vista”, esattamente come il cinema. E allora come [Lettere da Iwo Jima](#) fu il contraltare, il controcampo di [Flags of Our Fathers](#), un film sul cecchino Mustafa restituirebbe agli iracheni quella dignità che Eastwood

riconobbe ai soldati giapponesi della Seconda Guerra Mondiale.

Probabilmente, però, questo film su Mustafa non si farà. Perché Eastwood è cambiato? Perché la guerra è cambiata? Perché il cinema è cambiato? Chi lo sa... Certo è che mai come in questo film di Eastwood sembra emergere con forza l'urgenza del fuoricampo, delle storie che non riusciamo a vedere fino in fondo. Non vediamo, se non per un lampo, il reduce di guerra psicopatico che ucciderà “la leggenda”, non sentiamo pro-



nunciare una frase al cecchino Mustafa, che pure era un rivale che giocava ad "armi pari" con il cecchino americano, non vediamo nulla, infine, nella magnifica scena della tempesta di sabbia...

Cosa vediamo? Vediamo un uomo americano, costipato dentro un credo antico Dio-Patria-Famiglia, che nell'inganno della visione dell'11/9 decide di costruire la sua storia di "protettore", innescatagli da ragazzo dal padre. Chris Kyle ha un dono, una mira straordinaria, che mette a disposizione per salvare i suoi commilitoni nella guerra in Iraq. E ne salva, di ragazzi, ma quelli che gli restano in mente sono quelli che non riesce a salvare. Quattro missioni, in quattro anni, e Kyle diviene prima una statistica (255 morti attribuite di cui 160 confermate dal Pentagono), poi una leggenda, su cui pende anche una taglia irachena. Si trova coinvolto in decine di situazioni pericolose ma ne ricava tutt'al più solo leggere ferite. E così *American Sniper* dipana la sua trama, dalle pagine del libro omonimo

scritto da Chris Kyle, Scott McEwen e Jim DeFelice, nella sceneggiatura di Jason Hall, alternando il fronte con la vita familiare di Kyle, con il sempre più difficile rapporto con la moglie Taya, che vede il suo compagno sempre più ossessionato dalla guerra, missione dopo missione.

Insomma questa storia, che in origine doveva dirigere Spielberg (e chissà che ritratto ne avrebbe dipinto il cineasta di Cincinnati...), e che poi è finita nelle mani di Eastwood, dopo la morte, improvvisa quanto tragica, dell'eroe protagonista, Eastwood cerca di impregnarla dei suoi "valori forti", che hanno quasi sempre creato dei personaggi integrati ma contemporaneamente antagonisti con il "sistema", ma qui si ritrova con una "leggenda" tutta dentro al sistema della guerra, e con uno sceneggiatore che voleva dimostrare che, in fondo, anche "la guerra è umana".

Messo al centro dello schermo il corpo gonfiato di un Bradley Cooper quasi perfetto nel suo rappresentare questo per-

sonaggio "tutto d'un pezzo", con poche sfaccettature che ne mettono già in crisi la sua gamma interpretativa, Eastwood gioca in un territorio visuale dove, prima di lui, hanno fatto faville Brian De Palma ([Redacted](#)) e Kathryn Bigelow ([The Hurt Locker](#)), mostrando, per una volta, di non volere un nuovo punto di vista su quella Guerra (che non mette mai in discussione), ma anzi quasi di volere lavorare su un materiale appositamente "già visto" per poter meglio concentrare lo sguardo sul corpo del protagonista. Corpo che appare indistruttibile e legnoso, ma che trova il suo "centro di gravità" nell'attimo dello sparo, dove l'occhio conta più del corpo.

Ecco, l'occhio conta più del corpo. Sembra essere qui il crinale dove Eastwood sa mostrare il suo cinema di sempre: ovvero quello del momento in cui diventiamo qualcos'altro da noi stessi, in cui viene fuori una sorta di "altro da sé". Kyle la manifesta dietro al mirino del suo fucile, dove trasforma la sua "normal life" in una sorta di Angelo Salvatore...

E in questa "crisi della visione" che l'ultimo Eastwood sembra, forse involontariamente, raccontare, ecco che la tempesta di sabbia diventa la "magnifica ossessione" del cinema resistente di oggi: per Eastwood è il momento della "fine della visione", non c'è più occhio di cecchino che tenga dentro il vortice della sabbia, mentre per il Russell Crowe di [The Water Diviner](#), anche lì, la tempesta è il momento della "salvezza", dove il protagonista raccoglie e protegge i suoi figli (prima di mandarli a morire in guerra..).

Salvezza, protezione, smarrimento della visione. Il cinema di Clint Eastwood pare raccontarci ancora qualcosa di più di quello che sembra, apparentemente, mostrare. In attesa della storia del cecchino Mustafa...

**Interpreti:** Bradley Cooper, Sienna Miller, Kkyle Gallner, Luke Grimes

**Distribuzione:** Warner Bros.

**Durata:** 134'

**Origine:** USA, 2014



# Cielo di piombo

di sergio sozzo

In quello stadio dove si onora la memoria ripulita e santificata del killer rinasce ancora una volta la frontiera: e non avrebbe senso scrivere o ragionare di null'altro, se non di *fuoco amico*, di *nemico interno*. C'è chi reagisce ad *American Sniper* come se fossimo sugli spalti. Ma noi sappiamo perfettamente per chi fare il tifo

L'immagine parla sempre da sé, e quella eastwoodiana è una delle più limpide, pulite e precise che ci si possa ritrovare davanti agli occhi. Decidere di far iniziare un film con il protagonista che ammazza freddamente un bambino, dunque quest'uomo diventa una Leggenda e così viene ribattezzato da tutti, e sui titoli di coda viene salutato da un'intera Nazione con il suo funerale in uno stadio gremitissimo, non avrebbe bisogno di ulteriori parole per ribadire la chiarezza della lettura. Eppure appare urgente, a leggere malauguratamente *"il dibattito critico"*, la necessità di prendere posizione, o almeno di non mollarla, come per l'appunto fa Kyle che dalla sua postazione non s'allontana neanche per i bisogni fisiologici.

A seguire, resistendo alla tentazione dell'interpretazione, la sequela di presentimenti che colpiscono Kyle nei suoi giorni di licenza a casa (il cane e l'automobile e l'infermiera e lo schermo spento della Tv), diventa altrettanto palese alla fine che non si tratti di paranoie quanto di premonizioni poi abissalmente avveratesi, nell'arco irrevocabile di una dissolvenza in nero.

Sul serio, non avrebbe senso scrivere o ragionare di null'altro, se non di fuoco amico, di nemico interno (come il ladro nascosto nella cassaforte che assiste al delitto del Presidente, in [Potere Assoluto](#), o la *Magnum Force*). Fingere di non conoscere [Firefox](#) o [Gunny](#) o *La recluta* e di ricordarsi solo di [Gran Torino](#) e [Mystic River](#) (nemmeno de [Gli Spietati](#) in cui già si stagiava una sequenza sublime di pietà nel mirino) equivale



a non riconoscere John Ford nell'entrata in scena di Bradley Cooper, ombra di spalle alla porta di casa che "apre" lo schermo in verticale.

Ma viviamo in tempi in cui ci si dimentica di guardare le immagini, nelle maglie tra le quali scivola e sgattaiola (invano, invano) il fantasmatico Mustafa, unico segno esagitato di cinema (come la letale rivale Billie di [Million Dollar Baby](#)) con la sua invincibilità oscura da super-antagonista, di un impianto che non va mai in ebollizione, neppure nelle sequenze di cameratismo adrenalinico (il ritorno assetato di vendetta sul luogo dell'imboscata al compagno caduto, la tempesta di sabbia finale), in cui immagineresti il crescendo travolgente dell'apparato. Più che affrontare gli stilemi digitali dell'*Iraqi movie*, Eastwood li annulla riportando tutto a casa, al più arcaico degli immaginari western, la banda il duello l'agguato l'assedio al fortino (più di Bigelow De Palma Scott ecc. aveva un'intuizione simile il Peter Berg del sottovalutatissimo [Lone Survivor](#)). *Impiccalo più in alto*: in quello stadio dove si onora la memoria ripulita e santificata del killer rinasce ancora una volta la frontiera, e mi pare una notazione così banale da dover sottolineare, anche perché l'immagine è "di repertorio", televisiva. Basterebbe porre l'attenzione all'analogia tra il mascherino classico dell'immagine-mirino adottato da Eastwood, che annerisce tutto ciò che *non è un target*, e la distanza annullata del *footage* per l'appunto in Tv, l'attacco alle Torri, i video di Mustafa, di nuovo la sfilata di bandiere degli *end credits*. Lo schermo si svuota e restano solo i suoni di guerra negli occhi di Kyle.

Al Paese che eseguiva le impiccagioni in piazza davanti alla popolazione tutta e poi vendeva cartoline che immortalavano l'istante del collo spezzato (*Fino a prova*

contraria...), Eastwood regala da sempre emblematiche quanto potentissime immagini di stadi, a partire da quello, vuoto, in cui finalmente Harry Callahan ha la meglio su Scorpio. Per arrivare allo stadio-tomba dell'*American Sniper* bisogna passare almeno da quello in cui i reduci replicano a oltranza la messinscena dell'ennesima immagine falsata della Storia d'America, in *Flags of Our Fathers*, e da quello houstoniano della partita a rugby con il Mito, di *Invictus* (ma altri, reali o figurati, se ne potrebbero elencare, da *Nel centro del mirino* al recente *Di nuovo in gioco*...).

È probabile che di questo filo rosso (qui non si fa distinzione tra le pellicole dirette prodotte e quelle "solo" interpretate, ché in Clint non ve ne è motivo) l'immagine più potente rimanga il linciaggio notturno sulla *main street* che ritorna come incubo al protagonista della seconda regia eastwoodiana, *Lo straniero senza nome*: tutto questo, siamo sicuri, è chiaro a chi reagisce ad *American Sniper* come se fossimo sugli spalti. E allora facciamo ancora il tifo per Clint.

Aver fatto ricominciare la partita che Eastwood va giocando da 45 anni (davvero a rileggere l'oramai celebre lettera a Andrew Sarris del 1977 la sensazione è che sia stata scritta oggi) è l'ennesima dimostrazione della forza di un cineasta tra i più magnificamente coerenti e ineffabili nel discorso portato avanti, in una filmografia tra le più alte dell'intero secolo.



M  
P  
THE MALPASO COMPANY

THE BURBANK STUDIOS  
4800 WARNER BOULEVARD  
BURBANK, CALIFORNIA 91522  
TELEPHONE 011-813-8436000

February 25, 1977

Mr. Andrew Sarris  
The Village Voice  
89 University Place  
New York, New York 10003

Dear Mr. Sarris:

I just wanted to drop you a note and tell you how much I enjoyed your article "Is Harry Too Dirty". It's ironic that two of the articles that try to understand me or the characters I portray have come from The Village Voice (Larry Cole's of May 24, 1976). Maybe it shouldn't be ironic as The Village Voice is a very liberal magazine.

I've never considered myself among the politically aligned; but have often asked myself a question: How liberal is a liberal? --and I've always interpreted the word as meaning sympathetic to, compassionate, and understanding. But when I did my anti-capital punishment film, HANG 'EM HIGH, or THE BEGUILLED (at the height of the Vietnam disaster) which showed the decaying effect of war on not only the military but society on the periphery, not much was mentioned. But, as you said, try a change of pace and do a film (DIRTY HARRY) about concern for the victim instead of the accused and POW's, Noel screams "fascism", somebody else screams "Hitler", and several other publications have Don Siegel and myself three steps to the right of Attila the Hun--hardly compassionate or understanding!

As to your comments on reverse discrimination, you're the first journalist to examine that. The only answer I could come up with is that I came into American films via Europe without the acceptance of the eastern media and the Hollywood film community. I guess that leaves me somewhere in the middle--maybe that's why I always seem to be riding in from middle America.

Thanks for understanding.

Best,

*Clint Eastwood*  
Clint Eastwood

CE:jjg

# War Zone

di carlo valeri

AMERICAN SNIPER

A scapito della presunta rigidità *American Sniper* sembra orchestrato da un dibattito invisibile che traccia i contorni tra Bene-Male, compagni-nemici, amore-odio, vita-morte, non per mescolarli ma per misurarne il peso, la stanchezza e quindi anche la drammatica differenza

**Dialettica** – Dal gr. *διαλεκτική (τέχνη)*, propr. «arte dialogica». In senso generico significa l'arte del dialogare, del discutere, intesa come tecnica e abilità di presentare gli argomenti adatti a dimostrare un assunto, a persuadere un interlocutore, a far trionfare il proprio punto di vista su quello dell'antagonista.

*American Sniper* è un campo di battaglia. Lo è per il protagonista, l'eroe militare Chris Kyle, che combatte in Iraq abbattendo un nemico dietro l'altro seminando sangue e morte in un contesto – cinematografico e "reale" – dove uccidere fa necessariamente parte delle regole d'ingaggio. Lo è ovviamente per i commilitoni di Kyle, i quali con la loro leggenda instaurano un ambiguo rapporto di adorazione ai limiti della morbosità patologica (il finale della storia con l'inaspettato Male in casa propria, il fuoco amico, in tal senso è lucido e spietato come nemmeno un docuteorema diretto da Michael Moore avrebbe potuto essere) e lo è senza ombra di dubbio per i nemici: il cecchino Mustafa, i soldati terroristi, i bambini e le donne armate che Kyle giustizia con precisione chirurgica. In realtà il conflitto nel film di Eastwood è più complesso degli schieramenti drammaturgici e militari che la sceneggiatura mette in gioco. Del resto qui il set di guerra rimanda ad alcune location di *The Hurt Locker* e forse anche del [Black Hawk Down](#) di Ridley Scott e si costituisce con semplicità in una netta alternanza tra campo e controcampo legata al classico (che di certo non significa convenzionale) e inevitabilmente lontana dallo stile dei moderni Bigelow e Greengrass. Una volta chiarito il discorso stilistico, che a Eastwood interessa soprattutto come mezzo per raccontare l'anima nera di questa storia biografica e non come strumento di fascinazione estetica, torniamo al "conflitto" che permea quasi ogni singola scena di questa controversa opera e che qui si sviluppa intrinsecamente dentro alla morale eastwoodiana.



L'epicentro etico in questo Eastwood non è tanto il nazionalismo di cui viene accusato ma la dialettica interna a esso. *American Sniper* è un film che per tutta la sua durata sembra implodere in uno stress ideologico tra cosa significa stare dalla parte dell'America (quanto meno quella patriottica e interventista) e cosa significa mettere in dubbio questa stessa identità. La parabola di Kyle a un certo punto si celebra ed esaurisce per consunzione, diventa leggenda non tanto per i meriti di guerra quanto per la sua resistenza al dolore di uccidere, per la sua sopportazione a essere il cane pastore dei suoi compagni. Per tutta la durata del film l'eroe è fedele a questi ultimi, ma per farlo coltiva dentro di sé e dentro l'anima dell'operazione una crisi che non è tanto individuale (*"non penso alle persone che ho ucciso, ma ai compagni che non sono riuscito a salvare"*) quanto astrattamente metafisica. L'insostenibile climax voyeuristico che accompagna la sequenza del bambino con il bazooka in tal senso è emblematica per come trasforma l'atto di uccidere in drammatica scelta etica da condividere e/o respingere, relegando il personaggio in uno stallo che è già "morale" e che sembra riflettere più quella dello spettatore che del cecchino.

A scapito della presunta rigidità *American Sniper* sembra orchestrato da un dibattito invisibile che traccia i contorni tra Bene-Male, compagni-nemici, amore-odio, vita-morte, non per mescolarli ma per misurarne il peso, la stanchezza e quindi anche la drammatica differenza, necessaria per definirne la dialettica. Eastwood non affonda il suo sguardo nelle tonalità di grigio, ma nel contrasto netto tra le fazioni e i punti di vista. I personaggi di contorno (Marc, Taya, il fratello) assumono così una valenza tutt'altro che trascurabile, ma anzi profondamente spirituale. Il Chris Kyle di Bradley Cooper si plasma in una concretezza monolitica spesso silenziosa, imperscrutabile, tutta giocata nell'apnea di un respiro spezzato, trattenuto, resistente, destinato a marciare nel suo eroismo. Alla sua "purezza" Eastwood contrappone una varietà polifonica complessa, incentrata sul dubbio, che prova a mettere in crisi le certezze di Kyle creando per contrappunto il dilemma morale.

La lettera del soldato Marc in tal senso assume davvero il ruolo di detonazione

interiore, voragine intellettuale su una *war zone* che l'America gioca in casa propria contando il numero degli ideali da inseguire e quello dei caduti da celebrare. Gli è speculare quella del fratello minore del protagonista, il soldato che torna a casa fiaccato dalla guerra e dal mito che porta il suo nome. L'incontro tra i due al fronte è forse la scena più allucinata e dolente del film, quasi la premonizione di un accordo incompiuto nella famiglia/nazione, di una *dark side* psicotica depauperata di ogni esaltazione militarista. E in tal senso il personaggio più determinante è proprio quello della moglie Taya. Lei è davvero un'altra America: odia i Seals, vorrebbe il marito lontano dal fronte, prova a scardinarne la macchina risvegliandone accensioni umanistiche e sociali (la famiglia da mettere su insieme), forse lo vorrebbe lontano anche da quei reduci che lui una volta congedato decide di aiutare. Taya è l'antitesi del cecchino che ha sposato. La dialettica tra i due personaggi finisce con il riflettersi in un sorprendente scontro tra "generi" interno al film stesso. Se Kyle è ovviamente il *war movie*, Taya rappresenta il *mélo* e le scene in America tra i due, durante le licenze che permettono al protagonista di tornare a casa con la famiglia, assumono l'opacità autunnale di tormentate scene da un matrimonio. Qui il conflitto potrebbe assumere persino i contorni teorici dell'intertestualità, con la casa e il fronte che assumono la valenza di due mondi opposti, regolati ognuno da uno spazio-tempo. I due mondi provano faticosamente a comunicare, stabilendo l'unica vera unità di misura possibile dell'andare in guerra. Che *American Sniper* sia il film più onesto e complesso di Clint?



# Inferno sonoro

di simone emiliani

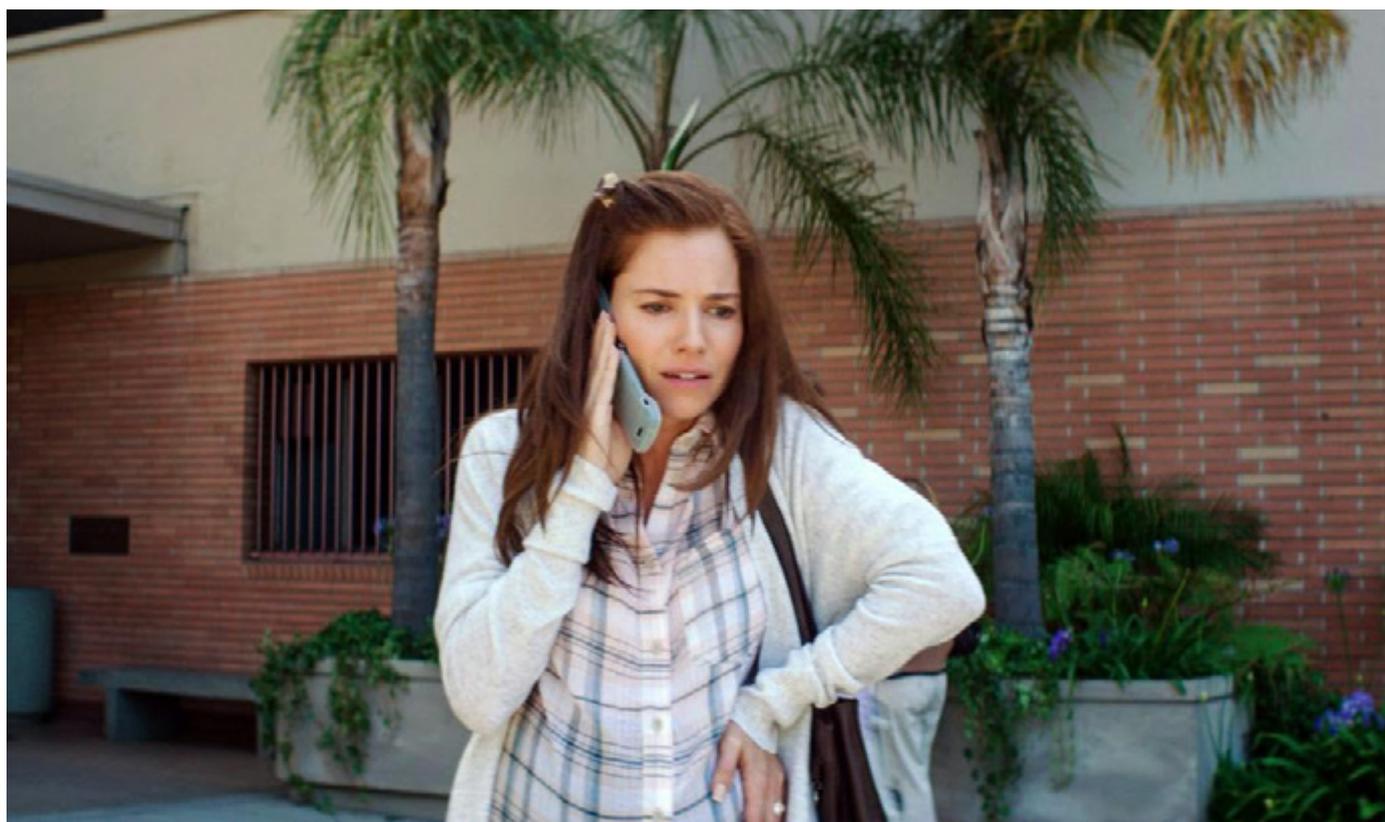
*American Sniper* sembra il *Black Hawk Down* di Eastwood, un delirio sensoriale, continuamente amplificato dal rumore degli spari, degli elicotteri che diventano per il protagonista quasi una dipendenza



C'è qualcosa nella testa del cecchino Chris Kyle. Come un rumore continuo che interferisce e altera i suoi pensieri mentre è in azione. Non sempre si può sentire. Certe volte oltrepassa lo schermo, altre no. Ma è forse lo stesso che attanagliava gli eroi eastwoodiani nei film interpretati per Don Siegel, dall'ispettore Callaghan al caporale nordista Jonathan McBarney fino al mercenario texano Hogan di *Gli avvoltoi hanno fame*. Da Siegel a Eastwood. Da Eastwood a Kevin Costner ([Un mondo perfetto](#)) e Bradley Cooper (*American Sniper*). Eroi solitari, dove lo sguardo schizza non appena percepisce il rumore e quindi il movimento. Non si sentono i pensieri di Kyle, ma si avvertono già nell'inquadratura iniziale dopo che ha puntato l'obiettivo. Il dettaglio è sull'occhio, ma è l'orecchio che direziona quello che deve vedere.

*American Sniper* è da una parte il *Black Hawk Down* di Eastwood. Autentico inferno sonoro, continuamente amplificato dal rumore degli spari, degli elicotteri che diventano per il protagonista quasi una dipendenza. Ronzano e continuano ad ossessionarlo in testa. Ma al tempo stesso, il suono diventa puro elemento sensoriale nei due strepitosi momenti della telefonata interrotta tra Kyle e la moglie. Lo spettatore vede quello che sta accadendo. Lei no. Ma al tempo stesso Clint fa esplodere l'anima mélo, quasi l'altra identità di questo film, l'altra faccia di quella bellica. E tralascia quello che avviene nello schermo per entrare istintivamente nella testa di Taya e condividere con lei quella conversazione interrotta, quei presagi di morte.

*American Sniper* potrebbe vivere anche solo di suoni. I momenti della vita di Chris potrebbero essere segnati da quelli più importanti. Dalla caccia al cervo fino





ai passi del finale quando sta uscendo da casa. E sono quelli con cui Eastwood costruisce in modo esemplare la sua dipendenza. Tutto è nella sua testa. I silenzi quando è circondato dalla famiglia ma si trova davanti alla Tv spenta (dove l'audio con tutto ciò che gli sta attorno sembra essere staccato) o al contrario, la drammatica ricerca di un suono che serva come contatto presente in una delle scene più potenti del film, quella in cui

cerca di indicare all'infermiera che la figlia appena nata sta piangendo. L'ospedale sembra diventare il campo di battaglia. Come in quelle scene di un improvviso boato a cui segue un assordante mutismo, silenzio, vuoto. Ancora segnali di morte. La guerra però Chris se la porta in testa. E non riesce più a distinguere ciò che avviene nella missione in Iraq rispetto al giardino di casa sua. Ed è qui che *American Sniper* diventa opprimente delirio sensoriale: i rumori si attaccano al cervello come in Coppola (*Apocalypse Now*) e la Bigelow (*Strange Days*, *The Hurt Locker*) e restano addosso al personaggio e allo spettatore. Il tagliaerba, la festa dei bambini sono altri bombardamenti. Che non si possono più distinguere né separare da quelli della sparatoria in mezzo alla polvere. dove Kyle viene tratto in salvo in uno squarcio che rimette in luce la purezza di un cinema che punta all'essenza e va dritto alla testa. In *American Sniper* Siegel incrocia Minnelli e *Gunny* è come in una continua dissolvenza incrociata con *I ponti di Madison County*. E anche solo i suoni possono essere il racconto di una vita. Come tutto il cinema di Clint.

# Argonautiche

di aldo spiniello

La leggenda dell'eroe è solo una tragedia individuale. Questo è il desolato, ma misericordioso umanesimo di Eastwood. Il suo cinema testimonia la dissolvenza in nero dell'epos. Accusarlo di propaganda, oggi, vuol dire avere la stessa prospettiva obbligata del ceccino

Se uno farà una lesione al suo prossimo, si farà a lui come egli ha fatto all'altro; frattura per frattura, occhio per occhio, dente per dente; gli si farà la stessa lesione che egli ha fatto all'altro  
(Levitico 24, 19-20)

*"Non posso sparare a quello che non vedo"*. Per il ceccino il fuoricampo non esiste, o almeno non dovrebbe. Ciò che è fuoricampo o semplicemente non esiste c'è o è un ostacolo, un'eccezione che va riguadagnata, rimessa a norma nella legge della visione perfetta. Chris Kyle vuole vedere tutto. Per questo, in barba alle regole, tiene entrambi gli occhi aperti mentre spara: per recuperare, nella prospettiva binoculare,





porzioni di spazio e di imprevisto altrimenti condannate al buio. Cecchino 3D. In effetti, Chris Kyle sa meglio e prima di chiunque altro, prima di noi, prima di Eastwood, quale sia il limite soggettivo e oggettivo di un tiratore scelto: il non aver altra prospettiva al di fuori del bersaglio. E per questo la sua ossessione è di ampliare il più possibile il raggio dello sguardo. Anche a costo di lasciare la posizione, cambiare a più "ripres" il punto di osservazione. Sì, è chiaro, come è stato messo in evidenza, che siamo già di fronte a una macchina cinematografica. O a un'altra manifestazione di quel grande mito moderno del Panopticon/Leviatano – e che differenza c'è, in questo senso, tra Kyle ed [Edgar Hoover](#)? Nessuna –. Ma non è la metafora nascosta nell'ottica dello shooter ciò che qui davvero conta. Almeno non solo. Il fatto è che Chris Kyle, oltre a veder tutto, vuole essere dappertutto. Sul tetto a vegliare sui compagni in campo, per strada a insegnare i trucchi del mestiere e a dar la caccia ai selvaggi. Sempre al centro dell'azione. E come sospinto dalla sostanza adrenalinica, sembra riuscirci. È onniveggente e onnipresente. E sul campo di battaglia è invincibile, inscalfibile, immortale. Qualità più simili al divino che all'umano. E sono queste qualità, questi "poteri straordinari" a fare di Kyle una leggenda, un eroe "mitico", all'antica. Un vincitore, un prode combattente, "nobile per valore, ingegno e abilità", un "servo" (etimologicamente parlando) e quindi un protettore dei suoi compagni. Al di là dello schieramento, al di là delle valutazioni morali e delle sovrastrutture ideologiche della giusta causa. Si parteggi per i greci o per i troiani, Achille ed Ettore rimangon pur sempre eroi. E che ci muoviamo in una bolla del tempo rimasta legata a una morale antica, lo confermano tutti: a cominciare da Marc, il "dubbioso", che, senza pensarci su, richiama la *lex talionis* e la necessità della vendetta: "*si membrum rupsit, ni cum eo pacit, talio esto*".

La guerra, quale essa sia, ci proietta millenni addietro, all'Antico Testamento? Probabile, ma neanche questa è l'intuizione decisiva di Eastwood. Il fatto è che per lui non è questione di dubitare della vocazione del personaggio, stabilire se stia dalla

parte del torto o della ragione (*"i meriti non c'entrano in queste storie"*), come pretenderebbero i servi di partito. Lo statuto eroico di Kyle è un "dato", gli è stato consegnato come tale, con tutto il suo carico di suggestioni e di cliché: *kalòs kai agathòs*... E il punto allora sta nel capire quale sia il senso di questo "eroismo", oggi, quanto questo sistema valoriale che affonda le sue radici nei millenni possa reggere il confronto con il relativismo moderno e, soprattutto, con la prefabbricazione spettacolare ed economica degli ideali, delle morali, delle lotte di civiltà, presunte o reali poco importa. Perciò Eastwood prova a raccontare la costruzione (e la caduta) di una leggenda. E sarebbe, allora, affascinante interpretare *American Sniper* come l'ennesima declinazione di un film Marvel, con il supereroe che acquisisce i poteri e si ritrova a dover convivere con il peso delle responsabilità che ne conseguono. *"Chi è la leggenda? È un titolo che non ti auguro"*. Kyle come Spiderman, delirio sonoro compreso.

Rovesciando uno degli interrogativi morali più importanti, "come si filma il nemico", Eastwood si chiede come filmare "l'amico". Forse perché i suoi occhi da vecchio saggio non sono più in grado di distinguere con certezza i nemici. E la sua



risposta è assurda, spiazzante, meravigliosa. Ne accetta completamente il punto di vista. E perciò, esattamente come fa Kyle, prova a eliminare il fuoricampo, la controparte, le sue ragioni e la sua umanità. Ma, a tratti, si discosta da quella prospettiva, fino a ribaltarla di 180 gradi. Come in quella sequenza iniziale, in cui prima vediamo l'obiettivo del cecchino e poi il suo occhio ingigantito dal mirino. Kyle diventa il controcampo, il bersaglio di un'osservazione ossessiva, che cerca di valutarne tutti i punti deboli, i tentennamenti, gli scricchiolii. L'occhio di Eastwood sembra sommersi alle paure di Taya, ai dubbi di Marc, all'orrore del fratello Jeff. E obietta all'idealismo granitico la crudezza ingestibile del reale, sin nelle minime cose del quotidiano (lo stacco su Taya che vomita dopo i complimenti di Kyle "sei molto carina, sei dolcissima"...). E seppur l'eroe non cede, non crolla, la sua solitudine resta incolmabile. È davvero rivelatore, come dice Sergio Sozzo, che l'unica citazione immediata, diretta, chiara e riconoscibile sia quella di Bradley Cooper ripreso di spalle dalla cornice della porta di casa. L'eroe più testardo, cupo, fragile e solo di John Ford (il cui occhio brilla su tutto il film), forse dell'intera storia del cinema: Ethan Edwards di *Sentieri selvaggi*. Kyle è un altro alieno, riapparso in una fenditura del tempo sbagliata, il segno di un vecchio mondo buono solo per i tempi di guerra, ma inadatto ai sogni di pace. Senza più famiglia e senza più Dio, smarrito nella polvere della strada. Resta la patria, forse, l'idea di una nazione da costruire e difendere. Ma se a sparare è il fuoco amico...

La leggenda dell'eroe è solo una tragedia individuale. Questo è il disperato, ma misericordioso umanesimo di Eastwood, come sempre riemerso dalle pieghe de *Gli spietati*, *Cacciatore bianco, cuore nero*, *Mezzanotte nel giardino del bene e del male*. Affonda il colpo nella retorica dei racconti e delle immagini, nelle regole narrative della Storia e del mito, nell'illusione delle "visioni da condividere" e nella cieca intelligenza dei critici. Il suo cinema testimonia la dissolvenza in nero dell'epos. Accusarlo di propaganda, oggi, vuol dire avere la stessa prospettiva obbligata del cecchino. Significa non ricordare quella bandiera a stelle strisce che campeggia dietro il volto sfigurato dall'odio di William Munny, mentre urla all'oscurità: "torno e vi ammazzo tutti, figli di puttana".

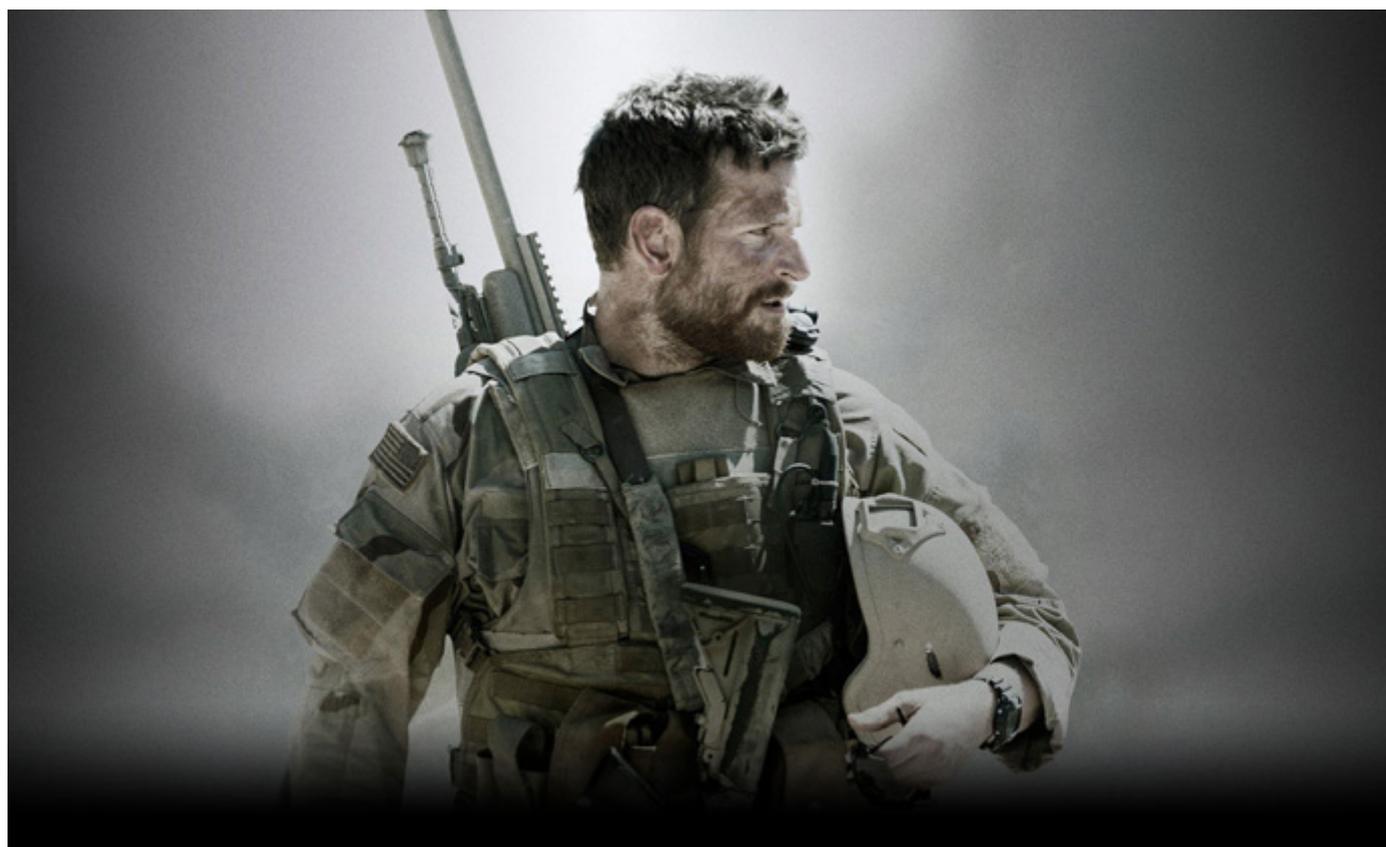
***"Ora a un'angoscia infinita e ad intollerabili pene soggiaccio, odiando le gelide strade del mare solcar con la nave, odiando il momento che in lidi terrestri sbarchiamo, perché dappertutto vi sono genti nemiche"***  
**(Apollonio Rodio, Argonautiche)**

# *Quando un uomo con il fucile ritrova un uomo con la pistola giocattolo*

di leonardo lardieri

**Per Clint Eastwood la morte non è fuori dalla vita, ma oggi più che mai, concentra, contiene la condizione umana. Essere nel mondo è anche essere nella morte**

*Reazionario ma comunque bello, sguardo stanco ma comunque avvincente e poi quei finali celebrativi, con dissolvenze, fuori campo folgoranti e i chili in più, tanti chili in più... Si è vero, Clint Eastwood ha il mirino facile, perché escludente come i monoteisti, ma solo chi sa ridere è padrone del mondo, in questi giorni più che mai. Ridere di cosa, in *American Sniper*, in verità, c'è poco da ridere, se non dei chili di troppo del protagonista, ma è già tanto. Dio, Patria, famiglia e poi San Paolo e il fucile cronofotografico. Il respiro domina il grilletto e il ritmo non è propriamente di guerra, piuttosto fatto di flash. A proposito di flashback, perché al primo sparo parte un lungo riavvolgimento esistenziale, passando per l'infanzia di agnelli, lupi e cani da*





pastore, dai rodei texani, per giungere al crollo dei *seals gemelli*? Soprattutto perché ritornare al presente e, con una scelta di montaggio, non congiungersi perfettamente sul taglio precedente, sul grilletto premuto, ma bensì qualche frame prima? Molto probabilmente non c'è nessuna motivazione stilistica, ma solo l'intenzione di accrescere l'attesa dello sparo e le sue conseguenze o dare tempo al nostro sguardo di trovare la giusta collocazione temporale. Però la tentazione è troppo forte per non immaginare una lunga parabola *déjà vu* nel cinema. Quindi non un ricordo ma una percezione alterata. Per i cultori di *Matrix* non c'è nessun dubbio sulla natura del *déjà vu*: si tratta di "un'anomalia del sistema". E ci sono andati vicini i fratelli Whachowski. Perché pur sempre di anomalie si tratta, ma questa volta del cervello che trasforma la



percezione di una sensazione vissuta nel presente in un ricordo. Sarebbe bello immaginare quindi, dopo un'ineguagliabile filmografia e l'età che avanza, scarti alteranti la memoria e il percorso narrativo di Clint Eastwood, che trapassano e congiungono l'immaginario collettivo, quasi inconsapevolmente.

Dispensati dalle lacrime stavolta, perché è necessario (come questo speciale) tenere entrambi gli occhi aperti, fino in fondo, facendo attenzione agli effetti collaterali e alla sindrome da stress post-traumatica. Allora, gli stivali da cowboy dismessi e poi ritrovati ai piedi del letto, di ritorno dall'ultima missione, la subliminale scritta FORD, tenuta per qualche secondo inquadrata sul pick-up parcheggiato, la tempesta di sabbia [hereafter](#), un uomo con il fucile che *ritrova* un uomo con la pistola e l'uomo con la pistola giocattolo muore. Non farà bene fidarsi esclusivamente del mirino, ancor di più se si lasciano entrambi gli occhi aperti. Si rischia di esagerare, di mettere a fuoco porzioni evidentemente inesplorabili. Ma c'è una scena in cui urge certamente l'esplorazione a terra, lasciando tetti, materassi e anche chi si rifiuta di farlo perché vigliaccamente privo di spirito di squadra. Più che umanista, Clint Eastwood è illuminista, e lo si capisce forse dal riflesso di Kyle sullo schermo della Tv spenta, complice comunque di effetti bellici allucinatori: uscire da uno stato, di cui era responsabile egli stesso, di eteronomia, una minore età da imputare a se stesso. Per Clint Eastwood la morte non è più fuori dalla vita, ma da qualche film a questa parte definisce, concentra, contiene la condizione umana. Essere nel mondo è anche essere nella morte. E Mustafa? Non dice una parola, sembra paradossalmente il passato del regista, quando l'erosione del silenzio non era ancora inesorabilmente avviata. Tutte queste perdite, questi scarti, sono concomitanti. Clint Eastwood ci regala il paradosso della solitudine nel vero amore. C'è solitudine nella consumazione erotica e nella magia dell'amicizia. È un paradosso di solitudine condivisa ma anche protetta. Paradosso che recupererebbe i privilegi trascendenti della morte classica o del cinema classico, fino a scongiurare con tutte le forze quel morire della luce, sul buio di una porta lentamente serrata per la vita.





# Risate assassine

di carlo valeri

*Un capolavoro dei nostri tempi. Satira pazzesca e delirante che racconta i giochi della politica, dell'informazione e del mondo dello spettacolo mescolando i generi, ma finendo ancora una volta a raccontare l'amicizia e le insidie del tradimento*



Ci sono film che arrivano al momento giusto e nel "modo" giusto. [The Interview](#) è uno di questi. È un capolavoro dei nostri tempi, una satira pazzesca che racconta i giochi della politica e dell'informazione con una comicità dissacrante, anarchica, sfrontatamente cinefila. Difficile parlare del film di Seth Rogen e Evan Goldberg senza raccontare [le vicissitudini](#) che hanno accompagnato la sua lavorazione e distribuzione: le accuse provenienti dalla Corea del Nord ancor prima che la

postproduzione fosse conclusa, l'attacco informatico di alcuni hacker nei confronti della Sony Pictures per impedirne l'uscita (minaccia reale o trovata pubblicitaria?), l'idea di promuovere l'opera direttamente in rete a pagamento, di distribuirlo negli Stati Uniti in sole 200 sale indipendenti e infine il notevole successo con i 36 milioni di dollari incassati in pochi giorni. Insomma di materiale per una riflessione sulle dinamiche di marketing e sulla rinnovata potenza della libertà d'e-

spressione ce ne sarebbe a prescindere dai meriti del film. Il punto però è che *The Interview* è un'opera enorme anche senza tutto questo contesto spettacolare. Abbiamo una trasmissione televisiva di successo, che specula sui segreti inconfessati delle star di Hollywood e dintorni. Il conduttore è l'irrefrenabile Dave Skylark coadiuvato dal produttore Aaron Rappaport. Il talk show ha successo, ma forse i due hanno bisogno di un soggetto nuovo, di una puntata che certifichi la loro

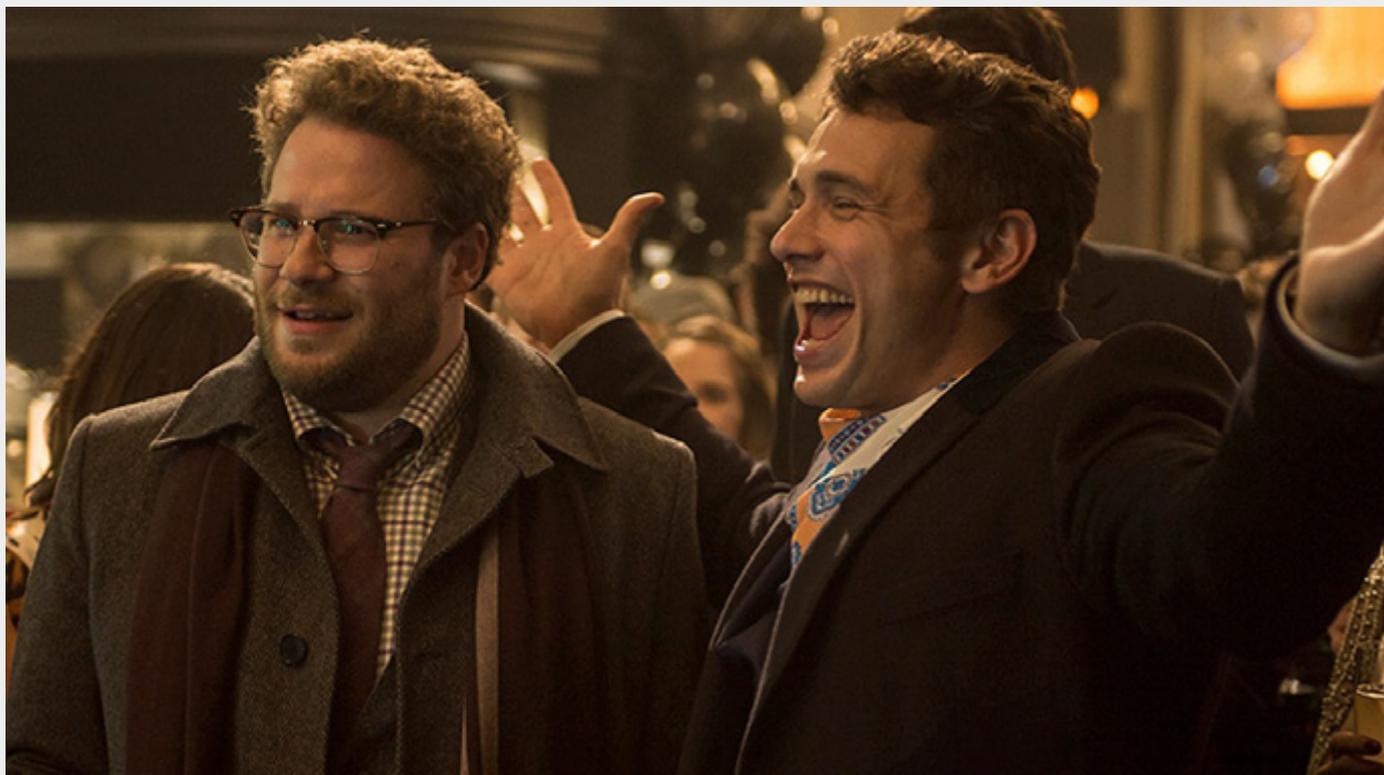


fama agli occhi di un giornalismo che li considera spazzatura. Perché allora non provare a intervistare il dittatore più pericoloso del mondo? Arrivano così a ottenere un appuntamento con Kim Jong-un, il presidente della Corea del Nord. La faccenda si complica quando la CIA chiede ai due di uccidere il politico.

Ritmi serratissimi con dialoghi allucinati, verbosità scatologiche, spasso *politically incorrect*. È il marchio di fabbrica degli autori, che mai come in questo caso agiscono sulla loro icona affidandosi all'autorità. Se Skylark/Franco è il giullare "promiscuo" pronto a sfruttare ogni occasione per prendersi l'immagine, Rogen è l'uomo del set impacciato, ma pronto a farsi mangiare la mano dai coreani pur di difendere la sua intervista e le sue inquadrature.

Di fatto, a scapito della sua apparente ambizione, la storia è pienamente coerente con la poetica privata di Rogen e Goldberg. È ancora una volta una mera





questione di amicizia e di tradimento. Il rapporto tra Skylark e Rappaport e la fedeltà alla bandiera vengono minacciati dal carisma di Kim Jong-un, per poi risollevarsi, portare a termine la missione senza seguire gli schemi concordati con la CIA e disegnare un improbabile colpo di stato (dis)organizzato, tra festini privati, colpi di fucile, dirette Tv, soldatesse sexy e capi di stato con il complesso di Edipo che hanno un debole per la musica di Kate Perry. Il delirio è totale: la Corea a un certo punto gioca a mimetizzarsi con l'America, si inventa supermarket dipinti, musica assordante, cocktail e bambini obesi per certificare agli occhi di Skylark lo stato di salute della misteriosa nazione che tutto il mondo odia. E gli Stati Uniti? Assoldano due showman e non trovano di meglio da fare che giustiziare l'antagonista come neanche fossimo in piena Guerra Fredda anni '50. Nella crisi economica e politica contemporanea gli USA non possono far altro che perfezionare la loro ossessione per lo spettacolo. Il make-up gli riesce bene e così la Tv e i suoi conduttori/registi diventano l'unica soluzione possibile. Lo spettacolo alimenta

“solo” altro spettacolo. La commedia diventa action, la gag omosessuali fanno a braccio di ferro con quelle etero mentre James Franco attraversa il film come un joker senza freni, attentando ai suoi ultimi residui divistici e sfornando una performance da cartoon che farebbe impallidire il giovane Nicholson. Tra pubblico e privato, come nella miglior tradizione del duo Rogen-Goldberg e meno cupo del precedente e altrettanto folle [This Is the End](#) di cui *The Interview* è quasi una lussuosa rivisitazione, con il dittatore coreano a rappresentare l'apocalisse di una missione impossibile e tappa per accedere a una redenzione che non si consumerà in Paradiso ma nella gloria di un ritorno a casa, sotto i riflettori e con la battuta giusta per uscire di scena. Con le risate seppelliremo i mediocri.

**Interpreti:** James Franco, Seth Rogen, Lizzy Caplan, Randall Park, Diana Bang, Timothy Simons, Reese Alexander

**Durata:** 112'

**Origine:** USA, 2014

WHIPLASH  
di Damien Chazelle

# La musica nel sangue

di massimo causo

*Il regista rifa il suo omonimo cortometraggio e racconta il duello psicologico tra un aspirante batterista jazz e il suo professore. Ne viene fuori un film netto nei suoi gesti visivi, che non svapora mai l'ossessione del suo giovane protagonista in una dimensione soggettiva*

Il lasso nella testa del musicista tra armonia e disarmonia, tra pensiero coerente e pulsione ossessiva, è un refrain cinematografico, un insistere narrativo che intrattiene spesso una sua relazione pericolosa con la trasparenza dell'immagine, ovvero con il rischio di dare forma visiva alle sonorità interiori (era Pirandello che, sul nascere, risolveva il dissidio

del cinema sonoro configurandolo come possibile linguaggio visibile della musica...). In questo senso, l'aspetto davvero interessante di *Whiplash*, l'opera seconda di Demian Chazelle (Gran Premio al Sundance 2014 e autentica ovazione alla Quinzaine dello scorso anno), sta proprio nella capacità di questo ventinovenne regista di raccontare un'ossessione musica-





le puntando su una materialità del visibile e dell'udibile, ovvero giocando con la concretezza della musica glissando su qualsiasi tentazione visionaria.

*Whiplash* è un film netto nei suoi gesti visivi, non svapora mai l'ossessione che nutre il suo giovane protagonista in una dimensione soggettiva, si tiene anzi sempre fuori dal suo evidente delirio di possibile grandezza. Andrew è un corpo febbrile incapsulato in un tardo adolescente in cerca di una propria identità: coi suoi 19 anni nutre il mito di una perfezione che lo trasfiguri in un grande batterista jazz. Ed è proprio a questa trasfigurazione che il film punta. Il suo rapporto con il grande jazzista Terence Fletcher, temutissimo professore della scuola musicale frequentata dal ragazzo, è tarato sull'apparizione, sulla rivelazione, vera e propria epifania di una lotta ed una maturazione che è tutta fisica.

Non è questione d'ispirazione, di svaporamenti creativi, di intuizioni geniali: l'ossessione è quella di tenere il tempo giusto,



di battere al ritmo esatto, mantenendolo e ritrovandolo ogni volta che è necessario. Andrew sogna la grandezza e Fletcher gli appare mentre sta provando in assoluta solitudine, catturandolo, chiamandolo a sé, mettendolo alla prova nella sua orchestra, ambitissima dagli studenti, con una crudeltà psicologica che è pari alla ferocia fisica con cui Andrew martirizza se stesso, le sue mani sanguinanti. Pur configurando il film come la cronaca di un delirio personalissimo, implicitamente fantasmatico, del protagonista, Chazelle (che del resto ha un passato da studente di musica e aspirante batterista), insiste proprio su questa traccia materiale, fisi-

ca, della parabola di Andrew. A fronte delle sue dimenticanze, dei lapsus, delle rimozioni, Andrew sembra in realtà preso da una sfida che è tutta interiore, col proprio limite fisico, con la propria scansione identitaria... Quanto più Andrew vorrebbe annullarsi fisicamente nella sua ricerca della perfezione, tanto più il suo obiettivo viene portato da Fletcher nella tensione oggettiva, fisica del loro duello psicologico. *Whiplash* racconta dunque l'ossessione come un campo di battaglia, traccia ritmica del rapporto tra se stessi e il mondo che ci ascolta.

La dinamica della messa in scena è per questo fermamente materiale, Chazelle lavora sulla penombra degli ambienti, sulla contorsione bruna dei cromatismi, elaborando un montaggio che ovviamente esalta le possibilità cinematografiche del jazz, spingendosi in una musicalità

che non cerca mai la dimensione dell'ascolto di sala, ma intrattiene un rapporto privilegiato con la fisicità dei gesti del musicista. E poi c'è l'impronta granitica di J.K. Simmons (Oscar come migliore attore non protagonista) nel ruolo del professore, che si oppone come un totem da abbattere alla testarda fragilità di Andrew, interpretato da Miles Teller: duetto musicale e duello fisico di presenza scenica.

**Interpreti:** Miles Teller, J. K. Simmons, Melissa Benoist, Austin Stowell, Kavita Patil, Michael D. Cohen

**Distribuzione:** Warner Bros.

**Durata:** 105'

**Origine:** USA, 2014



# Noir al neon

di simone emiliani

*Un immaginario delirante, drogato, di nebbie, filtri, luci al neon. Che resuscita Marlowe e porta il noir verso il futuro, passando per Hawks, Aldrich e Altman. Un tunnel pieno di ostacoli dove però alla fine il cinema del regista ne esce ancora più alla grande*



Diventa una sfida sempre più estrema il cinema di Paul Thomas Anderson. Come se nell'ambientazione non ci fosse più ricostruzione ma solo l'impulso a surfare col tempo, a starci con una tavola sopra per galleggiare e tenersi in piedi in equilibrio precario. Dalla fine dell'800 di [// Petroliere](#), alla fine degli anni '40 di [The Master](#), dei '70 di [Boogie Nights](#), i viaggi nel tempo rappresentano soprattutto un'immersione, il ritorno su un periodo

per riviverlo prima, reinventarlo poi, plasmarlo attraverso il proprio cinema alla fine.

Non c'è filtro tra lo sguardo di Anderson e quello che filma. Sembra una continua apnea in un cinema che, anche in *Vizio di forma*, utilizza i personaggi come spettri che riprendono vita solo per la durata del film. Anche quest'ultimo Anderson annega nelle nebbie, nei fasci blu e rossi della fotografia di Robert Elswit, che

ha sempre collaborato col cineasta, ad eccezione di *The Master*, negli ambienti che si deformano, opprimono ma non soffocano, proprio per la loro continua elasticità. Sono profondi, ma sembrano piani. Quasi per proiettarci dentro quei personaggi. Non più corpi ma figure immateriali provenienti da quei fasci di luce cinematografici. E Joaquin Phoenix diventa l'ideale attore-marionetta, mosso non da uno sguardo impostore, nel senso che s'impone, ma proprio dal desiderio impossibile di far coincidere il pensiero con la messinscena. Ed ecco perché nel cinema del regista sembrano esserci quei continui tempi lunghi, quelle pause che in realtà non sono che tempi sospesi, dove all'interno dell'inquadratura non ci sono solo i movimenti fisici ma anche quelli della mente. Che si combinano. Che si scontrano. Sta qui la differenza, essenziale e decisiva, tra Anderson, rispetto a cineasti come Iñárritu, Nolan, Haneke e Dolan. Quelli che con una finta democrazia che può esaltare il coinvolgimen-

to, toccare nervi scoperti, trascinare dentro un universo visivo delirante, in realtà guidano ogni movimento dello sguardo e spostano la testa dello spettatore a loro piacimento.

*Vizio di forma* è un film che sembra essere più cerebrale degli altri diretti da Anderson, fino a portare il cinema del regista in una specie di vicolo cieco. In realtà avviene il contrario. Se *Il Petroliere* poteva sembrare un punto d'arrivo, altissimo certamente, ma da cui si faceva fatica a immaginare quali strade future avrebbe preso il suo cinema, *The Master* prima e, ancora di più, *Vizio di forma* ora hanno aperto, anzi squarciato, nuove direzioni. E le strade sono tantissime, anche troppe. Sono labirinti prima oppressivi che poi si aprono verso il mare. Proprio come la straordinaria parte finale di [The Truman Show](#).

1970. Los Angeles. L'investigatore Doc Sportello (Joaquin Phoenix) rivede la sua ex, Shasta (Katherine Waterston) che gli chiede aiuto; c'è infatti un piano





per rapire l'uomo con cui la ragazza ha ora una relazione, il miliardario Mickey Wolfmann (Eric Roberts), messo in atto dall'ex-moglie e il suo attuale compagno. Le indagini non fanno neanche in tempo a partire che il detective viene accusato di omicidio dall'ispettore Bigfoot (Josh Brolin). Inizierà così un tormentato percorso che lo porta a contatto con stravaganti personaggi: tossici, rocker, musicisti, surfisti, assassini e un'entità misteriosa, Golden Fang.

Dalla spiaggia di Gordita Beach. Uno squarcio che è un quadro che poi si anima. Da lì parte l'inizio di un'altra sfida estrema, il primo adattamento per il grande schermo del romanzo omonimo di Thomas Pynchon che è seguito piuttosto fedelmente dal regista; anzi, durante la prima stesura, aveva trascritto riga per riga tutte le 384 pagine del libro.

Vizio di forma resuscita Marlowe, pone Joaquin Phoenix in balia tra Buster Keaton e Drugo di [Il grande Lebowski](#) ed esalta una ballata dall'aldilà come in [Magnolia](#). *Journey Through the Past* di Neil Young addolcisce ma non smussa gli angoli duri

di un film che travolge subito, che porta il noir verso il futuro passando per Hawks (*Il grande sonno*), Aldrich (*Un bacio e una pistola*) e Altman (*Il lungo addio*). Un cinema che non ha paura di strafare ma ne ha una miracolosa consapevolezza. Capace di far giganteggiare tutti i personaggi attorno a Doc, alterazioni di dimensioni alla Orson Welles, tanti piccoli Charles Foster Kane, cloni replicanti. Gli anni '70 passano e sfuggono. In un immaginario delirante, drogato, pieno di luci al neon. Ma da cui il cinema di Anderson, dopo aver percorso un tunnel pieno di ostacoli, esce ancora più (alla) grande.

**Interpreti:** Joaquin Phoenix, Josh Brolin, Owen Wilson, Katherine Waterston, Reese Witherspoon, Benicio del Toro, Martin Short, Jena Malone, Maya Rudolph, Eric Roberts  
**Distribuzione:** Warner Bros.  
**Durata:** 148'  
**Origine:** USA, 2014

# In cerca di Dio

di Leonardo Iardieri

*È la storia vera di un missionario laico, Biagio, e della sua radicale scelta di vita, vivere da eremita sul Monte Grifone, spogliandosi d'ogni bene, per poi seguire i passi di San Francesco d'Assisi. Ancora una volta l'autore compie il miracolo di amalgamare il verissimo narrativo con il realismo visivo sulla terra e sugli uomini*

È la storia vera di un uomo, Biagio, e della sua radicale scelta di vita, vivere da eremita sul Monte Grifone, spogliandosi d'ogni bene, seguendo i passi di San Francesco d'Assisi. Lascia all'improvviso Palermo e a piedi raggiunge Assisi, incontrando sul suo cammino personaggi diversi, attraversando boschi e foreste, dormendo per strada, patendo il freddo e la fame. "La gente moriva per strada, la paura era impressa sulle facce e sul-

le cose, e l'unico Dio era il denaro...". Questa è la frase che accompagnerà il missionario laico, nel viaggio esistenziale (c'è sempre con Scimeca), ritrovando in solitudine l'armonia con se stesso e la natura. Cerca Dio meditando e pregando, mescolandosi con i barboni della stazione, che nutre, lava, cura e chiama tutti "fratelli". Di ritorno a Palermo, dopo aver fatto perdere le tracce ai propri familiari, fonda, in una struttura fatiscente





e abbandonata, la Missione di speranza e carità, che oggi ha più di 25 anni, accoglie persone bisognose appartenenti a varie etnie, facendo crescere tra esse la solidarietà e il rispetto.

Pasquale Scimeca racconta il personaggio attraverso un'intervista che un anziano regista (con il sogno di girare il film della vita, capace di cambiare il mondo) realizza con Biagio nella sua nuova casa. È in pratica quasi un unico flashback in cui Biagio rievoca l'esperienza spirituale, ad eccezione dell'ultima parte dove, ritornando al presente, si riconosce la grave malattia alle gambe del protagonista e soprattutto si chiude la lunga intervista con una domanda: *"Quali sono gli effettivi motivi della tua scelta?"*. Alla domanda non segue risposta, c'è un salto, proprio come in precedenza quando allo stesso Biagio un giovane pastore chiede se fosse riuscito ad incontrare Dio.

Due istanti in cui si compiono salti temporali, piccoli vuoti dell'anima, smarrita tra le certezze dei propri dubbi. Il regista ha conosciuto la storia di Biagio grazie a Fra Paolo, incontrato alcuni anni fa a Corleone, durante le riprese di [Placido Rizzotto](#). Il frate francescano gli confi-

dò che non aveva mai trovato un uomo così vicino a Dio come Biagio, per la sua innocenza, il calore e la fede. Da ateo (non drammatico, sollecitando una teologia della morte di Dio), Pasquale Scimeca ha ammesso che la sua vita dopo quest'incontro è cambiata e il dolore del mondo offeso non è solo astratto concetto letterario ma carne viva e sangue che nutre la vita, senza cui l'arte e il cinema non avrebbero motivo di esistere. Non c'è dubbio che il pericolo più imminente in tali operazioni creative è quella di scivolare pericolosamente in un campo minato, fatto di messaggi retorici, luoghi comuni, situazioni debolmente strutturate dal punto di vista narrativo e recitativo. Ma tutto ciò non accade, anzi ancora una volta Scimeca compie il miracolo di amalgamare il verismo narrativo con il realismo visivo sulla terra e sugli uomini. Quello che colpisce maggiormente è la forza espansa capace di catturare le fluttuanti e non confinabili espressioni naturalistiche, seguendo il principio dell'impersonalità, lasciando altresì scorrere gli eventi e contemporaneamente restando aggrappati ai corpi e alla vita terrena, oltre le nostre credenze, i nostri schemi

concettuali. La dispersione di ogni tipo di coesione strutturale, facendo vivere di luce propria ogni istante, autonomamente e con un potere fantasmatico, resta il segno distintivo più evidente di Scimeca, che mostra il tormento di Biagio, combattuto se percorrere il suo tragitto in solitudine o aprirsi al prossimo, ad una comunione. Se resti solo però si rischia di cadere e nessuno sarebbe pronto a rialzarti. Ci saranno incubi pronti a soffocare il sonno, fino al miracolo nel bagno della piscina di Lourdes, che ha ridato l'uso delle gambe all'angelo dei poveri. Ma Pasquale Scimeca ha chiuso prima la storia, perché dai miracoli sente ancora una certa distanza, semmai sente la forza rivoluzionaria di un uomo senza prefissi

dinanzi al nome. Non dubitare di niente e dubitare di tutto, il cinema potrebbe essere ombra di Dio sulla terra o almeno una nebbia difficile da diradare, senza ignorare il significato e la rappresentazione dell'esistere, l'inquietudine della ricerca interiore, le interrogazioni sull'oltre e sull'altro, rispetto a noi e al nostro orizzonte.

**Interpreti:** Marcello Mazzarella, Vincenzo Albanese, Silvia Francese, Omar Noto, Dorian Le Fauci  
**Distribuzione:** Arbash  
**Durata:** 90'  
**Origine:** Italia, 2014



# Antigone tuareg

di aldo spiniello

*C'è il rischio di un che di retorico. Ma la retorica è parte necessaria del "sistema processuale", è la tattica, che Sissako utilizza per rigettare le pretese della legge e ribadire altri diritti, il potestativo in luogo del potere*



Da [Bamako](#) a Timbuctù, Sissako continua ad attraversare l'asse del Mali (e del male?), dal centro nevralgico (malato) della capitale alle mitiche radici tuareg e alle porte dei rivolgimenti contemporanei: le guerre che imperversano nel nord del paese e le pesantissime ingerenze di un fondamentalismo islamico "invasore". L'attualità è d'obbligo, ma, come forse è normale in Africa, è quasi un'eco che si perde in un tempo immobile. E, in effetti,

anche per Sissako, pur essendo trascorso quasi un decennio da *Bamako*, le esigenze non sembrano cambiare: il punto è sempre quello di definire una logica "processuale" del cinema, che stabilisca un contraddittorio, una discussione aperta, critica sui fondamenti delle leggi del potere in nome di una più profonda esigenza di giustizia.

In fondo, *Timbuktu* è un film che poggia per intero sul terreno di frizione tra

la norma e il senso, l'imposizione della condotta e la logica della tradizione, l'indifferenza della regola e le ragioni del cuore. E i tanti episodi di vita quotidiana della città occupata, da quelli più piccoli a quelli più tragici, sembrano delineare una dimensione assurda, una specie di bolla del tempo, in cui, a seconda dei punti di vista, il contemporaneo è una tentazione o una necessità naturale, il passato è una fuga cieca o una tradizione vitale. Timbuctù, con le sue case di fango "patrimonio dell'umanità" e fuori dalla storia, è lo scenario perfetto di questa sospensione. E, l'immagine è il terreno fondamentale del conflitto, quello conteso tra la protervia del controllo pubblico e la necessità vitale di uno spazio privato. Le icone vanno frantumate, ma solo per stabilire la preminenza di altri dei. Non dare a vedere più di quanto la regola non ti consenta, ma fatti vedere. L'immagine è la tentazione e la colpa. Il desiderio che si materializza in un mirag-

gio minaccioso, come quel ciuffo d'erba che emerge tra le dune come un monte di Venere.

L'integralismo, allora, per Sissako non sembra tanto essere la semplice imposizione (pur sempre colonialista) di una norma incomprensibile e l'indifferenza





per la posizione altrui, quanto una volontà perversa di liberarsi dal proprio senso di colpa rendendolo "diffuso", estendendolo a tutto e a tutti. Le comiche debolezze del povero Abdelkrim si trasformano naturalmente nelle perversioni del sistema. E proprio per reagire a queste perversioni, Sissako mette in campo tutta una serie di atti di resistenza, dei personali e intimi movimenti di liberazione "nazionale" di fronte all'invasione del potere e delle armi. Dalla pescivendola che rifiuta di infilare i guanti perché altrimenti non potrebbe lavorare come si deve, ai ragazzi che inventano una magnifica partita di calcio senza pallone, sfidando l'ennesima proibizione. Fino alla madre che rifiuta ostinatamente di cedere sua figlia all'arrogante proposta di matrimonio di un "bravo e pio" jihadista o alla "strega" folle che attraversa la città non curandosi affatto degli "stronzi" che la governano. Certo, c'è il rischio di un che di didascalico nel modo di procedere di Sissako. Di retorico. Ma la retorica è parte necessaria del sistema processuale. La retorica è tattica, che Sissako utilizza per rigettare le pretese della legge e ribadire altri diritti, il potestativo in luogo del potere. Tra

le mura di fango di Timbuctù filma la sua *Antigone* Tuareg. Il suo cinema si muove tra l'ironia e il dolore, tra le esigenze di uno stile occidentalizzato e diffuso e il richiamo delle radici, dell'iconografia di un altro mondo. Eppure non tratta, non media, non fa dialettica. Quando mostra le lapidazioni non perdona. Ogni sua immagine oppone alla rigida violenza una posizione altrettanto ferma di sublime innocenza.



**Interpreti:** Ibrahim Ahmed, Toulou Kiki

**Distribuzione:** Academy Two

**Durata:** 100'

**Origine:** Francia, 2014

a cura di **Davide Di Giorgio**

# MARIO BAVA

IL ROSSO SEGNO DELL'ILLUSIONE

SENTI  
IERI  
SEI  
OGGI

goware

# Michael Keaton

## *Una seducente canaglia*

di francesco maggi

Attore solido, parlantina fulminante, nervosamente cinetico e dallo sguardo che riverbera quel caos seducente della follia che pochi hanno

Una volta a Micheal Keaton hanno chiesto quali fossero i film interpretati che più amava. L'attore ha risposto: *Mister mamma* (1983), *Gung Ho - Arrivano i giapponesi* (1986), *Fuori dal tunnel* (1988), *Beetlejuice* (1988), *Batman* (1989), *Molto rumore per nulla* (1993), *Cronisti d'assalto* (1994), e *Live from Baghdad* (2002).

Ma è *Beetlejuice* quella che considera la sua migliore prova d'attore. Questo accadeva prima di *Birdman*, il film di Iñárritu trionfatore agli Oscar, con cui l'attore 64enne ha vinto gli ultimi Golden Globe. Il giro di boa di un'ottima carriera hollywoodiana iniziata alla fine degli anni '70 e vissuta sulla cresta dell'onda per





una ventina d'anni.

Attore solido, parlantina fulminante, nervosamente cinetico e dallo sguardo che riverbera quel caos seducente della follia che pochi uomini hanno. Come non citare proprio *Beetlejuice* come lo specchio perfetto di queste qualità. Ma nella memoria di chi scrive c'è anche un camaleontico e straordinario Keaton/Hunt Stevenson in *Gung Ho - Arrivano i Giapponesi* di Ron Howard. Spavaldo americano che cerca di salvare la fabbrica d'automobili convincendo i giapponesi ad investire. Anche a costo di battersi sul campo di baseball. Capace di sublimare diversi registri, e la prima parte della sua carriera Keaton (in realtà il suo cognome è Douglas, ma ad Hollywood c'era già il figlio di Kirk e sarebbe stato un tantino difficile usarlo) gioca su queste indubbie qualità.

È così che sgomita negli anni '80 per farsi spazio in una cinema che preferisce attori ben più muscolari (Kurt Russell, Pa-

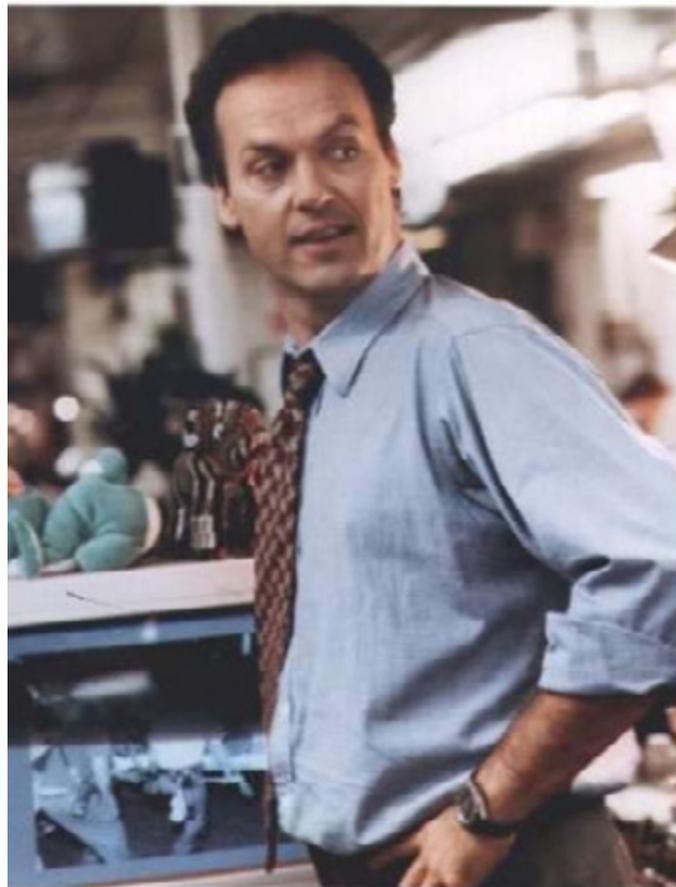


*Beetlejuice*

trick Swayze, Mel Gibson, Bruce Willis, Sly Stallone, Arnold Schwarzenegger, Harrison Ford). Sono gli anni delle commedie e dei ruoli che esaltano la sua recitazione elettrica e coinvolgente. Ma nel 1989 per la carriera di Keaton arriva la svolta,

Sotto: *Gung Ho*  
Foto grande: *Birdman*

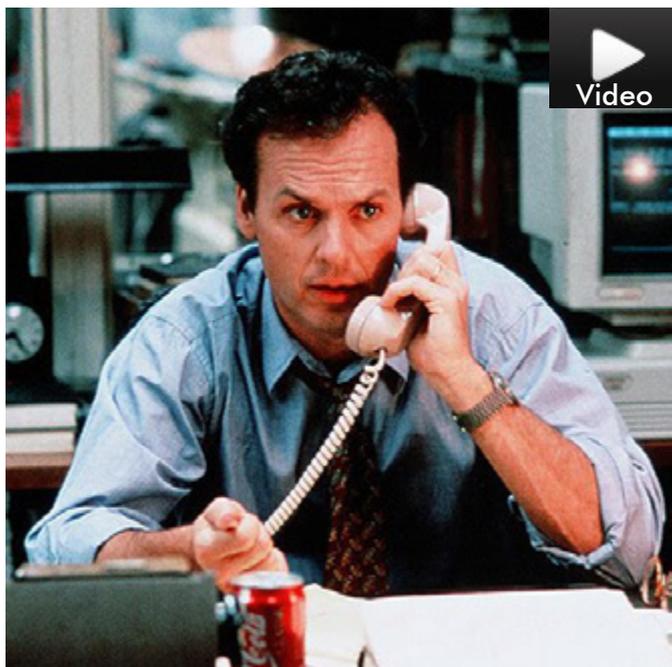
lo chiama il suo amico Tim Burton, con cui aveva lavorato solo due anni prima in *Beetlejuice*, catalizzando perfettamente nello spiritello la follia dell'attore, per il suo nuovo progetto: *Batman*. "Io e Tim



abbiamo la stessa sensibilità", ha più volte dichiarato Keaton. Ed è indubbio che le sue prove migliori coincidano con le collaborazioni con Burton.

Ancora oggi Michael Keaton rimane l'uomo pipistrello più amato dagli appassionati del fumetto e della saga cinematografica. I vari Clooney, Val Kilmer, e i tre capitoli con Christian Bale (aspettiamo il prossimo Ben Affleck) non hanno scalfito il ricordo del cupo, solitario e darkissimo (anche nella voce) personaggio dei fumetti ideato da Bob Kane e Bill Finger per la DC Comics nel maggio 1939. Saranno due i capitoli della saga realizzati da Keaton-Burton (aggiungerei anche il formidabile Joker di Nicholson) una simbiosi che ha impressionato e plasmato l'immaginario dei ragazzi degli anni '90 creando una Gotham City memorabile. È l'apice della carriera di Keaton, forse anche la rivincita rispetto ad un star-system che lo considerava un attore di seconda fascia. Seguiranno *Molto rumore per nulla*, *My Life* e *Cronisti d'assalto* diretto





Sopra: *Batman*  
Al lato: *Cronisti d'assalto* e *Mi sdoppio in 4*

da Ron Howard. Nel 1997 Tarantino lo chiama per interpretare Ray Nicolette in *Jackie Brown*. Per Keaton si chiude un decennio da meraviglioso "loser".

Il nuovo millennio non sarà molto fortunato per l'attore. *Live from Baghdad* gli regala nel 2002 la sua prima candidatura ai Golden Globe per il ruolo del giornalista inviato in Iraq per seguire la Guerra de Golfo. Il giornalismo, l'informazione e la comunicazione sono una delle sue passioni e la professione, con la plasticità dei suoi (troppi) luoghi comuni, lascia spazio alla dinamicità dell'attore. Negli ultimi anni la sua voce è stata protagonista più del suo volto, *Cars*, *I Simpson*, *King of the Hill*, *Gary the Rat*. Nel 2007 partecipa alla mini serie tv spionistica *The Company*. A sessantanni alla porta del camerino bussa il fantasma dell'eroe per ricordargli chi è stato, *Birdman* chiude il cerchio di una carriera o forse apre una nuova prospettiva. Ma non sarà una statuetta d'oro mancata a mettersi di traverso sulla strada di Michael Keaton.

# Emmanuel Lubezki

## *Il movimento è la luce*

di carlo valeri

FACES

La cosa migliore di *Birdman* è questo genio del cinema contemporaneo. Il direttore della fotografia messicano che ha cambiato l'immagine del Terzo Millennio e il concetto di pianosequenza



Ai più quando lo scorso anno venne assegnato l'Oscar per la fotografia a Emmanuel Lubezki detto "Chivo" parve un riconoscimento a dir poco sacrosanto. Per vincere il suo primo meritatissimo Academy Awards il direttore della fotografia messicano (classe 1964) ha dovuto inventarsi [Gravity](#) e sostanzialmente rivo-

luzionare la storia del cinema in ambito digitale, pirotecnico e 3D. E oggi, ancor più grazie al fortunato e sopravvalutato *Birdman*, che gli è valso il secondo premio Oscar consecutivo, l'opera di Lubezki è già entrata nella leggenda. Come lo è stata quella di Greg Toland, Gordon Willis, Vittorio Storaro: maestri dell'im-

magine, spesso misconosciuti coautori di grandi capolavori che hanno cambiato il tempo e il modo di guardare il cinema. Chissà se davvero un giorno non sarà il caso di riscriverne la storia, facendone una tutta alternativa esclusivamente dedicata alle cosiddette maestranze. Cosa sarebbe stato, ad esempio, del cinema di Spielberg senza l'occhio del polacco Janusz Kaminski o delle musiche di John Williams? O dei film di Scorsese senza il montaggio di Thelma Schoonmaker? Nel caso di Lubezki ci si chiede davvero se non sia lui il grande Autore occulto di questo Terzo Millennio. L'esordio a Hollywood avviene con un cult degli anni Novanta e del cinema indie: quel *Giovani carini e disoccupati* che Lubezki filma immortalando la giovinezza nell'estetica dell'MTV Generation. Per dieci anni lo copieranno tutti. Poi arriva il momento di sperimentare sul colore e sulle sfuma-

ture espressioniste. L'oscurità gotica del burtoniano *Il mistero di Sleepy Hollow* integra gli accesi cromatismi latini de *Il profumo del mosto selvatico* e *Paradiso Perduto*, mentre nello straordinario *Ali* di Michael Mann la ricostruzione d'epoca degli anni Sessanta e Settanta arriva a sposare il digitale per la prima volta nella filmografia del regista americano. Di sicuro nel suo caso è quasi impossibile slegare la carriera dall'opera del conna-





zionale Alfonso Cuaròn. La loro infatti è una collaborazione trentennale che risale ai primissimi lavori negli anni Ottanta e che arriva alla sublimazione di *Gravity*, delineando un percorso artistico sempre più ambizioso e tecnicamente elaborato. Un connubio che, come scriveva Sergio Sozzo a proposito di *La piccola principessa*, "va oltre all'affinità estetica, all'empatia di sguardo: la decennale collaborazione tra i due autori è soprattutto una delle più chiare ed emblematiche esternazioni della dialettica forma-contenuto". In tal senso ancor prima di *Gravity*, il vero capolavoro del duo è proprio [I figli degli uomini](#), ovvero il film della svolta/spettacolo, della superficie illuminata dal movimento, della macchina da presa come veicolo truccato, testimonianza quasi arrogante nella sua perfezione di un confine indiscernibile tra realismo e artificio. Il piano sequenza dell'agguato all'interno della macchina resta forse la sequenza action più impossibile del decennio. Da lì si tracciano long take impressionanti ed elaborati, ossessionati più dalla registrazione in diretta che dalla cristallizzazione del tempo. La necessità principale sembra essere quella di attraversare lo spazio-set come fosse una sonda invisibile.



Il movimento anche quando è impercettibile insegue però una "sua" luce, nella missione (quasi) impossibile di raggiungere l'anima attraverso la tecnica. Del resto Lubezki sa come filmare il sacro e il mistero come pochi altri. È infatti il demiurgo visivo di Terrence Malick a partire da [The New World](#) fino all'ultimo *Knight of Cups*. Attraverso le sue lenti, i dettagli e i riflessi, sa ritrovare la purezza di un mondo perduto e quella preistorica della creazione in [The Tree of Life](#). Con Malick, Lubezki prova a fotografare mondi (in)visibili, traiettorie crepuscolari, ieratiche. Le immagini diventano il controcampo alla voce dell'Uomo. Forse la linea comune di tutta la sua opera diventa inseguire una terza dimensione, la spiritualità di un contatto tra l'uomo e il Creato, un divenire continuo tra morte e rinascita. Un movimento appunto. In cerca di luce.

# TRUE DETECTIVE

## VIAGGI AL TERMINE DELLA NOTTE

a cura di Luca Marchetti



goware  
SENTIERI SELVAGGI

# Con la coda (di Topolino) tra le gambe

## *Già non siamo più Charlie?*

di federico chiacchiarì

*Non sono contro la fede delle persone ma ho tutta l'intenzione di criticare i rabbini, i preti, i mullah. Persone che interpretano la fede degli altri a fini politici non sempre pacifici. E continuerò a farlo.*

*Voglio che le vignette tornino a non avere responsabilità.*

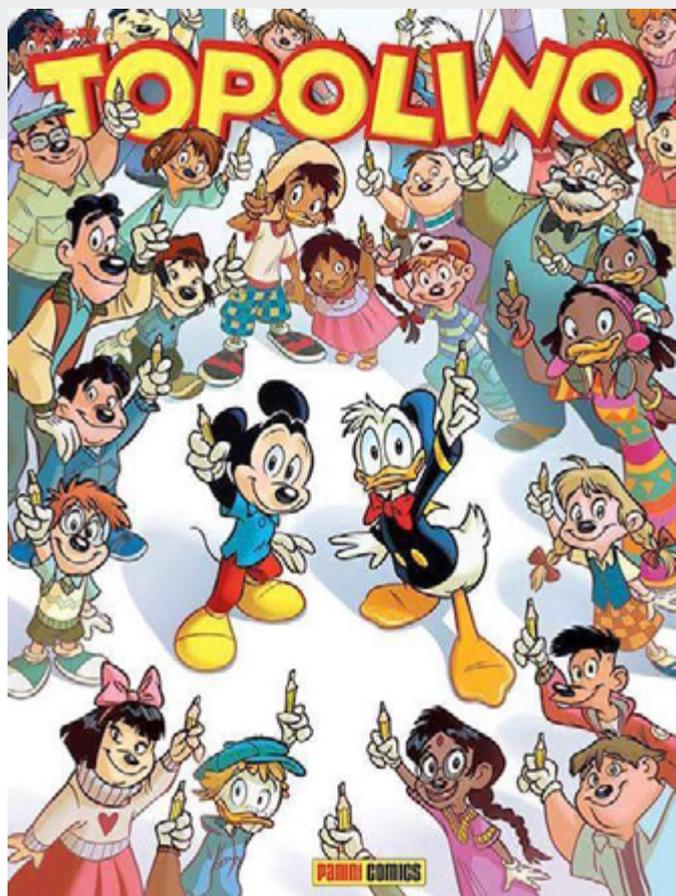
*I vignettisti hanno il diritto di essere irresponsabili.*

Luz, vignettista di *Charlie Hebdo*

Dal 7 gennaio la redazione di *Sentieri selvaggi* vive nel senso di colpa. Uno strano, inquietante silenzio si aggira tra di noi, come se la scelta/non scelta di tacere, di fronte alla strage di Parigi, ci avesse regredito a esseri terribilmente "responsabili". Non un editoriale, né un video o una foto del giorno, solo dei dolorosi "retweet", mentre tutti parlavano, parlavano, parlavano. E noi? Lo ammettiamo: non sapevamo cosa dire! Col cuore spezzato dallo sgomento abbiamo preferito un dignitoso silenzio al chiacchiericcio diffuso del mondo/rete. Poi, passata la tempesta mediatica, timidamente, abbiamo cominciato guardarci negli occhi. Forse alla ricerca di giustifi-

cazioni? Qualcuno ha tirato fuori la parola "responsabilità" delle proprie azioni. Sono usciti fuori, vagamente, dei punti di vista, sofferenti ma differenti.

Alla fine il silenzio è stato forse, contemporaneamente, terribilmente giusto e orribilmente sbagliato. Vero la discussione sull'Islamismo non ci appassiona, forse perché siamo troppo "alieni" dalle religioni? Ma se così fosse la morte di alcuni folli dissacratori dovrebbe riempirci di rabbia. Invece siamo capaci di esprimere solo il silenzio. Come se non ci sentissimo in grado di esprimere tutta la nostra vicinanza e solidarietà ai disegnatori e giornalisti di *Charlie Hebdo*. Come se dentro di (alcuni) di noi rimbombasse la



Al lato la copertina di *Topolino* cancellata

lo spettatore occidentale, timidamente e vigliaccamente, trovasse in *American Sniper* per una sorta di "vendicatore mascherato". Quel protettore degli occidentali che è terribilmente mancato la mattina del 7 gennaio a Parigi. Noi abbiamo bisogno di Chris Kyle, sembriamo urlare mentre affolliamo le sale cinematografiche. Eppure il film accenna anche ad altri punti di vista.... Dove siamo? Chi ha ragione? Chi torto? Quali sono i limiti della nostra libertà? Per cosa dobbiamo combattere, oggi?

Tante domande, forse inutili, ci girano nella testa.

Forse dovremmo fermarci 12 minuti, e guardare, ascoltare, con attenzione e il cuore disponibile, questa magnifica intervista a Luz, il vignettista che si è salvato dalla strage di Parigi solo perché era il suo compleanno, ed era rimasto a letto con la moglie a festeggiare con torte e dolcetti, arrivando perciò in ritardo alla

frase, che mai potremmo ammettere al di fuori, "se la sono cercata".

Punti di vista. Non è un caso che oggi il film più visto al mondo sia quello che mette "al centro della scena" un cecchino, che spara (agli arabi...). È come se



Video



riunione di redazione....

Guardatela:

*“Fare dell’umorismo non uccide nessuno. Non possiamo essere prigionieri del senso dell’umorismo altrui. Se dobbiamo tener conto delle opinioni del mondo intero allora possiamo tranquillamente stracciare i disegni, via tutto”. (Luz)*

La libertà di espressione, oltre che un diritto inalienabile, è prima di tutto un senso morale. Come un vero sesto senso dell’essere umani. Un qualcosa che non è trattabile, non è discutibile, non si presta a mediazioni. Fa parte del nostro essere umani, almeno dall’illuminismo in poi.

Poi, di questi giorni, una notizia passata in sordina, come se nulla fosse: la redazione del settimanale *Topolino* ha cambiato la copertina di un suo numero, dopo che la precedente [era stata annunciata il 28 gennaio scorso](#).

Queste le motivazioni ufficiali dell’editore:

*“La copertina del settimanale Topolino, circolata in questi giorni in Rete sui principali siti di informazione e attribuita all’uscita n.3089 del 4 febbraio 2015, non corrisponde all’immagine definitiva*

*selezionata tra una serie di creatività preparata all’uopo di cui l’immagine divulgata faceva parte. Il numero in oggetto, infatti, si presenterà nelle edicole con una creatività differente (che potete trovare in allegato). La scelta di non pubblicare la creatività erroneamente circolizzata è stata determinata dalle modalità di utilizzo dei personaggi del settimanale”.*

Insomma, dall’emozione del siamo tutti Charlie, siamo già alle responsabilità di non pubblicare qualcosa che possa turbare qualcuno. Posso dirlo? La censura (che è la paura) ha già vinto.

Il *New York Times* rifiuta di pubblicare la copertina di *Charlie Hebdo*, il nostro *Topolino* prima spara una copertina solidale poi torna indietro e fa una scelta “silenziosa”. Nessuno deve essere o sentirsi obbligato a pubblicare qualcosa, esiste la libertà di NON PUBBLICARE. Ma qui si era già scelta una cover, la si era persino mostrata in anteprima, nessuno aveva costretto la redazione del settimanale a dare la propria solidarietà a *Charlie Hebdo*. Oggi tornare indietro, anche questa scelta legittima, è un segnale di come, appena calata l’attenzione mediatica mondiale, una strana paura si aggira tra

le redazioni dei giornali. Meglio tacere. Meglio parlare d'altro.

Ecco, qui trovo insostenibile il nostro silenzio di gennaio, per quanto giustificato dagli eventi. Vero tutti hanno parlato e anche troppo, ma noi avevamo e abbiamo il dovere di dire la nostra.

Anche solo pubblicando un'immagine, se le parole non ci bastano più.

È recente la notizia, anche questa stranamente circolata poco, del curioso concorso (tra l'altro è la seconda edizione) indetto dall'Iran's House of Cartoon e il Sarcheshmeh Cultural Complex, dal nome emblematico: *International Holocaust Cartoons Contest*. Insomma: un concorso per vignettisti sulla negazione dell'Olocausto. Al vincitore del Concorso andranno 12 mila dollari.

Chissà perché questa notizia, che pure ha del raccapricciante, mi appare invece dolcemente divertente, al punto che posso immaginare Luz che partecipa e vince il bottino del primo premio... Perché pur basandosi su una negazione della storia, prova a rispondere alle matite di Charlie con altre matite, e non con i fucili e i mitragliatori. Nella sua aberrante visione, che è pur sempre un altro punto di vista, questo Concorso sembra scegliere l'arma dell'ironia per combattere le vignette satiriche occidentali.

Oggi, forse, dovremmo riflettere sull'esistenza di tanti punti di vista possibili, e sul fatto che tutti hanno diritto ugualmente di essere espressi pubblicamente, anche se non li condividiamo, anzi soprattutto se non li condividiamo. Tutta l'arte è questione di punto di vista. Per questo [Mr Turner](#) è un piccolo grande capolavoro...

Intanto *Charlie Hebdo*, dopo aver venduto 7 milioni di copie (dalle 60 mila



precedenti) ed essere passati da 7 a 120 mila abbonati, ha deciso, per il momento, di rallentare le pubblicazioni (un altro numero è uscito il 25 febbraio). Anche loro hanno diritto, come noi, al loro silenzio?

Per quel che ci riguarda, li aspettiamo presto, magari per criticarli e prenderli in giro. Ma non esiste nessuna ragione per smettere di essere liberi. Nessuna.

a cura di **Giacomo Calzoni**

# DARIO ARGENTO

*L'amore e l'orrore*

SENZA  
IERI  
SELY  
AGGI

goware



## Proiezioni come proiettili

Come l'acqua, il gas, la corrente elettrica giungono da lontano nelle nostre case per rispondere ai nostri bisogni con uno sforzo quasi nullo, così saremo alimentati da immagini visive o uditive, che appariranno e spariranno al minimo gesto, quasi a un cenno.

(P. Valéry)

Voglio vedere se al di là di una comune convenzione generazionale ci siano degli spiragli verso il futuro, come sia possibile cioè avere la libertà di appartenere a una generazione pur salvaguardandosi delle possibilità di futuro.

(L. Ronconi)