

SENTIERI SELVAGGI

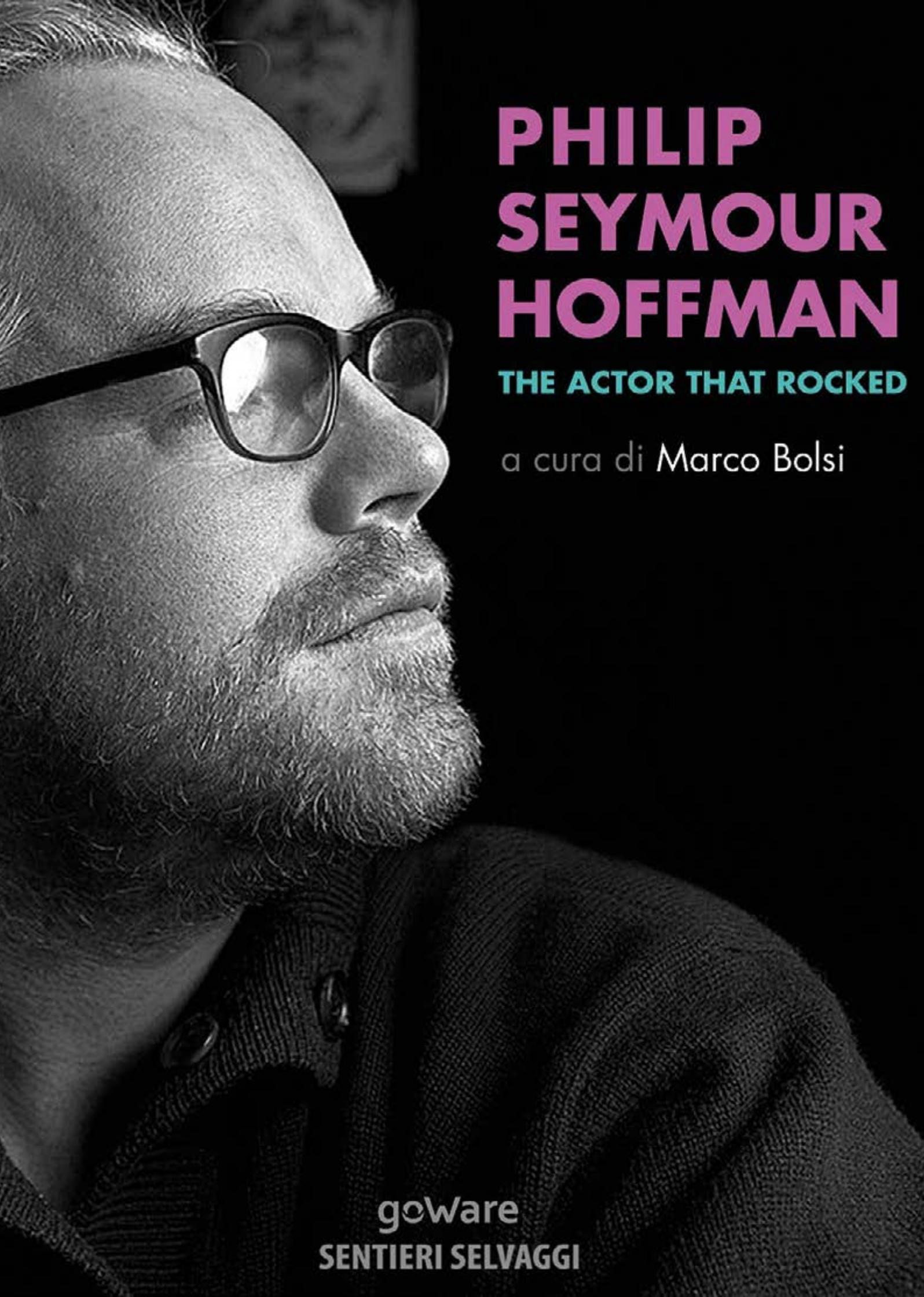
magazine

n. 15

nov./dic. 2014

THE KNICK

Corpi, tecniche, ossessioni
Il cinema rinasce in Tv?



**PHILIP
SEYMOUR
HOFFMAN**

THE ACTOR THAT ROCKED

a cura di Marco Bolsi

goWare
SENTIERI SELVAGGI



EDITORIALE

5 Padrone dove sei?

10

CUORE SELVAGGIO

Nascita di una nazione

13 Responsive Cinema?

20 Steven Soderbergh. Il cinema non è ancora stato inventato

24 Con licenza del secolo

30 Theatrum Corporis

36 I baffi nuovi di Clive Owen

40 La ginestra

47 Il secolo breve piegato alle avanguardie

53 La prospettiva del piromane visionario.

Conversazione con Carlo Schirinzi

61 L'immagine prende corpo. Conversazione con Antonello Matarazzo





73

FESTIVAL DI ROMA 2014

Gli angeli della controriforma

77

L'ultimo Eden

SILS MARIA

I film muti

86

89

Biografia scomposta di un eterno ritorno

Olivier Assayas Experience

Eva in Maloja Snake

96

100

Il colpo d'occhio nel vuoto

103

La tentazione del serpente

106

Deliri, desideri, distorsioni

109

Screens of Sils Maria



93

DUE GIORNI, UNA NOTTE

Profondo rosso

117

Alla luce del sole

120

Mais je sais qu'on le refera

124

Ci siamo battuti bene

128

Uscire dalla (grande) depressione

131

Countdown



114



137

ULTIMI BAGLIORI

L'immagine mancante

135

La storia della Principessa Splendente



Sentieri selvaggi magazine

n.15 novembre/dicembre 2014

Bimestrale di cinema e tutto il resto...

Direttore responsabile

Federico Chiacchiarì

Direttore editoriale

[Aldo Spiniello](#)

Redazione

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

Segretaria di redazione

Elena Caterina

Hanno collaborato a questo numero

Francesca Bea, Luigi Coluccio, Davide
Di Giorgio, Luca Marchetti, Grazia
Paganelli, Fabiana Proietti, Guglielmo
Siniscalchi, Michele Verardi

Progetto Grafico

Giorgio Ascenzi

Redazione

Via Carlo Botta 19, 00184 Roma.

Tel. 06.96049768

Mail redazione e amministrazione

redazione@sentieriselvaggi.info

info@sentieriselvaggi.it

Supplemento a

www.sentieriselvaggi.it

Registrazione del tribunale di Roma

n.110/98 del 20/03/1998

(edizione cartacea)

n.317/05 del 12/08/2005

(edizione on-line)

Padrone dove sei?

di [aldo spiniello](#)

"La fotografia venne inventata nel momento in cui la pittura, soprattutto con Turner, «trasformava il proprio spazio», e, per usare le parole di Francastel, smetteva di offrire ai padroni-mecenati «la prospettiva su una porzione di terreno da dominare»" (Noël Burch)...

Le questioni sono intricate, ma sembrano ormai non più rinviabili.

Se la fotografia prima e, quindi, il cinema a seguire sono diventati l'espressione di questa dimensione "proprietaria della rappresentazione dello spazio", permettendo, in qualche modo, agli artisti e ai pittori di abbandonare i canoni della prospettiva rinascimentale e il dogma del figurativismo, cosa accade oggi, nel momento in cui le serie Tv sembrano esser diventate "il cinema del XXI secolo"? O meglio, cosa accadrà domani? Forse anche il cinema, soppiantato dalla lucentezza lusinghiera del prodotto televisivo "seriale", incomincerà a seguire una volta per tutte un altro percorso, abbandonerà il figurativo, sottoporrà a pressione estrema l'illusione prospettica della riproduzione ottica, andrà a sperimentare forme sempre più astratte... Anche grazie alle potenzialità illimitate di manipolazione dell'immagine assicurate dalle nuove tecnologie, dalle molteplici forme di intervento possibili in sede di postproduzione...Ancora la tecnica... Ma questo disancoraggio dalla Realtà e dalla pratica "fisica", concreta del set (del momento della ripresa), non sarebbe, di per sé, un modo di cancellare le stesse ragioni d'essere del cinema? Di sicuro, presupporrebbe una sua concezione artistica francamente non pacifica.

Ma forse la questione non sussiste, almeno non in questi termini. Perché, semmai, le serie Tv si sono appropriate definitivamente della dimensione narrativa che sembrava



di linguaggi, dal muto fino a oggi, coinvolgendo l'underground e il mainstream. Un discorso da rifare, ora che il cinema sembra aver perso la sua identità. Partendo dalle origini, dal Novecento in cui siamo di nuovo immersi, nonostante tutto. Partendo magari da Badiou: *"Tutte le arti sono state arti d'avanguardia. La pittura è stata arte d'avanguardia fino a quando è arrivata nei musei. Ora è possibile ammirare i "Picasso" come tesori. La musica è sempre stata, e continua ad essere, arte d'avanguardia. Anche la poesia è stata arte d'avanguardia. Possiamo dire che il Ventesimo secolo è stato il secolo delle avanguardie, ma anche il secolo di un'arte di massa. Nell'epoca delle avanguardie, compare e si sviluppa la prima grande arte di massa. Dunque nel cinema c'è un rapporto paradossale, un rapporto tra termini eterogenei: l'arte e le masse, l'aristocrazia e la democrazia, l'invenzione e il riconoscimento, il nuovo e il gusto generale"*.

Allora, procedendo lungo questa linea, su questa tratta ferroviaria pericolosissima, viene da pensare che l'altro titolo centrale della stagione, pur essendo marginale, pur provenendo da un universo

diametralmente opposto a quello di *The Knick* e di Soderbergh, sia *I resti di Bisanzio* di Carlo Michele Schirinzi. Un film del "sottosuolo", meraviglioso, "invisibile" e che proprio per questo racconta in altro modo quella *defaillance de l'oeil*, che sempre più sembra il segno dell'essenza fallimentare e utopica del cinema. Un film che mette in gioco tutta la fatica della pratica (i sette anni di lavorazione), ma che conserva integra la libertà da ogni apparato, da ogni sistema istituzionale di produzione e fruizione. Un film che si svincola dall'economia "culturale" e che proprio per questo manda all'aria quella "dimensione proprietaria della rappresentazione", facendo a pezzi i cliché degli sguardi turistici, dell'etnografie e antropologie di mercato. Un film che pare elitario, ma è purissimo punk che sogna di sovvertire la prospettiva rinascimentale e l'inganno dell'antropocentrismo. Ma la cosa magnifica – Schirinzi mi perdonerà, forse – è che questo cinema antiumanista non può far a meno dell'uomo, del mondo, della terra. Perché la sua iconoclastia schiuma di rabbia e d'amore, di storie sepolte tra i grumi di dolore e le polveri della storia.

TRUE DETECTIVE

VIAGGI AL TERMINE DELLA NOTTE

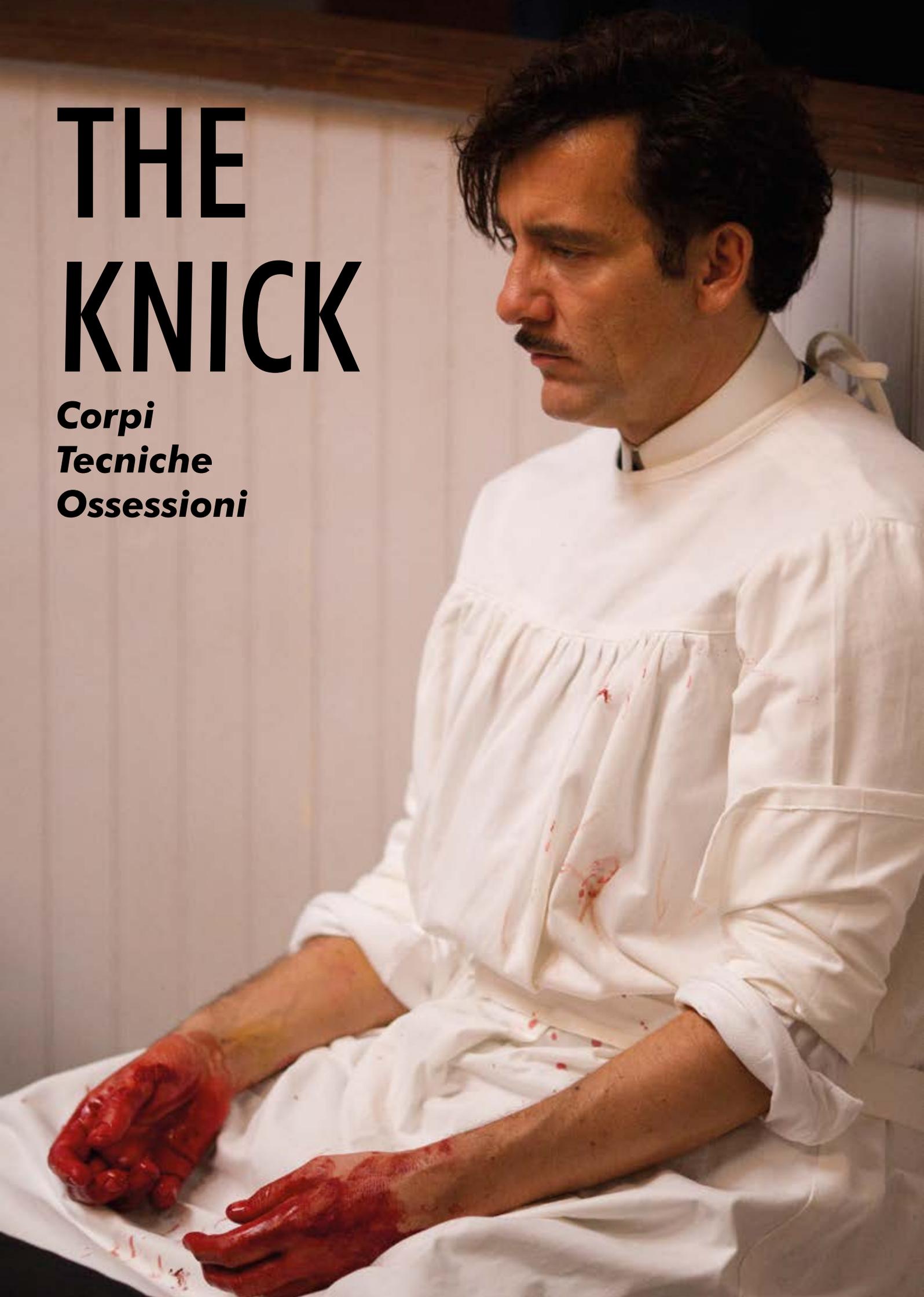
a cura di Luca Marchetti



goware
SENTIERI SELVAGGI

THE KNICK

***Corpi
Tecniche
Osessioni***



Nascita di una nazione

di carlo valeri

Capolavoro pazzesco di Steven Soderbergh. Dieci episodi da 50' per una riflessione lucidissima sul Novecento e sugli effetti collaterali del progresso

Benvenuti nella macelleria Soderbergh. Autopsie, carni martoriate e deformate, contagi, riflessioni teoriche sul mondo dello spettacolo, sulla competizione capitalista, su una tecnologia *in fieri* che costruisce la Storia suddividendo l'umanità in vincitori e vinti, ricchi e poveri, medici e pazienti, e poi li fa mescolare seguendo le prescrizioni perverse dell'alchimista. Benvenuti al *The Knick*, bottega di immagini/idee autoprodotte dal geniale filmmaker americano (regista, produttore esecutivo, direttore della fotografia, montatore) e finalmente plasmate nel formato seriale made in Cinemax. Dieci episodi da 50' per una folle epopea sulla storia della medicina nei primi anni del XX secolo. La versione dark, quasi horror di *E.R.* hanno giustamente sentenziato alcuni, anche se *The Knick* è un incubo che si insinua, senza ricorrere quasi minimamente alla "moda" del citazionismo, da qualche parte tra Charles Dickens, Tod Browning

e [Gangs of New York](#).

Siamo appunto a New York nel 1900. All'ospedale Knickerbocker il reparto chirurgia cerca in tutti i modi di sfondare il muro della medicina tradizionale e aprire il nuovo secolo alla guarigione delle malattie meno conosciute e inguaribili. Il mondo accademico è in continuo fermento e le operazioni si accavallano giorno dopo giorno con macchinari sempre più sofisticati e una battaglia senza esclusione di colpi su procedure di cura miracolose. Il dott. Christiansen e il dott. Thackery sono i pionieri della nuova chirurgia, ma un giorno dopo il ripetuto fallimento di un'operazione Christiansen si toglie la vita. Toccherà a Thackery prendere le redini dell'ospedale, mentre, al di fuori, la città è ancora un serbatoio multiculturale immerso nella violenza, nel razzismo e nelle lotte sociali. Baffi alla Errol Flynn e stazza da atleta il Thackery interpretato da Clive Owen cita Shakespeare, sperimenta sui

malati con la stessa voracità ossessiva di un Méliès sulle prime pellicole del secolo scorso. Autodistruttivo, dipendente da cocaina e oppio, ispirato in parte alla figura reale del dott. William Stewart Halsted, attivo in quello stesso periodo storico al Johns Hopkins Institute, è l'angelo della morte di un mondo in decomposizione, l'antieroe di una società che ha venduto l'anima al progresso per inseguirne la gloria.

Soderbergh si dimostra adattissimo al formato televisivo e non poteva essere altrimenti per l'autore di *Sesso bugie e videotape*, la cui visione cinematografica è sempre stata legata a una raffinatissima concezione "da camera". A suo modo il regista americano fa televisione da una vita. Cos'altro era infatti se non un esempio mirabile (e copiatissimo) di serial di "soli" 140' il pluripremiato ma sostan-

zialmente incompreso *Traffic* del 2000? Ora in quest'ultimo lavoro, a prescindere dai modelli di riferimento, ogni immagine si configura come cornice attraverso cui guardare le cose, finestra per inquadrare rossellinamente il mondo. E in *The Knick* questa purezza entropica raggiunge barlumi visivamente stupendi e terrificanti. Ancora una volta per il regista americano fare cinema e/o televisione è indifferente, perché il senso ultimo risiede nel creare inquadrature, essere l'artigiano del proprio mondo filmico, l'unico autentico esecutore dello spazio-tempo nell'immagine. Soderbergh è un mirabile copywriter che è sempre materialmente nel mondo che filma, al punto che *The Knick* assume le fascinazioni estetiche di un viaggio a ritroso compiuto da un documentarista. Qui la vertigine è enorme, perché è come se il progetto raccontasse





le origini di un'apocalisse già avvenuta, irrimediabile. Dal 1900 a oggi le immagini e i (nostri) corpi sono già alterati. Drogati. E di questa metamorfosi inarrestabile Soderbergh ne è lo spietato e lucido cronista. Un punto di non ritorno che genialmente viene fatto coincidere in una serie di equivalenze formidabili: medicina = nazione = industria = tecnica = cinema.

Scompare via via ogni forma di verticalità. I quartieri alti contagiano i bassifondi e viceversa. Improvvisamente dagli angoli angusti di morti e malati spuntano cinesi, irlandesi, negri e polacchi. La promiscuità del nuovo mondo conduce (forse) all'alba dell'élite aristocratica, che arriva a concedersi persino l'amore interrazziale (l'impossibile relazione tra il medico di colore Algernon e la direttrice Cornelia). La soluzione è allora tentare protocolli sperimentali per far funzionare questo mondo. Se Thackeray riattiva chimicamente il proprio corpo e quello dei suoi pazienti per redigere una nuova scienza, l'alter ego cineasta compone la materia

visiva e narrativa dilatando la sostenibilità fruitiva del prodotto seriale. (E di fatto raggiunge un suo timbro ritmico. Un'andatura abissale e sonnambolica piena di fraseggi tra personaggi, segni, prospettive impossibili e tentazioni voyeuristiche). La miscela funziona ma crea dipendenza. L'abominio è intollerabile ma giusto: la teoria sposa l'emozione e quest'ultima esplode grazie alla riproducibilità delle immagini. Dettagli, volti, carne, sangue e oggetti che diventano pensiero e viceversa. La sala operatoria è da subito spazio scenico di una performance aperta allo sguardo dei medici spettatori, mentre la luce elettrica e il fonografo di Edison marcano una rivoluzione tecnologica che è già diventata economia politica. Comincia da qui il Novecento: deturpato e vitaminizzato dagli [effetti collaterali](#) del progresso. L'ospedale come metafora dell'impossibile *nascita di una nazione*. La modernità è il fallimento, l'allucinazione perpetua di una serie di ipotesi senza soluzione. Come le immagini e il loro mistero.

Responsive Cinema?

di federico chiacchiari

Le serie Tv stanno, di fatto, diventando il "cinema del XXI secolo". Cosa resta allora del "vecchio cinema"? Come si realizza oggi un film, come lo si guarda, come lo si pensa o recensisce? Su quale supporto di visione, in quale formato, dispositivo di riproduzione, momento della nostra vita lo vediamo?

Ci voleva *The Knick*, e la mano audace e sottilmente perversa di Steven Soderbergh, a ricordare che il Cinema e i Raggi X sono "nati" nello stesso anno, 1895 (L'8 novembre 1895, Wilhelm Röntgen e il 28 dicembre 1895, Louis e Auguste Lumière).

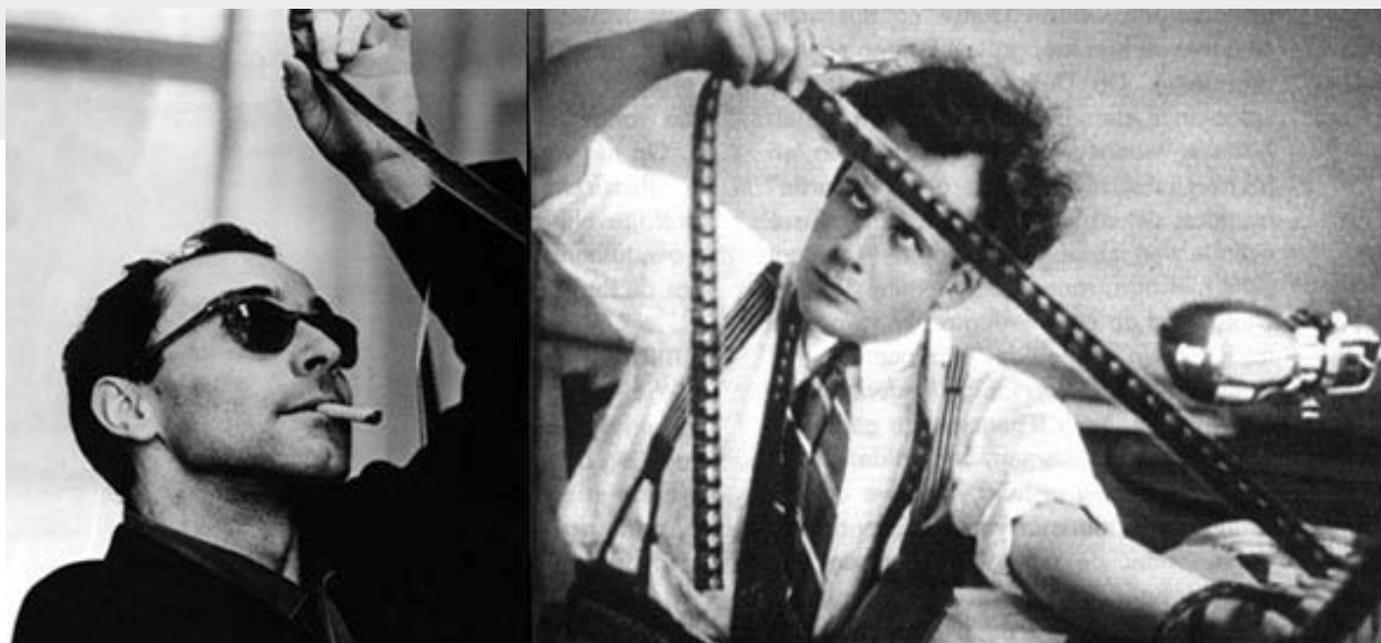
Può sembrare una semplice congettura, una casualità dettata dal periodo della storia dell'umanità con il maggior numero di scoperte ed invenzioni nel giro di pochi anni (tra fine Ottocento e inizio Novecento venne inventato tutto ciò che utilizziamo comunemente ancora oggi). Eppure in queste "pellicole al negativo" ci sta dentro tutto il nostro essere diventati, improvvisamente, dei "corpi trasparenti", apparentemente riproducibili attraverso una rappresentazione bidimensionale di noi stessi. Il corpo dentro, il corpo fuori. Come siamo fatti dentro, lo si scopriva per la prima volta (su esseri viventi), in attesa che negli stessi anni la Psicanalisi di Freud e Jung se ne occupasse per l'area Psiche. ("L'interpretazione dei sogni" è del 1899).

Ma al di là di queste connessioni impressioniste – chi ci ha insegnato a conoscerci dentro meglio, il Cinema, la Psicanalisi o i Raggi X? – la sensazione è che in questa "rinascita del cinema", che sembra evocare *The Knick*, ci sia una sorta di autoriflessione sul ruolo che le Serie Tv hanno ormai assunto, quasi definitivamente. Possiamo dirlo? Le Serie Tv stanno al cinema di oggi un po' come i primi film di David Wark Griffith stavano al cinema delle origini. Ovvero: la riscrittura complessiva della narrazione per immagini. È una rivoluzione dalla quale "non si può più tornare indietro". E improvvisamente il cinema, quello che continuiamo a vedere in sala o da qualche parte, ci appare così piccolo... Le storie ci sembrano troppo compresse, i personaggi appena abbozzati, gli incroci narrativi spesso improbabili e forzati. E nei Festival

le Serie Tv cominciano ad occupare gli schermi, dimostrando che non temono il confronto del "grande schermo" (e in questo *True Detective*, girato in pellicola!, meriterebbe davvero una distribuzione cinematografica per meglio esaltarne le qualità fotografiche).

Insomma il cinema non basta più. Ha bisogno di espandersi, allargarsi, per meglio adeguarsi ai cambiamenti tecnologici, cosa che ha sempre fatto nel corso di un secolo e passa di vita. Qualcuno, vedi [Peter Jackson](#), prova a rilanciare lo scontro alzando l'asticella: il mio film diventa una "serie" di oltre otto ore, divisa in tre puntate. Ma non basta, la lunghezza. Aumento la definizione. E vado a intoccare quello che per un secolo era stato un piccolo "dogma": il cinema è fatto di immagini a 24 fotogrammi al secondo. Giro in 5K e a 48 fotogrammi al secondo! (*"Stiamo effettivamente girando a un frame rate maggiore. La cosa importante da capire è che questo procedimento implica girare e proiettare a 48 fps, piuttosto che i tradizionali 24 fps (i film sono stati girati a 24 fotogrammi al secondo sin dalla fine degli anni venti del secolo scorso). Quindi il risultato è comunque a velocità normale, ma l'immagine migliora enormemente in chiarezza e nitidezza. Guardare a 24 fps può sembrare normale, e abbiamo visto tutti i film in questo modo negli ultimi 90 anni, ma spesso c'è molta sfocatura in ciascun fotogramma, durante i movimenti veloci, e se la cinepresa si muove in giro rapidamente l'immagine potrebbe sfarfallare"*).





Il risultato? Lo conosciamo solo in parte. *“Lo Hobbit 3 ha risposto alle critiche del film precedente, “inguardabile” per molti recensori, con la messa a punto del sistema 3D-HFR (High Frame Rate) che raddoppia i 24 fotogrammi al secondo del cinema tradizionale. Una velocità che atterrisce l’occhio e fa vedere “troppo”. Il maldimare sembra ora scongiurato, ma la maggior parte degli spettatori eviterà la prova. Motivo, la mancanza di attrezzature adeguate nelle sale, per cui il film sarà distribuito anche nei formati 2D, 3D e Imax3D”* ([Mariuccia Ciotta su Pagina99](#))

Vedere troppo, sembra diventato il nuovo limite da superare. Dove può arrivare il nostro sguardo?

Quante immagini e quante informazioni può recepire il nostro occhio, già mutato dalla rivoluzione degli schermi e dei dispositivi lanciata da Steve Jobs?

Quante storie e personaggi possiamo raccontare in “contenitori narrativi” non più

di un'ora e mezza/due, ma più brevi e più lunghi contemporaneamente, per meglio adeguarsi ai tempi del consumo di immagini di oggi, con formati di 50/60 minuti al massimo, ma riproducibili in sequenza fino a dieci, venti, trenta e passa volte, a seconda del gradimento del pubblico. Ecco che ogni storia ha un doppio respiro: da un lato quello della narrazione "per capitoli", la puntata di 50 minuti, che può avere anche un'unità di tempo e personaggi (esemplare la terza puntata della seconda serie di *Master of Sex*, "Fight", tutta ambientata in una stanza d'albergo con i due protagonisti della storia – il sessuologo William Masters e la psicologa Virginia Johnson interpretati da Michael Sheen e Lizzy Caplan –, mentre nello schermo televisivo dell'epoca si trasmette un epico incontro di box tra Archie Moore e Yvon Durrelle, datando magnificamente con precisione l'episodio alla sera del 10 dicembre 1958); dall'altro la nuova lunghezza delle narrazioni di oggi permettono approfondimenti prima inconcepibili, sia a livello narrativo che, soprattutto, nelle sottostorie dei personaggi "minori" che, finalmente, trovano il loro spazio per esprimersi e diventare parte integrante e solida della serie.

E così mentre le Serie Tv stanno, di fatto, diventando "il cinema del XXI secolo", quello che rimane del "vecchio cinema" si ritrova smarrito e perduto, tra formati e nuove tecnologie, che ne permettono la sua "distruzione" e ricostruzione a chiunque. Ed ecco [la polemica del Direttore della Fotografia Gabriel Kosuth](#) che protesta contro "chi ha ucciso il colore" dell'ultimo film di Paul Schrader, *Dying of the Light*, rimaneggiato dai produttori e infine sconosciuto anche dal regista.





Altro che colorizzazione dei film in bianco e nero degli anni Ottanta: qui si opera sulla Color Correction per modificare la tessitura stessa del colore scelto da Schrader e messo in campo da Kosuth, che scrive: *“Paul Schrader ha voluto un approccio espressionista dove il colore non si limita a rappresentare stati d’animo e sentimenti, ma significati e simboli. Questo è il motivo per cui ha insistito che il colore fosse incorporato nella stessa fibra dell’immagine – utilizzando filtri su lenti e luci colorate – per scolpire l’immagine stessa con il colore. Eliminando chirurgicamente il colore espressionista dall’immagine – il giallo-verde pallido delle scene africane, il denso seppia-cioccolato di quelli americani, e il verde-bluastro da quelli europei – un autore sconosciuto ha offerto al pubblico non solo una caricatura storpiata di tutto, ma una raccolta di immagini prive di anima, emozione e significato”*.

Siamo partiti da *The Knick* e siamo finiti, inevitabilmente, su Paul Schrader, forse oggi il più acuto cineasta che sa riflettere sul “cosa è diventato il cinema” (e infatti sta lavorando a una [web serie](#)!).

Ecco cosa disse nel suo [short movie](#) per i 70 anni della Mostra di Venezia: Paul Schrader sulla High Line, 29 maggio 2013.

“L’epoca del mio ingresso nel cinema era un periodo di crisi, di rivolte: la rivoluzione delle droghe, del sesso, i diritti dei gay, i diritti civili, delle donne, la lotta al sistema dominante. Servivano dei nuovi eroi, dei nuovi argomenti per il cinema. Per 15 anni abbiamo avuto film interessanti. In tempi di crisi i film sono “contro”. Oggi la crisi è nella forma, non nei contenuti. Non sappiamo cosa sono i film, quanto durano, come si guardano, dove si guardano, come si pagano. Sembra più il 1913 che il 2013. Si fa tutto al volo. Il cinema sta subendo un cambiamento profondo. Ogni settimana c’è qualcosa di nuovo. Nessuno sa come sarà. Niente più proiezioni al buio davanti a un pubblico. Roba da XX secolo. Attenzione! Il contenuto è fatto da personaggi, storia, musica... La forma sta nella presentazione. Il contenuto è il vino e la forma è la botti-

glia. Non c'è contenuto senza forma e non c'è vino senza bottiglia. Se la forma cambia, il contenuto non è stabile. Non si può fare un film rivoluzionario in mezzo a una rivoluzione. Forse questo periodo di transizione potrebbe non essere una transizione, ma uno stato d'innovazione tecnologica permanente, che non resta mai stabile e non raggiunge mai il punto in cui il contenuto regna sovrano. Ciao, Venezia!"

Non sappiamo cosa sono i film, quanto durano, come si guardano, dove si guardano, come si pagano...

Come si realizza oggi un film, come lo si guarda, come lo si pensa o recensisce? Su quale supporto di visione, in quale formato, dispositivo di riproduzione, momento della nostra vita lo vediamo?

Forse chi fa cinema, o quello che è, oggi, dovrebbe davvero immaginare un prodotto "responsive" (un po' come i siti web di adesso, con [Responsive Web Design](#)), ovvero un qualcosa capace di funzionare perfettamente (a livello di inquadratura, di luce, di storia, personaggi, ecc...) su qualsiasi dispositivo possibile, dal cellulare all'IMAX, in 2D o 3D, in 4-5K, in 24 o 48 (o 60?) fotogrammi, insomma un film che sappia parlare a tutti i nostri sensi rinnovati antropologicamente dalla rivoluzione tecnologica di questi anni.

Come si può fare Responsive Cinema? Di quali competenze abbiamo bisogno e, soprattutto, come stiamo cambiando come spettatori nel nostro modo di recepire storie e immagini e suoni e dimensioni?

Sembra una sfida impossibile. E allora forse ha ragione Paul Schrader, che ricitiamo: *"Forse questo periodo di transizione potrebbe non essere una transizione, ma uno stato d'innovazione tecnologica permanente, che non resta mai stabile e non raggiunge mai il punto in cui il contenuto regna sovrano"*.





Steven Soderbergh

Il cinema non è ancora stato inventato

di **pietro masciullo**

Per la carriera di Soderbergh, *The Knick* è il compimento di un percorso avanguardista: oltre l'indipendenza produttiva e distributiva, si arriva oggi alla serialità televisiva come ennesima piattaforma dove sperimentare i "contemporanei" dispositivi di visione

Tutti i perfezionamenti che assomma il cinema non possono dunque paradossalmente che avvicinarlo alle sue origini. Il cinema non è ancora stato inventato!

André Bazin

Io provo sempre ad avvicinarmi a un nuovo film come se dovesse distruggere tutti i film che sono venuti prima.

Steven Soderbergh

Origine (o) immagine. La palese riflessione sul dispositivo che da più di un decennio Hollywood porta avanti – e che spesso sulle pagine di questo Magazine abbiamo affrontato: da *Transformers* a *Gravity/All is Lost*, da *Il grande e potente Oz* a *Prometheus*, da *Chronicle* a *Under the Skin...* passando ovviamente per i "vecchi" Cameron e Coppola – ci appare come la lunga traversata nel deserto

del medium-arte-di-massa novecentesco per eccellenza immerso oggi nei nuovi domini della *techne* digitale. Le serie Tv, da questo punto di vista, hanno colmato l'evidente *vulnus* narrativo di un Grande Schermo alla ricerca di nuove "origini" in una parallela "[gravity](#)" cui adattarsi ("è ovvio che il cinematografo non è oggi né ciò che era ieri, né ciò che sarà domani; esso non è, ma diventa incessantemen-



Bubble

te, differisce costantemente da se stesso" scriveva già nel 1946 Jean Epstein), imbastendo sofisticatissime narrazioni (*True Detective* è solo la punta dell'iceberg) e coinvolgendo lo spettatore a più livelli cognitivi: i mind game di Nic Pizzolatto, Jonathan Nolan, Vince Gilligan o i paradossi spaziotemporali di J.J. Abrams raccontano pienamente la nostra epoca. Provocatoriamente si potrebbe quasi pensare che se il cinema contemporaneo sta attraversando la sua ennesima e radicale rivoluzione (come sentenzia Paul Schrader: è il 2013 ma sembra il 1913), la Hollywood classica delle grandi narrazioni e delle "grandi star" ha trovato un nuovo apogeo in Tv nel mastodontico successo di pubblico degli ultimi anni: *Lost*, *House of Cards*, *Breaking Bad*, riadattano in maniera molto raffinata gli stilemi narrativi e compositivi del sistema dei generi classico.

Eccoci al punto: Steven Soderbergh è lì nel mezzo. Sempre più personaggio chiave per azzardare riflessioni sul ruolo e sulla (r)esistenza del cinema nella tarda modernità, un'epoca dove i discorsi sul-



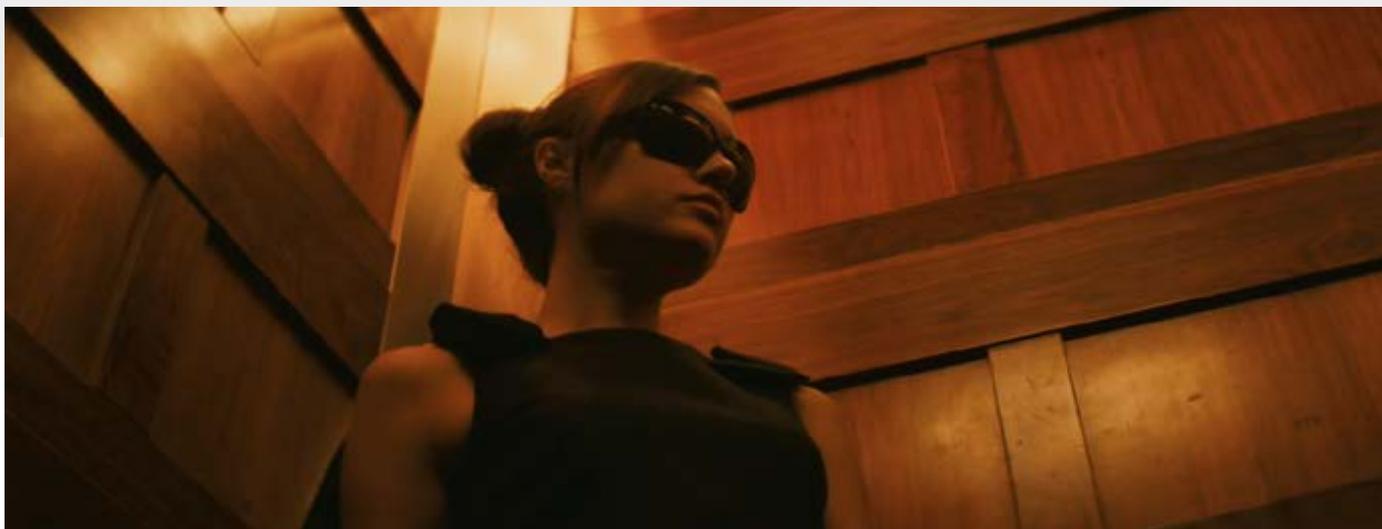
la tecnica e quelli sulla sensibilità hanno raggiunto oramai impensabili livelli di interdipendenza. L'immagine in movimento soderberghiana, del resto, riflette sin da *Sesso*, *Bugie* e *Videotape* questioni centrali del nostro tempo: la resistenza dei

corpi nell'era della *digital performance* (*Knockout*), la perturbante anestesia delle percezioni e dei sentimenti (*Effetti collaterali*), il commercio percettivo dei simulacri in era social (*Contagion*), la mutazione somatica e identitaria come orizzonte irreversibile (*Behind the Candelabra*). Il discorso sulla *tecnica* è (già) forma in Soderbergh, cineasta intimamente consapevole (solo Mann e Cameron al suo livello) che la contemporanea *aisthesis* ha raggiunto livelli di mediazione tecnica fino a qualche anno fa impensabili. E allora non resta che *inscrivere* sulla pelle delle immagini la complessità del periodo che stiamo vivendo, per ri-articolare l'esperienza e la pratica della visione novecentesca *qui e ora*.

L'occhio di Soderbergh (a differenza dei suoi coetanei Tarantino, P.T. Anderson, Gray, Fincher, ecc) guarda all'immagine senza filtri nostalgici o estasi cinefile, inaugurando prima di tutti a Hollywood la figura del filmmaker e percorrendo stra-

de che nei primi '00 sembravano un inspiegabile esilio in periferia (fine dell'era *Ocean's* e apertura dell'era *Bubble*, distribuito direttamente su internet e girato con troupe ridottissima), ma che oggi appaiono di una pazzesca carica visionaria sul futuro prossimo. *The Knick* è il compimento di questo percorso dal forte sapore avanguardista: oltre l'indipendenza produttiva e distributiva di *Bubble* si arriva oggi alla serialità televisiva come ennesima piattaforma dove sperimentare selvaggiamente i "contemporanei" dispositivi di visione. Soderbergh si dimostra innanzitutto consapevole di un fatto: *"il modo secondo cui si organizza la percezione umana – il medium in cui essa ha luogo – non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico"* (Walter Benjamin). La nascita della modernità novecentesca, pertanto, può essere configurata pienamente solo nell'occhio del *duemila* (*I see you* insegna Cameron), in un'immagine smaccatamente digitale e





The Girlfriend Experience

immersiva che configuri un'origine passata in uno sguardo presente. È questo, in fondo, che si tenta di raggiungere nelle mura del Knickerbocker Hospital sperimentando sui malati con la stessa voracità ossessiva di un Méliès sulle prime pellicole del secolo scorso.

I primi cinque minuti del pilot sono già la configurazione "chirurgica" della nascita della (tardo)modernità. In una Metropoli in fermento dove si sta diffondendo l'elettrificazione (il miracolo Edison) un brillante medico, John Thackery, è immerso nelle sue ossessioni (il bordello cinese dove cura le dipendenze) e contaminato dalla chimica per sopravvivere (le droghe). A queste lunghe ombre espressioniste succede la luce accecante (l'iperdettaglio HD) del "teatro operatorio", dove alcuni spettatori osservano la sua performance mentre pubblica nuove tecniche. "Viviamo in un'epoca di infinite possibilità. Sulle cure del corpo umano è stato appreso più negli ultimi cinque anni che nei cinquecento precedenti". Soderbergh, pertanto, attua la spericolatissima fusione di due traiettorie ampiamente percorse in passato: la sperimentazione smaccatamente teorica sui nuovi regimi di spettacolarità nel massimo di immersività raggiungibile (*The Girlfriend Experience*), contrapposta alla solidissima narrazione

codificata da Hollywood e coronata nei due magnifici ultimi "film" *Magic Mike* e *Behind the Candelabra* (uno per il cinema e l'altro per la Tv... ma serve veramente tracciare confini netti?). Si supera la strategica dicotomia *Ocean's/Bubble* – quella di alternare un film hollywoodiano a un piccolo prodotto indipendente – sciogliendola definitivamente nelle mura del Knick. *Ocean's* e *Bubble* erano i punti limite di un orizzonte di senso vellevole 10 anni fa (o 500 anni fa, direbbe Thackery), mentre nel 2014 a Soderbergh non rimane di nuovo che "distruggere tutti i film fatti in precedenza" perché è solo la fenomenologia del presente che conta. Quella baziniana *rivelazione del reale* negli odierni campi del sensibile. Ed è questo che sperimenta il suo visionario teatro-operatorio lungo 10 puntate: *The Knick* è da un lato un liberissimo *adieu au langage* che forza il dispositivo verso nuovi e impensati lidi, ma dall'altro rimane un solidissimo *Avatar* cameriano che riscopre il pianeta Pandora nella New York del 1900. Un pianeta *altro* e *familiare* nel contempo, dove noi spettatori troviamo "casa" nel flusso e riflusso d'immagini che (ancora Bazin) "si nutre della realtà alla quale progetta di sostituirsi". Il cinema, per Steven Soderbergh, non è ancora stato inventato!

Con licenza del secolo

di sergio sozzo

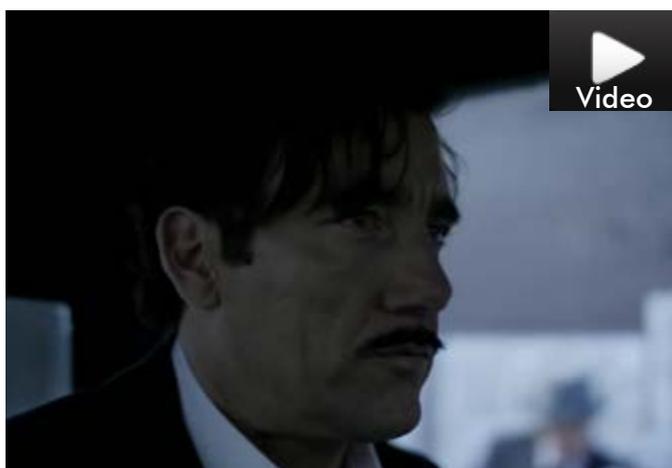
Soderbergh attraversa *The Knick* tenendosi meravigliosamente a distanza, quasi con lo stesso distacco intellettuale del [Leopardi di Martone](#). Non gli interessa l'esattezza della ricostruzione, quanto mettere in gioco la sua ossessione della coazione a ripetere

*Sapete, appena questa operazione sarà finita,
scriverò una poesia d'amore a questa macchina.*

Dr. John Thack Thackery
Get the Rope (The Knick, s01e07)

La tragedia si chiama "Uomo", e il suo eroe è il Verme Conquistatore: Soderbergh poco fa per nasconderci i *conqueror worms* che vanno corrompendo l'immagine del suo piccolo schermo, quello su cui osservare nel quinto episodio le falangi delle mani dell'assistente 35enne e relativa frattura da macchina per cucire, grazie all'invenzione di Edison. Il cosiddetto "pilota" di *The Knick* è da questo punto di vista davvero una delle schegge più esplosivamente esaltanti degli ultimi anni, in qualunque formato vi capiti davanti agli occhi.

Ha ragione Carlo Valeri quando il suo rimando va a *Gangs of New York*, o quantomeno ai frammenti di massa più movimentati nel film probabilmente più malato (appunto...) di Martin Scorsese: le prime immagini della puntata, sul traffico delle carrozze in città e sulle pause obbligate per far passare i primi tram, sono fasciate dalla [musica sintetica di Cliff Martinez](#), che stona con quanto siamo abituati a sentire in accompagnamento ad una ricostruzione storica – proprio come il tribalismo di Peter Gabriel sulla battaglia di apertura di *Gangs*, e d'altra parte né Scorsese allora né Soderbergh oggi sembrano molto intenzionati a rispettare il compassato décor



stilistico del film in costume, recuperando al contrario l'isteria sovraccitata del loro linguaggio smozzicato e nervoso. Non a caso il nostro Thack usa questo tragitto nella metropoli, e propriamente lo stop al passaggio del tram, per iniettarsi la sua prima dose quotidiana: gli autori di *The Knick* mettono subito in campo tutte le tematiche della serie, tanto che pochi minuti dopo Thack e il suo mentore J.M. Christiansen si danno "cento secondi di

tempo" per eseguire la complicata e sperimentale operazione di *placenta praevia*. Dipendenza, velocità. Dove porti tutto questo è però un bel po' distante da Scorsese (seppure poi la sottotrama mafioso-razziale di *The Knick* lambisca lidi non troppo estranei alla creatura Tv scorsesiana *Boardwalk Empire*), ed ha molto più a che vedere con quel paziente investito dal tram (un incidente stradale nel 1900!) e con quelle lampadine che confermano a fine episodio l'avvenuta elettrificazione dell'ospedale. La modernità, certo: il futuro. Michael Mann lo aveva già messo in scena nel suo abbacinante [Public Enemies](#), e con la medesima intuizione di adottare uno stile metropolitano dove la metropoli ancora non c'era, il racconto di un secolo di progresso tecnologico e industriale in cui la scienza viene completamente asservita all'oppressione istituzionale, al controllo di stato (*il nostro sogno è quello di produrre farmaci per persone sane, in questo modo non esisterebbe più nessun confine tra salute e malattia*). Il nemico pubblico si nasconde all'ombra dei grattacieli, che trattengono il caldo e rendono la città umida, come spiega Algernon Edwards a Thack.

Diventa allora altamente probabile che per Soderbergh costituiscano motivo di interesse decisamente più centrale le sequenze di riunioni tra affaristi per decidere le sorti finanziarie del Knickerbocker, e relativo trasloco al centro della città, in confronto all'intreccio sentimentale o alle blande ambizioni di racconto storico-sociologico sulle origini di New York. Steven Soderbergh attraversa *The Knick* meravigliosamente a distanza, la produzione seriale Tv e il complesso script di Jack Amiel e Michael Begler non tanto con il cipiglio baldanzoso a brutto muso del Clive Owen che già era stato un pazzesco Hemingway HBO, quanto con quello stesso disinteresse intellettuale che, prese le dovute misure, il Leopardi di Martone ha al cospetto dei suoi colleghi letterati engagé che gli rimproverano lo scarso ardore militante, e preferiscono assegnare il premio a Botta. È mai possibile che un giovane di tale talento non abbia minimamente a cuore le sorti dell'Italia, non senta scorrere nel sangue un sentimento rivoluzionario? Eh no, con licenza del secolo, a Leopardi e a Steven Soderbergh, della scena là fuori non interessa un bel niente (il disegno della figura dell'ispettore igienico Jacob Speight è al riguardo decisamente eloquente di per sé).

Lasciati i pugni in tasca a Recanati, *Il giovane favoloso* si trasforma così, raggiunta la sezione fiorentina, nella storia di un artista che ha attraversato l'ermo colle solo per rendersi conto che il *noi credevamo* che c'è dall'altra parte lo lascia pressoché indifferente, anzi lo rende ancora più infelice.

Pessimismo cosmico: il viaggio interstellare del Leopardi di Martone è sicuramente più visionario dell'esplorazione fantascientifica di [Christopher Nolan](#), probabilmente il regista dall'immagine più piatta e meno affascinante che gli ultimi anni ci abbiano regalato (davvero le onde giganti, grigie, monolitiche e immobili del primo pianeta





cui fanno visita gli astronauti di McConaughey raccontano con precisione tutto il suo cinema). Antipatico ai salotti quanto ai popolani, quando il poeta fa il suo allunaggio a Napoli è come se finisse inglobato dal *warmhole* del Vesuvio, che lo risputa in una dimensione completamente mentale (dietro la libreria del padre Monaldo a lanciare segnali facendo cascare i tomi di anatomia?), innalzata a immagine della sua assoluta architettura interiore. *L'inception* dell'altissimo, stupefacente frammento napoletano de *Il giovane favoloso* ingloba la biografia leopardiana e quella artistica di Martone in un incantesimo a spirale vorticoso, aperto dalla legatura operata di notte da laia Forte sul pettine del poeta, che incrocia riferimenti arcaici millenari della visione partenopea del soprannaturale e dell'ultraterreno: e la Morte Rossa dominava su tutto. È facile scorgere l'ombra della Falciatrice regnare sul Knickerbocker (sempre nell'abissale pilot, d'altronde, dopo il fallimento dell'operazione in apertura di episodio, il dottor Christiansen si spara una pallottola in testa mandando tutto al diavolo...), eppure in una maniera diversa da come Leopardi si immerge in quella Napoli infestata e trasfigurata dai demoni della pestilenza: la morte è infatti scientificamente lo sponsor principale del progresso, il primo media partner della modernità. Lo intuiva il sulfureo Hoover di Michael Mann ma lo raccontava benissimo un film vicinissimo a *The Knick* per molti elementi, prima di tutto questo, ovvero il recente [Burke & Hare – Ladri di Cadaveri](#) di John Landis.

All'interno della sua micidiale farsa necrofila in cui il mago del *morphing* Andy Serkis finisce a fare l'omicida seriale per poi vendere i corpi al dottor Knox per i suoi studi di dissezione, Landis inseriva un'acuta riflessione su quanto arte e tecnologia si fondino



proprio sugli esperimenti portati avanti sui cadaveri: lo scheletro di William Burke, l'altro compare della coppia di assassini, è oggi per l'appunto conservato in un museo, come scopriamo sui titoli di coda. Centrale allora nel film di Landis, quasi quanto il dramma scozzese di spettri e apparizioni *Macbeth* messo in scena nelle bettole, quella sequenza di incontro tra il dottor Knox di Tom Wilkinson e



Joseph Nicéphore Niépce, che davvero pare il punto di partenza di quello che poi diverrà *The Knick*. L'inventore dell'eliografo mostra al chirurgo tutto il complicato funzionamento della sua macchina per imprimere sulle lastre delle primordiali fotografie dei cadaveri aperti sul bancone dell'autopsia. Finalmente una mappa dell'intero del corpo umano può essere fissata in maniera scientifica, *fotografica*.

E sul serio la coppia improbabile formata nella serie di Soderbergh dal nerboruto portantino Cleary e dalla scafata Suor Harriet sembra venire fuori da *Ladri di cadaveri*, come quella competizione senza esclusione di colpi tra il dottor Knox e il rivale Monro nel film di Landis pare rinascere in *The Knick* nell'odio tra Thack e l'altrettanto brillante dottor Levi Zinberg.

La digressione è qui decisamente forte, soprattutto perché Clive Owen ha il colorito, i baffi e la tossicodipendenza davvero troppo vicini a quelli di Edgar Allan Poe, ma questi *medicine men* che si sfidano a colpi di pozioni e macchinari magici ricordano – non fosse altro per il loro look – gli stregoni di due clamorosi cult di Roger Corman, ovvero la diatriba tra gli assaggiatori di vino Peter Lorre e Vincent Price per il barile di

Amontillado ne *I racconti del terrore*, e il duello di sortilegi e malefici con cui si battono Price e Boris Karloff ne *I maghi del terrore*: che la fotografia a tinte accesissime di Floyd Crosby in questi film abbia ispirato la Napoli esplosiva del *Giovane Favoloso*? Non si può non tornare a Corman, il Landis di *Burke & Hare* non lo nasconde, e lo capisce anche Brad Anderson con il suo *Stonehearst Asylum* che, per restare davanti al piccolo schermo, sembra però più debitore del Ryan Murphy di *American Horror Story* che del Poe di partenza.

Quello di Roger Corman è il cinema a raggi X originario, e anche se Soderbergh difficilmente può essere iscritto nell'elenco dei suoi prosecutori, il suo *modus operandi* ne riprende, con o senza consapevolezza, caratteristiche di produzione e di fruizione – soprattutto l'ossessione seriale della coazione a ripetere.

In questo, e in chiusura, il film più disperato dell'anno, ovvero il meraviglioso [Scemo & + Scemo 2](#) dei fratelli Farrelly, si dimostra preziosissimo nel mostrare la maledizione di un destino funereo, mortifero e incontrovertibile. Seppure la comicità trita-sassi dei cineasti e della coppia Carrey/Daniels sembri voler scherzare su ogni tabù e qualunque argomento intoccabile per comune senso del pudore, e dunque anche un urgentissimo trapianto di rene si trasforma in una burla agghiacciante buona per imbastirci su un altro film, un'altra sarabanda, un altro sketch dissacrante, allo stesso tempo questo cinema si rivela così costruito sulla sua stessa lucidissima evanescenza: l'intera parabola dei due protagonisti è dunque priva totalmente di senso e obiettivo, e loro stessi raccontano ad un certo punto sostanzialmente di *non esistere*, non aver lasciato prova alcuna del loro passaggio, “neanche la tessera della palestra”. Non seppellitemi, sono ancora vivo (almeno, fino al terzo *Scemo & + Scemo*, del 2034).



Theatrum corporis

della luce, dello sguardo, della morte

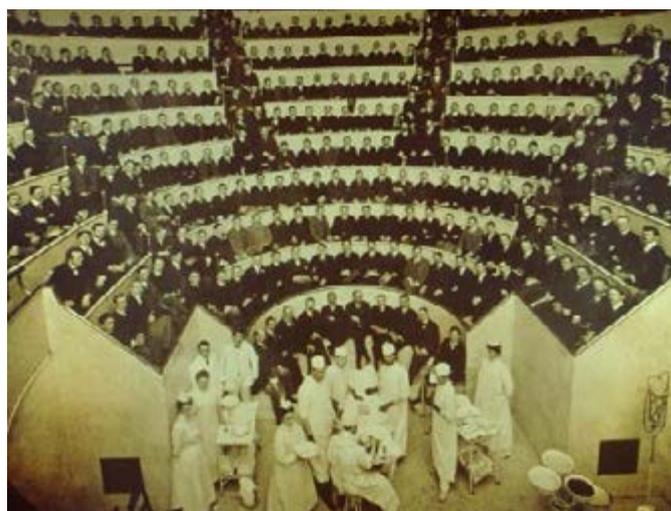
di guglielmo siniscalchi

Tutto è luce nel cinema di Soderbergh: non solo ogni centimetro del set è uno squarcio bianco strappato al nero della *mise-en-scène*, ma lo schermo si rivela un campo di forze perennemente in lotta. Sembra così instaurarsi uno "strano" connubio tra i suoi film e il pensiero di Foucault



"In questo libro si parla dello spazio, del linguaggio e della morte. Si parla dello sguardo". Inizia così uno dei volumi meno celebri di Michel Foucault: *Nascita della clinica. Archeologia dello sguardo medico* [1963]. Pagine dense che l'epistemologo francese dedica alla nascita della medicina clinica, al passaggio da una scienza di fantasmi ad una sperimentazione sui pazienti, ad una terapia costruita sulla base dell'osservazione dei sintomi e non sulla tipizzazione astratta di patologie più immaginarie che reali. Fra le parole del filosofo si materializzano i volumi dei corpi, le geometrie di nuovi spazi istituzionali – i moderni ospedali –, i primi sguardi che penetrano

i tessuti alla disperata ricerca di tracce dell'invisibile. Sul sipario allestito dalle lettere si mette in scena un autentico *Theatrum corporis*, uno spettacolo, con tanto di palchi e pubblico, dove sulla scena gli attori sono i chirurghi – questi nuovi “scienziati dello sguardo” – e la scenografia ha le tinte macabre ed un po' gore di corpi smembrati, crani scoperchiati e ossa maciullate; e poi tante cose – tutta una strumentazione per “amplificare” il potere dell'occhio – e qualche parola per denominare, e dunque lasciare esistere, questa salvifica e macabra epifania dei sensi. Ma, forse a ben guardare, si tratta solo di luce, di fasci di particelle luminose che lasciano emergere strati di saperi e poteri, che si agglutinano intorno a nuove geografie sociali ed istituzionali. Difficile non percepire la stesse vibrazioni delle pagine di Foucault, visitando le stanze, i corridoi e il “teatro operatorio”





di *The Knick*. Perché anche fra queste sequenze lo spazio si definisce costantemente attraverso bagliori e riflessi, contrasti e contrappunti continui fra il bianco e il nero – quello delle cose e, ovviamente, quello dei corpi... –, il chiaro e lo scuro, il visibile e l'invisibile. C'è sempre poca o troppa luce in queste inquadrature, ci sono le intermittenze di un circuito elettrico che, ai primi del Novecento, fatica a funzionare, si sente il fragore di lampade fracassate da John Thackery, quasi a voler sottolineare metaforicamente l'in-

sostenibile pesantezza del buio; e ancora, ma l'elenco potrebbe proseguire, lumi che celano/rivelano i segreti di una stanza operatoria sotterranea (il nero del buio che "accoglie" il nero dei corpi...) o le "pieghe" notturne che abbracciano altri corpi sudati in un bordello cinese.

Come sempre tutto è luce nel cinema di Soderbergh: non solo ogni centimetro del set è uno squarcio bianco strappato al nero della *mise-en-scène*, ma, "dietro i candelabri", lo schermo si rivela un campo di forze perennemente in lotta – e qui ancora le immagini di Soderbergh che intrecciano le parole di Foucault... –; un'arena dove si misurano le potenze del giorno e della notte, della salvezza e della dannazione. Ed è da questa battaglia che nasce il visibile: come nel "teatro" della sala operatoria si lacerano i tessuti per spingere l'occhio verso l'impossibile, così ogni inquadratura è sempre "tagliata", quasi devastata al suo interno, da squarci e lampi che illuminano o accecano i sensi dello spettatore. Lo sguardo è un'imboscata, è un agguato teso dal troppo desiderio di luce, è ciò che rimane – il "resto" – dopo che ogni corpo è stato sezionato, dopo che un mondo in disfaccimento ha ceduto brutalmente il passo

al nuovo Secolo. Non esiste “purezza” per chi osa guardare, fra i letti e le corsie del Knick tutto è “contaminato”, non solo dalle epidemie ma anche dalla violenza dello sguardo: l’ ex fidanzata di Tackery, malata di sifilide, si protegge con curiose lenti per oscurare la vista mentre il suo naso, quasi fossimo nell’universo sensoriale di Lynch, è ricostruito dal lembo di un braccio – come se qui l’unica salvezza sia nel chiudere gli occhi e riscoprire altri stimoli percettivi; nell’ospedale irrompono i raggi X per rendere cristallino il corpo con raggi luminosi; mentre ogni sfida fra medici si risolve nella creazione e sperimentazione di macchinari e congegni per potenziare il campo visivo, per permettere all’occhio di vedere tutto, di penetrare ogni cosa.

Attenzione però, nessuno si senta escluso da questa bulimia dello sguardo, perché Soderbergh trascina anche noi spettatori nel vortice di rifrazioni: ogni puntata si apre con lunghi e sinuosi piani-sequenza, quasi a volerci costringere ad osservare tutto; i protagonisti spesso offrono la nuca alla macchina da presa in un gesto di insospettata intimità cinematografica; mentre sul palco delle nuove scienze nulla viene risparmiato ai nostri occhi, le acrobazie delle mani e dei ferri sono sempre senza rete e lo spettacolo non ammette eccezioni, quando cala il sipario sul lettino si vive o si muore. Perché è solo alla fine del “viaggio al termine della notte” che scopriamo come pos-





sa essere dolorosa la costruzione di uno sguardo, come la passione del vedere possa incendiare l'anima ma anche consumare il corpo. Se l'assenza di luce può degenerare in follia, in violenza collettiva, in pulsioni di morte e redenzione, nel contagio che si diffonde silenzioso lungo il perimetro di due mani da cuoca "invisibili", e nell'assurdo "giro di vite" che si apre nelle sequenze finali; l'eccesso può accecare, può trasformare la passione in delirio, la conoscenza in estasi, il desiderio in oscura e tormentata ossessione.



La luce salva ma brucia, chiarisce ma trasfigura. Ecco il meraviglioso paradosso del cinema di Soderbergh, l'unico "effetto collaterale" che segna ogni inquadratura. Ed anche *la mise-en-scène* di *The Knick* è solo il racconto di uno sbalzo "ottico", di altri ed inaspettati impatti fra corpi ed onde luminose, la materia e la memoria. È la storia della nascita di un nuovo "regime del visibile" – e qui ancora lo strano connubio cinefilosofico fra Soderbergh e Foucault... –, delle lacerazioni dell'occhio che si aprono quando ci affacciamo sullo strapiombo e continuiamo ad osservare nonostante le vertigini. Il passaggio epocale è soprattutto questione di sensazioni e pulsioni; la metamorfosi di un paradigma scientifico – dalla vecchia medicina alla nuova chirurgia... – è "soltanto" squilibrio percettivo, irresistibile e contagiosa voglia di guardare. È così che lo sguardo diviene allucinazione, provoca eccitazione e "dipendenza", finisce per confondere soggetto ed oggetto, per avvolgere medico e paziente in quell'oscurità insostenibile che conduce alla morte. Ma forse, chissà, il nero che si chiude nella sequenza finale sugli occhi stanchi di Thackery è solo uno schermo pronto ad accogliere il mattino di un altro sguardo del Novecento: il cinema, probabilmente la più grande epidemia dell'immaginario collettivo del secolo, "incubato" fra le stanze del Knick.



I baffi nuovi di Clive Owen

di elena caterina

Che fosse uno degli attori più interessanti degli ultimi anni, era evidente già dai tempi del bellissimo *Hemingway & Gellhorn* di Kaufman e dell'intenso *Blood and Ties* di Canet. Ora, con *The Knick*, Owen ha spiccato definitivamente il salto verso la maturità



Thackery is magical, maniacal and a genius.

Poche ma definitive le parole che Clive Owen ha speso di recente sul suo ultimo "forte" e insolito personaggio: il Dr. John Thackery, guida del reparto di chirurgia del Knickerbocker Hospital, attorno a cui ruota *The Knick*, la serie Tv di

Steven Soderbergh. Per la prima volta in una serie televisiva (mondo dal quale ha però già tratto un notevole successo grazie all'interpretazione al fianco di Nicole Kidman di [Hemingway & Gellhorn](#), film tv che ripercorre l'amore del celebre scrittore per la sua donna e che ha consentito ad Owen di ottenere per la seconda volta

una nomination ai Golden Globe, dopo l'incredibile interpretazione di *Closer* – da cui è scappato anche un Oscar) l'attore britannico ha spiccato il salto della maturità: baffi ottocenteschi e guance scavate, aria da vincitore e problematico "da morire", Owen ha tolto dall'espressione del viso quel ghigno austero e pietrificato che andava a costituire l'intensità della maggior parte dei suoi personaggi.

La carriera cinematografica di Owen prende avvio, dopo gli immancabili esordi teatrali e già quasi trentenne, con *Close My Eyes* di Stephen Poliakoff in cui interpreta lo studente di urbanistica Richard Gillespie alle prese con il tormentato amore per la sorella Natalie. Si tratta di un'interpretazione ancora profondamente giovanile per quanto già contrassegnata da profonde contraddizioni psicologiche ("sono attratto da personaggi che hanno un dilemma" confermerà nel 2012 al Festival di Berlino in occasione della conferenza stampa di *Doppio gioco* in cui veste in panni di un funzionario dei

servizi segreti).

Una parentesi a tratti bionda è quella di *Il colpo – Analisi di una rapina* di Mike Hodges del 1998, in cui lo scrittore Jack si trova a pagare l'ispirazione letteraria





con il coinvolgimento in una losca faccenda che fa scendere sul suo volto un'aria luciferina. Queste prime interpretazioni gli consentono di esser notato da Robert Altman che nel 2001 lo coinvolge in [Go-](#)

[sford Park](#). Versatile e adattabile nello stesso anno si concede alla serie di cortometraggi d'azione prodotti dalla BMW e diretti da Joe Carnahan, John Woo, Tony Scott, Guy Ritchie, Alejandro Iñárritu, Wong Kar-wai, Ang Lee e John Frankenheimer, in cui è riproposto costantemente come autista di auto a noleggio. Il 2004 è l'anno di *Re Artù*, al fianco di Keira Knightley in [King Arthur](#). L'anno successivo è quello determinante per la carriera di Owen: si tratta di *Closer* di Mike Nichols in cui Owen è il dottor Larry, marito tradito di Anna/Julia Roberts, dalla quale riesce a tornare nonostante i tentativi per separarli di Dan/Jude Law – personaggio interpretato dallo stesso Owen nella trasposizione teatrale dell'opera. L'Oscar lo innalza nell'universo dei grandi attori per quanto sia molto interessante il fatto che nonostante il numero tutto sommato non eccessivo di precedenti interpretazioni, il volto di Owen fosse già estremamente noto, familiare e impresso nella mente degli spettatori occidentali. L'atmosfera latentemente noir che da sempre lo caratterizza, diventa cosciente in [Sin City](#) tratto dal fumetto di Frank Miller che ne è regista insieme a Robert Rodríguez e al

guest director Quentin Tarantino. Comparso nell'episodio *Un'abbuffata di morte* Owen è Dwight (nel sequel *Sin City – Una donna per cui uccidere* è sostituito da Josh Brolin). Nel 2006 lavora al fianco di Spike Lee e Danzel Washington in *Inside Man*, nei panni del ladro filosofo e di cultura Dalton Russell. Dal 2007 ad oggi la produzione di Owen è cresciuta moltissimo, al punto che l'attore è stato protagonista di più di una pellicola all'anno (*I figli degli uomini*, *Elizabeth*, *Duplicity*...), al punto che molto spesso nelle interviste ha dichiarato di non aver potuto avere il tempo di approfondire alcuni personaggi oltre al materiale offerto dalla sceneggiatura.

A quanto pare, inoltre, Clive Owen avrebbe dovuto essere James Bond al posto di Daniel Craig, Pierce Brosnan avrebbe approvato e ci sarebbe stato perfino un sondaggio pubblico dal quale sarebbe uscito vittorioso. Clive Owen avrebbe poi commentato che non avrebbe gradito l'interpretazione di James Bond in quanto

sarebbe poi rimasto inevitabilmente troppo legato a questo ruolo. E infatti Owen è un personaggio estremamente dinamico, difficilmente associabile ad un'immagine fissa, perfino quella di *Closer* sfugge - quelle che si ricordano meglio sono le pubblicità a cui ha prestato la sua immagine (Lancôme e Bulgari). E chissà che forse sarà proprio il dottor Thackery ad entrare nell'immaginario collettivo, tanto più grazie al fatto che ci sarà una seconda stagione con degli annunciati sviluppi "folli e selvaggi".



La ginestra

di aldo spiniello

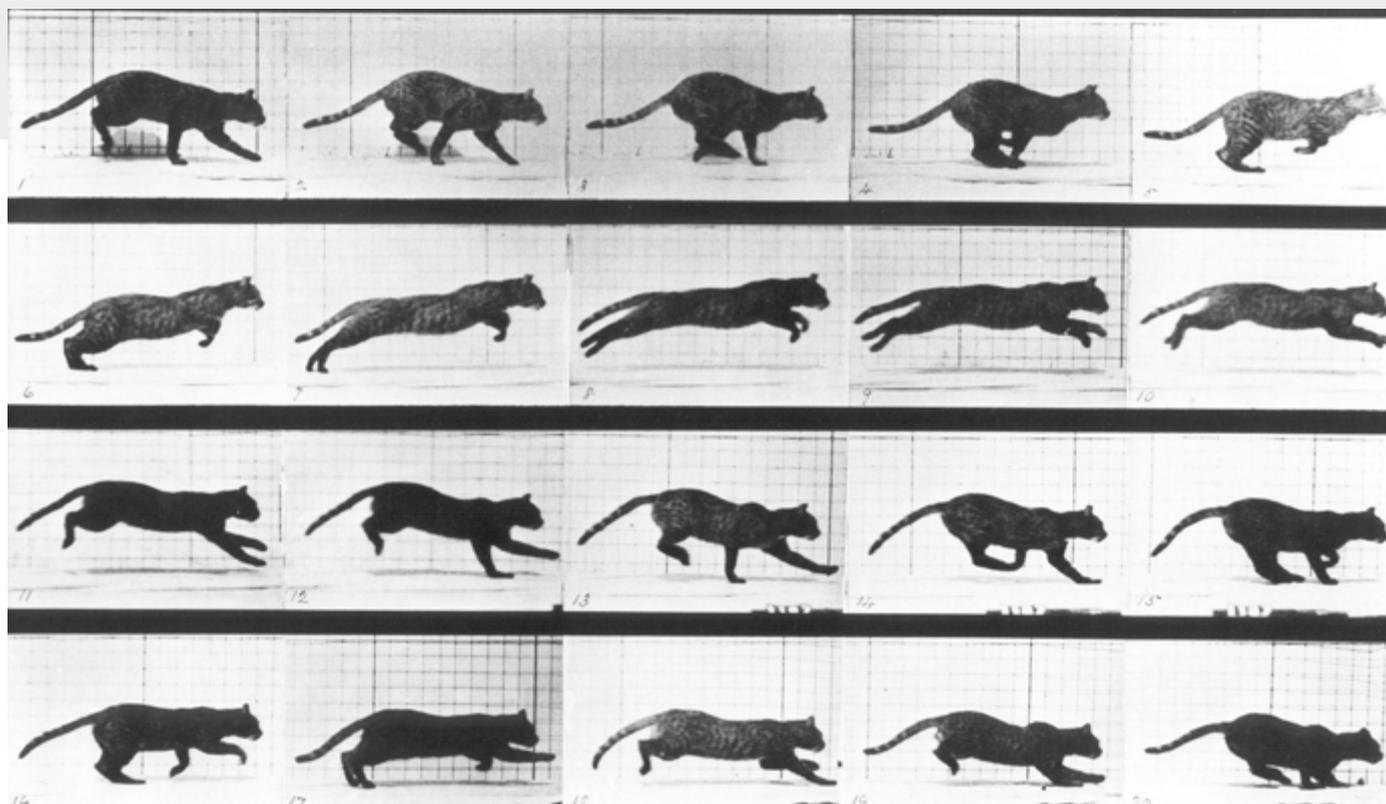
The Knick è una serie esemplare. Ma se c'è qualcosa che la rende illuminante è la sua capacità di cogliere la definitiva "appropriazione economica" di tutto questo fervore di innovazioni, di questa alba della modernità. Nel mito della velocità. Appunti per una riflessione lenta...

"Lei non sembra essere parte integrante di niente"

John Thackery a Lucy Elkins

Lo scintillante tremolio

Peter Jackson, puntualmente citato da Federico Chiacchiari nel suo pezzo *Responsive Cinema?*, così motiva la sua scelta di girare *Lo Hobbit* in 48 fps: "Guardare a 24 fps può sembrare normale, e abbiamo visto tutti i film in questo modo negli ultimi 90 anni, ma spesso c'è molta sfocatura in ciascun fotogramma, durante i movimenti veloci, e se la cinepresa si muove in giro rapidamente l'immagine potrebbe sfarfallare". È curioso, ma questa storia dello sfarfallio, dell'immagine tremolante, pare essere da sempre uno dei problemi fondamentali di questo strano prodigio della tecnica che è il cinema. Dalle origini, da quando, cioè, persino i 24 fps erano un'utopia da conquistare. Quello "scintillante tremolio che affatica gli occhi" è uno dei motivi principali per cui le classi più agiate si guardano bene dall'accostarsi al nuovo spettacolo. Insieme al rischio reale di incendi, delle condizioni precarie delle sale di proiezione, della loro sconveniente promiscuità, oltre che dell'insufficiente consapevolezza "artistica" delle prime produzioni. C'è, quindi, una questione profondamente tecnica, che viene ad accostarsi a motivazioni sociali, di ordine pubblico, di sicurezza e, infine, estetiche. La classe borghese, guida illuminata dell'economia industriale e capitalistica, quella stessa classe che ha investito le sue conoscenze per dar vita alla grande utopia della fotografia e del cinema, di un *analogon* che resuscita il reale dalla cenere della morte, è proprio quella che si rende conto, più o meno consapevolmente, di tutti i limiti e i difetti del nuovo strumento. Da un lato, questo dà vita a un fenomeno eccezionale, di cui si deve sempre tener conto quando si parla di cinema: il suo legame profondo



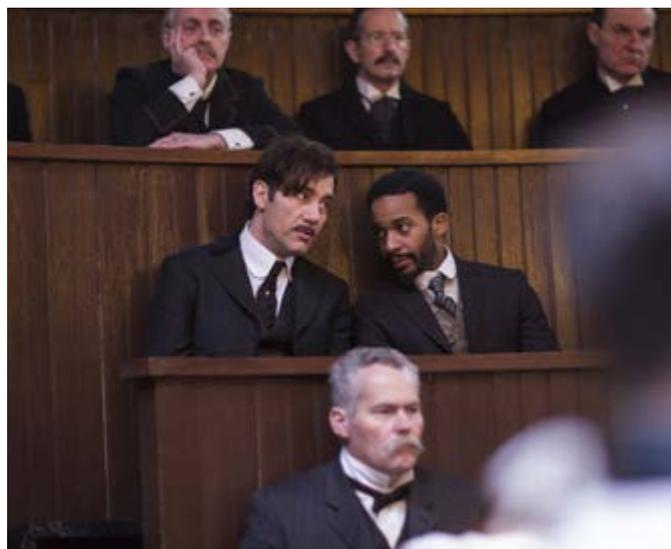
con le classi popolari, con la massa (se vogliamo utilizzare un termine ancora profondamente novecentesco). Dall'altro, questi limiti pongono automaticamente in campo tutta una serie di sfide, tecnologiche, linguistiche, sociali, in ultima analisi *ideologiche*, per i decenni avvenire. E davvero sembra che oggi, a 120 anni di distanza dalla nascita del cinema, Peter Jackson stia tentando ancora di rispondere a quelle stesse sfide – *“siamo nel 2013, ma sembra di essere nel 1913”*. Eliminare qualsiasi ostacolo alla conquista definitiva del Reale, cancellare ogni distanza tra la copia e l'originale, tra il mondo e la sua duplicazione perfetta ad opera della Rappresentazione. Nel momento in cui questa distanza è annullata, può venir meno qualsiasi rapporto di “necessità”, la rappresentazione può disancorarsi definitivamente dalle cose, porsi esso stesso come realtà, estensione del mondo che segua le sue regole specifiche. Quarto mondo, realtà aumentata, virtuale... No, realtà, punto e basta, in cui lo spazio fisico si è trasformato nell'universo in espansione dei segni, dei segnali (elettrici?)... *“Quello che ho capito dopo vent'anni di lavoro è che l'immagine è sempre aderente alla realtà e la realtà si rappresenta nell'immagine”*, [ci diceva solo pochi mesi fa Jia Zhang-ke](#). E in tutto questo tempo, la mia mente si è arrovellata per capire se e dove si nasconda ancora una differenza.

Vedere di più, vedere meglio. Il problema è sempre stato questo. Allargare lo spettro del visibile, fino ai limiti estremi, interni ed esterni. La scienza medica, l'osservazione al microscopio, la comprensione dei meccanismi delle più piccole particelle organiche. E poi ancora oltre, fino all'inanimato, alla geologia, alla botanica, all'astronomia, alla fisica quantistica. Finanche all'immateriale dell'anima, la psicanalisi e via dicendo. Tutto corre verso la stessa direzione: la perfetta leggibilità del mondo, dei corpi e delle cose, delle idee che promanano dalle loro incarnazioni. Tutto “finalmente” spiegato, quindi sottratto all'indistinzione del divenire, e di-spiegato nello spazio definito, “attuale” di una conoscenza piena, certa, infallibile. Tutto, quindi, sottratto alla trasformazione, finalmente bloccato e congelato. La fine della Storia si compie

con la vittoria sul Tempo. Basta conoscere la formula magica. E la scienza contemporanea non sembra poi essere così lontana dagli arcani saperi degli alchimisti...

In fondo, il cinema, nel suo percorso di innovazioni, procedimenti, tecniche, strategie, funziona perfettamente come metafora della Storia, perché ne condivide e ne amplifica tutte le ossessioni e le direzioni. E in quest'ottica, non è più possibile neanche tracciare una distinzione tra le sue due vocazioni, come provava a fare Noël Burch: quella analitica, scientifica, dei pionieri come Muybridge e Marey, e quella frankensteiniana, della rappresentazione istituzionale, dell'illusione utopica, che sarebbe poi diventata dominante. Se il cinema analizza, lo fa come strumento di conoscenza, di una tassonomia generale, che s'inserisce a pieno in una strategia di pieno dominio del mondo (reale o rappresentato, che differenza farà alla fine dei tempi?).

Ecco, c'è un famoso videogioco di strategia, creato da Sid Meier, [Civilization](#), in cui si può scegliere una civiltà e un leader, con cui ripercorrere l'intera storia dell'umanità. Ogni civiltà ha le sue caratteristiche specifiche, i suoi punti di forza e di debolezza. E così mentre l'impero tedesco ha i suoi bonus per la forza militare, i maya puntano sulla ricerca scientifica. Nell'ultima versione del gioco, la quinta, c'è uno scenario particolare, "Impero dei cieli fumanti", interamente ambientato nell'epoca delle grandi scoperte tecnologiche. È uno scenario in cui non si possono scegliere le civiltà storiche, ma solo una serie di leader che hanno particolari caratteristiche legate alla produzione in-





dustriale, all'innovazione tecnica e così via. È un mondo fantastico, ovviamente, di assurde macchine da guerra, come le navi di terra, di improbabili risorse strategiche, come il lubrico. Ma l'obiettivo è sempre lo stesso: quello di vincere sugli avversari. Dominio del mondo? Dominio economico, probabilmente. Perché se l'economia è la "regola della casa", nel mondo diventato perfettamente familiare, l'equazione è presto fatta. Per la barba del profeta Marx.

Il cinema è stato inventato da Edison

Pare che il progresso non abbia spostato di una virgola i termini della questione e che la storia sia rimasta ferma al palo. Il punto è sempre quello in cui si ritrovarono Adamo ed Eva, una volta sbattuti fuori. Come ritornare al paradiso terrestre. Cioè come vincere la condanna del tempo. Il che, una volta mangiato il frutto, una volta acquisita la conoscenza del bene e del male, vuol dire equipararsi a



Dio. Quel Dio che è simboleggiato con “l’occhio che tutto vede e tutto sa”. La visione assoluta. Il cerchio si chiude. È una sfida con Dio: John Thackery lo sa perfettamente e non ne fa mistero nella sua orazione funebre per l’amico Christiansen. E *The Knick* è davvero il titolo centrale di questi ultimi anni. Centrale nella misura in cui sembra tornare all’origine di tutto. Un grande racconto sulla nascita della medicina contemporanea che diventa un apologo sulla nascita del cinema. E quindi di una Nazione che, guarda caso, ha fatto del cinema la sua bandiera, il suo strumento di penetrazione nell’immaginario mondiale. Oltre qualsiasi differenza, tutto in nome della tecnica: la febbre della scoperta e la faticosa costruzione del futuro. *The Knick* è una serie esemplare. Ma se c’è qualcosa che la rende illuminante è la sua capacità di cogliere un momento decisivo: la definitiva “appropriazione economica” di tutto questo fervore di innovazioni, di questa alba della modernità, la loro piena corrispondenza agli interessi e alla visione del capitalismo inarrestabile. “*Le prossime grandi fortune saranno il frutto di ciò che è immateriale*”, profetizza il vecchio Capitano Robertson, col solito fiuto per gli affari. Tutti rispondono alle necessità dell’economia: dagli strati sociali più bassi, gli immigrati più o meno furbi che si fanno strada come possono, a quelli più alti. Tom Cleary, l’energumeno cinico ma giusto, ed Herman Barrow, lo spericolato arrivista che sconta le colpe del parvenu. Solo i medici sembrano rispondere all’autenticità della loro vocazione. Ma nell’ossessione della “velocità” che attanaglia John Thackery non c’è solo il desiderio del primato intellettuale, l’orgoglio dell’avanguardia (altra parola centrale, in tutta la sua metafora di posizione). C’è anche la piena adesione a un’idea di produttività profondamente capitalistica. È il segno dell’avvenuta trasformazione antropologica dell’uomo dell’era industriale. La velocità non può che darsi rispetto a una macchina che funziona e che produce. Il





mito dell'avanguardia futurista combacia col mito dell'organizzazione sovietica (ancora una volta, non vedo differenze...). "Ce la possiamo fare in meno di 100 secondi", "Senza luce non possiamo fare il nostro lavoro", "Il mio staff deve avere piena fiducia in me". Thackery, l'avanguardista, è pienamente inserito nell'ottica del sistema, ne è la punta che va in avanscoperta, per poi essere riassorbito un istante dopo. E questa visione "sistemica" è un'altra delle caratteristiche fondamentali di *The Knick*: l'istituzione è un organismo complesso che si regge su tutta una serie di fattori e forze, anche contraddittorie. Ognuno, in fondo, sembra costruire il proprio ospedale privato: il dottor Edwards con la sua clinica clandestina negli scantinati, la coppia Cleary e suor Harriet impegnata negli aborti illegali, il consiglio d'amministrazione che punta a trasferire tutto nei quartieri alti, la vocazione sociale, ma elitaria della Robertson... Lo specchio di una Nazione in movimento: ognuno per sé, ma tutti comunque determinati a far sopravvivere il Knickerbocker, persino il subdolo Barrow che raschia il fondo del barile per far quadrare il cerchio... Non c'è nessun'istanza, nessuna dinamica che sembri in grado di minacciare davvero le fondamenta dell'istituzione. Nulla, a parte l'*addiction* di Thackery, la sua dipendenza dalla cocaina, che a un certo punto sembra far esplodere tutte le contraddizioni. E il paradosso è che questa dipendenza è parte integrante, funzionale a quel mito della velocità indotto dallo stesso sistema. I due vitelloni di Botelho fanno l'elogio della lentezza, ma appena si rendono conto di essere in ritardo, iniziano a correre dietro al tram, dando il via al nuovo secolo. La velocità è la droga. È l'olio del motore e il principio di distruzione. E nessuno può saperlo meglio di Soderbergh, che ha fatto proprio di questa "velocità" la cifra più evidente del suo cinema: leggerezza dell'apparato produttivo, sfruttamento del mezzo tecnologico, tendenza alla produzione seriale.

E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce?

Ecco, *The Knick* assomiglia a una confessione privata ed è questo a renderlo spiazzante, al di là delle intenzioni dei creatori e sceneggiatori, Jack Amiel e Michael Begler, al di là del suo essere un "prodotto per la Tv". È l'estrema ammissione di un regista che confessa il suo bisogno dopato, indotto, di girare sempre e comunque, che può rivendicare la sua indipendenza solo mostrando, svelando, il lato "integrato" della sua indipendenza, l'onnipotenza dell'industria, il suo "mestiere di servizio". Ecco il punto, mostrare la ferita, il punto di sutura, di contraddizione. L'utopia della tecnica, in fondo, mi sembra quella di espandere i limiti dell'umano, di permetterci l'impossibile. Quindi allargare l'orizzonte delle potenzialità naturali, integrarsi ad esse, e rendersi perciò invisibile, normale, quotidiana. Vuole raccontarci la storia della nostra onnipotenza, riportarci alla grande illusione. Vedere di più, vedere meglio. L'occhio di Dio. L'utopia stessa del cinema. Le *magnifiche sorti e progressive*, che tanto facevano sorridere quello *scartellato* di Leopardi. Ma come possiamo vedere meglio, se non riusciamo più ad accorgerci dell'artificio? Come possiamo vedere di più in un treno lanciato in corsa nella notte? Come possiamo vedere di più se non rallentiamo, non ci fermiamo, se non ci liberiamo per un istante dall'illusione prospettica della storia, dalle tentazioni del naturalismo applicato, se non fissiamo il mistero del buio? [Francis Ford Coppola](#) ci aveva avvertito, un attimo prima di farci inforcare gli occhiali 3D. E la sua casa di produzione si chiama Zoetrope... Roba da preistoria.



Let us take back our symbol!

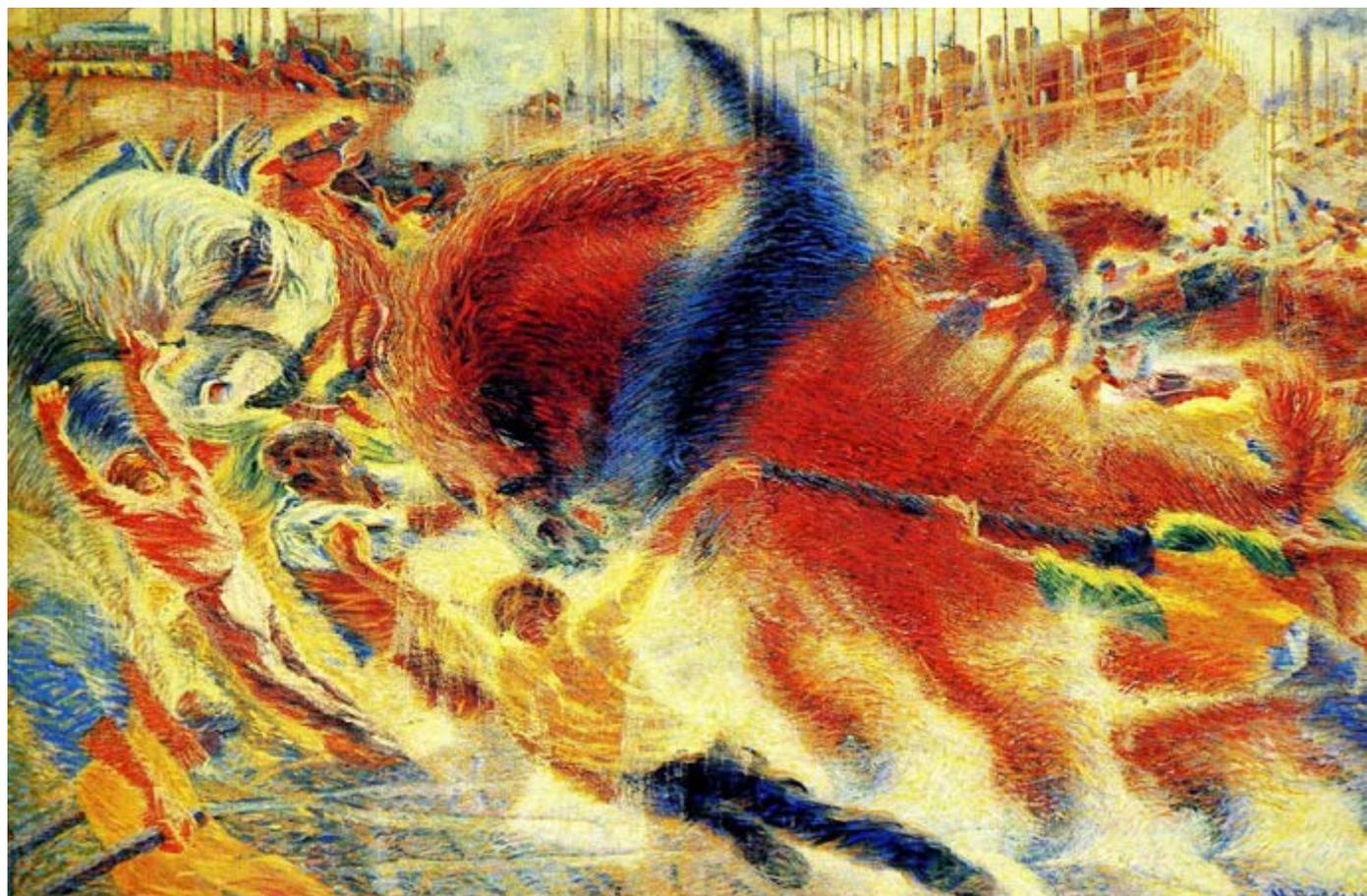


Il secolo breve piegato alle avanguardie

di Leonardo Iardieri

I visionari, mirano a rendere fantastico e irriconoscibile ciò che esiste: che, per loro, non è limite, ma soglia attraversabile. Infrangono le consuetudini tradizionali. Quindi, Kokoschka, Kandinskij, Klee, Boccioni, Rothko, Carax, Herzog, Soderbergh...

Non si potrebbe che partire dalle parole di Majakovskij: *“Il cinema è portatore di movimento, svecchia la letteratura, demolisce l'estetica, è audacia, è atletico, è diffusione di idee. Ed è specchio che riflette la grande frattura da noi prodotta in tutti i campi della bellezza, in nome dell'avvenire. Rappresenta la logica conclusione di tutta l'arte moderna. Non è affatto una macchina tesa a eliminare la trepida manualità dell'artefice. Non cancella la sapienza poetica dell'artista. Piuttosto, segna una linea di de-*





marcazione tra l'animatore, l'organizzatore del lavoro e il suo semplice, inanimato, esecutore". La mente moderna, infatti, tende ad affidarsi ad inventari, a cataloghi e a statistiche. Vuole dividere, separare. Trattasi dell'ambivalenza della modernità: qualsiasi sforzo di determinare si risolve in una indeterminatezza ancora maggiore. Lo spettacolo non è esaurito più dal riquadro, ma prosegue oltre tali confini e verso la loro dissolvenza. Ormai la separazione tra vedente e visibile è saltata definitivamente: domina lo sconfinamento reciproco. Leos Carax ne sa qualcosa a tal proposito. [Holy Motors](#) rappresenta degnamente la teoria di scenari semplicemente resi visibili dal personaggio, dalla sua "macchina visibile", punto cieco in cui la visione si origina. Il corpo e il mondo sono il diritto e il rovescio, punti di rivoltamento tra esterno e interno. La trasformazione più significativa cui stiamo ancora assistendo è prodotta non semplicemente dalla rivoluzione digitale, quanto dal fatto che l'immagine sfodera una terza dimensione: effetto tattile e visione che si fa rilievo e profondità, mondo che si *proietta* tra i nostri corpi. Così nel 3D assistiamo ad un sopravanzare delle immagini più che ad uno sprofondare dello spettatore nelle stesse. Werner Herzog ne sa qualcosa. In [Grotta dei sogni perduti](#) (opera in 3D), sulle sporgenze e le cavità di una parete, le pitture di Chauvet (scoperte nel 1994 nella valle di Ardèche nella Francia meridionale) si stagliano vivide; i profili delle figure (400 raffigurazioni di 32.000 anni fa circa) si avvicendano in sequenze, quasi una forma di "proto-cinema", più prossimi ai dinamismi del Futurismo o alle fotografie di Marey e di Muybridge. Discendere con Herzog nei secoli addietro, significa rovesciare il reale e l'immaginario: il mondo fuori appare pallido e sbiadito rispetto al mondo nella grotta. Quest'ultima si fa immagine platonica, buco concavo e convesso, apertura coperta. A pochi chilometri dalla grotta sorge una centrale nucleare. Le acque utilizzate per raffreddare i reattori sono state adoperate per creare un ambiente tropicale all'interno di una ser-

ra condizionata. Dei coccodrilli albi sono arrivati a popolare tale microclima tropicale, aberrazione del secolo breve globalizzato e immemore. Essi nuotano in queste acque radioattive specchiandosi sui vetri sommersi delle piscine da cui gli spettatori possono osservarli. I riflessi dei coccodrilli appaiono e scompaiono: la rifrazione sulla superficie dell'acqua viene a confondersi con la parete trasparente della piscina. Ecco infine un riflesso perpetuo, una creatura sdoppiata appare sospesa nell'acqua. Ma è la rifrazione o due coccodrilli identici che si specchiano? È un riflesso o lo sdoppiamento del visibile? È la sua fodera invisibile? Ecco allora che specchio delle ambiguità moderne è l'arte delle prime e delle seconde avanguardie, quelle dei visivi e quelle dei visionari. I primi osservano da lontano e vogliono disciplinare ciò che è dinanzi a loro. Collocandosi all'interno di una lunga tradizione, provano ancora a salvaguardare il piano della leggibilità. Mirano a riportare ogni impressione nella cornice della riconoscibilità, della figurabilità. De Chirico, Hopper, Warhol... I visionari, al contrario, mirano a rendere fantastico e irriconoscibile ciò che esiste: che, per loro, non è limite, ma soglia attraversabile. Infrangono le consuetudini tradizionali. Prediligono il colpo d'occhio. Vogliono simulare gli effetti prodotti dallo smarrimento che ci coglie quando attraversiamo i sentieri di una foresta o i corridoi di un ospedale. Quindi, Kokoschka, Kandinskij, Klee, Boccioni, Rothko, Carax, Herzog, Soderbergh... Percorrono sentieri laterali, magari in *The Knick* anche scantinati. Accostano immagini balenanti, discontinue, dialettiche, a salti, nelle quali quel che è stato si





unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. Attraversare quotidianamente quell'intreccio inestricabile di vie, assumendo l'angolazione del viandante. Steven Soderbergh non crede nella distanza, ma alla partecipazione. In *The Knick* domina uno sguardo spaesato e decentrato, che sceglie le figure dell'erranza e dello sconfinamento. Ma già nei lavori precedenti (*Che*, *Effetti collaterali...*), Soderbergh agisce come un viaggiatore che, attraverso giochi di prossimità e conflitti, transita da un punto all'altro con libertà. La distanza dissiperebbe la mobilità dello sguardo, la partecipazione, invece, offre vie possibili: dispiega archivi di ipotesi e di tracce. Infine, trasforma i luoghi dell'azione in cartografia, tessuto, trama, combinazione di tasselli. Non più testo, ma mappa. Stavolta cine(ma)tv o realtà moltiplicate in sala operatoria. La pelle sottile (pellicola) non si annulla più a beneficio della carne, ma si offre come carne stessa in posa. Soderbergh, attraverso la serialità che il cinema invidia, fa in modo che i soggetti non rinuncino alla propria totalità di corpo e alla sintesi dei movimenti che li fa esistere. È il principio di derappresentazione che il cine(ma)tv contrasta, quel principio che, attraverso un artista come Cezanne ad esempio, potrebbe rappresentare la modernità del secolo breve: l'immagine non funge più da messaggio, minaccia, supplica, difesa, esorcismo, allusione, in una relazione simbolica, ma vale come oggetto assoluto, liberato dalla relazione trasferenziale. A questa opacità dell'immagine corrisponde un'opacità del supporto stesso, la scatola di vetro e transistor, che cessa di essere l'invisibile che rende visibile, divenendo essa stessa visibile. Mostrare il supporto significa, quindi, svelare il meccanismo, poiché l'opera non rinvia più a un significante esterno, ma, rivelandosi piuttosto verso se stessa, non rinvia che al proprio supporto, a ciò che materialmente la rende possibile. L'illusione si trasforma in delusione, l'immagine cessa di farsi soddisfacimento illusorio del desiderio. C'è una potenza nel cinema di Soderbergh, tale da renderlo immune dalla ossessione del progresso senza scrupoli, con la presunzione di catturare il Reale. *The Knick* è cinema invece che infiamma i tendini ai limiti dello strappo, del taglio, in ogni inquadratura, per ogni dialogo rimandante altrove, oltre i luoghi comuni, oltre le conven-

zioni oppressive. *The Knick* è una finestra murata sul Novecento. Una finestra visibile dall'esterno e invisibile dall'interno, poiché murata. Un'apertura negata e inversa, profilo di un fuori che intrattiene una comunicazione immaginaria con il suo interno cieco: è la finestra di un ricordo d'infanzia, la finestra di come eravamo prima di cadere nelle grinfie della corruzione materiale e spirituale. Finestra paradossale, finestra invisibile dall'interno. Non è possibile vedere poiché qualche cosa fa schermo, e ciò che fa schermo è proprio la finestra. Tale apertura colmata, fenditura occultata, ricoperta, che diviene in Soderbergh una delle innumerevoli concrezioni del lavoro della memoria, della sua azione di copertura, rivela la struttura di un essere di superficie dai margini immaginari o virtuali. Tale immagine procede rasente il nostro percorso, vi aderisce, ne diviene il risvolto. Ma lo schermo della serialità per Soderbergh cosa può catturare dal secolo breve piegato alle avanguardie? Attraverso lo schermo come finestra, potrebbe riscattare il mondo da una sorta di prigionia nella quale è stato confinato. Attraverso lo schermo come quadro, sulla superficie potrebbero prendere posto delle figure capaci di ritrarre "il", o almeno "un", mondo. Attraverso lo schermo come specchio, ci viene restituito un riflesso delle cose, compreso un riflesso di noi stessi. Ma soprattutto, se la finestra permette di percepire direttamente la realtà, il quadro necessita di passare attraverso la sua rappresentazione, lo specchio invece ci parla di un riflesso che ci fa vedere le cose così come sono, e che insieme ce ne offre solo un'immagine da rimandare direttamente a chi guarda: sdraiato sul letto senza forza ma con un ghigno misterioso, dopo l'iniezione di un farmaco innovativo, sperimentato per alleviare il dolore per astinenza da cocaina e scoprire con un'alternanza di messa a fuoco che trattasi di eroina, è più che altro un fenomeno dei nostri tempi, fluorescente, anziché riflettente.



WES ANDERSON MOONRISE CINEMA

a cura di
PIETRO MASCIULLO



goWare

SENTIERI SELVAGGI

La *prospettiva* del *piromane visionario*

*Conversazione
con Carlo Michele Schirinzi*

a cura di sergio sozzo e aldo spiniello



Alla ricerca instancabile di simmetrie, e di una composizione dell'inquadratura che sia il più possibile "matematicamente" lontana dalla prospettiva umana, Carlo Michele Schirinzi porta a Italiana. Corti del Festival di Torino 2014 i quindici minuti di *Deposizione in due atti*. In cui scompone con l'abituale metodo iconoclasta anatomie (il testo a supporto è *Non*

sopporto *l'anatomia umana* di Antonin Artaud) e volti dei santi e dei demoni che campeggiano sugli affreschi della Chiesa di Santo Stefano di Soletto, e in parallelo scandisce croci e riconosce simboli sacri nelle scrostature sulle pareti e nelle macchine smontate e lasciate abbandonate nelle sale vuote dell'ex Molino Coratelli & Imparato di Corigliano d'Otranto.



In alto: *Deposizione in due atti*
Sotto: Carlo Michele Schirinzi
In apertura: *I resti di Bisanzio*

Mentre così facendo il montaggio unisce figure risalenti alla fine del XIV secolo con la ruggine del 1930, simmetricamente e appunto in maniera matematica l'abituale collaboratore Stefano Urkuma De Santis smembra e sparpaglia la cabala arcaica in salentino stretto che una voce di donna da epoche primordiali va salmodiando in colonna sonora in frammenti smozzicati di una numerazione che rimane incastrata tra i clangori elettronici, costretta a riavvolgersi in progressione disordinata.

Carlo Schirinzi realizza così il suo lucido haiku a evidente corollario del discorso portato avanti in tempi recentissimi quantomeno dal bellissimo [Eco da luogo colpito](#) e dallo sconvolgente lungometraggio [I resti di Bisanzio](#), punto di partenza di questa nostra conversazione con l'artista.

Iniziamo dai resti: gli scavi, le macerie... spesso i tuoi film sembrano in sé

davvero già i resti di qualcosa, di una storia, una peregrinazione. In questa tua archeologia dello sguardo, è possibile parlare sul serio di una versione definitiva di questi lavori?

Ti faccio l'esempio de *I resti di Bisanzio*: sette anni di lavorazione, l'idea risale



I resti di Bisanzio

al 2007, si è tentata ma senza troppa convinzione la carta del finanziamento pubblico, istituzionale, film commission eccetera, anche se io ne sono del tutto contrario. Il film vuole essere infatti differente da un certo tipo di cinema, industriale e colonizzatore, che giunge nei posti periferici, come il Capo di Leuca che è dove vivo e giro, e dunque estremità a Sud d'Italia, con un prioritario interesse e gusto esotico che acceca tutti gli altri aspetti: una maniera secondo me disumana e vigliacca di raccontare un luogo. Partendo da questa premessa, diventava paradossale rivolgersi agli stessi entipadroni che foraggiano questo modo di fare cinema. I miei produttori ci hanno provato comunque, ma per fortuna non ci fu accordato alcun finanziamento, e dunque ho riscritto la sceneggiatura, più che altro un canovaccio, firmata sette anni fa, quando ero più giovane ed ancora legato a un certo tipo di idea di cinema che lavora sui carrelli, i dolly e le

zoomate, non eccessivi come quel certo autore da Oscar a cui arrivarono i fondi non destinati al mio film...

I resti di Bisanzio si è allora finito per scrivere da sé mentre lo giravo, quotidianamente anche se tra una scena e l'altra, addirittura tra un campo e un controcampo, sono passati a volte anche dei mesi. Lavorando di conseguenza con quello che avevamo, una Canon 7D senza combo, tutto girato all'interno del mirino, e con uno zoom come unico microfono. Il film in questo modo risulta essere rabbioso e violento proprio perché sente di queste mancanze, che lo hanno reso più grezzo, più crudo. La macchina a spalla che fortunatamente, nella catastrofe produttiva, ha sostituito il carrello, diventa molto più vera e sentita.

Ecco, eppure anche qui siamo già nel "dopo" il cinema, tra i resti di una "focara" digitale che dalle riprese con la Canon 7D si trasfigura nei filmati ru-





La battaglia di San Romano
Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini

bati su youtube...

È difficile in questo marasma di immagini e suoni digitali "democratici" (e come diceva Carmelo Bene, già la democrazia è un guaio...) riuscire a riconoscere tra questa serie sterminata di produzioni una direttiva, una scelta. Soprattutto per un pubblico non abituato alla lettura delle immagini. Gli incendi in bassa risoluzione, con i pixel enormi e l'audio disturbato, presi dal web che ho inserito ne *I resti di Bisanzio* non hanno nulla a che vedere con la moda del *found footage*, ma soprattutto con la tematica dell'impotenza, una riflessione su cui sto lavorando da tempo. L'essere fuori tempo, l'impossibilità di condividere la contemporaneità se non nella distruzione. Io considero tutti noi impotenti, incapaci di compiere delle azioni, forse è il DNA della mia generazione di fronte alla Storia.

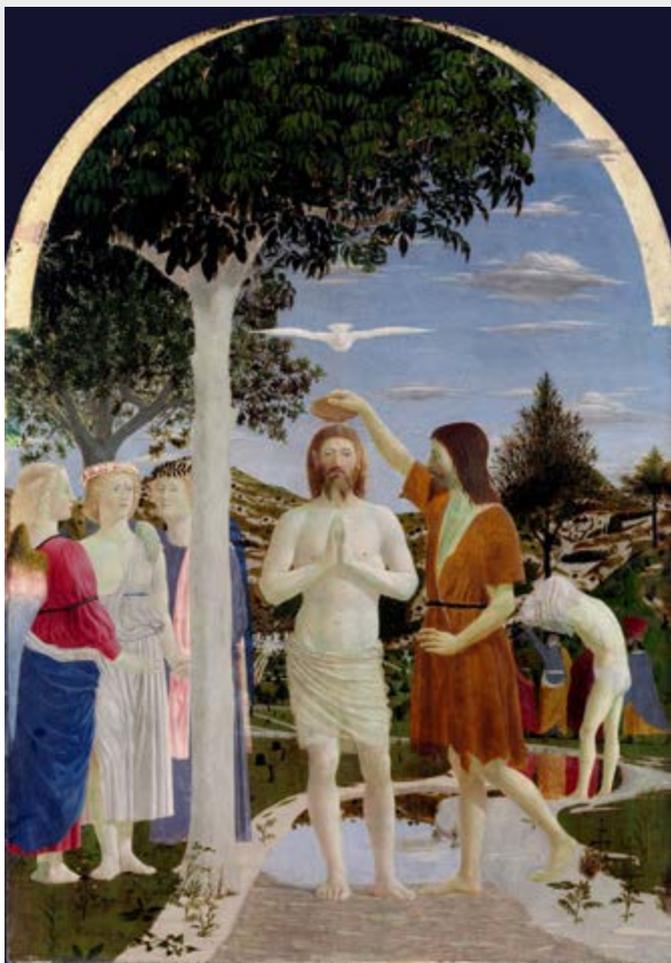
Guardando i tuoi film, chissà perché, ci è venuta in mente la volontà di affermazione di un cinema terzomon-

dista, ad esempio il Cinema Novo di Glauber Rocha, in Brasile. Tu credi nella possibilità di rottura di un cinema ancora girato nella terra in trance?

Il Terzo Mondo ha già una sua identità, ma sicuramente c'è l'intenzione di un discorso sulla mia geografia, questa zona estrema della Puglia e l'immagine del naufragio che porta con sé. L'urgenza di realizzare qualcosa di ibrido, trasversale, forse più vicino alla concezione musicale che al cinema di fruizione, da sala.

L'identità salentina è una truffa, questo finto Rinascimento... già il Rinascimento quattrocentesco ha portato degli enormi danni: la nascita della prospettiva scientifica ha figliato direttamente la feccia del documentario sociale che oggi ci perseguita, in Italia e non solo. Questa voglia dell'uomo sempre più pieno di sé di mettersi al centro dell'Universo e pensare di far scendere tutto il resto all'altezza dei suoi occhi. Ciò che precedentemente era rappresentato ancora con un senso che

A sinistra: *Il Battesimo di Cristo*
Sotto: *Deposizione in due atti*



in qualche modo legava l'immagine, il verbo alla didascalia del dato quotidiano registrato dall'occhio umano, ha finito poi per diventare una fotografia. I pionieri della prospettiva, Leon Battista Alberti, Paolo Uccello, Piero Della Francesca, utilizzavano ancora questa tecnica per rico-

struire un mondo molto vicino davvero alla tecnologia di composizione del digitale, una prospettiva empirica del comporre le pedine, pensiamo alla *Battaglia di San Romano*. Non era una finestra, una fotografia del mondo, ma una ricostruzione basata sulla matematica: come il codice binario. L'avvento della prospettiva scientifica ha trasformato questo processo in osservazione, riproposizione di ciò che l'occhio sta guardando, e da lì sono iniziati i problemi.

L'aspetto umano, che da sempre tu consideri al pari di qualunque altro elemento anche inanimato di composizione dell'inquadratura, è però quello che rovescia puntualmente il senso dei luoghi che il tuo cinema va ad esplorare: l'uomo può ancora modificare la prospettiva di uno sguardo sulle cose, allora?

Non solo la figura umana è in grado di modificare la prospettiva, la realtà, la visione, ma anche un oggetto o uno stelo





I resti di Bisanzio

d'erba, un fiore. Hanno tutti la stessa importanza, non è più un discorso di priorità, l'uomo non viene prima di nulla, per questo parlavo di Piero Della Francesca: nel *Battesimo di Cristo* il Gesù ha lo stesso valore e colore dell'albero che ha accanto, non c'è gerarchia. Tutto diventa una tessera nella scacchiera di un'utopia di ricostruzione.

Certo, nei miei film non c'è neanche più l'utopia o una speranza, ma una *tabula rasa*. Non per fare un cinema contro tutto, ma realista sulla nostra quotidiana impotenza nel poter pensare, o ricostruire. L'espressività intrinseca di una roccia, di una parete scrostata, non solo di una cripta bizantina, un affresco consumato e distrutto dal tempo, ma anche le mura di un edificio degli anni '70, diventano protagonisti in quel momento, in quel punto.

E ci viene allora da tirare in ballo [Tsai Ming-liang](#), le sue ultime cose, il progetto *Walker*: diventa un discorso sul cambio di prospettiva del tempo. In quale tempo si collocano i tuoi film davvero non lo sappiamo mai.

E come ce lo chiediamo per gli ultimi Tsai Ming-liang, per quale tipo di visione sono concepite le tue opere? Youtube, la sala, la parete di una galleria d'arte...

La versione più bella de *I resti di Bisanzio*, per dire, è quella che ho visto sul display del mio cellulare, quella con i colori migliori e l'audio perfetto, attraverso gli auricolari. Non mi pongo mai il problema del dove, ma del come: e il come non lo so neanche io. Io non mi colloco in nessun tempo, anche se racconto il contemporaneo.

I miei sono più film di geografia, che di storia. Contro una certa Storia inventata, un'identità di fantasia del mio territorio. Un'operazione dannosissima: per me la storia della mia zona si è fermata a Bisanzio, ai resti dell'impero lasciati dai monaci che fuggivano in seguito alla foga dell'iconoclastia, quando per primi si accorsero di quanto dannosa fosse l'immagine. La gente entrava in chiesa e pregava le immagini credendo che quelle fossero le fattezze della divinità, e ciò andava distrutto, le madonne andavano

Deposizione in due atti

spaccate. Un punk prima del '76, questi monaci bizantini furono i primi punk, e subito dopo i primi naufraghi, approdati poi nel Capo, nel Meridione d'Italia. Dove iniziarono a scavarsi queste grotte sulle cui pareti dipingevano queste immagini femminili sacre, di sicuro per pregarle e portare avanti il culto, anche se a me piace ritrovarci anche dei motivi onanistici, questi monaci soli in queste grotte buie davanti a questi affreschi di donne bellissime. L'unico altro evento storico importante della mia terra, e non credo ve ne siano di ulteriori, è stato il primo sbarco di naufraghi albanesi avvenuto nel '90 a Brindisi. Le altre sono tutte storie inventate: nel Salento ogni paesino ha un castello enorme al centro del villaggio, ma sono tutte truffe, luna park. Non può essere allora in alcun modo un

discorso di tempi, di epoche.

Questa impalcatura della donna o dell'oggetto mancante, la distanza, l'impossibilità di penetrare... la dissonanza, la lontananza dal mostrare qualunque emozione, e dunque la pornografia, mostra però delle microfrotture sentimentali, soprattutto nel tuo utilizzo della musica...

Gli ascolti musicali sono per me fondamentali quando inizio a ragionare su una nuova opera, così come mi piace utilizzare dei filtri analogici, dei vetri per modificare l'obiettivo, piegare non tanto la freddezza quanto l'indifferenza, per tornare a Piero Della Francesca e agli occhi dei personaggi dei suoi affreschi che sembrano sempre guardare un aldilà che attraversa il pubblico verso una dimen-



sione che si trova oltre, degli occhi non distaccati ma drammatici. Appartengono agli ultimi di un mondo che sta morendo: è arrivato l'umanesimo, e sono dunque coscienti del loro destino, della loro morte di fronte alla modernità, al contemporaneo. Ne *I resti di Bisanzio* c'è quella fuga orizzontale sulla costa adriatica, un camera car sulle rocce e gli alberi d'ulivo che diventano dei colori veloci che fuggono, ancora una volta un Salento da cartolina che si sradica per gettarsi in mare, in qualche modo suicidarsi. Una negazione dello stereotipo attraverso una serie di tagli.

Nel tuo tentativo di fare un cinema antiumanista e contro l'umanesimo, con chi ti senti di condividere la battaglia? Le punte dello sperimentalismo come Brakhage, in Italia lo sguardo di Piavoli, Carmelo Bene... in realtà quando vediamo *I resti di Bisanzio* a noi piace accomunargli un cinema umanissimo, in cui la storia surclassa in tutto e per tutto l'aspetto tecnico, come quello di Corso Salani e del suo rabbiosissimo *Il peggio di noi*. D'altra parte tu hai partecipato all'omaggio del Festival di Torino alla memoria di Corso, qualche anno fa...

La mia formazione pittorica resta sicuramente il mio riferimento principale, ancora una volta dal '400 in poi. Però le ricerche degli autori che hai citato io le amo tutte, e aggiungo quantomeno il Piero Bargellini di *Trasferimento di Modulazione*.

Corso Salani lo conobbi nel 2007, ci trovammo molto bene a parlare di new wave italiana, lui che aveva diretto il primo videoclip dei Litfiba mi raccontava di Pelù



e soci, io dei Diaframma. Una bellissima serata. Quello che io ritrovo nel cinema di Salani è proprio questo lasciar perdere l'industria, la macchina, magari in maniera non sempre cosciente, e partire con quello che si ha in tasca per raccontare delle storie con urgenza, con una grammatica linguistica sporca, imperfetta, fino a quando il racconto fa totalmente deragliare il film, un po' come Grifi con [Anna](#), per citare un altro grande.

Come diceva Michelangelo, nell'arte basta togliere il superfluo e vien fuori la figura, è già tutto contenuto nella roccia: nel momento in cui si filma, basta avvicinarsi un po' di più alla superficie, caderci dentro senza alcuna distanza autoriale, diventare noi il clandestino che stiamo filmando, o l'albero, o qualsiasi altra cosa. L'importante è l'azione di gettare un messaggio nella bottiglia in mare, non il messaggio, né la meta della bottiglia.

L'immagine *prende* Corpo

*Conversazione
con Antonello Matarazzo*

a cura di aldo spiniello e sergio sozzo



Pittore, artista, videomaker, [Antonello Matarazzo](#) realizza da anni cortometraggi e mediometraggi sperimentali in cui esplora i rapporti tra immagini fisse e in movimento, mettendo in gioco le varie anime della sua formazione artistica e i linguaggi "mediali" più disparati. Lo

abbiamo incontrato nel corso del [Laceno d'Oro 2014](#), ad Avellino, festival di cui è stato protagonista in vario modo. È stato autore della sigla ufficiale, insieme al corpo e al volto di Adriana Borriello, membro della giuria del concorso "Gli occhi sulla città", accanto a Jia Zhang-ke



Folias para 5

A destra: Antonello Matarazzo

In apertura: *Your Body is Your Buddha*

e al nostro Pietro Masciullo. E ha presentato, inoltre, quattro dei suoi lavori più recenti, *Folias para 5*, *Your Body is Your Buddha*, *4B movie*, *80 Kg. In mortem Johann Fatzer*. Abbiamo parlato del senso della sua ricerca, ovviamente, ma più in generale delle linee di direzione della sperimentazione contemporanea e del peso della tecnologia sull'avanguardia.

Partiamo proprio dai lavori che presenti qui al Festival. Perché proprio questa selezione?

Mi interessava proporre un discorso su corporeità e percezione che è un comun denominatore di questi lavori. *Folias para 5* nasce nel 2012 come *visual* per un concerto di musica barocca all'Auditorium di Roma. Con le stesse immagini ho realizzato questo video monocanale, in effetti ancora inedito. Più che sulla malattia mentale mi sono concentrato su come essa si rivela attraverso la gestualità. *4B movie* è meno recente, in anteprima nel



2008 al Festival del cinema di Roma è un lavoro in cui Piera Degli Esposti presta i suoi occhi per una riflessione sulla percezione dell'immagine filmica e sul concetto di maschera. Ho saccheggiato un po' di storia del cinema, immagini da Berg-

man, *Persona* (da *per-sonàr* appunto, il risuonare attraverso un maschera), la voce di Carmelo Bene in *Nostra signora dei turchi*. Inoltre c'è il grande Buster Keaton sia nella specificità comica di *Steamboat Bill Jr* di Reisner che nell'inquietante *Film* scritto da Beckett. *80 Kg. In mortem Johann Fatzer*, è stato presentato in anteprima al teatro Volksbühne di Berlino nel 2012. È ispirato a *La rovina dell'egoista Johann Fatzer*, una pièce inedita messa in scena una sola volta dopo la morte di Brecht. Fatzer è questo personaggio, un disertore, che porta avanti un discorso sull'individuo in contrasto con il progetto

totalitario, la guerra, etc. e quindi si isola, diserta, ma viene schiacciato dalle sue stesse aspirazioni individualistiche. Infine *Your Body is Your Buddha* nasce anch'esso come sigla di un festival, il Festival di Reggio Calabria del 2013 e poi riadattato nel 2014. Si tratta di una riflessione su corpo e processo karmico, prendendo spunto dalle prime sperimentazioni cronofotografiche di E. Muybridge e É. J. Marey.

Ecco, il corpo appunto. Il titolo, nel caso di *Your Body is Your Buddha*, è emblematico. Ma penso anche a *80 Kg.*, il corto è interamente incentrato sul corpo. La presenza del corpo è sempre centrale nei tuoi lavori, quest'importanza della figura umana...

Anche come pittore, la focalizzazione è sul corpo, sul volto. È qualcosa che diamo per scontato come se fossimo noi stessi, anche se non è esattamente così, eppure questa macchina che chiamiamo "corpo" in un modo o nell'altro ci rappresenta ed è la sola testimonianza che attesta il passaggio in quest'universo. In fondo il corpo definisce la nostra abiezione, la caduta e l'attaccamento alla terra solida. In *80 Kg.* la vanagloria del protagonista si identifica con il proprio corpo e si sublima nell'ingurgitare carne a sua volta. Sarà proprio un ragionamento sul concetto dell'iniquità della carne a convincere i suoi compagni di fare la cosa giusta facendolo fuori. Ma il corpo fortunatamente non è solo la "carnazza" esibita, ad esempio, da Svankmajer, è anche un insieme d'informazioni più o meno criptiche che forniamo di noi stessi, un paesaggio di codici visivi, il cui compi-

Antonello Matarazzo è impegnato dal 1990 nella ricerca nel campo delle arti visive. Il suo lavoro si colloca nella tendenza del Medialismo, intesa come integrazione dei vari media (fotografia, pittura, video ecc.). Dal 2000, data del suo cortometraggio d'esordio, *The Fable* (18° Bellaria Film Festival), i suoi video sono stati accolti da numerosi festival cinematografici (tra gli altri la Mostra di Venezia, il Festival Cinéma Méditerranéen Montpellier, il Torino Film Festival, il Festival di Locarno) alcuni dei quali, come la Mostra Int. le del Nuovo Cinema di Pesaro, il Festival Internacional de Cine de Mar del Plata e il Festival Signes de Nuit di Parigi, hanno proposto sue retrospettive.

La collana "Interferenze" della RaroVideo, curata da Stefano Curti e Bruno Di Marino, ha appena pubblicato "[Video e installazioni](#)", un DVD che raccoglie i suoi lavori realizzati nell'arco dell'ultimo decennio.



La posa infinita

to di decifrarli, una volta superate le formule di Lombroso, è affidato esclusivamente alla sensibilità e alla finezza della percezione.

Se pensiamo a *La posa infinita*, al tuo frequente lavoro sul *morphing*, che sembra dare movimento all'immobilità, tutto rientra ancora una volta in questo discorso sul corpo, il moto, la vitalità. È come se tu raccontassi una resurrezione...

La fotografia, soprattutto il ritratto tra le sue peculiarità, i suoi *punctum*, ha questa dimensione di eterna immanenza che va appunto oltre la storicità del dato anagrafico. *La posa infinita* è questo. Un tentativo di dare forma all'immanenza riportando questi personaggi degli inizi del '900 nel tempo presente. Ma non solo. Ovviamente c'è la sorpresa di una fotografia che si rimette in movimento (in

tempi non sospetti perché parliamo di un lavoro esposto la prima volta al Museo Leonardo da Vinci di Milano nel 2007 ma nato nei primi anni '00). Non c'è soltanto l'idea di riportarli in vita. O meglio, si tratta di un percorso a ritroso, il riportare noi spettatori a quel momento, essere catapultati lì nel momento in cui veniva scattata la foto, anche se, trattandosi di immanenza, è più una questione di spazio che di tempo. Spero di essermi spiegato.

E, in effetti, si ha un po' l'impressione che siano loro, i personaggi della foto, a guardare noi spettatori...

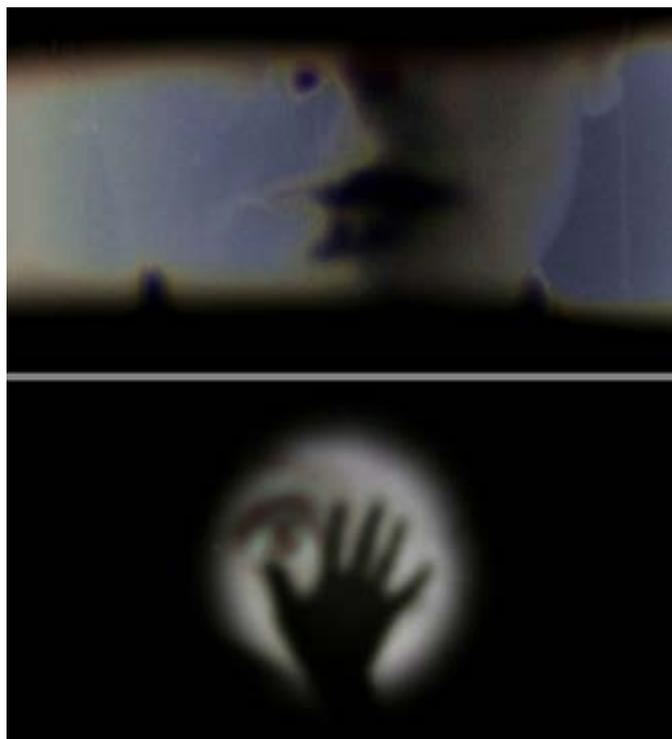
Sì anche per questo gioco di sguardi, un po' come in *Las Meninas* di Velasquez: chi guarda chi? Anche *4B movie* racconta la stessa cosa.

Questo desiderio di animare l'imma-

Sotto: 4B movie

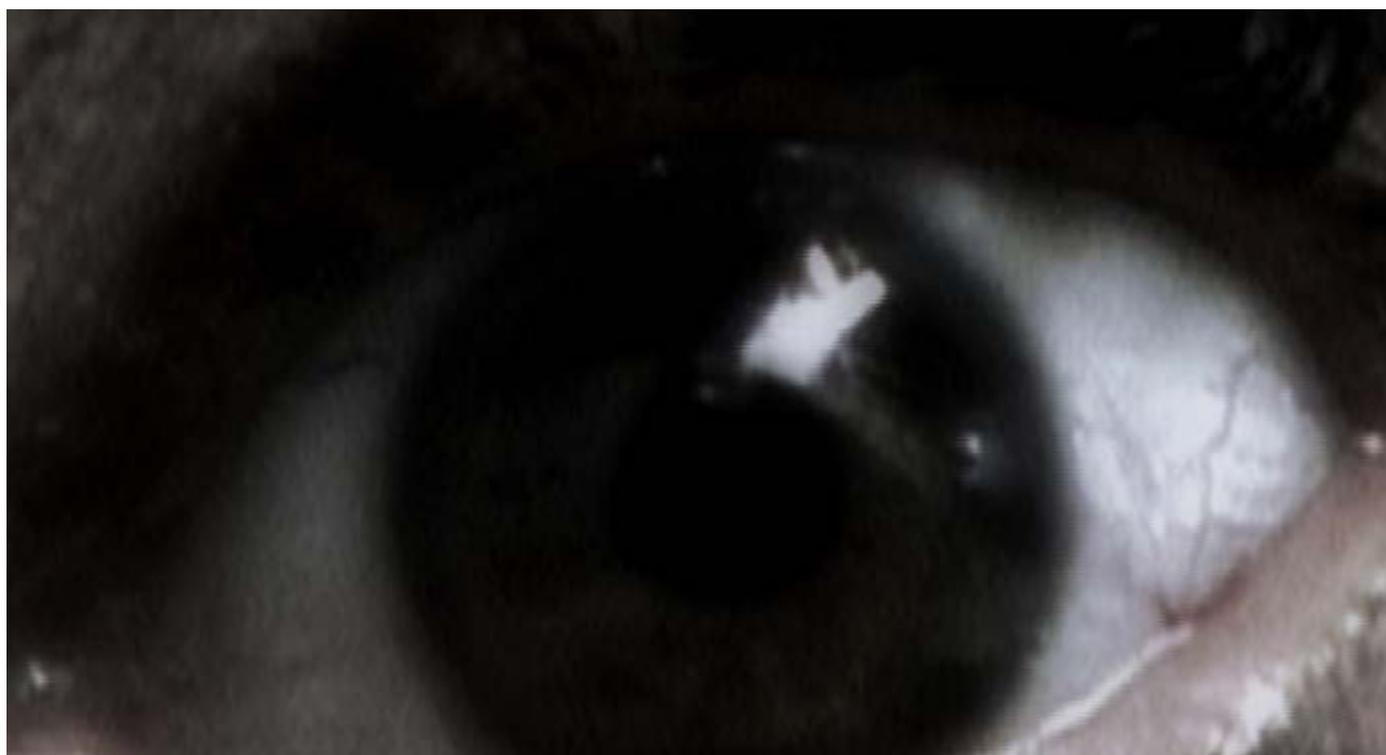
Nella pagina seguente: 80 Kg.

gine fissa è un po' il desiderio che era alle origini del cinema. E quindi torniamo a Muybridge che tu citavi prima. Gli esperimenti che si facevano alle origini del cinema sembrano essere ancora la base, il punto di partenza delle sperimentazioni di oggi. Come si possono recuperare quelle



esperienze, magari dimenticate per il predominio di un cinema più narrativo, "mainstream"?

La tecnologia si evolve a ritmi vertiginosi, la strada maestra oggi sembra essere l'8K, la computer grafica, il cinema e stampanti 3 e 4D, l'oled... e chi più ne avrà più ne metterà. E però nel contesto della sperimentazione esiste spesso la tendenza a riconsiderare forme più "primitive" di tecnologia. Ci sono molti autori che fanno volontariamente a meno della tecnologia avanzata... Paolo Gioli ad esempio lavora con il foro stenopeico, che è un po' quello che sono i segnali di fumo in rapporto al cellulare. Questo non è solo dettato da una curiosità tecnica (si tratta pur sempre di una tecnologia) o da una forma di sovversione, ma proprio perché per ottenere certe immagini in bianco e nero, certi impasti tonali, non c'è simulazione di software che tenga, e queste tecniche per quanto deficitarie sono in grado di conferire alle immagini un'intensità e una poesia difficilmente





raggiungibili con le tecnologie recenti. Detto tra noi, io faccio un uso smodato delle nuove tecnologie cercando però di addomesticarle senza subirle né esibirle. Affidarsi unicamente al teorema "qualità uguale alta definizione" significa produrre immagini che in effetti non sono solo più patinate, danno proprio una sensazione di maggiore prossimità banalmente realistica, anche se *iper*. Invece per me l'arte deve essere come la Madonna: tanto distante quanto intima e sublime.

...che poi è anche una questione manuale. A me sembra che la matericità a te interessi, proprio in quanto pittore, agire sul repertorio ecc...

Spesso lavoro quasi fotogramma per fotogramma, con una cura maniacale nella fase di postproduzione. È quello il momento che mi appartiene di più, al di là delle riprese. Fatalmente le riprese mi annoiano, ebbene sì, inoltre, una volta piazzata la videocamera, per le impostazioni mi affido spesso ad operatori molto più tecnici di me. A volte la videocamera non è neanche necessaria perché mi servo di materiali di repertorio, magari per



sovertirne la sacralità iconografica. Comunque il momento magico resta quello della postproduzione, quattro mura e tavolino senza distrazioni di aiuti o interpreti... è lì che il mio rapporto con l'immagine si fa quasi carnale e viscerale, in pratica torno pittore.

Ecco, le nuove tecnologie stanno cambiando le nostre prospettive in maniera inaudita. È il 2013, dice Schrader,

In basso: *Folias para 5*

e sembra di essere nel 1913. Ma tra tutti questi cambiamenti, cosa vuol dire ancora sperimentare, ricercare nuove forme, linguaggi?

Quello della tecnologia è un contesto un po' totalitario. È talmente pregnante lo sviluppo che stanno avendo le nuove tecnologie, in questa fase di acceleramento progressivo, che rischia di sopraffarti. Da un lato ha democratizzato, dando la possibilità di fare cinema anche a chi non ha mezzi, dall'altro ha aperto la strada alla sperimentazione meno avveduta. Quello che fino a poco più di vent'anni fa era un'arte elitaria ora è diventata possibile a tutti. È un'arma a doppio taglio poiché la tecnologia rischia di prendere il sopravvento, di farla da padrone. Prima l'acquisizione di queste tecniche attraverso pratiche lunghe e complesse, permetteva all'autore di avere una maggiore padronanza sul mezzo che andava a utilizzare. Adesso la tecnologia non si deve conquistare, si può comprarla a prezzi relativamente modici ed è già impostata per es-

sere facilmente pronta all'uso...

Ed è come se ci fosse una sorta di analfabetismo di ritorno...

Certo. Spesso non c'è neanche la possibilità di comprendere a fondo i mezzi che stai usando, saltare questo tassello ti mette in uno stato di pericolosa subordinazione. Ci si fa sorprendere dalla miriade di possibilità dei software e delle videocamere, partono i "wow!" per ogni minima innovazione, senza comprendere che non è il pixel in più o in meno a dare forma a un talento...

La fascinazione delle tecnologie, se da una parte introduce nuove opportunità, dall'altra può distrarre dall'idea fondante del lavoro. Ho scritto dei testi proprio su questo argomento in occasione delle presentazioni di alcune rassegne curate da me. (cfr. [...nell'ombra incerta di un divenire](#), [Indietro tutta verso il futuro](#)).

Proprio a proposito della rivoluzione tecnologica, di questa democratizza-





Antonello Matarazzo e Gabriele Perretta

zione... Mi sembra che una delle strade principali del cinema delle origini, quella della reinvenzione del dato reale, non sia mai stata davvero battuta, perché soppiantata dal dominio della sceneggiatura. Ecco, noi abbiamo avuto in Italia una grande tradizione di sperimentazione, da Grifi a Canecapovolto, a te. E però questa tradizione di cinema sperimentale, d'avanguardia, chiamiamolo come ci pare, sembra non abbia ancora acquisito quello che gli spetta. Nonostante youtube, nonostante facebook, è rimasto predominio di pochi. Tu come te la spieghi questa cosa?

Guarda, queste piattaforme che citi saranno pure tanto "virali", come si ama dire adesso, ma non è detto che siano altrettanto efficaci nel veicolare cultura, mi è capitato di vedere dei video fantastici che erano lì da alcuni anni, alla mercé

del mondo intero al netto di una decina di visualizzazioni in tutto. Ecco, è senz'altro vero che la tecnica cinematografica abbia finito per fossilizzarsi nella narrazione, ma lo è altrettanto che esiste un sommovimento, un "mondo di mezzo" al quale mi sento di appartenere, un po' meno luccicante ma in cui tutto è possibile. Qui si svelano ulteriori prospettive, penso a Viola, a Rybczynski ecc.. Anche se c'è da dire che non esiste ambito creativo in cui il genio non sia possibile. Il cinema tradizionale è un lavoro di squadra molto complesso e affascinante in cui i talenti non si contano, abbiamo, infatti, registi, sceneggiatori, direttori della fotografia, musicisti e interpreti che entrerebbero a diritto anche nella storia dell'arte. Per venire invece al caso degli amici di Canecapovolto, con gli stessi mezzi si fa ancora un'altra cosa. Cioè è un'operazione mediatica la cui intenzione è sfata-

re gli stilemi della comunicazione di massa servendosi delle medesime tecniche e slogan, pur non potendo ovviamente disporre degli stessi canali... un tipo di linguaggio che trova i propri luminari più nella filosofia, nel giornalismo di riflessione o in certa satira intelligente che nel linguaggio visivo vero e proprio, e proprio in quanto tale artisticamente molto dirompente. Come ogni assoluto l'arte contiene in sé il suo contrario, il suo anticristo e, anche se questo non è cinema, non è settima arte, è comunque l'ennesima. Compreso quello che faccio io, che non è cinema e forse neanche videoarte, è un genere di sperimentazione fuori catalogo. Non ci sono strutture di gestione né spazi di visione, a meno che non si tratti di spazi espositivi, di musei e gallerie, perché difficilmente queste cose circolano nei festival. Mentre il pubblico, il grosso pubblico si muove seguendo queste strade, secondo queste logiche, che

sono di potere, diciamo celo. Mancando le strutture, viene meno anche l'ascolto. Però ci sono dei seguiti di nicchia, ci sono ad esempio i ragazzi di [circuito Nomadica](#) o di [LabUS](#) e tanti altri che fanno un ottimo lavoro di ricognizione e di testimonianza di queste realtà... come dire, a noi non piace essere in troppi ma neanche soli.

Cosa ci puoi raccontare di questi *Brevi dialoghi*, il nuovo progetto che accomuna te, le tue immagini e le azioni performative delle ballerine del "Progetto Danza" del Teatro Carlo Gesualdo?

Sì, l'idea è sempre quella di mescolare i linguaggi. Io vengo dall'esperienza medialista di Gabriele Perretta, quindi sarei tra i primi responsabili di queste commissioni. Ho messo nello stesso calderone fotografia, pittura, cinema, per farne un unico prodotto. Ma non amo quando

Your Body is Your Buddha





Folias para 5

semplicemente si giustappengono differenti espressioni, ad esempio laddove c'è la mostra di pittura e poi il concertino e la performance dell'artista praticone che dipinge a ritmo di musica. Sono cose sempliciotte, buone per i turisti occasionali delle sagre paesane. In questo caso, la compagnia di Adriana Borriello ha pensato di interagire con i video, di creare una deriva delle immagini filmiche, attraverso una sorta di tableaux vivants, in cui le ballerine interpretano gli stessi personaggi che vediamo sullo schermo. Questo è un discorso che mi interessa, come ad esempio quello della straordinaria mostra del 2006 *The Children of Uranium* di Peter Greenaway al Pan di Napoli. Nel 2005 alla *Changing Role* a Napoli esposi un'installazione dal titolo *10 secondi* in cui un personaggio in sedia a rotelle era dipinto su dieci tele, poi era proiettato su un supporto trasparente (dieci secondi di sequenza che andavano in loop), infine attraverso la trasparenza di questo supporto potevi scorgere lo stesso personaggio in carne ed ossa, vestito allo stesso modo e nella medesi-

ma posizione. È un'operazione che crea spiazzamento, il cervello confonde continuamente il dato reale con ciò che non lo è. Un po' come *La posa infinita* che vuole venir fuori dalla fotografia. È un po' tutto lì il senso della mia ricerca. Un modo per far venire fuori un personaggio e far sì che chi lo sta guardando non si senta in un altrove, ma in qualche modo si senta richiamato nell'opera come in una specie d'ipnosi. Anche se non amo l'interazione e la contiguità tra opera e fruitore. È un discorso di limite quello che mi interessa. Oggi, anche grazie ai social network, c'è la tendenza a partecipare a ogni cosa, come in una sorta di bulimia collettiva e totalitaria vogliamo essere partecipi di tutte le pratiche umane, che poi è una fesseria che ti fanno credere. Ma nell'arte dovrebbe essere "vietato toccare" come nei musei. Come ho detto deve esserci una distanza, ma anche una chiamata a raccolta dell'immagine. Trovo piuttosto insulso e anche fuorviante che uno spettatore sia costretto a muovere braccia e gambe, io voglio che rimanga immobile... e se possibile a bocca aperta.

DEMETRIO SALVI

SUL DIALOGO

PRONTUARIO PER SCRITTORI
DI CINEMA



SCENeggiATURA

SCENA 80

(5)

PANORAMICA

(5)

ESTERNO NOTTE

SENZA
IERI
SELY
AGGI

goware



Gli angeli **Roma 2014** della controriforma

di aldo spiniello

Tra le polemiche, si perde di vista il punto centrale della questione: i film, le scelte fatte, la loro qualità, la coerenza dei discorsi portati avanti. Resta il fatto che quest'edizione "menomata" del Festival di Roma ci ha regalato comunque grandi momenti



Siamo alla fine. Si è consumato l'ultimo atto del Festival Internazionale del Film di Roma dell'era Müller, dopo tre anni spesi nel tentativo, disperato forse, ma quanto meno esaltante, di restituire una credibilità progettuale a una creatura aliena, mostruosa, partorita dalla mente di un Frankenstein politico che ha ragionato solo in termini di interesse econo-

mico e spendibilità d'immagine. È stata un'edizione, quest'ultima, partita già con il piede sbagliato, massacrata da alcune folli scelte organizzative. Si è deciso di fare a meno della giuria, per ricorrere al meccanismo astruso del voto popolare (che di fatto ha tolto qualsiasi interesse, già di per sé labile, alle competizioni e ai verdetti). Si è imposta la drastica

riduzione dei film in programma, con la soppressione di quella che era stata, senza dubbio, la sezione più interessante e fuori dagli schemi dei primi due anni della direzione Müller, CinemaXXI, maldestramente rimpiazzata da un surrogato affidato alle cure di Wired. Sono stati deliberatamente troncati i rapporti con la stampa estera, che, invece, nelle ultime edizioni, aveva finalmente guardato con interesse a Roma. Tutte scelte "istituzionali" giustificate con la necessità di tagliare i costi del festival. La mole di danaro dietro l'operazione rimane, comunque, alta. Ma chi si diverte a snocciolare cifre, ripetiamo, potrebbe anche scavare più a fondo sul peso istituzionale e politico che grava su questo bilancio.

Quanto poi alla solita discussione sulla vocazione della manifestazione, festa o festival, basterebbe pensare ai due film più straordinari di quest'edizione (per chi li ha visti), [Angels of Revolution](#) di Aleksej Fedorchenko, e [Haider](#), di Vishal Bhar-

dwaj, per liquidare la questione. Uno ci racconta lo scollamento tra l'avanguardia intellettuale e il popolo, mostrando però la forza dell'immagine come fascinazione magica, l'altro, con la sua potenza di blockbuster esplosivo, ci dimostra come il concetto di cinema popolare sia labile, vada sempre rimodulato a seconda dei casi, delle latitudini, dei tempi. E fa sorridere la schizofrenia di chi lamenta l'eccessiva cerebralità di alcuni film, per poi snobbare alcune scelte senza dubbio trasversali, come l'ultimo Ficarra e Picone o i tanti incontri che hanno caratterizzato quest'edizione, a cominciare da quelli con Tomas Milian e Kevin Costner.

Come al solito, tra le polemiche, si perde di vista il punto centrale della questione. I film, le scelte fatte, la loro qualità, la coerenza dei discorsi portati avanti, la loro capacità di dialogare con il presente e il futuro del cinema e con la realtà, di fare il punto sui nuovi linguaggi e aprirsi alle strade della sperimentazione. Se di festi-





val (o festa, fa lo stesso) di cinema si deve trattare, allora è questo che conta. Altrimenti, per divertire “le masse”, tra feste farine e forca, andrebbe bene anche la sagra della trippa. E parlare dei film non vuol dire – quanto meno non soltanto – parlare di biglietti venduti o di mercato. Come se un festival dovesse essere di per sé una vetrina, il volano dell’industria, una fiera. È solo una parte del problema, che semmai riguarda produttori, distributori, figure, tra l’altro, che hanno sempre il loro peso di responsabilità sulle storture del mercato e, chiaramente, nella determinazione di alcune scelte artistiche di una manifestazione. Questioni che al pubblico interessano solo marginalmente.

Ed ecco, allora. Resta il fatto che questa edizione “menomata” del festival ci ha regalato comunque grandi momenti e sorprese, pur se disseminati in una programmazione per forza di cose più confusa, meno coerente. Fedorchenko e Bhardwaj su tutti, vertigini che s’imprimono nella memoria. Con loro, l’incredibile *The Knick*, la serie Tv firmata da Soder-

bergh, che sembra finalmente riunire in un colpo solo le due grandi traiettorie del suo cinema, la velocità indifferente, produttiva e narrativa, e la capacità di cogliere l’emozioni nei buchi neri, nelle pieghe vuote del tempo. E poi la sublime eleganza di *Os Maias* di João Botelho, gioco apparente che squarcia i fondali dipinti della finzione per toccare il segreto della storia in movimento. Da Resnais a de Oliveira. E, ancora, molte delle cose viste in Mondo genere, a cominciare dal folgorante esordio di Ana Lily Amirpour, *A Girl Walks Alone at Night*, squarcio formalista politico e generazionale, che sembra uscire dalle pieghe oscure di *Rumble Fish*. Per finire con la cupa visione sull’immagine 2.0 di *Nightcrawler* di Dan Gilroy, lucido seppur a tratti troppo scoperto nel suo discorso. Certo, sono mancate le star di *Gone Girl* – film che non ho amato molto, pur riconoscendone i motivi d’interesse – ma è bastato il sommo padre Costner, a regalarci con *Mike Binder* un’altra umanissima ferita, tra i bianchi e i neri del cuore, le sue contraddizioni e i suoi slanci. *Love, reign over*

me. Con buona pace dei critici austeri e ideologizzati. Un'umanità che ritroviamo anche nel Richard Gere di [Time Out of Mind](#), il vecchio divo che mette in gioco se stesso, la sua storia, nonostante la radicalità estetizzante dello sguardo metropolitano di Moverman. E nei racconti commoventi di Marco Risi e Pasquale Scimeca, che pur tra le difficoltà, le ingenuità e le incertezze, consegnano due film di una sincerità disarmante, da far impallidire molte delle grandi bellezze del cinema italiano. [Tre tocchi](#) e [Biagio](#) non avranno vita facile, al pari di [Largo bacchette](#), [Roma Termini](#), [Escobar](#), altri film interessanti (e torniamo al mercato!)... ma sono schegge fuori dai canoni che ci toccano dal profondo. Un po' come i diciassette minuti di *Ore 12* di Toni d'Angelo o *Já visto jamás visto* di Andrea Tonacci. Segni di una vitalità irriducibile del cinema, di chi lo fa, lo pensa, lo guarda. E, allora, diviene davvero centrale, qua-

si una sorta di dichiarazione, [l'omaggio che Walter Salles fa a Jia Zhang-ke](#). Una lezione di umiltà, di apertura al confronto, di pudore e di amore per le immagini e le persone vive, concrete, di carne e ossa, per i film e tutte le storie che si portano dietro. Si può ripartire da quelle immagini, per costruire il futuro.



Festival di Roma 2014

L'ultimo Eden

Dai nostri inviati il racconto dell'ultimo Festival Internazionale del Film di Roma, una creatura condannata inesorabilmente a dissolversi



Andate a quel paese

Bagliori in una smobilitazione annunciata. Dopo tre anni in cui Marco Müller ha rivoltato il Festival di Roma, lo ha trasformato in un affascinante oggetto in continua metamorfosi facendo convivere insieme spettacolarità e ricerca (in questa edizione, *Angels of Revolution* di Alexsej Fedorchenko e la passerella affollatissima per giovanissimi fan di Lily Collins e

Sam Claflin per *Love, Rosie*), disegnando le coordinate di una nuova commedia (all'italiana (la tanto criticata chiusura di *Andiamo a quel paese* di Ficarra e Picone, che invece guarda con sorprendente stupore a Mastrocinque e Germi), spostandosi verso la serialità nella cui ottica tutto l'ultimo cinema di Soderbergh potrebbe essere guardato se assemblato insieme, come si può vedere anche nel potentissimo *The Knick*. Questo Festival ha danza-

to tra lo slittato biopic sui Daft Punk, [Eden](#) di Mia Hansen-Løve, e il glaciale *Gone Girl* di David Fincher che comunque (pur senza la presenza del regista) era al primo passaggio in Italia, rivolgendo poi lo sguardo verso la Cina del remake di *La parola ai giurati* in [12 Citizens](#) di Xu Ang, alla nuova deriva horror di Kevin Smith di [Tusk](#) che mostra la faccia meno rassicurante di un cineasta sempre più



interessante, fino al ritorno in Italia in uno spaccato del precariato degli attori nell'ottimo, rabbioso e sporco *Tre tocchi* di Marco Risi. E in più le ricche masterclass. Non più incontri stampa ma vere e proprie lezioni di cinema, nella tradizione di Locarno: Kevin Costner, Tomas Milian, Clive Owen, Geraldine Chaplin, Walter Salles e Jia Zhang-ke, gli [Spandau Ballet](#). Forse un festival troppo contaminante per una cinefilia sempre più grigia e parauniversitaria che prevale nel panorama italiano, forse un festival troppo spiazzante e con film improponibili per i salotti e gli amici "tuttiamici" delle anteprime romane, sicuramente un festival non in linea con la paludosa burocrazia politica romana fiancheggiata da *Repubblica* e il *Corriere della Sera*. Tutti contenti, ora torna ad essere una festa. Senza giuria, senza concorso. Tra un po', senza nien-





te. Sarà una festa. Tuttiamici. Ma ci sarà poco da divertirsi. Andiamo (anzi andate) a quel paese. **(Simone Emiliani)**

Sopravvivere al gelo

Ripensando all'ultimo Festival Internazionale del Film di Roma, a ormai qualche settimana dalla sua chiusura, un'immagine mi sovviene vivida come riemersione fulminea di un ricordo. Verso la fine del bellissimo film di Aleksej Fedorchenko, i suoi giovani *angeli della rivoluzione* trovano il modo di erigere uno schermo nella profonda Siberia sfruttando il fuoco (la luce), il crepuscolo (le ombre) e un denso fumo bianco dove proiettare il *film* come miracolo rivoluzionario. Non può non tornare in mente il finale di *Bastardi senza gloria* di Tarantino o quello de *Il grande e potente Oz* di Raimi, in una formula del pathos che unisce Oriente e Occidente, culture e immagini diverse, climi ed epoche opposte. Quel fumo bianco tutto potenziale, un flebile riflesso grezzo ma "ancora vivo", mi appare oggi come la più consona metafora di questo Festival. Nove giorni tra luci e ombre, clamorosi "buchi neri" temporali nei quali vagare nella *gravity* dell'Auditorium in attesa di

poche folgoranti visioni (Botelho, Soderbergh, Miike e lo stesso Fedorchenko su tutti) e dove ogni cicatrice derivante dal controverso e tormentato detour Festival/Festa si è evidentemente sentita. Un'esperienza inevitabilmente lontana dall'apice raggiunto lo scorso anno (vedere [Hard to Be a God](#) e [Zanj Revolution](#) nello stesso Festival, probabilmente i due capolavori assoluti del 2013, non è stata roba da poco), ma comunque un'esperienza viva come i sorrisi di Walter Salles e Jia Zhang-ke nello splendido documentario/confessione dell'autore di *Still Life*. Un Festival, insomma, dove resistono frammenti di vita come lontani ricordi (Bothelo), o sberleffi presenti (Miike), colti in quel flebile fumo bianco chiamato schermo (Fedorchenko), dove si proietta ancora il Cinema (Salles/Jia) che sopravvive nel gelo... **(Pietro Masciullo)**

Il festival più bello del mondo

Roma Capoccia. A noi romani è sempre piaciuto cantarcela così. Nonostante il rapporto di amore-odio che abbiamo verso la nostra Mamma Roma, con tutti i suoi problemi, disgrazie e bellezze, noi cittadini crediamo di vivere davve-

ro in una Città eterna dove si conserva, comunque, un egocentrico primato artistico/turistico. Noi siamo tante cose: la città più bella, il centro nevralgico della Storia, la capitale del mondo. Noi siamo anche La Città del Cinema (idea figlia di quella Cinecittà lasciata a marcire ai margini dell'industria). Ecco perché il rapporto con il nostro Festival/Festa è così tormentato e viscerale. Nonostante i ridicoli e palesi giochi politici dietro l'organizzazione (il Caso Marco Müller), la location-prigione del Parco della Musica e la completa mancanza di un'identità, facciamo veramente fatica a staccarci da questo evento, a definire conclusa questa esperienza. Mai come questo autunno (e di edizioni sconclusionate ce ne sono state diverse) i limiti del Roma Film Festival si sono fatti così clamorosi. Dopo l'ennesimo stravolgimento (addio al concorso, spazio al voto popolare) e una selezione di film altalenante, in tanti

si sono sentiti ormai stanchi di difendere quello che, lentamente, si stava confermando come indifendibile. Sarà anche per colpa dell'ostracismo di molti addetti ai lavori o giornalisti, ma il Festival quest'anno era pervaso da un'atmosfera





ra funebre, da smobilitazione generale, non troppo dissimile da quella respirata al Lido. Nonostante i colpi di coda mainstream (il successo delle proiezioni di *Gone Girl*, la calda accoglienza a Kevin Kostner o Tomas Milian) e alcune ottime opere e iniziative (Joe Dante che presenta Mario Bava, la selezione Mondo Genere) molto probabilmente la fotografia più rappresentativa rimarrà la sala quasi vuota dell'incontro tra Jia Zhang-ke e il pubblico. A mente lucida, la sensazione più forte che si prova è che non siamo di fronte a un problema solo di Roma o solo di Venezia. Forse è il sistema istituzionale italiano a fare acqua da tutte le parti. Sicuramente è così. Alla luce di ciò permettetemi, in modo illogico e campanilista, di rimanere avvinghiato a questo carrozzone, in attesa di una decima, deludente, edizione. **(Luca Marchetti)**

Paralipomeni

Le macerie della battaglia dell'Audito-



rium, combattuta per tre anni e vinta chissà da chi, campeggiavano ancora sul largo palco della sala Santa Cecilia a fine novembre, meno di una trentina d'anni dopo la fine con passaggio del tram (un altro!) e set al buio del fenomenale *Os Maias* di Botelho. Il primo conflitto mondiale rievocato dalla maiuscola performance degli esploratori teutonici [Einstürzende Neubauten](#) intitolata

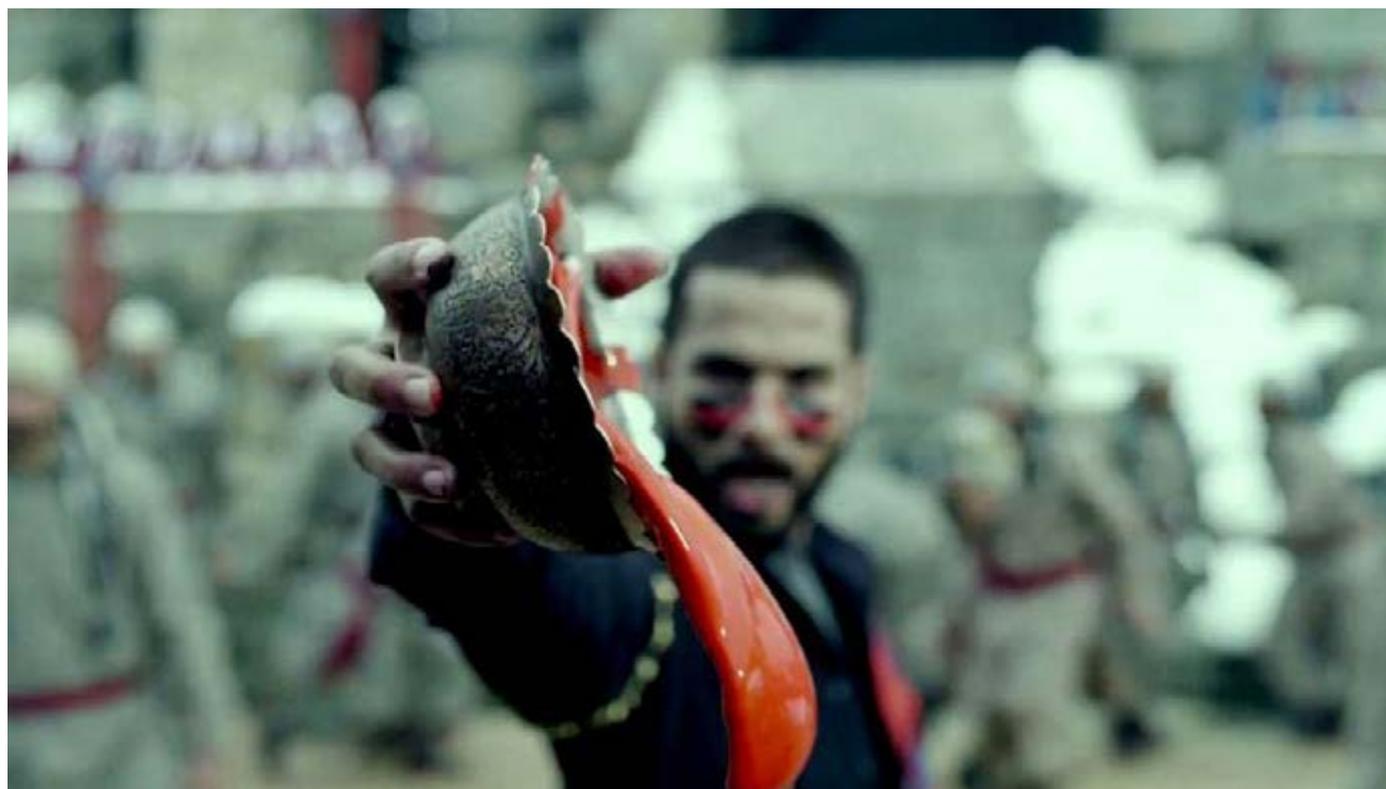


Lament pareva riallacciarsi apertamente al teatro di guerra lasciato sul campo da Marco Müller. Sull'incipit, mentre Alexander Hacke e soci tiravano su un inferno sonoro fatto di geometrici clangori di ferraglie e teoria applicata dell'intonaru-

mori attraverso catene, incudini, tubature e lamiere, l'imperturbabile Blixa Bargeld mostrava al pubblico, tenendoli alti sulla testa con le braccia, cartelli con le sue liriche silenziose per il pezzo: e pareva di essere improvvisamente in mezzo ai Neneets ad assistere alla "esibizione d'arte suprematista" da parte della compagnia della Polina di Fedorchenko. I colonizzatori alzano al cielo quadri di Malevič, il popolo in contemplazione non coglie il gesto d'avanguardia. Che lingua parlano *gli angeli della rivoluzione*? Quale distanza abissale separa ancora l'arte militante dalla "base"? Tentava di dare una risposta quantomeno la potente sezione "Mondo Genere", che inanellava incroci, ibridi, punti impropri traboccanti di fascino (*Tusk*, *Nightcrawler*, [La prochaine fois je viserai le coeur](#), *A Girl Walks Home Alone at Night...*): tra una pistola ad aria compressa utilizzata per "suonare" il vento nei tubi, e l'iconico trapano passato sul metallo, gli Einstürzende si sono esibiti in una manciata di numeri estratti dal canzoniere degli Harlem Hellfighters, reggimento di afroamericani che combatté la guerra per gli USA. Istanti

di puro recital straniato che non troppo fuori posto sarebbero stati nell'atmosfera marziale di *Haider*, il capolavoro di Vishal Bhardwaj, una delle vette più assolute del triennio mülleriano, il vero punto di incontro tra rabbia politica e blockbuster per le "masse" (il popolo?). *How did I die?*, si chiedeva Blixa Bargeld poco prima di cadere rovinosamente dal palco, un serio infortunio che ha reso la data dell'Auditorium la causa di uno stop nel tour di *Lament* – cadere come quel direttore che in quella stessa Santa Cecilia un mesetto prima aveva portato Kevin Costner e Richard Gere, a proposito di autori (!) "politici". Il [Signor Daruma di Miike](#) ha emesso il suo verdetto, e allora tanto vale perder tempo seduti al tavolino di un bar a fumarsi una sigaretta e bere un altro bicchiere con Jia Zhang-ke, Yu Lik-wai, il loro montatore. La rivoluzione, certo, fatta in *tre tocchi*. Qualche giorno prima degli *Einstürzende Neubauten*, dalle sale dell'Auditorium (precisamente dalla

Sinopoli), nel bel mezzo di una performance sublime, il leggendario trombettista newyorkese Dave Douglas annunciava l'esecuzione proprio in quel concerto di due brani inediti scritti appositamente per quella formazione, condivisa con l'amico Joe Lovano, dal mito vivente del sax Wayne Shorter. La reazione fredda del pubblico sulle poltrone lascia Douglas interdetto: all'annuncio si aspettava avesse risposto un altro entusiasmo. Si guarda intorno e dice "c'è qualcuno che può tradurre in italiano?". **(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 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
www.sentieriselvaggi.it

Sils Maria



I film muti

di simone emiliani

Assayas stavolta non mette in gioco se stesso, la propria vita, come in Qualcosa nell'aria, ma il proprio cinema. La complessità formale non esclude affatto la passionalità di un cineasta che gira da Dio, con la pancia e col cuore prima che con gli occhi, che non ha paura di mettersi sul precipizio in cima alla montagna e filmare



Forse Olivier Assayas è l'unico regista del futuro ad aver già girato due film muti. Il primo è *Irma Vep*, il secondo *Sils Maria*. Cosa c'entra un film pieno di dialoghi con l'epoca prima del sonoro? Niente. E tutto. Nell'uso ricorrente di iphone, ipad, dialoghi in chat, notizie che arrivano in tempo quasi reale (come in un film d'a-

zione statunitense recente, una specie di *MI3* di Abrams i cui segni si rintracciano nel momento in cui si parla del primo film hollywoodiano della protagonista sulla CIA, interpretato assieme a Harrison Ford e diretto da Sydney Pollack), c'è un lavoro sulla gestualità dell'attore che potrebbe essere autonoma anche senza

l'uso della parola. Solo il corpo come espressione di una comunicazione che diventa parallela a quella verbale. Ma in più ci sono dei frammenti in bianco e nero con l'immagine delle nuvole in montagna. Filmati Tv, pezzo di un documentario o, appunto, archivio del muto? Tutto. Le nuvole che si vedono sono state riprese da uno dei pionieri della fotografia alpina, Arnold Fanck che nel 1924 aveva girato *Le phénomène nuageux de Maloja* della durata di 14'30". Non solo un recupero di archivio ma di nuovo un film da girare, indietro però di 90 anni, come nel caso di *Les vampires* di Louis Feuillade in *Irma Vep*.

Maria Enders (Juliette Binoche) aveva raggiunto il successo a 18 anni a teatro con il personaggio di Sigrid nella pièce *Maloja Snake*, una ragazza ambiziosa che aveva spinto al suicidio una donna adulta, Helena. Dopo 20 anni le viene proposto di riprendere questa rappresentazione sul palcoscenico, ma stavolta

deve interpretare proprio il ruolo di Helena.

Il passato, nel cinema di Assayas, è ancora elemento fortemente condizionante sul presente. Non ci si riesce a staccare mai. Perché spinti da un'irrefrenabile nostalgia (*L'eau froide*, *L'heure d'été*) o può essere anche un muro verso il presente (*Les destinées sentimentales*). E c'è ancora un teatro nella parte finale, come





nel precedente *Qualcosa nell'aria*. Del resto è impossibile separare la vita dalla rappresentazione. E *Sils Maria* gioca potentemente con questa ambiguità soprattutto nelle letture del copione con la sua assistente Valentine (Kristen Stewart in un ruolo che precedentemente era stato pensato per Mia Wasikowska), dove la tensione che si accumula può riguardare il rapporto tra i due personaggi della pièce ma anche tra le due donne. In più Maria vede che le stanno scippando quel personaggio che aveva interpretato da giovane, prima da Valentine e poi dalla giovane attrice Jo-Anna Ellis (Chloë Grace Moretz) che sarà Sigrid nella nuova versione.

Assayas non mette in gioco se stesso, la propria vita, come in [Qualcosa nell'aria](#). Ma mette in gioco il proprio cinema. Con quell'astrattismo e la presenza di un bianco magnetico come in [Demonlover](#) e [Boarding Gate](#). Ma si spinge ancora oltre, filmando ciò che c'è dentro e oltre le nuvole. Precipitando dentro le montagne delle Alpi svizzere dove è ambientato il film. Facendo sentire addosso il vento con uno spirito quasi alla Herzog, con-

taminandolo il critico cinematografico che entra ancora in campo con i detour hitchcockiani in sovrimpressione con Valentine alla guida dell'auto.

Quello di *Sils Maria* è un lavoro estremamente profondo sulle mutevoli forme dello sguardo sempre sospeso tra le origini del cinema e il cinema che verrà. Ma la complessità formale non esclude affatto la passionalità di un cineasta che gira da Dio, con la pancia e col cuore prima che con gli occhi, che non ha paura di mettersi sul precipizio e filmare, come in cima alla montagna, per poter scoprire ogni volta sempre qualcosa di nuovo.

Interpreti: Juliette Binoche, Kristen Stewart, Chloë Grace Moretz, Brady Corbet, Johnny Flynn, Claire Tran, Hanns Zischler, Angela Winkler

Distribuzione: Good Films

Durata: 124'

Origine: Svizzera/Germania/Francia, 2014

Biografia scomposta *di un eterno ritorno*

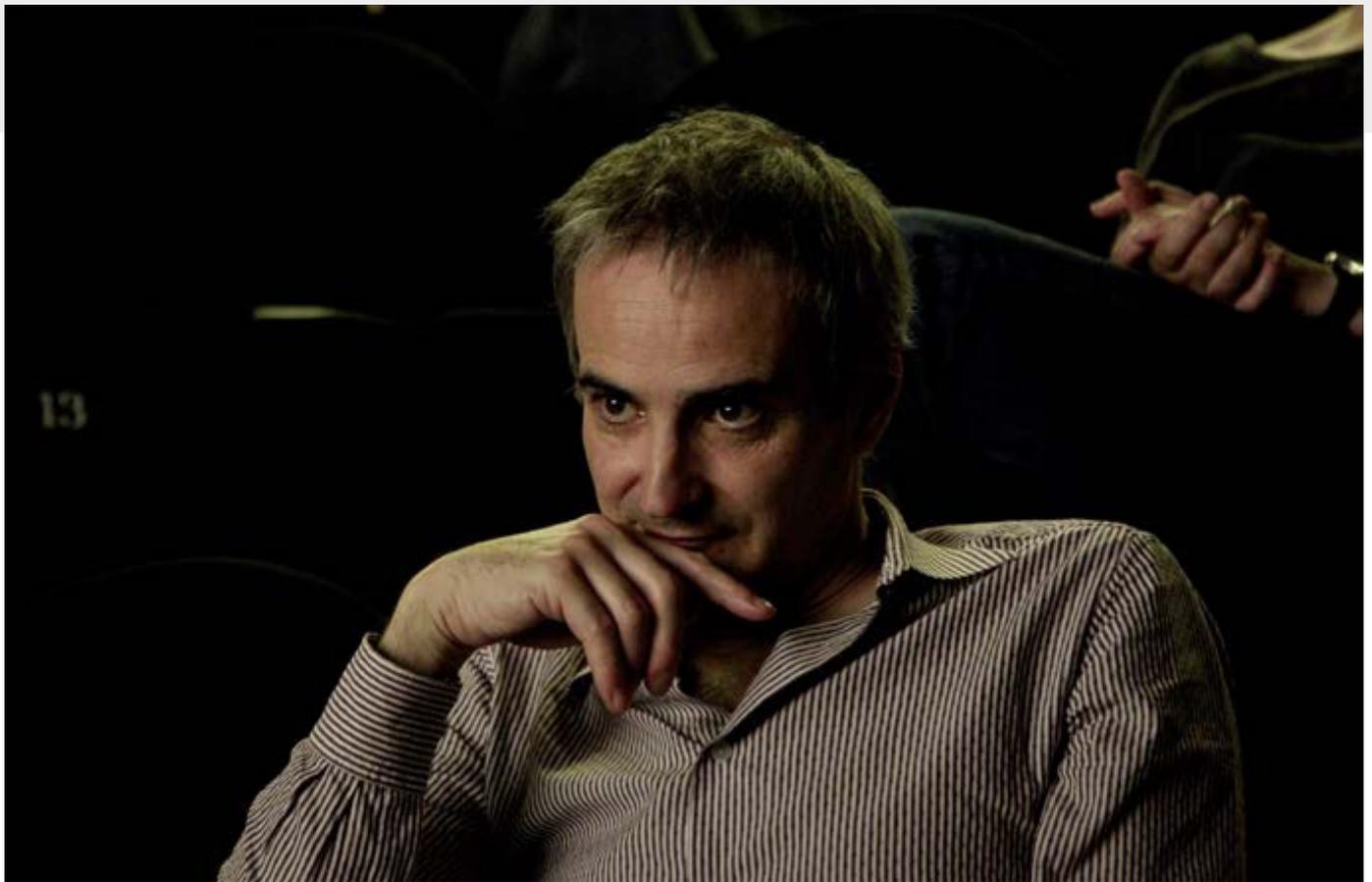
di michele verardi

In quella Sils Maria dove Nietzsche formulò per la prima volta la teoria dell'eterno ritorno, lì Assayas confeziona il suo ultimo film, quello che li racchiude tutti e che porta a termine un cammino durato quasi trent'anni

In principio era il Caos. O meglio, il disordine. Inizia così il cinema di Assayas, nel 1986, con *Il disordine*, opera prima che getta immediatamente tutte le coordinate proprie delle immagini che faranno da costellazione ai suoi film. Nella storia di tre musicisti "outsider" che si macchiano di un omicidio, spicca subito l'amore per i giovani, per la contro-cultura, la fascinazione musicale verso il rock, qui da subito ambiente in cui immergersi e non semplice colonna sonora. Un amore così forte da sembrare materno. Perché è nella figura femminile che il cinema di Assayas trova la sua compiutezza assoluta, la sua prima verità. Le donne, in un modo o nell'altro, sono sempre protagoniste. Dal volto distrutto di Ann-Gisel Glass all'incredibile sguardo finale di Juliette Binoche si potrebbe saltare direttamente alla conclusione, al *Sils Maria* di oggi,

per renderci conto di quanto nulla in fondo sia stato aggiunto ma soltanto perfezionato, riconfigurato. In quella *Sils Maria* dove Nietzsche formulò per la prima volta la teoria dell'eterno ritorno, lì Assayas confeziona il suo ultimo film, quello che li racchiude tutti e che porta a termine un cammino durato quasi trent'anni. E la nebbia del serpente di Maloja ingloba nel tempo le immagini sempre in cerca di una nuova identità. Quest'ultimo, imponente mattone è la chiave d'accesso al ripensamento autobiografico della filmografia dell'autore.

Perché Assayas in ogni sua pellicola non ha fatto altro che parlare di sé, in quanto persona: un regista, ma ancor prima un critico cinematografico. Classe 1955, dopo il primo cortometraggio *Copyright* (1979) la sua esperienza preparativa al cinema si forma con la collaborazio-



ne, tra il 1980 e il 1985, ai *Cahiers du cinéma* dove vengono formulate le basi teoriche dei suoi futuri lavori. L'impegno politico delle sue opere, grande eredità della *nouvelle vague*, nasce soprattutto dal saper raccontare una realtà attraverso la piena consapevolezza del cinema che ne parla, tutto mediato dalla propria esperienza personale.

Immersi nel mondo, ormai fuori dal tempo, ecco che emergono due film distanti ma speculari. *L'eau froide* (1994) e *Qualcosa nell'aria* (2012). Storie di ribellione, di disagio, di vita ai margini della società. Gli anni '70, la rottura per eccellenza, testimoniati da delle storie minuscole, fantasmi rievocati solo dalla macchina da presa. Che bisogno c'era, a distanza di venti anni l'uno dall'altro, di rimettere in scena il dramma? La parola chiave è proprio quella della testimonianza. Il mondo cambia in continuazione, così la memoria che se ne ha. *Qualcosa nell'aria*, passo in avanti rispetto a *L'eau froide*, riconsidera la realtà alla luce di un nuovo

cinema, ma soprattutto alla luce di una nuova generazione. Di pubblico, di interpreti, di tutto. Lo sguardo di Assayas è dinamico e non si arresta mai.

Come scriveva (!) Godard in *Masculin, féminin*, "Le philosophe et le cinéaste ont en commun une certaine manière d'être, une certaine vue du monde qui est celle d'une génération". La questione, quindi, è prettamente generazionale e il ritorno a *Sils Maria* nell'incontro scontro tra Juliette Binoche e Kristen Stewart è istantaneo. Ma la memoria torna anche a *L'heure d'été* (2008) dove il potere del ricordo arriva ad investire addirittura tre generazioni differenti. È nella morte-assenza della madre, che tre figli devono dividersi un'eredità che, quasi patrimonio artistico, è innanzitutto il luogo dell'infanzia. Il problema è quindi quanto sia possibile tramandare a chi verrà dopo di noi ciò che possiamo considerare essenziale. La risposta per Assayas si perde ancora una volta nella fluidità della vita, nel continuo ciclo di morte e rigenerazione che carat-

A destra: *Irma Vep*
Sotto: *L'eau froide*

terizza la nostra esistenza (ma soprattutto il cinema).

Certo, si potrebbe accostare [Carlos](#) (2010) a quel ciclo di film sugli anni '70. Le bombe del terrorista Ilich Ramírez Sánchez detto Carlos, la sua totale mancanza di umanità, sono efficacemente testimoni, più che di un periodo storico, di una riappropriazione del mezzo cinema. Assayas sa rinnovarsi e crea una miniserie Tv composta da tre film, che riesce ad incontrare il favore del pubblico. Il suo è un riscatto significativo alla luce degli insuccessi ottenuti a partire dalla seconda metà degli anni '90.

Con *Irma Vep* (1996), la riflessione sul cinema contemporaneo si fonde totalmente con la vita privata dell'autore. L'amore per il cinema orientale, già emerso negli anni dei *Cahiers du cinéma*, si incarna nel personaggio di Maggie Cheung



che di lì a poco diventerà la moglie del regista fino al 2001. In una sola pellicola Assayas riesce a condensare ottanta anni di cinema francese, a rievocarlo attraverso le immagini di Louis Feuillade e la presenza di Jean-Pierre Léaud, tutto filtrato dagli occhi di un mercato nuovo,





Clean



Boarding Gate

un cinema straniero, quello asiatico, che irrompe prepotentemente in una macchina produttiva ormai stantia. Certo, *Clean* (2004), sempre con Maggie Cheung, e *Boarding Gate* (2007) questa volta con Asia Argento ennesima manifestazione della femminilità in Assayas, sono film di

mediazione che cercano di riportare su un terreno comune e condivisibile il cinema del regista. Pur nella loro spigolosità c'è un ritorno ad una forma riconoscibile che si era andata persa con i lavori precedenti.

Alla consapevolezza teorica di *Irma Vep* segue *Demonlover* (2002). Dall'analisi approfondita del cinema immerso nel post-moderno, alla sua totale reinvenzione. *Demonlover*, neo-noir dal sapore cronenbergiano (*Videodrome*), scardina qualsiasi convenzione, sia narrativa che estetica. Cinema del fantastico, estremizzazione ed apologia della tecnica, è l'apice massimo della sperimentazione cinematografica per Assayas. Ingiustamente demolita da critica e pubblico, anche questa fase della sua carriera viene assorbita e riformulata in *Sils Maria*. In un grandissimo cortocircuito è la Stewart (primo prodotto dell'era *Twilight*) a ricordarci che anche quel tipo di cinema reclama il suo diritto alla fruizione: è tutta una questione generazionale...

Olivier Assayas

Experience

di carlo valeri

SILS MARIA

Per Assayas il cinema è un punto di partenza neutro, in una zona grigia tra l'esistenza che abbiamo vissuto e quella che vorremmo vivere. Ogni suo film non è un contenitore di testi ma di esperienze. E sono le esperienze ad alimentare quello che vediamo sullo schermo



Cominciamo da un fatto e da un (apparente) paradosso. Fatto: per il sottoscritto Olivier Assayas è, insieme a Jia Zhangke, Michael Mann, Steven Soderbergh e Werner Herzog, il più importante cineasta contemporaneo vivente. Paradosso:

Sils Maria non è un film per cinefili. Il cinema di Olivier Assayas non ha bisogno di citazioni letterali. Ogni volta che in un suo film si incontra la storia del cinema (*Irma Vep*, *Après Mai*, *Sils Maria*) ciò avviene quasi accidentalmente, come fosse

uno dei tanti elementi che fanno parte della vita. Come il rock, la droga, il sesso, la morte, la malattia. Il cinema è una "cosa" fra tante. Assayas non si preoccupa di piacere nozionisticamente al proprio pubblico – come accade, sia detto senza sfumature negative, nell'opera di un Tarantino o anche Wes Anderson – bensì di tracciare con lo spettatore una traiettoria in cui la storia del cinema, ma anche del teatro, la musica, l'arte tutta, è solo uno degli elementi del viaggio emotivo.

Sembra curioso che ciò avvenga in un cineasta che nasce dalla critica e che anche in *Sils Maria* sbandiera una consapevolezza teorica dirompente. Ma qui c'è un'umiltà intellettuale che mette i brividi: la consapevolezza di cosa succede nel mondo delle merci (*Demonlover*, *Clean*, *Boarding Gate*, *L'heure d'été*, *Carlos*) e

delle immagini (ancora *Demonlover*, ancora *Carlos*, *Irma Vep*, *Sils Maria*) è sempre messa al servizio della verità delle sue storie. Non c'è nessuna contraddizione tra l'ex critico dei *Cahiers du cinéma* e il cineasta. Come forse direbbe Truffaut: tutto è cinema, tutto è vita.

“ Assayas racconta l'incessante divenire dell'essere umano alle prese col mondo e le sue re-azioni dentro il mondo „

Così per Assayas ogni film non è un contenitore di testi ma di esperienze. E sono le esperienze ad alimentare quello che vediamo sullo schermo e l'elettricità che si instaura, ad esempio, tra i tre personaggi





femminili di *Sils Maria*, che attraversano il Tempo del film come fossero splendide allucinazioni di un documentarista.

Una cosa è certa. Il cinema di Olivier Assayas ha bisogno di inventarsi dal nulla, dalla *page blanche* di un grado zero (il finale di *L'eau froide*). Un punto di partenza neutro, in una zona grigia tra la vita che abbiamo vissuto e quella che vorremmo vivere. Ogni suo film è dettato da una visione formale e drammaturgica che è spontanea, viscerale. Attraverso la progressiva analisi dei sentimenti e del vivere nella società contemporanea, Assayas racconta (e filma) l'incessante *divenire* dell'essere umano alle prese col mondo e le sue re-azioni dentro il mondo. Per questo nel suo cinema si entra in un flusso percettivo fatto costantemente di corpi, volti, suoni che vengono filmati rosselinianamente al tempo presente. Non esistono flashback. Sono ontologicamente proibiti, come sono bandite le voci fuori campo. Vedere per credere. In nessuno dei film diretti dal francese ci sono questi elementi: tutte sovrastrutture inutili, rigettate in nome di un nitore per l'inquadratura giusta, per il movimento



esatto, per l'astrazione perfetta tra quello che si dice e quello che rimane fuori campo. Vogliamo parlare della grandiosa bellezza delle sue dissolvenze in nero? Buchi neri temporali che anziché spegnere le scene, le amplificano emotivamente, moltiplicandone i riflessi in una sospensione che ci inchioda alla vita del film. In fondo che cos'è l'emozione del cinema se non proprio questo scarto impalpabile tra quello che il regista ci fa vedere e quello che spetta a noi riempire fuori dall'inquadratura? Una volta ancora. Tutto è cinema, tutto è vita.

Eva in Maloja Snake

I fantasmi femminili di Assayas

di fabiana proietti

La donna nel cinema di Assayas è un'entità che introduce il reale in un universo maschile impregnato di fantasmi. E che, paradosso supremo, resta tuttavia ella stessa un fantasma, inconoscibile, mutevole

Film sul cinema, denso ancora una volta di stratificati riferimenti autobiografici, come fosse un seguito ideale di *Après Mai*, dove alla formazione di Gilles segue la pratica registica di un Assayas frammentato tra i tre diversi cineasti del film (l'evocato Wilhelm, il rampante Klaus e il giovane americano), *Sils Maria* è anche e soprattutto una ricca esplorazione dell'universo femminile.

Grande direttore di attrici, Assayas inizia a comprendere durante le riprese del suo primo lungometraggio *Desordre* che le donne saranno il perno del suo cinema: "Mentre si realizza un film d'esordio si scopre anche cosa interessa davvero: io all'inizio non sapevo che mi sarebbe piaciuto filmare le donne, che c'era là qualcosa che rivelava perfino aspetti intimi. Fare un film è un salto nel vuoto".

Trent'anni dopo eccolo tornare quindi sulle prime incerte riflessioni sul ruolo di *metteur en scène*, sul rapporto demiurgico tra regista e interprete, ripercorrendo gli stessi tortuosi sentieri della memoria della sua protagonista Juliette Binoche/Maria Enders, il cui esordio *Maloja Snake* diventa corrispettivo tanto di *Desordre* quanto del *Rendez-vous* di André Téchiné, set del fatale incontro con l'attrice.

Il cinema per Assayas continua a essere soprattutto una summa di esperienze, un soffio vitale in cui l'apparato teorico, pur evidente, trova sempre un fortissimo contrappeso emotivo. *Sils Maria* ne è forse l'esempio più fulgido, il punto più alto della riflessione malinconica di un autore continuamente sospeso tra un passato e un futuro, che trovano qui sostanza nei corpi di tre formidabili interpreti.

Juliette Binoche, Kristen Stewart e Chloë Grace Moretz sono le muse attraverso cui Assayas esplora nuovamente il suo vissuto: l'esordio nel post Nouvelle Vague e il



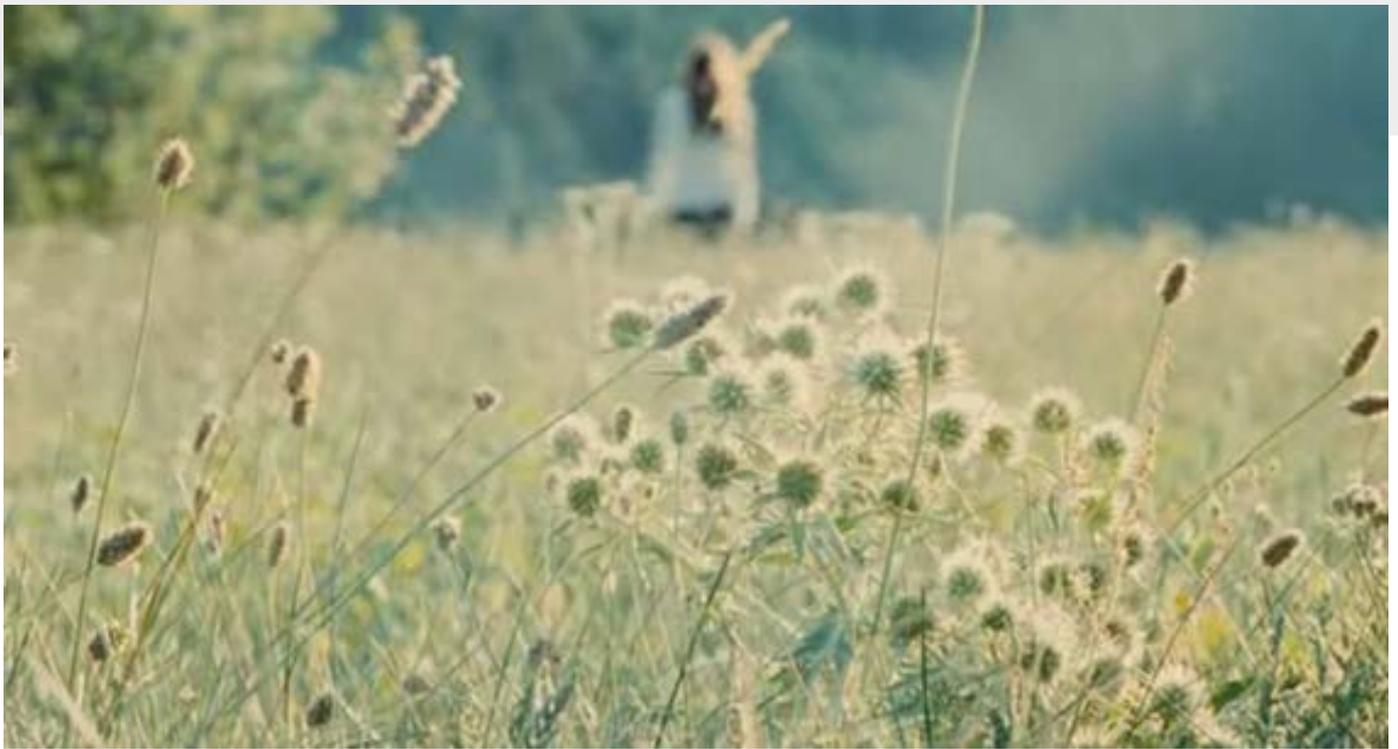
rapporto sempre inquieto con la tradizione francese; l'anelito del classico che sopravvive nel mainstream contro l'indipendenza del girato veloce (l'amore per il 16mm) e, infine, la seduzione dei generi, delle cinematografie 'altre', dall'America all'Asia, irrinunciabile per un cineasta così apolide e cangiante, il cui credo, ribadito in *Sils Maria*, prevede che "il gusto, come il desiderio, si consuma".

Nei duelli verbali delle tre interpreti, al contempo sommessi, complici, ma capaci di improvvise accensioni, filtrano ovviamente il Bergman di *Persona*, di cui sostanzialmente il ritiro a *Sils Maria* di Binoche e Stewart non è altro che un raffinato remake, mentre l'opera nell'opera – nella relazione vittima-carnefice di Sigrid ed Helena durante la lettura della pièce mefistofelica di *Maloja Snake* – ritrova la crudeltà delle fassbinderiane *Lacrime amare di Petra Von Kant*.

Due grandi maestri della psiche femminile scelti come referenti per una nuova autobiografia, stavolta celata, in cui l'autore da un lato si sostituisce, si insinua nei corpi e nell'anima delle sue protagoniste, mentre dall'altro continua a osservarle dall'esterno, a inquadrarle, ad amarle.

Un amore quello di Assayas per il femminile che trova una perfetta esplicazione nelle parole di Jacques Chardonne, uno dei romanzieri post-proustiani della tradizione francese. Autore di un testo inseguito per anni da Assayas, *Les destinées sentimentales*, che quando viene finalmente trasposto in immagini acquista immediatamente il valore di spartiacque tra quello che fino ad allora il cinema assayasiano era stato e ciò che sarebbe diventato.

«Per sua natura l'uomo è astratto. È a suo agio nella metafisica e nell'assoluto. È fatto per produrre leggi, annunciare l'avvenire, creare dei paradisi; ma non ha coscienza dei propri gesti, non vede le forme e i colori, l'ambiente in cui si trova, le persone che incontra; vive tra fantasmi e le sue stesse sensazioni sono incerte, perché vengono in maggior parte dalla moda. Queste riflessioni volevano dire "Una donna da amare e con cui dividere la propria casa introduce il reale nell'esistenza. Pauline si impone ai miei occhi come un'individualità indipendente che non posso ignorare. Mi ha rivelato



la complessità della vita.

Egli vede sempre in Pauline, come per trasparenza, la giovane fanciulla di Barbazac, che custodiva nel suo cuore e non osava guardare, l'immagine proscritta, per sempre dentro di lui, emozionante e graziosa. Tuttavia, quella che chiama Pauline gli sembra oggi ben diversa da questa prima visione che resta al contempo ingannatrice e vera, vaga, smentita e persistente. Egli non ha previsto questa

Pauline attuale, un po' silenziosa, a volte inquieta. Ma i nuovi tratti non formano un essere preciso, cambiano seguendo le illuminazioni interiori e compongono la realtà indeterminata, la perpetua creazione della vita e dell'amore.

E, sulla strada, mentre torna verso casa, verso l'istante prossimo così necessario, verso la donna che desidera sempre rivedere, si accorge di questa fretta e ammira l'obiettivo limitato, fragile, mai raggiunto, l'audacia dell'uomo che ha reso suo idolo una creatura imperfetta» (J. Chardonne, Les destinées sentimentales).



Questo stralcio chardonniano sembra contenere integralmente il ruolo della presenza femminile nel cinema di Assayas: la donna come un'entità che introduce il reale in un universo maschile impregnato di fantasmi. E che, paradosso supremo, resta tuttavia ella stessa un fantasma, inconoscibile, mutevole, impalpabile.

Proprio come la matriarca di *L'heure d'été* e le tre grandi presenze-assenze del penultimo *Après Mai*, Leslie, Christine, Laure, quest'ultima vero e proprio *revenant* bergmaniano, immagine ritornante e ossessionante da cui è impossibile liberarsi e che tende la sua mano per ricondurre alla realtà dello schermo il protagonista/spettatore. Donna anche come "realtà indeterminata" destinata a cambiare a seconda delle an-

golazioni, degli sguardi: come il serpente di nubi che si insinua tra le valli; come ogni attrice per il suo regista.

In tal senso Assayas va anche oltre l'esperienza bergmaniana di *Persona*, così rigida e controllata, sempre sui volti delle sue icone speculari Liv Ullmann e Bibi Andersson, programmaticamente doppie, per avvicinarsi invece al Bergman più luminoso e libero di *Monica e il desiderio* (primo colpevole amore del cinema francese, vero, Antoine Doinel?) a cui sembra ispirarsi nel riprendere la fusione panica dei corpi femminili nel



paesaggio, soprattutto nella liberazione improvvisa del bagno nel lago, nuovamente teatro di rivelazioni (la nudità integrale di Maria Enders) e reticenze (lo slip coprente della sfuggente Val).

E se *Persona* in qualche modo era presente già nel quarto film dell'autore, *Une nouvelle vie*, nel legame ambiguo e irresistibile tra le due sorellastre Sophie Aubry e Juditte Godrèche, il ritorno su questo stesso tema a tanti anni di distanza, e il suo superamento, illumina sulla maggiore lievità del cinema assayasiano della maturità. Un cinema che pare aver trovato un equilibrio perfetto tra eleganza della forma e inquietudine della sostanza.



Il colpo d'occhio nel vuoto

di leonardo lardieri

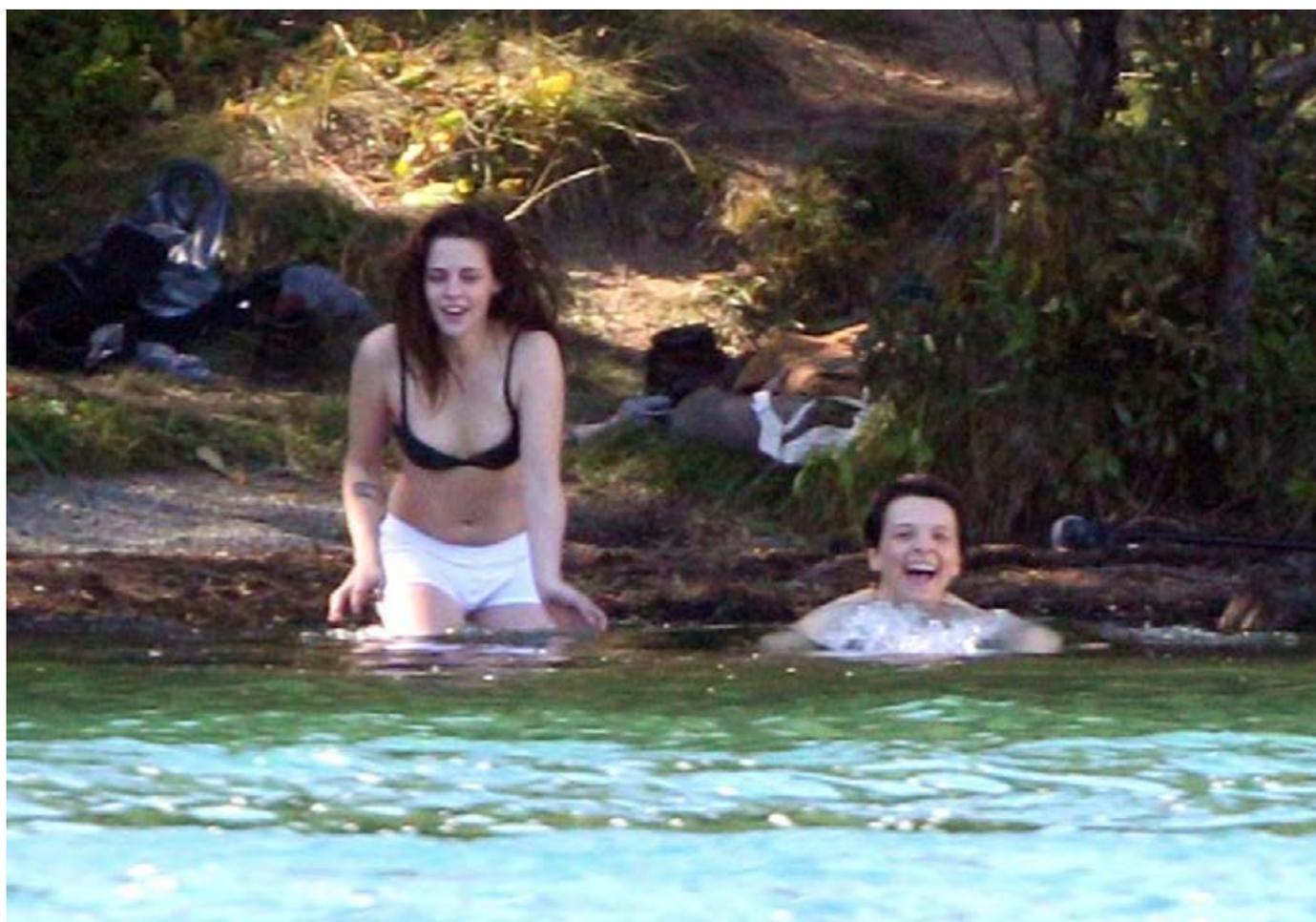
La modernità sconcertante di Olivier Assayas sta proprio nella capacità di catapultare lo sguardo continuamente in nuovi ambienti e nuovi "device" su cui spostarsi, dalle piazze urbane allo smartphone di montagna



Nel suo differenziarsi dalla finestra, lo schermo per Olivier Assayas incarna oggi, più o meno consapevolmente, la nostra immagine della visione. È stata proprio l'altura ad insegnarci a considerare lo schermo come una superficie la cui opacità, anziché nascondere, ci permette invece di vedere, ponendo così le basi per sciogliere l'ambiguità – nascondere da una parte, mostrare dall'altra – che si era andata via via inscrivendo nel significato delle parole. L'emergere del cinema in *Sils Maria* segna il progressivo affermarsi di un significato del termine "schermo", in cui l'ambiguità tende a venir meno, in quanto la superficie che quel termine designa cessa di "proteggere" dagli sguardi la fonte luminosa delle immagini mostrate, ossia cessa di separare uno

spazio al di qua da uno al di là di essa, dove il secondo custodirebbe, metafisicamente, la segreta verità del primo. La sparizione in cima alla montagna smantella la frontalità della rappresentazione e dispone lo sguardo all'avvolgimento della visione, tra passato, presente e futuro pienamente audiovisivo. La compenetrazione tra una certa immagine del vedere e una certa immagine del pensiero (sentiero più volte battuto dal regista), porta ad un progressivo affermarsi di una peculiare concezione del nostro incontro con il mondo.

Pur conservando la tendenza ad investire una superficie quadrangolare e normalmente verticale di un rapporto privilegiato, positivo o negativo, con quell'incontro, tale concezione passa da un dispositivo sostanzialmente teatrale, ossia un dispositivo, per antonomasia, rappresentativo, che s'inaugura con l'istituirsi, l'aprirsi o lo squarciarsi della superficie di fronte a noi, a quello cinematografico. Il colpo d'occhio nel vuoto verso la superficie del visibile è abitato da una profondità, da un senso che non si trova al di là, bensì nell'opacità del sensibile, nella sua piega, come rovescio del visibile. Il cinema è una simile apertura, apertura come scarto o intervallo, cavità-rilievo del visibile. In *Sils Maria*, più volte si ha la sensazione che lo schermo, come dispositivo di pensiero, come concetto incarnato, lavora a una nuova configurazione percettiva ed epistemologica del limite dell'immagine, del limite tra realtà e immaginario. Maria Enders sembra immersa in una terza dimensione, superando la tecnologia numerica dell'immagine, denudandosi totalmente nella profondità liquida proiettata





tra i nostri corpi. Non è semplicemente un sopravanzare della superficie stessa dello schermo, ma piuttosto uno sprofondare nel quadro, inondando lo spazio spettatoriale, inverando la malleabilità di tale membrana. Olivier Assayas in realtà ci conferma che lo schermo, che per un verso è stato tridimensionale, e per l'altro non sarà mai un medium a tre dimensioni, è una superficie in rilievo, parete porosa, scarto che lascia apparire la "texture" del visibile. Pochi come lui (al pari di Werner Herzog) l'hanno mostrato con apparente semplicità. Sulle sporgenze e le cavità di una parete inaugurale, riemergono per ideale incanto le pitture di Chauvet che si stagliano vivide: così i profili dei personaggi di *Sils Maria* si avvicendano in sequenze, quasi in una forma paradossale di "proto-cinema". Maria Enders sale per discendere e nella "grotta dei sogni perduti", esperisce un rovesciamento tra reale ed immaginario: il mondo fuori appare pallido e sbiadito rispetto alla consistenza di queste immagini in altura.

La modernità sconcertante di Olivier Assayas sta proprio nella capacità di catapultare lo sguardo continuamente in nuovi ambienti e nuovi "device" su cui spostarsi, dalle piazze urbane allo smartphone di montagna. Ciò con cui abbiamo a che fare sono delle forme e delle situazioni instabili, provvisorie, contingenti, che riconfigurano per un attimo per poi ripartire lungo nuovi tragitti. Appunto, un turbinio di dati, in continuo e spesso incerto cammino. Qui non troviamo alcuna pretesa di canalizzare le immagini. Il cinema le localizza: fornisce loro alcune modalità di riorganizzazione stilistica o narrativa e soprattutto un posto in cui offrirsi allo sguardo di qualcuno. In altre parole, Assayas dà loro un "come" e un "dove" definiti ma non definitivi: un come e un dove che delineano la situazione entro cui le immagini possono operare, ma che permettono loro di conservare anche tutta la loro modalità e tutta la loro potenzialità. Del resto la localizzazione serve proprio a questo, a dispetto della moda delocalizzante: ad arrestare per un attimo le immagini in circolazione; a farle interloquire con il contesto, che esse stesse, arrestandosi sul vuoto, creano attorno a sé; a renderle grazie a questa interlocuzione dotate di senso; ma senza per questo spegnere le loro ulteriori possibilità di senso.

La tentazione del serpente

di aldo spiniello

SILS MARIA

Maria Enders non è in grado di capire se quello che si sta materializzando davanti ai suoi occhi sia davvero il Serpente di Maloja. Non è in grado di riconoscere il fenomeno. E allora la sfida consiste proprio nel guardare tra le nebbie del Serpente, per decifrare e scorgere l'evento

Tutto ha inizio con la scomparsa di Wilhelm Melchior. La crisi di Maria Enders parte da lì, dalla notizia della morte del grande drammaturgo e regista: lo scopritore, il padre riconosciuto della sua arte, colui che le aveva insegnato la tecnica e la prassi, ma anche le ragioni segrete e le verità profonde della sua ispirazione. Ora, venuto meno l'Autore, quelle ragioni si perdono in un tempo lontano, come se appartenessero a un'altra dimensione, fantastica e non concreta, solo sognata e non vissuta. E quelle che sembravano "verità", rimangono solo vaghe illusioni, confuse tra le nebbie della memoria e dei sentimenti. Morto l'Autore, la realtà delle cose perde consistenza, si fa incerta, labile, sfuma nelle regioni oscure del dubbio, della paura, dell'oblio. Perché è venuta meno la Ragione stessa che, finora, aveva governato il mondo, donandogli il suo equilibrio e le sue regole. Quella Ragione di fronte a cui le forme del tempo si aprivano in linee tracciate sui piani dello spazio (della messinscena) e ogni cosa si dispiegava in un senso chiaro, certo, cristallino, oltre l'arcano e le inconsistenze dei fenomeni. In un colpo solo, sono morti il drammaturgo ed il regista, quindi la norma e il giudizio, la scintilla creatrice e il principio dell'ordine.

È morto Dio. Per Maria Enders, certo, ma anche per noi spettatori che guardiamo ormai in un indistinguibile intrico di apparizioni e disillusioni. È morto per tutti. Ed è qui, allora, a partire da questo dato, il punto di aggancio più nascosto e formidabile con quel dannato Nietzsche, al di là del richiamo immediato del luogo. Ma il luogo, comunque, non è una scelta innocente. Come Nietzsche, orfano di Dio e di una menzogna secolare, intuì tra le montagne dell'Engadina il segreto dell'eterno ritorno, così Maria Enders, tra le nuvole di Sils Maria, dovrà intuire una verità più abissale o vertiginosa su se stessa, sul senso de suo stare al mondo. Una verità che, però, non



è nascosta al di là delle pieghe del visibile, perché oltre quel visibile non c'è verità. Maria Enders non è in grado di capire, a primo impatto, se quello che si sta materializzando davanti ai suoi occhi sia davvero il Serpente di Maloja. Non è in grado di riconoscere il fenomeno. E allora la sfida consiste proprio nel guardare tra le nebbie del Serpente, per decifrare e scorgere l'evento. Consiste nel dare un nome alle proprie visioni, nella capacità di leggerle, classificarle e interpretarle, per riagganciarle a una storia, a una linea di senso. Poter distinguere, all'interno della sfera dei fenomeni, quelli concreti, materiali, pieni, vivi e quelli vaghi, illusori, deformati e deformanti. Separare le cose e i corpi dai miraggi e dai fantasmi, le illuminazioni dagli incubi. Nell'esatto istante in cui Maria afferma "sì, è il Serpente di

Maloja", ecco che avviene il miracolo e sparisce Val. Le nubi si materializzano e si diradano le nebbie. La visione riconquista la pienezza del mondo, al prezzo di una sparizione, dell'accettazione della solitudine dello sguardo, della propria esperienza, del proprio vissuto.

"Un film racconta sempre lo stato di salute di chi lo fa", ci disse Assayas, alcuni anni fa. È chiaro, allora, che per lui la questione è distinguere l'essenza del cinema nella proliferazione incontrollata e futuristica degli schermi, dei nuovi modi di produzione, fruizione e comunicazione. Un linea di discriminare che permetta di stabilire delle differenze nella massa confusa delle immagini, di riconoscere e sovvertire tutte quelle traiettorie materiali e ideologiche, quelle forze economiche, culturali e spettacolari che manipolano le esperienze, dominano i nostri sentimenti e le nostre idee, lavorando sul terreno ambiguo dei desideri, dei bisogni, delle paure. Tutta l'angoscia di Maria Enders, in fondo, sta nel sentirsi obbligata al proprio ruolo di star, nella necessità di difenderlo oltre la cospirazione del tempo e degli altri. In questo meccanismo, la libertà è impossibile, è un'utopia. Solo quando sarà in grado di rinunciare ai propri fantasmi, di rinunciare agli specchi, alle proiezioni, ai doppi, alle illusioni ottiche, alle fate morgane, potrà ricominciare. Finalmente *clean*. Oltre i mostri e le sovrastrutture, rimangono le persone, la verità dei loro rapporti e delle loro relazioni con il mondo. Ed è il processo stesso del cinema, per Assayas, che prova a ritrovare la verginità (la pagina bianca, giustamente, "liscia bianca"), per liberarsi dalle ambiguità e sprigionare tutta la sua devastante potenza politica. Non più un semplice strumento di produzione di fantasmi, una fabbrica di sogni, di illusioni, di incubi, non più un'appren-



sione, ma una vera e propria tensione capace di leggere e ridefinire le storie, le esperienze. Forse è per questo che i film di Assayas sembrano sempre più delle incredibili zone archeologiche. Mettono in campo una pratica di scavo e recupero che possa diventare, al tempo stesso, un'ipotesi di interpretazione del presente e di disegno del futuro. Un'archeologia del cinema, certo, dove, però, la citazione non risponde a una sovrastruttura cinefila, ma a una messa in prospettiva politica. Ma anche un'archeologia che va oltre, fino al precinema dell'arte e della vita, affondando nelle ere geologiche della creazione e dello sguardo (Coppola?). L'impressionismo pittorico di *Après Mai* e *L'heure d'été*, come filtro dei ricordi. E qui in *Sils Maria* la musica di Händel e Pachelbel, che si sovrappone alle



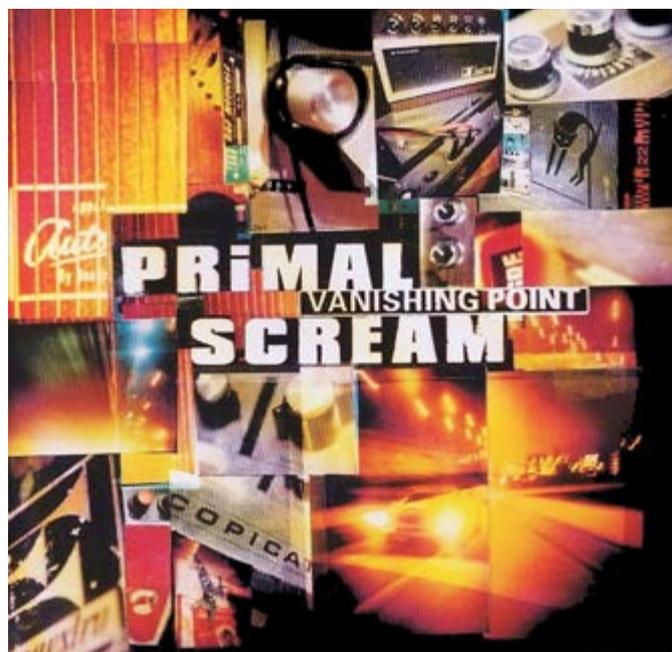
suggerzioni del muto, di Bergman e Fassbinder. I film di Assayas hanno l'urgenza del presente, ma sembrano sempre provenire da un'altra dimensione, fuori dal tempo. Sono empirici, ma appaiono metafisici. Sono profondamente legati al concreto dell'esistenza, ma arrivano al culmine di tutta una storia del pensiero. Scoprono quel percorso sterrato che va da Renoir a Herzog, in un continuo passaggio tra il limite interno e l'esterno, il gioco e la sfida, l'amore e la tensione, il sociale e l'individuale, la regola e l'abnorme. Il cinema è un intervento che legge il reale e produce realtà. Umano, magnificamente umano.

Deliri, desideri e distorsioni

di sergio sozzo

La musica. Da sempre Assayas ha un amore folle per la distorsione, la cacofonia amplificata, il rumore bianco: da quello slittamento che stride nelle orecchie fuoriesce la luce del suo cinema

Facile punto di partenza, la [Kowalski dei Primal Scream](#) sulla sequenza in cui Kristen Stewart si perde in auto tra i tornanti, si toglie le cuffiette dalle orecchie, viene raggiunta dal serpente di nebbia e nuvole che si insinua tra le sovrimpressioni doppie, triple, poi miracolosamente è a casa e la Binoche la trova che dorme beata (?) in tanga. Il videoclip della band di Bobby Gillespie chiarisce ulteriormente l'universo gloriosamente-B del pezzo (e dell'intero album del 1997 che porta per l'appunto il nome originale del film di Sarafian, [Vanishing Point](#)), tra *Punto Zero* e il *Russ Meyer on the road*.



Assayas utilizza gli strati di chitarra del brano per raddoppiare in colonna sonora le immagini che si affastellano le une sulle altre, proprio in una sequenza di deriva a quattro ruote, come se il montaggio volesse raccontare di versioni e traiettorie differenti del viaggio di (my bloody) Valentine: quella in cui riesce a giungere dall'aitante pretendente in attesa, quella in cui ritrova la via di casa dopo essersi persa, e le altre mille variabili nascoste nell'ennesima dissolvenza in nero del film.

L'avventura: ogni sparizione è coperta poi dalla miriade di riferimenti incrociati sotto i quali nascondersi, ascoltare i Primal Scream in macchina potrebbe perciò dare il via ad un loop di feedback sostanzialmente senza fine. Il suono del cinema di Assayas rimbomba sempre, e dunque i movimenti di macchina della sequenza dell'impasse tra le curve stradali di *Sils Maria* sembrano quasi precludere e disegnare le stesse parabole del complicato gioco meccanico di piattaforme sul palco della versione hi-tech di *Maloja Snake* del finale: una performance di muscolare scenografia pop da tour negli stadi, che fa esplodere in versione *Zooropa* una delle formule – artistiche, estetiche, musicali, narrative, cinematografiche... – preferite dell'autore Assayas, e su cui si basano entrambi i copioni di questo suo ultimo film, quello "in scena" e quello "effettivo".

Vale a dire, il canone arcaicamente configurato del duetto.

Sotto la cornice del duetto si giocano da sempre alcune delle battaglie fondamentali della struttura concettuale dell'opera intera di Assayas, l'idea del set e dell'esperienza della ripresa come atto teorico di ragionamento istantaneo e istintivo sulla materia del cinema, la sceneggiatura come uno spartito pieno zeppo di note a margine, appunti sull'esecuzione: esempio cruciale è la lunga sequenza a due tra Asia Argento e Michael Madsen nel fulgido *Boarding Gate*, in cui si parla a lungo di personaggi inventati, doppie personalità, messinscene, e che non a caso termina con quella che sembra una recita imbastita per gioco, ma con cadavere reale.

Nella musica, e ancor di più in quella musica rock che tanto caratterizza le colonne sonore di Assayas, affrontare un duetto implica nella maggioranza dei casi un rapporto di potere, di predominanza di una delle due parti sull'altra, e una lotta, un duello per sovrastare anche l'apparente armonia delle due voci che sembrano procedere invece superficialmente intonate l'una all'altra. Per questo il cineasta ha da sempre un





amore folle per la distorsione, la cacofonia amplificata, il rumore bianco: da quello slittamento che stride nelle orecchie fuoriesce la luce del suo cinema, come il fantasma che esonda dallo schermo nel finale di *Après Mai* (da questo punto di vista il film-saggio assoluto dell'Assayas musicofilo è la miniserie *Carlos*, dove al peregrinare vorticoso senza tregua e senza meta del protagonista corrisponde l'esplosiva iconoclastia della selezione musicale dissonante per la colonna sonora).

Lo scontro tra Juliette Binoche e Kristen Stewart in tutta la sezione principale di *Sils Maria* assomiglia così a una di quelle collaborazioni impensabili tra musicisti di epoche e stili differenti e lontani, come fu nel '68/69 il dittico di album psichedelici di Muddy Waters insieme ad una band di frikкетtoni funky-acidjazz (non a caso poi [Electric Mud](#) e [After the Rain](#) sono in realtà bellissimi).

Per restare a riferimenti recenti, e sulla scorta della detonazione Eno/Metric del centralissimo *Clean*, più che al *team up* tra il padrino del noise GW Sok e i figli della gioventù sonica Action Beat (*A Remarkable Machine*, in effetti vicino alle sonorità care ad Assayas), il duetto su cui si fonda *Sils Maria* ci ricorda forse invece *Soused*, l'album realizzato in tandem dal lirico cantautore ritrovato Scott Walker e gli oscuri sacerdoti del drone metal Sunn O))) (lo lasciamo qui come un post-it per la prossima soundtrack di Assayas, dovesse ascoltarci o ascoltarlo).

Il personaggio della Stewart è come quella nota incessante e disturbante di elettricità che senti sotto i melodici lamenti della candida voce di Walker, che va da sé è la traiettoria della Binoche: elettricità statica destinata a svanire nell'aria, a evaporare dissolvendo.

Screens of Sils Maria

di **pietro masciullo**

Olivier Assayas, con semplicità disarmante, arriva all'apice della sua ricerca estetica. Il cinema e la vita, la filosofia e l'emozione, la spettatorialità e la soggettività, diventano nuove possibilità di riflessione attraverso le forme contemporanee del dato

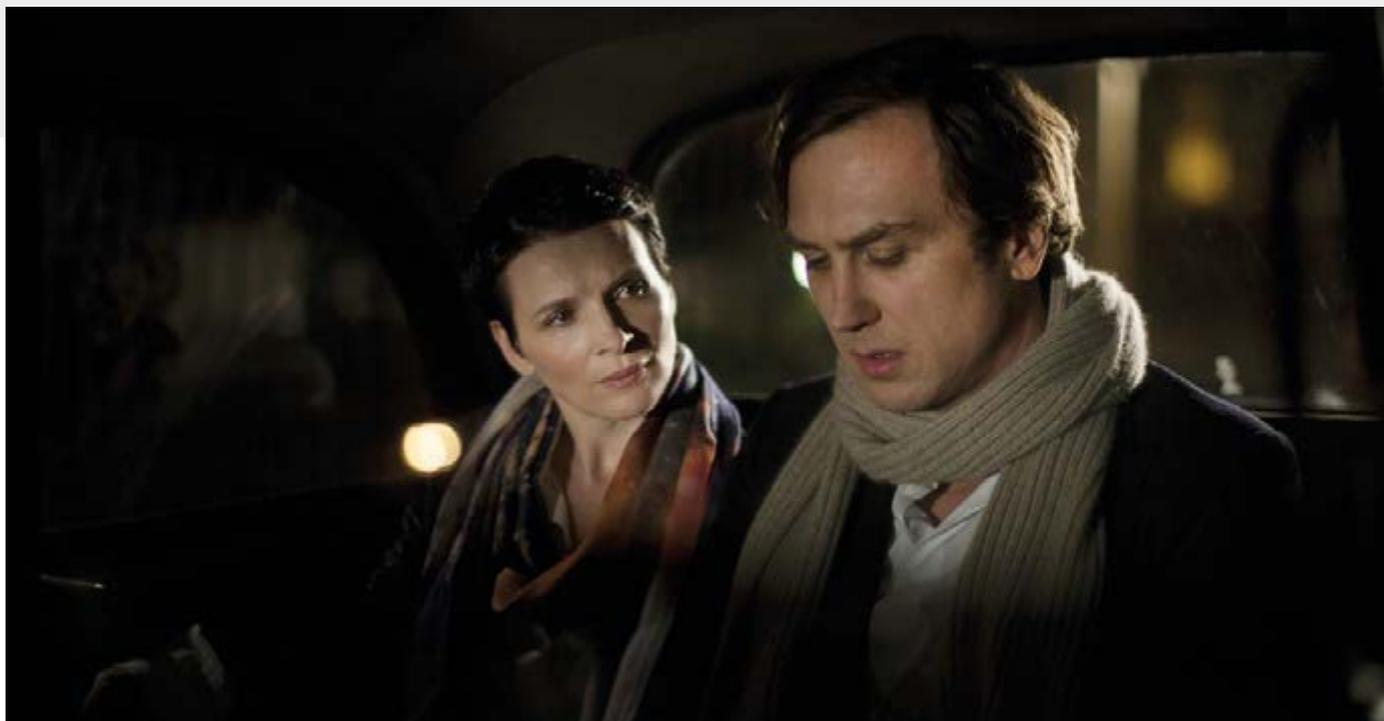


Si deve *salire* a Sils Maria. E si deve scegliere di guardare Maloja Snake. Perché bisogna trovare il giusto *tempo* per avvicinare il “fenomeno inspiegabile”, il serpente di nuvole che solo a certe condizioni e da un certo angolo di visione può apparire e far risorgere qualcosa. È proprio su quel pendio che sceglie di morire il vecchio “regista” Wilhem, personaggio centrale eppure svanito prima dell’inizio del nostro film, fantasma di un Novecento che preme sull’immagine contemporanea creando abissi di significato nel nostro sguardo. La notizia della morte del “regista” arriva alla sua

“musa” su un treno, ovviamente, dove tutto è iniziato con i fratelli Lumière, tra macchinico e movimento. Wilhem sceglie di morire nel (fuori)campo di Sils nell’esatto luogo che ricrea le condizioni del cinema: uno schermo bianco (le nuvole), un fascio di luce (l’alba e i primi raggi che squarciano il buio) e uno spettatore potenziale (lì, sul pendio, a rischio caduta...). La *Sils Maria* di Assayas, pertanto, è il luogo fuori dallo spazio e dal tempo che fa balenare un densissimo magma di memoria e fantasmi (il cinema di Bergman, la filosofia di Nietzsche, la musica di Pachelbel, la pittura romantica di Caspar D. Friedrich o il teatro di Beckett) nell’oltre di un’immagine così classicamente e nitidamente concepita.

Prima di Sils c’è il caos. La proliferazione incontrollata di schermi che intasa lo sguardo di Maria (Juliette Binoche) è una dinamica che ci ri-guarda intimamente, perché ogni dispositivo di visione contemporaneo (iPhone, iPad, computer, monitor, televisori, ecc) crea informazioni virali e vitali per interpretare il suo/nostro presente. Informazioni che si sovrappongono agli *eventi*, li precedono, li sostituiscono, li con-fondono. Assayas fa vivere alla sua (attrice)musa una crisi di identità che rinegozia ontologicamente la sua immagine di Diva novecentesca posta tra Carne e Grande Schermo, concetti totalmente ridiscussi dal nuovo millennio (dis)incarnato nella diva 2.0 Jo-Ann (Chloë





Grace Moretz). Un corpo-medium super potenziato che vive solo nelle immagini autoprodotte e muta personalità a seconda della piattaforma che la contiene: volgare e trasgressiva su youtube, fascinosa e fetish nel film di fantascienza, angelica e sobria alla vista della vecchia Diva, spietata e gelida in scena. Maria, allora, è costretta a rifugiarsi in montagna per *provare* la sua parte (svegliandosi da un sogno che “unisce passato e presente”), *specchiarsi* nella bergmaniana Val (Kristen Stewart), *soffrire* mutando di nuovo identità (nel controcampo del suo passato) e *scoprire* le immagini del 1924 filmate da Arnold Fanck: *“queste immagini restituiscono la verità diceva sempre Wilhem”, perché “il bianco-e-nero crea una distanza, segna un tempo”*.

Olivier Assayas, con semplicità disarmante, arriva probabilmente all’apice della sua ricerca estetica. Il cinema e la vita, la filosofia e l’emozione, la spettatorialità e la soggettività, diventano *nuove* possibilità di riflessione attraverso le forme contemporanee del dato. Ossia quei *new media* mai demonizzati, bensì assorbiti e problematizzati dal percorso intimo di (sils) Maria. Perché è solo al cospetto di ancestrali nuvole, come nell’ultimo Pasolini, che l’immagine si apre al *visibile* tutto potenziale, a quel *qualcosa* di indefinibile che sta tra la verità-estatica herzoghiana e il dionisiaco nietzschiano, la “resurrezione” godardiana e l’infinito leopardiano, riconquistando un sacrosanto spazio dell’alterità. Anche Maria è su quel pendio ora. Al cospetto di Maloja Snake: schermo bianco *primo*, informe e in movimento che torna a concepire lo spazio di visione come in-spiegabile esperienza estetica. Ma Maria non svanisce nel fuori-campo come Wilhem, non può, perché cerca ancora la vita in Jo-Ann: *“potresti concedermi il tuo sguardo quando te ne vai nella scena finale? Come l’hai interpretata ora sembra che io venga subito dimenticata, potresti fermarti solo un secondo di più?”*. Il cinema di Assayas, insomma, continua a muoversi tra gli schermi dei nuovi medium-mutanti (*Demonlover* e oltre...), in un’ebbrezza anamnestiche che diventa esperienza del *tempo* nell’attualità dell’immagine (*Après Mai* e oltre...), rivendicando romantiche sopravvivenze (*Irma Vep* e oltre...), nell’unico schermo dove da sempre si proiettano memorie e passioni, istinti e riflessioni, luci e ombre. *Persona*. Siamo ancora noi gli *screens of Sils Maria* da preservare, sì, c’è ancora chi ci crede...

a cura di **Giacomo Calzoni**

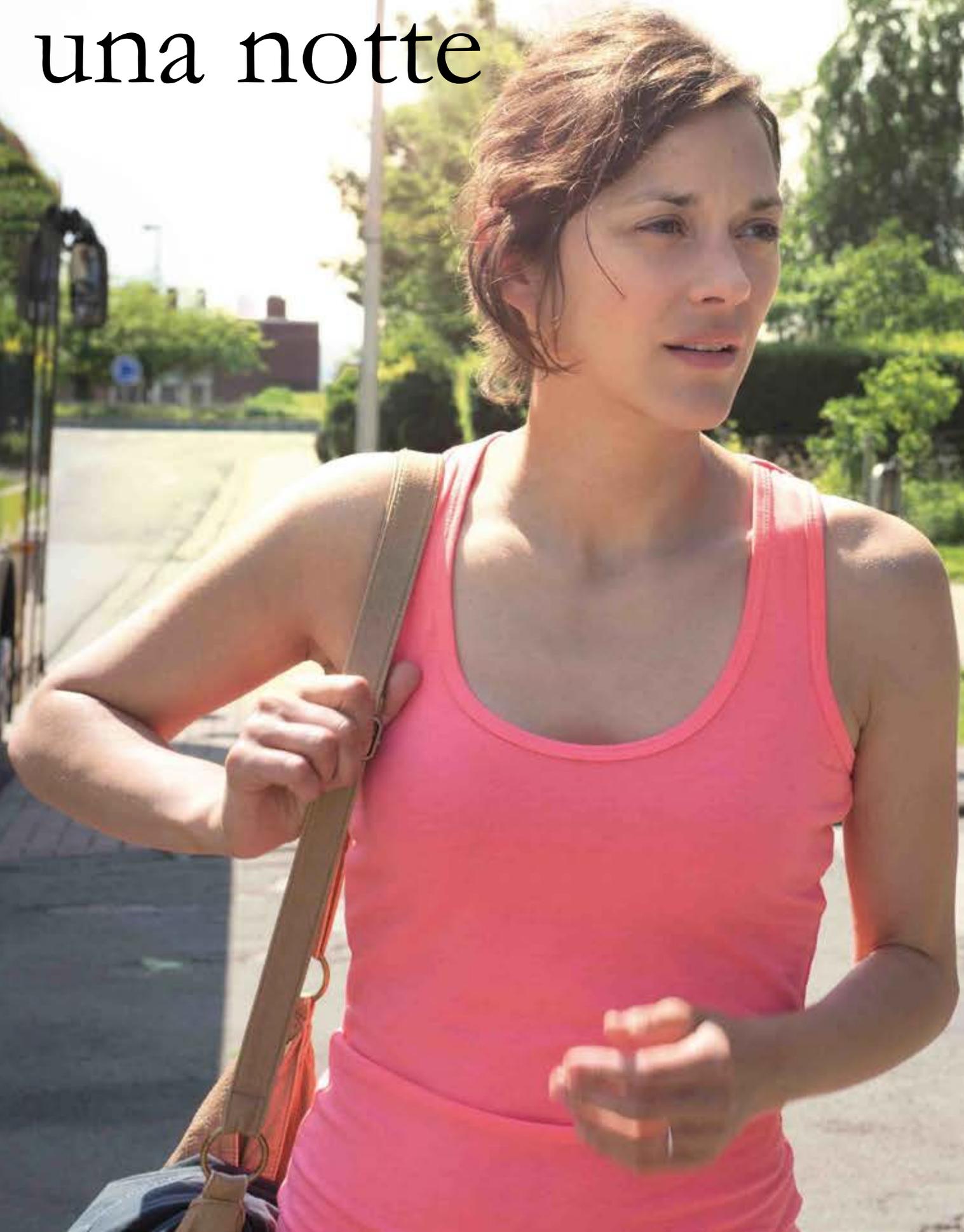
DARIO ARGENTO

L'amore e l'orrore

SENZA
IERI
SELY
AGGI

goware

Due giorni
una notte



DUE GIORNI, UNA NOTTE

Deux jours, une nuit

di Luc e Jean-Pierre Dardenne

Profondo rosso

di aldo spiniello

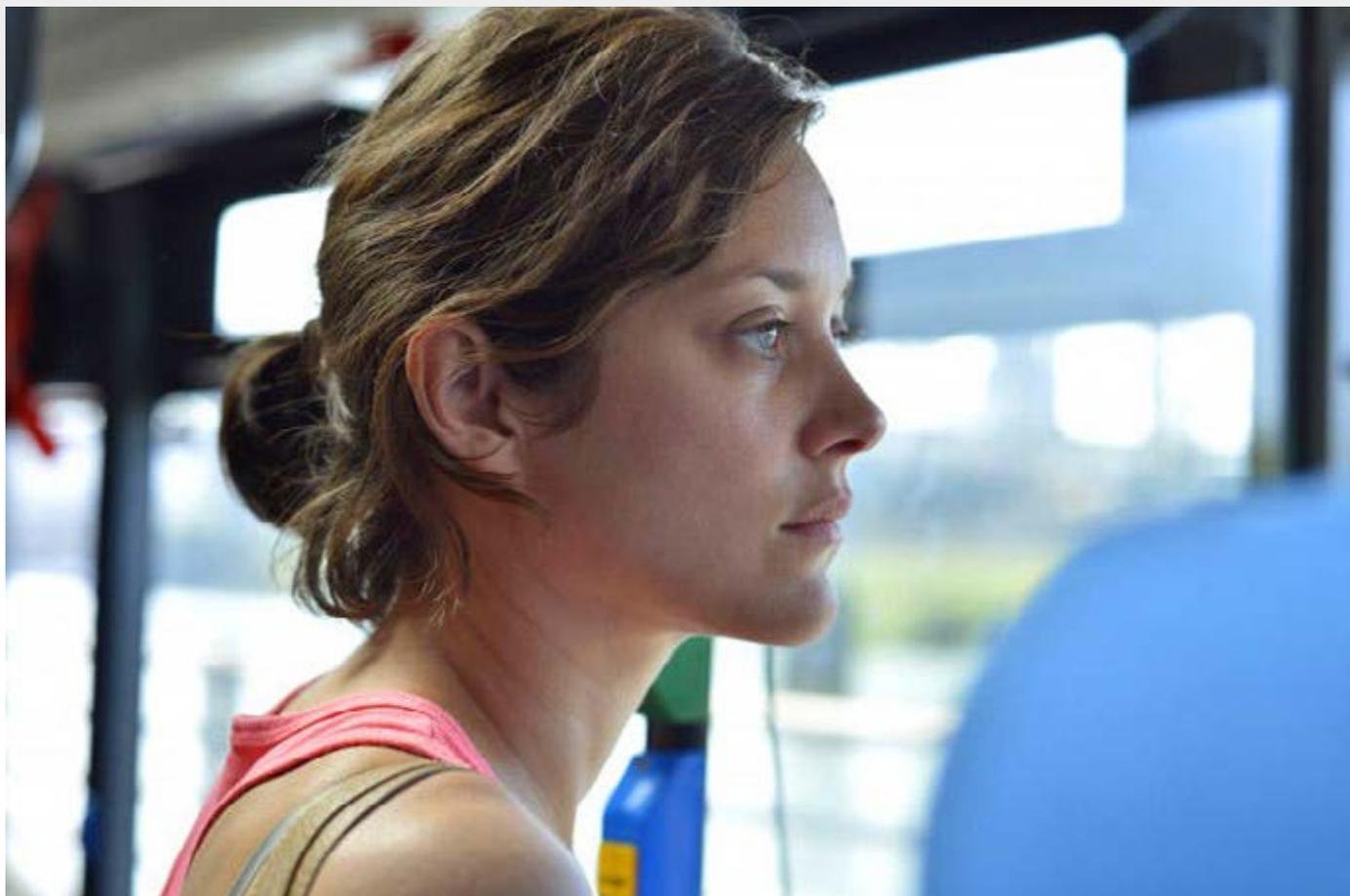
I Dardenne non sono interessati a indicare l'oppressione del capitale, ma a registrare il tempo della depressione, la malattia invalidante della non classe. Eppure il loro discorso è tutt'altro che incline alla disperazione

La domenica, la gente litiga

Niente di più semplice, niente di più complicato. Sandra, appena uscita da una grave depressione, è a rischio di licenziamento. I dirigenti hanno capito che possono fare a meno di lei, incentivando la produttività degli altri sedici dipenden-

ti. Un bonus di mille euro a testa all'anno, a fronte di un intero stipendio. Ma Sandra ha ancora una possibilità. Ha un intero weekend per convincere i colleghi a rinunciare al bonus per consentirle di mantenere il posto. Una vera e propria





lotta contro il tempo, la stanchezza, le necessità economiche degli altri. E ad accompagnarla in questa via crucis, il marito Manu.

I Dardenne non sono interessati a indicare, per l'ennesima volta, l'oppressione del capitale, al punto che la voce e le ragioni dei datori di lavoro ci giungono quasi sempre di riflesso, come un riferimento, un sentito dire. *Mi ha detto Juliette che Jean-Marc ha detto che...* Vengono meno, perciò, le stesse motivazioni e possibilità di un'opposizione frontale. La mediazione, fondata sul ricatto della crisi, è già data per scontata. Ed è, ovviamente, a perdere. A partire da queste basi, visto e considerato il *mutismo operaio* (Comolli a proposito di [Risorse umane](#)), cosa resta della lotta? Il punto, allora, è registrare lo sfaldamento definitivo della classe lavoratrice, scomposta nella particolarità degli interessi individuali. E non è un caso che nell'azienda "presa a modello" non vi sia neanche una figura sindacale che possa farsi espressione di

questa molteplicità di punti di vista. Eppure, tra le righe degli imbarazzati dialoghi tra i colleghi, emerge un disperato bisogno di non ritrovarsi soli, di poter contare sul "numero". La domanda più ricorrente è *"quanti hanno deciso di rinunciare al bonus e voteranno per te?"*. Come se, intimamente, permanesse l'illusione di un'unione, la possibilità di ricostituire un fronte comune. Ma sembra più una nostalgia dettata dalla paura che un'effettiva aspirazione. Quella che Sandra deve affrontare è davvero una disperata lotta tra poveri, costretti a contendersi le briciole stabilite dai padroni. E non è nemmeno il caso di porre una questione morale, puntare alla retorica della condivisione o della generosità. Sandra ne è ben consapevole, al punto che ogni incontro accresce in lei i sensi di colpa, i dubbi, la stanchezza. Ecco: è davvero il tempo della *depressione*, economica, psicologica, fisica, la malattia invalidante della *non classe*.

Eppure il discorso dei Dardenne, come

sempre, è tutt'altro che incline alla disperazione. Anzi... compiono il cammino al fianco di Sandra, con la solita sincera determinazione del loro appoggio e della loro presenza, per provare a cogliere tutte le motivazioni residue. Il film diventa, allora, un *discorso di produttività*. Quante energie può ancora mettere in campo Sandra, quante scintille ha ancora nel petto e nel cuore? È ancora in piedi, anche grazie a Manu, il *secondo alle corde*, oppure davvero l'impresa, il mondo, il film, noi possiamo farne a meno? È questo il primo necessario fronte di lotta, la battaglia con se stessi per conservare la propria dignità e vitalità, l'unica premessa necessaria a tutte le altre lotte possibili. Stabilita l'importanza della sfida, davvero resta poco spazio per interrogarsi sullo stile, per chiedersi se tra l'occhio dei Dardenne e la realtà vi sia

più o meno presa che in passato, quanto c'entri con il loro cinema la presenza di una star come la Cotillard (peraltro sempre più una magnifica presenza di rugGINE e ossa). Come se, tra finzione e verità, fosse una questione di gradazioni e non di capacità di lettura e penetrazione. Di sicuro, i Dardenne rimangono fedeli a loro se stessi, una spanna avanti a tanti cattivi imitatori. Con in più, un desiderio crescente di libertà, che rende il loro cinema sempre più commovente e necessario.

Interpreti: Marion Cotillard, Fabrizio Rongione, Olivier Gourmet, Catherine Salée

Distribuzione: BIM

Durata: 95'

Origine: Belgio, 2014



Alla luce del sole

di **leonardo iardieri**

I fratelli Dardenne sono tra i pochi registi sulla faccia della terra capaci di colmare l'abisso fra ciò che è desiderabile nella vita e ciò che è desiderabile nella finzione. Lo straordinario nell'ordinario è la direzione intrapresa

La luce vince sulle ombre, ritorna almeno una volta di più, perché sui fratelli Dardenne abbiamo forse sempre cercato e rincorso una linearità di stile che li contraddistinguesse in ogni opera. Il set povero e il trasporto bressoniano, serrare i ranghi e tagliare apparenti vie di fuga per lo sguardo, e poi, ad un certo punto, la ricerca della linearità dei movimenti, frantumando ogni chiusura, ogni sicurez-

za (per noi, più che per le proprie storie), per filmare sentieri ondulati e intrecciati di gesti e sguardi. In fondo, probabilmente, ciò che emerge sempre con forza e assoluta coerenza, è la statura morale del cinema, la capacità di catturare, in ogni frammento, la mancanza di solidarietà, l'esperienza reale di liberazione, alla luce del sole, elogiando la vulnerabilità, inneggiando la fragilità, agognando





mirabilmente la giusta distanza. La giusta distanza da Sandra (Marion Cotillard) che piange di spalle e pur se confortata, non si gira mai completamente con il volto verso la mdp. Ecco l'istante in cui bisogna tagliare e passare alla prossima scena. Ma i Dardenne davvero tagliano? E quando deciderebbero di farlo? Tagliano l'inquadratura, opponendo ostacoli accidentali, ma non tagliano il flusso emozionale, che scorre sempre tra la vita e la morte, lasciando dietro di sé, non una caotica scia, non uno spazio vuoto, ma le rassicuranti boe (come [Mr. Turner](#)) e pietre miliari della narrazione.

Se ti avvicini troppo alle cose, non distinguerai (e crederai) più nulla di quello che vedi, tutto potrebbe essere tradotto in pornografica fibrillazione dell'isteria. In due giorni e una notte la depressione di Sandra non sprofonda nel baratro della disperazione, ma si mostra lambendo il dispositivo cinema, che a volte resta al di qua di barriere architettoniche quotidiane: l'angolo di una porta semi chiusa, lo spigolo di un mobile ingombrante, la voce fuori campo che induce lentamente

e inesorabilmente emozioni sui volti segnati dai tempi incerti. Rosetta, l'enfant, il figlio, Lorna, il ragazzo con la bicicletta, Sandra, vivono nello stesso quartiere, sono tutti partecipi di una "promessa", quell'istinto di narrare storie che ci rende umani, troppo umani. È in questo quartiere che i fratelli Dardenne sono immersi nella realtà, nell'isola che c'è, nicchia ecologica, habitat della finzione in cui vivere contemporaneamente la stessa vita, molte vite, accumulando esperienze diverse e costruire il proprio mondo con l'incanto dell'invenzione tra spazi apparentemente improponibili al cinema.

Dio creò l'uomo perché gli piacciono le storie e in due giorni e una notte, ha fatto il possibile. La vita umana è avvolta nelle storie a un punto tale che siamo ormai desensibilizzati al loro strano e ammaliante potere. Motivo per cui, i fratelli Dardenne, nell'intraprendere il viaggio, restando sempre nella stessa isola, guidano ad indagare quella patina di consuetudine che ci impedisce di notare la straordinarietà di questa temibile assuefazione. Lo straordinario nell'ordinario è

la direzione intrapresa.

È come sedersi in prima fila al cinema, girarsi e non guardare verso lo schermo, ma gli spettatori che riempiono lo spazio. Nei due giorni (od ore) di luce un'accozzaglia di sconosciuti procedono in sincrono. La luce coreografa le sensazioni, i pensieri, la velocità del battito cardiaco, il respiro, fino al buio, a notte, quando ricevi porte chiuse in faccia, riprendi un cammino solitario, indisciplinato, entropico, nuovamente racchiuso in un abitacolo ad ascoltare rock ad alto volume.

I fratelli Dardenne sono tra i pochi registi sulla faccia della terra capaci di colmare l'abisso fra ciò che è desiderabile nella vita e ciò che è desiderabile nella finzione, di unire il giorno alla notte, di far seguire a due giorni la notte. La vita non è difficile (al cinema), l'isola che non c'è lo è. La vita non ci rincorre, non ci segue, semplicemente ci accompagna, ci sostiene. La vita è rifugio narrativo, evasione dalla finzione. Nella prima se-

quenza, Sandra, ripresa sul divano di profilo, riposa, e uno squillo di telefono insistente, la sveglia. Non è un problema intricato, minaccioso, disperato, conflittuale, ansioso, in una parola, "piacevole", bensì un semplice richiamo mimetico al realismo, contrario all'iperrealismo scorporato di narrativa tradizionale e, al contempo, contrario al cinema di puro appagamento: ad entrambi manca l'ingrediente chiave, custodito dai Dardenne, ovvero il meccanismo della trama sviluppato intorno ai problemi della Storia, che in fondo è fatta di storie e storielle. Alla luce del sole, non si tratta di possedere l'immaginazione, intesa come forma di evoluzione biologica parallela a quella tecnologica, ma la consapevolezza di aver diviso la coscienza critica e che siamo assurdamente assuefatti al miracolo di qualche segno scritto, capace di racchiudere immagini immortali, intrecci di pensiero, mondi nuovi con persone vive che parlano, piangono, ridono.



Mais je sais qu'on le refera

di luigi coluccio

Seraing è il posto in cui sono nati e cresciuti i Dardenne. E in cui è nato anche il loro cinema di adolescenti e di bambini, dove tutto è fatto da loro e tutto è fatto per loro. Ma in *Due giorni, una notte* è tutto diverso. Non più ragazzi che corrono a perdifiato, ma un personaggio malato di depressione...

E ad un certo punto lo capisci, capisci cosa è Seraing: sai come entrare dal retro del campeggio delle roulotte, sai dove sta la baracca della banda di ragazzini, sai in quale casa famiglia passare la notte. È da quasi venti anni che la giri in bicicletta, Seraing, che la attraversi in autobus, in motorino, in macchina, correndo, a perdifiato, da una parte all'altra di questo posto fatto di acciaio e cristallo, affilato e in tumulto come sei diventato assieme a loro, inseguendo e venendo inseguiti, a perdifiato, a mozzafiato. Tanto che all'ennesimo *long take* che vedi, che respiri, ti chiedi se questo posto, Seraing, sia mai esistito realmente o non sia soltanto il risultato dello spazio tracciato dal tuo corpo, di un viso che guarda e crea quello che gli sta attorno, del tempo di una storia. Qui i Dardenne sono nati e cresciuti, qui oramai vedi fantasmi di celluloidi ad ogni angolo di strada, Igor che corre avanti e indietro in moto, Olivier che va a prendere il legno da lavorare, Lorna che guarda dentro i negozi vuoti – e ti chiedi una volta che i Dardenne non ci saranno più, che Seraing non ci sarà più, che fine faranno questi fantasmi?

Non poteva andare oltre il cinema dei Dardenne, dagli imbrogli da quattro soldi e un morto de *La promesse* al quasi-figlicidio per più di quattro soldi de *L'enfant*, non poteva andare oltre l'ultima sequenza de *Il matrimonio di Lorna*, dove la madre parla con il fantasma del figlio che porta in grembo, e si ode il primo accenno di musica



dopo dodici anni – anche qui, un’evocazione: sarà il bambino perduto de *Il figlio*, dove Olivier compie il gesto dostoevkijano di prendersi cura dell’assassino, con i Dardenne stessi talmente spaventati da questa scelta (Luc Dardenne scriverà: *"Il y a quelque chose d'impossible dans ce que fait Olivier. Magali a sans doute raison de lui dire: 'Pourquoi tu le fais alors?', et il a sans doute raison de lui répondre: 'Je ne sais pas'. Nous non plus, on ne sait pas"*) che costruiscono il racconto soltanto con particolari di corpi e dettagli di oggetti senza mostrare nient’altro, sarà davvero lui quel fantasma? Perché il cinema dei Dardenne è un cinema di adolescenti, di bambini, tutto è fatto da loro e tutto è fatto per loro, da Igor, che promette ad Hamidou di prendersi cura di sua moglie e suo figlio, a Rosetta, che vive anche per sua madre fino ad arrivare a portarla con sé nella morte, a Bruno, che deve ri-diventare padre di Jimmy. Ecco allora che il figlio fantasma di Lorna non può che essere l’ultimo atto di quei Dardenne, di quella Seraing, ed ecco allora schiudersi quella grande metafora sul passaggio che è [Il ragazzo con la bicicletta](#), girato per la prima volta in estate, con lo storico direttore della fotografia Alain Marcoen che può finalmente spremere il colore sulla tavolozza e contornare il viso della prima star presente sulla scena, su quelle scene, Cécile de France: costruito originariamente come una favola, che di favola mantiene soltanto l’Adagio poco mosso di Beethoven a chiudere ogni quadro, Cyril è furioso, selvaggio, presente solo a sé, Cyril è il cinema dei Dardenne che dolorosamente va verso altro. Bastano soltanto due giorni, una notte. E il deuteragonista più amato dai fratelli e dai suoi stessi personaggi, quel Fabrizio Rongione che tanto tempo prima ha dato aiuto a Rosetta, e che adesso sta accanto a sua moglie Marion Cotillard, in silenzio, stringendole la mano, alzando o abbassando il volume della radio quando lei, Sandra, ne ha bisogno, quando ha bisogno di sentire il rock e il pop che a volte salvano una vita – *Quand je ne dors pas/La nuit se traîne/La nuit n'en finit plus/Et j'attends que*

quelque chose vienne/Mais je ne sais qui je ne sais quoi/J'ai envie d'aimer, j'ai envie de vivre/Malgré le vide de tout ce temps passé/De tout ce temps gaché/Et de tout ce temps perdu di Petula Clark, *And her name is G-l-o-r-i-a/G-l-o-r-i-a/Gloria!/G-l-o-r-i-a/Gloria!/I'm gonna shout it all night/Gloria!/I'm gonna shout it every day* di Van Morrison. Già, la Cotillard, incontrata per la prima volta in ascensore durante le riprese di *Un sapore di ruggine e d'ossa* e con cui i Dardenne vogliono subito lavorare, ne parlano per tutto il viaggio di ritorno a casa, a Seraing, e una volta arrivati là iniziano a scrivere, a scriverle addosso la vita e le opere di Sandra, a scrivere addosso a quel viso, a quel corpo, che faranno diventare una di noi, di noi che stiamo da questa parte dello schermo. Di solito, una volta capito il mistero che sta dietro i personaggi dei loro film – il figlio di Bruno, il matrimonio di Lorna, il padre di Cyril –, basta solo seguirli, con indosso solo una macchina a mano, ad una quinta di distanza che fa intravedere magari il ciuffo biondo del *truffautiano* bambino poi adolescente poi uomo Jérémie Rénier. Qui è diverso, con San-



dra è diverso. Qui bisogna parlare, spiegare, convincere, qui noi grandi dobbiamo proteggere i più piccoli, qui dobbiamo lasciarci amare. Siamo dentro al sistema, non fantasmi, non ancora almeno, e visto da vicino il sistema ci mostra l'orrore quotidiano dei singoli, delle persone che ne stanno dentro, perché il primo nucleo sociale è il posto di lavoro, e da qui si propagano le forze che tengono unite il secondo nucleo sociale, che viene dopo, la famiglia. Sandra lo sa, sa che quello che sta facendo intaccherà le relazioni, i matrimoni, che il lavoro rivolta i figli contro i padri, gli amici contro gli amici. Ma sa, anche grazie al marito Manu, che quello che succederà non l'ha portato lei, che tocca parlare alle persone e non al sistema, con una dialettica della dignità che le permette di stare di fronte a loro e capirli – e se Anne sceglie di rinunciare al bonus lo fa in quanto persona, e se Anne perde il marito avviene per via del sistema.

Ma forse c'è dell'altro. Ed è qualcosa che lascia a bocca aperta, a chi scrive l'ha fatto: vedere un personaggio dei Dardenne soffrire di depressione. Niente più corse, né perdifiato né mozzafiato, soltanto un lento mettere un piede davanti all'altro, piegati dall'orrore che abbiamo in testa, smagriti da un nulla che ci succhia dall'interno, emaciati, silenziosi, con le lacrime agli occhi. Però dobbiamo mettercela quella canotta addosso e andare per le strade finalmente piene di sole e aria e persone della nostra Seraing, come un'icona in rosa che cerca di stare al centro di tutto questo, di uno sguardo finalmente riappacificato, e con una franchezza disarmante e calorosa chiedere *"Je sens qu'on va se quitter"*, *"Pourquoi tu dis ça?"*, *"Parce que tu m'aimes plus. T'as pitié de moi mais tu m'aimes plus"*, *"Ça va..."*, *"Ça te fait qu'on est pas fait l'amour depuis quatre mois?"*, *"Si... Mais je sais qu'on le refera"*. Si, mais je sais qu'on le refera, sappiamo che lo rifaremo, che vedremo un altro film di Jean-Pierre e Luc Dardenne, che lotteremo di nuovo, che faremo di nuovo l'amore.



Ci siamo battuti bene

di francesca bea

Nello spaccato sociale delle storie che i fratelli Dardenne continuano a raccontare, il lavoro manuale – e tutta la gestualità a cui esso è legato – è ancora uno dei centri nevralgici dell'esistenza



Sei disposto a perdere il tuo bonus per farmi riavere il lavoro? Nessun giro di parole, nei suoi due giorni e una notte passati a bussare di casa in casa, a chiedere ai suoi colleghi un atto di solidarietà, Sandra va dritta al punto, senza mai aggiungere nulla più dell'essenziale. È ormai chiaro che nel cinema dei Dardenne quel che conta non è il linguaggio parlato, *"i nostri personaggi appartengono ad ambienti sociali dove la retorica e la parola non sono così importanti"*. Quel che conta è la potenza affermativa inscritta nel gesto.

Nello spaccato sociale delle storie che il cinema dei due fratelli belgi continua ad inseguire e a raccontare, l'universo della *working class* o, meglio, quel che oggi ne

rimane, e degli ambienti in bilico sul baratro dell'indigenza, il lavoro, quello manuale, e tutta la gestualità a cui esso è legato è uno dei centri nevralgici dell'esistenza. Il gesto lavorativo è l'atto costruttivo attraverso il quale il corpo si fa verbo dell'essere al mondo, non a caso allora uno dei gesti ricorrenti nel cinema di Jean-Pierre e Luc Dardenne è quello d'indossare uniformi e abiti da lavoro, come se la divisa fosse una dichiarazione di appartenenza, di presenza. E, proprio grazie alla sua valenza condivisa e al suo potenziale affermativo, nelle immagini dei Dardenne, il gesto lavorativo è anche il luogo dove diventa possibile stabilire un contatto con l'altro.

Ne *Il figlio*, attraverso la gestualità messa in campo dal lavoro nella falegnameria, la macchina da presa dei Dardenne penetra fin tra le pieghe della relazione che s'instaura tra i corpi di Olivier e Francis, il ragazzo sedicenne appena uscito dal riformatorio per l'omicidio del figlio di Olivier. La ripetizione del gesto lavorativo compiuto non solo ribadisce un ruolo al quale appartenere, "mi sento utile" spiega Olivier alla sua ex moglie, e, dunque, un'identità, ma è anche lo spazio dove la trasmissione del lavoro diventa il tessuto connettivo nel quale si costruisce lentamente una possibile via di liberazione dal dolore causato dalle proprie perdite





e dalle proprie solitudini. Ne *Il ragazzo con la bicicletta* quella vicinanza che, dopo uno mese di silenzio e abbandono mai spiegati, Cyril cerca di ritrovare con suo padre e che suona come una supplica ad esser riammesso a far parte del mondo sentimentale paterno, si attua per mezzo dell'emulazione del gesto compiuto dal padre, girare la zuppa che dovrà esser servita nel ristorante dove lavora Jérémie Renier. Come scrive Alessia Cervini, "proprio nel lavoro è in gioco la possibilità che qualcosa come la vita, o l'umanità stessa dell'uomo, si dispieghi e prenda forma".

Per questo [Rosetta](#), con il fiato corto e le scarpe buone, quelle che devono per forza portarla in una realtà diversa da quella dove ha sempre vissuto, un mondo dove non si sprofonda più nel fango, continua a camminare, senza sosta, in cerca di un lavoro come possibilità di un'esistenza al mondo che non sia solo mera sopravvivenza. Tra il nulla e la vita c'è di mezzo il lavoro, Rosetta ne è fermamente convinta, come ne è convinto il padre di Cyril, che sa di dover ripartire dal lavoro per poter ricostruire se stesso. E allora, forse, Rosetta e Sandra non sono poi così distanti, *Due giorni, una notte* assomiglia quasi ad un ritorno, quindici anni dopo, sulla storia di Rosetta. Di nuovo, l'impossibilità di produrre attraverso il gesto lavorativo riduce l'essere umano ad un materia nulla. Quella prospettiva destabilizzante di perdere il lavoro, che spoglia il corpo di ogni sicurezza e di un ruolo nel quale trovare una forma, porta Sandra

a mettere in discussione il senso stesso della sua esistenza e dei suoi affetti. Ma il cammino che la Marion Cotillard di *Due giorni, una notte* intraprende la porta ben oltre al punto in cui avevamo lasciato Rosetta. Se Rosetta, come scrivono i Dardenne, "non poteva prendere le distanze dal proprio destino perché chiusa in esso", Sandra, compiendo quasi un'inversione di rotta, prova invece a riappropriarsene. Con al fianco una nuova consapevolezza: ad aiutarci a non sprofondare nel fango delle nostre solitudini non è solo il lavoro, ma anche l'amore, di un marito, di un'amica e collega. Nel suo muoversi tra solidarietà, lacrime e rifiuti, in mezzo alle maglie di una classe, quella dei lavoratori, trasformata dal fallimento della sua Storia in un cadavere senza più organi, Sandra si riscopre come corpo resistente. E pur se la resistenza di *Due giorni, una notte* ha tutto l'aspetto dell'atto solitario di un corpo *vulnerabile* e *fragile* in un tessuto sociale sfibrato e oppresso, nel suo pellegrinaggio pieno di incertezze, paure e stanchezza, Sandra impara che nella libertà risiede la premessa stessa della liberazione e della riappropriazione di sé. Ecco, allora, che davanti alla proposta del suo capo di tornare al lavoro prendendo il posto di un suo collega, Sandra si alza chiudendosi la porta dietro le spalle. Il suo gesto di rifiuto possiede la stessa potenza affermativa del gesto lavorativo, anzi la supera, tanto da mettere a repentaglio il sistema stesso, facendo inceppare e girare a vuoto la sua macchina. E, forse, è proprio da qui che bisogna ripartire. Sarà difficile, ma ci siamo battuti bene.



Uscire dalla (grande) depressione

di michele verardi

L'inquadratura dei Dardenne insegue e non si stanca mai. E ci ricorda che il cinema ma è, forse, l'unica cosa in grado di ricomporre i pezzi rotti e sparpagliati di un'epoca

La crisi c'è, esiste, eppure è intangibile. Con *Due giorni, una notte* Jean-Pierre e Luc Dardenne colgono perfettamente questa smaterializzazione e mettono in luce la sua doppia natura: se da una parte è l'economia ad essere sfuggita completamente dal controllo del discorso pubblico, relegandosi in un mondo a sé stante fatto di numeri e sigle indecifrabili, l'altra faccia della medaglia dimostra chiaramente che la crisi è soprattutto antropologica. E non si fa riferimento superficialmente ad una rivendicazione di valori ormai perduti col tempo. Sì certo, è la logica del profitto che porta a



considerare i lavoratori come semplici numeri di un'equazione (perché fare in diciassette le cose che si possono fare in sedici?) e a considerare sacrificabile un collega per un guadagno temporale (i mille euro di bonus), legittimando qualsiasi ragionamento utilitaristico: e guardando il film ci si chiede se nella storia dell'uomo a fronte delle vittime di oggi si possa ancora trovare un colpevole. Ma il vero problema, appunto, è nella considerazione. Si è perso lo spazio comune di dialogo in cui riconoscersi per prima cosa, come dei corpi, delle identità.

E se parliamo di corpi, la scelta di Marion Cotillard non deve passare inosservata. Il cinema dei Dardenne apre le sue porte ad un fisico da grande produzione, una faccia nota in netta controtendenza alle loro scelte dal sapore spesso neorealista. Riflessione meta-cinematografica o meno, risiede qui la prima, enorme, intuizione narrativa: l'attrice non è né venerata né messa su un piedistallo, la sua funzione viene degradata ed abbassata ai limiti dell'umanità, il corpo di Sandra è devastato. Marion Cotillard è poco più di un fantasma, non solo agli occhi degli altri, ma estranea al suo stesso sguardo ("*se fossi al loro posto, anche io mi condannerei*"). La protagonista è il primo prodotto della depressione che dall'azienda all'individuo, passando per la famiglia, non risparmia nessuno. Solo da questa condizione di totale disperazione può partire un discorso che, in *Due giorni, una notte*, tenta di ricostruire l'immagine, qualsiasi essa sia, ormai totalmente in frantumi.

Il viaggio di Sandra ricade perfettamente nel dualismo che su vari livelli caratterizza tutto il film, l'opposizione tra interno ed esterno, singolo e comunità. Seguendo una





dinamica quasi patologica, ma in realtà terapeutica, la ripetitività di ogni incontro imposta la direzione del film su una circolarità apparentemente senza uscita. Quella che per Sandra è una coazione a ripetere è in realtà un processo spiroidale che piano piano aggiunge un tassello di vita con cui scontrarsi e quindi riconoscersi. Ed allora il secondo grande fantasma di *Due giorni, una notte* è un cinema per forza di cose invisibile, ma che costantemente rivendica la sua presenza e pesantezza. Il suo compito è quello di scendere in campo per incontrare una realtà e raccontarla nella negatività che caratterizza qualsiasi esperienza (estetica, ancor prima che artistica). Si è catapultati continuamente in strada, ogni incontro è un attraversare: un quartiere, un pezzo di periferia, si chiedono indicazioni, si prendono appunti, tutto per giungere infine ad uno sguardo. E fisicamente la mdp dei Dardenne è sempre lì, a ricordarci che il cinema non solo è il primo tra i testimoni della sua epoca, ma è anche l'unico in grado di ricomporre i suoi pezzi rotti e sparpagliati. Nervosa, sempre tremolante, mai immobile: l'inquadratura dei Dardenne insegue e non si stanca mai. Non c'è nessun intento documentarista, la voglia di celarsi e sparire dietro alla storia è assente, quello che importa è catturare l'attimo diventando parte di esso.

Ed ecco che la rivendicazione non è solo temporale, ma innanzitutto spaziale. Dalla (grande) depressione, personale, economica e mondiale allo stesso tempo, si esce con la comunicazione, con la riappropriazione dello spazio comune: non più individuabile nel possesso ma nell'appartenenza ad un contesto politico, urgenza resa esplicita dall'ingombrante sguardo dei due registi. Sandra non è più una scelta tra un bonus ed un malus, ma una persona proprio come ogni individuo coinvolto nella votazione. Certo, le due differenti polarità sussistono nella loro separazione, è utopico sperare in un dialogo senza conflitto. Ma quello che conta è che, per poter sopravvivere nel mondo, ogni storia abbia il suo volto. E che questo sguardo possa ancora decidere per se stesso: il più grande regalo dei Dardenne a noi spettatori.

Countdown

di simone emiliani

Quello dei Dardenne è ancora un cinema totalmente "fisico". Sandra si muove con la stessa spinta di Rosetta nel bosco, di Igor con il motorino in *La promessa*, della coppia formata da Bruno e Sonia in *L'enfant*



Corre, Sandra corre. Come se fosse un thriller statunitense. Non è lei in fuga ma anzi, è lei che insegue gli altri dipendenti dell'azienda di pannelli solari per cui lavora. Però è braccata da un'ombra: il tempo. Gliene resta pochissimo per cercare di convincere i colleghi a rinunciare a quei 1000 euro di bonus per farla reintegrare.

Insegue e fugge Sandra. Non è stata accusata di un delitto che non ha commesso. Ma lo straordinario livello di tensione di *Due giorni, una notte* è proprio in quella condensazione degli spazi – anche quelli aperti – che diventano sempre più piccoli, angusti. Tra Alfred Hitchcock (*Intrigo internazionale*) e John Badham ([Minuti contati](#)). E con quel senso di alienazione persistente sulle tracce di [A tempo pieno](#) di Cantet. Lì

c'era un uomo che perdeva il suo impiego di consulente finanziario ma non aveva il coraggio di confessarlo alla famiglia e così s'inventava una vita parallela. Qui invece, al contrario, Sandra cerca di uscire da quella doppia esistenza nella quale era costretta a convivere. Insegue il proprio passato, quello prima della depressione. Ma dietro ha un altro tempo, quello che gli scandisce le ore, quello fatto di incontri, di pressioni, di ricerca di una solidarietà in cui sono in gioco le motivazioni sue e quella degli altri dipendenti che cerca di portare dalla sua parte. A piedi, in macchina, di corsa. Quasi un punto impazzito nello spazio con la sua canottiera rosa. Circondata dai rumori. Quello dei Dardenne è ancora un cinema totalmente "fisico". Sandra si muove con la stessa spinta di Rosetta nel bosco, di Igor con il motorino in *La promessa*,





della coppia formata da Bruno e Sonia in *L'enfant*. Con la stessa impressione che quel cielo grigio, quello spazio così apparentemente fermo, sia sempre sul punto di inghiottirla. La cosa incredibilmente coinvolgente di *Due giorni, una notte* è il modo in cui si respira il dolore personale ma tutto sorretto dal peso plumbeo della crisi economica. Non si sente mai parola, così come non si sentiva la parola "guerra" in [La regola del gioco](#) di Renoir. Ma si avverte in ogni fotogramma.

Non lavorare oggi, sì, è una tragedia, è una malattia. E qui si sente tutto attraverso i movimenti nervosi, gli scatti, le speranze e le disillusioni di un corpo in moto perpetuo. Che agisce non avendo in testa esattamente cosa fare. E la macchina da presa dei Dardenne la pedinano senza lasciarla mai sola. Come per proteggerla anche dall'esterno (dagli altri colleghi che non la vogliono aiutare e anzi cercano anche di scontrarsi con lei), intervenendo con quella che sembra una forzatura e invece è puro atto d'amore, nel punto di massima disperazione.

Marion Cotillard è una delle star francesi più famose e brave ma qui il miracolo è che sembra un personaggio vero e non un'attrice. Quasi una mutazione neo/realista, oppure l'altra pelle di un'attrice che ha aderito alla visione dei Dardenne (che avevano in mente questa storia già da 10 anni) da un punto di vista emozionale prima che progettuale. Ed è per questo che *Due giorni, una notte* appare più vero del vero. E chi sente il morso della crisi economica ne è trascinato completamente dentro.

La memoria sepolta

di grazia paganelli

Il film ripercorre gli anni in cui lo stesso regista ha vissuto l'esperienza del totalitarismo mescolando le pochissime immagini di repertorio sopravvissute con una ricostruzione al tempo stesso efficace e poetica che usa modellini di terracotta



Il cinema del regista cambogiano Rithy Panh è da sempre interamente rivolta alla storia drammatica del suo paese, messo a dura prova dal regime dei khmer rossi, che ha lasciato ancora molte ferite aperte. Si tratta di una vera e profonda opera di ricostruzione di un passato di cui sono state quasi completamente cancellate le tracce, un lavoro doloroso che il cineasta ha affrontato fino ad ora a partire dai più diversi punti di vista, ma sempre con

l'idea di colmare il vuoto di una memoria collettiva violentemente cancellata.

La memoria, dunque, come filo conduttore di tutto il suo lavoro dietro la macchina da presa, sia che si tratti di documentari, sia che abbia scelto la finzione per raccontare storie piccole e grandi del suo popolo. "Vedo uno stretto legame tra l'assenza di lavoro sulla memoria, il deficit di democrazia, la mancanza di uno stato di diritto e anche il sottosviluppo"

dice il regista, che in *L'image manquante* ritorna sugli anni della sua infanzia, distrutta dalla salita al potere di Pol Pot e caratterizzata dalla crudeltà di un mondo che cambia completamente davanti ai suoi occhi.

Tratto dal libro *The Elimination* (scritto a quattro mani con Christophe Bataille), il film ripercorre gli anni in cui lo stesso regista ha vissuto l'esperienza del totalitarismo, la morte dei genitori, la scomparsa del fratello, la detenzione nei cosiddetti campi di rieducazione, e lo fa mescolando le pochissime immagini di repertorio sopravvissute con una ricostruzione al tempo stesso efficace e poetica che usa modellini di terracotta di uomini, donne e bambini colti nella loro vita di prigionieri di un paese che non possono più riconoscere. Quasi un film d'animazione, dove, però, i personaggi sono drammaticamente immobili, perché spersonalizzati, resi tutti uguali e quindi senza una vita da vivere.

La ricerca di Rithy Panh si indirizza in tutto il film verso un'immagine-simbolo della dittatura impossibile da trovare, inesistente in se stessa, eppure ancor più presente nella sua assenza.

Come spesso accade nel suo cinema aperto alle più ampie suggestioni, è il sonoro a giocare un ruolo determinante perché mette a fuoco i dettagli, mostrando quello che sarebbe stato impossibile far vedere. I rumori rendono reale quello che ci viene raccontato attraverso l'animazione, creano la profondità nel tempo, quella distrutta dal regime che il cinema, ora, riesce lentamente a riconquistare. Ecco il senso dell'immagine mancante cui fa riferimento il titolo: la ricerca di un tassello sconosciuto per far riaffiorare la memoria sepolta.

Distribuzione: Movies Inspired

Durata: 93'

Origine: Francia/Cambogia, 2013



Lo splendore e il tumulto

di **davide di giorgio**

Dal maestro dell'animazione giapponese, un racconto fluviale, che vive di singoli momenti in cui far brillare le percezioni dei sentimenti in ballo, e che lascia emergere la forza di un'umanità alla ricerca di una felicità effimera ma non vana

Fin troppo facile tracciare il parallelismo fra l'ultimo film di Isao Takahata e il terminale [Si alza il vento](#) del collega Hayao Miyazaki: entrambe infatti sono opere che raccontano le difficoltà di protagonisti in cerca del motivo che permetta alle loro esistenze di realizzare le rispettive aspirazioni. Come a dire, alle loro vite di essere percepite come realmente vissute e felici. Ma, nel caso di Takahata, il rapporto è più modulato, lascia emerge-

re un travaglio che ripensa in prospettiva tutto il cammino battuto dall'autore sin dai tempi delle prime lavorazioni televisive.

Si riparte perciò da *Heidi*, dal rapporto conflittuale fra un afflato vitalistico che si esprime in un rapporto gioioso e fanciullesco con la natura, contrapposto al rigido cerimoniale di un mondo "adulto" che impone l'osservanza di regole tanto precise quanto disumanizzanti. Così era





per la pastorella delle Alpi, così è per la principessa partorita da un fusto di bambù e che sembra trovare l'unico momento felice nelle corse per i boschi con gli amici d'infanzia. Poi arriva la partenza per la capitale, l'educazione imposta dal rango e le divisioni d'animo fra la necessità di obbedire per compiacere il padre e la voglia di fuggire. Nel rapporto fra

la semplicità autentica della giovane e il servilismo di un genitore che identifica la felicità con il solo inserimento sociale, si ritrova la problematicità tipica del regista. Takahata esprime i moti contrapposti con tecniche lontane dalle morbide consuetudini della tradizione Ghibli: lo stile generale anela sempre a una materialità gentile, ma grezza, che evoca la semplicità del disegno con carboncino e acquerello, dove irrompono a tratti inseriti onirici più nervosi, in cui ogni figura si fa puro tratto istintivo su carta, tracciato con una furia degna di un Bill Plympton. Sono sogni, appunto, momenti effimeri e per questo destinati a lacerare la narrazione in un andirivieni di speranze deluse e possibilità pure splendide.

Il che ci porta al secondo tassello, quello della fugace felicità di Seita e Setsuko in [Una tomba per le lucciole](#), destinata a durare una sola notte perché schiacciata dal cerimoniale di guerra imposto dagli adulti: e non a caso qui Takahata non si tira indietro nemmeno quando c'è da irridere gli alti esponenti del governo fino all'Imperatore. Proprio l'incontro con il Mikado sarà anzi quello della definitiva rottura, che spalancherà le porte del

dramma per la principessa, le farà acquisire consapevolezza di ciò che è, della sua provenienza e della sua sorte. In effetti, *La storia della Principessa Splendente* è proprio questo: un racconto fluviale che però vive di singoli momenti in cui far brillare le *percezioni* dei sentimenti in ballo. Il che lascia emergere la forza della contraddizione umana: che cerca la felicità, ma la raggiunge in pochi e isolati momenti, a volte solo nei sogni, per poi essere schiacciata dal peso della realtà. Eppure questa dicotomia tra felicità perduta e formalismi sociali disumanizzanti non basta più, Takahata lo sa e si prende il suo tempo, aprendo infine un fronte ulteriore, dove emerge, fra le pieghe della nostalgia, un afflato anche di speranza: perché, proprio per quei pochi momenti felici, il cammino risulta non essere stato vano, né cancellabile. Come questo film, dolente eppure gioioso, come il bizzarro e festante corteo che accompagna la Principessa Splendente nel viaggio finale: un momento doloroso, ma allo stesso

tempo lieto, magico, che diventa il paradigma dei sentimenti contrapposti evocati dalla narrazione.

Nel mettere mano a un testo (il "Taketori Monogatari") che risale all'anno 1000 ed è considerato il primo esempio di narrativa in Giappone, Takahata cerca quindi una sintesi fra un'unica storia di felicità e infausti destini, e una sorta di racconto assoluto che abbisogna del mito per raccontare una condizione umana assoluta. Quasi una dichiarazione testamentaria (sebbene nulla sia stato dichiarato in proposito), che perciò ci rinnova il legame con l'opera ultima di Miyazaki. Una storia che per questo è semplice eppure molto complessa, immediata nei segni che deposita e nei disegni che traccia, eppure tumultuosa nella gamma di emozioni che evoca.

Distribuzione: Lucky Red

Durata: 137'

Origine: Giappone, 2013



a cura di **Davide Di Giorgio**

MARIO BAVA

IL ROSSO SEGNO DELL'ILLUSIONE

SENTI
IERI
SEI
OGGI

goware

A man with short, light-colored hair is shown in profile, looking towards the left. He is wearing a light-colored, possibly white, jacket. In his hands, he holds a framed picture of two hands, one palm up and one palm down, set against a dark background. The background behind him is a textured wall with some horizontal lines.

Festa e... orde a Roma

Ci tocca in sorte un'urbe turpe per il suo carpe diem corto e le sue turbe con le torme di tarme a parlare le trombe degli angeli e le tombe perché sia morta l'arte (e il *cinema*) perché l'erba sia morchia sotto quell'onda sorda e lorda e cieca e certa che a nessuno rimorda tanta omerità se emerge da una marea di merda.

(...la profezia di Toti Scialoja)

thief