

# cineforum 529



## Cineforum

Via Pignolo, 123  
24121 Bergamo  
Anno 53 - N. 9 novembre 2013  
Spedizione in  
abbonamento postale  
DL 353/2003 (conv.in  
L.27/2/2004 n. 46)  
art. 1, comma 1 - DCB  
Poste Italiane S.p.a.

€ 8,00

Kar-wai, Cuarón, Rosi,  
Dante, Giorgelli, Coppola

La casa dei ricordi: *L'heure d'été* ■ Harris Savides

Destini incrociati #1

Mostre e festival

**cineforum***web*

*a qualcuno  
piace web*

*www.cineforum.it*



**fic** FEDERAZIONE  
ITALIANA CINEFORUM



# Monadi in viaggio

## Adriano Piccardi

C'è un elemento che ricorre nei film di cui si scrive nella prima parte di questo numero di «Cineforum». È quello del luogo chiuso, più o meno angusto (realisticamente, metaforicamente), in cui i protagonisti o comunque i personaggi si trovano al contempo rinchiusi (non necessariamente protetti – in una condizione di sicurezza precaria, piuttosto) ed esposti a una dimensione esterna che li incalza senza sosta: in modi diversi, implacabile. Sia che si tratti di un esterno fisico, fatto di luoghi urbani suburbani circumterrestri, sia che si identifichi con un presente/passato (personale collettivo generazionale) irrisolto, dolente, fonte di falsi movimenti o, talvolta, di illusioni di rinascita, di “seconde occasioni” da non lasciarsi sfuggire.

*Las acacias*, *Via Castellana Bandiera*, *Gravity*: abitacoli, di camion, automobili, moduli spaziali. La dimensione del viaggio (strada vita, senza soluzione di continuità) e quella dell'immobilità più grottesca, ma anche del ritorno da un vuoto “sovrumano” alla pienezza, di un altrettanto inquietante “a misura d'uomo”. Luoghi in cui prendono corpo tanto ricordi e incubi quanto fantasmi di relazioni/conflitti con se stessi prima che con gli altri, espressioni di un male di vivere originato da un trauma familiare o da un retaggio culturale collettivo esaltato dalla paralisi in cui questo presente ci costringe. Nelle premesse urbanistiche di *Sacro GRA* – la circolarità reiterata e costitutiva del Grande Raccordo Anulare – sta invece la condizione generatrice di ogni singola storia che lo abita e del film stesso: paradossale e disincantata raffigurazione di un alienante/rassicurante *hortus conclusus*, la cui messa in scena richiede, in parti eguali, compassione e rassegnazione. Altro anello, *Bling Ring*: i luoghi chiusi si moltiplicano, sono le stanze dei giovani espropriatori ma anche quelle delle star che essi vanno nottetempo a depredare o i locali in cui si esibiscono con il frutto delle loro razzie e dove

prendono ispirazione dalle future nuove “vittime”; e però anche qui occorre allargare l'idea di chiusura a una cultura – questa volta non arcaica, ma prepotentemente contemporanea – che finisce per ingabbiare tutti: ladri, famiglie, star espropriate, rappresentanti dei media e media medesimi. Divorandoli.

*Lo sconosciuto del lago* offre la variante claustrofobica del *plein air*, modulata dai trapassi della luce atmosferica che si riflette giorno dopo giorno sulla superficie del lago, sulle colline che lo circondano, nei verdi cangianti del bosco che vi si affaccia. Come una riquadratura, l'insieme delle componenti che definiscono concretamente la scena del dramma focalizza il territorio conchiuso del desiderio e della sua gratificazione quale luogo interiore e “definitivo”, nel quale prende senso anche ciò che dall'esterno può apparire espressione assoluta e avvilente dell'insensatezza.

In *The Grandmaster* la modalità figurata della reclusione si fa totalizzante. I protagonisti vivono un'esistenza votata l'uno, alla correttezza e all'onestà dei comportamenti integerrimi che la sua posizione di marito e di Maestro delle arti marziali richiede; l'altra, a uno dei sentimenti più esigenti e ossessivi, la vendetta. Ed entrambi, in conseguenza di queste scelte esclusive si trovano a condividere la condizione della solitudine e della rinuncia all'amore, sublimato infine in una malinconica ammissione di nostalgia e di dedizione mancata. Qui è la vita stessa, con le sue implacabili richieste e la sua determinante irrevocabilità a collocare i due elementi della coppia nella posizione di lontananza/vicinanza più radicale e significativa.

Il film di Wong Kar-wai retroillumina tutti quelli richiamati più sopra: il significato dei gesti, degli spostamenti, dei viaggi più estremi e dei ritorni più improbabili sta infine soltanto nello status che ci accomuna, che paradossalmente ci avvicina, quello della solitudine.

# cinforum

rivista mensile  
di cultura cinematografica

anno 53 - n. 9 - Novembre 2013

Edita dalla  
**Federazione Italiana Cineforum**

**Direttore responsabile:**  
Adriano Piccardi • [adriano@cineforum.it](mailto:adriano@cineforum.it)

**Comitato di redazione:**  
Chiara Borroni, Gianluigi Bozza (direttore editoriale), Roberto Chiesi, Bruno Fornara, Luca Malavasi, Emanuela Martini, Angelo Signorelli, Fabrizio Tassi

**Segreteria di redazione:**  
Arturo Invernici, Daniela Vincenzi

**Collaboratori:**  
Sergio Arecco, Elisa Baldini, Alberto Barbera, Marco Bertolino, Francesca Betteni-Barnes D., Pietro Bianchi, Pier Maria Bocchi, Paola Brunetta, Francesco Cattaneo, Massimo Causo, Rinaldo Censi, Carlo Chatrion, Andrea Chimento, Pasquale Cicchetti, Jonny Costantino, Emilio Cozzi, Giorgio Cremonini, Lorenzo Donghi, Simone Emiliani, Michele Fadda, Davide Ferrario, Andrea Frambrosi, Giampiero Frasca, Leonardo Gandini, Federico Gironi, Giuseppe Imperatore, Lorenzo Leone, Fabrizio Liberti, Nuccio Lodato, Pierpaolo Loffreda, Alessandra Mallamo, Roberto Manassero, Anton Giulio Mancino, Giacomo Manzoli, Michele Marangi, Matteo Marelli, Tullio Masoni, Emiliano Morreale, Alberto Morsiani, Umberto Mosca, Federico Pedroni, Lorenzo Pellizzari, Alberto Pezzotta, Tina Porcelli, Piergiorgio Rauzi, Nicola Rossello, Lorenzo Rossi, Antonio Termini, Dario Tomasi, Paolo Vecchi, Rinaldo Vignati, Chiara Zingariello.

**Progetto grafico e impaginazione:**  
Paolo Formenti - PIEFFE Grafica\*

**Amministrazione:**  
Cristina Lilli, Sergio Zampogna

**Redazione e amministrazione:**  
Via Pignolo, 123  
IT-24121 Bergamo  
tel. 035.36.13.61 - fax 035.34.12.55  
e-mail: [info@cineforum.it](mailto:info@cineforum.it)  
<http://www.cineforum.it>

**Abbonamento annuale (10 numeri):**  
Italia: 60,00 Euro  
Estero: 80,00 Euro  
Extra Europa via aerea: 95,00 Euro  
Versamenti sul c.c.p. n. 11231248  
intestato a Federazione Italiana Cineforum,  
via Pignolo, 123 - 24121 Bergamo  
e-mail: [abbonamenti@cineforum.it](mailto:abbonamenti@cineforum.it)

**spedizione in abbonamento postale**  
DL 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art.  
1, comma 1, DCB - Bergamo

stampato presso **Tipolitografia Pagani**  
Lumezzane - Brescia

Iscritto nel registro del Tribunale di Venezia al n. 307 del 25-5-1961



associato all'USPI  
Unione Stampa Periodica  
Italiana



In copertina  
*The Grandmaster* di Wong Kar-wai

## SOMMARIO

### EDITORIALE

Adriano Piccardi/Monadi in viaggio 1

### PRIMOPIANO *LO SCONOSCIUTO DEL LAGO*

Roberto Chiesi/Il lago dell'inquietudine 5  
Intervista ad Alain Guiraudie a cura di Roberto Chiesi 8

### I FILM

Dario Tomasi/*The Grandmaster* di Wong Kar-wai 13  
Rinaldo Vignati/*Gravity* di Alfonso Cuarón 16  
Valentina Alfonsi/*Sacro GRA* di Gianfranco Rosi 19  
Intervista a Gianfranco Rosi a cura di Pietro Bianchi 22  
Alessandro Uccelli/*Via Castellana Bandiera* di Emma Dante 24  
Paola Brunetta/*Las acacias* di Pablo Giorgelli 27  
Giampiero Frasca/*Bling Ring* di Sofia Coppola 30

Paolo Vecchi, Chiara Santilli, Elisa Baldini, Giacomo Conti,  
Nicola Rossello, Giacomo Calzoni/*Gloria - La prima neve -*  
*Anni felici - Una piccola impresa meridionale - Rush -*  
*Two Mothers - Sotto assedio. White House Down* 33

### PERCORSI

Nicola Rossello/*La casa dei ricordi: L'heure d'été* di Olivier Assayas 41  
Antonio Termini/Harris Savides, una coerenza stilistica  
che sfugge alle logiche hollywoodiane 46  
Julien Lingelser/Corrispondenza parigina. Esperimento  
ed esperienza: quale distribuzione del cinema? 51  
Paolo Vecchi/*Vita privata* di Billy Wilder. Quasi una lettera d'amore 56  
Anton Giulio Mancino/Destini incrociati #1. «Andare al cinema» 66  
Valentina Alfonsi/I colori della libertà. *La tela animata (Le tableau)*  
di Jean-François Laguionie 72

### FESTIVAL

Chiara Boffelli/San Sebastian 76  
intervista a José Luis Rebordinos 78  
Paolo Vecchi/Le Giornate del Cinema Muto 81  
Umberto Rossi/Karlovy Vary 84  
Umberto Rossi/Setubal 88

LE LUNE DEL CINEMA a cura di Nuccio Lodato 91

### ERRATA CORRIGE

Nel sommario del n. 528 sono presenti due errori di attribuzione: la recensione del film *Che strano chiamarsi Federico* non è firmata da Paola Brunetta ma da Giancarlo Mancini, mentre quella di *L'intrepido* non è a nome Giancarlo Mancini ma Roberto Chiesi. In entrambi i casi, l'attribuzione corretta è dunque quella presente all'interno, in apertura delle due recensioni.

Sempre nel sommario, la cronaca di "Cinelatino a Bergamo" è di Arturo Invernici (e non Invernici). Infine, a pagina 90, la cronaca di "Cinema ritrovato" è firmata da Alberto Spadafora (e non Spatafora).

Ci scusiamo con i lettori e con gli autori.

INFO dal lunedì al venerdì - 9.30/13.30 - Tel. 035 361361 - [abbonamenti@cineforum.it](mailto:abbonamenti@cineforum.it)

# primopiano

Lo sconosciuto del lago  
Alain Guiraudie



# LO SCONOSCIUTO DEL LAGO

Alain Guiraudie



# Il lago dell'inquietudine

Roberto Chiesi

Ci sono voluti dodici anni perché anche Alain Guiraudie uscisse dal limbo affollato degli autori francesi assurdamente inediti in Italia (a parte i film trasmessi nell'oasi notturna di Fuori orario). Guiraudie, del resto, costituisce un mondo a parte: figlio di agricoltori (è nato a Villefranche-de-Rouergue, Aveyron, nel 1964), non ha il solito passato da cinefilo schifiloso ma una frequentazione onnivora di letteratura, fumetti e cinema (fu però segnato dalla visione di *Il dio nero e il diavolo biondo* [*Deus e o Diabolo na Terra do Sol*, 1964] di Rocha). Dopo oscuri trascorsi da romanziere (che si è autonegato la pubblicazione), negli anni Novanta ha realizzato quattro cortometraggi – *Les Héros sont immortels* (1990), *Jours perdus* (1993), *Tout droit jusqu'au matin* (1994) e *La Force des choses* (1997) – per poi mettersi in luce con due mediometraggi, *Du soleil pour les gueux* (trasmesso da RaiSat Cinema) e *Ce vieux rêve qui bouge* (che entusiasma addirittura Godard). Con i tre lungometraggi realizzati in seguito, *Pas de repos pour les braves* (2003, trasmesso da Rai3 con il titolo *Non c'è pace per Basile*), *Voici venu le temps* (2005) e *Le Roi de l'évasion* (2009), ha rivelato uno stile di narratore picaresco che privilegia l'universo della campagna e personaggi di estrazione popolare, mescolando echi del cinema western a toni surreali e affabulatori (storie che si intersecano l'una nell'altra), con continue, estrose contaminazioni fra commedia e noir dove insinua un umorismo malinconico e lunare.

Nel suo cinema ricorrono con naturalezza abbracci e coiti omosessuali come atti che appartengono a un'eterna adolescenza, ma la raffigurazione dell'eros non era mai stata così centrale come in *Lo sconosciuto del lago* che segna anche un deliberato cambiamen-

to di registro rispetto ai film precedenti. Mentre in *Pas de repos pour les braves*, ad esempio, la violenza era stemperata da un filtro onirico, ora emerge in una dimensione più grave e inquietante.

## L'OSCURITÀ DELLA PASSIONE

A differenza degli itinerari nomadi nei film precedenti, stavolta Guiraudie non esce da un unico spazio, un lago anonimo e appartato, di solitaria bellezza, che non è meta di comitive famigliari perché è battuto quasi esclusivamente da omosessuali desiderosi di dragare o di essere dragati, a seconda di desideri estemporanei che soddisfano appartandosi fra l'erba e sotto gli alberi del bosco limitrofo. È come se Guiraudie avesse voluto dilatare ed esplorare uno degli spazi (un bosco di rendez-vous omosessuali, appunto) dove si avventurava Armand Lacourtade, l'“eroe” di *Le Roi de l'évasion*, per trasgredire due volte in un colpo: condurvi la sua prima amante femminile, una ragazza minorenn... Intorno al microcosmo lacustre, c'è un unico altro spazio dove talvolta ci si introduce ed l'unica “camera stagna” fra esso e il mondo esterno (assente dal film): il parcheggio, dove le differenze di classe dei visitatori sono svelate dalla marca delle automobili...

Guiraudie (che ha dichiarato di essersi ispirato a fatti e personaggi di un altro lago da lui frequentato) si introduce in questo piccolo teatro seguendo i movimenti di un giovane, Franck, che non ha passato (vive di lavori stagionali) e si immerge nel presente immobile di un'estate qualsiasi, assecondando il desiderio carnale del momento. La temporalità sembra indefinita,

così sospesa che mancano i segni identificativi del presente (a cominciare dai telefonini). Alla placida e argentea superficie del lago corrisponde un erotismo inizialmente privo di tensioni e ostacoli, mostrato da Guiraudie con una naturalezza che pone sul medesimo piano il piacere fisico delle lunghe nuotate nell'acqua, dell'indugiare al sole o del camminare sull'erba e gli abbandoni della carne, svelati senza reticenze. L'intimità dei preliminari, delle effusioni, delle fellatio e delle penetrazioni, infatti è mostrata in modo integrale (con coiti non simulati, sulla linea di alcuni film di Catherine Breillat). I coiti appaiono come riti essenziali e liberatori proprio perché consumati *en plein air*, fra l'erba e sotto gli alberi (non senza che aleggi il terrore dell'AIDS: un amante di Franck, infatti, si scandalizza che questi non usi il preservativo). Sono rituali scanditi in una serie di atti sempre uguali: l'arrivo in spiaggia, il denudarsi, quindi l'offrirsi agli sguardi altrui, la ricerca di un corpo desiderabile, l'intesa silenziosa e il gioco finale dell'accoppiamento. Le loro dinamiche sono avvolte da una serenità che sembra inviolabile e invece scivola rapidamente e inavvertitamente in un clima perturbante.

La luce naturale (in cui il film è stato girato interamente) accentua l'"impressionismo" dell'atmosfera



erotica, come le fuggevoli, preziose inquadrature pittoriche sulla natura (già connotato stilistico dei film precedenti), mentre la musica è costituita esclusivamente dai rumori (il suono è in presa diretta o registrato in loco), dello sciabordio delle acque, della brezza del vento, dei rami degli alberi. Guiraudie, fedele al suo humour, inserisce la divertente gag di un onanista solitario, che sceglie sempre il momento inopportuno, e quella di un uomo che chiede dove si trovino le donne. Ma lo humour, a differenza dei film precedenti, è una componente soltanto accessoria del film.

Infatti una nota amara e malinconica è subito introdotta dalla presenza di un diverso in quel piccolo mondo omogeneo, un intruso, il solitario Henri, boscaiolo di mezza età, dal fisico appesantito, che ha trascinato fin lì la propria solitudine e infelicità di marito abbandonato dalla moglie e stringe un'amicizia profonda, nutrita, si direbbe, da un'analogha sensibilità, con Franck, sublimando probabilmente un sentimento amoroso per quest'ultimo. Proprio per la sua fisionomia tondeggiante e la saggia bonarietà, Henri è fratello del Lacourtade di *Le Roi de l'évasion* e del vecchio amante di Basile in *Pas de repos pour les braves*, come loro esprime una fisicità popolare vulnerabile e anti-convenzionale, la sessualità in meno.

Diversamente da tutti gli uomini che gravitano intorno al lago (e dagli uomini grassi e attempati del cinema di Guiraudie), infatti, Henri rifiuta ogni forma di vita fisica (non si accoppia, non prende il sole, non si bagna) e, alla fine, si scoprirà che in realtà attendeva un'occasione propizia per suicidarsi tramite mano altrui. È Henri a suggerire il primo dettaglio inquietante del film, evocando la presenza fantomatica e potenzialmente pericolosa, nelle acque del lago, di un pesce siluro di cinque metri (elemento insolito come erano bizzarre – oltre che immaginarie – le *dourougne* di *Le Roi de l'évasion*, radici dalle virtù afrodisiache). Ma il vero pericolo è rappresentato dallo sconosciuto del lago, ossia il diabolico seduttore Michel, sorriso tagliente e occhi cattivi, da cui Franck s'innamora dopo averne ammirato il corpo a distanza. È il contro-tipo di Henri, l'esatto opposto speculare.

Se in *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954) di Hitchcock (autore amato da Guiraudie), James Stewart sospettava l'omicidio del vicino da una serie di indizi che spiava dal proprio appartamento, in *Lo sconosciuto del lago* (il cui titolo sembra riecheggiare un film nero statunitense del periodo classico), Franck invece assiste in tempo reale alla scena violenta e terribile – montata nella sua continuità e inquadrata a





distanza, così che appare ancora più credibile – in cui Michel si libera di un amante ormai sgradito, annegandolo nelle acque del lago, con una mimica che ricorda l'azione di un coito brutale, di uno stupro. La luce è quella del crepuscolo, che diviene una cifra luministica di altri momenti del film, addensando un clima di vulnerabilità e incertezza, dato che la visibilità sta diminuendo a vantaggio della notte. L'oggettività della visione, nel film, si confonde talvolta alla soggettività in un'incertezza che investe lo statuto stesso del reale, sempre fisicamente concreto e sempre più aleatorio e minaccioso.

Tutti gli atti successivi dell'intensificarsi della passione di Franck per Michel – che mantiene sempre un'ineffabile opacità, sulla propria storia come sulla natura e sulle motivazioni che lo spingono a uccidere – saranno ora astratti ora condizionati dalla visione estrema dell'omicidio e da ciò che suggerisce del mistero di Michel, ma senza che la coscienza impedisca a Franck di esporsi al pericolo, come nella migliore tradizione dell'*amour fou*. Anzi, si può sospettare che proprio il rischio mortale divenga il sotterraneo propellente masochistico al suo sentimento.

Del resto l'omicidio sembra una *rêverie* di Franck, fino al momento in cui nello spazio sospeso del lago,

non sbuca un improbabile ispettore di polizia, anziano, segaligno e discreto (variante dell'ispettore di *Le Roi de l'évasion*, che era bonariamente onnisciente e onnipotente). Questa figura, ironica allusione ai codici del racconto nero, ha anche la funzione di insinuare qualche dubbio malizioso sull'Eden del libero scambio omosessuale, quando sottolinea, senza moralismo, l'assenza di solidarietà umana tra i frequentatori di quel luogo, dato che nessuno conosceva il nome della vittima, né sembra interessarsene. L'unica solidarietà umana è proprio quella che si stringe fra Franck e Henri, che sembra addirittura sacrificarsi al suo posto.

Quanto alle pulsioni omicide di Michel, egli uccide con la stessa naturalezza con cui seduce e il momento in cui si apparta con Henri per sgozzarlo sembra, da lontano, la stessa scena di un amplesso. Se l'assassino forse rappresenta una dissimulazione metaforica del seduttore, mostruosamente innamorato di se stesso e della propria libertà, il clima di ansia e pericolo a cui volutamente si espone Franck può adombrare l'abbandono a una passione amorosa assoluta che non concerne solo l'eros omosessuale ma ogni forma di sessualità. La minaccia, l'amore e il sesso si compenetrano insieme come lineamenti di un'unica dimensione.

# «Volevo mostrare la passione amorosa attraverso il corpo»

Intervista ad Alain Guiraudie  
a cura di Roberto Chiesi

– Ancora più che nei suoi film precedenti, il corpo domina *Lo sconosciuto del lago*. Il corpo nella sua diversità: non soltanto la fisicità seducente e armoniosa di Franck e Michel ma anche la pancia gonfia di Henri, la calvizie di un amante occasionale di Franck...

– Sì, è anche una questione di gusto personale: non sono interessato in modo particolare ai corpi muscolosi e quelli dei culturisti mi fanno orrore. Mi piace vedere in un film, come accadeva negli anni Settanta, anche uomini e donne che hanno una fisicità irregolare, con delle imperfezioni comuni. Inoltre mi interessa la vita intima di personaggi che non appartengono alla borghesia e non vivono in città. Di norma, nei film *mainstream* di oggi, i personaggi di questo tipo non hanno diritto alla sensualità, sono relegati sullo sfondo e alle note di “colore”: io invece, in film come *Pas de repos pour les braves* o *Le Roi de l'évasion* volevo proprio mostrare l'erotismo di corpi diversi da quelli convenzionali. Condivido con Pasolini un sentimento verso il proletariato, chiamiamola tenerezza: è una posizione che oggi ha anche un significato politico. Certo, in *Lo sconosciuto del lago*, i due protagonisti principali, Franck (Pierre Deladonchamps) e Michel (Christophe Paou) sono belli, attraenti. Se non avessi

scelto loro, il film non avrebbe funzionato. Però oltre alla loro bellezza, c'è dell'altro: Franck è nervoso, inquieto, esprime un'angoscia a fior di pelle, anche solo con gli sguardi. Michel invece, anche quando sorride, anzi soprattutto allora, emana qualcosa di inquietante. Il suo sguardo non è mai del tutto rassicurante.

– I corpi sono mostrati nell'intimità dei preliminari e del coito con una naturalezza e una reale spregiudicatezza che trascende completamente il banale voyeurismo del cinema hardcore...

– Volevo legare il sesso, gli organi sessuali alla passionalità amorosa, agli slanci sentimentali, alla pienezza del sentimento d'amore che ovviamente comprende anche la sessualità e il linguaggio fisico dell'erotismo, mentre normalmente nel cinema il sesso è confinato nella pornografia, è uno spettacolo laido e ammiccante. Volevo mostrare la passione amorosa come un fenomeno totalizzante, assoluto, che spinge un individuo a correre qualsiasi pericolo e soprattutto che passa attraverso il corpo. Niente psicologia, pochi dialoghi e comunque Franck non cerca di spiegarsi che cosa l'ha posseduto. Resiste a Michel solo nella misura in cui, ferito dalla scelta dell'altro di

non trascorrere mai la notte con lui, si allontana. Ma è per farsi inseguire ancora di più. È una tipica dinamica di un rapporto squilibrato. Fra uomo e donna accade lo stesso.

Insomma volevo restituire il valore estetico – non estetizzante – al sesso anche al cinema, come accadeva negli anni Settanta. Perfino il cinema pornografico di quell'epoca aveva preoccupazioni estetiche che ha perduto presto, scadendo nella performance, nell'exploit atletico o ginecologico.

– *Deuteragonista del film è la natura dell'unico luogo dove si svolge l'azione: il lago, la spiaggia e il bosco. Nei film precedenti, lei mostrava ambienti diversi, qui invece ha concentrato la storia in un unico spazio...*

– Nei miei primi film avevo girato in luoghi diversi e mi rimaneva sempre l'insoddisfazione di non avere sfruttato fino in fondo la natura e la complessità degli spazi. Stavolta volevo raccontare una storia complessa ma in modo semplice, adottando un dispositivo che è molto legato alla tragedia. È legato anche alla mitologia, al mito: un grande lago, il rituale delle attese, degli incontri dove scatta il desiderio e l'appartarsi nel bosco, la leggenda – anche ironica – di un pesce siluro, i sassi, l'acqua...

Volevo esplorare questo spazio in ogni suo aspetto: il parcheggio, il bosco, la spiaggia. Ho evitato anche che apparissero i soliti oggetti di oggi, come i telefonini, così che la temporalità sembrasse sospesa, incerta. È tutto concreto, fisicamente presente, trapela anche qualche informazione sull'esistenza che i personaggi vivono al di fuori delle vacanze, ma rimane un ampio margine di indeterminazione, in particolare rispetto all'epoca in cui si svolge.

Vorrei che la stessa indeterminazione fosse percepita per lo sguardo di chi sta assistendo all'azione, i punti di vista. Tutti i delitti sono legati al punto di vista di Franck, che si confonde con quello della regia, ma voglio che sussista sempre un dubbio su ciò che sta vedendo. Volevo che il delitto di Henri fosse dissimulato dalla vegetazione, non tanto per la sorpresa di trovarlo, poi, con la gola tranciata ma perché ogni fatto, anche quelli eclatanti, scivolino su un piano di assoluta incertezza. Al contrario, ho voluto mostrare in modo nudo e crudo il delitto dell'ispettore. L'ispettore è un intermediario tra il pubblico e il film, perché è l'unico a porre (e a porsi) delle domande logiche, sensate. A quel punto, con la sua morte, siamo soli. Con Michel.

– *Uno dei motivi di fascino del film è la tinta noir che assume all'improvviso, senza che diventi un noir a tutti gli effetti...*

– Sì, non ho concepito il film come un thriller. Il cinema di Hitchcock, *La finestra sul cortile* in particolare ma anche altri suoi film hanno avuto un'enorme influenza su di me. Volevo realizzare un film dominato da una crescente inquietudine e angoscia ma dove l'azione fosse ridotta al minimo e comunque non prevaricasse sull'atmosfera. In genere nei film neri, l'inquietudine e l'angoscia sono climi preparatori che poi vengono sommersi dalle dinamiche del thriller. Io invece volevo che predominasse e perdurasse l'angoscia, che si mescola a tratti con l'umorismo. Era una scelta già prevista nella sceneggiatura, ma durante il montaggio ho inserito delle inquadrature sulle colline, gli alberi, il cielo, le acque del lago, che erano state girate come possibili inquadrature di raccordo e invece hanno lo scopo di addensare, di accentuare il clima di incertezza e ansia. Un film fondamentale si scrive al montaggio. Credo che queste immagini, per tutte le reminiscenze fiabesche che possono evocare, insinuino anche una tonalità fantastica, onirica, conferendo un respiro diverso al film. Infatti, fin dall'inizio di questo progetto, volevo prendere la materia della realtà così com'è e farla scivolare verso il fantastico. Ma c'erano cose che non avrei potuto scrivere. Le ho trovate sul posto.

– *Nel film è magnifica anche la luce, che cambia e condiziona il respiro delle scene...*

– Non ero contento della luce nei miei primi film, di come avevo realizzato l'effetto notte, per esempio.





Avevo l'impressione che la natura fosse bella dal vivo, ma quando la filmavo, risultava qualcosa di artificioso, che mi lasciava insoddisfatto. Volevo lavorare la luce naturale senza tecnici, senza parco lampade, senza luce elettrica. La luce naturale è molto ricca di gradazioni e sfumature: per esempio esiste una differenza notevole fra inizio crepuscolo e crepuscolo vero e proprio. Per *Lo sconosciuto del lago* ho impostato il piano di lavoro in funzione della luce, per catturarne gradazioni differenti. Tutta la sequenza finale non è stata girata in continuità ma a frammenti, montati insieme successivamente. Mi avevano colpito molto due film recenti: *Jiabianguo* (t.l. Il fossato, 2010) di Wang Bing, per la sua luce molto sensuale, e *Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti* (2010) di Weerasethakul, per un'inquadratura dove, intorno al rosso degli occhi del fantasma, si distinguono i contorni di un corpo. Quell'immagine mi ha ipnotizzato.

È il primo film dove ho voluto un apporto importante da parte dei collaboratori, che hanno firmato la direzione artistica, Roy Genty, François Labarthe e Laurent Lunetta.

– Perché ha deciso di adottare il digitale e una camera Red Epic?

– Erano più di dieci anni che volevo girare in digitale ma i saggi che avevo sperimentato non mi soddisfa-

cevano. Non c'è sensualità, l'immagine è fredda, manca di carne e definizione. Le mie produzioni, dato che io effettuavo poche riprese, costavano più o meno lo stesso in 35mm o in digitale, quindi preferivo girare in 35 con poca pellicola. Poi ho fatto saggi in digitale e ho scoperto la Red Epic. L'ho molto amata per la sensibilità, perché valorizza proprio quella grana, quella materia, quella fisicità che voglio le mie immagini abbiano. Poi, naturalmente, ho scoperto anch'io tutti i vantaggi delle riprese in digitale: si può girare quanto si vuole, cambiare, rischiare condizioni di luce azzardate eccetera. Ho potuto fare molte inquadrature di raccordo sulla natura, tante tessere sparse che prendevo e mettevo da parte. Il digitale sembrava più funzionale per le condizioni di scarsa luminosità ma ho comunque dovuto ripetere varie volte quando c'era brutto tempo per catturare la luce giusta, triste, calante. Quando ho dovuto rifare, ho sempre approfittato dell'occasione per migliorare la recitazione degli attori. *Le Roi de l'évasion* mi aveva lasciato molti rimpianti, sotto vari aspetti, e stavolta non volevo averne.

– *Lo sconosciuto del lago* è stato etichettato da più parti come “un film gay”, “un film queer”. Non le sembra un po' limitativo?

– Non voglio che lo si riduca a un film gay perché per me era importante parlare di desiderio in gene-

rale. Il desiderio che racconto nel mio film riguarda due uomini ma non volevo parlare solo del desiderio omosessuale. Alcune dinamiche che descrivo possono valere benissimo anche per l'eros eterosessuale. Il cinema gay, poi, non è più un genere. È finita quell'epoca degli anni Settanta in cui aveva un senso sbandierare certe appartenenze. Certo, è evidente che il film rispecchia un'identità sessuale, una sensibilità e una cultura che non appartengono al mondo eterosessuale. L'amore omosessuale non è lo stesso di quello eterosessuale: c'è una questione di equilibri diversi. Il rapporto fra personaggi come Henri e Franck non sarebbe lo stesso se uno dei due fosse una donna. Non potrebbe mai essere lo stesso.

– *Lei menziona spesso gli anni Settanta. Ne ha nostalgia?*

– Mi affascinano, sì, e non soltanto perché sono stati gli anni della mia formazione. In quegli anni, esisteva un progetto collettivo, c'era una spinta vitale a cambiare la società, l'onda del decennio precedente non si era esaurita. E questa spinta propulsiva investiva ogni aspetto della società e della vita: la politica, il cinema, il sesso.

Il mondo omosessuale di allora era molto libero, combatteva per l'emancipazione con grande forza. E poi cos'è successo? La liberazione sessuale, anziché liberarci dall'alienazione, non è mai veramente avvenuta. Non siamo stati in grado di portarla fino in fondo. E ci siamo trovati con nuove nevrosi, mentre alla repressione sessuale si è sostituita la consuma-



zione sessuale, l'obbligo di godere sempre e dovunque, la rincorsa dell'orgasmo e del piacere forsennati. Non è stato un successo. Sono perfettamente d'accordo con la critica che faceva Pasolini quarant'anni fa e che si è rivelata giusta oggi. Tragicamente giusta. Oggi si consuma il sesso come se si andasse al supermercato, con un accanimento squallido. Pensiamo anche a tanti fenomeni di degradazione e degenerazione della sessualità, gli *snuff movies*, i bondage, pensiamo a quanto sia avvilente vedere il sesso ridotto a esibizionismo, performance. La carne è sempre più merce ed è sempre più triste.

*(Intervista realizzata il 26 settembre 2013 a Bologna. Si ringraziano Margherita Chiti di Teodora Film, Daniele Del Pozzo di GenderBender ed Elena Pagnoni della FICE-Emilia Romagna)*

## LO SCONOSCIUTO DEL LAGO Alain Guiraudie

*Titolo originale:* Linconnu du lac. *Regia e sceneggiatura:* Alain Guiraudie. *Fotografia:* Claire Mathon. *Montaggio:* Jean-Christophe Hym. *Scenografia:* Roy Genty, François Labarthe, Laurent Lunetta. *Interpreti:* Pierre Deladonchamps (Franck), Christophe Paou (Michel), Patrick d'Assunção (Henri), Jérôme Chappatte (l'ispettore Damroder), Mathieu Vervisch (Éric), Gilbert Traina (l'uomo del martedì sera), Emmanuel Daumas (Philippe), Sébastien Badachaoui (il compagno di Éric), Gilles Guérin (l'eterosessuale), François Labarthe (Pascal Ramière), Alain Guiraudie (un frequentatore del lago), Claude Bellelle, Sławomir Ciemiński, Jean-Marie Crémier, Bernard Delavaux, Bernard German, Jean-Michel Giordano, Lucien Lerda, Patrick Marconi, Serge Morgadinho, Éric Piccolotto, Corentin Plas, Renaud Riffart, Thomas Salles (frequentatori del lago). *Produzione:* Sylvie Pialat, Benoît Quainon per Les Films du Worso/Région PACA/Arte France Cinéma/Soficinéma e Cinémage/M141/CNC – Centre National du Cinématographie/Films de Force Majeure. *Distribuzione:* Teodora. *Durata:* 97'. *Origine:* Francia, 2013.

*Estate. Franck, un trentenne prestante, arriva sulle sponde pietrose di un lago provenzale, contornato da un bosco. Lo frequentano esclusivamente uomini perché è un luogo di incontri omosessuali dove i più si sdraiano nudi al sole, si scambiano sguardi d'intesa e poi si appartano nella boscaglia per fare l'amore. Anche Franck non tarda a trovare qualche amante occasionale ma si ferma spesso a parlare con Henri, un taglialegna di mezz'età, che preferisce starsene appartato e non entra mai in acqua. Infatti è depresso per essere stato abbandonato dalla moglie. Anche se in passato ha avuto relazioni con uomini, non è omosessuale e non è alla ricerca di avventure erotiche. Franck rimane folgorato da un altro uomo, Michel, atletico, bruno e baffuto, che ricambia il suo interesse ma ha un amante geloso. Una sera, quando la spiaggia è deserta, Franck assiste, sconvolto, all'omicidio di quest'ultimo, annegato da Michel. Nonostante ciò che ha visto, Franck non esita ad iniziare una relazione con Michel...*



## i film

The Grandmaster

Gravity

Sacro GRA

Via Castellana Bandiera

Las Acacias

Bling Ring

## THE GRANDMASTER di Wong Kar-wai



# Arti marziali e amori impossibili

Dario Tomasi

Ultimo film di Wong Kar-wai, dopo la parentesi americana di *My Blueberry Nights*, *The Grandmaster* ripercorre la vita di Ip Man, celebre maestro d'arti marziali alla cui scuola crebbe anche Bruce Lee, già recentemente celebrata a Hong Kong da almeno quattro altri film, due di Wilson Yip (*Ip Man*, 2008, e *Ip Man 2*, 2010, entrambi disponibili in dvd e Blu Ray italiani) e due di Herman Yau (*The Legend Is Born: Ip Man*, 2010, e *Ip Man: The Final Fight*, 2013).

Sul piano dell'organizzazione visiva, delle modalità di messinscena e delle strategie narrative, *The Grandmaster* esibisce, senza per così dire quasi mai "strafare", le caratteristiche soluzioni dell'estetica di Wong Kar-wai. Le immagini appaiono spesso assai "mediate", attraverso una frequente presenza, secondo i casi, di velature (come per le riprese dietro tende che lasciano trasparire ciò che è di là da esse), di sfocature (Er Gong che fuma l'oppio), di riquadrature (la moglie che si stringe fra le braccia di Ip Man durante i bombardamenti giapponesi), di riflessi (il riscìo del maestro Gong che si allontana visto attraverso una pozzanghera), di ombre (quelle del cancello nel combattimento iniziale) e di sdoppiamenti (il volto di Ip

Man mentre si allena al *muk yan jong*, il manichino di legno).

Non mancano poi, con notevole insistenza, i dettagli iperrealistici spesso dall'evidente funzione drammatica (il biscotto che si spezza durante lo "scontro" fra il maestro Gong e Ip Man, il piede del protagonista che rompe un asse di legno durante il combattimento con Er Gong, a sancire, nel primo caso, la vittoria e, nel secondo, la sconfitta del protagonista; oppure quelli del bottone "pegno d'amore" che passa da Ip Man a Er Gong). In altri casi, invece, questi dettagli assumono un carattere eminentemente decorativo (la tesa del cappello bianco del protagonista, i piedi delle prostitute che avanzano nel Padiglione d'oro, la sigaretta che Baosan con movenze da arti marziali accende a Ip Man, quest'ultima immagine presente nella versione di Hong Kong ma non in quella internazionale, per non parlare dell'insistito uso delle gocce di pioggia nel primo combattimento).

Come sempre accade nei suoi film, Wong Kar-wai ricorre anche a numerose alterazioni della velocità di scorrimento delle immagini, non solo in occasione delle scene di combattimento punteggiate da diversi



rallentamenti, e ai suoi cari effetti – anche se qui presenti in modo molto parco – di “passo differenziato”, in cui in una stessa inquadratura le figure umane si muovono a diverse velocità, naturale quella degli uni e alterata quella degli altri (come accade per Ip Man, che ha appena espresso la sua volontà di non collaborare con i giapponesi, e gli indifferenti avventori del ristorante in cui l’uomo si trova). Il carattere “mediato” delle immagini di Wong Kar-wai è anche testimoniato dal modo in cui a volte mette in scena i suoi personaggi, avviandone l’enunciazione filmica non attraverso il loro volto – la cosiddetta “immagine propria” – bensì mostrando prima qualcosa che si trova vicino a essi o un’altra parte del loro corpo (come accade, durante la loro inaugurale messa in quadro, per i personaggi della moglie e di Er Gong, di cui prima del volto vediamo, in un caso, la mano, e nell’altro, i piedi calzati).

Sempre come in altri suoi film, Wong Kar-wai ricorre qui, soprattutto nelle scene di dialogo, alla posizione decentrata dei personaggi, collocandone i volti non al centro delle inquadrature ma a ridosso dei margini (come, ad esempio, accade quando Er Gong si dice risolta a vendicare la morte del padre contro il parere degli anziani). Infine, non si può tacere della funzione estetica dei movimenti di macchina, in un film fatto di quadri che assai raramente si danno come statici e che al contrario si affidano a una dinamica e sinuosa macchina da presa, che disegna nello spazio traiettorie in tutto e per tutto analoghe a quelle della scrittura di ideogrammi.

Anche sul piano narrativo, *The Grandmaster* ripropone alcuni elementi costitutivi dell’opera complessiva del regista. Si vedano, ad esempio, l’uso della voce narrante che fra le altre cose si assume il compito di esplicitare, insieme ai sentimenti del protagonista, il destino dei diversi personaggi; l’ampio ricorso a ellissi che omettono diversi importanti momenti di passaggio della storia (niente ad esempio prepara l’incontro a Hong Kong fra Ip Man ed Er Gong) e creano così più di una voluta ambiguità; il ricorso a un certo numero di flashback e immagini soggettive; e una scansione della storia divisa in modo abbastanza netto in tre parti che precedono, accompagnano e seguono gli anni dell’invasione giapponese.

In questa ripartizione narrativa, che copre un drammatico ventennio della storia cinese del Novecento, Wong Kar-wai intreccia due storie: da una parte una d’azione, quella di arti marziali, dall’altra una sentimentale, quella melodrammatica dell’“amore mancato” fra Ip Man e Er Gong. Se la seconda delle due storie è centrale a tutta l’opera del regista, la prima non vi è del tutto estranea, come testimonia (l’insuperabile) *Ashes of Time*, l’altro *wu xia pian* diretto da Wong Kar-wai nel 1994, e rieditato, con alcune varianti, come *Ashes of Time Redux*, nel 2008. Rispetto alla tradizione dei film d’arti marziali di Hong Kong, *The Grandmaster* ne segue alcuni precetti di base, su tutti quello della centralità e frequenza delle scene di combattimento. Con l’ausilio del regista e coreografo Yuen Woo-ping, quello di *Matrix* e *Kill Bill*, Wong Kar-wai costruisce una serie di scene di combattimento in cui



una certa stilizzazione estetica ha la meglio sulla rappresentazione brutale e violenta cui molti film di kung fu tradizionali ci avevano abituato (diciamo che siamo più dalle parti, come era del resto prevedibile, di King Hu che da quelle di Chang Cheh, e in questo senso vicini ai *wu xia pian* di Ang Lee e Zhang Yimou).

Alla tradizione del genere, Wong Kar-wai si lega soprattutto attraverso il motivo della successione dello *shifu*, il maestro di una scuola di arti marziali, e della vendetta contro il suo assassino. Vendetta che si realizza nella spettacolare sequenza alla stazione dove, dopo un'attesa quasi alla Leone, Er Gong, che ha rinunciato alla sua vita di donna per portare a termine la propria vendetta, ha la meglio sul cattivo discepolo Ma-san, colpevole anche di essersi alleato ai giapponesi. La scena trae gran parte della sua efficacia dagli effetti di dinamizzazione visiva prodotti del treno in corsa alle spalle dei due contendenti, corsa che si protrae sullo schermo per la durata di oltre quattro minuti, e dove le esigenze di verosimiglianza lasciano postmodernamente il posto a quelle di drammatica spettacolarizzazione. Il film esibisce anche, ben più di quanto tradizionalmente sia avvenuto nella storia del genere, una particolare attenzione, quasi didascalica, alla storia e alle tecniche del kung fu, oltretutto al suo "spirito", ma questo è un dato più frequente, come testimoniano le accurate descrizioni, sempre ben legate allo sviluppo delle diverse situazioni drammatiche, dei differenti stili delle diverse scuole (come lo Xin gyi, il Bagua e il Wing chun).

Venendo, per concludere, alla vicenda sentimentale, essa si configura, come già abbiamo anticipato, nella

forma cara a Wong Kar-wai dell'"amore mancato" (già molto evidente in, tra gli altri, *Ashes of Time* e *In the Mood for Love*). *The Grandmaster* dà, infatti, corpo a un triangolo sentimentale in cui un uomo è "diviso" (le virgolette sono d'obbligo, perché Ip Man di fatto è ben lontano dal cedere alla "tentazione") tra la moglie e la possibile amante, Er Gong. Il legame fra il protagonista e la consorte è esplicitamente solido, pieno d'amore e di armonia (come bene testimonia la scena in cui il marito lava i piedi alla moglie mentre questa gli annuncia la sua decisione di allontanarsi per un po' di tempo con i figli, per non essergli così d'ostacolo al difficile compito che lo aspetta). Quello con Er Gong è, al contrario, un rapporto che gioca sull'implicito, sul non detto, sull'allusione. Una relazione che vive soprattutto di un'immagine (quella dei due volti che si sfiorano nel corso di un combattimento, destinata a tornare più volte in forma di analessi), di uno scambio epistolare (che ricorda non poco quello di *Jules e Jim*), e di una serie di non lunghe ma intense conversazioni.

Fra queste la più carica d'implicazioni è certamente l'ultima, in cui i due personaggi – proprio come ripetutamente accadeva in *In the Mood for Love* – vivono la loro mancata storia d'amore in termini di messinscena, finzione e recitazione («Hai recitato bene nell'opera della vita»; «Sfortunatamente non hai mai guardato fuori dal tuo ruolo»; «Sono stata fortunata ad averti incontrato alla mia prima») attraverso un intenso dialogo che pone ancora una volta, nell'opera del cineasta, il tema dell'amore nelle forme del sogno impossibile a realizzarsi e del rimpianto per ciò che avrebbe potuto essere e invece non è stato.

## THE GRANDMASTER di Wong Kar-wai

*Titolo originale:* Yi Dai Zong Shi (mandarino)/Jat Doi Zung Si (cantonese). *Regia e soggetto:* Wong Kar-wai. *Sceneggiatura:* Wong Kar-wai, Zou Jing-zhi, Xu Hao-feng. *Fotografia:* Philippe Le Sourd. *Montaggio:* William Chang. *Musica:* Frankie Chan, Nathaniel Méchaly, Umebayashi Shigeru. *Scenografia:* Toni Au, William Chang, Alfred Yau. *Costumi:* William Chang. *Coreografia scene d'arti marziali:* Yuen Woo-Ping. *Interpreti:* Tony Leung Chiu-wai (Ip Man), Zhang Ziyi (Er Gong), Chang Chen (il "Rasoio"), Zhao Ben-shan (Ding Lian-shan), Song Hye-kyo (la moglie di Ip Man), Wang Qing-xiang (il maestro Gong Bao-sen), Shang Tie-long (Jiang), Zhang Jin (Ma San), Xiao Shen-yang (San Jiang-shui), Lo Hoi-pang (lo zio Deng). *Produzione:* Ng See-yuen, Megan Ellison, Wong Kar-wai per Block 2 Pictures/Jet Tone Film/Sil-Metropole Organization/Bona International Film Group. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 130'. *Origine:* Hong Kong, Cina, 2013.

*Foshan, Cina, seconda metà degli anni Trenta. Ip Man, maestro d'arti marziali, deve testimoniare il suo valore combattendo, prima, con un altro celebre e anziano maestro, Gong, e poi con la figlia di questi, Er. Dopo la partenza della donna, con cui l'uomo intratterrà un intenso scambio epistolare, il Paese è invaso dai Giapponesi. Durante la guerra, Ip Man perde ogni suo avere e due figlie. Intanto il maestro Gong è ucciso da Ma-san, il discepolo alleatosi con l'invasore giapponese che sarebbe dovuto succedergli alla guida della sua scuola. Disubbidendo al volere del padre, la figlia Er lo vendica, uccidendo il suo assassino in uno spettacolare combattimento. Nel corso degli anni Cinquanta, Ip Man ed Er Gong avranno ancora modo di incontrarsi a Hong Kong, dove entrambi sono emigrati, ma non potranno fare altro che rimpiangere le loro occasioni mancate.*

## GRAVITY di Alfonso Cuarón



# Tra cielo, terra e acqua

Rinaldo Vignati

**LA FIRMA DI CUARÓN: PERCHÉ,  
ANCHE IN 2D, SAREBBE UN GRAN FILM**

Col gusto paradossale e spiazzante che guida le sue letture dei film Slavoj Žižek aveva definito *I figli degli uomini* come un remake di *Y tu mamá también*, film con cui in apparenza non aveva nulla da spartire. Nella sua visione, i due film avevano invece in comune una descrizione critica della realtà sociale che emergeva dal confronto tra il centro delle inquadrature e il loro sfondo. Lo spunto di Žižek mi sembra da sviluppare, nel senso che il cinema di Cuarón, nell'apparente diversità di ispirazione e di esiti, è in realtà segnato dalla ricorrenza di alcuni temi (il viaggio; la speranza; il superamento di un dolore che toglie la forza vitale – come la perdita di un figlio per Sandra Bullock e per Clive Owen in *I figli degli uomini*) e da uno stile visivo riconoscibile (l'esplorazione della profondità di campo, il trattamento dei colori), grazie anche ad alcuni marchi che funzionano da firma (spesso l'obiettivo viene "incidentalmente" colpito – dalla neve in *Harry Potter* e il prigioniero di *Azkaban*, dal sangue in *I figli degli uomini*, dall'acqua in *Gravity* – così da rivelare la sua presenza).

Sottolineare i legami tra i suoi film, per evidenziare lo stile e la visione del mondo che si afferma anche in opere lontane, significa dunque mettere in luce la personalità di un autore che merita un riconoscimento che finora non

gli è stato attribuito pienamente. Ed evitare che *Gravity*, per via dei pregiudizi anti 3D, finisca tra i giocattoli da prendere poco sul serio. Certo, l'ultima parte – con la musica in crescendo e le frasi enfatiche della protagonista rediviva – assume un carattere un po' troppo trionfale e "cineterapico", ma anche i più scettici devono ammettere che Cuarón riesce a introdurre questo epilogo con un colpo da maestro (alzi la mano chi, al riapparire di Clooney, non ha pensato «Che americanata! Ci mancava solo che riuscisse a ritornare!», e alzi la mano chi, dopo essersi riabituato alla sua presenza, non sia rimasto spiazzato nel momento in cui – senza tagli di montaggio, così da non porre soluzioni di continuità tra sogno e realtà – scopre che la sua presenza, apparentemente tangibile e concreta, era quella di una specie di angelo custode) e a chiuderlo poi con immagini di grande suggestione.

Nella parte conclusiva di *The Possibility of Hope* (2006), il documentario realizzato in parallelo a *I figli degli uomini*, come una sorta di contestualizzazione dei temi di quest'ultimo, c'è Tzvetan Todorov che parla del fatto che gli esseri umani sono i mammiferi che per più lungo tempo restano dipendenti dagli adulti. Dopo c'è Slavoj Žižek che interpreta il finale di *I figli*: la barca in cui la donna si muove ha un valore simbolico perché «galleggia libera, *rootless*» («Dobbiamo accettare di non avere radici»). Si può dire che *Gravity* si muove tra queste due polarità, sintetizzate dal duplice significato delle

corde, che possono rappresentare una protezione a cui aggrapparsi (come un cordone ombelicale che non si vuole abbandonare) o, al contrario, una costrizione che imprigiona.

Il significato simbolico di *Gravity* ruota attorno a elementi (la luce e il buio, il silenzio, la terra e l'acqua, lo spazio e l'assenza di gravità) che possono assumere valenze opposte. La dialettica tra terra e acqua, in particolare, è ricorrente nel cinema di Cuarón. Come *Y tu mamá también* e *I figli degli uomini*, *Gravity* racconta il viaggio di una donna accompagnata da un uomo (due, nel film messicano). Tutti questi viaggi si concludono nell'acqua. L'arrivo nell'acqua ha però significati mutevoli e complessi. Per la protagonista di *Y tu mamá también* il tuffo nel mare era il segno di un abbandono (un abbandono simile a quello che cerca la Bullock prima che il suo angelo custode la risvegli). *Y tu mamá también* era un film pessimista, nel quale la Terra era quella che emerge dalle parole della voce over e dalle situazioni che vediamo ai margini del quadro (soprusi, corruzione). Anche i due ragazzi – apparentemente spensierati e lontani dal mondo adulto – sono già pronti per questa Terra: l'amicizia nasconde l'inganno e la competizione. La donna, di cui non capiscono nulla, è per loro solo una preda. Si potrebbero allora vedere questi tre viaggi come una sorta di trilogia che racconta il percorso di un uomo verso la conoscenza della donna.

È stato detto da più parti che *Gravity* è cinema puro, quasi astratto, fatto di forme e di colori. Sì. Però è anche cinema romantico, nel quale il cavaliere disposto al sacrificio scorta la donna e la salva. Clooney è l'opposto dei ragazzi di *Y tu mamá también*, che vedono la donna come preda sessuale e non si accorgono del dolore che vive. *I figli degli uomini* sta in mezzo tra questi due film: la vicenda del suo protagonista maschile è segnata – dalla sua iniziale apatia – da un processo di cambiamento che comincia nel momento in cui vede il corpo della ragazza incinta (e che si conclude con la morte, una morte che è espiazione dei propri errori e quindi rinascita). Allora – a legare i tre viaggi – non è un caso che Clooney ascolti *Angels Are Hard to Find*, in cui Hank Williams jr. chiede a Dio «to send me down another angel»: «It's my fault I lost the first one You sent to me / I didn't know 'til she was gone how much she meant to me / She loved me but I was blind».

L'acqua, si diceva: per la ragazza di *I figli degli uomini* l'arrivo nel mare non è più l'abbandono, ma è la conquista della libertà. Una libertà che resta carica di incertezze: ci sarà una nuova terra? Per la Bullock l'arrivo nell'acqua ha ancora un carattere liberatorio ma anche minaccioso: la Terra – quella Terra che per tutto il

film abbiamo visto in lontananza, così che le brutture di cui parlava Zizek non possono essere viste nemmeno ai bordi del quadro, anche se sappiamo che esistono (1) – è da riconquistare al più presto, per affrontarla con un rinnovato coraggio (2).

## UN'INEDITA ESPERIENZA SENSORIALE: PERCHÉ IN 3D È UN FILM STRAORDINARIO

Si potrebbe pensare a Cuarón come a un regista predestinato per il 3D. Una delle più frequenti lamentele circa questa tecnologia riguarda infatti la sua scarsa luminosità. E quello di Cuarón è un cinema quasi sempre poco luminoso, che – anche nei film destinati al pubblico adolescenziale (quindi, tendenzialmente inclini a una forte luminosità) – accentua in modo parossistico i toni scuri. Paradossalmente, il suo primo lavoro in 3D appare così tra quelli meno bui della sua filmografia (o dove il buio appare comunque “naturale”, non “forzato”, come in altre pellicole). Oltre a ciò, è anche il fatto che il suo cinema è costantemente animato dalla volontà di dare rilievo alle cose (si guardi la lacrima della bambina che non sa le tabelline in *La piccola principessa*: non sembra quasi un'anticipazione della lacrima in 3D di *Gravity?*), dall'esplorazione della profondità di campo, dal gusto di far cadere le cose nello spazio (le mutandine, i vasi da fiori, le piume che cadono o fluttuano in *Uno per tutte*) e dai rapidi avvicinamenti all'obiettivo (il Quidditch di *Harry Potter* e il prigioniero di *Azkaban* come prova generale della pioggia di detriti?).

Forse stiamo esagerando nella ricerca di segni di un'affinità elettiva, ma è indubbio che *Gravity* può far ricredere sulle potenzialità del visto in 3D. Se guardiamo retrospettivamente agli usi che finora ne erano stati fatti – anche nella fase più recente, che secondo gli entusiasti, a cominciare da Cameron, avrebbe dovuto portare a una rivoluzione – dobbiamo riconoscere che sono stati tutti, o quasi, assai deludenti, in linea coi dubbi che Bruno Fornara esprimeva su questa rivista (n. 491) all'uscita di *Avatar*.

Il fatto è che molto del cinema 3D, invece di una vera tridimensionalità, ha dato vita a una sovrapposizione di piani bidimensionali, una sorta di *pseudo*-tridimensionalità da libro *pop-up* fatta di “strati” in mezzo a quali sembra esserci il vuoto. L'insistenza dimostrativa con cui un oggetto viene posto fra noi e il centro della scena non fa che accrescere questa sensazione. E se questo spazio è stato riempito ciò è avvenuto il più delle volte con movimenti da ottovolante, continui e insensati su e giù.



Raramente, lo spazio tridimensionale è stato davvero utilizzato a scopi drammatici. Una delle rare eccezioni ci viene dal passato, dall'Hitchcock di *Delitto perfetto*: è vero che per quasi tutto il film l'artificio tridimensionale ha funzione "di arredamento", con lampade e altri oggetti che si frappongono fra noi e i personaggi, ma durante il tentato omicidio, il braccio di Grace Kelly che si protende verso di noi diventa una muta richiesta di aiuto che ci afferra e ci trasporta dentro la scena.

In *Gravity* la capacità di trasformare il 3D in strumento essenziale della narrazione è costante. La pioggia di detriti è spettacolare e ci costringe quasi a ripararci come gli spettatori dell'*Arrivée d'un train à la gare de La Ciotat*, ma il 3D colpisce nel segno soprattutto quando dà rilievo emotivo al cordone che lega una spersa Sandra

Bullock al suo cavaliere, alle mani che cercano protezione nelle soggettive della stessa Bullock o – come la luce nel bicchiere di latte di Hitchcock – agli elementi che servono a creare suspense. *Gravity*, però, non si limita a mettere il 3D efficacemente al servizio della narrazione, ma fa di questa tecnologia una vera protagonista, che costruisce uno spazio costantemente sorprendente, nel quale il nostro sguardo, come quello della Bullock (che nelle frequenti soggettive coincide col nostro), si muove alla ricerca di coordinate che ha perso.

Il film – se visto nelle migliori condizioni (3D + Imax) – diventa così un'inedita esperienza sensoriale. Grandioso eppure intimo, sofisticato ed elementare, basato su un uso sorprendente della tecnologia, prima vera riuscita artistica del 3D: esageriamo se diciamo che *Gravity* è un film straordinario?

(1) La dimensione sociale in *Y tu mamá también* era posta ai bordi dell'inquadratura (ma era centrale per il suo significato: l'atteggiamento inconsapevolmente predatorio e competitivo dei due ragazzi verso la donna è il riflesso del mondo politico ed economico che li circonda). Acquistava una posizione più evidente in *I figli*, mentre esce dal quadro in *Gravity*. Tuttavia, la Terra che vediamo lontana è la stessa che appare nelle immagini satellitari di *The Possibility of Hope* mentre ascoltiamo James Lovelock illustrare le condizioni ambientali del Pianeta – condizioni che lo stesso documentario, attraverso vari interventi, attribuisce a quel modello politico ed economico che produce la competizione violenta vista ai bordi di *Y tu mamá también* e la paura e le barriere viste in *I figli degli uomini*. Potremmo dire che Clooney non è ignaro dei problemi che incombono sul Pianeta (alla Bullock dice che sulla Terra le cose non sono facili) ma, come Lovelock, sa che è indispensabile la speranza: il suo atteggiamento fanciullesco sembra quasi un richiamo ai bambini a cui si appella Lovelock in conclusione del documentario... Del resto, per tornare al commento di Zizek su *I figli* quel film «funziona perfettamente perché non espone direttamente una qualche parabola politica o moralistica» ma si concentra su come gli individui «trovano un significato alla vita». I commenti di Zizek e *The Possibility of Hope* si trovano nell'edizione in due dvd di *I figli degli uomini*.

(2) La chiave di lettura è fornita dal film centrale di questa "trilogia", *I figli degli uomini*, quando Michael Caine spiega che la vita è la lotta tra "fede" e "caso". Il "caso" è presente in tutti e tre i film (la malattia che condanna Maribel Verdú, la morte dei figli di Clive Owen e Sandra Bullock). La "fede" – ossia la volontà di lottare, di opporsi al "caso", pur sapendo magari inevitabile la sconfitta – è una conquista faticosa, a cui arriva al termine del suo viaggio Sandra Bullock. Come i personaggi maschili dei tre film, anche quelli femminili possono essere posti lungo un percorso di crescita (dall'abbandono di Maribel Verdú al coraggio di Sandra Bullock).

## GRAVITY di Alfonso Cuarón

*Titolo originale:* id. *Regia:* Alfonso Cuarón. *Sceneggiatura:* Alfonso Cuarón, Jonás Cuarón, George Clooney (non accr.). *Fotografia:* Emmanuel Lubezki. *Montaggio:* Alfonso Cuarón, Mark Sanger. *Musica:* Steven Price. *Scenografia:* Andy Nicholson. *Costumi:* Jany Temime. *Interpreti:* Sandra Bullock (la dottoressa Ryan Stone), George Clooney (Matt Kowalsky), Ed Harris (voce del controllore di missione), Orto Ignatiussen (voce di Aningaaq), Phaldut Sharma (voce di Shariff), Amy Warren (voce del capitano della sonda), Basher Savage (voce del capitano della stazione russa). *Produzione:* Alfonso Cuarón, David Heyman per Esperanto Filmoj/Heyday Films. *Distribuzione:* Warner Bros. *Durata:* 92'. *Origine:* USA/Gran Bretagna, 2013.

*Impegnati in una missione nello spazio, gli astronauti Ryan Stone e Matt Kowalski sono sorpresi da una pioggia di detriti provocata da un incidente accorso a un satellite. Costretta a separarsi dal suo collega e a utilizzare mezzi di fortuna, la dottoressa Stone, per tornare sulla Terra, deve trovare in sé stimoli che aveva perso. Anche se lontano, Kowalski è ancora vicino a lei.*

# SACRO GRA di Gianfranco Rosi



## Il metodo Rosi

Valentina Alfonsi

«Non produce alcuna organizzazione, non supporta nessuna struttura, esiste solo in funzione del suo inventore, delle sue entrate e delle sue uscite»: è il Grande Raccordo Anulare secondo Renato Nicolini dal cui breve saggio *Una macchina celibe* nasce il progetto di *Sacro GRA*, sorprendente – parola del presidente di giuria Bernardo Bertolucci – Leone d’Oro della settantesima Mostra di Venezia. L’idea iniziale di realizzare un film sul Raccordo è del paesaggista e urbanista Nicolò Bassetti che successivamente la propone a Gianfranco Rosi, un autore, formatosi negli Stati Uniti, di documentari dalla forte impronta autoriale, da *Boatman* (1993) a *El sicario – Room 164* (2010).

Se pensiamo al cinema del reale come un’azione cognitiva prima ancora che filmica – perché la realtà, come scrive Rosi nelle note di regia, deve innanzitutto «essere pensata» – allora può avere un senso, e certamente lo ha per *Sacro GRA*, accostare la pratica documentaristica alla tecnica dell’urbanista che è chiamato a *costruire* lo spazio abitato dagli uomini. Mentre però Bassetti è abituato a ragionare sulla perdita di identità dei luoghi, e a mettere in atto strategie di risposta, per Rosi non era necessario fornire una rinnovata “mappatura” ordinatrice del GRA: «Ho fatto il lavoro inverso, ho cercato di “de-

mappare” e di togliere questa forte identità, per renderlo un’altra cosa, trasformarlo in qualcosa d’altro», perché «un film è la metafora di una storia che vogliamo raccontare: se non c’è metafora non c’è cinema». (1)

Il cinema – e in particolare quello documentario – può agire sulla realtà in molti modi, (ri)organizzandola e trasformandola secondo un’ipotesi di ordine drammaturgico (pensiamo al premio Oscar di quest’anno *Searching for Sugar Man* di Malik Bendjelloul), un’idea di giustizia, un principio di verità da mostrare, scardinare o negare; oppure può operare un’azione di disvelamento sui comportamenti umani e/o sui meccanismi naturali, sociali, culturali, politici (tutti i film di Frederick Wiseman, anche lui a Venezia lo scorso settembre con *At Berkeley* ma fuori concorso).

Il metodo di Rosi, preciso e molto personale, si pone all’incrocio di queste strade divergenti: rende visibili dei personaggi, inquadrandoli in un contesto quasi sempre domestico, non però come funzioni o vettori di azione ma, appunto, come metafore che rimandano a qualcos’altro. Rosi organizza il proprio materiale, raccolto nell’arco di un paio d’anni, in un insieme di micronarrazioni che però, essendo il film volutamente “privo di trama”, non vogliono



tanto raccontare quanto mettere in scena dei frammenti di vita secondo dei topoi figurativi e quasi teatrali. Ecco allora che i personaggi sono definiti in base ai propri ruoli: il Principe e la Consorte, il Nobile e sua Figlia, il Palmologo e l'Anguillaro. Ed ecco che i luoghi sui quali i film ci conduce possiedono anch'essi una forte spinta evocativa e archetipica, che rimanda ad altro, a storie già vissute: il fiume, il castello, il cimitero, le finestre dalle quali ci si affaccia di notte. Tant'è che di fronte a *Sacro GRA* ci si domanda quanto ci sia di vero o comunque di spontaneo e quanto di artefatto, di provocato dalla volontà del regista.

Lo stesso Rosi non si fa problemi (e perché dovrebbe?) a spiegare come, una volta conosciuti a fondo i propri protagonisti, sia stato relativamente semplice collocarli in situazioni che in modo non troppo forzato, e quasi sempre attraverso il fluire dei dialoghi, ne avrebbero fatto emergere i tratti distintivi e più interessanti per la macchina da presa. Del resto il tentativo di studiare quanto,

come, perché e con quali effetti il comportamento umano si modifichi nel momento in cui viene filmato è una questione che si pone sempre in un documentario. Ciò che a noi interessa come spettatori è comprendere che tipo di azione lo sguardo del regista esercita sulla realtà e quali conseguenze questo sguardo provoca sulla nostra maniera, non di rado abitudinaria e viziata, di percepire le cose. È una questione di estetica.

La debolezza di *Sacro GRA* sta nell'essere (apparentemente?) più focalizzato a modellare momenti che ispirano una superficiale simpatia piuttosto che chiedere a chi guarda una empatia reale, profonda e anche critica. Se già il titolo esprime con chiarezza un'idea di tensione verso qualcosa di mitico, lontano e imprevedibile e fin dalle prime immagini il GRA viene definito come «un anello di Saturno», cosa aggiunge il film a quello che immaginiamo o crediamo di sapere sulle grandi e piccole stranezze che si annidano in un luogo geograficamente periferico ma prevedibilmente pieno di storie personali, di dram-

mi, di volti affascinanti da scoprire? L'intreccio di storie di *Sacro GRA* ci sorprende davvero o ci dà piuttosto proprio quello che ci aspetteremmo di trovare in un film che nasce da queste premesse antropologiche e geografiche?

Sembra quasi che il fine dell'azione esercitata girando il film sia il film stesso: *Sacro GRA* si fa causa e conseguenza e non produce mutamento nella realtà che si propone di rendere visibile. Né in concreto né nella nostra percezione. La realtà del GRA viene solo tradotta per lo schermo – e a tratti semplificata – in un campionario di situazioni molto tipizzate e di persone che diventano interpreti di un ruolo, quello che il regista ha riconosciuto in loro come il più cinematografico, brillante o toccante. A questo proposito Roy Menarini scrive giustamente (2) che «ogni personaggio segna un genere, dal comico [...] al melodramma»: ma cosa viene prima, l'uomo o il cinema? Sono le persone ad aver assimilato così a fondo certe forme, certi stereotipi da indossarli senza rendersene conto o sono i generi a riprodurre con esattezza mimetica la verità dei comportamenti umani?

Rosi assume questo scontro di senso come un dato di fatto, come la base naturale su cui costruire il film e considera i protagonisti di *Sacro GRA* degli attori inconsapevoli, descrivendo un meccanismo teatrale («Una messa in scena nel senso di Eschilo, di un attore che recita non sapendo di recitare»), all'interno del quale l'*attore* risponda a una richiesta generata dalla visione del regista, e che pone domande importanti sulle funzioni del documentario. Rosi direbbe subito, come fa da mesi, che lui non si ritiene un documentarista ma un narratore. La narrazione, però, è una delle numerose, possibili vie che il cinema del reale può prendere, non l'unica né necessariamente la migliore. E l'ibridazione tra fiction e non fiction è una scelta, da valutare in quanto tale.

Cecilia Mangini, in un vecchio schema riportato di recente nella raccolta di saggi *Il reale allo specchio* (3), stabiliva un'equivalenza di scopo – un po' rigida ma di utile chiarezza – tra la “forma epica”, in senso brechtiano, dello spettacolo e il cinema del reale. Applicando quello schema a *Sacro GRA*, se ne deduce che le sue caratteristiche non sarebbero riconducibili al documentario ma proprio alla “forma drammatica”: il film di Rosi, infatti, favorisce la partecipazione emotiva dello spettatore a scapito di un approccio più analitico e, per usare le

parole della Mangini, ne «esaurisce l'attività».

L'uso che Rosi fa del linguaggio cinematografico spingerebbe insomma la forza potenziale del cinema documentario, chiudendo il film in un disegno già dato, tracciato con abilità ma in sostanza fine a se stesso. Tanto che quelle parole usate da Nicolini per il GRA – la strada che non possiede «organizzazione» né «struttura» ed «esiste solo in funzione del suo inventore» – potrebbero descrivere con efficacia anche il percorso *a vuoto*, che nulla rompe e nulla svela di davvero nuovo, tracciato dal film di Gianfranco Rosi.

- (1) Dall'intervista a «CineforumWeb»  
[http://www.cineforum.it/Focuses/Texts/view/Cineforum\\_incontra\\_Gianfranco\\_Rosi](http://www.cineforum.it/Focuses/Texts/view/Cineforum_incontra_Gianfranco_Rosi)  
(2) Roy Menarini, «MyMovies»  
<http://www.mymovies.it/film/2013/sacrogra/news/vitamortee-miracoli/>  
(3) Cecilia Mangini, *Riflessioni a mano libera sul ruolo del documentarista*, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2012, pag. 135.



# I non-luoghi non esistono

Intervista a Gianfranco Rosi a cura di Pietro Bianchi

– Per introdurci al progetto, ci potresti parlare del coinvolgimento nel film delle figure di Nicolò Bassetti e di Renato Nicolini? Che ruolo hanno avuto in *Sacro GRA*?

– Il progetto mi è stato letteralmente consegnato dalle mani di Nicolò. Io non avevo avuto nessun rapporto con il Raccordo se non come luogo che mi portava a casa. E Roma non è nemmeno la mia città. Nicolò è un urbanista che per capire il Raccordo l'ha percorso interamente a piedi lungo venti giorni. Ieri ho detto tre anni, ma ad averci impiegato tre anni non è lui, ma io per fare il film! [ride]. È la prima volta che faccio un film che non viene da me. I miei altri lavori nascevano sempre da impatti emotivi molto forti, incontri, innamoramenti. Il luogo è un pretesto per altre storie, e infatti il primo anno l'ho passato a far sì che il film diventasse mio e che potessi capire quale era il punto di partenza e quale il fulcro. Nicolò mi ha consegnato questo territorio che ho cercato di svuotare, all'inizio, della sua forza: svuotarlo da tutto per poi trovare delle collocazioni per i personaggi e per le sto-

rie che pian piano sono riuscito a fare mie. Alcuni personaggi me li aveva indicati lui, altri invece li ho incontrati io lungo il progetto.

– Quindi alcuni personaggi sono stati “scoperti” da Nicolò?

– Sì. Ad esempio l'anguillaro o il palmologo. Li aveva incontrati nel giro a piedi e mi aveva detto «Devi andare assolutamente lì».

– Bassetti aveva fatto una sorta di etnografia.

– Sì, una specie di psicogeografia del Raccordo: lui l'ha descritto come un luogo con dei quartieri, dei personaggi, eccetera. Ha fatto una mappatura. Io invece ho fatto il lavoro inverso, ho cercato di “demappizzare” e di togliere questa forte identità, per renderlo un'altra cosa, trasformarlo in qualcosa d'altro.

– Con i personaggi che hai trovato e hai ereditato da Nicolò che tipo di lavoro hai fatto? Perché a qualcuno è sembrata una vera e propria “messa in scena”.

– Una messa in scena nel senso di Eschilo, di un attore che recita non sapendo di recitare, che è il massimo per un attore. La messa in scena si è svolta col tempo. Questo film è stato scritto girandolo, perché non ho mai scritto una riga. È un film che ha preso forma con gli anni. Il primo non ho girato niente. Giravo letteralmente attorno al Raccordo. Poi ogni tanto decidevo di prendere un'uscita e scovarci delle storie. Quindi di messa in scena non c'è nulla se non la conoscenza dei personaggi. Quando tu conosci bene i personaggi sai anche quello che farebbero in una certa situazione, quindi anticipi delle cose. Un esempio è quando ho dato il giornale all'anguillaro. Quel giorno esce su «Repubblica» un articolo sulle anguille, lo chiamo e gli dico «Devo venire da te». Vado da lui, so che ogni pomeriggio, finita la pesca, si mette lì con lei che cuce. Metto lì la macchina e gli dico «Parlate normalmente», poi c'è la luce giusta, la situazione giusta, gli do il giornale e gli dico «Ma non hai visto questo articolo?», e inizia a leggere. «Puoi leggere ad alta voce e commentarlo?»... Boom, e inizia! È una messa in





scena della regia del documentario. Non è che facciamo il cinema con le camere di sorveglianza!

– *Sembra che il Raccordo diventi una trama invisibile.*

– Infatti il film inizia dicendo che il Raccordo circonda Roma come un anello di Saturno. C'è questo inizio sfocato e poi “boom!” arriva la realtà: l'ambulanza è come una navicella che gira attorno a questo anello.

– *Molti dicono che un luogo come un'autostrada sia per eccellenza un non-luogo. Sembra che tu abbia provato a ridargli un senso.*

– Non credo alla parola non-luogo. Non esistono i non-luoghi. Il raccordo è un luogo estremamente collocato fisicamente, ma si tratta di periferie – se così possiamo chiamarle – che non hanno un'identità, perché dall'alto sembrano tutte lo stesso quartiere. Hanno tutte edifici abusivi, sono senza scuole, senza infrastrutture, senza autobus, le casette costruite negli anni Sessanta sono tutte uguali, eccetera. Infatti quella che si vede dall'alto è un'ipotetica inquadratura di tutte le casette. Io ho fatto un giro del Raccordo prima in elicottero e poi con una mongolfiera, e ho scelto dei punti dall'alto perché diventassero degli emblemi, dei simboli – la campagna, la città, eccetera. Nicolini mi ha fatto capire, in questo giro fatto insieme, che il Raccordo era un luogo che ti portava all'astrazione e alle libere associazioni. Ecco, lui doveva essere il filo rosso del film, poi purtroppo si è ammalato ed è scomparso e infatti il film è dedicato a lui. Lui era quello che mi aveva detto: «Adesso questo cerchio lo devi aprire e ne devi fare una rete infinita». E lì ho capito il film. Quando eravamo al montaggio una persona mi chiede: «Mi fai vedere come vedi il raccordo?». E io gli



ho detto «Io lo vedo così» [*prende un foglio di carta e inizia a disegnare*]: è un'autostrada e poi c'è un ponte, c'è un fiume, ci sono delle case di un villaggio, c'è un cimitero dall'altra parte, qui c'è un ospedale [*continuando a disegnare sul foglio*] e su c'è un castello con un principe che domina [*ride*], poi qui c'è un anguillaro e ci sono dei palazzi nuovi rispetto a quelli del villaggio. Poi c'è questa ambulanza che va avanti e indietro lungo il Raccordo facendo una U. Questo è il film.

– *Infatti ti chiedevo di Nicolini anche per capire quale era stato il suo contributo intellettuale all'idea del film.*

– Beh, un film deve partire da un'idea molto forte e l'idea di “aprire il cerchio” è stata sua.

*(estratto dall'intervista a Gianfranco Rosi, a cura di Pietro Bianchi, pubblicata su «Cineforumweb» in data 6 settembre 2013)*

## SACRO GRA di Gianfranco Rosi

*Regia, sceneggiatura e fotografia:* Gianfranco Rosi. *Soggetto:* da un'idea di Nicolò Bassetti. *Montaggio:* Jacopo Quadri. *Produzione:* Marco Visalberghi, Carol Solive per Doclab/La Femme Endormie/Rai Cinema. *Distribuzione:* Officine Ubu. *Durata:* 93'. *Origine:* Italia/Francia, 2013.

*Dopo l'India dei barcaioli, il deserto americano dei dropout, il Messico dei killer del narcotraffico, Gianfranco Rosi ha deciso di raccontare il suo Paese girando e perdendosi per tre anni con un minivan sul Grande Raccordo Anulare di Roma per scoprire i mondi invisibili e i futuri possibili che questo luogo magico cela oltre il muro del suo continuo frastuono. E dallo sfondo sono emersi personaggi incredibili e apparizioni fugaci. Come il nobile torinese e sua figlia universitaria, che vivono in un monolocale ai bordi del Raccordo, il “palmologo” che cerca ossessivamente un rimedio per liberare le piante della sua oasi da larve divoratrici; il neoprincipe che fa ginnastica di buon mattino sul tetto del suo castello eretto nel cuore abusivo della periferia nord-est; l'attore agé di fotoromanzi, memoria storica della Roma cinematografica, che insegue ostinato sul raccordo la fama e il sogno di una giovane avventura, come il pescatore di anguille che sotto i cavalcavia di Roma sud ha costruito un villaggio sull'acqua. Questi personaggi, insieme a tante altre incredibili apparizioni, animano il mondo del Sacro GRA di Gianfranco Rosi. (dal pressbook del film)*

## VIA CASTELLANA BANDIERA di Emma Dante



# Discontinuità in contromano

Alessandro Uccelli

Non mi è mai piaciuto il teatro di Emma Dante. Non mi è mai piaciuto l'entusiasmo unanime, non privo di inflessioni pauperistiche/paternalistiche, che ha accompagnato la parabola delle sue "provocazioni", da *mPalermu* (2001), a *Carnezzeria* (2002), alla *Carmen* scaligera (2009, una delle regie più fischiate e discusse degli ultimi anni), alla "scandalo" sguaiato e pretestuoso del letto sfatto e insanquinato che apriva la mostra di Artemisia Gentileschi a Palazzo Reale a Milano. Non mi piaceva quel dichiararsi *apertis verbis* nel solco di Tadeusz Kantor, dei suoi spettacoli giunti in Italia già stravecchi e stanchi, per giustificare i propri, conditi di sangue, di mestruo e di sperma a profusione, i dialoghi troppo spesso sbraitati, il suono tutto risolto in *fortissimo*, i corpi e i volti caricaturali come nel Ribera più sbracato; e tutt'al più potevo apprezzare il residuo brechtiano delle sue *Pulle* (2009) disarticolate e senza speranza, servite al pubblico in un teatro Carignano fresco di restauro. Ma mi è sempre rimasta l'impressione di una *verve* iconoclasta in cui non si leggeva una vera furia o rivoluzione espressiva, ma una rabbia, piuttosto, canalizzata in maniera un po' furba, schiaffando qua e là i segni, le scorie, di un'auto-analisi imperfetta, di una mala-educazione teatrale.

Eppure *Via Castellana Bandiera*, forse proprio per le aspettative fortemente condizionate, è un film che ti prende in contropiede, verrebbe da dire in contromano, che funziona, e, a modo suo, lo fa anche piuttosto bene, proprio per i motivi di discontinuità rispetto al lavoro teatrale, anche se gran parte del cast (a esclusione di Calafiore padre e figlio, presi "dalla strada", di una Rohrwacher dosata con parsimonia e di un'impagabile Elena Cotta) viene dalla Compagnia Sud Costa Occidentale. E forse il film funziona anche perché per la prima volta la Dante si costringe a lavorare non più con una scena minimale o inesistente, sui soli corpi degli attori, ma con un luogo reale, nella carne stessa di un luogo. Perché via Castellana Bandiera c'è davvero, a Palermo. In era di *Google Maps* certe curiosità sono presto soddisfatte, anche quando un posto non lo si è mai visto e si sta a centinaia di chilometri di distanza; le carte zenitali danno solo parzialmente un'idea di come sia questa zona del capoluogo siciliano, un responso quasi sorprendente nell'immagine ordinata, piccoli lotti catastali ortogonali, dove solo il percorso tortuoso dell'ormai famigerata strada crea un'interferenza; lo *street view* però rivela scenari più precisi, impietosi: dal punto di vista del *décor* Emma Dante e la scenografia Erita Frigato non si sono inventate niente

(anche se hanno ricostruito molto), né gli alti-bassi delle superfettazioni abusive, delle verandine e degli orti, né i muretti, né le derivate irrazionali del tracciato, né le strettoie o i dislivelli. Via Castellana Bandiera c'è, centro e periferia allo stesso tempo, ed è davvero, come tanti angoli del nostro Sud, il ring della dialettica mancata, del muro contro muro famiglia/istituzioni, il paradigma di uno Stato che crede di aver armonizzato le divergenze per via urbanistica, ma tollera, o ignora, i civici a doppia numerazione, favorisce lo scalzamento temporaneo del senso, della geografia, del qui e ora. Un qui e ora a cui, negli spettacoli teatrali, Emma Dante si è sempre sottratta, creando più volentieri una dimensione spazio-tempo artificiale, sospesa tra arcaismi e segni della modernità.

Nella genesi di questo lavoro, però, entra in gioco un altro passaggio, l'oggetto intermedio di questa vicenda, pubblicato in forma di romanzo da Rizzoli nel 2008: porta lo stesso titolo del film, e non è il gioiello narrativo che qualcuno ha cercato di esaltare, ma un libro che, retrospettivamente, andrà forse interpretato come trattamento, come una fase di scrittura del soggetto del film. Si tratta di un testo per il quale la stessa Dante non riusciva a immaginare un esito teatrale, pur non essendosi ancora orientata alla soluzione cinematografica. Eppure, in una tempestiva recensione («Corriere della Sera» 7 settembre 2008, pag. 32), Ermanno Paccagnini evidenziava alcuni limiti linguistici e compositivi non trascurabili: «Ritmo, lingua e scrittura che scadono però in didascalia esplicativa spaventosamente scialba quando lascia i primi piani (capitolo 2 sulla famiglia Calafiore). Perché se vien meno la presa diretta che ravviva scena e personaggi (i pensieri di Samira e Rosa; ma pure i lati grotteschi dei Calafiore), il rischio non evitato è una banalizzazione espressiva, che cede pure alla sentenziosità». Occorreva quindi trovare (o ridare) a quelle parole, a quelle sentenze, un diritto di cittadinanza, in un luogo se non vero, verosimile, garantito dalla presa diretta e, soprattutto, dalla «quarta parete» cinematografica; ritrovare una naturalezza nei passaggi narrativi, con gli strumenti offerti dal montaggio.

Ecco allora che, una volta avviata la produzione, Emma Dante, forse per il fatto di trovarsi in un territorio inesplorato, è affiancata da uno scrittore e editor talentuoso come Giorgio Vasta, che, da palermitano, contribuisce a rianimare, rendendola essenziale, la lingua dei dialoghi. Però poi si trattava anche di

avvicinarsi a un altro linguaggio, allo specifico linguistico del cinema, al set nella sua complessità, come tecnico tra i tecnici e non più come regista/demiurgo/aguzzino di derivazione kantoriana. Tutt'al più riservandosi il doppio ruolo di regista e coprotagonista, che però diciamo, al cinema, non è un fatto così raro.

E, dal punto di vista degli strumenti essenzialmente cinematografici, viene il sospetto, vedendo *Via Castellana Bandiera*, che anche un'ambiziosa e smaltiziata esordiente ultraquarantenne possa essere irritata dal direttore della fotografia (Gherardo Gossi, che evidentemente viene reputato congeniale ad autori che provengono dal teatro, firmò anche le riprese di *Texas* di Fausto Paravidino): in un paio di occasioni stridono le inquadrature troppo pulite, movimenti fluidi e monumentali, che sembrano nascere da uno spaesamento iniziale (e ti sembra di



sentirli quei «Non ti preoccupare, qui ti ci metto un bel dolly a salire» o «Portiamo a casa una bella inquadratura») a contrasto con la macchina a mano e gli zoom nervosi che contraddistinguono poi lo sviluppo della narrazione, quando si entra nel vivo dello scontro/duello e i primi piani e i campi/controcampi si fanno più necessari. Anzi, proprio mentre la vicenda progredisce, nel vicolo e nelle case, questa rinuncia alla calligrafia sembra anche rinuncia ad altre tentazioni, lascia spazio a un cinema che non esibisce predilezioni o citazioni, se non quel vago sentore di western inconcluso che è stato a tutti evidente.

Soprattutto, nella confezione del film, la Dante sembra aver imparato a dosare meglio gli ingredienti: diventa più rarefatto il gioco di accumulazione sonora, iterativa, chiave di volta del suo teatro; frenata quella tensione al *cluster* di voci, alle onomatopее e ai borborigmi, ai toni concitati; ma è in fondo tutto ridimensionato da un aspetto che abbiamo già evidenziato, dall'uso della lingua, del dialetto, qui adoperato in chiave naturalistica, e non ritmica, poiché affonda le radici nel luogo, nella carne della città, e le somiglia per davvero.

Si attenua, o forse è solo reimpostata, nel duello/rispecchiamento silenzioso tra le due protagoniste, la contrapposizione tra arcaico e moderno, a favore di un procedimento di astrazione dalle ragioni ultime che effettivamente sa di western, e nemmeno eventuali riferimenti a mafia e matriarcato, materia cara all'autrice, sono una tentazione: Samira è di Piana, quindi in qualche modo proviene da un luogo

della conservazione forzosa delle tradizioni, e, quando parla, parla albanese (Calafiore in più di un momento sottolinea quanto gli sia costata l'inurbazione di moglie e suocera); Rosa è una tischitosciana, secondo un modo tipicamente palermitano di identificare uno che ha vissuto fuori e si esprime in toscano, che si dà un tono evitando il dialetto: in questo, il personaggio somiglia molto alla sua autrice. Ma, al contrario di quanto sostengono i fautori della continuità col lavoro di palcoscenico, il suo inquadarsi di spalle, al cinema, non c'entra col teatro, con l'onnipresente modello kantoriano; non scherziamo, Emma/Rosa non dà deliberatamente le spalle al pubblico, sta anzi usando una sintassi cinematografica nemmeno troppo originale: il primo piano di spalle è una figura del discorso cinematografico ampiamente acquisita, così come lo sono il *camera-car* e il fuori campo. Un fuori campo che però si carica di tensione straziante e, giustamente, irrisolta, nella lunghissima inquadratura finale, con la fiumana di gente fragile e goffa che la strada sembra vomitare verso il baratro che la interrompe al fondo e che inghiotte tutti in un controcampo negato, mentre già scorrono i titoli, sulle note dell'unica canzone di tutto il film, *Cumu è sula la strata* dei Fratelli Mancuso.

Per parafrasare grossolanamente la didascalia "rubata" a Giorgio Caproni, messa in chiusura al film, Emma Dante, come autrice, al cinema non c'era mai stata: doveva rimanerci incastrata, per capire che, con il cinema (è presto per dire se per il cinema), era nata.

## VIA CASTELLANA BANDIERA di Emma Dante

*Regia:* Emma Dante. *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Emma Dante. *Sceneggiatura:* Emma Dante, Giorgio Vasta, Licia Eminentissimi. *Fotografia:* Gherardo Gossi. *Montaggio:* Benni Atria. *Musica:* Fratelli Mancuso. *Scenografia:* Emita Frigato. *Costumi:* Italia Carroccio. *Interpreti:* Emma Dante (Rosa), Alba Rohrwacher (Clara), Elena Cotta (Samira), Renato Malfatti (Saro Calafiore), Dario Casarolo (Nicolò), Carmine Maringola (Filippo Mangiapane), Sandro Maria Campagna (Santo), Elisa Parrinello (Concetta), Giuseppe Tantillo (Salvatore), Daniela Macaluso (Maria Grazia), Marcella Colaiani (Patrizia), Giacomo Guarneri (Natale). *Produzione:* Marta Donzelli, Gregorio Paonessa/Mario Gianani/Lorenzo Mieli/Elda Guidinetti/Andres Pfaffli/Marianne Slot per Vivo Film/Wildside/Ventura Film/Slot Machine/Rai Cinema/RSI Radiotelevisione Svizzera/SRG SSR. *Distribuzione:* Istituto Luce Cinecittà. *Durata:* 90'. *Origine:* Italia/Svizzera/Francia, 2013.

*Domenica pomeriggio, d'estate. Samira torna dal cimitero, dove ha cambiato i fiori alla tomba di sua figlia Thana e ha dato da mangiare ai suoi randagi; passa alla spiaggia, dove, paziente, raccatta il genero chiassoso, con le figlie e i nipoti. In un altro punto di Palermo, due giovani donne, Rosa e la sua compagna, Clara, venute dal Continente per festeggiare il matrimonio di un amico, iniziano a discutere e si perdono nelle strade della città; finiscono in una strada stretta e contorta: via Castellana Bandiera. Proprio in quel momento la macchina di Samira, con tutta la famiglia calcata a bordo, imbocca in senso contrario lo stesso vicolo. Né Rosa al volante della sua Multipla, né Samira, testarda e silenziosa al volante della sua Punto, intendono cedere il passo l'una all'altra. Chiuse all'interno delle loro macchine, le due donne si affrontano in un duello muto, che diventa una questione di principio, di vita o di morte. È una sfida tutta al femminile, dove non si beve, non si mangia e non si dorme: la gente del quartiere, cinicamente, assiste e specula.*

## LAS ACACIAS di Pablo Giorgelli



# Un uomo, una donna (e una bambina)

Paola Brunetta

È curioso che in tempi di affermazione (meritata) del documentario, per il suo *Las acacias* che documentario non è Pablo Giorgelli abbia cercato, per il ruolo di Rubén, un vero camionista piuttosto che un attore. E abbia trovato invece un attore “vero”, un attore di teatro che lavora nel cinema per la prima volta, mostrando la sua provenienza solo nella parte iniziale perché per il resto la sua recitazione, come il film richiede, è essenziale e quasi sottotono. E che per il ruolo di Jacinta, dopo aver cercato un’attrice, abbia scelto l’assistente di un’addetta al casting, che non aveva mai recitato prima. Hebe Duarte, si chiama e lui Germán de Silva; Nayra Calle Mamani è la figlia di pochi mesi della donna, Anahí.

Parto dai personaggi e dagli attori (tutti splendidi) perché il film di Giorgelli, vincitore della *Caméra d’Or* a Cannes 2011 dove è stato presentato nella *Settimana della Critica* e di molti altri premi, è un film di corpi e di spazi, e di silenzi. Un film fisico, di sguardi appena scambiati nell’abitacolo di un camion, pressoché unico scenario di una narrazione in cui non succede nulla (si viaggia senza episodi di rilievo dal Paraguay a Buenos Aires), ma in realtà

succede tutto. I due, anzi i tre personaggi passano nell’abitacolo gran parte della vicenda, e il camion, normalmente protagonista di storie ben diverse per tono e stile (da *Duel* a *Convoy*) (1), non è mai guardato dall’esterno o mostrato nel suo movimento ma sempre ripreso dall’interno, perché quello che interessa sono i personaggi e soprattutto il protagonista, Rubén.

Lui è un uomo disilluso, indifferente, scettico, chiuso alla vita. Come l’acacia: un albero comune, simbolo in alcune tradizioni di purezza, robusto e aspro all’esterno ma più morbido all’interno, senza contare il fatto che con i fiori dell’acacia si fa il miele. Il suo problema non deriva da fattori esterni ma dall’interiorità del proprio sé, dalla fatica di vivere; dai propri fallimenti, per usare le parole del regista. Non sappiamo molto di lui ma sappiamo che ha un figlio di dodici anni che non vede da otto e che ha probabilmente visto una volta sola, quella che racconta orgoglioso ma straziato dentro, documentata da una foto. Però lo vediamo trasformarsi nel corso della narrazione, grazie alla presenza di Jacinta che ha saputo rispettarlo, rispettare il suo



silenzio e la sua necessità di solitudine e di riserbo. Il suo bisogno. Non gli ha imposto la sua presenza con la parola, né con gesti di altri tipo. È stata discreta come discreto era lui, e questo ha aperto una via di comunicazione sincera, e vera. Quella che entrambi vogliono continuare a praticare, anche se è molto difficile confessarlo.

Nella teoria dell'enneagramma Rubén sarebbe una personalità Cinque, che è quella di chi ha paura delle emozioni e delle relazioni, quindi delle persone per ciò che di inaspettato e di incandescente possono avere e portare, e si chiude nel suo isolamento e in un'occupazione che lo porta fuori dal mondo (relazionale) e che lo fa bastare a se stesso, com'è per Rubén la guida. Non è un caso che si fermi a onorare El Gauchito Gil, protettore dei camionisti, e che quando interroga Jacinta sulla lingua dei guaraní, la prima cosa che le chiede sia come si dice "camionista". Non è un caso che i paesaggi nel film siano fre-

quentemente mostrati nello specchietto del camion, come se il protagonista potesse vederli solo così, dal mezzo (non fosse in grado di vederli davvero). E non è un caso che lui sia solo e sempre in giro per il Paese anzi per i due Paesi, Paraguay e Argentina; che porti il regalo di compleanno alla sorella, unica persona cara per quello che possiamo intuire, due mesi dopo l'evento; che in una scena significativa trovi e apprezzi la compagnia di un cane; mentre la donna, che è stanziale e per la quale il viaggio ha un preciso significato di rinnovamento interiore, è circondata da amici e parenti, oltre che affiancata dalla sua bambina.

Lei è una persona viva, calda. Una persona buona. Una persona che sta nella vita, ma che ci sta con riserbo e discrezione. Che ha avuto le sue delusioni, come capiamo dalle lacrime che ogni tanto compaiono sul suo viso e dal fatto che la bambina non abbia un padre, oltre che dal desiderio/necessità di lascia-

re la sua terra. Ma che ha con sé Anahí che è vita piena che comincia, Anahí che non teme nessuno, Anahí che guarda tutti con i suoi occhi grandi, desiderosi di amore e di comunione, e che alla prima occasione prende la mano di Rubén, e si addormenta soddisfatta. Jacinta è l'unica donna che Rubén potrebbe avere vicino, come di vicinanza vera si sostanzia il viaggio del film.

Anche lo stile evidenzia questo. I personaggi sono ripresi nell'abitacolo del camion, ambiente piccolo che crea vicinanza, in frequenti campi e controcampi dati da inquadrature che talvolta mostrano il primo piano di un personaggio, talvolta quel personaggio con l'altro in primissimo piano a lato. Sono inquadrature lunghe, spesso fisse; come fissa e lunga è quella iniziale, che mostra il taglio degli alberi di acacia riprendendoli dal basso, sullo sfondo del rumore della motosega. Il camion come si diceva è rappresentato sempre in relazione ai personaggi che ci viaggiano dentro, e i paesaggi, che potevano essere i protagonisti di un *road movie* di questo tipo, sono visti di scorcio, accidentalmente, in soggettiva (il film nella versione originale comprendeva trenta minuti in più dedicati ai paesaggi, che sono stati poi tolti).

Del resto non è propriamente un *road movie* questo film, a meno che non lo si voglia definire un *road movie* dell'anima, fatto di movimenti più interiori che esteriori. È un film incentrato sull'attesa (di una donna, di un amore, di un cambiamento di vita e di prospettiva, di una meta che tarda ad arrivare e forse è meglio che non arrivi, o arrivi dopo) ed è un film scarno, rarefatto, che lavora per sottrazione e che si basa sui silenzi più che sulle parole, sui rumori più che sulla musica. L'essenzialità può essere la sua cifra sia stilistica che contenutistica, e il realismo (dei sentimenti però, delle emozioni profonde anche se trattenute) il suo obiettivo come dimostra la scelta

sopra evidenziata di non utilizzare una colonna sonora, ma solo i rumori naturali che a volte sono assordanti, come quello dell'inquadratura iniziale.

Poi ci sono le parole/non parole e anche questo è abbastanza curioso, perché il film ha richiesto cinque anni di preparazione due dei quali per la scrittura, e la sceneggiatura è precisa anche se scarna. Infatti le uniche parti spontanee sono stati alcuni momenti con la bambina, in un film che, al contrario, può sembrare improvvisato perché l'intimità che si crea man mano nell'abitacolo tra i personaggi, non può non essere percepita come reale (e qui torniamo all'inizio, qual è il confine tra realismo quasi documentaristico e finzione cinematografica *alias* costruzione in operazioni come questa, ma anche in opere come *Sacro GRA* che vengono definite documentari?).

Un altro piano del film è quello simbolico, e anche questo ci porta lontano dal realismo documentaristico. Abbiamo già parlato del titolo (che doveva peraltro essere provvisorio), con la simbologia dell'acacia ma un'altra simbologia appare evidente, ed è quella della sacra famiglia in cui però al posto del bambino, c'è una bambina. Anche lei con un padre "acquisito". In realtà c'è una commistione di sacro e di profano perché per esempio il santuario di El Gauchito Gil è l'omaggio a una sorta di santo pagano, ma quello che si vuole sottolineare è il potere salvifico della donna, del femminile materno e caldo, che ha a che fare con la storia personale del regista e con il fatto che il montaggio sia stato realizzato a quattro mani con la moglie, che porta il nome di María, che ha dato un tocco di sensibilità femminile all'opera.

(1) Un film recente può essere più propriamente paragonato a questo, *Je m'appelle Hmmm...* visto a Venezia, in cui un camionista raccoglie sulla strada una ragazzina "scomparsa" e vive con lei un momento speciale di apertura alla vita, prima del suicidio che chiude il film nel segno opposto a quello del nostro.

## LAS ACACIAS di Pablo Giorgelli

*Titolo originale:* id. *Regia:* Pablo Giorgelli. *Sceneggiatura:* Pablo Giorgelli, Salvador Roselli. *Fotografia:* Diego Poleri. *Montaggio:* María Astrauskas. *Scenografia:* Yamila Fontán, Laura Donari. *Costumi:* Stacey Battat. *Interpreti:* Germán de Silva (Rubén), Hede Duarte (Jacinta), Naia Calle Mamani (Anahí), Monica Coca (la commessa), Lili López. *Produzione:* Ariel Rotter, Verónica Cura, Alex Zito, Pablo Giorgelli per Airecine/Utópica Cine/Proyecto Experience/Armonika Entertainment/Tarea Fina/Hibou Producciones/Travesía Producciones. *Durata:* 85'. *Origine:* Argentina/Spagna, 2011.

*L'autostrada tra Asunción, Paraguay, e Buenos Aires, Argentina. Un camionista, Rubén, che da anni fa questo percorso con il suo mezzo, dà un passaggio a una donna che non conosce. La donna, Jacinta non è sola, ha con sé una bambina di otto mesi, la piccola Anahí. I chilometri da percorrere sono millecinquecento; Rubén e Jacinta, lungo la strada, imparano a conoscersi.*

## BLING RING di Sofia Coppola



# Presenzio, dunque sono

Giampiero Frasca

Già da diversi anni Sofia non è più *la figlia di*, e ora, giunta al suo quinto film di una carriera ben ponderata (in media, una pellicola ogni tre anni e più) si candida – con una certa legittimità – a essere uno dei più lucidi cantori dell’alienazione americana contemporanea, seppure venata da un’essenza *cool* che talvolta pare rappresentare un rischioso limite ermeneutico. Il versante attraversato da Sofia è più simile – pur sfiorandola soltanto – alla disperazione sospesa e metafisica di Gus Van Sant che alla reificazione carnale MTV *Beach Party Style* dell’Harmony Korine di *Spring Breakers*. Probabilmente alla Coppola manca la sofferta sensibilità d’astrazione e il lirismo diafano di Van Sant, forse è anche vero che il suo universo è popolato soltanto di un’acerba umanità annoiata perché ricca e di conseguenza priva di problemi accessori. È tuttavia difficilmente confutabile un tratto grafico che pare accomunare tutti i suoi personaggi e che potrebbe essere tranquillamente simboleggiato dall’eterno moto circolare dell’auto del divo in crisi Johnny Marco in *Somewhere*.

Girano in tondo, i suoi protagonisti, sovrappongono le loro traiettorie per brevi indicativi istanti, ma poi ritornano nell’abisso della loro alienata solitudine. Così fanno le sorelle Lisbon, separate dal mondo nella forzatura materna di un’illusoria idealità in *Le vergi-*

*ni suicide*, così capita a Bob e Charlotte, monadi spaesate che entrano in contatto nella vaghezza di un luogo fuori dal tempo in *Lost in Translation*. Stessa sorte per la reginetta adolescente relegata in una lussuosa gabbia contornata da monotoni svaghi di corte in *Marie Antoinette* o per il già citato Johnny Marco di *Somewhere*, fermo nell’apatica osservazione degli eventi nell’incapacità di plasmarli con la sua volontà. E in altra forma è ciò che succede in *Bling Ring* a un gruppo di giovani annoiati, desiderosi di rispecchiarsi perversamente nella fama dei protagonisti losangelini del gossip attraverso lo sciacallaggio dei loro simboli del lusso (gioielli e capi d’abbigliamento) e l’assunzione fraudolenta degli spazi privati.

Il film trae ispirazione da un caso di cronaca e dal conseguente articolo di «Vanity Fair» firmato da Nancy Jo Sales, *The Suspect Wore Louboutins*, e potrebbe indurre a un’ovvia riflessione sull’incongruenza dei modelli adottati dalle giovani generazioni, sedotte dal lusso e dalla fama raggiunta con estrema facilità. Ma questo è solo il piano su cui il film fonda un discorso che travalica qualunque intento moralistico. Che il modello sia falso e ingannevole è opinione vasta e diffusa. La Coppola lo dà per scontato e oltrepassa il confine, operando con un metodo solo apparentemente contraddittorio, poiché da un lato restringe le distanze



concettuali tra star e ammiratore fino ad annullarle, mentre, dall'altro, le marca stilisticamente, rendendole incolmabili rispetto a una realtà effettiva vissuta esclusivamente come riflesso virtuale. Due facce della stessa virtualità che si elidono a vicenda e conducono verso il nulla, in un nichilismo 2.0 che ha alla base l'edonismo vuoto e privo di riferimenti degli anni Ottanta narrato da Bret Easton Ellis in quel mirabile spaccato di nullificazione dell'essere che era *Meno di zero*.

Sofia narra la contraddizione rizomatica della rete mostrando la perversa relazione di riverberi e rifrazioni che sopprimono distanze e differenze grazie a un semplice link, in un'intrusione nella vita privata delle star del jet set costantemente incoraggiata dagli stessi protagonisti della mondanità e letta di conseguenza dagli utenti/ammiratori come invito diretto alla partecipazione. In questa prospettiva, l'esistenza del fan si nutre della celebrità delle star attraverso uno slancio parassitario costantemente esortato, in un cortocircuito incoerente di privacy propagandata come distacco

dal mondo reale ma continuamente spiattellata agli ammiratori senza i quali non può esistere come condizione privilegiata. *Prezenzio, dunque sono*, potrebbe dire oggi Cartesio attraversando un lungo *red carpet* frullato dai flash dei fotografi e salutando verso la folla assiepata, senza indirizzare il proprio sguardo a nessuno in particolare, verso un fuoricampo che tale deve rimanere. Nella sua eternità, perché senza quel fuoricampo irriducibile non esiste nessun'altra ottica possibile, non esiste neanche la celebrità, spesso fondata proprio sulla reiterazione della presenza, del saluto, della conseguente comparsa sui link online e non sui meriti artistici. Un fuoricampo che Sofia in *Bling Ring* assume come problema linguistico e concettuale ponendosi la domanda nella sua versione ribaltata: chi guarda? Esiste un soggetto osservante definito? È necessario che ci sia?

*Bling Ring* prolifera di immagini non ancorate, fissate solo a posteriori per assecondare il normale sviluppo narrativo e la logica delle conseguenze (le inda-



gini della polizia che portano all'arresto dei ragazzi non possono non basarsi sulle tracce disseminate di quelle stesse immagini). I lividi filmati di sorveglianza delle telecamere a circuito chiuso delle ville svaligate, i video postati su YouTube che irrompono nella tessitura del racconto come fiero esito delle bravate negli appartamenti, alcuni piani fissi che si fanno notare per l'arbitrarietà del punto di vista adottato. Si pensi, per fare un esempio considerato da molti altri commentatori (e francamente impossibile da ignorare, vista la scelta estrema proposta), all'inquadratura fissa in campo lungo su un'imponente villa a due piani dagli ampi finestroni trasparenti. Quella che a Roberto Manassero nella rubrica *Affinità elettive* del nostro Cineforumweb (pubblicato giovedì 26 settembre) ricordava «la stalla più fotografata d'America» citata in *Rumore bianco* di Don DeLillo, un luogo di perpetuazione di uno sguardo essenzialmente vuoto, esistente solo nella sommatoria degli altri sguardi che lo hanno preceduto.

Perché una scelta così marcata? Perché un piano fisso da notevole distanza invece di una frammentazione sulle singole traiettorie dei personaggi in esaltato movimento? L'impressione che la presa di distanza offre è quella di una *dollhouse* in cui i giovani topi d'appartamento appartengono a un gioco di cui credono di essere protagonisti, quando in realtà fanno parte di un insieme più grande sottoposto a un regime di sguardo totalizzante. L'impossibilità di ancoraggio a un soggetto preciso rappresenta il livello stilistico dello stesso concetto, il risultato è un fuoricampo assoluto da cui l'azione parassitaria dei ragazzi è *vista*.

Non importa da chi. È solo l'altra faccia della stessa medaglia il cui scopo è darsi come oggetto di visione tramite le immense opportunità che offre la rete, in un livellamento partecipativo che abbatte le barriere della celebrità, assume la virtualità come unica essenza, rendendo difettoso il rapporto con la realtà.

Gli indirizzi delle ville reperiti con un clic su Google e le notizie sull'assenza delle star invitate a party all'altro capo del mondo sono la chiave di accesso verso un universo sfavillante di scarpe, lustrini, paillettes e Rolex cui i ragazzi ambiscono (e che la Coppola restituisce con una lucida e scintillante levigatezza), ma sono anche, contemporaneamente, la prigione di virtualità straniante che separa gli stessi protagonisti dal mondo. Perlustrare la zona nei pressi delle ville con Streetview, evocare i ricordi delle scatenate feste attraverso le foto postate su Facebook, esibire il furto come trofeo per mezzo dei video esauriscono le possibilità del reale e condannano i ragazzi a una prospettiva esclusivamente interiore che nel film si traduce in una sostituzione del referente.

Solo più rappresent(azione), ossia atti compiuti in esclusiva funzione di un fuoricampo in cui si annidano gli ipotetici spettatori. È in quest'ottica che vanno lette la sequenza ellittica del processo, da cui è omessa la sentenza ma mostrata l'uscita dall'aula con un insistito *ralenti* che sa tanto di passerella di moda, e lo sguardo in macchina finale di Emma Watson, pronta a citare il suo sito web durante una trasmissione televisiva che punta allo *share* sfruttando il caso del momento. L'ennesimo fuoricampo, di cui, sintomaticamente, questa volta facciamo parte anche noi.

## BLING RING di Sofia Coppola

*Titolo originale:* The Bling Ring. *Regia e sceneggiatura:* Sofia Coppola. *Soggetto:* dall'articolo *The Suspect Wore Louboutins* di Nancy Jo Sales. *Fotografia:* Christopher Blauvelt, Harris Savides. *Montaggio:* Sarah Flack. *Musica:* Daniel Lopatin, Brian Reitzell. *Scenografia:* Anne Ross. *Costumi:* Stacey Battat. *Interpreti:* Katie Chang (Rebecca), Israel Broussard (Marc), Emma Watson (Nicki), Claire Julien (Chloe), Taissa Farmiga (Sam), Georgia Rock (Emily), Leslie Mann (Laurie), Carlos Miranda (Bob), Gavin Rossdale (Ricky), Stacy Edwards (la madre di Marc), G. Mac Brown (Henry), Marc Coppola (il padre di Marc), Janet Song (la madre di Rebecca), Annie Fitzgerald (Kate, la giornalista di «Vanity Fair»). *Produzione:* Roman Coppola, Sofia Coppola, Youree Henley per American Zoetrope/NALA Films/Pathé Distribution/StudioCanal/TOBIS Film/Tohokushinsha Film. *Durata:* 90'. *Origine:* USA/Gran Bretagna/Francia/Germania/Giappone, 2013.

*Un gruppo di adolescenti, attratto irresistibilmente dal glamour del jet set di Los Angeles, si introduce nelle lussuose residenze dei divi per svaligiarle di capi d'abbigliamento firmati, gioielli e oggetti personali. Incuranti delle conseguenze, postano sul web video e foto delle loro malefatte e si vantano apertamente con i loro coetanei. Seguendo le tracce lasciate imprudentemente un po' ovunque, la polizia li arresta, ma solo dopo che i ragazzi sono riusciti a ricavare dai loro furti oltre tre milioni di dollari. Il caso diventa un evento mediatico, sfruttato da alcuni dei protagonisti della vicenda come una possibilità in più per far parlare di sé.*

# GLORIA

Sebastián Lelio

*Titolo originale:* id. *Regia:* Sebastián Lelio. *Sceneggiatura:* Sebastián Lelio, Gonzalo Maza. *Fotografia:* Benjamín Echazarreta. *Montaggio:* Soledad Salfate, Sebastián Lelio. *Scenografia:* Marcela Uribe. *Costumi:* Eduardo Castro. *Interpreti:* Paulina García (Gloria), Sergio Hernández (Rodolfo), Marcial Tagle (Marcial), Diego Fontecilla (Pedro), Fabiola Zamora (Ana), Antonia Santa María (María), Alejandro Goic (Gabriel), Coca Guazzini (Luz), Hugo Moraga (Hugo), Liliana García (Flavia), Luz Jiménez (Nana). *Produzione:* Juan de Dios Larraín, Pablo Larraín, Sebastián Lelio, Gonzalo Maza per Fábula/Nephilim Producciones. *Distribuzione:* Lucky Red. *Durata:* 110'. *Origine:* Cile/Spagna, 2012.

Come abbiamo accennato scrivendone dall'ultima Mostra di Pesaro («Cineforum» n. 527), Sebastián Lelio già dai corti pone l'accento sul nucleo familiare, la maternità e la paternità. I primi due lungometraggi, *La sagrada familia* (2005) e *Navidad* (2009), appaiono poi addirittura programmatici fin dai titoli nel loro intento di analizzare il cosiddetto istituto cardine della società, il suo ambiguo groviglio di padri assenti, madri frustrate e figli indecisi finanche sulla propria identità sessuale. Conseguentemente, il suo è un cinema intimo, che privilegia lo spazio chiuso di appartamenti piccoloborghesi e scava nelle nevrosi, individuali e di gruppo. Non fa eccezione *Gloria*, titolo che rimanda sia al nome della protagonista, sia alla canzone di Umberto

Tozzi in versione *castellana* che lo conclude, sia al film omonimo di Cassavetes, indicato dall'autore tra i propri maestri.

Gloria ha cinquantotto anni, un buon lavoro, due figli, un nipotino, un altro in arrivo e un matrimonio fallito alle spalle. Frequenta locali da ballo per coetanei dove incontra Rodolfo, un po' più anziano, anche lui separato dalla moglie e padre di due ragazze, attualmente gestore di un parco giochi dove si praticano il *bungee jumping* e le simulazioni belliche. I due intrecciano un'intensa relazione, ma mentre Gloria, pur nella sua circospetta concretezza, finisce per lasciarsi interamente andare all'amore, anche fisico, Rodolfo, pure fortemente attratto dalla donna, nonostante le galanterie e i soprassalti poetici, è un pavido che non riesce a sottrarsi al ricatto degli isterismi della ex moglie e dei capricci delle figlie.

Lelio continua dunque anche qui un suo coerente discorso sulle classi medie, ma rispetto ai lavori d'esordio, pure di notevole interesse, dimostra una più sciolta padronanza dei meccanismi narrativi, oltre a una certa attenzione ai mercati internazionali, costruendo una commedia agrodolce, brillante e malinconica, nella quale non mancano i richiami alla società cilena, del passato e del presente. La sua protagonista, infatti, si unisce al cosiddetto *cacerolazo* usando una pentola come strumento a percussione, mostra simpatia per le manifestazioni studentesche e frequenta una coppia di intellettuali preoccupati per le incertezze della società del loro paese. Il suo partner, viceversa, è guardato con sospetto dagli stessi amici per il passato in Marina, che farebbe ipotizzare una sua consonanza con il regime di Pinochet.



Intendiamo, anche Rodolfo – magnifico Sergio Hernández, uno degli attori prediletti di Ruiz – ha le sue ragioni, come direbbe Renoir. Ad esempio, quando si allontana alla chetichella dalla festa di compleanno del figlio di Gloria, dove, complice l'alcol e qualche canna, viene completamente trascurato da tutti. È questa forse la sequenza chiave del film, con la famiglia allargata della donna che, nella rievocazione del passato e nell'ipotetica pacificazione del presente, fa infine esplodere tutte le tensioni sottraccia, scardinando le ipocrisie di facciata, metafora di un Paese tutt'altro che riconciliato e ancora in cerca di un'identità collettiva.

Orso d'Argento a Berlino, Paulina García è una Gloria travolgente per vitalità e simpatia ma anche per capacità di introspezione nei repentini abbandoni malinconici, di una fisicità "quotidiana" che include la disponibilità a mostrare in maniera totale e disarmata il proprio corpo non più giovane. Grazie al suo carisma ci viene consegnato uno dei personaggi femminili più incisivi del cinema di questi anni.

Paolo Vecchi

# LA PRIMA NEVE

Andrea Segre

*Regia:* Andrea Segre. *Sceneggiatura:* Marco Pettenello, Andrea Segre. *Fotografia:* Luca Bigazzi. *Montaggio:* Sara Zavarise. *Musica:* Piccola Bottega Balthazar. *Scenografia:* Leonardo Scarpa. *Costumi:* Silvia Nebiolo. *Interpreti:* Jean-Christophe Folly (Dani), Matteo Marchel (Michele), Anita Caprioli (Elisa), Peter Mitterruntzner (Pietro), Giuseppe Battiston (Fabio), Paolo Pierobon (Gus), Sadia Afzal (Sadia), Leonardo Paolo (Leo), Lorenzo Pintarelli (Platzer), Roberto Citran, Andrea Pennacchi (i poliziotti). *Produzione:* Francesco Bonsembiante, Marco Paolini per Jolefilm/Rai Cinema. *Distribuzione:* Parthénos. *Durata:* 105'. *Origine:* Italia, 2013.

L'Africa centrale e la montagna trentina non sono poi tanto lontane, così come non lo erano nemmeno la Cina e la laguna veneziana: Andrea Segre, trentasettenne regista di *La prima neve*, torna ad avvicinare luoghi – fisici ed emotivi – all'apparenza inconciliabili.

Arrampicato sui pendii dell'Alta Valsugana c'è un paese di poche anime dove vivono Elisa e Michele, madre e figlio, due cuori raggelati dall'improvvisa perdita di un marito e di un padre. Accanto a loro, a lavorare insieme a un nonno apicoltore, c'è Dani, migrante togolese partito dalla Libia su uno dei barconi tristemente famosi, traboccanti di uomini e di speranze. Anche Dani ha perso qualcuno e ora si ritrova, suo malgrado, vedovo e unico responsabile di una creaturina di un anno o giù di lì, senza saper bene come maneg-

giarla; eppure è bravo con le mani, a giudicare dall'abilità con cui intaglia sculture nel legno.

Da due privazioni nasce un'unione: le sottrazioni, in virtù di qualche proprietà misteriosa, diventano somma non appena Michele trova in Dani un amico, un confidente, un alter ego uguale e contrario. Uno nero e l'altro biondo, uno padre e l'altro figlio si ritrovano a passeggiare fra gli alberi (s)vestiti d'autunno, in attesa di un inverno dove farà «ancora più freddo» e della candida coltre che, forse, tutto saprà attutire. Segre si immerge con discrezione nell'humus dei boschi e delle vite dei protagonisti quasi procedesse, col suo fare sobrio e quieto, calpestando un enorme tappeto di foglie ingiallite e cadute; lo sguardo del documentarista, approdato per la seconda volta su un terreno di finzione, si dimostra continuamente attento a non far intuire le proprie fattezze, motivato a lasciar parlare i luoghi e i personaggi, molto più che a dar voce alle proprie velleità registiche. Come già accaduto sulle rive dell'Adriatico in *Io sono Li*, il paesaggio montano è il palcoscenico di molteplici incontri, lo sfondo discreto – ma persistente – su cui si stagliano personaggi che in principio parlano le lingue più disparate: passando dal dialetto trentino al francese postcoloniale, dalle asprezze germaniche della lingua mochena alla struggente musicalità degli idiomi africani i protagonisti si troveranno, infine, a usare un codice comune fatto di gesti e sentimenti ancor prima che di parole, sovrastando con la reciproca presenza il dialogo immaginario con entità lontane e vagheggiate, ormai del tutto inafferrabili.

Volti e corpi mirabili convergono nella stessa vallata per ricreare un tessuto umano esemplare: c'è l'aria malinconica di Anita Caprioli,



mamma sola e infagottata in abiti fuori moda, c'è la sagoma inconfondibile di Giuseppe Battiston, sempre perfetto quando si tratta di dar voce alla grettezza del Nordest. E poi ci sono l'undicenne Matteo Marchel (Michele), nato e cresciuto negli stessi luoghi del film, e il francese Jean-Christophe Folly (Dani): due interpretazioni schiette e toccanti il cui percorso culmina, finalmente, in una lunga marcia bianca e ovattata, su su fino alla sommità del sentire, là dove le folate gelide che spazzano via *la prima neve* sciogliono – anziché cristallizzare – ogni dubbio.

Chiara Santilli

## ANNI FELICI

Daniele Luchetti

*Regia:* Daniele Luchetti. *Sceneggiatura:* Stefano Rulli, Sandro Petraglia, Caterina Venturini, Daniele Luchetti. *Fotografia:* Claudio Collepicollo. *Montaggio:* Mirco Garrone, Francesco Garrone. *Musica:* Franco Piersanti. *Scenografia:* Giancarlo Basili.

*Costumi:* Maria Rita Barbera.  
*Interpreti:* Kim Rossi Stuart (Guido), Micaela Ramazzotti (Serena), Martina Gedeck (Helke), Samuel Garofalo (Dario), Niccolò Calvagna (Paolo), Benedetta Buccellato (nonna Marcella), Pia Englebert (nonna Marina), Angélique Cavallari (Michelle), Ivan Castiglione (Sergio), Sylvia De Fanti (zia Florinda).  
*Produzione:* Riccardo Tozzi, Giovanni Stabilini, Marco Chimenz per Cattleya/Babe Film/Rai Cinema.  
*Distribuzione:* 01. *Durata:* 106'.  
*Origine:* Italia/Francia, 2013.

Ci vuole coraggio a raccontarsi al cinema, forse anche di più che in letteratura. Sulla carta le immagini si proiettano nella testa del lettore secondo traiettorie così soggettive che lo spunto autobiografico, in qualche modo, perde un poco della sua pregnanza. Il cinema, invece, ha meno elementi da lasciare alla proiezione personale: i ricordi che diventano immagini acquistano una diversa tridimensionalità, scavano di più i contorni delle cose, mettono il testimone dei suoi eventi maggiormente di fronte alla responsabilità del proprio racconto.

Daniele Luchetti ha deciso di abbandonare le sedute di psicoanalisi per un po', e di fare un film sugli eventi e le emozioni che lo hanno reso quello che è adesso. Ha scelto di parlare in prima persona (prestandosi addirittura a recitare la voce fuori campo del se stesso bambino, Dario) di come, da bimbo di dieci anni, ha vissuto la storia passionale e travagliata dei propri genitori, il loro prendersi e lasciarsi, e infine, il loro lasciarsi. Il risultato è un film lineare, superficiale, ma anche profondamente onesto. Esattamente quello che si può dire di tutto il cinema di Daniele Luchetti, in realtà.

Guido e Serena sono due giovani piccolo borghesi, abbastanza viziati dalle famiglie di origine da poter credere alla vita come a una missione avventurosa da portare avanti senza metter freno alle proprie emozioni. Così si amano, si odiano, si insultano e si avvinghiano ovunque e davanti a chiunque, avendo come spettatori privilegiati i due figli, Dario, di dieci anni, già in grado di farsi carico delle loro idiosincrasie, e il piccolo e più svagato Paolo. A complicare le cose ci si mettono le velleità artistiche di Guido, di giorno pittore concettuale senza originalità e di sera professore d'arte semibambuziente. E la sua passione per le donne, le altre.

Serena si dispera, lo spia, insegue, ossessiona, finché non incontra la sua gallerista, Helke, che ha imparato a stare nel suo genere senza chiedere niente a quello opposto e che, d'un tratto, le parla di femminismo, libertà, vacanze per sole donne (e bambini al seguito) in Camargue. Serena tituba, ha paura a lasciare andare Guido finalmente dove vuole (scoprendolo invece terrorizzato dall'idea di un abbandono), e se stessa. Alla fine, decide di scendere senza indugio dall'auto in corsa (come metaforizza, sempre molto banalmente, l'unica immagine mentale del film).

E quello che (ri)scopre è veramente il femminismo, la libertà, l'amore. Questa volta un amore diverso, l'amore per un'altra donna, che è, in realtà, come lei stessa dice, semplicemente l'amore per un'altra persona. Il bimbo Dario/Luchetti sta a guardare e registra, già in possesso di una cinepresa (una mitica Super8 regalata dalla donna ricca): coglie le sfumature, svela in anticipo gli eventi insistendo sui dettagli, esplora la propria e altrui sessualità restituendola, attraverso le immagini



ovattate della pellicola a basso costo, in una modalità quasi primitiva, tribale.

L'intero film, alla fine, non è altro che la costruzione di un crescendo narrativo ed emotivo che monta per il solo scopo di arrivare, sul finale, al grido liberatorio del figlio che, di fronte all'ennesima eclatante manifestazione di menefreghismo dei propri genitori (Guido ha appena ammesso a Serena di averla tradita davanti ai figli), esclama «Siete degli stronzi!» e poi si e li punisce, gettandosi provocatoriamente in mare. Il regista è liberato, la seduta è terminata. Nonostante tutto, erano anni felici.

*Elisa Baldini*

## UNA PICCOLA IMPRESA MERIDIONALE

Rocco Papaleo

*Regia:* Rocco Papaleo. *Sceneggiatura:* Valter Lupo, Rocco Papaleo. *Fotografia:* Fabio Zamarion. *Montaggio:* Christian Lombardi.



*Musica:* Rita Marcotulli, Arturo Valiante. *Scenografia:* Sonia Peng, Elio Maiello. *Costumi:* Claudio Cordaro. *Interpreti:* Rocco Papaleo (Costantino), Riccardo Scamarcio (Arturo), Barbara Bobulova (Magnolia), Sarah Felberbaum (Valbona), Giuliana Lojodice (mamma Stella), Claudia Potenza (Rosa Maria), Giovanni Esposito (Raffaele), Giampero Schiano (Jennifer), Mela Esposito (Mela), Giorgio Colangeli (Emanule). *Produzione:* Isabella Corcuza, Arturo Paglia per Paco Cinematografica. *Distribuzione:* Warner Bros. *Durata:* 103'. *Origine:* Italia, 2013.

Don Costantino continua per tutti a chiamarsi don Costantino, ma in realtà don non lo è più, perché, dopo una vita dedicata al fan club di Gesù Cristo indossandone la divisa, si è innamorato di una donna. Peccato che costei, come egli stesso ci racconta, fosse innamorata della figura del prete, e non della persona, e, una volta che Costantino ha rinunciato al don, si sia data alla fuga. Il piccolo paesino pugliese dove vive, e soprattutto,

to, sua madre Stella, non sono facilmente disposti ad accettare queste dimissioni; Costantino, uomo onesto ma remissivo, decide quindi di accettare il *dictat* della madre: ritirarsi nell'isolato faro di proprietà della famiglia, lontano dalle maldicenze, a meditare sui propri sbagli.

Ma la defezione di Costantino dalla Chiesa non è l'unico smacco che Stella ha ricevuto dalla vita: sua figlia Rosa Maria è fuggita da un matrimonio infelice con Arturo per seguire un misterioso amante, lasciando il marito tra le invettive dei compaesani che non perdono nessuna occasione per ricordargli il suo novello status di "cornuto".

Il faro, rifugio baciato dal sole lontano dall'onta della microcosmica società, sembra il luogo adeguato per scontare la propria diversità, quindi, non solo a Costantino: lo raggiungeranno Manuela, ex prostituta dell'Est, sorella della domestica della madre Valbona, e lo stesso Arturo con pianoforte al seguito, mentre si scoprirà presto che anche Rosa Maria non è molto lontana e una piccola impresa meridionale di restauratori composta da padre con figlia al seguito e manovale con vocazioni di stunt man giungeranno a salvare la struttura vetusta (e la famiglia di Costantino) dal disfacimento.

Rocco Papaleo, alla sua seconda regia dopo *Basilicata coast to coast*, si circonda di una galleria variopinta di personaggi e bravi attori per questa commedia che, a differenza del film precedente, non si nasconde dietro alla propria vocazione alla normalità. Nonostante, infatti, il film riveli in maniera crescente la propria natura sgangherata e programmatica di apologo contro la discriminazione verso ogni genere di diversità,

prima tra tutti quella di genere (si amano le persone e non le categorie, enuncia il prete spretato celebrando un matrimonio tra due donna vestite candidamente di bianco nel finale), *Una piccola impresa meridionale* recupera la struttura tradizionale della commedia minore fatta di piccoli personaggi e piccoli colpi di scena, un raccontare quieto che prevede a mano a mano i propri stessi sviluppi, non per ingenuità, ma, sembra, per distrazione.

Quello su cui Papaleo rimane concentrato, infatti, è la necessità di parlare a un pubblico più ampio possibile di qualcosa che gli sta a cuore, e questo proposito appare sicuramente sincero e spontaneo, come lo è la sua comicità e la sua innegabile sapienza nel gestire in maniera totalmente personale i tempi comici (una comicità quasi dolente, la sua, e per questo molto più pregnante).

Anche il suo ricorso all'elemento musicale *naïf* come gesto che libera la narrazione dal tragico (esemplare in questo caso la scena della grottesca e insieme commovente esibizione di Arturo al funerale del padre) risulta funzionale, come se fosse l'esatto contrappunto nell'esecuzione di un compito familiare, il risultato un po' scontato e genuino di un cinema minore senza vergognarsene, da piccola impresa artigianale.

Elisa Baldini

## RUSH

Ron Howard

*Titolo originale:* id. *Regia:* Ron Howard. *Sceneggiatura:* Peter

Morgan. *Fotografia*: Anthony Dod mantle. *Montaggio*: Daniel P. Hanley, Mike Hill. *Musica*: Hans Zimmer. *Scenografia*: Mark Dugby. *Costumi*: Julian Day. *Interpreti*: Daniel Brühl (Niki Lauda), Chris Hemsworth (James Hunt), Alexandra Maria Lara (Marlene Lauda), Olivia Wilde (Suzy Miller), Pierfrancesco Favino (Clay Regazzoni), David Calder (Louis Stanley), Stephen Mangan (Alastair Caldwell), Christian McKay (lord Hesketh), Vincent Riotta (il meccanico di Lauda), Alistair Petrie (Stirling Moss), Julian Rhind-Tutt (Anthony "Bubbles" Horsley), Colin Stinton (Teddy Mayer), Jamie de Courcey (Harvey "Doc" Postlethwaite), Natalie Dormer (l'infermiera Gemma), Augusto Dallara (Enzo Ferrari), Ilario Calvo (Luca Cordero Di Montezemolo), Geoffrey Streatfield (Peter Hunt), Patrick Baladi (John Hogan). *Produzione*: Ron Howard, Peter Morgan, Andrew Eaton, Eric Fellner, Brian Grazer, Brian Oliver, Jim Hajicosta, Daniel Hetzer, Jens Meurer, Kay Niessen, Anita Overland per Imagine Entertainment/Revolution Films/Working Title Films/Egoli Tossell Film/Action Concept Film-und Stuntproduktion. *Distribuzione*: 01. *Durata*: 123'. *Origine*: USA/Germania/Gran Bretagna, 2013.

È il primo agosto 1976 al circuito tedesco di Nürburgring. Le auto scalpitano ai box di partenza. Sta per cominciare un Gran Premio attesissimo che forse non si sarebbe mai dovuto correre a causa delle pessime condizioni meteorologiche: il pilota austriaco Niki Lauda fronteggia l'inglese John Hunt in una sfida all'ultima curva cominciata tre anni prima in cui la

posta in gioco è il titolo mondiale di Formula Uno. Lo svolgimento tragico della gara cambierà irrimediabilmente le vite di entrambi.

*Rush* prima di essere un film "sportivo" è la cronaca partecipe della rivalità tra due caratteri forti in frizione abrasiva: da un lato il distaccato calcolatore Lauda, dall'altro il farfallone spaccamontagne Hunt con i suoi periodici bagni tonificanti di alcol, droga e sesso senza cerniera. Le loro voci definiscono subito i termini bruti della questione automobilistica: l'uno sostiene sbrigativamente «Siamo solo due piloti che si rompono le palle a vicenda», mentre l'altro stigmatizza la Formula Uno in quanto gara «da idioti» che rischiano l'osso del collo per il gusto di sfiorare la morte. Queste premesse demistificanti non verranno mantenute dagli sviluppi successivi della narrazione.

Il "fidanzatino d'America" di *Happy Days* infatti è diventato un *liberal* felicemente integrato con una passione per le storie esemplari di perdenti che conquistano il riscatto al prezzo di sudore e rabbia: come il pugile di *Cinderella Man* e il matematico schizofrenico di *A Beautiful Mind*, i due corridori attraversano il deserto del fallimento con la mistica del sacrificio e combattendo contro il fuoco incrociato di famiglie, media e consorterie codine.

L'ottica individualista adottata impedisce perciò alla pellicola di focalizzare uno sguardo critico approfondito sul Moloch tecnologico che sacrifica vite al culto della velocità e alle fluttuazioni degli sponsor danarosi: i lati bui vengono accennati, ma alla conta dei giri vince l'epicizzazione del conflitto tra due cavalieri solitari che hanno bisogno del reciproco odio-amore

per restare a galla in una vasca di squali. Certi cliché stantii («Gli uomini amano le donne ma più delle donne amano le auto») si dimenticano in fretta grazie al copione di ferro di Peter Morgan, al duo totalmente in parte, al montaggio mitragliato e alla fotografia acrobatica. Howard prova a sporcare il suo stile hollywoodiano rendendolo documentaristico e nervoso, ma la magniloquenza emotiva riemerge fatale nella musica tonante, nel rallentatore malandrino, nei dettagli ricercati che sottraggono al pubblico l'odore della strada e il sapore dell'asfalto.

Gli intenditori di automobilismo potranno divertirsi a verificare la maniacale ricostruzione d'epoca che insegue persino lo stemma sulle divise dello staff di Hunt («Sesso: la colazione dei campioni»): agli altri potrebbe restare l'impressione anonima di un film esteticamente pregevole ma fragile e costoso come i prototipi perfezionati dal pioniere Lauda.

Giacomo Conti



# TWO MOTHERS

Anne Fontaine

*Titolo originale:* Adore/Perfect Mothers. *Regia:* Anne Fontaine. *Soggetto:* dal racconto *Le nonne* di Doris Lessing. *Sceneggiatura:* Christopher Hampton, Anne Fontaine. *Fotografia:* Christophe Beaucarne. *Montaggio:* Luc Barnier, Ceinwen Berry. *Musica:* Christopher Gordon, Antony Partos. *Scenografia:* Annie Beauchamp, Steven Jones-Evans. *Costumi:* Joanna Mae Park. *Interpreti:* Naomi Watts (Lil), Robin Wright (Roz), Xavier Samuel (Ian), James Frecheville (Tom), Ben Mendelsohn (Harold), Sophie Lowe (Mary), Jessica Tovey (Hannah), Gary Sweet (Saul), Alyson Standen (Molly), Skye Sutherland (Roz da giovane), Sarah Ferguson (Lil da giovane), Isaac Cocking (Tom da giovane), Brody Mathers (Ian da giovane), Alice Roberts (la nipote di Roz), Charlee Thomas (la nipote di Lil), Drew Fairley (il direttore del teatro), Rowan Witt (Oswald), Sally Cahill (la signora Alving). *Produzione:* Philippe Carcassonne, Michel Feller, Andrew Mason, Dominique Besnehard, Francis Boespflug per



Gaumont/Ciné@/Hopscotch Features/Mon Voisin Productions/France 2 Cinéma. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 110'. *Origine:* Australia/Francia, 2012.

La vicenda di *Two Mothers* è calata entro una cornice naturale d'indicabile bellezza, una sorta di Eden incontaminato in cui la fascinazione ambientale – lo splendore dei cieli, dell'oceano, delle distese di sabbia – fa tutt'uno con la perfezione scultorea dei corpi degli uomini e delle donne che abitano quel paesaggio idilliaco. La baia su cui si affacciano le ville di Lil e Roz è, insieme, un rifugio dorato che consente agli eroi del film di vivere le loro passioni al riparo degli sguardi indiscreti, e una zona franca, sottratta ai doveri e ai richiami morali e sociali. Quello che Anne Fontaine ci descrive è uno spazio in sé conchiuso, che sembra assumere un che di sottilmente metaforico: un luogo incantato, consegnato all'illusione di un eterno presente (di un'estate perenne), costruito com'è sul filo ambiguo di geometrie raggelanti, corrispondenze gemellari, giochi di specchi, atti reiterati (due donne, due figli, due coppie "incestuose", due matrimoni di comodo, due nipotine...), ma attraversato al suo interno da una corrente di sensualità incontenibile, da pulsioni "scandalose", fuori norma.

Vi è la differenza d'età in ciascuna delle due coppie di amanti: benché ancora assai avventi, Lil e Roz sono donne ormai mature, vicine alla cinquantina; per contro, Ian e Tom sono poco più che adolescenti. Una differenza di età che non diminuisce, tuttavia, gli eccitamenti emotivi. Il fervore amatorio dei protagonisti sembra anzi adombrare ragioni inconfessate: da un lato, certe coloriture vagamente incestuose (il fantasma di un Edipo irrisolto che pare

alleggiare sulle scelte dei due ragazzi); dall'altro, una repressa attrazione omoerotica, la stessa di cui si nutre il rapporto di complicità sororale tra le due donne, ciascuna delle quali, nel concedersi al figlio dell'altra, sembra guidata da una strategia seduttiva sostitutiva, ovvero dal bisogno di proteggere il legame esclusivo che da sempre la unisce all'amica del cuore. Il soggetto, tratto da un romanzo breve di Doris Lessing, è urticante. La Fontaine lo affronta senza mai degradare nel morboso, rifiutando ogni inclinazione scandalistica. Su questo aspetto, il film ripercorre la stessa linea formale di quella che resta forse l'opera più riuscita dell'autrice, *Nettoyage à sec*, una pellicola dove, lontano da ogni istanza moralistica, si narra della scoperta traumatica di pulsioni omosessuali a lungo rimosse. Anche qui la Fontaine rinuncia a ogni mediazione moralistica. L'autrice non intende giustificare o condannare il comportamento dei suoi personaggi. Si limita a osservarli da vicino. Ne descrive i percorsi tortuosi – le esitazioni, le scelte, i ripensamenti –, conservando sino alla fine uno sguardo fermo, secco, "entomologico".

La regia è piana, assolutamente normativa, laddove la sceneggiatura (di Christopher Hampton, già responsabile dello script di *Coco avant Chanel*) sente talora di una certa rigidità letteraria. La pellicola si muove nei paradigmi del racconto classico (accademico), priva di tessiture formali arrischiate. La limpidezza narrativa e la ricercata bellezza delle immagini (la fotografia, nella forbita eleganza dei suoi 35mm formato scope, è tesa costantemente a magnificare l'evidenza aggressiva e insolente dei corpi e dei paesaggi) mirano ad accomodare la carica disturbante



della vicenda entro una cornice di contenuta pulitezza e discrezione.

Nicola Rossello

## SOTTO ASSEDIO WHITE HOUSE DOWN

Roland Emmerich

*Titolo originale:* White House Down.

*Regia:* Roland Emmerich.

*Sceneggiatura:* James Vanderbilt.

*Fotografia:* Anna Foerster. *Montaggio:*

Adam Wolfe. *Musica:* Harald Kloser,

Thomas Wanker. *Scenografia:* Kirk

M. Petruccioli. *Costumi:* Lisy Christl.

*Interpreti:* Channing Tatum (Cale),

Jamie Foxx (il presidente Sawyer),

Maggie Gyllenhaal (Finnerty), Jason

Clarke (Stenz), Richard Jenkins

(Raphelson), Joey King (Emily),

James Woods (Walker), Nicolas

Wright (Donnie), Jimmi Simpson

(Tyler), Michael Murphy (il vicepresidente

Hammond), Rachelle Lefevre

(Melanie), Lance Reddick (il generale

Caulfield), Matt Craven (l'agente

Kleerman), Jake Weber (l'agente

Hope), Peter Jacobson (Wallace),

Barbara Williams (Muriel Walker),

Kevin Rankin (Killick), Gacelle

Beauvais (Alison Sawyer). *Produ-*

*zione:* Roland Emmerich, Brad

Fischer, Larry J. Franco, Laeta

Kalogridis, Harald Kloser, James

Vanderbilt, Volker Engel, Marc

Weigert per Mythology Entertainment/

Centropolis Entertainment/

Iron Horse Entertainment. *Distribuzione:*

Sony. *Durata:* 131'. *Origine:*

USA, 2013.

Nulla si distrugge, tutto si trasforma. Se il postulato di Lavoisier vale per la fisica, figurarsi per il cinema, (ancora) uno dei più grandi e ampi vasi raccoglitori dell'immaginario popolare.

Immaginario che oggi richiama nuovamente alla memoria un decennio che molti vorrebbero lasciarsi definitivamente alle spalle, e che invece eccolo qua ritornare ogni volta: gli anni Ottanta. C'è un che di commovente, forse, in questa Hollywood moderna che insiste ferocemente sui muscoli e il testosterone, sull'action adrenalnico a suon di sparatorie ed esplosioni. Sta di fatto che i titoli parlano da soli, ed è bene prenderne atto: gli *Eighties* son tornati.

Oppure no? A cosa serve, e soprattutto a chi, rispolverare quel cinema, quei volti, quelle gesta eroiche (che una volta si chiamavano *reaganiane*, non senza una punta di disprezzo), come se all'improvviso la distanza con la contemporaneità sia stata cancellata con un colpo di spugna? Va da sé che Stallone, Walter Hill e *I Mercenari* sono un altro discorso, da affrontare rigorosamente a parte; ma tutto il resto no. Non è un caso poi che nello stesso anno siano usciti due film apparentemente identici, almeno limitandosi alla sinossi: *Attacco al potere* di Antoine Fuqua e questo *Sotto assedio*, entrambi incentrati su gruppi di terroristi intenzionati a far saltare per aria la Casa Bianca e alle prese con un Presidente degli Stati Uniti più guerriero e combattivo che mai.

La differenza tra i due, però, a volerla cercare c'è: mentre Fuqua insegue stolidamente un cinema tutto a stelle e strisce, con la bandiera americana che precipita al suolo davanti a un tramonto rosso fuoco e con il busto di Lincoln usato come arma impropria, al contrario Emmerich sembra dimostrare una piccola marcia in più, quella che in molti non si sarebbero mai aspettati da lui. Ovvero: più che consapevole di aver già distrutto tutto quello che era cinematograficamente possibile (lo stesso *Independence Day* viene citato nei dialoghi, e non è un caso), stavolta non può che arrendersi



all'evidenza, per prendere pienamente coscienza di ciò che si ritrova a mettere in scena.

Ed è così che *Sotto assedio* si trasforma quindi (finalmente!) in commedia, ritrovandosi praticamente impossibilitato ad assumere toni seri dinanzi a un Presidente che persegue la pace in Medio Oriente e a una guardia del corpo (bistrattata e proletaria) che da sola, ovviamente, salva tutto quello che c'è da salvare. Come a ribadire che questo immaginario è un gioco, e che le vere armi di distruzione di massa sono ben altre (la parola, ad esempio, come nel precedente *Anonymous*), per ritornare sul proprio cinema in maniera completamente libera da tutti quei fardelli che lo avevano appesantito in passato, abbracciando l'ironia senza mai tirarsi indietro.

Poi, va detto, il suo stile rimane quello anonimo e impersonale di sempre, ma almeno è privo di quella patina esasperante che ha fatto la fortuna (anche critica) di altri colleghi ben più blasonati. Che Emmerich aspiri forse al *classico*? Di questi tempi è una definizione che non si nega più a nessuno, a patto però di saperne poi affrontare le conseguenze.

Giacomo Calzoni



# percorsi

L'heure d'été

Harris Savides

Corrispondenza parigina:  
esperimenti distributivi

Vita privata di Billy Wilder

Destini incrociati #1

I colori della libertà

# *L'HEURE D'ÉTÉ* DI OLIVIER ASSAYAS

Nicola Rossello



# La casa dei ricordi

Girato nel 2008 (Olivier Assayas era stato sollecitato a realizzare un cortometraggio per il Museo d'Orsay, ma il progetto aveva assunto in seguito caratteristiche e dimensioni differenti), *L'heure d'été* (1) prende decisamente le distanze dalle incursioni anomale (e, a conti fatti, non sempre convincenti) nel cinema di genere che il regista francese aveva compiuto negli anni precedenti: pseudo-thriller e pseudo-noir alla maniera di *Demonlover* (id., 2002) o di *Boarding Gate* (2007) dove, indulgendo ai vezzi troppo congegnati del modernismo alla moda, e ai brillii dell'esotismo ambientale (l'Estremo Oriente, gli Stati Uniti), il talento dell'autore s'ingolfava in un gelido ed esanime afflato spettacolare. Qui Assayas ritorna alle origini (2), alla sua produzione degli anni Ottanta e Novanta, optando di conseguenza per un timbro emotivo più intimista, più sentito e partecipato, governato da una drammaturgia discreta, di contenuta, classica eleganza, sottratta a ogni turgore neobarocco e calata in una cornice geografica circoscritta (Parigi e la regione dell'Île de France, già scenario privilegiato dei suoi primissimi film).



*L'heure d'été* svolge una meditazione sul tema del lutto, del tempo che passa e della perdita: sulla lacerazione dolorosa che comporta ogni separazione da quelle cose – un'abitazione, un oggetto prezioso – che costituiscono un patrimonio emotivo forte, avendo segnato il vissuto degli individui che le hanno possedute: oggetti che appartengono a un passato “mitico” che è ormai parte di noi stessi; sacre reliquie la cui conservazione rappresenta una testimonianza di fedeltà alla memoria delle persone care che ora non sono più.

## SCENE DI STORIA FAMILIARE

A partire dalla morte di Hélène, la pellicola descrive la dispersione del nucleo familiare: Frédéric, il figlio primogenito, vive la pena che accompagna un irreparabile atteso e un'illusione (quella di conservare la casa materna) fra poco frustrata. Jérémie e Adrienne, i due cadetti, decideranno di lasciare definitivamente la Francia: il primo per andare a dirigere a Shanghai una fabbrica di calzature sportive; la seconda, un'artista-*désigner*, per poter essere più vicina all'uomo che sta per sposare, che vive a New York. Ciò comporterà inevitabilmente la vendita della vecchia dimora di campagna e lo smembramento della raccolta Berthier, una piccola collezione privata di dipinti, statue, ceramiche, mobili di pregio, che Hélène, finché era vissuta, si era prodigata a tenere unita in ricordo dello zio Paul, pittore ai suoi giorni di discreta fama, con cui la donna aveva avuto in gioventù una segreta *liaison*. Sono le tappe progressive di una deriva, di una caduta rovinosa, che concerne non già il patrimonio finanziario (con la donazione della raccolta al Museo d'Orsay, Frédéric e i suoi fratelli potranno anzi far fronte alle ingenti spese di successione e risolvere i loro problemi economici), bensì quello affettivo, esistenziale, culturale.



Assayas propone nello stesso tempo una riflessione sulla caducità e finitezza del destino umano, sulla nostra incapacità di durare, e di conservare quanto ci è caro, e dà valore e consistenza al nostro vivere; a cui si contrappone la persistenza, la durata dell'opera d'arte, capace, essa sì, di sopravvivere al suo creatore e a chi ha avuto il temporaneo privilegio di possederla.

Centrale nel film è, ancora, il tema del rapporto tra il valore affettivo, privato, dell'oggetto artistico, la cui fruizione resta legata alla nostra storia personale o alla memoria di coloro che abbiamo amato (l'anziana governante Éloïse che utilizza un vaso del ceramista Félix Bracquemond per metterci dei fiori; lo stesso vaso che in seguito, ignara del suo prezzo venale, essa sceglierà di conservare in ricordo di Héléne) e la fruizione pubblica, ufficiale e superficiale, dell'opera d'arte (i pezzi della collezione Berthier esposti in una sala del Museo d'Orsay e offerti allo sguardo di frotte di visitatori frettolosi e distratti: dove Assayas azzarda il distacco elitario e aristocratico dell'esteta raffinato che sa riconoscere

e apprezzare le cose belle e rare che la volgarità del nuovo che avanza – il «grigio diluvio democratico» di cui parlava D'Annunzio – minaccia di distruggere). La quale opera d'arte resta, comunque sia, alla mercé dei capricci del calcolo economico (l'esperto che lamenta che, sul mercato internazionale, la pittura paesistica di Corot non faccia ormai prezzo, e che i soggetti raffigurati nei due piccoli quadri della raccolta siano troppo austeri: dove Assayas rischia il sottinteso polemico verso la logica del profitto finanziario che governa il sistema produttivo del cinema contemporaneo).

Come di consueto in Assayas, il lavoro di scrittura è solido, meticoloso, rifinito come un arazzo ben tessuto (il regista, non lo si dimentichi, si è accostato al mondo del cinema attraverso la sceneggiatura). Il film esibisce una sapiente orchestrazione a blocchi. In pratica esso è costruito intorno a tre grandi segmenti, tre atti distinti, ciascuno dei quali prevede un personaggio principale (Héléne, Frédéric, Sylvie: il passato, il presente, l'avvenire) ed è sviluppato attraverso piani lunghi e complessi,



mutamenti di tono, di registro e di punto di vista.

L'avvio è lirico e brioso: lo spettatore è calato nella serenità idilliaca che avvolge la grande casa di campagna, con i bambini che giocano alla caccia al tesoro tra gli orti e i giardini. Segue la bella scena della colazione all'aperto, memore di tutta una tradizione gloriosa, non soltanto pittorica. Poi una serie di salti ed ellissi (la morte di H  l  ne, che la cinepresa lascia fuoricampo). Il ritmo della pellicola piano piano si smorza. Il racconto si intristisce, si fa amaro. Si succedono gli incontri tra i fratelli, i cui rapporti resteranno sempre cordiali e affettuosi: vi   in essi, a unirli, un profondo rispetto reciproco, al di l  delle differenze di temperamento e di interessi. Ma nei loro modi e nei loro volti si avverte tuttavia una nuova tensione, la gravit  di chi si appresta ad assumere scelte dolorose e difficili.

Da ultimo c'  il lungo segmento della festa che Sylvie e i suoi amici adolescenti organizzano nella casa vuota, ormai messa in vendita: atto d'addio al tempo magico e incantato dell'infanzia e, insieme, rito di passaggio attraverso cui si consuma la perdita dell'innocenza (gi  anticipata dalla scena in cui

Frédéric viene a sapere che la figlia   stata arrestata dalla polizia per una bravata) e la rivelazione del mondo adulto (la ragazza, che vive un tenero idillio con un giovane amico, sa di essere sulla soglia di una nuova stagione della propria esistenza, e sente di essere pronta a varcarla).

Una conclusione vibrante (uso insistito della macchina a mano e dei piani sequenza per tallonare da presso i personaggi nei loro movimenti frenetici), intrisa di una sottile malinconia (e dove gi  si avverte il respiro appassionato e la limpida eleganza che sar  negli anni a venire del cinema di Mia Hansen-Løve) (3), che richiama alla memoria, inevitabilmente, l'analogo e indimenticabile episodio della festa di *L'eau froide* (id., 1994) – il quale era venato tuttavia da una tonalit  pi  inquieta e febbrile.

## LA LEZIONE DI SAUTET

L'accostamento a Claude Sautet – del Sautet grandissimo degli ultimi suoi film, depurati da ogni contingenza di commedia di costume – potrebbe anche

apparire parziabilissimo e del tutto estrinseco. Eppure è già stato fatto da qualche critico (da Aurélien Ferenczi, ad esempio), poiché esso si offre all'evidenza, a proposito di questa prova di Assayas, a fornire un comodo appiglio a meglio riconoscere e definire impulsi e fondamenti formali, una continuità di cultura, insomma, senza che per questo si debba necessariamente parlare di una filiazione diretta. Come già in Sautet, l'impianto di sceneggiatura di *L'heure d'été* prevede la definizione accurata, esatta del contesto socio-ambientale, la celebrazione dei luoghi, ma anche della vita che vi trascorre, la vita privata (e lavorativa) della buona borghesia francese (parigina) intellettuale e colta, raggiunta e sorpresa dallo sguardo di Assayas con precisione stregata, ritratta con attenzione, rispetto e vicinanza.

Siamo lontani mille miglia dall'acrimonia rancorosa con cui Louis Malle sbeffeggiava la classe borghese in pellicole come *Soffio al cuore* (*Le souffle au cœur*, 1971) o *Milou a maggio* (*Milou en mai*, 1990). Come in Sautet, anche qui abbondano le scene di gruppo (feste di compleanno, colazioni all'aperto, riunioni di lavoro, pranzi famigliari), che una messa in scena fluida, nitida, lineare, priva di forzature di toni o di impennate melodrammatiche, descrive con leggerezza aerea, valorizzando appieno la recitazione degli interpreti, ai quali per altro vengono concessi larghi margini di manovra (4).

A sorprendere lo spettatore, qui come nelle prove più dense e convincenti di Assayas (*Désordre* [id., 1986]; *L'eau froide*), è la discrezione dello sguardo dell'autore, che resta lieve e pudico anche nei momenti di maggior commozione (la scena in cui Frédéric, dopo essersi occupato delle formalità del funerale, si abbandona al pianto in automobile). Si resta incantati dalla precisione dei comportamenti, dalla naturalezza degli sguardi, dalla forza dei dialoghi. In una parola, dalla verità delle situazioni e delle emozioni più intime della vita autentica (si pensi ancora alla scena, intensissima, del muto sconforto di Frédéric quando egli realizza che l'intenzione dei fratelli è quella di disfarsi della casa e della collezione): la vita dei personaggi, ma anche la nostra.

### L'heure d'été

*Titolo originale:* id. *Regia e sceneggiatura:* Olivier Assayas. *Fotografia:* Eric Gautier. *Montaggio:* Luc Barnier. *Scenografia:* François-Renaud Labarthe. *Costumi:* Anaïs

Romand, Jürgen Doering. *Interpreti:* Charles Berling (Frédéric Marly), Juliette Binoche (Adrienne Marly), Jérémie Rénier (Jérémy Marly), Édith Scob (Hélène Bertier), Dominique Reymond (Lisa Marly), Valérie Bonneton (Angela Marly), Isabelle Sadoyan (Éloïse), Alice de Lencquesaing (Sylvie Marly), Emile Berling (Pierre Marly), Kyle Eastwood (James), Eric Elmosnino (il commissario di polizia), Jean-Baptiste Malartre (Michel Waldemar). *Produzione:* Marin Karmitz, Charles Gillibert per MK2 Production. *Durata:* 100'. *Origine:* Francia, 2008.

(1) Presentata al festival di Taormina e a quello di Roma, in Italia la pellicola non è mai giunta sul grande schermo (la nostra distribuzione non ha mai avuto molto riguardo per l'opera di Assayas), ma è passata direttamente in televisione, su Rai Movie, nel settembre 2013.

(2) «Da molto tempo avevo voglia di tornare a casa, anche per poi ripartire... La proposta del Museo d'Orsay era l'occasione per ricondirmi a una materia che è quella del mio passato, della mia storia, delle mie radici». Paradossalmente, parlando di quella che è forse la sua pellicola più squisitamente francese, interamente ancorata com'è a una tradizione agevolmente riconoscibile, Assayas ha sentito il bisogno di dichiarare i propri debiti verso l'amico Hou Hsiao-hsien e il cinema asiatico: «È il mio film più taiwanese!», è arrivato a sostenere.

(3) Le affinità profonde – di interessi, di gusto, di stile – tra la giovane autrice (che, proprio recitando per Assayas in *Fin août, début septembre* [1998] e *Les destinées sentimentales* [2000], aveva compiuto il suo noviziato nel mondo del cinema) e il regista di *L'heure d'été* sono evidenti. Noi pertanto ci limiteremo qui a far notare come una soluzione narrativa indubbiamente assai audace – quella di sopprimere, in una fase ormai avanzata del racconto, il protagonista della vicenda e ripartire da capo (è quanto avviene in *Il padre dei miei figli* [*Le père de mes enfants*, 2009]) – possa essere stata suggerita alla Hansen-Løve proprio da questo film, piuttosto che da un'opera come *Psycho* (*Psycho*, 1960), come invece qualcuno è stato indotto a supporre.

(4) «C'è il film che ho scritto e quello che ho fatto: io ho lasciato agli attori la libertà di inventare i loro personaggi, di costruirli sulla loro esperienza».



# HARRIS SAVIDES

Antonio Termenini

*Elephant*





# Una coerenza stilistica che sfugge alle logiche hollywoodiane

Per capire quanto Harris Savides abbia inciso sulle coordinate fondamentali della messa in scena di registi visivamente di grande talento, è sufficiente prendere in esame tre film di Gus Van Sant, *Elephant* (id., 2003), *Paranoid Park* (id., 2007) e *L'amore che resta* (*Restless*, 2011). Tutti ambientati a Portland, il primo e il terzo con la direzione alla fotografia di Savides, il secondo di Christopher Doyle, artista con il quale Van Sant aveva già collaborato dieci anni prima in *Psycho* (id., 1998). In tutti e tre i film Van Sant immerge i suoi personaggi in una Portland autunnale, piovosa, "gloomy", anche in quei rari momenti in cui i raggi di sole riescono a filtrare la fitta vegetazione cittadina e di suburbia.

Christopher Doyle, si sa, è un virtuoso della macchina da presa e, non a caso, *Paranoid Park* risulta spesso un film con delle forzature stilistiche, come i numerosi ralenti, le lenti sfocate, gli improvvisi primi piani. Van Sant, che è regista molto complesso, non ama però i ralenti, o i virtuosismi della ripresa. Anche quando, in particolare in *Gerry* (id., 2002), *Elephant* e *Last Days* (id., 2005) il suo stile è diventato molto più concettuale, lascia che la complessità emerga da un naturalismo di fondo, da una semplicità molto lineare nelle riprese. Fotografato da Savides e con molti dialoghi in meno, *Paranoid Park* sarebbe stato sicuramente un film migliore, in grado di catturare la magia di un ambiente unico, come quello, appunto di Portland.

Certo, nella trasformazione di Van Sant da regista indie a cui piaceva infiltrarsi a Hollywood, Savides ha giocato un ruolo fondamentale. Perché è stato protagonista delle diverse fasi del cineasta americano. Prima, nel 2001 ha fotografato un film tipicamente mainstream come *Scoprendo Forrester* (*Finding Forrester*, 2000), dove la logica della ripre-

sa era quella del campo e controcampo, dell'ortodossia hollywoodiana, dei primi piani sulla star di turno, Sean Connery. Van Sant aveva ormai abbandonato il suo direttore della fotografia di fiducia, con il quale era cresciuto, Blake Alan Edwards, ed era alla ricerca non solo di un nuovo cinema, ma di nuove coordinate visive.

Alla base del rivoluzionario *Gerry* c'è sicuramente l'infatuazione per un certo tipo di cinema, quello *vérité* di Chantal Akerman, quello del mito del Tempo Reale di Bela Tarr, ma Harris Savides ha giocato un ruolo fondamentale. Gli infiniti piani sequenza nella Death Valley che pedinano nel loro viaggio metafisico Matt Damon e Casey Affleck sono ben oltre che un esercizio di stile. Savides non illumina nulla, riprende il reale così come gli appare. Si pensi alle inquadrature notturne, dove le fonti di luce sono unicamente quelle dei focolai accesi nel pieno della notte o, ancora, da rifrazioni ottiche che si trovano nei deserti.

L'ortodossia del piano sequenza trova la sua compiutezza in *Elephant*, dove Van Sant concettualizza ancora in più la sua messa in scena, veicolo di un cinema più pensato, più metafisico. Ecco, allora, le scene ripetute, per trasmetterci il concetto della non esistenza della realtà o di un'unica verità, e, ancora, la continua sovrapposizione dei piani temporali. Savides qui è al meglio. A concetti così complessi affianca la semplicità di cromatismi elementari, di un naturalismo assoluto. Non esiste spazio, margine, tra il filmato e ciò che viene percepito. Si ha la sensazione di una continuità che viene da una macchina da presa che non aggiunge nulla rispetto a quello che si trova di fronte, ma proprio per questo riesce a creare atmosfere sospese, quasi magiche: Chi ha visto per la prima volta le immagini della scuola Whitaker ha subito pensato alla pop art che



Van Sant tanto amava, ma che faceva della manipolazione uno dei suoi elementi fondanti. Savides non manipola, filma soltanto un pezzo d'America che è realmente così, che potrebbe trasparire anche da una serie di istantanee.

Lo stesso approccio Savides lo utilizza per *Last Days* (che non è stato girato a Portland, ma nello Stato di New York). I colori non sono quelli della West Coast, meno vividi, ma l'atmosfera è ancora più dark. E allora Savides opta per una fotografia più sporca, più giocata su una serie di chiaroscuri, di penombre. La sua m.d.p. pedina Kurt Cobain nei boschi adiacenti alla villa cadente come seguiva i ragazzini all'interno e all'esterno della Whitaker in *Elephant*, ma prevalgono le inquadrature fisse, tese a riprendere una realtà cristallizzata, mai in movimento.

Gli ultimi due film realizzati con Van Sant sono *Milk* (id., 2008) e *L'amore che resta*. Anche se il primo è il film con il budget più alto realizzato dal cineasta di Portland dai tempi di *Scoprendo*

*Forrester*, Savides sfugge alle logiche hollywoodiane per mantenere una coerenza stilistica portata avanti per oltre un decennio. Nella ricostruzione degli ambienti di San Francisco nel pieno degli anni Settanta, ancora una volta predilige la semplicità alla maniera, tante fonti di luce naturali, anche nelle scene notturne, o nelle scene di interni, in cui Harvey Milk arringa i suoi sostenitori, o ancora il fuoco delle molotov accende la notte di San Francisco; le molotov di coloro che vogliono soffocare le battaglie per i diritti civili. La centralità di Sean Penn, nella sua statura attoriale, è meno ingombrante di quella di Sean Connery in *Scoprendo Forrester*, permettendo così a Savides di fuggire maggiormente alla logica del campo-controcampo.

E se *L'amore che resta* non ripropone le scelte stilistiche estreme della trilogia, limitando l'uso dei piani sequenza, della macchina a mano e delle inquadrature fisse, ripropone l'impressionismo cromatico dei parchi di Portland che avevamo visto



nell'incipit di *Elephant*, la semplicità e fluidità nei movimenti di macchina. Sicuramente, Gus Van Sant rimarrà il regista maggiormente legato alla carriera ventennale di Savides, non solo per gli straordinari risultati ottenuti, ma anche per il numero di collaborazioni, sei, che sarebbero state sette se Harris non fosse stato impegnato sul faticoso set di *Zodiac* di David Fincher nel 2007, mentre Van Sant girava a Portland *Paranoid Park*.

Il direttore della fotografia newyorkese ha, però, lavorato, nel corso degli anni, anche con James Gray in *The Yards* (id., 2000), con John Turturro in *Illuminata* (id., 1998) e, più recentemente, con Woody Allen in *Basta che funzioni* (*Whatever Works*, 2009). Gli esiti più importanti, al di fuori della filmografia vansantiana li ha, però, forse raggiunti con David Fincher – con il quale aveva esordito come vero e proprio direttore della fotografia nel 1997 con *The Game* (*The Game – Nessuna regola*), per poi lavorare in *Zodiac* – e con Ridley Scott in *American Gangster* (id., 2007). Due film

cupi, il primo sulla vera storia di un serial killer, il secondo sul gangster Frank Lucas.

In *Zodiac* Savides si immerge nelle atmosfere della San Francisco degli anni Settanta, quelle che torneranno, poi, in *Milk*. A contatto con un cineasta spesso eccessivo, che ama i virtuosismi, sia narrativi che visivi, Savides opera un vero e proprio raffreddamento della messa in scena. Fincher e quindi anche Savides si concedono pochi movimenti di macchina, un'illuminazione essenziale, minimalista, qualche luce al neon durante le infinite notti in cui gli investigatori tentano di risalire al killer spietato e misterioso che sta terrorizzando la California. Sul luogo del delitto, anche qui, come tante altre volte, solo luci naturali, quelle delle automobili dell'epoca, delle torce elettriche utilizzate dagli investigatori sul luogo del delitto e, ancora, quelle degli obitori dove vengono svolte le autopsie sui cadaveri delle vittime.

Sempre anni Settanta, ma East Coast, questa volta, con alle spalle tutta la grande tradizione cine-



matografica americana che ha raccontato Cosa Nostra nei due decenni precedenti, da Coppola a Scorsese, Savides regala a Scott il suo lavoro forse più personale, più sentito. I due protagonisti sono avvolti in continui chiaroscuri, in un gioco di luci e ombre perfettamente calibrato, non distante da quello di un altro maestro della fotografia, Conrad Hall, per *Era mio padre* (*Road to Perdition*, 2002) di Sam Mendes. Desaturizzazione totale dei colori, già scuri, che restituiscono la cupezza della vicenda e del personaggio di Lucas, ma anche del detective che lo sta inseguendo. A tratti il film appare girato in bianco e nero.

Nonostante il suo primo direttore della fotografia fosse stato lo straordinario Edward Lachmann in *Il giardino delle vergini suicide* (*The Virgin Suicide*, 1999), altro splendido lavoro cromatico e scenografico sugli anni Settanta senza nostalgie *rétro*, Savides, negli ultimi anni ha iniziato una nuova collaborazione con Sofia Coppola, in *Somewhere* (id., 2010) Leone d'oro al Festival di Venezia e con *Bling Ring* (*The Bling Ring*, 2013), ultimo lavoro di Savides prima della sua tragica e improvvisa scomparsa a soli cinquantacinque anni. *Somewhere* si apre con un piano

sequenza notturno mozzafiato, che potrebbe uscire direttamente da *Gerry*, con l'automobile guidata da Stephen Dorff sparata alla massima velocità senza un'apparente meta. Anche quando ritrae questo scalinato attore sull'orlo perenne dell'autodistruzione, con figlia al seguito, Coppola e Savides lo riprendono con luci fioche, quasi dimesse, come fosse un personaggio ordinario, trasandato come molti altri, senza l'aurea dell'attorialità maledetta. Lo stesso discorso vale per il leggendario rifugio delle star, l'hotel Chateau Marmont, o per gli altri luoghi del divismo hollywoodiano frequentati dall'attore, spogliati del loro fascino glamour, a partire dalle luci e dalle scenografie. Quando ci si confronta con il lavoro di Harris Savides, mai vincitore di un Oscar o di un riconoscimento maggiore a livello internazionale, non si può dimenticare il suo importante corpus di commercial, dove ha spesso affiancato Mark Romanek, e alcuni bellissimi videoclip, uno su tutti *Rain* di Madonna, del 1993, dove paradossalmente, forse perché ancora agli inizi e in cerca di una propria dimensione, si era cimentato in una sorta di mille gradazioni di blu, prova di virtuosismo estremo ed esasperato, ma sempre di grande fascino e impatto.

# CORRISPONDENZA PARIGINA

Julien Lingelser



# Esperimento ed esperienza: quale distribuzione del cinema?

Parigi, 10 luglio 2013. Digito sulla tastiera del computer «M-a-g-n-i-f-i-c-a p-r-e-s-e-n-z-a». Tra le decine di siti proposti dalla ricerca Google, ho la possibilità di: vedere il trailer del film di Ozpetek (distribuito in Italia l'anno scorso), comprarmi il dvd italiano del film, vedere il film a casa subito. Vedere il film a casa subito, scaricandolo legalmente sulle piattaforme Orange o iTunes, tre settimane *prima* dell'uscita in sala.

In accordo con la produttrice Fandango, la disponibilità della versione in VOD (*Video On Demand*) è

stata anticipata dalla Distrib films, casa distributrice aderente al progetto *The Tide Experiment* (letteralmente: "l'esperimento della marea"), sostenuto dal programma MEDIA dell'Unione Europea. Ma qui si respira tutt'altro che aria pura e salsedine, l'orizzonte di questa inconsueta strategia di distribuzione essendo ovviamente il marketing, a perdita d'occhio. Lanciato nel gennaio del 2013, il progetto *Tide* consiste originariamente nel distribuire lo stesso giorno un lungometraggio in sala e in VOD (la cosiddetta strategia americana *day-and-date*) per raf-





forzare l'evento suscitato dall'uscita di un film creando un "super-evento" artificiale tramite la doppia uscita, al fine di aumentare gli incassi.

Con l'anticipazione dell'uscita in rete, il distributore francese, François Scippa-Kohn, sconvolge la cronologia dei media e si giustifica affermando di voler sperimentare (più degli altri) e valutare la differenza tra le due uscite. Per scivolare meglio sull'onda, la scelta del film non è stata casuale, dal momento che il film di Ozpetek ha avuto grande successo in Italia. Il distributore si difende però dall'accusa di togliere importanza alla sala, «prima finestra di un film». Anzi, secondo lui, è proprio l'offerta anticipata in rete che stuzzicherà la curiosità della gente e la incoraggerà a recarsi in sala. Poi la VOD permetterà a chi non ha la fortuna di abitare vicino al cinema italofilo di una grande città di visionare in anteprima l'ultima commedia del cineasta italo-turco (il quale si dichiara felicissimo dell'operazione). Di fatto, *Magnifica presenza* è stato disponibile sulle piattaforme VOD fino al giorno prima dell'uscita in sala, per poi esserne tolto e tornarvi quattro mesi dopo, come vuole la legge in Francia. In sala, il film è quasi scomparso dopo tre

settimane. Per Scippa-Kohn è giunto il momento di analizzare quello che ha funzionato e quello che si può migliorare.

Considerando l'egemonia delle copie dei *blockbusters* e il *turnover* frenetico dei film in sala, la VOD potrebbe quindi essere lo schermo privilegiato di film che altrimenti non avrebbero grandi margini di visibilità? Per quanto sia impensabile che il distributore sottovaluti apertamente la qualità del film di Ozpetek (il pubblico mirato è cinefilo e mediterraneo, bisogna solo convincerlo che le commedie di Ozpetek siano alla pari di quelle di Monicelli o Almodóvar), sarebbe altrettanto deludente pensare che la sola VOD possa essere il futuro della distribuzione dei film di Amelio, Bellocchio o Diritti, per esempio. Sarebbe come se mancasse "la copia originale" o almeno qualcosa di *essenziale*.

Davanti all'entusiasmo unanime di distributori, produttori ed enti europei, sempre più desiderosi di entrare nell'era digitale, mi viene in mente il titolo falsamente inquieto dell'ultimo libro di Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?* (Vrin, Parigi 2012) – e, di rimbalzo, mi viene in mente un'altra domanda: «Che cosa resta della sala cinematografica»



ca?». In Francia ne restano anzitutto record di frequentazioni negli ultimi quattro anni. Come altrove, questa buona salute apparente nasconde però i guai delle piccole insegne dei centri cittadini davanti ai prepotenti multiplex. D'altro canto, il pirataggio e la VOD hanno fatto calare le vendite dei dvd. Offrendo una disponibilità immediata dell'opera, la VOD rappresenta il quindici per cento del mercato francese del film e ha un margine di sviluppo immenso (cfr. «Cahiers du cinéma», n. 677, aprile 2012), il che ne fa, come constatiamo, un'ottima preda per gli speculatori della Settima arte. Ma l'accesso all'opera non è un atto di consumo come gli altri.

Nonostante i record, per la maggior parte degli spettatori la sala non è più il primo o l'unico modo di approdare alla visione dei film. Persiste tuttavia la coscienza che essa segni un'esperienza collettiva (non per forza socializzante), nonché una differenza qualitativa che spesso promette sensazioni più forti rispetto alle tecnologie domestiche e mobili. E la sala viene pertanto scelta secondo criteri di potenziale emotività. In fondo, l'*home cinema* è un artefatto illusorio che esprime il desiderio fonda-

mentale di poter addomesticare le proprie esperienze emotive. Conviene allora definire e differenziare le "esperienze di cinema", fatte al cinema, da quelle fatte davanti a uno schermo personale. Aumont scrive che «ogni presentazione di un film che mi lascia la libertà di interrompere o di modulare quest'esperienza non è cinematografica» (1). La VOD, come il dvd, lascia la possibilità di considerare il film come una successione di frammenti: potenzialmente la loro visione rileva più dello sperimentalismo che di un'autentica *proiezione* cinematografica. L'interattività permessa grazie all'editorializzazione dei siti ostacola, sempre riferendomi a Aumont, «la potenza d'investimento psichico» di un film proiettato in sala. Ma l'investimento può essere diverso e, il mio ruolo di esegeta lo conferma, la visione tramite VOD o dvd non è necessariamente degradante e improduttiva. Ma se l'attento esame di una "riproduzione" permette di meglio *analizzare* un'opera (cfr. Gerard Genette, *L'opera dell'arte*, CLUEB, Bologna 1999), non tutti siamo esegeti nell'anima. Invece l'anima originale del cinematografo è sempre contenuta nel dispositivo autentico (la sala) e permette di meglio *vivere* l'opera. Ricordo a questo proposito il giovane Truffaut, il quale tornava più volte in sala a vedere lo stesso film, fino al punto di procurarsi «l'illusione di riviverne la creazione». È vero che non siamo neanche tutti Truffaut nell'anima...

Nel caso sperimentale dell'uscita francese di *Magnifica presenza*, la strategia distributiva di Scippa-Kohn è deontologicamente corretta ma ambigua nel suo uso della VOD: da un lato, punta a breve termine sull'effetto "onda" dopo il primo approdo digitale per portare il pubblico in sala e, dall'altro lato, punta sull'effetto "coda lunga" (cfr. Chris Anderson, *La coda lunga*, Codice, Torino 2010), investendo su un film che possiede un *target* ristretto ma che troverà un pubblico a lungo termine. Ma si sa che la distribuzione sulle piattaforme VOD comprende investimenti ridotti rispetto a quelli contrattati con i gestori delle sale, e quindi più percorribili, a maggior ragione per una produzione/distribuzione indipendente. Con la VOD si mantiene quindi la sicurezza di incontrare il pubblico mirato e la possibilità che questo pubblico digitale e interattivo informi immediatamente "la marea" del suo eventuale apprezzamento. L'uscita del film crea un evento sorprendente tramite la sua effimera particolarità e viene pertanto "mitizzata". Ma nei fatti





l'accesso primario all'opera viene "trivializzato" sugli schermi personali o tra le mura domestiche, banalizzazione del cinema di cui parla anche Raymond Bellour nel suo ultimo libro (cfr. *La querelle des dispositifs*, P.O.L., Parigi 2012). Dunque quest'esperimento di distribuzione non si fa veramente promotore di un'esperienza di cinema, oppure solo al secondo o terzo rango.

Non è detto che la frequentazione della sala mitizzi l'esperienza della proiezione cinematografica, ma la sua materialità permette almeno di personificarla: muniti di un biglietto, ci si appropria di uno spazio fisico, e di conseguenza l'esperienza di cinema acquisisce una maggior fisicità. Senza convocare Bergson, sono la forte materialità e la personalità del dispositivo cinematografico a farci prendere coscienza degli effetti della visione di un film sulla nostra spiritualità e sulla nostra memoria (quasi tutti ricordano la prima volta al cinema; nessuno il primo scaricamento). La VOD offre invece la possibilità di catalogare le nostre visioni in una memoria virtuale chiamata *cloud*. Non essendo reperibile fisicamente, questa memoria rimane impersonale, come l'esperienza della visione di un film sul com-

puter rimarrà sempre frustrante rispetto alla sala, anche per opere che non si vedono per la loro capacità a offrire emozioni forti: perciò è incoerente pensare che sia meglio dare visibilità a film distribuiti con poche copie tramite la VOD piuttosto che non distribuirli. La vera ambizione e la vera originalità consistono nel concentrarsi sul miglioramento dell'offerta e delle dinamiche distributive in sala.

La mia non è una critica alla distribuzione digitale ma una riflessione suggerita dall'esperimento distributivo in questione, e che ribadisce la necessità di ribaltare visioni semplicistiche delle esperienze di cinema, davanti a strategie commerciali che si allontanano dall'essenza dell'arte che intendono promuovere. Paradossalmente può darsi che la latenza del pericolo, ossia l'idea in sé della possibile scomparsa della sala, susciterà agli spettatori più interesse e più pregio per l'esperienza di cinema. Com'è ovvio, sarà anzitutto una questione di educazione a preservare l'esperienza di cinema di fronte a distribuzioni sperimentali (e non), in sala o altrove.

(1) Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?*, id., pag. 82 (traduzione mia).

# VITA PRIVATA DI BILLY WILDER

Paolo Vecchi



# Quasi una lettera d'amore

## DUE PREMESSE

Prima di entrare più direttamente nel merito di *La vita privata di Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970), credo siano necessarie due premesse.

La prima è che il film deriva, almeno a livello di suggestione, da un brano musicale di Miklós Rózsa. Come annota Nick Jones, Rózsa (Budapest, 1907-Hollywood, 1995) fu profondamente influenzato dai canti popolari ungheresi ascoltati durante l'infanzia, pur non avendoli mai fatti oggetto dello stesso interesse "scientifico" di Béla Bartók o Zoltán Kodály (1). In particolare, il loro ricordo torna con prepotenza nel *Concerto per violino e orchestra op. 24*, di cui è dedicatario il sommo virtuoso americano di origine polacca Jascha Heifetz. Il brano fu scritto subito dopo lo score per il *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*, 1953) di Joseph L. Mankiewicz: di getto, in sei settimane, nella residenza di Rapallo, dove il musicista era solito recarsi in vacanza, abitudine mantenuta fino agli ultimi anni di vita. A causa dei rispettivi impegni di autore ed esecutore, ci vollero tuttavia altri mesi prima che la partitura fosse rifinita e adattata alle esigenze del solista. Finalmente, il 15 gennaio 1956, a Dallas ebbe luogo la prima, con Walter Hendl alla direzione d'orchestra. «Heifetz suonò come un dio», ricorda Rózsa «Il suo stile era insuperabile, e la sua tecnica la più splendida dai tempi di Paganini» (2). Successivamente, lo stesso organico incise il brano per la RCA Victor (oggi è possibile trovarlo in cd assieme a composizioni di altri due autori "colti" prestati al cinema, o viceversa, Erich Wolfgang Korngold e Franz Waxman).

Secondo Jones, il primo movimento del *Concerto op. 24* è colorito e riccamente orchestrato, sia che lo strumento vada combattivamente in cerca del suo registro più basso, sia che si libri in maniera pensierosa ad altezze da vertigine. La sua cadenza infuocata, pur senza citare direttamente nessun materiale folklorico,

evoca in maniera convincente la forza e la passione della musica della nativa Ungheria. L'incessante energia del violino continua nel *Lento cantabile*, uno struggente inno al desiderio e all'abbandono sensuale. La verve del caleidoscopico finale suggerisce ancora rustici virtuosismi di matrice zigana (3).

Nonostante la mia passione per la musica di Rózsa, che data dalla primissima adolescenza e si è formata sulla magica scatola arancione che conteneva il disco MGM con la colonna sonora di *Ben Hur* (id., 1959, di William Wyler), non sarei comunque qui a rubare pezze giustificative a un musicologo vero per tentare un'improbabile esegesi di una sua partitura, se questa non avesse dato a sua volta origine a un capolavoro. Racconta il musicista: «Wilder un giorno mi chiese di mandargli una registrazione di questo concerto... Ci siamo rivisti un po' più tardi e mi ha detto: "Ho un progetto che riguarda il vostro concerto", ma senza precisare nulla. All'epoca in cui stava preparando *Viale del tramonto* ascoltava tutto il tempo la *Salome* di Strauss che gli servì d'ispirazione per la scena della follia di Gloria Swanson. "La musica di Waxman era eccellente", mi disse, "ma non era proprio quello che volevo sentire". Kubrick l'avrebbe senza dubbio utilizzata pari pari» (4).

Dunque, caso più unico che raro nell'avventurosa storia della settima arte, l'idea di un film nasce da una composizione musicale. Naturalmente, pur senza scomodare le autorevoli intuizioni di Thomas Mann in tal senso, gli stimoli non possono che viaggiare sulle ali di una sensualità e di una irrazionalità *immorali*, come d'altronde si può facilmente evincere confrontando le annotazioni del sopraccitato Jones con la "lettura" di Wilder riferita da Rózsa: «Per quanto riguarda il vostro concerto, esso corrisponde perfettamente a quello che io voglio dire». Il primo movimento evocava per lui la tossicodipendenza di Holmes, il secondo il personaggio della spia e il terzo il mostro di Loch Ness» (5). Ora, avendo profondamente scolpito nella memoria e nel cuore *La vita privata di Sherlock*



*Holmes*, sono abituato a incollare automaticamente la partitura alle situazioni messe in scena dal regista e alle sensazioni che da essa scaturiscono. Il detective, infatti, si esibisce nel tema dell'*Allegro non troppo ma passionato* in un momento di *spleen*, interrompendo poi seccamente un compiaciuto Watson che sta trascrivendo le note del suo improvvisato *a solo* per andare alla ricerca di una fiala di cocaina, soluzione sette per cento, non essendo sufficiente la pratica musicale a riempire il vuoto della sua mente costretta all'inattività (6); l'ambiguità costitutiva della poetica wilderiana – qui, come vedremo meglio, portata alle estreme conseguenze del sospetto di un legame omosessuale tra l'investigatore e il suo medico e assistente – si scioglie in una delle più commoventi storie d'amore – eterosessuale – mai viste sullo schermo, tanto più struggente in quanto melodrammaticamente di impossibile realizzazione, legandosi in maniera indissolubile alle note del meraviglioso *Lento cantabile*, che diventa una sorta di "tema di Madame Valladon", alias lady Ashdown, alias frau von Hoffmansthal; infine, la ricerca del mostro, o del cigno che è in realtà un principe, o di Giona nel ventre della balena, insomma, di ciò che

si nasconde dietro le variegata maschere dell'apparire, è scandito dall'*Allegro vivace*, anche se la compattezza dell'ultimo movimento dell'*Op. 24* viene screziata da molteplici intrusioni, dal tema introduttivo del *Lago dei cigni* di Ciaikovskij fischiettato da Holmes, a un accenno al gregoriano ogni volta che compaiono in scena i finti trappisti, alla marcia "alla maniera di Elgar" che accompagna l'incedere della Regina Vittoria, riciclata da un altro titolo di Wilder, *I cinque segreti del deserto* (*Five Graves to Cairo*, 1943).

Seconda premessa. Film anomalo per le scaturigini, *La vita privata di Sherlock Holmes* lo è anche per le vicissitudini produttive. Quella che abbiamo oggi a disposizione è infatti una versione mutilata di circa quaranta minuti. Nella stesura definitiva, affidata dapprima a quelle che Wilder definisce con sarcasmo «le mani fidate del mio montatore e degli amici della Mirisch Films» (7) e in seguito all'*editor* inglese Ernest Walter, la produzione tagliò tre sequenze: quella iniziale, che si svolgeva su una nave di ritorno dall'Oriente, in cui Holmes e Watson indagavano sul caso di un omicidio che in seguito non si rivelava tale, in quanto i supposti cadaveri rinvenuti in una cabina



erano in realtà due giovani sposi addormentati; quella del corpo del cinese ritrovato in una stanza capovolta con i mobili sul soffitto; il flashback di un ricordo di adolescenza da parte del detective, una disfida canoistica Oxford-Cambridge che aveva come premio la ragazza un tempo timidamente vagheggiata dal protagonista, a ribadire la sua diffidenza per il gentil sesso, per non dire la sua misoginia; inoltre, eliminò il personaggio dell'ispettore di Scotland Yard che viene a chiedere aiuto a Holmes per risolvere un caso. «Questo film è stato orribilmente mutilato», ha detto in proposito il grande art director Alexander (Sandor) Trauner. «Gli hanno tolto il *côté* vitale. Billy è un cineasta troppo preciso perché gli si possa fare questo. Una sceneggiatura è come un meccanismo a orologeria» (8). Che è certamente vero, ma vale per gli *happy few* – sempre che esistano – a conoscenza dell'edizione completa del film. In attesa che una istituzione benemerita ne curi il restauro, e sempre che sia possibile reperire il girato che lo consenta, io continuerò a essere innamorato di questa versione. E, per una di quelle alchimie in cui il cinema *visto sullo schermo* diventa immaginario consolidato, mettendo in causa la nozione stessa di *origi-*

*nale*, a considerarla uno degli esiti più alti nella filmografia, pure strepitosa, del regista.

## INDIZI E SPIAZZAMENTI

Come tutti i film di Wilder, anche *La vita privata di Sherlock Holmes* si costruisce innanzitutto su una sceneggiatura ferrea, in base al lapidario principio economicistico per cui «perché l'improvvisazione funzioni bisogna provare a lungo» (9). Già nei magnifici titoli di testa, il regista e il suo alter ego, I.A.L. "Izzy" Diamond, con l'apertura del baule polveroso nei sotterranei della banca Cox & Co., cinquant'anni dopo lo svolgersi degli eventi narrati, solo in apparenza mettono in fila un repertorio di reliquie, presentandoci in realtà in maniera più o meno evidente una serie nutrita di indizi: il piccolo ritratto della coppia, con Holmes in piedi che appoggia la mano sulla spalla di Watson; il singolarissimo cappello dell'investigatore; la sua pipa; una lente sulla quale rimangono tracce di polvere bianca; un sette di quadri piegato, un paio di manette e una pistola; la targhetta di lacca con il

numero civico 221b di Baker Street; uno stetoscopio; lo spartito del già citato *Lento cantabile* del *Concerto op. 24* di Rózsa, qui attribuito a Holmes, sul quale compare la scritta «For Ilse von H» mentre sullo schermo fanno discreta irruzione le sue note malinconiche; un orologio con all'interno della cassa la foto della spia del Kaiser; un anello con monogramma SH che nasconde una bussola; una siringa che indica «Written by I.A.L. Diamond & Billy Wilder» (10); una boccia con il ritratto della regina Vittoria sulla quale cade la neve; il manoscritto «segreto».

Altri indizi compaiono in maniera più distesamente narrativa nel lungo prologo londinese. Alcuni – ad esempio i canarini, la guida rossa, le bare – fanno parte di una normale strategia della suspense o, se si preferisce, della tessitura di una trama i cui fili rimangono sottesi alla narrazione fino al loro riemergere necessario al suo sviluppo e scioglimento. Altri, viceversa, vengono lasciati cadere quasi con nonchalance, tanto da essere raccolti dallo spettatore come momenti comici, in qualche modo di alleggerimento. Mentre, in realtà, portano nella stessa direzione, anche se contribuiscono allo spiazzamento anziché ad arricchire la sintomatologia. È il caso dell'episodio dei sei Pollicini, i nani acrobati sui quali, a uso dello sconfinato candore di Watson, Holmes dapprima improvvisa l'ipotesi di un loro attentato allo Zar – sono anche anarchici – salvo poi concludere che probabilmente sono fuggiti per la spilorceria del padrone del circo, che per il loro ritrovamento offre al detective meno di una sterlina ciascuno. Li troveremo più avanti, nel cimitero di Glennahurich, in una delle sequenze più emozionanti del film, quella del funerale di due di loro, quando, voltandosi di scatto al sasso tirato da Holmes («Non sono bambini, non cresceranno mai»), con le loro facce rugose causeranno un momento di panico – in qualche modo da horror – nello spettatore, non provvisto ovviamente della «memoria come una carta moschicida» dell'investigatore. Anche quando sembra imbrogliare le carte, tuttavia, questo Wilder crepuscolare rimane fedele alla sua idea di un cinema classico, lineare, alieno da contorsioni e infingimenti, in cui «la sceneggiatura dev'essere ben costruita, ma la costruzione non si deve vedere», perché «esistono due tipi di film dal punto di vista dello spettatore: quelli con una storia essenziale, abbellita da “elementi rococò”, ma con un intreccio molto semplice. O quelli con una storia complessa, ma girati in modo essenziale, affinché il pubblico comprenda. Ma se un film è complicato e pieno di arabeschi, non si capisce» (11).

Spiazzamento dello spettatore, dunque, che va di pari passo con quello del protagonista, che, come ha scritto Franco La Polla, «mosso alla risoluzione del mistero da *un altro mistero...* ha risolto un enigma senza accorgersi che avrebbe prima dovuto risolverne un altro. *Sherlock Holmes* diventa così un giuoco di specchi nel quale, per un ovvio principio strutturale, ogni elemento viene alterato, modificato nel suo senso ultimo» (12). Sotto questo aspetto, il personaggio creato da Conan Doyle è strettamente imparentato con l'avvocato Robarts di *Testimone d'accusa* (*Witness for the Prosecution*, 1957): «Nello scacco finale dell'*intelligenza che fallisce proprio perché riesce*: la trappola, congegnata in tutti due i casi da una donna... consiste nel tener celato qualcosa proprio *perché* lo si scopra (*Witness*) o nel far cercare l'oggetto A perché venga trovato l'oggetto B» (13).

## AMBIGUITÀ SESSUALI

Una parte consistente del cinema di Billy Wilder è caratterizzata dall'ambiguità sessuale e dal travestimento. A partire proprio dal film dell'esordio hollywoodiano, *Frutto proibito* (*The Major and the Minor*, 1942), in cui Ginger Rogers, messasi nei panni di una preadolescente per risparmiare sul biglietto del treno, mette in crisi tutte le regole consolidate del corpo sociale, facendone emergere le magagne, tra le quali la pedofilia non è probabilmente la più riprovevole. In *Qualcuno piace caldo* (*Some Like It Hot*, 1959), Tony Curtis e Jack Lemmon entrano a far parte di un'orchestra femminile per sfuggire alla vendetta del gangster, conseguentemente impelagandosi in una commedia degli equivoci che li vede protagonisti rispettivamente di un flirt etero e omosessuale. In *Uno, due, tre!* (*One, Two, Three*, 1961), il segaligno Hans Lothar è costretto a vestire i panni della procace Lilo Pulver per ingannare gli emissari del KGB. Infine, *Prima pagina* (*The Front Page*, 1974), eredita dalla commedia di Ben Hecht e Charles MacArthur, oltre che dal film omonimo di Lewis Milestone del 1931, quell'ambiguità nel rapporto tra i due giornalisti che aveva disturbato Howard Hawks, tanto da spingerlo, nel remake *La signora del venerdì* (*His Girl Friday*, 1939), a far diventare donna – Rosalind Russell – uno di loro. Wilder, viceversa, spinge sul pedale dell'ambiguità, mettendo in bocca a Walter Matthau una battuta stereotipa, «Sei bellissimo quando ti arrabbi!», solitamente rivolta a un personaggio di sesso femminile.



In *La vita privata di Sherlock Holmes* il regista esplicita quella supposizione che, da Freud in poi, fatalmente accompagna tutte le coppie maschili, in letteratura e nel cinema. La rivelazione – o presunta tale – è oggetto di un percorso di oliata gradualità: l'atteggiarsi di Robert Stephens, il trucco pesante del suo viso, il dandyismo vittoriano al quale impronta il comportamento, una misoginia ostentata anche quando vorrebbe negarsi: «Non disprezzo le donne, solo non mi fido di loro. Tutte occhi languidi e arsenico nella minestra». Essa culmina nella sequenza del teatro, in cui Madame Petrova offre a Holmes uno Stradivari in cambio delle sue prestazioni sessuali, con una coda necessaria in casa del detective.

Come spesso accade nei momenti più alti di questo maestro del cinema, vi ritroviamo i fuochi d'artificio di una comicità irresistibile che ha come necessario contraltare una profonda malinconia. Anche qui assistiamo a una lunga preparazione *indiziaria*. Holmes, che ha ricevuto due biglietti per lo spettacolo, vorrebbe rifiutare, e con Watson, che non capisce come si possa dire di no al *Lago dei cigni* e alla grande ballerina, si giustifica sbottando: «Vogliono farmi morire. Di noia.

Detesto i balletti». Un repentino stacco di montaggio, accompagnato dalla musica di Ciaikovskij, ci mostra i due amici in un palco, impeccabilmente vestiti. A Holmes che sbadiglia, Watson racconta dei dodici uomini morti per la Petrova, ma anche del cigno che non è un cigno, e il detective se ne ricorderà in seguito. Il crescendo degli eventi è innescato dalla magniloquente entrata in scena di Rogozhin, il mefistofelico direttore del Grande Balletto Imperiale Russo (14). La sua funzione di traduttore non sempre impeccabile nel dialogo tra Holmes e la Petrova accentua la paradossale comicità della situazione. L'escamotage dell'investigatore per sottrarsi a quella che definisce una pazza – un vero e proprio *coming out* ante litteram – finisce per travolgere l'ignaro Watson, impegnato con entusiasmo a corteggiare le ballerine. A esse mano a mano si sostituiscono i ballerini, che Rogozhin passa in rassegna rivelandone le intuibili propensioni sessuali. L'ira e la vergogna di Watson si devono misurare dapprima con la lucidità, poi con la malinconica, invincibile riservatezza di Holmes, l'incontro tra i due si chiude ancora una volta all'insegna dell'ambiguità, oltre che di una straziante malinconia («Sarò imperti-





nente, ma ci sono state donne nella vostra vita?». «La risposta è sì». Pausa. «Siete un impertinente»).

Ambiguità che non si dissolve completamente nel rapporto con la Valladon/Ashdown/von Hoffmanstahl, tantopiù per il gioco delle parti “professionale” che a essa si mescola e con essa quasi si confonde. Infatti la donna, una volta scoperta, afferma di essersi voluta misurare con il migliore uscendone sconfitta, contraddetta dal galante riconoscimento di inferiorità da parte del detective. Il non detto, la passione “in levare”, si trascinano fino all’ultimo addio, con l’*auf wiedersehen* battuto dal morse dell’ombrellino e letto come tale da Holmes; poi però il parapioggia continua ad aprirsi e chiudersi e noi non sapremo mai cosa scandisce... Il mélo, genere che contamina anche altrove il cinema di Wilder, tocca qui il suo acme nella lettera con la quale Mycroft comunica al fratello la morte per fucilazione di frau von Hoffmanstahl, specificando che nell’albergo giapponese dove risiedeva si era registrata come lady Ashdown. Emozioni trattenute, ellitticamente e pudicamente rivelate dallo scatto con cui il detective si alza dal tavolo su cui sta facendo colazione e va alla finestra, mentre Watson gira la missiva fatale con la pinza per lo zucchero, giusto il tempo per dare all’amico la possibilità di recuperare quasi immediatamente autocontrollo e *sense of humour*. «State facendo progressi», sono infatti le sue parole – quelle che chiudono il film – dopo che il medico gli ha rivelato senza l’abituale resistenza dove nasconde la cocaina.

## TRAVESTIMENTI E MASCHERE

«Speriamo che Oscar si tolga la faccia per vedere finalmente che maschera c’è sotto». (Max Beerbohm su Wilde)

L’ambiguità sessuale va talvolta di pari passo con il travestimento, altra costante nel cinema di Wilder. Così, in *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, 1944), Fred MacMurray assume le sembianze del marito di Barbara Stanwyck per portare a termine il “delitto perfetto”. In *Testimone d’accusa*, Marlene Dietrich inganna sotto mentite spoglie Charles Laughton con alcune lettere spedite dalla sua alter ego al marito Tyrone Power. In *Irma la dolce* (*Irma La Douce*, 1963), il poliziotto Jack Lemmon si inventa un lord inglese per avere in esclusiva i favori della prostituta della quale è innamorato, salvo poi essere accusato di omicidio una volta smessi i suoi abiti. In *Fedora* (id., 1978), infine, la protagonista pren-

de il posto della madre deturpata da un intervento di chirurgia estetica mal riuscito, protraendone faustianamente bellezza e giovinezza.

Più complesso e interiorizzato, ovviamente, il tema della maschera, si voglia o no prendere in considerazione le sue ascendenze wildiane e/o pirandelliane. Come ha scritto Leonardo Gandini, «dire che il cinema di Wilder è caratterizzato dal motivo della maschera non è sufficiente. Esso infatti assume, di volta in volta, funzioni e sfumature diverse, che condizionano in profondità la struttura dei suoi film e, in definitiva, la loro morale» (15). Basterebbe, in proposito, confrontare, ad esempio, *Arianna* (*Love in the Afternoon*, 1957), in cui Audrey Hepburn finge di essere una donna vissuta costruendosi come tale sui dossier del padre detective, Maurice Chevalier, in particolare su quelli che riguardano Gary Cooper, seduttore abbastanza maturo da poter incarnare l’oggetto del desiderio per il suo edipo trasferito, con *Baciami stupido* (*Kiss Me, Stupid*, 1964), addirittura paradigmatico, appunto, nel suo *gioco delle parti*, una *ronde* nella quale c’è spazio per i soprassalti di orgoglio ma in cui ciascuno deve arrendersi alla prostituzione generalizzata che, come d’altronde in *L’appartamento* (*The Apartment*, 1960), appare in tutta evidenza la regola fondante del sociale.

In *La vita privata di Sherlock Holmes* la dicotomia maschera/volto o, e si preferisce, apparenza/realtà si insinua nel microtessuto del film come elemento costitutivo, attuando talvolta quel capovolgimento suggerito dall’aforisma di Beerbohm in exergo. La Polla e sulla sua falsariga Cappabianca (16) stilano un vero e proprio elenco di esempi in proposito: cigno/principessa, mostro/sottomarino, nani/equipaggio, Diogenes Club/centro spionistico, castello/base operativa, Valladon/von Hoffmanstahl, ombrello/strumento per trasmettere messaggi, trappisti/spie eccetera. Questo florilegio di citazioni traspone sul piano narrativo l’indissolubile schizofrenia del personaggio principale.

Nella sequenza introduttiva del film, essa, più che spontaneo portato del carattere, appare imposta dalle scelte narrative di Watson – in tutto e per tutto alter ego nella sua natura prosaicamente lineare – per lo «Strand Magazine» («Mi avete paludato con questo assurdo vestito...»). Mano a mano che il film procede, però, è sempre più evidente come la maschera sia consustanziale al volto del detective, al tormento di una memoria implacabile (17) intorno alla quale ruotano tutte le alterazioni del carattere che segnano il personaggio, dandysmo compreso. «Purtroppo la mia memoria è come una carta moschicida», è il primo commento di Holmes dopo che i

presunti bambini di fronte alle bare si sono girati di scatto rivelandosi come gli scomparsi Pollicini. La sua non è solo una constatazione. C'è, dietro questo involucri di parole, la tragedia di una mente condannata alla superiorità e quindi alla solitudine. Fedele a se stesso, Wilder introduce questo elemento drammatico tra le pieghe della commedia. In maniera ellittica, dunque, e con l'abituale discrezione e nonchalance. Ma mi sembra che qui esso venga a pesare in maniera diversa (18).

## AUTOBIOGRAFIA E NOSTALGIA

Non credo di forzare più di tanto il senso di *La vita privata di Sherlock Holmes* sostenendo che si tratti di un film in qualche modo autobiografico, nonostante il suo autore non lo ami sia per le mutilazioni che ha subito che per il suo insuccesso commerciale. L'autobiografia va riferita non solo al fatto che nella "strana coppia" detective-medico si potrebbe ipotizzare un riferimento all'abitudine del regista a lavorare con un cosceneggiatore-alter ego, dapprima Charles Brackett, poi I.A.L. Diamond.

Nel corso del suo lungo e strepitoso percorso professionale, Wilder ha infatti indagato la società e il costume americani aggredendoli sia con la forza del dramma che con il sarcasmo della commedia, salvo poi trovare spesso un elemento unificante, di parziale riconciliazione, nel romanticismo del melodramma. Pur muovendosi sempre nell'ambito della *dream factory*, inoltre, non ha mai rinunciato a un ruolo duramente critico, sia nei suoi confronti che del più ampio contesto nazionale di cui essa appare come microcosmo. Considerazione che dunque vale con solare evidenza non solo per un capolavoro come *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, 1950), uno dei pochi, grandissimi film storico-teorici sul cinema, o di quella sorta di remake/sequel rappresentato da *Fedora*, ma che si può estendere praticamente a tutta la sua filmografia.

Holmes è la mente superiore, l'occhio che vede dove gli altri non arrivano. Pur non svolgendo funzioni immediatamente pubbliche, possiede la capacità di incidere sugli eventi con i quali viene a contatto, siano essi un crimine o un *affaire* spionistico. Nonostante le sue capacità, rimane tuttavia un perdente, sul piano privato e su quello in qualche modo politico. A sconfiggerlo è innanzitutto una donna. Holmes il misogino viene preso nella trappola di una spia del Kaiser nella cui strategia l'uso del corpo e della seduzione gioca almeno quanto quello dell'intelligenza. Al di là delle

apparenze, e della stessa convinzione di chi ha saputo ingannarlo («Non mi avete creduto nemmeno per un momento»), la sua è dunque una disfatta, che tuttavia finisce per rafforzare il sentimento, anche sul piano dell'ammirazione intellettuale. Ma il detective risulta un perdente soprattutto nei confronti di suo fratello Mycroft e del Diogenes Club, impegnati in giochi troppo grandi anche per il suo sconfinato acume, in una sfera che gli è preclusa nonostante la sua pretesa di poterla modificare. In entrambi gli ambiti, come un pirata sbruffone del capolavoro di Stevenson *Il Master di Ballantrae* credeva di essere Capitan Insegna e si è ritrovato all'improvviso Capitan Impara.

Il misogino giocato da frau von Hoffmanstahl, ancorché tacitamente innamorato e con la medesima discrezione da lei riamato, il genio della *detection* che dovrebbe rivelare e in realtà nasconde, crede di usare ed è usato, ci sembra per la prima volta assumere il carattere della riflessione di Wilder su se stesso. Come uomo, forse, ma soprattutto come artista, conscio dei limiti per non dire dell'inermità del ruolo e della funzione da lui ricoperti all'interno della Mecca del Cinema e, allargando, del Paese di Dio, dove è approdato da ebreo viennese dopo un percorso che lo ha visto transitare da Berlino e Parigi. Forse è azzardato parlare di bilancio esistenziale. È certo che questo film meraviglioso, in cui la comicità assume più che altrove i caratteri dell'introiezione del tragico, il dramma è stemperato ma non raggelato dall'ironia, del ripiegamento su se stessi possiede le tonalità struggenti e malinconiche. Ed è irrimediabilmente intriso dalla nostalgia dell'Europa di un tempo, in cui la Regina Vittoria poteva ancora giudicare antisportivo l'uso del sommergibile e le spie del Kaiser portavano il cognome di un romanziere e commediografo che scriveva i libretti d'opera per Richard Strauss.

### Vita privata di Sherlock Holmes

*Titolo originale:* The Private Life of Sherlock Holmes. *Regia:* Billy Wilder. *Soggetto:* da personaggi creati da sir Arthur Conan Doyle. *Sceneggiatura:* Billy Wilder, I.A.L. Diamond. *Fotografia:* Christopher Challis. *Montaggio:* Ernest Challis. *Musica:* Miklós Rózsa. *Scenografia:* Alexandre Trauner. *Costumi:* Julie Harris. *Interpreti:* Robert Stephens (Sherlock Holmes), Colin Blakely (il dottor Watson), Genevieve Page (Gabrielle Valladon), Christopher Lee (Mycroft Holmes), Tamara Toumanova (madame Petrova), Clive Revill (Rogozhin), Irene Handl (la signora Hudson), Mollie Maureen (la regina Vittoria), Stanley Holloway (il becchino), Catherine Lacey (la donna sulla sedia a rotelle), Peter Madden (Von Tirpitz), Michael Balfour (il vetturino), James Copeland (la guida), Graham Armitage (Wiggins), George Benson (l'ispettore Lestrade), Miklós Rózsa (il direttore d'orchestra). *Produzione:* Billy Wilder, I.A.L. Diamond per Mirisch Films. *Distribuzione:* United Artists. *Durata:* 125'. *Origine:* Gran Bretagna, 1970.



(1) Dal *booklet* del cd Telarc che, oltre al *Concerto per violino*, comprende anche il *Concerto per violoncello e orchestra* e il *Tema e variazioni per violino, violoncello e orchestra*. I solisti sono Robert McDuffie (violino) e Lyn Harrell (violoncello), Yoel Levi dirige l'Atlanta Symphony Orchestra.

(2) Miklós Rózsa, *A Double Life*, Tumbidge Wells, Kent: The Baton Press, 1982.

(3) Dal *booklet* cit.

(4) Olivier Eyquem, Jacques Saada, *Rencontre avec Miklós Rózsa*, «Positif» n. 189, gennaio 1977.

(5) *Ibid.*

(6) L'ultima nota, quasi frantumata con rabbia, che spegne la beatitudine di Watson, aprendo la sua adamantina ma limitata coscienza a nuove preoccupazioni, sembra voler ribadire uno dei temi portanti del film, quello della maschera come maledizione («Avete strombazzato che sono un gran violinista, e ora l'Orchestra di Liverpool mi invita a eseguire come solista il *Concerto* di Mendelssohn. Potrei al massimo occupare il posto di secondo violino in un locale di second'ordine»). Ma su questo torneremo.

(7) Cameron Crowe, *Conversations with Wilder*, Random House, New York 1999 (tr. it. *Conversazioni con Billy Wilde*, Adelphi, Milano 2002. «Non faccio mai un film a episodi perché può succedere che al montaggio glie ne taglino via uno», afferma qui il regista sempre in proposito).

(8) La testimonianza di Trauner è raccolta da un'intervista di Michel Ciment e Isabelle Jordan in «Positif» nn. 223 e 224, ottobre e novembre 1979. Se mi è consentito un aneddoto personale, del grandissimo scenografo, oltre che una notevole tela anni Venti nella Galleria Nazionale Ungherese di Budapest, ricordo di aver ammirato di persona, incorniciata alla parete della casa parigina di uno dei massimi esegeti wilderiani, una tempera che riproduce appunto la stanza capovolta, con al centro uno stralunato Watson.

(9) In Volker Schloendorff e Gisella Grischow, *Billy, ma come hai*

fatto? (*Billy, How Did You Do It?*, 1992).

(10) L'ironia è dispensata a piene mani anche altrove: la lente di ingrandimento per il direttore della fotografia eccetera.

(11) Volker Schloendorff e Gisella Grischow, cit.

(12) Franco La Polla, *La maschera come opposizione e come integrazione in Billy Wilder*, «Filmcritica» n. 234-35, marzo-aprile 1973.

(13) Alessandro Cappabianca, *Billy Wilder*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze 1976.

(14) A proposito di maschere e travestimenti, si veda come Wilder riesca a rendere assolutamente credibile come russo il magnifico attore, neozelandese ma tipicamente di scuola inglese, Clive Revill, allo stesso modo in cui lo sarà come Carlucci, il *maitre d'hôtel* ischitano in *Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?* (*Avanti!*, 1972). Nella figura di Rogozhin mi pare si possa anche vedere in filigrana la caricatura del Lermontov di *Scarpette rosse* (*The Red Shoes*, 1948).

(15) Leonardo Gandini, *Billy Wilder*, Le Mani, Genova/Recco, 1999.

(16) Rispettivamente in *La maschera come opposizione e integrazione in Billy Wilder* e in *Billy Wilder*, entrambi cit.

(17) Forse non è fuori luogo citare in proposito il Borges di *Funes o della memoria in Finzioni*.

(18) Non si verifica dunque in questo caso quello che, peraltro giustamente, Gandini afferma: «Nelle storie scritte da Wilder esiste un punto preciso in cui le dinamiche del travestimento non obbediscono più a un principio di dovere ma di piacere, in cui la necessità lascia posto al gioco», in *Billy Wilder*, cit.

(19) Stendendo questi appunti, pur angosciato dalla sindrome di inadeguatezza, come mi capita sempre quando analizzo un capolavoro, ho spesso sorriso ricordando Franco, col quale ci siamo scambiati un paio di incisioni del *Concerto op. 24* di Rózsa ed eravamo soliti fischiettarne il *Lento cantabile* alla fine di ogni occasione conviviale, e a Ermanno, che tanti anni fa mi invitò a un incontro – purtroppo da me mancato – col grande musicista magiaro-americano.

# DESTINI INCROCIATI #1

Anton Giulio Mancino



*Destini incrociati*

# «Andare al cinema»

Il titolo che abbiamo scelto per questo percorso a puntate, *Destini incrociati*, non è per puro caso lo stesso con cui è stato tradotto in Italia, non proprio alla lettera, il titolo originale del film di Sydney Pollack, *Random Hearts* (1999). Che a sua volta si richiama anche a *Il castello dei destini incrociati* di Italo Calvino del 1973. Dove i “destini incrociati” costituiscono il minimo comune denominatore tra la prima sezione, dal titolo identico a quello complessivo (*Il castello dei destini incrociati*), e la seconda che introduce una variante a proposito del luogo-contenitore (*La taverna dei destini incrociati*). Il riferimento a Pollack è dunque voluto, quello a Calvino meno, sebbene di per sé renda abbastanza bene l’idea, e i sensi possibili, della piccola avventura interpretativa cui ci accingiamo scovando di volta in volta combinazioni, accostamenti, incroci cinematografici, televisivi e più in generale audiovisivi a tutto vantaggio di un indirizzo alternativo di (ri)lettura necessario a ricavare all’occorrenza nuovi spunti di riflessione.

All’inizio dell’ultimo paragrafo della prima sezione è già Calvino, ribaltando lo schema narrativo fin lì sviluppato, a scrivere: «Il quadrato è ormai interamente ricoperto di tarocchi e di racconti. Le carte del mazzo sono tutte spiattellate sul tavolo. E la mia storia non c’è? Non riesco a riconoscerla in mezzo alle altre, tanto fitto è stato il loro intrecciarsi simultaneo. Infatti il compito di decifrare le storie una per una m’ha fatto trascurare finora la peculiarità più saliente del nostro modo di narrare, e cioè che ogni racconto corre incontro a un altro racconto e mentre un commensale avanza la sua striscia un altro dall’altro estremo avanza in senso opposto, perché le storie raccontate da sinistra a destra o dal basso in alto possono essere lette da destra a sinistra o dall’alto in basso, e viceversa, tenendo conto che le stesse carte presentandosi in un diverso ordine spesso cambiano significato, e il medesimo tarocco serve nello stesso tempo a narratori che partono dai quattro punti cardinali» (1).

Anche i “destini incrociati” di Pollack – non c’è dubbio – confermano l’ipotesi che esistono modi diversi, inospettabili, a maggior ragione se imprevisi, di concepire o far nascere le storie. I due maturi, *conseguenziali* amanti clandestini del film, il sergente di polizia Dutch Van Den Broeck (Harrison Ford) e la candidata al Congresso Kay Chandler (Kristin Scott Thomas), non erano (quasi) certamente destinati a incontrarsi, se i loro rispettivi coniugi – secondo copione – non avessero avuto la relazione che li ha fatalmente condotti a morire assieme nell’aereo su cui viaggiavano in incognito. Un incidente amoroso, convenzionale, trova il suo epilogo in un altro incidente, questa volta catastrofico, cinematograficamente anch’esso convenzionale. Di uno come dell’altro, concatenati, si ha notizia a posteriori. Si consumano quasi interamente fuori campo, *fuori dal film*, e vengono ricostruiti in un secondo momento, in maniera indiretta, *nel film*, sempre più maniacalmente.

La ricostruzione dell’evento catastrofico è affidata dapprima alle dirette televisive, poi alle indagini della polizia. Mentre quella della doppia catastrofe coniugale viene approfondita a stretto giro dai due personaggi complementari, i cui percorsi non più coniugali ma separatamente individuali sono destinati a coniugarsi. Essere stati privati ciascuno del privato, cioè della verità sull’ex amore di coppia genera un effetto collaterale che si manifesta ugualmente sotto forma amorosa, porta entrambi a istituire/recuperare daccapo una dimensione di coppia: il nuovo amore, altrettanto segreto, preservato da una pubblicità e da sguardi indiscreti, è una tenera, appassionata, eppure realistica, coerente, quindi sofferta forma di compensazione. Il film si addentra nella prima relazione a partire dalla seconda, che costituisce il vero fulcro discorsivo. Il racconto sostitutivo, *filmico*, conta in pratica più di quello sostituito, *pre-filmico*.

La fragile sovrapposizione del presente conforme a un passato mancante, tuttavia irrecuperabile e inaccettabile, serve dunque a colmare quel vuoto conoscitivo da cui il film prende le mosse: a riempi-

re e a dare senso compiuto a ciò che solo per sbaglio, nondimeno efficacemente, si trasforma in una mancanza incolmabile da cui tentare di ricominciare. Il film comincia (anche ad assestarsi) da quando la verità, malgrado ogni accorgimento pregresso adoperato, ora di simulazione, ora di dissimulazione, viene scoperta. Da quando cioè la menzogna sistematica, e fino a quel momento plausibile, letteralmente affiora dall'abisso, emerge dalle profondità marine in modo accidentale e fin troppo crudele. Ciò che viene recuperato, estratto da una carcassa mortale, produce ulteriore casualità. Innesca un meccanismo di reintegro delle caselle mancanti. Nel senso che ogni personaggio, scavando nel passato sconosciuto o fin lì ignorato, dà conto del proprio partner di riferimento venuto a mancare, ne evoca in continuazione il fantasma, che è soprattutto il fantasma parimenti mancante sia di questo specifico testo filmico quanto del significante cinematografico sempre e comunque (2).

L'esercizio ingrato e complesso dei due protagonisti accoppiati dal caso di rimettere assieme questi pezzi finiti fuori posto, ricomporre il puzzle esistenziale, obbedisce alle regole del caso medesimo. O dei "destini incrociati", che come tali vengono ipotocati negativamente, con un margine di fallibilità molto elevato. Se la prima storia d'amore, sviluppatasi nel tempo e nello spazio immaginario e fantasmatico che precede e segna l'avvio del film, non può proseguire, stroncata da un disastro collettivo, per caso, anche la seconda, a sua immagine e somiglianza, non può durare né ragionevolmente consolidarsi. Interrompendosi sulla falsariga della prima, il cerchio si chiude. L'equazione cinematografica è servi-

ta. Senza per questo invalidare, anzi confermandolo, il valore modulare, riproducibile dei "destini incrociati" rappresentati come modalità realistica di cercare la verità, interpretarla concretamente, tentare di rappresentarla a se stessi e agli altri.

Il film di Pollack, da cui abbiamo voluto mutuare il titolo guida (italiano) di questa e delle prossime esplorazioni, offre perciò un perfetto sistema metodologico, già pronto: una struttura *ad hoc* in grado di predisporre l'esistenza tutta da scoprire, indagare, verificare, di altre ipotesi interpretative. Adoperando come dispositivo plausibile, propositivo ed efficace proprio i "destini incrociati" riconducibili alle esigenze cinematografiche di Pollack, o già impliciti nello schema letterario reso reversibile da Calvino, diventa interessante esercitarsi, procedendo per tentativi, su un vasto assortimento di occasioni, esempi, casi ove è strategico il ruolo del testo audiovisivo. Potrebbe scaturire un potenziale principio di indagine trasversale, da collaudare strada facendo. E in cui l'individuazione e la costruzione di snodi conoscitivi precisi e ci auguriamo abbastanza inediti – meno arbitraria di quanto si possa credere o vogliamo per ora far credere – prenda opportunamente le mosse (come in una partita reiterata dove i "destini" non del tutto ciechi, vengono predisposti per riuscire appena possibile a "incrociarsi") da un approccio congeniale alle prerogative storicamente moderne e intertestuali del cinema (3), sempre più aperto all'incerto, indefinito, tuttavia irresistibile richiamo postmoderno, tra vicende neomediali, incursioni intermediali, opzioni multimediali, cui la rivoluzione digitale ha dato la spinta definitiva (4).

Una scommessa calcolata, insomma. Forse un azzardo. Pericoloso? No, semmai «spericolato, che è tutta un'altra cosa», come ricordava la fedelissima segretaria di Andreotti – a proposito di coincidenze recenti – in *Il Divo* (2008) di Paolo Sorrentino. Comunque sia funzionale all'amplificazione di un discorso da non lasciare altrimenti circoscritto, specialistico, chiuso. Si tratta in buona sostanza di incrociare semplici dati, intersecare circostanze, cogliere o far emergere da tutto ciò strane combinazioni, effettive o fortuite, sfidando l'evidenza superficiale e il pigro buon senso. Attivare insomma un congegno relazionale quanto basta virtuoso, rendendo sostenibile – *quasi* inventandola (nella misura in cui "inventare", da *invenire*, vuol dire scoprire, trovare ciò che presumibilmente già c'è) – l'apertu-

*I tre giorni del Condor*





ra, ricambiata, reciproca, di un'opera riconducibile all'ambito dell'audiovisivo verso un'altra a prima vista distante, incompatibile, diversa.

A questo punto i due testi si ritrovano a essere oggetti consimili, impensabilmente correlati. Si scoprono contigui, complementari, come nel film eletto qui a modello concettuale come del resto in ogni tassello dell'opera pregressa di Pollack, dove l'attenzione si concentra spesso e preferibilmente sulle dinamiche sentimentali che *guarda caso* modificano non soltanto la sfera privata ma anche quella pubblica, con contraccolpi sulla storia, la politica, la società nel suo insieme. In *I tre giorni del Condor* (*Three Days of Condor*, 1975) emblematico in tal senso è lo scambio di battute finale tra l'anziano killer professionista Joubert (Max von Sydow) e Turner (Robert Redford), l'agente della CIA in fuga noto col nome in codice Condor. Joubert: «Dimmi della ragazza»; Turner: «Cosa della ragazza?»; Joubert: «L'avevi scelta come? Per l'età? La macchina? La bellezza?»; Turner: «A caso [*At random*] (5). La sorte [*Chance*]»; Joubert: «Davvero!». O, per restare in argomento, pensiamo alla replica altrettanto emblematica che in *Il socio* (*The Firm*, 1993) William Devasher (Wilford

Brimley), il responsabile della "sicurezza" dello studio legale di Memphis che cura gli interessi della mafia, dà al socio anziano Avery Tolar (Gene Hackman). Tolar: «Non hai niente di cui essere sospettoso»; Devasher: «Io sono pagato per essere sospettoso proprio quando non ho niente di cui essere sospettoso».

Ecco, il paradigma dei "destini incrociati" scatta proprio quando si presta attenzione a ingranaggi ai limiti dell'invisibilità, dell'incredibilità. Dell'insospettabilità. Ai limiti cioè della logica conclamata del (buon) senso puramente esteriore. Aggiungeremmo: della (sicura) ragionevolezza interpretativa. Evidenziata invece la curiosa, minimale inferenza tra un film e l'altro e ovunque un testo filmico entri in gioco, una potenziale testa di ponte tra un particolare infinitesimamente piccolo e trascurabile dell'elemento A e uno equipollente dell'elemento B, tra fatti insomma che ci portano a riconsiderare con maggiore cognizione di causa l'impatto di tale testo sul contesto generale, tutto diventa invece più semplice, possibile, persino credibile, ragionevole. Perché, a fronte di un contesto nebuloso, inesplicabile, confuso, inaccessibile, è a partire dall'interferenza determinante ma non deterministica, inseguita e svi-



Il socio

luppata, che tali testi dovrebbero riuscire sorprendentemente a farsi luce la vicenda, a rivelare reciprocamente valori aggiunti, motivi di approfondimento rimasti nell'ombra. Mediante una rilettura circa le modalità specifiche dell'effetto incrociato, casuale, al di là di una semplice analisi comparata basata su elementi certi.

Dopotutto, se si osserva da vicino proprio *Random Hearts*, cioè l'italianizzato *Destini incrociati*, per quel che ci riguarda, troviamo rigorosamente *per caso* lo spunto per muovere proprio il primo e decisivo passo di questo cammino. La principale questione che il film pone è infatti quella di cosa voglia dire "andare al cinema", "fare del cinema", "mandare la gente al cinema". Che è poi l'obiettivo intrinseco e autopromozionale del racconto filmico, grazie anche alla capacità e sventatezza di immaginare o far immaginare intrecci. Questo obiettivo, nel film di Pollack viene non soltanto conseguito attraverso l'affabulazione, ma anche dichiarato. Per vie traverse. Ragion per cui lo si afferra in pieno facendo ricorso al congegno dei "destini incrociati", che questa volta chiama in causa due film, questo e *Gli ultimi fuochi* (*The Last*

*Tycoon*, 1976) di Elia Kazan, tratto a sua volta dall'omonimo romanzo incompiuto di Francis Scott Fitzgerald pubblicato postumo nel 1941.

Nel romanzo originale di Fitzgerald, come press'a poco nel film sceneggiato da Harold Pinter, tutto ruota attorno alla dimostrazione che il brillante e volitivo produttore Monroe Stahr (nel film Robert De Niro) dà allo scrittore Boxley (nel film Donald Pleasance) sprezzante della «volgarità» delle sceneggiature hollywoodiane. La lezione improvvisata dal Stahr circa l'autonomia della strategia narrativa cinematografica, illogica ma efficace, si basa sul dettaglio inutile ma non inessenziale del «nickelino» che la misteriosa donna immaginata lascia sul tavolo dopo averlo fatto cadere assieme ad altri oggetti all'apparenza più importanti. «A che serviva il nichelino?», domanda ragionevolmente Boxley alla fine della performance di Stahr. Il quale, quasi noncurante, come il gatto che gioca con il topo, risponde «Non lo so [...] Ah, sì... il nichelino serviva per andare al cinema» (6). Nel film di Kazan la battuta non la pronuncia direttamente Stahr, ma la compiacente sceneggiatrice Jane: «The nickel was for the movies», che nella tra-





Gli ultimi fuochi

duzione italiana non esattamente conforme diventa: «Serviva a fare del cinema».

Ebbene, anche in *Random Hearts* o *Destini incrociati* si assiste a un episodio analogo: quando Dutch scopre che Kay è arrivata di nascosto, prima di lui, nell'ex appartamento dei rispettivi coniugi defunti, in preda alla rabbia rivolta su un piano da cucina il contenuto della borsa, da cui cade al rallentatore anche una manciata di monete. Poco dopo Kay, con rassegnata calma, rimette tutto nella borsa, salvo le monete che – parafrasando Fitzgerald, Pinter e Kazan – possiamo dire restino in bella vista per «andare al cinema» o genericamente «fare del cinema». Del resto è quello che si ripromettono di fare un giorno, oltre lo spazio e il tempo del film, i protagonisti. Quando alla fine si rincontrano all'aeroporto, *non per caso*. Dutch: «Beh, se provo a chiamarti qualche volta nel New Hampshire?». Kay: «Per dirmi cosa?». Dutch: «Ti dico: “Ti va di andare al cinema?” e tu cosa dici? [Say: “You wanna go to a movie?” What do you say?]. Kay: «Non sarebbe stupendo? [Wouldn't that be something?]. Ci andranno? Il finale aperto sembra piuttosto possibilista. L'autore dal canto suo è fidu-

cioso: «Io penso che di certo la chiamerà. Almeno per me la chiama» (7). Anche lo spettatore, che al cinema si trova già, ci spera. E per questo sa che al cinema dovrà continuare ad andare inseguendo nuovi “destini incrociati” su misura di un significante perennemente fantasma.

(1) Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, Torino 1973, poi in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, Mondadori, Milano 2004, pag. 539.

(2) Cfr. Christian Metz, *Le significant imaginaire*, UGE, Parigi 1977 (tr. it. *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio 1980).

(3) Cfr. Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993; Michel Aumont, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Cahiers du Cinéma, Paris 2007 (tr. it. *Moderno? Come il cinema è diventato la più singolare delle arti*, Kaplan, Torino 2008).

(4) Cfr. Lev Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge, MA/Londra 2001 (tr. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002); David Norman Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge [Massachusetts], London 2007 (tr. it. *Il cinema nell'era del virtuale*, Olivares, Milano 2008); Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma/Bari 2010.

(5) Evidente il rimando al successivo *Random Hearts*, su cui non a caso stiamo insistendo.

(6) Francis Scott Fitzgerald, *The Last Tycoon*, Charles Scribner's Sons, New York 1941 (tr. it. *Gli ultimi fuochi*, Mondadori, Milano 1959; 1974, pag. 96).

(7) Sydney Pollack, Commento al film, in *Destini incrociati (Random Hearts)*, dvd, Columbia TriStar Home Video, Italia 2000.

# I COLORI DELLA LIBERTÀ

Valentina Alfonsi



# La tela animata (*Le tableau*) di Jean-François Laguionie

Settantasette minuti appena per un film d'animazione – adattissimo anche ai bambini più piccoli – che affronta con agile freschezza temi immensi come la libertà, l'uguaglianza e la diversità, il rapporto con dio e il concetto di creazione, umana e divina: *Le tableau* di Jean-François Laguionie è uscito nei cinema francesi a novembre 2011, in Italia lo si è visto al Festival di Giffoni ma non gli è stato permesso di raggiungere le sale ed è stato pubblicato direttamente in dvd e blu-ray lo scorso dicembre col titolo *La tela animata*.

Laguionie nasce nel 1939 a Besançon e nella prima parte della sua lunga carriera come animatore e disegnatore realizza soprattutto cortometraggi (i più noti sono i meravigliosi *La demoiselle et le violoncelliste*, del 1965, e *La Traversée de l'Atlantique à la rame* che nel 1978 viene premiato al Festival di Cannes oltre che con il César). L'animazione così come la intende Laguionie è un linguaggio plastico che, attraverso la stilizzazione grafica e formale e un'ammirevole sinteticità narrativa, svela le realtà molteplici nascoste sotto gli strati più superficiali dell'esperienza umana. Pochi dialoghi, e sempre scritti con immediata semplicità, per far sì che i significati, anche i più duri (non di rado i lavori di Laguionie presentano sfumature inquietanti e spaventose) emergano attraverso le azioni dei personaggi e il dinamismo prodotto dell'animazione stessa nella quale il realismo della rappresentazione è, quando serve, solo uno strumento e mai un fine.

*Le tableau* è a oggi l'opera più impegnativa di Laguionie dal punto di vista artistico e, con due anni e mezzo di lavorazione effettiva (ma lo sviluppo dell'intero progetto ha richiesto quasi cinque anni) per un budget di soli quattro milioni di euro, rappresenta anche uno sforzo produttivo considerevole, specie per gli standard europei, che ha coinvolto lo studio francese di animazione digitale Blue Spirit (2) e la casa di produzione belga Be-Films.

Tanto ricca nel contenuto quanto semplice nel modo in cui viene proposta agli spettatori di ogni età, la storia raccontata da *Le tableau* (1) ci porta, fin dalla carrellata iniziale, in una tela dipinta. A darci il benvenuto è la ragazzina Lola («E voilà, ora anche voi siete nel quadro») che da subito mostra di tenere in mano le redini spazio-temporali del racconto. È un quadro affollato, quello in cui ci troviamo, con un paesaggio molto ricco – c'è il bosco e c'è un castello – e pieno zeppo di figure umane. Alcune di esse sono completamente dipinte, altre presentano dei punti solo disegnati e non colorati e altre, infine, sono appena abbozzate. Queste differenze esteriori hanno condotto a una crudele organizzazione sociale classista e razzista: i *Toupins* (i *Finiti*) si sono impadroniti del castello, convinti che il pittore abbia voluto sancire, tratteggiandoli con completezza di particolari, la loro superiorità sul resto dei personaggi. E così i *Pafinis* (gli *Incompiuti*, come Lola) sono relegati in tristi capanne e i *Reufs* (gli *Schizzi*) vengono considerati dei veri e propri rifiuti da calpestare o, all'occorrenza, da utilizzare come schiavi.

«È il preciso volere del pittore», dichiara il Grand Candeliere del castello. Ma il giovane *finito* Ramo, che si è guadagnato la riprovazione dei suoi pari perché innamorato di un'*incompiuta*, Claire, ribatte: «Come puoi affermarlo? Sei diventato il suo portavoce?»

Ecco quindi, messo in bocca con asciutta sintesi a due colorati personaggi di una storia fantastica, il nocciolo terribile di qualunque discriminazione abbia mai avuto luogo nella storia dell'uomo: cosa succede quando parte di una popolazione decide che una *differenza* è sinonimo di *inferiorità* e come tale può giustificare ogni violenza?

Ramo, che desidera finalmente sentirsi libero di amare Claire senza più nascondersi, vuole cercare il pittore e spingerlo a completare i *Pafinis*. Anche



Lola sente il bisogno di uscire dalla propria tela e incontrare il *creatore*, ma più per un'incontenibile curiosità verso l'ignoto che per chiedere ragione della propria *incompiutezza*, dalla quale non sembra particolarmente turbata. Le circostanze portano Ramo, Lola e uno *Schizzo*, il fragile Plume, ad avventurarsi insieme al di là della Foresta Maledetta – che, si scoprirà, non cela nulla di malvagio – fino a raggiungere e superare il confine del quadro.

*Le tableau* mostra a questo punto uno dei suoi tanti pregi narrativi: il vero eroe non è Ramo e il motore dell'azione non è rappresentato dalla coppia di innamorati – che resta separata per gran parte del film – né dal sentimento che li unisce (e che pure viene rappresentato con incantevole poesia nei brevi inserti onirici che cullano il sonno di Claire) ma dalla sete di conoscenza di un personaggio femminile, la caparbia, acuta e indipendente Lola.

L'eterogeneità estetica dei personaggi – Ramo è una specie di Arlecchino dal viso azzurro, Claire ha i tratti di un volto di Modigliani e Lola potrebbe essere una ragazza di Gauguin – ci aveva già fatto sospettare come il quadro non fosse *un* quadro in particolare (anche l'epoca di ambientazione è diffici-

le da definire) ma appunto *il* quadro, metafora dell'idea stessa di rappresentazione pittorica e più in generale artistica.

Usciti dalla tela e giunti nell'atelier del pittore (nel quale l'animazione digitale smette di imitare il tratto del pennello e opta per un approccio più realistico e minuzioso che Laguionie paragona al *décor* teatrale), il concetto si fa ancora più chiaro perché il *tableau* dei nostri eroi è solo uno dei tanti quadri presenti dai quali si può entrare e uscire a piacimento (sebbene con qualche rischio): ce n'è uno a tema bellico, dove facciamo la conoscenza del simpatico tamburino Magenta; c'è il monumentale nudo della bella Garance, c'è un nuovo Arlecchino chiacchierone dal sapore picassiano e c'è, soprattutto, lo scontroso Autoritratto dell'artista plasmato da pastose pennellate *à la Cezanne*. «Io lo odio. Il che vuol dire che odio anche me stesso. Non potete neanche immaginare quanto sia straziante avere sentimenti altrui», dice di sé l'Autoritratto, dapprima poco collaborativo nei confronti di Ramo, Lola e Plume un po' smarriti per una ricerca che sembra rivelarsi infruttuosa. Il pittore infatti non c'è, ci sono però le tracce del suo lavoro che seguono con drammaticità

la storia della pittura del Novecento: ecco allora le scomposizioni cubiste, le tele strappate, i tagli e le prime fotografie, capaci forse di mettere in crisi l'arte e la funzione del ritratto.

Più desiderosa di raccontarsi è Garance che svela a Lola come gli «uomini amino le donne, ma amino di più i sogni» e la invita a visitare la Venezia – la città di *sogno*, appunto – dipinta dietro le finestre alle sue spalle.

La sequenza veneziana è la più complessa, per la densità di senso e di riferimenti presenti nei dialoghi e nelle immagini (3): il momento chiave è rappresentato dall'incontro con i pittori, che non sono ovviamente veri pittori ma personaggi del quadro e quindi «falsari» che dipingono ciò che lui, il pittore, «ha già dipinto» e suggeriscono così una riflessione problematica sulla qualità mimetica dell'arte dal momento che ogni artista deve lavorare su qualcosa – la realtà – che *qualcun altro* ha già creato. È però proprio l'incontro con questi “falsari” ad accendere nella mente di Ramo la scintilla per arrivare alla salvezza e alla soluzione del problema: se si prendono in mano i colori e si impara a *dipingersi* da soli, le differenze tra *Toupins*, *Pafinis* e *Reufs* vengono annullate perché non sono più frutto di una decisione imposta dal *creatore* ma di una libera scelta delle *creature*. Così, armati di pennelli e tubetti, Ramo, Lola e Plume chiedono dapprima all'Autoritratto del pittore «insegnaci a dipingere» per poi tornare nel proprio mondo a instaurare una gioiosa rivoluzione cromatica portatrice di libertà.

Chiude il film un finale sorprendente a tecnica mista (animazione e *live action*) che aggiunge al racconto un ulteriore piano di realtà: Lola, rimasta per scelta un'*incompiuta*, salta di nuovo fuori dal quadro ed esce anche dall'atelier. Il pittore – gli presta corpo e voce, così come al personaggio dell'Autoritratto, lo stesso Laguionie – è la fuori, intento a dipingere *en plain air* (ma solo paesaggi, ormai, perché «è più rilssante»). Lola gli pone con sorridente semplicità la questione cruciale dell'umanità, quella gridata dal Cristo sulla Croce: «Nel nostro quadro pensano che tu ci abbia abbandonati». E lui risponde con altrettanta semplicità che non li ha mai abbandonati ma ha donato loro «l'essenziale», perché «un semplice disegno spesso è più bello di un quadro perfetto». La curiosità di Lola però non è ancora soddisfatta e la sua figurina fatta di pennellate procede oltre, avventurandosi al di là del prato, verso di *noi*: «Voglio incontrare chi ha



dipinto te», dice al suo pittore. Che potrebbe essere il Laguionie regista, oppure Dio. Perché in fondo anche Dio è un artista. E ogni artista è Dio.

### La tela animata

*Titolo originale:* Le tableau. *Regia:* Jean-François Laguionie. *Sceneggiatura:* Jean-François Laguionie, Anik Leray. *Musica:* Pascal Le Pennec. *Voci:* Jessica Monceau (Lola), Adrien Larmande (Ramo), Thierry Jahn (Plume), Julien Bouanich (Gom), Céline Ronte (Garance), Thomas Sagois (Magenta), Magali Rosenzweig (Orange de Mars), Chloé Berthier (Claire), Jean-François Laguionie (il pittore/il suo autoritratto), Michel Vigne (il Capitano), Jean Barney (il pittore veneziano), Serge Faliu (Pierrot), Jacques Roehrich (il Gran Candeliere), Jeremy Prevost (Monsieur Gris). *Produzione:* Armelle Glorennec, Eric Jacquot, Adrian Politowski, Gilles Waterkeyn, Arlette Zylberberg per BE-Films/Blue Spirit Animation/uFilm. *Distribuzione:* Koch Media (dvd). *Durata:* 76'. *Origine:* Francia/Belgio, 2011.

(1) La sceneggiatrice, e coautrice dei dialoghi, è Anik Le Ray che aveva già collaborato con Laguionie per i precedenti lungometraggi *Le Château des singes* (1999, distribuito in Italia con il titolo *Scimmie come noi*) e *L'Île de Black Mór* (2004).

(2) Blue Spirit si occupa di animazione digitale, da qui la scelta di usarla per il film sia per le sequenze pittoriche che per quelle più realistiche della casa del pittore anche se ciascuno dei personaggi è stato prima disegnato a mano da Laguionie.

(3) Pur con la consueta narrazione svelta e avventurosa, nella sequenza veneziana trovano spazio una misteriosa incarnazione della Morte che tenta di rubare al Reuf Plume i resti del suo amico schiacciato e calpestato dai *Toupins* e una riflessione sulle maschere visibili o invisibili che coprono i volti degli esseri umani.



# festival

## Festival di San Sebastian

Chiara Boffelli

Una edizione, la sessantunesima (20-28 settembre 2013), segnata dal record di affluenza del pubblico; sale sempre piene dalla mattina alla sera, a testimonianza del grande legame che lega la città a questo festival, ormai consolidatosi come principale vetrina del cinema della Penisola iberica, e non solo. Al terzo anno di direzione, José Luis Rebordinos conferma la capacità di dare spazio – con il giusto equilibrio – sia al cinema più classico sia a proposte più rischiose, austere e coraggiose.

Ormai affermato il rapporto privilegiato con l'industria cinematografica sudamericana, con una sempre più cospicua presenza di anteprime mondiali provenienti dall'America Latina, che è culminato con il Foro della Cooperazione Europa-America Latina durante le giornate del 23, 24 e 25 settembre. Tra gli obiettivi principali di questi incontri quelli di sostenere lo sviluppo dei progetti audiovisivi, supportare le collaborazioni tra i professionisti e potenziare l'apertura verso nuovi mercati internazionali.

Il *palmarès*, infatti, sancisce questo momento di fermento creativo e artistico del cinema latinoamericano: il primo premio è stato assegnato a *Pelo Malo* di Mariana Rondón, regista venezuelana al suo terzo lungometraggio. Il film racconta, in modo diretto e contundente, la vicenda di un bambino di nove anni che vuole, ostinatamente, tenere rizzati i suoi capelli, come un cantante alla moda, creando in questo modo un grosso conflitto con la madre, permettendoci di osservare un ritratto della quotidianità del Venezuela di oggi, con le difficoltà, le ambiguità e i conflitti che lo caratterizzano. Interessante anche l'aspetto produttivo di questo film, realizzato con un budget di soli trecentocinquanta mila euro, che vede nei ruoli di maggior responsabilità (regia, sceneggiatura, produzione, fotografia, montaggio e musiche) solo donne: «In Venezuela non c'è molta cultura cinematografica, però è normale che le donne possano fare cinema. Non è un problema, una discriminante. Nel nostro caso non è stata una decisione di militanza

femminista, ma solamente una decisione di vita; siamo un gruppo che da quindici anni continua a lavorare insieme», ha dichiarato la produttrice del film Marité Ugás.

Premio speciale della giuria e premio come miglior attrice (Marian Álvarez) sono andati al film *La herida* di Fernando Franco, montatore (*Blancanieves*, *No tengas miedo*, *Cargo*) al suo debutto alla regia. Una sorpresa, poiché raramente un regista arriva direttamente al concorso con la sua opera prima, e tantomeno si ritrova con un così importante premio tra le mani; una scommessa vinta dai selezionatori, che hanno dato fiducia a un film che affronta un tema molto difficile: Anna ha trent'anni e lavora come autista di ambulanze, è molto efficiente nel suo lavoro, ma al di fuori di ciò ha molte difficoltà di relazione; lei non lo sa, ma soffre di quella che gli psichiatri chiamano "disturbo borderline di personalità" che la porta a impulsi autodistruttivi, all'abuso di alcol e all'autolesionismo.

Nella Sezione Ufficiale da segnalare anche *Canibal* di Manuel

Martín Cuenca, racconto a tinte cupe con protagonista Carlos, un uomo dalla doppia vita: famoso sarto di Granada e crudele assassino. E *For Those Who Can Tell No Tales* della regista Jasmila Zbanic, che torna sul tema dei gravi abusi subiti dalle donne in Bosnia, già affrontato in *Grbavica* del 2006; questo *mockumentary* ha come protagonista una turista australiana che arriva in Bosnia vent'anni dopo la drammatica guerra: una sincera e profonda riflessione sul tema della memoria e del ricordo.

Presenti, sempre in concorso, anche grandi nomi del cinema mondiale: Atom Egoyan con *Devil's Knot*, un superbo giallo, interpretato da Colin Firth e Reese Witherspoon, basato sul fatto, realmente accaduto negli Stati Uniti, di tre bambini uccisi e dei tre adolescenti incolpati dell'accaduto. Bertrand Tavernier, invece, con *Quai d'Orsay*, ci porta nei palazzi dei potenti: il fedele e magistrale adattamento dell'omonimo fumetto si concentra sulla vita quotidiana di un giovane che viene assunto per scrivere i discorsi del Ministro degli Esteri francese. Una vera e propria maratona attraverso le stanze del potere.

Un fuori concorso che non può lasciare indifferenti: *Las brujas de Zugarramurdi* del bilbaino Álex de la Iglesia, che restituisce con feroce umorismo una commedia macabra, ambientata nelle grotte di Zugarramurdi, nei Pirenei occidentali, a poca distanza dalla frontiera con la Francia, dove fino al Seicento si tenevano i cosiddetti *akelarre*, riti pagani che, secondo l'Inquisizione, avevano come protagonisti le streghe e Satana. L'amore per i personaggi grotteschi, per i dialoghi surreali e una vitalità contagiosa sono i tratti distintivi di un regista che si diverte a fare il suo lavo-

ro, proponendo vere e proprie sfide alla nostra immaginazione.

Nella sezione Nuev@s Director@s, altra punta di diamante del Festival nella quale competono opere prime e seconde, meritano particolare attenzione *El árbol magnético* di Isabel Ayguavives e *Las horas muertas* di Aarón Fernández, entrambe coproduzioni europeo-latinoamericane. Due racconti delicati, sottili, dove la semplicità del racconto sa però arrivare alla profondità dei sentimenti e del vivere comune.

Una segnalazione particolare alla grande rivelazione di questa sezione, *Wolf* di Jim Taihuttu, narra di Majid, un pugile che vive in un sobborgo di una grossa città olandese, perseguitato dalla violenza che lo circonda, e dalla quale non potrà mai affrancarsi. Girato in bianco e nero, ovviamente. Non potrebbe

essere altrimenti. Ed è scritto e girato con una chiarezza sorprendente.

Infine, Zinemira, la sezione dedicata alle produzioni basche, che ha visto premiare uno dei film più discussi di questa sessantunesima edizione: *Asier ETA biok* (Asier e io) dei due fratelli Amaia e Aitor Merino, un documentario che vuole fornire una visione intima e soggettiva del conflitto basco-spagnolo, analizzandone le cause e, soprattutto, le possibili soluzioni; la storia dell'amicizia tra il regista e Asier, un militante dell'organizzazione armata ETA, che da poco ha terminato di scontare la propria condanna nel carcere, offre numerosi spunti di riflessione, soprattutto per chi non conosce questo conflitto. Un granello di sabbia sulla strada della risoluzione di questo drammatico conflitto.



# Intervista a José Luis Rebordinos

## Direttore del Festival Internazionale del Cinema di San Sebastian

«Abbiamo una prospettiva sbagliata sul Festival di San Sebastian: lo vediamo da un punto di vista molto locale»

Nato a Errenteria nel 1961, José Luis Rebordinos è, oltre che laureato in Pedagogia, una persona legata fin dalla tenera età alla vita cine-

matografica di San Sebastian. Dopo aver lavorato per ventun anni come responsabile della “Semana de Cine de Terror” e otto come direttore del “Festival di Cinema e Diritti Umani”, da tre dirige il Festival del Cinema. Riposa su una

sedia dell’Hotel Maria Cristina, con un aspetto rilassato e un sorriso che non può nascondere uno sguardo che indica stanchezza. Non sono trascorse molte ore dalla cerimonia di chiusura e José Luis Rebordinos è soddisfatto del bilancio della sessantunesima edizione.



– Siamo molto contenti: da un lato pensiamo che la Sezione ufficiale ha funzionato molto bene soprattutto per l’eco che ha avuto sulla stampa internazionale e, se facciamo una panoramica completa di tutto quello che è successo rispetto al concorso, è molto piacevole imbattersi nella sensazione che il pubblico ha apprezzato i diversi generi e stili che sono stati offerti. Onestamente la mia più grande paura di questa edizione era relativa alla risposta degli spettatori e abbiamo riscontrato, con sorpresa, che quest’anno, rispetto al passato, il pubblico è stato più elevato. Questo dimostra che, oltre che godersi la presenza delle star, al pubblico quello che piace soprattutto è vedere i film. Vale a dire che la gente vive il Festival e lo ha fatto suo. Tutto ciò che riguarda il settore dell’industria cinematografica ha funzionato molto bene e si stanno consolidando i collegamenti tra l’America Latina e l’Europa. L’anno passato erano presenti circa trecento persone, collegate a questo settore, e quest’anno hanno superato le settecento presenze. È un dato molto positivo, soprattutto per riuscire a ottenere una maggiore facilità di distribuzione commerciale di





molti film. È certo che quest'anno si è visto meno *glamour*, però è vero anche che all'ultimo minuto non abbiamo potuto ricevere la visita di Helena Bonham Carter e Colin Firth.

– *Zinemaldia* [n.d.t. Festival del cinema di San Sebastian in basco] si è consolidato come uno dei principali referenti culturali e sociali sia del Paese Basco sia a livello internazionale. Gli organizzatori credono ci sia un supporto reale da parte delle istituzioni?

– La verità è che non è difficile raggiungere il consenso dei partiti politici. Io da tre anni sono responsabile del concorso e attualmente conto sull'appoggio di otto membri della coalizione Bildu, quattro del

Partito Popolare, messi da Madrid, e quattro del PNV e, come negli anni precedenti, ci hanno sempre approvato tutte le proposte. La mia eterna richiesta è che tutte le istituzioni contribuiscano per raggiungere il milione di euro, però siamo pienamente coscienti delle enormi difficoltà economiche che stanno attraversando tutti. Per portare avanti una manifestazione con queste caratteristiche sono necessari più di nove milioni di euro e noi lo stiamo facendo con un budget di circa sette e mezzo. Il grande problema di *Zinemaldia* risale a dieci anni fa quando ci fu un grande contributo e da allora è rimasto lo stesso senza alcun aumento. Tutto quello che chiediamo è che le istituzioni confermino e mantengano il loro con-

tributo di questi milioni, per resistere fino a quando saranno passati questi anni così difficili. C'è inoltre da tenere in considerazione un altro fattore importante: le sale cinematografiche sono diventate quasi obsolete. Per esempio, per proiettare il film di Jean-Pierre Jeunet è necessario un proiettore molto speciale, perché è stato girato con l'ultima tecnologia del 3D e la sala del Kursaal non è in grado di supportare gli standard, in particolar modo per quanto riguarda la questione dell'audio.

– *Si sa quanto produce il Zinemaldia?*

– Abbiamo realizzato uno studio molto approfondito su questo tema e, a grandi linee, posso dire che gli



investimenti diretti alla città generano intorno ai sei milioni e quelli indiretti superano i ventitré milioni. Se a ciò si unisce tutto quel che concerne l'impatto mediatico, i ricavi sono più del doppio dei ventitré milioni. Questi dati li abbiamo sottoposti alle istituzioni, con la speranza che comprendano che non si tratta di una spesa ma di un investimento.

– *Analizzando il palmarès di quest'anno, sono molte le testate che hanno sottolineato che i film vincitori rispondono a un modello cinematografico molto austero.*

– Questo dipende sempre dalla decisione del giurato, e per noi è fondamentale non esercitare alcuna pressione nei confronti della decisione della giuria. Noi svaniamo nel nulla, appena prende inizio una nuova edizione. Penso che abbiamo una prospettiva un po' fuorviante per quanto riguarda ciò che è

Zinemaldia, vediamo tutto da un punto di vista molto locale. Delle volte sono diametralmente opposte le opinioni su un film visto qui o all'estero. Ad esempio, *Pelo Malo* è passato quasi inosservato per molte testate, qui e nello Stato spagnolo, ma tra i media stranieri ha fatto molto scalpore, lo stesso vale per il messicano *Club sandwich* e *Cannibal*.

– *A titolo personale, che riflessioni hai fatto dopo gli ottimi risultati che ha ottenuto La herida?*

– È per me una grande soddisfazione. È stato un rischio molto alto, un'opera prodotta da diversi produttori baschi e – allora non lo sapevamo – era anche coinvolta ETB. Quando lo abbiamo visto ci è piaciuto molto e decidemmo di rischiare, includendolo nella Selezione ufficiale. Questa scelta ha implicato una forte componente di rischio perché si trattava di un'ope-

ra prima, e non sono molti i casi in cui questo tipo di scommesse ottengono dei buoni risultati. Cioè, la partecipazione al concorso potrebbe avere l'effetto opposto a quello voluto, probabilmente incidendo in modo negativo nella propria carriera commerciale.

– *Un altro capitolo da prendere in considerazione riguarda tutto ciò che ha generato la proiezione e il premio vinto da Asier ETA biok (Asier e io).*

– *Asier ETA biok* è un film che abbiamo trattato come gli altri, lo abbiamo trovato interessante e abbiamo deciso di programmarlo. Ci è piaciuto molto il suo punto di vista, poiché non è unidirezionale. Tratta un problema molto vicino a noi e cerca di affrontarlo nel miglior modo possibile. La vita è molto complessa, e tutte le cose non sono solo bianche o nere, come invece a volte si cerca di dimostra-

re, e penso che il film ha numerosi momenti interessanti in cui si ritrae il rapporto tra Asier e sua madre, o le conversazioni tra Asier e Aitor. È un'opera basata sulla dialettica, che quindi genera un dibattito e penso che sia uno dei suoi principali punti di forza. Eravamo consapevoli del fatto che in molti settori, soprattutto a Madrid, avrebbe causato scalpore, ma la sua inclusione al festival non era funzionale a ciò, anzi. A seguito della proiezione, sono nate molte discussioni interessanti, ma purtroppo alcune fuorvianti, che pretendevano di analizzare da una prospettiva malata ciò che Aitor Merino proponeva nel suo film. Siamo felici dei risultati raggiunti dal film, e una delle cose più belle che sono accadute al film è di essere distribuito commercialmente da un distributore dell'Estremadura, la cui società ha sede proprio a Madrid.

– Quali momenti di questa edizione appena conclusa sopravviveranno nella memoria di José Luis Rebordinos?

Molti. È curiosa la quantità di sensazioni che si vivono in un così breve spazio di tempo. Conservo il ricordo di Carmen Maura emozionata quando ha ricevuto il Premio Donostia e la gioia vitale che emanava Hugh Jackman. Un personaggio dal sorriso trasportante, che ha rotto i modelli prestabiliti di ciò che si suppone sia una star di Hollywood: le sue passeggiate in bicicletta, il bagno in spiaggia e la voglia di accontentare tutti coloro che chiedevano un autografo o una foto. In pochissime occasioni ho avuto la possibilità di incontrare uno come lui. Inoltre mi ha colpito molto la squadra del film *La herida*, perché per loro questi premi e le buone critiche ricevute erano del

# Le giornate del Cinema Muto

Paolo Vecchi

tutto inaspettate. Anche per il film *Pelo Malo* la giornata di ieri ha significato qualcosa di molto importante, e me lo hanno confermato dicendomi: «Tu non sai quello che hai fatto per noi».

Koldo Landaluze | Donostia  
© Gara, 30 settembre 2013

Come scrive Nino Dzandzava nel catalogo della trentaduesima edizione delle Giornate del Cinema Muto, i cosiddetti Kulturfilm, nati in Germania negli anni Venti, «contribuirono a legittimare il cinema come una forza culturale costruttiva e furono giudicati dagli educatori come importanti strumenti di socializzazione e istruzione». Ad alcuni cineasti sovietici fu permesso

di recarsi a Berlino a studiarli, per applicarne poi i dettami all'*arte più importante* ai fini didattico-propagandistici. Dopo la conferenza del marzo 1928 il Partito affidò alle cinematografie nazionali il compito di elaborare un piano quinquennale per avvicinare le masse al cinema. I giovani registi dello studio georgiano Sakhkinmretsvi furono tra i più attivi, realizzando una serie di documentari dei quali a Pordenone abbiamo potuto vedere quattro esempi davvero probanti.

*Mitsis dzakhili* (Il richiamo della terra, 1929) di Siko Dolidze racconta la competizione tra due comuni agricole, *Rasats dastes, imas moimki* (Devi mietere poiché hai seminato, 1930) di Kote



*Mitsis dzakhili*



Miqaberidze e Vasilij Dolenko è un inno alla meccanizzazione in agricoltura e all'applicazione di criteri scientifici nelle varie fasi della semina. Guardano a un ambito privato *Dilis ati tsuti* (Dieci minuti al mattino, 1931) di Aleqsandre Jaliashvili e *Kolmeurnis higiena* (L'igiene degli agricoltori collettivizzati, 1934) di Vakhtang Shvelidze, il primo sulla necessità di preparare il corpo al lavoro con esercizi ginnici, il secondo sulle norme da seguire – e quelle, arcaiche, da abbandonare – per vivere sani in un ambiente pulito. Tutti applicano con efficacia alcuni canoni dell'avanguardia: fotografia contrastata, angolazioni inusuali, *split*

*screen* sia in verticale che in diagonale, didascalie con effetti di grafica costruttivista, un montaggio serrato e dinamico. Pensati per un contesto di sottosviluppo, dunque con ingenuità funzionali all'arretratezza dei destinatari, questi corto-mediometraggi trasmettono la sensazione di un entusiasmo e una speranza non ancora spenti dall'involuzione autoritaria.

Al genere Kulturfilm oltre che a un'analogia temperie – politica, culturale, emotiva – appartiene *Turksib – Stalnoi put* (Turksib – La strada d'acciaio, 1929), realizzato da Viktor Turin su una sceneggiatura alla quale, tra gli altri, ha partecipato Viktor Sklovskij. Ben diversa

tuttavia la dimensione produttiva e di gran lunga più ampia la platea di riferimento. Celebrando la costruzione dei millequattrocentoquarantacinque chilometri della ferrovia tra il Turkestan e la Siberia, il regista intona un poema «sull'acqua, la sofferenza e la gioia» (Bardèche e Brasillach) il cui respiro epico, al di là delle peculiarità stilistiche, presenta molti punti di contatto con i film hollywoodiani sull'accidentato procedere tra due oceani di analoghi cavalli metallici.

Rimanendo sempre in ambito sovietico ma spostandoci in Ucraina, non si può non segnalare *Dva dni* (Due giorni, 1927) di Heorhij Stabovij, per chi scrive la

scoperta più importante delle Giornate. Durante la Guerra civile, l'anziano custode di una sontuosa villa abbandonata dai proprietari in fuga rivede il figlio bolscevico del quale non condivide le idee, finendo per denunciarlo al ritorno dei Bianchi. La Rivoluzione come tragedia edipica, con l'azione concentrata in uno spazio chiuso e la psicologia che traduce su un piano umanissimo i prevedibili schematismi ideologici, le luci del grande Danylo Demutskij, futuro direttore della fotografia della *Terra*, e l'interpretazione del formidabile Ivan Zamychkovskij, che molti hanno paragonato allo Emil Jannings di *Der Letzte Mann*, in un esito straordinario il cui tema anticipa di quasi un decennio quello del *Prato di Bezin* di Ejzenstejn. Capace di resistere persino all'incongruo commento musicale appioppatogli nel 2011.

Sempre dagli studi di Odessa proviene *Sumka dypkuryera* (La cartella del corriere diplomatico, 1927) di Aleksandr Dovzhenko. Reduce da un paio di insuccessi ai suoi esordi, il futuro maestro del cinema si adatta a dirigere la parodia di film tedeschi di spionaggio e avventura, inciampando in un grottesco non proprio nelle sue corde.

Questa parata di titoli provenienti dall'ex URSS, ai quali potremmo aggiungere il simpatico cartone animato *Odna iz mnogikh* (Una fra le tante, 1927) di Nikolaj Khodatayev, se non altro perché narra della passione di una ragazzina per i divi della Hollywood del muto, non esaurisce certo il programma, come sempre ricchissimo e di assoluto interesse, delle Giornate. Possiamo solo accennare all'omaggio alla piccante Anny Ondra, alle "labbra sigillate" del cinema svedese 1925-29, alle nobili perorazioni a favore dei reietti

della società di Gerhard Lamprecht, alla "rivoluzione filmata" del Messico, a rarità italiane come *Il gallo nel pollaio* (1916) di Enrico Guazzoni, interpretato da un debordante Vincenzo Scarpetta, all'importante recupero del prerossveltiano *Beggars of Life* (1928) di William Wellman, con una Louise Brooks in versione *hobo* e un monumentale Wallace Beery. Per dare il dovuto spazio all'evento di questa edizione, *Too Much Johnson* di Orson Welles.

Si tratta di materiale girato nel 1938 e mai proiettato in pubblico, che si credeva fosse andato perso nel 1970, durante l'incendio della villa di Madrid del regista. Quasi fosse l'ennesima tessera nella sulfurea vicenda artistica ed esistenziale dell'autore di *Mr. Arkadin*, il suo ritrovamento è avvolto nel mistero. Sappiamo comunque che nel 2005 una pellicola ormai in stato di decomposizione approda a Cinemazero, nel 2012 viene identificata dal wellesologo Ciro Giorgini, restaurata dalla George Eastman House e digitalizzata dalla Haghefilm. Welles e Houseman avevano deciso di mettere in scena per la seconda stagione al Mercury Theater la *pièce* di William Gillette, *Too Much Johnson* (1894), appunto, cercando di ripetere il successo di *Horse Eats Hat*, ovvero *Un chapeau de paille d'Italie* di Labiche.

Parlavamo prima di materiale, perché non di vero e proprio film si tratta, ma di una serie di sequenze, per complessivi sessantasei minuti, che avrebbero dovuto introdurre il primo atto della *pochade*. Problemi tecnici e giuridici hanno impedito che l'interazione teatro/cinema avvenisse. Così, questi rulli, messi in fila secondo quanto suggerito dall'adattamento wellesiano della commedia, risultano un oggetto a

sé stante, godendo di un'autonomia non voluta. Welles gira con una mdp del muto riproponendo temi e situazioni della *slapstick* ma anche riferimenti al Clair ancora in odore di avanguardia, in sintonia con le sarcastiche parafrasi di *The Hearts of Age* (1934).

Così, Joseph Cotten è uno Harold Lloyd *tombreur de femmes* con paglietta e senza occhiali inseguito da un marito vendicativo che strabuzza gli occhi come Ben Turpin, le loro traiettorie – orizzontali o verticali, in strada o sui tetti – sono sempre parallele, anche se talvolta la loro vettorialità è opposta. Ma l'inseguitore possiede solo la parte superiore della fotografia del volto dell'inseguito e per questo provoca correndo un'ecatombe di cappelli magrittiani.

La domanda che si impone è quanto sia identificabile qui del Welles a venire. Secondo Geoff Brown vi si possono vedere il divertito ritratto di un ambiente di fine ottocento dell'*Orgoglio degli Amberson* e le casse da imballaggio del finale di *Quarto potere*. A noi l'angolazione con la quale è inquadrato Cotten sotto un torrione ha ricordato la magistrale sequenza dell'orologio in *Lo straniero*. Si tratta però di illazioni, suggestive ma di incerto fondamento. Viene da pensare, piuttosto, a quanto Welles, solo tre anni dopo, abbia potuto imparare dai vari Toland, Mankiewicz e Wise, senza ovviamente voler nulla togliere al suo genio.

Bresson diceva che un regista nel corso della carriera deve prima o poi cimentarsi con una commedia. Applicando questo criterio, ci piace considerare *Too Much Johnson* come il corrispettivo wellesiano di *Les affaires publiques*, farsa d'esordio con la quale il grande regista francese si tolse dall'imbarazzo.

# Karlovy Vary

Umberto Rossi

Il Festival Internazionale del Film di Karlovy Vary, giunto quest'anno alla quarantottesima edizione, è una delle manifestazioni cinematografiche più importanti d'Europa. Ospitato in una delle cittadine termali meglio conservate e ricche di memorie storiche, qui nella seconda metà dell'Ottocento era di casa, per "passare le acque", la migliore nobiltà centroeuropea, dopo la caduta del regime realsocialista è diventato luogo ideale d'incontro di cineasti e film di qualità. Materiali che stentano sempre più a trovare canali di contatto con il pubblico, un pubblico che qui è sempre molto numeroso e composto, per la maggior parte, da giovani studenti e appassionati della Settima arte. Da un paio d'anni è stato segnato dal cambio parziale di direzione: Eva Zaoralová, artefice della rinascita di questa manifestazione negli anni postsocialisti, è diventata il principale consulente delle scelte culturali della competizione. Direttore artistico è diventato Karel Och, mentre la presidenza continua a essere nelle mani dell'attore e manager Jirí Bartoska.

Quest'anno la giuria internazionale ha coronato *A nagy füzet* (Il grande quaderno) dell'ungherese János Szász cui è andato anche il premio Etichetta del Cinema Europeo. Il film nasce dal racconto omonimo della scrittrice magiara Ágota Kristóf (1935-2011) pubblicato, in francese, nel 1987 e editato in italiano da Guanda l'anno dopo con il titolo *Quello che resta*. Allo scoppio della Seconda guerra mondiale due fratelli sono affidati dalla madre alla nonna, una contadina rude, ubriacona e violenta che li accoglie brutalmente e

li costringe a una vita di privazioni. Il padre dei due, un militare, ha consegnato loro un grande quaderno chiedendo vi siano segnate tutte le cose che accadono giorno dopo giorno, mentre la madre scompare dopo aver affidato i figli alla campagnola limitandosi a inviare cose e denaro di cui la nonna si appropria sistematicamente. I due ragazzi crescono fra violenze belliche, persecuzioni antisemite, ambigui rapporti con gli occupanti tedeschi e difficili relazioni con l'anziana contadina. Tutto questo sino all'arrivo dei "liberatori" russi che stuprano a morte una loro giovane amica. Poco prima è ricomparsa la madre con una figlia fra le braccia e un nuovo compagno, ma entrambe cadono sotto le bombe negli ultimi momenti di guerra. È ora la volta del padre che ritorna da loro dopo anni di prigionia e torture. Il terzetto decide di tentare la fuga in Occidente, ma solo i ragazzi sopravvivranno al tentativo: uno arriverà realmente fuori dal Paese, l'altro preferirà ritornare indietro. È un'opera che ricorda il grande cinema ungherese degli anni Novanta, periodo in cui lo stesso regista ha firmato alcune delle sue opere migliori, da *Woyzeck* (1994) a *Witman fiúk* (I ragazzi Witman, 1997). È un modo di raccontare ad alta perfezione formale, curatissimo nei dettagli sino a sfiorare la "maniera" e che ha grande cura del lavoro attoriale e della costruzione psicologica dei personaggi. In questo caso i giovani fratelli Gyémánt, András e László, si mostrano in grado di fornire le prestazioni richieste, anche se su di loro troneggia Piroška Molnár che dà una

dimensione davvero straordinaria alla figura della contadina inasprita da una vita disumana. È, in altre parole, un testo generosamente antibellicista, cesellato sin nei minimi dettagli e attraversato da un non spiacevole profumo di vecchio cinema.

Piuttosto discutibile l'attribuzione del premio speciale della giuria *A Field in England* del britannico Ben Wheatley, un giovane regista che si è già segnalato per la propensione al cinema sanguinolento. Il film è parlato in un inglese che cita la lingua del Diciassettesimo secolo, essendo non facilmente comprensibile persino a coloro che quella lingua la conoscono bene. Lo scenario è quello della cosiddetta Guerra civile combattuta in Gran Bretagna tra il 1642 e il 1651, nell'ambito delle cosiddette "Guerre dei tre regni". Non a caso i protagonisti del film, alcuni soldati e un civile che si autodefinisce "codardo", hanno nazionalità diverse. Dopo una cruenta battaglia il gruppetto si ritrova sotto il controllo di un alchimista che li costringe a cercare, inutilmente, un tesoro che dovrebbe essere sepolto in un campo. Seguono scontri, aggressioni e ribellioni varie, dopo di che soldati e pseudo-studiose si scontrano a fucilate in una sorta di duello da cui emergerà, come solo superstite, proprio quello che era considerato un vile. Sarebbe difficile e insincero affermare che ogni cosa è chiara, che tutte le metafore hanno uno sviluppo limpido, che la vicenda procede su binari lineari. Ci sono digressioni inspiegabili, morti che ritornano in vita, feriti gravi che continuano a battersi come niente fosse. La prima impressione è che i valori formali, una straordinaria fotografia in bianco e nero, abbiano largamente il sopravvento su qualsiasi altro elemento, indirizzando l'opera verso un estetismo interessante, ma sostanzialmente sterile. Questo, ovviamente, per quanto siamo riusciti a capire non essendo la nostra



conoscenza linguistica tale da penetrare un inglese tanto arcaico, reale o inventato che sia. Come dire che si è alla presenza di un cinema tendenzialmente “astratto” in cui persino la citazione di eventi storici non ha quasi nessun senso.

Il premio per la migliore regia è stato assegnato secondo chiari criteri diplomatici, poiché il film ceco *Libánky* (Luna di miele) di Jon Høbejk non meritava davvero tanto onore. È il giorno delle nozze di Tereza e Radfim, lui è al secondo matrimonio da cui ha avuto un figlio, lei è vistosamente incinta. Dovrebbe essere un giorno di gioia per tutti se non che, proprio prima di entrare in chiesa, il marito s’imbatte in un ottico che lo tratta come una persona che conosce e che s’intrufola nel pranzo di nozze portando un pesante regalo. A metà film scopriremo che si tratta delle ceneri di un amante dell’intruso che lo sposo ha spinto al suicidio molti anni prima causandogli traumi profondi legati a percosse e vere e proprie torture inflitte, con altri, mentre erano studenti di

un college. Ora il “vedovo” chiede, riuscendoci, di poter raccontare alla sposa chi sia veramente l’uomo cui si è legata. La cosa scatena la furia del marito che arriva a sfiorare l’omicidio. Tuttavia sarà (forse) una tempesta passeggera, perché nel finale i coniugi appaiono rappacificati, anche se molte ombre sono rimaste fra loro. Anche in questo caso siamo alla presenza di un tema socialmente drammatico, le angherie verso i “diversi”, affrontato in maniera a dir poco superficiale. Le note di produzione parlano della conclusione di una trilogia, gli altri titoli sono stati *Kawasaki Rose* (2009) e *Innocence* (2011), incentrata sul peso delle ombre del passato che gravano sul presente. In questo caso l’obiettivo appare affrontato con ambiguità dando, come si suole dire, un colpo al cerchio e uno alla botte.

Come migliori interpreti femminili sono state premiate tutte le quattro attrici principali di *Bluebird*, opera prima dell’americano Lance Edmands. Il film si muove sul versante del cinema psicologico classico. In una piccola cit-

tadina del Maine, in inverno, una matura conduttrice di scuolabus che, per aiutare la famiglia, fa anche la cameriera in un ristorante, trascura di controllare a fondo il mezzo che ha appena parcheggiato nel deposito, distratta da un uccellino azzurro che si è intrufolato nel veicolo. Uno dei piccoli si è addormentato sul fondo, la notte e rigidissima e, la mattina seguente, lo ritrovano in stato di coma. Inizia la girandola della ricerca delle responsabilità e l’arrivo di un avvocato, che prende in mano la causa in nome della madre del ragazzo. Questo spinge la poveretta sino al tentativo di suicidio e getta nella disperazione l’intera famiglia, un microcosmo formato da un padre che guida grandi macchine addette al taglio degli alberi e che, proprio in quelle ore, viene a sapere che dovrà andare a lavorare lontano da lì, e una figlia irrequieta che perde, consenziente, la verginità con un coetaneo che, la mattina dopo, mostra di ignorarla. Tuttavia più che i fatti raccontati l’interesse del film è nella descrizione di quest’America profonda che vive in



un mondo separato da tutto il resto. Donne e uomini che ignorano, né hanno nessun interesse di conoscere, ciò che capita oltre i confini della loro cittadina e per i quali il mondo esterno è solo una fonte di pericoli. In questo la figura dell'avvocato che viene da fuori la ristretta cerchia dei protagonisti, assume un ruolo particolarmente significativo. Non è un grande film, ma un'opera interessante e pregevole.

Miglior attore è stato coronato Ólafur Darri Ólafsson per la sua interpretazione nel film *XL* dell'islandese Marteinn Thórhsson. Una scelta di routine, e uno di quei film che un tempo interessavano a fondo cinefili e giovani critici. La breve sinossi stampa parla dell'ultimo festino organizzato a un deputato ciccione, alcolizzato, drogato e donnaiole costretto dal Primo ministro a entrare in un centro di disintossicazione. È una festa segnata da un perenne stato alcolico in cui il protagonista evoca sogni, ricordi, desideri incestuosi. Nella realtà dello schermo incontriamo immagini sconnesse, sfuo-

cate, sganciate da un qualsiasi barlume di storia dotata di un inizio, uno sviluppo e una fine. In poche parole una sorta di tarda imitazione di quel cinema nuovo e rivoluzionario visto negli anni Sessanta e Settanta in cui anche il caffè lentamente mescolato in una tazzina poteva dare spunto per un film. All'epoca si parlava, con qualche giustificazione, di "sovvertire il modo di raccontare", dando preminenza alle immagini sulla trama. Nel caso in questione tutto questo non ha alcun senso e la sola conclusione che ne può trarre lo spettatore è che si tratta di un modo molto sbrigativo e costoso per fagli venire il mal di testa e mandare in tilt la vista.

Una piccola ingiustizia è stata commessa nei confronti di *Papusza* dei polacchi Joanna Kos-Krauze e Krzysztof Krauze a cui è stata concessa solo una "menzione speciale". Bronisława Wajs (1908-1987) è stata una poetessa polacca, di etnia Rom, conosciuta con il nome gitano di *Papusza* e il film ripercorre le tappe

salienti della sua vita. S'inizia con la nascita in un campo innevato e si prosegue per tappe che marcano avanti e indietro nel tempo mostrandoci le dure condizioni di vita dei gitani, le repressioni naziste, la pretesa del regime "realsocialista" di negare la loro vita nomade costringendoli in case - vere e proprie catapecchie - di città e impartendo ai loro figli una cultura del tutto diversa da quella in cui erano stati allevati. Questa poetessa fu anche la prima gitana a veder pubblicate le proprie opere e, per questo, fu emarginata dalla sua stessa etnia con l'accusa di aver svelato i segreti della comunità. Il film è costruito su immagini in bianco e nero magnificamente cesellate e di taglio pittorico. Una sorta di mosaico visivo fatto di piccole tessere cadenzate come le parti di una sinfonia che tende a ricostruire il ritmo delle opere di una poetessa a cui si devono strazianti versi sulle difficili condizioni di vita e sulle ferite che colpiscono i rom sotto vari regimi, in particolare per opera dei nazisti. Il film ha una sua bel-



lezza solida e avvincente, ma non sa scegliere fa l'opera biografica e il quadro storico. In questo modo rimane vittima di un'indecisione che colpisce anche il versante narrativo, con contenuti che non legano con la perfezione e bellezza di quanto proposto sullo schermo. Come dire che il lato specificamente formale finisce col dominare la scena, mettendo in ombra le riflessioni sociali, politiche e storiche. Si ha così l'impressione di assistere a un grande affresco poetico quasi del tutto sganciato da qualsiasi riferimento ai destini e le sofferenze di una poetessa e del suo popolo.

Una grande ovazione ha accompagnato la proiezione di *Viva la libertà* di Roberto Andò e al film è andato anche il favore dei critici contattati dal quotidiano del Festival. Purtroppo di tutto questo i giurati non si sono accorti.

Altra dimenticanza, questa volta totale ha riguardato il film greco *September* di Penny Panayotopoulou. Il cinema greco di qualità si sta muovendo, con sempre maggior rigore, sul terreno del minimalismo narrativo. Lo scorso anno, ad esempio, abbiamo visto e ammirato, *To agori to fagito tou pouliou* (Il ragazzo che mangiava mangime per uccelli), opera prima di Ektoras Lygizos, ora è il momento della storia di Anna, una donna sola che lavora all'Ikea e che ha come solo compagno di vita un cane. Quando l'animale muore, lei piomba in un lutto insuperabile che tenta di arginare con l'affetto, corrisposto in modo parziale, verso la vicina di casa. Per buona parte del film la regista semina indizi che sembrano portare a una passione lesbica, ma li contraddice utilmente approfondendo sempre più la psicologia e la solitudine della protagonista. Una sola nota parzialmente stonata: un finale in cui la donna sembra ritrovare la gioia di vivere dall'incontro con un animale randagio pronto a occupare il posto di quello defunto. Scarto

parziale, poiché il fatto svela per intero tendenze e disperazione umana della protagonista che cerca solo un briciolo di calore. Opere come questa richiedono interpreti di grande capacità e Kora Karvouni, con il suo fisico filiforme e lo sguardo intenso riesce a dare alla vicenda una complessità e uno spessore davvero straordinari.

Altro titolo ingiustamente trascurato *O ouro do tempo* (Il valore del tempo) in cui lo spagnolo Xavier Bermúdez disegna un ritratto, doloroso e straziante, della vecchiaia. Un medico che amava alla follia la giovane moglie, quando questa muore ne congela illegalmente il corpo nell'attesa di riportarla in vita quando la medicina avrà scoperto una cura per la malattia che l'ha uccisa. Nell'attesa vive quasi da eremita, con una bella infermiera che si occupa di lui e della casa. Tutto procede secondo un tran tran codificato sino al momento in cui la ragazza contrae una seria malattia e il medico è costretto a rompere l'isolamento e ritornare alla professione per guarirla. È un'esperienza traumatica che lo costringe a prendere atto della realtà: brucerà il cadavere della moglie e si avvierà a una vecchiaia sempre più segnata dal degrado fisico. Questo sino al colpo di fucile finale con cui mette fine alla vita e alle sofferenze. Il film deve gran parte della sua forza all'interpretazione di Ernesto Chao, un grande attore di cinema e teatro che qui disegna con straordinaria abilità il passaggio dall'ossessione all'accettazione della realtà, dall'esplosione delle ultime speranze alla scelta di farla finita. Il film è cadenzato sul ritmo delle stagioni con un andamento armonico che ben si salda allo sviluppo dei sentimenti e delle psicologie dei personaggi. In questo un ruolo fondamentale hanno i rapporti fra l'anziano e la giovane, con un procedere dalla relazione professionale, venata di disinteresse, alla comprensione e all'affetto. È un

film molto ben costruito e di grande interesse.

Per finire qualche riga su un film fra i tanti che affollavano le varie sezioni del festival. Alexej Fedorcenko è un autore russo dagli interessi molto particolari. Da qualche tempo racconta, in modo poetico, i costumi e la vita delle minoranze finno – ungariche che vivono nella regione del Volga. Nel suo film precedente, *Ovsynki* (Anima silente, 2010), ha percorso i rituali funebri di questa gente attraverso la storia di un marito che chiede a un amico di collaborare al funerale della moglie, le cui spoglie saranno arse su una pira accesa in un'ansa del fiume. Un film sulla morte, dunque, in cui non mancava il rilievo dei contrasti fra moderna società dei consumi e cultura antica. Con *Nebesnye Zheny lugovyeh Mari* (Mogli celestiali del popolo Mari) mette assieme ventidue storie di rapporti sessuali presso i vari gruppi che concorrono a formare l'identità Mali. Sono storie a volte di poche sequenze, altre molto più strutturale e tutte incentrate sul sesso, la scoperta delle parti erotiche dei corpi, soprattutto femminili, in modo da formare una sorta, la definizione è del regista, di *Decamerone Mari*. Sono anche altrettanti ritratti di donne colte nei loro desideri, nella disponibilità e ricerca del piacere. S'intenda, nulla di pruriginoso, anzi. La fotografia, curatissima, restituisce la bellezza sconfinata dei paesaggi e inserisce ogni situazione in un rapporto armonico con la natura. Un universo in cui i soprannaturale e la magia convivono con la realtà, colta anche negli aspetti più animali, anche se mai animaleschi. Ne risulta un film complesso e bello in cui tradizione e istinti si saldano in un discorso atavico le cui radici affondano nella notte dei tempi. In altre parole è un'opera apparentemente semplice, in realtà articolata e da viverci con passione, intelligenza e curiosità.

# Setubal

Umberto Rossi

Il festival del cinema di Setúbal (Festroia) dedicato ai Paesi con produzione cinematografica inferiore ai trentadue titoli a stagione, ha assegnato il maggior riconoscimento, quello dei critici della FIPRESCI e il premio della giuria cattolica (SIGNIS) a *The Broken Circle Breakdown* (La divisione del cerchio spezzato) del belga Felix van Groeningen (1977), un melodramma familiare pieno di scene madri e di situazioni strappalacrime. Elise e Didier fanno parte di un gruppo musicale specializzato nel genere country americano, si amano appassionatamente e vivono serenamente le rispettive passioni: lui per l'abbigliamento western, lei per i tatuaggi di cui ha il corpo interamente ricoperto. Vanno a vivere in campagna, si sposano, hanno una figlia, ma tutto crolla quando si scopre che la piccola ha un cancro incurabile che la ucciderà in pochi mesi. L'atmosfera fra loro non potrà mai più essere la stessa, lei immagina che la bimba morta venga a trovarla sotto forma di uccello, lui inveisce in pubblico contro il presidente americano George Bush, reo di aver ostacolato per motivi religiosi la ricerca sulle cellule staminali, studio che avrebbero potuto condurre a risultati in grado di salvare la vita della piccina. Si separano e lei si uccide. Ora solo gli apparecchi medici la tengono in vita, per il resto è ridotta a un vegetale e lui decide di far staccare la spina. È la radiografia di una coppia travolta dalle disgrazie, anzi c'è sin troppo pathos e non mancano i colpi di scena tesi a strappare una facile commozione. Nel complesso è un film sentimentale e non nel senso positivo del termine.

Il Premio speciale della giuria e quello per la migliore sceneggiatura sono andati a *La pasión de Michelangelo* (La passione di Michelangelo) del cileno Esteban Larraín (1973). Il film prende le mosse da un fatto di cronaca, cosa abbastanza usuale per il cinema contemporaneo. Siamo nel 1983, durante le prime manifestazioni contro Augusto Pinochet, salito al potere nel 1973 con un colpo di stato da cui è nata una feroce dittatura che durerà sino al 1988. In un paesino di provincia un ragazzo conquista l'attenzione della gente dicendo di poter parlare con la Madonna. Appoggiato da un prete ingenuo e bigotto, il giovane diventa in breve tempo una sorta di santone locale cui si attribuiscono persino alcuni miracoli. Molti pellegrini si recano nella località in cui lui sostiene di assistere all'apparizione della Vergine e il regime golpista pensa di sfruttare il miracolato facendogli affermare che la Vergine ha detto che il dittatore è la migliore scelta per il Paese. Un prete, inviato dalla curia di Santiago per indagare sui fatti, inizia ad avere dubbi, misti a pietà, sulle visioni mistiche del miracolato e si rende conto che il ragazzo imbrogliava e gioca sull'ingenuità degli altri. Presto i supposti ordini della Madonna diventano talmente stravaganti da indurre gli stessi fedeli al dubbio. Da lì arriva all'aggressione fisica al santone. È una svolta che incrina la fede, già vacillante, del religioso e lo induce a gettare la tonaca alle ortiche. Tuttavia, proprio nell'ultima sequenza, quando l'ex prete ritorna sul luogo del miracolo spingendo, per pietà, un paralitico in carrozzella, assi-

stiamo a un inspiegabile miracolo. Alcune didascalie finali ci informano sulla morte, dopo molti anni, del giovane che parlava con la Vergine in un ospedale cileno. Il film ha un andamento complesso e mescola discorso didascalico, ricostruzione di cronaca e riflessioni morali sulla forza della fede e l'ambiguità di un potere disposto a usare qualsiasi mezzo pur di mantenersi in sella. È un'opera dal bilancio altalenante che non sceglie con decisione una via narrativa precisa, ma è anche un testo non banale girato molto bene, seppur con qualche inciampo narrativo.

Il riconoscimento per la miglior regia è andato a *Krugovi* (letteralmente "Boccali", ma il titolo internazionale è *Cerchi*), una produzione fra Serbia, Germania, Croazia, Slovenia e Francia diretta dal belgradese Srdan Golubovic (1972) che ritorna sulla violenza che ha accompagnato la dissoluzione dell'ex Jugoslavia. Il film, che nasce da un fatto realmente accaduto, inizia nel 1993 a Trebinje, una delle enclavi in cui una maggioranza serba conviveva con una minoranza musulmana. Qui un militare in licenza è ucciso a pugni e calci da quattro soldati ubriachi perché ha difeso un civile musulmano aggredito per futili motivi. Sono passati quindici anni e i protagonisti di quel delitto hanno ora vite separate e diverse. C'è chi è diventato un apprezzato chirurgo, chi è espatriato in Germania e tenta di dimenticare, c'è chi, pur non avendo partecipato al delitto, è emigrato ed è diventato un criminale violento. A questi si aggiungono il padre del morto e il figlio del musulmano picchiato a sangue. Le storie di ciascuno s'intrecciano in varia misura, portando alla conciliazione fra il padre dell'ucciso e il figlio dell'aggredito e all'assunzione della piena responsabilità (il medico che salva la vita al maggior responsabile del delitto, l'emigrato che rischia di essere ucciso pur di sottrarre



la compagna del delinquente dalla vendetta del marito). È un mosaico ben costruito, sorretto da un grande lavoro attoriale che riporta sullo schermo ferite con cui il cinema di quest'area non ha ancora fatto del tutto i conti. È anche un film che, per essere compreso sino in fondo, richiede una certa conoscenza di ciò che è accaduto nell'area all'inizio degli anni Novanta e il ricordo delle terribili violenze che hanno segnato quel conflitto. Motivi aggiuntivi per apprezzare un'opera che ricorda senza fini di spettacolarizzazione e radiografia senza assolvere.

Migliori attrici sono state valutate Alama Prica e Olaga Pakalovic interpreti di *Halimin put* (Il percorso di Halima) del croato Arsen Anton Ostojic (1965). Il regista racconta uno dei tanti drammi di guerra ispirandosi anche lui a una storia vera e dividendo la vicenda in due tempi: il primo nel 1977, il secondo nella seconda metà degli anni Duemila. È il calvario di una donna musulmana che cerca i resti del marito e del figlio adottivo scomparsi

nel fuoco della guerra bosniaca. Sarà un duro percorso che approderà a una chiusura dolorosa: il ragazzo, figlio di un serbo e di una musulmana, risulterà essere stato ucciso proprio dal padre che aveva partecipato, pur riluttante, a uno dei tanti massacri compiuti dai miliziani di Belgrado ai danni dei civili. Il film è costruito molto bene e ha il merito di ricordare alcune fra le terribili atrocità che hanno segnato quel conflitto. Atrocità che qui sembrano essere state commesse solo da una parte, quella serba, mentre in realtà sono state compiute anche dai miliziani dell'altra parte, certo in misura infinitamente minore, ma con eguale ferocia. Il dato più interessante è nella descrizione del percorso cui è costretta una contadina come qualsiasi altra che la guerra ha colpito solo perché inserita in una certa comunità etnico-religiosa. Lo stile narrativo è quello, un po' lacrimevole, tipico di questo tipo di film, ma questo non intacca il valore di un testo che ha il grandissimo merito di ricordarci come, meno di una decina

d'anni or sono e a poche centinaia di chilometri dal nostro Paese, la barbarie bellica avesse dilagato nella mente e nelle azioni di un'intera popolazione. Un ricordo terribile le cui conseguenze non basteranno pochi anni ad attenuare, né alcuni decenni a cancellare.

Il premio al miglior attore ha coronato Vesa-Matti Loiri che ha offerto una forte performance in *Tie pohjoiseen* (Strada per il Nord) del finlandese Mika Kaurismäki in cui si racconta una classica storia di riavvicinamento fra padre e figlio. Timo, un apprezzato pianista, è in crisi con la moglie che l'ha appena abbandonato portandosi dietro la figlioletta. Ancora immerso nelle turbe della separazione, si vede capitare in casa un anziano apparso e corpulento che dice di essere suo padre, anche se lui non lo vede da trentacinque anni. Sconcerto, primi conflitti, imbarazzo, poi l'anziano convince il più giovane a mettersi in viaggio verso il Nord per raggiungere il rifugio della moglie fuggitiva e della figlia. Il genitore non ha remore nel

rubare la macchina indispensabile per un viaggio che ha molte caratteristiche sia della scoperta di un passato annegato nelle nebbie del tempo, sia dell'immersione nei segreti di una vita tutt'altro che chiara. Alla fine scopriremo che il genitore è appena uscito dalla prigione, dopo essere stato condannato per una rapina in banca, è malato e il viaggio e gli incontri che lo costellano sono, per lui, una sorta di rivisitazione di un tempo ormai concluso. Allo stesso modo, per il figlio, il percorso verso le regioni settentrionali assume il significato di un recupero di conoscenza di un passato di cui non ha mai avuto consapevolezza. Sono temi non nuovi, così come appare scontata la scelta del viaggio quale riavvicinamento fra due esistenze che s'ignorano, anche se le legano profondi rapporti di sangue. Un film non molto originale, sia nella forma espressiva sia nello sviluppo della storia, ma che ha il merito di essere costruito con un'apprezzabile pulizia espressiva e una giusta misura narrativa.

Agli spettatori è piaciuto particolarmente *Brasserie Romantiek* (Ristorante romantico), l'opera d'esordio nel lungometraggio del belga Joël



Vanhoebrouck. Tutto si svolge la sera del 14 febbraio, San Valentino, in un tempo che è quasi lo stesso della proiezione cinematografica. La scena è un piccolo ristorante di Bruxelles, ove è stato organizzato in pranzo romantico a menu fisso riservato a coppie d'innamorati omo ed eterosessuali. In tutto sono una ventina i clienti che si presentano. Essi vanno dalla moglie abbandonata, che ha scelto proprio quell'occasione per uccidersi con il veleno inserito in un cioccolatino mescolato ad altri in una scatola a forma di cuore, al giovane sfigato che tenta l'avventura con un appuntamento al buio combinato su Internet, all'ex innamorato che si presenta alla donna che l'ha sempre amato – la proprietaria del locale – a distanza di lustri per invitarla a seguirlo immediatamente a Buenos Aires, alla coppia matura formata da una moglie in crisi e da un marito che neppure si accorge del disagio della compagna. Non tutte le storie avranno un lieto fine. La donna sola troverà un nuovo compagno nel cameriere del locale, il pasticciere capirà che una cosa sono i sogni, un'altra la realtà e che la ragazza contatta su Internet può essere una possibile, ottima compagna. Esito non ugualmente positivo avranno le vicende della coppia matura e quella della padrona del ristorante. Il film ha un taglio decisamente teatrale, sottolineato dalla quasi unità di luogo – la sala da pranzo e la cucina – ma un andamento talmente mosso da mettere in ombra qualsiasi staticità. Ciò che conta sono i dialoghi fulminanti e il ritmo con cui le situazioni si susseguono e s'inanellano. In altre parole è un film brillante e malinconico, come dire una delle miscele migliori che il cinema passa offrire.

Piuttosto discutibili il riconoscimento assegnato dall'associazione delle sale d'essai (CICAE) e la menzione speciale riservata dalla giuria SIGNIS a *Bejbi Blues* (Baby Blues) della polacca

Kasia Roslaniec che racconta un mondo giovanile sospeso fra sogni consumistici e dura realtà di una società forse più impietosa e crudele di quella che l'ha preceduta. Natalia è una ragazza giovanissima ed è appena diventata madre di un piccolo avuto con il suo fidanzatino. Entrambi sono del tutto impreparati ai compiti che attendono un padre e una madre: lui sembra non aver altro interesse se non le esibizioni sullo skateboard, lei guarda solo alla moda e spera di diventare modella. In questo quadro il piccolo diventa poco più che l'ennesimo accessorio da esibire ad amici e parenti. Ciò che conta è che se ne stia tranquillo e non disturbi gli interessi e le esigenze dei grandi. Così, quando la madre ottiene un lavoro da commessa, pagandolo con la continua sottomissione sessuale al giovanotto che l'ha fatta assumere, e non può permettersi di arrivare in ritardo al lavoro, il piccolo finisce in una borsa depositata in un cellario della stazione. La scelta irresponsabile causa la morte del neonato e l'arresto della ragazza che, tuttavia, approfitta di una visita in riformatorio del compagno per fare l'amore con lui, nella speranza di rimanere nuovamente incinta. È un film coloratissimo, in cui i vestiti dei personaggi disegnano una sorta di passerella della moda giovanile, ma che sfiora, più che centrarli, i bersagli che apparentemente si pone. In altre parole siamo alla presenza di qualche cosa di molto simile alle opere che inanellano immagini scioccanti con il pretesto di mostrare quando terribile sia la violenza. Qui il discorso sulla vacuità delle mode e la sostanziale irresponsabilità delle nuove generazioni, passa attraverso un'esibizione di modelli comportamentali assunta in maniera quasi feticista. In questo modo il fine profondo del film è vanificato dalla forma assunta dalla narrazione e soffocato da una diffusa, generale incoerenza.

# le lune del cinema

a cura di Nuccio Lodato

contedeluna@alice.it

## 27 AGOSTO 2013

Muore a 70 anni a Los Angeles, dove risiedeva definitivamente ormai da diverso tempo, l'architetto fiorentino Fabrizio Fiumi. Celebre dagli anni Sessanta per aver dato vita, con Caldini, Galli e Birelli, al movimento d'avanguardia "Gruppo 9999", che si era battuto per progetti pionieristicamente affrontanti il nodo dell'equilibrio fra progresso scientifico e tecnico da una parte, salvaguardia della natura e dell'ambiente dall'altro, proponendo avanzatissime tecniche di purificazione dei rifiuti e di prevenzione dell'inquinamento. Sue mostre – ormai purtroppo postume – in corso di svolgimento o di prossima inaugurazione al Mak Center della città di adozione, alla Graham Foundation di Chicago e alla Triennale di Architettura di Oslo ne offrono il meglio. A Firenze, nel 1969, sempre con Caldini e Bolognesi aveva dato vita allo "Space Electronic", area sperimentale dove era passato il fior fiore dell'avanguardia internazionale in musica, arti della visione e teatro, Living incluso. Dieci anni dopo, con Giovanni Maria Rossi, eccolo fondare il Florence Film Festival, arena classica per il cinema indipendente. Aveva realizzato personalmente alcuni documentari e il film *Il Minotauro*, girato in parte a Firenze e in parte a Creta. Già a Los Angeles, suo il brevetto della tecnica titolatrice per lo schermo "Softtiter". Così lo ricorda un amico, testimone partecipe di quegli anni: «Negli Ottanta, la vita culturale fiorentina era lui. Al Florence ho visto film strani, interessanti: ci ho intravisto il futuro. Lui presentava i registi e, nel presentarli, sfoggiava un improbabile accento americano. Sembrava spocchia, ma era vero. Era uno statunitense-fiorentino, che amava e progettava una Firenze di dibattiti e creatività che, forse, non ha mai visto la luce».

## 31 AGOSTO 2013

Viene presentato alla Mostra di Venezia il documentario *Lino Micciché, mio padre. Una visione del mondo*, realizzato affettuosamente dal figlio Francesco con materia-

le di repertorio (anche inedito, come per la contestazione del 1968) e testimonianze di vari registi (Bertolucci, Bellocchio, Maselli, Lizzani, i Taviani). Benché Lino non sia stato solo un critico (ma anche uno storico, un docente, un documentarista, un organizzatore di eventi, un uomo delle istituzioni) è raro che una simile figura sia ricordata per immagini, e addirittura lo ottenga in vita. Non è il caso di Morando Morandini che, come



Un'immagine da *Lino Micciché, mio padre. Una visione del mondo*, realizzato dal figlio Francesco e presentato all'ultimo Festival di Venezia.

ricorda lui stesso con legittimo compiacimento su «Left», registra ben quattro filmati che lo riguardano: opera di Emanuela Piovano (sulla sua casa di piazzale Biancamano, 2003), di Tonino Curagi e Anna Gorio (*Morando Morandini – non sono che un critico*, 2009), di Daniele Segre (*Je m'appelle Morando – Alfabeto*

*Morandini*, 2010), di Marina Piperno e Luigi Faccini (*Morando's Music*, 2012). [*lopedeluna*]

## 1 SETTEMBRE 2013

La Colombaia di Forio d'Ischia, leggendaria dimora estiva di Luchino Visconti, chiude i battenti. «Quella residenza-simbolo, dichiarata di interesse culturale dal MiBAC e posta nel 2006 sotto l'alto patronato del Presidente Giorgio Napolitano, finisce sotto la scure del pignoramento. Il motivo? Una vertenza che si trascina da anni tra la nuova Fondazione, guidata con slancio da Massimo Bottiglieri, che ha finalmente riaperto la Villa dal 2010, e i vecchi gestori della struttura Daniele Morgera e Ugo Vuoso, che rivendicano i loro crediti. [...] Dopo la morte del regista iniziò una fase di decadenza della Colombaia. Alla fine degli anni Ottanta, fu grazie a Francesco Iacono, ex sindaco di Forio, se fu approvato un progetto di recupero, fino a quando il Comune non acquistò la proprietà per poi cederla in comodato gratuito a una Fondazione. Ma al di là delle velenose beghe tra compaesani, ciò che colpisce è l'abbandono di Regione e Provincia. L'ente un tempo guidato da Luigi Cesaro, famoso per sprechi e assunzioni, ha tagliato i suoi cinquantamila euro di sostegno. E la Regione che destinato quattro milioni di euro per la kermesse di Renato Brunetta a Ravello ha letteralmente dimenticato la Colombaia» (Conchita Sannino, «la Repubblica»). Fasti quotidiani della sempre più sviolinata Sinergia Pubblico-Privato. Chissà cosa ne avrebbe pensato il Conte.

## 2 SETTEMBRE 2013

Due ritiri annunciati, almeno dal cinema di finzione, secondo una voga lanciata (ma per fortuna poi anche contraddetta nei fatti...) da noi, con Ermanno Olmi ed Ettore Scola. Ken Loach annuncia il proprio abbandono alla vigilia delle riprese di *Jimmy's Hall*; Hayao Miyazaki in concomitanza con la presentazione a Venezia, in concorso, di *The Wind Rises*. In simultanea – involontaria, ma non priva di non casuale significato – l'Università delle Scienze Gastronomiche di Pollenzo annuncia l'imminente attribuzione della laurea *honoris causa* proprio a Ermanno Olmi, definito dal Magnifico Carlin Petrini «un maestro di vita e di pensiero». Riconoscimento strameritato per l'autore di *Terra madre*.

## 3 SETTEMBRE 2013

Nell'ambito della Mostra, i 100autori e "Milano Film Network" ricordano alla Villa degli Autori Paolo Rosa,

scomparso il 19 agosto. Intervengono tra gli altri Gianfilippo Pedote, produttore di *Il mnemonista* e la direttrice di Sardegna Film Commission, Nevina Satta.

## 4 SETTEMBRE 2013

Nuova vita per la veterana «Bianco e Nero», la rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia, fondata nel 1937 da Luigi Freddi, con l'apporto fondamentale di Luigi Chiarini, che la dirigerà dal 1941 e poi nel dopoguerra, prima che il potere democristiano imponga i vari Giuseppe Sala, Michele Lacalamita, Floris Luigi Ammannati, e ben prima che la gestione Rossellini la



Ken Loach a Sligo (Irlanda), durante le riprese in esterni di *Jimmy's Hall*, annunciato come suo ultimo film.

riporti ad alti livelli grazie a Fernaldo Di Giammatteo. Il seguito è una infinita successione di volonterosi e apprezzabili quanto incoerenti ed effimeri tentativi. Tocca ora ad Alberto Crespi, coadiuvato nella ricerca di un nuovo approccio da Mariapia Comand, Gianni Canova, Roy Menarini, Massimo Scaglioni, Leonardo Quaresima, Domenico Monetti e Nicola Lusuardi. Ambizioso il progetto: «Teorie sensibili alla crossmedialità, alla interazione di molteplici linguaggi eterogenei (cinema, televisione, internet, twitter...) per riflettere sulle nuove modalità produttive ed espressive (le web series in primis) con un bacino d'utenza ancora tutto da studiare e scoprire». E nel primo editoriale Crespi aggiunge: «La riflessione è compito nostro: critici, stu-

diosi, intellettuali, insegnanti. Funzionerà se riusciremo a ritrovare un contatto diretto con i cineasti di oggi e di domani». Auguri. [lopedeluna]

## 4 SETTEMBRE 2013

Muore a Roma Umberto Andalini, giornalista e cineasta. Assunto dall'«Avvenire d'Italia» alla fine degli anni Cinquanta, poi alla RAI (dirige anche il «Radiocorriere Tv» e «Italia 90» ai mondiali di calcio), lavorerà successivamente per la STET e la Telecom argentina. Specializzatosi in mediazione culturale e rapporti economici con la Cina, è consulente per il *Marco Polo* di Montaldo (da cui il volume *Cronache del Marco Polo* edito dalla ERI), e organizza la partecipazione cinese alla Biennale del 1993. Responsabile delle attività culturali di numerosi enti (Palaesposizioni e Quadriennale di Roma; Ducale di Genova) per poi occuparsi di Rai International. Autore di numerosi servizi per il TG1 e rubriche come «TV7» (talora in collaborazione con Stefano Roncoroni) e più di recente per RaiTre, RaiDoc, RaiSat, Doc3, gli si deve anche la serie in nove puntate *Il mondo visto dal treno*.

## 4 SETTEMBRE 2013

«Artisti 7607». È il nome della cooperativa che Elio Germano, Neri Marcoré, Claudio Santamaria e Vinicio Marchini presentano alla Camera. Il riferimento è alla data (7 giugno 2007) di approvazione dello Statuto Sociale Europeo degli Artisti. Il provvedimento offriva linee direttive sulla liberalizzazione dei diritti d'autore, che i fondatori considerano il punto di riferimento del



Un'immagine da *Les éclats* (2011) di Ylvain George, presentato al Milano Film Festival in occasione di un "focus" sull'Autore.

nuovo sodalizio, registrante già oltre mille adesioni, incluse quelle di Valerio Mastandrea, Valeria Golino, Valeria Solarino (un nome preferenziale?), Isabella Ragonese e Giuseppe Battiston. Il suo obiettivo è quello di concretare una possibile alternativa all'IMAIE (l'Istituto mutualistico per artisti, interpreti ed esecutori), fondato su iniziativa dei sindacati confederali nel 1976, e dichiarato estinto dal prefetto di Roma il 7 maggio 2009. Pochi mesi dopo, il governo Berlusconi aveva resuscitato una "nuova IMAIE": ma proprio questo è il punto di dissenso di «Artisti 7607», che contestano il mantenimento di dirigenza in continuità con la precedente struttura disciolta.

## 4 SETTEMBRE 2013

Viene uccisa da fondamentalisti islamici a Kabul la scrittrice indiana cinquantenne Sushmita Banerjee, nativa di Calcutta e autrice del volume *La moglie bengalese di un uomo di Kabul* (1995), trasposto otto anni dopo nel fortunato film *In fuga dai Taliban*, prodotto a Bollywood e diretto da Ujjal Chattopadhyaya. Sposato in Afghanistan nel 1988 l'uomo d'affari nativo Janbaz Khan, e convertitasi all'Islam come Sayeda Kamala, aveva tentato la fuga nel Paese d'origine, dopo aver constatato che aria tirasse in quello di adozione, ma era stata arrestata prima di riuscire a varcare la frontiera, e lasciata partire solo dopo una detenzione, nonostante il lancio di una fatwa nei suoi confronti, lo stesso anno della pubblicazione del libro. La sua costanza, degna di miglior causa, nel fare ritorno nell'inabitabile Paese maritale, le è stata purtroppo fatale. Tra le ipotesi, il fatto che avesse impiantato nel proprio domicilio un centro distribuzione medicinali, attività sgradita ai Taliban. O che non indossasse il burqa, o semplicemente che fosse straniera. A meno che non si sia trattato appunto dell'esecuzione della condanna di diciotto anni fa. I Taliban, lungi dal rivendicare l'assassinio, hanno negato ogni coinvolgimento: non così un nuovo gruppo autodenominatosi "suicida", che se l'è attribuito, accusando la scrittrice di essere «una spia dell'India».

## 5 SETTEMBRE 2013

Al Milano Film Festival, "focus" sul cineasta-attivista Sylvain George: «Echoes of Silence/Rage of Immanence» è il titolo della rassegna curata da Paola Piacenza, che comprende tutti i suoi corti e due tra i lungometraggi, *Les Éclats* e *Vers Madrid* (rimusicato dal vivo da John Butcher), nonché una *carte blanche* affidata allo stesso George, «che cerca una connessione con le preoccupazioni del momento». Ne fa parte anche il workshop

“Seize the Time” con un gruppo di giovani filmmakers milanesi, realizzato con Milano Film Network e Filmmaker. «La prima questione che mi pongo quando lavoro» precisa George «è come individuare forme cinematografiche nuove in grado di rispondere alle domande che tutti ci poniamo circa la nostra relazione con il mondo. Forme sperimentali che diano spazio a voci inascoltate, a gesti ignorati dai media dominanti. Il silenzio non è sempre silenzioso».

## 5 SETTEMBRE 2013

Con una lettera a Maria Antonietta Sisini, dell'Associazione “Giuni Russo/Arte”, Papa Francesco rivela il proprio apprezzamento per la musica della cantante, scomparsa nel 2004.

## 6 SETTEMBRE 2013

Franco Fiorito, “er Batman de Anagni”, balzato ai disonori della cronaca per le malversazioni come capogruppo PdL alla Regione Lazio, e per questo condannato a tre anni e quattro mesi (scontati ai domiciliari) per peculato, viene sfrattato per protratta morosità dall'appartamento in affitto che deteneva a Roma. Al 51 di via Margutta: stabile che, in tempi più aurei, sessant'anni fa, era stato tra i set di *Vacanze romane* di William Wyler.

## 7 SETTEMBRE 2013

In chiusura della LXX Mostra d'Arte cinematografica di Venezia viene spontanea una considerazione. Tutti i principali quotidiani sono presenti con almeno un critico di riferimento, dal «Corriere della Sera» (Mereghetti) a «La Stampa» (Levantesi Kezich), da «Il Messaggero» (l'ottimo Ferzetti, forse il migliore) a «Il Tempo» (l'imperituro Rondi), da «l'Unità» (Crespi) a «il manifesto» (Ciotta e Silvana Silvestri), per fare qualche esempio. Fa eccezione solo il secondo (e talora il primo) giornale italiano («la Repubblica»), che offre ampia copertura all'evento ma che ritiene di non dover coinvolgere alcun critico: solo una schiera di coloristi al femminile.

[*lopedeluna*]

## 7 SETTEMBRE 2013

Muore a 70 anni a Roma, dov'era nata il 2 maggio 1943, per i postumi di un ictus che l'aveva colpita all'inizio dell'estate, l'attrice Fiammetta Baralla. Coinvolta in esperienze di teatro d'avanguardia negli anni Cinquanta, debutta nel cinema grazie a Luigi Zampa (*La ragazza del Palio*, 1957), tornando poi come caratterista, favorita dalla sua imponenza fisica, in alcu-

ne decine di film, tra i quali *Per grazia ricevuta* (Nino Manfredi, 1971), *La città delle donne* (Federico Fellini, 1980), *Storia di Piera* (Marco Ferreri, 1983), oltre a numerosi titoli e a programmi e varietà per la tv, svol-



Un ben altro tipo di inquilina: Audrey Hepburn, a passeggio per le vie di Roma, in *Vacanze romane* (1953) di William Wyler.

gendo anche un'intensa attività di ufficio stampa e promozione per tv e teatro. Aveva concluso – in tutti i sensi – la propria carriera nel cinema interpretando il ruolo della madre di Sabrina Ferilli – personaggio tagliato al montaggio, pur mantenendosi il suo nome tra i titoli – in *La grande bellezza* di Sorrentino.

## 9 SETTEMBRE 2013

Muore a Roma a 79 anni, per arresto cardiocircolatorio dopo lunghissima, dolorosa e controversa malattia, Alberto Bevilacqua, nato a Parma il 27 giugno 1934. Scrittore assai fecondo (oltre quaranta titoli in prosa, una quindicina di libri di poesia) e spesso assecondato da netti successi di pubblico, aveva ritenuto di dover assolutamente trasporre di persona in film i suoi titoli più fortunati: *La Califfa* (romanzo 1964 – film 1970); *Questa specie d'amore* (1966 – 1972), *La donna delle meraviglie* (1984 – 1985), *Gialloparma* (1997 – 1999),



dirigendo inoltre, su propria sceneggiatura, *Le rose di Danzica* (1979), *Bosco d'amore* (1981, dal *Decameron*) e *Tango blu* (1987). Può essere spiacevole dirlo ma – parlando da vivo, si precisava un tempo... – la storia del cinema italiano, negli stessi anni, è sempre passata da un'altra parte.

## 12 SETTEMBRE 2013

Muore a San Francisco a 80 anni, vittima di un micidiale combinato di Alzheimer e leucemia, Ray Dolby, nato a Portland (Oregon, non Maine, come preciserebbe il Jack Torrance di *Shining*) il 18 gennaio 1933, dal 1965 nemico giurato dei fruscio dei registratori pionieristici della sua adolescenza e inventore dell'omonimo Dolby Sound System e fondatore dei relativi Laboratoires in



Plus vit, plus vit! François Truffaut in *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (1977) di Steven Spielberg, tra le altre cose anche capolavoro nell'uso dell'invenzione di Ray Dolby.

Gran Bretagna, trasferendoli a San Francisco undici anni dopo. Grazie anche al trionfale debutto integrale e definitivo del rivoluzionario apparato, intervenuto nel frattempo dal 1971 col Kubrick di *Arancia meccanica*, e ribadito sei anni dopo definitivamente, con gioia di orecchi, occhi e mente degli spettatori di tutto il mondo “in locali selezionati” dagli *Incontri ravvicinati del terzo tipo* di Spielberg (e... Truffaut: «*Plus vit, plus vit!*»).

## 19 SETTEMBRE 2013

Che i cinema a luci rosse non fossero proprio locali per educande e giovinetti era più che ovvio. Ma non eravamo a conoscenza di un'evoluzione ulteriore: che si potesse fare a meno dei film, pur facendo pagare regolare biglietto d'ingresso. Ebbene la Procura di Milano ha posto sotto sequestro i cinema Ambra, Sempione e

Garden (un tempo gloriosi pidocchietti di periferia), imputando a gestori e loro collaboratori di garantirsi il guadagno «non in ragione dei film, peraltro spezzoni ripetuti senza soluzione di continuità, ma dalla frequentazione di uomini dediti alla prostituzione e di uomini in cerca di tali prestazioni», con rapporti che «potevano svolgersi interamente in ogni luogo: nella sala proiezioni, nei bagni e anche nell'atrio». E pensare che qualche anno fa alcuni amici si proposero di trasformare il Sempione in cinema d'essai, ottenendo dai proprietari un netto rifiuto. Evidentemente l'offerta era meno conveniente. [*lopedeluna*]

## 21 SETTEMBRE 2013

Ermanno Olmi intervistato nella sua qualità di eccezionale presidente del Comitato per Bergamo capitale europea della Cultura 2019: «Mi dispiace che talvolta Bergamo venga identificata come la capitale della Lega». «Si riferisce alle parole di Calderoli contro il ministro Kyenge?» «Potrebbero determinare la bocciatura di Bergamo per la Capitale europea della Cultura. Questo imbecille potrebbe compromettere il lavoro dei suoi concittadini. Basterebbe che un membro della Commissione che valuterà le candidature ci pensasse. Mi auguro che le successive prese di posizione dei bergamaschi siano bastate a correggere il danno» («Corriere della Sera», ed. Bergamo, pag. 3).

## 22 SETTEMBRE 2013

Muore a Roma a 93 anni Roman Vlad, nato a Cemaui (Romania) il 29 dicembre 1919. Diplomato al Conservatorio della sua città, ma romano di adozione dal 1938 e cittadino italiano dal 1951, è stato compositore, musicologo e animatore culturale di straordinaria qualità, vitalità e ricchezza. Per il cinema ha cominciato musicando i classici documentari d'arte di Emmer e Gras, passando al lungometraggio dal 1949 (*Monastero di Santa Chiara* di Mario Sequi). «Nei suoi commenti migliori ha fatto ricorso a tutte le possibilità espressive della colonna sonora» (Comuzio): firmando colonne, tra i molti altri, per René Clair (*La bellezza del diavolo*, sempre 1949); René Clément (*Le mura di Malapaga*, id.; *Le amanti di monsieur Ripois*, 1954); lo stesso Luciano Emmer (*Domenica d'agosto*, 1950; *Gli eroi dell'Artide*, 1954; *La ragazza in vetrina*, 1960); straordinariamente per Renato Castellani (*Giulietta e Romeo*, 1954; *I sogni nel cassetto*, 1956; *Nella città l'inferno*, 1958); Lionello De Felice (*I tre ladri*, 1955); Glauco Pellegrini (*Una pelliccia di visone*, 1956); Robert Wise (*Elena di Troia*, id.); Francesco Rosi (*Kean*, 1957, con Vittorio Gassman; *La sfida*, 1958); Jules Dassin (*La*



Città d'arte: Susan Shentall in *Giulietta e Romeo*, (1954) di Renato Castellani, musiche di Roman Vlad.

legge, id.); Alexandre Astruc (*Una vita*, id.); Renato Dall'Ara (*Scano Boa*, 1961); Riccardo Freda (*L'orribile segreto del Dr. Hichcock*, 1962); Gianni Amelio (*Il piccolo Archimede*, 1979) e Franco Zeffirelli (*Il giovane Toscanini*, 1988: un rapporto di collaborazione poi conti-

nuato, tra gli altri, dal figlio Alessio), pur tralasciando per gran parte l'attività cinematografica a partire dagli ultimi decenni del Secolo scorso.

## 23 SETTEMBRE 2013

Sulla scia del successo pre-estivo di *Vogliamo vivere* di Lubitsch, la Cineteca di Bologna lancia in venticinque sale aderenti, ogni lunedì e martedì dell'incipiente stagione, una serie di classici restaurati a sua cura. La meritoria serie di pellicole fondamentali nella storia del cinema viene inaugurata da *Roma città aperta*, presentata in anteprima a Piazza Maggiore dal "Cinema ritrovato" il 3 luglio. Il restauro del film è il risultato di una cordata sinergica con Cineteca Nazionale, Coproduction Office e Istituto Luce Cinecittà, ed è stato naturalmente operato "in casa" dal laboratorio bolognese "L'Immagine Ritrovata". «La qualità irraggiungibile dei nuovi restauri digitali, la versione originale: questi i pilastri sui quali la Cineteca di Bologna lancia la sua nuova stagione come marchio di distribuzione "Il Cinema Ritrovato"» dichiara il direttore Gianluca Farinelli: «Al cinema, naturale proseguimento dell'esperienza festivaliera, capace in ventisette anni di far crescere e divulgare una rinnovata cultura cinefila, che non può prescindere dalla visione in sala, come esperienza estetica e sociale». Seguiranno, tra gli altri, *La febbre dell'oro*, *Hiroshima mon amour*, *Les enfants du paradis*: con la cui versione integrale, presentata al Cinema Ritrovato due anni fa, gli spettatori italiani saranno sorpresi dalla rivelazione di un capolavoro assoluto e fondamentale, ben diverso dagli umilianti novanta minuti di *Amanti perduti* cui siamo stati rassegnatamente abituati per generazioni...

## FEDERAZIONE ITALIANA CINEFORUM

La Federazione Italiana Cineforum (FIC) raggruppa in tutta Italia numerosi cineforum e cineclub. La FIC organizza corsi, seminari e convegni, distribuisce film classici e inediti, fornisce consulenze, cura la pubblicazione della rivista «Cineforum» e di altri prodotti editoriali di cultura cinematografica.

Per informazioni su come fondare un cineforum e sulle modalità di adesione alla FIC ci si può rivolgere alla Segreteria – Sede operativa di Bergamo, tel. 035 361361 (da lunedì a venerdì 9.30-13.00, mercoledì e giovedì 9.30-13.00, 15.00-18.30) o via e-mail [info@cineforum-fic.com](mailto:info@cineforum-fic.com). I cineforum di nuova costituzione possono richiedere gratuitamente, nel primo anno di associazione, due film distribuiti dalla FIC e dalla Lab80 Film (via Pignolo, 123 IT - 24121 Bergamo, tel. 035 342239, fax 035 341255, [info@lab80.it](mailto:info@lab80.it)). A cinque membri di ogni nuovo cineforum viene mandata in omaggio per un anno la rivista «Cineforum». Tutti i cineforum affiliati ricevono la rivista «Cineforum», ottengono a prezzi speciali i film della cineteca della FIC e del listino della Lab80 Film, hanno la possibilità di partecipare a convegni, corsi, mostre e festival del cinema.

Il comitato centrale della FIC, per il triennio 2011-2014, è composto da Ermanno Alpini (Arezzo), Chiara Boffelli (Bergamo), Gianluigi Bozza (presidente, Trento), Maurizio Cau (vicepresidente, Rovereto, TN), Bruno Fornara (Omegna, VB), Raffaella Leonardi (Oleggio, NO), Cristina Lilli (Bergamo), Roberto Marchiori (Legnago, VR), Adriano Piccardi (Bergamo), Walter Pigato (Novara, VI), Jurij Razza (Robbiate, LC), Roberto Santagostino (Tortona, AL), Angelo Signorelli (vicepresidente, Bergamo), Enrico Zaninetti (segretario, Novara).

Sono sindaci revisori dei conti e probiviri: Dino Chiriatti (Roma), Roberto Figazzolo (Pavia), Pierpaolo Loffreda (Pesaro), Giuseppe Puglisi (Ragusa), Piergiorgio Rauzi (Trento), Leo Rossi (Caerano San Marco, TV), Claudio Scarpelli (Reggio Calabria), Tonino Turchi (Pesaro), Daniela Vincenzi (Bergamo), Sergio Zampogna (Bergamo).

I dati forniti dai sottoscrittori degli abbonamenti vengono utilizzati esclusivamente per l'invio della pubblicazione e non vengono ceduti a terzi per alcun motivo.

SEGRETERIA FIC: [info@cineforum-fic.com](mailto:info@cineforum-fic.com) - [www.cineforum-fic.com](http://www.cineforum-fic.com) - tel. 035 361361 da lunedì a venerdì 9.30-13.00, mercoledì e giovedì 9.30-13.00, 15.00-18.30



# Cineforum

**Quest'anno ai regali di Natale ci pensa Cineforum!**  
Due proposte imperdibili a un prezzo davvero amico,  
per un regalo di qualità che dura tutto l'anno.

**NATALE CINEFORUM A 80,00 EURO**

Rinnova il tuo abbonamento a Cineforum  
(10 fascicoli annuali 60,00 euro),  
o sottoscrivine uno nuovo, e con soli 20,00 euro  
in più regali l'abbonamento a un amico.

**NATALE CINEFORUM A 50,00 EURO**

Se non sei abbonato a Cineforum e regali  
un nuovo abbonamento, subito uno sconto di 10,00 euro per te  
(10 fascicoli annuali 50,00 euro).

Auguri di Buone Feste!

\*Promozione valida  
dal 1° dicembre 2013  
al 15 gennaio 2014  
solo sull'abbonamento cartaceo

Per info e sottoscrizioni:  
da lunedì a venerdì, 9.30-13.00  
Tel. 035.361361  
abbonamenti@cineforum.it

CINEFORUM  
Via Pignolo, 123  
24121 Bergamo  
Tel. +39.035.36.13.61  
Fax +39.035.34.12.55  
abbonamenti@cineforum.it  
www.cineforum.it



TRA I FILM DEL PROSSIMO NUMERO  
***LA VITA DI ADELE***  
***IL TOCCO DEL PECCATO***