

cineforum 526



03525



9 770009 703004

Cineforum

Via Pignolo, 123
24121 Bergamo
Anno 53 - N. 6 Luglio 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

Speciali La grande bellezza ■ Holy Motors

Mereu, Luhrmann, Netzer, Reygadas,
Zombie, Nakashima

Sei Venezia ■ 40 registi per il futuro [3]
Conversazione con Robert Guediguian



A SPASSO TRA DIVI E DIVINE

(1930 - 1990)

FEDERAZIONE ITALIANA CINEFORUM - LXI CONSIGLIO FEDERALE - BERGAMO, 20-21-22 SETTEMBRE 2013

XXIV STUDIARE CINEMA - CONVEGNO DI STUDI

SERGIO ARECCO MARLENE DIETRICH, I PIACERI DIPINTI || NUCCIO LODATO INGRID BERGMAN, LA VERTIGINE DELLA PERFEZIONE
EMANUELA MARTINI MARLON BRANDO || MARIAPAOLA PIERINI GARY COOPER: IL CINEMA DEI DIVI, L'AMERICA DEGLI EROI
FRANCESCA BRIGNOLI MARILYN MONROE, INGANNI || GIULIA CARLUCCIO IL VOLTO DI BOGART
EMANUELA MARTINI BOND, JAMES BOND: UN UOMO PER TUTTE LE STAGIONI

Il canone e il fantasma

Adriano Piccardi

«La bellezza sta nell'occhio di chi guarda», viene detto nel film di Leos Carax. Ma può anche essere che, come rivela Frenhofer in *Le chef-d'œuvre inconnu* di Honoré de Balzac: «Vous dessinez une femme mais vous ne la voyez pas». La vista è, che ne siamo consapevoli o no, tra i nostri cinque sensi quello che più ha a che fare con la faccenda della bellezza. Anche quando il punto di partenza sia l'udito: ché i suoni prodotti dalla musica sinesteticamente costruiscono immagini nell'orecchio di chi ascolta.

I due film con cui apriamo questo numero – entrambi oggetto di giudizi controversi – hanno a che fare col problema della bellezza e dei canoni necessari a definirla. Canoni, riferimenti, citazioni: il passato e il presente, il loro scontro/dissolvenza/reciproco assorbimento, contribuiscono a ridefinire continuamente l'affascinante rebus che pompa sangue al lavoro artistico da quando questo ha preso coscienza di sé.

Che ci si muova in una direzione piuttosto che in un'altra. Che si esprimano convinzioni differenti sui fattori necessari a formularne il concetto e l'aspetto. Che ci si mostri, in questa appassionata tenzone, apocalittici o ingannevolmente scettici. In ogni caso, non si è altro che attori di una rappresentazione inesauribile per definizione, legata com'è a variabili culturali, collettive e individuali, per nostra fortuna destinate tutte a una ibridazione continua, a un processo metamorfico dalla cui vitalità dipende comunque quella dell'autocoscienza di una intera civiltà.

All'origine della ricerca della bellezza c'è – lo sappiamo – il sentimento della mancanza, la percezione di un che d'incompleto e di frustrante nella realtà che ci circonda. Una realtà che ha dunque bisogno di rinascere, ma innanzitutto di ritrovarne il desiderio.

L'opera d'arte è tale quando – anche contro ogni apparenza – se ne fa interprete. Ridare vita alla realtà significa darcene un'immagine in cui circoli vita, energia. Senza la presunzione di sostituirsi a essa: la bellezza non salva il mondo se non metaforicamente e il cinema non fa eccezione. Ma anche il cinema è comunque realtà, ne fa parte: sulla base di questa sua compartecipazione ha dunque il dovere di non farci dimenticare del nostro diritto alla bellezza.

Presi in mezzo tra il fantasma della bellezza che ci chiama dalla superficie/schermo del mondo e la forza medianica del dispositivo capace di forzare le serrature dello sguardo e mostrarci quel fantasma in tutta la sua potenza (in qualsivoglia forma si manifesti), ci stiamo noi, gli spettatori, consapevoli o a volte colti di sorpresa da tanto splendore come da una rivelazione sconcertante. Esposti a tanta luce si può anche soccombere, ma in sua assenza il sonno ci accoglie donandoci (forse) il riscatto di un sogno privato: chiudere gli occhi, duplicare un'assenza con un'altra – la nostra – per capovolgere la passività in desiderio.

Il lavoro di «Cineforum» – come sempre, del resto – sarà anche questa volta quello di offrire, all'incrocio degli anatemi e degli osanna, argomentazioni critiche alle quali i suoi lettori/spettatori possano confrontare le proprie. E orientare la propria personale ricerca della bellezza: non nella convinzione di aver una volta per tutte conseguito il premio o di essere stati beffardamente precipitati in un pozzo senza uscita, ma con la consapevolezza di poter così continuare a partecipare attivamente alla costruzione dei diversi significati che in quelle opere si rincorrono e ci provocano.

cinforum

rivista mensile
di cultura cinematografica

anno 53 - n. 6 - Luglio 2013

Edita dalla
Federazione Italiana Cineforum

Direttore responsabile:
Adriano Piccardi • adriano@cinforum.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 Betti-Barnes D., Pietro Bianchi, Pier Maria Bocchi, Paola Brunetta, Francesco Cattaneo, Massimo Causo, Rinaldo Censi, Carlo Chatrian, 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 Termenini, 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@cinforum.it
http://www.cinforum.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@cinforum.it

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

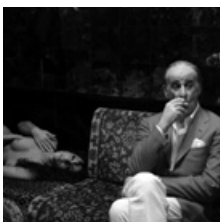
stampato presso **Tipolitografia Pagani**
Lumezzane - Brescia

Distribuzione in libreria:
Joo Distribuzione - via F. Argelati 35
20143 Milano - tel. 028375671 - fax 0258112324
e-mail: joodistribuzione@joodistribuzione.it

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



associato all'USPI
Unione Stampa Periodica
Italiana



In copertina
La grande Bellezza di Paolo Sorrentino

SOMMARIO

EDITORIALE

Adriano Piccardi/**Il canone e il fantasma** 1

PRIMOPIANO *LA GRANDE BELLEZZA*

Pier Maria Bocchi/**La corsa di Jep attraverso i campi** 5
Anton Giulio Mancino/**Roma: This must be the (product) place(ment)** 7
Tullio Masoni/**Roma in cartolina** 10

PRIMOPIANO *HOLY MOTORS*

Roberto Chiesi/**Il viaggio virtuale e luttuoso del camaleonte** 13
Pietro Bianchi/**Carax, Marx e l'antiumanesimo del cinema** 16

I FILM

Matteo Marelli/**Bellas Mariposas** di Salvatore Mereu 22
Emanuela Martini/**Il grande Gatsby** di Baz Luhrmann 25
Giancarlo Mancini/**Il caso Kerenes** di Calin Peter Netzer 29
Giampiero Frasca/**Post tenebras lux** di Carlos Reygadas 33
Giacomo Calzoni/**Le streghe di Salem** di Rob Zombie 37
Pasquale Cicchetti/**Confessions** di Tetsuya Nakashima 41

Lorenzo Rossi, Valentina Alfonsi, Paola Brunetta, Elisa Baldini, Giacomo Conti, Pasquale Cicchetti, Rinaldo Vignati, Riccardo Lascialfari, Giampiero Frasca/**Solo Dio perdona - Quando meno te lo aspetti - A Lady in Paris - Una ragazza a Las Vegas - Killer in viaggio - Into Darkness Star Trek - The Bay - Il fondamentalista riluttante - After Earth** 44

PERCORSI

Matteo Marelli/**Beket e Kaspar Hauser** di Davide Manuli 55
Tullio Masoni, Paolo Vecchi/**Sei Venezia** di Carlo Mazzacurati 59
Andrea Chimento, Bruno Fornara, Giacomo Manzoli, Paolo Bertolin, Thierry Mèranger, Pier Paolo Loffreda, Roberto Chiesi, Emanuela Martini, Dario Tomasi, Tommaso Isabella/**40 registi per il futuro 21 > 30: Denis Côté - Michelangelo Frammartino - Claudio Giovannesi - Kim Kyung-mook - Joachim Lafosse - Li Yu - Ursula Meier - Calin Peter Netzer - Yamashita Nobuhiro - Ben Rivers** 64
Lorenzo Rossi/**Allonsanfàn! Il cinema "Marsigliese" di Robert Guédiguian** 75
Conversazione con Robert Guédiguian a cura di Lorenzo Rossi e Pietro Bianchi 79

LE LUNE DEL CINEMA a cura di Nuccio Lodato 89

LIBRI a cura di Adriano Piccardi e Arturo Invernici 95

INFO dal lunedì al venerdì - 9.30/13.30 - Tel. 035 361361 - abbonamenti@cinforum.it

primopiano

La grande bellezza
Paolo Sorrentino

Holy Motors
Léos Carax



LA GRANDE BELLEZZA

Paolo Sorrentino



La corsa di Jep attraverso i campi

Pier Maria Bocchi

Il percorso di Jep attraverso Roma è così diverso da quello di Adriana in *Io la conoscevo bene* (1965)? Mi sembra che l'epifania abbia lo stesso colore, la stessa ipersensibilità. Con una differenza (e a prescindere dall'esito): Adriana lasciava che tutto le scivolasse addosso; Jep, al contrario, osserva e, con lo sguardo, interiorizza, elabora. Ma entrambi, Adriana e Jep, vivono (camminano!) alla ricerca di un senso, e poco importa che la donna fosse un'ingenua cronica, mentre l'uomo vesta i panni dell'intellettuale cinico e lucido. Tutt'e due inseguono un ideale, che è la soddisfazione del bello. Le epoche sono diverse, ma sono veramente così *diverse*? Antonio Pietrangeli metteva la sua protagonista davanti a un incedere dei tempi che la travolgeva con la sua stessa forza trasformativa, mentre Paolo Sorrentino lascia che l'oggi si sviluppi di fronte a Jep in tutta la sua fissità mortifera. Il boom, la decadenza: ovvero, due facce della medesima medaglia. Il mondo non è poi tanto cambiato, se anche Jep, al pari di Adriana, non riesce a sopportare più del necessario l'impossibile raggiungimento della bellezza: allora la soluzione drastica e drammatica era il vuoto, oltre la ringhiera di un balcone; adesso un piccolo sollievo, piccolo e forse effimero, sta nel recupero della memoria, in un'immagine del passato dimenticata però mai veramente dimenticata, un'immagine dell'adolescenza, di una bellezza vista e persa per sempre, quindi di un miracolo che, opportunamente, accade una volta sola.

Eccolo, il vero senso dell'ondivaga stasi di Jep. Questo film di Paolo Sorrentino non è un film sulla volgarità, e neanche sulla modernità; è piuttosto un film

che cerca la bellezza e non la trova perché *le* siamo inadeguati. Jep è insoddisfatto quanto Adriana quasi cinquant'anni fa: con tutto il suo domandare guardare vagabondare ipotizzare sentenziare (cioè la versione intellettualistico-snob di ogni cambio di pettinatura e di abito di Adriana, di ogni disco da lei suonato e ballato), egli non riesce mai a raggiungere quel senso supremo di armonia che dovrebbe muovere vita e parole di lui e del mondo. La bellezza è talmente grande che non la si vede, come la giraffa che un momento c'è, e il momento dopo non c'è più. Un trucco? Forse no, se mettiamo in conto che Jep non può aver successo (nella sua missione di ricerca). Apriamo gli occhi, ben più dell'udito, e non vediamo niente. O almeno non vediamo niente che ci soddisfi. La bellezza non è nella fede e non è nella quotidianità spartana di un bicchiere di vino in cucina; la bellezza non è neanche nei monumenti e nei panorami, e ciò è ancora più sconvolgente e inaccettabile, specialmente per chi voglia chiedere al film soltanto una mappa del valore storico-architettonico (romano) rapportato al qualunquismo e alle ciance (romani). Se davvero la bellezza risiede soltanto nel ricordo della bellezza, non siamo messi tanto bene. Jep giunge alla fine del suo tragitto – senza meta, senza regole, senza tracciato – con la convinzione che la vera, grande bellezza sia quella del suo primo amore, in gioventù. Il che equivale ad ammettere una sconfitta. Non c'è bellezza che non sia sempreverde ma già morta e sepolta. Viva nel cuore, ma sottoterra: Jep prende atto della *sua* bellezza, grande, grandissima,

che ha amato e che ha idealizzato senza identificarla fino alla fine, quando è troppo tardi, cioè quando essa non c'è più. Non c'era niente che riuscisse ad accontentare Adriana, al di là di qualche fugace felicità momentanea (e senza nome); a Jep non va meglio, sebbene l'inaccessibilità della bellezza nella realtà sia in qualche modo risarcita dal ritrovamento inaspettato di una memoria personale accecante e appagante. Ma doversi rifugiare nel ricordo non è una vittoria. Adriana si rifugiava nei 45 giri e in una nuova acconciatura: tutto sommato, non c'è molta differenza fra un taglio di capelli *à la page* e una luce del passato.

«Io credo che le epoche si chiudono così, all'improvviso», sussurra il giornalista Luigi alla moglie, sull'uscio di casa, in *La terrazza* (1980) (in questo modo le dice addio). Si chiudono e si riaprono, le epoche, forse sempre uguali a se stesse. Era un altro film di morte, quello di Ettore Scola, che rappresentava la fine di una generazione (gli anni Settanta, la commedia all'italiana) all'alba di un'altra generazione, che stava a guardare (gli unici due ragazzi del film si aggiravano per il set con un misto di sorpresa e raccapriccio) e che molto probabilmente non capiva. Eppure è vero, le epoche si chiudono all'improvviso così come si aprono. L'epoca di *La grande bellezza* è un'epoca di passaggio? Aspettiamo e vedremo. È certo però che se l'impegno di Jep è quello di accompagnarci verso qualcosa, il trasferimento ha veramente il sapore del trapasso. Davanti c'è il reperto del passato, intorno ci sono i fantasmi del presente, dietro c'è lo strascico di un'eredità talmente *piccola* che a riconoscerla mette un po' vergogna (il titolo di un libro, un premio, gli applausi). Cosa resta? La sovrabbondanza: di un party, di una tela (quella impiastricciata dalla pittrice improvvisata minorenne), perfino di un'astensione (l'ascetismo intoccabile e incomprensibile della santa centenaria). Ed è un "troppo" che si ripete, che va in *loop*, che diventa seriale. È da questa ipertrofia che Jep vuole allontanarsi ed è a essa che torna, ogni volta, irresistibilmente. È un uomo di mondo, Jep, e come tale ci sta dentro, nel mondo. Se in *La terrazza* il ripetersi della stessa festa, da cui si dipanavano ogni volta le vicende individuali, fungeva da ritornello di una realtà meccanica, vero e proprio tormentone anche stilistico, in *La grande bellezza* l'itinerario di Jep prevede l'accumulo graduale ma inesorabile di cose e facce sempre uguali. Per una volta, la forma ridondante e *grossier* di Sorrentino trova la giusta adesione al mondo messo in scena. I tanto vituperati *dolly*, carrelli e quant'altro (e chi scrive è in prima fila nell'averli sempre condannati) sono finalmente idonei a rappresentare la sovrabbondanza del reale: anche la forma è inevitabilmente "troppa", si srotola

come in un *loop* aggressivo (ma è da rilevare che dopo una quarantina di minuti, saturi e leggermente nauseanti, la macchina da presa quasi si ferma, e pare che nessuno se ne sia accorto). La prassi barocca è qui strumento appropriato, e non (solamente) atto dimostrativo. Come se lo sguardo volesse tuffarsi nel mondo di cui si fa portavoce, con un triplo carpiato dentro le acque torbide di parole al vento: il regista non rinuncia ai suoi vezzi, un po' capricciosi un po' antipatici, eppure stavolta si ha l'impressione generale che l'argomento – ovvero la realtà – li reclami, ne invochi l'uso e talvolta l'abuso. Perché se è evidente che il cinema di Sorrentino non conosca la misura, *La grande bellezza* quella misura forse non deve e non può averla, perfino nelle virgolettate pedanti (per esempio l'incontro con Fanny Ardant, che replica in maniera pressoché identica quello con Anna Magnani nel felliniano *Roma* [1972], film-fonte, punto di contatto e ispirazione più immediati).

Accumulare allora significa riconoscere. E capire. Ed è ciò che fa Jep: parla, guarda, ascolta, ritrova, ricorda; e poi accumula, riconoscendo uno scacco ma senza uniformarsi, anche perché egli stesso è già uniformato, fa parte della massa, che critica ma che non disdegna, che biasima ma della quale non può fare a meno. Il pubblico è chiamato a identificarsi con lui, personaggio sgradevole e non "pulito", ma soprattutto è chiamato a passeggiare al suo fianco, pranzare a tavola con i cardinali e con le sante, sedersi in terrazza per serate annoiate, aprire porte inapribili, spalancare finestre chiuse, osservare la deriva. Tutto ciò non fa che aumentare la consapevolezza dell'abisso che divide l'uomo (il *cittadino*) e la (grande) bellezza, irraggiungibile perché persa in un oceano di orrore, irraggiungibile anche quando presente e visibile in tutto il suo splendore scultoreo eppure morta come le chiacchiere in divano, morta e senza sangue. Le grandi bellezze di Roma capitale sono i pesanti confronti a cui è difficile rispondere: denotano un appassimento, uno stato delle cose sfiorito, e lasciano rimpicciolire anche le persone più perspicaci. Jep si rimpicciolisce e si ritrae, dentro di sé e dentro il mondo, dopo aver accumulato segni e simboli, immagini e odori. Si rimpicciolisce fino a tornare adolescente, anche soltanto con la memoria: quell'amore sugli scogli, la grande bellezza che lo colpì e che lo marchiò a fuoco, è l'unico riparo, libero e sereno, in una metropoli che toglie il fiato perché il fiato non l'ha più. A forza di organizzare ballare presenziare e pontificare, *La grande bellezza* assomiglia a Jep che assomiglia a Roma che assomiglia al mondo: un'interminabile corsa verso una meta inavvicinabile fra ossa e magnificenze varie, che a loro volta si assomigliano molto.

Roma: This must be the (product) place(ment)

Anton Giulio Mancino

C'è qualcosa di logico, diciamo di cinematograficamente fisiologico, nelle aspettative del bifolco Antonio Caponi interpretato da Totò, che in *Totò, Peppino e... la malafemmina* (1956), chiede: «Adesso che siamo a Milano finalmente, vogliamo andare a vedere questo famoso Colosseo?». Si può desiderare Roma anche stando altrove, considerando Roma una proiezione di quell'Altrove, appunto, che i registi o gli attori del cinema inseguono o con cui devono misurarsi per dimostrare di far parte di un mondo. Paolo Sorrentino, dopo aver fatto il suo *Zabriskie Point* (id., 1970) con *This Must Be the Place* (id., 2011), simulando un percorso narrativo senza senso, alla ricerca di una riconoscibilità internazionale fondata su un non-luogo come gli Stati Uniti, e un impianto relativamente narrativo, nel suo caso necessariamente convenzionale, esistenziale, autopromozionale come il *road movie*, ecco che ripone i remi in barca. Torna a casa, senza comunque più la possibilità e la voglia di starsene buono, tranquillo, di commisurare ambizioni e ispirazione, di fare il punto e rigenerarsi, ossia di concepire un film piccolo, come persino l'epico, grande, eternamente giovane Bernardo Bertolucci ha saputo e voluto fare con *Io e te* (2012). A proposito di Roma.

No, dopo essersi perso negli spazi fisici e simbolici del vuoto, alla maniera di Antonioni, Sorrentino non poteva evidentemente rinunciare a fare a suo modo marcia indietro, circoscrivere l'orizzonte geografico solo all'apparenza, concentrandosi non tanto su Roma, ma su una certa idea, molto cinematografica,

preconfezionata, visionaria, di Roma. Una Roma deliberatamente non nominata nel titolo, ma sintetizzata, traslata sul versante speculativo della "bellezza", ovviamente "grande", perché "grande" è la sua ambizione autoriale. Una "bellezza" che può dunque tradursi visivamente nel suo esatto, ostentato opposto: la "bruttezza", in chiave critica, magari autocritica, con punte di moralismo estranee alla prospettiva felliniana, cui sono condannati con fasto sprezzante luoghi rappresentati, abitati quindi da persone volgarmente eccentriche al centro, neanche a dirlo, di situazioni stravaganti. Complice una virtuosistica, indolente, compiaciuta messa in quadro, talmente maniacale e ripetitiva da suggerire il poco o il nulla attraverso l'ostentazione e l'enunciazione continua del troppo.

Dunque, se la domanda ricorrente dovesse essere ridursi alla seguente: *La grande bellezza* è un tentativo di rifare *La dolce vita* (1960) in chiave più o meno moderna?, la risposta non potrebbe che essere affermativa. Sì, non c'è dubbio, l'ultimo film di Sorrentino è un tentativo di far rivivere sul grande schermo il fantasma di una Roma d'autore, felliniana in larga parte, con tanto di protagonista un giornalista-vassallo e valletto che ha smesso di puntare in alto, come scrittore, trasformando il basso sociologico in apoteosi dell'insostenibile. Quella di Sorrentino è una Roma, riduttiva in senso cinematografico, espressamente metacineematografica, ergo felliniana, non soltanto popolata dal consueto viavai di suore, prelati, cafoni di vario ordine, grado, appartenenza, ma contaminata da coerenti



suggerzioni altre, extrafelliniane ma non incompatibili con il romagnolo trapiantato a Roma Fellini.

Sorrentino è l'ultimo arrivato in ordine di tempo appunto, novello Totò in cerca del Colosseo a Milano. Da partenopeo sdegnoso e sdegnato, trapiantato, per ovvie ragioni di convenienza e sopravvivenza dorata nella capitale del cinema italiano, croce e delizia di un immaginario molto stratificato e ormai autoreferenziale, non fa che riattraversarla e ripresentarla sulle tracce di un'eredità felliniana fisiologica, sintomatica. Con *La grande bellezza* fa in pratica un altro film straniato sull'Italia, su una certa tipologia di italiani "brutta gente" a lui molto c(hi)ari, andreottiani e postandreottiani. E sente che questa Italia mostrata e perciò detestata passa di necessità attraverso il fantasma cinematografico dell'intero repertorio romano, verace o di adozione, tramandato e perpetuato da autori spesso – e non a caso – non romani, con espliciti richiami che vanno da *La dolce vita* a *Roma* (1972), certo, ma senza perdere di vista ad esempio, prima ancora di *La terrazza* (1980) del campano Scola, il dimenticato film-inchiesta *I misteri di Roma* (1963) del collettivo di documentaristi tra cui Bizzarri, Del Fra, Di Gianni, Ferrara, Mida, la Mazzetti, capeggiati dall'infaticabile, curiosissimo emiliano Zavattini.

Dando dunque a (quel) Cesare quel che è di Cesare, Sorrentino elegge Roma a luogo ideale di una bellezza/bruttezza che gli consenta di inseguire un simulacro di autorialità, afflitto oramai da un'ipertrofia compulsiva. È questa ipertrofia, piaccia o no, perché è indubbio che il suo spessore visivo e sonoro ce l'ha, a imporgli di perpetuare il fascino effettivo, meglio se malsano, senza che questo faccia poi tanta differenza, che la capitale d'Italia, mondo a sé, accogliente come un gigantesco ventre materno, ma anche magma spietato, sfacciato, indecifrabile, continua a esercitare irresistibilmente sullo schermo. Tanto per rendersene conto, facciamo notare che se provassimo a elencare anche solo i film con la parola "Roma" nel titolo non resterebbe spazio per scrivere altro. Se poi volessimo elencare tutti gli altri che, includendoli o meno nel titolo, ne hanno immortalato monumenti, quartieri e scorci, non basterebbero dieci interventi come questo. Impresa insostenibile, dunque. Anche perché qualsiasi regista o produzione, scegliendo di ambientarvi il proprio film, sa benissimo che Roma è stata per decenni in tutti i sensi la leggendaria, triviale, fatale meta del cinema. Come New York, Parigi, Londra. Le maniere per rappresentare o restituire Roma al cinema sono state molteplici. Gli autori italiani, di qualsiasi levatura, dai tempi del neorealismo, hanno assegnato alla Capitale una centralità sul piano della verità, in chiave drammatica o sociologica, sentimentale o comica, tra mistificazione e demistificazione.

È dunque esistita da allora e persiste dunque una Roma sfaccettata, multiforme, contraddittoria, monumentale, invisibile, solare, notturna, a suo modo unica e perciò molto cara al cinema d'autore italiano. Ecco perché lo stesso novero dei registi italiani che si sono dedicati e consacrati al culto positivo o negativo della Capitale rischia di trasformarsi in un mantra infinito, da Rossellini e De Sica a Visconti e De Santis, senza contare in ordine sparso Blasetti, Emmer, Castellani, Antonioni, Germi, Lizzani, Monicelli, Risi, Comencini, Scola, Magni. O ancora Bertolucci, Bellocchio, Argento, cui vanno ad aggiungersi le commedie, i polizieschi o i film di Sordi, Verdone. Fino alle ultime generazioni, fino a Garrone e ora anche Sorrentino. E chi più ne ha più ne metta. Una lista, in grado di comprendere vecchie e nuove Hollywood sul Tevere, ovvero le "cartoline" straniere, da Wyler ad Allen, non potrebbe in nessun caso essere esaustiva.

Eppure proprio questa incontenibile galleria di ritratti e spesso di "vacanze romane" nel cinema ita-



liano e internazionale ci aiuta a comprendere che in fondo ogni film concepito a Roma, su Roma o per Roma è innanzitutto un film sul cinema. Sorrentino che esibisce la macchina da presa, ne estremizza la presenza, la rende ingombrante, fluida, fa da sempre e sempre più consapevolmente film sul cinema. Roma gli serve soprattutto a questo. Sa di dover di necessità fare i conti con i discorsi cinematografici pregressi, sedimentati su una Roma che nel contempo si dà di volta in volta a vedere come entità inedita e già vista in sala, prima che dal vivo. La “grande bellezza”, al di là di tutto, compreso quel seno femminile scoperto come inutile e pretestuosa pezza d’appoggio didascalica, è quella che nasce dal piacere di muoversi per una Roma assurda a paradigma di appartenenza al gotha storico-cinematografico di lunga durata. Sorrentino, frugando e reinventando una Roma su misura delle proprie non modeste ambizioni, una Roma *caput mundi* (compreso quello del cinema fuori peso e fuori tempo massimo), familiare e straniera per gli stranieri come spesso per gli stessi italiani, compie esattamente un rituale di consacrazione a un suo Pantheon di autori cinematografici, musicali e videomusicali, come poco prima ha

cercato di fare in *This Must Be the Place*, interfacciandosi tramite il suo protagonista rock star da rottamare con l’ex leader assoluto dei Talking Heads, il videoartista, musicista, scrittore David Byrne, o confrontandosi con il viaggiatore perpetuo ed esploratore di spazi fisici, immaginari e cinematografici, analogici e digitali Wim Wenders.

Ora è il turno di Roma e dell’indotto cinematografico imprescindibile, e che unicamente spiegherebbe l’inattualità dello spunto e del bestiario pseudoumano e subumano di artisti, intellettuali, servi e padroni che si trascinano nel suo ultimo film. L’unica cosa che, dopo *La grande bellezza*, sarà il caso di chiedersi non è cosa Sorrentino farà da grande. Perché “grande” se lo dice da solo o lo fa dire, sin dal titolo, ai film. Semmai, ammesso e non concesso che mai accadrà, cosa farà da piccolo. Fellini ad esempio, emblema e mito sorrentiniano di un dover essere assoluto d’autore, in Italia e nel mondo, maturando e non disponendo di budget adeguati, ha alternato a produzioni grosse dagli anni Settanta opere misurate, sottili, all’apparenza minori, per poi congedarsi nel corso dei decenni successivi con film sempre più piccoli, occasionali, da piccolo schermo (spesso contro il piccolo schermo).

Roma in cartolina

Tullio Masoni

L'analfabeta minimalismo della technodance incrociato con ritmi latini sulle terrazze per le feste di una lurida mondanità e l'eco del sacro di Lele Marchitelli, di Preisner...; il barocco funereo dei rossi, dei neri e degli ori consumati dall'incenso, e quello che trova ragione in una impensabile sopravvivenza; i nobili che si noleggiano per le *liturgie* dei maneggioni e i nobili divenuti marmoreo enigma nei musei archeologici. Due strati. Una superficie fin troppo felliniana, spesso mutuata da Scola e da una scrittura di commedia e satira consuete, una profondità in chiaro (di tramonti, anche, e cieli già *concepiti* da Lucio Fontana a opporre – dialogando? – i monumenti di Giovanni e dell'architetto papale Carlo) che prende sul serio l'ovvio dominio della morte. In mezzo Jep Gambardella: «Gli sparuti incostanti sprazzi di bellezza... e poi lo squalore disgraziato e l'uomo miserabile...», che già aveva parlato nella confessione televisiva di Tony Pisapia in *L'uomo in più*: «... mi ricordo tutti i teatri in cui mi sono esibito, tutte le canzoni che ho cantato, tutti i camerieri, tutti i flash dei fotografi e, sui dischi, gli autografi; i ristoranti, le risate, le lacrime degli spettatori... Dicevano che ero bello: io non mi sono sentito mai bello, io mi sentivo potente. Non me n'è fregato mai un cazzo di nessuno... Io me la ricordo tutta la cocaina che mi sono tirato...».

Forse possiamo lasciar perdere i cedimenti, la nostalgia o la tenerezza che alterna il ricordo dell'iniziazione amorosa con il "prodigio" della monaca centenaria che si arrampica in ginocchio per la Scala santa; che Gambardella scriva o meno un nuovo romanzo – dopo il lontanissimo esordio dal quale ha ottenuto credito perenne – con ciò vincendo la partita persa da

Marcello in *La dolce vita* (1960) e l'impotenza del regista di *8½* (1963) importa poco. Troppe volte, in *La grande bellezza*, l'apoteosi si è inutilmente affacciata dalla sequela di scene madri per credere a una conclusione buona o cattiva. Conta invece, per me almeno, la sfida di un barocco che si afferma col vuoto, *essenzialmente*. Gli spazialisti vedevano negli aerei a reazione (la loro scia in cielo un segno già tagliato nell'universo) uno dei nuovi mezzi per l'arte, e attribuivano ai barocchi del sei-settecento la profezia: «... fanno un salto in questo senso: lo rappresentano [lo spazio, ndr] con una grandiosità non ancora superata e aggiungono alla plastica la nozione del tempo», recita il *Manifesto bianco* del 1946. Non so quanto intenzionalmente Sorrentino applica ora quella "dottrina" per giungere, forse, a un inusitato rovescio. Barocco di suo, per temperamento e vocazione visionaria (ma come in *Il Divo* [2008] ripropone anche le sacre simmetrie medioevali) con quest'ultimo film si aggancia alla teoria e alla scuola.

La grande bellezza, almeno per me, comincia dal trailer. Mi chiedevo se il film intero avrebbe avuto quel tempo di attesa, se le cartoline di Roma si sarebbero ripresentate con lo stesso incanto: una sublimazione che Allen ha confusamente azzardato per "cinearcheologia" con *To Rome with Love* (id., 2012) e a Nanni Moretti è riuscita, credo, in *Habemus Papam* (2011). Incanto, dicevo, e silenzio. Il tempo di sguardo che l'autore esercita, superando il barocco solo stilistico (e filmico) per scoprire una monumentalità solenne, ormai "di natura" e anche feriale – poiché la quiete marina delle albe sui Lungotevere esiste, può essere testimoniata – riprende come dicevo l'afferma-



zione programmatica del *Manifesto bianco* ma, anziché raccoglierne il culto postfuturista opera una inversione: rinuncia a salire e a espandersi ottimisticamente in nome della scienza e della tecnologia per una stasi metafisica nella quale il destino della morte è già percepibile dal senso di ciò che, grandiosamente, rimarrà. Per questo il tempo di sguardo trovato dal regista si avverte contemplativo quanto fatale e ineluttabile, cioè *pessimista* e immobile come la grazia. È un caso, d'altronde, che lo stesso Fontana si sia cimentato in forme barocche contemporanee ma chiaramente ispirate alla tradizione (la *Via crucis*, ad esempio) e che certi suoi “tagli” comunichino, alla fine, più tensione mistica che fiducia nelle progressive sorti della modernità?

Jep Gambardella potrebbe tornare alle proprie origini abbandonando il caos mondano che credeva di dominare – «... non volevo tanto partecipare alle feste ma avere il potere di farle fallire...» – e scriverà un secondo romanzo, con ciò celebrando una catarsi, oppure no. Non sappiamo se continuerà a festeggiare i compleanni, cioè la propria vecchiaia, accentuando ogni volta lo stordimento, o se invece giungerà a “raccontare il niente” com’era nella massima ambizione di Flaubert. Sappiamo intanto, dal film di Sorrentino, che il niente segreto della poesia può darsi con lo spettacolo di una città che risorge dalla notte o, dopo il lungo indugio dei suoi tramonti, alla notte si abbandona. Dalle cartoline, dunque, al vero del luogo comune: “Roma città eterna”. Sì: *eterna*.

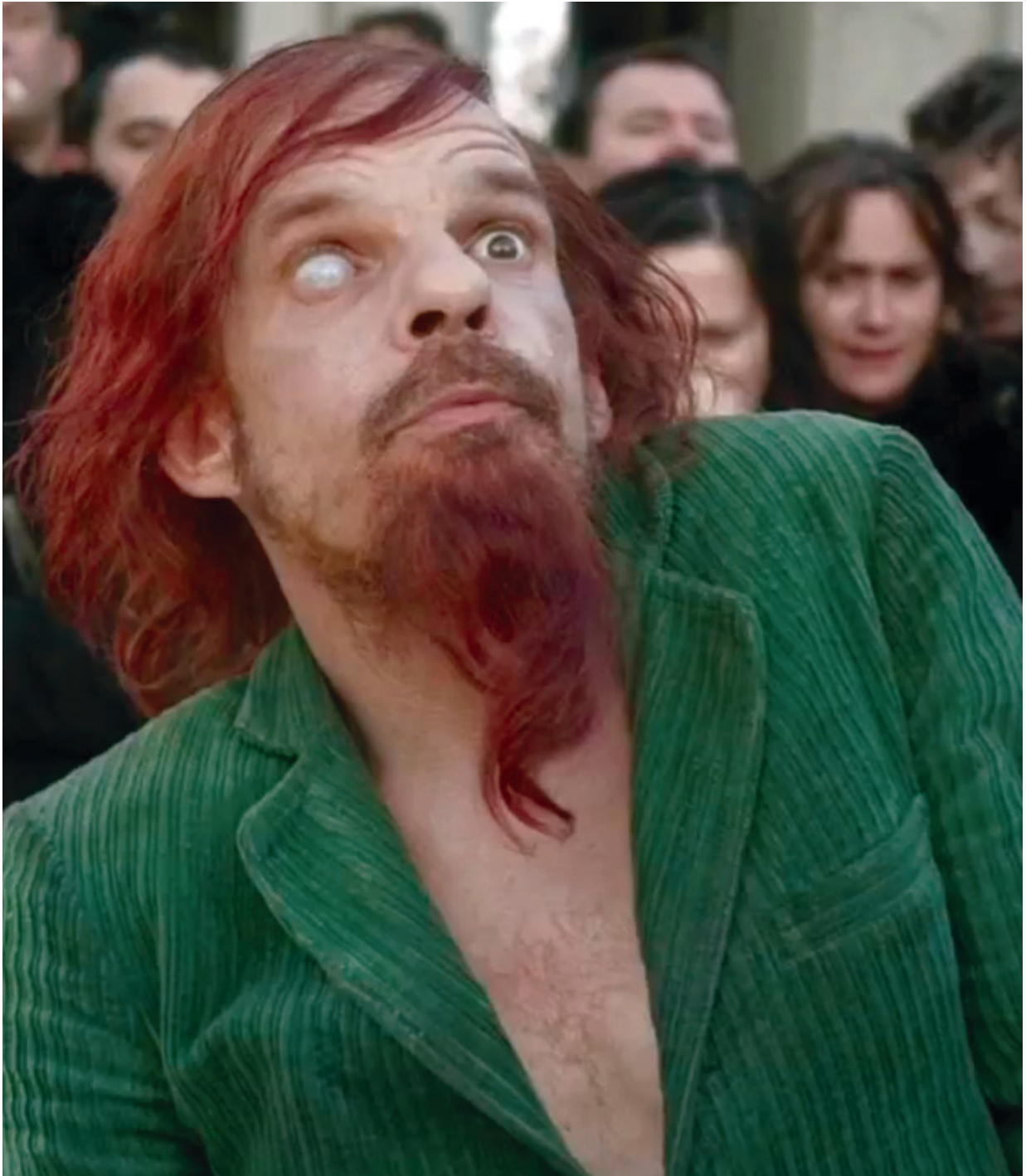
LA GRANDE BELLEZZA Paolo Sorrentino

Regia e soggetto: Paolo Sorrentino. *Sceneggiatura:* Paolo Sorrentino, Umberto Contarello. *Fotografia:* Luca Bigazzi. *Montaggio:* Cristiano Travaglioli. *Musica:* Lele Marchitelli. *Scenografia:* Stefania Cella. *Costumi:* Daniele Ciancio. *Interpreti:* Toni Servillo (Jep Gambardella), Carlo Verdone (Romano), Sabrina Ferilli (Ramona), Carlo Buccirosso (Lello Cava), Iaia Forte (Trumeau), Pamela Villoresi (Viola), Giovanna Vignola (Dadina), Massimo De Frankovich (Egidio), Roberto Herlitzka (il cardinale Bellucci), Isabella Ferrari (Orietta), Galatea Ranzi (Stefania), Giorgio Pasotti (Stefano), Massimo Popolizio (Alfio Bracco), Franco Graziosi (il conte Colonna), Sonia Gessner (la contessa Colonna), Luca Marinelli (Andrea), Serena Grandi (Lorena), Giusi Merli (la Santa), Dario Cantarelli (l’assistente della Santa), Ivan Franek (Ron Sweet), Lillo Petrolò (Lillo De Gregorio), Luciano Virgilio (Alfredo), Anita Kravos (Talia Concept), Anna Della Rosa (la ragazza esangue), Fanny Ardant (la donna che saluta Jep). *Produzione:* Nicola Giuliano, Francesca Cima, Fabio Conversi, Jérôme Seydoux per Indigo Films/babe Films/Pathé/France 2 Cinéma. *Distribuzione:* Medusa. *Durata:* 142’. *Origine:* Italia/Francia, 2013.

Jep Gambardella, al suo sessantacinquesimo compleanno, è il principe della mondanità romana. Un tempo scrittore di successo (un solo romanzo, L'apparato umano, uscito quarant'anni fa e vincitore di un Bancarella), ora giornalista alla moda, dolente, disincantato e pungente, gli occhi perennemente annacquati di gin tonic, assiste alla sfilata di un'umanità vacua e disfatta, potente e deprimente: dame dell'alta società, parvenu, politici, criminali d'alto bordo, giornalisti, attori, nobili decaduti, alti prelati, artisti e intellettuali veri o presunti popolano una babilonia disperata che si agita nei palazzi antichi, nelle ville sterminate, sulle terrazze più belle della città. Ci sono dentro tutti. E non ci fanno una bella figura. E lì dietro Roma, in estate, bellissima e indifferente.

HOLY MOTORS

Léos Carax



Il viaggio virtuale e luttuoso del camaleonte

Roberto Chiesi

Fin dal titolo, *Merde*, l'episodio che Leos Carax aveva realizzato per il trittico *Tokyo!* (2008) – il nome del mostruoso protagonista ma forse anche un'impressione allo spettatore – era animato da una rabbia liberatoria, probabilmente causata dai quasi dieci anni di inattività del regista dopo l'insuccesso di *Pola X* (id., 1999). Una rabbia che si incarnava nella fisionomia deforme di un mister Hyde senza Jekyll, sporco e laido, la testa girata verso l'alto, un occhio bianco, le luride unghie lunghe, l'andatura trascinata in una danza sinistra (quasi come Jean-Louis Barrault in *Il testamento del mostro* [*Le testament du Docteur Cordelier*, 1959] di Renoir) che aggrediva selvaggiamente i passanti di Tokyo prima con atti vandalici, poi addirittura con cruenti attentati. L'episodio si concludeva con l'esecuzione capitale di Merde che invece diventava il teatro della resurrezione del mostro, fra Godzilla in miniatura e Fantômas degenerato: era anche la resurrezione del talento di Carax, che mostrava di non avere perso nulla della propria forza visiva e visionaria.

Holy Motors (id., 2012) conferma che il regista di *Rosso sangue* (*Mauvais sang*, 1986) non fu una meteora degli anni Ottanta. Il film è stato ideato molto rapidamente, dopo che Carax si era visto rifiutare l'ennesimo progetto (una variazione della *Bella e la bestia* da girarsi a Londra nel 2011). Per esigenze di produzione, ha dovuto adottare l'odiato digitale (1) e impegnarsi a non superare un budget compreso fra i tre e i quattro milioni di euro. Carax e Caroline Champetier,

il direttore della fotografia, hanno scelto una mdp HD digitale non ancora adottata in Francia, la Red Epic, che consente una definizione dell'immagine molto elevata.

Con *Holy Motors*, Carax non realizza un unico film ma addirittura, secondo la sua stessa definizione, un "precipitato" di undici film (più il prologo), sperimentando con tratto sicuro undici registri diversi, allineati uno di seguito all'altro, quasi in spontanea reazione al decennio "bianco" trascorso dall'uscita di *Pola X*. Undici itinerari e registri narrativi e lirici uniti dal filo rosso di un'immagine semplice ed evocativa: una limousine bianca che percorre le strade di Parigi nascondendo, al proprio interno, il dietro le quinte, il laboratorio della metamorfosi di un uomo dalle undici vite sempre reversibili e mai definitive, sempre instabili e mutevoli.

Un'immagine eloquente della dimensione di virtualità che domina il presente, dove si viaggia senza vivere con i motori di ricerca, una virtualità che Carax non sembra amare (2) e che rende il veicolo di un paradosso: le undici esistenze virtuali corrispondono a undici storie che sono altrettanti e diversi campioni di racconto cinematografico, distillati di azione, affetti, atmosfere e passioni, mentre il protagonista è sottomesso a un tour de force emotivo e fisico, da cui esce prostrato e vivo, anche quando viene ucciso.

Ma il paradosso più affascinante del film risiede nel fatto che la vitalità, il desiderio di raccontare, passando da una storia all'altra, da una vita all'altra, sfiora

sempre accenti funebri o vi sprofonda con decisione. Fin dal prologo, dove l'autore stesso si mette in scena come sognatore e sonnambulo che attraversa una parete su cui è dipinta una foresta (una selva dantesca), memore di Hoffmann e Kafka, per entrare nello spazio amniotico di una sala cinematografica affollata di spettatori dormienti. L'autore sembra un *revenant* (solitario come Merde e come nell'episodio del 2008, accompagnato dallo stridio dei gabbiani) che penetra in un universo parallelo dove è assente ogni segno di vita.

Come se Carax sentisse l'esigenza di passare attraverso la fine, l'estinzione – di una forma di esistenza, di una cultura e quindi del cinema – per trovare, proprio in quell'apparente dissoluzione, una vita nuova. Continua così anche il suo dialogo a distanza con Godard, che riecheggiava lungo le *Histoire(s) du cinéma* (id., 1988-1998) proprio il fantasma della resurrezione (dell'immagine). Alla fine di *Holy Motors* udiamo la canzone di Gérard Manset: «On voudrait revivre / vivre encore / la même chose! / Qui étions-nous, qui serions-nous devenus, si cela n'était pas advenu?». Carax ha dichiarato: «Non girare film rende pazzi (anche girarne, talvolta). Il film si sarebbe potuto intitolare *Revivre*, come la canzone che si sente alla fine. Rivivere è la liberazione, ritrovare il senso, riprendere gusto alla vita dopo un'assenza alla vita; ma è anche, certo, un'assoluta impossibilità. Si rivive soltanto in sogno o in poesia. La vita non è un racconto, è un'esperienza e una scommessa» (3).

NELLA FILIGRANA DI UNDICI AFFABULAZIONI

Il gusto di affabulare (che coincideva con una vitalità ritrovata) traspariva già da una sequenza di *Merde*, quando il telegiornale giapponese riportava un ventaglio di ipotesi sull'identità del “mostro” raccontate da innumerevoli “testimoni” di ogni parte del mondo, moltiplicando così le storie possibili e impossibili (una storia nella storia era anche la flagrante, maliziosa affinità fisica e linguistica di Mr. Merde con un rinomato avvocato francese...). In *Boys Meet Girl* (1984), il primo film di Carax, Alex (già impersonato, come sempre, dal suo attore-feticcio, l'intenso e “barbarico” Denis Lavant) scopre una carta di Parigi disegnata sul muro della sua camera dove ogni evento della propria vita è legato a una strada, un monumento o un quartiere: la dimensione spazio-temporale nutrita dalla memoria personale diviene in *Holy Motors* non semplice citazione ma un fenomeno più profondo: la ricor-

rente, inevitabile reminiscenza dei propri film e del cinema amato dall'autore coincide con la realtà stessa senza soluzione di continuità. Le immagini vissute, quelle contemplate e quelle inventate appartengono a un unico flusso di memoria e visioni.

Ecco così che le storie del film lasciano sempre trasparire i fantasmi dei film anteriori di Carax: la mendicante, prima metamorfosi dell'anziano miliardario malato di malinconia – e sua antitesi – ricorda il mondo dei diseredati e dei clochard di *Gli amanti del Pont-Neuf* (*Les amants du Pont-Neuf*, 1991), riecheggiato anche nella bellissima sequenza in cui casualmente la limousine di Monsieur Oscar – ancora con il trucco sul volto dell'ultima performance – incrocia la limousine di Eva/Jean, che ha la stessa pettinatura di Jean Seberg ed è stata amata intensamente dal protagonista in un'altra storia (appunto *Gli amanti del Pont-Neuf*). I due vagano come spettri in uno spazio fantasmatico costellato di manichini, relitti, rovine, dove campeggia uno scalone Art Nouveau che in realtà non è una scenografia ma uno spazio reale: gli enormi locali deserti della Samaritaine, leggendario emporio parigino diventato l'oggetto di una speculazione edilizia che ne ha causato la chiusura e simile a una nave fantasma arenata nel centro della città.

Ecco, poi, un bellissimo balletto (che ricorda la corsa sfrenata di una sequenza di *Rosso sangue*) dove Oscar si esibisce con il corpo fasciato da una tuta ricoperta da marcatori elettronici simili a pustole. La fenomenologia dei suoi movimenti, eco delle celebri fotografie di Marey, si confronta a quella di una contorsionista con cui si accoppia, fondendo virtualità e corporalità in un'unica raffinata stilizzazione che però, con l'apporto della disegnatrice Diane Sorin, si trasforma nel coito di due creature mostruose simili ad alcuni disegni di Odilon Redon.

Carax riprende poi il mostro di Merde, conducendolo nel labirinto del Père Lachaise e creando una fulminea variazione sul tema della *Bella e la Bestia*, dove la flagrante erezione della Bestia rimane priva di conseguenze, appagata dalla visione della Bella avvolta da un burqa. Come gli spettatori del prologo, anche il Mostro si addormenta, rinunciando a qualsiasi atto.

Un altro incontro inaspettato avviene in un altro intermezzo fra una “storia” e un'altra, quando, all'interno dell'auto, Oscar si trova davanti “l'uomo dalla macchia di vino” (Michel Piccoli, beffardo e inquietante come solo lui sa esserlo), ossia l'artefice (il produttore?) di questo caleidoscopio continuo di vite, ruoli e maschere diverse. A lui, il camaleonte affida le parole



più amare dell'autore: «Mi mancano le macchine da presa. Prima, erano più alte di noi, poi sono divenute più piccole. [...] La bellezza è nell'occhio di chi guarda. Che ne rimarrà se non c'è più nessuno per guardare?».

Poi Carax si misura con registri per lui inediti, come il dramma psicologico, mostrando, ancora nell'abitacolo di un'auto nella notte, un padre che scopre le bugie e i complessi della figlia adolescente, quindi un'altra figura paterna, Mr. Vaughan – simile alla versione senile dell'astronauta di *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) di Kubrick – dialoga in punto di morte con la nipote Léa, in una scena che in realtà è l'adattamento di un brano di *Ritratto di signora* di James. Ma l'autore si misura anche con un intermezzo musicale (Oscar, col cranio rasato, che suona la fisarmonica nella chiesa di Saint-Merri) e il noir, scambiando i ruoli fra assassino e vittima (come in *Face/Off* [*Face Off*, 1997] di Woo) e divertendosi a renderlo il sicario di un banchiere. Alla fine il viaggiatore di altre vite ritorna, triste e sposato, nel proprio alveo familiare che non è composto di esseri umani, ma di scimmie, ossia di animali che imi-

tano e riproducono i gesti degli umani.

L'autista, complice e spirito-guida, è Edith Scob, l'eroina infelice di *Occhi senza volto* (*Les yeux sans visage*, 1960) di Georges Franju. Nel finale di *Holy Motors* ritorna a indossare la maschera che ne celava le fattezze deturpate in quel film, poco prima di avere parcheggiato la limousine bianca in un deposito-cimitero (l'insegna al neon è "Holy Motrs", perché alcuni pezzi sono caduti o spenti) di cilindrate di lusso, che nell'oscurità sembrano diffondere fuochi fatui come bare insepolti. Infatti parlano della fine di un'epoca, la loro, dove dominavano le grandi macchine visibili, mentre ora è iniziata l'epoca dell'invisibilità.

(1) «La mia passione per il cinema era – ed è sempre – terribilmente legata allo scorrere della pellicola, al motore nella macchina da presa. Da qui l'anomalia di *Holy Motors*: è una celebrazione dei motori e dell'azione, girata senza mdp (le mdp digitali sono dei computer, non delle macchine da presa)» (cfr. Leos Carax, *Le cinéma est une belle île*, intervista di Aurélien Ferenczi, «Télérama» n. 3259, 30 giugno 2012).

(2) «La rete. [...] Il meno che si possa dire è che non sono reti della resistenza. Sono il grado ultimo del consumo, l'autoconsumo cannibale. Ognuno diviene il pubblicitista di se stesso. Si perde lo sguardo e, senza sguardo, non c'è amore» (cfr. Leos Carax, *Le cinéma est une belle île*, cit.).

(3) *Que sont mes amis devenus? Je dirais: des films*, intervista di Olivier Seguret, «Libération», 3 luglio 2012.

Carax, Marx e l'antiumanesimo del cinema

Pietro Bianchi

Guardare sembra essere un'azione semplicissima. Per molti sembra addirittura essere un atto passivo: le cose del mondo "si danno" alla visione; sono loro che si rendono visibili. Tuttavia affinché questo atto possa compiersi ci deve essere una condizione: che un punto nello spazio rimanga completamente nascosto alla visione. Ogni campo visivo è reso possibile da un singolo elemento che non si può vedere. Questo elemento è l'occhio. Se non esistessero le superfici riflettenti ciascuno di noi morirebbe senza avere mai visto i propri occhi. Detto in termini più astratti, non si dà visibile senza invisibile; o ancora, visibile e invisibile sono due lati della stessa esperienza. Questo fatto è già dir per sé alquanto interessante e ha già fatto consumare pagine e pagine di carta nella storia della filosofia, ma com'è che questo problema si traduce in quella visione particolare che è il cinema?

Al cinema – che riproduce meccanicamente l'esperienza della visione, ma che non ne cambia i termini fondamentali – non siamo mai posti nella situazione di vedere *in quale modo* l'immagine che è proiettata sullo schermo, sia stata prodotta. Come diceva Jean-Louis Baudry negli anni Settanta, il cinema deve continuamente nascondere il proprio modo di produzione delle immagini (così come – lui continuava – il capitalismo nasconde il mondo della produzione). Noi non vediamo come la visione cinematografica sia stata prodotta, ne vediamo semplicemente il risultato. È per questo che il cinema è l'arte ideolo-

gica per eccellenza. E un secolo di cinema sperimentale e di *détournement* metafilmici non sono riusciti a mettere in discussione questo assunto di base: che la visione poggia sempre sul rigetto del suo elemento fondativo. D'altra parte anche la psicoanalisi ci mostra che questo è uno dei fantasmi più comuni: quello di vedere senza essere visti, facendo finta di essere solo un punto senza sostanza che guarda senza possedere un corpo o un posto nel mondo. Si tratta di mimare la visione di Dio, quella assoluta. È una visione come se potessimo vedere tutte le cose senza essere presenti. Sarà forse per questo che quando si va al cinema si è da soli in una sala buia? Per la vergogna che si prova nello spiare il mondo senza farne parte?

Holy Motors, i motori sacri, parla proprio di questo: parla di come l'immagine cinematografica sia una questione di motori, di tecnologie, di uomini e di donne, di trucchi, di maschere, di parrucche, di costumi. Insomma, di mezzi di produzione. Perché il cinema di fatto ha creduto anche a questa utopia: che la visione non fosse qualcosa di naturale per cui bastavano i nostri occhi, ma che vedere poteva essere qualcosa di più. Si poteva usare una macchina, un motore, per vedere là dove i nostri occhi non potevano arrivare. Si poteva «portare la visione fuori dai nostri occhi», come direbbe Deleuze. Questa solidarietà profondamente antiumanistica con le macchine è quello che per Carax oggi rischia di venire meno. La chiave di lettura ci è data nel breve dialogo con



Michel Piccoli: «Cos'è che vi fa continuare?», chiede questa figura enigmatica, il «boss delle telecamere digitali», l'ha chiamato Carax, a cui Monsieur Oscar risponde: «Per il motivo per il quale ho cominciato. Per la bellezza del gesto»; «La bellezza del gesto?», risponde Piccoli «dicono che sia nell'occhio di colui che guarda».

Le macchine dunque, e l'occhio. Il problema non è tanto che le telecamere digitali siano qualitativamente diverse nella riproduzione dell'immagine (*Holy Motors* tra l'altro è girato in digitale), il problema è la pervasività della loro presenza e la loro invisibilità («Una volta erano più pesanti di noi, poi sono diventate più piccole delle nostre teste, ora non si vedono nemmeno più»). Se non c'è più un luogo e uno spazio da cui *inventare* una visione – che vuol dire: se non c'è più uno spazio e un modo per *pensare* la visione – il problema della creazione dell'im-

magine non viene più posto. Ed ecco che senza più le macchine, la visione non c'è semplicemente più: finisce per essere indistinguibile dalla vita stessa. Si finisce per avere un cinema che parla solo della realtà, dei problemi sociali eccetera, e una realtà diventata cinematografica ma nel senso più deterioro, del narcisismo di massa che fa sì che tutti debbano creare e vendere un proprio personaggio. Ma il cinema per Carax è soprattutto un'occasione per creare una discontinuità: quel momento in cui la parola “azione” rompe l'eterno ripetersi della vita per introdurre una minima rottura, una minima “deviazione”.

Holy Motors, che molti si sono ostinati a leggere in modo metaforico, è invece un film assolutamente letterale. Carax assume semplicemente un punto di vista, in modo esplicito e preciso: quello dell'immagine vista dal processo della sua produzione. Si tratta di un punto di vista che si potrebbe definire *marxia-*



no, quanto meno per vocazione, perché guarda all'immagine partendo non dalla sua essenza ma dal processo della sua produzione. Carax costruisce un racconto di pseudofantascienza di una semplicità disarmante (la giornata di un uomo e le esperienze che attraversa) ma lo fa con un espediente: abbatte quella separazione che mette ai due lati del visibile colui che guarda e ciò che è guardato, il vedente e il visto, quelli che l'immagine la costruiscono (i cineasti, gli attori eccetera) e quelli che invece la guardano (il resto del mondo). Ed ecco allora che ci vengono mostrati lo studio dove viene costruita una *motion capture*, o le lunghe scene di preparazione del trucco di Monsieur Oscar con grande dovizia di particolari.

Tuttavia la preparazione di questi "appuntamenti", come vengono chiamati nel film, e il loro contenuto supposto di finzione continuano a trasbordare l'uno nell'altro: quando Oscar fa la parte del padre, e dice alla figlia «Ho avuto appuntamenti tutto il giorno», o quando dice all'autista Céline di fermare la macchina per andare a uccidere un banchiere che è seduto in un ristorante (che tra l'altro è lui stesso nella parte all'inizio del film) il confine tra l'al di là e l'al di qua dell'immagine diventa ambiguo. Così come quando Céline lo trascina in macchina dopo che è stato ucciso nel sotterraneo dei cinesi. Pare che i personaggi che vengono impersonificati da Monsieur Oscar non siano fittizi. La riflessione di

Carax è sulla costruzione della visione da parte del cinema, ma questa viene vista come *pratica di verità* non di finzione. Nella bellissima sequenza dei grandi magazzini La Samaritaine, Jean (Seberg?)/Kylie Minogue chiede a Oscar, qui esplicitamente fuori da ogni personaggio, «Sono tuoi i capelli?», a cui lui risponde: «No, e sono tuoi questi occhi?», «No, sono gli occhi di Eva Grace», che ci viene detto essere una hostess. Quando alla fine della sequenza Jean si butta dalla terrazza dei magazzini in un momento che pare per la prima volta essere esplicitamente autentico, la vediamo prima togliersi una parrucca e poi sciogliersi i capelli e mettersi il vestito da hostess. Il suo suicidio è vero o è parte di una messa in scena? Il confine è volutamente sfumato. E nonostante alcuni dei personaggi di Oscar verranno uccisi o moriranno durante gli appuntamenti e lui ripartirà sempre da capo una volta entrato nella limousine, tuttavia il sentimento di stanchezza e di spossatezza diventerà sempre maggiore durante la pellicola e parrà travalicare il confine della finzione. Carax sembra voler sottolineare la durezza quasi eroica e senz'altro tragica del compito della creazione dell'immagine a fronte di un incombente senso di solitudine e isolamento (vi è una continua presenza di cimiteri lungo tutta la pellicola).

Holy Motors adotta infatti un tono elegiaco, di cantico della fine di un mondo e di un cinema che oramai non c'è più, schiacciato com'è da un mondo che non è più interessato a costruire la visione e dove la gente pare accontentarsi di andare al cine-

ma con gli occhi chiusi, addormentata. Il cinema è allora diventato un cumulo di rovine: cianfrusaglie, costumi, manichini accatastati come li vediamo a La Samaritaine. Questo “splendido isolamento” di Oscar e Céline, è senz'altro il tratto meno convincente, e al quale non manca una certa autoindulgenza, della riflessione Carax. Tuttavia ci piacerebbe sottolineare l'altro lato della medaglia, quello che fa di *Holy Motors* non un testamento, ma un manifesto; quello che vede nella costruzione della visione e dell'immagine non una questione di consenso nei confronti dell'estetica dominante, ma una questione, come direbbe Badiou, di *verità* dell'atto estetico. Costruire l'immagine è infatti un atto di verità, non è legato al fatto che qualcuno quell'immagine la guardi. Carax allora non fa una riflessione sulla morte del cinema oggi, ma semplicemente vuole *guardare il mondo dal punto di vista di chi sta al mondo solo perché lo si guardi*. E sottolineiamo perché lo si guardi, senza che questo voglia dire che qualcuno lo *stia effettivamente guardando*. La conclusione, così meravigliosamente antiumanistica, del film, con Céline/Édith Scob che si mette la maschera di *Occhi senza volto* di Franju, e con le macchine che parlano tra loro ci parla proprio di questo. I veri protagonisti della visione cinematografica non sono gli uomini; sono le macchine, sono i motori, sono gli occhi meccanici che vedono al di là dei nostri occhi. Perché il cinema, ci dice Carax, può senz'altro fare a meno di qualche essere umano che lo guardi, ma non può certo fare a meno dei suoi motori.

HOLY MOTORS Léos Carax

Titolo originale: id. *Regia e sceneggiatura:* Léos Carax. *Fotografia:* Caroline Champetier. *Montaggio:* Nelly Quettier. *Musica:* Neil Hannon. *Scenografia:* Florian Sanson. *Costumi:* Anaïs Romand. *Interpreti:* Denis Levant (Monsieur Oscar/il banchiere/la mendicante/lo specialista del Motion-Capture/Monsieur Merde/il padre/il fisarmonicista/l'assassino/l'assassinato/il moribondo/l'uomo all'entrata), Edith Scob (Céline), Eva Mendes (Kay M), Kylie Minogue (Eva Grace), Elise Lhomeau (Léa), Jeanne Disson (Angèle), Michel Piccoli (l'uomo macchiato di vino), Léos Carax (se stesso). *Produzione:* Martin Marignac, Albert Prévost, Maurice Tinchant, Rémi Burah per Pierre Grise Productions/ Théo Films/Pandora Filmproduktion/artefrance Cinéma/WDR-Arte. *Distribuzione:* Movies Inspired. *Durata:* 115'. *Origine:* Francia/Germania, 2012.

Per le strade di Parigi incede felpata e maestosa una limousine bianca. Al volante c'è la bionda Céline, sul sedile posteriore Monsieur Oscar. Questi è un industriale, un mendicante, un innamorato, un assassino, una vittima, un padre di famiglia, un mostro e altro ancora. Dall'alba al tramonto, la sua vita è questa: la limousine è il suo camerino, ogni volta che scende dal veicolo assume un'identità diversa, partecipa alle più svariate avventure, attraversa generi cinematografici diversi, dal musical all'animazione al thriller.



i film

Bella mariposas

Il grande Gatsby

Il caso Kerenes

Post tenebras lux

Le streghe di salem

Confessions

BELLAS MARIPOSAS

Salvatore Mereu



Ma dici a me? Ehi con chi stai parlando? Dici a me?

Matteo Marelli

«... e invece il 3 di agosto è stato il giorno dell'ammazzamento di Gigi del quinto piano l'innamorato mio», ci dice Caterina detta Cate. Poi arresta il monologo, ci guarda dritto negli occhi e decide, senza tanti convenevoli, che saremo i destinatari della sua confessione: «Mi sei simpatico questa storia la racconto a te che hai buona memoria». Sguardo e parole in macchina, inequivocabile gesto d'interpellazione che ci chiama in causa come interlocutori immediati.

Come la Cate dell'omonimo racconto si rivolge con chiarezza e divertita sincerità allo scrittore Sergio Atzeni, così la protagonista del film interagisce con noi spettatori invitandoci a entrare in scena, sederci e ascoltare quello che ha da dirci. Il gesto d'interpellazione, infatti, non ha nessun tipo di motivazione all'interno della diegesi: non è riassorbito e giustificato da un controcampo che sveli un interlocutore all'interno della finzione. Lo sguardo di Caterina, quindi, cerca e trova l'altro sguardo oltrepassando lo schermo, chiamando in causa quel complice sottile che si muove ai margini della scena. Il contatto è avvenuto, con una formula spiazzante, incandescente e allo stesso tempo interdetta, per dirla alla Casetti (1).

Salvatore Mereu, deciso a rispettare l'andamento dialogico del testo di Atzeni, chiamando in causa lo spettatore, guardandolo direttamente negli occhi, compie volutamente l'infrazione di un ordine canonico, un'azione di disturbo al normale andamento del racconto cinematografico. Rivolgendosi all'unico fuori campo che non potrà mai essere trasformato in campo, opera uno strappo nel tessuto della finzione rivelando così un presupposto taciuto e da tacere: quello dell'impianto cinematografico.

Da subito *Bellas mariposas* cerca di evadere, strabordan-

do oltre i margini consentiti. Siamo di fronte a un personaggio, Caterina, che cessa di consegnarsi docilmente alla vista di chi lo osserva, ma che reagisce a sua volta guardandoci. Scoprendoci visti, ci scopriamo a nostra volta oggetto di uno sguardo altrui. Scopriamo la reversibilità tra noi e l'altro, e cioè la possibilità da parte dell'altro, che noi vediamo guardarci, d'essere soggetto oltre che oggetto del nostro sguardo, e nello stesso tempo la possibilità da parte nostra, che ci vediamo guardati, d'essere oggetto oltre che soggetto di uno sguardo. Non c'è più uno spettatore che domina la rappresentazione, e la domina col suo occhio; c'è invece una circolarità di sguardi che fa del pubblico un elemento della scena e viceversa. Il fatto di entrare in uno sguardo altrui dà luogo a un momento di autoriflessività (mi vedo visto e insieme vedo il mio vedere); ma soprattutto dà luogo a un'immersione nel mondo.

Siamo catapultati in un brulicante sottobosco popolare, babele di miti sottoproletari metropolitani, microcriminalità, bande di quartiere, droga e sessualità spiccia. La periferia, e più precisamente il quartiere di Sant'Elia di Cagliari, è punto d'osservazione privilegiato sul mondo. Un quartiere che è un alveare di voci, dove a risuonare è una lingua connotata da una sintassi veloce e sincopata, un pastiche verbale, in cui l'italiano è contaminato con il sardo, a sua volta declinato in uno slang di bassofondo; un vero e proprio laboratorio linguistico capace di rispettare i codici del testo di Atzeni, sostanzialmente privo di punteggiatura, senza dialoghi e senza un plot preciso, in forma di lunghissimo monologo a cuore aperto.

Caterina è il *centro* attorno a cui gli altri elementi ruotano, porta avanti personalmente il racconto, passa senza

soluzione di continuità dalla posizione di conduttrice a quella di elemento di finzione, per poi ritornare al posto iniziale. È sempre in scena, allontana coloro che, invadendo l'inquadratura, la distraggono dal filo della narrazione (prima la sorella Luisella; sul finale anche l'amica/sorella Luna). La sua posizione le permette di padroneggiare i comportamenti degli altri personaggi. Quella di *Bellas mariposas* è una vicenda semplice e lineare, costruita con un procedimento di accumulo: alla storia centrale ne sono legate altre, antecedenti, parallele; storie condensate nei diversi volti che si affacciano nella vita della protagonista. Il film oscilla perciò tra racconto individuale e canto collettivo: attraverso il percorso di Cate, Mereu racconta la storia di uno spaccato urbano e della sua gente. La città è esplorata nella sua topografia sociale tutt'altro che pacificata come si vede nelle contrapposizioni tra centro e periferie.

E quanto fino a qui scritto è superbamente espresso in apertura. Il risultato ha dell'incredibile. Si rimane storditi da un meccanismo narrativo che si caratterizza per un livello molto alto di consapevolezza del testo, che è frutto di un doppio lavoro, di messa in evidenza del dispositivo da una parte e di coinvolgimento marcato del destinatario dall'altra. Mereu riesce a tenere sotto controllo un universo frastornato e disorganico composto da adulti feriti dal male di vivere, irrimediabilmente corrotti, votati alla più spudorata nullafacenza, e da ragazzi senza alcuna remora morale circa fare lo spacciatore o la prostituta, messi al mondo da genitori che tutto avrebbero potuto essere nella vita fuorché dei buoni padri o delle buone madri. Schegge impazzite di un'umanità strampalata, degradata, disfatta ma in qualche modo indistruttibile. Nonostante la miseria abbondante il regista scansa qualsiasi ricattatorio patetismo preferendo uno stile magmatico, dove il dramma è stravolto in forme grottesche e ipertrofiche. Mereu cerca, di fronte a tutte le brutture, di conservare la lievità di sguardo della sua prota-

gonista che, nonostante il disincanto a cui l'ha costretta la vita, riesce a difendere l'innocenza dei suoi undici anni e la determinazione di non scendere a compromessi per potersi conquistare un futuro "diverso".

Purtroppo l'iniziale furore dinamitaro della messinscena, ottenuto attraverso una scrittura frantumata in micro-blocchi narrativi di situazioni scandite dal ritmo cronachistico del tempo giornaliero, si acquieta nella parte centrale, dove il film si concentra maggiormente attorno al girovagare di Cate e Luna per poi, però, riaccendersi, in toni surreali, nel finale. Mereu, come già Atzeni, riprende temi della fiaba tradizionale, rielaborandoli e contaminandoli. È l'arrivo in scena della *coga*, la strega del folklore sardo, che, come vero e proprio *deus ex machina*, prevedendo e predeterminando il futuro, asseconda magicamente la volontà della protagonista riuscendo così a risolvere tutte le irresolubili situazioni presentatesi nel farsi del film. Purtroppo, come ha raccontato il regista ad Alessandro Stellino (2), tutti quegli inserti surreali che avrebbero dovuto preparare al finale, previsti fin dall'inizio, sono stati molto ridimensionati per riuscire a contenere i costi, e questo ha precluso la riuscita, perché si ha come l'impressione che la componente magica subentri all'improvviso, del tutto ingiustificatamente. Ed è un peccato che il lavoro manchi di questa tonalità.

Resta comunque un'immagine dell'adolescenza ritratta senza furbizia, non c'è prevaricazione registica; Cate e Luna sanno essere tanto sboccate e smalziate quanto pudicamente infantili. Il loro sguardo non va più in là di quanto potrebbe andare quello di un'undicenne, non si fanno troppe domande e cercano di sfruttare al meglio quello che la vita gli concede.

(1) Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Studi Bompiani, Milano 2001.

(2) Alessandro Stellino, *Farfalle sul cemento*, «Filmidee #5», settembre 2012, <http://www.filmidee.it/archive/34/article/404/article.aspx>.

BELLA MARIPOSAS Salvatore Mereu

Regia e sceneggiatura: Salvatore Mereu. *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Sergio Atzeni. *Fotografia:* Massimo Foletti. *Montaggio:* Paola Freddi. *Musica:* Train to Roots, Balentes, Noemi, Cesare Cremonini. *Scenografia:* Piero Rais, Marianna Sciveres. *Costumi:* Alessandro Lai. *Interpreti:* Sara Podda (Cate), Maya Mulas (Luna), Davide Todde (Gigi), Simone Paris (Tomio), Luciano Curreli (il padre di Cate), Maria Loi (la madre di Cate), Micaela Ramazzotti (la *coga* Aleni), Anna Karina Dyatlyk (Samantha), Giulia Coni (Luisella), Silvia Coni (Mandarina), Rosalba Piras (la signora Sias), Carlo Molinari (il signor Federico), Enrico Sanna (Fisino), Luca Sanna (Ricciotti), Ganluca Lai (Massimo), Roberto Voce (Alex), Lulli Lostia (la signora Nioi). *Produzione:* Salvatore Mereu, Elisabetta Soddu per Viacolvento/Rai Cinema. *Distribuzione:* Viacolvento. *Durata:* 100'. *Origine:* Italia, 2012.

Cate ha undici anni, tanti fratelli e un padre "pezzemerda". Vive alla periferia di Cagliari, ma vorrebbe fuggire: sogna di fare la cantante, non vuole finire come sua sorella Mandarina, rimasta incinta a tredici anni, o come Samantha, la ragazza oggetto del quartiere. Solo Gigi, un vicino di casa, merita il suo amore. Ma oggi, 3 agosto, la vita di Gigi è in pericolo: Tonio, uno dei fratelli di Cate, vuole ucciderlo. Intanto Cate trascorre con Luna, la sua migliore amica, il giorno più lungo della loro vita, tra il quartiere, il mare e le strade del centro. Quando scende la sera, tutto sembra perduto, ma dal nulla compare una bellissima donna: la coga Aleni, una strega che può leggere il futuro delle persone...

IL GRANDE GATSBY

Baz Luhrmann



Dimenticare Fitzgerald

Emanuela Martini

Una volta Francis Scott Fitzgerald ha scritto: «I libri sono come fratelli. Io non sono che un bambino. Gatsby è il mio immaginario fratello maggiore, Amory (*Di qua dal paradiso*) il mio fratello minore, Anthony (*Belli e dannati*) il mio cruccio, Dick (*Tenera è la notte*) un fratello relativamente buono. Ma si trovano tutti lontano da casa». Si riferiva, tra le tante altre cose, alla somiglianza, che spesso veniva sottolineata, tra lui e i protagonisti dei suoi romanzi. Somiglianza, più o meno fuggevole, ma non identità, in un andirivieni di esperienze comuni e reazioni opposte, di analogie e antipatie, di sensazioni condivise e di sentimenti altalenanti. A proposito di Gatsby in particolare raccontò che era cominciato assomigliando a un tizio che conosceva, ma che poi piano piano si era tramutato in qualcuno di simile a lui; che l'amalgama non gli era mai stato chiaro e che perciò il personaggio appariva confuso e raffazzonato. Anche oggi Jay Gatsby resta sostanzialmente misterioso, in parte *naïf* e romantico, in parte ruvido e pericoloso, in parte scontato e in parte sconcertante (e Leonardo DiCaprio, con la sua maschera ambigua e a volte goffa, è migliore di Robert Redford e Alan Ladd, protagonisti delle versioni del 1973 e del 1949).

Resta, in pratica, uno degli "eroi" più durevoli della letteratura americana, il simbolo del "Sogno" e del suo inglorioso fallimento, della fragilità dei sentimenti e dell'aridità di cuore, dell'ottimismo irragionevole di una generazione (e di un popolo) e del brusco risveglio nel nome del denaro, delle classi, del disprezzo. In duecento stringatissime pagine, *Il grande Gatsby* non è solo un romanzo tristissimo sulla disperazione contro cui andò a cozzare un'epoca scintillante e sovraccitata, ma è soprattutto "il" romanzo della disillusione e della

perdita, del crollo di un mondo, l'America, che aveva rappresentato, quando era apparso per la prima volta davanti agli occhi dei marinai olandesi, "l'ultima possibilità di meraviglia". Ingannevole e fuggevole come la luce verde che lampeggia dal molo della casa di Daisy (sul lato ricco di Long Island, East Egg, mentre il narratore Nick Carraway e Gatsby, nonostante il suo denaro, abitano a West Egg, il lato grossolano) e che pare portata di mano, a due passi, ma rimane irraggiungibile per il protagonista, la meraviglia affonda nel cinismo di classe.

Il grande Gatsby di Baz Luhrmann, invece, è soprattutto una storia d'amore e, in parte, la rappresentazione del caos fragoroso che circonda i protagonisti. Il film non è così malvagio come hanno scritto i critici da Cannes (curiosamente molti critici europei, gli stessi che spesso tendono a confinare il romanzo in un'area di letture adolescenziali). Ma, per apprezzarne gli aspetti positivi, è indispensabile dimenticare il romanzo e la sua complessità. Prima di tutto, la faccenda dell'identificazione autore/protagonista è piuttosto centrale. È chiaro che anche nel romanzo esiste una sorta di sovrapposizione tra Nick Carraway e Scott Fitzgerald, grazie all'io narrante e ad alcuni particolari biografici (sono entrambi del Middle West, di buona famiglia ma non ricchi, reduci dall'esperienza della guerra, per la prima volta a New York); ma non dobbiamo dimenticare il "fratello maggiore" Gatsby, che ha altrettanti elementi biografici in comune con lo scrittore, e forse più determinanti: l'incontro e il colpo di fulmine con Daisy/Zelda, quando l'eroe indossava la divisa della Prima guerra mondiale (ed era perciò libero da connotazioni di classe e ceto), l'abbandono



(Zelda rompe il fidanzamento perché Scott non aveva mezzi), le feste favolose (per le quali Scott e Zelda furono famosi intorno al 1922, l'anno in cui vissero a Long Island e nel quale si svolge il romanzo), una certa, malcelata "ingenuità", che in Fitzgerald nasceva probabilmente dal talento e in *Gatsby* certamente dalle umilissime origini.

Invece, la lettura di Luhrmann concentra tutto il nucleo del famoso "amalgama" dal quale nascono gli eroi fitzgeraldiani sulla figura del narratore Nick Carraway, inserendo la storia di *Gatsby* all'interno di una cornice (molto artefatta e "arty") ambientata nella clinica nella quale Nick è ricoverato (un'anticipazione della malattia mentale che ossessionò i Fitzgerald a partire dalla metà degli anni Venti e delle cliniche descritte in *Tenera è la notte*). Con le parole che scorrono e si accavallano sullo schermo (l'effetto più dozzinale del film) e, soprattutto, con l'apposizione finale del titolo *The Great Gatsby* sul manoscritto, lo spettatore non può che convincersi che Nick è Fitzgerald, che la sublimazione letteraria di un episodio della sua vita ha

purificato la sua mente e il suo cuore, che esistono dei giusti, dei saggi, dei sogni realizzabili, che in fondo questa storia ha un lieto fine (almeno per lo scrittore). Non è così: la storia di *Gatsby* (e di Nick, Daisy, Tom, Myrtle, forse persino di Jordan e certamente dell'America degli anni Venti) non ha un lieto fine e non lascia nessuna via di scampo a nessuno dei personaggi, compreso Scott Fitzgerald, che nel 1925, quando uscì il romanzo, non aveva trent'anni e già si sentiva perduto.

«*Gatsby* credeva nella luce verde, il futuro orgiastico che anno per anno indietreggia davanti a noi. C'è sfuggito allora, ma non importa: domani andremo più in fretta, allungheremo di più le braccia... e una bella mattina... Così continuiamo a remare, barche contro corrente, risospinti senza posa nel passato». Sono le ultime parole del romanzo. Questo sentimento nel film non esiste.

Ma, se eliminiamo la memoria del romanzo, se evitiamo la visione in 3D, che enfatizza ancora di più tutto ciò che andrebbe smorzato, se chiudiamo un occhio

davanti ad alcune “baracconate” (come i tendaggi che rivelano le due giovani donne sedute sul divano, che dovrebbero essere mossi da “un vento leggero” e invece sembrano agitati da un tornado, o quelle continue rincorse verso la lampeggiante luce verde del molo di fronte), se sorvoliamo sull’effetto “Fantasyland” del castello di Gatsby, di fianco al quale la casetta affittata da Nick evoca il domicilio di Bilbo e Frodo Baggins, se riusciamo a convincerci che Luhrmann non sta elaborando un ardito parallelo Gatsby/Kane (ma il sospetto è forte), allora possiamo tirar fuori qualche piacere da questo *Grande Gatsby* (che comunque è la versione migliore del romanzo, almeno tra quelle sonore – non conosco il film del 1926). La prima parte del film è puro Luhrmann e, complessivamente, funziona. Le feste non c’entrano nulla con Fitzgerald, ma rendono bene l’immagine di un’epoca forsennata e gretta, dove tutti ballano sull’orlo del precipizio e il senso morale è ignoto e il cinismo è “l’abito” giusto con cui presentarsi in società. La valle delle ceneri, sovrastata dall’insegna del “Dio/Oculista”, è malsana e opprimente, mentre il festino privato nell’appartamento newyorkese di Tom e Myrtle è grossolano, torbido e stordente.

C’è della violenza, nemmeno troppo sotterranea, nell’aria, che chiede solo di esplodere. Anche l’iperreale delirio di fiori e dolciumi con cui Gatsby inonda la casa di Nick prima dell’appuntamento con Daisy corrisponde bene all’esagerazione del personaggio, un *parvenu* che vuole a tutti i costi riaffermare il suo amore (e devo ammettere che dalla scena delle camicie gettate ai piedi

di Daisy mi sarei aspettata da Luhrmann più scintillio di colori e sventolio di tessuti, più esibizionismo). DiCaprio conferisce al personaggio un giusto miscuglio di innocenza (più o meno perduta, ma non simulata), goffaggine e arroganza. Daisy, chissà! Daisy è un’idea, vive più nell’immaginazione di Gatsby che non nella vita reale di Nick (o dello schermo), e Carey Mulligan (forse più giusta dell’esangue Mia Farrow della versione del ’73) è comunque inferiore al mito delle flappers fitzgeraldiane. Perfetto Joel Edgerton nella riproduzione della fisicità debordante e aggressiva di Tom Buchanan, ricco da sempre, sicuro, padrone. E notevole Elizabeth Debicki, che nella parte di Jordan Baker riesce a concretizzare uno di quei particolari irripetibili di Fitzgerald: «Non conoscevo la più giovane delle due. Stava distesa sul divano, completamente immobile, e col mento un po’ sollevato come se vi tenesse in equilibrio qualcosa in procinto di cadere».

Purtroppo per Luhrmann, Fitzgerald non è Shakespeare (fatto di materiale resistente, che perciò può essere ribaltato, aggiornato, travisato, tradito). Fitzgerald è imprevedibile, evanescente, pura immaginazione, sogno andato in pezzi, psicologia cangiante e celata, azione più desiderata che vissuta, una successione di “incrinature” che conducono invariabilmente alla disfatta. Fitzgerald è uno stato d’animo e un film davvero bello da un suo romanzo non è mai stato fatto, con l’eccezione di *Gli ultimi fuochi* di Kazan, che riuscì a sovrapporre le proprie personali angosce a quelle dello scrittore imprigionato in una Hollywood che detestava.

IL GRANDE GATSBY Baz Luhrmann

Titolo originale: The Great Gatsby. *Regia:* Baz Luhrmann. *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Francis Scott Fitzgerald. *Sceneggiatura:* Baz Luhrmann, Craig Pearce. *Fotografia:* Simon Duggan. *Montaggio:* Jason Ballantine, Jonathan Redmond, Matt Villa. *Musica:* Craig Armstrong. *Scenografia:* Catherine Martin, Karen Murphy. *Costumi:* Catherine Martin. *Interpreti:* Leonardo DiCaprio (Jay Gatsby), Tobey Maguire (Nick Carraway), Carey Mulligan (Daisy Buchanan), Joel Edgerton (Tom Buchanan), Isla Fisher (Myrtle Wilson), Jason Clarke (George Wilson), Elizabeth Debicki (Jordan Baker), Amitabh Bachchan (Meyer Wolfsheim), Kate Mulvany (la signora McKee), Brendan Maclean (Ewing Klipspringer), Callan McAuliffe (Jay Gatsby da ragazzo), Felix Williamson (Henry), Stephen James King (Nelson), Gus Murray (Teddy Barton), Max Cullen (Owl Eyes), Adelaide Clemens (Catherine), Alison Benstead (Anita Loos), Chris Proctor (William). *Produzione:* Lucy Fisher, Catherine Knapman, Baz Luhrmann, Catherine Martin, Douglas Wick, Anton Monsted per Bazmark Films/Red Wagon Entertainment/Spectrum Films. *Distribuzione:* Warner Bros. *Durata:* 143’. *Origine:* Australia/USA, 2013.

Nick Carraway è un aspirante scrittore che, giunto a New York dal natio Midwest, trova una città immersa nelle atmosfere sfrenate dell’“età del jazz”, popolata da ricchi sfaccendati ma anche da gangster. Affittata una piccola casa a Long Island, ha modo di conoscere il suo vicino di casa, Jay Gatsby, che vive in una sontuosa villa e organizza feste sfarzose. Gatsby, come Carraway ha modo di scoprire, in realtà è interessato ad attirare l’attenzione della cugina Daisy, che vive al di là della baia con il marito Tom. Un amore impossibile (quello di Gatsby per Daisy) e una relazione extracogniale (quella di Tom per la moglie di un garagista) che porteranno, come Nick ha modo di testimoniare, dritto alla tragedia.

IL CASO KERENES

Calin Peter Netzer



Affresco sociale, ossessione maternale

Giancarlo Mancini

Una festa con gente molto ricca, agghindata in modo appariscente, forse anche troppo, come di chi è arrivato tardi alla festa e cerca di bere e mangiare il più possibile per recuperare il tempo perduto. Tutto sembra sopra le righe, la musica è troppo alta, la macchina da presa rotea nervosamente da una stanza all'altra cercando di cogliere tutta questa ebbrezza, questo sapore di vittoria. Due signori di mezza età si staccano dai discorsi fatui, abborracciati, continuamente interrotti, per andare a ballare in una stanza deserta e ritrovare un po' di intimità. Uno stacco improvviso mette fine a tutto ciò, l'aria grave con cui la sorella della signora Cornelia si presenta ai suoi occhi non lascia presagire nulla di buono. La macchina da presa è come se fosse raggelata da quanto sta per accadere. La donna gli dice che Barbu, il suo unico figlio, è stato coinvolto in un incidente. Cornelia è stravolta, deve andare prima possibile a vedere cosa è successo.

È come se dentro questo inizio di *Il Caso Kerenes*, vincitore dell'Orso d'Oro alla Berlinale 2013, ci siano gli inizi di due diversi. Il ritratto di una nuova classe di benestanti, professionisti, faccendieri che sostituisce quella dei funzionari di partito dell'era socialista. Dalla quale molti evidentemente devono essere venuti. Non è un caso che la macchina da presa voglia guardarli il più da vicino possibile. Hanno facce di chi ha saputo lucrare in momenti difficili per la Romania, la rivolta contro il potere centrale, il processo popolare al dittatore Nicolaj Ceausescu e a sua moglie, la

fucilazione, la gravissima crisi economica per una nazione abituata a dipendere all'aiuto economico dell'Unione sovietica, il collasso di un sistema di potere, l'emigrazione di massa dalle campagne.

Calin Peter Netzer, figlio di anticomunisti, era in Germania negli anni del tracollo del regime comunista rumeno. Rientrato successivamente, ha conosciuto solo gli anni della "ricostruzione", della scalata al potere dei nuovi boiari, della sostituzione di un potere a un altro a volte da parte delle stesse persone. Forse anche per questo vuole far vedere con attenzione le loro facce rapaci, lo sguardo accorto con cui si guardano attorno, come chi è contento di farsi vedere così ricco e al contempo è attento a non rilassarsi troppo, lo spirito rapace del capitalismo appena insediato in quelle terre impone una vigilanza severa, felina.

Poi però c'è un altro film, tutta questa gente sparisce di colpo, come se fossero delle controfigure, chiamate per offrire la loro presenza al vedutista che sta dipingendo lo sfondo. La macchina da presa smette di agitarsi, di fremere, non scrive più dentro il set ma ne resta fuori, vuole osservare con distacco quanto accadrà d'ora in poi.

Cornelia non è solo una ricca signora della nuova borghesia, con la sua pelliccia fuori moda in qualunque altro posto dell'occidente, ma è una madre. La notizia dell'incidente di Barbu la coglie di sorpresa. Si precipita al commissariato, egli è illeso ma la sua macchina, una fiammante Audi, ha travolto un bambino e lo ha scaraventato decine di metri avanti uccidendolo



sul colpo. Siamo lontani dalla capitale, in aperta campagna, in quel piccolo commissariato le cose non si sono messe bene, alcuni testimoni hanno già raccontato alla polizia come sono andate le cose e Barbu è indagato per omicidio.

Quando Cornelia se lo trova davanti è ancora sotto choc, lo sguardo immobile, sembra catatonico, indifeso, non osa dire quasi nulla. Lei però sa cosa fare, chiama subito il marito, lo obbliga a mettersi in contatto con un amico che lavora al Ministero dell'interno per vedere se si possono sistemare le cose, certo c'è un bambino morto, non sarà semplice mettere tutto a tacere, occorre percorrere anche altre strade, partecipare alle spese del funerale, chiedere scusa alla famiglia del bambino. Uno zio ha già provato a scagliarsi contro di loro, i due poliziotti lo hanno fermato contro voglia, neanche a loro questi figli di papà della città stanno molto simpatici.

Le indagini impongono il prelievo di sangue ma Barbu ha paura delle infezioni, degli aghi, di qualun-

que cosa entri nel suo corpo. È un fobico. La madre per contro brama su di lui un controllo indiscriminato. Vorrebbe essere anche sua moglie e la sua amante, la sua donna delle pulizie, l'infermiera. Barbu non vuole e non può essere ciò ma non è in grado di ribellarsi e fare ciò che va fatto perché egli è sostanzialmente un inetto.

Ha una casa arredata come nei film occidentali, con superfici levigate, lisce, poche tonalità perlopiù fredde, tutte linee geometriche, spezzate, essenziali. Oggetti studiati da esperti di design, tutto fuorché caldi, accoglienti, forse neanche efficaci. A un certo punto qualcuno cerca di aprire la porta con le chiavi ma Cornelia ha chiuso la porta da dentro, sa chi può essere, poi squilla il telefono e si conferma la sua supposizione: è Carmen, la fidanzata del figlio. Però lei non vuole aprirle, essere da sola nella casa del figlio la proietta nell'illusione di poter esser da sola con lui. Forse è questa la scena cruciale di questo film a due partiti come un affresco sociale.

Quando torna a casa e arriva anche Carmen ci si aspetta una scenata ma la donna non dice niente, è inutile fare polemica, specie in questo momento. Tanto lo sa che il problema è in come quel rapporto è stato impostato anni fa, ora c'è poco da fare, l'uomo con cui vorrebbe stare si è allontanato dalla madre ma nel momento del bisogno non ha esitato a trasferirsi a casa sua e a riprendere le schermaglie con lei.

Calin Peter Netzer riesce a tenere mirabilmente i fili che legano questo rapporto ossessivo tra madre e figlio con l'omicidio e la necessità di espiare la colpa. Egli ci conduce al punto in cui è naturale che debbano espiarla entrambi, ognuno a suo modo, ognuno come può. Ma questo implica il dover fare i conti ancora una volta tra loro due, ripetendo lo schema del figlio in fuga e della madre controllante. Carmen non può farci nulla eppure entrambi richiedono in qualche modo la sua presenza. È questo a distruggerla.

Nessuno di loro sa neanche come si arriva nella località di campagna dove vive la famiglia del bambino ucciso. Netzer non gli risparmia nulla dal momento che non sono stati capaci di costruire nulla. Barbu una famiglia, visto che negli ultimi tempi, racconta Carmen, ha smesso anche di avere desiderio sessuale. Vuole una vita consapevole, tranquilla, della quale però è chiaro non essere capace né sa neanche da dove si comincia a realizzarla. Sa solo pensarla, agognarla, come i bambini aspettano il natale per vedere se sotto l'albero c'è quello a cui hanno pensato per tutto l'anno. È forse la ragione per cui ha sempre lo sguardo fisso nel vuoto e le poche parole che dice sono degli infantili moti di ribellione verso i genitori, presto rientrati a causa della consapevolezza di non riuscire a far nulla, di non avere la volontà per essere altro che un figlio. Perfino quando

la madre gli chiede di presentarsi dai genitori del bambino per chiedere scusa va su tutte le furie, non può, non riesce, non vuole, si arrabbia, si sente non amato, aiutato, compreso, sembra una scena assurda eppure è così. scappa di casa, come gli adolescenti a cui non è stato concesso il diritto di rientrare a casa più tardi del solito, l'ennesima deroga a una vita vissuta in attesa. Scappa e rinnega il padre, di cui non ha mai avuto troppa stima sperando forse un giorno di potervisi sostituire, e la madre, lacerata da ciò.

Si macera lentamente, dal contatto tra di loro quanto la distanza era riuscita a diluire. La macchina da presa non vuole muoversi, aggiungere, sta ferma, con pazienza a osservarli in questa prova difficile. Il contatto con quei contadini lo temono tutti e tre, come si teme qualcuno che possa fraporsi al diaframma che hanno frapposto alla verità.



IL CASO KERENES Calin Peter Netzer

Titolo originale: Pozitia copilului. *Regia:* Calin Peter Netzer. *Sceneggiatura:* Razvan Radulescu, Călin Peter Netzer. *Fotografia:* Andrei Butica. *Montaggio:* Dana Bunescu. *Scenografia:* Malina Ionescu. *Costumi:* Irina Marinescu. *Interpreti:* Luminita Gheorghiu (Cornelia Kerenes), Bogdan Dumitrache (Barbu), Ilinca Goia (Carmen), Natasa Raab (Olga Cerchez), Florin Zamfirescu (Aurelian Fagarasanu), Vlad Ivanov (Dinu Laurentiu), Isfan Alexandru (Octavita), Adrian Titieni (il padre), Mimi Branescu. *Produzione:* Calin Peter Netzer, Ada Solomon, Oana Giurgiu per Parada Film/Hai-Hui Entertainment. *Distribuzione:* Teodora. *Origine:* Romania, 2013. *Durata:* 112'.

L'architetta sessantenne Cornelia è una donna realizzata, ricca e con una posizione di rilievo nell'alta borghesia rumena. Si può dire che non le manchi nulla, se non l'affetto del trentaquattrenne figlio Barbu, che cerca di rendersi il più possibile indipendente da lei. Questi, infatti, da tempo è andato a vivere per conto suo, assieme a una donna che Cornelia neanche sopporta. Quando Barbu è coinvolto in un tragico incidente, Cornelia si dimostra pronta a tutto pur di evitare che finisca in prigione, sperando in un riavvicinamento con il figlio, ma senza capire che la vera libertà a cui lui stesso aspira può concederla solo lei stessa...

POST TENEBRAS LUX

Carlos Reygadas



Perdersi nel labirinto

Giampiero Frasca

Carlos Reygadas frulla immagini di grande fascino, ma non conosce il senso della misura. Non l'ha mai conosciuto. Iniziare *Battaglia nel cielo* (2005) con una fellatio inusitata anche per Andy Warhol, in un ambiente asettico color pastello in cui congiungeva il corpo di una bella con l'appendice di una *bestia*, era certamente un atto di coraggio proposto al pubblico come una scossa elettrica. Giungere sul volto tumefatto e senza vita dell'anziana Ascen nel finale di *Japón* (2002), dopo un interminabile movimento di macchina su un binario teatro di un tragico incidente, era la dilatazione infinita di una speranza illusoria scontrata con l'immanenza di un destino avverso. Illustrare il miracolo della resurrezione di Esther in *Stellet licht* (2007), superando la matrice del Dreyer di *Ordet* per far dialogare la donna con la propria famiglia sul letto di morte, inseriva l'eccezionalità della trascendenza in una quotidianità di sentimenti conflittuali e contraddittori.

Reygadas ama chiaramente l'eccesso, il giungere all'obiettivo percorrendo la strada più tortuosa, incurante del fatto che possa perdersi nei meandri del senso introdotto attraverso personaggi scovati dal nulla (e nel nulla spesso ritornati dopo il film al quale prestano i propri volti sofferenti e segnati, informi o anomali), simboli non sempre di facile leggibilità e strutture (anti)narrative contorte e ambigue. L'impressione è sempre di rimanere rapiti da montagne estetiche che partoriscono un minuscolo topolino di significato. Un proliferare di sorprendenti immagini

rispetto all'obiettivo comunicativo da raggiungere, una preponderanza soverchiante della forma sull'esiguità basilare del contenuto.

Post Tenebras Lux, secondo questa prospettiva, è perfettamente coerente con la poetica del regista messicano: Reygadas organizza un arzigogolato tessuto di incantevoli inquadrature, un ardito rimando di tempi narrativi che s'incastonano tra loro, simboli criptici, alcune presenze enigmatiche (e altre ingiustificate), la solita osservazione su una natura vasta e incomprimibile, per suggerire l'inclinazione quotidiana e surrettizia del male, il suo insinuarsi nelle pieghe di una normalità quasi banale. Una normalità tratteggiata attraverso una famiglia: un padre, una madre, due figli piccoli, una casa immersa nella foresta messicana, i rapporti con gli indigeni deputati al controllo dell'abitazione, i conflitti tra marito e moglie frutto di un *ménage* non sempre agevole.

Ma il cinema di Reygadas è il regno della catalisi. Un solo punto di svolta decisivo (il capofamiglia, Juan, scopre due rapinatori mentre gli svaligiano la casa, intima loro di restituire il maltolto e viene colpito a un polmone da uno dei banditi armato di pistola), tutto il resto è funzionale a un riempimento destrutturato, in assenza di un'autentica preparazione all'evento, nel culto della bella immagine – perseguito con testardaggine talmente forte da risultare ammirevole. Che poi l'immagine sia giustificata o meno poco importa.

Il film inizia con un'inquadratura su una bambina (Rut Reygadas, la figlia del regista) in un campetto di



calcio semi-abbandonato, pieno di pozzanghere. Nel cielo, stracci di nubi di un violento temporale che si sta approssimando. La bambina corre con la sua immatura instabilità, chiamando per nome i cani che le corrono intorno e rivolgendosi alle mucche che pascolano nel terreno fangoso. L'atmosfera è livida, in netto contrasto con la corsa felice e spensierata della piccola. La definizione delle immagini è accurata, nitida e accattivante; le pozze d'acqua orizzontali riflettono il profilo delle colline e le striature del cielo, raddoppiando l'immagine ed evocando uno spazio ulteriore, che forza i bordi del quadro. Le oggettive sulla bambina si alternano a piani che ne specificano lo sguardo: i margini dell'inquadratura sono sfalsati, fuori fuoco e sembrano indicare la prospettiva di una soggettiva particolare, per una chiave di lettura tutta da interpretare.

Le successive inquadrature, però, frustrano la congettura, poiché presentano la medesima sfasatura dei bordi. È un'ottica onirica?, si chiede allora il confuso recensore, disperatamente alla ricerca di un ancorag-

gio che gli fornisca i riferimenti possibili per un'ipotesi preliminare ancora tutta da verificare, cercando conforto in una scena di poco successiva, in cui la bambina si sveglia al mattino attirando l'attenzione della madre e rivelando il nucleo familiare protagonista della vicenda. Macché. I contorni sfocati sono una costante di tutto il film e sono frutto di obiettivi a focale corta che deformano e rifrangono la prospettiva, la comprimono negli angusti margini di un desueto formato Academy, le permettono di risaltare nelle immagini sulla natura selvaggia in cui la famiglia vive separata dal mondo, illudendo con la sua esatta definizione su una presunta tridimensionalità che ha quasi un sapore ipnotico. La mente va indietro, ai piani con la stessa prospettiva sfalsata visti in *Japón*, nel quale i personaggi in cammino apparivano sfocati fino al loro approssimarsi all'obiettivo di una macchina da presa tutt'altro che intenta ad assumere precise attribuzioni di senso, quanto volta a generare un protagonismo estetico eccedente, principalmente pulsionale (tutto *Japón* era un'unica lunga allusione a un

erotismo continuamente invocato e immediatamente insoddisfatto).

Forse, vista la frustrazione reiterata di ogni tentativo di circoscrizione entro limiti ermeneutici troppo angusti, non resta che decrittare il cinema di Reygadas attraverso le categorie dell'energetico e del figurativo, con puntate verso un kitsch che potrebbe avere il sapido gusto della beffa, se non fosse talmente caricato da apparire ancora una volta sproporzionato rispetto al disegno complessivo. Come leggere, infatti, l'introdursi nella casa della famiglia protagonista di un diavolo dal corpo caprino fluorescente, generato dalla computer grafica, con il membro virile in evidenza e una valigetta degli attrezzi in mano, se non come l'iconico (e ironico?) insinuarsi del Male nella pacata quotidianità di una casa borghese, prossima a diventare teatro di un'aspra conflittualità di coppia e testimone di inquietanti tendenze individuali? Per un regista esuberante anche nelle dichiarazioni intorno alla propria opera, che afferma senza imbarazzo di ispirarsi a Bresson, al già citato Dreyer, e probabilmente (in *Post Tenebras Lux*) al Malick di *The Tree of Life* e al Tarkovskij di *Lo specchio*, non sarebbe stato più opportuno accennare all'origine metafisica della crisi attraverso un adeguato pudore della raffigurazione?

Ancora più evidente, in questo contraddittorio gioco di esagerazioni, appare il prefinale. Il responsabile del ferimento di Juan (della morte, così come dicono i due figli? Ma allora i segmenti con Juan vivo e vegeto in scene sicuramente ambientate in epoca successiva? *Benedetto Reygadas!*), intrappolato tra il senso di colpa per il misfatto e la consapevolezza di non poter

tornare alla sua vita come se niente fosse accaduto, prende la propria testa tra le mani e dopo qualche secondo di sforzo grottesco la spicca dal collo, in un tripudio di sangue fluttuante. Il suo corpo cade privo di vita in quello stesso campetto di calcio in cui sgambettava la piccola Rut nella prima sequenza, per una circolarità spuria che mette in relazione il sogno e il disinganno, l'innocenza e la colpa, il principio della vita e la sua sciagurata fine.



POST TENEBRAS LUX Carlos Reygadas

Titolo originale: id. *Regia e sceneggiatura:* Carlos Reygadas. *Fotografia:* Alexis Zabé. *Montaggio:* Natalia López. *Scenografia:* Gerardo Tagle. *Interpreti:* Adolfo Jiménez Castro (Juan), Nathalia Acevedo (Natalia) Willebaldo Torres (El Siete), Eleazar Reygadas (Eleazar), Rut Reygadas (Rut). *Produzione:* Carlos Reygadas, Jaime Romandia, Rémi Burah, Arnold Heslenfeld, Jean Labadie, Frans van Gestel, Michael Weber per No Dream Cinema/Mantarraya Producciones/Le Pacte/Topkapi Films/The Match Factory/arte France Cinéma/Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad/Ticomán. *Distribuzione:* Academy Two. *Durata:* 115'. *Origine:* Messico/Francia/Olanda/Germania, 2012.

Juan, Natalia e i loro due figli, Rut ed Eleazar, vivono in una villetta nella foresta messicana, separati dal resto del mondo. I rapporti tra marito e moglie sono spesso conflittuali e generano una tensione difficilmente arginabile. Per attenuare i ripetuti contrasti, la coppia si reca in un club francese nel quale si praticano orge, tentando di scaricare la tensione attraverso la perversione sessuale. Juan, inoltre, mostra alcune reazioni eccessive, manifestando una spiccata violenza nei confronti di uno dei suoi cani. I rapporti con gli abitanti del luogo sono altrettanto complicati e non sempre trasparenti: tornato a casa prima del previsto dopo aver intrapreso una vacanza con la moglie, Juan scopre che un suo ex collaboratore, El Siete, gli sta svaligiando la casa. Per reazione, l'uomo gli spara e Juan rimane gravemente ferito. El Siete, che cerca di ricongiungersi con la moglie, da cui vive separato, torna da Juan per ricomporre la difficile situazione, ma scopre da Eleazar che Juan è morto. Sconvolto, El Siete si prende la testa fra le mani e la stacca rabbiosamente dal collo.

LE STREGHE DI SALEM

Rob Zombie



La metamorfosi dell'orrore

Giacomo Calzoni

Dove sta andando il cinema dell'orrore? Cosa è rimasto, oggi, di un genere che ha saputo scrivere sulla propria pelle le tensioni, gli umori, le pulsioni e le tendenze di un mondo e di una civiltà? È uno sguardo rivolto al passato, con l'inesauribile appoggiarsi ai remake, e al presente, quello dei mockumentary e della rivoluzione del digitale. Ma il suo futuro appare buio e incerto come non mai, anzi; verrebbe quasi da dire che non viene affatto contemplato. Per un rifacimento che riesce a scardinare le regole della visione (*Maniac*, di Franck Khalfoun), ce ne sono altri dieci, venti che cannibalizzano i classici senza nemmeno sfiorare la grandezza della loro portata; per un *found footage* di rara intelligenza (*The Bay* di Barry Levinson, un film che *fa paura* perché ci guarda dal di dentro, ma a posteriori), ne seguono a dozzine di sconcertante inutilità. E poi ci sono loro, gli oggetti non identificabili; le schegge impazzite che sfuggono al controllo e che arrivano a gettare per aria qualsiasi convinzione prestabilita. Oggetti come *Le streghe di Salem* e il suo demiurgo Robert Cummings, meglio noto come Rob Zombie.

Volendo seguire alla lettera il manuale del perfetto critico, si arriva sempre a un punto in cui sembra necessario stabilire le coordinate generali del percorso di un autore. Determinando cioè quali fasi e quali tappe siano state intraprese, e in che modo: nel caso specifico di un Rob Zombie, il suddetto manuale del perfetto critico finisce – giustamente – dritto nel cestino. Cercare di capire cosa passi per la testa di un regista non è mai esercizio utile, né tantomeno di pubblico interesse: ma quando, solamente all'opera seconda, ci si ritrova dinanzi a un prodotto come *The Devil's*

Rejects, dovrebbe essere chiaro a chiunque che qualsiasi etichetta o catalogazione è destinata a un giusto e inesorabile fallimento. Se già il film del 2005 appariva come il punto di non ritorno di un genere, la messa in scena di un immaginario costruito appositamente per essere distrutto (e con lui qualsiasi punto di riferimento: famiglia, legge, religione), cosa aspettarsi in seguito? Se persino il sistema e la logica degli Studios avevano mancato l'obiettivo di ammaestrare fino in fondo il Rob Zombie regista – *Halloween. The Beginning* rimane uno dei pochissimi traguardi da superare in fatto di remake, horror e non – cosa poteva mai venir fuori da un film come *Le streghe di Salem*, realizzato con pochissimo budget e massima libertà creativa?

Libertà, giustappunto. Quella che manca a buona parte della produzione horror contemporanea, così facilmente soggetta a un'appartenenza preconfezionata, aprioristica, talmente ligia alle regole del mercato da sembrare solamente il risultato di una catena di montaggio. In fin dei conti era prevedibile che *Le streghe di Salem* non sarebbe andato incontro ai gusti del grande pubblico, ormai assuefatto alla logica degli spaventi da multisala: se oggi il film di Rob Zombie non piace e non viene compreso, la responsabilità è innanzitutto la nostra, che non riusciamo (o non vogliamo) guardare al di là delle apparenze, delle convenzioni e di tutto quello che abbiamo accettato di buon grado come *normale*. Infatti sotto quest'ottica è un film al quale manca praticamente tutto: manca il cattivo, innanzitutto. Il mostro, il *Bau Bau*, il *villain* da identificare come il nemico anteposto ai protagonisti *buoni*. E ancora, soprattutto, mancano le coordinate:



non capiamo cosa succede, e quando; non capiamo come succede, né perché. Rob Zombie getta letteralmente via qualsiasi forma comunemente intesa di trama e di progressione narrativa, lasciando che il suo film viva di percezioni prettamente sensoriali. Poco importa quindi racchiudere gli eventi messi in scena in un canovaccio di poche righe, dal momento che qualsiasi volontà di accostare *Le streghe di Salem* a una forma di *cinema scritto* è un tentativo che non porta da nessuna parte.

Chi avrebbe mai sperato, insomma, che per ritornare a questa incredibile dimensione astratta della forma-film, avremmo dovuto aspettare l'opera di un eccentrico rocker con il pallino della regia? Non è certamente un caso se i puristi del cinema bis italico hanno premuto di sottolineare, in buona parte giustamente, come tutto questo trovi origine (anche) nel lavoro di uno sperimentatore come il nostro Lucio Fulci, indubbiamente uno dei punti di riferimento per chiunque voglia accostarsi al genere subordinando la coerenza alle sensazioni: basti pensare a due tra i suoi titoli più riusciti, ... e tu vivrai nel terrore! *L'aldilà* e *Paura nella città dei morti viventi*, per trovare in quella liberissima decostruzione narrativa le basi di una vera e propria anarchia della visione, dalla quale oggi Zombie sembra voler ripartire a modo suo. Come se fosse una rilettura di *Rosemary's Baby* guidata e presa

per mano dal Ken Russell migliore (l'accostamento viene suggerito dallo stesso regista), un'interpretazione che non può quindi che appartenere a un'altra epoca, lontana dalla nostra. Quando si osava per manifestare una rottura, un disagio; e quando si sbagliava con la consapevolezza di sbagliare, con il rischio di andare incontro al pubblico martirio e alla lapidazione mediatica. Perché *Le streghe di Salem* è tutt'altro che un'opera perfetta, ed è proprio questa sua manifesta imperfezione a decretarne la grandezza.

Come è stato scritto da più parti, è innanzitutto un film sulla perpetuazione del male, siamo d'accordo; ma in che modo avviene questo lento e inesorabile dipanarsi? In appena un'ora e mezza, la discesa (o l'ascesa?) di Sheri Moon Zombie nei putridi e melmosi meandri della perdizione viene mostrata secondo un processo più intuitivo e astratto che altro: non ci sono spiegazioni, non ci sono interludi "didattici" a guidare lo spettatore attraverso questa presa di coscienza da parte della protagonista. A parlare sono le immagini, i suoni, la musica e i luoghi: insomma, il Cinema. Rob Zombie qui rinuncia per la prima volta a quella messa in scena nevrotica e sporca, che sembrava il suo indelebile marchio di fabbrica; addirittura, sembra voler allontanare da sé qualsiasi rappresentazione fisica della violenza, lasciando persino che l'unico omicidio venga svolto fuoricampo, velocemente e senza inutile clamore.

Aderendo completamente a una filosofia dell'irrazionale (da Jodorowsky a David Lynch), compie un lavoro innanzitutto sull'aspetto iconografico della sua pellicola, creando un'atmosfera allucinatoria nella quale nulla è come sembra. È tutto un sogno del personaggio, forse dovuto all'assunzione di droga? Non è importante stabilirlo. Il Male qui rappresentato assume diverse sembianze (tossicodipendenza, religione, satanismo), nessuna delle quali però è quella definitiva: adottando il punto di vista della propria musa/attrice, il regista costruisce innanzitutto un atto d'amore nei confronti della Donna intesa in quanto tale, portatrice tanto della salvezza quanto della sofferenza dell'umanità, andando così a effettuare un'opera di ricongiungimento degli opposti Bene/Male (l'inquadratura finale è in tal senso cristallina) nella quale la figura maschile è inesorabilmente tagliata fuori.

La contrapposizione tra passato (la stregoneria) e presente (la dipendenza), ovvero tra un universo imperscrutabile e uno tangibile, sembra quindi la chiave di lettura attraverso la quale Rob Zombie cerca una via nuova per il genere, percorrendo sentieri che non portano mai all'ottenimento di risposte facili. È questo il vero Maligno sprigionato da *Le streghe di Salem*, la vera portata dolorosa e disturbatrice. Il manifesto di un cinema che vuole infiltrarsi sottopelle anche a costo di essere rifiutato: un ponte tra epoche differenti (dagli omaggi al cinema muto a quello horror degli anni Trenta, arrivando improvvisamente e



violentemente a quello degli anni Settanta dei vari Carpenter e compagnia), ma anche tra pensieri e filosofie inconciliabili, tra cervello e cuore. Un'opera a tratti inafferrabile ma mai gratuita nella sua sperimentazione, capace di dimostrare il proprio valore precisamente nel suo voler sempre cambiare e non apparire mai la stessa.

LE STREGHE DI SALEM Rob Zombie

Titolo originale: The Lords of Salem. *Regia e sceneggiatura:* Rob Zombie. *Fotografia:* Brandon Trost. *Montaggio:* Glenn Garland. *Musica:* John 5. *Scenografia:* Jennifer Spence. *Costumi:* Leah Butler. *Interpreti:* Sheri Moon Zombie (Heidi Hawthorne), Bruce Davison (Francis Matthias), Jeffrey Daniel Phillips (Herman Whitney Salvador), Ken Foree (Herman Jackson), Dee Wallace-Stone (Sonny), Patricia Quinn (Megan), Maria Conchita Alonso (Alice Matthias), Barbara Crampton (Virginia Cable), Judy Geeson (Lacy Doyle), Torsten Voges (il conte Gorgann), Meg Foster (Margaret Morgan), Andrew Prine (il reverendo Jonathan Hawthorne), Dustin Quick (Madre Masie), Niko Posey (Cerina Hooten), Bonita Friedericy (Christina), Brandon Cruz (Ted Delta), Gabriel Pimentel (la creatura), John 5 (Halvard), Udo Kier (il cacciatore di streghe). *Produzione:* Jason Blum, Michael Brigante, Andy Gould, Oren Peli, Rob Zombie, Steven Schneider per Alliance Films/Automatik Entertainment/Blumhouse Productions. *Distribuzione:* Notorious. *Durata:* 101'. *Origine:* USA/Gran Bretagna, 2012.

Heidi, deejay di una famosa radio locale di Salem – meglio conosciuta come la città dove nel 1692 alcuni fanatici puritani condannarono delle donne con l'accusa di essere streghe – riceve in regalo una scatola di legno con all'interno un vinile, «Un regalo dalle streghe». Credendo in una trovata originale di un nuovo gruppo musicale, la ragazza ascolta i suoni che provengono dal disco e presto ne viene condizionata, perdendo progressivamente il contatto con la realtà. Sta diventando pazza o le streghe di Salem stanno davvero per tornare?

CONFESSIONS

Tetsuya Nakashima



Comunicare è un gesto vuoto

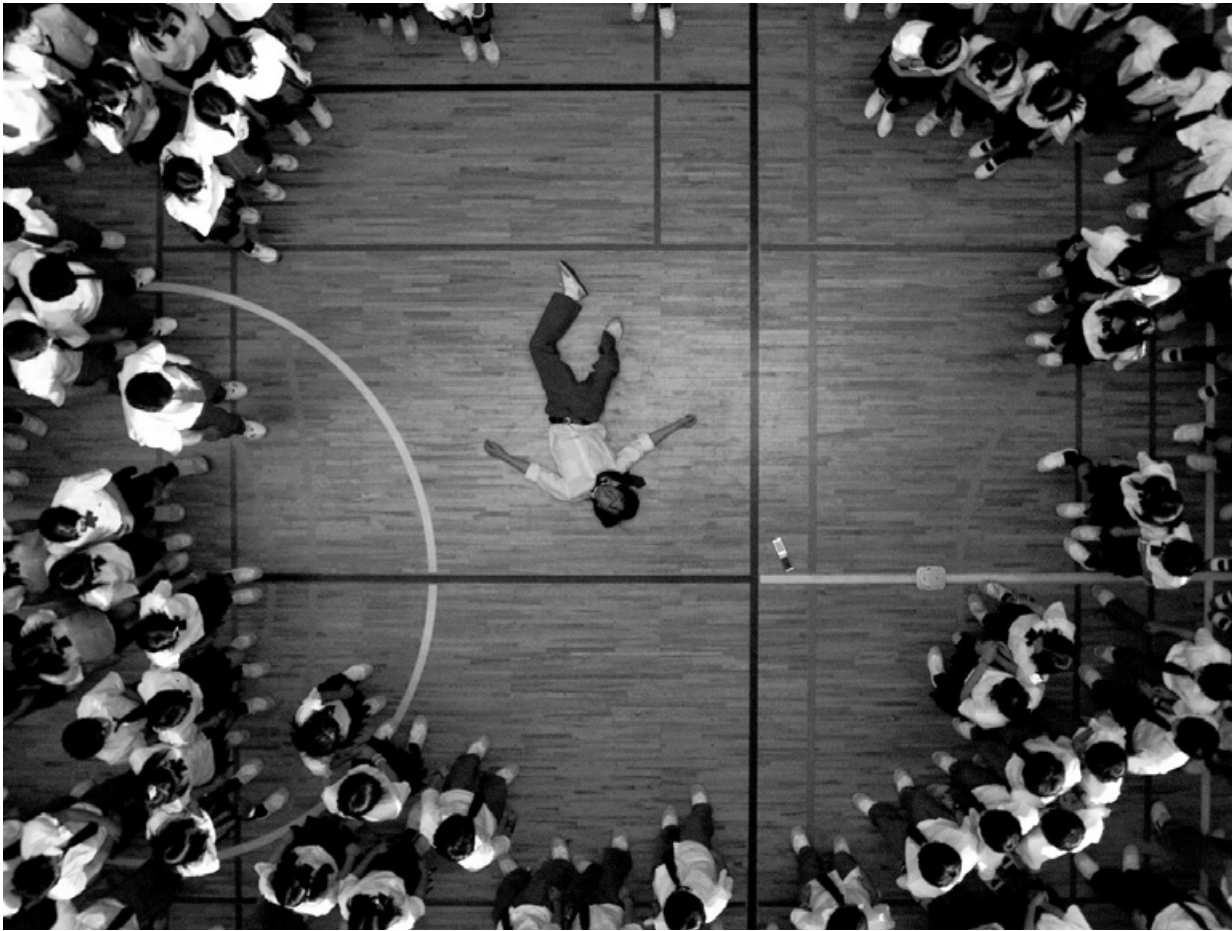
Pasquale Cicchetti

Alcune sparse notazioni di fatto. Nel corso degli ultimi anni – e specialmente dopo il successo internazionale di *Kamizake Girls* (2004) – Nakashima è andato costruendosi una fama da eccentrico di genio, incline al gesto espressionista quanto capace di muoversi nelle pieghe di un'industria culturale *sui generis* come quella giapponese. Se con il succitato *Kamizake Girls* e il successivo *Kiraware Matsuko no Isshō* (*Memories of Matsuko*, 2006) N. aveva consolidato un'estetica kitsch, avvicicabile a quella di un Baz Luhrmann sotto acido, con *Kokuhaku* (titolo originale di *Confessions*) il regista rinuncia agli eccessi più vistosi per offrire una prova stilisticamente più fredda e misurata. Il cambio di passo formale – rilevato unanimemente dalla critica all'epoca dell'uscita originale del film, nel 2010 – fa da contrappunto a una ripresa più sistematica dei temi-chiave della produzione di Nakashima: l'isolamento dei perdenti e la riflessione sul valore della vita.

Questa volta la trama è quella di una vendetta metodica e fredda, orchestrata dall'insegnante di scuola media Yoko Moriguchi ai danni di due studenti della sua classe, colpevoli di averne ucciso la figlia per futili motivi, e di averne poi camuffato l'assassinio facendolo passare per incidente. L'esposizione dell'antefatto è racchiusa in un lungo monologo che l'insegnante rivolge alla scolaresca, e costituisce la prima di una serie di "confessioni" intorno alle quali il film organizza la propria narrazione. Il monologo occupa interamente la sequenza di apertura: una formidabile prova

di bravura di quasi mezz'ora in cui – senza soluzione di continuità – la macchina da presa indaga il microcosmo sociale della classe, scivolando tra i banchi, catturando frammenti di linguaggio adolescenziale, messaggi telefonici, scarabocchi, bisbigli, drammi, crudeltà. La costruzione della scena è perfetta (e spietata): il tono di voce anodino e monocorde di Moriguchi (1) – che prima annuncia l'intenzione di lasciare il suo lavoro, poi ricostruisce le vicende intorno alla morte della figlia – si sovrappone senza mai imporsi sul concerto di voci e gesti che ingombra lo spazio comunicativo della classe. Lo scollamento tra la gravità delle rivelazioni e l'egocentrismo esasperato degli studenti tuttavia è sconcertante: la classe come organismo corale è un mostro noncurante, dipinto senza traccia di condiscendenza o paternalismo (2).

Parentesi uno. Questo tipo di rappresentazione dell'universo scolastico adolescenziale non è certo un fatto isolato. Essa rappresenta anzi un genere fortemente codificato dell'industria culturale giapponese (ma non solo: lo *high school drama* in tutte le sue varianti è un'articolazione della cultura di massa, con i suoi stilemi, la sua sintassi, i suoi codici; ciò che cambia, semmai, sono le accezioni). Per fare un esempio noto (anche se forse un po' distante dal caso in oggetto) si pensi a *Battle Royale* di Kitano. Il radicamento nel genere non riguarda solo l'ambientazione. La trama di *Kokuhaku* ricalca i codici del *revenge movie* asiatico, tant'è che all'epoca dell'uscita più d'uno aveva fatto il nome di Park Chan-wook (ma si pensi



anche ai *pastiche* tarantiniani: *Kill Bill*, eccetera).

Parentesi due. La storia dell'assassinio e della vendetta che gli fa seguito è inquadrata nell'ambito di una critica all'istituzione scolastica giapponese, e, più in generale, della posizione dei giovani nella società: si vedano ad esempio i riferimenti alle leggi che garantiscono l'impunità ai minori anche in caso di delitti violenti. E ancora, i fatti narrati – nel film e nel romanzo omonimo di Kanae Minato che funge da ipotesto – mi sembrano alludere abbastanza esplicitamente agli omicidi di Kobe del 1997, in cui due bambini vennero uccisi da un quattordicenne, in un gesto di “sfida” alla società e alle istituzioni. Protetto dalla legge minorile, l'assassino venne indicato durante il processo come “ragazzo A”; parimenti, nel film, Moriguchi allude ai due colpevoli come “ragazzo A” e “ragazzo B”.

Conclusione uno. Diciamo che N. mescola da un lato il genere e l'aderenza ai codici derealizzanti dell'intrattenimento (3), dall'altro critica/riflessione sociale. L'amalgama è di per sé problematico, ma in una cultura così permeata dai codici dell'industria culturale come quella nipponica esso (ri)apre la porta

a questioni importanti intorno alla natura del linguaggio, del tipo: si può dire qualcosa (qualcosa di vero autentico sincero) in un sistema così saturo di immagini già viste, così banalmente consapevole di sé? Questioni trite e novantesche, si dirà: forse, eppure (credo) tuttora aperte.

Digressione ermeneutico-etimologica. Nel primo volume del *Vocabolario della Crusca* (quarta edizione) si legge alla voce «Confessione» che essa consiste nello «affermare quel che di altri è dimandato» (4). Il termine non implica tanto il disvelamento di una verità, quanto per così dire l'agnizione pubblica di un fatto: la sua consegna nelle mani di un altro. Parimenti il termine giapponese *kokuhaku* definisce indifferentemente l'ammissione della colpa e la dichiarazione d'amore. Ci si confessa a qualcuno: perché ciò avvenga occorre non tanto che l'argomento della confessione sia veritiero, quanto che tra i due vi sia reciproco intendimento. Condizione questa che in *Confessions* mi pare quanto meno discutibile.

Passata la prima mezz'ora, N. si allontana da Moriguchi e apre la propria narrazione agli altri prota-

gonisti: l'inventore elettrotecnico abbandonato da bambino che esprime nell'omicidio il suo bisogno di attenzioni materne, la studentessa esemplare che afferma la propria personalità ribelle avvelenando i genitori, eccetera. Le voci si mescolano, il film ricostruisce a ritroso le diverse storie: ma l'intreccio, per quanto corale, non diventa mai dialogico. Si è parlato di effetto *Rashomon*, e a proposito, ma qui ciò che conta non è tanto l'indecidibilità del vero, quanto l'impossibilità di mettere in comunicazione le diverse versioni. I personaggi si confessano, ma le loro confessioni restano *lettera morta*.

Il film è zeppo di interpellazioni a vuoto, comunicazioni mancate o deviate: dal videomessaggio di Shuya intercettato da Moriguchi al messaggio di incoraggiamento che i compagni di classe inviano a Nao, nel quale si cela – criptato – un messaggio di odio, fino alla lettera che Mizuki scrive a Moriguchi senza mai spedirla. La conclusione stessa mi sembra reiterare il punto: Shuya decide di far saltare in aria la scuola durante la cerimonia di fine anno. Il detonatore è collegato al suo telefono. Moriguchi intercetta il piano, e sposta la bomba nell'ufficio della madre che questi non ha mai conosciuto. Del comunicare non rimane che il *gesto*: e questo svuotamento coincide con la distruzione del senso.

Conclusione due. La riflessione sul valore della vita – portata avanti da vari personaggi – alla fine non è che un altro modo per riaffermare la vanificazione del linguaggio: perché il senso (etico-esistenziale o linguistico che sia) abbisogna di una credenza, di un'ingenuità che questo film si/ci nega. I personaggi conoscono troppo bene la retorica del discorso sociale perché questa

possa essere per loro più di una formula. Il film conosce troppo bene le sue immagini perché queste possano coinvolgere lo spettatore profondamente. Ergo la crisi di valori; ergo la vacuità del male. Il formalismo di N. è uno specchio nel quale si riflette un distacco di fondo: dalla immagini, e dall'idea che in esse si possa ancora ravvisare qualcosa di vero (5).

Poscritto. Che un film giapponese esprima scetticismo sulla sacralità dell'individuo (o quanto meno sulla sua retorica) mi pare fatto di per sé significativo. I discorsi sulla tradizione del collettivismo in Giappone non sono certo nuovi. Non ho i mezzi né gli spazi per tentare una lettura sulla loro scorta: mi accontento qui di indicarli come una possibile direzione d'indagine.

(1) Interpretata dall'attrice e cantante pop Takako Matsu.

(2) Esempio: Moriguchi rievoca il proprio dolore per la perdita della figlia: una studentessa si commuove, e *subito* il vicino di banco la addita al resto della classe. Per *stotterla*.

(3) E anche – se si vuole – un'evidente ricerca formale.

(4) Vol. 1, pag. 475.

(5) Aleggiasse qui il fantasma di Bazin: si veda, ad esempio, la sveglia di Shuya che riporta indietro il tempo, eccetera.



CONFESSIONS Tetsuya Nakashima

Titolo originale: Kokuhaku. *Regia e sceneggiatura:* Tetsuya Nakashima. *Soggetto:* dal romanzo *La confessione* di Kanae Minato. *Fotografia:* Masazaku Ato, Atsushi Ozawa. *Montaggio:* Yoshiyuki Koike. *Musica:* Toyohiko Kanahashi. *Scenografia:* Towako Kuwashima. *Costumi:* Hiromi Shintani. *Interpreti:* Takako Matsu (Yoko Moriguchi), Yoshino Kimura (la madre di Naoki), Masaki Okada (Yoshiteru Terada), Yukito Nishii (Shuya Watanabe), Kaoru Fujiwara (Naoki Shimomura), Ai Hashimoto (Mizuki Kitahara), Hirofumi Arai (il padre di Shuya), Makiya Yamaguchi (Manami Moriguchi), Soichiro Suzuki (il professor Seguchi), Kinuwo Tamada (Miyuko), Tsutomu Takahashi (il signor Tokura), Naoki Ichii (Hoshino), Kai Inowaki (Takahiro). *Produzione:* Yûji Ishida, Genki Kawamura, Yoshihiro Kubota, Yutaka Suzuki per DesperaDo/Hakuhodo DV Media Partners/Licri/Nippon Shuppan Hanbai (Nippan) K.K./Sony Music Entertainment/Toho Company/Yahoo Japan. *Distribuzione:* Tucker. *Durata:* 106'. *Origine:* Giappone, 2010.

Moriguchi, insegnante in una classe del primo anno delle superiori, ha deciso di smettere di tentare di mantenere l'ordine in aula. Tra il vociare dei ragazzini, impegnati a parlare, mandare sms e a giocare, questa donna sola e determinata pronuncia il suo discorso d'addio, la sua dichiarazione d'intenti, il suo piano di riscatto. Indirizzandosi alla classe, l'ultimo giorno di scuola, parla in modo pacato e preciso. La ragione per cui è così calma deriva dal fatto che ha preso una ulteriore decisione, lasciare il suo lavoro per vendicarsi di quelli che le hanno distrutto la vita. Nello stesso anno, la sua figlioletta è stata trovata morta a faccia in giù nella piscina della scuola. La polizia ha archiviato la morte della bambina come incidente fortuito, ma Moriguchi è convinta che le cose siano andate diversamente e, improvvisandosi detective, smaschera gli assassini e dirige in maniera lucida e glaciale la sua vendetta. Una vendetta che non porterà catarsi o redenzione, ma solo un dolore infinito.

SOLO DIO PERDONA

Nicolas Winding Refn

Titolo originale: Only God Forgives.

Regia e sceneggiatura: Nicolas Winding Refn. *Fotografia:* Larry Smith.

Montaggio: Matthew Newman.

Musica: Cliff Martinez.

Scenografia: Beth Mickle. *Costumi:* Wasitchaya “Nampeung” Mochanakul.

Interpreti: Ryan Gosling (Julian), Kristin Scott Thomas (Crystal), Yayaying Thatha Phongam (Mai), Vithaya Pansrinarm (Chang), Tom Burke (Billy), Byron Gibson (Byron), Gordon Brown (Gordon), Sahajak Boonthanakit (il colonnello Kim), Charlie Ruedpokanon (Daeng), Danai Thiengdham (Li Po), Teerawat Mulvilai (Ko Sam), Byron Bishop (Burin), Wittchuta Watjanarat (Ma Fong), Nophand Boonyai (Charlie Ling), Joe Cummings (il cliente del bar), Oak Keerati (il portiere).

Produzione: Lene Børglum, Sidonie Dumas, Vincent Maraval, Jessica Ask, Jacob Jarek per Bold Films/Gaumont/Wild Bunch/Film i Väst/A Grand Elephant.

Distribuzione: 01. *Durata:* 90'. *Origine:* Francia/Tailandia/USA/Svezia, 2013.

Ci chiediamo quale sorte avrebbe avuto *Solo Dio perdona* se prima non ci fosse stato *Drive*. D'accordo, con i se non si fa la storia, figuriamoci la critica, ma mettiamo per un attimo che, come effettivamente sarebbe dovuta andare, Refn avesse fatto quest'ultimo film prima di *Drive*. Per cominciare, forse, *Solo Dio perdona* non sarebbe stato invitato a Cannes, di certo non avrebbe trovato una così rapida distribuzione e molto probabilmente il cast non sarebbe stato lo stesso. Fin qui niente di grave, eppure non riusciamo a non pensare che il

giudizio critico sul film sarebbe stato più facile e lineare senza *Drive*, e che il fatto che (per fortuna!) invece *Drive* ci sia, metta sotto una luce completamente diversa quest'ultimo lavoro del regista danese.

Insomma il peggior difetto di *Solo Dio perdona*, per dirla in modo semplice, è il fatto di non essere *Drive*. In fondo anche sforzandosi (e chi scrive ci ha provato fino allo stremo) non pare davvero possibile ridurre l'esame critico di un film come quello oggetto d'analisi senza considerarne il predecessore. Perché *Drive*, raggiunta sintesi di tutte le abilità e sensibilità formali di Refn, è stato un film che a modo suo ha portato su nuove strade il cinema contemporaneo, che ha messo in discussione (e superato) il concetto di postmodernismo applicato alla Settima arte e che ha aperto, incredibile a dirsi, a nuove modalità espressive e nuovi scenari quel tipo di cinema che ha il cinema stesso come oggetto della rappresentazione. Motivi per cui era lecito aspettarsi che il film fosse un punto di partenza invece che un punto di arrivo. E che Refn con l'opera successiva tornasse sul luogo del delitto, ribadisse la questione e, magari, ricominciasse da dove aveva lasciato.

Invece no. Invece il regista danese sceglie di non assumersi il rischio di sbagliare e, comprensibilmente, di non

correre l'azzardo di cadere nella trappola del rifacimento o dell'imitazione di se stesso. E opta lucidamente per un film sulla rinuncia. Perché *Solo Dio perdona*, e a ben guardare tutta la storia produttiva del film, è un apologo della rinuncia. Eccezion fatta per il confermato sodalizio con Gosling, Refn decide di rinunciare infatti a tutto ciò che ha a che fare con *Drive*: rinuncia alla possibilità di pensare e scrivere un nuovo soggetto scegliendo, come detto, una sceneggiatura risalente a due anni fa, così come rinuncia all'ambientazione americana, andando invece a girare in Thailandia e, soprattutto, rinuncia a perseguire la strada del proprio feticismo cinefilo e della propria attitudine a decostruire e rimodellare gli immaginari cinematografici.

Come il protagonista del film Refn compie una fuga e, accantonato il rischio di smarrirsi, cerca conforto nello stile che meglio conosce e che più gli è proprio. L'uso attento degli spazi, l'estetizzazione della violenza, gli *slow motion* e la dilatazione temporale estrema sono sempre gli stessi. Quello che manca però, in questa tragedia sofoclea d'ambientazione asiatica è l'attitudine migliore di Refn, ovvero, come si diceva, la capacità di fare cinema utilizzando il cinema stesso. Ciò che gli riesce meno bene è cercare di raccontare quello che siamo, di cosa siamo fatti e quali sono le nostre paure uscendo dal terreno della metafora e dell'astrazione per entrare in quello della trattazione psicologica.

Guardando con attenzione il film è impossibile, del resto, non notare quanto le suggestioni visive che Refn mette in campo e a cui si rivolge, dalle sequenze di efferata violenza a quelle in cui immagini ricorrenti segnano l'andamento della narrazione, siano le modalità enunciative che predilige. Non a caso l'idea del film, dice lui, gli è venuta proprio a partire da una par-



ticolare immagine: quella di due avambracci protesi in avanti con i pugni chiusi, ovvero quella che apre e chiude il film.

E se l'universo visivo – che è anche quello degli interni virati in rosso della Bangkok notturna e delle viuzze soffocanti e umide della capitale Thailandese (si noti che in *Drive* la città era quasi esclusivamente un'immagine dall'alto, qui la mdp è, all'esatto contrario, ad altezza uomo e persa nei vicoletti) – ha il sopravvento su una storia fatta di complessi edipici e angosce di castrazione tanto spuria e risaputa da risultare un poco ingenua, è perché quello che interessa il regista più di tutto è la *concinnitas* della propria messinscena.

Per questo le vicende dei protagonisti diventano quasi accessorie e perdono presto di interesse. Refn, come il proprio personaggio principale è un feticista e nello stesso tempo un voyeur con le mani protese verso qualcosa che non riesce ancora ad afferrare. Che quel qualcosa sia la volontà di uscire dagli schemi e dalle stilizzazioni in cui è intrappolato per tentare un cinema ancora nuovo, ce lo dirà soltanto il tempo.

Lorenzo Rossi

QUANDO MENO TE LO ASPETTI

Agnès Jaoui

Titolo originale: Au bout du conte.
Regia: Agnès Jaoui. *Sceneggiatura:* Jean-Pierre Bacri, Agnès Jaoui.
Fotografia: Lubomir Bakchev.
Montaggio: Fabrice Rouaud. *Musica:* Fernando Fiszbein. *Scenografia:* François Emmanuelli. *Costumi:* Nathalie Raoul. *Interpreti:* Agathe

Bonitzer (Laura), Jean-Pierre Bacri (Pierre), Agnès Jaoui (Marianne), Arthur Dupont (Sandro), Valérie Crouzet (Eléonore), Doninique Valadié (Jacqueline), Benjamin Biolay (Maxime Wolff), Laurent Poitrenaux (Eric), Beatrice Rosen (Fanfan), Didier Sandre (Guillaume Casseul), Nina Meurisse (Clémence), Clément Roussier (Jean).
Produzione: Alexandre Mallet-Guy per Hérodiade/La Cinéfacture/Memento Films Production/Les Films A4/France 2 Cinéma.
Distribuzione: Lucky Red. *Durata:* 112'. *Origine:* Francia, 2013.

«Mi interessa il margine di manovra che abbiamo per poter cambiare le nostre vite», dice Agnès Jaoui parlando della struttura di *Quando meno te lo aspetti* (*A bout du conte*), la sua ultima commedia uscita in Italia il 6 giugno e scritta ancora una volta a quattro mani con Jean-Pierre Bacri. Un'opera volutamente diversa dalle precedenti firmate dalla coppia – da *Parole, parole, parole* (1997) di Alain Resnais a *Parlez-moi de la pluie* (2008) della stessa Jaoui – meno compatta, all'apparenza più frivola ma in realtà semplicemente basata su una scrittura più morbida e aperta agli errori: «Dopo tanti anni», spiega la regista «si accumula esperienza ma diventa più difficile inventare cose nuove, anche da un punto di vista formale, e sentivamo l'urgenza di sperimentare strade nuove».

Su una fitta griglia di riferimenti visivi, narrativi e musicali al mondo delle fiabe classiche, Jaoui e Bacri imbastiscono un racconto crepuscolare, popolato da personaggi vecchi, o che si sentono tali, spaventati dal trascorrere del tempo e dal mistero della morte: il film comincia in un cimitero, i fallimenti sentimentali fanno parte del passato di tutti, sul futuro prossimo di Pierre incombe addirittura una



predizione nefasta. E anche se la protagonista Laura è una ventiquattrenne inesperta in cerca, letteralmente, del principe azzurro, la sua storia di crescita è un ulteriore tassello del quadro di quieta disillusione composto dalla regista/sceneggiatrice. Persino i bambini sono smarriti e se Laura si nutre di fantasticherie sul grande amore, la figliolotta di Marianne si aggrappa a una caparbia fede in Dio per non farsi schiacciare dalla separazione dei genitori. Illusioni, fiabe, credenze, al centro di un film che vuole, per citare ancora la Jaoui, «affrontare le paure della nostra epoca, non ultima quella di invecchiare, e raccontare come spesso si finisce a cercare rifugio nell'irrazionalità e a farsi condizionare dalle superstizioni».

Quel “margine di manovra” che segna il confine tra libertà personale e sottomissione sociale non è un elemento nuovo nella filmografia del duo francese e già in *Così fan tutti* (*Comme un image*, 2004) due personaggi venivano messi di fronte al dilemma che in *Quando meno te lo aspetti* interessa il giovane Sandro: cedere alle lusinghe del successo e realizzare le proprie ambizioni professionali sacrificando però la sincerità nei confronti degli amici e il rispetto di sé? Su questo punto la visione di Jaoui e Bacri non sembra ammettere eccezioni, il potere

guasta le anime. Qui il diavolo tentatore è incarnato da Maxime Wolff, inquietante *lupo cattivo* che strappa la fanciulla dalle braccia del principe e, non pago, tenta di corrompere anche la presunta purezza morale di lui, promettente musicista in erba.

Su questo tappeto di umane miserie terribilmente prosaiche, gli inserti fiabeschi che vanno da *Cappuccetto rosso* a *Cenerentola* risaltano come frammenti onirici (la prima sequenza è il racconto di un sogno di Laura), schegge di magia incastrate nella realtà quotidiana. Perché, dice ancora Agnès Jaoui, «i piccoli miracoli a volte accadono sul serio». E lo strumento migliore per dar loro, sia pur brevemente, corpo è l'arte, la finzione. Soprattutto il teatro. Che in *Il gusto degli altri* (2000) rappresentava il Cupido capace di far innamorare gli incompatibili Castella (Bacri) e Clara (Anne Alvaro) mentre in *Quando meno te lo aspetti* è lo spazio nel quale i piccoli allievi del buffo e sgangherato corso di teatro curato da Marianne trovano la possibilità di trasformarsi e di essere ciò che vogliono. Un albero, magari. Anche se il meccanismo della recita vorrebbe importi un altro ruolo. Il copione, insomma, si può piegare, e all'occorrenza pure strappare. Il destino non è scritto ma limitarsi a sognare il futuro non è abbastanza per viverlo davvero.

Valentina Alfonsi

A LADY IN PARIS

Ilmar Raag

Titolo originale: Une Estonienne à Paris. *Regia:* Ilmar Raag. *Sceneggiatura:* Agnès Feuvre, Lise Machebœuf, Ilmar Raag. *Fotografia:* Laurent Brunet. *Montaggio:* Anne-

Laure Guégan. *Musica:* Dez Mona. *Scenografia:* Pascale Consigny. *Costumi:* Ann Dunsford. *Interpreti:* Jeanne Moreau (Frida), Laine Mägi (Anne), Patrick Pineau (Stéphane), Corentin Lobet (Olivier). *Produzione:* Miléna Poylo, Gilles Sacuto, Riina Sildos, Jeremy Burdek, Philippe Kauffmann, Nadia Khamlichi, Gilles Waterkeyn per TS Productions/Amrion/La Parti Productions/uFilm. *Distribuzione:* Officine UBU. *Durata:* 94'. *Origine:* Francia/Belgio/Estonia, 2012.

Un'estone a Parigi, titolo originale di *A Lady in Paris*, in realtà sono due estoni, due donne che da quella terra si sono recate nella *Ville Lumière* in tempi e per motivi diversi. La prima, l'ottantenne del film interpretata da Jeanne Moreau, ci è arrivata quando aveva dieci anni e non è più tornata indietro, anzi ha rotto nel tempo i rapporti tanto con la famiglia quanto con la comunità estone di Parigi, adottando le abitudini della Capitale e della parte "occidentale" del mondo; la seconda, che si esprime con il silenzio e con lo sguardo laddove l'altra è diretta e a tratti spietata nella sua sete di verità dalle parole taglienti, vi arriva a inizio film, dopo la morte della madre, per prendersi cura della prima. Parigi è sempre stata nel suo immaginario, la nonna paterna del resto era francese e la lingua lei l'ha studiata da giovane e la parla in modo impeccabile, come di cultura francese si è nutrita; ma non avrebbe mai pensato di arrivarci, un giorno; solamente, quando le si è presentata l'occasione, ha deciso di accoglierla e con questo di accettare un possibile cambiamento, un possibile rinnovamento in un momento della vita, dopo il divorzio e l'allontanamento dei figli ormai adulti, in cui o si rassegnava a una seconda



parte dell'esistenza da vivere in solitudine o cercava, appunto, di costruire nuovamente qualcosa. L'estone del titolo infatti è lei, Anne; perché è lei che compie questo percorso di (ri)apertura alla vita che passa per la cura di sé e per un nuovo possibile amore grazie a Frida, la donna anziana che la vita se l'è goduta e che non accetta che i piaceri e gli amori passati possano svanire. Frida definisce Anne "una slavata paesanotta estone" e man mano che la conosce e la accetta la esorta a vestirsi meglio, a curarsi di più, a far emergere insomma la sua femminilità che si esprime nella *mise* nera elegante della sequenza finale e che è simbolicamente rappresentata dal regalo dello spolverino bianco, che sta meglio a lei. Frida quindi regala qualcosa ad Anne e le "cede" anche l'uomo che ha amato per dieci anni e che continua ad amare, Stéphane, quando accetta e fa proprio il fatto che nonostante l'amore che li ha legati e l'affetto che ancora li lega, l'uomo ha una vita separata dalla sua ed è giusto che la viva come crede, e con chi crede. Senza che questo tolga nulla a lei. E questa presa di coscienza arriva da Anne, che, unica tra le molte badanti che Stéphane ha cercato di affiancarle, le sta vicino come a una persona e non (solo) come a un'anziana e la considera per quello che è, cercando di comprenderla anche nelle asperità del carattere.

In questo senso ho parlato di due protagoniste: Anne e Frida si fanno del bene l'un l'altra perché intimamente si comprendono, e probabilmente tale comprensione nasce da una natura comune, al di là dell'origine. Per cui l'opera non è tanto un film sulle badanti come poteva essere *Mar Nero*, o un film sull'immigrazione estone in Francia ma un film sulla relazione tra due donne diverse ma uguali, sole entrambe di una solitudine differente, che cercheranno di attenuare insieme regalandosi ciò che hanno imparato dal passato; un film sulla solitudine e sulla morte, ma anche sulla vita e sull'amore; un film, come ha dichiarato il regista, sull'"eredità morale", sul "segno che una persona lascia dietro di sé"; che è però da ricercare al di là delle apparenze, e al di là delle rivalità possibili (da un altro punto di vista, il film è la storia di un triangolo amoroso). È anche un film su Parigi naturalmente, l'altro elemento del titolo, un omaggio a Parigi se vogliamo e anche al cinema francese, nella figura di Jeanne Moreau; una Parigi da cartolina perché è così che gli estoni la sentivano nei tempi bui, ha detto il regista, come la città del sogno e del desiderio, che vediamo attraverso le lunghe passeggiate che di sera fa Anne.

Ilmar Raag, dopo il premiato *The Class* (2007) e molta televisione, è con questo al suo secondo film, vincitore di un premio a Locarno per la delicatezza con cui presenta le tematiche sopra esposte, lavorando per sottrazione su personaggi splendidamente delineati, e cercando innanzitutto l'autenticità. La quale non può prescindere dalle interpretazioni, quella sempre incisiva della Moreau, quella di un Pineau che conosciamo soprattutto a teatro e quella magistrale di Laine Mägi, a cui non serve la voce per esprimere la bellezza del perso-

naggio e sul cui primo piano muto si chiude significativamente il film.

Paola Brunetta

UNA RAGAZZA A LAS VEGAS

Stephen Frears

Titolo originale: Lay the Favorite. *Regia:* Stephen Frears. *Soggetto:* dalle memorie di Beth Raymer. *Sceneggiatura:* D.V. DeVincentis. *Fotografia:* Michael McDonough. *Montaggio:* Mick Audsley. *Musica:* James Seymour Brett. *Scenografia:* Dan Davis. *Costumi:* Christopher Peterson. *Interpreti:* Rebecca Hall (Beth Raymer), Bruce Willis (Dink Heimowitz), Joshua Jackson (Jeremy), Catherine Zeta-Jones (Tulip Heimowitz), Vince Vaughn (Rosie), Laura Prepon (Holly), Frank Grillo (Frankie), Joel Murray (Darren), John Carroll Lynch (Dave Greenberg), Wayne Pére (Scott), Corbin Bernsen (Jerry), Rio Hackford (Magic), Jo Newman (Darcy), Wendell Pierce (Dave the Rave), Ritchie Montgomery (Jackie), Matthew Pebler (Angelo). *Produzione:* Anthony Bregman, D.V. DeVincentis, Randall Emmett, George Furla, Paul Trijbits per Emmett-Furla Films/Random House Films/Likely Story/Lipsync Productions/Ruby Films. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 94'. *Origine:* USA/Gran Bretagna, 2012.

Da un regista d'esperienza come Stephen Frears, che ci ha deliziato in passato con film dalla sceneggiatura impeccabile (da *Relazioni pericolose* ad *Alta fedeltà*, da *Piccoli affari sporchi* a *The Queen*) un film come questo *Una ragazza a Las Vegas* non te lo

aspetteresti. Nonostante la fotografia luminosa, un piglio registico dignitosamente asciutto e funzionale, e un cast di prim'ordine (il semprevedere Bruce Willis, una Catherine Zeta-Jones più vera del vero, la rivelazione Rebecca Hall eletta a protagonista principale), *Lay the Favorite* (questo il titolo originale, dal romanzo da cui è tratto) non convince, né avvince.

La sceneggiatura, scritta da D.V. DeVincentis, adatta la vera storia di Beth Raymer, un'ex spogliarellista a domicilio patita per le scommesse e brava con i numeri, che si trova catapultata nel mondo del gioco d'azzardo dopo l'incontro con Dink, un giocatore professionista di Las Vegas, affascinante, impenetrabile, scaramantico, e naturalmente, sposato. Tra i due scatta presto qualcosa: Beth si fida di Dink, e si affida a lui perché le rivoluzioni la vita; Dink è terribilmente attratto da questa ragazza così spumeggiante, che ride per un nonnulla e il cui sorriso sembra stranamente propiziatore, decisa a farsi strada senza nemmeno sapere bene di che strada si stia parlando. Ma Dink è legato a Tulip, che forse non porterà fortuna, ma è sua moglie, è sempre molto bella (e fissata con il fitness e la rimozione del passaggio del tempo), e lo ha accoppiato anni fa con un patto talmente scontato che quando viene enunciato, con tanto di luci soffuse e dilatazione dei tempi, rischia di apparire senza



sensu: io mi prendo cura di te e tu ti prendi cura di me.

Dink quindi rompe con Beth, inizialmente perché non vuole innamorarsi di lei, e dopo perché si rende conto che non funziona nemmeno come amuleto portafortuna. Quando Beth si trasferisce a New York inseguendo Jeremy, un amante che sembra passeggero (ma non lo sarà, no che non lo sarà), e inizia a lavorare con Rosie, un allibratore che si circonda di mafiosi e approfittatori, scatta l'istinto paterno (che è gli è anche anagraficamente più congeniale). Beth si mette presto nei guai, e non esita a chiamare il vecchio Dink, il quale, dopo un veloce consulto a due voci con la moglie, parte in suo aiuto, perché: «L'unico modo per smettersi di preoccuparsi per se stessi è prendersi cura di qualcun altro». Il resto della storia non è altro che un grottesco tentativo di costruire la parabola di una personalità nascente (quella di Beth, finalmente in grado di andare avanti con le sue gambe) di fronte a un pubblico di scalcagnati e insulsi spettatori (la scena della telefonata al truffatore Dave, in cui Beth, di fronte a Dink, Tulip, Jeremy e il collaboratore di Dink, Jerry, tira fuori la sua grinta e risolve la cosa con l'ennesima scommessa, si potrebbe definire sinteticamente così: tentativo fallito). Rebecca Hall è un'interprete luminosa ma, in bilico tra le varie gradazioni che vanno dall'essere spontanea all'apparire un'oca, cade troppo spesso dalla parte sbagliata: la sequela di entusiasmi facili, risate con testa rovesciata all'indietro e le costanti, nervose, mani a "titillare" i capelli, se credibili sulla vera Beth Rayner, i cui modi la Hall ha tentato diligentemente di riprodurre, su un'attrice in cerca di autore, senza cioè i cardini che dovrebbero essere la base di un personaggio (passato, motivazione, obiettivi, per dirla in maniera informale e imprecisa) diventano molto spesso

una posa ingiustificata e, talvolta, disturbante.

Mettendoci anche un Bruce Willis/Dink che sembra l'ombra di se stesso, intrappolato nella sua stessa bravura, incapace di slanci perché né la storia né i dialoghi, soprattutto, gli danno la possibilità di spiccare il volo, una Catherine Zeta-Jones imbalsamata ancora prima di farsi diegeticamente il lifting, *Una ragazza a Los Angeles* conferma, se mai ce ne fosse stato bisogno, che un buon cast non fa un buon film.

Elisa Baldini

KILLER IN VIAGGIO

Ben Wheatley

Titolo originale: Sightseers. *Regia:* Ben Wheatley. *Sceneggiatura:* Alice Lowe, Steve Oram, Amy Jump. *Fotografia:* Laurie Rose. *Montaggio:* Amy Jump, Ben Wheatley, Robin Hill. *Musica:* Jim Williams. *Scenografia:* Jane Levick. *Costumi:* Rosa Dias. *Interpreti:* Alice Lowe (Tina), Steve Oram (Chris), Eileen Davies (Carol), Roger Michael (il conducente di tram), Tony Way (il turista), Seamus O'Neill (il signor Grant), Monica Dolan (Janice), Jonathan Aris (Ian), Aymen Hamdouchi (Chalid Sulinan), Tom Meeten (lo sciamano), Kenneth Hadley (Richard), Stephanie Jacob (Joan), Richard Glover (Martin), Christine T. Albot, Richard Albot (i presentatori del telegiornale). *Produzione:* Claire Jones, Nira Park, Andrew Starke, James Biddle per Big Talk Pictures. *Distribuzione:* Academy Two. *Durata:* 88'. *Origine:* Gran Bretagna, 2012.

Tina è una relativamente giovane donna inglese: cinofila diplomata in

psicologia canina, complessata e infantile, amante dei peluche e delle cianfrusaglie che infila ovunque per combattere l'horror vacui delle pareti e della sua esistenza. Chris invece è un bell'uomo dai modi fini, pratico ma colto, innamorato della natura e delle tradizioni. Lei incontra lui, si piacciono e decidono di partire senza orari per una vacanza in camper: peccato che Chris abbia un hobby fuori dalle righe in cui Tina si ritroverà presto coinvolta... *Killer in Viaggio* ("Leone Nero" al Noir in Festival di Courmayeur) è un film dalla genesi curiosa: la coppia protagonista ha sviluppato i personaggi in un ciclo di corti che hanno attirato l'attenzione di Ben Wheatley, autore di video virali, spot e progetti televisivi (*The Wrong Door*). Oram e Lowe hanno quindi confezionato a quattro mani lo script che Wheatley ha trasformato nel suo terzo lungometraggio, immettendo un'iniezione di ironia nel solco nerissimo superbamente tracciato dai precedenti *Down Terrace* (2009) e *Kill List* (2011).

Il regista propone una commedia nera all'inglese che aggiorna lo schema della "coppia diabolica", ricordando probabilmente l'umorismo impassibile di *La congiura degli innocenti* di Hitchcock e la follia quotidiana di *Piccoli omicidi tra amici* del primo Danny Boyle. Tina e Chris infatti sono



una focosa monade felice e i loro litigi prescindono dalla dimensione etica che non viene scomodata. La situazione precipita gradualmente in un crescendo di furia assassina, ma per i due l'importante è mantenere saldo il legame cementato dentro la "solitudine della coppia" e continuare il *road trip*, magari sostituendo un buffo cagnolino al figlio che completerebbe la Sacra Famiglia. Le gesta dei viaggiatori si snodano attraverso i luoghi turistici della Gran Bretagna innescando un contrappunto beffardo che irride gli stereotipi nazionali: scorrono sullo schermo il Museo del Tram di Crich, il Museo della Matita di Keswick, il Lake District National Park in un turbinare di nebbie, brughiere, tramonti, abbazie abbandonate, plastici e dimostrazioni didattiche che coprono le urla e lo scialo di emoglobina.

Gli sviluppi della storia non risparmiano nessuno: Chris si rivela un ometto con risibili ambizioni intellettuali che agisce il male allo scopo di «essere temuto e rispettato» dai suoi simili, mentre Tina scivola piacevolmente nell'estasi del delitto senza riuscire a liberarsi dell'incombente presenza materna. Le vittime d'altro canto non appaiono migliori: padri di famiglia sguaiati; alto-borghesi con roulotte di lusso, botolo di razza e porcellane firmate; damerini classisti con la puzza sotto il naso; future mogli infoiate per l'addio al celibato. Un campionario umano che delinea un quadro sociale squallido dove l'indifferenza individualista regna incontrastata, al punto che i delitti restano impuniti mentre le manette scattano implacabili per i bonghisti wiccan che hanno sacrificato tre galline durante un rito celtico.

La regia accoppia stranamente finezze da "cinema verità" a colpi bassi splatter nelle insistenti sequenze dei delitti che vengono risolte in ralenti

allucinatori o in fulminei flash da cartone animato. Allo stesso modo i dialoghi offrono in pari misura pesantezze scatologico-sessuali e arguzie brillanti (Chris: «... non è innocente, legge il "Daily Mail"!»). Il difetto fondamentale di *Killer in viaggio* risiede in questi continui scarti di tono da un genere all'altro che denunciano una scarsa unitarietà d'insieme: ora si ride, ora si rabbrivisce, ora si resta distaccati sbandando come il camper sulle strade d'Inghilterra verso un approdo frettoloso non all'altezza delle premesse. Menzione negativa per il fuorviante titolo italiano che esplica banalmente l'idea di fondo, forse nel tentativo di aumentare il quid commerciale di un'opera difficile da incasellare nelle griglie di marketing.

Giacomo Conti

INTO DARKNESS STAR TREK

J.J. Abrams

Titolo originale: Star Trek Into Darkness. *Regia:* J.J. Abrams. *Soggetto:* dalla serie televisiva creata da Gene Roddenberry. *Sceneggiatura:* Roberto Orci, Alex Kurtzman, Damon Lindelof. *Fotografia:* Daniel Mindel. *Montaggio:* Maryann Brandon, Mary Jo Markey. *Musica:* Michael Giacchino. *Scenografia:* Scott Chambliss. *Costumi:* Michael Kaplan. *Interpreti:* Chris Pine (il capitano James T. Kirk), Zachary Quinto (Spock), Zoe Saldana (il tenente Nyota Uhura), Karl Urban (il dottor Leonard "Bones" McCoy), Simon Pegg (Montgomery "Scotty" Scott), John Cho (Hikaru), Benedict Cumberbatch (John Harrison/Khan), Anton Yelchin (Pavel Chekov), Bruce Greenwood (il

capitano Christopher Pike), Peter Weller (l'ammiraglio Marcus), Alice Eve (la dottoressa Carol Marcus), Noel Clarke (Thomas Harewood), Nazneen Contractor (Rima Harewood), Amanda Foreman (Brackett), Jonathan Dixon (Froman), Jay Scully (il tenente Chapin) Aisha Hinds (Darwin), Leonard Nimoy (Spock anziano). *Produzione:* J.J. Abrams, Bryan Burk, Alex Kurtzman, Damon Lindelof, Robert Orci, Tommy Gormley, Tommy Harper, Michelle Rejwan, Ben Rosenblatt per Bad Robot/Kurtzman-Orci/Skydance Productions/Paramount Pictures. *Distribuzione:* Universal. *Durata:* 132'. *Origine:* USA, 2013.

Verrebbe da chiedersi, a guardare questo *Star Trek Into Darkness* e volendo ignorare i molti zeri del probabile lauto compenso, perché J.J. Abrams si ostini a dirigere film di *Star Trek*, quando è ovvio che dell'universo di Gene Roddenberry gli importa poco o nulla. Mi spiego. Il secondo episodio della nuova *continuity* cinematografica – inaugurata dallo stesso Abrams nel 2009 – propone un racconto serrato, a tratti divertente, ma fundamentalmente alieno al canone classico della serie, più incline ai tempi diluiti del *conte philosophique* o della parabola a sfondo etico. Da questo paradigma Abrams si distacca, e nettamente, optando per una spettacolarità muscolare, pirotecnica, financo posticcia.

La sceneggiatura riunisce la squadra creativa formata da Roberto Orci e Alex Kurtzman (ai quali si deve peraltro anche *Fringe*) e vi aggiunge Daniel Lindelof (al quale si deve invece la scena – assai discussa – di Alice Eve in biancheria intima): e che al terzetto la tradizione trekkiana interessi poco si nota fin dalla prima sequenza. Per trarre in salvo l'amico Spock – rima-

sto bloccato all'interno di un vulcano in procinto di esplodere (!) – Kirk decide di violare platealmente la Prima Direttiva, una delle norme fondamentali della Flotta Stellare per la quale i protagonisti si impegnano a non ingerirsi mai negli affari delle civiltà con cui entrano in contatto, quali che siano le conseguenze. Quel che più conta, l'intera sequenza è costruita su toni quasi picareschi, e la violazione è presentata come faccenda ovvia: lo spettatore non sente alcuna partecipazione per la scelta di Spock (che vorrebbe invece sacrificarsi) e le conseguenze del gesto di Kirk (che viene degradato e rispedito in Accademia) sono prive di peso effettivo nell'economia narrativa del film.

A questo primo elemento ne aggiungerei anche un'altro, forse più strutturale: *Star Trek* è, essenzialmente, un racconto di viaggio. Nel film, invece, i personaggi viaggiano pochissimo: il fulcro della vicenda resta sempre la Terra, e le astronavi sembrano destinate a combattere (prima) ed esplodere (poi) più che a esplorare l'ultima frontiera.

A fronte di tutto questo, le reazioni critiche al film hanno preferito concentrarsi sulla summenzionata scena di quasi nudo (accusata di gratuita indulgenza maschilista) e sulla scelta di Benedict Cumberbatch per la parte di Khan, interpretato nella serie origi-



nale dall'attore messicano Ricardo Montalán: scelta che ha fatto parlare di *white-washing*. Entrambe le questioni, in sé legittimissime, rimontano ad ambiti tradizionali del discorso critico angloamericano: quello femminista da un lato, e quello dell'immaginario razziale dall'altro.

In questa sede tuttavia vale forse la pena sollevare una terza questione. La trama del film – dopo la falsa partenza iniziale – vede Kirk impegnato in una missione segreta il cui obiettivo è l'uccisione del terrorista Khan, rifugiatosi nella capitale di un impero nemico. Le modalità prescelta per l'operazione – un siluro di precisione lanciato da lunga distanza – richiamano irresistibilmente quelle degli attacchi coi droni utilizzati dalla CIA nell'ultimo decennio, la cui legalità è stata oggetto negli Stati Uniti di un acceso dibattito proprio negli ultimi mesi. Qui, forse, *Into Darkness* recupera qualcosa della vocazione trekiana a farsi teatro della coscienza americana: Kirk alla fine rinuncia all'attacco, e sceglie di prendere Khan vivo, per consegnarlo alla giustizia. La sua scelta condurrà il film all'ultima svolta: dietro Khan, scopriamo, c'è un Ammiraglio della Flotta, un "falco" della Federazione, deciso a procurarsi – attraverso Kirk – un *casus belli* per entrare in guerra con l'impero nemico di cui sopra. Come dire: ancora una volta il vero nemico dell'America è l'America stessa, o per lo meno quella parte d'America che – tragicamente – si perde e perde il senso dei propri ideali.

Ecco, il film è più o meno questo: una geremiade (l'ennesima). Restano in sottotraccia altri spunti: come quello legato all'esperienza della morte, e alla capacità di accettare il sacrificio. Ma sono solo spunti: il film sceglie di chiudersi con l'immagine dell'*Enterprise* che si rimette in moto, di nuovo, verso nuove frontiere, e il

pensiero corre a Franco La Polla: almeno questo finale, crediamo, lui l'avrebbe apprezzato.

Pasquale Cicchetti

THE BAY

Barry Levinson

Titolo originale: id. *Regia:* Barry Levinson. *Soggetto:* Barry Levinson, Michael Wallach. *Sceneggiatura:* Michael Wallach. *Fotografia:* Josh Nussbaum. *Montaggio:* Aaron Yanes. *Musica:* Marcelo Zarvos. *Scenografia:* Lee Bonner. *Costumi:* Emmie Holmes. *Interpreti:* Nansi Aluka (Jacqueline), Christopher Denham (Sam), Stephen Kunken (il dottor Jack Abrams), Frank Deal (il sindaco John Stockman), Kether Donohue (Donna Thompson), Kristen Connolly (Stephanie), Will Rogers (Alex), Andy Stahl (lo sceriffo Lee Roberts), Anthony Reynolds (Steve Slattery), Michael Beasley (l'agente Jimson), Lauren Cohn (Marsha Rosenblatt), Robert Treveiler (il dottor Williams), Jody Thompson (l'agente Paul), James Patrick Freetly (Bob), Rasool Jahan (il dottor Nu del CDC), Tim Ross (Brian Berger), Dave Hager (Jerry), Holly Allen (Sally), Kenny Alfonso (il dottor Michaels), David Andalman (Don Donaldson, agente CDC). *Produzione:* Jason Blum, Steven Schneider, Barry Levinson, Oren Peli per Baltimore Pictures/Haunted Movie. *Distribuzione:* M2. *Durata:* 84'. *Origine:* USA, 2012.

Tra i cultori dell'occulto sono ben noti i racconti di registratori che, lasciati inavvertitamente accesi, captano voci dell'aldilà o di apparecchi fotografici che, azionati per altri scopi, catturano fantasmi. I *found footage movies* d'or-



rore sono, nella maggior parte dei casi, riconducibili all'imitazione di questo meccanismo, che fa della macchina da presa uno strumento rivelatore di una realtà altrimenti non conoscibile. I film che nascono da tale approccio nascondono tutti gli elementi che configurano una "intenzionalità" dietro a quel che viene mostrato (niente musica, montaggio ridotto alla semplice, talvolta casuale, messa in sequenza paratattica di materiali grezzi).

The Bay (che non ha a che fare con l'occulto) è un *found footage movie*, ma il suo approccio è ben diverso. Qui c'è una istanza riconoscibile (la giornalista) che regola il racconto sulla base di una precisa intenzionalità. I materiali (spezzoni tv, filmati amatoriali, riprese di camere a circuito chiuso) non sono semplicemente "trovati" e impersonalmente presentati al pubblico, ma sono intenzionalmente ordinati. La musica suggerisce reazioni emotive. Vi è una scomposizione temporale (e non una nuda linearità) finalizzata alla costruzione di effetti di suspense (l'antefatto – le ricerche dei due biologi – è alternato, a piccole dosi, al procedere del disastro). Il montaggio sovrappone più volte parole e immagini provenienti da momenti diversi, così da creare contrasti generatori di significati. Il commento fuori campo della protagonista orien-

ta la percezione dello spettatore.

The Bay sta dunque tra l'imitazione di un'inchiesta giornalistica e un tradizionale film catastrofico. L'ibridazione rischia di non accontentare nessuno. Come racconto di suspense è poco avvincente, mentre l'uso di *found footage*, al servizio di un arco narrativo tradizionale, perde la radicalità richiesta dai suoi cultori (il "genere", per essere apprezzato, richiede il continuo superamento di nuovi "limiti").

Ma se il film volesse proprio tematizzare la "manipolazione" dei materiali trovati? Se, cioè, il suo punto di vista non coincidesse (almeno, non integralmente) con quello della sua protagonista? Se presentando i materiali non nella loro nudità (come le regole del genere richiederebbero), ma con una pesante sovrastruttura ispirata a moduli narrativi tradizionali, il film intendesse proprio mettere in guardia dai modi in cui nuovi media e giornalisti indipendenti, ergendosi a smascheratori del potere, possono a loro volta manipolare la credulità degli spettatori? È una chiave di lettura suggerita da alcuni indizi. Ne cito un paio. La sequenza che mostra in rapida successione delle persone che, colpite dall'inquinamento, vomitano, comprende anche una breve inquadratura della protagonista che beve da una fontana: l'accostamento fa sì che, inizialmente, lo zampillo della fontana possa essere scambiato per vomito: campanello d'allarme per indurci a fare attenzione a come il montaggio può creare significati estranei alle inquadrature che accosta? Il ruolo strutturante delle emozioni veicolate dalla musica è invece messo in evidenza dal dj quando sostituisce il pezzo di Copland con un brano pop. Più volte la protagonista parla di quello che stiamo vedendo come del «*mio film*»: questo ci fa pensare a *The Bay* come strutturato su tre diversi piani: i materiali ritrovati, la

ricostruzione operata della protagonista e il punto di vista di Levinson che, attraverso alcune spie sul funzionamento dei meccanismi cinematografici, problematizza tale ricostruzione.

Se questi sono indizi significativi, allora la protagonista non è più l'eroina senza macchia che svela la realtà tenuta nascosta dal potere, ma una giornalista ambiziosa che, indagando, sfrutta paure diffuse e il generale senso di sfiducia nei confronti delle istituzioni per costruire la sua carriera: non è certo una figura negativa come il Jude Law di *Contagion*, ma è il prodotto di una crisi di fiducia che ha colpito la società americana (così possiamo leggere i frequenti riferimenti all'America: le bandiere, il 4 luglio).

Solo attribuendo – con una certa arbitrarietà, lo ammetto – alla figura della protagonista una tale ambiguità e rendendo dubbia la sua credibilità (e quella di un'informazione che teorizza complotti a partire dal "montaggio" emotivo di singoli fatti in sé reali o plausibili), il film può avere qualche interesse. Altrimenti è solo l'iperbolica imitazione di un film-denuncia sull'inquinamento e sugli abusi del potere politico ed economico.

Rinaldo Vignati

IL FONDAMENTALISTA RILUTTANTE

Mira Nair

Titolo originale: The Reluctant Fundamentalist. *Regia:* Mira Nair. *Soggetto:* Ami Boghani, Mohsin Hamid, dal romanzo omonimo di Mohsin Hamid. *Sceneggiatura:* William Wheeler, Rutvik Oza. *Fotografia:* Declan Quinn. *Montaggio:*



Shimit Amin. *Musica*: Michael Andrews. *Scenografia*: Michael Carlin. *Costumi*: Arjun Bhasin. *Interpreti*: Riz Ahmed (Changez), Kate Hudson (Erica), Liev Schreiber (Bobby Lincoln), Kiefer Sutherland (Jim Cross), Om Puri (Abu), Shabana Azmi (Ammi), Martin Donovan (Ludlow Cooper), Nelsan Ellis (Wainwright), Haluk Bilginer (Nazmi Kemal), Meesha Shafi (Bina), Imaaduddin Shah (Sameer), Christopher Nicholas Smith (Mike Rizzo), Ashwat Bhatt (Junaid), Sarah Quinn (Clea). *Produzione*: Lydia Dean Pilcher, Ami Boghani, Anadil Hossain, Robin Sweet per Mirabai Films/Cine Mosaic/The Doha Film Institute/Corniche Pictures. *Distribuzione*: Eagle. *Durata*: 130'. *Origine*: USA/Gran Bretagna/Qatar, 2012.

Nell'efficace segmento del film collettivo sull'11 Settembre 2001 intitolato *India* (2002), Mira Nair era riuscita a illustrare con immediatezza e incisività il senso di angoscia, ma soprattutto di isolato smarrimento che coglieva una madre alla ricerca disperata del figlio, cittadino americano/pakistano scomparso subito dopo l'attacco alle Twin Towers e per questo sospettato di terrorismo. Quando si viene a scoprire che è morto prestando soccorso alle vittime dell'attentato, la sua bara viene avvolta nella bandiera a stelle e

strisce. Da potenziale terrorista a eroe, insomma. Apparenza contro realtà. Manicheismi di un Occidente sotto scacco, in preda a una sindrome di inarrestabile decadenza. Corde complesse e delicate che la regista di *Monsoon Wedding*, nata in India ma trasferitasi negli USA a diciannove anni, aveva solleticato con indubbia maestria.

Da allora sono passati dieci anni. Con *Il fondamentalista riluttante* torna confrontarsi con quel grumo di sensazioni ed esperienze, adattando per lo schermo l'omonimo e fin troppo osannato romanzo di Mohsin Hamid (Einaudi), che racconta la parabola esistenziale del brillante analista finanziario Changez Khan, americano/pakistano costretto (o convintosi?) dopo l'attentato dell'11 settembre ad abbandonare gli USA per fare ritorno in Patria. Sospettato di avere qualche responsabilità nel rapimento di un professore americano che insegna a Lahore, Changez viene "torchiato" dal giornalista Bobby (per conto della CIA). I due sono seduti uno davanti all'altro al tavolo di una locanda, mancano poche ore alla scadenza dell'ultimatum, poi il professore sarà giustiziato. Changez è tornato in Pakistan per tramare contro il nemico oppure l'apparenza gioca ancora brutti scherzi?

Prima di scoprire la verità, è lo stesso Changez a raccontare in flashback le tappe della sua avventura statunitense: dal prestigioso incarico alla Underwood Samson all'attrazione per la sensuale Erica, dal rapporto ambivalente col severo padre poeta alle prime difficoltà che annusa nell'aria dopo l'attentato alle Twin Towers. E che lo inducono, insieme a un progressivo senso di estraneità e disagio, a lasciarsi allungare la barba. Primo indizio di una trasformazione "riluttante" della propria identità che è il vero cuore del film.

Rispetto però al tono intimo e colloquiale del libro – dove è lo stesso io narrante che si rivolge domande al posto del deuteragonista, un po' come accade in *La caduta* di Camus – Mira Nair e lo sceneggiatore William Wheeler schematizzano profili psicologici e situazioni, eccedono in dettagli e notazioni superflue, a discapito di tutte quelle sfumature che, sulla carta, erano restituite da Hamid in modo assai più meditato e verosimile. Pensiamo a Erica, personaggio tragico e tormentato dal proprio passato (fino a morire...), che qui diventa una fotografa un po' antipatica e artisticoide, capace di "utilizzare" la relazione con Changez come fonte di ispirazione per un'improbabile installazione (metafora di un'estetica occidentale "degenerata" e autoreferenziale?). Lui, offeso, la lascia e comincia a capire di che pasta sono fatti gli americani.

Altro vistoso limite, la preparazione della lunga sequenza finale (assente nel libro), che trasforma gli ultimi trenta minuti del film in un thriller investigativo/poliziesco pieno di stereotipi. Nel tentativo di aggiornare la sua meritoria riflessione sulle conseguenze umane prima ancora che politiche dell'11 settembre, Mira Nair tradisce più di un affanno. Ritrova solo a tratti la mano sicura che l'aveva condotta all'esito felice del 2002; il risultato non può che essere un film dispersivo e inconcludente.

Riccardo Lascialfari

AFTER EARTH

M. Night Shyamalan

Regia: M. Night Shyamalan. *Soggetto*: Will Smith. *Sceneggiatura*: Gary Whitta, M. Night Shyamalan. *Fotografia*: Peter Suschitzky.

Montaggio: Steven Rosenblum. *Scenografia:* Thomas E. Sanders. *Costumi:* Amy Westcott. *Musica:* James Newton Howard. *Interpreti:* Jaden Smith (Kitai Raige), Will Smith (Cypher Raige), Sophie Okonedo (Faia Raige), Zoë Kravitz (Senshi Raige), Glenn Morshower (il comandante Velan), Kristofer Hivju (il capo della sicurezza), Sacha Dhawan (il pilota dell'astronave), Chris Geere (il navigatore dell'astronave), Diego Klattenhoff (il Ranger veterano), David Denman (il soldato McQuarrie), Jaden Martin (Kitai a nove anni). *Produzione:* James Lassiter, Jada Pinkett Smith, Caleb Pinkett, Will Smith per Columbia Pictures/Overbrook Entertainment/ Blinding Edge Pictures. *Distribuzione:* Sony. *Durata:* 100'. *Origine:* USA, 2013.

Cypher Raige, generale dei Ranger posti a salvaguardia della residua umanità trasmigrata sul pianeta Nova Prime dopo l'abbandono della Terra, rimane gravemente ferito nell'incidente dell'astronave su cui viaggia con il figlio, a seguito di una pioggia di asteroidi. Atterrato fortunatamente proprio sulla Terra, Cypher è l'unico sopravvissuto di tutto l'equipaggio ed è costretto a riporre le speranze di salvezza sull'acerbo figlio Kitai, tredicenne, con il quale, fino a quel momento, è sempre stato più un superiore di grado che un padre affettuoso. Kitai, ripetutamente bocciato all'esame per diventare Ranger e bisognoso di conquistare la fiducia paterna, deve raggiungere la coda dell'astronave, caduta oltre cento chilometri indietro, e recuperare un apparecchio per segnalare la loro presenza e far attivare i soccorsi. L'inesperto Kitai dovrà superare una serie di enormi ostacoli dovuti a fiere selvagge e paesaggi minacciosi, cercando di tornare prima che il padre muoia a causa dell'emorragia di cui è vittima.

Babbuini feroci, rapaci ostili, cascate vertiginose, iene fameliche, ossigenazione limitata e l'incombenza di un essere mostruoso, l'Ursa, una spietata specie aliena in grado di avvertire i feromoni della paura umana, attendono il povero Kitai nella sua avventura, il cui superamento sancirà il raggiungimento della maturità e la salvezza per il padre. Eppure, a ben guardare, il nemico più temibile per il tredicenne ansioso e insicuro è solo uno. M. Night Shyamalan in persona. Che non bercia come i babbuini, non vola in picchiata come i rapaci, non è *astorish* come le cascate a strapiombo, non ha l'occhio truce delle iene, non opprime per carenza d'ossigeno e non possiede la straordinaria sensorialità della specie aliena, ma è altrettanto mortifero.

Lo Shyamalan è un essere sornione, che attende il povero Kitai al varco. Un tempo *plutarchianamente* dedito all'attenta costruzione di vite parallele, poi sempre più ossessionato da scenari apocalittici causati da una tortuosa elaborazione dell'11 settembre, lo Shyamalan intesse gradualmente una matassa inestricabile sulla figura del giovane Kitai, servendosi dell'involucro della fantascienza distopica (con tutti i cliché della variante post-fine-del-mondo) per incastrarlo in un duplice percorso obbligato, un racconto di formazione che si nutre delle stesse stazioni progressive del viaggio dell'eroe di memoria campbelliana.

Lo Shyamalan, pur avendo dato prova all'inizio della sua esistenza di essere abile costruttore di una tensione montante (che tuttavia, se si esclude *Il sesto senso*, si stemperava spesso all'approssimarsi del climax), attende proditoriamente Kitai lungo il suo percorso, cercando di trasformare l'incedere del ragazzo in un tragitto di affermazione eroica e di progressiva crescita, puntando contemporaneamente a plasmare Jaden, figlio di Will

Smith, autore del soggetto e produttore, come possibile (quanto improbabile) divo del futuro.

Ma il clima postapocalittico visto *nel* film è anche *del* film. Lo Shyamalan attualmente incapace di strutturare un autentico crescendo di suspense che vada al di là di una lunga serie di prevedibili sequenze, disintegra le eventualità espressive di Jaden Smith (e di Kitai) inglobandolo in primi piani che vorrebbero sottolineare le sue paure adolescenziali ma che mettono solamente in risalto la sua involontaria catatonìa ansimante. Sorte che non risparmia neanche il padre, isolato in inquadrature che dovrebbero far trepidare il pubblico per la sua sorte e che invece, complice un ripetuto e dissimulato sguardo in macchina dell'attore (che osserva un pannello di controllo trasparente posto davanti all'obiettivo), si convertono in insostenibili pause ieratiche in attesa di una frase sentenziosa e di un taglio nel montaggio che pare arrivare sempre oltre ogni lecita attesa.

Così la farsa apocalittica rischia di trasformarsi in uno speranzoso auspicio, perché solo in caso di reale catastrofe lo Shyamalan potrebbe ancora contare di essere considerato un autore interessante, come quando la Terra era ancora abitabile.

Giampiero Frasca





percorsi

Beket e Kaspar Hauser
di Davide Manuli

Sei Venezia

40 registi per il futuro 21>30

Robert Guédiguian

BEKET E KASPAR HAUSER DI DAVIDE MANULI

Matteo Marelli



Beket

Universi lunari in prepotente bianco e nero

Prima che si verificasse questa strana congiuntura distributiva che, a distanza di settimane, ha fatto sì che nelle sale si potesse rivedere *Beket*, fulgida meteora d'intensità allucinatória rimasta impressa negli occhi di quei pochi che nel 2009 riuscirono a incrociarne la corsa, e vedere *La leggenda di Kaspar Hauser*, visione fiammeggiante, anarchica, di accecante luccicanza, divenuta già culto a dispetto, o per merito, della sua clandestinità, sarebbe stato del tutto legittimo pensare a Davide Manuli come a una sorta di creatura borgesiana.

Una provocatoria creazione fabbricata con abilità avveduta dalla critica più oltranzista per scuotere l'asfittica cinematografia italiana. Su Manuli si leggono recensioni che possono sembrare dei *pastiche* immaginari, realizzati con la speranza che un autore così radicale possa arrivare ad agitare un pubblico reso catatonico dall'omologante conformismo di film incapaci di andare al di là della cronaca, per nulla intenzionati a confrontarsi con temi altri, più alti. Scriveva Roberto Silvestri su «Alias» del 28 gennaio 2012 a riguardo del *Kaspar Hauser*, appena presentato in anteprima mondiale al festival di Rotterdam, «Vincono le ossessioni, insomma, dello stile *trascendentale* nel senso che dava Paul Schrader a questo concetto: quello capace di trasportare lo spettatore dall'abbondanza alla rarefazione, dal familiare verso una dimensione aliena che si sbarazza dell'effetto di realtà. [...] Questo misterioso ed esoterico *Kaspar Hauser* [...] rischia di diventare la punta più avanzata di questo processo di depurazione stilistica, un moltiplicatore di movimenti emotivi per lo spettatore». Sempre Silvestri, su «Il Manifesto» del 23 gennaio 2009, sosteneva, a proposito di *Beket*, che «in questo

film c'è Samuel Beckett, Abel Ferrara, Luis Buñuel, ma soprattutto tanta nausea per il cinema italiano limitrofo». Manuli, a causa dell'invisibilità delle sue opere, sembra essere la variante registica di Pierre Menard: «così fumista da non esistere, così ambiguo da identificarsi con un altro (pur differendo *toto corde* da lui), così impersonale da confondersi, come un classico, con la tradizione» (1).

Ma ora che il contatto con la sala è avvenuto si può finalmente affermare che quello di Manuli è per davvero «un cinema scentrato, che si pone per propria natura fuori dagli schemi di ordinaria formulazione (non certo per vezzo elastico), quindi fuori dai parametri di normale fruizione del materiale cinematografico e per questo – condannato – fuori dagli schermi» (2).

Beket è l'omega e l'alfa; fine e principio. Parte conclusiva della trilogia della solitudine, iniziata con il corto *Bombay: Arthur Road Prison* (1998) e proseguita con il lungometraggio *Girotondo, giro intorno al mondo* (1999), ma anche primo capitolo di un dittico incernierato con il successivo *Kaspar Hauser*. Un polittico cinematografico di età neomedievale che raffigura da un lato l'assurdità dell'esistenza della vita umana che si evolve, dall'altro, nel totale non senso. Con questi due film Manuli denuncia con spietata evidenza l'impossibilità della Storia. Non ne afferma l'inesistenza; la storia c'è, tuttavia è diventata inservibile. Il *Godot* di Samuel Beckett, così come la vicenda del «fanciullo d'Europa», già raccontata da Herzog nell'omonima opera, vengono scarnificati, ridotti ad asciuttezza scheletrica, ripuliti all'essenza. Al posto della Storia è subentrato uno spazio in cui tutto ciò che accade appare gratuito e senza senso. I personaggi si vedono costretti a gesti insensati o all'inattività. Ora in preda a un torpore ebefrenico ora



eccitati da una vivacità isterica, questi assomigliano sempre più a delicati burattini meccanici: i loro gesti si ripetono, si rincorrono, come se invisibili specchi li riecheggino in forme uguali e contrarie.

Con *Beket* comincia un processo di degradazione di tutti i valori a livello zero, così che *Kaspar* risulta svuotato di ogni possibilità di discorso significativo. Un film aideologico, disimpegnato, astorico, che non contiene messaggi né produce significati di carattere generale. Manuli riesce a cogliere «le cose al di qua (prima) di ogni possibile interpretazione, di ogni loro (delle cose) possibile compromesso con una qualsiasi situazione di valore, non in quanto indicazioni di realtà, ma quali esemplari di realtà, campioni (pezzi) di materia» (3).

Se la realtà, per Manuli, si erge come un meccanismo infallibile di mistificazione, la risposta non può essere altra che il rifiuto di questa espresso attraverso la messa in atto di un linguaggio che boicotta la propria funzione meramente comunicativa. Se il mondo è un ingorgo di regole logore e non più vitali meglio contrastarlo raggiungendolo eroicamente nel suo non senso: non rimane altro che sganciarsi dal reale, da ogni complicità con gli schematismi, e sospendere l'opera in uno spazio neutro. Le situazioni vengono progressivamente scrostate di ogni aneddotica, ridotte a pure essenze filmiche. Ciò che prende forma è un universo cinematografico di immaginazioni-allucinazioni a forte carica eversivo-dirompente,

all'interno del quale circola e si scatena una corrente di espressività incontenibile, sradicante, travolgente. I personaggi di *Beket* e *Kaspar* vivono del tutto al di fuori degli schemi comportamentali normali, e operano in una zona franca dai doveri morali, sociali, affettivi. Esseri improbabili, incongruenti, dimezzati. Antinaturalistici e antidialettici.

Il regista compie un'operazione estrema e violenta (se non rivoluzionaria, perlomeno di rivolta). Rifiuta di parlare linguaggi integrati col proposito di sottrarsi a gabbie comunicative oppressive e mistificanti; queste vengono irrisse, ridotte a impotenza, risolte in tautologia, proprio per impedire una qualsivoglia emersione di senso. Quest'operazione è lampante nel *Kaspar Hauser*, dove tutti i soggetti coinvolti portano scritto addosso il proprio ruolo. Ognuno è uno e trino: personaggio, immagine cinematografica e segno grafico; la struttura di questa proposizione permette che i tre segni siano confrontati e relazionati tra di loro senza nessun rimando ad altro, vale a dire che la loro referenzialità originaria viene meno. Attraverso la ripetizione di se stessi pervengono alla propria dissoluzione perché privi di senso. Figure che non rimandano a nulla di preesistente. Ognuno comincia, cioè si forma, a partire da esso stesso. Manuli compie un processo di desemantizzazione sul linguaggio al fine di liberarlo da quel complesso di automatismi che tendono a irrigidirlo e meccanizzarlo, vuole recuperarlo in

quanto funzione espressiva, incapace di descrivere le cose, ma in grado di trasmettere la loro energia interna.

Quello di *Beket* e di *Kaspar Hauser* è il linguaggio degli esclusi, degli inesistenti, dei non integrati. È la voce dei fantasmi, importuna, che interviene a gettare scompiglio nel quadro ordinato della realtà, di cui travolge i segni indicatori, imbroglia i percorsi, cancella le tracce, abolisce il senso. Rifiuta per l'appunto la mediazione della parola comunicativa, per rivolgersi ai sensi e sollecitare nel pubblico una reazione di tipo fisiologico più che una risposta intellettuale. A sostegno di questo l'impiego della musica techno, in presa diretta impastata con i dialoghi, che, sia in *Beket* che in *Kaspar*, non è mai adoperata come sottolineatura; infatti, nel momento in cui entra in scena, diventa "comunicatore protagonista". Per Manuli «la musica elettronica dovrebbe arrivare a un punto di saturazione dell'immagine, per non lasciarla neanche più respirare» (4); prendere il sopravvento e dialogare con lo spettatore a più livelli di coscienza. Un'idea di suono come la intendeva Carmelo Bene che, intervistato sull'argomento da Thierry Lounas sui «Cahiers du Cinéma», nel 1998, in termini di messinscena propose questa equivalenza: «L'attore non esiste più, il sé manca, siamo nell'abbandono, nella morte della significazione [...]. A questo stadio, la rappresentazione, le parole come volontà, Dio, la grammatica, l'anima, lo spirito, non esistono più. Sono il mai-detto, il non-detto, che parlano all'interiorità. Siamo nella sensazione. E infine è il corpo che scompare».

Il processo di svalorizzazione degli aspetti della realtà iniziato con *Beket* in *Kaspar* è portato a termine non tanto con maggior violenza quanto in termini di soluzione definitiva. Manuli in questo dittico è di un'essenzialità registica incorrotta, privilegiante la camera fissa e carrelli lenti e misurati, che fa il paio con quella della natura, la Gallura, fotografata in prepotente bianco e nero come un deserto lunare. Il contesto reale è trasfigurato da una luce metafisica così da farsi «immenso vuoto mediano ai confini del rappresentabile, in cui l'assenza d'aria, di slancio prospettico, di intenzionalità è presagio di un niente-da-fare permanente» (5).

(1) Pietro Citati, *Il tè del Cappellaio matto*, Adelphi Edizioni, Milano 2012, pag. 177.

(2) Luigi Abiusi, *Il film in cui nuoto è una febbre. Registi fuori dagli schemi*, CaratteriMobili, Bari 2012, pag. 11.

(3) Angelo Guglielmi, *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimiessant'anni di narrativa italiana*, Bompiani, Milano 2010, pag. 78.

(4) Davide Manuli in *Il suono prima delle parole*, intervista a cura di Vanna Carlucci e Gianfranco Costantiello, «UZAK» 2012, <http://www.uzak.it/uzak-06-primavera-2012/25/212-qil-suono-prima-delle-paroleq-intervista-a-davide-manuli.html>.

(5) Gemma Adesso, *Davide Manuli. Ballo dunque sono* in Luigi Abiusi, *Il film in cui nuoto è una febbre...*, op. cit., pag. 93.



Beket

Regia e sceneggiatura: Davide Manuli. *Fotografia:* Tarek Ben Abdallah. *Montaggio:* Rosella Mocchi. *Musica:* Miss Kittin' & The Hacker, Roberto "Freak" Antoni, Alessandra Mostacci, Stefano Ianne, Massimiliano Cigala, Marco Saveriano. *Scenografia:* Mario Courier. *Costumi:* Valentina Stefani. *Interpreti:* Luciano Curreli (Freak), Jérôme Duranteau (Jajà), Fabrizio Gifuni (l'agente Zero Sei), Paolo Rossi (l'agente Zero Otto), Roberto "Freak" Antoni (il mariachi/l'oracolo), Simona Caramelli (Eva), Simone Maludrottu (se stesso), Letizia Filippi, Roberto Nanni. *Produzione:* Davide Manuli, Bruno Tribbioli, Alessandro Bonifazi per Blue Film/Shooting Hope. *Distribuzione:* Blue Film (2009), Distribuzione indipendente (2013). *Durata:* 80'. *Origine:* Italia, 2008.

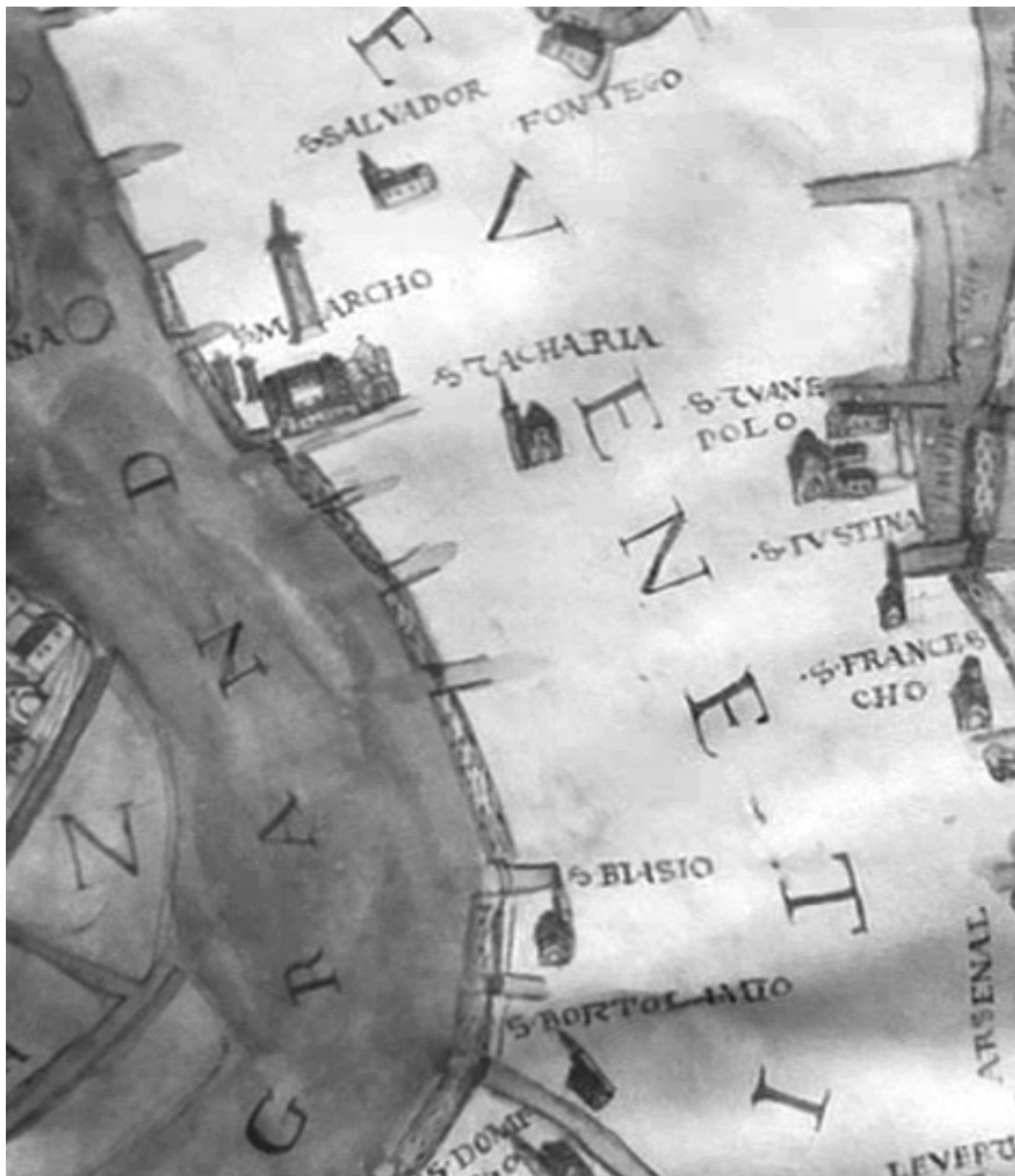


La leggenda di Kaspar Hauser

Regia e sceneggiatura: Davide Manuli. *Fotografia:* Tarek Ben Abdallah. *Montaggio:* Rosella Mocchi. *Montaggio:* Paolo Cottignola. *Musica:* Vitalic. *Scenografia:* Giampiero Preziosa. *Costumi:* Ginevra Polverelli. *Interpreti:* Silvia Calderoni (Kaspar), Vincent Gallo (il Pusher/lo Sceriffo), Claudia Gerini (la Granduchessa), Elisa Sednaoui (la Veggente), Fabrizio Gifuni (il Sacerdote), Marco Lampis (Drago). *Produzione:* Davide Manuli, Bruno Tribbioli, Alessandro Bonifazi per Shooting Hope Productions/Fourlab. *Distribuzione:* Mediaplex/Cinema. *Durata:* 87'. *Origine:* Italia, 2012.

MAZZACURATI: SEI VENEZIA

Tullio Masoni | Paolo Vecchi



Ricco e strano: il significante teatro

Venezia in *sei*. Perché *sei* sono i sestieri, *sei* i personaggi scelti dopo una quantità di incontri, *sei* la voce del verbo che interroga, indica, definisce. Il film ha richiesto una lunga preparazione, nel corso della quale Mazzacurati ha cambiato strada diverse volte. Adesso è un film più un libro (o viceversa) (1) con uno scritto introduttivo di Irene Bignardi, una lunga intervista all'autore di Sara D'Ascenzo, una postfazione di Ermanno Cavazzoni. Poi i disegni, perché le pagine sono illustrate da preziosi "appunti" grafici realizzati dal regista con l'iPhone durante le riprese.

La prima domanda che tutti si fanno è la stessa che si è fatta l'autore nel momento in cui ha accettato la proposta: «Cosa posso dire di più di una città così? Perché devo aggiungere un'appendice mia a qualcosa che già gronda di lavori in cui è come se uno si mettesse dentro una fotografia per dire ci sono anch'io?» (2). Ma poi si riflette. Come ogni labirinto – e Venezia lo è – il senso dell'inesauribile vale più che altrove. Una Venezia segreta, allora, inedita e nascosta? Niente affatto. Il nostro cineasta non esclude le immagini e i richiami "convenzionali" ma opera con sensibilità al loro interno: la città è quella che ognuno riconosce al primo sguardo e, al tempo stesso, la città di Mazzacurati, dei suoi collaboratori e dei personaggi che ha scelto. «Tutta la laguna», scrive Cavazzoni in chiusura di libro «è come se respirasse con le maree quotidiane, un'ispirazione quando il mare entra e l'espiazione quando l'acqua torna fuori e defluisce», e ancora «Venezia è così come è, irrimediabilmente, una città lenta, ed è la sua bellezza, lenta a trasformarsi, lenta nelle abitudini, lenta come l'acqua dei suoi canali, che si muove solo per effetto della marea, e anche questo con mezz'ora di ritardo» (3).

Dal canto suo Mazzacurati *usa* sovente l'acqua dei canali (dalla barca verso terra, spesso sfiorando rive e

attracchi) per trovare il tempo giusto di ripresa e la distanza. E non si fa mancare nulla, neanche il carnevale (che ormai i veneziani abitanti vivono come un castigo), ma ricorrendo a visioni di memoria scelta: quei pulcinella tiepoleschi, quelle maschere in primissimo piano che riportano all'essenziale, prospera e un po' macabra suggestione dell'oro (4). Né rinuncia al filtro dei letterati che ama da sempre, come *Parise* coi suoi *Sillabari*.

Dice Mazzacurati che di Venezia ha fin dall'inizio voluto trattenere l'impressione infantile, difatti una delle prime figure umane del film è quella di un bambino che, ripreso di spalle sotto un arco, contempla un allagamento; infanzia e vecchiaia, però, se con quest'ultima si intende la vita accorciata: «Ma i sentimenti allungano o piuttosto accorciano la vita?», si domanda l'uomo del capitolo *Dolcezza* nel *Sillabario n. 1*. «"Sentì" che, per quanto ingiusta fosse, la seconda ipotesi era più reale se non la più probabile» (5). Quest'uomo passa un'intera giornata di ozio magico, in pratiche elementari e tuttavia consacrate da una speciale provvisorietà, come perdere l'orientamento e ritrovarlo o abbandonarsi a un solitario e ovvio sbando: una riva, l'altra.

La Venezia di Mazzacurati è quella dei dettagli, magari scoperti da una mdp appena chiusa, come in un'iride, da nere superfici, e dei totali – dai famosi vedutisti, Guardi più che Canaletto – oltre che di una familiarità che si può incontrare, fra i "reduci", scostandosi dai percorsi obbligati o, che è lo stesso, attribuendo a qualunque luogo il senso di stupore e perdita che si avverte nei toni sospesi e nelle *rinunce* del dialetto. Una dolcezza, come in *Parise*, che si libera dal minimo e trova tutta una storia perché – osserva Mazzacurati nella conversazione con Sara D'Ascenzo – il senso della scomparsa è di Venezia da sempre: «La



forma di questa città evoca anche qualcosa che si sta disfacendo, un disfacimento che è anche nel suo DNA: quando dalle carte della Serenissima abbiamo scoperto che nel Trecento per pochi voti il Maggior Consiglio non ha deciso di impacchettare tutta Venezia e trasferirsi a Costantinopoli, ho capito che l'idea della dissoluzione esiste da sempre» (6).

Come la vitalità e forse una resistenza che, grattando appena la superficie, si sente in una parte dei sessantamila rimasti (cinquant'anni fa erano tre volte tanto), nella memoria che le fotografie popolari restituiscono, in qualche ragazzo, nel domestico e tuttavia solenne duetto finale in cui Massimo e un adulto si esibiscono sul proscenio del Canale della Giudecca e Venezia centro, piatta scenografia, rimane sullo sfondo.

Sei Venezia, infine (e di ciò siamo amichevoli testimoni) vale come opera di riconciliazione; già dall'incipit, col regista bambino e ragazzo, e da tutto il resto: così morbido, pudico, amoroso. Il fastidio che ai tempi del trionfo leghista il giovane padovano manifestava verso lo storico privilegio dell'"isola capitale", ancora "democratica" ma sdegnosa, sembra cancellato.

«Every hand tells a story», recita la pubblicità del

Casino sulla fiancata di un vaporetto. In inglese, perché Venezia è città turistica e internazionale per antonomasia. Ma, come abbiamo anticipato, le storie che racconta Mazzacurati sono profondamente radicate nell'intrico delle sue calli meno note e appartengono perciò a un territorio da scoprire, con calma e determinazione, magari anche con un po' di fortuna.

Giovanni vive a Mestre, che una volta era forse un posto come tanti altri ma adesso la modernità – così la chiama lui – ha reso inguardabile. Molti anni addietro si è separato dalla moglie ottenendo l'affidamento delle figlie, che poi si sono sposate e gli hanno dato dei nipoti. Andato in pensione, ha trovato nuovi stimoli facendo il volontario presso l'Archivio di Stato. Qui si muove con gli stessi gesti precisi con i quali attraversa lo spazio domestico: un ordine discreto che appare come la cifra del suo carattere e della sua stessa esistenza, della quale parla sempre con riserbo. Questa attività assume per lui anche una valenza simbolica: Venezia come il Bello, l'Archivio come la Storia, spazio della memoria e della fantasia oltre che punto di partenza per esplorazioni in territori finora sconosciuti. Mazzacurati dice che il suo montgomery nocciola e la



sua sobrietà gli ricordano Piero Tortolina, suo padre cinematografico e anche a noi caro, al quale ha affidato piccoli ruoli in *Vagabondi* (1980) e *La giusta distanza* (2007), dedicato alla sua memoria.

Roberta fa la cameriera al Danieli. La sua freschezza quasi infantile contrasta con il fasto pretenzioso e *démodé* del grande albergo (la «falsa Bisanzio» di Montale citato dal regista), che comunque le ha offerto la possibilità di incontri fugaci ma di prestigio, Jerry Lewis e Brad Pitt fra gli altri. Il mestiere le ha sviluppato un occhio clinico nel giudicare gli ospiti più o meno illustri a seconda delle condizioni in cui le lasciano la stanza da rassettare. Vive in famiglia, con la madre anche lei cameriera e il padre gondoliere, che ha avuto una partecina in *Culastrisce nobile veneziano* (1976) di Flavio Mogherini, e lo vediamo nella sequenza esilarante nella quale colpisce Mastroianni scaraventandolo in un canale.

Ernesto, pur avendo fatto un altro mestiere, ha dedicato la propria esistenza a esplorare da archeologo i fondali della Laguna. Osteggiato dall'accademia, ha saputo conquistarsi credibilità e autorevolezza col lavoro sul campo, da autodidatta di genio. Una mano glie l'ha data Sally, la sua amica, che si intuisce possa

aver funzionato da tramite per fargli ottenere qualche finanziamento dall'estero. Mazzacurati ce lo mostra nel suo razionale disordine, nella sua appassionata pacatezza, nella compresenza degli estremi di forza e fragilità, figura anacronistica e caratteristica fin dal cappello, che al regista ricorda quello di Andrea Zanzotto.

Carlo abitava in un'isola, vivendo della pesca e dell'orto. Poi si è scoperto pittore astrattista e quando si è trasferito a Burano la gente gli era ostile perché non apprezzava i suoi quadri. Un giorno però sono arrivati due giapponesi, studenti di Belle Arti, e gli hanno aperto il mercato del Sol Levante. In casa ha la televisione ma non l'accende mai, dice di averla comperata per non sfigurare con i suoi estimatori dagli occhi a mandorla.

Ramiro faceva il ladro a traino di Kociss, l'amico di infanzia. Individuavano un appartamento momentaneamente vuoto, salivano sui tetti e lo svaligiavano. Volendo alzare il tiro, avevano tentato il colpo in una gioielleria, con il buco, un po' alla *Soliti ignoti*. Ma qualcosa non aveva funzionato e a Ramiro si erano aperte le porte della galera. Tornato libero aveva trovato una situazione cambiata: adesso il business era

quello della droga, niente a che vedere con le romantiche acrobazie di una volta. Così si è sposato, ha messo al mondo dei figli e trovato un lavoro come cuoco. Poi la moglie è morta e lui ha perso il lavoro, perché agli osti di Venezia non importa che gli avventori mangino male: tanto, per uno che non torna ne arrivano altri diecimila.

Massimo ha tredici anni, gioca a calcio e a basket a Sacca Fisola, il Bronx di Venezia. È già disinvolto con le ragazzine ma è innamorato della mamma, che gestisce un ristorante insieme al marito e a suo dire lavora troppo. Secondo lui avrebbe potuto aspirare a ben altro che a suo padre, ma si commuove pensando a come lei lo guarda. Ama il reggae ma segue un corso di kung-fu e il suo mito è Bruce Lee, che sostiene essere stato ucciso dalla mafia perché non rivelasse i segreti delle arti marziali.

Ogni mano racconta una storia, si diceva. E ciascuna va a comporsi sullo sfondo di Venezia, tessuto connettivo ed elemento unificante che da esse trae sostanza umana. Storie minime, di esistenze appartate, che bisogna andarsi a cercare spendendo tempo e pazienza. Mazzacurati le racconta nel modo giusto, con la sordina, senza invadenza o manipolazioni, lavorando su parole, volti e gesti ma anche sulle sfumature, le reticenze, il non detto. La sua ottica ha la limpidezza dei suoi risultati migliori nel cinema di finzione o, in ambito documentario, della trilogia sugli scrittori veneti, cioè personaggi ai quali non va stretto l'appellativo di grandi. Il regista padovano, che ha letto Tolstoj, sa bene però che non esiste grandezza laddove non sia accompagnata da umiltà, bontà, verità. Dunque, al di là delle tecniche impiegate nelle interviste, qui senza la mediazione di Marco Paolini, il suo atteggiamento non è molto diverso da quello nei confronti di Rigoni Stern, Meneghello o Zanzotto. All'ammirazione si aggiunge una tenerezza solo saltuariamente sfiorata da una comprensiva ironia. In un film ancora una volta giocato sullo *understatement*, sono soprattutto i particolari a rivelarla: il foglio di carta stropicciato dall'amica di Giovanni, che per due volte la fa smettere con la mano; il ricordo del profumo di Jerry Lewis da parte di Roberta; il post-it staccato da Ernesto per spiegare meglio il suo modo di operare; lo scarso apprezzamento che di Carlo hanno due compaesani, mentre un terzo si avvicina per smentirli dicendo che è una bravissima persona, per nulla attaccata al denaro; la teoria di Ramiro sul suo essere «fortunato nella sfiga» e il pudore con cui parla a fior di

labbra, vergognandosi della sua bocca sdentata; il candido trasporto edipico di Massimo.

Anche per questo il discorso ci pare non debba necessariamente essere circoscritto alla Laguna. Forse, sembra volerci dire Mazzacurati, un analogo panorama umano lo si può trovare anche altrove, su altri sfondi, magari meno suggestivi, della nostra disastrosa Penisola. Se l'Italia e i suoi costumi possono generare una sensazione di sconforto, è altrettanto vero che da noi ci sono ancora tante persone per bene. È da loro che, nonostante le rovine del nostro presente, possiamo trarre motivo per una ragionevole speranza.

(1) Carlo Mazzacurati, *Sei Venezia. Un film - una città*, Marsilio, Venezia 2012.

(2) Sara D'Ascenzo, *Conversazione con Carlo Mazzacurati*, ibid., pag. 20.

(3) *Postfazione*, ibid., pagg. 55 e 57.

(4) Mazzacurati considera *Casanova* (1976) il miglior film su Venezia realizzato finora. Fellini avrebbe colto gli aspetti bui e sinistri della città e del carnevale, che *Sei Venezia* riprende di scorcio.

(5) Goffredo Parise, *Sillabario n. 1*, Einaudi, Torino 1972, pag. 109.

(6) D'Ascenzo, cit., pag. 45.

Sei Venezia

Regia: Carlo Mazzacurati. *Soceneggiatura:* Claudio Piersanti, Lorenzo Mattotti, Carlo Mazzacurati. *Fotografia:* Luca Bigazzi (assistente Daria D'Antonio). *Montaggio:* Paolo Cottignola. *Musica:* Eleni Karaindrou. *Suono:* Franco Liotar, Danilo Moroni. *Con:* Giovanni Galeazzi, Roberta Zanchin, Ernesto Canal, Carlo Memo, Ramiro Ambrosi, Massimo Comin. *Produttore esecutivo:* Giacomo Gagliardo. *Organizzazione:* Lorenza Poletto. *Produzione:* Marina Zangirolami per Argonauti. *Distribuzione:* Consorzio Venezia Nuova (dvd). *Durata:* 95'. *Origine:* Italia, 2010.



40 REGISTI PER IL FUTURO

21 > 30





Denis Côté

Andrea Chimento

«I see the forest as a way to connect with the world sometimes, a link between civilization and the pure strangeness in the characters' lives» (1): è un cinema di *connessioni* quello di Denis Côté, un cinema che si muove alla ricerca di un *contatto* tra gli esseri umani, oppure tra questi e la natura che li circonda.

Nato nel 1973 nel New Brunswick, stato del Canada francese confinante con il Québec, Côté ha studiato i fondamenti della settima arte al Collège Ahuntsic di Montreal, è stato vicepresidente dell'Associazione dei Critici Cinematografici del Québec e ha esordito nel 2005 con *Les états nordiques*, vincitore del Pardo d'Oro Video a Locarno. Vero manifesto del suo cinema, il film si apre con un atto di compassione scioccante: un uomo pratica l'eutanasia all'anziana madre, prima di tagliarsi barba e capelli e fuggire verso nord. Per gran parte muto, *Les états nordiques* è contraddistinto da atmosfere sospese e insistentemente rarefatte, dove con stile quasi documentaristico si segue il destino di un uomo *reo* di aver compiuto il *crimine* che gli sembrava più giusto.

Sulla stessa linea stilistica, quasi sperimentale nel

suo minimalismo, si pongono i successivi *Nos vies privées* (2007) e *Elle veut le chaos* (2008). Nel primo, attraverso la storia di un'immigrata bulgara in attesa di incontrare un connazionale conosciuto in chat, Côté indaga la relazione tra due esseri umani sperduti in un mondo portatore di profonda solitudine; nel secondo, invece, girato in un bianco e nero freddo e algido, la protagonista è una ragazzina orfana della madre che vive isolata con il padre e un ex detenuto innamorato di lei.

Sorta di esempio post-moderno di *cinéma-vérité*, l'opera di Côté, paradossalmente, si allontana da una necessità di realismo nel caso dei documentari: *Carcasses* (2009) segue la vita di Jean-Paul Colmor, eccentrico proprietario di un "cimitero di automobili", mentre *Bestiaire* (2012), sinfonia in tre atti che dal parco safari di Montreal passa a un corso di disegno con animali impagliati per modelli e a un laboratorio di tassidermia, osserva come l'uomo approccia il regno animale, cercando di leggere negli occhi delle bestie quello che più vuole: un altro (presunto?) *contatto*.

In mezzo, *Curling* (2010), altro film sull'isolamento con protagonisti un padre introverso e la giovane figlia costretta a rimanere tra le mura domestiche, in cui le immagini si fanno sempre più ovattate e astratte, tanto che neanche la scoperta di cadaveri (solo simbolici?) riuscirà a smuovere gli animi dei personaggi.

Simile, seppur sempre diverso a se stesso, il cinema di Côté ha trovato una svolta nel recente *Vic + Flo Saw a Bear*, vincitore del premio Alfred Bauer all'ultimo Festival di Berlino. Oggetto curioso e indefinibile, un po' grottesco e un po' iperrealista, il film racconta la storia di Victoria, cinquantenne in libertà condizionata, e della sua fidanzata Florence, donna inquieta e rabbiosa. Tra atmosfere noir e momenti di commedia, colpisce come Côté faccia di Vic e Flo due figure autentiche, facili da amare o compatire, arrivando così a toccare vette di orrore puro nella sequenza conclusiva, tanto struggente e violenta quanto simbolica e tragica.

Ancora una volta, il suo cinema lavora così sulle *connessioni* tra esseri viventi, dimostrando genuino

interesse per i suoi personaggi e per il loro drammatico tentativo di dare una svolta alla propria vita. Indicando che l'unica via possibile è proprio quella del *contatto* con l'altro, sia esso umano o parte dell'universo naturale.

(1) Intervista a Denis Côté, realizzata da Jason Anderson di «Cinema Scope» in occasione dell'uscita di *Curling*, disponibile all'indirizzo: <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-i-think-were-alone-now-denis-cote-splits-the-house-in-curling/>.



Michelangelo Frammartino

Bruno Fornara

Così scriveva Michelangelo Frammartino, nel 2010, in un testo scritto per il suo secondo lungometraggio: «*Le quattro volte* è un film in togliere: comincia tradizionalmente, fissandosi sull'uomo, e poi via via sposta il centro dell'attenzione su tutto ciò che gli sta intorno, e che normalmente è poco più che uno sfondo, fino a privare lo spettatore di ogni punto di riferimento. Ovviamente, in questa perdita progressiva del protagonista, si vorrebbe che fosse contenuta anche una scoperta, la scoperta di una pari dignità fra l'umano e gli altri regni». Gli altri regni sono quelli delle cose inanimate, della vegetazione, degli animali. Il programma, affascinante, di Frammartino prevede dunque una presa di distanza dall'umano – la qual cosa potrebbe sembrare una perdita, ma in realtà non lo è – per poterlo così riscoprire alla stessa altezza di una roccia,

di un alto albero, di una modesta capra. In questo abbassamento non c'è riduzione: c'è, al contrario, un innalzamento. L'uomo perde la sua tradizionale, dannosa e inutile superiorità e guadagna finalmente uno spazio in sintonia con le altre forme non solo di vita ma anche dell'esserci, della semplice, silenziosa, immobile presenza.

Tre sono i lavori di Frammartino (prima, ha firmato installazioni e corti). C'è il lungometraggio d'esordio, visto in poche occasioni, *Il dono* (2003), poi *Le quattro volte* (2010), infine *Alberi* (2012), venticinque minuti visti finora da pochissimi e presentati al pubblico solo al MOMA di New York, per il Tribeca Film Festival, con una proiezione sulla cupola sferica del vw Dome. Si prende del tempo, Frammartino, tra un film e l'altro. Non ha fretta. Si vuole guardare intorno, tranquillamente, per incontrare luoghi, persone, piante, animali, uomini che sono piante, piante che diventano carbone che diventa fumo, un pallone che corre giù per le stradine in discesa di un paesino e finisce con un gran salto nel vallone, un cane che si mette in mezzo alla processione del Venerdì Santo, un pesante rullo che diventa pietra tombale per un vecchio contadino solitario.

Si sente da subito nel cinema di Frammartino l'attrazione per le cose che sono lì. Era Rossellini che diceva che le cose sono lì, basta filmarle; poi specificava: le cose sono lì, basta saperle filmare. Saper vedere le cose che sono lì e saperle filmare. Nei tre film di Frammartino si sente scorrere questa sapienza, questa voglia di vedere e filmare. Vede e ci fa vedere la presenza del mondo, dei gesti, del mestiere del carbonaio o del pastore, di una forza regolatrice come la gravità che tira giù tutto verso il basso; ci fa pensare, sempre per immagini, a quale sia il nostro posto di umani quando ci accorgiamo di non essere soli; ci fa ripensare il cinema come luogo di esplorazione di un visibile che solitamente ignoriamo. L'estetica di Frammartino è etimologica: è sensazione. Quando si vedranno quei venticinque minuti di *Alberi*, si potrà verificare questa semplice corrispondenza tra estetica e sensazione, tra osservazione ed esplorazione, tra il visibile e il figurale invisibile. La macchina da presa si muove tra alberi, tronchi, rami, foglie. Tanti alberi. Soltanto alberi. Poi non siamo più sicuri che siano solo alberi. Sono qualcos'altro. Ci sembra di aver visto qualcosa che non è albero. L'immagine rivela, pian piano, ciò che è celato. Il cinema di Frammartino, anche in *Alberi*, come nel *Dono* e nelle *Quattro volte*, è vigorosamente e dolcemente legato al tempo, allo scorrere delle stagioni, soprattutto al rito: a una specie di culto orfico,

una intensa e popolare cerimonialità che rappresenta la presenza di un nascosto che si vuole conservare e preservare. In Frammartino c'è il Sud, la Calabria, c'è del paganesimo e del carnevalesco, c'è il trapassare di regno in regno, c'è il mascherarsi, c'è un'attrazione geologica per il passato e il presente umano e non umano. Il cinema, nel rito e nel tempo, trova il suo esser stato e il suo adesso, vive in una semplice eternità dove la serenità classica e l'inquietudine della modernità possono riconciliarsi sotto la protezione dell'esserci. Di quell'esser qui che ci fa uguali, la pianta, noi, una capretta, un filo di fumo.



Claudio Giovannesi

Giacomo Manzoli

Claudio Giovannesi è del 1978 ed è fra le poche figure veramente interessanti uscite dal Centro Sperimentale di Cinematografia negli ultimi anni. Anzi. Il suo percorso è davvero significativo soprattutto se lo si mette in relazione alla sua formazione e all'evoluzione che il suo cinema ha saputo manifestare nel corso di un arco temporale ristretto. Infatti, tanto per cominciare, Giovannesi è un regista estremamente dinamico. Ancora studente realizza una serie di cortometraggi, in modo più o meno avventuroso (*Ultimo Taglio* e *Il Cellulare*, nel 2000, *Caino*, 2002, *La Banda*, 2003, *I Gabbiani*, 2004, *L'Uomo Uccello* e *L'Uomo del Sottosuolo*, 2005), e lavora in televisione (*Blob*, soprattutto) dove può darsi che abbia imparato che il cinema può rimanere tale solo se si confronta con nuovi orizzonti, linguaggi, tecnologie.

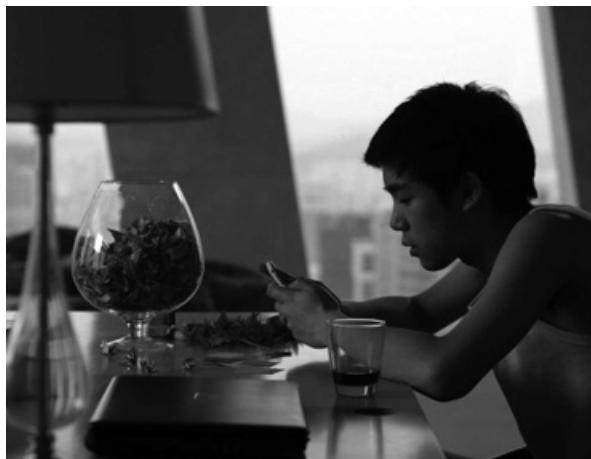
Il suo primo film di un certo spessore è un documentario, realizzato nel 2007, *Welcome Bucarest*, che ruota

attorno alla vita di un ragazzino romeno di diciassette anni, parte della prima generazione di italo-romeni che abitano la periferia romana e cercano con una disperata vitalità di trovare il loro posto in un mondo caotico e duro come quello dell'Italia contemporanea. Giovannesi è abbastanza acuto da intuire le straordinarie potenzialità cinematografiche di questo ragazzo e della storia sua e dei suoi coetanei, amici e "nemici", coi quali condivide un destino di difficilissima convivenza. Così lo recupera, appena due anni dopo, nel 2009, per un altro documentario, *Fratelli d'Italia*, nel quale la storia del giovane romeno si intreccia con quelle di una ragazza bielorusa, adottata da una famiglia italiana, e di un sedicenne marocchino, Nader Sahran, innamorato di una ragazza italiana a dispetto della propria famiglia assai più che di quella di lei.

Fratelli d'Italia è un documentario formidabile, per sensibilità e intelligenza, col quale si dimostra una capacità davvero rara di raccontare storie vere in tutta la loro complessità, al di fuori di ogni stereotipo, giudizio, moralismo, istanza politica o poetica. Un film di purezza sorprendente. E altrettanto sorprendenti sono due fatti che ci hanno indotto a segnalare il regista come uno dei più promettenti fra i giovani cineasti italiani. Il primo è un ulteriore spin-off, perché è Nader, questa volta, a essere riproposto nel successivo *Ali ha gli occhi azzurri*, del 2012. Il film è un'operazione rischiosissima. L'ambientazione (Ostia) e il titolo dichiarano subito il tributo a Pasolini, ma l'idea di prendere un ragazzino a interpretare se stesso e la sua vita all'interno di un film di finzione è un azzardo che neppure Pasolini aveva mai tentato. Ovviamente Giovannesi non possiede lo smisurato talento pasoliniano, ma non pretende neppure di averlo e segue una strada molto diversa, concentrandosi sulla prossimità e evitando ogni forma di retorica. Soprattutto, *Ali ha gli occhi azzurri* (che poi non sono azzurri per davvero ma per effetto di lenti a contatto) si fa forza di tutta la spudorata energia di questi nuovi italiani dall'identità instabile e contraddittoria, per mettere in scena un romanzo di formazione che per certi aspetti ricorda i fratelli Dardenne e per altri Garrone, ma alla fine si ha la sensazione che il film trovi un equilibrio stilistico tutto suo.

La cosa è ancor più notevole se si confronta *Ali* col precedente lungometraggio di finzione (il primo) girato nel 2009. Infatti, *La casa sulle nuvole* era una sorta di commedia generazionale che metteva in scena quelli che si possono già definire i temi più cari a questo giovane autore: la fratellanza e l'identità, nonché la ricerca di un'atmosfera che risulti dall'intreccio una fotografia già del tutto calata nella sensibilità digitale e una colonna sonora mai

scontata (del resto, Giovannesi è anche musicista). Eravamo dalle parti del primo Salvatore e di Muccino, con un gruppo di giovani attori di belle speranze che attraversavano il Marocco su una Citroën, in cerca di un padre e delle proprie radici, incontrando strane avventure, belle ragazze, paesaggi mozzafiato. In quel caso si trattava di dimostrare di saper usare in modo efficace una formula, operazione riuscita ma di corto respiro. Staccarsene in fretta e costruirne una propria, molto più originale e significativa, non è da tutti.



Kim Kyung-mook

Paolo Bertolin

Nato a Busan nel 1985, Kim Kyung-mook ha diretto i suoi primi cortometraggi sperimentali non ancora ventenne. Lasciata la città natale per trasferirsi nella più liberale Seoul, Kim si è dedicato a riflessioni sull'identità di genere, combinando istanze estetiche e linguistiche variegata, dal documentario all'animazione. Con *Me and Doll-playing* (2004), il lavoro più maturo di questa fase, punta la camera su se stesso e anima i suoi disegni per decostruire le tappe della sua formazione identitaria come giovane omosessuale. Nel 2005 dirige il primo lungometraggio, *Faceless Things*, opera provocatoria e divisa in due segmenti non correlati, che presenta dapprima la messinscena di un incontro clandestino tra due uomini e poi le riprese amatoriali di un reale incontro sessuale tra il regista e uno sconosciuto incontrato su Internet, appassionato di pratiche coprofighe. Entrambi i capitoli sono commentati da disegni e scritte che esplicitano percezioni interiori che altri-

menti non troverebbero immediata espressione nel racconto. Nella sua impudica frontalità, questo debutto rivela un istintuale tentativo non solo di sovvertire le convenzioni della società coreana, ma anche una riflessione espressiva sul mezzo, le sue pratiche consolidate e le possibili rotture – in un'ottica spuria e contaminante pienamente *queer*. Tre anni dopo Kim completa *A Cheonggyecheon Dog*, anch'esso prodotto in maniera indipendente. Il titolo fa riferimento a un controverso progetto urbano di Seul, e all'interno di una geografia "critica" della città Kim intesse le fantasie erotiche di un transessuale su un virile poliziotto. Il film ha un andamento a strappi che riflette la percezione alterata dai farmaci del/la protagonista e al suo interno le meccaniche del potere, nel sesso come nella politica, si fondono in un *mélange* concettualmente stimolante. Sul fronte espressivo, però, rimane un lavoro poco risolto, privo di rigore nell'articolazione degli spunti formali. Ma si tratta di un'importante prova generale per quel che sarà l'esito di *Stateless Things*.

Dopo l'installazione *Sex/Less* (2009) – dove Kim proietta in *split screen* i fantasmi conturbanti di un giovane intento a masturbarsi – arriva infatti nel 2011 *Stateless Things*, la sua opera più compiuta e acclamata. Progetto in cui confluiscono due storie quasi indipendenti, il film riflette l'ammirazione di Kim per Tsai Ming-liang, sia nella presenza di allitterazioni visive con film come *Rebels of the Neon God* (1992) o *Vive l'Amour!* (id., 1994), sia nello sconcolato ritratto di alienazioni radicate nel tessuto urbano. Nella prima anta di quest'opera, Kim illustra l'incontro tra un rifugiato nordcoreano e un'immigrata cinese d'etnia coreana, sullo sfondo proletario di Gangbuk, la parte nord di Seoul; in un emozionante collage di montaggio, la fuga dei due si corona in un tenero riappropriarsi dei luoghi più turistici della città. Nella seconda anta, Kim ritrae il disgregarsi della relazione segreta tra un giovane e il suo amante, un uomo maturo e facoltoso che mantiene il ragazzo in un appartamento di Gangnam, la parte meridionale e *posh* della città. Nella chiusa, infine, Kim avvera un'affascinante sintesi che porta a una fusione tra i due personaggi maschili. «Non vi è nulla di originale in questo film», ammette Kim: eppure la tristezza che lo impregna e la contraddittoria vitalità formale rispetto a una materia narrativa potenzialmente frusta, lo rendono il film indipendente coreano più celebre degli ultimi anni. Ora, prima di spendere i due anni del servizio militare obbligatorio in prigione (scelta praticamente obbligata per chi si dichiara omosessuale in Corea del Sud), Kim sta cercando di realizzare un quar-

to lungometraggio – che ci si augura prosegua la maturazione dell'autore e amplifichi la notorietà del suo cinema.



Joachim Lafosse

Thierry Méranger

È un'opera di grande intensità e coerenza quella che Joachim Lafosse ha sviluppato fin dall'alba del XXI secolo. Nel suo insieme, per un cineasta non ancora quarantenne, impressiona per la vastità e il rigore. Autore di cinque lungometraggi, di due brevi documentari e alcuni corti, l'ex allievo dell'Istitut des Arts de Diffusion di Louvain-la-Neuve ha saputo conciliare un'incontenibile spinta creativa, una rara esigenza di formalismo e una visione del mondo senza concessioni.

All'inizio era la soglia: se esistono cineasti di frontiera, Lafosse è senza dubbio un cineasta del limite. L'epigrafe «Ai nostri limiti» figura infatti in calce a molti suoi film e potrebbe essere incisa ai margini di tutti gli altri. Dapprincipio questi limiti sono essenzialmente quelli che esistono all'interno dei gruppi umani, soprattutto della famiglia. E colpisce vedere come quattro lungometraggi osservino le disfunzioni familiari e che il quinto, *Ça rend heureux* (2006), scegliendo come set il mondo del cinema non sfugga affatto, perlomeno metaforicamente, a questa costante. Le famiglie di Lafosse sono segnate da dissensi, lacerazioni, tragedie: le coppie sono separate (*Folie privée* [2004], *Propriété privata* [*Nue propriété*, 2006], *Élève libre* [2008]); i genitori lasciano i figli a loro stessi (*Propriété*

privata, *Élève libre*); degli intrusi prendono il potere sui più deboli senza averne il diritto (*Élève libre*, *À perdre la raison* [2012]); l'atrocità appare spesso la sola soluzione possibile (*Folie privée*, *Propriété privata*, *À perdre la raison*).

Sarebbe però azzardato limitare il tutto a una semplice avversione per la famiglia. Perché la diffidenza di Lafosse sta altrove: quello che gli rode, al di là della fascinazione per i miti greci, è prima di tutto la questione della trasmissione del sapere. Non è un caso, infatti, che la maggior parte dei suoi mostri, dal Jan di *Folie privée* al Pinget di *À perdre la raison*, passando per gli adulti che iniziano al sesso l'adolescente di *Élève libre*, amino e al tempo stesso aiutino le loro vittime. L'errore, crudele e assassino, viene dall'incapacità di immaginare un limite al loro agire; dal sostituire la cura con una vampirizzazione che sfiora il cinismo. Sul versante opposto, la debolezza colpevole di vittime rassegnate come le madri di *Propriété privata* o *À perdre la raison* rappresentano ugualmente atteggiamenti criticabili.

Da qui, dunque, sorge la domanda alla base del cinema di Lafosse: ogni educazione non è per sua natura votata al fallimento? E da qui, ancora, il discorso si fa universale e rivolto alla natura umana. Lo testimonia bene il documentario *Avant les mots* (2010), in cui si segue ad "altezza bambino" una giornata di asilo nido e dove il fulcro sta proprio nella scoperta della socializzazione al di fuori della sfera familiare. Questa ricerca delle origini ha anche il suo specchiamento politico. La messa in discussione del colonialismo che segna la maggior parte dei film di Lafosse è infatti trasparente: la generosità del buon dottor Pinget di *À perdre la raison* non è altro che paternalismo xenofobo e non stupisce che il prossimo progetto del regista sia dedicato al celebre *affaire* dell'Arche de Zoé. Non esistono per lui "cavalieri bianchi" la cui disinteressata devozione compensi le aberrazioni della Storia e curi un'ingerenza tramite un'altra.

A un tale rigore intellettuale, corrisponde comunque un lavoro di composizione esemplare. Il suo cinema ha insistito sul piano sequenza e preso le distanze dal campo/controcampo fino a *Élève libre*, traducendo all'interno della cornice l'alienazione e la clausura. Con *À perdre la raison*, invece, la messinscena ha preso altre strade – come il ricorso sistematico all'*amorre* proprio nei campi/controcampi – proseguendo però la volontà di Lafosse di adeguare sempre la forma al contenuto. Una ragione in più per aspettarsi ancora molto dal suo costante *work in progress*.



Li Yu

Pier Paolo Loffreda

Sta per compiere quarant'anni, ma ha sempre uno spirito da ragazza ribelle, Li Yu, sia per i temi trattati nei suoi film (riguardanti vicende torbide e delicate di giovani donne, narrate da un punto di vista squisitamente femminile e con spirito sferzante nei confronti del conformismo) che per il destino di ostracismo, di censura e d'esclusione che i suoi lavori hanno ottenuto in Patria (non che nel resto del mondo abbiano ottenuto più fortuna: a parte i festival internazionali, sono stati visti ovunque pochissimo, prima che alcuni di questi approdassero sul web). È proprio questo duplice aspetto che più colpisce nella sua carriera: nonostante la vivace capacità comunicativa dei suoi film, l'autrice fatica (e il verbo ci pare un eufemismo) a raggiungere il pubblico.

Finora ha diretto cinque lungometraggi: *Jin nian xia tian/Fish and Elephant* (2001), *Hong yan/Dam Street* (2005), *Ping guo/Lost in Beijing* (2007), *Guan yin shan/Buddha Mountain* (2010) e *Erci puguang/Double Xposure* (2012). Il suo film d'esordio "scandaloso", *Fish and Elephant* appare oggi, paradossalmente, il più tradizionale dei cinque: narra in maniera pacata e rispettosa la storia d'amore fra due giovani lesbiche (e i rapporti complicati di una di loro con la madre e con una sua ex). Il cast è tutto composto da non professionisti, ampio spazio viene dedicato alle riprese delle strade, della gente, degli ambienti reali (il che diventerà un topos nel cinema dell'autrice), le scene di sesso, riprese in maniera sobria, sono però molto esplicite, e gli incontri della protagonista con interlocutori improvvisati vengono girati alla loro insaputa, per rafforzare l'effetto di realtà. Il film partecipa alla

Mostra di Venezia, dove arriva però monco di un rullo, sottratto dalle autorità censorie di Pechino, e quindi viene proiettato una sola volta in Cina, nell'ambito di un festival LGBT, che viene anch'esso chiuso immediatamente per decisione del Partito-Stato.

Dam Street è un film splendido, basato sul racconto di due fasi dell'esistenza difficile di una giovane donna: a sedici anni, prima, e quindi dieci anni dopo. Nello sguardo della protagonista, dal carattere indipendente e quindi emarginata nel mondo in cui si trova a vivere, si legge tutta l'ipocrisia, le menzogne, il dolore, le speranze tradite dal perbenismo dominante. Il film si avvale, fra l'altro, dell'interpretazione di attori straordinari, quasi tutti alla prima prova sul set, e mette l'accento sulla perdita dolorosa della cultura tradizionale (il che pure diverrà un motivo ricorrente del cinema di Li Yu). Sapiente e libera la composizione delle inquadrature, capace di comunicare un'indicibile malinconia e insieme il lirismo della quotidianità.

Lost in Beijing attesta la piena maturità espressiva della regista. Il film incrocia le storie di due coppie: una composta da due giovani immigrati di recente e l'altra da due maturi coniugi ricchi, nella Cina di oggi in cui tutto appare acquistabile, anche la paternità. Il sesso e i sentimenti sono dominanti, mentre si precisa la pratica della messinscena originale di Li Yu, basata, oltre che sull'atteggiamento "documentaristico" nei confronti degli ambienti, sull'estrema mobilità della mdp (che diventa il suo tratto dominante) impegnata a seguire i personaggi, a raccordare senza soluzioni di continuità i loro sguardi, le loro azioni convulse. Il film arriva al festival di Berlino già bollato dalla censura (per le sue «turbolente e gratuite scene di sesso») e viene proposto in due versioni: quella integrale (per gli addetti ai lavori) e quella purgata dal regime (per il pubblico). In Cina avrà la possibilità di uscire solo un anno dopo, mutilato da venti minuti di tagli (che ne inficiano perfino la comprensibilità). Nei panni della giovane protagonista troviamo la star Fan Bingbing, che interpreterà i ruoli principali anche negli ultimi due film dell'autrice.

Buddha Mountain vede all'azione tre giovani "ribelli senza causa" inquieti, dalle famiglie d'origine disastrose, e una matura ex cantante dell'Opera. La vicenda è ambientata a Cengdu e sulla vicina montagna Guan Yin dove i quattro contribuiranno alla ricostruzione di un tempio dedicato al Buddha della compassione e dell'ascolto. C'è massima attenzione nei confronti dei caratteri e del vissuto dei personaggi, e si registra di nuovo il conflitto insanabile fra il vecchio e il nuovo.

In *Double Xposure* ritroviamo tutti gli elementi della poetica di Li Yu, ma questa volta applicati alla configurazione di un thriller psicologico strampalato, dai tratti deliranti. Fan Bingbing questa volta è nei panni di una donna apparentemente sconvolta dalla gelosia, ma in realtà vittima di un trauma inquietante. Il viaggio della protagonista approderà a soluzioni spiazzanti, fra il recupero di una memoria rimossa e l'affacciarsi di un miraggio-incubo-profezia: il nuovo mondo della Cina di oggi che arriva a sopraffare un passato ricco di meraviglie e mistero.



Ursula Meier

Roberto Chiesi

L'equilibrio fra realismo e racconto fiabesco è un'alchimia difficile. La franco-svizzera Ursula Meier (già assistente di Alain Tanner) l'ha trovato fin dal primo film, dalle tonalità via via sempre più allucinate – *Home* (2008) – confermando con il secondo, che ricorda una fiaba dei fratelli Grimm, *L'enfant d'en haut* (2012, distribuito in Italia con il banale titolo *Sister*), la sua capacità di calare le contraddizioni di personaggi imprevedibili in un'estrema concretezza di ambienti e oggetti. Ha offerto una descrizione originale della marginalità e di come questa divori i membri di una famiglia ordinaria, radicata nella sua nuova casa (*Home*), allo stesso modo di una anomala e randagia (*Sister*). È una marginalità definita da spazi concreti, anonimi e periferici – la piatta campagna tagliata da un'autostrada inizialmente disattivata nel primo film, i sobborghi popolari sottostanti una ricca località sciistica nel secondo – dove fermenta una lenta, inarrestabile degradazione delle esistenze dei personaggi, osservati come insetti intrappolati dagli ambienti e

dalle proprie pulsioni, consumati dal logorio brutale e incessante del frastornante traffico automobilistico che li assedia (*Home*) o dalla prassi precaria e pericolosa del furto nel paradiso vacanziero dei ricchi (*Sister*).

La dimensione dell'autostrada non è soltanto il teatro di una terra di nessuno ma lo scenario aperto a perdita d'occhio di un lento stillicidio di alienazione. Non è la strada come spazio di esperienze di vita, magari aspre e violente, ma un non-spazio, paradossalmente claustrofobico, invivibile e anonimo. In entrambi i film il tempo è un presente inesorabile, mentre il passato è volutamente obliterato in pochi indizi reticenti: non si conosceranno mai le origini della nevrosi di Marthe di *Home* così come le circostanze che hanno portato Louise e Simon di *Sister* a vivere in una simile precarietà. I personaggi sono sorpresi dall'inizio della narrazione in una situazione che sembra consolidata e che invece viene corrosa da una lenta degradazione.

Nel film del 2008, la casa costruita nei pressi dell'autostrada E57 diviene un laboratorio dove ogni membro della famiglia agisce come una cavia sottomessa a un crudele esperimento che ne mette a nudo identità e fragilità: la madre Marthe lascia progressivamente prevalere la propria instabilità caratteriale ed emotiva, il padre Michel la propria incapacità a guidare la famiglia, mentre la figlia Judith si dedica esclusivamente all'abbronzatura e all'ozio, e all'improvviso abbandona la famiglia (come si scoprirà), facendosi prelevare (in una sequenza completamente in ellissi, affidata all'immaginazione dello spettatore) da un'automobile di passaggio, per poi ritornare solo fuggevolmente verso la fine del film. La sorella Marion, invece, controlla ossessivamente il grado di tossicità dell'aria e dell'ambiente e il fratellino Julien – l'unico che sembrava essersi adattato alla situazione, vivendola come un gioco, viene obbligato, come gli altri, a chiudersi nella casa che sembra seppellirli, finché non interviene una reazione liberatoria e salvifica di Marthe.

In *Home* gli oggetti domestici campeggiano come referti della deriva della famiglia. In *Sister* le cose assumono un ruolo ancora più significativo, in particolare i beni superflui (indumenti, accessori sciistici, orologi eccetera) che l'adolescente Simon, rubando e rivendendo, converte in beni necessari per la sussistenza sua e della propria madre-sorella. Sono particolarmente riuscite le sequenze in cui lo vediamo solo con gli oggetti che ha rubato, in una toilette dove li smista, con frenesia e golosità, trattandoli al tempo stesso come merce e come trofei. Ancora più essenziale è per lui il ruolo del denaro, con cui cerca perfino di acquistare qualche ora di affetto da parte della madre, che invece si comporta con lui con l'avidità parassitismo di una figlia degenerare.



Calin Peter Netzer

Emanuela Martini

Le prime due scene di *Child's Pose* (2013) (che indica la posizione yoga del bambino nel grembo materno, come l'originale rumeno *Pozitia copilului*, e che è stato tradotto in italiano con il più semplice – e semplificante – *Il caso Kerenes*, dal cognome della protagonista) sono di una chiarezza impressionante: nella prima, Cornelia, interior designer con laurea in architettura, si lamenta con la cognata Olga, medico, dei “tradimenti” del figlio Barbu che, a trentacinque anni, la trascura per la sua compagna, Carmen, colpevole per Cornelia di non essere una bellezza e di avere una figlia da una relazione precedente. Subito dopo, ecco la cena per festeggiare il compleanno di Cornelia: un gruppo di amici ricchi di mezza età brinda e balla in un ristorante; Cornelia si abbandona con il marito chirurgo alle note di *Meravigliosa creatura* di Gianna Nannini. Pochi tratti e una decina di minuti in tutto per raccontare la buona borghesia rumena: abiti firmati, belle borse e belle scarpe (generosamente regalate, indossate solo due volte, alla colf durante la pausa caffè), una buona cultura (Cornelia regala al figlio buoni libri che lui non legge e assiste a una performance di un'amica soprano e dei suoi allievi), sense of humour ma, su tutto, aleggia come un leggero cinismo, di squadra e di classe, che lega tra loro gli appartenenti al gruppo (e all'élite) e che si manifesta prepotente quando il giro delle relazioni si mette in moto per salvare il figlio Barbu da un'accusa di omicidio (ha investito un ragazzino che gli attraversava la strada). Nel momento della crisi, non solo si spezzano gli equilibri fittizi delle relazioni familiari, ma soprattutto si rivela l'imbastardimento di

una società: Cornelia e Olga si affannano per comprare silenzi e connivenze e tutti, dai poliziotti ai testimoni casuali, sono disposti a vendere per deformare la verità. Nella sua casupola, l'altra famiglia piange il bambino morto. Peter Calin Netzer, che con *Il caso Kerenes* (il suo terzo film) ha meritatamente vinto l'Orso d'oro all'ultimo Festival di Berlino, non fa sconti a nessuno: attraverso i lunghi piani sequenza della sua macchina a mano sta addosso ai suoi protagonisti, rivelandone segreti, minacce, imbarazzi, debolezze, e gioca su dialoghi scritti con una minuzia “sociale” serratissima, mai una frase esplicativa di troppo, mai un cedimento al superfluo o al “poetico”. Al resto, alla psicologia dei personaggi, pensa il non detto, espresso con intensità dal viso e dagli sguardi dei protagonisti (tutti attori stupefacenti).

Accadeva lo stesso nei due film precedenti di Netzer, l'esordio, *Maria* (2003), e soprattutto *Medaglia d'onore* (*Medalia de onoare*), del 2009, nel quale Ion, un pensionato di settantacinque anni, riceve per errore dal Ministero una medaglia al valore per qualche atto eroico che lui non ricorda, compiuto durante la Seconda guerra mondiale. L'onorificenza diventa il pretesto per riscattare i suoi pessimi rapporti familiari: il figlio, emigrato in Canada, non gli parla nemmeno al telefono perché Ion lo aveva denunciato alla polizia politica per impedirgli di andarsene, mentre la moglie lo accudisce, gli prepara i pasti ma ha quasi azzerato la conversazione. Ion appartiene al popolo e non domina ma piuttosto subisce la burocrazia e il fascino sfuggente del potere; eppure, esattamente come Cornelia, e come i loro figli e i loro coniugi, finisce per scontrarsi con le zone oscure della propria storia e, finalmente, ricomincia a “sentire”: l'ultima, lunga sequenza a macchina fissa della cena a casa di Ion, con il figlio e la sua famiglia arrivati dal Canada e i vicini, con le chiacchiere percepite in sottofondo e gli sguardi e i microscopici movimenti dei protagonisti, ha la stessa potenza emotiva delle ultime scene di *Il caso Kerenes*, la visita di Cornelia e Carmen alla famiglia del bambino morto, le lacrime, da madre a padre, e il fugace saluto, visto dallo specchietto retrovisore dell'auto ferma, tra il padre del bambino e il suo uccisore. Barbu, suo malgrado, cresce, mentre Cornelia e Ion e suo figlio fanno i conti con i propri errori. Tutto il cinismo di una società sballata e confusa si stempera per un momento nel diritto al dolore di protagonisti altamente imperfetti. La bravura di Netzer sta soprattutto qui: pur tracciando un ritratto durissimo della società rumena nei suoi vari strati, e senza nessun pietismo (neppure per se stesso o per gli spettatori, inevitabilmente coinvolti per ceti o per storia personale), conserva l'umanità indispensabile a ogni nar-

ratore. Il cinismo appartiene al mondo ma non a lui, i suoi personaggi sono di carne, certo sezionati da una macchina da presa inquisitiva, ma non spietata come quella degli autori del Dogma. Per questo sono più veri, più coinvolgenti e ci pongono degli interrogativi.



Yamashita Nobuhiro

Dario Tomasi

«Sono le persone differenti dalla norma che mi interessano, e in particolare quelle che non si rendono conto di essere differenti [...]. Mi piace fare film su persone che attraversano la vita con passo lento, ed è per questo che scelgo uno stile visivo semplice, adatto a mostrarli». Meglio di altre, queste parole dello stesso Yamashita Nobuhiro – nato il 29 agosto 1956 – possono presentare con efficacia il senso dell'opera di un regista fra i più interessanti dell'ultimo cinema giapponese. Lo smarrimento di un'intera generazione, conseguente alla crisi economica degli anni Novanta che ha introdotto una disoccupazione che non si vedeva – come mostravano i film di Ozu – dagli anni Trenta, ha trovato nel cinema di Yamashita una più efficace rappresentazione, con un occhio di riguardo al mondo giovanile.

Donten seikatsu (Hazy Life, 1999), il suo primo lungometraggio, narra le vicissitudini di due doppiatori di film porno amatoriali, l'uno "provvisoriamente disoccupato" e l'altro con un ciuffo alla Leningrad Cowboy; *Baka no hakobune (No One's Ark, 2002)* verte sui tentativi di una giovane coppia di sbarcare il lunario vendendo un'improbabile bevanda della salute; *Riarizumu no yado (Ramblers, 2003)* è centrato sul vago peregrinare in cam-

pagna di una coppia di sedicenti cineasti. Lo stringente humour, il carattere sardonico, la presenza di giovani ingenui, patetici e dal disarmante squallore di questi film si accompagna a uno stile minimalista, fatto di lunghe inquadrature e riprese statiche che spesso mostrano personaggi immobili, silenziosi e attoniti. Sulla scia del miglior cinema di Kaurismäki e dei fratelli Coen, ma anche di un certo Kitano (ad esempio quello di *Il silenzio sul mare*), Yamashita rappresenta realtà drammatiche, e spesso disperate, in modi quasi comici, con distanza e, nello stesso tempo, partecipazione.

Caratteristiche, queste, che si ritrovano tutte nel suo maggiore successo, *Linda, Linda, Linda (2005)*, che prende il titolo da un pezzo storico del punk giapponese. Il film si fonda su un intreccio *mainstream*, assai frequente nel cinema del suo Paese (un gruppo rock di studentesse che poco prima della sua esibizione in una festa scolastica è costretto a sostituire la cantante principale con una stralunata studentessa coreana, la straordinaria Bae Doo-na) per svuotarlo di ogni componente spettacolare e insistere invece in modo minimalista su una rappresentazione dell'adolescenza come momento fatto soprattutto di provvisorietà, confusione e alienazione. Esemplari a questo riguardo sono i dialoghi spezzati, pieni di silenzi, di verità implicite e di imbarazzi (anche grazie alle gag verbali della coreana Bae Doo-na, spesso in difficoltà col giapponese delle sue amiche e dei compagni di scuola – come accade quando uno di questi decide di dichiararle il suo amore, nella scena forse più riuscita del film).

Lo sguardo freddo, ma anche partecipe, che Yamashita getta sul suo universo insieme alla presenza di personaggi che sembrano non aver letto le istruzioni di vita del mondo cui appartengono, sono evidenti anche in *Kurimu remon (Cream Lemon, 2004)*, storia dello scandaloso amore di due giovani cresciuti come fratello e sorella, e in *Matsugane ransha jiken (The Matsugane Potshot Affair, 2006)*, che, con sorprendenti cambi di tono, narra con ironia di due gemelli, l'uno poliziotto e l'altro mezzo delinquente, e di un mondo di emarginati sul baratro della follia. Il successivo *Tennen kokekkô (A Gentle Breeze in the Village, 2007)* appare come un lavoro più convenzionale e sembra segnare un momento di incertezza nella carriera del regista, che lo porta a un silenzio di quattro anni – colmato da alcuni *drama* televisivi, ambito cui è anche recentemente ritornato con *EA's Rock (2012)*, sulla vita quotidiana di un gruppo di ex supereroi rimasti senza lavoro.

Il ritorno al grande schermo avviene con *My Back Page (2011)*, un film assai lontano dai suoi esordi, che con i modi di certo cinema civile americano – esplicitamente citati sono *Cinque pezzi facili* e *Un uomo da marciapiede*

– rievoca le vicende di un giornalista che a cavallo degli anni Sessanta e Settanta sta dalla parte del movimento degli studenti e si trova implicato in un'azione terroristica. Ma è con *Kueki ressha* (*The Drudgery Train*, 2012), una storia ambientata nel mondo dei manovali giornalieri che ha per protagonista un giovane emarginato il quale vorrebbe, senza riuscire a farlo, vivere una vita normale, che Yamashita ritorna all'intensità espressiva dei suoi esordi.



Ben Rivers

Tommaso Isabella

Regista, artista, forse la parola che meglio descrive l'attività di Ben Rivers (classe 1972) è filmmaker, qualcuno che, molto semplicemente ma radicalmente, “fa film”: dalle riprese allo sviluppo al montaggio, si tratta di produrre un oggetto specifico, col gusto di sporcarsi le mani in prima persona. Un approccio che deriva anche dalla sua formazione di scultore e si traduce nella qualità tattile delle sue pellicole: nastri di 16mm sviluppati nel bagno di casa, a Londra, al ritorno dai viaggi nei più svariati angoli del globo. Facile scambiare questa devozione all'obsolecente celluloido per semplice nostalgia o infatuazione *vinatge*: essa è invece la base per una poetica del materiale, in cui la grana polverosa e accidentata fa del film un fossile vivente, che interroga lo sguardo da un'extraterritorialità cronologica, una dimensione atemporale che scarta ogni tentazione mitologica, per rendere immagini enigmatiche del presente.

Fin dai primi lavori, che esplorano luoghi abbandonati e infestati di presenze (le case di *Old Dark House*, 2003, e *House*, 2005), il film è registrazione di tracce, frammenti narrativi sospesi, cristallizzati in luoghi e

oggetti, come le concrezioni di materia chimica che in *Sack Barrow* (2010) trasfigurano un impianto galvanoplastico prossimo alla chiusura in una grotta spettrale. Attento alle stratificazioni in cui si depositano storie passate e possibilità future, quello di Rivers è uno sguardo “geologico”, una prospettiva chiamata direttamente in causa nel road movie britannico *I Know Where I'm Going* (2009).

Messaggi frammentari da remoti avamposti umani, dove bivaccano naufraghi di civiltà scomparse o *bricoleur* di mondi a venire, i film di Rivers delimitano una zona di resistenza temporale, tra il racconto delle origini – quelle della vita e dell'universo evocate in *Origin of the Species* (2008) o i miti polinesiani di *The Creation As We Saw It* (2012) – e l'apologo fantascientifico, spesso sotteso ai suoi lavori, ma esplicito in *Slow Action* (2010). Proprio questa enciclopedia immaginaria, che affronta i paradossi dell'utopia descrivendo quattro società insulari formatesi dopo l'innalzamento degli oceani, porta a un estremo ironico la tonalità peculiare del lavoro di Rivers, quella di un'osservazione documentaria sottilmente contaminata dalla finzione. Una fedeltà al reale non didascalica, che sfrutta scientemente la deformazione per rendere la configurazione di quelli che l'artista definisce «mondi ermetici»: ambienti fragili e misteriosi, in cui l'isolamento produce una bizzarra ricchezza, celebrata in una serie di ritratti di personaggi che vivono serenamente al di fuori della società, il signor S. di *Origins of the Species* o il Jake Williams di *This Is My Land* (2006) e di *Two Years At Sea* (2011), il primo, e al momento unico, lungometraggio di Rivers.

Le annotazioni che compongono l'etnografia poetica di Rivers registrano paesaggi in bilico tra sopravvivenza e disgregazione, scenari sublimi irrimediabilmente intrecciati all'immenso rottamaio della Storia: una natura selvaggia, ma tutt'altro che primigenia, in cui risuona il rumore di fondo delle apocalissi suburbane di James G. Ballard. Allo sguardo di Rivers appartiene la stessa vena surreale con cui lo scrittore trasfigurava il presente in un perturbante futuro anteriore; tuttavia, per quanto cosparsi di rovine, i suoi film non sembrano sorgere da un pessimismo catastrofista, quanto dall'apertura curiosa di un naturalista darwiniano, che contempla l'azione lenta della metamorfosi, la sua imprevedibile e costante capacità di generare il nuovo. Qualità propria dell'opera di Rivers stesso, che nell'arco di una decina d'anni ha saputo ridefinirsi di continuo conservando un'esemplare coerenza di fondo, e che promette di avere ancora in serbo molte sorprese.

ROBERT GUÉDIGUIAN



Allosanfàn!

Il cinema “Marsigliese” di Robert Guédiguian

Lorenzo Rossi

«Le persone che amo di più sono le persone che possibilmente non abbiano fatto nemmeno la quarta elementare. Le persone assolutamente semplici, non lo dico per retorica. Lo dico perché la cultura piccolo-borghese almeno nella mia nazione, ma anche in Francia o in Spagna è qualcosa che porta sempre delle corruzioni e delle impurezze, mentre un analfabeta o uno che abbia fatto solo i primi anni delle elementari ha sempre una certa poesia che poi va perduta attraverso la cultura». Si potrebbe partire da questa asserzione firmata Pier Paolo Pasolini per parlare di Robert Guédiguian. Perché si tratta di un'affermazione che anche presa così com'è, e cioè intrisa di quella forte carica ideologica figlia dei suoi tempi – siamo, come è facile arguire, nei primi anni Settanta – può benissimo essere applicata al cinema del regista nato nel 1953 all'Estaque, Marsiglia, tanto per raccontarne la poetica quanto per individuarne lo stile.

A Robert Guédiguian la trentunesima edizione del Bergamo Film Meeting ha dedicato una personale completa di tutti i diciassette film da lui diretti, ed egli non si è sottratto all'invito del festival, presenziando, insieme con Ariane Ascaride, moglie e interprete di quasi tutte le sue pellicole, quale ospite d'onore. A prima vista, l'aria e l'abbigliamento sono quelli di un *flâneur* nato e cresciuto in riva al mare, mentre lo spirito militante e la tenacia sembrano tipici dell'intellettuale di sinistra. Ma parlando con lui del cinema e del suo modo di fare cinema, della politica, della società e dell'arte si scopre che Guédiguian un intellettuale lo è per davvero. Che è un acuto e raffinato osservatore della vita e un altrettanto capace scrittore e narratore di storie. Un autore che sfida la retorica e va dritto per la propria strada fregandosene delle etichette e delle definizioni. Per molti cantore degli ultimi e

dei derelitti, poeta dei subalterni o semplicemente replicante di Ken Loach in salsa marsigliese, Guédiguian è un uomo profondamente rigoroso, ricco di personalità e che somiglia molto al proprio cinema. Ed è un regista a cui non piace – ma questo, si sa, è tipico dei registi e forse un po' anche dei francesi – che lo si accosti ad alcuno fra i cineasti, gli artisti o gli uomini di cinema del passato, soprattutto suoi connazionali. Ma nemmeno a correnti, movimenti o manifesti di alcun tipo.

Per questo motivo preferisce, se glielo si chiede, trovarselo da solo qualcuno a cui ispirarsi o semplicemente cercare di somigliare nello spirito e nelle idee. E quel qualcuno, come si diceva, è proprio Pier Paolo Pasolini. Non solo perché *Dernier été* (1980), primo film di Guédiguian, deve molto, e dichiaratamente, ad *Accattone* (1961) sia in termini di tematiche che in termini di stile – partendo dalla scelta degli attori non professionisti, dall'uso attento della musica classica, dal lavoro sul linguaggio semidialeale, ma anche dal racconto lucido, appunto, del disagio della provincia, della disoccupazione, della seduzione dell'accidia e della totale mancanza di riscatto cui i protagonisti sono costretti – ma anche perché mettendo vicini questi due lavori è facile capire come il regista francese riesca a mutuare soprattutto lo sguardo sul mondo dell'intellettuale italiano. Uno sguardo profondamente politico che si fonda sull'intenzione di destrutturare le certezze della classe piccolo-borghese attraverso la messa in atto di una cultura nazional-popolare in senso gramsciano. Andando cioè a parlare della realtà attraverso la realtà stessa e configurando il cinema come una lingua fatta di segni comprensibili da tutti e da tutti accessibili. Vale a dire quella *semiotica della realtà* che ha caratterizzato il cinema di Pasolini per tutta la



prima parte del suo percorso filmico e almeno fino a *Il Vangelo secondo Matteo* (1964).

Con i successivi *Rouge Midi* (1983), *Ki lo sa?* (1985), e *Dieu vomit les tièdes* (1989), Guédiguian dimostra di aver assimilato la lezione pasoliniana e averla fatta sua. Mostrando come per tutti gli anni Ottanta, quelli delle battaglie sociali più aspre (per la Francia e l'Europa), abbia ostinatamente cercato di produrre una sintesi il più possibile equilibrata fra la necessità del racconto e la volontà di assecondare quello sguardo a cui si è fatto riferimento. Il risultato è una serie di film all'interno dei quali a personaggi che incarnano (e incarnare è un termine a cui Guédiguian tiene particolarmente) il disagio e l'emarginazione, viene data la possibilità di agire secondo schemi rappresentativi altri rispetto a quelli, borghesi e ricchi di luoghi comuni, come il pietismo, il paternalismo o la retorica. Perché come ama ripetere il regista stesso: disoccupati, migranti, senz'atetto e povera gente in generale non devono per forza di cose essere mostrati come orde di delinquenti, stupratori, alcolizzati e prostitute. E ritrarre questo tipo di umanità significa in fin dei conti aver capito che dare voce agli ultimi non significa dover restituire loro nulla, non un posto nel mondo né tantomeno, come ha scritto qualcuno, una dignità che si presume abbiano smarrito.

Ma è solo con i film successivi, quelli più noti anche qui da noi, che Guédiguian, aprendo ad altre modalità narrative ed enunciative, riesce a dare al proprio cinema un respiro ancora più ampio e ricco di sfaccettature. Comincia a esplorare i generi e a rintracciare in special maniera nella commedia un modo per parlare dei personaggi, le situazioni e lo stile di sempre con il filtro della metafora e delle figure simboliche. Come in *Marius e Jeannette* (*Marius et Jeannette*, 1997), il suo film forse più famoso, ove tutta la vicenda si svolge sullo sfondo di una Marsiglia che mai come in questo caso è compendio dei problemi del mondo, e non a caso il film si apre con un mappamondo gonfiabile che entra galleggiando nel porto della *cité phocéenne*. Ma fra le raffigurazioni in tono umoristico e spesso agrodolce di *L'argent fait le bonheur* (1993), *Al posto del cuore* (*À la place du coeur*, 1998) e *À l'attaque!* (id., 2000) – fra i quali quest'ultimo è davvero una piacevole divagazione e riflessione metacinematografica e autobiografica sul ruolo del “regista politico” – succede che la lucida e nerissima rappresentazione della disperata e drammatica esistenza di donne e di uomini segnati dalla sofferenza, dalla povertà e dalle tragedie, raccontata in film come *À la vie, à la mort!* (1995) o *La ville est tranquille – La città è tranquilla* (*La ville est tranquille*, 2003), disegnano un dolente e scorag-



giato controcanto dell'ottimismo che pervade le opere sopraccitate. Perché, come Guédiguian ama ripetere, nel suo cinema che somiglia così tanto alla vita, preferisce che i suoi film siano "l'uno contro l'altro", ci mostrino la speranza ma anche la disperazione, senza che una abbia la meglio sull'altra e, anzi, facendo sì che le due si confondano fra loro.

Ecco perché, negli anni più recenti, l'esplorazione da cui egli era partito trova compimento nella realizzazione di film più intimisti, più personali e legati a doppio filo alle esperienze vissute. Come se avesse trovato, dopo tanta letteratura (per un regista che nasce con la voglia di fare lo scrittore, come ci rivela nell'intervista), il modo di esprimersi più adatto. Tramite le suggestioni evocative della poesia, pur senza perdere nulla in accessibilità e chiarezza – due degli ultimi tre film hanno come punto di partenza, non a caso, componimenti di Victor Hugo e Nazim Hikmet – Guédiguian sembra riuscire a comprendere l'essenza filosofica del cinema. Arrivando a costruire, non senza difficoltà, un'opera complessa e profonda come *Le passeggiate al Campo di Marte* (*Le promeneur du Champ-de-Mars*, 2005). Un film che è un'intima riflessione sul potere, sulla Storia e sul ruolo della politica, talmente capillare e precisa da risultare senza alcun dubbio la summa di tutta la poetica del regista. Ma Guédiguian non si esime nemmeno dal fare i conti con la

propria di storia; storia che lo porta dritto, con *Le voyage en Arménie* (2006), nell'Armenia in cui affondano le radici della sua famiglia o nella Parigi occupata del 1944 per parlare delle vicende di Manouchian, poeta, partigiano e armeno di nascita protagonista di *L'armée du crime* (2009). E il fatto che Marsiglia sia stata abbandonata – nell'arco di trent'anni e di diciassette lungometraggi – solo in occasione di questi ultimi lavori, ci permette di capire quanto profonda sia la fusione fra Guédiguian e la propria città natia ma anche, allo stesso tempo, quanto importanti e preziosi siano i luoghi, i posti e le ambientazioni all'interno del suo cinema.

E Marsiglia è nuovamente la protagonista in *Le nevi del Kilimangiaro* (*Les neiges du Kilimandjaro*, 2011) ultimo lavoro (sino a ora) di Guédiguian e film con il quale chiude, in qualche modo, il cerchio che aveva aperto idealmente con i film degli anni Ottanta. Tornare a occuparsi degli scioperanti e della perdita del lavoro dopo tanti anni e nel tempo della crisi dimostra infatti che non solo per il regista marsigliese i temi di sempre sono ancora attuali, ma anche che nonostante il tempo che passa, le generazioni che mutano e una Francia che somiglia sempre più a un continente e meno a una Nazione, Robert Guédiguian – che sta preparando in questi mesi, da produttore, un film su Karl Marx – è più che mai vivo, lucido e, *ça va sans dire*, lotta insieme a noi!

Conversazione con Robert Guédiguian

a cura di Lorenzo Rossi e Pietro Bianchi

– *Innanzitutto ti chiederei di partire raccontandoci come è avvenuto il tuo approdo al mondo del cinema. Qual è stato il percorso che ti ha portato a diventare regista?*

– È successo grazie ad Ariane. All'epoca lei voleva fare teatro e fu ammessa al Conservatoire de Paris, che è la più grande accademia di Francia. Io ero ancora studente alla facoltà di Economia, ma mi trasferii a Parigi per stare con lei, perché vivevamo già insieme. Lì, dopo poco tempo conobbi un cineasta piuttosto celebre, René Féret, autore di due film che avevano avuto molto successo – *Histoire de Paul* (1975) e *La prima comunione di Julien* (*La Communion solennelle*, 1977) che era stato in concorso a Cannes – io avevo appena ventidue anni e lui (non ho nemmeno idea del perché, sai come vanno queste cose: eravamo a tavola, si beveva...) mi propose di scrivere con lui l'adattamento cinematografico di un romanzo di Döblin, *Berlin Alexanderplatz*. Innanzitutto lui si sorprese molto quando gli dissi che conoscevo Döblin, e in effetti lo conoscevo davvero, un po' perché sono di origine tedesca da parte di madre, ma soprattutto perché all'epoca recitavo la parte dell'intellettuale di sinistra e del teorico marxista: d'altra parte avevo quest'accento marsigliese molto forte, da classe popolare, che si univa con la mia aria svagata e il mio forte senso dell'umorismo, tutte queste cose si combinavano bene credo, e anche se non avevo mai scritto nulla, penso che sia per questo motivo che René mi chiese di lavorare con lui. Quindi abbiamo iniziato a scrivere, e dopo pochi giorni capii che il mio lavoro era quello dello scrittore, pensai che dovevo scrivere un romanzo e mi è cominciata a balenare in testa questa ossessione di raccontare delle storie. Cosa che prima di allora non mi era mai capitata in effetti, ma che fatta in quel modo, con lui, a tavola, mi aveva stregato, anzi, mi

aveva contagiato. L'idea del racconto e della scrittura si era insinuata in me come un vero e proprio veleno. In quel momento mi lanciavi anima e corpo nella sceneggiatura e il film è poi stato realizzato – si intitola *Fernand* (1980) e non è esattamente un capolavoro! – ma ripensandoci tempo dopo ho capito che da lì in poi ho scritto tutto quello che ho scritto soprattutto per me stesso e non per gli altri. E che con quella mia prima sceneggiatura mi sono allontanato in modo netto dalle idee che avevo maturato negli anni di militanza nel Partito comunista francese e la cosa, a posteriori, non mi sembra per nulla casuale: quella è stata in un certo qual modo l'occasione per trasporre il mio impegno politico in qualcosa d'altro. Una svolta che prima o poi sarebbe dovuta accadere e che se è capitata lì, in quel momento, non è stato certo per caso.

– *Per parlare dei tuoi film vorrei partire dalla fine. Le nevi del Kilimangiaro (Les neiges du Kilimandjaro, 2011), affronta, dopo qualche tempo in cui ti eri parzialmente allontanato da un certo tipo di cinema – quello più attento alle materie sociali – temi come la perdita del lavoro, l'emarginazione e la povertà. Sei tornato a fare un film cioè che, benché ricco di speranza, ricorda fortemente i tuoi primi lavori. In momenti di grande emergenza sociale sembra che affrontare certi temi sia per te una sorta di necessità e che un altro cinema, quasi, non sia possibile. È così?*

– Ogni tanto, direi ogni cinque o sei anni, sento una specie di bisogno di fare il punto. Di ritornare nei posti in cui ho girato i miei primi film, ma più che altro di tornare a occuparmi del mondo a cui ho dedicato i primi lavori. È un modo per fare il punto su me stesso, sulla mia intimità, sulla politica, sulla società e sugli ambienti sociali che fanno parte del *mio* cinema.



È proprio così, come una specie di mio bilancio. A ben pensarci forse lo faccio ogni dieci anni: dopo *Dernier été* (1980) c'è stato *Marius e Jeannette* (*Marius et Jeannette*, 1997) e poi *Le nevi del Kilimangiaro* e certamente fra dieci anni farò qualcosa di simile. Sì, tornare su questi "luoghi del delitto", si può dire che sia una necessità, come quella di fare il punto.

– A proposito di questo... mi sembra, ma forse mi sbaglio, che i tuoi film più problematici, forse più pessimisti, si situino sempre alla fine di un decennio: gli anni Ottanta si chiudono con *Dieu vomit les tièdes* (1989), i Novanta con *La ville est tranquille* – La città è tranquilla (*La ville est tranquille*, 2003) e gli anni Duemila, al di là dei film storici, con *Lady Jane* (2008), che io trovo un film straordinario ma che, benché cerchi di interrogarsi sul senso del perdono, mi sembra soprattutto un film sulle illusioni perdute. Sono dei punti di snodo? Sono tappe della tua evoluzione? È un caso oppure no che ogni decade si chiuda con bilanci così pessimisti?

– In effetti è un caso che tutto questo coincida con la fine di ogni decennio. Ma non è casuale che i miei film siano in qualche modo l'uno "contro" l'altro. Come se ogni film successivo bilanciassero quello precedente. Io mi curo così, è una sorta di terapia che uso per rimettermi in sesto dopo che ho realizzato una pellicola: le cose che ho constatato con un film, specialmente se sono particolarmente negative o addirittura terribili, fanno paura, soprattutto a me stesso, così nell'opera successiva ho bisogno di consolarmi e di incoraggiare me e i miei spettatori. Ho bisogno di dire sì, all'interno di questa lucida e terribile constatazione si possono intravedere delle cose che hanno valore e che sono positive, c'è speranza all'interno del degrado. Esiste il cortiletto di *Marius e Jeannette* per esempio, dove succedono cose positive e dove c'è tanta umanità, ma anche in *Le nevi* i bambini il cui padre finisce in carcere vengono adottati dai protagonisti e tutti alla fine riescono a comprendere la bontà di tale gesto, credo che tutto questo suggerisca che c'è una speranza per il futuro.

Potrei dire che quando in un film rappresento il mondo esattamente com'è, sento subito il bisogno di farne uno su come il mondo dovrebbe essere.

– Credo che fra gli aspetti più interessanti del tuo lavoro, analizzando la tua filmografia nella sua totalità, ci sia la possibilità di vedere il modo in cui hai saputo raccontare la tua generazione partendo dai primi anni Ottanta e arrivando fino a oggi. In *Le nevi Marie-Claire*, la protagonista, rispondendo al marito che le chiede se sono invecchiati come si sarebbero aspettati o se si sono imborghesiti, esclama: «Sì, siamo borghesi, ma non troppo!». Ti chiedo una riflessione su questo.

– Fondamentalmente non credo nel conflitto fra le generazioni. Credo che sia una specie di invenzione piccolo-borghese, anzi, se mi concedete la battuta è proprio un ragionamento borghese piccolo piccolo! Sono preoccupazioni da ricchi, solo i ricchi pensano a queste cose. Penso che il conflitto generazionale sia un'illusione, una specie di mistificazione. Per esempio credo che nel mio ultimo film il conflitto fra il giovane e il vecchio operaio sia, in ultima analisi, un falso conflitto; infatti alla fine, quando i due si ritrovano, il vecchio dà ragione al più giovane e la cosa si risolve lì, senza spargimenti di sangue.

– Questo aspetto è interessante perché oggi, molto spesso, si tendono a privilegiare, in ambito politico, i conflitti generazionali rispetto alle dispute sociali. Anche e soprattutto, almeno qui in Italia, per come viene rappresentato il '68. Secondo te è anche una questione politica, intesa come politica estetica, leggere il '68 in termini di conflitto generazionale?

– Sono d'accordo, credo che sussista per davvero un approccio mistificante. Quest'apparenza di conflitto, del resto, deriva dal fatto che non esistono più le cose fatte insieme tra le persone di diversa generazione: fra giovani, adulti e vecchi. Io sono entrato nel partito comunista a quattordici anni nella sezione dell'Estaque a Marsiglia. E nella mia sezione c'erano dei compagni che avevano anche ottant'anni e più, ma tra noi si parlava, ci si confrontava, si andava alle manifestazioni, ci si scambiava opinioni, si pranzava e si cenava insieme. E anche la trasmissione della storia era diversa. Per esempio, riguardo la Resistenza io ho imparato molto di più da queste persone che non a scuola. Non esisteva davvero nessun tipo di conflitto e anche se io portavo i capelli fin sotto le spalle e loro no, non aveva alcuna importanza.

– È anche per questo che, a livello estetico, nei tuoi film, al di là dei rimandi di “parentela” fra i personaggi – tu dici che in *Le nevi* i protagonisti potrebbero essere i cugini cresciuti di quelli di *Dernier été* – ti capita così spesso di utilizzare spezzoni di film precedenti come flashback del film che stai girando in quel momento (per esempio in *La ville est tranquille* ci viene mostrato il ricordo che i protagonisti hanno del loro primo incontro avvenuto molti anni prima, utilizzando una sequenza “rubata” a *Ki lo sa?* [1985]), operazione facilitata dal fatto di lavorare sempre con i medesimi attori?

– Mi trattengo per non farlo ogni volta, in realtà! [ride] No, effettivamente proprio in *La ville est tranquille*, i personaggi giovani e quelli meno giovani sono presenti e abitano lo schermo insieme, in maniera molto armonica. Questo mi fa sentire come un dio onnipotente, è una sensazione molto bella. E tra l'altro è una cosa che ho visto per la prima volta in un film di Fellini [*Intervista*, 1987, ndr]. Mastroianni e Anita Ekberg nei panni di se stessi si ritrovano dopo molti anni e lui, nelle vesti di un mago, stende un lenzuolo sul quale viene proiettata la celebre scena di *La*





L'armée du crime

dolce vita (1960) nella fontana di Trevi. In quel momento gli attori sono giovani e anziani nello stesso momento.

– *Volevo affrontare, ora, un aspetto più teorico e sottoporre una questione fondamentale del cinema politico: il problema di come riuscire a rappresentare gli sfruttati o come riuscire a rappresentare la classe operaia. Quando Gilles Deleuze parla del cinema di Jean-Marie Straub dice che sono dei film politici perché parlano di un «popolo che non c'è» (un peuple qui manque) mentre sembrerebbe che nei tuoi film – quanto meno nei tuoi film più politici – tu voglia andare a cercare un popolo là dove c'è. Che cosa vuol dire rappresentare gli sfruttati, vuol dire andare a vederli là dove ci sono?*

– A questo posso rispondere in modo molto preciso perché vorrei rispondere proprio al testo di Deleuze.

Penso che un film politico sia un film che serve a costituire un popolo, perché un film politico è di fatto una manifestazione della sua esistenza. Quindi il popolo esiste perché il cinema gli dà esistenza nella sua rappresentazione. La risposta è molto precisa perché quando ho presentato *L'armée du crime* (2009) a Cannes ho citato proprio questo testo di Deleuze. Proprio in quell'occasione le mie dichiarazioni avevano suscitato qualche polemica perché con *L'armée du crime* (per quel film in particolare, non è sempre vero per tutti i miei film) volevo fare del cinema nazional-popolare nel senso del Théâtre National Populaire di Jean Vilar, o nel senso che gli dava Gramsci.

– *A me questo pare molto importante perché nel tuo cinema il popolo è un oggetto della rappresentazione ma è anche un destinatario.*

– C'è un'altra citazione di Deleuze che è magnifica. Deleuze diceva che fare un film (anzi veramente diceva fare dell'arte in generale) *per il pubblico può voler dire due cose: all'attenzione del pubblico; ma anche al posto del pubblico. È molto importante questo.*

– *C'è un'altra questione che volevo sottoporvi riguardo alla rappresentazione dei subalterni. Il filosofo Jacques Rancière parla del fatto che uno dei problemi fondamentali della rappresentazione dei subalterni è che sono costretti a essere rappresentati come vittime. Se si parla di uno sfruttato è quasi scontato che se ne parli in quanto vittima. Però c'è anche un modo che ha il cinema di redimere da quella rappresentazione dominante.*

– Penso che sia vero. Ma questo è proprio il fantasma dei registi proiettato sul popolo, anche perché bisogna dire che il novanta per cento dei registi è di estrazione piccolo-borghese e non riesce a rappresentarsi il popolo se non come popolo alienato. Ed è vero che Rancière su questo fa un ottimo lavoro, e che io sappia è l'unico che fa un lavoro di questo tipo: vedere la cultura alta anche in forme e ambienti popolari. Credo che sia l'unico intellettuale a difendere questa posizione anche in trasmissioni televisive e nel dibattito pubblico. Lui va a cercare la cultura nella parola diretta del popolo, che è una cosa che faceva anche Foucault e che credo sia molto significativa. Io ho suscitato molte polemiche in Francia, soprattutto alla fine degli anni Ottanta e all'inizio degli anni Novanta quando ho iniziato a lavorare su personaggi popolari *positivi*: personaggi popolari che però erano belli, parlavano bene, erano divertenti, non picchiavano i figli, non violentavano le donne, non erano ubriachi dalla mattina alla sera. Personaggi che uscivano dai cliché e facevano vedere che la gente del popolo può essere gente formidabile. Questo, come dicevo, ha suscitato polemiche a cui mi sono molto divertito a rispondere.

– *A volte però è difficile rappresentare i personaggi popolari in modo positivo dato che nel mondo reale sono persone piene di problemi materiali. Nel catalogo a te dedicato da Bergamo Film Meeting c'è una dichiarazione di Frank Le Wita, coregista di Dernier été, in cui parla del fatto che in quel film avete utilizzato molti attori non professionisti e dice che non a caso è un film dove ci sono pochi primi piani, perché riprendere attori con poca esperienza in primo piano avrebbe fatto perder loro un po' di forza. C'è un momento in cui il materiale sociale che utilizzi nel film entra nel piano della rappresentazione?*

– Qui Frank Le Wita penso faccia riferimento a un evento molto preciso. Nel primo film *Dernier été*, ad esempio all'inizio, avevamo girato un primissimo piano di Gerard [Meylan, ndr] che a quel tempo non era un attore professionista (poi lo è diventato, ha fatto diciassette film con me) ma era alla sua prima esperienza. C'era questo primissimo piano in cui lui, proprio per mancanza d'esperienza, aveva uno sguardo completamente vuoto. Doveva guardare nell'angolo dell'inquadratura della macchina da presa ma il suo sguardo era completamente vuoto. È una ripresa che abbiamo fatto nei primissimi giorni delle riprese ma che non abbiamo potuto montare, e quindi effettivamente in quel film abbiamo deciso di non fare dei primi piani altrimenti ce ne sarebbero stati sicuramente di più. Erano previsti ma non li abbiamo fatti.

– *Adesso vorrei passare ad affrontare gli aspetti più tecnici del tuo lavoro. Partiamo dal montaggio...*

– Il montaggio per me è una vera e propria fase di riscrittura, funge come una specie di rivisitazione della storia. Non c'è film in cui non abbia spostato intere sequenze da una parte all'altra durante il lavoro di postproduzione. Questo a volte mi crea dei problemi: ci sono sequenze su cui lavoro molto a lungo, per esempio, ma che già so, mentre sto girando, che finirò per tagliare drasticamente. Spesso cerco di non cambiare troppo l'abbigliamento degli attori per poter riutilizzare alcune scene senza dovermi preoccupare troppo dell'ordine cronologico delle sequenze. In *Le nevi* avevo questo personaggio che a un certo punto, dopo aver subito una rapina, si trovava col braccio ingessato: il fatto che dovessi stare attento a quel particolare ha complicato molto il lavoro! Comunque dopo un paio di mesi dall'aver prodotto la prima versione di montaggio, di solito le cose cominciano a prendere una forma accettabile e a soddisfarmi sempre di più. È il tempo minimo che mi ci vuole, credo che in meno di due mesi, due mesi e mezzo, non mi sarebbe possibile montare un lungometraggio.

– *Come lavori invece sulle musiche dei tuoi film? Le scegli in fase di scrittura o di postproduzione? E che importanza hanno?*

– Beh, la musica è molto importante nei miei film. Ne uso di tutti i tipi, quella classica, soprattutto per i miei primi film, come faceva Pasolini. Pensavo infatti che la musica classica nei film di Pasolini producesse senso, che fosse la "grande" musica e per questo motivo, accostata alle vicende popolari, rendesse in qual-

che modo giustizia e innalzasse la condizione del popolo. Ma naturalmente faccio uso anche di musiche moderne così come di cori e canti popolari. Nell'ultimo film per esempio (che tra l'altro prende il titolo da una canzone di Pascal Danel), ho scelto di inserire *Many Rivers to Cross* di Joe Cocker e l'ho deciso sin dall'inizio, ancora prima di stendere la sceneggiatura, subito dopo aver elaborato il soggetto. Ho messo Cocker perché mi sembrava che ci fosse una certa somiglianza, anche fisica, fra lui e il protagonista del film. Le musiche in ogni caso sono quelle che ho già in casa mia, non le vado a cercare troppo lontano, sono le musiche e le canzoni della mia vita. In certe situazioni trovo che proprio come la regia, le musiche di un film sottolineino molto bene un momento e un'emozione, in altri creino, tramite la discordanza con ciò che viene mostrato sulla pellicola, una sorta di straniamento. Sì, devo dire che spesso la musica è una sorta di metafora del lavoro di regia.

– ... e poi c'è il rap...

– Sì, il rap in Francia, e a Marsiglia in particolare, è molto importante. Ho utilizzato spesso musica rap nei

miei film perché credo che sia il modo giusto per avvicinarsi anche ai ragazzi, al pubblico più giovane. Gli Ayam, storico gruppo rap marsigliese, specialmente negli anni Novanta, era un vero e proprio punto di riferimento fra i giovani. Certo ora anche loro hanno cinquant'anni e le cose sono cambiate, ma ci sono tanti gruppi nuovi che esprimono molto bene il sentire dei ragazzi di oggi.

– *Credo che un altro aspetto interessante del tuo lavoro sia l'uso della luce: girare quasi sempre nello stesso luogo significa anche imparare ad approfondire, consolidare e in qualche modo affinare, nel corso del tempo, il proprio rapporto con un certo tipo di luce. Volevo chiederti quanto sia importante per te tutto questo e se giri spesso con la luce naturale.*

– È senz'altro vero che la luce di Marsiglia è molto riconoscibile, come è altrettanto vero che a me piace molto. Tuttavia non esiste niente di naturale al cinema. È sempre tutto ritoccato. Possono esserci degli interventi anche in fase di ripresa, anche se io preferisco non farne mai. Tutte le mie disposizioni sull'uso della luce e sulla fotografia, sono decise prima di cominciare a girare e non ammetto modifiche successive. *Marie-Jo e i suoi due amori* (*Marie-Jo et ses deux amours*, 2002), per esempio, è girato tutto in controluce e questo ha rallentato molto la lavorazione. È stata una scelta fatta sin dall'inizio, volevamo che la luce dei protagonisti fosse una sorta di luce interiore e che sembrasse provenire dai personaggi stessi. Quindi li abbiamo messi in controluce e sempre con un faro, sotto la macchina, puntato sotto i loro visi che permettesse di vederli, nello stesso tempo, chiaramente in viso. La luce ha in questo caso un valore profondamente espressivo.

– *Adesso vorrei parlare un po' di politica... In Le promenade al Campo di Marte (Le promeneur du Champ-de-Mars, 2005) Mitterrand dice, più o meno, che lui è l'ultimo dei grandi Presidenti francesi. Dopo di lui arriverà l'Europa e cambierà tutto. François Hollande è il primo Presidente socialista dopo Mitterrand ma sembrano, almeno da fuori, due persone completamente diverse; è passata una ventina d'anni, cosa pensi di lui? Aveva ragione Mitterrand in fondo?*

– Ah... perché Holland è socialista? [ride] Certamente nel mio film Mitterrand nel fare quella dichiarazione pecca un poco di orgoglio, tuttavia credo abbia ragione, nel senso che il potere politico, e



Marie-Jo et ses deux amours



Le promeneur du Champ-de-Mars

lo possiamo constatare tutti, oggi, ha meno potere che in passato, e questo per via dell'Unione europea ma soprattutto per via del rapporto che esso intrattiene con l'economia. Le potenze economiche hanno molto più potere di prima, questo è il problema. Di François Hollande invece non so davvero più che cosa dire! Posso dire che i socialisti francesi fanno oggi quello che avevano già fatto ai tempi di Jospin, cioè fanno quello che la destra francese non riesce a fare. Fanno le riforme richieste soprattutto dalle istituzioni europee, quelle contro le quali l'opinione pubblica si scaglia quando è la destra che tenta di portarle a compimento e che invece la sinistra riesce a realizzare per-

ché gode di una sorta di stato di grazia. Un credito che le permette di fare delle riforme che essa stessa considera, nella maggior parte dei casi, molto negative.

– *E riguardo l'Europa cosa pensi? Nella "tua" Marsiglia, soprattutto quella dei film degli anni Novanta, sembra serpeggiare un clima di melting pot culturale che anticipa una certa idea di Europa che si respirava forte in quegli anni e che oggi appare forse un po' smarrita, sei d'accordo?*

– Per me è difficile pensare all'Europa oggi, nel senso che l'Europa non ha mai determinato i valori che difendeva e non parlo delle identità religiose o



La ville est tranquille

etniche, delle radici culturali, del cattolicesimo e via discorrendo... di questo non mi importa assolutamente niente. Parlo proprio dei valori di progetto: che Europa vogliamo fare? Un'Europa con i governi di Monti o di Berlusconi, o con Haider e la destra ungherese, o con la Spagna di Rajoy e Zapatero? Ci possono essere "Europe" molto diverse, non si capisce bene verso quale si debba andare, l'unica cosa che appare chiara e visibile è l'Europa come costruzione economica. Allora io non capisco come si possa immaginare che in questo orizzonte europeo vi possa essere qualcosa che possa entusiasmare i giovani o le persone in generale, mi sembra una cosa assolutamente assurda.

Anzi, i popoli, in questo momento sono un po' dappertutto contro l'Europa, penso a Grillo ad esempio, che qui in Italia vuole uscire dall'unione monetaria. Questo accade perché l'Europa non ha portato niente ai cittadini europei, tranne forse a quelli i cui Paesi sono entrati da poco in Europa, come la Spagna che all'inizio ha tratto un grande beneficio dall'ingresso nell'Unione, ma che poi si è trovata in difficoltà. Quindi le persone tendono oggi a sentirsi vittime dell'Europa e penso che sia molto difficile pensare all'Europa oggi e dirsi e sentirsi un cittadino europeo. Inoltre ritengo che più le entità sono vaste e meno c'è democrazia. Non per niente la democrazia è nata nella

polis greca: in una comunità e in una scala molto ridotte, nella dimensione del villaggio. Come il cortile di *Marius e Jeannette*, un luogo dove non esistono le deleghe e tutti hanno il diritto di espressione e di parola. Faccio fatica a immaginare o a prendere sul serio degli orizzonti democratici all'interno della *governance* europea o addirittura globale. Mi pare che sia una vera e propria assurdità se ti trovi con la Cina, la Siria, gli Stati Uniti che la pensano in modo così diverso fra loro e con l'Europa in mezzo che non ha mai una posizione definita. Anche le Nazioni Unite sembrano avere uno spazio di manovra e un senso sempre più relativo e del resto l'Europa mi sembra che si caratterizzi come uno spazio violentemente antidemocratico nel senso che l'Unione Europea realizza quello che i popoli e le singole Nazioni non vogliono fare. Lei lo fa lo stesso. Per questo ora come ora faccio fatica a vedere l'Europa in modo positivo.

– Ora vorrei parlare di Marsiglia. In alcuni film i protagonisti dicono che spesso la vera sfida è restare a Marsiglia piuttosto che partire e andarsene. Mi viene in mente *Marie-Claire in Les nevi* o anche *Jeannette in Marius e Jeannette* che cerca di opporsi alla partenza

della figlia per Parigi. Anche i tuoi film, come i personaggi citati, non se ne vanno da Marsiglia. Anche per te questa appartenenza è una sfida, è forse più difficile restare che andare via?

– No! [ride] Le cose in realtà sono avvenute poco a poco... Sì, ho fatto il primo film a Marsiglia, nel quartiere dove sono nato, a casa mia, perché sono cresciuto lì e faceva parte del mio progetto di allora, poi ne ho fatto un altro sempre lì e a quel punto sono emerse, poco a poco, alcune peculiarità: per esempio il fatto che lì mi sento in diritto di girare, perché quello che filmo mi appartiene al cento per cento; ovviamente non appartiene solo a me ma anche ad altri, eppure sento una legittimità particolare lì. Mi sento libero di parlare anche male dei marsigliesi, posso dire che i marsigliesi sono tutti fannulloni per esempio, e posso dirlo perché sono di lì e ho l'accento marsigliese; se lo dicessi tu, invece, sicuramente litigheremmo! Lì provo, da questo punto di vista, una maggiore libertà. Poi, in effetti io preferisco la luce del sud perché è la mia luce, proprio come il dialetto di Marsiglia è il mio dialetto: potremmo dire che per tutte queste ragioni io filmo in marsigliese! Ma posso lavorare anche altrove, come ho fatto con *Le passeggiate al Campo di Marte*, *Le voya-*



Les neiges du Kilimandjaro

ge en Arménie (2006) e *L'armée du crime*, per esempio. Ma se devo parlare della felicità del "gesto" di girare un film, io ammetto di provare molto più appagamento stando a Marsiglia.

– *Volevo concludere sul tema dell'incarnazione. Che è forse anche una delle ragioni per cui il comunismo e il cinema sono sempre stati così legati. Entrambi devono incarnare qualcosa che non c'è. O mettere in immagini un'utopia. Parlando dei tuoi progetti futuri io so che tu stai lavorando a un film sul giovane Marx. Di che cosa si tratta?*

– Questo è davvero un progetto europeo! Io lo produco ma non lo girerò. Stiamo lavorando su una sceneggiatura di Pascal Bonitzer e Raoul Peck, che è un cineasta haitiano che ha lavorato molto in Francia e anche in Germania. Sono stati proprio Bonitzer e Peck che mi hanno proposto di produrre questo film. È un film storico, quindi è molto caro: ci sono finanziamenti francesi, belgi, in Germania ci stiamo più o meno

arrivando. Ed è effettivamente una sceneggiatura molto europea perché del resto Marx ha vissuto in una Germania dalla quale è stato cacciato via a diciannove anni, poi è andato in Francia e anche da lì si è fatto cacciare, poi è andato in Belgio e anche da lì si fa cacciare via, e alla fine si ritrova a Londra. Quindi parla tutte queste lingue, scrive anche in francese eccetera. È un film su Marx ma su un Marx che non abbiamo mai visto, da giovane, prima che avesse la barba. Si tratta della sua vita tra i diciannove e i ventinove anni, fino alla scrittura di *Il Manifesto del Partito Comunista* nel 1848. Ci sono Marx, Engels, le loro mogli, Bakunin, Proudhon. È un ritratto di Marx che non abbiamo mai visto: lo si vede discutere, bere, fumare, scrivere, litigare, avere scontri con la polizia. Tutte cose che sono accadute veramente. È una bella storia. La sceneggiatura è molto viva ed è riuscita a far vedere la costruzione del pensiero di Marx.

(Bergamo, 15/03/2013)



Le voyage en Arménie

Le lune del cinema

a cura di Nuccio Lodato

contedeluna@alice.it

29 MAGGIO 2013

Muore a Milano all'età di 83 anni, Franca Rame, nata a Parabiago (Milano) il 18 luglio 1929. Figlia d'arte, discendente da una famiglia dedita dal Seicento al teatro dei burattini e delle marionette, nasce praticamente sul palcoscenico. Il suo vero esordio è del 1950, nella rivista (compagnia Tino Scotti): una bionda platino, dal fisico esuberante e dall'aria un po' svampita, secondo un cliché che resta invariato nelle sue poche interpretazioni cinematografiche: *Lo sai che i papaveri* (1952, di Marcello Marchesi), *Rascel-fifi* (1956, di Guido Leoni), *Il cocco di mamma* (1957, di Mauro Morassi), *Caporale di giornata* (1964, di Carlo Ludovico Bragaglia). Vanno



Dog sitting: Franca Rame, a passeggio con il marito Dario Fo e alcuni amici a quattro zampe, in *Lo svitato* (1956) di Carlo Lizzani.

meglio le cose per lei nel curioso *Lo svitato* (1956, di Carlo Lizzani) e soprattutto nel godibilissimo episodio *Il mondo dei ricchi* in *Extraconiugale* (1964, di Mino Guerrini). La sua vita cambia nel 1958, quando, assieme al marito (sposato nel 1954) fonda la Compagnia Dario Fo-Franca Rame, cui seguono nel 1968 il collettivo Nuova Scena e successivamente il gruppo di lavoro La Comune: dalla commedia irriverente e un po' surreale agli spettacoli di satira feroce e di controinformazione militante. Sostenitrice del Soccorso Rosso, attivissima nel movimento femminista (anche come autrice e interprete dei lavori *Tutta casa, letto e chiesa*, *Grasso è bello!*, *La madre*, nonché, nel 1981, a seguito della violenza subita, di *Lo stupro*), viene eletta senatrice nel 2006. La si può rivedere nei documentari *Nobel per due* (1998, di Luciano Lorena e Filippo Piscopo) e *Io non sono moderato* (2007, di Andrea Nobile). Una donna coraggiosa, addirittura impavida, la cui forte presenza scenica, accresciutasi con il passare degli anni, diventa esperienza di vita, di umanità, di impegno. Ciao Franca, e un abbraccio a Dario e Jacopo. [*lopedeluna*]

29 MAGGIO 2013

Muore a 86 anni a Roma, (vi era nato il 1° ottobre 1926), Nino Baragli. Nipote di un altro maestro del montaggio, Eraldo da Roma, in oltre mezzo secolo di attività – dal 1944 al 1996, dopo la “gavetta” come aiuto operatore del cognato Carlo Bellerio, direttore della fotografia che aveva optato per gli studi della Nuova Scalera trasferitisi a Venezia durante la RSI, sui set di *Alfa Tau!* e *Marinai senza stelle* di De Robertis – ha atteso all'edizione definitiva di oltre duecento film. Collaboratore sistematico, ad esempio, tanto di Giorgio Simonelli negli anni Cinquanta che di Sergio Leone nei decenni successivi, ha legato il proprio nome a opere di Luigi Comencini (*La finestra sul Luna Park*, 1954; *Le sorprese dell'amore*, 1959), Florestano Vancini (*La lunga notte*

del '43, 1960), Pier Paolo Pasolini (*Accattone*, 1961; *Uccellacci e uccellini*, 1966), Damiano Damiani (*La strega in amore*, id.), Paolo Spinola (*L'estate*, id.), Giuliano Montaldo (*Ad ogni costo*, 1967), Luigi Zampa (*Le dolci signore*, 1968), Mauro Bolognini (*L'assoluto naturale*, 1969; *Bubù*, 1971; *Per le antiche scale*, 1975), Sergio Citti (*Storie scellerate*, 1974; *Due pezzi di pane*, 1979), Giuseppe Bertolucci (*Strana la vita*, 1987), Roberto Benigni (*Il piccolo diavolo*, 1988; *Johnny Stecchino*, 1991) e Cristina Comencini (*I divertimenti della vita privata*, 1992).

30 MAGGIO 2013

Muore a Ravenna, all'età di 76 anni, Gianfranco Casadio, nato il 16 febbraio 1937 nella stessa città. Attivo nell'Amministrazione provinciale, ricopre per lunghi anni fino al 2003 il ruolo di dirigente del Servizio Cultura, encomiabile per il suo Ufficio Cinema. Collaboratore di varie riviste, è condirettore e principale animatore di *Cinestudio*. Tra le sue pubblicazioni, merita grande attenzione una serie dedicata ai generi del cinema italiano, con schede accuratissime e adeguata iconografia: una dozzina di volumi che vanno da *Il grigio e il nero. Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931-1943)* a *Gli ultimi avventurieri. Il film storico nel cinema italiano (1931-2001)*. *Dal Medioevo al Risorgimento* (2010). Di vasta cultura, è inoltre esperto di medagliistica militare e di fotografia, una passione ereditata dal padre Alvaro, conosciuto fotografo, che con la sua attività ha raccontato tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta la vita del territorio ravennate. Ciao, Gianfranco. [lopedeluna]

30 MAGGIO 2013

Muore a 49 anni a Kokolka (Bangladesh), dove era nato nel 1963, il regista Rituparno Gosh. Figlio d'arte (il padre Sunil, documentarista e dedito alle arti visive), cresciuto alla scuola di Satyajit Ray, dopo una gavetta come pubblicitario esordisce nel 1992 con *Hirer Angst*, cui fa seguito due anni dopo *Unishe April*, e nel 1997 *Dahan*. Venti complessivamente i suoi lungometraggi, centrali per qualità e prestigio nella produzione bengalese degli ultimi decenni, privilegianti rapporti di conflitto emotivo e sentimentale tra i personaggi, storie di declini e decadenze familiari, o vicende ambientate nel mondo dello spettacolo. *The Last Lear* è il più recente titolo che l'aveva imposto all'attenzione internazionale: *Satyanweshi* l'ultimo che non potrà concludere. E un grazie a Cristina Piccino per il puntuale profilo così ben informato.

30 MAGGIO 2013

«Ci ha lasciati questa notte dopo lunga malattia il nostro amico Alberto Callari, filmmaker, fotografo e negli anni molto impegnato nella difesa, salvaguardia e valorizzazione del verde urbano. Tra le sue opere: *Salva il mio cuore* (1992), *La sosta* (1995), *Notte alta* e *Zakir Hussein* (1997). Uno degli ultimi progetti che aveva affiancato è stato quello dell'Oasi Darsena a Milano, di cui aveva documentato la selvaggia bellezza. Una striscia di natura anarchica insediatasi nell'interstizio della lucrativa speculazione immobiliare milanese. Lo ricordo con il premio al festival di Bellaria con il quale Alberto Grifi aveva voluto riconoscere il suo bellissimo *Salva il mio cuore Bellaria*. Per la sua generosa natura di filmare Alberto è stato fino all'ultimo attento a piantare semi di immaginario nel futuro delle nostre esistenze nomadi» (Ivo Bonacorsi, «il manifesto», 31 maggio).

30 MAGGIO 2013

Muore a 79 anni a New York, dov'era nata il 4 aprile 1913, Helen Hanft. Nome di spicco della scena off Broadway, portavoce di organizzazioni ebraiche di peso, al cinema ha mantenuto un costante sodalizio con Woody Allen attraverso *Manhattan* (1979), *Stardust Memories* (1980), *La Rosa Purpurea del Cairo* (1985) e l'episodio *Edipo relitto* di *New York Stories* (1989). Ma è stata diretta anche da Paul Mazursky (*Stop a Greenwich Village*, 1976; *Io, Willy e Phil*, 1980), ed è apparsa in maniera breve ma incisiva, oltre che in serie tv fortunate, in *Arthur* (Steve Gordon, 1981), *Crazy Runners* (John Schlesinger, id.), *Licenza di guida* (Greg Beeman, 1988), *Il Principe cerca moglie* (John Landis, id.), *Stregata dalla luna* (Norman Jewison, 1987), *La vedova americana* (Beeban Kidron, 1992).

1° GIUGNO 2013

Muore a 70 anni a Palermo, Franco Scaldati, nato a Montelepre il 13 aprile 1943. Già impegnato al palermitano Teatro Biondo come... cucitore di costumi di scena dalla preadolescenza (e "Sarto" sarà il suo designativo vita natural durante), fonda sul finire degli anni Settanta la Compagnia, appunto, del Sarto, valorizzandovi la propria stessa produzione drammaturgica dialettale (*Attore con la 'o' chiusa*, *Il pozzo dei pazzi* - premio Ubu 1989-90 -, *Assassina*, *Lucio*, *Occhi*, *Manu mancusa*, *Il cavaliere Sole*, *La locanda invisibile* - nuovamente premiato nel 1996/1997 -, *La guardiana dell'acqua*). Instancabile iniziatore di nuove imprese teatrali palermitane (Teatro & C., Re di Coppe, Piccolo Teatro) e altrettanto formidabile sperimentatore di decentramenti

e innovazioni, è stato generoso di apparizioni anche sullo schermo: con i Taviani (*Kaos*, 1984); Tornatore (*L'uomo delle stelle*, 1995; *Baaria*, 2009); Scimeca (*I briganti di Zambùt*, 1997; *Gli indesiderabili*, 2003; *Rosso Malpelo*, 2007; *Il cavaliere Sole*, documentario da lui sceneggiato sulla sua stessa opera, 2008); Cipri e Maresco (*Il ritorno di Cagliostro*, 2003); Giovanni Massa (*Il Buma*, 2002) fino al più recente documentario a otto mani di Battaglia, Donati, Chimenti e Zulini *Mettersi a posto. Il pizzo a Palermo*, 2011. I suoi testi e quelli sulla sua opera nel catalogo Ubulibri.

3 GIUGNO 2013

Nell'edizione torinese di «Repubblica», pagina pubblicitaria a favore dell'opera seconda di Giancarlo Giannini, *Ti ho cercata in tutti i necrologi*, opportunamente sponsorizzata da nota e promozionalmente dinamica ditta di pompe funebri: «Giubileo, un leader negli onori funebri, e Giancarlo Giannini insieme», con ampio articolo sul film, che aveva avuto una delle tre anteprime nazionali programmate al cinema Massimo la settimana precedente.

4 GIUGNO 2013

In vista del negoziato tra Unione Europea e Stati Uniti sul partenariato transatlantico commercio e investimenti, appello al nuovo presidente del Consiglio, Enrico Letta, da parte del cinema italiano, riguardo alla cd. «eccezione culturale». Firmano tra gli altri Bellocchio, Benigni, Bertolucci, Salvatores, Tornatore, RAI e Mediaset. Il documento insiste soprattutto sulla minaccia degli operatori digitali americani («Non hanno sedi, dipendenti, fatturato, fornitori, impegni, vincoli in Europa. Non investono in reti e contenuti né sui territori. Non creano valore, né valore aggiunto, né gettito fiscale. Non rispettano quindi le differenze, le considerano impedimenti») mettendo in guardia l'Unione europea sul pericolo incombente nell'elaborando documento sugli accordi di libero scambio UE-USA riguardo alle liberalizzazioni. Le linee della Commissione europea non evidenzerebbe «nulla di tutto questo: né politiche per la diversità culturale, né uno spazio politico per indirizzare l'evoluzione della tecnologia digitale». Commenta Marco Bellocchio: «La globalizzazione uccide la creatività locale. È chiaro che non sono più i tempi di *I pugni in tasca*, quando i confini erano le Alpi. Ma c'è una cultura europea, un gusto, una tradizione, una storia a cui apparteniamo tutti noi, nuove generazioni comprese: basta guardare a *La grande bellezza* o al successo a Cannes di *Salvo*» (cfr. anche Luna del 13 giugno).

4 GIUGNO 2013

Allo Studio 5 di Cinecittà Ettore Scola presenta il suo nuovo film *Che strano chiamarsi Federico*. Scola racconta Fellini: «Un Pinocchio che non è mai diventato un bambino per bene. Aveva un'anima burattinaia: era il ritratto allo stesso tempo di un'Italia esecrabile e adorabile. Ho appena finito le riprese, non so che oggetto verrà fuori dal montaggio. So che a me piacerà», anticipa, ricordando di essere entrato per la prima volta a Cinecittà in via di costruzione nel 1936, a cinque anni, in compagnia dei propri genitori.

4 GIUGNO 2013

Censura cinese per *Word War Z* di Marc Foster con Brad Pitt: viene richiesto il taglio di una scena allo scopo di evitare ferite alla sensibilità dei cinesi, e addirittura il rifacimento di altre. La Universal, costretta a richiedere un consenso preventivo data l'importante del mercato cinese, pare abbia preferito conciliare.

5 GIUGNO 2013

La Sacher Film di Nanni Moretti, a sedici anni dalla sua comparsa, interrompe l'attività di distribuzione. A partire dal mese scorso, ha scelto di non acquisire ulteriori titoli da proporre al circuito, pur riservandosi la continuità tanto della casa di produzione che della gestione della library. «Ormai la situazione del Paese è tale che una distribuzione come la nostra, da sempre orientata alla diffusione di film "art house" che la gente va sempre meno a vedere e che le tv non acquistano più, si ritrova a lavorare più per filantropia che per altro», è il commento della responsabile Alessandra Thiele. Gli insuccessi di pubblico rimediati nelle ultime settimane da titoli di valore quali *Su Re*, *Ernest & Celestine* e *Muffa* potrebbero essere state le gocce che hanno fatto traboccare il vaso. Analoghi segnali erano già venuti nelle precedenti settimane dalla richiesta di cassa integrazione per i dipendenti della Fandango di Domenico Procacci, e dalle preoccupazioni esternate da Andrea Occhipinti per la Lucky Red.

6 GIUGNO 2013

Muore a Beverly Hills a 91 anni Esther (Jane) Williams, nata a Inglewood (California) l'8 agosto 1921. Liberista di vaglia nei cento nuoto fin dall'adolescenza, mancata olimpionica 1940 e 1944 (il conflitto mondiale impedì lo svolgimento dei Giochi), scritturata ventenne dalla Metro mentre si destreggiava tra addetta alle vendite e mannequin, dopo un paio di assaggi minori esordisce a fianco di Mickey Rooney in *La doppia vita di Andy*



Una nuotata fra amici: Esther Williams, con Tom e Jerry, in *Nebbia sulla Manica* (1953) di Charles Walters.

Hardy (George B. Seitz, 1942), proseguendo con *Joe il pilota* (Victor Fleming, 1943) e toccando il successo già l'anno successivo con *Bellezze al bagno* di George Sidney. Da allora una ventina di altri film per una carriera protrattasi per un ventennio: spalancatasi col successo mondiale di film confezionabile su misura assumendo al quasi genere musical-coreografico-natatorio; entrata in secca con lo scacco di *Annibale e la vestale* (ancora Sidney, 1955) e conclusa da *La fuente mágica* (1963, di Fernando Lamas, che aveva sposato in terze nozze e del quale sarebbe rimasta vedova nel 1994). Tra i titoli, si ricordano almeno *Luna senza miele* (Richard Thorpe, 1945), *Sposarsi è facile, ma...* e *La figlia di Nettuno* (Edward Buzzell, 1946 e 1949), *La matadora*, *Ti avrò per sempre* e *Su un'isola con te* (di nuovo Thorpe, 1947-1948), *Facciamo il tifo insieme* (stesso anno, di Busby Berkeley, che s'incaricherà anche dei numeri acquatici supremi di *La ninfa degli antipodi*, Mervyn LeRoy, 1952), *Nebbia sulla Manica* (1953) di Charles Walters. Dedicatasi all'insegnamento del nuoto (con particolare attenzione ai piccoli non vedenti), ha anche lanciato linee di costumi da bagno vintage ispirati ai suoi anni d'oro. Autobiografia, non convenzionale né reticente: *The Million Dollar Mermaid* (1999).

6 GIUGNO 2013

Muore Angelo Vittorioso, figura centrale e determinante delle esperienze di cinema culturale e militante romano, a cominciare da Massenzio e dall'attività della piccola ma strameritoria distributrice Dae, entrambe condivise con Enzo Fiorenza. Complessità e commozione nel ricor-

darlo, che richiamano troppi altri amici nel frattempo congedatisi spesso troppo in fretta (primo tra tutti Enzo Ungari), consigliano di rinviare alla lunga, bellissima rievocazione di Francesco Pettarin («Alias» del «manifesto» dell'8 giugno: col formidabile racconto della richiesta dell'avvocato Agnelli di visionare gratis *Milarepa* della Cavani...) e ad alcune altrettanto calde e vibranti rievocazioni in rete, a cominciare da quella di Roberto Silvestri (ilciottasilvestri.blogspot.com).

7 GIUGNO 2013

Giornata di mobilitazione al cinema America di Roma, occupato dall'inizio dello scorso autunno e ritenuto a rischio di sgombero: «Lo abbiamo saputo pochi giorni fa da più fonti accertate. Il periodo a rischio andrebbe da giugno alla fine dell'estate. Dichiariamo ufficialmente che in caso di sgombero siamo pronti a occupare piazza San Cosimato a tempo indeterminato, per riempirla di tutte le iniziative in programma all'interno del cinema America, senza rinunciare a nulla: proiezioni, corsi di teatro e pittura, concerti, iniziative a sostegno dei collettivi, incontri, dibattiti, assemblee, nonché la prima sala studio di Trastevere».

7 GIUGNO 2013

Muore a Verona, all'età di 89 anni, Augusto Tretti, nato nella stessa città nel 1924. Già cineamatore indipendente e solitario, con la sola esperienza di aiuto regista in *Il bidone* (1955) di Fellini, dopo alcuni cortometraggi andati persi, realizza in due anni di lavoro il lungometraggio *La legge della tromba* (1962), che la Titanus distribuisce mandandolo però allo sbaraglio. Insuccesso di pubblico ma qualche consenso della critica per un film anarchico e grottesco con effetti surreali. Goffredo Lombardo gli commissiona un secondo lavoro, interrotto per la crisi della Titanus e ultimato con altri finanziatori in ben sette anni: è *Il potere* (1971), stimato alla Mostra di Venezia ma di ardua circolazione, una sorta di carrellata attraverso i secoli, dalla preistoria al consumismo, ove il sentimento anticlericale, antifascista, antimilitarista e anticapitalista si fa più acre e convincente, con ambizioni forse brechtiane e autentici pezzi di bravura, che gli meritano l'apprezzamento di scrittori quali Zavattini, Moravia, Flaiano e soprattutto Fortini. Seguono il lungo documentario a soggetto *Alcool* (1980) commissionatogli dalla Provincia di Milano, più riuscito nella messinscena che nell'efficacia del messaggio, e il corto *Mediatori e carrozze* (1988). Dopo di che si ritira definitivamente nella sua grande magione agreste di Lazise. Prezioso per la sua conoscenza il documentario

Augusto Tretti, un ritratto (1988) di Maurizio Zaccaro, disponibile su YouTube (come pure *Il potere* e *Alcool*). Ciao, Augusto, e perdonami la vecchia stroncatura. [lopedeluna]

8 GIUGNO 2013

Muore a Parigi a 87 anni (vi era nato il 12 novembre 1925) Robert Gallimard, probabilmente il maggior editore europeo del secolo scorso. Nipote del fondatore della casa, Gaston, in quanto figlio del suo fratello minore Jacques, comincia a lavorarvi nel 1948, e dodici anni dopo (alla morte del cugino Michel, perito nello stesso incidente d'auto che costò la vita ad Albert Camus) si vede riconoscere la responsabilità della "Bibliothèque de la Pléiade", la collana capofila della casa, selezione di classici di risonanza mondiale. Stretto amico personale di Sartre, Romain Gary, Marguerite Duras e dello stesso Camus, aveva seguito direttamente la pubblicazione delle loro opere.

10 GIUGNO 2013

Dopo la presentazione a Cannes, coronata, sia pure tra le polemiche, da successo e riconoscimenti, i comuni di Saint Cloud e Versailles censurano il manifesto gay di *L'inconnu du lac* di Alain Guiraudie.

10 GIUGNO 2013

L'Archivio Eduardo De Filippo viene trasferito dalla



Un'immagine da *Il potere* (1971) di Augusto Tretti.

società Voluptaria (Torre San Giorgio del Maschio Angioino) alla sezione arti e spettacolo "Lucchesi Palli" della Biblioteca Nazionale di Napoli. «L'obiettivo principale», spiega il figlio Luca «è che il materiale venga conservato e divulgato e la Biblioteca Nazionale è certamente una struttura idonea a questa necessità». Il Fondo comprende libri, copioni, manoscritti e qualcosa come più di trentamila foto di scena.

10 GIUGNO 2013

Bok Bok, il festival di cinema omosex e transgender di San Pietroburgo, viene censurato dalle autorità in quanto "agente straniero" e multato di mezzo milione di rubli, dopo sei anni di attività e un'inchiesta cominciata nel mese di marzo.

11 GIUGNO 2013

Muore in ospedale a Colleferro a 73 anni dopo lunga malattia l'attore, regista e produttore Gianni Manera, nato all'Asmara (Eritrea) il 18 febbraio 1940. Dapprima interprete radiotelevisivo alla Rai di Torino – figurando nella serie *Il tenente Sheridan* diretta da Antonio Giulio Majano, e tra l'altro in *La vita di Dante* di Cottafavi (1965) – esordisce nel 1971 con *La lunga ombra del lupo*, allora sequestrato e processato per «istigazione alla ricostruzione di banda armata attraverso lo strumento ideologico», cui fecero seguito *Ordine firmato in bianco* (1974), *Il cappotto di legno* (1979) e *Tragedy in New York – Scarpe di cemento*, «girato ormai una ventina d'anni fa e mai arrivato alla versione finale» (Marco Giusti). Come attore, era apparso anche in spionistici e western all'italiana, e in *Due marine e un generale* (1966, di Luigi Scattini, accanto a Franchi e Ingrassia, e a un Buster Keaton *triste, solitario y final*).

12 GIUGNO 2013

Muore a Roma a 69 anni (vi era nato il 30 aprile 1944) Gian Carlo Nicotra, regista tv attivo tanto alla RAI (l'esordio clamoroso con *La sberla* nel 1978; *Portobello*, 1987; *Fantastico*, 1989; *Partita doppia*, 1992; *Domenica in* del 2003 con Paolo Bonolis; l'intera fortunata e raffinata serie di Paolo Limiti *Ci vediamo in tv*, da allora al 2011) che a Mediaset (*Drive in*, da lui ideato con Antonio Ricci, ancora in era Fininvest, 1983; seguiranno *Viva le donne* nel 1984 e *Grand Hotel* l'anno successivo). Figlio d'arte (degli attori Antonio e Mariannina Libassi), comparsa da bambino – anche con Monicelli – a nove anni è con Totò e Orson Welles in *L'uomo la bestia e la virtù* di Steno. Dal 2011 si era trasferito a Shangai e, costituitavi la società "Spazio Danza", colla-



L'allora piccolo Gian Carlo Nicotra, amorevolmente tenuto in braccio da un barbuto Orson Welles, in *L'uomo la bestia e la virtù* (1953) di Steno, sotto lo sguardo di Viviane Romance (a sinistra) e di Totò (a destra.)

borava con la locale tv.

13 GIUGNO 2013

Riguardo al capitolo dell'“eccezione culturale” da sottrarre alla trattativa di partenariato transatlantico su commercio e investimenti (Luna del 4 giugno) si muove da Parigi anche il cinema europeo. Appello firmato da Loach, Oliveira, Almodóvar (e con loro Costa-Gavras, i Dardenne, Wajda e la von Trotta) per denunciare una situazione nella quale la cultura, che non è merce, è in pericolo: «L'Europa potrebbe entrare in una nuova era, quella in cui la politica abdicherebbe di fronte alla sola logica del mercato, sacrificando uno dei suoi beni più preziosi: la cultura». Il governo francese pare deciso a porre un veto, per quanto riguarda l'audiovisivo, sulla delicatissima e determinante questione...

13 GIUGNO 2013

... che non appare però soltanto un grave problema europeo. Spielberg e Lucas, in una incontro con gli studenti della Southern California University, denunciano il rischio di implosione di Hollywood («È sufficiente che una mezza dozzina di film da duecentocinquanta milioni di dollari l'uno facciano flop in rapida successione...»). E Spielberg fa seguire un esempio agghiacciante: «Per pochissimo il mio *Lincoln*, avendolo rischiato, non si è ritrovato a passare solo in televisione. Solo il fatto che detengo investimenti miei nella distribuzione ha consentito di superare forti resistenze». È, tragicamente, il sogno di Rossellini alla rovescia: la divulgazione storiografica non promossa attraverso il teleschermo, ma relegata a figurare solo lì. Il futuro lo dipinge apocalitti-

camente Lucas: «Resisteranno pochi cinema giganteschi. Il biglietto vi costerà dai cento ai centocinquanta dollari, come a Broadway o al football. I film resteranno in programmazione per un anno. Il resto lo vedremo in tv, come accade quasi già ora: *Lincoln* ha faticato a passare nelle sale. Le produzioni indipendenti saranno costrette in streaming: si fonderanno film, serie, tv e rete». Rincarare la dose un'intervista di Steven Soderbergh: «È orribile il modo in cui i soldi decidono cosa si vedrà al cinema, non tanto per la difficoltà di finanziare le produzioni, quanto perché chi ha i soldi pensa di poter spiegare ai registi cosa è giusto o sbagliato girare».

14 GIUGNO 2013

Ancora a proposito di “eccezione culturale”... I diritti mondiali di *La dolce vita* sono della Paramount, con le sole eccezioni dell'Italia e della Francia. Un giudice della California statuisce che i diritti sul capolavoro felliniano appartengono insindacabilmente all'ex major.

14 GIUGNO 2013

David di Donatello con penosa cerimonia presentata da... Lillo e Greg nel corso di un'autenticamente interminabile prima serata RaiUno.



Eccezione culturale: Daniel Day-Lewis nel *Lincoln* spielberghiano, capolavoro che ha rischiato di passare direttamente in televisione a causa della miopia dell'attuale sistema hollywoodiano.

Anna Masecchia

VITTORIO DE SICA.

Storia di un attore

ed. Kaplan, Torino 2012 -
pp. 260 - € 20,00

Il curioso destino degli attori/registi è quello di ritrovarsi attribuita dal sentire comune, e loro malgrado, una sorta di doppia personalità alla Jekyll & Hyde: autori di film grandissimi, ma di scarso successo commerciale, sfruttano il loro talento d'attori in "marchette" esclusivamente per mettere insieme i soldi necessari ai loro progetti registici a venire. Charlie Chaplin, da par suo, questo rischio non l'ha mai corso, talmente integrati fra loro erano questi due ruoli; ma la fama di Orson Welles, per fare un esempio tra i più famosi, spesso si è trovata a fare i conti con questo luogo comune. Per De Sica è successa press'a poco la stessa cosa, soprattutto negli anni Cinquanta: il creatore, assieme a Rossellini e Visconti, di un nuovo linguaggio cinematografico da una parte; il brillante ed elegante attore di botteghino in opere commerciali dall'altra.

Come scrive Anna Masecchia, autrice di *Vittorio De Sica. Storia di un attore*, «De Sica è stato sempre e innanzitutto un attore, perché è nell'arte della recitazione che ha diluito la sua innegabile capacità di analizzare e soprattutto amare la natura umana in tutte le sue forme. Proprio l'analisi

attenta dei sentimenti, che a lui è venuta dal lungo apprendistato teatrale, prima, e cinematografico, poi, è stata la più profonda sigla anche del suo essere regista». L'encomiabile scopo di questo documentatissimo e approfondito saggio è quindi non solo studiare e rendere il giusto merito alla parte della filmografia desichiana (il lavoro di attore) abitualmente posta in secondo piano rispetto all'attività da regista dalla letteratura critica e storica sull'autore, ma anche sfatare il luogo comune, dimostrando che attore e regista, in De Sica, furono due ruoli legatissimi fra loro, tanto che il secondo è senz'altro enormemente debitore dell'esperienza maturata dal primo.

La carriera attoriale di Vittorio De Sica è scrupolosamente seguita e descritta dall'autrice fin dalle origini: la comparsata, ancora adolescente, in *Il processo Clémenceau* (1917); l'entrata e l'apprendistato presso la compagnia di Tatiana Pavlova, che portò il metodo Stanislavskij in Italia; le successive esperienze con Luigi Almirante (fattore di un metodo meno costrittivo per l'attore, che dà spazio al suo istinto e alla sua iniziativa) e Sergio Tòfano (reinventore e propositore della figura del "brillante", futuro cavallo di battaglia di De Sica); il teatro di rivista (con la compagnia Za-Bum) e il lavoro di *équipe* con

Tòfano, Umberto Melnati e Giuditta Rissone (nel quale prosa e rivista, comico e drammatico venivano fusi in un nuovo stile di recitazione).

Poi, l'approdo al cinema; le commedie brillanti di ispirazione hollywoodiana e quelle di marca più realistica (*Grandi magazzini*; *Gli uomini che mascalzoni!*); la volontà di cimentarsi nella regia; i ruoli più maturi del dopoguerra e degli anni Cinquanta, sotto il segno, alternativamente, della maschera di Perseo (il maresciallo Carotenuto di *Pane amore e fantasia*) e quella di Cristo (*Il generale Della Rovere*; ma a volte le due maschere si fondono insieme, come in *I gioielli di Madame De...*). Un susseguirsi di ruoli diversi, sempre arricchiti da una sublime autoironia, che spazia dal truffaldino al carabiniere, dall'appassionato e creativo dongiovanni al padre un po' saggio, un po' gaglioffo, dal mariuolo elegante al professionista fanfarone, dipingendo così, con il passare dei decenni, dagli anni Venti ai Settanta, una ineffabile quanto variegata galleria di tipi italiani.

Ricco di materiali pazientemente raccolti e brillantemente selezionati ed esposti, di lettura assai scorrevole, il volume di Anna Masecchia è completato da filmografia, teatrografia e apparato iconografico scelto con gran pertinenza rispetto al testo.

Arturo Invernici

Marina Pelland

MARCO BELLOCCHIO TRA CINEMA E TEATRO

L'arte della messa in scena

Ed. Marsilio, Venezia 2012 -

pp. 192 - € 20,00

Il libro di Marina Pelland lavora su legami, intrecci, presenze in grado di farci comprendere quanto strette siano le relazioni tra il cinema di Marco Bellocchio e il teatro considerato nelle sue più diverse forme. In particolare quella della commedia dell'arte e del *kammerspiel* (su cui si diffonde il primo capitolo). Ma anche quelle del teatro pirandelliano e cecoviano, del melodramma lirico e della *teatralità* in senso lato come dimensione *altra* rispetto alla realtà quotidiana.

L'analisi muove dagli esordi bellocchiani, chiamando in causa innanzitutto, a proposito dei riferimenti alla commedia dell'arte, *La Cina è vicina*, il mediometraggio *Discutiamo, discutiamo* (episodio del film collettivo *Amore e rabbia*) e *Sbatti il mostro in prima pagina*. Film in cui il motivo della "maschera" e il registro del grottesco si incrociano rinviando inequivocabilmente al genere teatrale citato, ma continuando a coltivare e a provocare relazioni *importanti* con la società coeva e

le ideologie che la attraversavano. Anche nel caso di un film come *Sbatti il mostro in prima pagina*, eseguito su commissione e chiaramente poco amato dal regista, e che pure non è estraneo a questa fase del suo lavoro: cinema popolare ma anche rappresentazione dell'orrore dell'italiano medio. Dalla commedia dell'arte al *kammerspiel*. Quest'ultima è una dimensione che pervade il cinema di Bellocchio, rendendosi evidente e determinante già a partire dal suo capolavoro d'esordio, *I pugni in tasca*. Ma non cesserà di manifestarsi nelle sue varianti durante i decenni successivi: case di famiglia, appartamenti, tribunali, appartamenti che si trasformano in tribunali: *Salto nel vuoto*, *Diavolo in corpo*, *La condanna*, *Buongiorno notte*, per non citarne che alcuni. Film in cui l'interno e l'esterno, il passato e il presente, la sfera domestica e quella pubblica finiscono per sovrapporsi, dando luogo a dimensioni temporali sospese: i materiali drammaturgici si accumulano come argomenti apparentemente destinati a non esaurirsi mai, ma che improvvisamente producono il conflitto, la deflagrazione degli antagonismi, la spaccatura cruciale.

Al *kammerspiel* fanno riferimento anche i film "domestici": *Vacanze in*

Val Trebbia, *Sorelle*, *Sorelle Mai*. Film nei quali Bellocchio lavora su «unità minime come se si trattasse di fotografie di un album di famiglia» per dare forma, infine, a un «intrico di menzogne calcolate e verità casuali, metacinema tenero e perverso». Checov, come viene sottolineato nel capitolo che ripercorre la presenza, nella filmografia del Nostro, del russo insieme a quella di Pirandello (non solo nell'*Enrico IV* ma – come viene opportunamente indicato – anche in *Vincere!*). E in controcanto il libro non dimentica ciò che di cinematografico Bellocchio a saputo trasfondere nelle sue regie teatrali (*Macbeth*, *Rigoletto*).

Nelle "Appendici", una conversazione con il regista, nel corso della quale Bellocchio pronuncia frasi interessanti su alcuni suoi film, sul metodo, sulle reazioni dei critici, sugli attori: «Quello dell'attore è un ruolo davvero decisivo. Dal canto mio non utilizzo alcun metodo particolare nel lavoro con gli interpreti, perché quando si scrive un soggetto, quando si dà vita a una sceneggiatura, credo che la verità dei personaggi, se c'è, venga trasmessa senza bisogno di mediazione». A vent'anni Marco Bellocchio voleva fare l'attore di teatro.

Adriano Piccardi

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. I cineforum di nuova costituzione possono richiedere gratuitamente, nel primo anno di associazione, due film distribuiti dalla FIC e dalla Lab 80 Film (via Pignolo, 123 IT - 24121 Bergamo, tel. 035 342239, fax 035 341255, 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 (Nove, 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), Pierniorgio 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 - 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



il castello

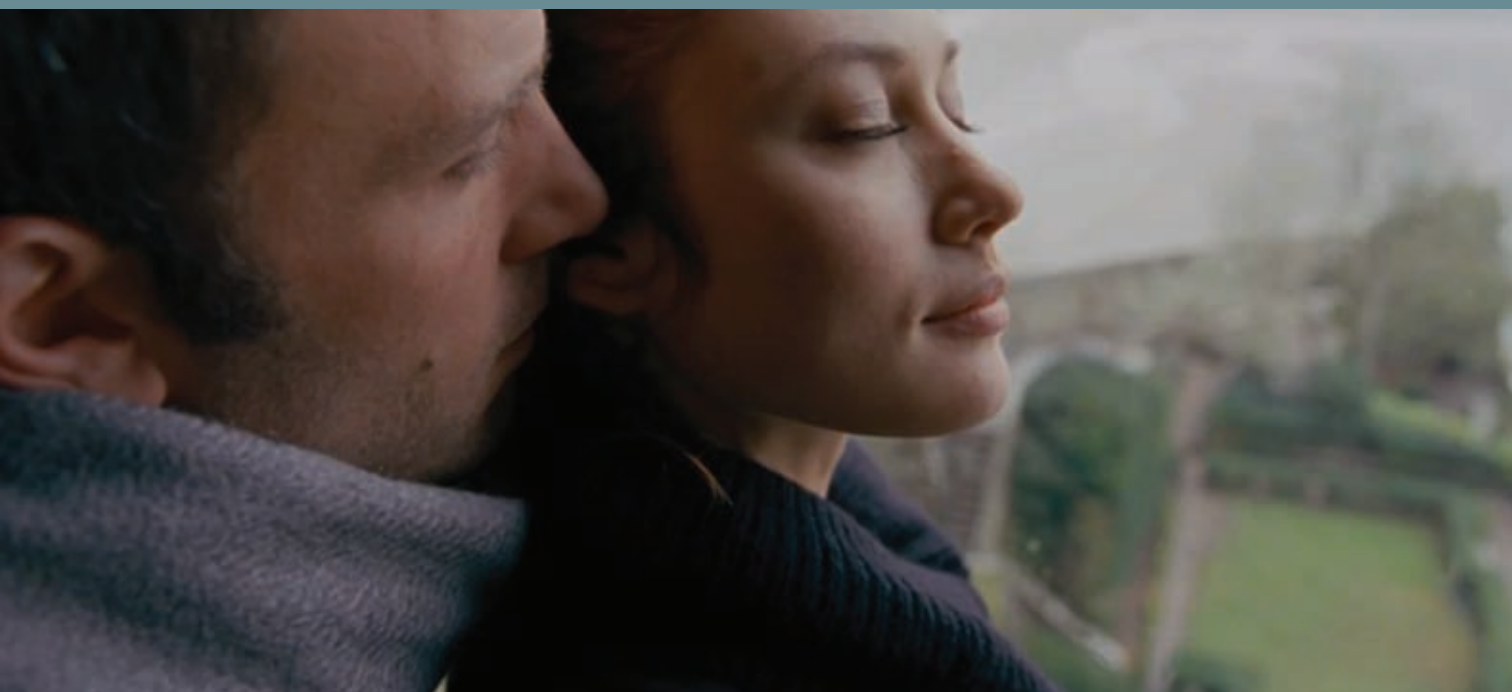
un film di MASSIMO D'ANOLFI E MARTINA PARENTI

In collaborazione con Lab 80 film,
un omaggio a tutti gli abbonati a Cineforum:
il dvd del film *Il castello*
di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti

Il dvd sarà inoltre inviato in omaggio
a quanti avvieranno un nuovo abbonamento
entro il 31 agosto 2013

In vendita anche su www.cinebuy.com





TRA I FILM DEL PROSSIMO NUMERO
SALVO
TO THE WONDER