

cineforum 522



Cineforum

Via Pignolo, 123
24121 Bergamo
Anno 53 - N. 2 Marzo 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 *Qualcosa nell'aria*
Zero Dark Thirty • *Django Unchained*

Spielberg, Zeitlin, Van Sant, Burton

Percorsi 40 registi per il futuro [1]
Il viaggio della signorina Vila



Cineforum in libreria

- Librerie Feltrinelli** • Corso Garibaldi, 35 • ANCONA
La Feltrinelli Libri e Musica • Via Melo, 119 • BARI
Libreria Fassi – Articolo 21 • Largo Rezzara, 4/6 • BERGAMO
Libreria IBS • Via XX Settembre, 78/80 • BERGAMO
Libreria Palomar • Via A. Maj 10/1 • BERGAMO
Feltrinelli International • Via Zamboni, 7/B • BOLOGNA
Libreria di Cinema, Teatro e Musica • Via Mentana, 1/C • BOLOGNA
Libreria IBS • Via Rizzoli, 18 • BOLOGNA
Librerie Feltrinelli • Piazza Ravennana, 1 • BOLOGNA
Librerie Feltrinelli • Via dei Mille, 12/A/B/C • BOLOGNA
La Feltrinelli Libri e Musica • Corso Zanardelli, 3 • BRESCIA
Librerie Feltrinelli • Corso Trieste, 7 • CASERTA
La Feltrinelli Libri e Musica • Via Etnea, 283/287 • CATANIA
Libreria del Cinema • Via Mentana, 15/D • COMO
Libreria IBS • Piazza Trento/Trieste (Palazzo S. Crispino) • FERRARA
Librerie Feltrinelli • Via Garibaldi, 30/A • FERRARA
Libreria IBS • Via Dei Cerretani, 16/R • FIRENZE
Librerie Feltrinelli • Via Dei Cerretani, 30/32R • FIRENZE
Libreria Feltrinelli • Piazza Aurelio Saffi, 38/43 • FORLÌ (FC)
La Feltrinelli Libri e Musica S.r.l. • Via Ceccardi, 16/24 rossi • GENOVA
Libreria Feltrinelli • Via Di Franco, 12 • LIVORNO
La Feltrinelli Libri • Corso Della Repubblica, 4/6 • MACERATA
Libreria IBS • Via Verdi, 50 • MANTOVA
Feltrinelli Libri e Musica • Piazza XXVII Ottobre, 1 • MESTRE (VE)
Anteo Service • Via Milazzo, 9 • MILANO
- La Feltrinelli Libri e Musica** • Corso Buenos Aires, 33/35 • MILANO
La Feltrinelli Libri e Musica • Piazza Piemonte, 1 • MILANO
Libreria Popolare di Via Tadino • Via Tadino, 18 • MILANO
Librerie Feltrinelli • Via Manzoni, 12 • MILANO
Librerie Feltrinelli Duomo • Via Foscolo, 1/3 • MILANO
Librerie Feltrinelli XXII Marzo • Corso XXII Marzo, 4 • MILANO
Libreria dello Spettacolo • Via Terraggio, 11 • MILANO
Joo Distribuzione • Via Argelati, 35 • MILANO
Librerie Feltrinelli • Via Cesare Battisti, 17 • MODENA
La Feltrinelli Libri e Musica • Via Cappella Vecchia, 3 • NAPOLI
Librerie Feltrinelli • Via T. D'Aquino, 70 • NAPOLI
La Feltrinelli Express • Varco Corso A. Lucci (interno Stazione FS) • NAPOLI
Libreria IBS • Corso Italia, 21 • NOVARA
Librerie Feltrinelli • Via San Francesco, 7 • PADOVA
Broadway Libreria dello Spettacolo • Via Rosolino Pilo, 18 • PALERMO
La Feltrinelli Libri e Musica • Strada Farini, 17 • PARMA
L'Altra Libreria S.a.s. • Via U. Rocchi, 3 • PERUGIA
Libreria Grande di Calzetti e Mariucci • Via Della Valtiera, 229/L/P PERUGIA (Ponte San Giovanni)
Librerie Feltrinelli • Via Trento (angolo via Milano) • PESCARA
Librerie Feltrinelli • Corso Italia, 50 • PISA
Librerie Feltrinelli • Via Diaz, 14 • RAVENNA
Edicola Cartolibreria Via Roma 21 • Via Roma, 21/B • REGGIO EMILIA
Notorius Cinelibreria di Giovanardi Luca • Vicolo Trivelli, 2/E • REGGIO EMILIA
Sante Vincenzi Soc. Coop. Sociale • Via Vincenzi, 13/A • REGGIO EMILIA
Librerie Feltrinelli Rimini • Largo Giulio Cesare, 4 • RIMINI
Altroquando • Via Del Governo Vecchio • ROMA
La Feltrinelli Libri e Musica • Largo di Torre Argentina, 5/10 • ROMA
Libreria IBS • Via Modena, 6 • ROMA
Librerie Feltrinelli • Via V.E. Orlando, 78/81 • ROMA
La Feltrinelli Libri e Musica • Corso V. Emanuele, 230 • SALERNO
Libreria Internazionale Koinè • Via Roma, 137 • SASSARI
Librerie Feltrinelli • Via Banchi di Sopra, 64/66 • SIENA
La Feltrinelli Libri e Musica • Piazza Comitato Liberazione Nazionale, 251 • TORINO
Librerie Feltrinelli • Piazza Castello, 19 • TORINO
Libreria Comunardi di Barsi Paolo • Via Bogino, 2 • TORINO
Libreria Namasté • Via Emilia, 105 • TORTONA (AL)
La Rivisteria S.n.c. • Via San Vigilio, 23 • TRENTO
Librerie Feltrinelli • Via Canova, 2 • TREVISO
Libreria Einaudi di Paolo Deganutti • Via Coroneo, 1 • TRIESTE
Libreria Friuli S.a.s. di GianCarlo Rosso • Via dei Rizzanti, 1 • UDINE
Librerie Feltrinelli • Corso Aldo Moro, 3 • VARESE
La Feltrinelli Libri e Musica • Via Quattro Spade, 2 • VERONA
Galla Libreria • Corso Palladio, 11 • VICENZA

Per maggiori informazioni consulta il sito www.cineforum.it

Politiche



Adriano Piccardi

Si ha un bel dire che la politica non va confusa (confusa) con questo e con quello, che bisogna tenerla fuori da quest'altro e da quell'altro. La politica è *qualcosa nell'aria* che respiriamo: i Greci già lo avevano capito. E ci mancherebbe. Ci sono molti modi di *agire* politicamente: il fare artistico è uno di essi. Perché l'arte della rappresentazione non dovrebbe essere un'arte politica? Andate a dirlo a Eschilo. Tornando a noi, ogni film è dunque politico, a rigore: voce singolare di un discorso generale perennemente aperto, che si produce nelle forme del suo farsi come nei contenuti del suo dirsi, senza soluzione di continuità. Ma è vero che, a volte, capita di assistere a un improvviso addensarsi di opere per le quali la politica sembra costituire il principale e necessario input, che ne ha permesso la realizzazione: come una chiamata cui era impossibile non rispondere.

Partiamo da Hollywood. Inevitabilmente. La full immersion di Spielberg tra le quinte della tragedia della Guerra di Secessione ci appassiona per le sue due ore e mezza dedicate ai sotterfugi e ai colpi bassi parlamentari, capaci però di trasformare l'arte del compromesso nello strumento necessario a un cambiamento epocale dei riferimenti etici collettivi. Per contro, Tarantino – tra cinefilia esasperata e ironia para-ucronica – convoglia il suo surplus di sentimentale disposizione a schierarsi senza esitare dalla parte dei più deboli in una macchina ammazzacattivi in piena regola. Al cui meccanismo implacabile non esita a sacrificare anche se stesso, in un'esplosione catartica fors'anche di vago sapore metaforico. Ultima, ma solo per data di uscita in sala, Bigelow ci riporta senza retorica e mezzi termini al decennio appena trascorso per mostrarci – *grazie al cinema* – ciò che la caotica congerie informativa, alleata alla strategia esclusiva del potere, ci nasconde: una “riconfigurazione della realtà”, legittimata dall'assun-

zione del punto di vista di un soggetto (e uno solo...), che si assume senza infingimenti la responsabilità di quanto stiamo guardando.

Nei film di Zeitlin e Van Sant si passa invece a porre attenzione su due comunità. Lo sguardo politico si cala nelle dinamiche di due gruppi lontani fra loro anni luce, nonostante la comune nazionalità, ma entrambi animati da congenito antagonismo nei confronti delle richieste provenienti dal potere, sia esso politico o economico. Dal potere tout court, verrebbe da dire. Le persone che ne fanno parte appartengono comunque, anche se in forme più o meno estreme, all'America degli emarginati: soggetti buoni per uno sfruttamento a costo zero o addirittura da tenere segregati, facendo finta che non esistano o – se proprio – imprigionandoli nelle maglie assistenziali di uno Stato troppo caritatevole per essere amico. Zeitlin lavora sul confine sfumato tra cronaca, mito e fiaba nel tratteggiare la ricerca di un vero e proprio riscatto dalla civiltà a favore di una dimensione quasi arcaica del rapporto tra uomo e natura. Van Sant mette invece in scena la crisi morale di un procacciatore di profitti al servizio del capitale, costretto a riconoscersi vittima tra le vittime e a fare i conti con una parte di sé che credeva ormai lontana, perduta nei ricordi di una povertà per la quale provare solo vergogna.

Ed eccoci infine, ma non certo da ultimo in importanza, in Europa, a Olivier Assayas. Che si fa carico di ricondurre un'epoca ormai lontana dentro i canoni del romanzo storico e di formazione: la Storia, la Politica, l'Arte, il Soggetto – tutti argomenti in maiuscolo ma che, riconsegnati alla dimensione delle vicissitudini e dei vagabondaggi dei suoi giovani (la rivoluzione è roba da giovani) protagonisti, acquistano forse la loro dimensione più autentica. In grado di comunicare ancora, e nonostante tutto, il senso di un entusiasmo.

Che tutto questo non vi sembri poco.

cinforum

rivista mensile
di cultura cinematografica

anno 53 - n. 2 - Marzo 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 Betteni-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, 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 **Graficasette**
Bagnolo Mella, 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
Zero Dark Thirty di Kathryn Bigelow

SOMMARIO

EDITORIALE

Adriano Piccardi/**Politiche** 1

PRIMOPIANO QUALCOSA NELL'ARIA

Emanuela Martini/**Cinema "dell'anima"** 5
Pietro Bianchi/**La biografia del Sessantotto** 8
Roberto Manassero/**Non per la rivoluzione, ma per se stessi** 11
Tullio Masoni/**Di corsa sempre. E in fuga** 14

PRIMOPIANO ZERO DARK THIRTY

Pier Maria Bocchi/**L'immagine allo specchio** 17
Luca Malavasi/**L'ordine del discorso** 20
Alberto Morsiani/**Il velo strappato** 23

PRIMOPIANO DJANGO UNCHAINED

Alberto Morsiani/**Tarantino neoclassico?** 27
Giampiero Frasca/**History of Violence** 30

I FILM

Alessandro Uccelli, Nuccio Lodato/**Lincoln** di Steven Spielberg 35
Roberto Chiesi/**Re della terra selvaggia** di Benh Zeitlin 42
Federico Pedroni/**Promised Land** di Gus Van Sant 47
Simone Emiliani/**Frankenweenie** di Tim Burton 51

Rinaldo Vignati, Paola Brunetta, Matteo Marelli, Elisa Baldini,
Giacomo Calzoni, Giacomo Conti, Riccardo Lascialfari/**Flight -
Viva la libertà - Looper. In fuga dal passato - Quartet - Warm
Bodies - Noi siamo infinito - Les Misérables** 54

PERCORSI

Sergio Arecco/**Trieste, voci e visioni: il magico Viaggio
della signorina Vila** 65
Roberto Manassero, Fabrizio Tassi, Lorenzo Leone,
Anton Giulio Mancino, Francesca Betteni-Barnes D.,
Alessandro Stellino, Pietro Bianchi, Massimo Causo,
Fabrizio Liberti, Francesco Gai Via, Paola Brunetta/**40 registi
per il futuro [1]: 40 x 40 - Lisandro Alonso - Xavier Dolan -
Asghar Farhadi - Mia Hansen-Løve - Yorgos Lanthimos -
Pablo Larraín - Raya Martin - Jeff Nichols - Ben Russell -
Andrea Segre** 70

FESTIVAL

Paolo Vecchi/**Trieste Film Festival** 83

DVD a cura di Arturo Invernici, Nuccio Lodato 85

LE LUNE DEL CINEMA a cura di Nuccio Lodato 89

LIBRI a cura di Adriano Piccardi, Bruno Fornara 95

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

primopiano

Qualcosa nell'aria
Zero Dark Thirty
Django Unchained



QUALCOSA NELL'ARIA

Olivier Assayas



Cinema “dell’anima”

Emanuela Martini

«Come posso esser felice
se non ho della vernice?»
(Anonimo, Bologna 1977)

Licei parigini (di periferia) nel 1971. Aria, abiti, ideali, musiche, parole, immagini, resistenze, desistenze, utopie, fughe, scoperte, rinunce, delusioni, illusioni e, anche, velleità d’altri tempi. Era passato “il Maggio” e gli studenti dei licei facevano proprio il viaggio magnifico che i loro fratelli appena appena più grandi avevano intrapreso tre anni prima, in Francia meglio che in Italia, perché in Francia tutto quello che aveva e ha a che fare con la cultura è sempre stato sognato e vissuto meglio che in Italia, con più passione, più consapevolezza, più follia, più amore (una considerazione fatta qui e ora, alla luce di quarant’anni di storia culturale passata e dell’attuale “stato delle cose culturali” dei due paesi, da una persona, la sottoscritta, che di tutto può essere rimproverata tranne che di essere “francofila”). Quel che è giusto è giusto: i francesi sanno raccontarci anche la nostra storia e la nostra anima, soprattutto quando si tratta di quell’anima collettiva che a un certo punto rivoluzionò, a parte la politica, i costumi, i “mores”, di un paio di generazioni, ribaltando ideali, aspettative, moralità, stili di vita. Solo il cinema americano di quei decenni e il cinema francese hanno saputo mettere in scena il punto di non ritorno della cultura borghese occidentale, con tutte le sue illusioni (la Francia) e delusioni (gli States); anche Bernardo Bertolucci, per raccontare il suo Sessantotto, è dovuto andare a Parigi, a un passo dalla Cinémathèque (snobismo? macché, secondo me idealismo e utopia). E in *Après mai* (1) c’è una scena ambientata in una piazza toscana che, come linguag-

gio (inteso alla lettera: i termini e le argomentazioni del dibattito) e come sotterranea autoironia (la scena è girata con stile giustamente classico: ma dopo quarant’anni potremo anche sorridere, no?, dell’utopia della “sintassi rivoluzionaria”), vale da sola decine di metri di pellicola e di videotape militanti e centinaia di ore di discussioni e invettive teoriche sull’appropriazione dei mezzi di produzione culturale e mediatica. E Olivier Assayas non ha certo bisogno di dimostrare a nessuno di essere stato capace di «trovare un linguaggio nuovo per esprimere nuove idee», come chiede il suo giovane protagonista Gilles, che in quel momento pensa di voler fare il pittore e non si è ancora avvicinato al cinema, rimproverando ai membri del collettivo con cui la sua ragazza Christine parte per Reggio Calabria di fare «un cinema noioso e una politica elementare». Assayas ha inventato e reinventato la propria lingua cinematografica, avvolgente, musicale, sinuosa, talvolta ipnotica talvolta limpida, per raccontarci l’anima tormentata e i “buchi neri” dell’adolescenza (*L’eau froide* [id. 1994], progenitore diretto di *Après mai*, che è quasi un’espansione storizzata del film del 1994) o la rabbia dolorosa di una madre (*Clean* [id., 2004]) o il fascino di una star catturata tra passato e presente (*Irma Vep* [id., 1996]) o l’impareggiabile eleganza di una materia viva come la porcellana (*Les destinées sentimentales* [2000]), fino a quel trionfale ritratto di un’epoca, dei suoi falsi miti e dei suoi generi cinematografici, che è *Carlos* (id., 2010), miniserie televisiva ma in realtà uno dei più bei film storici degli ultimi decenni. Questa volta, semplicemente, racconta che cosa è stato crescere in quegli anni, innamorarsi, fare amicizia, appassionarsi, cono-

scere dei libri, dei film, delle teorie politiche e filosofiche, dei paesi, delle religioni, sbagliare, tornare sui propri passi, perdersi, ritrovarsi, partire, cambiare; lo fa con grinta e con amore, con la lucidità rara di chi né rimpiange né rinnega.

Perciò, quella parola, “nostalgia”, riecheggiata con una certa puntigliosa acrimonia, con infastidita supponenza, tra le molte recensioni positive post-veneziane, è il sentimento più clamorosamente inesatto che si possa attribuire ad *Après mai*, un macroscopico, frettoloso errore di interpretazione che scambia la malinconia universale per gli amori perduti per autocompiaciuto narcisismo e la felicità di un’epoca passata per sterile autobiografia; e che soprattutto non percepisce il fuoco, la passione, l’ironia che accompagnano e sottolineano questo esemplare “romanzo di formazione”.

AI NOSTRI AMORI

Aperto da una frase di Blaise Pascal sulla giovinezza («Tra noi e l’inferno e tra noi e il cielo c’è solo la vita, che è la cosa più fragile del mondo»), *Après mai* si snoda con armonia segreta e solo apparentemente “casuale” attraverso i mesi e le stagioni della vita in cui sembra succedere “tutto”, perché tutto quello che succede è vitale, è una scoperta, perché ogni giorno è un evento e la libertà è a portata di mano. Le assemblee, gli scontri con la polizia, gli attacchinaggi notturni, le vere schiocchezze compiute (certe molotov), gli amori lasciati sfuggire tra le dita quasi senza accorgersene (Laure che si allontana nel bosco vestita di bianco, ma anche, più tardi, Christine che corre in bici per guardare ancora una volta di nascosto Gilles che se ne va di notte), l’arte discussa in gruppo e praticata in solitudine, ma anche piegata alle pagine di un giornale ciclostilato o alla proiezione psichedelica durante un concerto, i viaggi fatti per caso (la “fuga” in Italia) o inseguiti con determinazione (il viaggio in Oriente), la scoperta della meditazione trascendentale che si mescola con il didascalismo della politica, i Ching e i primi testi “revisionisti” (*Gli abiti nuovi di Mao* di Simon Leys), la *Storia del cinema mondiale* di Georges Sadoul di fianco a *Omaggio alla Catalogna* di George Orwell, l’instancabile, matematico professionismo di Georges Simenon contro le pagine brucianti di Gregory Corso, la luce e la vita di un quadro di Frans Hals contro un’altra vita, consapevolmente perduta, la trascendente *naïveté* di un film mediocre ma entusiasta (*Joe Hill*, la storia del sindacalista e compositore di

origine svedese raccontata da Bo Widerberg nel 1971) contro la potenza delle autentiche immagini militanti dei film andini di Jorge Sanjinés.

Senza perdere di vista Gilles (ma senza nemmeno indulgere in un’acritica tenerezza nei suoi confronti), Assayas tiene in mano i fili di un esemplare racconto corale, nel quale i protagonisti si passano la palla senza travolgersi e, soprattutto, senza affannarsi a spiegarci (e spiegarsi) quello che sta accadendo. I suoi ragazzi si muovono, si vestono, parlano come nella vita vera (allora come oggi); e se ogni tanto gli scappa una frase “grave”, questa nasce da una constatazione tutt’altro che gratuita e certamente illuminante sulla propria natura («Vivo nella mia immaginazione, e quando la realtà bussa alla porta io non apro», dice molto lucidamente di se stesso Gilles-Olivier all’amico Alain – e infatti Gilles diventerà regista e Alain giornalista). La macchina da presa di Assayas li accompagna e li precede con l’armonia istintiva in cui l’autore francese è maestro: lui e Paul Thomas Anderson sono i due registi meravigliosi che ci fanno vivere i loro film come si trattasse di ininterrotti, totalizzanti viaggi in piano sequenza, mentre in realtà montano, eccome, ma all’interno di una visione priva di soluzioni di continuità, dove la musica, l’occhio, il pensiero, il sentimento vanno di pari passo. L’incontro nel bosco di Gilles e Laure, con la sua truffautiana, malinconica irrevocabilità, il formarsi e il passaggio di testimone tra le coppie nella villa in Toscana, l’adrenalina e l’ansito delle fughe notturne, il colpo al cuore, in una sala buia e affollata, di un incontro inaspettato, il silenzio consapevole e puro di Leslie davanti ai quadri di Hals dopo l’aborto, fino alla sequenza formidabile della festa nella casa di Laure (proseguito ideale della famosa scena della festa – mezzo film – di *L’eau froide*), sono solo i tasselli più complessi di un cinema “dell’anima” che ci contiene tutti e ci racconta tutti, indipendentemente dalla generazione a cui apparteniamo e dai ricordi che condividiamo. Il fuoco brucia, brucia sempre e continua a bruciare. Assayas non ci ha raccontato la sua (la nostra) storia nostalgica; ma sta cercando di dirci che quel fuoco è ancora lì: «A quei tempi», ha detto in un’intervista «l’85% dei giovani era impegnato e coinvolto nel movimento studentesco. Si leggeva, si discuteva, si affrontavano temi fondamentali, sul lavoro, sul sociale, sulla filosofia, sull’arte. La fede nella rivoluzione era condivisa da tutti. Oggi una cosa del genere è del tutto impensabile. Oggi i giovani vivono la società in termini di esclusione non di partecipazione. Un’energia di rinnovamento culturale, poli-



tico, che non ha più avuto eguali e che si è perso, forse per l'aspetto drammatico in cui si è evoluto, soprattutto in Italia con il terrorismo, ma, diciamo la verità, anche perché si è voluto ingabbiarlo in dogmi, concetti e strutture che lo hanno poi denaturalizzato. I miei protagonisti s'identificano con la tendenza libertaria e più inventiva del movimento. Per questo ho voluto inserire giovani di oggi in una realtà passata. Il film racconta la giovinezza. Quella che si muove senza pensare alle conseguenze, quella dell'idealismo e della curiosità, quella che si consuma, quella del presente, comune in ogni epoca».

Un idealismo, una curiosità, una giovinezza che possono trasportare istantaneamente un'anima inquieta da una barricata in una strada della periferia di Parigi alle bizzarrie di un estemporaneo set di serie B, a

Pinewood, nei dintorni di Londra: dove si ritrova Gilles, tra i dinosauri e i nazisti che popolano il set di *La terra dimenticata dal tempo* (*The Land That Time Forgot*) di Kevin Connor, stravagante *british fantasy* prodotto nel 1975 dalla Amicus ("sottomarca" della Hammer), dove il giovane Olivier Assayas si divertiva a bazzicare in quegli anni, mentre lavorava su set più impegnativi (*Superman* [id., 1978] di Donner). E qui l'ironia e la mancanza di nostalgia diventano davvero sublimi.

(1) Scusate ma, nonostante non si tratti di una delle solite fantasiose interpretazioni della distribuzione italiana ma della traduzione del titolo internazionale (*Something in the Air*), *Qualcosa nell'aria* non verrà mai usato nel corso di questo articolo, perché vago e indistinto di fronte ad *Après mai*, troppo netto, bello, giusto e immediatamente espressivo.

La biografia del Sessantotto

Pietro Bianchi

L'IDEA DI RIVOLUZIONE

Si potrebbe dire, con un'ampia generalizzazione, che ci sono due grandi modi di *pensare* il cinema. Da un lato si può pensare il cinema come rappresentazione fotografica della realtà: una realtà che pre-esiste la messa in immagine, che è già pienamente costituita, e da cui il cinema tenta di estrarre una visibilità più o meno nascosta. Dall'altro lato lo si può invece intendere come la costruzione della visibilità di un'idea astratta: c'è già un'idea, e il cinema tenta di dare un corpo in forma d'immagine a questa astrazione. In un caso viene prima la realtà, nell'altro viene prima l'idea. I filosofi chiamerebbero il primo un cinema aristotelico e il secondo un cinema platonico.

Dubitiamo che attualmente vi siano molti registi pronti a fregiarsi del titolo di platonici visto che si è imposta quasi unanimemente l'ideologia di un cinema che *mostra* la realtà (ricercando, chissà poi perché, quella che nessuno fa vedere) più che quella di un cinema che *costruisce*. Tuttavia è interessante notare come quest'ideologia di un cinema osservativo, passivo, rappresentativo, che si limita a guardare la realtà e la storia dal di fuori entri in tensione quando si tratta di mettere in immagini il suo contrario: in questo caso, un periodo storico e un'esperienza come quella dell'attivismo degli anni Sessanta e Settanta che è per eccellenza riconosciuto (a torto o a ragione) come una messa in forma di vita di un'idea astratta come quella di rivoluzione.

Qui diremmo si dipanano due strade: o si prende il problema dal lato del contenuto e *si fa vedere* il modo in cui nel Sessantotto un'idea di rivoluzione si è fatta

vita; oppure si tenta di affrontare il problema dal lato della forma e si prova a mettere direttamente in forma di immagine quella stessa idea (come fa Robert Kramer in *Milestones* [1975]). Da che parte sta *Qualcosa nell'aria* di Assayas?

L'ETERNO RITORNO BIOGRAFICO

Nessuno oggi avrebbe il coraggio di affermare un atto di fedeltà nei confronti del Sessantotto tanto da volerne reiterare la sua idea. Sarebbe visto in modo a dir poco anacronistico. Il luogo comune vuole che il Sessantotto appartenga a un'epoca lontana che ormai non ha più niente a che vedere col presente: cosa potrebbe dire sull'oggi la scena del cineforum su un documentario militante sulla resistenza del Laos di un piccolo paese toscano? O le discussioni sul presunto revisionismo del libro di Simon Leys sul maoismo? O le disquisizioni sull'essenza borghese dell'arte? L'effetto di distanza che proviamo rispetto a queste discussioni non è un dato oggettivo ma è la conseguenza di una precisa norma della rappresentazione. È quella che Rancière chiamerebbe una «regolamentazione del sensibile» (*partage du sensible*): una distribuzione dei diritti di legittimità di rappresentare una cosa in un certo modo piuttosto che in un altro.

Il Sessantotto è infatti diventato con gli anni un oggetto storico alquanto particolare: egemonizzato dal registro personale/biografico sembra essere recluso in una infinita memorialistica. Non è solo Bertolucci o Garrel, o la pubblicazione a ciclo continuo di biografie, ma anche i "formidabili quegli anni" o le "meglio gioven-



tù” per non parlare della nutrita schiera dei pentiti da Bernard-Henri Lévy a Paolo Mieli. Il tratto comunque è quello di associare un periodo storico a una vicenda biografica e alla sequenza rivoluzione-utopia-sogno che poi si tramuta in sconfitta-disillusione-normalizzazione. Gli enunciati politici, le discussioni ideologiche, le vicende militanti perdono di colore fino ad assumere quella fastidiosa patina vintage. Gli angoli si smussano, i conflitti abbandonano la loro durezza e la politica si tramuta nel migliore dei casi in romanzo di formazione, nel peggiore in epopea giovanilistica.

Non è un caso che siano così inflazionate parole come utopia e sogno che sostituiscono scientificamente il campo semantico politico. Chi oggi tirerebbe fuori l’occupazione della FIAT del ’73 per parlare degli anni Settanta? (Eppure, visto le condizioni in cui versa quell’azienda e l’industria italiana in generale sarebbe tutt’altro che inattuale). O per rimanere al cinema i film d’inchiesta nelle fabbriche del gruppo Medvedkin e di Chris Marker? Ci pare che in definitiva il problema sia da rovesciare: il Sessantotto non è “troppo lontano” dal nostro contemporaneo, non fa parte di un

“altro” mondo; è semmai “troppo vicino”, talmente vicino da essere condannato a rimanere sull’uscio della storia per ripetersi in un eterno racconto in prima persona. Ci pare dunque ci sia un’equazione inscalfibile nell’ideologia del visibile contemporaneo: Sessantotto = biografia. Anche qui: da che parte sta *Qualcosa nell’aria* di Assayas?

IL GESTO DI GILLES

Qualcosa nell’aria non ha né la fedeltà radicale al Sessantotto da volerne estrarre una prescrizione formale estetico-politica, né l’audacia politica di mettere in discussione la norma biografica dominante. Su entrambi i versanti il film di Assayas si colloca nella posizione più accomodante. Tuttavia i meriti del film stanno proprio nell’intensificazione di questi due “errori”, che Assayas finisce per ribaltare in una sintesi tanto personale da risultare in definitiva ineccepibile. Pur non andando programmaticamente nella direzione di un cinema radicale (anche rispetto alle sue opere precedenti, è quello dove adotta il registro più conciliante), Assayas si inventa una strada tutta per sé in una terra di mezzo nella quale si trova senza dubbio a proprio agio.

Qualcosa nell’aria è un film biografico, ma è talmente biografico da scardinare i binari delle forme consuete di rappresentazione biografica del Sessantotto.

Gilles, l’alter-ego del regista, come tutti i personaggi deve dare una forma alla propria vita: è diviso tra l’amore per Laure che lo lascia all’inizio del film, e Christine con cui va in Italia; tra il cinema borghese del padre e quello “agit-prop” dei suoi amici militanti; tra la politica e l’arte. Ma la scelta più che essere drammatizzata nei suoi conflitti è “attraversata”. Gilles non è l’idealtipo di un contrasto che deve mettere in forma visiva universale il problema della relazione tra arte e politica, tra il cinema del padre e il proprio desiderio di autonomia eccetera. Gilles è già questa soluzione perché il film è la forma biografica di questa stessa soluzione.

Il Sessantotto di Assayas non è quello maoista, né quello anarco-desiderante di Deleuze e Guattari, ma è quello situazionista di Guy Debord. Il film nasce infatti dal libro/lettera *Une Adolescence dans l’après-mai* che Assayas aveva scritto per Alice Debord (la vedova di Guy Debord) a cui è anche dedicato il film. In particolare in quest’opera si coglie del situazionismo il gesto estetico sottrattivo, singolare, perfettamente impersonato da un protagonista che scivola via solitario nella vasta corallità dei personaggi pur senza mai mettersene a distanza. Non vi è nulla del dramma tragico della scelta, del confronto traumatico col proprio desiderio, del rapporto con la morte, con l’amore. Di fronte a un conflitto non si tratta di prendere con radicalità e convinzione una delle due parti (come invece fanno molti dei perso-

naggi da Christine a Jean-Pierre), si tratta semmai di ribaltarne i termini. Le durezze delle vite che pure attraversano Gilles vengono prese con il coraggio anti-utopico di qualcosa che va al di là del bene e del male.

Ed è così che la storia di Gilles e quella di Assayas si incrociano l’una con l’altra e si fondono. Il film è dunque il passo successivo e la soluzione visiva del libro/lettera alla vedova Debord dove il regista racconta del suo incontro e del modo in cui la sua vita è stata attraversata dalla lezione situazionista. E se Gilles più che essere la rappresentazione sullo schermo di Assayas secondo la regola biografica dominante fosse semmai *la sua inclusione* in una forma di vita? *La risposta* a una biografia più che la sua rappresentazione?



Non per la rivoluzione, ma per se stessi

Roberto Manassero

Niente rimpianti, vagheggiamenti o nostalgie. Soprattutto, nessuna idea di proiettare il passato – quel passato, quegli anni Settanta sempre riconoscibili e in cui riconoscersi – sul presente. A modello di come le cose dovrebbero e potrebbero ancora essere e invece non sono. In fondo, la portata contemporanea del cinema europeo non è in alcun modo paragonabile a quella del cinema americano, che al contrario la voglia di sondare il proprio passato per penetrare i meccanismi del presente, nel bene e nel male non la perde mai, ma anzi la rinnova a ogni stagione e da *Lincoln* ad *Argo* a *Zero Dark Thirty*, al di là del valore di ogni singolo film, si conferma di gran lunga l'unico cinema veramente politico prodotto oggi.

In *Qualcosa nell'aria* (il titolo italiano fa schifo, ok, ma chiamiamolo così che è più chiaro) il passato non è né prossimo né remoto, ma è una stagione *altra*, raccontata con la precisione di giudizio che il cinema sembra per una volta prendere dalla storiografia. Solo che il cinema, rispetto alla storiografia, ci mette l'anima, il corpo, la voce, anche la superficialità se vogliamo, e spesso finisce per ridurre la distanza che lo separa dal tempo e dallo spazio raccontato, spesso riporta in vita i morti ma finisce per non dar loro uno scopo. Assayas quel pericolo, quel rischio di immergersi in acque torbide per renderle limpide e leggibili, lo ha abbracciato e surclassato con il suo vero film sulla sua giovinezza, *L'eau froide* (id., 1994), che raccontava i Settanta con la fisicità e la musica, con i ricordi già annebbiati ma ancora intensi, e finiva proprio con un foglio bianco, con un fiume di campagna e una domanda senza risposta su ciò che era stato e non

poteva più essere. A partire da *Carlos* (2010), però, quel foglio bianco, quella direzione incerta (forse sbagliata, ma inevitabile) presa dalla protagonista di *L'eau froide* ha deciso di raccontarla, imbastendo un discorso generazionale che sfida la banalità e la storiografia per essere maturo, oggettivo, per ripensare a una stagione della vita e giudicarla per quello che è stata, non per quello che sarebbe potuta essere... se solo qualche compagno non avesse sbagliato o se solo un amore non fosse naufragato.

Se *Qualcosa nell'aria* è un film politico, lo è nella misura in cui, negli anni di cui racconta idee, tendenze, tentazioni, violenze, speranze, fantasie, derive, sbocchi, si viveva secondo la regola del "privato è politico", e dunque ogni scelta personale aveva una conseguenza collettiva e ogni spinta collettiva un riflesso sulla dimensione privata. Oggi, però, il passato, *quel* passato, è passato, la sua ombra abbraccia solamente chi l'ha vissuto, mentre per chi è arrivato dopo, per chi ne è cresciuto col mito o chi non l'ha mai conosciuto, è parte della Storia, marmorizzato in un'epoca giusta ma maldestra, esaltante ma fallimentare.

Gli anni Settanta non ci appartengono più: come società, come generazione, come idea di mondo. L'immagine degli ex membri della sinistra extraparlamentare al funerale di Prospero Gallinari, pugno alzato e giacche sgualcite, lo ha tristemente confermato. E negli stessi giorni in cui *Qualcosa nell'aria* arrivava in Italia, per chi il cinema nelle sale lo segue, ha fatto da triste contraltare all'onestà intellettuale con cui Assayas ha ricostruito i suoi anni di gioventù (che con il '68 c'entrano poco e hanno più a che fare con la



deriva delle idee), gli anni della generazione che ancora oggi governa e che per molto, troppo tempo ha pensato di aver trovato nei metodi e nelle idee di allora il modo corretto di considerare e contestare la realtà e il potere, nonostante decenni di sconfitte e fallimenti, di buone intenzioni e pessimi risultati, di frasi meravigliose prive di senso e di strumenti di lotta mai aggiornati eppure considerati ancora validi.

Senza essere pedante, ma semplicemente ponendole alla base della sua riflessione, Assayas si chiede un paio di cose: in cosa possono ancora avere forza gli anni Settanta delle lotte studentesche, della risposta

armata alla rabbia del '68, dell'ubriacatura ideologica, del cinema politico, dello spirito antiborghese, della revisione in chiave esasperata, dunque decadente, di idee e orizzonti già consumati dal decennio precedente? E come fare un film, oggi, su quel periodo, se si ha intenzione di smuovere i piedi piantati in quell'epoca e superare la tendenza a tramandarne conflitti e opposizioni come unici strumenti per interpretare la realtà?

Quella forza, rispondendo in modo onesto alla domanda, trovando cioè un senso al passato attraverso la propria esperienza, e non, al contrario, facendo del proprio ricordo un modello universale, quella forza

Assayas la trova nel patrimonio personale accumulato in quegli anni, nel ritrovato di idee, passioni e sguardi (anche se datati o sbagliati) che hanno portato al cinema, alla critica, alla regia, all'età adulta. E attraverso i suoi giovani personaggi, ciascuno con la propria storia e la propria traiettoria, ciascuno libero di scegliere e sbagliare, senza alcuna simbologia a ridurre la loro vita a modello cristallizzato e monopatico (il terrorista, l'intellettuale, il sognatore, il fascista...), Assayas trasforma il suo discorso da intimo a universale e dunque, finalmente, politico.

Qualcosa nell'aria offre un'idea di mondo, non un'immagine del passato e dunque del presente. Assayas non ridiscute nulla, non ritratta, non si giustifica. Oppone il buon senso della ragione alle derive settarie della sinistra estrema, tratta con ironia le parole e i pensieri di allora (meraviglioso e lucidissimo il dibattito da cineforum nella piazza toscana, ovviamente criticato di superficialità da chi crede ancora che certe espressioni siano *demodè*, ma certe idee no...), svuota di senso le ottime intenzioni dei rivoluzionari in vacanza, che partono alla volta di Reggio Calabria per filmare la sommossa di Ciccio Franco e ne ignorano il colore politico... Ma tutto ciò che Assayas racconta e discute, tutto ciò che guarda con tenerezza e distacco, nel suo cinema oggi forse meno urgente, meno fisico, ma più lineare e dolce,

non risulta sprecato o perduto nel mare di errori e falsi miti del tempo passato.

Se i suoi personaggi fanno politica, leggono, dipingono, disegnano, parlano di cinema o lo realizzano, se provano a vivere secondo un modello di libertà che negli anni Settanta era rivoluzionario e oggi è persino scontato, se insomma mettono in pratica l'idea che ogni azione ha la sua portata politica, ed è nella dimensione individuale che si annida la libertà di pensiero e di giudizio, laddove al contrario per il cinema americano la libertà e il cammino nella Storia non possono che venire dal sentimento di unità nazionale, dall'incontro-scontro tra società e singolo, non è perché Assayas vuole celebrare per l'ennesima volta l'origine del moderno intellettuale parigino con la puzza al naso e la fragilità nel cuore, e nemmeno perché ha ancora senso pensare che gli anni Settanta debbano fare da modello ai nostri giorni, ma perché leggere, dipingere, disegnare, fare cinema o parlarne, viaggiare, talvolta farsi di droga e anche fare politica (ma nel modo in cui si dovrebbe fare oggi, con la retorica delle parole a fare da guida morale), è sì bello, divertente e un po' da fattoni, ma richiede soprattutto passione, impegno, coraggio, voglia di sbagliare e pure di abbandonare per strada qualche amore. Nel nome di una scelta non per la rivoluzione, ma per se stessi, per tutto ciò che di buono e di giusto può scaturire da un'epoca e diventare tesoro personale, oltre l'ideologia e la politica.



Di corsa sempre. E in fuga

Tullio Masoni

Il liceo di Gilles è ancora una buona scuola se l'insegnante assegna per tema una riflessione di Pascal sull'inesorabile fragilità dell'uomo nell'unica vita di cui dispone. Non come era successo in *L'eau froide* (id., 1994), dove Assayas richiamava, con *misura*, l'aula arcigna di *I quattrocento colpi* (*Les quatre cents coups*, 1959). Eppure gli anni sono quasi gli stessi, tanto che a ragione *Qualcosa nell'aria* è considerato come una sorta di seguito ideale. E uguali sono i nomi dei giovani protagonisti. Si direbbe quasi che Assayas, autobiografico in entrambi i casi, abbia voluto approfondire deviando, col seguito, e talvolta illuminare il rovescio.

Il film si apre coi giovani manifestanti caricati dalla polizia. La loro corsa ne prepara altre, più o meno urgenti o pericolose. Anche i sognatori di Bertolucci, all'inizio della loro storia, dovevano scappare dagli agenti in assetto di guerra, ma, non a caso, ciò accadeva nei pressi della Cinémathèque. Un raffronto fra *Qualcosa nell'aria* e *The Dreamers* (id., 2003) viene spontaneo anche per questo motivo della corsa. I tre personaggi di Bertolucci rifaranno correndo l'attraversamento del Louvre per emulare e superare in gara le simpatiche e crepuscolari canaglie di *Bande à part* (id., 1964): non per caso. Poichè prima della scelta finale, che sarà di attacco fra la pirotecnica delle bottiglie molotov, la gara nel chiuso dell'appartamento parigino era di quiz cinefili illustrati o indotti da citazioni letterali. Tutto *The Dreamers*, d'altronde, può essere visto come un sorta di remake del Godard '64 o, se si preferisce, un omaggio. Per Bertolucci la rivendicazione di un '68 da non rimpiangere, chiamando a testimone addirittura Edith Piaf, sembra quasi assorbito dal segno di un innamoramento formalista; per

lui, come per Assayas, lo stile è prioritario, ma la *misura* che uno e l'altro adottano fa la differenza.

In Assayas si può riconoscere qualcosa del Bresson ultimo, ad esempio (meglio sorvolare sull'analogia con *Mouchette* [id., 1967] in *The Dreamers*), e di Eustache, Garrel, e di suggerito ad altri che si sono segnalati in Francia nei primi anni 2000 (1), tuttavia il filtro che usa – e la memoria di sé funziona come veritiera prossimità – definisce un sentimento diretto. Il che non implica, anzi, un approdo sociologico o di scrupolosa “ambientazione contestuale”. Vorrei dire che il suo cinema, fenomenico e inafferrabile, alterna coerentemente l'irriducibilità della macchina a mano con lo stacco contemplativo del carrello e del piano sequenza; che i suoi tipi – penso soprattutto a *L'eau froide* e al “seguito” di oggi – vincono la superficie per sbalzi drammatici, chiaroscuri e astrazioni sempre minimali: un istante dopo la “cognizione di causa”, cioè nell'irrequieta sorte che fa dell'adolescenza e della prima giovinezza un luogo mutevole, necessariamente “bugiardo”; il luogo di un'angoscia che, al di là di ogni crescita o cambiamento, può accompagnare tutta la vita. Credo si spieghi da tali presupposti, in *L'eau froide*, l'antinaturalistica “recita a soggetto” di un testo di Ginsberg: quasi avulsa, una specie di “fuori campo” attraverso il quale l'autore dà voce al personaggio con la propria.

Il cinema (e la pittura) che il Gilles di *Qualcosa nell'aria* interroga (il titolo originale *Après mai*, forse, andava mantenuto) non è quello della Nouvelle vague; è un cinema fatto di tentativi, che non esiste ancora. E l'ideologia che Gilles non trova pur cercando con ostinazione – come lo stesso Assayas, d'altra parte – ha una curiosa affinità con quanto ebbe ad auspicare la nostra Natalia Ginsburg per

il partito comunista: un partito che non smarrisca mai il bene supremo dell'incertezza e della fragilità.

La straordinaria e spietata cura con la quale Assayas accosta i suoi personaggi alla memoria personale – «... in qualche modo il cinema ha sempre a che fare con la gioventù. Anche con la mia» (2) – dovrebbe incontrare l'instinguibile età acerba eletta da Bertolucci e dalla Nouvelle vague. Ma Assayas viene dopo; pur avendo seguito un percorso "canonico" (critico dei «Cahiers» prima che cineasta), guarda ai legami del passato col presente evitando le trappole di una maniera ossificata.

Gilles, Christine e gli altri – non molto diversamente dai disperati di *Desordre* (id., 1986): il caos nel nostro autore è sinonimo di coralità – sono posseduti da un "male" la cui febbre travaglia i sentimenti e induce al

vagabondaggio. Essi credono di viaggiare ma in verità fuggono, attribuiscono ai luoghi la stessa fatale provvisorietà delle amicizie e degli amori. In altre storie assumevano un certo rilievo l'oggettiva insufficienza degli adulti, cioè della famiglia; in *Qualcosa nell'aria* mi sembra di cogliere un carattere ulteriore. I ragazzi fuggono da un fallimento appena avvertito, grave quanto elevati e degni, pur se confusi, sono i loro ideali; fuggono credendo di viaggiare e la fuga, proprio perché semiconsapevole, offre il senso di un autentico bisogno morale.

(1)Penso ai Larrieu, a Darielle Tillon, a Ramos o anche a Eve Heinrich, autori presentati nel 2003 alla Mostra di Pesaro; «Cineforum» n. 428, ottobre 2003.

(2) «FilmTv» n. 2, pag. 15, 2013. La breve intervista ad Assayas è di Giulio Sangiorgio, che ha ottimamente curato l'intero servizio sul cineasta.



QUALCOSA NELL'ARIA Olivier Assayas

Titolo originale: Après Mai. *Regia e sceneggiatura:* Olivier Assayas. *Fotografia:* Eric Gautier. *Montaggio:* Luc Barnier. *Musica:* After Me. *Scenografia:* François-Renaud Labarthe. *Costumi:* Jurgen Doering. *Interpreti:* Clément Métayer (Gilles), Lola Créton (Christine), Felix Armand (Alain), Carole Combes (Laure), India Salvador Menuez (Leslie), Hugo Conzelmann (Jean-Pierre), Mathias Renou (Vincent), Léa Rougeron (Maria), Martin Loizillon (Rackam il Rosso), André Marcon (il padre di Gilles), Simon-Pierre Boireau (Jean-René), Dolores Chaplin (l'attrice di Londra), Laurent Ramacciotti (l'allenatore), Philippe Paimblanc (il preside), Alain Gluckstein (il professore di francese), Jean-François Ragot (il professore di filosofia), Lionel Dray, Guillaume Saurrel (i cineasti militanti). *Produzione:* Charles Gillibert, Nathanaël Karmitz, Sylvie Barthet per mk2 Productions/France 3 Cinéma/Vortex Sutra. *Distribuzione:* Officine UBU. *Durata:* 122'. *Origine:* Francia, 2012.

Parigi, primi anni Settanta. L'eco del Maggio '68 è ancora forte, e il giovane liceale Gilles è preso dall'effervescenza politica e creatrice del suo tempo. Vorrebbe dedicarsi, in realtà, alla pittura e al cinema ma, come i suoi compagni, esita tra un impegno radicale e delle aspirazioni più personali. Passando da relazioni amorose a rivelazioni artistiche, in un viaggio che attraversa l'Italia e finisce a Londra, Gilles e i suoi amici dovranno fare scelte decisive per trovare se stessi.

ZERO DARK THIRTY

Kathryn Bigelow



L'immagine allo specchio

Pier Maria Bocchi

Difficile scrollarsi di dosso eredità di pensiero sensato e di coscienza. Ma è incredibile come ancora oggi si guardi a un genere americano allegorico e “per eccellenza” come quello del *war movie* attraverso lenti deformate da un’idea politica sacrosanta però ormai abusata e stantia. E adesso tutt’altro che ragionevole o opportuna. La condanna dell’egemonia del potere capitalistico-occidentale post-9/11 ha dapprincipio condotto a una lucidità di sguardo che ha consentito di vedere fra le righe, e poi, sulla distanza, a un irrigidimento teorico-intellettuale sconfinante nell’ortodossia. Di fronte a un film che dispiega le forze, il critico ha finito per dispiegare le sue, un integralismo profondo e purtroppo radicato, sordo non tanto ai cambiamenti della realtà delle cose – che possono anche non cambiare e non essere cambiate – ma al dovere di trasformazione e di traslazione – e talvolta di vera e propria reinvenzione – del cinema. Quando non ha altri mezzi, la critica cerca la fedeltà ai fatti, specialmente ai *fatti suoi*: trascurando che può esserci una verità *riflessa*, forse non coincidente con la verità (quale?) ma non meno importante, talvolta annacquata ma alcune (rare) volte, al contrario, ispessita, e dunque iperrealisticamente adeguata a *inquadrarla*. Il cinema-specchio contemporaneo non deve significare obbligatoriamente riproduzione, e può essere *bello* anche quando è *re-make*, rifacimento, rielaborazione. Ancor più se si tratta di un genere che è il simbolo, più di dieci anni dopo, di un’incrinatura irrimediabile di quella verità, di una storpiatura della realtà e della percezione della medesima che nessuno – cinema e politica compresi, per non parlare della critica – può rimettere nel verso giusto, ammesso che questo verso sia mai stato possibile.

Come prendere sul serio le reazioni a *Zero Dark Thirty* fondate su presunte inadempienze degli autori o addirittura su insipienze argomentative? Come dar retta a chi si scaglia contro il film con armi ideologiche, dai senatori (fra cui John McCain) che ne condannano l’improbabilità e avviano un’indagine ufficiale sui presunti rapporti intercorsi fra CIA, regista e sceneggiatore, alla femminista Naomi Wolf che paragona la Bigelow alla Riefenstahl e la battezza «l’ancella della tortura», accusando il film di totale irrealismo e amoralità compromissoria? Ci divertivamo a sbertucciare il disegno dei cattivi mediorientali di certo cinema statunitense di regime anni Ottanta e a ridere davanti alla risposta sproporzionata e *cartoonesca* dei cosiddetti buoni (ripassare *Invasion U.S.A.* e divertirsi, ad esempio, non vuol dire rivalutarlo): ecco, oggi siamo ancora qui, con i critici che applaudono Tarantino perché affianca il vecchio Django al nuovo e schiaffeggiano invece Kathryn Bigelow rea – a quanto pare – di aver girato un film che giustifica il *waterboarding* come strumento per risolvere i problemi di guerra. Siamo ancora qui, a questo *punto* critico.

Ma se provassimo a guardare *Zero Dark Thirty* come il primo *war panorama* visto e riconosciuto da una prospettiva femminile? Se provassimo a prenderlo come l’autobiografismo emblematico di un percorso attraverso un mondo maschile e maschilista? È un’invenzione, il personaggio di Maya? O è basato su una figura reale? Non ce ne curiamo. E prendiamo la sua partecipazione attiva agli eventi che hanno portato alla cattura di Osama bin Laden come una testimonianza in diretta di *gender*. Perché non tenta questa strada, la Wolf? Potrebbe capire che *Zero Dark Thirty*

è il primo film di guerra che introduce la donna come vera eroina del terzo millennio (altro che *Resident Evil*), protagonista indispensabile della modernità. La donna che non fugge, che non si vendica della prepotenza dell'uomo, che non si ammutolisce davanti allo strapotere della virilità: bensì una donna che agisce nella stanza dei bottoni e che *fa* la realtà. Una donna dunque che guarda, capisce, risolve, sprona, fa presa. Cosa sono quei numeri che Maya scrive e cancella rabbiosamente e ripetutamente sul vetro dell'ufficio del suo capo, 1, 2, 5, 10, 20, i giorni che passano senza agire e senza l'ok per l'assalto alla roccaforte in Pakistan, se non il gesto di un'intraprendenza sul confine sottile fra irresponsabilità e coraggio, l'ingegno all'opera, il genio messo alle strette e ammanettato?

Maya non spara? Non si sporca le mani? Non mette veramente in pericolo la propria vita (anche se salta in aria per un attentato bombarolo e per poco non ci lascia le penne)? Eccolo, il nuovo *war movie*, finalmente il film di guerra post-post-9/11 che si toglie i vestiti un po' pesanti dell'offensiva sul campo: *Zero Dark Thirty* è la battaglia di una donna che sgomita per far prevalere un'idea e un modo di vedere le cose; Maya è l'Harvey Milk della società americana odierna, la pulzella – anzi, l'ancella, per dirla con Wolf – di un Paese straziato fra l'irruenza del proprio *status* dominante e il trauma della colpa. Vince, Maya? La scena finale, sull'aereo, e il suo primo piano in lacrime, lascia qualche dubbio. Sicuramente è una vittoria di sesso e unicità espressiva che trova il deserto intorno; l'isolamen-

to che l'attende, in quel momento che chiude il film (con il soldato che le dice di sedersi dove vuole: è sola), non è casuale. Osama muore, l'America esulta, Maya torna a casa. Però la forza di un genere che trova un'angolazione di *genere* inedita, e che si rilancia come modello per l'emancipazione (e usare questa parola è ancora inebriante) di un'alterità di protagonismo, non si può sottovalutare. Adesso, qui, in questo mondo, nel cinema hollywoodiano, non mi sembra poca cosa.

E non mi pare poco che a dirlo e che a metterlo in scena – sebbene a partire da un copione scritto da un uomo – sia colei che, ai tempi di *Blue Steel* e di *Point Break*, faceva un cinema che molti definivano maschile. Un cinema – perdonatemi la volgarità – *cazzuto*. E lo dicevano i critici per i quali evidentemente un cinema “mosso”, d'azione e virile, non poteva esistere se diretto da una donna (difatti all'epoca la Bigelow era conosciuta e promossa perché “la moglie di James Cameron”, e tanto bastava a Hollywood per legittimarla e per accettarne la tempra). Cos'è allora *Zero Dark Thirty* se non il diario figurato di una *filmmaker* cresciuta in un universo prepotentemente fallocentrico, che ha faticato per affrancarsi da un'identità volgarmente *conseguenziale* – numero uno: consorte dell'autore di *Terminator*; numero due: regista di *Near Dark* – e che ha sconfitto i colleghi sul loro stesso terreno? E se a smarcare e contemporaneamente a imporre Kathryn Bigelow in un sistema locale fondato su dinamiche esclusivamente maschiliste è poi un

genere virile come il *war movie*, tutto ciò è ancor più rilevante e significativo. Al pari di Maya, che si dà un gran daffare per tener testa ai compagni, spesso anticipandoli e superandoli, la regista di *Zero Dark Thirty* è diventata autore facendo un cinema perfettamente contestualizzato. E mai snaturando il proprio *gender*, ma anzi rendendolo chiave di lettura privilegiata anche per storie con personaggi maschili. Chi l'ha detto che una donna non possa raccontare degli uomini, e in maniera credibile, per giunta? Per anni abbiamo messo all'indice i *queer studies* che indicavano l'artista gay come il solo autorizzato a mette-





re in scena storie gay, e ora che abbiamo una donna che si serve del cinema di guerra per dire la sua, e per ripristinare l'uguaglianza e la differenza assieme di *gender* (non è mai troppo tardi, e non è mai inutile), perdiamo l'occasione di riconoscerne il vero valore e perdiamo tempo a denunciarne la presunta tesi militarista-interventista. *Zero Dark Thirty* non è soltanto il più bel ritratto femminile del cinema hollywoodiano odierno, centrale e operativo, astuto e audace, ma è anche l'autobiografia metonimica di una donna che fa cinema non camminando sui cadaveri, e neanche sognando Oz, bensì comunicando per (ri)affermare il proprio nome e cognome. E non più fra le ombre dell'*underground* e l'invisibilità dell'*indie*, ma sul mercato che conta, per le *major* e in *pole position* al botteghino. Un film femminista, una regista femminista e un'ideologia femminista, dunque? Nient'affatto: *Zero Dark Thirty* rappresenta il raggiungimento della consapevolezza di una donna che lavora nello stesso "ufficio" dell'uomo, il *coming of age* violento del sesso un

tempo minore e oggi parificato perfino fra le pallottole, l'indipendenza responsabile conquistata da una guerriera moderna; mentre Kathryn Bigelow, alla larga da politiche *anti-establishment*, si rivela l'unica donna che oggi si può permettere di non sbandierare nulla – e tanto meno la propria specificità – per riconsolidare un'identità.

Ricordate *The Hurt Locker*? Era una sinfonia di guerra. Questo film è invece un film intimista, lo sguardo in camera di una donna che ha scelto di stare dalla parte di se stessa: non dell'esercito, non dei terroristi, non dei politici, non dei capi di Stato, ma dalla parte che la riguarda in prima persona, come *gender* e come *woman at work*. Quali manomissioni della realtà? Quali forzature inverosimili? Che c'entra? *Directed by Kathryn Bigelow, c'è scritto*. La quale, dopo aver fatto morire Osama bin Laden, si chiede con il volto di Maya rigato dalle lacrime se è stato veramente un successo. Non c'è nessuno intorno, e in privato ogni dubbio è lecito. *Fuori*, è un'altra cosa.

L'ordine del discorso

Luca Malavasi

La cattura e l'uccisione di Bin Laden, avvenute il 2 maggio 2011 ad Abbottabad, in Pakistan, sono rappresentate, agli occhi del mondo, da due immagini: il volto del terrorista ricoperto di sangue, con gli occhi quasi cancellati dalle ferite e la bocca socchiusa dalla sorpresa e dal dolore (la più utile e la meno importante, perché priva di storia, letterale e militare), e lo scatto che ritrae il Presidente degli Stati Uniti Barack Obama, il suo vice Joe Biden, il suo Segretario di Stato Hillary Clinton e un'altra manciata di persone (politici e militari e colletti bianchi di Washington) sedute o in piedi all'interno di una delle Control Room della Casa Bianca – tavoli, sedie, computer, monitor e collegamenti satellitari.

Il centro dell'azione non sono loro, ma qualcosa che accade fuori campo, a sinistra, probabilmente proiettato su una serie di schermi; qualcosa di importante e dall'esito incerto, come suggerisce la vasta gamma di reazioni dipinte sui volti, dallo stupore preoccupato della Clinton alla virile tensione del Presidente. Reazioni che, in assenza di un controcampo che allarghi i bordi della scena, rappresentano – dal punto di vista visivo e a dieci anni dall'attentato alle Torri Gemelle – la versione ufficiale della cattura di Osama Bin Laden, “the world's most dangerous man”, e insieme, la sua drammatizzazione in forma di risposta emotiva, di *reaction shoot*. In altre parole (e contro il profluvio di parole che ha accompagnato e circondato il racconto dell'episodio), dal punto di vista visivo, uno degli episodi più importanti della storia contemporanea è tutto e soltanto negli occhi e nelle reazioni di un piccolo gruppo di persone, concentrate a osservare un fuori campo inaccessibile al resto del mondo. E quegli sguardi e quelle emozioni rivolgono una richiesta che, in tempi digitali e sociali, sembra quasi

impossibile: chiedono a chi guarda e a chi ascolterà il racconto giornalistico della cattura di Bin Laden di fidarsi, di credere alla verità testimoniale di quell'emozione che traduce, elabora e sintetizza il momento in cui la cattura di Bin Laden è stata *vista* e *vissuta*, e ha cominciato a esistere. Richiesta doppiamente problematica: non solo dal punto di vista fiduciario, ma perché rimanda, attraverso quel fuori campo mai colmato, l'immagine di una censura e di una sottrazione del visivo del tutto impensabile per la società contemporanea, attraversata da un'onnipotenza dello sguardo e del libero accesso all'immagine e, insieme, dalla sfiducia nella parola; al tempo stesso, e proprio per questo, quel pubblico che partecipa emotivamente a un fuori campo negato è la più efficace rappresentazione del potere 2.0. Un paradigma visivo (centripeto e panottico, *control view*) ancor più inaccettabile perché costituisce l'epilogo di una storia che era iniziata, al contrario, con un'esposizione visiva moltiplicata all'infinito, anonima, democratica, invasiva, ossessiva. Le Torri Gemelle erano crollate in diretta, osservate da infiniti punti di vista, soddisfacendo il principio del dominio visivo della storia da parte dei suoi protagonisti.

Non è un caso, allora, se, come già aveva fatto Michael Moore in *Fahrenheit 9/11* (2004), la regista, scegliendo di cominciare il film da quello che considera l'inizio della storia, vale a dire l'attentato alle Torri Gemelle, imponga a quella tragedia tutta visiva uno schermo nero, luttuoso e ormai cieco, lasciando allo spettatore soltanto la traccia sonora di chi ha vissuto, da dentro e in diretta (e non da fuori e da lontano, come sono tutti gli sguardi che testimoniano il crollo), quell'episodio. La decisione, tuttavia, ha solo secondariamente il valore di una riflessio-

ne, tra il filosofico e il teorico (e Bigelow ne è capace, come ha dimostrato, nell'anno "giusto" della rivoluzione digitale, il 1995, con *Strange Days*), sullo statuto dell'immagine e del visivo in epoca contemporanea; c'è anche questo, naturalmente, e molto si potrebbe dire, tra storia, memoria e archivi digitali. Questa scelta, tuttavia, assume anche un altro significato, più direttamente legato al senso di "un film sulla cattura di Bin Laden" e, insieme, al valore e al ruolo che il cinema può ancora rappresentare e difendere di fronte a quell'emorragia di registrazioni digitali, senza più luogo, spazio, tempo e sguardo, che, tutta insieme, sembra oggi costituire l'unica o la più fedele trascrizione della realtà e della storia.

Da un lato c'è quell'immagine, quella negazione, quella richiesta di fiducia, quel fuori campo insoddisfacente; dall'altro lato, c'è (stato) troppo – troppa immagine, troppa reazione all'immagine. Tra i due punti estremi, ciò

che manca non è dunque una storia, ma un *racconto*; ciò che manca è l'ordine di una narrazione che, poco importa se per semplificazione e sottrazione, possa donare a dieci anni di suoni, parole, immagini un *ordine del discorso*: dove a contare non è tanto il primo termine quanto il secondo, vale a dire un'azione di riconfigurazione della realtà, mediata da un solo punto di vista, orchestrata secondo logiche rituali di appropriazione emotiva (dall'orrore alla catarsi), sciolta da un legame fattuale con la realtà e proiettata nell'ordine del simbolico e dell'estetico. In breve, l'azione di un linguaggio, quello del cinema. *Zero Dark Thirty* nasce per colmare idealmente quel fuori campo, ma senza limitarsi ad aggiungere un ennesimo scampolo di storia o un nuovo frammento di realtà all'"epica" dell'11 settembre; al contrario, approfitta di quella negazione per situare, lì dove non c'è niente da vedere, l'azione del cinema, partendo dalla fine per





risalire il corso degli eventi, lasciando fuori, nel nero o nel non detto, tutto ciò che è già stato visto e consumato, per consegnare infine allo spettatore un racconto – un percorso, un processo, un movimento orientato. Coerentemente, dal punto di vista della messa in scena e della narrazione, la regista sceglie la strada della linearità, una storia con un solo personaggio, lavorando sulla traduzione dell'emozione in azione, partendo da un dramma scomposto per arrivare a una chiusura che costeggia, da un certo punto di vista, il lieto fine; scrittura iperclassica, senza fronzoli o sbavature, corretta per sottrazione e semplificazione.

L'importanza (e, insieme, la bellezza) del film di Kathryn Bigelow sta tutta in questa riaffermazione dell'azione – unica, specifica, storicamente sedimentata, culturalmente necessaria – del cinema all'interno della cor-

nice mobile ed evanescente della visualità contemporanea. In cui quella specie di "proibizione grammaticale" testimoniata dall'immagine da cui siamo partiti può essere superata e colmata solo dall'azione del linguaggio: perché in quel fuori campo non c'è semplicemente qualcosa di inimmaginabile e indicibile; piuttosto, c'è qualcosa che può e deve essere detto in un *certo modo*, qualcosa che attende di incontrare il suo linguaggio e la sua traduzione; a ben vedere, si tratta di un'occasione e di una richiesta, non di un divieto. Perché in quel fuori campo c'è, tra le altre cose, la necessità di chiudere una storia e partorire un racconto; c'è il bisogno, dopo dieci anni di immagini, cronache, documentari e film "sull'11 settembre" (e infiniti spin-off), di dare un senso e un ordine alla Storia. Compito difficile e necessario, che solo il cinema – ancora oggi, soprattutto oggi – può portare a termine.

Il velo strappato

Alberto Morsiani

Il *buio*, uno degli elementi costitutivi della regista (un altro potrebbe essere il *liquido* – qui, le lacrime di Maya, ma anche l'acqua che serve per la tortura di un prigioniero...) è presente fin dal titolo. *Dark* è infatti il mistero che avvolge la figura di Osama (è vivo? è morto? dove si nasconde? – alla fine si scoprirà che si cela nell'antro di una casa chiusa a ogni sguardo esterno, perfino ai satelliti), *dark* diventa pian piano l'anima della ostinata cacciatrice che impiega quasi dieci anni per individuare la sua preda, sacrificando a questa ricerca ogni altra cosa. Come Ethan Edwards in *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*, 1956), la ragazza viaggia in un terreno ostile zeppo di pericoli e di miraggi, false visioni, concentrata solo sul ritrovamento di una persona da distruggere immediatamente dopo (Ethan però cambierà idea all'ultimo secondo). Del resto, come non mettere in parallelo gli introvabili Comanche Noyeki (dicono che vanno a Ovest, e invece vanno a Est) del capolavoro di Ford con gli inafferrabili terroristi di Al Qaeda? Il finale pianto liberatorio della donna la scioglie finalmente da quel patto e da quel vincolo che aveva contratto con se stessa ed era all'origine della sua ricerca. La sofferenza di Maya (che in sanscrito significa *velo*, *illusione* – la scelta del nome della protagonista non può essere un caso) è palpabile nel corso dell'intero film: è lei l'unica che può sollevare il velo di inganni, doppiogiochismi, complicità, astuzie mediorientali dietro cui e grazie alle quali si nasconde Osama.

Dunque, il *buio* deve essere rischiarato, la cortina strappata. Quel buio che costituisce addirittura l'incipit del film: lo schermo completamente oscurato ci trasmette infatti le urla e le voci in preda al panico delle vittime durante l'attacco terroristico dell'11 settembre

2001. E, nella sequenza immediatamente successiva, ecco che un fascio di luce svela improvvisamente la tortura in pieno corso ai danni del terrorista Amar, cui si vogliono carpire preziose informazioni. Ricorda la luce che entrava violenta attraverso i fori nella parete durante l'assalto alla tana dei vampiri in *Il buio si avvicina* (*Near Dark*, 1987). Senza luce è la cassa entro cui viene messo il prigioniero, per farlo cantare. La stessa Maya fa la sua apparizione indossando un cappuccio e una tuta nera che la celano completamente allo sguardo. Del resto, i suoi capelli sono rossi, troppo vistosi. Il cappuccio cela Maya esattamente come le maschere dei Presidenti americani camuffavano i volti dei rapinatori di *Point Break* (id., 1991). Il cinema eminentemente visivo della Bigelow (che, non dimentichiamolo, ha studiato in un istituto d'arte e ha esordito come artista concettuale) si nutre costantemente di questa alternanza tra luce e ombra, verità e menzogna, a partire dal tema dello *sguardo* e della *visione*. Una capacità di vedere sempre posta a rischio nel suo cinema, talvolta supportata dalla tecnologia (i robotini di *The Hurt Locker* [id., 2008], ad esempio, che riescono ad andare dove gli esseri umani non possono, o i periscopi protagonisti di *K-19* [*K-19: The Widowmaker*, 2002], che soli permettono di vedere in superficie). Tutto è sfuggibile, non chiaro, nei film della Bigelow. Gli agenti infiltrati nelle cellule terroristiche di *Zero Dark Thirty* ricordano il federale infiltrato di *Point Break*. Bisogna penetrare il nemico, se si vuole sopraffarlo. *K-19*, che si svolge interamente all'interno di un sottomarino sovietico, è costruito su una alternanza di bluff, di vedo/non vedo: una partita a poker la cui posta in gioco è addirittura il destino stesso dell'umanità.



Il buio, per la regista californiana, ha anche qualcosa a che vedere con l'oscurità dell'utero. È, insieme, simbolo di protezione e segnale di pericolo. Reca con sé, come detto, il tema decisivo della *visione*, fondamentale per la Bigelow. Un intero film, *Strange Days* (id., 1995), è costruito in realtà come un viaggio nel mondo della visione del futuro ipertecnologico, e si conclude con una frase emblematica pronunciata dal protagonista e che riassume il cinema della Bigelow: «Tutti abbiamo bisogno di avventurarci nel tratto buio in fondo alla strada, è la nostra natura». Maya questo fa: si avventura «nel tratto buio in fondo alla strada», penetra in un territorio ostile, cerca di squarciare il velo che cela allo sguardo suo e nostro la figura sfuggente di Osama, che funziona come simbolo di ogni oggetto opaco, non trasparente; di ogni cosa che ci appare inspiegabile, inafferrabile, incomprendibile nella nostra vita e nel nostro mondo.

Da questo punto di vista, il cinema della Bigelow è più metafisico di quanto possa sembrare, soprattutto a quei critici che se la sbrignano frettolosamente additandolo come esempio di buon cinema narrativo di genere.

L'ostinazione forsennata di Maya sulle piste di Osama è spia di qualcosa d'altro, contiene qualcosa di classico. Certo, ricorda quella del protagonista di *The Hurt Locker*, che non riesce a fare a meno, letteralmente, di continuare a rischiare la pelle per disinnescare le bombe. È più forte di lui, è qualcosa che dà significato alla sua esistenza. Ma si apparenta anche, nel suo stoicismo apparentemente ebete (molti personaggi del film trattano Maya come se fosse una stupida o almeno un'ingenua) a certe figure della letteratura classica, come il capitano McWhirr, l'eroe quasi suo malgrado di *Tifone* di Joseph Conrad.

L'alternanza tra luce e buio a partire dalla capacità di vedere si apparenta a quell'altra fondamentale ambivalenza che nutre il cinema della Bigelow: quella tra maschile e femminile. Tutti i suoi film si costituiscono a partire da un ambito di valutazione sessista. Inizialmente c'è soprattutto il gruppo maschile, alla Hawks, tenuto insieme da rituali di comunanza e fratellanza virile. È il caso del primo film della regista, quel *The Loveless* (1982) inedito in Italia che rappresenta anche il debutto di Willem Dafoe. In esso troviamo un gruppo di bikers

stilosi che vagano per le cittadine dell'America profonda anni Cinquanta, imitando volutamente il Brando di *Il selvaggio Il selvaggio* (*The Wild One*, 1953). Un gruppo maschile, chiuso, contraddistinto da un veicolo, la Harley, e da una divisa, il giubbotto di cuoio nero. La Bigelow vi svela già il suo gusto tipico per lo stile e per le icone immediatamente riconoscibili. Una volta di più, per la capacità di *farsi vedere*. Il gruppo chiuso e virile ritorna più volte nel suo cinema: basti pensare ai vampiri di *Il buio si avvicina*, ai rapinatori appassionati di surf e di lanci col paracadute di *Point Break*, ai militari di *K-19* (anche qui una divisa e un mezzo di trasporto) e di *The Hurt Locker*, agli agenti antiterrorismo di *Zero Dark Thirty*. Ma anche nei film più "maschili", la Bigelow si sofferma sulla violenza dei suoi maschi con una sensibilità tipicamente femminile.

Ci sono poi i film con le donne forti, quasi maschili. Qui l'ambiguità si fa più evidente. Si pensi a Jamie Lee Curtis, la poliziotta di *Blue Steel* (id., 1989), che impugna la pistola come metaforica sublimazione fallica. O alla tassista di colore di *Strange Days*, che ha più palle del poliziotto protagonista Ralph Fiennes. Insomma, si oscilla sempre tra la fascinazione per gli "uomini veri" e il desiderio di conferire forza "virile" alle donne. Del resto, la stessa Bigelow possiede una sorta di bellezza mascolina, è alta quasi due metri. *Zero Dark Thirty* rappresenta un po' la *summa* di questa ambivalenza, attraverso il complesso personaggio di Maya. Da un lato, Maya propone virtù tipiche dell'eterno femminile: la cocciutaggine, la pazienza, la sensibilità, l'intelligenza, la refrattarietà alla violenza (è disgustata dalle scene di tortura), la lealtà (verso la collega che verrà uccisa, ad esempio). Dall'altro, Maya a un certo punto è quasi costretta a mettere in campo valori più tipicamente

maschili se vuole farcela. Mette al posto suo il superiore imbello, sgomitando per farsi notare alle riunioni, fa finalmente sentire la sua voce. Maya è però esclusa dall'azione finale, che vede in azione per l'operazione di soppressione di Osama, quel gruppo chiuso virile tipico della Bigelow, anche questa volta contrassegnato da una divisa (quella dei Navy Seals) e da un mezzo di trasporto, l'elicottero. Del pianto finale abbiamo detto: rappresenta il momento in cui l'ambivalenza sessuale trova una sua (provvisoria) risoluzione. Il pianto, in un lungo primo piano alla Tsai Ming-liang, riga il volto di Maya, che è riuscita a sollevare il velo che nascondeva Osama e che ora si trova a dover sollevare il suo, di velo. Qual è la vera identità di Maya, che si guarda allo specchio forse per rintracciarne una? Qual è il suo scopo, ora che Osama è stato ucciso? Quanto c'è di maschile, e quanto di femminile in lei, che ha passato anni senza fare l'amore e senza frequentare nessuno al di fuori del lavoro?

Il segreto dell'identità vera di Maya è in realtà il motivo più intrigante del film, ben lungi dunque dall'essere soltanto quell'action movie ben girato che può apparire alla stragrande maggioranza degli spettatori. In esso, sotto la superficie, si agitano quei motivi (l'incerta identità, sentimenti e passioni dell'individuo di oggi all'interno di un mondo sempre più massificato, sempre più tecnologico, sempre più fuori controllo da parte del singolo strangolato dai "sistemi") che sono anche i nostri in questi anni difficili per la condizione umana. L'identità incerta di Maya è anche la nostra. Il pianto riga il volto di Maya, scendono le lacrime, il liquido amniotico di una (possibile) nuova rinascita. A partire proprio dall'acqua che soffoca i torturati. Le lacrime, forse, hanno il potere di compensare quell'acqua.

ZERO DARK THIRTY Kathryn Bigelow

Titolo originale: id. *Regia:* Kathryn Bigelow. *Sceneggiatura:* Mark Boal. *Fotografia:* Greig Fraser. *Montaggio:* William Goldberg, Dylan Tichenor. *Musica:* Alexandre Desplat. *Scenografia:* Jeremy Hindle. *Costumi:* George L. Little. *Interpreti:* Jessica Chastain (Maya), Jason Clarke (Dan), Joel Edgerton (Patrick), Jennifer Ehle (Jessica), Mark Strong (George), Kyle Chandler (Joseph Bradley), Édgar Ramírez (Larry), Reda Jateb (Ammar), Harold Perrineau (Jack), Jeremy Strong (Thomas), J.J. Kandel (J.J.), Fares Fares (Hakim), Homayon Ershadi (Hassan Ghul), Yoav Levi (Abu Faraj Al-Libbi), Scott Adkins (John), Eyad Zoubi (Zied), Lauren Shaw (Lauren), Jessica Collins (Debbie), Tushaar Mehra (Abu Ahmed), Daniel Lapaine (Tim), James Gandolfini (il direttore della CIA), Stephen Dillane (il consigliere della National Security). *Produzione:* Kathryn Bigelow, Mark Boal, Megan Ellison, Matthew Budman, Jonathan Leven per Annapurna Pictures. *Distribuzione:* Universal. *Durata:* 157'. *Origine:* USA, 2012.

Pakistan, 2003. La giovane agente della CIA Maya viene affiancata al collega Dan per condurre le ricerche volte a individuare e catturare Osama bin Laden. I due si servono dei metodi più duri, compresa la tortura, per carpire ai prigionieri informazioni che possano essere utili alla loro indagine. Passano gli anni, i colleghi di Maya vengono sostituiti o rimangono uccisi, i capi si avvicinano, le piste percorse sembrano condurre al nulla. Ma la donna non si scoraggia e persegue ostinatamente il suo cammino, passando dallo status di giovane recluta a quello di esperto segugio. Finché, un giorno, dopo aver individuato e seguito un corriere di Al-Qaida, si scopre il nascondiglio di bin Laden, situato nella località pakistana di Abbottabad. Sono i primi di maggio del 2011, ed è arrivato il momento di agire.

DJANGO UNCHAINED

Quentin Tarantino



Tarantino neoclassico?

Alberto Morsiani

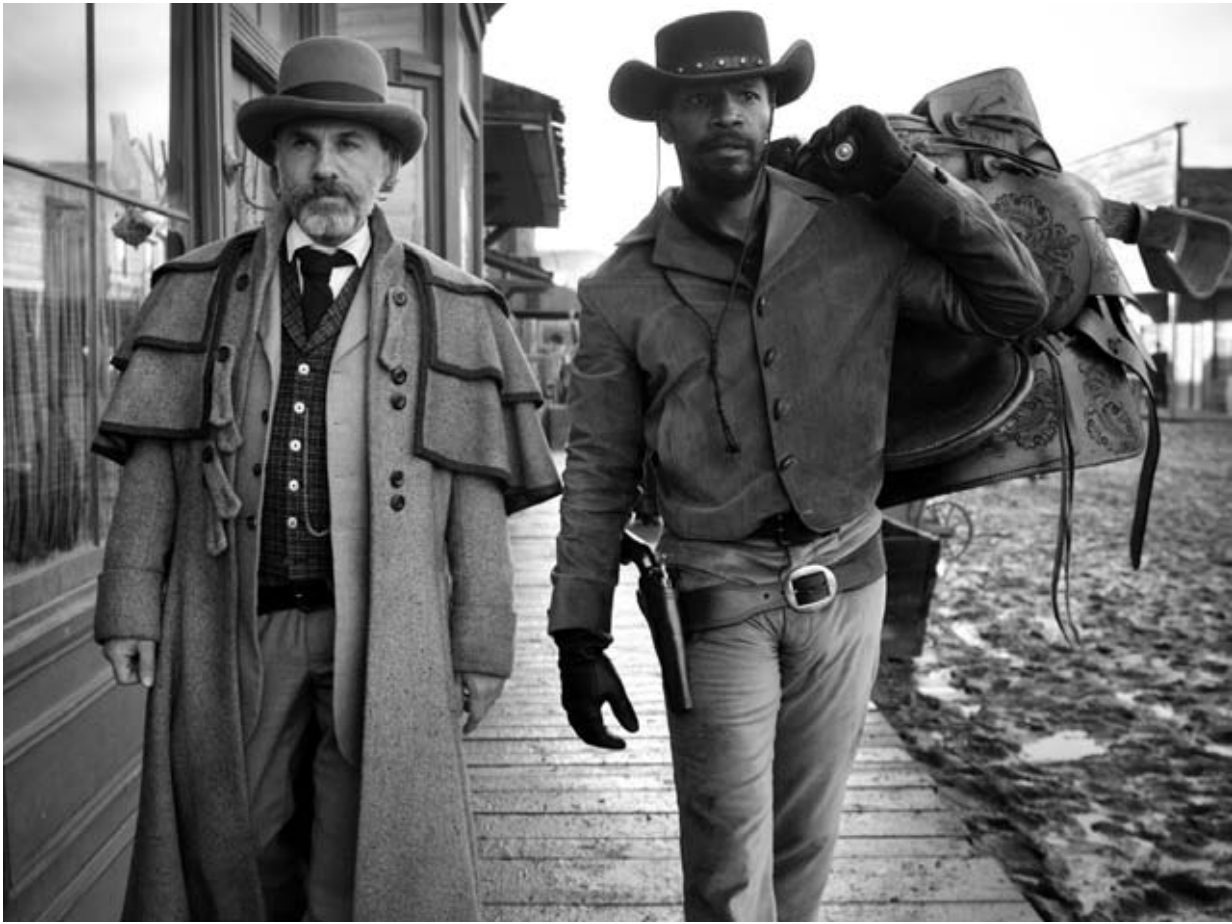
Quando mette i suoi personaggi attorno a un tavolo e parte con i suoi brillanti dialoghi a serramanico, Tarantino offre il meglio di sé. Non è un caso se la sequenza migliore di *Django Unchained* è proprio quella ambientata nella sala da pranzo della dimora di campagna del piantatore schiavista. Del resto, l'incipit stesso del suo cinema coincide con la famosa sequenza di *Le iene* (*Reservoir Dogs*, 1992) in cui, in un bar di Los Angeles, mentre fanno colazione, sei gangster dai nomi di colore discutono del senso nascosto di un testo di Madonna. Facezie sulla cultura pop: i personaggi comunicano tra di loro attraverso gli stereotipi della cultura di massa perché è questa che tutti capiscono. Improbabile e divertente, la sequenza dà subito la misura esatta del valore di Tarantino: demistificazione ironica, procedimento di secondo grado per cui, discutendo di Madonna, si parla di ciò che lei rappresenta per la nostra cultura, e soprattutto inserimento di personaggi "di genere" in situazioni normali, di tutti i giorni.

Attorno a un tavolo, appunto. *Pulp Fiction* (id., 1994) offre altre due memorabili sequenze. Nella prima, Pumpkin e Honey Bunny chiacchierano tra loro prima di decidere di rapinare il *diner*. Nella seconda, Mia Wallace e Vincent Vega ordinano bistecche "alla Douglas Sirk" e frappé "alla Martin & Lewis" al tavolo/convertibile del Jackrabbit Slim's, locale fatto a immagine e somiglianza di quegli anni Cinquanta così risplendenti dei miti culturali e delle icone americane: un trionfo orgiastico della pop culture e del junk food. I tavoli di Guero's Taco Bar e Texas Chili Parlor, a Austin, offrono ospitalità alle pollastrelle di *A prova di morte* (*Deathproof*, 2007) e anche al

loro killer. La sequenza migliore di *Bastardi senza gloria* (*Inglourious Basterds*, 2009) ha luogo attorno ai tavoli del locale sotterraneo La Louisiane, che è, contemporaneamente, il magazzino delle *Iene*, in cui nessuno è certo dell'identità altrui, e il *saloon* dei film western, con il barman che tiene il fucile nascosto dietro il bancone, le carte, la pistola puntata sotto il tavolo ai testicoli dell'avversario.

Il *saloon* di La Louisiane ci conduce dritti al western *Django Unchained*. Gli ultimi due film di Tarantino hanno, del resto, evidenti affinità. Giocano entrambi sui due generi più "maschili" del cinema americano, il film bellico e il western. Il motivo narrativo principale di tutti e due è quello della vendetta. In entrambi, alla fine, vince chi, nella realtà, non avrebbe mai potuto prevalere. Hitler viene ucciso, lo schiavo nero distrugge i suoi padroni. Soprattutto, a differenza dei precedenti film di Tarantino, gli ultimi due non sono legati alla contemporaneità e alla condizione postmoderna. Sono *period movies*, e ciò cambia un po' i giochi. Infatti, diventa più complicato il lavoro di incrocio di antico e di moderno, il *vinage*, i cortocircuiti temporali, l'immersione nella contemporaneità rifacendo e omaggiando, però, le vecchie, eterne carabattole, cercando di dare loro un lustro rinnovato, una nuova essenza.

Negli ultimi due film, e in particolare nell'ultimo, Tarantino non può più sfoggiare il proprio repertorio postmodernista intelligente e colto, la grandiosa capacità di fagocitare manufatti e idee della cultura di massa e dell'immaginario popolare (televisione, fumetti, musica rock, film, pubblicità, *junk food*, e persino la pop art di Dine, Rauschenberg, Oldenburg,



Claes). Insomma, riesce ora più difficile il gioco delle citazioni e dei rimandi, il gusto di riconciliare arte e consumo, alto e basso, pubblico popolare e pubblico sofisticato, per cui scatta, alla visione dei suoi film, un doppio divertimento: il primo immediato, in cui si gode a un livello viscerale, per nulla intellettuale, del piacere fornito dall'effimero della cultura pop, e il secondo che funziona a livello più sofisticato, adatto a chi apprezza, appunto, cos'è una bistecca "alla Douglas Sirk" o la differenza qualitativa tra due serie televisive o tra Peter Strauss e Nick Nolte. Una possibilità era offerta da Tarantino sia a chi semplicemente consuma sia a chi conosce i meccanismi della cultura di massa.

Con film ambientati durante la Seconda guerra mondiale o addirittura «da qualche parte nel Texas nel 1858» (inevitabile il rimando al cartello che introduce *Sentieri selvaggi* [The Searchers, 1956] – capolavoro che peraltro era esplicitamente citato in *Bastardi senza gloria* nella sequenza in cui Shosanna fugge dalla fattoria del padre, incorniciata in lontananza dallo stipite della porta, e qui lo è ancora nella scena

della mandria di bisonti in mezzo alla neve) si fa più complicato il gioco delle ibridazioni. Soprattutto in un western, dove, ovviamente, non possono esistere film, televisione, pubblicità, pop art, musica rock, fumetti, poster e tutto il resto dell'arsenale di feticci culturali a cui attingere a piene mani, per gioco e godimento. A meno che ci si limiti all'esercizio di trovare paralleli con il film di Corbucci e altri spaghetti western. Certo, c'è Franco Nero e l'ultima parte del film si rifà pari pari, con le sparatorie al fulmicotone, il killer robotico ammazza tutti, il macello seriale e il sangue a spruzzi, la violenza grottesca e irreale (per tacere dell'urlo finale «Sei un figlio di...») che omaggia *Il buono il brutto il cattivo* [1966]) alla tradizione dello spaghetti-western.

Il montaggio si velocizza, i morti si moltiplicano, l'adrenalina sale, lo spettatore finalmente viene risarcito di due ore di attesa della resa dei conti. Però, nei primi quattro quinti del film, la storia è molto diversa. Qui, semmai, se si escludono alcune violente zoomate in stile-spaghetti, è il cinema classico americano a essere evocato, sia il western che il melodramma sudista. Tarantino ha sempre dichiarato di disprezzare

John Ford (così lento, così razzista, così edulcorato) e di amare Sergio Leone e la sua brutalità. Il fatto è che predica bene e razzola male (o forse il contrario). Tarantino conosce bene la misura del cinema classico americano, e *Django* lo dimostra come forse mai prima. Con il suo ultimo film, Tarantino conferma la propria natura: certo, un innovatore, ma, insieme, un *laudator temporis acti*, la cui profonda ambizione rimane quella di riconciliarsi con la tradizione. E dunque con il classicismo.

Tarantino mostra di non voler più accontentarsi di un postmodernismo sempre più fiacco e imitato, di un feticismo repertoriale che somma piedi femminili, hamburger da un quarto di libbra, marche varie di cereali o birre. Già l'incipit, con la superclassica inquadratura iniziale di un pezzo di paesaggio desertico (il western ha molto a che fare con la Genesi, con la Creazione, col Nulla che deve essere riempito dall'uomo) mostra come il modello a cui il regista sta guardando sia il western classico più che lo spaghetti. Poi la macchina da presa scende e inquadra una fila di schiavi di colore legati tra loro. Tutto molto classico. Il personaggio del dentista/cacciatore di taglie si rifà a una gloriosa tradizione che data da Doc Holliday e, ancora, a John Ford. Spaghetti e western classico Tarantino tenta, riuscendovi, di tenerli assieme per tutto il film. Modera le esagerazioni stilistiche, le inquadrature sghembe o bizzarre, giusto qualche inquadratura in *plongée*.

Certo, lo spazio dato al tema razziale è molto ampio rispetto a un qualsiasi western classico. Nei film di Ford, Mann e compagnia il tema razziale, soprattutto negli anni Cinquanta, era adombrato nella raffigurazione contorta, ambigua, mai del tutto risolta, degli indiani nativi. Nel western di Tarantino non ci sono indiani, ci sono gli schiavi di colore e il problema razziale che il western classico adombrava viene in primo piano. Tutto è reso più esplicito rispetto a un western tradizionale, che era assai più sfuggente, metaforico. I flashback del film fanno molto spaghetti, così come lo sceriffo ucciso dal bounty killer o la moglie di colore di origine tedesca. Queste ibridazioni sono tipiche del regista, così come l'humour nero di alcune sequenze (la disputa dei KKK a proposito dei sacchetti cuciti male), la violenza intrisa di umorismo grottesco, le dosi abbondanti di cinismo, le sequenze splatter. Tarantino usa persino Wagner, la leggenda di Sigfrido e canzoni contemporanee, dunque non si può dire che non vi sia un po' di contaminazione postmoderna.

Rimane il fatto che, al di là di tutto, Tarantino sfoggia un innegabile ritorno al classico. Ad esempio, l'illuminazione molto hollywoodiana, romantica, proveniente dall'alto, depone a favore di una impostazione tradizionale. Torniamo alla lunga sequenza al tavolo della piantagione. Qui ci troviamo in pieno melodramma sudista, iperclassico, compreso il rapporto erotico, morboso tra fratello e sorella. Tarantino è fantastico a saper introdurre a questo punto un segmento che proviene da un altro genere cinematografico. Il dialogo raggiunge vette eccelse con la presentazione, da parte di DiCaprio, del teschio con annesse spiegazioni pseudoscientifiche sull'inferiorità della razza negra rispetto a quella bianca. Qui ci si delizia sul serio, il godimento teorizzato da Slavoj Žižek ci sta tutto.

Con gli ultimi due film, Tarantino ha fatto un passo avanti o, se preferite, un passo indietro. All'inizio della carriera è stato il campione riconosciuto di quel *realismo cinico* contemporaneo che si diverte a mettere in parodia l'arte e i suoi codici: Tarantino non ha nessuna fiducia che l'arte possa in qualche modo contribuire al miglioramento del mondo. È stato un maestro, come tanti altri artisti suoi contemporanei, di sarcasmo adolescenziale e di uso mordace della "ragione cinica" descritta dal filosofo Peter Sloterdijk. Ha sempre dubitato che l'arte possa rifare la realtà (l'illusione delle avanguardie storiche): al massimo, per lui, l'arte può rifare se stessa. Ha fatto sfoggio di un esibizionismo e di uno snobismo feticista tipico di chi, in una società post-freudiana e post-epica in cui ormai tutto è permesso e non ci sono limiti né proibizioni, accetta in pieno le logiche di un consumo mai interamente soddisfatto. Ora, con *Bastardi* e ancor più con *Django*, sembra aver parzialmente virato in direzione di un neoclassicismo teso a riconciliarsi con la tradizione.



History of Violence

Giampiero Frasca

Durante il tour promozionale del film, Tarantino è incappato in una di quelle trappole verbali che di solito tendono i suoi personaggi. Ospite a Channel 4, televisione britannica, è sbottato violentemente di fronte alla domanda postagli dal giornalista Krishnan Guru-Murthy sull'eventuale corrispondenza esistente tra la rappresentazione della violenza sullo schermo e il suo godimento nella realtà. La difesa di Tarantino è stata stizzita nei confronti di una domanda che si sente rivolgere ormai da vent'anni, salvo fornire sempre la stessa ovvia risposta sulla sostanziale differenza rispetto a una costruzione puramente artificiosa e fittizia, riassunta nella formula godardiana «Non è sangue, è rosso». Tutto evidente, fin troppo, al di là dell'iperbole proposta. Il dubbio sfiora: rissa concordata per promuovere il film, gaffe di Guru-Murthy che non si è premurato di fare un paio di ricerche incrociate sul web o pretestuosa indignazione moralistica per i fiotti di sangue zampillanti e l'accanimento sadico sui corpi a uso di un'intervista che altrimenti sarebbe defluita senza eccessivi motivi di interesse?

È dall'orecchio tagliato da Michael Madsen sulle note danzanti di *Stuck in the Middle with You* in *Le iene* (*Reservoir Dogs*, 1992) che Tarantino si trova a dover giustificare l'esibizione della violenza all'interno del suo cinema. Ma come accusare di perversione una scena che virava immediatamente dopo in uno straniante dialogo tra il rapinatore e l'orecchio sanguinante stretto tra le sue mani? La violenza nel cinema di Tarantino è sempre stata compresa fra questi due margini assoluti, la manifestazione iperbolica e il suo conseguente ribaltamento farsesco. L'esagerazione in funzione del suo risvolto ironico.

Com'è possibile pensare a uno stretto legame tra l'esplosione della violenza e un oggettivo rimando alla realtà, se nel cinema di Tarantino il referente non è mai stato il mondo esterno quanto il cinema con le sue pratiche di messa in scena e i suoi meccanismi di ricezione da parte del pubblico?

E soprattutto, com'è possibile immaginare un qualunque riferimento credibile vedendo scoppiare in campo medio la testa di James Russo, crivellato dai colpi degli schiavi liberati da Christoph Waltz come se sangue e materia cerebrale fossero una fontana zampillante improvvisamente liberatasi da un'ostruzione tubulare? Oppure, che visione della realtà si deve possedere per credere verosimile la folata di vento con cui scompare alla vista Laura Cayouette, sorella del perfido Leonardo DiCaprio, colpita da un colpo di pistola sparato da Jamie Foxx dalla sommità della scalinata della *mansion*?

Discorso vecchio, abusato e, a dire tutta la verità, anche tremendamente noioso. Entrando nel dettaglio, spogliandosi degli inutili e ossessivi preconcetti à la Guru-Murthy, ma anche evitando di giustificarne superficialmente la presenza come cifra d'autore perfettamente riconoscibile, in *Django Unchained* Tarantino propone la manifestazione della violenza con una triplice valenza di senso, una delle quali consueta, tipica, un'altra capace di sviluppare una tendenza inaugurata in *Bastardi senza gloria* (*Inglourious Basterds*, 2009), e l'ultima pronta a fornire la prospettiva più interessante perché assolutamente inedita nel suo cinema.

La tendenza consueta è quella spettacolare, frutto di una volontà di stupire e, in qualche modo, concertare



il pubblico, avvertita come fondamentale fin dagli esordi e vissuta come complemento narrativo dei lunghi dialoghi e delle antologiche tirate che sostanziano da sempre il suo cinema. *L'Heroic bloodsheed* con cui Django si libera di (quasi) tutti gli sgherri di Calvin Candie, a seguito dell'uccisione di questo e del dottor Schultz, è frutto di una prassi emblematica preceduta dalla solita lunga preparazione verbale, utilizzata, spesso, per procrastinare fino allo spasimo l'esplosione del conflitto ed esasperare i criteri della suspense: una volta deflagrata la sparatoria, gli schizzi di sangue iperrealistici, i corpi usati come scudi umani, l'accanimento derisorio dei colpi vaganti sullo stesso personaggio, urlante e già ferito in terra, le pose plastiche con le doppie pistole, il tutto evidenziato attraverso l'uso scenografico del ralenti, inscrivono la pratica nell'assunzione del referente-cinema (l'*action movie* di Hong Kong e i conflitti a fuoco di Peckinpah) e dotano la sequenza dell'inevitabile grado di eccezionalità visiva e drammatica di cui sono punteggiate le pellico-

le tarantiniane. La violenza come prerogativa drammatica ed effetto di stile, con alcune scelte che denotano un'ossimorica raffinatezza sanguinolenta, come il movimento di macchina in ralenti che accompagna la morte di Big Daddy per mano di Django, risolto concentrando il fulcro dell'inquadratura sul fianco candido del cavallo, mostrando quasi indifferenza per la caduta dell'uomo, colpito fuoricampo, transitato nel piano e rotolato via, e sottolineando la sua fine con un'enorme macchia di sangue sul collo della bestia.

La seconda modalità di attribuzione del senso è quella catartica, comparsa in *Bastardi senza gloria*, in concomitanza con l'ingresso di Tarantino nella narrazione (molto libera) della Storia. Si sceglie un nemico indifendibile sul piano etico (i nazisti, gli schiavisti), lo si carica ulteriormente di azioni scellerate compiute nel corso della vicenda, ci si identifica nel personaggio storicamente debole (l'ebrea Shosanna, il nero Django), si solidarizza con il trauma da lui patito (la famiglia sterminata di Shosanna, le vessazioni e la pri-

gionia della moglie per Django) e si attende che il momento del giusto riscatto risolutore giunga per sanare la sete di vendetta di un pubblico abilmente sollecitato e incentivato. Camminare con rabbia verso John Brittle, fustigatore compiaciuto di schiavi, e sparargli esattamente al cuore mentre sta per scudisciare la sua ennesima vittima innocente e subito dopo infierire sul corpo disfatto del fratello Little Raj con una frusta, prima di sparargli ripetutamente mentre questi è in terra, ormai incapace di difendersi, non è solo esercizio visivo di efferatezza, quanto la rivincita auspicata dell'oppresso contro l'abuso perpetrato dalla Storia.

Una Storia, inutile dirlo, sempre cinefila, così come anche il sadismo assume un profilo cinematografico, non desunto dal reale. L'irritante Stephen, servitore nero dedito all'annullamento di se stesso per la soddisfazione del padrone bianco, soffre mille tormenti con entrambe le ginocchia frantumate dai colpi di Django poco prima di esplodere insieme a tutta la *mansion* del fu Calvin Candie, ma il suo urlo di rabbioso dolore, qualora insorgesse qualche raro dubbio sull'eventualità catartica di tale supplizio, è mitigato dall'ovvia citazione leoniana che trasforma la sua fine in un ammiccamento rivolto alle prime file della sala.

La terza modalità è una novità assoluta per Tarantino. Non riguarda la messa in scena, ma i suoi effetti sull'operazione. Non c'è niente di anomalo rispetto alla normale esibizione. Il tutto fa parte del

gran pavese orchestrato per far sussultare lo spettatore: il lottatore mandingo D'Artagnan sbranato dai cani di Candie è solo un altro capitolo nella celebrazione del truculento allestita da Tarantino. Ma in questo caso, non c'è traccia alcuna di ironia, né si ravvisa uno slancio iperbolico. Violenza pura imposta al pubblico. Con l'aggiunta, però, di una battuta raggelante: al Calvin Candie che chiede come mai non appaia turbato dallo spettacolo quanto lo è il tedesco Schultz, Django risponde «I'm just a little more used to Americans than he is», elevando quella che sembrava una delle tante scene possibili nel cinema di Tarantino ad accusa diretta di una colpa nazionale, aspetto mai sfiorato in precedenza nella sua filmografia. Allo stesso modo, la freddezza con cui Schultz colpisce lo sceriffo Sharp, pur avendo l'aspetto di un'impassibile esecuzione a sangue freddo, è immediatamente legittimata dall'astuto dentista con il mandato della Corte d'Appello che gli permette di lasciare il paese, invece di essere arrestato, e di guadagnare anche duecento dollari di taglia. La violenza avallata dal proposito d'instaurare la legge e l'ordine necessari a edificare l'edificio supremo della Nazione americana. Un altro atto d'accusa, seppur mediato. Perché la tesi era già quella di John Ford in *L'uomo che uccise Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962). Ancora cinema, ancora violenza. In un cortocircuito che ingloba ogni aspetto e non risparmia nessuno. Neanche Guru-Murthy.

DJANGO UNCHAINED Quentin Tarantino

Titolo originale: id. *Regia e sceneggiatura:* Quentin Tarantino. *Fotografia:* Robert Richardson. *Montaggio:* Fred Raskin. *Musica:* Ennio Morricone, Luis Bacalov. *Scenografia:* J. Michael Riva. *Costumi:* Sharen Davis. *Interpreti:* Jamie Foxx (Django), Christoph Waltz (il dottor King Schultz), Leonardo DiCaprio (Calvin Candie), Kerry Washington (Broomhilda von Schaft), Samuel L. Jackson (Stephen), Walton Goggins (Billy Crash), Dennis Christopher (Leonide Moguy), James Remar (Butch Pooch), David Steen (il signor Stonesipher), Dana Michelle Gourrier (Cora), Nichole Galicia (Sheba), Laura Cayouette (Lara Lee Candie-Fitzwilly), Ato Essandoh (D'Artagnan), Sammi Rotibi (Rodney), Escalante Lundy (Big Fred), Miriam F. Glover (Betina), Don Johnson (Big Daddy), Franco Nero (Amerigo Vesepi), James Russo (Dicky Speck), Tom Wopat (l'U.S. Marshall Gill Tatum), Don Stroud (lo sceriffo Bill Sharp), Bruce Dern (il vecchio Carrucan), Robert Carradine (Tracker Lex), Tom Savini (Tracker Chaney), Quentin Tarantino (il dipendente della LeQint Dickey Mining Co.). *Produzione:* Reginald Hudlin, Pilar Savone, Stacey Sher per The Weinstein Company/Columbia Pictures. *Distribuzione:* Warner Bros. *Durata:* 165'. *Origine:* USA, 2012.

Texas, due anni prima dello scoppio della Guerra Civile. Lo schiavo Django viene preso in consegna da King Schultz, un dentista itinerante tedesco che attualmente esercita la molto più redditizia professione di cacciatore di taglie. Schultz è sulle tracce dei fratelli Brittle, noti assassini, e solo l'aiuto di Django, che conosce i gaglioffi, lo può portare a riscuotere la taglia che pende sulle loro teste. Il poco ortodosso Schultz assolda Django con la promessa di donargli la libertà una volta catturati i Brittle, vivi o morti. Finito brillantemente il lavoro, e concessa la libertà allo schiavo, i due uomini scelgono di non separarsi: Schultz e Django passano così l'inverno fianco a fianco, portando a termine numerose catture. Affinate le abilità di cacciatore, Django resta concentrato su un solo obiettivo: trovare e salvare Broomhilda, la moglie che aveva perso tempo prima perché venduta come schiava. La loro ricerca li conduce a Calvin Candie, appassionato di incontri di lotta fra mandingo (schiavi fatti combattere all'ultimo sangue) e proprietario di "Candyland", una famigerata piantagione. Facendosi passare per possibili compratori interessati all'acquisto di un lottatore, Schultz e Django esplorano la proprietà, finendo per suscitare i sospetti di Stephen, anziano schiavo di fiducia di Candie. Quando le loro intenzioni vengono smascherate, la situazione precipita...

i film

Lincoln
Re della terra selvaggia
Promised Land
Frankenweenie



LINCOLN

Steven Spielberg



La legge e la distanza

Alessandro Uccelli

In apertura, posta come un fregio, quasi una centaurromachia antica, una scena di massa, uno scontro indistinto, un coacervo, nel fango, di corpi vivi e morti, sani e feriti: il presagio di essere di fronte a qualcosa di tipicamente *spielberghiano* non tarda a manifestarsi nello spettatore. L'impressione è in parte fugata, però: la carneficina non dura nove minuti come nella sequenza iniziale di *Salvate il soldato Ryan*. Questa volta a Spielberg bastano poche decine di secondi di battaglia, per compendiare a che punto fosse aperta la lacerazione tra Nord e Sud alla fine del 1864, ovviamente senza risparmiarci dettagli efferati di corpi trapassati alla baionetta e volti obliterati a pedate in una pozzanghera. È la battaglia di Jenkins' Ferry, la stessa di cui parlano i due soldati della "Second Kansans Coloured", determinati nelle loro rivendicazioni, che un passaggio quasi impercettibile di montaggio ci presenta nella prima sequenza dialogica del film. Spielberg dichiara così quello che sarà il passo, ritmico e retorico dell'intero film: prendere o lasciare, si tratterà, per lo spettatore come per le due reclute bianche che sopraggiungono in un secondo momento, di un'interrogazione serrata, di politica, di morale, di storia; per l'autore, in realtà, di una sfida. Si può infatti tradurre in film la *ratio* monumentale del Lincoln Memorial di Washington, la retorica delle due grandi epigrafi col *Discorso per il secondo mandato* e, soprattutto, il *Discorso di Gettysburg*, uno *speech* che ogni buon americano sa a memoria?

Spielberg colloca, all'origine di questo progetto, il ricordo infantile di una visita, quasi uno shock, a quel monumento: rammenta, nel Memorial, il timore di fronte al gigantesco ritratto del sedicesimo Presidente degli Stati Uniti, sprofondato nel suo trono basso («Clothed in immense power»), ma anche il senso di protezione che quella figura e quel luogo emanavano, un senso di sicurezza che ritroviamo nella cadenza metrica del *Discorso di Gettysburg*, nella voce del giovane caporale nero che lo recita a memoria, uscendo emblematicamente dall'inquadratura, alla fine della prima sequenza, mentre la mdp isola il profilo, ritagliato in controluce, di Daniel Day-Lewis/Lincoln, e lo *score* di John Williams, inusualmente discreto, si insinua, per la prima volta, al pianoforte solo.

Questa idea di un film su Lincoln comincia a condensarsi intorno al 2005, quando Kathleen Kennedy introduce Tony Kushner nell'universo spielberghiano, per lavorare alla sceneggiatura di *Munich*: il drammaturgo è reduce dal successo di *Angels in America*, mentre Kennedy e Spielberg hanno opzionato i diritti di un libro che verrà pubblicato di lì a poco, *Team of Rivals* di Doris Kearns Goodwin, una biografia del Presidente che ne mette in luce il rapporto coi membri del suo Gabinetto. Kushner viene coinvolto anche in questo progetto, e affianca alla lettura del testo della Kearns Goodwin quella di altri quattrocento titoli lincolniani, licenziando, dopo sei anni di ricerca ed elaborazione, uno script *monstre* di cinquecento di pagine. È a quel

punto che Spielberg, nella necessità di selezionare la materia narrativa, lo obbliga a concentrarsi sulle ottanta pagine relative agli ultimi mesi di vita del presidente, sull'iter e sulle forzature machiavelliche che conducono all'approvazione del XIII Emendamento da parte della Camera dei Rappresentanti. Se Kushner, ammettiamolo, nasce e rimane un autore dalla scrittura profondamente teatrale, occorre ridimensionare l'idea che con *Lincoln* si sia di fronte a un problema di teatro filmato; anzi, la forza testuale del film è proprio nello scarto, vagamente modernista e certo anomalo nella cinematografia spielberghiana, tra verbosità dialogica e meticolosa monumentalità della messinscena, nell'alternanza tra *court* e *domestic drama*, non senza derive o sbavature.

Di fronte all'ingombro della figura storica e delle sue contraddizioni Kushner e Spielberg non rinunciano alla tentazione di tratteggiare un presidente-profeta (e, in fondo, anche il Memorial, nella sua struttura, accentua il ruolo di Abe Lincoln come nuovo Mosè, iniziatore di una nuova alleanza). Come

un profeta, il Lincoln ipermimetico a cui Day Lewis presta corpo e voce – che pare talvolta essere fragile e curvo come un albero secco, quasi una creatura uscita dalla fantasia burtoniana – si esprime non solo in orazioni, ma anche in parabole e aneddoti astrusi, il cui significato allegorico non è sempre immediato: da qui i tanti momenti in cui la macchina da presa indugia sulla prossemica, sull'interazione fisica tra il presidente *storyteller* e il suo uditorio più o meno ristretto, e più o meno paziente (similmente in *Munich* era descritto il potere affabulatore di Golda Meir): impagabile, tra gli altri, il segretario di Stato William Seward (David Strathairn, che somiglia in maniera impressionante a Giuliano Pisapia, e questo può distrarre in più di un'occasione).

Per Spielberg, la cui filmografia è costellata di storie di padri assenti, il profeta è però anche un padre, il capo di una famiglia disfunzionale, che ha tentato di rimuovere il lutto per la perdita prematura di un bambino immergendosi nella causa politica, pur riuscendo a essere modernamente affettuoso col figlio minore, Tad, al quale concede lo svago, pre-cinematografico e spielberghiano, di ammirare in controluce, fantasticando, alcune lastre fotografiche con figure di schiavi. Più complicato è il rapporto con Robert (Joseph Gordon-Levitt), il figlio maggiore, che ricerca una propria autenticità arruolandosi contro il parere dei genitori.

Ma il vero problema in famiglia è Mary Todd (Sally Field, che riesce a contenere al meglio la propria tavolozza espressiva), una First Lady a metà, malinconica, oggi forse la definiremmo bipolare: il rapporto coniugale, che in *Team of Rivals* è il presupposto per riscrivere la Storia da un punto di vista originale, nel film diviene il contraltare, nevrotico, del *court drama*, dell'“epopea dell'emendamento”, con vere e proprie scene da *Kammerspiel* ibseniano, servite dalle scenografie minuziose di Jim Erickson e dalle riprese in chiaroscuro di Janusz Kaminski, con un effetto calligrafico dal sapore paradossalmente molto europeo. Molly, autentica donna del Sud, è anche uno dei pochi personaggi, per via del rapporto con la sua cameriera personale e confidente, la ex schiava Elizabeth Keckley, a mostrare un'empatia diretta con gli schiavi emancipati (siede con loro sugli spalti della Camera durante le discussioni per il voto).

Si è rimproverato a Spielberg di aver lasciato a margine, abbozzati, i personaggi afroamericani (e d'altronde gli si era rimproverato, in *Amistad* di aver esagerato il ruolo di John Quincy Adams): ma è forse





una forzatura *politically correct*, applicata a una narrazione che si impernia programmaticamente sulla parzialità del punto di vista: la promulgazione di una legge da parte di un congresso di bianchi, per ragioni non esclusivamente né limpidamente egualitarie, attraverso la messa in risalto dei giochi torbidi della politica. È emblematico lo scambio, al limite dell'incomprensione, proprio tra Lincoln con la Keckley, alla quale dichiara "I don't know you, any of you": non bastano le lastre di Tad, né le conversazioni coi soldati della Kansas Coloured a colmare la distanza che comunque esiste tra loro.

Spetta a Tommy Lee Jones il compito sparigliare la questione razziale, rubando la scena a Day-Lewis: presentato in alcuni momenti chiave in aula come un accanito radicale e un formidabile retore, il suo Thaddeus Stevens («The old nightmare»), è al centro

di una delle sequenze genuinamente commuoventi del film: il suo rientro a casa, con la bozza dell'emendamento, il montaggio che evidenzia il contrasto tra la farragine dell'uomo piegato dagli acciacchi e l'esaltazione per il conseguimento dell'obiettivo di un'intera vita; lì, deposti il bastone e il parrucchino grottesco, lo attende la ex governante nera con cui vive *more uxorio* da anni, Lydia; da lei si fa leggere e rileggere la bozza, quasi fosse una fiaba della buonanotte, ma è solo «the greatest measure of the 19th Century, passed by corruption, aided and abetted by the purest man in America».

La partita di Stevens e Lincoln, della corruzione e della purezza è vinta; quella del cinema rimane aperta: il racconto dell'Abolizione da un punto di vista afroamericano è un altro possibile soggetto, un'altra faccia della stessa Storia.

Storiografia politica di massa

Nuccio Lodato

Il montaggio serrato di una settantina di sequenze, per lo più rapide (1): un quadro analitico degli ultimi cento giorni tra l'uno e l'altro mandato presidenziale, dai primi di gennaio del 1865 al fatale Venerdì santo 14 aprile. La fine della Guerra di secessione e della schiavitù. L'impresa di questo film straordinario è stata l'aver saputo imporre a una sterminata platea mondiale una problematica complessa, addirittura sofisticata, edificando un corposo, solenne e visivamente raffinatissimo spettacolo sulle vicende – parallele ma interagenti – dello spregiudicato lobbismo parlamentare per l'approvazione del Tredicesimo emendamento e dell'urgenza presidenziale di porre termine all'inusitato massacro del conflitto (2).

L'autore non si sofferma sulla carneficina, sebbene esordisca rammentandola: riprenderà poi con la lentissima progressione funerea del Presidente a cavallo sullo stesso campo di battaglia di Petersburg, o con le terrificanti immagini del porto di Wilmington completamente a fuoco per il cannoneggiamento unionista dal mare. La componente "militare", secondaria nell'ordito, è comunque più mirata a risvolti non direttamente bellici: la reiterata messa a fuoco della figura di Grant; il suo colloquio con Lincoln; la conduzione delle trattative di resa; la magnifica scena muta della capitolazione di Lee ad Appomattox il 9 aprile (3). Predomina l'ambiente istituzionale e parlamentare: le riunioni ristrette alla Casa Bianca, il lavoro di corridoio, l'incessante inseguimento dei rappresentanti incerti o "convertibili" da parte del trio dei

lobbisti, le animatissime sedute del Congresso fino alla votazione finale del 31 gennaio, con la digressione conclusiva, inusitata, sul faticoso ma commosso rientro a casa di Stevens dopo l'approvazione dell'emendamento (4). Mentre a intermittenza si snodava la vicenda della missione segreta di pace dell'altro terzetto, la delegazione confederata guidata dal vicepresidente Stephens, propiziata del mandato esplorativo riservatissimo, conferito al senatore Preston Blair all'insaputa dello stesso segretario di Stato Seward (5) e dell'intero governo. Ma solo con l'improvvisa illuminazione geniale di Lincoln ("far sparire" gli emissari del Sud, prevenendo che venissero scortati fino alla Capitale), sarebbe divenuto finalmente possibile scatenare l'offensiva finale in Congresso (6). Il precipitare favorevole degli eventi supererà tutte le contrarietà e gli ostacoli frapposti alla determinazione lincolniana, soprattutto all'interno del suo stesso ministero.

Dei numerosi – ma non numerosissimi... – Lincoln offertici dal cinema e dalla tv statunitensi (7), il più contiguo come selezione cronologica dei fatti resta l'arcaico ma sommo Griffith di *Nascita di una nazione*, nella prima parte del fluviale film (8).

La questione dell'eguaglianza degli americani di colore – pur già affrontata in radice da Spielberg nel sottovalutato *Amistad* e nel poco più considerato *Il colore viola* – non viene portata insistentemente in primo piano, ma risolta attraverso brevi icastici passaggi: il dialogo iniziale al fronte coi due soldati neri,

poi affiancati da due bianchi; la meraviglia dei delegati confederati nel constatare l'esistenza di graduati di colore nell'esercito del Nord (9); il colloquio in piedi del Presidente con la propria dignitosissima e amaramente consapevole cameriera di colore, al ritorno dal Congresso, e quello straordinario di Stevens, dopo il trionfo della votazione, a letto senza parrucca, con la sua storica "governante", la vedova meticcia Lydia Hamilton Smith (10). Di estrema intelligenza la soluzione finale: a differenza dell'indimenticabile, esagitato Raoul Walsh griffithiano, Spielberg non ci mostra John W. Booth in azione. Ci aspettiamo l'assassinio, ma rendendoci poi conto che il piccolo Tad Lincoln sta assistendo in simultanea a un diverso spettacolo in altro teatro: e la notizia dell'attentato, che non vediamo, giunge a lui e a noi indirettamente.

Certo, soprattutto in questo periodo c'è il rischio che lo spettatore italiano medio, oggi grilleggiante, dalla complessa e sfaccettatissima vicenda, tragga

l'immane conclusione superflua che «è sempre stato così»: i parlamenti di ogni tempo e Paese, sempre e ovunque un mercato delle vacche, mangiano tutti e via dicendo. Ma fingiamo che un regista, uno sceneggiatore e soprattutto un produttore italiani avessero potuto innamorarsi di un libro giornalistico di divulgazione storica intelligente, come ha fatto Spielberg, con Logan e Webb poi sostituiti da Kushner col lavoro della Kearns Goodwin addirittura prima della sua pubblicazione (11). Decidendo di trarne, ad esempio, un film sui cento giorni – dal 26 gennaio al 25 aprile 1855 – necessari a Cavour per ottenere l'invio del corpo di spedizione in Crimea, a maggioranza del gabinetto – autentico "*team of rivals*" – contraria. Il raffronto fra l'ultimo Spielberg e il rapporto del nostro cinema col tema degli anni decisivi del XIX secolo, che in fondo il grande Martone di *Noi credevamo* è stato il primo ad affrontare davvero da noi in termini di vera analisi politica, oltre il Visconti di alcune pagine del *Gattopardo*.



Senza neppure riuscire a tentare una spiegazione del perché, sentiamo tutti a istinto che sarebbe un'operazione impensabile. E il fatto non può che richiamare alla mente la chiusa della *Storia* di Francesco De Sanctis; «Abbiamo il romanzo storico: ci manca la storia e il romanzo. E ci manca il dramma. [...] Continua l'enfasi e la rettorica, argomento di poca serietà di studi e di vita. Viviamo molto sul nostro passato e del lavoro altrui. Non ci è vita nostra e lavoro nostro. E da' nostri vanti si intravede la coscienza della nostra inferiorità» (12).

(1) Poche e, soppesate le eccezioni "teatrali", come il bellissimo colloquio notturno fra il Presidente e i due giovani telegrafisti, esattamente a metà film, e che ne costituisce forse il cuore esplicativo. Un dialogo quasi filosofico sul tema: scegliamo noi di nascere e siamo adatti all'epoca in cui nasciamo? Lincoln ammette di essere andato poco a scuola, ma è orgoglioso di conoscere la "Prima nozione" di Euclide: cose uguali alla stessa cosa sono uguali tra di loro e questo è di per sé evidente. «Cominciamo con l'eguaglianza», conclude «che è l'origine di equilibrio, correttezza e giustizia».

(2) Non conoscendo il libro della Goodwin, un'esauriente analisi del corrispondente periodo e della relativa problematica è nell'ultimo capitolo, *L'assassinio di Lincoln*, del monumentale Raimondo Luraghi, *Storia della Guerra civile americana*, Rizzoli, Milano 1994 (prima edizione Einaudi, Torino 1966). L'autore, riconosciuto dagli stessi statunitensi come studioso-guida mondiale dell'argomento, è deceduto novantunenne a Bordighera il 30 dicembre 2012. Chi scrive, antico e rattristato allievo (in un corso basato sul suo capolavoro storiografico), non ha potuto vedere e rivedere questo film che evocandone con riconoscenza la memoria.

(3) Come, nonostante tutto, è secondaria la componente intimo-familiare del leader: i problematici rapporti con la moglie Mary, la tensione e le tenerezze rispettivamente col figlio maggiore Robert e il minore Tad, peraltro utili a esplorare i pensieri e le preoccupazioni più recondite di Lincoln. La dimensione "militare" e quella familiare si saldano, di fatto risolvendosi, allorché Abraham e Robert visitano i feriti, col sangue sparso al suolo e le membra amputate rovesciate nelle fosse comuni.

(4) Una descrizione minuziosa, dai verbali originali, della storica seduta, certo nota tanto alla Kearns che a Kushner, è quella del classicissimo (prima edizione, 1926) Carl Sandburg, *Abramo Lincoln*, Il Mulino, Bologna 1965, pp. 862-866. Il testo dell'"articolo in aggiun-

ta ed emendamento" XIII è tra l'altro in Allan Nevins, Henry Steele Commager, *Storia degli Stati Uniti*, Einaudi, Torino 1960, pag. 623. (5) «O l'emendamento o la pace: non li avrete entrambi!», lo ammonisce gravemente Seward. «Il tempo è un grande addensante: trovami tredici voti...», replica, riduttivo e sornione, Lincoln. Ma quando Grant pare giungere alla stretta finale nel colloquio con Stephens e i suoi accompagnatori, Seward non si trattiene dal sottolineare come la rinuncia all'approvazione dell'emendamento propizierebbe il suggellamento immediato del trattato.

(6) «Noi siamo sul palcoscenico del mondo, ora! Vi lamentate come quelli che facevano politica solo per il proprio interesse. L'emendamento deciderà l'avvenire anche per i milioni di non ancora nati; mancano due voti, o tre astensioni, o quattro sì e un'astensione. Uscite e trovatevi: me ne infischio del modo!».

(7) Ford, Cromwell e prima di loro lo stesso tramontante Griffith protosonoro di *Il cavaliere della libertà* hanno adottato differenti angoli di visuale. Singolarmente, nel film recente che ha reso in termini di più attenta storicità la concretezza del momento, *The Conspirator* di Robert Redford, Lincoln non compare, perché... è appena stato assassinato.

(8) Qui, come nel famigerato romanzo di provenienza, il personaggio di Stoneman padre «è in realtà Thaddeus Stevens, vecchio abolizionista, influente deputato sotto le amministrazioni Lincoln e Johnson, esponente dell'ala radicale dei repubblicani» (Claudio Gorlier, *Introduzione a Thomas Dixon jr., L'uomo del Ku Klux Klan*, La Biennale, Venezia 1976, pag. 19). In Spielberg, Stevens – con nome e cognome autentico, come tutti i personaggi – è praticamente il deuteragonista: ma sia il Ralph Lewis di Griffith che il suo Tommy Lee Jones sono minuziosamente acconciati in modo tale da non fare aver dubbi sulla loro sovrapponibile identità (e lo scrupolo storiografico spielberghiano è andato – ovviamente... – alla ricerca di una generalizzata, minuziosa rassomiglianza fisica con gli originali).

(9) In realtà, «anche al Nord i negri vennero guardati con diffidenza, e quando molti di loro chiesero di essere reclutati nell'esercito dell'Unione si videro respinti. Soltanto più avanti, dopo iniziative isolate, prevalse il suggerimento del comandante in capo Grant e si crearono unità negre» (Claudio Gorlier, *Storia dei negri degli Stati Uniti*, Cappelli, Bologna 1968, pag. 49).

(10) Chiamata Lydia Brown da Dixon nel romanzo («Una donna di straordinaria bellezza animale e col temperamento impetuoso di un leopardo»: op.cit., pagg. 53-54) e per conseguenza da Griffith nel suo film.

(11) Ad esempio quello di Giorgio Dell'Arti, *Cavour*, Marsilio, Venezia 2011.

(12) Uno scrittore del livello di Luciano Bianciardi era solito manifestare profondo rammarico per la scarsa fortuna del Risorgimento nazionale tanto nella cultura popolare che in quella "alta" nel nostro Paese: trovava assurdo che un'epopea comprendente Guerre d'indipendenza e imprese garibaldine, cospirazioni e brigantaggio, non avesse una presa almeno pari a quella dell'epica western, o appunto della coeva Guerra civile americana.

LINCOLN Steven Spielberg

Titolo originale: id. Regia: Steven Spielberg. Soggetto: dal libro Team of Rivals: The Political Genius of Abraham Lincoln di Doris Kearns Goodwin. Sceneggiatura: Tony Kushner. Fotografia: Janusz Kaminski. Montaggio: Michael Kahn. Musica: John Williams. Scenografia: Rick Carter. Costumi: Joanna Johnston. Interpreti: Daniel Day-Lewis (Abraham Lincoln), Sally Field (Mary Todd Lincoln), David Strathairn (William Seward), Tommy Lee Jones (Thaddeus Stevens), Joseph Gordon-Levitt (Robert Lincoln), James Spader (W.N. Bilbo), Hal Holbrook (Preston Blair), Gloria Reuben (Elizabeth Keckley), John Hawkes (Robert Latham), Jackie Earle Haley (Alexander Stephens), Bruce McGill (Edwin Stanton), Tim Blake Nelson (Richard Schell), Joseph Cross (John Hay), Jared Harris (Ulysses S. Grant), Lee Pace (Fernando Wood), Peter McRobbie (George Pendleton), Gulliver McGrath (Tad Lincoln), Jeremy Strong (John Nicolay), Michael Stuhlbarg (George Yeaman). Produzione: Steven Spielberg, Kathleen Kennedy, Kristie Macosko Krieger, Adam Somner per Amblin Entertainment/The Kennedy-Marshall Company. Distribuzione: 20th Century Fox. Durata: 150'. Origine: USA, 2012.

Gennaio 1865: la Guerra civile è agli sgoccioli, il presidente Abraham Lincoln, appena rieletto, propone che il XIII Emendamento della Costituzione, che prevede l'abolizione della schiavitù, sia di nuovo messo al voto presso la Camera dei Rappresentanti, che lo ha già rigettato non più di un anno prima: il suo timore è che il Proclama di emancipazione (1863) decada alla fine della guerra. Occorre placare i repubblicani radicali abolizionisti di Thaddeus Stevens, rassicurare i conservatori di Francis Blair ed estorcere il voto di qualche democratico tentennante, col denaro e con qualche promessa. Nel frattempo il presidente si confronta, tra le pareti domestiche, con alcuni conflitti familiari: la moglie Mary è vittima di attacchi di depressione, il figlio Robert si arruola contro il parere dei genitori. L'emendamento passerà per il rotto della cuffia, e i Confederati si arrenderanno. Lincoln sarà assassinato, a teatro, un mese dopo l'inaugurazione del suo secondo mandato.

RE DELLA TERRA SELVAGGIA

Benh Zeitlin



Un'infanzia mitologica di terra e acqua

Roberto Chiesi

Esistono film che nascono dalla scoperta di una dimensione umana e naturale, un luogo dove si azzerano quelle coordinate urbane e sociali che definiscono la nostra cosiddetta normalità. Spazi-mondo “selvaggi” dove dominano altre leggi, altri codici e una fisicità organica segnata da un rapporto essenziale con le esigenze primarie che esclude il superfluo. Benh Zeitlin, regista newyorchese esordiente di appena trent'anni, scoprì le paludi, le acque e le terre di Nouvelle-Orléans, in Louisiana, otto mesi dopo il flagello dell'uragano Katrina, nel 2006. Ne rimase affascinato e vi girò un mediometraggio, *Glory at Sea*, sul rapporto di vita e morte che lega gli abitanti alla terra e all'acqua. Con *Court 13*, una piccola società indipendente creata con un gruppo di musicisti e artisti, decise di produrre e realizzare un lungometraggio interamente calato in quel mondo ed esitò fra due progetti: un adattamento della pièce *Juicy and Delicious* di Lucy Alibar – su un ragazzino e il suo rapporto col padre in Georgia –, e un altro soggetto su una comunità che cercava di preservare il proprio habitat. Ma presto Zeitlin si rese conto che le due idee potevano confluire in un'unica storia: trasformò quindi il bambino della Alibar in una bambina e trasferì l'ambientazione dalla Georgia alla Nouvelle-Orléans, situando la sua storia in uno spazio che in effetti è immaginario, perché deriva dal *mélange* di ambienti diversi, in particolare una delle isole nel sud di Nouvelle-Orléans (l'isola di Jean Charles), trascurata dal sistema delle

dighe perché si riteneva che fosse troppo costoso tutelarla. Qui viveva una comunità di circa duecento famiglie autosufficienti, ormai ridotte a venti e Zeitlin fu particolarmente colpito dal loro rapporto simbiotico con l'acqua, che costituiva una parte essenziale dell'habitat ma anche una costante minaccia mortale, a causa degli allagamenti.

Prodotto con un budget di un milione e ottocentomila dollari, girato in Super16 per la maggior agilità di manovra che permetteva, *Beasts of the Southern Wild* fu realizzato fra innumerevoli difficoltà logistiche che probabilmente hanno conferito uno spessore aggiunto alla realtà degli eventi narrati (il primo giorno delle riprese, il 20 aprile 2010, coincise con l'esplosione di una piattaforma petrolifera). Il film non costituisce soltanto la scoperta di un universo terracqueo raramente mostrato al cinema con tanta vivida immediatezza ma anche la rivelazione di una straordinaria attrice bambina: Quvenzané Wallis, di Houma (sempre in Louisiana), folletto dotato di una volitiva determinazione e vivace espressività, che rende immediatamente credibile la piccola Hushpuppy.

Il modello di cinema menzionato a più riprese dal neo regista è quello visionario di Fellini, Kusturica e Svankmajer ma se ne è nutrito al di fuori di ogni citazionismo, rivelando, semmai, un'attenzione particolare alla mitologia cosmologica di Hermann Melville (già il suo cortometraggio *Egg*, 2005, tra fiction e animazione, si ispirava al *Moby Dick*).



AVVENTURA E LUTTO DI UN'INIZIAZIONE ALLA VITA

La Bathtub (la grande vasca) è un mondo agli estremi, escluso dalla città da una diga-confine, anfibio nella promiscuità fra giungla, paludi e superficie delle acque, sottomesso a continui allagamenti e uragani. Un universo di estrema marginalità dove Zeitlin ha descritto una condizione umana che vive soltanto del necessario (con, come unico accessorio, piccoli freezer portatili), senza soluzioni di continuità fra interni ed esterni, fra spazio domestico e spazio naturale, fra esseri umani e animali, fra terra e acqua. Le dimensioni sono continuamente mescolate e insieme palpitano e pulsano di una formicolante vitalità che si esprime nell'energia pagana dei pochi abitanti (di cui mostra la corporalità sanguigna e le accensioni di frenesia). Wink, Hushpuppy e gli altri abitanti trovano il cibo allungando una mano in acqua o pescando un crostaceo in un secchio traboccante e dividono il nutrimento

con cani e galline, per trasformare, all'occorrenza, le galline nel proprio cibo di quel giorno. Un'analoga assenza di confini investe la percezione della realtà e la disposizione all'immaginazione che per Hushpuppy – non solo in quanto bambina ma anche perché abitante di quel mondo – coincidono in un'unica attitudine, senza distinzioni, che anche il sonoro (e un tessuto musicale suggestivo e originale, di cui Zeitlin è coautore) rende vivido. Il montaggio accosta piani e inquadrature con nessi cromatici, lirici ed evocativi, anziché meramente diegetici, imprimendo così al film un incalzante, soggettivo, ipnotico ritmo emotivo che si traduce nei movimenti incessanti e instancabili degli esseri umani e nei moti imprevedibili della natura.

Il respiro è, naturalmente, quello di Hushpuppy e *Beasts of the Southern Wild* aderisce all'io della bambina "selvaggia", al suo sguardo, alla natura delle sue pulsioni e alla reificazione immediata delle sue visioni, lasciando intravedere i desideri e le tensioni che celano. Si pensi alla magnifica sequenza in



cui Hushpuppy – che abbiamo già visto dialogare con la madre assente (evocata da un vestito afflosciato sulla sedia) e udirne la voce immaginaria – sembra dover affrontare un secondo trauma da abbandono perché al risveglio non trova il padre nella solita baracca arrugginita dove dorme a poca distanza da lei (che abita, invece, in una roulotte appoggiata su due barili).

La disperazione di Hushpuppy diviene fisicamente palpabile nelle sue corse forsennate avanti e indietro alla ricerca del genitore scomparso, finché lo ritrova mentre avanza, filmato di spalle, insolitamente vestito di una tunica bianca, momentaneamente estraneo e indifferente, forse già alle prese con i sintomi della malattia che lo ucciderà. Per attirare l'attenzione del padre, la bambina non esiterà a far divampare un incendio dalla pentola dimenticata a bollire sul fuoco, sacrificando quindi all'attenzione agognata del genitore tutto il suo piccolo mondo domestico e nascondendosi dentro una scatola di cartone (che diviene subito l'accesso a una dimensione sotterranea e fantastica) per farsi cercare da lui. Poi, dopo un breve inseguimento nella boscaglia, Wink infuriato la

percuote, facendola cadere a terra. La reazione della bambina esprime una rabbia biblica, che sovrasta il genitore: infatti lo colpisce al petto dopo avergli augurato di morire. In quel momento, nella fantasia di Hushpuppy, la rivolta contro il padre assume le dimensioni di un cataclisma e vediamo lo sciogliersi apocalittico di un ghiacciaio preistorico da cui fuoriescono le creature mitiche di cui le parlava la maestra, la giunonica Miss Bathsheba: sono gli auroch, ossia gli uri, sorta di bisonti preistorici (per la cui fisionomia Zeitlin si è ispirato ai disegni delle grotte di Lascaux) che da quel momento diventano presenze ricorrenti e sinistre, trascinate in una cavalcata demoniaca in eco agli eventi che minacciano la sopravvivenza del piccolo mondo della grande vasca.

Infatti *Beasts of the Southern Wild* descrive un mondo non più intatto, tanto meno aurorale ma ormai sottomesso al rischio di estinzione, sotto assedio, dove gli abitanti resistono, spontaneamente, alla cancellazione della loro identità. Lo stato di pericolo che minaccia quel piccolo universo, coincide con il passaggio obbligato di Hushpuppy alla vita adulta.

Inizialmente la bambina affronta l'iniziazione ai pericoli della natura, durante la notte dell'uragano (pericoli esorcizzati da Wink con i colpi di fucile sparati contro il cielo e l'acqua che rovescia, proprio come in un rito tribale di scongiuro). Poi deve affrontare l'intrusione delle autorità che impone il loro trasferimento (dopo che Wink ha fatto saltare in aria la diga per garantire la sopravvivenza della grande vasca), frangente che, non a caso, condurrà alla scoperta di una malattia mortale nascosta all'interno del corpo del padre.

Poco prima della morte di Wink, in eco con la "ribellione" contro il padre, cade la sequenza dell'incontro fantasmatico con la madre in quello spazio fluttuante fra realtà e immaginazione che è il bordello galleggiante Elysian Fields (il nome è lo stesso del quartiere di Nouvelle-Orléans descritto da Tennessee Williams in *Un tram chiamato desiderio*). Come in un sogno, madre e figlia non rendono esplicito il proprio riconoscimento reciproco e il loro incontro, sancito dal contatto fisico e tattile, è come una parentesi sospesa: non prelude al viaggio di Hushpuppy in un altro mondo, bensì al ritorno a casa e alla morte del padre, che suggella l'inizio dell'età adulta per la bambina.

Ultima stazione, prima dell'impatto con la morte di Wink, è l'incontro con gli Uri, che incarnano l'essenza paurosa e incontrollabile della dimensione terracquea: come nelle fiabe e nei sogni, Hushpuppy scopre che non la minacciano ma sono divinità protettrici, docilmente sollecitate ad arrestare l'enorme massa dei loro corpi scuri davanti alla sua minusco-

la sagoma di fanciulla. Il confronto fra lo sguardo di quest'ultima, sereno e incurioso, e quello scuro, "divino" e pacifico dei bisonti mitologici, salda la fusione definitiva fra il passato e l'identità di Hushpuppy nel suo mondo selvaggio, e il suo futuro di adulta senza padri e madri, radicata nella difesa della sua terra.



RE DELLA TERRA SELVAGGIA Benh Zeitlin

Titolo originale: Beasts of the Southern Wild. *Regia:* Benh Zeitlin. *Soggetto:* liberamente ispirato alla pièce *Juicy and Delicious* di Lucy Alibar. *Sceneggiatura:* Lucy Alibar, Benh Zeitlin. *Fotografia:* Ben Richardson. *Montaggio:* Crockett Doob, Affonso Gonçalves. *Musica:* Benh Zeitlin, Dan Romer. *Scenografia:* Alex Digerlando. *Costumi:* Stephani Lewis. *Interpreti:* Quvenzané Wallis (Hushpuppy), Dwight Henry (Wink), Levy Easterly (Jean Battiste), Lowell Landes (Walrus), Pamela Harper (Little Jo), Gina Montana (Miss Batsheeba), Amber Henry (LZA), Jonshell Alexander (Joy Stron), Nicholas Clark (Sticks), Henry D. Coleman (Peter T), Kaliana Brower (T-Lou), Philip Lawrence (il dottor Maloney), Hannah Holby, Jimmy Lee Moore (il sergente maggiore), Marilyn Barbarin (la cantante del cabaret), Big-Chief Alfred Doucette (MC), Jovan Hathaway (la cuoca), Kendra Harris (Hushpuppy neonata). *Produzione:* Michael Gottwald, Dan Jervey, Josh Penn per Court 13/Cinereach/Journeyman Pictures. *Distribuzione:* Satine Film/Bolero Film. *Durata:* 92'. *Origine:* USA, 2012.

Hushpuppy è una bambina di sei anni che vive accanto al padre Wink nel Bathtub (la grande vasca), una zona paludosa di New Orleans isolata da una diga. La sua esistenza è immersa nella natura selvaggia, fra animali e piante. La madre l'ha abbandonata molto tempo prima. Un giorno il padre scompare per varie ore e, al ritorno, si comporta in modo scostante. Per reazione, Hushpuppy provoca un incendio nella propria roulotte. La maggior parte degli abitanti del Bathtub si trasferiscono altrove per proteggersi dall'uragano in arrivo ma Wink e altri amici decidono di restare. Il territorio viene allagato e il padre insegna alla figlia come pescare con le mani, ma il loro sostentamento è a rischio, perché la fauna viene decimata dalle acque salate. Wink allora decide di far saltare in aria l'argine per "svuotare" il Bathtub e Hushpuppy lo aiuta nell'impresa. L'espulsione dal Bathtub da parte delle autorità e il successivo ritorno, la malattia e morte del padre e l'incontro con la madre spingeranno Hushpuppy a saper badare a se stessa.

PROMISED LAND

Gus Van Sant



I'm not a bad guy

Federico Pedroni

Steve Butler (Matt Damon) è un giovane e ambizioso agente di vendita che lavora per una grande compagnia energetica, la Global, di cui sta per diventare dirigente. La sua missione è convincere dei piccoli proprietari a consentire nelle loro terre l'uso del *fracking*, un metodo aggressivo di trivellazione per l'estrazione di gas naturale. Il suo passato, sepolto sotto l'aspetto da *yuppie* del terzo millennio, è quello di un ragazzo di campagna, figlio di una comunità devastata dalla crisi economica. Steve è determinato nel trovare nell'affermazione professionale una rivale personale, granitico nella fedeltà al profitto e pronto a convincere gli agricoltori strozzati dalla recessione promettendo guadagni facili, prospettive differenti, barlumi di ottimismo.

L'inizio del film lo inquadra e lo definisce: in un ristorante elegante e impersonale – tipico non-luogo da incontri di lavoro – viene presentato a un gran capo della compagnia e reagisce ai complimenti condensando in poche parole la sua storia personale: una piccola comunità agricola, l'attaccamento alla terra come fattore ideale d'identità, una vita scandita da percorsi immutabili. L'irruzione della realtà in quel mondo idilliaco esplosivo: la vicinanza di una grande fabbrica aveva garantito un sostentamento ma dopo la chiusura dell'impianto l'economia locale si frantuma, il futuro svanisce, l'autosufficienza contadina si rivela un'illusione. Steve ha conosciuto il fallimento sulla propria pelle e quando convince gli agricoltori ad accettare quell'ipotesi di ricchezza lo fa credendo di lavorare per il loro bene. Sa di poter parlare a quella gente perché si sente ancora uno di loro, pensa di conoscerla e di sapere di cosa ha bisogno: rassicurazioni, promesse,

suggerimenti di benessere, speranze di futuro. L'idea del denaro smuove quanto il denaro stesso, possiede lo stesso potere simbolico e persuasivo.

Quando arriva a McKinley – centro rurale della Pennsylvania collinare, campi, animali, stivali da lavoro e case unifamiliari – con la collega Sue (una caustica Frances McDormand, cinica con gli altri e apprensiva per se stessa), Steve si mette al lavoro trovando terreno fertile nelle occhiaie segnate degli abitanti del luogo, increduli all'idea di un altro futuro potenziale, oppressi da un presente grigio e privo di sogni. L'assemblea cittadina sembra pronta a regalare la propria passiva approvazione all'uomo venuto dalla città promettendo banconote. Improvvisamente, l'opposizione di un vecchio professore di scienze cultore di dubbi e incertezze (Hal Holbrook, un volto senza tempo che echeggia un'America ormai scomparsa) e l'arrivo di un militante ambientalista con prove che testimoniano la pericolosità delle trivellazioni (John Krasinski, che ha scritto e prodotto il film con Damon) inceppano il meccanismo del consenso.

Promised Land, fin lì attento nella descrizione antropologica di una zona oscura d'America, cambia registro mettendo in scena lo scontro tra i due forestieri, portavoce di istanze e idealità opposte: la riconversione del territorio in nome di un profitto garantito o il rispetto della terra a beneficio delle generazioni future. Gus Van Sant è un regista che viaggia su binari paralleli apparentemente inconciliabili, con un'anima sperimentale – quasi esistenziale e astratta – e una intelligentemente *mainstream*. *Promised Land* appartiene a quest'ultima categoria ma non trasalascia pulsioni e sfumature derivanti dal suo lato più personale.



Promised Land è un film su commissione – doveva essere il film d’esordio di Matt Damon, sceneggiatore e produttore, oltre che interprete – che riesce a sporcare la sua “confezione” con imperfezioni e nervosismi capaci di creare profondità e movimento all’interno di una struttura narrativa classica e di una messa in scena essenziale. La questione ambientale – che affronta con serietà una problematica già al centro del documentario *Gasland* di Josh Fox, presentato al Sundance del 2010 – assume nel racconto di Van Sant un approccio più sfumato, lontano dai radicalismi ecologisti e attento nell’indagare il rapporto, sempre più a rischio, tra uomo e territorio, collettività e ambiente. Van Sant non sottovaluta l’impatto devastante di certe tecniche di sfruttamento del suolo ma cerca di leggerle attraverso le implicazioni che posso-

no avere nell’equilibrio socio-economico di alcune aree depresse degli Stati Uniti.

La prima parte del film scivola attraverso le descrizioni mai bozzettistiche della vita di una piccola città sbalordita dall’arrivo del grande capitale. Il senso di appartenenza collettiva – simboleggiato in maniera chiara dai luoghi comunitari: il bar, l’emporio, la palestra – e il bisogno di affermazione individuale – le case, le cucine, i tinelli in cui Steve convince e “compra” l’assenso dei singoli cittadini – sono tesi e antitesi di una miscela sociale il cui millenario equilibrio e l’usuale solidarietà vengono messi in crisi da un’idea di modernità che prospetta il profitto come unico valore. Questo contesto ricorda al protagonista la propria infanzia (e il proprio bisogno di fuga) e per questo gli è così familiare da poterlo manipolare con irrisoria facilità.

Steve però ha rimosso, con il fallimento dell'utopia sociale da cui proviene, anche il proprio senso identitario. Si sente parte di quell'idea nostalgica di un'America che contribuisce a distruggere con la scusa di salvarla. Crede in quello che fa tanto da nascondere le colpe della società per cui lavora, mente senza rendersene conto, agisce e reagisce con riflessi pavloviani che gli consentono un'immacolata coscienza finché l'ingranaggio non s'incepta. Quando giunge in città l'ambientalista Dustin Noble per raccontare alla popolazione i danni che le trivelle fanno all'ecosistema – uccidono piante e animali, avvelenano acqua e terra – Steve va in crisi, disabilitato a una dialettica concreta con un avversario, incapace di utilizzare le armi della persuasione piuttosto che quelle della propaganda. Van Sant osserva empatico la crisi psicologica ed esistenziale del suo protagonista che ripete come un mantra «I'm not a bad guy», in cerca di un'assoluzione privata che lui stesso è incapace di darsi.

Con la stessa dolente serietà (ma senza dogmatismi aprioristici) Van Sant analizza le implicazioni politiche che muovono la storia, analizzando con attenzione le ripercussioni che uno sfruttamento intensivo può avere sull'ambiente e sulla comunità che lo abita. Il valore profondo di *Promised Land* si cela proprio nella descrizione di quel microcosmo sociale, nei suoi rituali e nei suoi volti, nella dimessa disperazione mista a orgoglio di alcuni e nel cieco obbedire alle leggi del mercato di altri. Lo sguardo di Van Sant è partecipe, umanista, privo di supponenza e dà corpo a una forma di *pietas* antipaternalista verso

quei deboli che sembrano non avere accesso all'America del sogno obamiano.

Il risultato è un affresco realistico e commosso di un mondo che prova disperatamente a ritrovare l'abitudine a farsi comunità, conquistando il proprio spazio attraverso un consapevole ritorno alle origini, alla base più umana di un'esistenza dignitosa e pacificata nel suo rapporto con le radici e con la terra. E lo scacco del protagonista può risolversi solo riguadagnando coscienza della propria identità repressa, allontanando i "falsi miti di progresso" e abbandonandosi a una vita più essenziale e sincera, accettando gli imprevisti di un incontro (la dolce insegnante interpretata da Rosemarie DeWitt) piuttosto che vantando i risultati di uno scontro combattuto secondo regole truccate.

Van Sant asseconda la sceneggiatura di Damon/Krasinski, con le sue consequenzialità vagamente meccaniche – colpo di scena finale compreso – e il tono sommessamente retorico, adottando programmaticamente una visione d'insieme empatica ma non pacificata. La sua macchina da presa abbraccia sinuosamente (ma con pudicizia, attraverso una regia controllata e mai intrusiva) il paesaggio rurale del Nord Est americano come ha già fatto con i languidi e desolati paesaggi metropolitani di *Paranoid Park* o i deserti esistenziali di *Gerry*, i parchi cimiteriali di *L'amore che resta* o gli interni labirintici, quasi escheriani, di *Elephant* o *Last Days*. Dimostrando che l'incontro tra un cinema autoriale e orgogliosamente *indie* e un gusto e uno spirito popolare (in chiave *liberal*, come già sperimentato in *Milk*) è un'utopia difficile ma non impossibile.

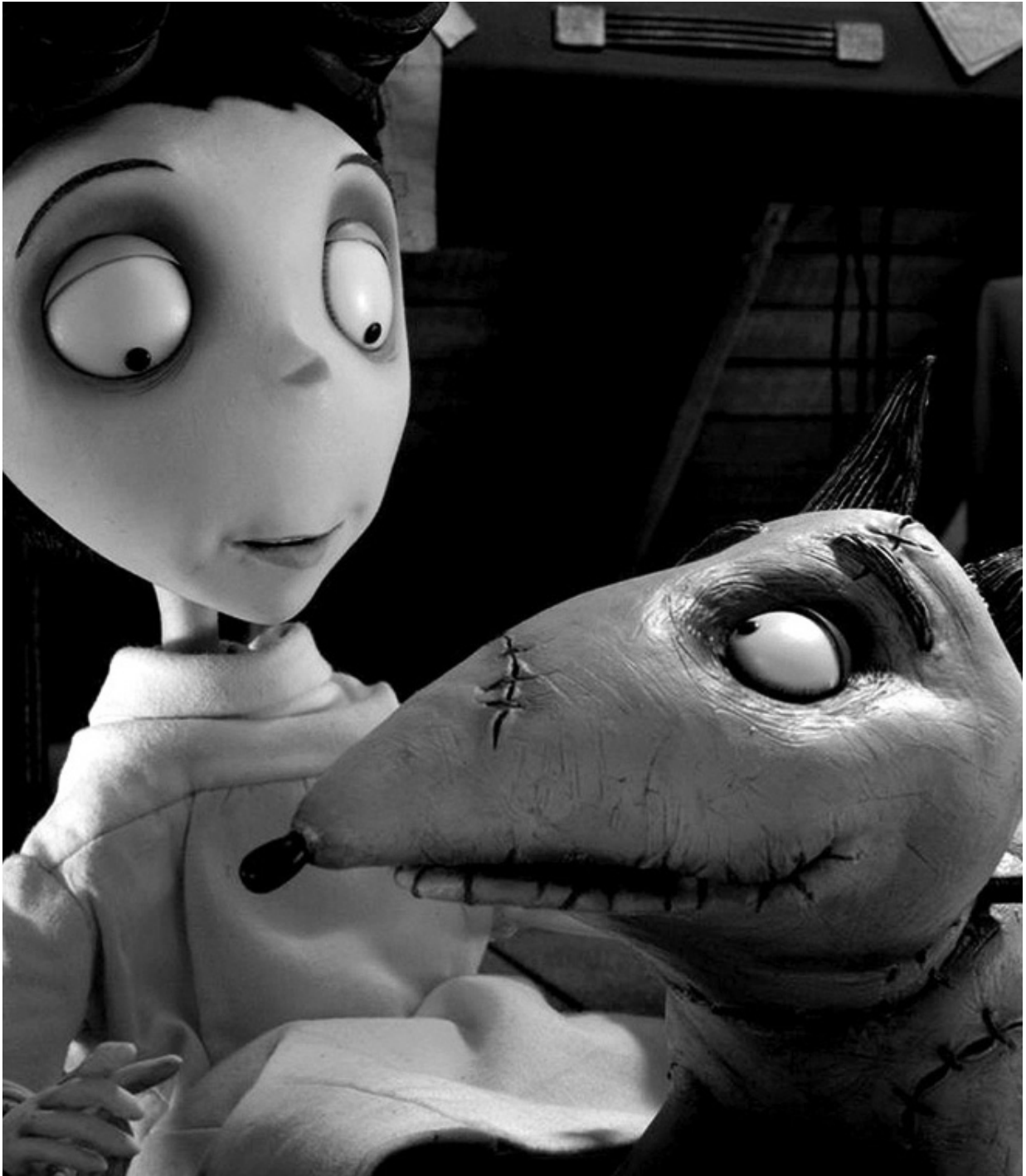
PROMISED LAND Gus Van Sant

Titolo originale: id. *Regia:* Gus Van Sant. *Soggetto:* Dave Eggers. *Sceneggiatura:* John Krasinski, Matt Damon. *Fotografia:* Linus Sandgren. *Montaggio:* Billy Rich. *Musica:* Danny Elfman. *Scenografia:* Daniel B. Clancy. *Costumi:* Juliet Polcsa. *Interpreti:* Matt Damon (Steve Butler), John Krasinski (Dustin Noble), Frances McDormand (Sue Thomason), Rosemarie DeWitt (Alice), Hal Holbrook (Frank Yates), Scoot McNairy (Jeff Dennon), Titus Welliver (Rob), Terry Kinney (David Churchill), Joe Coyle (Michael Downey), Dorothy Silver (Arlene), Tim Guinee (Drew Scott), Sara Lindsey (Claire Allen), Jericho Morgan (Jericho), Max Schuler (Caron Allen), Ken Strunk (Gerry Richards). *Produzione:* Chris Moore, Michael Sablone, Drew Vinton per Focus Features/Imagination Abu Dhabi FZ/Participant Media/Pearl Street Films. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 106'. *Origine:* USA, 2012.

Steve Butler, ex ragazzo di campagna divenuto uomo d'affari, viene inviato dalla grossa società per cui lavora nella cittadina rurale di McKinley. Al suo fianco c'è la collega Sue Thomason. La città è stata colpita duramente dalla crisi economica degli ultimi anni e i due consumatori venditori sono convinti che gli abitanti accetteranno con grande sollievo l'offerta della loro azienda di acquisire i diritti di estrarre gas naturale dalle loro proprietà. Ma quello che aveva l'aria di essere un lavoro facile e un soggiorno breve diventa per i due uno spinoso rompicapo, sia sul fronte professionale per la resistenza della comunità sensibilizzata dal rispettato insegnante Frank Yates, sia sul piano personale a seguito dell'incontro di Steve con Alice. E quando arriva Dustin Noble, uno scaltro attivista per la tutela dell'ambiente, la posta in gioco, sia personale sia professionale, si alza in modo vertiginoso e rischia di far saltare il banco.

FRANKENWEENIE

Tim Burton



Ritorno al futuro

Simone Emiliani

LA FABBRICA DEI SOGNI

Tim Burton prima e dopo *Ed Wood*. Il filmino che apre sia il corto del 1984 sia questo lungometraggio con pupazzi animati sembra che riproduca quasi il set del regista di *Glen or Glenda* e *Plan 9 from Outer Space*. Solo un frammento istantaneo, che però già mette subito in evidenza un cinema che si costruisce direttamente davanti a noi. Se in *Ed Wood* c'era Johnny Depp davanti la sua creazione, qui Tim Burton passa attraverso gli occhi di Victor Frankenstein per mettere in evidenza la lavorazione di un'invenzione (il film stesso?), dove nulla si nasconde nel fuori campo. Dagli occhi di Edward Wood a quelli di Victor Frankenstein. E ancora prima, da quelli di Victor Frankenstein a quelli di Ed Wood. Forse attraverso questa nuova versione di *Frankenweenie*, rifacimento appunto del suo cortometraggio del 1984 che già allora Burton avrebbe voluto realizzare in stop-motion ma la Disney gli permise di girarlo solo in live-action (erano protagonisti Barret Oliver, e Shelley Duvall e Daniel Stern nel ruolo dei genitori), è il personale *Hugo Cabret* del cineasta, un ritorno di incontrollata passionalità al cinema delle origini e alla fabbricazione dei sogni. Victor è il Georges Méliès di Burton. Creatore di quelle illusioni oltre la vita (il cane riportato in vita attraverso un macchinario che sfrutta l'elettricità che rappresenta i propri "effetti speciali") ma dove si vede anche lo sfondo della scena, mentre l'ambiente circostante (i genitori, il sindaco vicino di casa con la nipote che è altra creatura "burtoniana", i compagni di classe) è come il set del film durante la lavorazione. Non solo, però. Il mondo di Victor vorrebbe essere inaccessibile ma non è adeguatamente protetto. È così che non è impermeabile all'esterno e

quasi tutti cercano di entrare dentro quella personale *factory*, quel luogo di costruzione/invenzione prima che diventi cinema.

Il lavoro di *Frankenweenie* è da questo punto di vista elaboratissimo: ciò già si vedeva nel cortometraggio di quasi trent'anni fa, che già da sé rappresentava uno dei vertici della filmografia del regista. Qui, in questo ritorno sotto un'altra forma, potenziato anche dal 3D, che Burton aveva già iniziato a utilizzare felicemente in *Alice in Wonderland* ma che qui diventa ancora più imponente non solo nel modo in cui sembrano arrivare addosso le scariche elettriche ma soprattutto per come prendono forma tutti i sogni, gli incubi e le reminescenze cinematografiche del cineasta. A cominciare dall'horror in una dimensione B-movie, con la trasformazione della tartaruga gigante, quasi tra King Kong e Godzilla, che arriva nei pressi di un luna-park dove si sta svolgendo un altro spettacolo visto come macabro, quello della festa olandese, con la nipote del sindaco che canta in un'esibizione stridente non lontana da quelle dei baracconi di *The Elephant Man* (1980) di David Lynch.

Il ritorno al (proprio) passato di Burton non solo è ispiratissimo, ma mostra anche come il suo cinema in stop-motion, dopo *Nightmare Before Christmas* e *La sposa cadavere*, rappresenta l'anima più libera della sua filmografia, quella dove non si rintracciano filtri od ostacoli tra quello che esce fuori dalla testa di Burton e quello che c'è sullo schermo. Anzi, c'è addirittura l'illusione che quello che si sta vedendo lo sta creando lo stesso regista proprio in quel momento. Come l'altra illusione, quella del 3D, non sembra essere una soluzione contemporanea, ma quasi sperimentata dal cineasta negli anni Cinquanta.



Se con il bellissimo *Dark Shadows* in qualche modo il suo cinema (si) reinventava pur disseminando tutti i segni della propria identità, *Frankenweenie* sembra davvero arrivare direttamente dalla prima fase della carriera del regista, come se questo film fosse comunque una tappa fondamentale prima di *Edward mani di forbice* e dello stesso *Ed Wood*. Anzi, pur non essendoci l'assoluta certezza, probabilmente Burton non ha toccato niente del suo progetto del lungometraggio *Frankenweenie*. L'ha girato oggi come, probabilmente, lo avrebbe girato allora. E (quasi) trent'anni non sono mai passati.

RITORNARE SUL PROPRIO CINEMA

A volte alcuni registi statunitensi girano i remake dei propri film facendone delle variazioni, incrementandoli, sentendo l'esigenza di ritornare su quel soggetto. Da Frank Capra (da *Signora per un giorno* ad *Angeli con la pistola*), fino ad Alfred Hitchcock (i due

L'uomo che sapeva troppo del 1934 e del 1956) e Cecil B. De Mille (*I dieci comandamenti* del 1923 e del 1956), da William Wyler (da *La calunnia* a *Quelle due*), fino in forme diverse in Michael Mann (*Miami Vice* dalla serie-tv al film del 2006), è spesso accaduto, soprattutto al cinema americano, di vedere realizzati dei rifacimenti anche a distanza di anni. Ciò può accadere perché un regista non ritiene completa o soddisfacente la sua prima versione. Oppure è così affezionato a quella storia che sente l'esigenza di un'ulteriore versione nel corso degli anni. Per Tim Burton, nel caso di *Frankenweenie*, si sono viste come sono andate le cose. E non è escluso che, in futuro, il regista possa pensare a un rifacimento di un altro suo film proprio perché, nella sua filmografia, ritornano degli elementi inconfondibili da un film all'altro che hanno una similitudine impressionante, che sembrano "rifatti" proprio per creare una continuità ininterrotta.

Innanzitutto la rappresentazione della provincia americana. Il luogo in cui si svolge la vicenda, le caset-

tine a schiera, appaiono come la riproposizione di quelle di *Edward mani di forbice*. E Sparky redivivo che terrorizza i “tranquilli” abitanti si muove proprio come il personaggio interpretato da Johnny Depp in quel film. L'utilizzo del bianco e nero poi, non come scelta stilistica, ma proprio come volontaria falsificazione del tempo (come se il film fosse stato girato nel passato e riproposto oggi per celebrarne l'anniversario dopo un certo numero di anni dall'uscita) è simile, come si è visto, a *Ed Wood*. Inoltre alcune scene in live-action sono state praticamente rifatte in stop-motion: l'inizio, il mulino, Victor che cerca di non farsi vedere dalla madre mentre lei sta leggendo, il gruppo di auto che cercano di far resuscitare Sparky con le loro cariche elettriche. Infine qui aleggiano tutti in fantasmi di un cinema sospeso tra l'horror e il gotico così come in *Django Unchained* di Tarantino quelli degli spaghetti-western. Si passa così dall'omaggio dichiarato del *Dracula* con Christopher Lee nella versione Hammer diretta da Terence Fisher, ai ragazzini che si trasformano in mummie dentro un sarcofago, dal filmino amatoriale che ha lo stesso impeto verso un cinema passato come *Super8* di J.J. Abrams, alla resurrezione di Sparky tipo *Frankenstein* (1931) di James Whale, alla capigliatura del barboncino che si rifà a quella di Elsa Lanchester in *La moglie di Frankenstein*. In più c'è anche un omaggio all'Hitchcock di *Gli uccelli* nella coppia che cerca riparo in una cabina telefonica.

È pieno di mutazioni *Frankenweenie*. Non solo in quelle che si vedono (il gatto che si trasforma in pipistrello) ma nella magia di creare a ogni ri/visione qualcosa di diverso pur rivedendo la stessa immagine. Dettagli nascosti, tagli di ombre espres-

sioniste (quella di Sparky nel lenzuolo o della madre del protagonista che sale in soffitta) che si mescolano con la dimensione cartoon, Vincent Price che ritorna dall'aldilà (e anche da *Edward mani di forbice*) nei panni dell'insegnante-mentore di Victor e dà l'idea che la sua sagoma sia allungabile, deformabile e in grado di essere piegata trasversalmente nell'inquadratura, e il dinamismo della partita di baseball che rappresenta traccia di un nuovo itinerario nel cinema del regista che si aggiunge ai folgoranti anni Settanta di *Dark Shadows*.

Poi, altra ennesima magia di un film di incredibile ricchezza, gli adolescenti sono mostrati come senza età: deformati, decadenti, inquietanti, quasi creature non-vive, accentuati in questo senso ancora meglio del live-action, anche se non appaiono mai come dei pupazzi ma piuttosto degli alieni. E l'impressione è che non si riconoscano davanti a se stessi ma sono riconosciuti dagli altri.

Sparky che sbatte contro uno specchio che si rompe sottolinea proprio la frammentazione della propria immagine riflessa e ciò si può estendere a tutta la galleria di diversi che popolano il cinema di Burton. Spesso, nel suo cinema, è l'isolamento del singolo (*Pee Wee's Big Adventure*, *Beetlejuice*, *Edward mani di forbice*, *Ed Wood*) che viene esaltato rispetto l'uniformità dell'ambiente che gli sta attorno. In *Frankenweenie* gli isolamenti dei singoli si moltiplicano, quasi per contagio. Un vero circo impazzito, una grandissima festa, con un *décor* non più appesantito come in *La fabbrica di cioccolato*, ma modificabile nelle sue linee espressioniste. *Frankenweenie* è un potentissimo punto di passaggio fondamentale del suo cinema, che non nega però il corto del 1984. Anzi, sarebbero da rivedere sempre insieme, uno dietro l'altro.

FRANKENWEENIE Tim Burton

Titolo originale: id. *Regia:* Tim Burton. *Soggetto:* Tim Burton, Leonard Ripps dai personaggi del cortometraggio omonimo di Tim Burton (1984). *Sceneggiatura:* Tim Burton, John August. *Fotografia:* Peter Sorg. *Montaggio:* Chris Lebenzon, Mark Solomon. *Musica:* Danny Elfman. *Scenografia:* Rick Heinrichs. *Voci:* Charlie Tahan/Andrea Di Maggio (Victor Frankenstein), Winona Ryder/Veronica Puccio (Elsa Van Helsing), Martin Landau/Omero Antonutti (il signor Rzykruski), Catherine O'Hara/Chiara Colizzi (Susan Frankenstein), Martin Short/Mauro Gravina (Ben Frankenstein), Martin Short/Massimo Corvo (il signor Bergermeister), Martin Short/Alex Polidori (Nassor), Robert Capron/Lorenzo Crisci (Bob), James Hiroyuki Liao/Gualtiero Cannarsi (Toshiaki), Atticus Shaffer/Arturo Valli (Edgar “E” Gore), Conchata Ferrell (la madre di Bob), Christopher Lee (Dracula). *Produzione:* Tim Burton, Allison Abbate per Tim Burton Animation Co./Walt Disney Pictures. *Distribuzione:* The Walt Disney Company. *Durata:* 87'. *Origine:* USA, 2012.

Quando l'inseparabile cane Sparky viene investito da una macchina, il giovane Victor Frankenstein lo riporta in vita attraverso un complesso macchinario e l'utilizzo dell'elettricità ispirati dagli esperimenti sugli animali di un suo insegnante. Il ragazzino cerca inizialmente di non far vedere il “resuscitato” Sparky ai genitori e ai compagni di classe e lo nasconde in casa per non destare sospetti. Ben presto, però, la cosa sfugge al suo controllo, creando il caos nella tranquilla comunità in cui vive, dove l'autoritario sindaco, suo vicino di casa, sta preparando la sua festa olandese.

FLIGHT

Robert Zemeckis

Titolo originale: id. *Regia:* Robert Zemeckis. *Sceneggiatura:* John Gatins. *Fotografia:* Don Burgess. *Montaggio:* Jeremiah O'Driscoll. *Musica:* Alan Silvestri. *Scenografia:* Nelson Coates. *Costumi:* Louise Frogley. *Interpreti:* Denzel Washington (Whip Whitaker), Don Cheadle (Hugh Lang), Kelly Reilly (Nicole Maggen), John Goodman (Harling Mays), Bruce Greenwood (Charlie Anderson), Melissa Leo (Ellen Block), Brian Geraghty (Ken Evans), Tamara Tunie (Margaret Thomason), Nadine Velazquez (Katerina Marquez), James Badge Dale (il giovane uomo magro), Garcelle Beauvais (Deana). *Produzione:* Walter F. Parkes, Laurie MacDonald, Steve Starkey, Robert Zemeckis, Jack Rapke per Imagemovers/Parkes-MacDonald Productions. *Distribuzione:* Universal. *Durata:* 139'. *Origine:* USA, 2012.

Il dramma sulla dipendenza da alcool e/o droga è un filone del cinema americano molto nutrito, che si intreccia con vari generi – abbiamo visto lottare con la bottiglia, talvolta soccombendovi, talvolta sconfiggendola, pistoleri del Far West, scrittori, avvocati, musicisti. In questo filone si inserisce ora, con una certa originalità, Robert Zemeckis, che ritorna al cinema “dal vero”, dopo una lunga parentesi digitale dedicata all'esplorazione delle tecniche di *motion capture* (i buchi sulla pelle, le cicatrici, le gambe zoppicanti sembrano un programmatico ritorno al corpo – sul corpo malconco di Denzel Washington punta l'occhio



della sua telecamerina John Goodman, in quella che sembra un'esplicita dichiarazione d'intenti del regista, che pone una rinnovata attenzione alla fisicità dei suoi personaggi).

Raccontando il superamento di una dipendenza, Zemeckis ribalta la struttura narrativa classica di queste storie. Se, tipicamente, l'impresa decisiva (il duello in un western o la ritrovata capacità di suonare) è posta al termine della battaglia dell'eroe con se stesso e segna la ritrovata dignità, la riconquistata “retta via”, in *Flight* l'azione eroica è invece posta all'inizio, quando il protagonista è nel pieno della sua dipendenza (dall'alcool e dagli stupefacenti).

In tal modo viene reso più complesso il processo di identificazione dello spettatore. Se in un classico “*recovery movie*” l'identificazione/transfert tra lo spettatore e il personaggio segue un processo catartico abbastanza lineare (in cui appare fin da subito chiaro quale sia il bene da raggiungere e quale il male da superare, per quanto attraente), in *Flight* il processo diventa più sfaccettato:

lo spettatore si trova combattuto tra lo sposare il punto di vista iniziale del protagonista (*oggettivamente* l'alcool e la cocaina non hanno compromesso le capacità del pilota, anzi gli hanno forse permesso di diventare più ardito e azzardare una manovra che, da sobri, altri piloti non sono in grado di compiere), e quindi stare dalla sua parte, quando cerca di preservare la sua libertà anche di abusare di alcool e droghe, e l'adottare il punto di vista istituzionale che prescrive il rispetto di determinate regole (perché, al di là dello specifico episodio, la sua dipendenza mette in pericolo se stesso e gli altri).

Anche i modi con cui viene rappresentata la dipendenza oscillano tra due opposte polarità che rendono complesso il processo di identificazione dello spettatore. Da una parte, le bevute di Washington, tristi e solitarie, sono per lo più prive di qualsiasi fascino. Dall'altra, però, un personaggio come John Goodman – pur rappresentando la figura negativa per eccellenza (lo spacciatore che, fingendosi amico, mantiene il protagonista nella condizione di

dipendenza) – è dipinto con tratti di forte simpatia (e la sua presenza contribuisce alla riuscita del film, alla sua capacità di unire sfumature di tono diverse, dal patetico al caricaturale). Anche la musica interviene talvolta per creare empatia con questo personaggio (*Symphathy for the Devil* che accompagna le sue entrate) o per conferire un'aura "mitica" alle situazioni (il volume di *Feelin' Alright* che si alza al momento della prima sniffata).

Lo spunto iniziale viene dunque utilizzato per sviluppare una struttura tematica complessa al cui centro non è solo la lotta dell'eroe col demone che lo divora, spinto dalla forza di volontà e dall'amore di una donna, ma un più complesso (e per certi versi paradossale) confronto tra la responsabilità dell'individuo e il Fato (o volontà divina), tra la virtù e la fortuna (se qualcuno in futuro vorrà studiare gli stessi temi di *La fragilità del bene* di Martha Nussbaum in riferimento non alla tragedia greca, ma al cinema, dovrà forse riservare un capitolo a *Flight*). Attraverso questo confronto Zemeckis approfondisce così uno dei nuclei tematici più ricorrenti nel suo cinema (*Contact*, *Cast away*), quello dell'essere umano, solo, di fronte al bisogno di trovare un "senso".

Flight ha una prima parte molto riuscita, nella quale spiccano – oltre alla sequenza iniziale dell'aereo in difficoltà e delle manovre per salvarlo, di fortissima tensione spettacolare – anche alcuni dialoghi di grande brillantezza (in particolare, l'incontro tra i due protagonisti propiziato dalla logorrea parafilosofica del ragazzo malato di tumore che discetta di Dio e caso). La seconda, per quanto di buon livello, tende a incanalarsi in una

struttura narrativa e in dilemmi più convenzionali e lascia emergere qualche lunghezza eccessiva (non è il primo film di Zemeckis a cui una maggiore stringatezza avrebbe certamente giovato).

Rinaldo Vignati

VIVA LA LIBERTÀ

Roberto Andò

Titolo originale: id. *Regia:* Stephen Chbosky. *Soggetto:* dal romanzo *Il Trono vuoto* di Roberto Andò. *Sceneggiatura:* Roberto Andò, Angelo Pasquini. *Fotografia:* Maurizio Calvesi. *Montaggio:* Clelio Benevento. *Musica:* Marco Betta. *Scenografia:* Gianni Carluccio. *Costumi:* Lina Nerli Taviani. *Interpreti:* Toni Servillo (Enrico Oliveri/Giovanni Ernani), Valerio Mastandrea (Andrea Bottini), Valeria Bruni Tedeschi (Danielle), Michela Cescon (Anna), Anna Bonaiuto (Evelina Plieggi), Eric

Trung Nguyen (Mung), Judith Davis (Mara), Andrea Renzi (De Bellis), Gianrico Tedeschi (Furlan), Massimo De Francovich (il Presidente), Renato Scarpa (Arrighi), Lucia Mascino (la contestatrice), Giulia Andò (la hostess), Stella Kent (Hélène). *Produzione:* Angelo Barbagallo per Bibi Film/Rai Cinema. *Distribuzione:* 01. *Durata:* 94'. *Origine:* Italia, 2013.

Sono molte le letture possibili di *Viva la libertà*, il film di Andò tratto da un suo romanzo e sceneggiato con Pasquini che arriva nelle sale in piena campagna elettorale, e che già dal titolo richiama nomi illustri, Pasolini innanzitutto, oltre a riferirsi a uno dei valori di fondo della nostra cultura, ripreso nel nome da uno anzi da più di uno degli schieramenti attualmente in campo nel nostro Paese, e a evocare il (brutto) film di Bruno di qualche mese fa. Lì, in *Viva l'Italia*, era un politico della destra con chiari riferimenti a Berlusconi, qui il politico in questione è il leader di un centrosinistra in crisi, al termine di una campagna elettorale che non preannuncia niente di buono. Lì



quella persona dopo una malattia si trovava a dire tutta al verità, qui “tutta la verità” la dice il fratello che si sostituisce a lui, e che gli permette di riguadagnare credibilità: alla fine i sondaggi danno il suo partito al sessantasei per cento.

La chiave del due in effetti può aiutare: lo scambio, il doppio, i gemelli, Servillo che fa due parti ma comunque due (grandi) attori in scena, lui e Mastandrea; due elementi simbolicamente carichi, i capelli (grigi quelli di Enrico, bianchi quelli di Giovanni, troppo pettinati quelli di Bottini) e gli occhiali (quando Giovanni li indossa è Enrico, e nessuno ne dubita anche se a tutti sembra un po' diverso, quando li toglie torna a essere il filosofo sornione e un po' folle che è); due i percorsi dei due uomini, che si intrecciano nel montaggio parallelo fino a che uno dei due non dà il segnale all'altro di interrompere il gioco, quand'è il momento di interromperlo (anche se, il finale...); due i riferimenti poetici, oltre all'*haiku* con cui Giovanni si congeda dai “compagni di partito”, Pasolini appunto e Brecht; due i poli su cui si gioca la partita, verità e menzogna (riguardanti la politica ma anche il cinema), a cui si aggiunge un'altra coppia di motivi, la bellezza e la follia. Oltre al tema dell'*idiot savant*. E al collegamento con questa, di campagna elettorale. Che qualcuno ha definito surreale, come apologo surreale può essere definito questo film elegante e stilisticamente composto, costruito come un *thriller* e splendidamente recitato.

Due percorsi, si diceva. Quello di Enrico va verso il passato che non è solo la donna che ha amato in gioventù ma anche la grande passione della sua gioventù, il cinema, nell'ambito del quale si trova a lavorare come attrezzista quindi a “sporcarsi le mani” con la concretezza del

reale, al di là delle astrazioni (quando lo sono) della politica; sembra il papa di morettiana memoria (ma anche di stringente attualità) che non se la sente di sostenere la responsabilità del proprio ruolo, e si ritira; sembra il Moscarda di *Uno, nessuno e centomila*, che ha bisogno di sottrarsi al mondo per poter di nuovo vivere, nella semplicità del quotidiano e nella libertà dai ruoli e dalle aspettative. «Sparire del tutto per tornare a esserci».

Giovanni invece, che ha vissuto in clinica psichiatrica e che nella follia sia pur lucida è di casa, compie il suo percorso entrando in un ruolo pubblico importante, ma rovesciandolo dall'interno o, meglio, inserendovi tematiche a lui care quali la paura come base della democrazia da cui bisogna però liberarsi, la passione e la bellezza come motori (da recuperare) della politica e della vita, la salvaguardia della dignità di chi non può difendersi, l'importanza del coinvolgimento delle persone comuni nelle decisioni («L'unica alleanza possibile oggi è con la coscienza della gente» – «Non aspettarti nessuna risposta, oltre alla tua», che è poi la citazione di Brecht). Ma soprattutto l'idea che si può vincere, che non bisogna aver paura di vincere; che la sinistra può vincere le elezioni (e qui torna in mente un vecchio film di Salce, *Colpo di stato*).

Il riferimento a Salce ci porta al significato politico del film che non è solo la critica ai *leader* “senza passione” del centrosinistra o al centrosinistra stanco e sul limite della catastrofe per scelte sbagliate fatte in precedenza, ma l'accusa, al centrosinistra appunto, di essere forza di opposizione che non riesce a mettersi davvero nell'idea di governare il Paese; laddove pare che, per governarlo, siano migliori gli *idiots*

savants della tradizione (da *Oltre il giardino* a *Dave – Presidente per un giorno* a *Forrest Gump*) o coloro che rimpiazzano il personaggio in questione (come in *I vestiti nuovi dell'imperatore* e ancora in Salce, *La pecora nera*). Discorso pericoloso ma di grande attualità, che mi spinge a chiudere chiedendomi, e chiedendo, se bastino la passione, l'intelligenza e l'onestà a fare il buon politico (col pensiero anche al Lincoln di Spielberg, buon'anima).

Paola Brunetta

LOOPER IN FUGA DAL PASSATO

Rian Johnson

Titolo originale: *Looper*. *Regia e sceneggiatura:* Rian Johnson. *Fotografia:* Steve Yedlin. *Montaggio:* Bob Ducsay. *Musica:* Nathan Johnson. *Scenografia:* Ed Verreaux. *Costumi:* Sharen Davis. *Interpreti:* Joseph Gordon-Levitt (Joe), Bruce Willis (Joe maturo), Emily Blunt (Sara), Paul Dano (Seth), Noah Segan (Kid Blue), Piper Perabo (Suzie), Jeff Daniels (Abe), Pierce Gagnon (Cid), Qing Xu (la moglie di Joe), Tracie Thoms (Beatrix), Frank Brennan (Seth maturo), Garret Dillahunt (Jesse), Nick Gomez (Dale), Marcus Hester (Zach). *Produzione:* Ram Bergman, James D. Stern, Christopher C. Chen, Eleanor Nett, David Plmier, Lucas Smith per Endgame Entertainment. *Distribuzione:* Walt Disney. *Durata:* 119'. *Origine:* USA/Cina, 2012.

«I film che imiti [...] sono solo copie di altri film. [...] Fa qualcosa di

nuovo. [...] Sii originale». Se ho deciso di porre in fronte alla recensione questo stralcio di battute che Abe rivolge a Joe, protagonista di *Looper*, è perché, a ben vedere, sono vera e propria dichiarazione di poetica da parte di Rian Johnson. Del resto, come sostiene Marcello Walter Bruno, «ogni film esibisce i criteri della sua stessa giudicabilità, in quanto lancia dei segnali sul tipo di operazione che va compiendo» (Marcello Walter Bruno, *I giochi proibiti*, «Segnocinema» n. 44, luglio 1990, pag. 4). In questa prospettiva, sotto la superficie ingannevole della facilità fruitiva, la terza regia di Johnson presenta un articolato intrecciarsi di ossessioni metalinguistiche e metacinetografiche.

Looper prosegue lungo il solco di quella fantascienza cinematografica che pone il tempo al centro dello sguardo. Vero protagonista, fuori e in campo, è il tempo, costante invariabile di cortocircuiti impossibili, generante un universo filmico tanto vasto da oltrepassare i limiti della diegesi e dell'inquadratura per sfiorare nel fuori campo. Per decifrare *Looper*, quindi, occorre leggerlo a livello contestuale e vedere come prenda senso e valore in relazione a scarti e giochi differenziali con gli altri testi della tradizione con cui si mette a confronto.

Nel 2074 il *time travel* è sinonimo di eliminazione clandestina: nel momento in cui le organizzazioni criminali decidono di assassinare qualcuno, per sfuggire i meccanismi di tracciabilità che hanno quasi reso impossibile il delitto, questo viene spedito trent'anni indietro, in un luogo e in un momento prestabilito dove un *looper*, ovvero un killer, compie il mandato. Accade però che l'assassino, a un certo momento della propria carriera, si ritrovi ina-

spettatamente nel duplice ruolo di vittima e carnefice, costretto ad autoeliminarsi, freddando il se stesso arrivato dal futuro. Una chiusura del cerchio prevista dalle tacite norme contrattuali. Come succede a Joe, che però indugia quell'attimo che permette la fuga e fa saltare il sistema a circuito chiuso che lo vede coinvolto.

Tutto a un tratto non c'è più un'asse temporale unico che prevede un passato a cui è connesso intrinsecamente un futuro. La cronologia rimane come filo tenue di percorsi trasversali, attraversamenti non lineari, movimenti reversibili. La quotidianità diventa improvvisamente transitoria, fugace, contingente, ha i tratti della precarietà. E la cosa è resa anche in termini di messinscena: il film comincia ad accumulare inquadrature "sghembe", zigzaganti e false soggettive: il piano passa da uno stato di *soggettività imprecisa* a uno di *oggettività apparente* o *soggettività senza soggetto*: la macchina da presa guarda ma non si può risalire a chi sta dietro (cfr. Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cine-*

ma, Le Lettere, Firenze 1994, pagg. 77-78).

Si è messi di fronte alla compresenza di temporalità differenti nello stesso lasso filmico, che convivono per dar forma a un momento in cui il protagonista è costretto a fare i conti con se stesso. Che poi questa "differenza e ripetizione" è propria della ripresa cinematografica dove il tempo, più che rappresentato, è "duplicato" e ri-presentato, ed è proprio ciò a permettere la possibilità del *loop*, un infinito rispecchiamento dell'immagine in se stessa.

Ma sarebbe sbagliato piegare il film a significati troppo enormi, è lo stesso regista, per bocca del protagonista, a ricordarcelo: «Se cominciamo a parlare di viaggi nel tempo, stiamo qui tutto il giorno e finiamo a fare diagrammi con le cannucce». Non c'è esibizione sfarzosa di teorica del cinema in *Looper*, il film non vuole porsi tanto come oggetto di studio quanto come oggetto di godimento; una cosa poi non deve necessariamente escludere l'altra. Certo è che il lavoro di Johnson rientra a pieno titolo nella sfera dell'entertainment: dunque affabula-



re, ma per falsi raccordi, dato che le descrizioni hanno ceduto il posto alle decostruzioni.

Matteo Marelli

QUARTET

Dustin Hoffman

Titolo originale: id. *Regia e sceneggiatura:* Stephen Chbosky. *Soggetto:* dalla commedia omonima di Ronald Harwood. *Fotografia:* Ronald Harwood. *Montaggio:* Barney Pilling. *Musica:* Dario Marianelli. *Scenografia:* Andrew McAlpine. *Costumi:* Odile Dicks-Mireaux. *Interpreti:* Maggie Smith (Jean Horton), Tom Courtenay (Reginald Paget), Billy Connolly (Wilf Bond), Pauline Collins (Cecily Robson), Michael Gambon (Cedric Livingstone), dame Gwyneth Jones (Ann Langley), Sheridan Smith (la dottoressa Cogan), Andrew Sachs (Bobby Swanson), David Ryall (Harry), Trevor Peacock (George), Michael Byrne (Frank White), Luke Newberry (Simon), Jumayn Hunter (Joey), Aleksandra Duczmal (Marta). *Produzione:* Finola Dwyer, Stewart Mackinnon per Headline Pictures/BBC Films/Finola Dwyer Productions. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 98'. *Origine:* Gran Bretagna, 2012.

Il tempo passa per tutti, anche per gli artisti. Anzi, forse chi coltiva l'arte, tesa com'è essa verso un'idea ancestrale di perfezione e annullamento degli ostacoli, soffre ancora di più il venir meno di energia, avvenenza, impeto. È quello che succede ai protagonisti del film di Dustin Hoffmann, settantacinquen-

ne due volte premio Oscar, che, da parte sua, conserva ancora il coraggio e l'energia per mettersi in gioco, passando dietro la macchina da presa per dirigere un'opera frutto di meccaniche sapienti e rodate. Molto del merito di questa perfezione nel congegno è senza dubbio di Ronald Harwood, già autore della *pièce* teatrale da cui prende spunto *Quartet*, e sceneggiatore di film molto ben scritti come *Il pianista* e *Lo scafandro e la farfalla*.

Ma non solo. *Quartet* è un film di storia e di attori, e c'è qualcosa di deliberato in questa scelta del regista – prima attore con un nome altisonante – di non esserci. Un'assenza che il risultato finale, così efficace in relazione agli obbiettivi che sembra prefiggersi, non si fa certo rimpiangere, mentre ci lascia gentilmente orfani di stati d'animo e giochi di incastri, messi in scena da un team di eccellenti attori inglesi, ai quali ci eravamo già pienamente affezionati.

Beecham House è una residenza per anziani musicisti, un ricovero che accoglie chi non ha potuto o saputo costruirsi un futuro dignitoso con-

tando sulle sole proprie forze, e che adesso trova nella compagnia di persone con i suoi stessi interessi e un'orizzonte simile di ricordi la strada migliore, e più agevole, per percorrere la vita restante. Wilf ha avuto un ictus tempo fa, ma questo accidente non ha lasciato in lui gravi conseguenze se non quella di togliere diverse tacche al suo senso del pudore: adesso se gli scappa non esita a tirarsi giù i pantaloni esattamente dove si trova, e non si fa alcun scrupolo a tormentare le giovani presenze femminili che governano la casa di riposo.

Cecily, invece, sembra una bimba impaurita e insieme entusiasta il primo giorno di scuola: si muove con fare nervoso e le mani aggrappate alla sua immensa borsa-amuleto--passaporto per la stabilità e il ricordo. Soffre di Alzheimer, probabilmente (ma il film non nomina né sottolinea malattie o disagi fisici, casomai li attraversa senza soffermarvisi, parlando d'altro), e ogni tanto si perde nei suoi pensieri, ma è un'amica fedele e punto di riferimento imprescindibile per il comitato per il Gran Galà che si tiene



annualmente in occasione del compleanno di Giuseppe Verdi, anche se arriva puntualmente tardi a tutte le riunioni.

Il membro più stabile del terzetto è Reginald, trasferitosi per ultimo nella residenza, anche per amore dell'amico Wilf. Reginald è l'elemento normalizzatore del gruppo: seda le esuberanze di Wilf, colma le lacune in cui si imbatte la mente di Cecily, garantisce a costo di litigare che il posto nel tavolo vicino alla finestra sia sempre libero per lui e i suoi due preziosi amici.

Ma proprio nel bel mezzo dei preparativi del Gran Galà arriva Jean a completare il quartetto e rendere fragile il pilastro Reginald: compagna dei tre nel celebre *Rigoletto* di Verdi, era stata moglie-lampo di Reginald, tradendolo poche ore dopo le nozze, e aveva scelto una carriera di eccellenza e solitudine alla ricerca di quella eterea e isolata perfezione artistica di cui sopra. Jean arriva a Beencham House con il suo carico ancora montante di disillusione per la gioventù oramai sepolta e una maturità impietosamente sfiorita, decisa a fare uso della musica che rimane solo come arma di quello che fu per difendersi dall'ora, salvo poi, a poco a poco, scoprire che la beffa più grande è credere che per lasciare un ricordo altisonante di sé valga la pena non allentare mai le redini, non cantare ancora una volta a occhi chiusi.

Quartet non è un film commovente sulla vecchiaia, né un'ode alla buona musica. È un'occasione lieve orchestrata e performata da abili mestieranti per riascoltare buona musica mentre ci accarezza l'idea, banale, pretestuosa e necessaria, che anche da vecchi si possa essere felici.

Elisa Baldini



WARM BODIES

Jonathan Levine

Titolo originale: id. *Regia e sceneggiatura:* Jonathan Levine. *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Isaac Marion. *Fotografia:* Javier Aguirresarobe. *Montaggio:* Nancy Richardson. *Musica:* Marco Beltrami, Buck Sanders. *Scenografia:* Martin Whist. *Costumi:* George L. Little. *Interpreti:* Nicholas Hoult (R), Teresa Palmer (Julie), Analeigh Tipton (Nora), Rob Corddry (M), Dave Franco (Perry Kelvin), John Malkovich (il generale Grigio), Cory Hardrict (Kevin), Vincent Clerk (il padre di Perry), Dawn Ford (la dottoressa Burke), Geneviève Joly-Provost (Suzy), Alec Bourgeois (Perry a undici anni), Zavier Vaillancourt (Perry a sei anni), Jonathan Dubskey (Berg), Ayisha Issa (la donna atletica), Robert Reynolds (il custode), Arthur Holden (il paziente zombie). *Produzione:* David Hoberman, Todd Lieberman, Bruna Papandrea per

Make Movies/Mandeville Films. *Distribuzione:* Key Films. *Durata:* 98'. *Origine:* USA, 2013.

L'intento di base non suona affatto come una novità: la contaminazione tra i generi servita in salsa *teen*, dalla saga di *Twilight* in poi, sembra un rifugio sicuro per il giovane pubblico del nuovo millennio, così (apparentemente) bisognoso di placare l'immaginario horror classico con una buona dose di romanticismo e tenerezze. *Warm Bodies* non è certamente il primo tentativo di reinterpretare la figura del morto vivente in chiave intimista: già *I, Zombie* (1998) di Andrew Parkinson, in tempi non sospetti, raccontava la presa di coscienza di un giovane dinanzi alla propria trasformazione fisica; per non parlare ovviamente del bel *Zombie Honeymoon* (2004) di Dave Gebroe, piccolo mélo in salsa horror capace di aprirsi a inauditi squarci di dolore e rassegnazione. Questi esempi, al di là del fatto che la pellicola di Parkinson rimanga decisamente modesta, sono comunque esemplificativi di un approccio

totalmente libero nei confronti della materia: libertà che manca invece al film di Jonathan Levine, almeno parzialmente. È una mera questione di matematica, in fin dei conti, perché *Warm Bodies* sembra soccombere a una terribile esigenza di calcolo: quella in base alla quale tutti i suoi elementi devono essere dosati in parti uguali, affinché il risultato finale non si discosti da un certo format prestabilito. Nonostante provenga dal mondo indie (*50/50*), Levine fa quel che può per rendere più personale possibile un prodotto inesorabilmente confezionato a tavolino; impossibilitato ad allontanarsi più di tanto dalle coordinate del solito bestseller di culto tra i giovanissimi (di Isaac Marion), proietta il suo film verso traiettorie che sembrano evitare accuratamente qualsiasi aspetto destabilizzante del tema trattato, seppur mantenendo in parte uno sguardo minimamente partecipe. La storia del suo giovane zombie R (l'iniziale è l'unica cosa che riesce a ricordare del suo nome), innamoratosi della bella superstite Julie dopo aver mangiato il cervello del fidanzato, riesce a tratti a tingersi di una connotazione quantomeno sincera: nonostante i richiami neanche troppo velati a *Romeo e Giulietta* (oltre ai nomi dei personaggi, non manca neppure una bizzarra rivisitazione della scena del balcone), questo morto vivente – che comunica alla sua pulzella attraverso le musiche che ha amato in vita – finisce per risultare l'incarnazione innocua e un po' naïf di un sentimento in grado di oltrepassare le barriere imposte dalla società dei viventi. Un cuore che torna a battere diventa il motore per la presa di coscienza di tutti: senza azzardare paragoni che potrebbero sembrare esagerati, *Warm Bodies* è una piccola (picco-

lissima) parabola sull'accettazione del diverso; su un'integrazione fondata non sull'annullamento delle proprie specificità, bensì sul mantenimento e sulla convivenza delle stesse. Quasi una riflessione di *gender*, con tutte le precauzioni del caso: all'acqua di rose, certo, e lungi dallo sfiorare gli aspetti più scomodi e "fastidiosi" della questione. Ma dinanzi al desolante vuoto contenutistico di molti altri prodotti hollywoodiani destinati a un target analogo, questo suona almeno come un piccolo, timido passo in avanti. Per chi si accontenta di citazioni epidermiche, comunque, l'inaspettata (ma estemporanea) comparsa di un Fulci in blu-ray è sempre sinonimo di malinconici tuffi al cuore.

Giacomo Calzoni

NOI SIAMO INFINITO

Stephen Chbosky

Titolo originale: The Perks of Being a Wallflower. *Regia e sceneggiatura:* Stephen Chbosky. *Soggetto:* dal romanzo *Ragazzo da parete* di Stephen Chbosky. *Fotografia:* Andrew Dunn. *Montaggio:* Mary Jo Markey. *Musica:* Michael Brook. *Scenografia:* Inbal Weinberg. *Costumi:* David C. Robinson. *Interpreti:* Logan Lerman (Charlie), Emma Watson (Sam), Ezra Miller (Patrick), Mae Whitman (Mary Elizabeth), Kate Walsh (la madre), Dylan McDermot (il padre), Melanie Lynskey (la zia Helen), Nina Dobrev (Candace), Johnny Simmons (Brad), Paul Rudd (il signor Anderson), Erin Wilhelmi (Alice), Reece Thompson (Craig), Nicholas Braun (Derek), Zane Holtz (il fratello di

Charlie). *Produzione:* Lianne Halfon, John Malkovich, Russell Smith, Gilliam Brown per Mr. Mudd/Summit Entertainment. *Distribuzione:* M2. *Durata:* 102'. *Origine:* USA, 2012.

Noi siamo infinito è l'opera seconda dello sceneggiatore statunitense Stephen Chbosky che ha adattato personalmente per l'occasione il suo best-seller internazionale *Ragazzo da parete*. La storia ci trasporta nella Pittsburgh depressa del 1991 e prende le mosse da un momento nevralgico nel percorso esistenziale dell'introverso Charlie Kelmeckis: il passaggio dalle medie alle scuole superiori per lui significa spaesamento, apatia e paura dei bulli. I genitori restano a distanza di sicurezza, la sorella è presa dall'amore e il fratello frequenta l'università grazie al suo talento sportivo.

Charlie vive a quattordici anni sull'onda di una psiche fragile come «un ragazzo da parete che osserva le cose e le comprende», stando sempre un passo indietro per paura di fare e farsi male. L'unico sfogo che ha escogitato per non crollare è la scrittura di lettere torrentizie a un immaginario interlocutore. La svolta sarà l'incontro fortuito con Patrick e la sua sorellastra Sams, campioni di anti-conformismo che hanno formato una combriccola di scoppiati insieme ad Alice, Mary Elizabeth e Derek. Nel corso dell'anno scolastico avranno tempo per giocare, fare esperienze e incontrare la loro natura profonda: il ragazzo solitario a contatto con il dolore altrui affronterà le cause primarie del suo malessere.

Chbosky elabora un canovaccio potenzialmente usurato sul disagio adolescenziale dove la tentazione retorica fa capolino nell'affastellamento iettatorio di problematiche sociali (suicidio, droga, malattia

mentale, omofobia...). Per fortuna dimostra di saper dirigere un cast di giovani promesse tutte in parte riuscendo a condurre la narrazione con mano sicura attraverso uno svolgimento realistico: il film trova un punto di forza nello stile anni Settanta, incrocio di sgranature, sfocature, primi piani inchiodati su Logan Lerman e stacchi audaci (ad esempio il passaggio dall'ostia della comunione a un francobollo di LSD). Alla frenesia da videoclip MTV la macchina da presa di solito preferisce lunghe sequenze ritmate dalla musica, comprimaria fondamentale del viaggio di C.K.: dai prediletti Smiths al *Rocky Horror Picture Show* che fortifica l'amicizia del trio, da *Jesus Christ Superstar* sulla maglietta di Charlie fino al brano *Heroes* di David Bowie che accompagna il ripetuto rito di passaggio dell'attraversamento del tunnel autostradale.

Musica e recitazione vengono viste come mezzi espressivi che oltrepassano le chiusure dei singoli nei loro mondi solipsistici: per questo le coppie in amore idolatrano il vinile e si scambiano "cassette miste" registrate artigianalmente mentre un disco

dei Beatles assume un ruolo centrale nell'economia dell'intreccio che dosa attentamente sorprese e riflessioni in voce over.

Insieme alle note l'altro detonatore della vitalità di Charlie sono i libri. Il benemerito professor Anderson lo spinge a uscire dal guscio con letture educative di classici fuori programma (*Il grande Gatsby*, *Il giovane Holden* e *Walden*): lui assorbe e impara a restituire battendo sui tasti di una macchina da scrivere, per cui quando Sam gli intima «Scrivi di noi», ci resta la certezza che il monito non cadrà nel vuoto.

Il regista sottrae pudicamente agli occhi dello spettatore i momenti in cui irrompono sesso e violenza con un tocco delicato che rispetta il dolore dei personaggi, creando un climax ascendente di situazioni proiettate verso un finale ad alta tensione emotiva: Charlie realizza che «abbiamo l'amore che pensiamo di meritare» e può «sentirsi infinito» senza sensi di colpa andando incontro alla pluralità illimitata di svolte che traghettano da uno stadio all'altro le nostre esistenze.

Giacomo Conti



LES MISÉRABLES

Tom Hooper

Titolo originale: id. *Regia:* Tom Hooper. *Soggetto:* dal musical omonimo di Alain Boublil e Claude-Michel Schönberg, basato sul romanzo *I miserabili* di Victor Hugo. *Sceneggiatura:* Willam Nicholason, Alain Boublil, Claude-Michel Schönberg, Herbert Kretzmer. *Fotografia:* Danny Cohen. *Montaggio:* Chris Dickens, Melanie Ann Oliver. *Musica:* Jean-Michel Schönberg. *Scenografia:* Eve Stewart. *Costumi:* Paco Delgado. *Interpreti:* Hugh Jackman (Jean Valjean), Russell Crowe (Javert), Anne Hathaway (Fantine), Amanda Seyfried (Cosette), Sacha Baron Cohen (Thénardier), Helena Bonham Carter (madame Thénardier), Eddie Redmayne (Marius), Aaron Tveit (Enjolras), Samantha Barks (Éponine), Daniel Huttlestone (Gavroche), Isabelle Allen (Cosette da piccola), Natalya Angel Wallace (Éponine da piccola), Colm Wilkinson (il vescovo), David Cann (il giudice), Andrew Havill (Cohepaille), James Simmons (Champmathieu), Polly Kemp (la suora), Ian Pirie (Babet), Adam Pearce (Brujon), Juliam Bleach (Claquesous), Marc Pickering (Montparnasse). *Produzione:* Tim Bevan, Eric Fellner, Debra Hayward, Cameron Mackintosh, Bernard Bellew, Raphaël Benoliel per Working Title Films/Cameron Mackintosh Ltd. *Distribuzione:* Universal. *Durata:* 157'. *Origine:* Gran Bretagna, 2012.

Quella di Tom Hooper (regista premio Oscar per *Il discorso del re*) non era certo una scommessa da poco:

cimentarsi non tanto e non solo con l'adattamento per il grande schermo dell'opera-mondo di Victor Hugo – tenendo presenti le ormai numerose versioni del passato (Freda, Lelouch, Milestone, August...) – quanto con la versione musicale che dei *Miserabili* misero a punto nel 1978 Claude-Michel Schönberg e Alain Boublil.

Un musical memorabile, visto da sessanta milioni di spettatori, tradotto in decine di lingue e in cartellone nei teatri di Londra dal 1985, anno della sua versione in inglese, voluta dal sagace produttore Cameron Mackintosh. A nostro avviso, quella scommessa è stata vinta. Anzitutto per la portata innovativa dell'operazione. Non pochi hanno sostenuto che dopo questa versione nessuno potrà mai più girare un musical alla "vecchia maniera". L'autentica novità è consistita infatti nel permettere agli attori di non cantare più in playback – come è sempre stato fatto finora – ma "dal vivo", con le proprie voci, inflessioni e screziature timbriche, metodo reso possibile da un complicato sistema di accompagnamento audio/orchestrale collocato direttamente sul set. Il film ne ha guadagnato in spontaneità, freschezza ma anche in studiata artigianalità. Una prossimità estetico/emotiva, insomma, che ha irrobustito le performance di tutti gli interpreti e che sarebbe andata senz'altro persa in post produzione. Sventato anche un duplice rischio, quello di ricalcare in maniera didascalica l'impostazione ormai consolidata del musical originario, e quello di ripercorrere la strada ormai anacronistica di uno sterile teatro filmato.

Attorno alle note disavventure dell'ex galeotto Jean Valjean (Hugh Jackman) e dell'ispettore Javert (Russel Crowe), "duellanti" che si

rincorrono per decenni nella Francia della post Restaurazione per una resa dei conti che non arriverà mai, Hooper riesce a tessere un intreccio plausibile ed efficace, per poi calarlo in un'atmosfera quasi sempre "sporca" e cupa – specchio della sofferenza dei reietti, dei "miserabili", appunto – senza tuttavia perdere di vista né la maestosità della messa in scena (pensiamo allo straordinario incipit del vascello arenatosi dopo una tempesta dalle tinte shakespiriane) né il ritmo incalzante degli eventi (numerose e complessi, non va dimenticato, nel romanzo di Hugo). Solo nella parte centrale – quando la vicenda del protagonista Valjean smarrisce a tratti la sua centralità per lasciare spazio alla scena di massa delle insorgenze rivoluzionarie e agli altri personaggi del libro (il combattente Marius invaghitosi di Cosette, il monello Gavroche, l'eroina disperata Éponine), si ha l'impressione che Hooper proceda con passo più incerto.

Merita una menzione particolare l'intenso cameo di Anne Hathaway/Fantine (i più coriacei antisentimentalisti hanno storto la bocca per l'eccessivo tasso "glice-

mico" della sequenza): la canzone *I Dreamed a Dream* suona come l'epitaffio doloroso e struggente non solo della umile lavoratrice costretta a vendersi i denti e a prostituirsi pur di sfamare la figlia Cosette (che finirà sotto l'affettuosa protezione di Valjean), ma di un intero secolo, l'Ottocento, che invoca dignità e diritti per chi non ha voce.

Con i suoi picchi di modernità romantica (la straziante morte sulle barricate parigine dell'innamorata non corrisposta Éponine), i suoi intermezzi ironici (lo spassoso duetto di Helena Bonham Carter e Sacha Baron Cohen condotto sulle note di *Master of the House*), con il suo alto messaggio di religiosità civile (Valjean abbandonerà il rancore verso un passato di ingiustizie patite per accogliere il valore della compassione) *Les Misérables* riesce in centocinquantesette minuti pressoché tutti cantati a racchiudere il senso drammatico ma anche vitalistico di un'avventura umana e storica senza tempo. A questo servono i classici.

Riccardo Lascialfari



percorsi

Il viaggio della signorina Vila
40 registi per il futuro



TRIESTE, VOCI E VISIONI

Sergio Arecco



Il magico *Viaggio della signorina Vila*

«Ma il canale scorre lieve, tranquillo e sicuro nel mare, non è più canale, limite, bensì fluire che si apre e si abbandona alle acque e agli oceani di tutto il globo, e alle creature delle loro profondità. Fa che la morte mia, Signor – dice un verso di Marin – la sia comò 'il scòre de un fiume in t'el mar grandò»
(Claudio Magris, explicit di *Danubio*, 1986)

Elisabetta Sgarbi coltiva una sua figurazione leggera e fluttuante, che traccia con tocco lieve e soave. Velature di forme, fuggevolezza di tratti, ondulazioni della visione. Quella di *Il viaggio della signorina Vila* (2012, 60'), viaggio di avvicinamento ed esplorazione di una città di frontiera come Trieste, crocevia di culture lingue civiltà, affiora, dopo un'istantanea-prologo di pulcini appena nati, dai finestrini rigati di pioggia di un trenino-giocattolo: una carrozza che porta in città per un tratto di ferrovia minore, periferico, attraversando una specie di valletta incantata.

Anche la voce avvolgente di Toni Servillo, che introduce un passo esemplare del diarismo intimo di *Il mio Carso* di Scipio Slataper, si guarda bene dal turbare il clima sospeso, di aspettazione quasi magica, che le prime immagini del film hanno creato. Si tratta di un brano d'apertura del libro, quello in cui Slataper evoca i suoi amori infantili (undici anni) per la ragazza Vila, un po' più adulta di lui, inseparabile compagna di giochi e di avventure estive, nella campagna attorno a Trieste.

«Mia era Vila, una signorina, Vila amata da Ucio, corteggiata da tutti i ragazzi. Riceveva cartoline da ricchi giovanotti, da studenti delle lontane università; ma ella rideva con me e mi baciava. Era mia. Io solo andavo con lei per la campagna, in cerca delle gocce di gomma sui tronchi dei susini, dei quadrifogli nell'erba,

coprendola colle mie braccia quando pioveva. Mi accompagnava nelle scorrerie ladresche oltre il confine della campagna, temendo quando scalavo cauto i muri sconnessi che minacciavan rovina. Portavo per lei, fra le labbra, la più bella pera, ed essa mi calava sui suoi ginocchi e mi baciava avidamente».

Abbiamo indugiato sulla citazione (altre citazioni punteggeranno *Il viaggio della signorina Vila*, essendo esso anche una rilettura per immagini del segmento iniziale di *Il mio Carso*) perché esprime assai bene quel lirismo della memoria, quell'emotività dello sguardo, che connota il film sgarbiano, metafora di una terra che non può non nutrirsi in primo luogo dei suoi umori più sorgivi per rivelarsi in secondo luogo per quella che è, confine tra mondi conciliabili e inconciliabili al tempo stesso (Vila è una "signorina" povera, Scipio è un "signorino" ricco, e prima o poi si perderanno di vista), radice di contraddizioni sociali, storiche, etniche, linguistiche.

Lo stesso primo intervento di Claudio Magris (ve ne saranno altri, essendo Magris, per Sgarbi, il testimone triestino per eccellenza, una sorta di medium della sua cultura), catturato anch'egli, di profilo, da un fondo diafano di parole, tra gli spiragli di una luce un poco offuscata, si sofferma sull'incantamento del mare, sull'eros dei primi tuffi in acqua, a ridosso dei bagni Ausonia, e non esita a contrapporre il fluire leggero dell'acqua dell'infanzia al fluire impetuoso del "suo" Danubio, il grande fiume conosciuto più tardi, il fiume "che porta via", ricordi e storia e quant'altro.

«Allargavo smisuratamente le braccia per possedere tutta la terra, e la fendevo con lo sterno per coniugarmi con lei e rotare con la sua enorme voluta nel cielo



– fermo, come una montagna radicata dentro il mio cuore da un'ossatura di pietra, come un pianoro vigilante solo nell'arsura agostana, e una valle assopita caldamente nel suo seno, una collina corsa dal succhio d'infinito radici profondissime, sgorganti alla sommità in mille fiori irrequieti e folli. E a mezzo il mese, nell'ora in cui la luna emerge dal lontano cespuglio e si fa strada fra le nubi, candida e limpida come un prato di giunchiglie in mezzo al bosco, io mi sentivo adagiato in una dolce diffusità misteriosa, come in un tremor di questo sogno infinito».

Ancora Slataper, ancora la voce di Servillo. E ancora la chiave del film, l'apertura prospettica sulla "diffusità", cifra stilistica di Sgarbi, la quale inquadra le ninfee di un laghetto carsico (uno di quelli dove Scipio faceva verosimilmente il bagno), le fronde accese di luce dei boschi istriani, la falce di luna che apparenta luoghi diversi tra loro per geografie e lontananze gra-

zie a una percezione mai descrittiva, mai illustrativa, sempre sorretta da un'intima congenialità al testo o al contesto. E in vista di un sottotesto immaginario che fa corpo e massa critica, onde trascendere i limiti della letteratura, scioglierne i vincoli, e procedere oltre, liberamente, senza più tutele, dentro le vene ancora scoperte dell'universale vicenda umana, delle genti molteplici che abitarono quelle prode e quei territori.

Basta il *Pater noster* recitato da un anziano pope con la barba bianca, fotografato in primissimo piano come una remata icona slava, per evocare il versante greco-ortodosso di Trieste e, con esso, la chiesa ortodossa ancora intatta nel suo antico segreto di absidi dorate, colonne, statue, bassorilievi, fluttuanti come un sogno fuggitivo, un ricettacolo di tesori dimenticati. E bastano le parole della conservatrice della sinagoga e del cimitero ebraico, o di un altro grande testimone della Mitteleuropa come Giorgio Pressburger, per

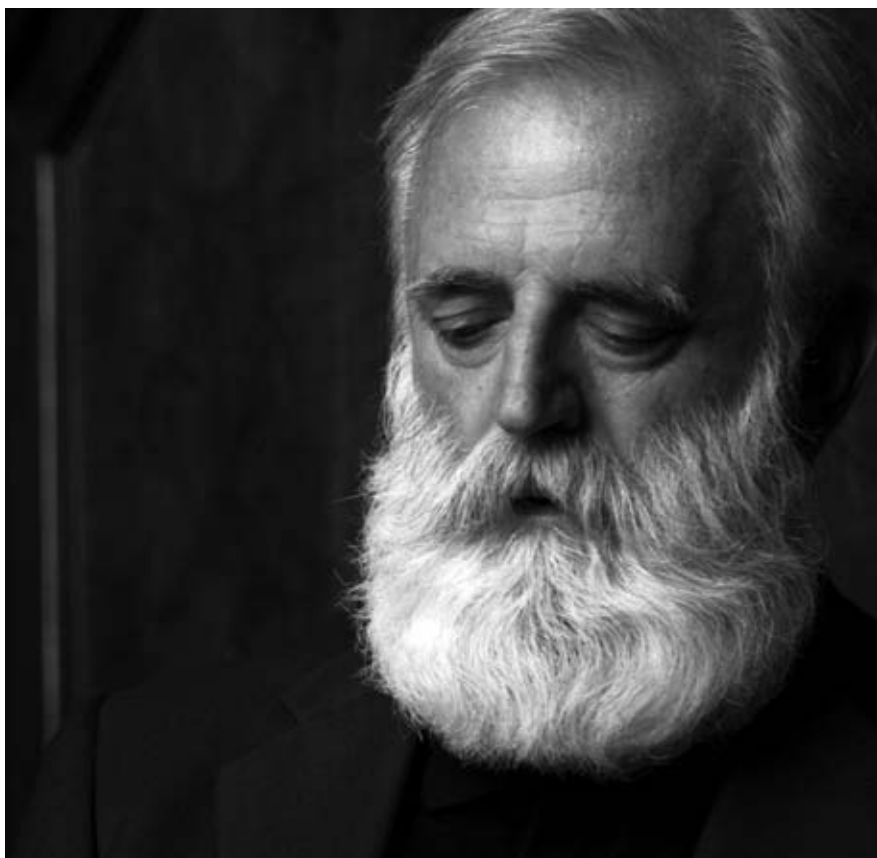
materializzare, sempre tra ombre sinuose e trasparenze di luce, l'altra e ben più cospicua religione dei triestini, quella israelitica, tragicamente perseguitata e calpestata nei primi foschi decenni del secolo scorso. La capillare microstoria intessuta da Magris, cerca in qualche misura di sdrammatizzare, convoca l'aneddoto yiddish di un piccolo *meshugge*, uno stolto bambino polacco a cui facevano indossare la divisa da balilla per esorcizzare chissà quali fantasmi. Ma è sufficiente l'ammonimento di Luciana Castellina per riportarci alla realtà di una prima "pulizia etnica" che devastò la città e ne fece un campo di battaglia, di rovine e di offesa perenne. O è sufficiente l'atroce compianto degli eccidi levato da Boris Pahor per affondare ancor più il coltello nella piaga, nella lugubre rimembranza dell'incendio fascista di Narodni Dom, esperienza traumatica da "fine del mondo" che segnò per sempre il giovane Boris.

«Ero stufo di lei. Vila aveva dei gusti strani che mi toglievano la libertà. Quando assieme ai compagni si dava la caccia con pali e forconi a un cane rinselvatichito, Vila d'improvviso s'arrampicava su un albero, e mi pregava: "Vieni su". Io m'arrampicavo, e guardavo dalle chiome alte, scotendole stizzoso. "Vien qua, dai!" E m'accarezzava i capelli e il collo; poi mi baciava: e io sentivo le urlate dei compagni in caccia e i ringhi sfiniti del cane».

Con la sofisticatissima tecnica del contrappunto che le è propria, Sgarbi sfuma l'evocazione troppo cruenta delle "pulizie etniche", alterna ancora sprazzi di memoria slataperiana, ma deve prendere atto che, anche lì, si tratta di sprazzi sempre più esagitati, più tumultuosi, in presenza di una Vila sempre più disamorata a cui lo scrittore non può non dire: «Vila, no ti xe più quela de una volta». Non c'è solo Servillo a rimodulare le risonanze di Slataper. C'è anche l'attrice Lucka Pokaj, che recita in controluce, e in controtempo, frammenti dolorosi di poeti sloveni come Kossovel o Mermolja, versi che parlano di «alberi aperti al vento», di mare, di bora e di paure mai sopite.

Ed Elisabetta svara. Torna lirica. Filma da par suo, in penombra, un altro residuo di "città morta": il Magazzino 18 del Porto vecchio, con le sue masserizie abbandonate un secolo fa dai migranti istriani. Sgabelli, tavoli, cassetti pieni di

vecchie fotografie e cartoline. E qui scatta, puntuale, il commento di Vittorio Sgarbi: «Muoiono anche le anime. I corpi muoiono, quindi non ci appartengono le cose, non ci appartengono i mobili, non ci appartiene neanche il nostro corpo, se è vero che quello lo perdiamo. Muore anche l'anima, con il corpo, e rimane quello che l'anima ha espresso in scritti o immagini che rendono l'arte così resistente al tempo e rappresentativa dell'uomo, per cui in un dipinto ritroviamo l'anima di Giorgione o di Bellini. Di Bellini troviamo molte anime, effettivamente, e in un libro troviamo il pensiero, e quindi l'anima di chi, vivo, con il corpo, la mente, quella sedia, quel tavolo, ha scritto le cose che noi leggiamo. E allora vedere questo magazzino di mobili portati come cose proprie da chi è stato costretto a fuggire dalla sua casa pensando di ritrovare poi altre case e di mettere gli stessi oggetti, è singolarmente straniante, nel senso che non ci dà neppure dolore». Tanto che, dentro il magazzino abbandonato, sentiamo serpeggiare un soffio glaciale di passato. Come là fuori, sui moli quadrati, sui muri degli hangar dismessi e delle fabbriche smantellate, serpeggia la bora aguzza «che frusta e strappa le orecchie», quella bora che è il soffio furioso prove-



niente dai Balcani, che è il respiro emesso dal gigante roccioso chiamato monte Kâl.

Al che, Elisabetta svara ancora. Si aggrappa, in tanto oscillare, a un punto fermo per lei e la sua formazione: la pittura. A Dorfles centenario che ricorda i tempi di Bobi Bazlen e l'amicizia con Leonor Fini, sua amica d'infanzia (avevano rispettivamente diciassette e diciotto anni) e sua "iniziatrice" personale all'arte e alla cultura europee rappresentate da Klee e Kandinski. Alla pittrice originaria delle isole Cicladi che all'epoca s'innamorò di Casorati e ne fece il proprio maestro, un maestro dal tratto fermo e astrale, proprio come è, paradossalmente (stiamo parlando di un pittore torinese), l'arcana essenza di Trieste, ferma e astrale nella sua inafferrabilità di oggetto misterioso, sfaccettato e prismatico, custode di una molteplicità troppo fertile di identità per rivelare la propria e il proprio nome.

Anche l'antico gasometro non rivela appieno tutte le sue malie. La cinepresa di Sgarbi lo percorre dall'esterno e dall'interno, ne illumina le sottili geometrie moderniste, la cupola quasi bizantina, e ne ricava, con sapienza e pudore, un fulgido monogramma, quasi un geroglifico, il contorno di un linguaggio che si enuncia per cenni o menzioni e mai per intero. Chissà quale enigma nasconde la sua struttura? Come, per tornare

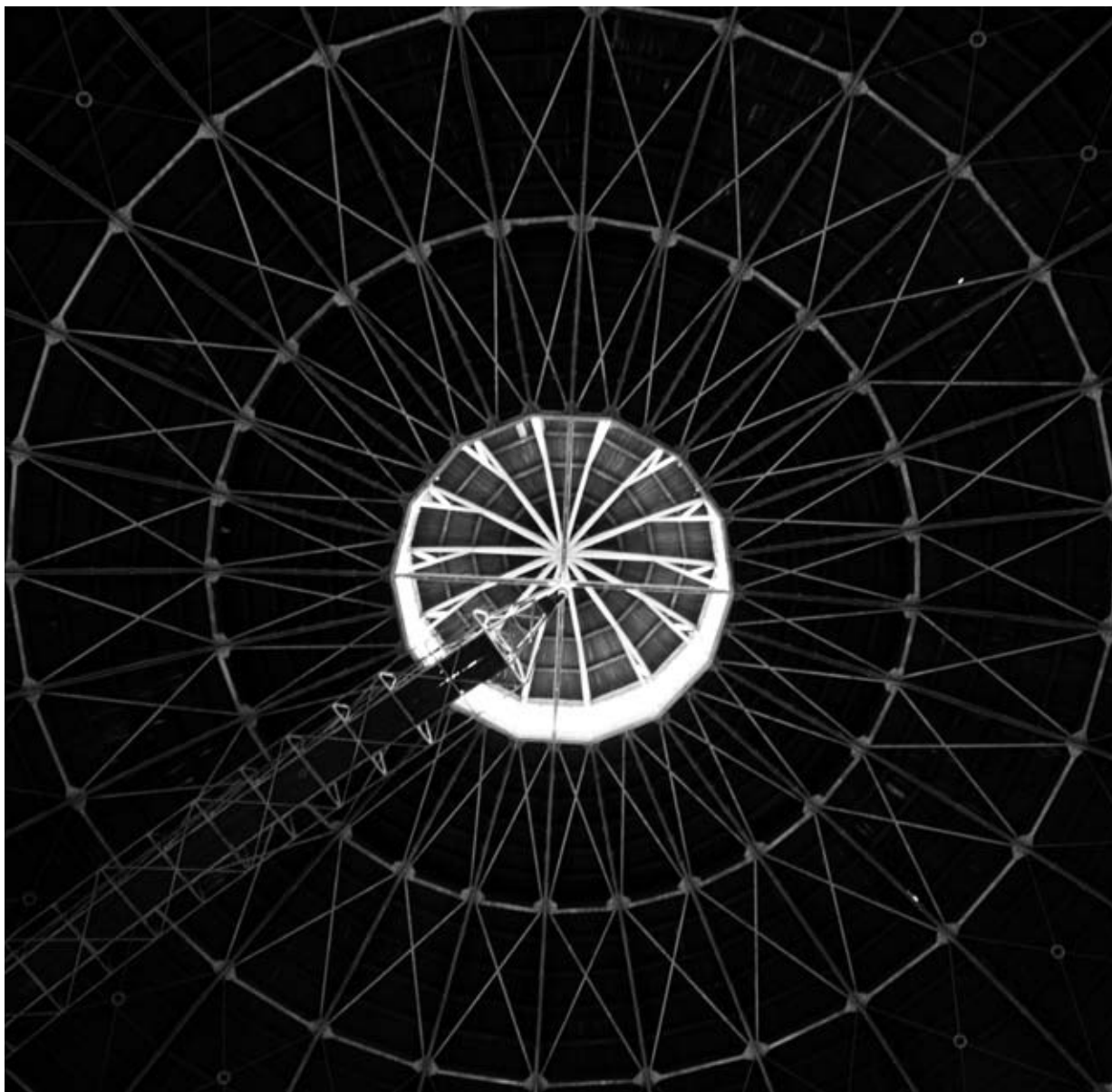
a Vila – atto che Sgarbi opportunamente compie –, chissà che cosa celava il suo darsi e sottrarsi, il suo giocare a nascondino con Scipio e gli altri ragazzi, la sua gioia, la sua tristezza, la sua vita stessa? Scipio, non per nulla, ci fa sapere che Vila si sposerà, che avrà due o tre bambini, che diventerà ancora più bella e che, da giovane mamma soddisfatta di sé, non lo saluterà neppure quando lo incontrerà per la strada.

«Vila non m'amava, non m'aveva mai amato. Avevo lievissimi sospetti; un colpo di sangue, e sparivano. Io non so cos'era di me. A volte mi buttavo sull'erba, stanco e scontento. Ero inquieto e mi sarebbe piaciuto star qualche volta solo, benché avessi bisogno di sentirmela vicina. E perciò, quando le dissi, quasi senza sapere, quelle strane parole [che era tutto finito], non capii perché le avevo dette e [...] Vila stette zitta. Poi alzò gli occhi, e mi guardò a lungo. Io sentivo un silenzio che non finiva più e che mi seccava assai. Allora la presi fra le braccia con forza, e Vila perdonò». Deliri di gioventù? Follia, magari solo di un momento? Slataper, irredentista benché sloveno, figlio di quell'*irredentismo adriatico* cui l'intellettuale socialista Angelo Vivante dedicò un libro, italiano benché straniero (madre italiana, padre slavo), si arruolerà tra i Granatieri di Sardegna nel maggio 1915 e morirà il 3 dicembre sul Podgora, in un'azione di pattuglia per la quale si offrirà volontario. Come per Renato Serra, a lui accomunabile in virtù della comune esperienza della rivista fiorentina «La Voce», anche per lui si parlerà di una morte probabilmente cercata, in qualche modo voluta.

Non sappiamo perché ci sia venuto in mente un dettaglio del genere, vedendo il vecchio manicomio di Trieste, a proposito del quale lo psichiatra successore di Basaglia, intervistato da Eugenio Lio – un grande merito le sue interviste, che sanno rigorosamente condurre l'intervistato al nocciolo della questione, al di là del filtro o dello schermo autobiografico –, evoca la scelta rivoluzionaria della chiusura dei manicomi alla luce di quello che effettivamente fu: un provvedimento umanitario, la fine sacrosanta di una "detenzione" non più sostenibile.

Per cui, alla fine, preferiamo abbandonarci al piacere tutto visivo e solare della visione dei tuffi impetuosi dei ragazzi d'oggi nel mare di Trieste, un mare nono-





stante tutto blu (forse perché eco rarefatta dei tuffi di ieri rivendicati da Magris). Di quella, trascolorante nel crepuscolo, dei due “sposi” – presenza ricorrente e per così dire “talismanica” degli ultimi film di Sgarbi, dopo *Se hai una montagna di neve tienila all’ombra* (2010), appassionata inchiesta sulla lettura, e *Quiproquo* (2011), inchiesta altrettanto appassionata sull’avanguardia –, proiettati in controluce sul bordo dei canali di Trieste. O di quella del congedo dalla città, su quel medesimo trenino che ci ha portati lì per il tempo non di una visita o di una rivisitazione nostalgica ma di una cattura rapsodica di *voci lontane sempre presenti*. Con la musica di Franco Battiato che, questa volta, ha l’andamento compatto

di un *folio d’album* aperto su ogni episodio come una preziosa custodia di ricordanze vive e incancellabili.

IL VIAGGIO DELLA SIGNORINA VILA

Regia: Elisabetta Sgarbi. *Soggetto:* ispirato dal romanzo *Il mio Carso* di Scipio Slataper e dal saggio *Irredentismo adriatico* di Angelo Vivante. *Sceneggiatura:* Elisabetta Sgarbi, Eugenio Lio. *Montaggio:* Elisabetta Sgarbi, Andrés Arce Maldonado. *Musica:* Franco Battiato. *Scenografia:* Luca Volpatti. *Con:* Toni Servillo e Lucka Pockaj (voci narranti), Claudio Magris, Luciana Castellina, Vittorio Sgarbi, Gillo Dorfles, Susanna Tamaro, Igo Gruden, Srečko Kosovel, Diego Marani, Ace Mermolja, Danilo Pahor, Alice Psacaropulo, Giorgio Pressburger, Raul Pupo, Primo Rovis, Giorgio Rossetti, Pino Roveredo, Scipio Slataper, Livio Vasieri, Angelo Vivante, Mauro Covacich, Angelo Ara, Giuseppe Dell’Acqua. *Produzione:* Betty Wrong/Rai Cinema. *Distribuzione:* I Cammelli. *Durata:* 60’. *Origine:* Italia, 2012.

40 REGISTI PER IL FUTURO

01 > 10



40 x 40

Roberto Manassero

40 registi per il futuro, 40 nomi su cui puntare negli anni a venire, possibilmente attorno o sotto al numero 40 per età anagrafica (ma va bene anche qualche anno in più) e con alle spalle una filmografia *in progress*, talvolta composta da un solo film o addirittura da soli corti e mediometraggi, ch  ormai il cinema una lunghezza standard non l'ha pi  e un luogo dove ritrovarsi e riconoscersi, tra la crisi delle sale, l'insularit  dei festival e il mare magnum del web, nemmeno.

A cominciare con i dieci registi affrontati con un breve intervento in questo numero e per le prossime tre uscite, «Cineforum», sulla scia di uno speciale del 1999 pensato per l'ingresso nell'allora nuovo millennio e chiamato «100 registi per il Duemila», presenter  un nuovo speciale che   il risultato di una lunga discussione fra i collaboratori della rivista e del coinvolgimento di alcuni critici esterni e di selezionatori di festival. Scopo dichiarato, creare un osservatorio il pi  possibile aperto e bilanciato, anch'esso *in progress*, sul cinema pi  interessante e significativo prodotto oggi nel mondo; la speranza, invece, offrire al lettore una guida per muoversi e stupirsi all'interno di questo cinema, svelando il valore di alcuni registi promettenti e di altri in via di affermazione, di altri ancora sconosciuti ai tradizionali circuiti distributivi oppure invisibili anche quando presentati in contesti privilegiati come un festival internazionale.

Se insomma i grandi vecchi continuano a fare grandi film e la critica giustamente lo fa notare,  

altrettanto giusto sottolineare come dietro di loro, in una produzione immensa e dislocata, dove ovviamente anche i *blockbuster* possono celare sorprese, in un panorama festivaliero ingordo e diversificato, con Venezia in cura dimagrante e dirottato in parte sul web e Berlino, Roma o Rotterdam sempre pi  estesi ma capaci di eliminare ogni barriera tra dimensioni, formati e provenienze, ci sia un cinema all'apparenza sommerso e invisibile, in realt  vigoroso e creativo, registi ancora acerbi dalla voce gi  salda e film quasi invisibili che per  con un po' di fortuna e parecchio impegno ogni spettatore pu  recuperare se disposto a cercarli e consumarli in rete, tra i siti di streaming legale e quelli di download illegale: basta adeguarsi ai tempi e sapere dove e come cercare.

Certo, ai festival   meglio, ai festival   pi  facile scoprire un regista o una cinematografia: ma stare al passo, anche senza far parte di un'elite professionale, oggi   in buona parte possibile, non solo per disponibilit  di tempo, ma anche e soprattutto per curiosit . Il cinema d'autore, se proprio vogliamo chiamarlo ancora cos , per quanto nascosto dietro parecchio fumo negli occhi,   alla portata di tutti molto pi  ora che un tempo. Questo speciale, pur nella sua inevitabile parzialit , prova a suggerire una mappa per districarsi al suo interno, scommettendo su 40 autori presenti e futuri e sperando di non doversi ricredere tra altri quattordici anni.



Lisandro Alonso

Fabrizio Tassi

«Se filmo questo telefono per due secondi, è solo un telefono. Ma se lo filmo per un minuto e mezzo, è più di un telefono». Che cosa diventi quel telefono, Lisandro Alonso non ce lo spiega. Non ce n'è bisogno. A volerlo spiegare, il telefono tornerebbe a essere solo un telefono. Il regista argentino (nato nel 1975) non si perde in troppe parole o spiegazioni, dentro i film e fuori. Ascolta paziente i pensosi panegirici dei suoi entusiasti interlocutori (il cinema di Alonso o lo ignori o lo adori), le analisi accurate sul modo in cui utilizza lo spazio, sulla sua attitudine minimalista e anti-narrativa, sulla predilezione per i personaggi solitari, sul perché preferisce lavorare con attori che non sono attori, e poi dice: «Non so perché ho fatto così, lo sentivo e l'ho filmato, non pensavo molto a ciò che avrei dovuto girare oppure no... Io parto da quindici-venti pagine, non di più, e poi filmo ciò che trovo, ciò che vedo».

In realtà la narrazione nei suoi film c'è, eccome. Ma è così dilatata da assottigliarsi e risultare quasi trasparente. Dietro, dentro quella trasparenza, c'è la realtà, semplicemente. E questo accade anche quando la "trama" e i "personaggi" sono potenzialmente melodrammatici. In *Liverpool* (2008) c'è un marinaio che torna a casa, in un luogo sperduto nella Terra del Fuoco, da una famiglia che avrebbe bisogno di lui, una

madre che sta morendo, una figlia disabile mentale: è tornato per restare o per andarsene di nuovo? «Io voglio osservare cosa accadrà a quell'uomo insieme a quella ragazza in quel luogo. Mi piace lavorare dentro queste situazioni ambigue, in cui non sai cosa immaginare. I tuoi pensieri, la tua educazione, il modo in cui vivi, hanno l'occasione di vestire i panni di un altro, e puoi guardare cosa accade come fossi uno spettatore. Ho tante domande ma non ho molte risposte. Se avessi delle risposte, non avrei voglia di girare un film».

In *Liverpool* il melodramma senza mélo esplose (si fa per dire) dopo quarantacinque minuti di cinema. I primi venti minuti sono un susseguirsi di ambienti claustrofobici e orizzonti indefiniti, dentro e fuori una nave. La cabina del marinaio non è inquadrata per due secondi e via, ma per due, tre minuti, in camera fissa, e diventa molto più di una cabina, e quei gesti normali, banali, acquisiscono in densità, senso, realtà.

Parliamo di *Liverpool* perché è l'ultimo film di Lisandro Alonso (visto a Cannes, come tutti i suoi film). Ma potremmo parlare del bellissimo *Los Muertos* del 2004, il suo "thriller": protagonista è un uomo che esce dal carcere e torna a casa, nella foresta, per concludere qualcosa lasciato in sospeso. Qui la solitudine, il senso di attesa, l'ipnotica indeterminatezza diventano ritorno alla natura, alla carne, alla terra, diventano deriva, ma anche paura, forse orrore, fino a (non)scoprire la "verità". Potremmo parlare di *Fantasma* (2006), che riparte dal non-attore di *Los Muertos* seguendolo al cinema, mentre guarda la sua ombra sullo schermo, in un film che rinuncia anche alla traiettoria del viaggio e riporta il cinema alla sua materia bruta.

Ricordiamo ancora molto bene la rivelazione di *La libertad*, che apparve al Certain Regard di Cannes nel 2001. Ricordiamo tanta gente infastidita da quelle sequenze interminabili, dalla camera addosso a un (vero) boscaiolo della Pampa che lavora, mangia, defeca, squarta un armadillo, in un film caratterizzato da un senso dell'esistere arcaico, sensuale, spietato.

Non c'è (quasi) nulla di programmatico nel rigore del cinema di Lisandro Alonso. È un cinema misterioso, silenzioso, lirico ma senza affettazioni, potente proprio perché "vuoto". Cinema che ha sempre avuto enormi difficoltà a trovare finanziamenti (dal 2001 a oggi ha realizzato solo quattro lungometraggi) e che difficilmente trova un distributore. Bisogna arrangiarsi, per vedere i film di questo regista argentino. Ma ne vale la pena. Aspettando l'incontro con Viggo Mortensen, produttore e protagonista del suo nuovo

lavoro. Il progetto incuriosisce. La traccia narrativa è Alonso puro: un padre e una figlia partono dalla Danimarca verso un deserto sconosciuto in un luogo ai confini della civiltà. Riprese previste per l'inizio del 2013. Questo, forse, lo distribuiscono.



Xavier Dolan

Lorenzo Leone

All'età in cui un ragazzo italiano ha girato un paio di cortometraggi ed è in procinto di laurearsi al DAMS con una tesi sul superamento delle istanze postmoderniste nel cinema di Quentin Tarantino, il canadese Xavier Dolan ha diretto tre lungometraggi che hanno girato i festival di tutto il mondo (e il quarto è in arrivo), oltre a interpretare come attore una quindicina di opere tra cinema e tv. Poco importa che questa sia la fotografia migliore della consueta situazione cinematografica italiana oppure la dimostrazione della strabiliante vitalità della settima arte canadese, il fatto è che il (quasi) ventiquattrenne regista quebecchese (è infatti un classe 1989) rappresenta una delle punte più interessanti e precoci dell'attuale cinematografia mondiale.

Figlio d'arte (il padre, Manuel Tadros, è un attore) Dolan in pratica nasce per stare di fronte a una macchina da presa, visto che le prime apparizioni sono del 1994; logico aspettarsi un altrettanto precoce salto

dietro la macchina da presa. Che puntualmente avviene a vent'anni esatti con *J'ai tué ma mère* (2009), una pellicola à la Nouvelle Vague nella scontornazione psicologica dei personaggi e con più d'un occhio rivolto a Wong Kar-wai, nonché zeppa di citazioni e di eccessi (giusto così, data l'età) passata come un lampo nella notte fossilizzata di un Cannes di qualche anno fa. Successo replicato nella forma più che nella sostanza nell'opera seconda *Les amours imaginaires* (2010), ben più sfilacciata e poco compatta e soprattutto ancora troppo invasa da un narcisissimo autobiografismo spinto davvero oltre ogni umano limite.

E quando pensi che Dolan sia un altro di quei talenti persi lungo la strada dell'onanismo cinematografico – morbo che tante vittime ha mietuto negli ultimi anni – ecco che arriva *Laurence Anyways* (2012) e tutto cambia. Presentato a Cannes 2012 (Un Certain Regard, ma non avrebbe certo sfigurato nel Concorso ufficiale) *Laurence Anyways* è una matura opera terza, sgombra fin da subito da quell'autobiografia di cui sopra e priva persino della presenza davanti la macchina da presa dello stesso Dolan, che qui (da uomo immerso di cinema quale è) si dedica “solamente” a regia, scrittura, costumi e montaggio. Ma non si pensi che per arrivare a realizzare un grande film il giovane regista canadese abbia dovuto accettare chissà quali patti col diavolo (se di diavolo si può parlare, con la produzione esecutiva del film affidata a Gus Van Sant...) o mutare chissà quanto la propria poetica: Dolan prosegue senza sosta a indagare le questioni del corpo e della sessualità, come aveva fatto nelle opere precedenti, arrivando anzi a concludere una sorta di trilogia sulla marginalizzazione della non ortodossia sessuale nella società canadese. Una Nazione, quella del Paese della foglia d'acero, spinta sull'onda del mito (anche cinematografico) per essere una “nazione nuova”, aperta e accogliente verso tutte le diversità: mito che Dolan sfata quando i titoli di testa non sono ancora conclusi, con una sequenza ricchissima dei suoi amati ralenti, negli sguardi sprezzanti e meschini rivolti verso il protagonista transessuale. Per carità, chi conosce bene i meandri interessantissimi e ancora inesplorati della giovane cinematografia canadese sa bene quanto poco sia conciliante e pacificata quella cinematografia, e quanto siano distanti i nomi di Ed-Gass Donnelly, Denis Côté o Yves Christian Fournier dal cinema seppur caustico di un Arcand, tanto per fare un nome di un'altra generazione. Però va dato atto a Dolan, in particolare con quest'ultima opera, di esserne forse l'epitome più precisa, l'immagine di una

cinematografia non allineata che sguazza senza fronzoli tra le asperità del contemporaneo (con una attenzione alla forma filmica e una sensibilità estetica fuori dal comune, anche questo va detto).

Sperando che anche la critica, per una volta, vada un poco oltre alle già abusate etichette che ha affibbiato a Dolan – da «nuovo Almodóvar» a «cantore del cinema omosessuale»: noi nel nostro piccolo abbiamo cominciato a farlo.



Asghar Farhadi

Anton Giulio Mancino

L'inequivocabile statura autoriale di Asghar Farhadi è direttamente proporzionale all'esigenza di rinnovamento che si sta manifestando da qualche anno nel cinema iraniano. I segnali di questa insofferenza verso i tempi morti, le inquadrature fisse e prolungate, il minimalismo denso e straniante sono stati vari e molteplici, assieme a forme di ristagno. I film di Farhadi esemplificano questa transizione verso un cinema di impianto più classico rispetto alla tradizione. Tradizione consolidata, persistente, del dire non dicendo, alludere, dirottare sull'universo infantile questioni di carattere generale, politicamente scorrette o altrimenti censurabili, costruire parabole para-neorealiste, rinchiudersi nella torre d'avorio del manierismo estremo o della concettualizzazione, enunciando o

piuttosto denunciando maniacalmente i limiti, la doppiezza e gli artifici posti in essere dal dispositivo audiovisivo e dalla riproduzione tecnica.

No. *About Elly* (*Darbareye Elly*, 2009) prima, e *Una separazione* (*Jodaelye Nader az Simin*, 2011) dopo, sembrano aver superato l'impasse vecchio/nuovo, dire/non-dire, storia/discorso, approdando a una dimensione autonoma dove semmai prevale e provocatoriamente resta aperta, non ricomponibile, l'opposizione verità/menzogna. Ragion per cui la trasparenza stessa del racconto veicola un impianto discorsivo molto consapevole, così come l'asciuttezza e la linearità dei fatti non può prescindere dai contraccolpi sui personaggi, di cui si procede strada facendo a esplorare contraddizioni, reticenze, resistenze (religiose, morali, culturali, sessuali), allargando via via l'obiettivo dalla sfera privata, sentimentale, coniugale (*About Elly*) a quella istituzionale con cui uomini e donne, adulti e bambini, nuclei familiari di diversa estrazione, puntualmente in conflitto, devono di necessità fare i conti (*Una separazione*).

I film di Farhadi sono moderni, o più correttamente intrisi di una virtuosa idea di classicità attraverso cui azzerare e ricominciare, senza salti nel vuoto, con cognizione di causa, solidità, rigore. C'è in tale austerità, rarefazione, linearità, che non diventa mai maniera, la misura che l'autore di *About Elly* e *Una separazione* sceglie per accompagnare un vivo e prorompente bisogno di rinnovamento, traguardo peraltro molto ambizioso e difficile, o comunque di affrancamento dal passato e dalla tradizione che, nella buona come nella cattiva sorte, ha fatto il suo tempo e deve accettare la legge del contrappasso.

Volendo sintetizzare in termini meta-cinematografici la sfida di Farhadi, almeno per quanto è possibile per ora stabilire, grazie a due film che tuttavia non tradiscono alcuna incertezza progettuale ed estetica, potremmo paragonare la sua svolta nell'acquisizione di un rinnovato paradigma di film italiano di riferimento. In altre parole, se il modello Kiarostami/Makhmalbaf/Panahi aveva assunto o eletto come "maschera" il prototipo neorealista desichiano di *Ladri di biciclette*, è altrettanto evidente, in questo momento, che Farhadi sta guardando ad Antonioni, a *L'avventura* (*About Elly* in questo senso ne è una rilettura abbastanza puntuale). La storia del cinema sembra così raddoppiarsi, costruire un parallelismo tra epoche e aree geopolitiche molto diverse (l'Italia dal dopoguerra al Miracolo economico come l'Iran dalla Rivoluzione islamica al presente denso di incognite e di fermenti democratici).

Torna nel contesto iraniano a manifestarsi anacronicamente ma con perfetto e motivato tempismo mascherato e traslato lo spettro del passaggio italiano dal Neorealismo con o “senza biciclette” – come diceva giustamente Carmelo Bene – riconducibile al magistero desichiano, solo parzialmente zavattiniano, alle indagini sui sentimenti concepite da Antonioni per poter essere proiettate su scala globale, in termini esistenziali, non necessariamente sociali, perciò difficilmente egemonizzabili dal punto di vista ideologico (con buona parte degli sforzi compiuti in tal senso). Sono i corsi e i ricorsi della storia (del cinema).



Mia Hansen-Løve

Francesca Betteni-Barnes D.

Mia Hansen-Løve ha appena ventiquattro anni quando scrive e dirige la sua opera prima, *Tout est pardonné*. E già tutto, fin dall’inizio, nel 2005, rivela con chiara maturità la sua idea di racconto. Forse nel suo passaggio per la critica ai «Cahiers du Cinéma» ha già avuto modo di capire, di sé e del cinema, cosa non vuole e cosa le parla, cosa non va spiegato e cosa deve essere presente, e ha capito che il suo cinema dovrà essere un semplice, prosaico e pudico narrare di storie incredibilmente complesse. Così Mia Hansen-Løve entra nel cinema francese per parlare del Tempo del vivere (individuale, dell’esistenza, delle relazioni) – che

è poi una percezione dell’esistere, ma anche del raccontare –, e della libertà di ogni individuo in questa relazione, dolorosa e inespriabile, col tempo stesso.

Col titolo *Tout est pardonné* l’essenziale è già svelato. Sta a significare che qualcosa è accaduto, qualcosa di doloroso, forse tragico, forse inspiegabile, di certo dirompente e distruttivo: una scelta dell’uno che si ripercuote sull’altro. Perché la madre di Pamela ha lasciato il marito portandola in America Latina e perché il padre non l’ha mai cercata in dieci anni, perché Grégoire, produttore indipendente geniale, si è suicidato senza una spiegazione, lasciando ai dipendenti e alla famiglia una casa di produzione da portare avanti (*Il padre dei miei figli* [*Le père de mes enfants*, 2009]), perché il giovane Sullivan, pur amando Camille l’ha abbandonata ed è tornato solo anni dopo (*Un amore di gioventù* [*Un amour de jeunesse*, 2011])? Eppure, tutto quanto è trascorso, è perdonato. Perché – e questo vuole raccontare Mia Hansen-Løve in ogni suo film – per quanto il dolore sia indecrivibile e violento, alla fine, proprio nel tempo sta la libertà di ognuno non tanto di dimenticare, quanto di scegliere e di girare pagina, di convivere con quel passato vivendo altro e, nonostante tutto, essendo ancora, e di nuovo, presenti a se stessi.

Ogni storia sembra semplice, quotidiana, anonima, marginale, e in ognuna vive un personaggio chiave (il padre, il maestro, il primo amore) sfuggente, un po’ ambiguo, un po’ egoista, che vuole dare ma che lo fa a metà, che si barcamena tra se stesso e gli altri (i figli, la famiglia, i dipendenti, la fidanzata, l’amante), che cerca un modo per esprimere se stesso (la scrittura, il cinema, il viaggio) facendo reagire la propria libertà – passionale onesta lucida remissiva irresponsabile suicida matura – col mondo. Nel farlo, provoca rotture fatali che talvolta, ma non sempre, saranno giustificabili, o riparabili.

Tre film, dunque, tre vasi comunicanti in cui si mescola il quotidiano di relazioni complesse tra personaggi spesso diversi, per età e per concezione stessa dell’esistenza, i cui gesti e corpi sono seguiti volutamente senza intromissioni altre che non siano le ellissi temporali, poste a selezionare e sottrarre spesso pezzi di storia, senza mai cancellare nulla, senza alterare: il pathos è silenzioso, senza climax, le emozioni filmate in piani medi, talvolta poste ai margini dello schermo, i movimenti di macchina percepibili il meno possibile perché devono essere i corpi a modulare spazio e tempo, e nulla è volutamente spiegato o enfatizzato nella messa in scena e nelle interpretazioni.

Perchè ogni istante conta, senza gerarchie del vivere, e da questo apparentemente neutro scorrere, da questa messa in scena solo in superficie trasparente (eppure così lucida) emerge ancora di più tutto ciò che è violento e innocente, *naïf* e brutale, ambiguo e necessario nelle scelte dei personaggi. Non ci sono ragioni, o torti, o meglio, ci sono come c'è la morte, ma sono fuori campo. C'è il vivere, il continuare a vivere, ci sono i dolori e le passioni dell'esistenza, e i ricordi, non consolatori, del tempo passato, per il tempo a venire.



Yorgos Lanthimos

Alessandro Stellino

Un uomo, stanco della propria vita, intende cambiarla radicalmente: si affida a una misteriosa compagna che promette di realizzare il suo desiderio. L'uomo muta volto, mestiere, abitazione, lasciandosi ogni traccia del passato alle spalle. Ma le sovrastrutture sociali cui ha cercato invano di sottrarsi riproducono altrove i medesimi meccanismi di regolamentazione: è una prigione da cui non si può fuggire. E non si può cambiare vita due volte. *Operazione diabolica* (*Seconds*, 1966) di John Frankenheimer è ancora oggi uno dei drammi più lucidi sulla qualità capillarmente coercitiva del vivere moderno, e il greco Yorgos Lanthimos sembra esserne consapevole, tanto da dare

l'idea di considerarlo un punto di partenza obbligato per la propria elaborazione autoriale. *Kinetta* (2005) racconta di un poliziotto ossessionato dalle automobili, dai registratori e dalle donne russe, alle prese con truci omicidi che rimette in scena a dubbi scopi investigativi; *Kynodontas* (2009) illustra l'isolamento totale in cui una coppia benestante fa vivere i propri tre figli, al fine di non contaminarli con la corruzione dell'esterno; in *Alpeis* (2011) un gruppo di persone si sostituisce ad altre appena defunte per alleviare il dolore dei cari e facilitare l'elaborazione del lutto.

Il filo rosso è evidente anche a scrivere le trame in due righe e fa di Lanthimos uno dei lettori più lucidi dello straniamento esistenziale contemporaneo: siamo nell'epoca non solo dell'apparire a scapito dell'essere ma piuttosto dello scollamento tra la condizione del sé e la sua immagine, tra la percezione interna e la proiezione esterna, e il regista ha messo al centro della sua opera proprio questa riflessione, declinata in varianti affini. Limitazione della vita diventa la sua tentata riproduzione, la teatralità comportamentale portata alle estreme conseguenze: si recita se stessi, o qualcun altro, si prende il posto dei morti, sostituendosi a essi per mezzo di una semplice vestizione, indossando elementi di riconoscibilità basilare che identificano l'individuo a livello superficiale – l'unico che conta e funge da elemento distintivo. Non importa chi siamo veramente: dentro l'involucro, l'inconoscibile singolarità di ciascuno è schermata da strutture linguistiche e comportamentali che ingabbiano l'espressione del sé, così come qualunque tipo di alterità.

Tutto ciò si trasferisce in immagini nette, limpide e composte, in piani segnati da sfocature intorno a chi vorrebbe sottrarsi al meccanismo ma non può e allora preferisce sacrificarsi (come tenta di fare la ginnasta interpretata da Ariane Laped in *Alpeis*, volto sofferto di una Nouvelle vague greca che non esiste e ha come unici alfieri Lanthimos e l'Athina Tsangari di *Attenberg* [2010]). Ma la ribellione è necessaria e se gli uomini sono i capofila del meccanismo disumanizzante, tocca alle donne aprire breccie al suo interno, tentare fughe senza speranza, perché l'impressione è che i confini della prigione non siano quelli in cui i protagonisti sono reclusi ma ben più vasti, invisibili, invalicabili. La tensione si libera così della stabilità soffocante propria dell'inquadratura fissa che raggela volti e corpi, aprendosi a scarti improvvisi e destabilizzanti. È in quei momenti che vibra il cinema di Lanthimos, segnato forse da troppa rigidità, programmaticità, perché la scelta di sottrarre intensità a sentimenti e pulsioni è coraggiosa ma porta con sé tutti i rischi proprio

di un eccessivo autocontrollo. Tra la consapevolezza del sé e la tensione al possibile divenire si giocano non solo le sorti dei suoi personaggi ma anche quelle della sua peculiare voce artistica.



Pablo Larraín

Pietro Bianchi

A soli trentasei anni Pablo Larraín è uno di quei giovani registi che ha già ricevuto un notevole riconoscimento internazionale. Cileno, si porta sulle spalle una provenienza familiare parecchio ingombrante: suo padre, Hernán Larraín è stato uno dei massimi dirigenti dell'Unión Demócrata Independiente, uno dei maggiori partiti conservatori del Cile che vanta un non invidiabile passato vicino alla dittatura di Pinochet; la madre, inoltre, è stata ministro dell'attuale governo di destra del Paese e proviene dalla famiglia Matte: la famiglia più ricca e potente del Cile.

Con queste credenziali immaginiamo non sia stato affatto facile per il giovane Pablo acquisire non tanto le risorse quanto la credibilità per prendere parola sul periodo più buio e complesso della storia del suo Paese: quello della dittatura di Augusto Pinochet. Dopo aver girato la sua opera prima *Fuga* (2006) a soli ventinove anni, Larraín si cimenta in un'ambiziosa quanto stupefacente e complessa trilogia sugli anni della dittatura del Cile che riscuote da subito un una-

nime riconoscimento di critica. La prima pellicola, *Tony Manero* (2008), passa alla Quinzaine a Cannes e vince il Torino Film Festival, *Post Mortem* (2010) è tra i migliori in concorso a Venezia 2010, mentre la sua consacrazione anche commerciale avviene con *No* (2012), da molti considerato il miglior film di Cannes 2012 (inspiegabilmente relegato alla Quinzaine), che viene incluso nella cinquina dei candidati all'Oscar come miglior film straniero.

Ma che cosa ha di così speciale il cinema di Pablo Larraín? Deleuze diceva che i grandi registi esprimono almeno *una* grande idea del visivo, che poi perseguono tenacemente in tutte le loro opere. Per quanto riguarda Larraín potremmo sintetizzarla così: nei suoi film si compie lucidamente un'operazione di traduzione dei conflitti, delle fratture, delle angolosità in un continuum indistinto; un flusso dove il negativo e il positivo stanno l'uno accanto all'altro e dove non c'è soluzione di continuità. Nonostante la caratterizzazione storica della trilogia il suo cinema è infatti un'efficacissima riflessione sulla depoliticizzazione del visivo contemporaneo, sul suo processo di nascondimento delle fratture, dei conflitti, dei sintomi.

In *Tony Manero*, sullo sfondo di un Cile da incubo nel 1979, si vede la microfisica della dittatura, l'abbruttimento del tessuto di relazioni quotidiane, l'assenza di senso di colpa o responsabilità per le proprie azioni (come sostiene Slavoj Žižek le dittature sono il regno non dell'ipertrofia della legge o del controllo, ma della loro assenza). Il protagonista cinquantaduenne Raúl Peralta, interpretato dal suo attore feticcio Alfredo Castro, è assorbito da un solo desiderio: diventare come Tony Manero de *La Febbre del Sabato sera*. Prendere le mattonelle di vetro per far diventare il pavimento del suo squallido bar di quartiere come quello del film, andare al cinema ogni giorno a ripassare le gesta di Travolta, o scegliere meticolosamente i vestiti per il ballo si alternano senza stacchi ai gesti criminali più efferati, alla quotidianità di una piccola criminalità interessata soltanto alla ricerca di denaro spicciolo. Il film alterna il grottesco e persino il comico alle peggiori efferatezze in un continuum dove i registri si alternano, si scambiano di posto, entrano l'uno nell'altro. L'impressione è la perdita totale del carattere simbolico e di senso delle proprie azioni. Raúl, infatti, è interessato solo a ballare, eppure la sua performance da Tony Manero non ha alcuna gioia ma presenta la stessa espressione, tra l'esternato e l'iracondo, che ha quando compie i peggiori crimini di sangue. Ballare o uccidere la propria vicina hanno la stessa espressione.

Ma anche in *Post Mortem*, la storia di un piccolo impiegato dell'obitorio che si trova a dover fare l'autopsia di Allende durante i giorni del golpe del 1973, la vita e la morte si dispiegano su una linea continua. Qui Mario Corneo (ancora Alfredo Castro) è una figura da inetto pirandelliano, né buono né cattivo. È pronto all'obbedienza dei militari perché è preoccupato soltanto dell'attempata ballerina sua vicina di casa, mentre di fronte a lui si accatastano i corpi delle esecuzioni dei militari. Quando vengono a distruggere la casa alla vicina, lui è sotto la doccia e non si accorge di niente. Perché i crimini, e in primis quelli dei militari, scorrono placidamente in un territorio dove non c'è bene né male, perché non c'è più né vita né morte. *Postmortem* appunto.

Ma il capolavoro di Pablo Larraín è senza dubbio *No*: la storia del referendum che ha posto fine alla dittatura di Pinochet nel 1988. Ma è davvero possibile far finire una dittatura democraticamente? Questa è la domanda che incombe inquietantemente sull'intero film. Larraín non guarda all'epopea della perseveranza dell'ideale (basta crederci e persino un referendum può sconfiggere un dittatore) ma all'ambiguità e indefinibilità della situazione. Contrariamente al libro da cui è tratta la sceneggiatura, Larraín si inventa il personaggio di un giovane pubblicitario che dall'estero tenta di importare il linguaggio della disimpegnatissima pubblicità americana degli anni Ottanta nella campagna elettorale. La sua campagna è un jingle commerciale a metà tra «Meno male che Silvio c'è» e una pubblicità del Mulino Bianco. Il prezzo che viene pagato è quello di "silenziare" – come viene detto nel film – le atrocità del regime. Il passaggio dalle esecuzioni della dittatura alla felicità un po' idiota della pubblicità commerciale è senza soluzione di continuità. La vittoria arriverà – e meno male! –, ma Larraín ci fa vedere tutta l'ambiguità agrodolce di uno nuovo Cile dove Pinochet se ne va stringendo la mano al proprio successo e dove finalmente il protagonista si può mettere a lavorare nelle più squallide pubblicità da televisione privata degli anni Ottanta.

Girato con una vecchia U-matic da tre quarti per rendere indistinto il passaggio dal girato al materiale d'archivio, *No* è un'impagabile riflessione di enorme complessità sull'inestricabile intreccio di vittoria e sconfitta, di novità e continuità, di cambiamento e conservazione e allo stesso tempo un raffinato e intelligente esercizio formale di costruzione visiva di questa figura della continuità che ci pare caratterizzare il

suo cinema. Larraín non è succube di un realismo ingenuo e nonostante abbia fatto il film con un buon trenta per cento di materiale d'archivio, ci fa capire chiaramente che il cinema l'immagine non se la trova già fatta ma la deve costruire.



Raya Martin

Massimo Causo

Raya Martin rappresenta meglio di molti altri registi filippini (Lav Diaz e Brillante Mendoza compresi) la possibilità di immaginare davvero un "terzo cinema" per questo terzo millennio. Scollato da una precisa identificazione d'autore (tanto che non di rado firma i suoi lavori assieme ad altri), clandestino non solo per indole produttiva ma anche per ispirazione estetica, rivoluzionario e anticolonialista per l'inalienabile necessità di confrontarsi con la realtà storica da cui sorge, il cinema di Raya Martin è forse la testimonianza più concreta e immediata di quel rapporto identitario tra flagranza del reale, retaggio storico ed elaborazione estetica, che caratterizza l'attuale generazione di cineasti filippini. Il costante dialogo che questo regista instaura nelle sue opere tra i vissuti del suo popolo (la resistenza al colonialismo prima spagnolo e poi americano) e la tessitura filmica dell'immaginario cinematografico che ne consegue, è la traccia più autentica del suo lavoro sul cinema inteso come fatto-

re identitario in cui radicare una possibile riscrittura della storia filippina in una prospettiva inversa rispetto a quella del colonialismo.

I suoi film si danno letteralmente alla macchia, fuggono da una civiltà dell'immagine, colonizzata da una modernità che definisce estetiche e narrazioni, per ritrovare una istintualità selvatica del dire ab origine, scritto adattando le modalità "preverbal" del cinema muto (ai cui stilemi narrativi ed espressivi fa costante ritorno) alla prassi di un cinema contemporaneo liberato nell'estetica "bassa" di una tecnologia analogica e digitale. L'idea fondativa dei suoi film è essenzialmente quella dell'istinto centrifugo di un popolo che si dà alla macchia per preservare la propria libertà dalle svariate colonizzazioni subite, definendo una parabola in cui il rapporto tra il centro e la periferia corrisponde al bisogno di svincolarsi da un'occupazione del proprio spazio vitale e immaginario.

Così, se in *Short Film About Indio Nacional* (2005) Raya Martin ricostruisce tra passato e presente la rivolta del suo popolo alla colonizzazione spagnola del 1896, nello stridente *Autohystoria* (2007) rievoca nella Manila contemporanea il rapimento e l'esecuzione di due eroi nazionali filippini, dilaniando il film nel rapporto tra la cacofonica e coercitiva città e la deriva nella lustrale campagna. E se in *Independencia* (2009) Raya Martin incastra nella performance da melodramma muto la fuga nei boschi di una madre e di un figlio all'arrivo dei coloni americani, nel recente *Buenas noches, España* (2011) spinge la deriva in un luogo e in un tempo estranei al presente dove, pur sempre nella forma del cinema muto, una coppia spagnola viaggia sulla luna come in un film di Méliès, evocato dai dipinti del pittore rivoluzionario filippino Juan Luna...

Del resto, il cinema è per Raya Martin lo spazio in cui si concretizza la definizione di un luogo identitario in transito su ogni possibile presente: quello storico, quello contemporaneo e quello futuro, quello del ricordare, del riprodurre, del rinnovare... Lo dice bene la trilogia cinematografica composta da *Now Showing* e *Next Attraction* (entrambi del 2008, cui avrebbe dovuto far seguito un mai realizzato "Coming Soon") e da *Manila* (2009, codiretto da Adolfo Alix jr.): se quest'ultimo è un attraversamento del cinema filippino che tiene insieme i due padri fondativi Lino Brocka e Ishmael Bernal e il giovane padre Lav Diaz (che interpola le due parti del film), il fluviale e meraviglioso *Now Showing* (duecentottanta minuti, al momento il capolavoro di Martin) rende materia pulsante e rinno-

vabile tanto la tradizione quanto il presente del cinema filippino (ancora Diaz), tenendo insieme dive del passato e giovani attrici d'oggi, dvd pirata e squarci di vecchi film, melodramma e realismo. Laddove *Next* porta espressamente il filmare nel cinema, destrutturando quello che in fin dei conti è ancora una volta un film su una fuga identitaria, su una presa di coscienza, su una deriva verso se stessi.



Jeff Nichols

Fabrizio Liberti

Nato il 7 dicembre del 1978 a Little Rock in Arkansas, luogo divenuto famoso dopo l'avvento della stella politica di Bill Clinton, lo sceneggiatore e regista Jeff Nichols con soli tre film all'attivo si sta costruendo già una discreta fama. Il suo esordio avviene nel 2007 con *Shotgun Stories*, un film dal sapore indie che ottiene critiche lusinghiere e apprezzamenti in diversi festival minori, come Seattle, Austin e alla Viennale. L'asticella si alza nel 2011 con *Take Shelter* (distribuito in Italia lo scorso anno), film che palesa atmosfere alla *The Tree of Life* di Terrence Malick (col quale condivide anche due attori come Jessica Chastain e l'adolescente Tye Sheridan) e che ottiene una certa attenzione al Sundance ma soprattutto vince a Cannes il premio della Semaine de la Critique e si aggiudica i riconoscimenti delle giurie FIPRESCI e SACD. Il trittico si

compie con *Mud*, presentato in concorso al Festival di Cannes nel 2012. Un film che non ha vinto nulla, ignorato come era facilmente prevedibile dalla giuria morettiana, ma che in realtà è stato forse il film che ha maggiormente sorpreso gli addetti ai lavori e che ha i suoi punti di forza in un cast ben costruito e in una narrazione di grande respiro che è sempre più difficile ritrovare nel cinema di oggi.

Forse tre film non sono sufficienti a garantirci che Nichols sia un autore su cui puntare nel prossimo futuro, però riconosciamo in lui delle qualità e delle caratteristiche davvero interessanti. Innanzi tutto ci troviamo dinnanzi a un regista che punta soprattutto sulla narrazione. Non che le sue immagini e la tecnica non siano di buon livello, però è nella scrittura che esse trovano senso compiuto. Per fare il suo cinema, Nichols non si allontana mai troppo da casa. Racconta ciò che ha visto e ciò che conosce meglio. I personaggi li scova nella estesa e polverosa provincia americana tra l'Arkansas e l'Ohio, e preferibilmente lungo le rive del Mississippi dove riecheggiano le storie di Mark Twain che su di lui hanno un fascino conclamato.

Eppure i tre film hanno stili molto differenti tra loro, tenuti insieme in modo impercettibile dall'uso di attori feticcio come Michael Shannon che appare in tutti e tre, Stuart Greer, Ray McKinnon e Michael Abbott, che contribuiscono a diffondere una certa aria familiare. L'uso degli attori è un'altra caratteristica importante del suo cinema. Egli riesce a sfruttare al meglio le loro caratteristiche, e la cosa si è apprezzata in modo evidente proprio a Cannes, potendo valutare in situ quanto la performance di Matthew McConaughey in *Mud* sia assolutamente più convincente di quella in *The Paperboy*. Nichols poi sembra avere un fiuto per scovare nuovi talenti. L'esempio più fulgido è quello di Jessica Chastain, protagonista nel ruolo di Samantha, la moglie forte e sensibile del protagonista di *Take Shelter* (pagata allora ben cento dollari al giorno...), in uno dei suoi primi ruoli cinematografici e che alla vigilia dei prossimi Oscar si ritrova nella cinquina che si contenderà il riconoscimento come migliore attrice protagonista. Scommetteremmo però anche sui due adolescenti protagonisti di *Mud*, Tye Sheridan e il debuttante Jacob Lofland.

Un'altra caratteristica di Nichols che incuriosisce, è che il suo cinema gira al largo dalle metropoli statunitensi brulicanti e caotiche. Per raccontare le sue storie egli non ha bisogno di skyline luccicanti e moderne. Le sue sono storie ordinarie di ingresso nell'età adulta, di

ordinaria follia e di ordinarie famiglie imperfette e disfunzionali che trovano nella provincia la loro ragion d'essere. Il suo è anche un cinema che denota crescita e voglia di misurarsi con obiettivi sempre più complessi. Se *Shotgun Stories* ha comunque le fattezze di un film "povero" e indipendente, già in *Take Shelter* troviamo una cura per la regia, il montaggio e la fotografia che ne fanno un prodotto di classe superiore. Sino ad arrivare a *Mud*, un film dal cast importante e impegnativo che dimostra il desiderio di uscire dall'alveo del cinema per pochi senza scendere a compromessi imbarazzanti per diventare anche cinema commerciale.



Ben Russell

Francesco Gai Via

Ben Russell appartiene a una generazione di artisti americani, formatasi in università e scuole d'arte, per la quale non esiste un confine fra la prassi artistica e la riflessione teorica, entrambe messe in atto con il cinema piuttosto che con attività didattiche o curatoriali. Classe 1976, Russell si laurea in arte e semiotica alla Brown University di Providence e studia cinema all'Art Institute di Chicago, città nella quale insegnerà dal 2003 al 2011 presso la University of Illinois. A partire dal 2000, contemporaneamente alla realizzazione dei primi corti, intraprende un'intensa attività di curatore di proiezioni e

happening che spesso lo vedono coinvolto in prima persona in performance audiovisive. Negli stessi anni nasce la collaborazione con il regista inglese Ben Rivers, con il quale Russell sarà protagonista di alcuni leggendari tour di proiezioni dei corti e mediometraggi in festival, gallerie e *squat* di tutto il mondo, secondo una formula tipica delle band musicali che sottolinea l'attitudine punk della sua personalità (Russell grande amante della musica noise e metal). Negli anni 2000 la sua produzione si concentra sulla serie di corti *Trypps* (nel frattempo giunti al settimo capitolo) definiti dal loro autore «an ongoing study in Trance, Travel, and Psychedelic Ethnographies». Il cinema "sperimentale" diventa così il campo nel quale testare fino alla deflagrazione le possibilità e l'attualità del documentario e nel caso di Russell della dimensione etnografica del cinema della realtà.

Il *Cinéma vérité* di Jean Rouch è stato una delle colonne portanti del modernismo cinematografico e del rapporto ontologico fra l'immagine e il reale. I *Trypps* – pur nelle differenze anche radicali fra i vari film di questa serie *in progress* – mettono alla prova la mistica dell'ontologia dell'immagine. Ciascuno è una esplorazione nel corpo del fotogramma, un viaggio ai confini dello spazio e del tempo che ribalta l'ideologia nascosta nelle modalità di rappresentazione occidentali di un *altrove* da studiare e documentare. Per Russell il cinema è innanzitutto una esperienza audiovisiva in cui vengono sondati i limiti e le possibilità della percezione.

Summa di questa ricerca è il primo lungometraggio *Let Each One Go Where He May* (2009): girato in Suriname, il film si compone di tredici piani sequenza – ciascuno della durata di una bobina 16mm – ed è un apparente pedinamento di due fratelli che partono da Paramaribo per raggiungere un villaggio *maroon*, lungo gli stessi sentieri percorsi trecento anni prima dai loro antenati, schiavi che riuscirono a sottrarsi ai coloni olandesi. Il pedinamento è in realtà compartecipato e costruito a tavolino dai due protagonisti e da Russell (che passò oltre due anni in Suriname come volontario nei Peace Corps alla fine degli anni Novanta): la libertà del viaggio e la trasparenza del piano sequenza sono dunque messe in cortocircuito da una traiettoria precostituita. Al tempo stesso, come sempre nel cinema di Russell, la schematicità e la scientificità del *metodo* viene utilizzata per aprire le porte alle potenzialità della *trance* insita nella visione.

In questo esordio – giustamente premiato da più parti e vincitore del premio come migliore documentario al Torino Film Festival nel 2010 – l'esplorazione dello spazio e del tempo, della schiavitù e della sua eredità, si apre all'ambiguità lasciando allo spettatore tanto la libertà di

perdersi con lo sguardo quanto la costrizione di seguire un percorso dato, in un rapporto dialettico e mai risolto fra spettatore e soggetto. Il prossimo progetto di lungometraggio è *A Spell to Ward Off the Darkness*, primo film firmato da Russell con Rivers, viaggio in tre capitoli in altrettante dimensioni della ricerca (e della possibilità stessa) della trascendenza e del sublime.



Andrea Segre

Paola Brunetta

C'è da perdersi, nel blog di Andrea Segre. Le etichette presenti, Regia, Università, Scritti, Azioni culturali e News, danno l'idea dell'ecclettismo del regista che appunto solo regista non è, ma anche animatore culturale (ha fondato ZaLab con cui fa laboratori di video partecipativo e documentari in contesti interculturali e in situazioni di marginalità geografica, e sociale e si occupa, con toniCorti e con il festival Itaca, di produzioni culturali indipendenti) e Dottore di Ricerca in Sociologia.

È proprio la sua tesi di dottorato, integralmente in rete insieme a quella di laurea sulla comunicazione sociale negli interventi di solidarietà internazionale, che ci dà la chiave di lettura della sua produzione documentaristica, che va dal 1998 con *Lo sterminio dei popoli zingari* al 2012 con *Mare chiuso*. Il titolo è *Raccontare la sofferenza – Le pratiche comunicative in tre diversi*

tipi di produzioni audiovisive che narrano il dolore a distanza, e la modalità produttiva a cui il regista si sente vicino è quella indipendente, esemplificata da *Marghera Canale Nord* (2003), una delle sue opere in effetti più riuscite, di cui vengono illustrati gli assunti di partenza e le fasi di lavorazione per giungere alla conclusione che, posto che l'esito di un'operazione documentaristica varia a seconda «delle strutture e delle pratiche di produzione e delle modalità di relazione e interazione tra autori e protagonisti [...], tra produzione e contesto reale della sofferenza raccontata e tra equilibri professionali e contrattazioni informali con i protagonisti delle storie», la produzione indipendente, caratterizzata dalla presenza di una *troupe* «leggera» che ha avuto il tempo di conoscere ed entrare in empatia con i protagonisti della storia raccontata, dalla mancanza di una voce narrante, dall'assenza in audio e in video dell'autore, dall'intreccio tra le interviste e le scene di vita quotidiana dei protagonisti e dall'uso dei sottotitoli in caso di personaggi stranieri, porta lo spettatore a «entrare nel brutto viaggio» (Lazzaretti) che l'autore ha fatto per mesi avvicinandosi ai contesti materiali delle sofferenze e delle ingiustizie raccontate.

Il «brutto viaggio» di Segre documentarista spazia nel bacino del Mediterraneo e riguarda in particolare i Paesi toccati da flussi migratori importanti, Albania, Eritrea, Etiopia, Somalia, Libia (ex colonie italiane...), Senegal e zone d'Italia o legate alla tematica dell'integrazione (Rosarno), o teatro di episodi anche poco conosciuti di ingiustizia sociale e di protesta (Marghera, San Pietro di Rosà, Ponte di Nona). Segre è sensibile all'ingiustizia ma è attento soprattutto alle persone,

vuole dare voce agli oppressi, a chi non può parlare o non viene ascoltato, e sa come farlo parlare e come ascoltarlo, per rendere ascoltatori partecipi noi spettatori. Prova un senso di profonda umanità per le persone che racconta e lo fa sentire a noi, ma al contempo cura nel dettaglio gli aspetti formali, fotografia (colori e inquadrature soprattutto), musica, scelta dei campi e dei piani, fino alle locandine dei film.

La sua etica è legata a un'estetica precisa; estetica che ritroviamo nell'unico (a oggi) film di finzione del regista, *Io sono Li* (2011), in cui i temi dell'immigrazione (quella cinese in Italia) e dell'integrazione e la storia dell'incontro di due solitudini in un contesto particolare si saldano poeticamente nei toni tenui di acqua e cielo come nel rosso acceso della fotografia di Bigazzi, nella levità del tocco, nell'atmosfera creata oltre che nei volti degli attori, questa volta professionisti. A partire dall'idea di uomo che il regista ha delineato presentando *Come un uomo sulla terra* (2008), e che può essere il suggello del nostro scritto: «È la ricerca di uno spazio di dignità che mi ha mosso a fare questo film. Ma non per i migranti. Per me. Per me come cittadino italiano, come cittadino, come uomo. Ho vissuto e sto vivendo gli anni della mia maturità in un mondo, e ancor più in un Paese che di fronte alle sue contraddizioni ha scelto la via della distrazione. Invece di affrontare i nodi delle ingiustizie che provocano squilibri e repressioni, i gruppi di potere gestiscono le luci dello spettacolo per coprire violenze e responsabilità. Per questo ero alla ricerca di uno schiaffo, di un pugno diretto. [...] La mia speranza era che da quello schiaffo potesse nascere una reazione di dignità».

Sergio Arecco

il cinema e il suo doppio

Lo trovi su

cinebuy.com, Amazon Kindle Store
iBookstore, Ultimabooks.it, ibs.it
bol.it, lafeltrinelli.it, mediaworld.it
libreriauniversitaria.it e in molti altri store

Disponibile in pdf, epub, mobi



In vendita a € 6,90



festival

Trieste Film Festival

Paolo Vecchi

Nonostante i reiterati tagli, la venticquattresima edizione del Trieste Film Festival ha saputo mantenere orgogliosamente salda la propria identità. Se si eccettua la retrospettiva, infatti, tutte le sezioni sono state confermate, offrendo al pubblico, sempre numeroso, la campionatura rappresentativa di un panorama geografico e produttivo al quale stanno ormai stretti i confini della Alpeadria. Due quest'anno le novità: Fabrizio Grosoli, che ha affiancato nella direzione il capitano di lungo corso Annamaria Percavassi; la Sala Tripovich, dono alla città del non dimenticato Raffaello De Banfield, bomboniera nata per la musica che si è aggiunta allo storico Teatro Miela come luogo deputato.

Il Concorso Lungometraggi è stato vinto dallo sconvolgente *V tumane* di Sergej Loznitsa, che dovrebbe uscire in primavera con il titolo di *Anime nella nebbia* e sul quale ci ripromettiamo di tornare. Ma tutta la selezione era di notevo-

le interesse, a partire da *Student* del talentoso kazako Darezan Omirbaev, un *Delitto e castigo* ambientato nella Taskent di oggi, tra riconversione capitalistica e arroganza degli oligarchi (ne ha riferito da Cannes Roberto Manassero, così come di *V tumane* ha scritto Lorenzo Rossi nella stessa occasione).

Klip, opera prima della serba Maja Milos, che firma anche la sceneggiatura, racconta con efficacia la movimentata educazione sentimentale di un'adolescente, le cui esperienze vengono documentate attraverso le riprese con il telefonino e scandite da inserti hard, contrappunto brutalmente vitalistico alle miserie dell'infanzia abbandonata della quale la protagonista si occupa come stage di inserimento alla professione e alla condizione di malato terminale del padre.

Rocker, del rumeno Marian Crisan, mette in scena un non più giovanissimo musicista che, muo-

vendosi tra nevi sporche e interni squallidi, cerca di sottrarre alla tossicodipendenza il figlio cantante metallaro, con una narrazione dal ritmo nervoso e un attore con i lineamenti dalla giusta durezza.

Originale infine lo spunto di *W spialny* (In camera da letto), del polacco Tomasz Wasilewski, in cui una quarantenne che ha fatto naufragio a Varsavia offre prestazioni sessuali via Internet per poter dormire, lavarsi e rifocillarsi dopo aver narcotizzato l'ignaro cliente.

Tra i documentari si è imposto *Dragan Wende – West Berlin*, della tedesca Lena Müller e del serbo Dragan Von Petrovic, vivacissimo ritratto di un simpatico cialtrone che, partito negli anni Settanta dalla Jugoslavia, si era fatto un nome nella Berlino divisa in settori, trafficando nei bordelli di qua e di là dalla Porta di Brandeburgo grazie alle agevolazioni concesse al titolare del passaporto di un Paese non allineato. Per questo Dragan è un

nostalgico del Muro così come il nonno Mile lo è di Tito.

Nella stessa sezione segnaliamo *Német Egység @ Balatonnal* (Unità Tedesca @ Balaton), ultimo esito del *fluxus* ungherese Péter Forgacs, che documenta le vacanze al lago dei turisti della DDR tra il 1961 e il 1989, sottoposti al controllo incrociato della STASI e dei servizi segreti di Kadar. Artista concettuale prima ancora che regista cinematografico, Forgacs utilizza con l'abituale sapienza il *found footage* raccolto nel corso dei decenni, alternandolo con cinegiornali d'epoca, interviste agli autori degli *home movies* e raccordi di finzione, ritmando questi compositi segmenti con il sarcastico commento musicale di Karoly Cserpes e Mihaly Vigh, quest'ultimo abituale collaboratore di Béla Tarr.

L'autore di *Satantango*, in quanto presidente dell'unione dei cine-

sti del suo Paese, è promotore e produttore di *Magyarország 2011*. Presentato nella sezione Eventi Speciali, dove la cinematografia danubiana allineava anche il delizioso *Final Cut* di Gyorgy Palfi, ubriacante montaggio di frammenti d'amore rubati a più di quattrocento film, classici e meno, e il duro *Csak a szél* (Solo il vento) di Benedek Fliegau, del quale «Cineforum» ha dato conto da Berlino, è un lavoro collettivo che coinvolge cineasti di tutte le generazioni e tendenze, dai giovanissimi a monumenti come il novantenne Jancsó, che denunciano l'imbarazzante situazione dell'Ungheria di Orban e del suo cinema.

Da ultimo, nell'ambito di Muri del Suono, segnaliamo il trascinate *Balkan Melodie* dello svizzero Stefan Schwietert, un viaggio nel folklore rumeno e bulgaro sulle

tracce di Marcel e Catherine Cellier, musicologi e produttori discografici che hanno fatto conoscere fuori dai confini di appartenenza una star come Gheorghe Zamfir, solista del flauto di Pan, o i formidabili impasti del coro "Le Mystère des Voix Bulgares" caro a Goran Bregovic.

Concludiamo con la terza edizione del Premio Corso Salani, assegnato nell'ambito del festival del quale l'autore e interprete di *Occidente* era frequentatore abituale. Per la prima volta si è risolto in un ex aequo tra due *work in progress*, *Il mondo di Nermina* della bolognese Vittoria Fiumi e *Arctic Spleen* del reggiano Piergiorgio Casotti. Appuntamento a Trieste 2014 per vedere il risultato finale di entrambi.

Paolo Vecchi



V tumane

dvd

L'ULTIMO URRÀ (THE LAST HURRAH, 1958) di John Ford

A&R Productions, 2012 - € 12,99

È un film singolare, questo *L'ultimo urrà*. Appartiene al genere "Americana" (secondo la classificazione fatta dall'esegeta fordiano James A. Place), ma ha anche molti elementi del genere irlandese; non ha l'ambientazione idilliaca, agreste e solare della "trilogia di Will Rogers" (*Doctor Bull, Il giudice, Steamboat Round the Bend*) o di *Il sole splende alto*, né l'aria di picaresca decadenza di *La via del tabacco*. È piuttosto un pendant di *Alba di gloria*, o meglio l'altro estremo della parabola storica e politica aperta con la narrazione delle prime gesta di Lincoln. Come il giovane avvocato e futuro Presidente, il protagonista di *L'ultimo urrà* è un uomo ben radicato nel suo territorio, conosce a fondo i cittadini, sa interpretarne bisogni e desideri, a loro cerca di garantire un mondo di giustizia, concordia e benessere. Sa anche che per ottenere ciò la strada è complicata, e che, per arrivarvi, c'è sempre il buon vecchio metodo del compromesso, inteso non come quello che oggi definiamo inciucio, ma come alto esercizio



di buon senso e pragmaticità (tema questo ripreso anche da Spielberg nel suo recentissimo *Lincoln*). Ambientato nella contemporaneità (nel 1958, anno di lavorazione del film, l'epoca eisenoweriana ha davanti a sé ancora due anni, dopo di che subentrerà la Nuova frontiera kennediana), *L'ultimo urrà* è la storia di Frank Skeffington, un vecchio leone della politica di origine irlandese (la figura è ispirata a James

Michael Curley, sindaco di Boston a più riprese dal 1914 al 1950), che conduce la campagna per la propria rielezione a sindaco di una città del New England mentre la televisione e altri mezzi di propaganda stanno rivoluzionando il modo di fare politica. Osteggiato dall'*establishment* WASP della città, trova il modo di evitare se non addirittura anticipare i tranelli dei suoi avversari, ma inaspettatamente perde le elezioni. Poco

SONO USCITI IN DVD ANCHE:

Bella addormentata di Marco Bellocchio
Rai Cinema/01 Distribution - € 14,99
(Cineforum n. 518)

Il cavaliere oscuro – Il ritorno di Christopher Nolan
Warner Home Video - € 19,99
(Cineforum n. 517)

La congiura della Pietra Nera di Chao-Bin Su e John Woo
Cecchi Gori Home Video - € 17,99
(Cineforum n. 517)

Detachment – Il distacco di Tony Kaye
Rai Cinema/01 Distribution - € 9,99
(Cineforum n. 516)

L'estate di Giacomo di Alessandro Comodin
Cecchi Gori Home Video - € 17,99
(Cineforum n. 517)

Monsieur Lazhar di Philippe Falardeau
Rai Cinema/01 Distribution - € 14,99
(Cineforum n. 518)



male: ci sono quelle per il posto di governatore. Ma un infarto scompagnerà le carte in tavola.

Ciò che rende estremamente interessante questo film – oltre al grande, incisivo Spencer Tracy nei panni del protagonista e a un nutrito cast di ottimi attori e caratteristi; oltre al fatto di essere un film serratissimo e mai noioso nonostante i fitti e abbondanti dialoghi – è la *souplesse* squisitamente fordiana con la quale sono narrate le vicende del sindaco. Come nella Trilogia della Cavalleria, come nei già citati film con Will Rogers, come in *La carovana dei mormoni* o *Un uomo tranquillo*, vi è descritta un'idea di comunità fatta da individui eterogenei fra di loro, eccentrici e a volte litigiosi, che però conoscono benissimo la convenienza della mutua collaborazione. Il loro rappresentante e guida, Skeffington, può sembrare cinico e machiavellico, ma è sempre per uno scopo ben preciso e legittimo, come quando manipola il figlio imbecille del banchiere che lo osteggia al fine di ottenere lo sblocco di alcuni finanziamenti destinati a un progetto di edilizia popolare. Quando lo vediamo commettere un atto di *pietas*, come la visita alla vedova di un vecchio taccagno evitato in vita da tutti, a un primo momento Skeffington sembra sincero, a un secondo può sembrare che lo faccia per interesse (la veglia funebre, dopo il suo arrivo, si trasforma in un evento, con conseguente ritorno d'immagine), alla fine concludiamo che sono le due cose insieme: per Skeffington non è detto che amicizia, lealtà e propaganda debbano essere disgiunte; anzi possono andare benissimo a braccetto insieme, se fatte in serenità e buona fede.

L'ultimo urrà è un film di porte chiuse, quelle del club frequentato dalle cariatidi WASP che schifano il sindaco e in generale tutti gli irlandese-

si; aperte, quelle della casa di Skeffington che dà udienza ai cittadini che ne abbiano bisogno. È un film di scale: più precisamente, la scala sulla quale giganteggia il ritratto dell'amatissima moglie defunta, alla quale il vecchio Skeffington dona ogni giorno una rosa e con cui tiene silenziosi dialoghi fatti di sorrisi e brevi momenti di raccoglimento. È un film sul crepuscolo: i toni "scuri", gli ambienti quasi sempre chiusi, e i pochi esterni spesso al buio, meno aspri di quelli di *L'aratro e le stelle* e *Il traditore*, anticipano semmai le atmosfere crepuscolari, quietamente rassegnate di *L'uomo che uccise Liberty Valance* e *Missione in Manciuria*.

Come sempre accade con i film editi da A&R, esprimiamo la nostra soddisfazione per la scelta dei titoli e la qualità delle copie. Ma al tempo stesso non possiamo a fare a meno – come già Angelo Signorelli sul n. 517 di «Cineforum», per il dvd di *Storia di una monaca* – di lamentare la mancanza dell'opzione sottotitoli in italiano. I dialoghi di *L'ultimo urrà* (film che tra le altre cose gioca anche sul contrasto fra l'americano forbito dei WASP e quello più "gaelico", alla



buona dei personaggi irlandesi) è una vera delizia ascoltarli in originale. Ma, a meno che non siate nati a Boston e abbiate un nonno irlandese, seguirli nella loro completezza è impresa assai ardua, e qui si rendono indispensabili i sottotitoli. È vero che il sottotitolaggio ha i suoi costi, e che i dvd della A&R hanno un prezzo di

mercato come si suol dire competitivo; ma siamo convinti che anche i cinefili più attenti alle ragioni del portafoglio sarebbero ben disposti a sborsare qualche euro in più pur di poter seguire bene anche i dialoghi originali.

Arturo Invernici

Chiara Poli
MANIACI seriali
 LE SERIE TV E I LORO FAN

Lo trovi su

cinebuy.com, Amazon Kindle Store
 iBookstore, Ultimabooks.it, ibs.it
 bol.it, lafeltrinelli.it, mediaworld.it
 libreriauniversitaria.it e in molti altri store

Disponibile in pdf, epub, mobi



In vendita a € 6,90

PAROLE IN GIOCO. UN RITRATTO DI LORENZO ENRIQUES (2012)

di Luigi M. Faccini

Prod. Marina Piperno per Ippogrifo
Liguria, 2012
(www.pipernofaccini.it/paroleingoco.html) - s.i.p.

Il cineritratto: nobilissima arte di non indifferente tradizione, che ha forse conosciuto le sue punte estreme nei folgoranti dittici plurimi costituiti da *Galaxie* e *Political Portraits* del compianto Gregory Markopoulos. Tra i cineasti italiani, certo più di ogni altro Luigi Faccini è aduso a questa forma in medio-metraggio. Non comincia da oggi la sua consuetudine con personaggi viventi, nei confronti dei quali l'autore abbia avvertito una preventiva sintonia: il giovane Giorgio Amendola di *Una scelta di vita*; il gallerista e critico di *Sguardi*; i... due don Gallo di *Andrea dimmi chi sei* e *Fiore pungente*; le dieci testimonie di *Le mani raccontano* e la straordinaria insegnante-guida Elena Servi a Pitigliano in *Il pane della memoria*. Con significative, analoghe inclinazioni anche nei lungometraggi: l'ispettore Trani di *Nella città perduta di Sarzana*, il Dino Campana di *Inganni*; l'eccezionale "ipermetraggio" di *Storia di una donna amata e di un assassino gentile* (dedicato alla straordinaria compagna e produttrice Marina Piperno, e in fondo specularmente anche a se stesso); il Rudolf Jacobs del recentissimo *L'uomo che nasce morendo*.

La curiosità e le parole. Faccini è un intervistatore nato, tanto ficcante quanto impertinente: e qui, a confronto con la serenità olimpica e il maturo equilibrio del suo interlocutore, se ne accentuano attitudine maieutica e gusto per l'introspezione. Ma un simile atteggiamento è paritorito non solo appunto dalla "curiosità" in quanto tale, ma da un profondo, genuino interesse per tutto quanto sia umano, e soprattutto dall'instancabile voglia di spiegarsi e spiegare le cose attraverso la lente della comprensione storica. In questa prospettiva, costante nel modo di lavorare di Faccini, anche i risvolti estetici, quelli attinenti alla natura e alla cultura, trovano puntualmente esplicazioni e approfondimenti. La bellezza e la magnificenza della villa Calandrina, in Lucchesia, e l'affascinante gioco di approfondimento delle "parole" (Enriques è, notoriamente, il signor "Zanichelli editore") attraverso la sapienza dei dizionari, dall'intervistato appassionatamente collezionati anche in chiave antiquaria, divengono così

possenti strumenti di indagine e fonti ulteriori di conoscenza.

«Ero incuriosito da quest'uomo, capiente e distaccato, borghese e aristocratico a un tempo. Mi chiesi su quale zattera parentale avesse navigato i suoi mari. Gli chiesi che mi raccontasse la saga di cui era distillato. Quando rovesciò la cornucopia delle famiglie paterna e materna il tintinnio fu quello della Storia, del dolore e delle felicità di cui è intessuta...». Così, come ha prontamente registrato il *Morandini 2013*, «affiora per traverso la storia di una famiglia ebrea in linea paterna, sefardita, laica [...] il ritratto di un uomo sapiente, distaccato e introverso, allergico alla retorica, borghese e aristocratico, che si scalda un po' per sottolineare l'impegno civile di un'impresa che pubblica dizionari e testi scolastici e fa trapelare le emozioni solo quando racconta della madre cattolica – aveva concordato di far battezzare i figli – che morì giovanissima di tifo il 16 ottobre 1943».

Nuccio Lodato



le lune del cinema

a cura di Nuccio Lodato

contedeluna@alice.it

24 DICEMBRE 2012

Muore a 90 anni a Northridge (California) Jacob Joachim "Jack" Klugman, nato a Philadelphia il 27 aprile 1922. Figlio di ebrei immigrati dalla Russia, combattente nella Seconda guerra mondiale, poi attore cinematografico e televisivo, si fece notare nel 1954 comparando, con Humphrey Bogart e Henry Fonda, in un'edizione tv in diretta di *La foresta pietrificata* di Robert Sherwood (testo del 1934, che Archie Mayo aveva portato sullo schermo due anni dopo, già col giovane Bogart...) e nel 1957 con *La parola ai giurati* di Sidney Lumet (era l'unico ancora vivente tra i restanti interpreti e lo stesso regista). Comparve anche in *I giorni del vino e delle rose* (1963, di Blake Edwards) e in *La ragazza di Tony* (1969, di Larry Pierce). La popolarità gli arrise incontrastata con una filza fortunatissima di serie tv, in particolare *La strana coppia* (con Tony Randall: già l'aveva interpretato a Broadway sostituendo Walter Matthau) dal 1970 al 1975, *Quincy* dal 1976 al 1983, e più di recente *La parola alla difesa* e *Ai confini della realtà*.

24 DICEMBRE 2012

Muore a New York a 89 anni Charles Durning, nato a Highland Falls il 28 febbraio 1923. Figlio di immigrati irlandesi e combattente in Normandia, viene allontanato dall'Accademia newyorkese di arte drammatica per scarsa attitudine, ma emergerà invece come straordinario caratterista in numerosissimi film. Lo dirigono via via, tra gli altri, De Palma, Roy Hill, Wilder, Gries, Lumet, Rydell, Aldrich, Pakula, Grosbard, Pollack, Schlöndorff, Shepard, Ferrara, Beatty, Coen, Schepisi, Foster, Mamet: per non citare che gli "autori"...

24 DICEMBRE 2012

Spike Lee contro Tarantino: «Non andrò a vedere *Django Unchained*. Sarebbe una mancanza di rispetto verso i miei antenati. La storia della schiavitù non è

uno spaghetti western alla Sergio Leone. È stato un Olocausto, i miei antenati erano schiavi, rapiti dall'Africa. Io non andando a vedere il film renderò loro omaggio» conclude, rimproverando al collega anche l'impiego della parola "nigger", ormai uscita dal linguaggio corrente. «Nessuno può rinfacciarmi il fatto di aver usato nel film quella parola», è la replica di Tarantino «Non più di quanto la gente non facesse nel 1858, nello stato del Mississippi, il luogo e il tempo in cui è ambientato il film. Insomma, c'è chi mi chiede di mentire. Ma io non lo faccio mai, quando faccio parlare le mie storie e i miei personaggi».

26 DICEMBRE 2012

Muore a Henley-on-Thames (Oxfordshire) a 83 anni Gerald Alexander, detto Gerry, Anderson, nato a Londra-West Hampstead il 14 aprile 1929. Regista e sceneggiatore, produttore e attore, ha all'attivo innumerevoli serie tv in patria, una delle quali, *Thunderbirds*, portò anche sullo schermo (*Thunderbirds: I cavalieri dello spazio* e *Thunderbird*



L'onere della prova: Jack Klugman, in primo piano a destra, assieme agli altri giurati (tra i quali Jack Warden, E.G. Marshall e Henry Fonda) in *La parola ai giurati* (1957) di Sidney Lumet.



Idilli campestri: Charles Durning, a spasso per la campagna con Dustin Hoffman, in *Tootsie* (1982) di Sydney Pollack.

6: David Lane, 1966 e 1968; *Thunderbirds*: Jonathan Frakes, 2004) facendo poi seguire tra gli altri *Doppia immagine nello spazio* (1969, di Robert Parrish) e *UFO... annientare S.H.A.D.O. stop* (1972, di Alan Perry).

27 DICEMBRE 2012

Muore a Roma a 80 anni Carol Levi. Autentica "principessa" delle addette stampa del cinema italiano, attività della quale era stata pioniera dopo aver debuttato lavorando alla William Morris, si è occupata per oltre mezzo secolo della promozione di un impressionante numero di registi, attori, sceneggiatori e produttori.

27 DICEMBRE 2012

Muore a Santa Barbara a 91 anni Henry G. Carey, detto Harry Carey jr, nato a Saugus (California) il 16 maggio 1921. Grande interprete western sulle orme del padre e omonimo (1878-1947). Diretto otto volte da Ford (*In nome di Dio*, 1948; *I cavalieri del Nord Ovest*, 1949; *La carovana dei Mormoni* e *Rio Bravo*, 1950; *La lunga linea grigia*, 1955; *La nave matta di Mister Roberts*, 1955, terminato da Mervin Le Roy; *Sentieri selvaggi*, 1956; *Cavalcarono insieme*, 1961), fu anche, tra le decine e decine di altri film e telefilm, in *Notte senza fine* (1947, di Raoul Walsh), *Fiume rosso* (1948, di Howard Hawks, insieme al padre), *La campana ha suonato* (1954, Allan Dwan), *7° Cavalleria* (1956, di Joseph H. Lewis), *L'ultima riva* (1957, ancora di Dwan), *Alvarez Kelly* (1966, di Edward Dmytryk), *I cavalieri dalle lunghe ombre* (1980, di Walter Hill) e, fuori dal genere, in *Vecchia America* (1976, di Peter Bogdanovich), *Gremlins* (1984, di Joe Dante), *Le bale-*

ne d'agosto (1987, di Lindsay Anderson), *Ritorno al futuro III* (1990, di Robert Zemeckis) e *Verso il sole* (1996, di Michael Cimino). In Italia con Enzo Barboni, Lucio Fulci e Antonio Margheriti dal 1971 al 1975, è stato anche un campione del non accreditato e del tagliato al montaggio: in film come *Sangue sulla Luna* (Robert Wise, 1948), *Il magnifico scherzo*, *Gli uomini preferiscono le bionde* e *Un dollaro d'onore* (sempre Hawks, 1952, 1953 e 1959), *Niagara* (Henry Hathaway, 1953), *La casa di bambù* (Samuel Fuller, 1955).

29 DICEMBRE 2012

Muore a Vila Nova de Gaia (Portogallo) a 77 anni Paulo Rocha, nato a Oporto il 22 dicembre 1935. Già aiuto di Renoir e de Oliveira, debutta in regia con *I verdi anni* nel 1963. Seguiranno, per quarant'anni, altri undici film, dei quali purtroppo, a prescindere dai festival, solo altri quattro – *L'isola degli amori* (1982) corredato da *L'isola di Moraes* (1984), *Il fiume d'oro* (1998) e *La radice del cuore* (2000) – raggiungeranno spettatori italiani: ma soprattutto quelli di "Fuori Orario".

30 DICEMBRE 2012

Muore a Ottawa a 88 anni il diplomatico canadese John Sheardown, storico protagonista effettivo (anche se, per semplificazione, non compare tra i personaggi del film) nel 1979 della vicenda raccontata in *Argo*, interpretato e diretto da Ben Affleck che due settimane dopo si



Due autentici uomini del West: Harry Carey jr. e Ben Johnson si abbandonano ai ricordi in un momento di relax durante l'edizione 1996 di Bergamo Film Meeting, della quale furono graditissimi e impareggiabili ospiti.

affermerà a sorpresa ai Golden Globe e quindi agli Oscar.

31 DICEMBRE 2012

Muore a Saint-Cast-le-Guildo (Bretagna) a 63 anni per collasso cardiaco Jean-Henri Roger, nato a Marsiglia il 24 gennaio 1949. A Parigi ancora minorenni, nel 1968 lavora a «La Cause du Peuple» e conosce Godard, che affianca l'anno successivo, entrando a far parte del Gruppo Dziga Vertov, nella realizzazione di *British Sounds* in Inghilterra, di *Pravda* in Cecoslovacchia e di *Venti dell'Est* in Italia. Nella prima metà degli anni Settanta s'impegna col collettivo "Cinélutte" nella realizzazione di film politici. Comincia a insegnare cinema al dipartimento del Centro Sperimentale di Vincennes, che poi diverrà l'università Paris VIII. Realizza tra il 1981 e il 2005 quattro lungometraggi, i primi due dei quali in collaborazione con Juliet Berto. Torna a lavorare con Godard nel 2001 in *Éloge de l'amour*, in una delle sue non infrequenti prestazioni da attore che si concluderanno due anni fa con *Le nevi del Kilimangiaro* di Guédigan. È stato anche direttore della fotografia e animatore di numerose organizzazioni cinematografiche.

2 GENNAIO 2012

Muore a 85 anni Clara Ann Fowker, in arte Patti Page, nata in Oklahoma nel 1927. Celebre soprattutto per il cavallo di battaglia *Tennessee Waltz*, negli anni Cinquanta aveva superato nella vendita i cento milioni di dischi. Tra i suoi successi anche *Piano... piano, dolce Carlotta* per il film omonimo di Robert Aldrich (1965).

8 GENNAIO 2013

Jean-Marie Straub compie ottant'anni. La Cineteca di Bologna lo festeggia con una proiezione di *Quei loro incontri*, *Il ginocchio di Artemide*, *Le streghe* e *Femmes entre elles*, introdotta da Enrico Ghezzi e Rinaldo Censi, e la fotoesposizione di cinquanta immagini sul proprio "fare cinema", donate dallo stesso Straub.

9 GENNAIO 2013

Muore a Roma a 70 anni Antonello Aglioti, nato a Gerace (Reggio Calabria) il 1° gennaio 1943. Già pittore affermato a livello internazionale, comincia a collaborare con Memé Perlini da scenografo e aiuto nel 1974 per *Otello* della Biennale Teatro. Continua con lui fino al 1978, quando fonda a Roma il "Teatro della Piramide", dal quale transiteranno agli esordi o poco dopo Martone e Servillo, Castellitto e Fantastichini, ma



Haute coiffure: Mariangela Melato, Ugo Tognazzi e i bigodini in *Il gatto* (1978) di Luigi Comencini.

con cui lavoreranno anche Peter Brook, Bob Wilson, Richard Foreman, Philip Glass. Nel 1980 interpreta il personaggio del protagonista Raymond Roussel nel film di Perlini *Gran Hotel des Palmes*. Direttore artistico dal 1984 del Fabbricone di Prato, vi ospita *Il mercante di Venezia* diretto ancora da Perlini con Paolo Stoppa. Nel 1988 la sua prima regia personale, il *Barry Lyndon* scritto con Germano Lombardi e l'inizio delle messinscene liriche. Dall'allestimento scenico di *Il giardino dei ciliegi* trae anche un film; replica la cosa nel 1994 con il *Cyrano* allestito per l'Eliseo con i detenuti del carcere di Orvieto, che diviene il documentario *Cirano e i suoi fratelli*. Aveva realizzato per Rai2 la serie di interviste *Italiani*, e successivamente i documentari di *Magazine sul 2*, portando al microfono tra gli altri Andreotti e Craxi, Giulio Einaudi e Gassman, la Cavani e la Wertmüller, Storaro e Zeffirelli, Krizia e Vittorio Foa, Menotti e Gregotti, Albertazzi e Lizzani, Fiorucci e Toscani, Arnaldo Pomodoro e Marisa Berenson, già ripetutamente sua attrice dal *Giardino dei ciliegi* a *Donna di piacere*.

10 GENNAIO 2013

Muore di cancro nella natia Cleveland a 65 anni Thomas Steven Cook, nato il 26 agosto 1947. Romanziere e sceneggiatore, autore di *Sindrome cinese*, realizzato da James Bridges nel 1979, ha all'attivo una ventina di altri copioni per serie di telefilm.

11 GENNAIO 2013

Muore a Roma a 71 anni di cancro al pancreas Mariangela Melato, nata a Milano il 19 settembre 1941. Ragazza del bar Giamaica negli ultimi anni magici, vetrinista alla Rinascente e studentessa a Brera, nel suo quartiere natio, diventa allieva, ai



Idilli isolani: Jack Lemmon e Juliet Mills in *Avanti!* (1972) di Billy Wilder, fotografia di Luigi Kuveiller.

Filodrammatici, di Esperia Sperani, convinta di avere a che fare con una parente della celebre Maria. Ricca di una carriera teatrale di inestimabile valore e suggestione (con Piccoli, Fo, l'ultimissimo Visconti; con Ronconi, con Strehler – nella sola ma indimenticabile seconda edizione del *Nost Milan* di Bertolazzi: il suo «No» urlato risuona ancora nel vuoto del Lirico – con Garinei e Giovannini, Sepe, De Capitani, Arias, Sciacaluga) ha sempre lesinato saggiamente gli impegni col cinema e la tv, salvaguardando sia il rigore delle proprie scelte che il gusto, all'occorrenza anche divertito, per la sperimentazione. Sul teleschermo si affaccia per la prima volta in modo rimarchevole col *Mosè* di De Bosio (1974); sullo schermo è già con Petri (*La classe operaia va in paradiso*, 1971; seguirà *Todo modo*, 1976), Manfredi (*Per grazia ricevuta*, id.), De Sica (*Lo chiameremo Andrea*, 1972) e appena dopo sfonda con la terna della Wertmüller a fianco di Giannini (*Mimi metallurgico ferito nell'onore*; *Film d'amore e d'anarchia*; *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*, 1972-1974). Da Arrabal avrà *L'albero di Guernica* (1975); da Monicelli *Caro Michele* (1976); da Citti *Casotto* e *Mortacci* (1977 e 1982); da Comencini *Il gatto* (1978); da Brusati *DimENTICARE Venezia* e *Il buon soldato* (1979 e 1982); da Giuseppe Bertolucci *Oggetti smarriti*, *Segreti segreti* e *L'amore probabilmente* (1980, 1985 e 2001); da Avati *Aiutami a sognare* (1981). Per limitarsi alle occasioni maggiori, che non annoverano, con numerosi altri titoli, l'extravagante escursione hollywoodiana di *Jeans dagli occhi rosa* (Andrew Bergman, id.).

11 GENNAIO 2013

Muore a 85 anni a Fiano Romano Luigi Kuveiller, nato a Roma il 3 ottobre 1927. Collaboratore di vari direttori della fotografia negli anni Quaranta e Cinquanta, poi operatore alla macchina in prima persona, lavora con

Scavarda al *L'avventura* (1960) di Antonioni e con Tonti per *Barabba* di Fleischer, *Agostino* di Bolognini, *Casanova 70* di Monicelli e *L'uomo dai cinque palloncini* di Ferreri tra il 1961 e il 1965. Il tardivo ma meritissimo debutto alla direzione della fotografia avviene con Petri per *A ciascuno il suo* (1967); seguono *L'harem* (1967) di nuovo con Ferreri, *Escalation* (1968) col debuttante Faenza e *Fraülein Doktor* (1969) con Lattuada. Di Petri diventa il collaboratore abituale dal 1968 in poi per *Un tranquillo posto di campagna*, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), *La classe operaia va in paradiso* (1971), *La proprietà non è più un furto* (1973) e infine *Todo modo* (1976). Dopo l'occasionale Bellocchio di *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972), viene l'incontro addirittura col Billy Wilder di *Avanti!* (id.), e la stravagante occasione del warholiano Paul Morrissey in italice escursione con *Flesh for Frankenstein* (1973) e *Blood for Dracula* (1974). Seguiti da *Romanzo popolare* (1974) di Monicelli e *Profondo rosso* di Argento. Siamo al 1975: ancora collaborazioni con Lattuada, Orsini, Comencini, Avati, Damiani, Maselli e Ciukhraj. Poi, dalla metà degli anni Novanta, molto lavoro televisivo.

12 GENNAIO 2013

Muore a Whittier (California) a 83 anni per un linfoma Leon Leyson, nato in Polonia nel 1929. Era "il piccolo Leyson", il più giovane dei circa millecento ebrei salvati da Oskar Schindler nella vicenda resa mondiale nel 1993 da Steven Spielberg in *Schindler's List* (1993). Nel dopoguerra si era trasferito negli USA e aveva insegnato per quasi quarant'anni alla Huntington Park High School.

15 GENNAIO 2013

Muore a Fujisawa a 80 anni per un'infezione polmonare Nagisa Oshima, nato a Kyoto il 31 marzo 1932. Era



Miyuki Kuwano in *Racconto crudele della giovinezza* (1960) di Nagisa Oshima.

stato colpito da un iniziale ictus alla fine degli anni Novanta – prima della sua opera estrema, *Tabu-Gohatto* (1999) – ma l'anno successivo un secondo ne aveva troncata l'attività. Esordisce nel 1959, dopo anni di assistenza ad altri registi tra cui Kobayashi, con *La città dell'amore e della speranza* (la cosiddetta "Nouvelle vague alla Shochiku"), primo di diciassette lungometraggi, cui seguiranno nel 1960 *Racconto crudele della giovinezza*, *Il cimitero del sole* e *Notte e nebbia del Giappone*. Tra i titoli degli anni seguenti, conseguiranno maggiore notorietà internazionale *Sulle canzoni sconce giapponesi* (1967), *L'impiccagione* e *Diario di un ladro di Shinjuku* (1968), *Storia segreta del dopoguerra di Tokyo* e *La cerimonia* (1971). L'anno dopo, l'insuccesso di *Sorellina d'estate* lo costringe a un breve esilio in tv, dal quale risorge quattro anni dopo col successo, a Cannes e nel mondo, di *L'impero dei sensi*, bissato a stretto giro ma con minore eco da *L'impero della passione*. Ritorna sotto il fuoco dell'attenzione generale con *Furyo* (1983). Nel 1986 l'impervio *Max mon amour*, seguito da quattordici anni di silenzio.

16 GENNAIO 2013

Il cinema italiano traccia un consuntivo-catastrofe del 2012. Secondo Cinetel, che censisce il 90% del circuito, sarebbero stati venduti 91.300.000 biglietti, contro i 101.300.000 del 2011 e i 110.000.000 del 2010. Analisi: Tozzi (presidente del produttori): la crisi, troppa pirateria, e per quanto riguarda la produzione nazionale, molto più penalizzata della statunitense, «film italiani d'autore troppo difficili e commedie troppo facili. Da qui l'esigenza di tornare e realizzare film di qualità più attenti al pubblico e film popolari più curati». Cerri (presidente degli esercenti): è stata particolarmente disastrosa l'estate, senza titoli di richiamo, e con un calo maggio-agosto del 33% rispetto allo stesso periodo dell'anno precedente.

21 GENNAIO 2013

Muore di cancro al fegato a 77 anni a Londra, dove era nato il 30 ottobre 1935 da famiglia ebraica immigrata dal mondo slavo, Michael Winner. La sua carriera registica, come quella di Hitchcock, si sviluppa in Patria negli anni Sessanta e a Hollywood nel quarantennio successivo. Tra i suoi film, in Inghilterra: *Chiamate West 11: risponde un assassino* (1963), *Il complesso del sesso* (1967), *I ribelli di Carnaby Street* (1968). Negli USA: *Improvvisamente un uomo nella notte* e *Chato* (1972), *Professione assassino*, *Scorpio* e *L'assassino di pietra*



Bon anniversaire: Jeanne Moreau
in *Ascensore per il patibolo* (1958) di Louis Malle.

(1973), *Il giustiziere della notte* (1974, con i relativi, immancabili 2 e 3, 1982 e 1985).

21 GENNAIO 2013

Muore a Firenze a 69 anni, dopo un biennio di forzata inattività a causa di una malattia degenerativa prodotta da una sindrome autoimmune, Massimo Castri, nato a Cortona il 25 maggio 1943. Assistente di Cobelli alla Comunità Teatrale Emilia-Romagna (fino agli indimenticabili *La figlia di Iorio* e *L'impresario delle Smirne*), comincia le regie con gli anni Settanta alla Loggetta di Brescia, cimentandosi soprattutto con una mezza dozzina di titoli pirandelliani meno frequentati in allestimenti rigorosi e memorabili, ma senza trascurare altri classici, Goldoni in testa (ma anche Shakespeare, Calderon, Goethe, Ibsen, Cechov, Brecht, Genet eccetera). Non si era negato un paio di sortite come cine-attore nell'anno culmine della ricerca "metaforica", il 1969: *I cannibali* della Cavani e *Sotto il segno dello Scorpione* dei Taviani. Il compilatore lo ricorda commosso come il più illustre esponente del gruppo che all'Università di Genova, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, si laureò in storia dello spettacolo agli albori di quella disciplina in sede accademica, sotto il magistero di Vito Pandolfi (la sua tesi divenne poi il bel libro *Per un teatro politico. Brecht Piscator Benjamin*, Einaudi, Torino 1973). Sergio Escobar e Luca Ronconi annunciano che ne ospiteranno al Piccolo di Milano l'ultimo allestimento, *La cantatrice calva* di Ionesco, prodotto dal "suo" Metastasio di Prato, in apertura della prossima stagione. «Castri proprio al Piccolo esordì come attore nel 1965, dove è poi tornato con molti

dei suoi spettacoli» aggiunge Escobar: «A Castri mi ha legato un profondo affetto personale, forse proprio per quelle spigolosità caratteriali che molti gli rimproveravano: in realtà nascondevano una grande capacità di tenerezze, un grande rigore, una lontananza dalle superficialità dei salotti dei teatri e una dedizione vera e non di facciata all'idea di teatro pubblico».

22 GENNAIO 2013

«Il critico cinematografico don Dario Edoardo Viganò, attuale presidente dell'Ente dello Spettacolo e docente dell'Istituto pastorale Redemptor Hominis della Pontificia Università Lateranense, è stato nominato dal Papa nuovo direttore del Centro Televisivo Vaticano e segretario del Consiglio di amministrazione dello stesso. Il sacerdote ambrosiano (è incardinato a Milano) prenderà il posto di padre Federico Lombardi il quale resta direttore della Sala Stampa Sede e della Radio Vaticana» (www.avvenire.it)

23 GENNAIO 2013

Jeanne Moreau compie 85 anni. Il lunista ricorda particolarmente commosso questa ricorrenza, per una data genetliaca che fu la stessa di Sergej Ejzenstejn, ma anche di una persona scomparsa a lui particolarmente cara, che proprio oggi ne avrebbe compiuti 70...

27 GENNAIO 2013

Muore a 63 anni a Malibu per un attacco cardiaco Lloyd Phillips, nativo del Sudafrica ma naturalizzato californiano dopo essere cresciuto a Auckland in Nuova Zelanda.

Produttore, gli si debbono tra l'altro *L'esercito delle dodici scimmie* (Terry Gilliam, 1996), *L'urlo dell'odio* (Lee Tamahori, 1997), *Vertical Limit*, *Amore senza confini* e *The Legend of Zorro* (Martin Campbell, 2000, 2003 e 2005), *Bastardi senza gloria* (2009) di Tarantino, *The International* (Tom Tykwer, id.) e l'ultimo ritorno di Superman, *Man of Steel*, diretto da Jack Snyder con Russell Crowe e Amy Adams, in uscita a giugno.

29 GENNAIO 2013

Il principe Al Walid bin Talal bin Adb al Aziz scende a Cortina per una settimana di vacanza con sessanta persone al seguito, affittando un intero piano di un albergo a cinque stelle e... il cinema comunale! In esclusiva per proiezioni private, essendo il tredicesimo uomo più ricco del mondo, nonché amico immaginate di chi... «Avendo un'altra sala cinematografica dove poter continuare la programmazione» spiega il sindaco Andrea Franceschi «abbiamo consentito volentieri alla richiesta, visti anche i tempi».

30 GENNAIO 2013

La "sua" Venezia dedica una corposa retrospettiva al grande fotografo Gianni Berengo Gardin.

30 GENNAIO 2013

Alla Casa del Cinema di Roma, tutte e tre le sale stipate contemporaneamente per consentire a un'autentica folla la visione del nuovo documentario di Daniele Segre *Luciana Castellina, comunista*, presentato da Ettore Scola.

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 Lab80 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

Lorenzo Pellizzari IL MIO ZAVATTINI Incontri percorsi sopralluoghi

Edizioni Artdigiland.com, Dublino
2012 - pp. 204 - € 13,34

In questo libro edito dalla Artdigiland dell'appassionata e dinamica Silvia Tarquini, Lorenzo Pellizzari ha raccolto gli interventi critici che, nel corso degli anni, ha dedicato a Cesare Zavattini, alla sua scrittura, cinematografica e non.

Facendo giustamente gravitare il tutto intorno all'intervista "confessione" che – ancor «giovannotto di belle speranze» – riuscì a ottenere nel 1962 dal cineasta luzzarese, pubblicata poi soltanto nel 1979 sul numero monografico di «Cinema e Cinema». Gli interventi spaziano tra il 1962 e il 1999. Dai contenuti e dai toni in cui si sviluppa questa "lunga fedeltà" emerge come Za sia stato – per il cinema e per la critica italiani, e non da ultimo per Pellizzari medesimo – una sorta di nervo scoperto, un termine di confronto imprescindibile per chiunque cerchi di comprendere la portata del dettato neorealista, muovendo dalle sue radici storiche ancora (e necessariamente) inconsapevoli fino ai suoi sviluppi televisivi, a prima vista così *scandalosi* eppure del tutto congrui alle premesse teoriche e pratiche di quel "movimento", anche quando compromessi e sfigurati dalle bassezze cui la televisione sa purtroppo spingersi.

Lo Zavattini che esce dalle considerazioni di Pellizzari (e la condensazione nello spazio del singolo libro degli scritti provenienti da stagioni e pubblicazioni diverse non fa che evidenziarlo ulteriormente) è stato un intellettuale dalle intenzioni radicali quanto un po' troppo indeterminate, tradotte instancabilmente in una prassi che non temeva il compro-



messo con le condizioni produttive/realizzative, anche quando queste non potevano che condurre prevedibilmente a risultati non corrispondenti alle intenzioni («Le intenzioni erano meravigliose...»). A sopperire alle delusioni restava, certo, sempre un entusiasmo, un ottimismo – comunque insopprimibili. Felicamente schiavo della parola, sospinto senza tregua dall'incalzare verbale delle proprie idee narrative, dai propri spunti, soggetti, intuizioni, costantemente in oscillazione tra realtà e fantasia, tra verità e immaginazione, *Za* è stato, come scrive Pellizzari, cineasta del *quasi*: «Parola magica, quasi zavattiniana, che coniuga e connette il tutto».

Adriano Piccardi

Carlo Gaberscek NEL WEST DI JOHN FORD

Udine 2012 - pp. 440 - s.i.p.

Carlo Gaberscek conosce palmo a palmo tutti i luoghi degli Stati Uniti dove sono stati girati i film western. Li ha percorsi in tanti anni di ricognizioni, vi ha ritrovato le minime tracce dei set, ha fotografato tutto, ha continuato a pubblicare articoli, saggi, libri su questi suoi appassionati viaggi di esplorazioni e scoperte. Del 1994 è il suo volume *Il West di John Ford*. Adesso, come scrive Gaberscek, «nuovi studi, ricerche d'archivio e sul campo, acquisizione di ulteriori dati, informazioni e materiale visivo hanno indotto alla riproposizione e all'aggiornamento del tema stesso».

Sono dodici i film di Ford di cui si ripercorrono le storie delle riprese: sette girati a Monument Valley,

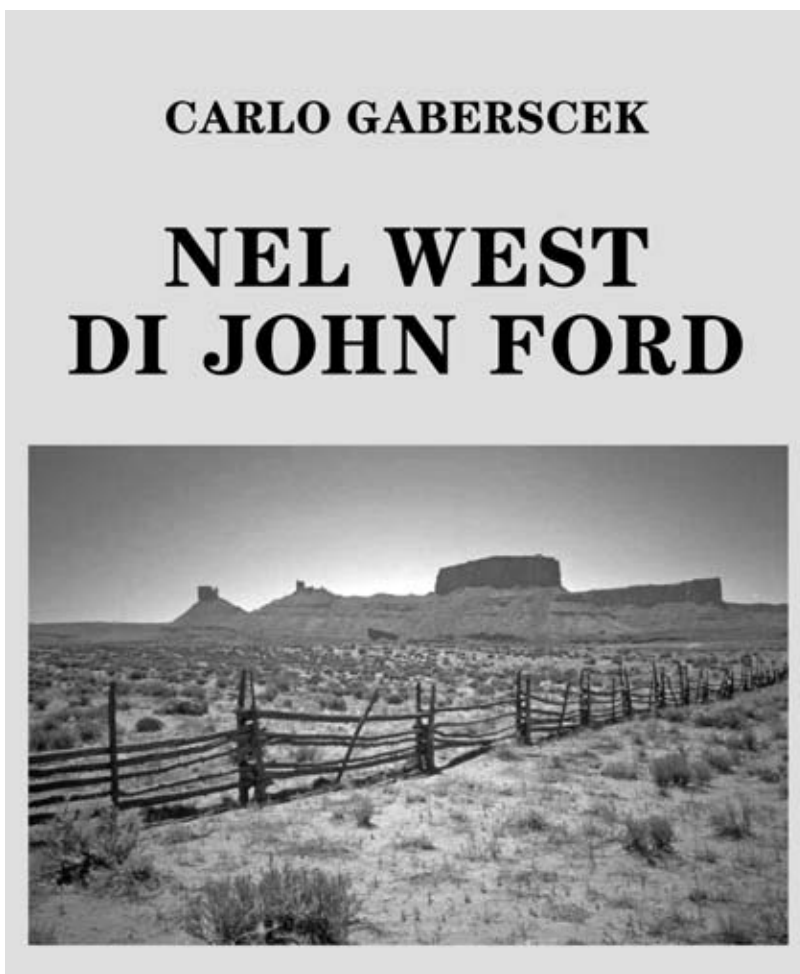
Ombre rosse, Sfida infernale, Il massacro di Fort Apache, I cavalieri del Nord Ovest, Sentieri selvaggi, I dannati e gli eroi e Il grande sentiero; tre girati nella zona di Moab, nello Utah: *La carovana dei mormoni, Rio Bravo* e alcune parti di *Il grande sentiero*; uno nella Death Valley, *In nome di Dio*; un altro in Texas, *Cavalcarono insieme*; e infine *L'uomo che uccise Liberty Valance*, girato in California.

Il testo è ricchissimo di informazioni, notizie, storie, dati, note. Continui sono i riferimenti alle inquadrature dei film. E, come in tutti i libri di Gaberscek, fenomenale è l'apparato fotografico. Fotogrammi dei film messi a confronto con i luoghi. Foto prese in tempi diversi da Gaberscek,

dagli anni Ottanta fino a oggi. Foto di ritrovamenti di pezzi di legno, di chiodi, di tracce dei set. Il luogo preciso della salita dei carri su una costa scoscesa nella *Carovana dei Mormoni*, a Professor Valley, a est di Moab. I resti della scalinata in pietra della chiesa e del villaggio messicano costruiti per *Rio Bravo*. O del ranch Jorgensen in *Sentieri Selvaggi*. Gaberscek dentro la fessura nella roccia – scena indimenticabile! – di *The Searchers*. E Gaberscek con Ben Johnson e Harry Carey jr., al Bergamo Film Meeting del 1996.

Un libro meraviglioso per chi ammira Ford. Il libro di un devotissimo pellegrino nelle sante terre fordiane.

Bruno Fornara



il cinema e il suo doppio

Sergio Arecco



Lo trovi su

cinebuy.com, Amazon Kindle Store
iBookstore, Ultimabooks.it, ibs.it
bol.it, lafeltrinelli.it, mediaworld.it
libreriauniversitaria.it e in molti altri store

In vendita a € 6,90

Disponibile in pdf, epub, mobi

La rubrica di Sergio Arecco *Il cinema e il suo doppio* si è qualificata negli ultimi cinque anni come uno degli appuntamenti periodici più significativi di «Cineforum». E' stato quasi naturale pensare, a un certo punto, di proporre una selezione di quei saggi in una veste diversa, accorpandoli in una successione ragionata, selezionati da Sergio Arecco medesimo. Il risultato mette in rilievo un pensiero di cinema e un'idea di critica, che nel lavoro del loro autore si esplicitano di maniera trasparente e coerente, in un *continuum* che va al di là dell'autonomia e della compiutezza in sé di ogni singolo saggio.

cineforum e book | press@cineforum.it || www.cineforum.it || Tel. +39 035 361361





TRA I FILM DEL PROSSIMO NUMERO
SPRING BREAKERS
IL LATO POSITIVO