

# cineforum 519



## Cineforum

Via Pignolo, 123  
24121 Bergamo  
Anno 52 - N. 9 novembre 2012  
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

**Speciale** Un sapore di ruggine e ossa

Haneke, Soldini, Virzì, Friedkin

**Focus** Sergio Leone Redux

Giuseppe Bertolucci

**Il cinema e il suo doppio** Le anatomie dell'invisibile



# 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](mailto:press@cineforum.it) || [www.cineforum.it](http://www.cineforum.it) || Tel. +39 035 361361





## Adriano Piccardi

Una coppia che cerca di generare un figlio. Un vedovo che di figli ne ha due, entrambi fuori controllo, e viene visitato (quasi) ogni sera dalla moglie defunta (che fuori controllo lo è per definizione). Due anziani coniugi: lei irrimediabilmente malata, e lui che devotamente se ne prende cura lungo un cammino senza speranza. Un figlio che vuole fare uccidere la madre per ricavarne i soldi dell'assicurazione sulla vita e che, per ottenere questo, è pronto a "impegnare" la sorella e a estorcere la complicità del padre ebete e della sua nuova compagna decisamente senza scrupoli. Un'altra coppia che, al di là di ogni ragionevole aspettativa, riesce a trovare la strada per affermare il primato del sentimento soltanto dopo aver provato fino a che punto la mera fisicità può unire due esseri "interrotti" molto più di quanto non potessero prevedere.

La famiglia, in alcune sue manifestazioni anche non necessariamente ortodosse, è protagonista assoluta di questo numero di «Cineforum». Friedkin non esita in *Killer Joe* a pescare nella deriva morale e sociale in cui si muovono i suoi personaggi, arrivando così a darci il quadro ipnotico e allarmante di un gorgo verso il quale stiamo forse scivolando tutti. Audiard non ci dice poi cose tanto diverse, anche se in apparenza ci mostra una vicenda "che finisce bene": quale futuro ci aspetta se l'unica salvezza ce la può garantire l'esercizio della fisicità sempre estrema, la fede cieca nel corpo e nelle sue pavloviane reazioni? Sia Friedkin che Audiard si muovono in un orizzonte non estraneo a quello di un darwinismo sociale, sia pure solo suggerito, che ci affascina esplorare grazie alle capacità narrative dei due cineasti e alla loro messinscena che non si dimentica di chiamare in causa senza riserve le nostre responsabilità di spettatori. Su quale futuro aspettarsi ciascuno di noi, una risposta prova a darla Haneke, mostrandoci un'ipotesi di viale del tramonto di coppia, affidandosi, per quanto ne riguarda la verisimiglianza, all'arte interpretativa di due mostri sacri riconosciuti. Quello di

Haneke è un cinema che divide. Lo sappiamo. Succede anche tra i nostri collaboratori. Se la recensione pubblicata su questo numero parla del film con toni di adesione favorevole, è ben vero che vi si possono ritrovare note e sottolineature facilmente ribaltabili da chi ha vissuto il film con sentimenti opposti. Questa volta è la responsabilità dello spettatore/lettore a essere sollecitata...

Virzì e Soldini, infine. Di ritorno in Italia, ci troviamo alle prese con una famiglia "che s'ha da fare", da completare con l'aggiunta del figlio che è simulacro della fiducia nel tempo che verrà; e di una da ricomporre, grazie a un rimatrimonio con un'altra donna, alla quale – così sembra, quando finalmente il fatto si compie – la moglie defunta non vedeva l'ora di cedere il passo. *Tutti i santi giorni* e *Il comandante e la cicogna* sono a tutti gli effetti due film sulla speranza che non vuole morire. Il primo dei due si concentra sulla storia di coppia, affidando il suo messaggio di irriducibile fiducia agli individui nella loro peculiare singolarità, alla loro forza interiore che esclusivamente può impedirne la sconfitta, davanti alla brutalità dei tempi. Il secondo affida le sue considerazioni a una cornice che ci rimanda alla Storia (alle «morte stagioni, e la presente...»), e nella quale magia e ironia si sposano riverberandosi poi sui toni della messinscena. Due film perfettamente calzanti alla nostra realtà nazionale, nella quale vorremmo tutti riuscire a leggere in filigrana quei segni di una gentile resistenza al disastro, che ci permettano di sollevare un po' lo sguardo dalle macerie in mezzo alle quali camminiamo. Consapevoli che volare è un'altra cosa.

*Meglio tardi che mai. Precisiamo che al saggio di Dalila Missero, Le citazioni pittoriche in Martha di Rainer W. Fassbinder, da noi pubblicato sul n. 517, è stato attribuito il Premio Ferrero 2011. Onore al merito e le nostre congratulazioni all'autrice.*

# CINEFORUM IN LIBRERIA



- LIBRERIE FELTRINELLI • C.so Garibaldi, 35 • ANCONA  
LA FELTRINELLI LIBRI E MUSICA • Via Melo, 119 • BARI  
LIBRERIA FASSI - ARTICOLO 21 • L.go Rezzara, 4/6 • BERGAMO  
LIBRERIA IL PARNASO • Via Ramera, 94 • BERGAMO (Ponteranica)  
LIBRERIA PALOMAR • A. Maj 10/1 • BERGAMO  
FELTRINELLI INTERNATIONAL • Via Zamboni, 7/B • BOLOGNA  
LIBRERIA DI CINEMA, TEATRO E MUSICA • Via Mentana, 1/C • BOLOGNA  
LIBRERIE FELTRINELLI • P.zza Ravennana, 1 • BOLOGNA  
LIBRERIE FELTRINELLI • Via dei Mille, 12/A/B/C • BOLOGNA  
LA FELTRINELLI LIBRI E MUSICA • C.so Zanardelli, 3 • BRESCIA  
LA FELTRINELLI LIBRI E MUSICA • Via Etna, 283/287 • CATANIA  
LIBRERIA GIUNTI AL PUNTO S.p.a. • P.zza Giovanni Paolo II, 1/2 • CESENA  
LIBRERIA DEL CINEMA • Via Mentana, 15/D • COMO  
LIBRERIE FELTRINELLI • Via Garibaldi, 30/A • FERRARA  
LIBRERIA MEL BOOKSTORE FERRARA • P.zza Trento Trieste (Pal. S. Crispino) • FERRARA  
LIBRERIE FELTRINELLI • Via Dei Cerretani, 30/32R • FIRENZE  
LIBRERIA UBIK • P.zza Giordano, 76 • FOGGIA  
LA FELTRINELLI LIBRI E MUSICA S.r.l. • Via Ceccardi, 16/24 rossi • GENOVA  
LIBRERIA LIBERRIMA (Socrate S.r.l.) • Corte dei Cicala, 1 • LECCE  
LA FELTRINELLI LIBRI • C.so della Repubblica, 4/6 • MACERATA  
FELTRINELLI LIBRI E MUSICA • P.zza XXVII Ottobre, 1 • MESTRE  
ANTEO SERVICE • Via Milazzo, 9 • MILANO  
GOGOL AND COMPANY • Via Savona, 101 • MILANO  
IL LIBRACCIO • V.le Romolo, 9 • MILANO  
JOO DISTRIBUZIONE • Via Argelati, 35 • MILANO  
LA FELTRINELLI LIBRI E MUSICA • C.so Buenos Aires, 33/35 • MILANO  
LIBRERIA DELLO SPETTACOLO • Via Terraggio, 11 • MILANO  
LIBRERIA POPOLARE DI VIA TADINO • Via Tadino, 18 • MILANO  
LIBRERIE FELTRINELLI • Via Foscolo, 1/3 • MILANO  
LIBRERIE FELTRINELLI • Via Manzoni, 12 • MILANO  
LA FELTRINELLI LIBRI E MUSICA • Via Cappella Vecchia, 3 • NAPOLI  
LIBRERIE FELTRINELLI • Via T. D'Aquino, 70 • NAPOLI  
LIBRERIE FELTRINELLI • Via San Francesco, 7 • PADOVA  
BROADWAY LIBRERIA DELLO SPETTACOLO • Via Rosolino Pilo, 18 • PALERMO  
LIBRERIE FELTRINELLI • Via Della Repubblica, 2 • PARMA  
L'ALTRA LIBRERIA S.a.s. • Via U. Rocchi, 3 • PERUGIA  
LIBRERIA GRANDE DI CALZETTI E MARIUCCI • Via Della Valtiera, 229/LP • PERUGIA  
LIBRERIE FELTRINELLI • C.so Italia, 50 • PISA  
LIBRERIE FELTRINELLI • Via IV Novembre, 7 • RAVENNA  
EDICOLA CARTOLIBRERIA VIA ROMA 21 • Via Roma, 21/B • REGGIO EMILIA  
NOTORIUS CINELIBRERIA DI GIOVANARDI LUCA • Vicolo Trivelli, 2/E • REGGIO EMILIA  
SAVE S.r.l. • V.le Ceccarini c/o Palariccione • RICCIONE  
ALTROQUANDO • Via Del Governo Vecchio • ROMA  
LA FELTRINELLI LIBRI E MUSICA • L.go di Torre Argentina, 5/10 • ROMA  
LIBRERIA DEL CINEMA • Via Dei Fienaroli, 31/D • ROMA  
LIBRERIE FELTRINELLI • Via V.E. Orlando, 78/81 • ROMA  
LA FELTRINELLI LIBRI E MUSICA • C.so V. Emanuele, 230 • SALERNO  
LIBRERIA INTERNAZIONALE KOINÉ • Via Roma, 137 • SASSARI  
LIBRERIE FELTRINELLI • Via Banchi di Sopra, 64/66 • SIENA  
LIBRERIA GABO S.a.s. DI GAGLIANO LIVIA • C.so Matteotti, 38 • SIRACUSA  
LA FELTRINELLI EXPRESS • Stazione Porta Nuova • TORINO  
LIBRERIA COMUNARDI DI BARSÌ PAOLO • Via Bogino, 2 • TORINO  
LIBRERIE FELTRINELLI • P.zza Castello, 19 • TORINO  
MUSEUMSTORE IL CASTORO ALLA MOLE • Via Gaudenzio Ferrari, 10 • 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  
LIBRERIA R. TARANTOLA DI G. TAVOSCHI • Via V. Veneto, 20 • UDINE  
LA FELTRINELLI LIBRI E MUSICA • Via Mazzini, 71 • VERONA  
LIBRERIA RINASCITA • C.so Porta Borsari, 32 • VERONA  
GALLA LIBRERIA • C.so Palladio, 11 • VICENZA

# cineforum

rivista mensile  
di cultura cinematografica

anno 52 - n. 9 - Novembre 2012

Edita dalla  
**Federazione Italiana Cineforum**

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

**Comitato di redazione:**  
Chiara Borroni, Gianluigi Bozza (direttore editoriale), Roberto Chiesi, Bruno Fornara, Luca Malavasi, Emanuela Martini, Angelo Signorelli, Fabrizio Tassi  
**Segreteria di redazione:** Chiara Boffelli, 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 Termini, Dario Tomasi, Paolo Vecchi, Rinaldo Vignati, Chiara Zingariello.

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

**Amministrazione:**  
Cristina Lilli, Sergio Zampogna

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

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

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

stampato presso **Graficasette**  
Bagnolo Mella, Brescia

**Distribuzione in libreria:**  
Joo Distribuzione - via F. Argelati 35  
20143 Milano - tel. 028375671 - fax 0258112324  
e-mail: [joodistribuzione@joodistribuzione.it](mailto: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  
*Un sapore di ruggine e ossa*  
di Jacques Audiard

## SOMMARIO

### EDITORIALE

Adriano Piccardi/**Gruppi di famiglia** 1

### SPECIALE UN SAPORE DI RUGGINE E DI OSSA

Matteo Marelli/**Reinventarsi per resistere** 4  
Roberto Chiesi/**Un mélo della marginalità** 8

### I FILM

Tina Porcelli/**Amour** di Michael Haneke 12  
Paola Brunetta/**Il comandante e la cicogna** di Silvio Soldini 15  
Chiara Borroni/**Tutti i santi giorni** di Paolo Virzì 18  
Simone Emiliani/**Killer Joe** di William Friedkin 21

Rinaldo Vignati, Simone Emiliani, Paola Brunetta,  
Federico Pedroni, Elisa Baldini, Philippe Dijon de Monteton,  
Luca Malavasi/**Cogan. Killing Them Softly - The Five-Year  
Engagement - Padroni di casa - Ted - Un giorno speciale -  
On the Road - Le belve** 24

### FOCUS SERGIO LEONE REDUX

Anton Giulio Mancino/«Nessuno ti amerà mai come ti ho amato io» 32

### SAGGI GIUSEPPE BERTOLUCCI

Nuccio Lodato/**Il parto e il lutto. Oggetti personali,  
effetti in corso, amori smarriti** 37  
Gabriella Palli Baroni/**Cosedadire, un addio** 42  
Roberto Chiesi/**Le avventure di Giuseppe Bertolucci  
nelle paludi della televisione** 44

### IL CINEMA E IL SUO DOPPIO

Sergio Arecco/**Le anatomie dell'invisibile** 49

### FOCUS RICORRENZE

Bruno Fornara/**RCCF** 57

### SAGGI GIULIANA E I SUOI CAPELLI DI AMELIA

Mattia Cinquegrani/**Visioni del mondo industriale  
tra nevrosi e nuove poetiche** 62

### SAGGI IL SECOLO DELL'AUTOMOBILE

Alberto Morsiani/**L'occhio e il motore** 69

### SAGGI SPIDER TRA ROMANZO E FILM

Gianpiero Ariola/**Interferenze della memoria e l'abisso sottocutaneo** 75

### FESTIVAL

Chiara Boffelli/**Festival de Cine de San Sebastián** 83

**DVD** a cura di Arturo Invernici e Adriano Piccardi 87

**LE LUNE DEL CINEMA** a cura di Nuccio Lodato 89

**LIBRI** 94

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

# UN SAPORE DI RUGGINE E OSSA

## Jacques Audiard



## REINVENTARSI PER RESISTERE

Matteo Marelli

«Mi resta una sola occupazione, rifarmi». Lo scrive Artaud in *Il pesa nervi*, ma potrebbe anche esser stato detto da Ali o Stéphanie di *Un sapore di ruggine e ossa* o, più in generale, da uno qualsiasi dei protagonisti del cinema di Jacques Audiard: dei sopravvissuti, in svantaggio rispetto alla vita per via di pregiudizievole impedimenti: Carla Bhem (*Sulle mie labbra* [*Sur mes lèvres*, 2001]) è quasi totalmente sorda; Thomas (*Tutti i battiti del mio cuore* [*De*

*battre mon cœur s'es arrêté*, 2005]) vittima della propria frustrazione; Malik El Djebena (*Il profeta* [*Un profète*, 2009]) un anonimo delinquente, analfabeta e senza storia. Tutti costretti dalle circostanze a dichiarare guerra agli estremi delle loro debolezza, in un gesto di ribellione che li porta ad agire con disperata duttilità, tanto da riuscire a ribaltare il proprio deficit in potenzialità.

Audiard compie una deviazione rispetto alle abi-



tuali traiettorie seguite dal suo percorso cinematografico, rivolto all' esplorazione delle dinamiche dell' educazione criminale, del gangsterismo come chiave di lettura dello sviluppo e della trasmissione del potere, per affrontare le logiche del melodramma. L' occasione per riemergere dai gangli oscuri degli abissi delinquenziali l' ha trovata nei racconti di Craig Davidson. Lasciati alle spalle la segregante oscurità e i meccanismi di corruzione, coercizione e punizione propri dell' isolamento concentrazionario codificati in *Il profeta*, si dedica alla meccanica affettiva, ai rapporti di forza di un incontro sentimentale.

Quello tra Ali e Stéphanie, accomunati dalla condizione di doversi mettere incessantemente alla prova, reinventarsi per resistere. Entrambi alla deriva ma, nonostante tutto, incapaci di cedere alla

resa. Lui è un combattente in fuga, picchiatore di professione; vergognoso della propria fragilità, solito soffocare la tenerezza sotto i colpi di una bizzosa irascibilità. Reagisce di immediato riflesso, utilizza una violenza il più istantanea e letale possibile, non si concede tempi di riflessione per evitare eventuali responsabilizzazioni. Vive alla giornata, non vede al di là del proprio presente, che è comunque segnato dall' ingombrante e incombente presenza del passato: un figlio piccolo, a carico, costretto a condividere la sua precarietà. Anche per lei, ex addestratrice di orche, il passato è un segno tangibile: la mutilazione delle gambe, conseguenza di un incidente sul lavoro, che la costringe, immobile, su una sedia a rotelle. Decisa a tutelare la propria dignità, si rifiuta agli sguardi lacrimevoli di chi la vede ormai costretta all' infermità.

È qui che subentra Ali, incontrato tempo prima in una discoteca dov' era occasionalmente occupato come buttafuori. Lui non conosce mediazione. Incapace di commiserazione; è potenza e istinto. Per lui l' unica forma di comunicazione possibile è quella della fisicità, anche di fronte alle difficoltà dell' imperfezione e della mutilazione. Proprio per questo può ferire, far male da morire. Ma è quello di cui ha bisogno Stéphanie per intraprendere un grandioso progetto di insurrezione fisica. Un' azione rigenerativa che deve aver inizio da uno spasmo vitale. Capisce che solo rimanendo in sé, con sé, può trovare la forza per rivendicare la propria identità. L' unica realtà certa, seppur recisa alla base, su cui contare è il proprio corpo, accettato nella sua materialità, nella sua immanenza al di là della quale non si può andare (è in questo senso che vanno interpretati i tatuaggi «*gauche*» e «*droit*» che la protagonista decide di farsi fare sulle cosce): «Il mio corpo è la mia coscienza, il mio corpo è la mia intelligenza e niente più» (1).

Ma l' affermazione della conquista di una nuova corporeità è possibile soltanto per mezzo di una messa a nudo: Stéphanie deve essere in grado di offrirsi in tutta la sua tragicità e fragilità, essere immagine di un dolore innominabile, di una disperazione inestinguibile, ma che continua stoicamente a resistere. Audiard ha l' impudenza e il coraggio di compiere questa “messa a nudo”, anche attraverso l' esibizione delle funzioni più “basse” della protagonista. Affronta senza esitazioni il bisogno di Stéphanie di riappropriarsi della propria femminilità, una necessità che per essere colmata deve necessariamente passare anche attraverso il soddisfaci-

(1) Antonin Artaud, *Dai materiali preparatorii della conferenza del Vieux-Colombier*, in Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna 1999, pag. 153.



mento sessuale. E la macchina da presa la filma assecondando questa esigenza. Audiard non arretra di fronte ai taciti principi morali ordinari, che vedono nel corpo mutilato o handicappato un simbolo di debolezza ma, al contrario, mettendo in atto un netto rovesciamento di questi, fa della presenza scenica di Stéphanie un vero e proprio shock erotico. Sta addosso al suo corpo con un'aderenza tale da permetterci di sentirne odore e consistenza. Lei è interprete di nuova sessualità; reinventata, indissolubilmente legata alla sua deformazione fisica, potente, provocante e provocatoria. Un atto registico, quello compiuto da Audiard, che, ridefinendo la sessualità della sua protagonista, ridefinisce l'individuo e la sua identità. Un gesto di ribellione insomma, perché il suo fine ultimo è incitare alla sovversione esaltando la diversità rispetto all'appiattimento del conformismo, in una società in cui i diversi vengono perseguiti, vengono corteggiati, ricattati, ma per cui non c'è posto.

Ad Ali e Stéphanie, come detto, non rimane altro da fare che gettare il proprio corpo nella lotta: un gesto disperato che li fa interpreti inconsapevoli della precarietà che c'è dietro la loro storia, una parabola di caduta e redenzione ambientata nell'età della decadenza sociale. Attorno a loro solo relitti della sottocultura urbana, sprofondata nella stanchezza esistenziale, nel pessimismo morale e nella disperata solitudine delle loro vite fallite. A questa realtà di ordinaria disperazione i due protagonisti reagiscono con un'esuberanza anarchica, a tratti goliardica; dei veri e propri *freaks*, dei perdenti, ma

## UN SAPORE DI RUGGINE E OSSA Jacques Audiard

*Titolo originale: De rouille et d'os. Regia:* Jacques Audiard. *Soggetto:* dalla raccolta di racconti *Ruggine e ossa* di Craig Davidson. *Sceneggiatura:* Jacques Audiard, Thomas Bidegain. *Fotografia:* Stéphane Fontaine. *Montaggio:* Juliette Welfling. *Musica:* Alexandre Desplat. *Scenografia:* Michel Barthélémy. *Costumi:* Virginie Montel. *Interpreti:* Marion Cotillard (Stéphanie), Matthias Schoenaerts (Ali), Armand Verdure (Sam), Céline Sallette (Louise), Corinne Masiero (Anna), Bouli Lanners (Martial), Jean-Michel Correia (Richard), Mourad Frarema (Foued), Yannick Choirat (Simon), Fred Menut (il proprietario di ELP Sécurité), Océanie Cartia (la babysitter), Françoise Michaud (la madre di Stéphanie), Irina Coito (l'insegnante di aerobica), Fabien L'Allain (il protesista), Duncan Versteegh, Katia Chaperon, Catherine Fa, Andès Lopez Jabois (gli addestratori di orche). *Produzione:* Jacques Audiard, Martine Cassinelli, pascal Caucheteux, Antonin Dedet, Alix Raynaud per Why Not Productions/Page 114/France 2 Cinéma/Les Films di Fleuve/RTBF/Lumière/

Lunanime. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 120'. *Origine:* Francia/Belgio, 2012.

*Ali si deve occupare di Sam, che ha cinque anni. È suo figlio, ma lo conosce appena. Senza casa, senza soldi e senza amici, Ali va a stare da sua sorella ad Antibes. Lì all'improvviso va tutto meglio, sua sorella li ospita nel suo garage, si occupa del bambino e c'è sempre il sole. Dopo una rissa in un locale notturno, il destino di Ali si incrocia con quello di Stéphanie. L'accompagna a casa e le lascia il suo numero di telefono. Lui è povero; lei è bella e molto sicura di sé. Sono l'una l'opposto dell'altro. Stéphanie addestra orche in un parco acquatico. Uno spettacolo notturno si trasforma in dramma: Stéphanie perde entrambe le gambe. Una telefonata nel cuore della notte li fa ritrovare. Quando Ali la rivede, Stéphanie è costretta su una sedia a rotelle: oltre alle gambe, ha perso molte illusioni. Ali aiuterà Stéphanie con semplicità, senza compassione, senza pietà. Lei tornerà a vivere.*



con ancora qualcosa di spostato ed eccentrico.

Audiard ha affinato una regia che, evitando il facile psicologismo, dimostra una grande onestà nei riguardi dello spettatore e dei propri personaggi: non cerca di compiacere il primo e di risolvere i secondi ricorrendo a soluzioni preconfezionate. E *Un sapore di ruggine e ossa* dimostra proprio come il regista rifiuti tutto ciò che possa risultare facile, conveniente, opportuno. Per la prima volta discosta i suoi protagonisti da quella condizione fondamentale, ricorrente nel suo cinema, che è quella di non avere scelta, perennemente in balia degli eventi, trascinati dalla situazione piuttosto che motori della propria vita. Ali e Stéphanie invece sono l'esatta dimostrazione del contrario. Ciò a cui però Audiard rimane fedele sono una serie scelte estetiche dettate da una solida etica della visione. Anche in questo film non c'è mai un'inquadratura giudicante, mai un eccesso didascalico, il regista elimina tutto ciò che non è strettamente necessario; si concentra sulla progressione drammatica che, spogliata da qualsiasi cartello o spiegazione, fa sì che il carattere dei personaggi emerga soltanto dal loro agire. Non è

definito il tipo di legame che unisce i due protagonisti: non sappiamo se si tratta d'amore, perché nasce, perché continua, quando finirà. Di questo rapporto ci è dato conoscere solo il suo manifestarsi attraverso i gesti, il dolore, il sesso, la violenza; il sangue: è il corpo che comunica e conduce la storia.

Audiard non vuole porsi come l'intellettuale che vive dall'esterno le tragedie dei diseredati, ma come "uno di loro", in grado, quindi, di condividerne l'immaginario. E affrontando un dramma sentimentale sa che ci sono degli stilemi che vanno rispettati a discapito del buon gusto. È in questa direzione che vanno letti certi episodi di ridondanza melodrammatica, non immuni da legittime accuse di pacchianeria: su tutte, probabilmente, la sequenza in cui Stéphanie comincia la rielaborazione del proprio "lutto" mimando gli ordini che era solita impartire alle orche durante gli spettacoli, il tutto sottolineato musicalmente da *Firework* di Katy Perry. Un'indiscutibile musichetta di quarta mano, che il regista adopera con una potenza espressiva originale da riuscire a far accapponare la pelle più di intere sinfonie.



# UN MÉLO DELLA MARGINALITÀ

Roberto Chiesi

La marginalità è una dimensione di anomalie. Anomalia dello spazio sociale: il marginale vive sempre al di fuori della Città anche quando risiede al suo interno. La dimensione cui appartiene ha confini non facilmente circoscrivibili, è spesso promiscua alla cosiddetta normalità – e quindi offre un’angolazione anticonvenzionale da cui osservarla e descriverla – mentre egli vive quasi sempre un rapporto di contrapposizione o di parassitismo nei confronti della Città. Anomalia degli istinti: i marginali sono spesso tormentati dall’incontinenza di pulsioni esacerbate che non controllano perché non hanno nessun interesse a farlo. Anomalia delle storie individuali: i marginali sono capaci di tutto in quanto spesso non hanno nulla da perdere. Anomalia dei corpi: i marginali hanno corpi che recano l’impronta della loro diversità, segnandone i movimenti, l’espressività verbale, il respiro fisico.

Jacques Audiard ha sempre calato le sue storie in questa dimensione, declinandola di film in film talvolta abbi-

nando marginalità differenti o analoghe – i due balordi beckettiani di *Regarde les hommes tomber* (id., 1994), l’impiegata affetta da sordità e il ladro galeotto di *Sulle mie labbra* (*Sur mes lèvres*, 2001), fino ad Ali e Stéphanie di *Un sapore di ruggine e ossa* – o privilegiando un personaggio singolo – il mistificatore di *Un héros très discret* (1996), l’agente immobiliare truffatore Thomas Seyr di *Tutti i battiti del mio cuore* (*De battre mon cœur s’est arrêté*, 2005) e Malik, il detenuto arabo di *Il profeta* (*Un prophète*, 2009) che diviene un assassino e fa una brillante carriera criminale in carcere. I marginali di Audiard sono spesso esposti al pericolo – di essere sconfitti, di soccombere – e proprio in questa precarietà può cominciare un percorso di iniziazione (Thomas, Malik) che li conduce a trovare una propria identità.

Audiard non si limita a descrivere la dimensione della marginalità, tantomeno la converte in forma di spettacolo folkloristico, ma fa aderire lo spettatore allo sguardo

dei suoi personaggi, adottando un'alternanza imprevedibile di inquadrature soggettive e oggettive accomunate da un'estetica definita da lui stesso e dal suo sceneggiatore Thomas Bidegain, "*tranchée, brutale et contrastée*", tronca, brutale e contrastata. Ecco quindi inquadrature fugaci e "sporche", visioni parziali e intermittenti (la fotografia è di Stéphane Fontaine) che riproducono una percezione della realtà organica, dominata dalla materia delle cose (il sapore di ruggine e ossa che il boxeur avverte nella bocca) e degli ambienti, in un susseguirsi di visioni spesso così ellittiche da dover essere decifrate, in seguito, dall'oggettività di sequenze neutre.

## LA SIRENA E IL LOTTATORE

Con *Un sapore di ruggine e ossa* Audiard ha realizzato una variazione mélo dei suoi "romanzi della marginalità" intrecciando due storie apparentemente incongrue (tratte da alcuni elementi dei racconti di Craig Davidson dell'omonima raccolta) in una sola. La prima storia è quella di Ali, un giovane disadattato, che possiede due unici beni: un corpo da culturista e un figlio nato per caso, che si trascina dietro nutrendolo con rifiuti e furti allo stesso modo con cui nutre se stesso. Nelle prime inquadrature, infatti, lo vediamo cercare disperatamente della materia commestibile fra gli scarti lasciati dai normali viaggiatori di un treno: ecco che in uno spazio qualsiasi della quotidianità, un mezzo pubblico di trasporto, appare improvvisamente un corpo affamato, che non si pone domande e non si fa scrupoli di nessun genere, ma mangia ciò che trova, poi si ricorda di doverne allungare una parte alla piccola creatura che siede accanto a lui. Arriva in uno spazio luminoso e mediterraneo (Antibes), non per villeggiatura, come tutti gli altri, ma perché lì abita una sorella che non sarà troppo lieta di vederlo ma provvederà a sistemarlo in un garage e a dargli un piatto in attesa che trovi qualche lavoro ingrato nei paraggi.

Ali è un individuo che vive per soddisfare le esigenze primarie – grazie allo stesso corpo robusto che gli consente di trovare un lavoro come buttafuori, attira anche il desiderio di donne occasionali con cui si accoppia in maniera randagia. Non privo di intelligenza, intuito e di una laconica e brusca sensibilità, Ali è un organismo anaffettivo, che può diventare improvvisamente brutale (come quando scopre il figlio tutto sporco nella cuccia del cane) ma che mantiene perlopiù la calma di chi non soffre mai per nulla e nessuno.

A Audiard non interessa la psicologia, né ricostruire perché e percome Ali sia diventato così. L'autore di *Il profeta*, si direbbe, è affascinato proprio dall'analfabetismo degli affetti, dal grado zero di sentimenti di un individuo che troverà la sua ragion d'essere esibendosi nei *free fight*. Sulla sua anaffettività avrà delle conseguenze la relazione con una donna, lontanissima da lui per ori-



gini, ambiente, storia. Una giovane donna, Stéphanie, che non si sarebbe mai interessata a un uomo come Ali, se non fosse precipitata all'improvviso, nella marginalità fisica determinata da una grave menomazione. Il loro primo incontro costituisce già un inatteso cortocircuito fra due mondi estranei: la rissa nella discoteca dove Ali presta servizio d'ordine e dove Stéphanie è andata a ballare, forse ad appagare un narcisismo insoddisfatto, meno probabilmente a rimorchiare un amante. La ragazza è stata coinvolta in una rissa (evidentemente per avere rifiutato delle avance sgradite) ed è stata aggredita. Il sangue che le cola dal naso è il segno lasciatole dal contatto rischioso con una marginalità che ancora non le appartiene, che forse la tenta e con cui finirà per misurarsi quando sarà lei a contrattare le prestazioni di Ali nei combattimenti illegali, muovendosi con disinvoltura sugli arti artificiali tra facce patibolari.

Nel breve tempo del loro percorso insieme in automobile, quando Ali la riaccompagna a casa dopo la rissa, si può misurare la differenza culturale fra i due giovani, fra la battuta rozzamente moralistica dell'uomo, che le rimprovera l'abito provocante "da puttana" e il rifiuto infastidito che lei oppone a quella concezione della realtà e delle donne. Entriamo poi nella casa di Stéphanie, scoprendo una mediocre normalità dove campeggia un compagno geloso, rimasto a casa mentre la donna va a ballare da sola. Ma anche un interno dove



si scoprono gli indizi (fotografie) che rimandano alla passione e alla professione della giovane donna: il mare, l'addestramento di orche nel Marineland di Antibes, uno spazio artificiale e banalmente rassicurante che diventa, per l'errore di un attimo, lo scenario di una tragedia, quando Stéphanie, per una distrazione, viene investita da un'orca che le trancia le gambe dal ginocchio in giù.

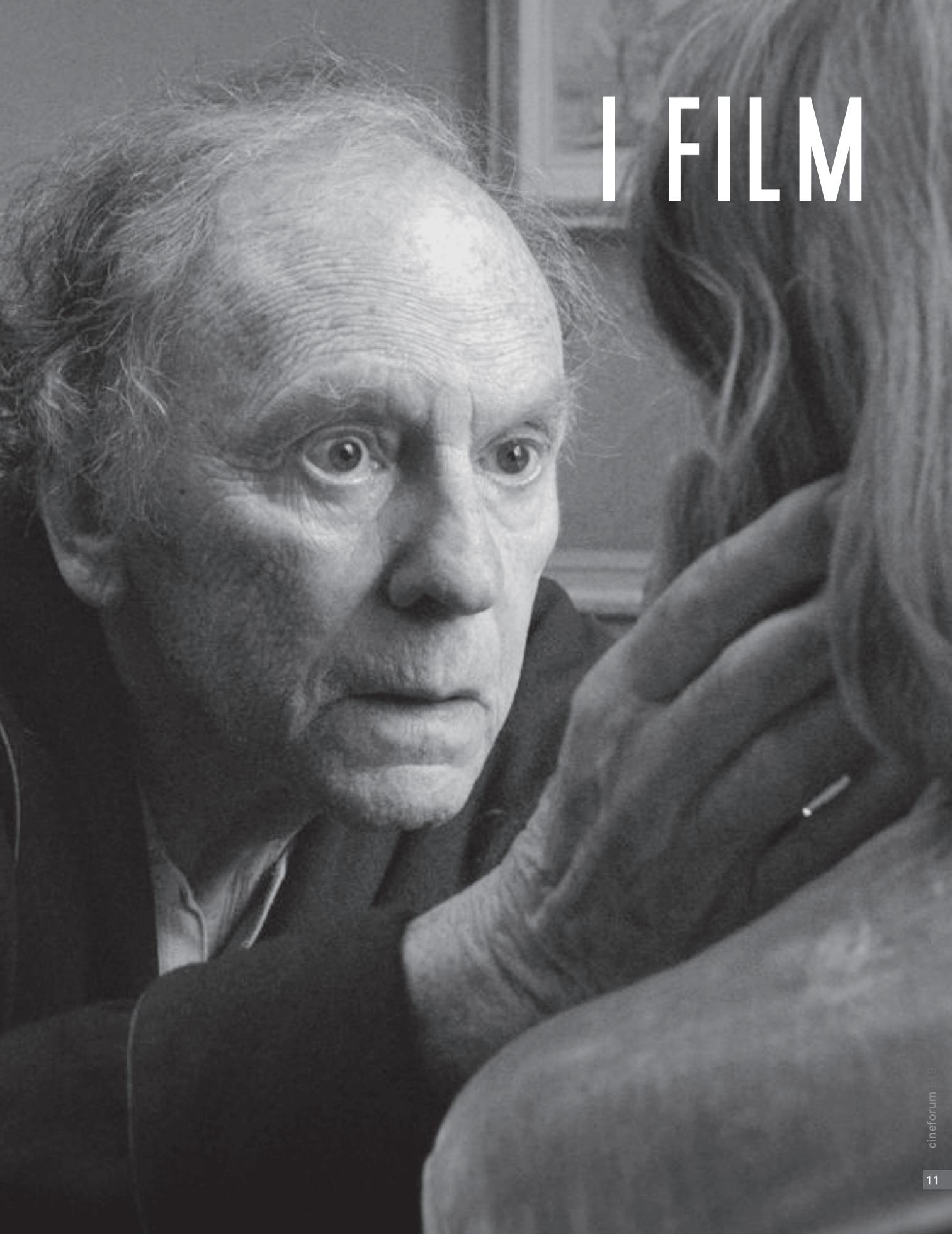
Il trauma si consuma in un'immersione nel silenzio dell'acqua, nella soggettività di un'esperienza che va al di là del razionale, uno smarrimento cognitivo dove l'io si perde in un elemento che non controlla e non gli appartiene, dove l'orca sembra una fugace entità mitologica. Da quel momento, Stéphanie diviene un'invalida e reagisce alla sua nuova, umiliante identità, cercando prima di uccidersi e poi lasciandosi andare a un degrado solitario che lei stessa cerca, non si sa quanto consciamente, di scongiurare, interpellando al telefono Ali. Audiard mostra il nuovo incontro privilegiando ancora la dimensione fisica e sensoriale, contrapponendo, da una parte, il cattivo odore che ristagna nell'appartamento dove Stéphanie nasconde agli altri il proprio stato e dove trascura di lavarsi, dall'altra, la luce e le acque della costa dove si immerge in un'estatica riappropriazione del proprio corpo, prima stazione di una palingenesi che successivamente passerà attraverso il sesso.

Nella sequenza del coito fra l'eroe e la bella donna dalle gambe ridotte a monconi, Audiard rischiava il grot-

tesco involontario. Invece la proposta erotica preliminare è espressa con la solita scarna noncuranza da Ali, con un'indifferenza priva di pietà che insinua perfino il sospetto che l'uomo sia in qualche modo attratto dall'anomalia della situazione e di quel corpo che egli poi stringe senza nessun imbarazzo.

Audiard suggerisce quindi la metamorfosi di Stéphanie, che mentre recupera volontà di vivere, si lega parallelamente a una forma di dipendenza dalla "salute" di Ali che, invece, mantiene la propria imperturbabile anaffettività e trova nella violenza dei combattimenti organizzati una rivincita personale. Il contrasto fra il milieu di nerboruti gladiatori e l'apparente fragilità di Stéphanie in piedi sui suoi arti artificiali, conduce il film su un piano dove una tinta fantastica (insinuata dalla "mostruosità" dei suoi piedi finti) viene assorbita da una quotidianità al tempo stesso prosaica e romanzesca, con piani notturni su una periferia straniata. Ma la marginalità di Ali racchiude anche la sua incapacità a calcolare le strategie padronali: non si accorge di essere la causa indiretta del licenziamento della sorella che, infuriata, lo caccia. Con la sequenza sul lago ghiacciato, dove l'uomo rischia di perdere il figlio e lo salva in extremis ferendosi le mani, Audiard riesce a imprimere ancora un respiro fiabesco e mitico alla messa in scena, ma la "conversione" finale di Ali ai sentimenti rimane pur troppo poco convincente e artificiosa.

# I FILM



# AMOUR Michael Haneke

## Quando la musica finisce

Tina Porcelli

È sempre con una certa trepidazione che ci si accinge a guardare un film di Michael Haneke perché l'autore austriaco ha l'abitudine di mettere a dura prova gli spettatori. Seri, cupi fino alla tetraggine, senza luce e speranza, con improvvise esplosioni di violenza, i suoi lavori vanno a colpire i nostri punti più deboli. Molti anni fa convinsi un noto regista italiano ad andare a vedere il primo *Funny Games* e, uscito dalla proiezione, voleva picchiarmi. Ecco però che questo controverso autore di origine austriaca riesce a spiazzarci una volta di più. *Amour*, Palma d'oro al Festival di Cannes 2012, sembra apparentemente uscire dagli schemi di Haneke e rivelare un'inattesa soavità dei sentimenti. Si può persino azzardare il riconoscimento di una tenerezza complice, rispettosa della fragilità dei suoi personaggi protagonisti che ci riempie di quelle immagini gli occhi, incollati allo schermo a seguire l'amara e universale traiettoria umana. Eppure, se si riesce ad avere la forza di staccarsi emotivamente dalla visione, Haneke è sempre se stesso e questo film rappresenta la conferma di uno "stile Haneke" in stato di grazia, che raggiunge qui il suo livello più alto. Proviamo quindi a portare in superficie i sintagmi della continuità narrativa e stilistica del regista fino ad *Amour*, sorprendente carezza fatta al mondo di preziosa intensità.

Intanto, i film di Haneke partono sempre da storie realmente accadute. Per quanto i suoi racconti possano apparire artificiosi e improbabili nell'estremo rigore della rappresentazione, un registro narrativo gelido fino all'astrazione, Haneke è un osservatore attento della realtà e ha sempre preso spunto per i suoi film da episodi di cronaca, momenti storici o eventi di vita vissuti in prima persona. Come quando, rifacendosi a un articolo di giornale, scrisse la sceneggiatura di *Der Mann mit der Gasmask* (L'uomo con la maschera antigas) e la propose a una rete radiotelevisiva tedesca. Mentre, seduto con il produttore in un bar di Berlino, Haneke incassava il rifiuto di acquistare il copione motivato da una non plausibilità del soggetto, all'improvviso si apre la porta e a sorpresa si affaccia

*Titolo originale: id. Regia e sceneggiatura: Michael Haneke. Fotografia: Darius Khondji. Montaggio: Nadine Muse, Monika Willi. Musica: brani di Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Johann Sebastian Bach e Ferruccio Busoni, eseguiti da Alexandre Tharaud. Scenografia: Jean-Vincent Puzos. Costumi: Catherine Leterrier. Interpreti: Jean-Louis Trintignant (Georges), Emmanuelle Riva (Anne), Isabelle Huppert (Eva), Alexandre Tharaud (Alexandre), William Shimell (Geoff), Rita Blanco (la portinaia), Ramón Agirre (il marito della portinaia), Suzanne Schmidt (la vicina), Carole Franck, Dinara Drukarova (le infermiere), Laurent Capelluto, Jean-Michel Monroc (gli agenti di polizia), Damien Jouillerot, Walid Afkri (i paramedici). Produzione: Margaret Ménégoz, Stefan Arndt, Viet Heiduschka, Michael Katz per Wega Film/Les Films di Losange/X-Filme Creative Pool/France 3 Cinéma/ARD Degeto Film/WDR/BR. Distribuzione: Teodora/Spazio Cinema. Durata: 127'. Origine: Austria/Francia/Germania, 2012.*

*Georges e Anne, insegnanti di musica in pensione, trascorrono le loro giornate leggendo libri e andando ad ascoltare concerti. Hanno una figlia, anch'essa musicista, che però vive all'estero con la propria famiglia, e di tanto in tanto ricevono le sue visite e quelle di qualche ex allievo. La loro è un'esistenza piena di intesa e di amore, messa a soqquadro quando Anne resta vittima di un ictus che la colpisce pesantemente nel fisico. Una volta ritornata a casa, si fa promettere da Georges che non la lascerà morire in un ospedale. L'uomo, con grande coraggio e l'aiuto di un'infermiera che assiste la moglie tre giorni alla settimana, si adopera per affrontare le conseguenze invalidanti della malattia di Anne. La sua forza d'animo e le sue cure amorevoli purtroppo non saranno sufficienti davanti a un successivo attacco ischemico che farà precipitare definitivamente la moglie in un calvario umiliante, per entrambi molto triste. Alla fine l'insopportabile pressione della realtà contingente costringerà Georges a un'amara resa.*

un tizio con la maschera antigas (1). Spesso il regista austriaco, nel tentativo di ritrarre una realtà paradigmatica, anticipa e supera l'enfasi dell'immaginazione. Per *Amour*, il settantenne Haneke ha dichiarato che quando si raggiunge una certa età è inevitabile fare i conti con la sofferenza delle persone amate o dei loro prossimi, e ha tradotto in immagini la propria esperienza personale su eventi non facili da assorbire, cercando di esorcizzarli nell'unico modo in cui ha sempre fatto, ovvero attraverso il cinema.

La seconda costante del regista austriaco consiste nel lavorare, con diverse varianti, sempre sulle medesime tematiche, in modo da creare situazioni di base appartenenti immediatamente a gran parte del pubblico. Dichiara Haneke: «Quello che cerco è un tipo di atmosfera riconoscibile per lo spettatore medio di un qualsiasi Paese industrializzato. E poi la distruggo» (2).

La famiglia e la coppia sono i contesti che gli garantiscono a colpo sicuro un alto tasso di identificazione perché fanno parte delle esperienze comuni alla quasi totalità delle persone. In *Amour* il centro del racconto è appunto la coppia interpretata dai due magnifici attori Emmanuelle Riva e Jean-Louis Trintignant. Sono due persone che stanno percorrendo insieme l'ultima fase della loro vita, ma Georges e Anne sono anche i nomi paradigmatici per eccellenza della filmografia del regista che, nella variante tedesca di Georg e Anne o in versione francese, ce li ripropone tutte le volte in cui il nucleo coniugale è al centro del film (*Der siebente Kontinent* [Il settimo continente]; *Funny Games 1 e 2*; *Niente da nascondere*, *Il tempo dei lupi*). Ma questa volta, affinché l'attenzione dello spettatore si concentri esclusivamente sui due personaggi protagonisti, Haneke li isola dentro il loro appartamento, giustificando questa sorta di prigionia volontaria con la difficoltà di movimento sopraggiunta per gli acciacci dell'età e della malattia di Anne. Cosa che gli dà anche modo di ricostruire la scenografia in studio, secondo le sue abitudini forse derivate dalle sue origini teatrali, prendendo a modello il vecchio appartamento dei suoi genitori (3).

Dopo un prologo in cui la polizia sfonda la porta dell'appartamento chiuso per trovare il corpo di una donna sul letto, vestito di tutto punto e cosparso di petali, Haneke sembra innescare un riavvolgimento all'indietro del tempo, un procedimento a lui caro per demistificare l'atto stesso della narrazione, e cominciare la sua storia dal principio. In una tra le prime scene vediamo la nostra coppia di anziani recarsi a un



concerto e ritornare a casa in autobus. È la loro ultima uscita all'esterno, poi un evento inatteso modificherà per sempre le loro esistenze. La loro vita cambierà in fretta. Una mattina si siedono a tavola per fare colazione e, durante una ritualità quotidiana distratta ma abitualmente condivisa, Anne subisce un primo attacco ischemico che la isola per un istante dal mondo circostante. Nel tentativo di richiamarla a sé, Georges le prende il volto tra le mani, fissando gli occhi assenti della sua sposa persi in un'altra dimensione. Lui è lì, lei è altrove e l'unico suono, quello scrosciante dell'acqua del rubinetto della cucina lasciato aperto, sottolinea lo scorrere di questi brevi, eppure troppo lunghi minuti. Da questo momento in poi il viaggio è irreversibile. Senza soste e senza ritorno, è un calvario che non conosce redenzione, né fede. Ritornando a casa, Anne si fa promettere da suo marito che non la lascerà morire in ospedale e Georges si prodiga per lei, accompagnandola lungo un percorso malinconico e prestabilito che, ogni giorno di più, segna l'inesorabile declino della loro intesa di coppia. Con l'accompagnamento della tragica e solenne dell'opera per organo di Bach ispirata al Libro dei Salmi, il *De profundis* della liturgia cristiana dei defunti, la casa che li aveva visti complici e amanti, zeppa di libri e di musica, con un grande pianoforte a coda che troneggia nel soggiorno, viene lentamente risucchiata dalla sola camera matrimoniale, sempre più espropriata da simbolo dell'amore coniugale ai bisogni tangibili dell'ammalata. Il letto elettrico per permetterle di sollevarsi, il comodino attrezzato come in ospedale con medicinali d'ogni tipo, la flebo, i pannoloni.

Il dolore, l'impotenza, l'umiliazione fisica. Haneke non ci risparmia niente di questo toccante tragitto amoroso, ma è proprio la freddezza asettica della rap-

(1) Alexander Horwarth, Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Michael Haneke*, Lindau/Torino Film Festival, Torino 1998.

(2) Op. cit.

(3) Michel Cietaut, Philippe Rouyer (a cura di), *Entretien avec Michael Haneke*, «Positif» n. 620, ottobre 2012: «Infatti, questo appartamento ricostruito in studio è quello dei miei genitori, con la piccola stanza a lato della cucina, dove si era rifugiato il mio patri-gno dopo la morte di mia madre, come fa Trintignant alla fine del film. I miei genitori possedevano quella stessa biblioteca, delle sedie identiche e un pianoforte».



presentazione visiva a costituire, ancora una volta, la chiave di volta della sua messa in scena. Ed è proprio così che riesce a innalzare il film in un più alto volo, evitando ogni concessione al patetismo compassionevole e melenso. Non possiamo che apprezzare la fissità di una camera che sa anche restare sufficientemente lontana, l'uso reiterato del fuoricampo visivo e sonoro, la profondità di campo capace di allungare lo spazio ristretto delle mura restituendo allo spettatore la scelta dello sguardo. Haneke, che anche nelle interviste si sottrae sempre alle domande che vogliono spiegare tutto, predilige suggerire più che esibire, scandendo il ritmo del racconto con le cadenzate richieste di aiuto di Anne che, ormai persa in un mondo tutto suo, chiama per ore la mamma come una bambina indifesa, di fronte alla quale Georges non può fare altro che accarezzare dolcemente la mano. O anche la necessaria incombenza dei gesti quotidiani che Anne progressivamente non riesce più a fare e di cui Georges si fa carico con tenerezza, come lavarle i capelli col pentolino d'acqua calda mentre lei si tiene l'asciugamano sul viso.

In *Amour* Haneke apre persino a qualche inatteso tocco di ironia quando la donna per fare dispetto al marito gli sfugge sulla sua carrozzina elettrica, o di sublimazione della realtà nella scena conclusiva, dove

vediamo i due prestanti coniugi che si apprestano a uscire insieme per andare a un concerto, come se nulla fosse mai accaduto. E poi, dopo la morte di Anne, Georges sembra misteriosamente scomparire nel nulla come il protagonista nel finale di *Blow-up*.

*Amour* non è un film sulla vecchiaia, sul disfacimento del corpo, sull'eutanasia. Haneke lo ribadisce con fermezza. Si tratta invece della difficoltà di gestire la sofferenza della persona che più si ama al mondo. Essere impotente. Una delle scene più struggenti di *Amour* è quando Georges aiuta Anne a sollevarsi dal sanitario del bagno e l'accompagna in camera, tenendola abbracciata. Lei ancora cammina un po' e si appoggia su di lui che, arretrando un passo alla volta, sostiene la barcollante deambulazione di lei in avanti. La fatica dello stare in piedi, del mantenersi uniti nonostante tutto il loro mondo si stia sgretolando, è interamente rappresentata in questa passeggiata attraverso il corridoio della coppia avvinghiata. Un abbraccio d'amore e di indispensabile sostegno, rimarcato da una lunghissima inquadratura in cui i due coniugi sembrano non raggiungere mai il traguardo. Ritmata dal rumore lento dei piedi strascicati sul pavimento, è la rappresentazione di una macabra danza senza più musica.

# IL COMANDANTE E LA CICOGNA Silvio Soldini

## Una risata ci salverà. Forse

Paola Brunetta

Vengono in mente tante cose vedendo il nono film (l'ultima commedia, recitano i trailer) di Silvio Soldini, *Il comandante e la cicogna*. Una è Silvano Agosti, che aveva teorizzato quello che Amanzio Zosulich è riuscito, beato lui, a mettere in pratica: «Qui in Kirghisia, in ogni settore pubblico e privato, non si lavora più di tre ore al giorno, a pieno stipendio, con la riserva di un'eventuale ora di straordinario. Le rimanenti venti o ventuno ore della giornata vengono dedicate al sonno, al cibo, alla creatività, all'amore, alla vita, a se stessi, ai propri figli, e ai propri simili. La produttività è così triplicata, dato che una persona felice sembra essere in grado di produrre, in un giorno, più di quanto un essere sottomesso e frustrato riesce a produrre in una settimana» (1). Un'altra, a partire dal nome della statua che è stata posta accanto (ma più in basso...) a quella di Garibaldi, è una canzone di Rino Gaetano che fa: «Abbasso e alè / abbasso e alè / abbasso e alè con le canzon i/ senza fatti e soluzioni / la castità / la verginità / la sposa in bianco il maschio forte / i ministri puliti i buffoni di corte / ladri di polli / super pensioni / ladri di stato e stupratori / il grasso ventre dei commendatori / diete politicizzate / evasori legalizzati / auto blu / sangue blu / cieli blu / amore blu / rock and blues / Nuntereggae più» (2). Ma anche, in riferimento alle statue suddette, il Gaber di *Destra-Sinistra* (3), due modi di vedere il mondo, due categorie dello spirito direbbe qualcuno, destinate eternamente a scontrarsi perché «l'ideologia, l'ideologia / malgrado tutto credo ancora che ci sia / è la passione, l'ossessione / della tua diversità».

La diversità. I Tenenbaums. La stramberia, l'essere fuori dal mondo. Amélie (anche se per il personaggio di Diana Soldini si è ispirato a Vivian Lamarque). Buñuel e il primo piano del suo struzzo, alla fine di *Il fantasma della libertà*. Le adolescenze perdute, e recu-

(1) Silvano Agosti, *Lettere dalla Kirghisia - Due anni dopo*, Rizzoli, Milano 2007, pagg. 12-13.

(2) *Nuntereggae più* dal disco omonimo di Rino Gaetano, 1978.

(3) In *La mia generazione ha perso*, 2001.

*Regia:* Silvio Soldini. *Sceneggiatura:* Doriana Leoneff, Marco Pettenello, Silvio Soldini. *Fotografia:* Ramiro Civita. *Montaggio:* Carlotta Cristiani. *Musica:* Banda Osiris. *Scenografia:* Paola Bizzarri. *Costumi:* Silvia Nebiolo. *Interpreti:* Valerio Mastandrea (Leo), Alba Rohrwacher (Diana), Giuseppe Battiston (Amanzio), Claudia Gerini (Teresa), Maria Paiato (Cinzia), Luca Dirodi (Elia), Serena Pinto (Maddalena), Yang Shi (Fiorenzo), Michele Maganza (Emiliano), Fausto Russo Alesi (l'agente immobiliare), Giuseppe Cederna (il direttore del supermercato), Giselda Volodi (la gallerista), Luca Zingaretti (l'avvocato Malaffano), Pierfrancesco Favino (la voce di Garibaldi), Gigio Alberti (la voce di Cazzaniga), Neri Marcorè (la voce di Leopardi e di Leonardo). *Produzione:* Lionello Cerri, Elda Guidetti, Andres Pfaeffli per Lumière & Co./Ventura Film/RSI-SRG SSR. *Distribuzione:* Warner Bros. *Durata:* 127'. *Origine:* Italia/Svizzera, 2012.

*Leo, sposato con l'affettuosa e stravagante Teresa, è un idraulico che ogni giorno affronta l'impresa di crescere due figli adolescenti, Elia e Maddalena, dividendosi tra il lavoro con l'aiutante cinese Fiorenzo e le incombenze di casa. Diana è un'artista sognatrice e squattrinata in attesa della grande occasione della sua vita. Amanzio, il suo padrone di casa, è un originale moralizzatore urbano che ha lasciato il lavoro per un nuovo stile di vita e che in una delle sue crociate conosce Elia, con il quale stringe una stramba amicizia. Leo e Diana s'incontrano dall'avvocato Malaffano: Leo è lì perché ha scoperto che sua figlia è protagonista suo malgrado di un video erotico su Internet, Diana perché sta affrescando una parete per il truffaldino e megalomane avvocato. Le loro storie s'intrecciano in una città emblema del nostro tempo, sotto lo sguardo severo e ironico delle statue di Garibaldi, Verdi, Leopardi, che dai loro piedistalli commentano le sorti di un'Italia alla deriva. Intanto qualcuno continua a sognare e a sperare: come Elia, che insegue il volo di una cicogna, simbolo di rinascita e occasione di un nuovo inizio anche per Leo e Diana.*



perate (e qui tanti, troppi riferimenti ci sarebbero). Targhetta e la precarietà delle nuove generazioni (4), e dei sempre più numerosi “equilibrati”. Il *Canto notturno* di Leopardi, citato nell’immagine potente della Luna che guarda dall’alto la bassezza degli uomini, come qui fa la cicogna. E Wittgenstein col suo tacere, la cosa più saggia che si possa fare oggi secondo l’anonimo persiano citato da Zosulich, anche quando le cose si saprebbero.

Ma poi insomma, le statue. E Garibaldi. Soldini si è ispirato all’inizio di *Jonas che avrà vent’anni nel 2000*, in cui la statua di Rousseau declama brani da *Il contratto sociale*, ma a noi freschi di commemorazione dei Centocinquanta anni dell’Unità d’Italia quella statua e quella piazza, ricreate peraltro *ad hoc* nel contesto di un’ambientazione volutamente indefinita nel Nord del nostro Paese, richiamano *Piazza Garibaldi* di Davide Ferrario, il documentario dello scorso anno che ricostruisce la spedizione dei Mille andando a vedere come sono oggi i luoghi toccati dall’“Eroe dei due mondi” e soprattutto com’è, oggi, in quegli stessi luoghi la gente, come sente il Risorgimento, come sente l’Italia che in quell’occasione si è unita: l’immagine scorante di un Paese che sembra aver rimosso la propria storia, come dimostra, a proposito del nostro eroe, il cambio di nome che ha subito piazza Garibaldi a Capo d’Orlando nel 2008, sia pure temporaneamente.

Una situazione scorante, dicevamo, del nostro Paese oggi, crisi o non crisi. Che Ferrario ci presenta (dando

però una nota di speranza che viene dalle nuove generazioni, quelle che per altri versi ignorano o vogliono ignorare) e che ci presenta anche Soldini, con la sua schiera di personaggi viscidi, corrotti, abbruttiti dalla sete di denaro e dalla voglia di apparire a tutti i costi, e di emergere. Personaggi che fanno «trasformare in arte le proprie metafore», giungla e cactus per capirsi e se stessi sulla liana come Tarzan con la fidanzata che cavalca una zebra, sfruttando l’artista giovane come sfruttano chiunque possa essere utile ai propri fini; personaggi che non si preoccupano degli altri né dell’ambiente né del paesaggio urbano già deturpato, e che utilizzano Internet per vendicarsi dei “torti” patiti; che litigano per un parcheggio, che bruciano le panchine pubbliche, che riciclano (camerieri) il cibo caduto a terra, e che lasciano sugli scaffali i prodotti scaduti; e personaggi asserviti a questo sistema, integrati nel sistema, donne in particolare che affiancano e spalleggiano uomini trafficanti e ignoranti, ma dotati di denaro e di conseguenza di potere.

Per cui Leonardo (la statua, sempre) ringrazia Dio di non averlo fatto vivere in “quest’epocaccia” in cui l’arte, la scienza e la cultura sono sconosciute, Leopardi declama tra gli altri un passo da *A se stesso* che dice «amaro e noia / la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo», e Garibaldi, a cui sono affidati inizio e fine del racconto, prima si chiede se davvero «questo popolo fosse atto a governarsi da sé» e se non sarebbe stato meglio invece, quella volta, avergli lasciato al governo gli austriaci, dal momento che non

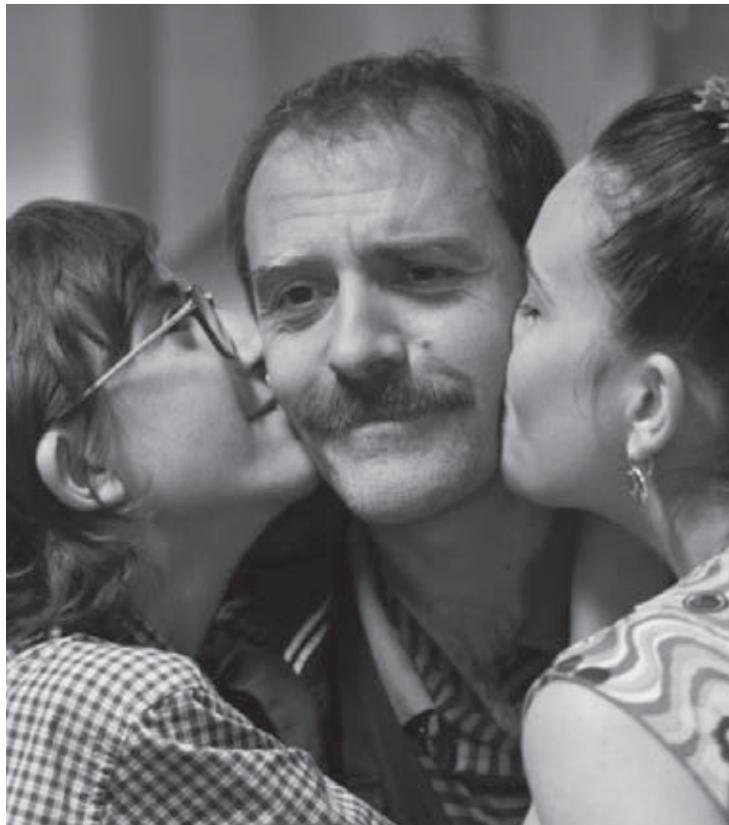
si cura del bene comune né della giustizia né degli ideali e che si fa abbagliare da chi fa promesse senza fondamento, poi afferma che in Italia «ogni faccenda sembra destinata a conclusione meschina». Italia rappresentata, per stare sulle statue, da un tale Cazzaniga, prototipo della destra leghista e berlusconiana che parla con il milanese stretto di Gigio Alberti e che somiglia a Cavour come a simboleggiare l'altra anima del Risorgimento, liberale e moderata, rispetto a quella mazziniana che era repubblicana e democratica, che finisce decapitato e sovrastato da un piccione, nel momento in cui su Garibaldi si posa la cicogna del titolo. C'è una domanda che si fa Elia, se gli uccelli sanno che non siamo in grado di volare o se pensano che facciamo apposta a stare a terra, che si può applicare agli italiani: non sanno davvero fare di meglio per migliorare il proprio Paese, o potrebbero ma sono troppo pigri (demotivati, sfiduciati, stanchi) per farlo?

Soldini dà una risposta positiva a questa domanda, offre speranza, mostra personaggi che nel loro piccolo, con la loro presenza autentica, non integrata cioè né omologata, possono rappresentare, intenzionalmente o meno, un'alternativa al sistema nella direzione di quel mondo migliore per cui Garibaldi ha combattuto, e che ritiene essere l'unica cosa che consente di guardare alla morte senza vergogna. Non sono necessariamente personaggi giovani anche se i due adolescenti, e Diana come prototipo dei trentenni precari di oggi, fanno la loro parte, ma persone appunto che escono dagli schemi e che cercano di portare nel mondo, oltre alla loro originalità, quella leggerezza e quella libertà che fanno prosperare il pensiero, il libero pensiero, quello critico di matrice illuminista; la libertà «quella vera» precisa Garibaldi dall'alto del suo seggio di statua equestre; la libertà del volo della cicogna, che può guardare dall'alto e osservare «la stoltezza degli uomini», come fa l'«Eroe dei due mondi» pur essendo, come statua, incatenato alla terra e a quella terra, a quella piazza.

Ci sono Diana che vive in un mondo suo fatto di arte e di voli alla Chagall fuori dal mondo nei video che produce (e la canzone di Capossela che chiude il film suggerisce questo col suo «per volare abbracciami»), Diana che sbatte e si fa male ma che è pronta a cogliere le suggestioni che la vita le offre, che le portano nuove aperture; Leo che vive nel ricordo della moglie morta che lo visita ogni notte, e che cerca di barcamenarsi con i figli e di fare il suo lavoro onestamente, e di questi tempi, come afferma Malaffanno, le persone perbene sono una rarità; Elia che accudisce una cicogna, che legge testi come *Pesticidi e impoverimento dell'ecosistema* invece di studiare, e che instaura uno strano rapporto con l'altro ladro del supermercato; e

Zosulich infine appunto, il bonificatore – moralizzatore – sensibilizzatore di quest'Italia che non accetta i suoi suggerimenti, anzi lo caccia in malo modo, lui con il suo camper che non vede l'autostrada da anni, con vocabolari e lingue da imparare per fini magari non del tutto nobili e soprattutto con la sua lingua, l'italiano, a cui tiene più di ogni altra cosa. Se una salvezza c'è per questa nostra Italia essa è in loro cioè nel loro essere «altro» rispetto a un sistema ormai imperante di corruzione a più livelli, e di omologazione. E nei tanti animali di cui l'opera è costellata.

Il film è volutamente semplice, fluido, lineare nello stile, poiché non interessa a Soldini, in questo caso, lavorare sulla forma ma appunto sui contenuti e semmai sui generi, sul genere, che è quello della commedia a conclusione della trilogia comprendente *Pane e tulipani* (2000) e *Agata e la tempesta* (2004). Commedia surreale, commedia corale, favola surreale ma soprattutto direi commedia morale anzi come quelle di Leopardi operetta morale, che parla del nostro tempo con leggerezza e ironia ma con sguardo attento e profondo, partecipe, lucido. In questo senso, in virtù anche dei molti riferimenti alle sue opere precedenti che non sto a elencare, si potrebbe dire che questo film compendi gli altri, sia una sorta di *summa*, di sintesi del suo cinema, e che la sua cifra autentica sia proprio questa, parlare del mondo con spirito critico e con ironia sia pure amara, poiché intrisa di moralità (5).



(4) Il riferimento è al romanzo in versi di Francesco Targhetta *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, ISBN, Milano 2012.

(5) Meritano una nota anche gli attori, uno più bravo dell'altro Battiston in testa, ma sappiamo che Soldini "ama" i suoi attori e lavora con loro e per loro, per il film.

# TUTTI I SANTI GIORNI Paolo Virzì

## La verità è nel sentimento

Chiara Borroni

Virzì parte da una storia semplice, apparentemente anche banale, per girare un film che riesce a scrollarsi di dosso non solo la banalità ma perfino il carico di alcuni dei caratteri cronicizzati nel suo cinema. Una certa ridondanza, per esempio, che qui si alleggerisce in favore di una maggiore essenzialità, quel gusto per il bozzetto che da centrale qui si fa più marginale e arginato, quella coralità esuberante tipica dei suoi ritratti che qui lascia spazio a una concentrazione maggiore, a un ridimensionamento dell'orizzonte che diventa quello di due esseri umani e del loro piccolo, essenziale universo. Ne viene così fuori il racconto di una dimensione a due, singola e singolare, speciale per quel suo tenersi in equilibrio da sé; ne viene fuori un film intenso e delicato, un film conciliante nel suo rendersi credibile al di là delle inverosimiglianze, confortante nel suo arrivare perfino a parlare di una generazione di cui questo Paese – e il suo cinema – non riescono a occuparsi. I film italiani sui trenta-quarantenni si limitano infatti a ritratti di personaggi gaglioffi e un po' persi, metafore riduttive e semplicistiche di un precariato esistenziale liquidato troppo spesso con facile superficialità.

E invece qui si ha l'impressione che il quesito sul chi siano queste creature sopravvivenenti in un Paese che sembra ignorare le loro esigenze, relegandoli al ruolo di eterni giovani, sottoutilizzandone talenti e potenzialità in attesa di un futuro che è già passato, lasciandoli – indomiti o tumefatti – a guardare in faccia la propria sterilità provocata, sia posto, grazie a un romanticismo seppur di grana non sempre così sottile, in modo sensibile. Guido e Antonia sono due di queste creature: uno è un intellettuale pacato e ritroso che si rifugia dietro al bancone della reception di un albergo per tenere a bada, grazie alla consapevolezza di avere tempo per sé, la paura cui questa situazione sociale lo costringerebbe se l'affrontasse perdendo di vista ciò che conta davvero per lui; l'altra è una cantante raffinata e fuori dal comune che scalpita con rude vivacità e qualche lampo di sciaguratezza di fronte alle insicurezze cui la inchioda il mondo che ha di fronte. Eppure Guido e Antonia non sono depressi, non sono infelici, non sono arrabbiati,

*Regia:* Paolo Virzì. *Soggetto:* dal romanzo *La generazione* di Simone Lenzi. *Sceneggiatura:* Francesco Bruni, Simone Lenzi, Paolo Virzì. *Fotografia:* Vladan Radovic. *Montaggio:* Cecilia Zanuso. *Musica:* Thony. *Scenografia:* Alessandra Mura. *Costumi:* Cristina La Parola. *Interpreti:* Luca Marinelli (Guido), Thony (Antonia), Micol Azzurro (Patrizia Caiozzi), Claudio Pallitto (Marcello Caiozzi), Stefania Felicioli (la ginecologa), Franco Gargia (il professor Savarese), Giovanni La Parola (Jimmy), Mimma Pirrè (Rosetta), Benedetta Barzini (la signora Donatella), Fabio Gismondi (il signor Lorenzo), Katie McGovern (Katherine), Robin Mugnaini (Duccio), Frank Crudele (Domenico). *Produzione:* Elisabetta Olmi per Motorino Amaranto/Rai Cinema. *Distribuzione:* 01. *Durata:* 102'. *Origine:* Italia, 2012.

*Guido è timido, riservato, coltissimo. Antonia irrequieta, permalosa e orgogliosamente ignorante. Lui portiere di notte appassionato di lingue antiche e di santi. Lei aspirante cantante e impiegata in un autonoleggio. La mattina presto, quando Guido torna dal lavoro, la sveglia con la colazione e finiscono col far l'amore. Tutti i santi giorni. Attorno a loro, c'è una metropoli complicata come Roma, con dei vicini di casa rozzi, allegri e disperati, e alle spalle due famiglie d'origine che non potrebbero essere più distanti. Un amore che sembra indistruttibile, finché il pensiero ostinato di un figlio che non viene non mette in moto conseguenze imprevedibili.*





non sono insoddisfatti, semplicemente vivono. Reagiscono attraverso il loro amore all'inadeguatezza di un mondo che li ospita senza accoglierli; perché l'inadeguatezza non è loro ma dello spazio che sta loro intorno. E così reagiscono creandosi il loro di spazio, nell'amore. Guido e Antonia propriamente "abitano" nel loro amore. In esso esistono, in esso si riconoscono, in esso si orientano mentre il mondo fuori, con le sue regole e le sue stramberie, scorre, a tratti li coinvolge ma poi tira dritto mentre loro rientrano a casa ritrovandosi l'uno nell'altra.

Tutti i santi giorni Guido torna a casa al mattino, dopo aver passato la notte alla reception dell'hotel in cui gli tocca di tenere a bada clienti giapponesi ossessionati dal sesso con la medesima disponibilità e cortesia di quella che è riservata a un gruppo di hostess tedesche sorridenti e vagamente canzonatorie; prepara un caffè e sveglia Antonia con un bacio e una dotta citazione agiografica sul santo del giorno. Fanno l'amore, liberi e appassionati come succede fin dalla prima volta, da sei anni prima, quando la loro relazione è iniziata. Tutti gli stessi santi giorni Antonia si alza e corre al lavoro nell'autonoleggio dove arriva puntualmente in ritardo e subisce i rimproveri del capo reagendo con scalpitante irrequietezza.

Questa quotidianità fatta di amore incondizionato, di dolcezza, di dedizione, di poesia, di citazioni latine, di canzoni raffinate, di equilibri, di compensazioni, di diversità e di armonia si regge sul loro sentimento, da

questo è protetta e tutelata. Eppure a un certo punto vacilla. Si incrina quando la frustrazione, quella che il mondo fuori è riuscito a insinuare all'interno della loro coppia, fa loro credere, ad Antonia soprattutto che è la parte più fragile della monade, che l'amore non sia sufficiente.

I due scoprono così, perché vogliono un bambino e questo non arriva, la possibile tragicità di quello stesso meraviglioso quotidiano; una tragicità cui Antonia pensa di non poter far fronte, di non poter sopravvivere. E la loro casa comincia a scricchiolare. Partendo dal di fuori, da quel giardino che non trovano mai il tempo di sistemare. Lì Antonia si rifugia, dopo una notte passata fuori, ad aspettare Guido per gridargli in faccia l'impossibilità di reggere all'inadeguatezza.

E sì che i due non solo hanno fino a ora resistito ma, proprio grazie all'amore, hanno reagito all'inadeguatezza, ci si sono adattati trovando il modo di ricavarne qualcosa di loro: «Il tempo per pensare», lo chiama Guido. Così lo descrive a tavola con la sua famiglia di intellettuali e professori: il tempo per pensare è il tempo per occuparsi della sua casa, quella che ha la forma dell'amore per Antonia. Perché il tempo, il loro, è quello di una quotidianità scandita da ritmi e caratteri capovolti, ma che si accomoda – nel senso che trova il suo spazio e sta comodo – nell'assolutezza che li lega. Antonia però sembra improvvisamente non crederci più, sembra non bastarle più, non di fronte alla disperazione di quel figlio che non arriva; Antonia sembra davvero essersi



fatta convincere dalle regole di quel mondo di fuori che la sua è «una vita di merda». Non è vero, le dice Guido, semplicemente non è vero perché loro si hanno, l'un l'altra. Prova ne è che quando Antonia forza in uscita la porta della loro casa lasciandola aperta verso l'esterno, il fuori che ne entra è l'unica cosa che li mette veramente in crisi. Improvvisamente il mondo fuori che fa irruzione li rende incapaci di far fronte all'inadeguatezza; e così Guido arriva in ritardo al lavoro e si fa picchiare dagli energumani che crede responsabili delle sue sciagure, Antonia si fa licenziare e torna alla sua insoddisfatta vita da marginale... tutto davvero vacilla perché vi è stata un'infrazione nel loro bastante privato.

D'altra parte è solo in forza di questo che riescono, in una delle più belle scene del film, ad aprire la busta con i risultati della fecondazione assistita seduti vicini su quella panchina e a reagire come reagiscono al dramma che vi è contenuto. Solo in nome di questo sentimento Guido riesce ad andare a riprendersi Antonia in fuga, o piuttosto in attesa di essere riportata a casa, solo in nome di questo i due riescono ad aprire il portone della chiesa dopo essersi promessi di non abbandonare mai più la loro «casa».

Virzi dice di aver cercato un tono diverso per questo suo film, anche attraverso una scelta fotografica più naturalistica, quasi documentaristica e un maggiore legame con il reale; e invece è quasi paradossalmente il contrario quello che più ci convince di questo film: il fatto che nonostante la patina che persiste nel film, gli

accenti che contrastano con la ricerca di un certo verismo (le canzoni fin troppo raffinate di Thony rispetto a quel declinare un po' coatto della sua veracità ignoran-totta e colorata, il fin troppo autistico *décalage* di Guido rispetto al mondo che lo circonda), perfino gli evitabili voli surreali (la discesa nell'utero di Guido) o alcuni pleonasmi ridondanti (la corsa del cane verso l'autobus, il racconto del loro primo incontro in chiusura), il film riesce a convincerci nel sospendere la nostra incredulità e nell'abbandonarci a quel conforto rassicurante che ci offre, leggero e piacevole come il riso che scatena, quello che ci rende capaci di sopportare l'esistenza, di accettarla anche quando non per forza la si capisce.

*Tutti i santi giorni* riesce infatti a essere reale più di quanto non sia vero, perché reale è la sua essenza, il sentimento che racconta, le possibilità che questo dispiega di fronte all'inadeguatezza di una società nell'affrontare il rapporto con una generazione (e non il contrario). E ci riesce grazie alla scrittura, a quel saper dosare gli aspetti più caricaturali rendendoli più funzionali nel loro essere di contorno (un esempio su tutti i ritratti delle due famiglie di Guido e Antonia, o quello dei vicini di casa). Ma ci riesce soprattutto grazie all'incredibile credibilità dei due attori, bravissimi nel farsi scivolare addosso il loro bozzettismo fino a portare lo spettatore altrove, all'interno della loro casa, all'interno di un sentimento, all'interno di una possibilità che reale lo è, davvero. Come il riderne.

# KILLER JOE William Friedkin

## La casa nera

Simone Emiliani

### VIAGGIO ALL'INFERNO

Quasi un altro esorcismo. Senza stavolta essere posseduti, il demonio in *Killer Joe* esce fuori sotto diverse forme. Come apparizioni, anzi proiezioni soggettive di Chris, dove il corpo di Emile Hirsch passa dal bianco e dal grigio di *Into the Wild* al profondo baratro dei sobborghi texani di questo film. Si può presentare sotto le forme del killer gentiluomo, del padre debole o ancora di più della sua inquietante compagna (grandiosa Gina Gershon) o in quel misto tra Lolita e Cenerentola («È la sua versione perversa», ha detto lo stesso regista) della sorellina Dottie. Sono «le altre facce del diavolo» in un altro malato e straordinario viaggio all'inferno del grande regista statunitense. Ancora un'altra casa che sembra infestata come quella di *L'esorcista*, profonda come una discesa nel vuoto senza freni dove tutte le facce degli altri personaggi è come se passassero davanti al volto del ragazzo con un'illuminazione che porta a vedere cose che non ci sono, crea inquadrature parallele che sembrano arri-

*Titolo originale:* id. *Regia:* William Friedkin. *Soggetto:* dalla pièce omonima di Tracy Letts. *Sceneggiatura:* Tracy Letts. *Fotografia:* Caleb Deschanel. *Montaggio:* Darrin Navarro. *Musica:* Tyler Bates. *Scenografia:* Franco-Giacomo Carbone. *Costumi:* Peggy A. Schnitzer. *Interpreti:* Matthew McConaughey ("Killer" Joe Cooper), Emile Hirsch (Chris Smith), Juno Temple (Dottie Smith), Thomas Haden Church (Ansel Smith), Gina Gershon (Sharla Smith), Marc Macaulay (Digger Soames), Graylen Banks (il proprietario della pizzeria), Scott A. Martin (il direttore della pizzeria), Carol Sutton (la commessa), Danny Epper (l'agente federale), Gregory C. Bachaud (Filpatrick), Charley Vance (il predicatore), Jeff Galpin (il motociclista), Julia Adams (Adele), Sean O'Hara (Rex). *Produzione:* Nicolas Chatier, Scott Einbinder, Ryan Westheimer, Patrick Newall per Voltage Pictures/Worldview Entertainment/ANA Media. *Distribuzione:* Bolero. *Durata:* 102'. *Origine:* USA, 2011.

*Chris è uno spiantato spacciatore ventiduenne sempre con i creditori alle calcagna. Per cercare di risolvere i suoi problemi organizza, con l'aiuto del padre, l'omicidio della madre per incassarne la polizza sulla vita che ammonta a cinquantamila dollari. Si rivolge così al sicario Joe, spiantato ma dai modi da gentiluomo, che però vuole essere pagato in anticipo. Non potendo disporre del denaro necessario il killer chiede come caparra Dottie, la sorellina minore di Chris, e i due committenti, seppur a malincuore, accettano. Una volta portato a termine il compito, però, al momento della riscossione della polizza i piani non vanno come previsto. E "Killer" Joe deve risalire alla verità...*



vare quasi direttamente dal cinema di von Sternberg. Quasi dei ritratti che prendono forma, che si animano improvvisamente, sepolcri non più seppelliti che tornano a respirare.

Potrebbe avere un altro impatto horror *Killer Joe*, e questo si può vedere proprio dal primo arrivo di Dottie in camicia da notte o negli incubi di Chris dove sono ancora in fase germinale ma pronti ad alimentarsi e a moltiplicarsi tutti i "segni del male". Ma stavolta a Friedkin, rispetto al film del 1973, interessa molto meno l'irruzione dell'elemento soprannaturale che può essere insieme visto, avvertito, sentito. C'è qualcosa di profondamente sinistro in questo suo ultimo film, come se passassero insieme alcune proiezioni della sua mente che non sono riuscite ancora a passare attraverso il suo cinema. Più di questo, però, il film mette in luce ancora il rapporto tra l'essere e il sentirsi colpevole, tra il pensiero dell'azione criminale e l'atto stesso che possono essere anche coincidenti. E stavolta a metterli in gioco è il denaro. Un film di rapina, quindi, dentro una dimensione kammerspiel. Una sfida estrema quella di Friedkin che comunque già disegnava precisi percorsi geometrici come se si fosse dentro in una stanza anche in *Regole d'onore* e *The Hunted - La preda* nei quali, soprattutto nel secondo, la tecnica dell'inseguimento diventava precisa strategia di una messinscena. Ma stavolta è come se il regista volesse recuperare tutti i frammenti, tra poliziesco e noir perduti, di un cinema degli anni Settanta e Ottanta del quale continua a essere riposseduto ma che oggi, nel panorama statunitense attuale, non può più mettere in pratica. Ed è qui, a questo punto, l'intizione geniale: riprodurre i residui del genere, non solo quello appartenente al suo cinema, e poi, così di colpo, rovesciarli. Potrebbe partire come un vecchio noir degli anni Quaranta: la notte, i lampi, la pioggia, un



cane che abbaia. Quasi echi lontani di un delitto da compiere o già avvenuto. E la stessa entrata in scena di Matthew McConaughey nei panni del killer Joe Cooper potrebbe essere quasi il ribaltamento del detective privato alla Marlowe che deve indagare sull'omicidio. Certo, lui esegue il compito che gli è stato affidato, cioè far fuori la madre di Chris. Ma tutta la parte finale, da parte sua, diventa quasi un'indagine che porta anche al clamoroso svelamento.

Inoltre non ci sono più punti di fuga. Del resto anche New York in *Il braccio violento della legge*, pur essendo più estesa, negava ogni tentata evasione. In *Killer Joe* c'è un continuo ritorno nella casa dove il padre abita con la compagna e Dottie. Come se i personaggi vi fossero continuamente risucchiati, spinti da un tornado che li catapulta ogni volta lì dentro. Certo, Friedkin fa sentire in modo esemplare gli ambienti, qui quasi riciclaggio di quelli di *Cruising*, come per esempio gli strip-club che sono resi più attraverso le luci che l'esibizione delle spogliarelliste, ne reinventa ogni volta le mappe geografiche come per ritardare o alternare le scene madri che devono svolgersi dentro la casa. In questo senso, memore non solo di *Il braccio violento della legge*, ma anche di *Vivere e morire a Los Angeles* e *Jade*, in *Killer Joe* Friedkin inserisce una scena di inseguimento nella quale Chris fugge a piedi dagli sgherri dell'uomo con cui si è indebitato, prima di venire pestato a sangue.

Sembra quasi un cinema che abbia bisogno di ritrovare i suoi residui per riprendere velocità, per recuperare un genere che ormai è il cuore pulsante, in quest'ultimo decennio, delle migliori serie tv. E non a caso Friedkin ha diretto due puntate di una di queste, *CSI: Scena del crimine: Cockroaches* nel 2007 e *Mascara* nel 2009. Tracce che ritornano potentissime, anche grazie a un monumentale Matthew McConaughey, nella scena in cui fa esplodere la macchina con il corpo assassinato dentro. Sono questi meccanismi che sembrano andare ormai per conto loro, non solo naturali, ma anche autonomi, proprio di un'opera come quella di Friedkin che non per niente ha bisogno di essere ogni volta riconosciuta, e proprio questo momento è uno di quei marchi hitchcockiani che si ritrovano nei suoi film, nei quali si sente subito la sua mano in un'inquadratura, un dettaglio (in questo caso l'accendino) o un primo piano apparentemente innocuo. *Killer Joe* si arricchisce dei questi residui, delle continue ombre della fotografia di Caleb Deschanel già presenti in apertura, ma potrebbe farne anche tranquillamente a meno per come si lascia precipitare subito in un vicolo cieco, di sporcizia e di erotismo: dove l'apparente vittima è solo Dottie, che la prova di Juno Temple rende leggera e quasi inviolabile, che attraversa quell'universo di carogne e perdenti come se ci camminasse sopra. Quasi un'altra visione che può tornare ancora una volta da Sternberg, tra l'angelo e l'imperatrice, in realtà forse diabolica. Il vero demone è forse lei, dark-lady dove il vestito nero che



deve indossare continua a essere l'ulteriore accessorio di una maschera straordinariamente indecifrabile.

## LA PAROLA COME UN PROIETTILE

Ancora Tracy Letts. Dal precedente lungometraggio *Bug* a *Killer Joe*, anche qui c'è una sua pièce. Quindi è presente una dimensione teatrale che caratterizza una parte della filmografia del regista, dagli inizi di *Festa di compleanno* e *Festa per il compleanno del caro amico Harold* al bel remake di *La parola ai giurati*. Gli interni diventano soffocanti e claustrofobici, filmati come se le pareti avanzassero e rendessero ancora più stretti quegli spazi, ma al tempo stesso diventassero l'unico set di una famiglia, quindi di una nazione malata, quasi traccia proveniente dal cinema di Polanski, libera e debole associazione tra *Carnage* e *Killer Joe* dove però si sprigionano gli istinti più nascosti.

Quasi uno spazio/teatro, l'abitazione di *Killer Joe*. Dove quello che avviene all'esterno (e che si vede) potrebbero essere anche delle ellissi, la suddivisione tra un atto e l'altro. Ma è proprio qui che prende forma la beffarda *black-comedy* di Friedkin, un umorismo nero e tagliente che diventa ulteriore elemento di mescolanza in un film che invece ha una struttura esemplare nella sua rigidità. Innanzitutto gli oggetti. Quelli che stanno nella casa possono duplicarsi anche fuori, come i crocifissi che forse già prefigurano quell'ultima cena con la coscia di pollo fritto, proprio ciò che origina la sospensione tra perversione, sessualità e

violenza di un film che a questo punto s'infiama, prende fuoco, fino al gioco dell'inquadratura finale in cui Friedkin, proprio come l'ultimo Polanski, si prende gioco e quasi annulla tutto quello che ha mostrato per tutta la durata del film.

Innanzitutto, ogni parola della pièce, in *Killer Joe* diventa ogni volta un potenziale proiettile, combinata con i giochi di sguardi, in cui ciò che si dice e ciò che viene rivelato possono essere in uno stato di continuo attrito. Ma altri oggetti entrano in campo: la tv accesa che poi viene spaccata nel finale, il vestito che diventa protagonista del momento a più alto tasso erotico, quello in cui Joe chiede a Dottie di indossarlo mentre lui si volta di spalle. Ancora un desiderio immaginato più che vissuto in un posto buio, senza luce, forse il non dichiarato *Gli ultimi fuochi* di Friedkin, un regista che non sembra essere a un punto avanzato della sua carriera, ma che possiede l'energia degli esordi combinata a una consapevolezza capace di far toccare con mano il delirio.

E tutto il finale andrebbe visto e rivisto più volte. Poi, pur conoscendone gli esiti, può dare l'illusione (e la dà) di nascondere ogni volta delle sorprese, autentico capolavoro di come la combinazione parola-sguardo oltrepassa l'unità di luogo, con dialoghi degni di un serrato poliziesco d'altri tempi, con una violenza prima trattenuta e poi divampante (e Winterbottom di *The Killer Inside Me* dovrebbe prendere questo finale come testo sacro per vedere come si filma) e uno spazio sempre uguale che appare sempre diverso, con una manipolazione a metà tra le deformazioni di Gregg Toland del finale di *Piccole volpi* e il 3D.

## COGAN KILLING THEM SOFTLY

### Andrew Dominik

*Titolo originale:* Killing Them Softly. *Regia:* Andrew Dominik. *Soggetto:* dal romanzo *Cogan* di George V. Higgins. *Sceneggiatura:* Andrew Dominik. *Fotografia:* Greig Fraser. *Montaggio:* Brian A. Kates, John Paul Horstmann. *Scenografia e costumi:* Patricia Norris. *Interpreti:* Brad Pitt (Jackie Cogan), Scoot McNairy (Frankie), Ben Mendelsohn (Russell), James Gandolfini (Mickey), Vincent Curatola (Johnny Amato), Richard Jenkins (l'autista), Ray Liotta (Markie Trattman), Trevor Long (Steve Caprio), Max Casella (Barry Caprio), Sam Shepard (Dillon), Slaine (Kenny Gill), Garret Dillahunt (Eddie Mattie). *Produzione:* Dede Gardner, Brad Pitt, Paula Mae Schwartz per Chockstone Pictures/Inferno Distribution/Plan B Entertainment/Annapurna Pictures. *Distribuzione:* Eagle. *Durata:* 97'. *Origine:* USA, 2012.

Dopo un film ambizioso (e sostanzialmente irrisolto) come *L'assassinio di Jesse James per mano del codardo Robert Ford*, coi suoi tempi dilatati, l'esibita artisticità della sua fotografia, *Cogan*, lavoro più sbrigativo e di più facile fruibilità, rappresenta per Andrew Dominik un evidente ridimensionamento delle veleità "autoriali". È però altrettanto evidente che, con la sua opera numero tre, il regista di origine australiana continua comunque a lavorare su una revisione dei generi classici del cinema, adottando un approccio esplicitamente antierico, e girando sempre attorno ad alcuni temi ricorrenti. In particolare, quello della solitudine e quello del contrasto tra realtà e rappresentazione mediatica della stessa, temi che suggerivano la conclusione del suo film d'esordio, *Chopper* – dove il protagonista, dopo essersi visto alla televisione trasformato in un mito con fan club sparsi per la Nazione, si

ritrovava, alla chiusura della cella, irrimediabilmente solo – e ritornavano poi anche in *L'assassinio* (nella vita solitaria ed esposta ai capricci del caso dei suoi personaggi e nella trasfigurazione della realtà operata dagli articoli e opuscoli su Jesse James collezionati da Ford e poi nella rappresentazione teatrale dell'assassinio).

In *Cogan* il contrasto realtà/rappresentazione mediatica è data dalla costante presenza di schermi televisivi o trasmissioni radio dai quali possiamo sentire le parole dei politici americani (il film è ambientato nel 2008, tra la fine del mandato di Bush e l'inizio di quello di Obama). A volte, queste parole amplificano e sottolineano le analogie tra la crisi economica globale e la crisi del sistema criminale descritto nel film. Altre volte, invece (quando Bush rassicura sul superamento della crisi od Obama enuncia come tangibili realtà le speranze di rinnovamento), le parole fanno da controcanto alla desolazione della realtà, creando un contrasto da cui emerge il carattere fasullo e retorico di quelle stesse parole. Questo contrasto trasforma dunque la solitudine in cui sono immersi i personaggi higginsiani, e la loro mancanza di speranze, in sintomo della crisi di un sistema sociale ed economico.

Oggi, a ridosso delle nuove elezioni americane, l'accostamento tra le promesse fatte da Obama quattro

anni fa e una realtà di degrado e di disperazione può prestarsi a letture opposte, come critica alla presidenza obamiana "da sinistra" (la delusione per le promesse di cambiamento non mantenute) o "da destra" (il rifiuto della retorica della comunità in nome di una visione "realistica" e competitiva dei rapporti sociali). Quel che emerge con certezza è lo sguardo pessimista su una realtà che sembra non offrire soluzione o vie d'uscita, chiusa in una inesorabile staticità che rende illusoria qualsiasi pretesa di cambiamento. Il motivo della scelta è ricorrente nel film (i personaggi sono messi spesso di fronte a un dilemma, a una possibilità di scelta: scoprire o presentarsi all'appuntamento con Scoiattolo?), ma, ogni volta che qualcuno prospetta ad altri la possibilità di modificare la realtà («Tu puoi ancora cambiare le cose, puoi fare delle scelte», dice Cogan a Frankie), lo sta ingannando, come gli sviluppi della vicenda poi evidenziano.

Trasponendo ai giorni nostri la trama di Higgins e aggiungendovi il basso continuo dei discorsi televisivi su politica ed economia, Dominik ha dunque trovato lo spunto per utilizzare una vicenda criminale come rappresentazione, a un tempo fedele e distorta, di un sistema capitalista in difficoltà: nelle vicende che seguono la rapina alla bisca si possono così ritrovare sia il declino della fiducia che è al centro



della grave crisi economica iniziata nel 2007, sia la lentezza e le incertezze nelle risposte dei vertici politici. L'idea è senz'altro buona (anche se, certo, altri prima di Dominik – superfluo fare nomi – avevano pensato di utilizzare la criminalità organizzata per spiegare i meccanismi economici), ma, per evitare il rischio di dispersività in cui cadeva un'opera ondivaga come *L'assassino*, Dominik adotta qui un approccio molto più focalizzato sul tema. E in tal modo finisce per cadere nell'errore opposto, ovvero sia in un eccesso di didascalismo e di sottolineature, esplicitando con eccessiva insistenza i sottotesti. Il controcanto di cui dicevamo diventa infatti ben presto ripetitivo e prevedibile. Del resto, per comprendere quanto il film rischi di essere ridondante, basta citare alcuni dei brani musicali che fanno da colonna sonora (gli accordi di *Heroin* quando Russell si buca, lo spensierato pezzo anni Trenta *Life Is Just a Bowl of Cherries* quando Frankie guida la macchina nuova convinto di aver finalmente svoltato, *Money, That's What I Want* sui titoli di coda a ribadire l'idea di un mondo dominato da avidità e logiche puramente economiche): perlopiù si tratta di ridondanti ripetizioni dell'evidenza delle immagini e dei dialoghi.

Come *crime story*, infine, *Cogan* ha frammenti che, pur appartenendo alla categoria del già visto, funzionano (la rapina raggiunge una buona tensione, questi piccoli commessi viaggiatori del crimine dalle vite squallide e penosissime sono ben disegnati da alcuni dialoghi), ma spesso indulge in un compiaciuto effettismo (tutti quei ralenti) e ha un protagonista, Cogan, che, restando in bilico tra il cavaliere dell'apocalisse (ad accompagnare la sua entrata è *The Man Comes Around*, un brano scritto da Johnny Cash) e un anonimo impiegato del crimine all'interno di un'organizzazione impersonale, finisce per essere figura a tratti un po' sfocata.

Rinaldo Vignati



## THE FIVE-YEAR ENGAGEMENT

Nicholas Stoller

*Titolo originale:* id. *Regia:* Nicholas Stoller. *Sceneggiatura:* Jason Segel, Nicholas Stoller. *Fotografia:* Javier Acuirresarobe. *Montaggio:* William Kerr, Peck Prior. *Musica:* Michael Andrews. *Scenografia:* Julie Berghoff. *Costumi:* Leesa Evans. *Interpreti:* Jason Segel (Tom Solomon), Emily Blunt (Violet Barnes), Chris Pratt (Alex Eilhauer), Alison Brie (Suzie Barnes), Lauren Weedman (Sally), Mimi Kennedy (Carol Solomon), David Paymer (Pete Solomon), Jacki Weaver (Sylvia Dickerson-Barnes), Jim Piddock (George Barnes), Eric Scott Cooper (il direttore di B&B), Dakota Johnson (Audrey), Rhys Ifans (Winton Childs). *Produzione:* Judd Apatow, Rodney Rothman, Nicholas Stoller per Apatow Productions. *Distribuzione:* Universal. *Durata:* 124'. *Origine:* USA, 2012.

Due per la strada. Non c'è subito la disillusione amara che rintraccia i resti di felicità quasi esclusivamente nel passato, come accadeva ad Albert Finney e Audrey Hepburn nel "terminale" e abbagliante film di Stanley Donen del 1967, ma è chia-

ro che *The Five Year Engagement* può smontarsi e ricomporsi con le migliaia di traiettorie, di possibilità, di soluzioni che la vicenda può prendere. Senza gli espedienti ruffiani e furbetti alla *Sliding Doors*. Anzi, il terzo film da regista di Nicholas Stoller è un fiume in piena inarrestabile, così compresso che quasi fatica a stare nella sua durata. Certo, anche stavolta c'è il marchio Judd Apatow, ancora produttore ma quasi mente in simbiosi per una commedia che vira dalle zone sentimentali, si affaccia sul demenziale e sfocia nel drammatico. E il film migliore del produttore, *Funny People*, stavolta è vicinissimo per come sa catturare tensioni di coppia, piccole fratture, dialoghi dietro ai quali si nasconde un'insoddisfazione che si cerca di rimuovere ogni volta sempre più a fatica.

Per altri aspetti *The Five-Year Engagement* è anche il film più autonomo, più compiuto del regista, legatissimo soprattutto a *Non mi scaricare*, ma anche a *In viaggio con una rock star*, soprattutto nella magnifica illusione grazie alla quale i personaggi escono da una scrittura sempre molto ben calibrata con alle spalle tutta una serie di azioni, di impulsi, di lanci che diventano autonomi, che sembrano scritti sul momento in cui si sta girando e invece sono il risultato di un'elaborazione sempre studiattissima, attraverso la quale la presenza

di Jason Segel nel cinema del regista diventa sempre più decisiva.

Sceneggiatore di *Non mi scaricare*, autore del soggetto di *In viaggio con una rock star*, Segel porta con sé anche come attore il personaggio di Tom, che ha creato per poi mutarlo in impercettibili e sensibili variazioni, facendone emergere il disagio e soprattutto l'incapacità di comunicare con Violet, una Emily Blunt che, come e più di *I guardiani del destino* e *Il pescatore di sogni*, sembra cambiare in volto a ogni variazione del punto dal quale è illuminata.

Solare e oscura, è quasi la ri-modulazione più che la reincarnazione di Audrey Hepburn nel film di Donen: sull'orlo di un limbo, quasi sulla superficie di un'acqua che s'affaccia appena su di un'opprimente profondità, come nei bellissimi momenti delle litigate a letto circondati da una luce bluastra. Tra loro due c'è un vetro invisibile che li separa, lo stesso da cui la donna guarda gli esperimenti con le ciambelle, segno di una distanza invisibile nello spazio, evidente anche quando c'è il contatto fisico che conferma come nel cinema di Stoller (e di Jason Segel) ci sia oggi una consapevolezza che meriterebbe sicuramente un riconoscimento più ampio, oltre a una maggiore attenzione critica.

Parte come se fosse un finale *The Five-Year Engagement*, e invece è solo l'incipit. Tom propone a Violet di sposarla e le dà l'anello di fidanzamento. Una strada narrativa che si presenta quindi come già scontata e che invece viene di volta in volta smontata, dilatata temporalmente, ritardata per tutta una serie di imprevisti, rimessa in discussione fino quasi ad arrivare al punto di negarla. Dalle luci di San Francisco alla neve del Michigan, il film di Stoller a tratti ha la nostalgia del rimpianto, cattura il piacere e insieme la sua perdita anche attraverso il cibo, come aveva fatto James L. Brooks in *Spanglish*, una lezione di sceneggiatura che forse Stoller e Siegel hanno preso come modello proprio nelle molteplici reinvenzioni e suoni che la stessa parola scritta può avere

nel momento in cui si impossessa dei protagonisti.

Scandito dai funerali dei parenti, interrotto dai flashback del loro primo incontro con lui vestito da Coniglietto rosa e lei da principessa Diana all'inizio, più o meno a metà e poi nelle frequenti associazioni passato/presente nel finale, ha quasi il ritmo di un musical che esplode verso la fine e si libera all'aperto dopo gli opprimenti brani di vita vissuta in interni. Evapora *Le pagine della nostra vita* visto in tv, il bel melodramma sentimentale di Nick Cassavetes di cui *The Five-Year Engagement* può essere solo una luce lontana vista da lontano; e si smaterializzano anche quelle composizioni con i piani fissi che, almeno nella scena iniziale della cena o nei titoli di testa, riportano a *Happiness* di Todd Solondz.

Restano invece i residui degli anni Ottanta come i poster degli Wham nella stanza di Violet, i personaggi dei Muppet come Elmo (tra l'altro Segel è attore e sceneggiatore assieme a Stoller della recente versione cinematografica uscita nel 2011 e diretta da James Bobin) che si impossessa della voce della sorella di Violet per dirle direttamente le cose di cui non avrebbe avuto il coraggio. E soprattutto Stoller, come Apatow, sa costruire un'intensità notevole negli squarci drammatici che talvolta affiorano, come nella scena in cui la nipote della coppia, sentendosi Pocahontas, ferisce involontariamente la protagonista con la balestra, punto culmine già addensato di segni di squilibrio, di rabbia, di non detto.

Ancora due per la strada, senza viaggio *on the road*, ma un continuo spostamento nello spazio che coincide con quello sentimentale. Tra separazioni e corse per ricongiungersi, le "pagine della loro vita" sono tra le più vibranti della recente commedia statunitense, sulla linea e forse ancora più su di *Amici di letto* di Will Gluck e *Amici, amanti e...* di Ivan Reitman.

Simone Emiliani

# PADRONI DI CASA

## Edoardo Gabbriellini

*Regia:* Edoardo Gabbriellini. *Soggetto:* Edoardo Gabbriellini, Pier Paolo Piciarelli. *Sceneggiatura:* Valerio Mastandrea, Edoardo Gabbriellini, Francesco Cenni, Michele Pellegrini. *Fotografia:* Daria D'Antonio. *Montaggio:* Walter Fasano. *Musica:* Cesare Cremonini, Stefano Pilia, Gabriele Roberto. *Scenografia:* Francesca Balestra Di Mottola. *Costumi:* Antonella Cannarozzi. *Interpreti:* Valerio Mastandrea (Cosimo), Elio Germano (Elia), Gianni Morandi (Fausto Mieli), Valeria Bruni Tedeschi (Moira Mieli), Francesca Rabbì (Adriana), Mauro Marchese (Calzolari), Lorenzo Rivola (Davide), Alina Gulyalyeva (Alina), Giovanni Piccinini (Giovanni). *Produzione:* Valentina Avenia, Luca Guadagnino, Marco Morabito, Massimiliano Violante per First Sun/Relief/Rai Cinema. *Distribuzione:* Good Films. *Durata:* 90'. *Origine:* Italia, 2012.

Colpisce duro *Padroni di casa*, il secondo film da regista di Edoardo Gabbriellini, presentato al festival di Locarno. A partire dall'incipit con l'uccisione del lupo, specie protetta, nel bosco riserva naturale su cui s'affaccia la villa di uno dei protagonisti, quello a cui i fratelli piastrellisti devono rifare il terrazzo; per finire nella spirale di sangue che ne segna la conclusione, anticipata metaforicamente dalla lingua di fuoco del mosaico mancato e culminante nei fuochi d'artificio dei titoli di coda. Non è un film compiuto, lo premetto: la seconda parte è meno riuscita della prima, la sceneggiatura non tiene fino alla fine o comunque fatica a reggere sul *côté* drammatico, sul montaggio "espressionista" ci sarebbe da ridire, e così sulle *performances* di Morandi e della Bruni-Tedeschi. Però appunto colpisce, come colpisce la locandina che mostra Mieli e consorte in posa con la testa di lupo, come nella vecchia pubblicità di una casa

di moda e come in *Metro* di Alessandro Gallo, visto alla scorsa Biennale Arte. Solo che qui i lupi non sono dei modelli o delle sculture, sono gli uomini ma non, hobbesianamente, gli uomini tutti, alcuni uomini.

E qui veniamo al punto. Quale umanità voleva rappresentare Gabriellini, a chi si riferisce il suo discorso sulla violenza che può esplodere in un attimo, all'improvviso, perché si basa su una fragilità di fondo? E che può generarsi da ciò che sembrava "normale", innocente, quotidiano? Le interpretazioni si sono sprecate, e Gabriellini stesso ha dichiarato che non intendeva parlare della provincia italiana o almeno non in senso sociologico, semmai antropologico. C'è appunto un discorso sulla provincia, sul piccolo paese che accoglie il forestiero come corpo estraneo e alla minima avvisaglia di pericolo lo "fa fuori"; è un tema che abbiamo potuto apprezzare nel primo film di Diritti, *Il vento fa il suo giro*, con la differenza che lì il forestiero viene prima ben accolto e poi liquidato, qui è accolto male fin dall'inizio, anche se niente, all'inizio, fa presagire la piega che prenderà il film successivamente, quando la tensione da latente si farà manifesta e sfocerà in una strage, portando l'opera su un altro binario attraverso un gioco sui generi (dalla commedia al *noir*) non del tutto riuscito, ma che un suo significato ce l'ha.



Forse in questo senso il riferimento più forte è *Scene di caccia in bassa Baviera* e il cinismo di certo cinema tedesco degli anni Settanta, Fassbinder in testa, o, oggi, un autore come Haneke; anche se non si tratta, appunto, di uno sguardo critico sull'uomo in quanto tale. Qualcuno ha parlato di quadro generazionale, facendo riferimento ai giovani del film che sono i protagonisti del finale *pulp*, ma anche gli anziani sono coinvolti in questo, la grettezza, la chiusura, l'ignoranza che non ti fa vedere a un metro dal tuo naso e che ti fa diffidare di chiunque non riproduca esattamente i tuoi schemi e rappresenti quindi anche minimamente il "nuovo", non appartengono solo ai giovani. Appartengono agli ambienti piccoli, ai paesini, alla provincia non solo italiana; e appartengono in particolare a certi ambienti, a una certa mentalità, quella di chi si chiude nel proprio guscio per la diffidenza che dicevamo che nasce dalla paura del "diverso", e che si traduce in necessità di difesa, di sicurezza a tutti i costi.

Scrivendo Primo Levi nel '74 che «ogni tempo ha il suo fascismo. A questo si arriva in molti modi, non necessariamente col terrore dell'intimidazione poliziesca, ma anche negando o distorto l'informazione, inquinando la giustizia, paralizzando la scuola, diffondendo in molti sottili modi la nostalgia per un mondo in cui regnava sovrano l'ordine»; ordine che si ottiene in varie maniere, difendendo lo *status quo* con i fucili come fanno i protagonisti, o meglio gli antagonisti nella trama *western* del nostro film, o diffondendo paure di vario tipo per ingenerare insicurezza e quindi bisogno d'ordine e di protezione da parte dello Stato o delle varie ronde possibili, o chiudendosi a riccio sempre e comunque come faceva l'imprenditore di *Cose dell'altro mondo*, che era però molto meno offensivo e un'apertura all'"altro", sia pure interessata, l'aveva alla fine mostrata. «Paura alla quale ci stiamo educando e nella quale ci stiamo chiudendo», ha dichiarato il regista in riferimento, probabilmente, questa volta

ai nostri anni recenti, in cui anche la crisi economica fa la sua parte.

In questo senso il film è molto più "politico" e molto più attuale di quanto non sembri, e più interessante di quanto la sua effettiva riuscita non dimostri. E se avevamo già avuto occasione di dire che Mastandrea è bravo, dobbiamo riconoscere che in coppia con Germano è bravo (sono bravi) ancora di più, un'altra coppia di fratelli (vedi Bellocchio) in cui uno accudisce l'altro, ma è l'altro che aiuta e dà forza.

Paola Brunetta

## TED

### Seth MacFarlane

*Titolo originale:* id. *Regia e soggetto:* Seth MacFarlane. *Sceneggiatura:* Seth MacFarlane, Alec Sulkin, Welleley Wild. *Fotografia:* Michael Barrett. *Montaggio:* Jeff Freeman. *Musica:* Walter Murphy. *Scenografia:* Stephen J. Lineweaver. *Costumi:* Debra McGuire. *Interpreti:* Mark Wahlberg (John Bennet), Mila Kunis (Lori Collins), Seth MacFarlane/Mino Caprio (la voce di Ted), Joel McHale (Rex), Giovanni Ribisi (Donny), Aedin Mincks (Robert), Patrick Warburton (Guy), Matt Walsh (Thomas), Jessica Barth (Tami-Lynn), Bill Smitrovich (Frank), Brett Manley (John a otto anni), Colton Shires (John adolescente), Ralph Garman, Alex Borstein (i genitori di John), Norah Jones, Sam J. Jones, Tom Skerritt (loro stessi). *Produzione:* Jason Clark, Scott Stuber, Seth MacFarlane, John Jacobs, Welleley Wild, Mark Kamine per Fuzzy Door Productions/Bluegrass Films/Smart Entertainment. *Distribuzione:* Universal. *Durata:* 106'. *Origine:* USA, 2012.

Il Natale si avvicina ma per il piccolo John Bennett le feste non portano nulla di buono. Vessato dai bulli del quartiere, il solitario e schivo John vuole soltanto un amico. Il suo desi-

derio natalizio è destinato ad avverarsi nel più impensabile dei modi: l'orsacchiotto di peluche che gli hanno regalato i suoi genitori improvvisamente prende vita e gli promette eterno affetto e assoluta devozione. Venticinque anni dopo l'orsetto è ancora lì, amico inseparabile con abitudini adulte e poco raccomandabili: fuma, beve, si droga e ha un debole per le ragazze. Un tipico debsciato. John è fidanzato e ha un lavoro, ma la dipendenza per il suo morbido amico gli impedisce di "evolverse", di costruire un rapporto adulto come vorrebbe la sua compagna.

La traccia narrativa di *Ted* è semplice: dalla messa in ridicolo dello spirito del Natale tipico di certa filmografia disneyana (il bambino maltrattato dai coetanei, i sogni che son desideri comunque realizzabili, l'assortimento strambo ma vincente con un amico improbabile), alla caricatura del rifiuto dell'età adulta che "nobilita" gli eterni adolescenti, affetti da una pigrizia esistenziale, ribelli innocui di una società massificante. John e Ted sono una sghemba coppia di reclusi: trovano un godimento concreto nei loro giochi autoreferenziali, sono refrattari all'inquadramento borghese che la società sembra pretendere.

L'assenza di un messaggio edificante è l'aspetto più curioso di *Ted*, la caratteristica che lo distingue da gran parte delle commedie *mainstre-*

*am* americane degli ultimi anni, in cui ogni depravato che si rispetti è alla fine ben felice di essere riportato a una dorata normalità dalla fanciulla/principessa di turno. Qui invece è impossibile non empatizzare per l'orso Ted, motore della storia e perfetto guastafeste per la culla d'amore di una coppia che si vorrebbe indirizzata a un futuro già scritto. Ted è Lucignolo, ma il paese dei balocchi che propone è quello di un'immobilità viziosa, di un rifiuto incosciente delle convenzioni contemporanee, di un inno all'accidia come vaccino ai meccanismi del buon senso.

Il primo lungometraggio di Seth MacFarlane, creatore dei *Griffin* e di *American Dad*, non ha, per fortuna, propositi sociologici né valori (o disvalori) da propagandare. Il suo spirito è anarchico e libertino, il suo scopo è quello di produrre risate capaci di smitizzare e mortificare ogni argomento. Una comicità sfacciata che ripropone i meccanismi delle serie televisive che hanno costruito il successo di MacFarlane: *nonsense*, volgarità colta, oltraggio del politicamente corretto, *loop* e ripetizioni. I *Griffin* (e Ted) non hanno l'ironia simbolica e quasi astratta dei *Simpson*, ma nello stesso tempo sfruttano l'umorismo triviale per dissacrare le convenzioni della *middle class*.

Il problema di *Ted* è nella sua pretesa di costruire una gabbia narrativa ai personaggi. Il film funziona

(ed è a tratti esilarante) nella completa assenza di storia, quando si abbandona ai siparietti dei due protagonisti, alle loro infantili perversioni, alle interminabili *gag* in cui i tempi comici piegano quelli della scansione narrativa inchiodandola a funzionali effetti parossistici. Insomma, quando si scorda di essere un film e si abbandona ai ritmi irriverenti della sit-com. Quando invece cerca di organizzare la sceneggiatura in maniera più tradizionale, *Ted* sembra sgonfiarsi, vittima di regole che lui stesso aveva messo in discussione. Nel momento in cui prova a costruirsi un percorso definito perde l'anima, costringendosi nei panni di una più ovvia commedia convenzionale.

Federico Pedroni

## UN GIORNO SPECIALE

### Francesca Comencini

*Regia:* Francesca Comencini. *Soggetto:* Francesca Comencini, Giulia Calenda, dal romanzo *Il cielo con un dito* di Claudio Bigagli. *Sceneggiatura:* Francesca Comencini, Giulia Calenda, Davide Lantieri. *Fotografia:* Luca Bigazzi. *Montaggio:* Massimo Focchi, Chiara Vullo. *Musica:* Ratchev & Carratello. *Scenografia:* Paola Comencini. *Costumi:* Ursula Patzak. *Interpreti:* Filippo Scicchitano (Marco), Giulia Valentini (Gina), Roberto Infascelli (l'autista del deposito), Antonio Giancarlo Zavatteri (l'onorevole Balestra), Daniela Del Priore (Marta), Rocco Miglionico (Rocco). *Produzione:* Carlo Degli Esposti, Marco Camilli, Francesco Tatò per Palomar. *Distribuzione:* Lucky Red. *Durata:* 89'. *Origine:* Italia, 2012.

Ciò che può aver spinto una regista capace, con un stile squisitamente documentaristico e un passato e un presente di impegno su temi sociali di vario genere, a realizzare un film come *Un giorno speciale*, è facilmen-



te comprensibile. Ed è la stessa regista ad ammetterlo, nelle poche interviste rilasciate: la necessità di rappresentare nella maniera più spontanea possibile l'Italia dei diciannovesimi di oggi, in pieno post-berlusconismo, implosione dei valori, glorificazione della perfezione femminile usabile per più scopi.

L'idea è tutt'altro che originale, e forse, arriva anche fuori tempo massimo. L'Italia delle favolette televisive, delle starlette e dei piccoli favori in cambio di, c'è ancora, ed è bene in mostra, ma il governo Berlusconi con i suoi scandali e il codazzo di inutili processi e polemiche è per adesso in pausa, e il clima di forzata austerità che sta prendendo piede in questi mesi rende l'uscita in sala di un film innocuo e innocente come questo ancora più sottovalutabile. Non perchè non abbia senso parlare della bellezza che si imbruttisce più che si coltiva, delle delusioni disattese, del senso generale di malessere che pervade chi è giovane, diplomato, e in cerca di un qualcosa da fare nella vita. Ma la storia di Gina e Andrea, alla fine, non ha veramente niente di speciale, e lo stile di racconto e di regia, che avrebbe dovuto fare la differenza, resta anch'esso una promessa mancata.

Gina, poco più che adolescente, si sveglia nel suo letto con l'apparecchio correttivo e lo sguardo annoiato; si alza e accondiscende docile alla vestizione di cui la madre la fa oggetto, decisa a infiocchettarla ben bene per quella che potrebbe essere "l'occasione della vita": l'udienza concessa da un Onorevole, uno che sta in alto, uno che, se vuole, le darà la possibilità di sfondare. La casa è quella di una grigia (anche se la fotografia satura in alto) periferia "appena fuori dal ricordo anulare", fratello sovrappeso, padre rassegnato, e una madre che si mette il tacco alto come e più della figlia mentre la scorta orgogliosa di fronte al bar del quartiere, che tutti abbiano a vedere, e a "schiattare".

Chi arriva infine a traghettare la bella Cenerentola trasformata in principessa all'altare del successo?



Marco: petto in fuori, guanciotte piene che raccontano il suo passato da "tricheco squartato", un vestito così elegante che lo fa apparire un pinguino che ha sbagliato appuntamento, la gioia e l'entusiasmo senza freni del primo giorno lavorativo come autista con una macchina importante.

I due si squadrano dallo specchio, si annusano diffidenti, e con una grazia quasi innaturale, si scoprono presto amici. L'Onorevole fa sapere che è in riunione, e rimanda di ora in ora l'appuntamento. Gina e Marco si trovano a condividere del tempo insieme, e a doverlo riempire con luoghi e situazioni che per loro contano qualcosa: un centro sportivo, un centro commerciale, un bowling, il centro di Roma. Le prospettive si allargano sempre più, via via che il tempo passa, e anche le maglie del rapporto si aprono, lasciando spazio a confidenze, riflessioni amare, piccole avventure consumate per vincere la noia e il senso di vuoto. Finché alla fine, la chiamata arriva: l'Onorevole sta aspettando Gina, e quello che vuole è esattamente quello che tutti noi ci aspettavamo. E lei farà esattamente quello che avremmo pensato che facesse.

Francesca Comencini è stata enormemente coraggiosa a fare un film così, totalmente disinteressato alla

sceneggiatura (tanto da riempirla di un'orda di banalità), e concentrato solamente sulla freschezza. Degli interpreti (poco più che esordienti ancora un po' impacciati, ma di sicuro talento) e della regia (distratta, quasi naïf, di naturalezza documentaristica). Ma forse voleva mirare troppo in alto, credendo di riuscire a non rendere banale la banalità semplicemente lasciandola parlare (e lasciando improvvisare gli attori, forse ancora non pronti per questo tipo di prova). Il risultato è che il film parla da solo, ma, spesso, non vale la pena di ascoltarlo.

Elisa Baldini

## ON THE ROAD

### Walter Salles

*Titolo originale:* id. *Regia:* Walter Salles. *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Jack Kerouac. *Sceneggiatura:* José Rivera. *Fotografia:* Éric Gautier. *Montaggio:* François Gédigier. *Musica:* Gustavo Santaolalla. *Scenografia:* Carlos Conti. *Costumi:* Danny Glicker. *Interpreti:* Sam Riley (Sal Paradise), Garrett Hedlund (Dean Moriarty), Kristen Stewart (Marylou), Viggo Mortensen (Bull

Lee), Amy Adams (Jane), Tom Sturridge (Carlo Marx), Kirsten Dunst (Camille), Marie-Ginette Guay (mamma Paradise), Alice Braga (Terry), Danny Morgan (Ed Dunkle), Elisabeth Moss (Galatea Dunkle), Terrence Howard (Walter), Kanietio Horn (Rita Bettancourt), Joey Klein (Tom Saybrook), Sarah Allen (Vicki), Kim Bubbs (Laura), Giovanna Zacarias (Putaloca Roja), Steve Buscemi (il commesso viaggiatore). *Produzione:* Nathanaël Karmitz, Charles Gillibert, Rebecca Yeldham, Roman Coppola per MK2/Videofilmes/Jerry Leider Company. *Distribuzione:* Medusa. *Durata:* 137'. *Origine:* Francia/Brasile, 2012.

Ci sono degli adattamenti cinematografici che ci fanno capire che il libro che ne è all'origine forse non era quello che credevamo, in fondo diverso o più ricco del mito che esso stesso ha generato, e il film sembra aprirci a letture nuove e inaspettate del libro. Il merito di *On the Road* di Walter Salles è l'esatto opposto, in quanto ci permette di avere uno sguardo chiaro su un mito e rivelarci che, in fondo, il testo di base e i suoi ideali erano forse nient'altro che fumo.

Pubblicato nel 1957 e basato sulle avventure dell'autore Jack Kerouac e del suo amico e idolo Neal Cassady, *On the Road* è stato considerato per decenni un testo inadattabile, un romanzo leggendario anticipatore del '68, che incarnava una furia di vivere che a tanti sembrava impossibile da tradurre su grande schermo. Eppure, i progetti di adattamento non si facevano aspettare. La leggenda vuole che Kerouac stesso avesse sognato Marlon Brando per il ruolo di Dean Moriarty, ragazzo eternamente inquieto e infiammato, ma la lettera che gli scrisse per convincerlo a pensare insieme un film rimase senza risposta. Nel 1979 Francis Ford Coppola acquistò poi i diritti del libro, e sotto la sua supervisione il progetto passò per anni tra le mani di vari sceneggiatori e registi (Joel Schumacher, Gus van Sant) senza che si arrivasse mai a una sceneggiatura o alle condizioni giuste

per metterla in produzione. Fu solo in seguito all'incontro con Walter Salles – di cui Coppola aveva apprezzato *I diari della motocicletta* (2004) – che il progetto riusciva finalmente a concretizzarsi.

Se l'*On the Road* che ne è venuto fuori è un affresco che piace all'occhio per il suo senso dei paesaggi americani e i colori dell'epoca (la fotografia è di Eric Gauthier), quello che stupisce fin dall'inizio è il classicismo di Salles, la compostezza della sua messa in scena. Col suono della prosa di Kerouac in mente, ci saremmo aspettati ritmi, cambi, tempi ben più furiosi. Ma il vero problema del film è la struttura drammaturgica. Facciamo conoscenza dei personaggi quando sono già in pieno movimento, senza poter veramente sapere da cosa stanno scappando e contro cosa si stanno ribellando. Senza un tale cenno allo sfondo pregresso risulta difficile simpatizzare e identificarsi con i protagonisti e la loro ricerca estrema di se stessi.

Ne deriva, nello spettatore, una sorta di indifferenza alle loro feste e stravaganze, finché la sfilata continua di eccessi autoglorificatori comincia velocemente a divenire noiosa. La monotonia che ne risulta permette forse di avere uno sguardo più chiaro sui personaggi per quello che sono: quanto rimane

della libertà che stanno rivendicando e della loro cosiddetta ricerca esistenziale? Non molto più di una buona dose di narcisismo e edonismo giovanile sotto l'influenza di droghe. La gioventù non è in sé una forma di bellezza, e prima di essere belli, bisogna intanto essere qualcuno, e non ci sono scorciatoie per diventarlo.

Questi ragazzi *on the road*, chi sono, dunque? È una domanda che diventa sempre più ambigua, soprattutto quando la libertà da loro ricercata viene pagata da altri, dalle donne soprattutto, che vengono improvvisamente lasciate indietro. E l'ultimo a rimanere per strada è l'eroe Moriarty stesso. Errante, tremante dal freddo, cerca di rivedere Sal, ormai un newyorkese di successo, che non ha più tempo per il vecchio amico di cui non ha ormai bisogno come materia letteraria. Sarà il momento più triste del film, la fine di un'epoca e di un'amicizia che forse non esistevano neanche. Così è rappresentativo anche del rapporto di *On the Road* con il suo spettatore che, sempre lasciato fuori, sembra solo un'entità funzionale, che non conta mai più di tanto. Troppo occupato con se stesso, il film lascia per strada anche noi.

*Philippe Dijon de Monteton*





## LE BELVE

### Oliver Stone

*Titolo originale:* Savages. *Regia:* Oliver Stone. *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Don Winslow. *Sceneggiatura:* Shane Salerno, Don Winslow, Oliver Stone. *Fotografia:* Daniel Mindel. *Montaggio:* Joe Hutshing, Stuart Levy, Alex Marquez. *Scenografia:* Tomas Voth. *Costumi:* Cindy Evans. *Interpreti:* Blake Lively (Ophelia), Taylor Kitsch (Chon), Aaron Johnson (Ben), Uma Thurman (Paqu), Trevor Donovan (Matt), John Travolta (Dennis), Salma Hayek (Elena), Emile Hirsch (Spin), Benicio Del Toro (Lado), Joel David Moore (Craig), Demián Bichir (Alex), Elena Varela (Maria), Sandra Echeverria (Magda), Leonard Roberts (Hayes), Gonzalo Menendez (Hernando). *Produzione:* Moritz Borman, Eric Kopeloff per Ixtlan/Onda Entertainment/Relativity Media. *Distribuzione:* Universal. *Durata:* 131'. *Origine:* USA, 2012.

Non c'è nulla di peggio, per chi ha sempre anticipato o cavalcato in modo originale il "nuovo", che diventare improvvisamente vecchio. È successo a Oliver Stone, come già si poteva intuire dopo l'impacciato *World Trade Center* e l'inutile remake del suo *Wall Street*. Questo *Le belve* ne è la conferma definitiva; non si tratta,

semplicemente, di un brutto film – il film più brutto di Stone; è anche un film *patetico*, etimologicamente: che suscita compassione e tristezza, proprio per quello che è stato e ha rappresentato Stone, fino a tutti gli anni Novanta.

Perché se il remake di *Wall Street* può oggi avere un certo senso, anche solo sociologico – o un senso autocelebrativo rispetto alla profezia azzecata vent'anni prima – questo *Le belve* somiglia a un *sequel* – soprattutto stilistico – di modi e forme già esplorate in *Assassini nati* (1994, pieno postmoderno: e poteva andare bene) e in *U-Turn – Inversione di marcia* (1997: già al limite del tollerabile). E proprio perché questi precedenti erano così fortemente legati a un'idea di cinema ormai passata, invecchiata, rovinata, non c'era davvero alcuna ragione, se non una certa stanchezza di idee e ispirazione, per tornare a quell'età; un'età troppo prossima, anche, per essere celebrata o nostalgicamente rievocata (un'altra cosa: come succede a tutte le mode troppo accese e caratterizzate – in tutti i settori –, anche gli eccitanti stilistici tipicamente postmoderni hanno lo svantaggio, oggi, di sembrare subito vecchissimi e insopportabili, soprattutto se utilizzati, come in *Le belve*, senza alcuna distanza o ironia o pentimento).

Certo, il problema di *Le belve* è anche nel manico, come si dice, vale a dire Don Winslow, l'autore più sopravvalutato e inspiegabilmente amato dei nostri tempi, che ha messo le mani anche nella sceneggiatura tratta da un suo romanzo. Winslow è un pessimo scrittore, da tutti i punti di vista, ma si può intuire la sintonia con *questo* Stone: questione di vecchiaia e di riportini stilistici e narrativi, che possono forse impressionare quelli – lettori e spettatori – con la memoria corta o la cinefilia a pezzi.

Quindi: un pessimo scrittore che poteva funzionare negli anni Settanta e per un pezzo degli Ottanta; un regista in affanno, completamente disconnesso dalla realtà del cinema e, soprattutto, dei tempi (che per uno come Stone vuol quasi dire aver chiuso la carriera). Risultato: un film non solo insop-

portabile e insulso ma, anche, involontariamente comico e grottesco, come solo sanno e possono essere quei film in cui si agita un'idea senile di novità o, peggio, di "attualità". Neppure un epigono di Stone, che avesse imparato a memoria il suo cinema e la sua "mano", avrebbe potuto fare un film più impacciato.

E c'è anche un altro ritardo o malinteso che pesa sull'esito di *Le belve*: scendendo nel terreno veloce e oggi praticatissimo dell'*action-thriller-mafia movie*, Stone si rivela incapace di manovrare anche quelle logiche di genere che, se utilizzate anche solo in forma artigianale, avrebbero almeno potuto rendere il film *divertente*; e invece: le ritarda o sbaglia o annacqua, senza proporne di altre o alternative (come aveva saputo fare, proprio negli anni Novanta, rispetto al *biopic*, per esempio). Figura emblematica di questa somma di presunzioni rovinose e ritardi cronici e mani male intrecciate, il personaggio interpretato da Salma Hayek, che alimenta, da solo, tutto un versante comico e imprevisto che però non è sufficientemente pop o kitsch o sbagliato da rendere il film nobilmente *scult*.

Al terzo giochino di montaggio o sfatura spazio-temporale, del resto, anche lo spettatore che non abbia alle spalle una certa militanza nella postmodernità anni Ottanta e Novanta avverte puzza di vecchio. E qui, poi, ci potrebbe stare in proposito una lunga parentesi un po' più sofisticata; ma limitando il ragionamento e la lunghezza, è evidente che l'effettomuffa della patina che ricopre *Le belve* è anche l'esito di una ormai avvenuta assimilazione, nella pratica quotidiana, di modelli di pensiero e azione e rappresentazione che, fino a un paio di decenni fa, erano solo *estetici*: il passaggio della postmodernità dal piano dell'estetica al piano delle pratiche – e cioè, il suo avverarsi e inverarsi – ha reso il cinema postmoderno del tutto passato, ma non ancora classico. Come dire che il patetico fuori tempo di *Le belve* è un anticipo su un ritardo. Questa volta, però, un anticipo davvero eccessivo.

Luca Malavasi



# «NESSUNO TI AMERÀ MAI COME TI HO AMATO IO»

Anton Giulio Mancino

Steven Spielberg, che ne aveva curato anche il restauro dell'edizione integrale, disse che «dopo venticinque anni, *Lawrence d'Arabia* era quanto di meglio si è visto e sentito sugli schermi cinematografici dai tempi di *Lawrence d'Arabia*» (1). Un'affermazione del genere, iperbolica ma non illogica o superficiale, vale anche per la nuova edizione di *C'era una volta in America* di Sergio Leone, che è tornato per alcuni giorni al cinema, prima di approdare definitivamente sul mercato dell'home video, con i suoi ventisei minuti in più, mai visti nemmeno nel 1984 quando il film circolò in una versione "originale" pressoché integrale

di circa tre ore e quaranta minuti. Riuscendo così a spuntarla con i produttori americani della Ladd Company, e in particolare con Arnon Milchan, che per ironia della sorte recita in un cameo il ruolo – in gran parte tagliato e ora recuperato – dell'orgoglioso chauffeur di Deborah, polemico con Noodles e addirittura sprezzante quando questi gli offre del denaro per ricondurla a casa dopo averla violentata.

La complicata storia delle differenti versioni di *C'era una volta in America* è nota: quella italiana, come vedremo ancora fondamentale, durava duecentodiciotto minuti, quella inglese duecentodiciannove



minuti, quella “ridotta” circolata senza successo per breve tempo negli Stati Uniti, voluta da Milchan, appena centotrentacinque minuti, frutto di uno scriteriato ri-montaggio cronologico non autorizzato da Leone, che non ebbe nemmeno successo, anche se piacque molto a Mary Corliss (2). Contrariamente a quanto accaduto con *Apocalypse Now* (1979), i tagli effettuati all’epoca al già molto lungo *C’era una volta in America*, tralasciando completamente l’infausto, radicale intervento americano voluto dalla produzione, erano stati per Leone un sacrificio necessario, non una scelta d’autore.

(1) Dichiarazione già riportata sul retro della fascetta dell’edizione integrale del 1991 in vhs del film.

(2) Cfr. Mary Corliss, *Once Upon a Time in America*, «Film Comment» n. 103, luglio/agosto 1984.

(3) Sergio Leone, *Le mie scene nel cassetto*, «Cinecritica» n. 11-12, ottobre/marzo 1989.

(4) Cfr. Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Union Générale d’Éditions, Parigi 1977 (tr. it. *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980; *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia 2002, pagg. 9-20).

(5) Si tratta di definizioni d’uso, altrimenti improprie, poiché chiamare “originale” la versione di tre ore e quaranta minuti del 1984 è improprio, perché *in origine* – nelle intenzioni di Leone – erano compresi i minuti poi espunti.

Se Francis Ford Coppola – come ebbe a dichiarare nel documentario di sua moglie Eleanor *Heart of Darkness: A Filmmaker’s Apocalypse* (1991) – le scene tagliate nel montaggio definitivo le riteneva venute male o comunque irrecuperabili, salvo cambiare idea in vista della nuova versione *Apocalypse Now Redux* (2001), bisogna invece dire che Leone a quelle scene extra teneva molto. Avendole concepite per un’edizione televisiva in tre puntate che non vide mai la luce: «Con *C’era una volta in America* mi sono trovato di fronte a una situazione in cui non avevo scelta: la versione per le sale, già di tre ore e quaranta minuti, non poteva essere appesantita con scene girate e previste per essere mostrate solo al pubblico televisivo, anche se condannate a rimanere nel dimenticatoio o reliquie di un progetto mai nato» (3).

La questione sembra naturalmente filologica, ma diventa anche *amorosa*, nell’accezione che Christian Metz, mutuandolo dalla “relazione d’oggetto” kleiniana, attribuisce all’atteggiamento dello spettatore e del critico, ma anche dello storico e del teorico, nei confronti del cinema, a conferma del piacere o del dispiacere ostentato verso un film in particolare (4). *C’era una volta in America*, raggiungendo la nuova durata record di duecentocinquantasei minuti nella versione ugualmente o diversamente integrale che chiameremo però ora “estesa” del 2012, per non confonderla con quella “originale” suddetta (5), restituisce scene che si armonizzano con il racconto, lo rendono più fluido, coerente, esplicativo. Fanno insomma comprendere che alcuni salti narrativi, pur suggestivi, erano stati la conseguenza di tagli.

Tagli, s’intende, compiuti a regola d’arte, comunque sia successivi a una concezione unitaria dell’opera, destinata però al circuito televisivo. Niente a che vedere, per tornare a Coppola, con quel che avvenne con l’edizione televisiva *La saga del Padrino* (*The Godfather Saga*, 1977) che, pur aggiungendo scene inedite, riassembleva i tronconi di *Il Padrino* (*The Godfather*, 1972) e *Il padrino – Parte II* (*The Godfather: Part II*, 1974) in ordinata successione cro-





nologica, anche in questo caso alterando la logica discorsiva del dittico cinematografico. Viceversa, tutti i passaggi espunti di *C'era una volta in America*, oltre a essere coerenti con il racconto, a non snaturarne la struttura, concorrono a renderlo più coerente. Si ha insomma la netta sensazione di assistere a dei pezzi effettivamente mancanti e perciò preziosi. Cerchiamo di capire come e perché.

La conversazione di Noodles con la direttrice del cimitero di Riverdale nel 1968 (scene 75 e 77 nella sceneggiatura originale) (6), collegandosi all'immagine dell'automobile misteriosa che si allontana, giustifica e contestualizza la scena successiva dell'attentato. Noodles vede esplodere il veicolo appena varcato il cancello della villa del senatore Bailey, dove si è recato una prima volta seguendo proprio la targa che aveva appuntato su un taccuino (scena 96). Il taglio della seconda parte della scena del cimitero ha imposto quindi quello seguente. Cosicché dell'automobile nera che segue il protagonista non resta più traccia, salvo che nelle immagini televisive in cui si parla dell'attentato. La soluzione non è però indolore, poiché la prima volta che Noodles arriva a villa Bailey vede anche il camion tritarifiuti che ha poi un ruolo importante nel pre-finale sinistro e visionario in cui appun-

to il senatore Bailey, cioè Max invecchiato, scompare come inghiottito nella triturazione, dietro/dentro il camion che riparte e si allontana. L'immagine inoltre dei rifiuti triturati nella versione "estesa" viene associata a quella della grande macchina della spazzatura che allarma Max, Patsy e Cockeye quando non vedono riaffiorare Noodles dopo il folle salto con l'automobile nell'acqua nel 1933. Nella versione "originale" si passa(va) invece dall'auto che si tuffa in acqua all'auto, in televisione, saltata in aria di cui si vede in televisione che vengono spente le fiamme. Il passaggio visivamente funziona, grazie all'associazione tra le due diverse automobili, una da asciugare, l'altra da spegnere, ma il raccordo iniziale sarebbe dovuto avvenire, come si evince dalla versione 2012, sui rifiuti macerati nelle due diverse epoche e contesti.

Occupiamoci ora della scena 107, in cui lo chauffeur interpretato da Milchan parla con Noodles. Da questa scena si evince che è anche lui ebreo, che è orgoglioso e disprezza i gangster, soprattutto se ebrei come Noodles, perché «gli italiani, per esempio, i loro dritti li ammirano. I loro mafiosi, i loro padrini... noi [ebrei]

(6) Cfr. la trascrizione dettagliata delle scene inedite, contenute nell'articolo redazionale *E Leone prese le forbici*, «Cinecritica» n. 11-12, cit.

abbiamo già abbastanza nemici senza metterci a fare i gangsters». Non sorprende che un simile personaggio prenda le distanze da Noodles dopo la disperata violenza nei confronti di Deborah all'alba in automobile. Se lo chauffeur ebreo è una figura minore, più importante è quella di Eve, la compagna di Noodles, di cui si sa(peva) poco nella versione "originale" del 1984, ma che in quella ora "estesa" il protagonista conosce e con cui va a letto proprio nell'intervallo di tempo che separa la scena 110 dello stupro dalla scena 115, in cui Deborah parte in treno. Le scene 111, 112 e 113 recuperate restituiscono spessore al personaggio infelice di Eve, uccisa all'inizio del film. Mentre la 114, con Deborah al ristorante della stazione, dà respiro alla scena successiva della partenza.

Stesso discorso vale per le scene 127 e 128 del 1968 della casa di riposo dove vive Carol, che Noodles anziano va a trovare per avere chiarimenti. Si tratta di un approfondimento ancora di un personaggio femminile, categoria che evidentemente la versione originale ha sacrificato con una serie di tagli lineari. Va detto però che queste due scene escluse non soltanto manca(va)no nella versione integrale "originale", ma non sono state riattivate neanche in quella "estesa", dove invece viene recuperata solo la 136, che non riguarda più tanto il personaggio di Carol ma la sua spiegazione circa l'anomalo comportamento di Max.

Comunque sia, ancora una volta aumenta l'effetto di trasparenza narrativa, come anche con il reinserimento della scena contigua, la 137, sempre riferite al 1968, in cui Deborah recita a teatro *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare. Né sembra aggiunta di peso la scena 142 in cui nella villa di Bailey l'ex sindacalista onesto Jimmy conferma le minacce di morte e consiglia al padrone di casa di suicidarsi. Anche perché il tema del suicidio, recitato (da Deborah/Cleopatra) o auspicabile (per Max/Bailey), che segna la definitiva sconfitta dei "vincenti" Deborah e Max, amati dall'eterno "perdente" amante non amato Noodles, scompare definitivamente dal film con il taglio simultaneo delle scene concettualmente associabili, la 137 e la 142.

Eppure, come si accennava all'inizio, in questo rapido excursus filologico, c'è qualcosa che sfocia nel fattore amoroso concomitante. Il recupero dei pezzi mancanti, non corrisponde nella versione "estesa" a restituire un appagamento, ovvero a perpetuare del tutto l'illusione amorosa della piena continuità, poiché lo stato di conservazione molto compromesso dei segmenti tagliati nel 1984, nonostante il lavoro di restauro, è tale da determinare un effetto molto marcato. Di discontinuità. Le scene recuperate nel 2012, non tutte peraltro, risultano fin troppo riconoscibili, a beneficio di un uso *ex post* di tipo per l'appunto filologico, controproducente però sul piano della

fruizione immediata, della cinefilia, complice anche la scelta di lasciare l'audio originale inglese sottotitolato. Ma sarebbe stato impossibile fare diversamente, poiché a differenza della versione restaurata da Spielberg di *Lawrence d'Arabia*, doppiato nelle scene recuperate sempre da Peter O' Toole, non si è reso possibile il recupero della voce originale di Noodles, che non è tanto quella dell'attore Robert De Niro bensì quella del doppiatore Ferruccio Amendola. Parliamo infatti di un film italiano, in cui il doppiaggio è parte integrante, testuale, del film concepito da Leone, che invece in lingua originale diventa una versione altra, paradossalmente doppiata.

Senza contare che anche la base "originale" scelta in questa versione "estesa", non è quella italiana, ma quella inglese di duecentodiciannove minuti, che dura un minuto in più della quasi equivalente versione italiana, forse irrecuperabile. Un minuto invece davvero in eccesso, poiché composto da rapide immagini in flashback che Noodles, e forse con lui anche Max, rivede mentalmente prima di decidere se accettare di uccidere l'uomo che ha di fronte e di sciogliere la riserva su ciò a cui vale la pena credere: alla storia di un amico tradito e irrimediabilmente perduto o a quella di un ex amico traditore verso cui vendicarsi. Nella versione "originale" italiana non occorre alcun flashback, mentre in quella inglese – bisogna dire in questo più didascalica – sì. Il risultato è lo stesso del bel fla-





shback, comunque controproducente se inserito nel finale della versione integrale restaurata di *Giù la testa* (1971), in cui si finisce per ribadire una soluzione già adottata poco prima nello stesso racconto, prima cioè che Juan decida di uccidere il suo nemico di classe.

Leone, grande virtuoso degli andirivieni spazio-temporali, probabilmente ha sempre tenuto a mente la possibilità esplicativa di possibili flashback repentini conclusivi. Ciò non ostante ha provveduto a compiere saggiamente scelte più austere. Dunque, sarebbe stato più bello oggi rivedere perciò *C'era una volta in America*, non *Once Upon a Time in America*, come già nel dvd italiano del 2003, per ragioni filologiche e amorose, considerata la circostanza non trascurabile che l'atto d'amore, perennemente enunciato stilisticamente dall'autore verso il cinema in generale, dentro *C'era una volta in America*, coincide con la dichiarazione biblica d'amore che reciprocamente Noodles e Deborah si scambiano in tempi diversi. Tanto che quando il primo proclama sulla spiaggia dell'Excelsior, luogo cinematografico per eccellenza, l'hotel simbolo della Mostra del Cinema di Venezia, «Nessuno ti amerà mai come ti ho amato io», lei non può esimersi dal confessargli l'imminente partenza... per Hollywood. Verso quel cinema hollywoodiano dal

cui sintomatico atto d'amore e di riappropriazione in chiave nazionale compiutamente da Leone, complice il disincanto politico a sinistra, anch'esso molto italiano, nasce *C'era una volta in America*. Film oramai destinato ad essere non più uno, non per questo nessuno e tuttavia centomila.

## C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA

*Titolo originale:* Once Upon a Time in America. *Regia:* Sergio Leone. *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Harry Grey. *Sceneggiatura:* Sergio Leone, Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Franco Arcalli, Franco Ferrini, Stuart Kaminsky (dialoghi addizionali), Ernesto Gastaldi [non accr.]. *Fotografia:* Tonino Delli Colli. *Montaggio:* Nino Baragli. *Musica:* Ennio Morricone. *Scenografia:* Carlo Simi. *Costumi:* Gabriella Pescucci. *Interpreti:* Robert De Niro (David "Noodles" Aaronson), James Woods (Maximilian "Max" Bercovicz), Elizabeth McGovern (Deborah Gelly), William Forsythe (Philip "Cockeye" Stein), James Hayden (Patrick "Patsy" Goldberg), Larry Rapp ("Fat" Moe Gelly), Darlanne Fluegel (Eve), Treat Williams (James Conway O'Donnell), Joe Pesci (Frankie Manoldi), Burt Young (Joe), Tuesday Weld (Carol), Danny Aiello (il capitano Vincent Aiello), Scott Schutzman Tiler (Noodles da giovane), Jennifer Connelly (Deborah da giovane), Rusty Jacobs (Max da giovane), Brian Bloom (Patsy da giovane), Adrian Curran (Cockeye da giovane), Mike Monetti (Fat Moe da giovane), Noah Moazezi (Dominic), James Russo (Bugsy), Arnon Milchan (lo chauffeur di Deborah). *Produzione:* Arnon Milchan per The Ladd Company/Embassy International Pictures/PSO International/Rafran Cinematografica. *Distribuzione:* The Space. *Durata:* 256' [edizione 2012]. *Origine:* Italia/USA, 1984.



Oggetti smarriti

# IL PARTO E IL LUTTO. OGGETTI PERSONALI, EFFETTI IN CORSO, AMORI SMARRITI

Nuccio Lodato

*«Quello che vorrei sempre fare: dei film inclassificabili, che mettano in crisi la pigritia dei critici e degli spettatori, che vengano riscoperti qualche anno dopo, amati da generazioni disomogenee, insomma delle eccezioni. Alle "regole" pensano già in troppi». (1)*

Così l'autore presentava un cinema per larga parte compendiabile nella perfezione metrica di titoli diadici: andare e venire e oggetti smarriti, panni sporchi ed effetti personali, strane vite e amori in corso.

Dopo *Berlinguer ti voglio bene* (1977) e *ABCinema* (1975), riuscite chiusure di conti con precedenti esperienze in sé non direttamente individuali, il lavoro di Giuseppe emerge con un volto maturo e personalizzato, anche dal punto di vista stilistico, nel 1980-81. È il fulmineo uno-due – da pugile di gran classe – *Oggetti smarriti/Panni sporchi*: grosso il risultato narrativo del primo film, forte la portata della simultanea opera seconda, di natura "documentaria" (2), suo controcanto, rovescio della medaglia e approfondimento.



Segreti segreti

Da allora, il mondo di Bertolucci è stato davvero abitato da “oggetti smarriti” umani. Còlti con partecipazione emotiva ricca e complessa, ma insieme tendendo a ricondurne alla razionalità le spinte, in un magma di squilibri continuamente sorpresi, apparentemente rimossi, per poi venire riaffermati diversamente e altrove, in un serrarsi e riaprirsi ininterrotto di crisi. L'instabilità dominante, in conseguenza di quella delle situazioni, è innanzitutto nei personaggi, recanti pulsioni e urgenze, riguardo alle quali l'autore rifiuta costantemente di fornire chiavi esplicite o additare consolatorie uscite di sicurezza.

Così, in *Oggetti smarriti*, Marta Casetti, sbarazzata insieme, nel giro di pochi secondi, alla stazione Centrale di Milano, del marito e dell'amante (perfetta lezione di montaggio ultrasintetico), può dare inizio a un'avventura di scoperta e autocoscienza speculare, attraverso l'Altro e gli altri, nella sterminata ultima Thule sconosciuta e sotterranea del grande scalo. Solo la figlioletta e il segnale d'allarme domestico la ripor-

teranno a una memoria di sé e a una coscienza d'identità precedente, che nulla promette se non un altrettanto sterminato lavoro interiore futuro da compiere.

I personaggi larvali e anonimi, ma veri, di *Panni sporchi* sono invece troppo occupati a raccontare fatti o a esporre situazioni, per badare alla propria stessa identità o autoconsapevolezza: la sopravvivenza, nel

(1) Così il regista a Massimo Giraldi, *Giuseppe Bertolucci*, Editrice Il Castoro, Milano 1999, pag. 10.

(2) «I miei documentari “antropologici”», li avrebbe definiti l'autore, riferendosi anche al precedente *Se non è ancora la felicità* (1976) e al successivo *Il perché e il per come* (1987): Massimo Giraldi, cit., pag. 7.

(3) Definito da Giuseppe «il prolungamento cinematografico» del *Cioni*: Massimo Giraldi, cit., ibidem.

(4) Piuttosto riconducibile a un filone come quello individuato dall'antico soggetto cinematografico *Amor nero*, «Linea d'ombra» n. 2, estate 1983, pagg. 55-60.

(5) Massimo Giraldi, cit., pag. 5: «La prima volta che ho gridato “motore!” era una notte d'estate del 1971 in una sala d'aspetto della stazione Trastevere a Roma». Ma cfr. anche, a complemento e, per così dire, in divergenza, l'intervento *Esordire al cinema*, in Paola Cristalli, Sandro Toni (a cura di), *Uno uno prima. Esordire al cinema*, Transeuropa, Ancona 1998: ora in Giuseppe Bertolucci, *Cosedadire*, Bompiani Overlook, Milano 2011, pagg. 129-131.

mondo azzerato ma autentico col quale l'immaginario di Marta era stato costretto a confrontarsi, è così contigua alla dimensione istintiva della vitalità, per potersi concedere il lusso di mediazioni ulteriori.

Il segno di una nettissima personalità era peraltro già evidente nel rammentato esordio tv, *Andare e venire* (1971) e avrebbe trovato un punto d'applicazione particolarmente meditato e felice, un livello superiore di risoluzione, con *Segreti segreti* (1985). Lucidamente premeditata la scelta del film "di sole donne". Ciascuna delle sette coprotagoniste lo attraversa con una propria ricchezza caratterizzante, in positivo o in negativo, mentre Bertolucci si guarda bene dal voler "penetrare" o giudicare i propri personaggi: lasciandone il compito, come sempre dovrebbe accadere in un cinema adulto, appunto a chi guarda. Alla fine, la macchina da presa abbandonerà il luogo dell'assurdo interrogatorio finale, vissuto con raccapriccio dal giudice Giuliana, per ritrarsi attraverso un'oscura galleria-alveo, come il treno che abbandonava la stazione Centrale nella quale era entrato all'inizio, nel memorando finale classicheggiante di *Panni sporchi*.

La successiva progressione svilupperà, confermandolo, un duplice filone: primo, anche in ordine di tempo, quello propenso alla comicità e alla commedia, imperniato sulla geniale rivelazione di Benigni dal 1975, dal teatro (*Cioni Mario...*), alla tv (*Vita da Cioni*), allo schermo (*Berlinguer ti voglio bene*) (3), alle sceneggiature (*Tu mi turbi*, 1983; *Non ci resta che piangere*, 1985; *Il piccolo diavolo*, 1988) fino al conclusivo *Tuttobenigni* (1983). Gli è in qualche modo riconducibile, volendo, anche la singolare picaresca de *I cammelli* (1988): non, invece, la "nera" antologia guzzantiana di *Troppo sole* (1994) (4), semmai in certa misura rinviabile al secondo, più ricisamente personale e schematicamente definibile come "drammatico-femminile", appunto da *Oggetti smarriti* a *Segreti segreti* e *Strana la vita* (1987), *Amori in corso* (1989), *Il dolce rumore della vita* (1999) e lo stesso *L'amore probabilmente* (2001).

Ci sono poi denominatori comuni "materiali" di più ricorrente evidenza, nella corposità della loro concretezza. A Bertolucci, al di là d'ogni possibile discorrere della loro – si sarebbe detto una volta – "cinegenia", sono sempre piaciuti treni, ferrovie e stazioni. Gli scali, luogo privilegiato nel suo immaginario fin da *Andare e venire* (5): una componente ricca di preziosità infantile, nella sua impagabile autenticità. E se l'inclinazione si affacciava anche nel fratello (l'irrealtà mitica di Tara in *Strategia del ragno* [1970]; lo struggente arrivo a Parigi del *Conformista* [1970]; il viaggio estivo infantile e i giochi sui binari di *Novecento* [1976]), in Giuseppe essa prende piede in un modo struggente e invasivo. Persino in un film dalla deliberata "chiusura" e staticità quale *Amori in corso* riescono a intromettersi a ripetizione, quasi mosse da forza propria, le immagini – del tutto accessorie, ove lo si voglia proprio dire... – del treno col quale si arriva, come poi della stazione di "Specchio" e del suo responsabile. L'anno immediatamente precedente, *I cammelli* si apriva e chiudeva a sua volta in situazioni "ferroviarie", e faceva anche prendere le mosse dal luogo filmico forse più "consacrato" dall'autore, appunto la Centrale di Milano, nella seconda metà dell'assunto, a un blocco narrativo quasi autonomo, pressoché integralmente ambientato in una carrozza e in uno scompartimento di un convoglio in corsa sui binari



*I cammelli*

– e qui i capistazione, in montata progressività di primi piani, a scandire i successivi momenti dell'azione, divengono addirittura tre... – per concludersi nella stazione di “Segreto”.

La ricerca a ogni costo del successo in tv, il rapporto difficile e tuttavia inestinguibilmente privilegiato con le emittenti, in particolare private: la demistificazione dell'Italia “com'era diventata” nella teledipendenza, accomuna *Segreti segreti* e lo stesso *I cammelli*, nonostante RetelItalia in produzione. Siamo solo nella seconda metà degli anni Ottanta, ma Bertolucci, come il Fellini di *Ginger e Fred* (1986) e di *La voce della luna* (1990), “sapeva già” come sarebbe andata a finire dal '94... Basti la sequenza de *I cammelli* in cui il presentatore del famigerato telequiz *Chi ne sa di più*, in apertura di trasmissione, invoca dal governo la concessione della diretta alle emittenti “indipendenti”: rivista oggi, diviene anche un documento prezioso di un passaggio particolarmente delicato per l'instaurarsi, grazie anche alla legislazione prontamente compiacente, dello strapotere catodico berlusconiano. A ben guardare, però, il nucleo vitale del “road movie comico-lirico” – come l'autore amava definire *I cammelli* – è accomunabile a quello del precedente *Strana la vita*: il medesimo gruppo di collaboratori determina, non a caso, anche una “visività” suggestivamente comune, pur nel differente registro delle vicende, quasi a comprovare come l'“impasto” di immaginario dal quale Bertolucci pare attingere, per raccontare due storie almeno in superficie tanto diverse (e la prima, oltretutto, neppure originariamente sua) sia davvero, concettualmente prima ancora che stilisticamente, lo stesso.

Dai due film esce del resto il quadro coerente di un'Italia squinternata e scassata: dove, emblematica-

mente possono succedersi, da una notte all'altra, le insegne luminose di due diversi motel, prive entrambe della “t”. Così, dentro un mondo fantastico di città immaginarie in cui una stazione di metropolitana può essere intitolata a John Ford (*Strana la vita*), emerge a poco a poco, in apparenza risalendo dai margini, quel parallelismo inconfondibile di ritornante benessere e progressivo decadere, di eleganza “griffata” per tutti o quasi e insieme di pubbliche vie incredibilmente sudice, che era poi già venti-trent'anni fa il volto inconfondibile del nostro Paese. E si tratta infatti di un mondo “fiabesco” cui non resta estranea la tragedia: il proprietario della discoteca in cui dovrebbe esibirsi l'armata Brancaleone di *I cammelli* muore nel momento sbagliato, lasciando gli amici nei guai, esattamente come l'amico ritrovato contro voglia di *Strana la vita*. In *Amori in corso* (6), il regista persegue il raggiungimento di tutto il potenziale espressivo proprio di un'opera concepita “minore”, a due personaggi più uno. Non compaiono quasi altre figure umane, in questo singolarissimo e a suo modo perfetto film “da camera” concepito anche all'aperto: un ulteriore, immancabile capostazione, l'anziana ostessa, il simulacro di Cesare. Ma se parole e gesti, situazioni e accadimenti, risvolti e canzoni, sono effettivamente tratti, con mano ferma, su di un registro minimale, tutt'altro che tali risultano invece il sentimento della natura, le percezioni materializzantesi dello scorrere delle ore, gli istantanei sortilegi e le sospensioni lievi di tempi e spazi. Come lo struggente evocare esistenziale la stagione – in un'aura vistosamente e volutamente non immemore di Rohmer... – con la malinconia del sole nei controtuce misurati e la fisica tattilità visualizzata delle notti ancora tiepide, nel più ampio e immediato legame con le radici materiali ed esistenziali della terra d'origine (7).

La profondità inguaribile della ferita prodotta dall'impossibilità scontata del ritorno all'infanzia era già tutta avvertibile nella magistrale sequenza del giardino – Lina Sastri e Alida Valli – in *Segreti segreti*. Ma il determinatissimo “non far succedere niente” di *Amori in corso* diviene con trasparenza la strada scelta per far trionfare espressivamente, pantografandolo fino al gigantesco, un mondo di piccole e piccolissime cose, nel quale un rospo ribattezzato “96” può aspirare a una quasi dignità deuteragonistica, fino ad adombrare ripetutamente, con personificazione di nuovo metaforico-fiabesco, la presenza maschile tanto impetrata quanto inesorabilmente assente.

Non è particolarmente importante, a questo punto, che Bertolucci non abbia del tutto ritrovato, nel suo successivo cammino, la felicità di simili livelli. Gli ultimi due lungometraggi – *Il dolce rumore della vita* e *L'amore probabilmente* – ancor che indicibilmente “suoi”, non hanno forse aggiunto nulla di sostanziale



L'amore probabilmente



Berlinguer ti voglio bene

alla personalità d'autore svelatasi nei due decenni precedenti. Negli anni più recenti, del resto, dichiaratamente (8), realizzarne ulteriori – oltretutto legittimamente deluso dalla stentata circolazione degli ultimi – l'aveva interessato sempre meno. Così dall'attrazione per il digitale, su cui pure si era attivato tra i primi in Italia (9), era passato a privilegiare altre forme e sperimentazioni. Del resto Giuseppe, nell'ultimo quarantennio, è stato di gran lunga il più sperimentalista degli autori italiani non *off*, coerente col debutto negli "sperimentali" tv di Italo Moscati, la formidabile nidiata che avrebbe promosso con lui, tra gli altri, Amelio e Ponzì, Faccini e Del Monte. Conta invece – e sempre più conterà col passare del tempo – che il suo operare abbia saputo attingere la consapevolezza di una possibile essenza del fare cinema. Insomma, un personalissimo ma generalizzabile "saggio di metodo e limiti stilistici", al solito nitidamente definito dall'interessato: «Al cinema sei figlio di tutti, quindi di nessuno. Sei solo padre dei tuoi film che, appena finiti, scappano via imprevedibili e quando li rivedi, in televisione o in qualche rassegna, ti sembrano degli estranei. Eppure sono tuoi, sono pagine del tuo

*journal intime*, ti raccontano chi eri tu in quel mese e in quell'anno. Sono i tuoi *Effetti personali* ma, una volta fatti, sono degli "oggetti smarriti" che non ti appartengono più. Ogni film è un parto ma, contemporaneamente, un lutto» (10).

(6) «Forse il mio film più "felice"»: Massimo Giraldi, cit., pag. 13.

(7) «Tra il mese di ottobre e Fabio Cianchetti era una gara a chi faceva le luci più magiche»: Massimo Giraldi, cit., ibidem. «*Amori in corso*», aveva francamente confessato Giuseppe al momento dell'uscita «ha rappresentato per me l'occasione di riaccostarmi a luoghi luci e colori dell'infanzia, che la pratica creativa di padri e fratelli maggiori mi avevano per lungo tempo precluso. La madre-terra parmigiana è stata finalmente violata ed Edipo ha potuto – per una volta – guardarla attraverso la sua macchina da presa. Spero che in quel momento gli dei e il dottor Freud si siano distratti e abbiano – appunto – chiuso un occhio...» [dal *pressbook* del film. Lo scritto non è stato ripreso dall'autore in *Cosedadire*].

(8) Anche, ad esempio, in una conversazione informale con chi scrive dell'ottobre 2009.

(9) Suggestive, oltre che tecnicamente relevantissime, le motivazioni oggi addotte dal fratello Bernardo per spiegare il ripiegamento convinto sulla pellicola con *Io e te*: «Abbiamo provato a usare il digitale, ma c'è troppa definizione. Scegliere il digitale vuol dire per me rinunciare all'impressionismo. Non c'è la possibilità di *immaginare un'immagine*, il digitale cancella tutto quello che c'è di impressionismo. E allora sono tornato alla pellicola anche perché Fabio Cianchetti, che ha fatto i miei film ultimamente, sostiene che la pellicola è più avanti del digitale, perché è più malleabile» (Roberto Silvestri, *Come "immaginare un'immagine"*, «Il Manifesto – Alias», 20 ottobre 2012, pag. 14).

(10) Massimo Giraldi, cit., pag. 10.



# COSEDADIRE, UN ADDIO

Gabriella Palli Baroni

Con il bel titolo *Cosedadire* (Bompiani, Milano 2011) Giuseppe Bertolucci ha raccolto pagine diverse, ma legate dal filo sottile del proprio itinerario creativo e intellettuale, suggerendo pensieri sul nostro tempo e sulle arti che l'hanno visto partecipe e protagonista. È la poesia del padre Attilio ad aprire il libro, quella poesia in cui egli si è più volte ritrovato come personaggio-attore e che ripensa andando al cuore del rapporto paterno-filiale. Attraverso l'analisi i versi che risalgono alla propria infanzia e all'adolescenza, tracciano un ritratto di bambino paziente, "assorto", dalla "pupilla severa" e dalla "mano chiusa in sé", dai "passi incerti", e rivelano una condizione che è solo interna all'ansia paterna, al suo avvertire il doloroso passo del Tempo, che vorrebbe arrestare: «Presto / sarà l'inverno, lasciate che fermi / la stagione che indugia su una trama paziente» (*A Giuseppe in ottobre*). «Lasciate

che» è formula usata più volte da Attilio Bertolucci e esprime il desiderio struggente che al figlio ignaro e innocente siano risparmiati il male e il dolore dell'esistenza, lo sperpero delle stagioni e dei giorni.

Eppure è dal padre, dal suo amore, dal suo talento, dai suoi traumi e, naturalmente, dalla sua poesia, che inizia il cammino di Giuseppe verso la consapevolezza di sé e verso altri incontri; con Zavattini e con Soldati dapprima, raccontati con simpatia e humour. Il primo nella sua vitalità, nel suo "esorcizzare il vuoto" con l'"e-viva" che usciva dalla sua bocca, eroe padano e sperimentatore instancabile di immagini, raffinato pittore "in minore" e, con De Sica, pittore «sulle immense superfici bianche dei cinematografi», era stato spettatore benevolo dei primi passi nel cinema. Il secondo, Soldati, maestro di racconto (il suo presentarsi al telefono con un semplice «Sono io, c'è lui» era già un rac-

conto), «inimitabile *libertino* (dei linguaggi, dei generi, dei modi di produzione)», che, sorpreso da Giuseppe «felice e sgomento» davanti al suo *Eugénie Grandet*, rivisto dopo molti anni, rivelava nell'emozione il segreto della sua arte e della sua umanità.

Ma altri incontri mettono a nudo in Giuseppe il suo apprendistato e la conquista di uno sguardo e di una tecnica di regista autonomo e personale. È Benigni, giovanissimo e antico, figlio di un mondo contadino arcaico ma attore comico già nell'inconfondibile corpo, ad affacciarsi per primo. Con lui Giuseppe scrive e dirige un monologo, inventando il teatro di parola e avviando una riflessione sulle caratteristiche del monologo, sull'evolversi del rapporto con l'attore, con la scena e il pubblico, sulla bellezza e sulla forza della parola («Lavorando da una vita sulle immagini», scrive in epigrafe al capitolo *Amori clandestini* «spesso provo una terribile nostalgia per la parola»). Dal teatro al cinema: si aprono, con un'anticipazione su Fellini, le due grandi parti che hanno Pasolini come protagonista. È il cinema di poesia ad aprire il capitolo intitolato *L'uomo che sapeva troppo*, che è occasione per rivedere, riflessa nel presente, la grande eredità lasciata dal quel "padre-maestro". Anche con Pasolini, come con il padre Attilio, Giuseppe avrebbe voluto e forse potuto fare i conti, se «il destino, la storia, il potere (non importa)» non l'avessero rapito. Eppure, nel momento doloroso dell'assenza (ma «Assenza / più acuta presenza» ci rammenta con i versi del padre), Giuseppe non si sottrae al volto bifronte di Medusa e Narciso, in cui si esprimeva la sintesi del pensiero di Pasolini, poeta comunque e sempre, oltre i diversi ruoli esercitati.

Col teatro e la poesia (di Caproni soprattutto, la cui poesia, molto amata, divenne un film in versi nel 1990), il cinema occupa gran parte del libro, facendo affiorare altri volti e altre esperienze, mostrando non solo amore, ma anche disincanto per la fine di una cinematografia, sostituita dalla produzione mediatica e audiovisiva e divenuta parte minore in una società dominata dallo spettacolo e dal mercato. Tuttavia, quando parla dei cinephiles, del proprio padre o di Enzo Ungari, di Alberto Farassino o di Marco Melani, gli amici che se ne sono andati prima del tempo «divoratori d'immagini e di suoni, di corpi e di storie», allora la memoria fa tutt'uno con la visione e la testimonianza del bello e della giovinezza dell'arte. Così, ripercorrendo la propria storia di regista, dalla prima parola pronunciata "motore", al linguaggio nuovo, dalla relazione tra suono e immagine al trasformarsi della realtà in finzione, in arte più vera del vero, Giuseppe rievoca le stagioni di *Novecento*, in cui lavorò alla sceneggiatura con il fratello Bernardo, e di *Ritratto del 900* con Edoardo Sanguineti, ripercorre alcune stazioni del cinema e

della propria vita per affrontare i temi della concentrazione e diffusione dei mezzi di produzione e dell'omologazione ed abbassamento dei contenuti. Infine: della perdita della memoria storica e del venir meno di un immenso patrimonio di creatività, intelligenza e arte. Ma forse la battaglia per il "bello" contro la decadenza del cinema, non era per lui perduta, se, con forte e generoso messaggio critico, sostiene il progetto dei memofilm ideato da Eugenio Melloni per la Cineteca di Bologna, istituzione alla quale egli ha dedicato con passione gran parte della sua opera.

Lungo le pagine e, in particolare, nelle ultime intitolate *La deriva della riproducibilità*, Giuseppe Bertolucci lascia così una sofferta confessione della propria vicenda d'autore, che considera conclusa, e un'intensa indagine sulla trasformazione inevitabile di tecniche, stili, formati e sull'evoluzione sociale nel nostro tempo. Ma è qui che, accanto a cose scavate e illuminate dalla scrittura, si coglie il senso ultimo di *Cosedadire*: un messaggio di verità su di una civiltà, quella del cinema, al tramonto sia nella spettorialità sia nell'autorialità, a causa di una modernizzazione che ha generato incultura, profitto e speculazione. Spettatore "nostalgico" e autore, non più libero, ma "demotivato e smarrito", ci lascia tuttavia la speranza nella ricerca strenua della parola e in una modernità democratica che contrasti il declino e le "onde anomale" che hanno minacciato e travolto quell'"officina dei sogni e delle memorie", che il poeta Attilio aveva amato e il figlio con lui.



Cesare Zavattini



Giuseppe Bertolucci sul set di *Appunti per un film sull'Emilia Romagna*

# LE AVVENTURE DI GIUSEPPE BERTOLUCCI NELLE PALUDI DELLA TELEVISIONE

Roberto Chiesi

«La formazione del mio immaginario infantile e primitivo avviene *prima* dell'introduzione della televisione, mentre il mio lavoro adulto di produttore di immaginario si svolge tutto *dentro* un sistema di comunicazione dominato dal mezzo televisivo. Dai miei esordi nel lungometraggio, nel 1977, in questi trent'anni ho vissuto una sorta di *rivoluzione permanente*: di stili, di formati, di modi di produzione e di diffusione» (1).

La rivoluzione permanente si accompagnava, nel caso di Giuseppe Bertolucci, a una volontà di sperimentazione da praticare, cambiando di continuo formati e supporti, nella dialettica fra cinema e teatro,

cinema e televisione, televisione e teatro, opera e cinema, mutando durata (lungometraggi, mediometraggi, cortometraggi, miniserie televisive, video) e destinatari, e adottando, con disinvolta spregiudicatezza, le forme della narrazione come quelle del documentario in una contaminazione sempre rivendicata come la prassi più fertile e stimolante: «Sono le coordinate del mio lavoro, l'altra faccia (in positivo) della precarietà. I miei valori di riferimento, mai smentiti in una pratica creativa che ha spaziato a trecentosessanta gradi in tutte le direzioni: dal documentario alla finzione, dal cinema alla televisione, dal comico al tragico, dal

ricorso alle star come ai non attori, dal reportage culturale al film antropologico, dalla videopoesia al film di montaggio» (2).

È un'irrequietudine che deriva anche dall'identità di autore che caratterizza Bertolucci fin dall'inizio, contraddistinta da quella che egli stesso definì, non senza orgoglio, «marginalità consapevole» (3), specificando che «nel mio vocabolario, marginalità è sinonimo di libertà». Furono evidentemente le condizioni, talvolta difficili, di tale marginalità a indurlo ad accettare il braccio di ferro con la televisione da cui provenivano commissioni o proposte talvolta interessanti ma col tempo sempre più vincolate alle esigenze di una normalizzazione inaccettabile. Come molti della sua generazione, Giuseppe Bertolucci dovette affrontare il fenomeno drammatico dell'impovertimento e dell'appiattimento audiovisivo in un arco di decenni che vede il declino dell'industria cinematografica e il trionfo di una televisione dalle logiche aberranti e degradanti, principalmente per effetto del fenomeno del berlusconismo.

Nel corso di interventi a seminari o convegni, Bertolucci confessava interrogativi che via via divennero sempre più amari, anche se non volle mai cedere a un pessimismo apocalittico. Nel 2002, per esempio, si chiedeva: «È, non diciamo praticabile, ma anche solo concepibile una televisione d'autore? O invece quella formula è una sorta di impronunciabile ossimoro, se non una vera e propria contraddizione in termini?» (4). E ancora: «Il "pensiero unico" della società dello spettacolo può ospitare nel suo statuto totalizzante e totalitario la legittimità di un libero arbitrio creativo? A che condizioni il medium televisivo accetta di essere mezzo (e non fine) di un messaggio d'autore? A che condizioni quel messaggio, nel momento in cui, per esprimersi, imbecca i binari della comunicazione di massa, riesce a non negare i tratti distintivi del mittente senza dissolversi in un viaggio di sola andata verso i territori dell'anonimo e dell'indistinto?» (5).

La forma interrogativa finiva per racchiudere in sé risposte che non lasciavano vie d'uscita togliendo ogni spiraglio ottimistico alla domanda. Bertolucci era ben consapevole che con la televisione si è passati «dalla censura del mercato alla censura del medium», una censura più insidiosa perché agisce in via preliminare sul linguaggio, il respiro e la forma dell'audiovisivo. In fondo, il suo itinerario, che lo conduce ad accettare fre-

quentemente commissioni dalla RAI e a misurarsi con un ventaglio assai eterogeneo di produzioni televisive (film, miniserie, documentari, film di montaggio, film inchieste), è segnato da una costante, silenziosa resistenza nei confronti di quelle che negli ultimi anni di vita chiamava spesso «derive della riproducibilità», intendendo «una generale, progressiva perdita di spazi individuali di libertà e di autonomia, spazi già pericolosamente contingentati e pregiudicati – a livello dell'immaginario collettivo – dall'ormai trentennale offensiva della televisione commerciale e dell'impero dei media» (6).

Dopo il 2001 e l'insuccesso di pubblico di *L'amore probabilmente*, Bertolucci non realizzò più film per il cinema (a parte i due film di montaggio sotto il segno di Pasolini, *Pasolini prossimo nostro*, 2006, basato sulle interviste di Gideon Bachmann, e *La rabbia di Pasolini*, nel 2008, "ipotesi di ricostruzione" dello sfortunato progetto di film-poema che il poeta-regista nel 1963 era stato costretto a tagliare per abbinarlo a un orrendo pamphlet satirico di Giovanni Guareschi) e si ridussero drasticamente anche le occasioni di lavorare per la televisione (fra il 2002 e il 2012 le sue collaborazioni con la RAI si riducono soltanto a due titoli). È nel teatro che Bertolucci trovò spazi e interlocutori più congeniali e stimolanti, mentre come regista di cinema e televisione si definiva «autore demotivato e smarrito».

## DALLE FINESTRE ANTROPOLOGICHE AGLI ORDIGNI AUDIOVISIVI CON BENIGNI

Ci si dimentica spesso che il vero esordio di Giuseppe Bertolucci non avvenne con il poco fortunato (ma poi rivalutato) film che lanciò Roberto Benigni, *Berlinguer ti voglio bene* (1977) – bensì con un anomalo film a soggetto prodotto per i programmi sperimentali della RAI, diretti da Italo Moscati, ossia per un laboratorio offerto a giovani cineasti in erba, oggi inimmaginabile.

Il film è *Andare e venire* (1971), trasmesso recentemente dalla benemerita "Fuori orario" dopo lungo oblio, un film di un'ora che deriva il titolo dal primo libro di poesie di Enrico Furlotti e alcuni elementi narrativi dal racconto *Il blocco degli appunti* di Mailer. Girato in presa diretta, in 16mm e interpretato da un'acerba ma affascinante Lucia Poli nel ruolo di una giovane nottambula che si accompagna a un aspirante scrittore, ha il respiro di un gioco divagatorio, quasi interamente chiuso nella sala d'aspetto di una stazione ferroviaria dove affluisce un'umanità marginale: un cameriere sudamericano che viene regolarmente licenziato, un vecchio libertino, una donna delle pulizie (impersonata con verve da Laura Betti, quasi in una variante loquace dell'Emilia di

(1) Intervento al seminario di "Nodi freudiani" dedicato a "Il disagio della civiltà", Roma, 11 maggio 2007, in Giuseppe Bertolucci, *Cosedadire*, Bompiani, Milano 2011, pag. 198.

(2) *Ibidem*, pag. 200.

(3) *Una marginalità consapevole*, intervista a cura di Franco Montini e Piero Spila, «Cinecritica» n. 23, ottobre/dicembre 1991.

(4) Giuseppe Bertolucci, *Domande*, in «Cineteca speciale», dicembre 2002.

(5) *Ibidem*.

(6) Intervento al seminario di "Nodi freudiani" dedicato a "Il disagio della civiltà", Roma, 11 maggio 2007, in Giuseppe Bertolucci, *Cosedadire*, Bompiani, Milano 2011, pag. 194.

*Teorema*). Divagatorio perché Bertolucci asseconda la curiosità dell'aspirante scrittore per le storie altrui e le visualizza, in excursus discontinui e lunari. In questo esperimento, solo parzialmente riuscito, Bertolucci cercava già una forma ibrida fra teatro, racconto picaresco e poesia, annunciando la propria predilezione per lo spazio transeunte delle stazioni e una varia umanità che non lo attraversa di passaggio ma vi trascina la sua vita.

Sarà il piccolo mondo sotterraneo del suo secondo film, *Oggetti smarriti* (1980), girato alla stazione di Milano negli stessi spazi dove pochi mesi dopo realizza *Panni sporchi* (1980), prodotto dall'ufficio stampa e propaganda del PCI per una campagna elettorale, ma proiettato solo poche volte prima di essere venduto alla RAI che lo trasmise solo dopo vari anni. Scandito come un dizionario in trentatre capitoli in ordine alfabetico, è un viaggio nei diversi gironi di umanità che convive in uno spazio promiscuo e inesplorato, dentro la città della produttività lombarda. Bertolucci sollecita i racconti delle storie di vita vissuta da parte di drogati, clochard, puttane, pugili suonati, omosessuali, pendolari, operai, affascinato dall'ipotesi di usare il cinema come uno strumento di indagine antropologica estranea a qualsiasi pregiudizio e permeabile alla materia pulsante di una realtà umana che ha l'occasione di parlare e raccontarsi.

Un taglio antropologico aveva caratterizzato già un precedente documentario di Bertolucci, *Se non è ancora la felicità* (1976) commissionato dalla RAI per documentare il festival della Federazione Italiana

Giovanile Comunista a Rimini. Poco interessato ai risvolti militanti, Bertolucci interroga e soprattutto lascia parlare diverse categorie di giovani della generazione post sessantottina, dagli indiani metropolitani ai primi autonomi, con la stessa scansioni a dizionario (forse un po' intellettualistica) che adotterà per il film successivo.

Dieci anni dopo riassume un dispositivo analogo per *Il perché e il per come* (1986), commissionato da Mimmo Scarano per la serie televisiva "Quaderni di città". L'oggetto dell'indagine antropologica è, stavolta, "la fenomenologia della tossicodipendenza". Infatti il film è girato all'interno della comunità terapeutica di Villa Maraini, fondata dalla Croce Rossa, dove Bertolucci interroga con insistenza i giovani e le giovani drogate nello sforzo di comprendere le ragioni di una scelta autodistruttiva, talvolta banale e talvolta vertiginosamente enigmatica. In questi tre film, si evidenzia una qualità dell'etica dell'autore: la disponibilità a guardare (ascoltare) l'altro, lasciando che il confronto rimanga implicito e soprattutto non sia condizionato ma affidato alla coscienza di ogni spettatore.

Fra i primi esperimenti televisivi di Bertolucci spiccarono, significativamente, anche due esperimenti deliberatamente provocatori, due cortocircuiti provocati all'interno della televisione degli anni Settanta, due programmi concepiti per aggredire frontalmente le convenzioni dell'intrattenimento del tempo: *Vita da Cioni* e *Televacca*, entrambi nati dal sodalizio teatrale con la carica dissacrante e la «genitale genialità toscana di Roberto Benigni». Il primo era la versione televisiva del fortunato spettacolo allestito al teatro Alberichino di Roma (dicembre 1975), il secondo era una scatenata e sgangherata parodia dei programmi contenitori dell'epoca, che sostituiva a un set televisivo una stalla.

Naturalmente la RAI cauterizzò in parte la carica eversiva di questi due esperimenti: *Vita da Cioni* scritto da Bertolucci con Giancarlo Governi e lo stesso Benigni, fu realizzato nel 1976 ma venne trasmesso soltanto nell'ottobre del 1978, ovviamente in seconda serata. Era l'irruzione nell'irrealtà televisiva di un giovane clown, forse l'ultimo testimone di un mondo contadino ridotto a riserve indiane, che nella sua logorrea estrosa e rabelaisiana parlava di disoccupazione, frustrazioni sessuali, corporalità e di altre problematiche concrete e sgradevoli con un umorismo dirompente, aggressivo e indifeso. Quanto a *Televacca*, affidato alla regia di Beppe Recchia e scritto da Benigni e Bertolucci con il "controllo" dello stesso Recchia e di Umberto Simonetta, fu ribattezzato con il titolo meno imbarazzante di *Onda libera* e andò in onda fra il dicembre del 1976 e il gennaio 1977, senza perdere alcune punte di satira liberatoria contro il conformismo RAI e l'umorismo scatolo-



Televacca



Amori in corso

gico, anarchico e schiettamente fisico di Benigni, che già assaltava il corpo della procace valletta, cantava la *Marcia degli incazzati* e soprattutto ironizzava, giocando con prolungati sguardi in macchina, sul potere anestizzante della televisione.

Al corpo e alla voce di Benigni, seguito in uno suo memorabile *one man show* nelle arene italiane, Bertolucci dedicò nel 1983 *Tuttobenigni* (1983), diviso fra brevi intermezzi dietro le quinte (che Benigni trasforma comunque in spettacolo) e la performance vera e propria, dove si scatenano la fenomenale energia, la vis comica calamitante e la lingua corrosiva del grande mattatore toscano davanti a immense platee. Inizialmente il film doveva essere uno speciale per RaiUno, ma la RAI chiese oltre venti tagli, prendendo di mira non tanto le battute blasfeme ma gli attacchi ai politici. Bertolucci e Benigni rifiutarono e *Tuttobenigni* diventò un film anomalo, distribuito dalla CEIAD nelle sale italiane nei primi mesi del 1986. La mdp di Bertolucci segue con fascinazione la vulcanica vitalità di Benigni e, alternando piani fissi a zoomate, registra la miracolosa esperienza di un clown tutto corpo e parola senza freni e

senza limiti, che beffeggia un'intera classe politica e deride gli ultimi tabù rimasti in piedi nell'Italia degli anni Ottanta.

## MITOLOGIE DEL CINEMA, LABIRINTI DEGLI ARCHIVI

Un'altra vena del Bertolucci televisivo è costituita dai suoi film sul cinema, a cominciare da *ABCinema* (1975), il film che dedicò alle riprese (e alla singolare commistione di mitologia hollywoodiana e padana) di *Novecento* del fratello Bernardo, alla cui sceneggiatura aveva partecipato, per poi proseguire con *Effetti personali* (1983), prodotto dalla sede regionale della RAI di Bologna, dove, con una piccola troupe televisiva, ritorna sui luoghi dove furono girati alcuni classici del cinema italiano: *Ossessione*, *Paisà*, *I vitelloni*, *Il grido*, *Prima della rivoluzione*, *I pugni in tasca*. Forse temendo il pericolo di rimanere imbrigliato nel culto e nella nostalgia per quei miti, Bertolucci cercò di esorcizzarlo con la derisione di un maniaco cinefilo ma l'esito fu spesso stridente, mentre più interessanti risultarono gli interventi dello stesso

Bertolucci, Roberto Benigni, Marco Tullio Giordana e Marina Confalone.

Sarebbe dovuto essere un telefilm anche *Amori in corso* (1989), prodotto dalla Mito Film e destinato a RaiDue, ma la riuscita di questo racconto intimista, interamente femminile, favorì una distribuzione nelle sale dove trovò un pubblico d'essai: sarebbe rimasto un felice caso isolato, una sorta di pietra lunare nel decennio che si concludeva e in quello che si apriva.

Negli anni Novanta, mentre si allungano i tempi di attesa fra un film e l'altro, Bertolucci approfitta dell'occasione offerta da una commissione di Parmacotto sul restauro della cupola del Correggio nella basilica di San Giovanni a Parma, per coinvolgere il padre Attilio in quel delicato e affettuoso viaggio lirico che sarà il cortometraggio *Il Correggio ritrovato. Attilio Bertolucci torna nella sua città* (1990). In un altro cortometraggio, *Il mago il re e la regina* (1997), riprende le prove del *Macbeth* alla Scala e in particolare cerca di decifrare l'arte di Riccardo Muti, Maria Guleghina e Renato Bruson seguendoli durante le prove.

Meno felice sarà l'esperimento della fiction televisiva che ormai negli anni Novanta è già un genere blindato nelle sue convenzioni. *Una vita in gioco 2* (1992), seguito del film televisivo di Franco Giraldi, salderà «l'illusione di poter praticare fiction televisiva "alta". Forse è un'illusione, ma un'illusione a cui non rinuncio, proprio perché credo (voglio fortissimamente credere) che il *monstrum* del consumo (della consumazione?) televisivo sia appunto una miracolosa creatura dal volto cangiante: oggi orribile, domani bellissimo» (7). Il "domani bellissimo" rimarrà soltanto un'utopia che non avrà seguito nell'itinerario di Bertolucci ma il film sarà stato almeno l'occasione per lavorare ancora con tre attrici

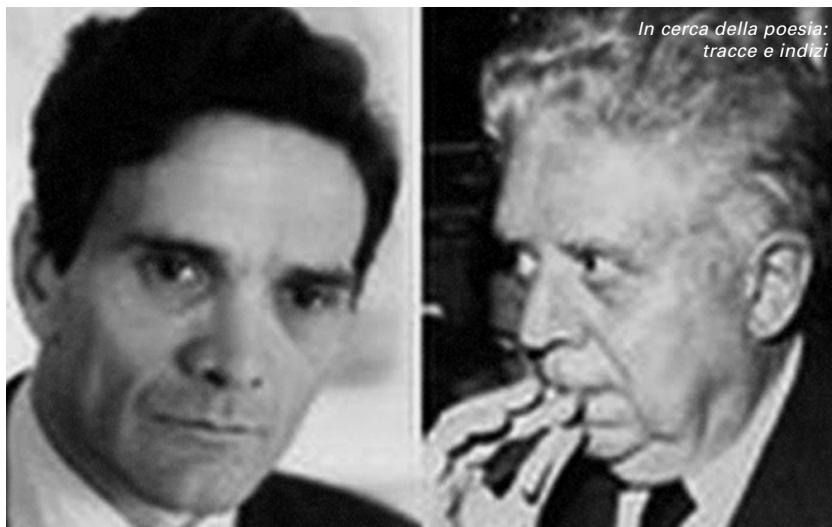
(7) *Le mie immagini, la mia vita*, in Massimo Giraldi, *Giuseppe Bertolucci*, Editrice Il Castoro, Milano, 2000, pag. 15.  
(8) *Ibidem*.

che ama, Mariangela Melato, Alida Valli e la giovane Stella Vondermann.

Sul finire degli anni Novanta affrontò altre due tipologie di produzione televisiva, in ambiti dove poté muoversi con maggiore libertà: la versione televisiva di uno spettacolo teatrale e il film di montaggio basato su materiale d'archivio. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1997), per la serie "Palcoscenico" di RaiDue, è un viaggio della mdp nei movimenti della regia teatrale di Ronconi, dove Bertolucci accettò malvolentieri di ridurre a due ore le cinque di durata originale dello spettacolo. Per la prima volta adottò l'elettronica e con ralenti e fermi immagine convertì la regia televisiva in una sorta di lettura critica dello spettacolo che ne isola tempi e momenti.

Un altro esperimento riuscito sarà *Ferdinando* (1998) per RaiDue da Annibale Ruccello, registrato presso il teatro Petrella, dove privilegiò la dimensione del divertimento del teatro e del racconto, del linguaggio. Interamente basato su filmati degli archivi RAI, è uno dei più riusciti fra gli ultimi esperimenti televisivi di Bertolucci: *In cerca della poesia: tracce e indizi* (1998), dove «l'argomento *manifesto* della mia ricerca erano la poesia e i poeti, ma [...] il contenuto *profondo* era in realtà la televisione stessa: quello che potevo mostrare era *quanto* della poesia italiana la televisione italiana aveva testimoniato a partire dalla sua nascita, a metà degli anni Cinquanta» (8). Infatti prima ancora che una formidabile antologia di filmati dove poeti e scrittori (Montale, Ungaretti, Saba, Bertolucci, Caproni, Luzi, Penna, Zanzotto, Pasolini, Soldati, eccetera) si misurano con la poesia (e le contraddizioni della realtà), il film ricorda quale e quanta fosse l'attenzione di un medium prosaico come la televisione di Stato per la letteratura in un passato non troppo lontano.

Negli ultimi anni ritornò in due occasioni al documentario tradizionale. La prima fu *Segni particolari. Appunti per un film sull'Emilia Romagna* (2003), nata dalla collaborazione con Carlo Lucarelli «come una filastrocca di suoni e di immagini, di microstorie e di versi di occasione, escludendo, fin dall'inizio, qualsiasi pretesa di oggettività "documentaristica" e imboccando con allegra incoscienza i sentieri esposti della testimonianza soggettiva». Il secondo è l'ultimo suo lavoro televisivo, *Un paese chiamato Po* (2009), ideato da Edmondo Berselli, con cui però non nacque l'auspicata sintonia tanto che Bertolucci si limitò a firmare le riprese, azzerando il proprio apporto di autore in un prodotto (e in una televisione) dove, evidentemente, non si riconosceva più.





Vital

## LE ANATOMIE DELL'INVISIBILE

Sergio Arecco

*«Non è per una curiosità inopportuna che noi pecchiamo così malvagiamente, squartando il corpo di una persona uccisa, ma per scoprire le cause di terribili malattie».*  
(Benjamin Christensen, *Häxan*, 1922)

1. Per apprezzare appieno – come se già non bastassero il loro differente ma ugualmente puntiglioso nomadismo tra la vita e la morte, la loro struggente mappatura di corpi prima negati e poi dichiarati – due esemplari di cinema d'analisi come *Post mortem* (2010) di Pablo Larraín e *C'era una volta in Anatolia* (*Bir zamanlar Anadolu'da*, 2011) di Nuri Bilge Ceylan, connotati l'uno da un caso di autopsia molteplice, politica e ad personam (Allende), l'altro da un

caso di autopsia duplice, privata e collettiva, giova fare un passo un passo indietro (di quarant'anni) e considerare il caso di autopsia documentale (rigorosamente medico-scientifica) visualizzato in *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971, 29') di Stan Brakhage.

2. Nel 1971 Stan Brakhage (1933-2003) viene autorizzato a entrare in una morgue e a filmare l'infilmabile: il professionale, quotidiano esame autoptico dei cadaveri, raccolti su una serie nutrita e compatta di tavoli anatomici, tutti raggruppati in un'unica sala-set, forse per agevolare il lavoro, da catena di (s)montaggio, di anatomopatologi metodicamente intenti a

squartare, sezionare, rescindere, mutilare, in un'orgia di rosso (sangue) e di bianco (lenzuola stese a coprire i corpi smembrati). Il lettore di Jean-Luc Nancy trova subito la formula: l'esistenza priva per statuto di essenza, luogo dell'esposizione corporea, del suo accadere come apertura, spaziatura, effrazione, decostruzione, esperienza del toccare la nudità dell'essere nella sua invalicabile finitezza, nella sua vulnerabile ostensione. Il lettore di Jacques Lacan trova subito anche lui la sua formula: la metafora del corpo in frammenti materializzata nel suo darsi e rivelarsi, nel suo farsi storia del vissuto clinico individuale, estetica dell'atto di parola, del *ça* fattosi carne, eco corporale di voci non più accorpabili se non nello strazio di un significante inciso di tagli (nevrosi) e scissioni (psicosi).

3. Il lettore di Brakhage (dei suoi film e dei suoi scritti), più modestamente incline al graduale evolversi della ricerca visiva del filmmaker di Boulder, non trova subito la formula, anzi, si sente spiazzato e smarrito. Com'è possibile che il regista del segno filmico puro, dell'arabesco visionario, della pellicola emulsionata ad libitum per farsi copia narrativa di se stessa,

*The Art of Seeing with  
One's Own Eye*



emanazione a oltranza del mito della visione e dello spettacolo delle origini, genesi e mai, come qui, protasi, iniziazione e non, come qui, protrusione, si conceda una variante del genere, uno "studio in rosso" del genere, un'intrusione in un territorio così straniero e flagrante come una morgue? Poi, dicendo "studio in rosso", di colpo intuisce (forse). Il corto (*l'act of seeing* non poteva protrarsi oltre la mezz'ora, una misura oltre la quale l'esperimento estetico non sarebbe più stato tale, per una sorta di lesa maestà) è un'autopsia dell'autopsia, è una divagazione o escursione lirica sul cliché, specificamente americano, della visita di un poliziotto o di un parente alla camera mortuaria dove un medico o un infermiere estrae dalla cella frigorifera il corpo richiesto, contrassegnato da un cartellino appeso all'alluce sinistro, e lo *esibisce* per qualche secondo al richiedente, scoprendone appena il volto per il necessario riconoscimento. Non solo. Il corto non è solo la possibile estensione/ostensione di tale liturgia, ne è la furibonda *anticipation* fuori-fiction, l'orgiastico *prelude* fuori-fiction – concetti cardine della poetica di Brakhage –, nell'ottica spesso delirante di un autore che sa trasformare ogni gesto e atto, anche minimo, in *focus imaginarius*, trasfigurazione del reale, onirizzazione del percettibile/impercettibile. Con il fondato sospetto, che, malgrado tutto, e paradossalmente, si tratti pur sempre di fiction, disvelamento dell'arcano in uno qualche registro a suo modo pornografico.

Parodia di Frankenstein, già parodia in sé e padre/figlio di infinite parodie? Parodia di altri ladri di cadaveri (secondo cliché)? Parodia dell'horror, anche estremo, e dei suoi zombi-derivati (terzo cliché)? No, non sarebbe in linea con l'aristocratica *art of vision* di Brakhage, pittore con la mdp. Se mai, gesto autoreferenziale, prova d'artista, memoria del materico e dell'informale, di un Pollock per esempio. Come Pollock commise per primo il sacrilegio di entrare fisicamente, o-scenamente nel quadro, steso pornograficamente sul pavimento per essere violato, e vi fece sgocciolare (*dripping*) il colore, sovente un invasivo rosso-sangue, e magari anche altro (sperma, urina), così Brakhage, commette il sacrilegio di intrudersi fisicamente nella morgue, studio in rosso rosso come una camera oscura, e di filmare con innegabile, *visibile*, compiacimento membra manipulate, crani scoperchiati, corteccie cerebrali sezionate, organi estirpati, nonché trapani, seghe, coltelli trancianti e, quasi si direbbe, vivi-sezionanti. Non è che nel cinema non si filmi e quindi si pratichi la vivisezione. Abbiamo visto, a iosa, parti e aborti, abbiamo visto, a iosa, coiti e morti in diretta, e ogni volta ci siamo detti: il cinema può rappresentare tutto, ma quando si propone di rappresentare l'atto sessuale e l'atto di morte, sfida il ridicolo, l'inguardabile (i porno, gli snuff-movie), perché



Post mortem

sesso e morte sono probabilmente le uniche due verità irrepresentabili. E quando un regista prova a rappresentarle (metti il pur insinuante e metodico João César Monteiro di *Lo sposalizio di Dio* [*As bodas de Deus*, 1998]) lo fa a suo rischio e pericolo, tradendo l'ontologia stessa del cinema, che è una formalizzazione visiva fondata sul traslato.

4. *The Act of Seeing with One's Own Eyes* è, oltre che breve, muto. Il che, come il bianco dei lenzuoli stesi alla fine su ciò che resta dei corpi maciullati o il bianco dei camici degli anatomopatologi al lavoro (uno, addirittura, si rilassa un attimo gingillandosi con il vestitino e la biancheria intima di una bambina), accentua per contrasto il rosso e le sue variazioni cromatiche. I medici simultaneamente al lavoro, sul set dei tavoli affiancati l'uno all'altro in modo da favorire un *totale* esaustivo, sono numerosi (e numerose le donne), Non è che non parlino o non facciano commenti, ma Brakhage, al suo solito, gira senza sonoro e, conformemente, azzerà l'ennesimo cliché della detta-

tura al microfono del referto clinico trasmesso dal medico competente alla fine dell'esame autoptico. Il film, anzi, finisce così, con un anatomopatologo che occupa l'intera inquadratura (salvo il volto), svolgendo l'ultimo adempimento burocratico della propria burocratica missione.

Finisce, potremmo dire, dove comincia *Post mortem*. In *The Art of Seeing* siamo nell'America degli anni Settanta, ed è presumibile che avvenga, in una stanza accanto, un ulteriore *act* di registrazione automatica o meccanica del documento trasmesso. In *Post mortem* siamo nel 1973, quindi in tempi contigui, ma siamo anche in Cile, e il dottor Castillo, primario dell'obitorio di Santiago con assistente donna, in camice bianco ma in teorico stato di guerra (sono entrambi seguaci del pericolante Allende dell'estate del 1973), è costretto a dettare i suoi referti a uno scrivano fornito, quando va bene (non sempre), di una macchina da scrivere preistorica, con i tasti che s'incepiscono e gli fanno perdere il ritmo (come se Mario-il-funzionario potesse averne uno), allargando a dismisura i margini



*C'era una volta in Anatolia*

consunti di un funzionariato fine a stesso, inetto, inadempiente per definizione. Quando, in presenza del cadavere di Allende, e dello schieramento in gran pompa di alti ufficiali interessati alla trascrizione di un referto che alluda al suicidio, Mario Cornejo dovrà per forza misurarsi con l'impiego di una macchina elettrica, dovrà, dopo i fallimentari tentativi iniziali, dichiararsi gogolianamente incapace e passare la mano a un militare esperto in carneficine e in pronte vidimazioni legali delle carneficine stesse. Di fronte all'indiretta ma proprio per questo insostenibile intimidazione degli uomini di Pinochet, anche il coraggioso dottor Castillo deve arrendersi e dettare un referto che alluda a uno sparo d'arma da fuoco a distanza ravvicinata, per poi lasciare desolatamente il campo a chi lo sostituirà non solo nell'incarico ma anche nella gestione di un obitorio destinato a diventare in pochi giorni un immenso carnaio, popolato da centinaia di corpi accatastati.

Larraín, bel poeta del degrado, delle anime morte, del mondo-fantoccio, non ci nasconde il corpo straziato di Allende (ovviamente il suo golem, la sua copia conforme, con un cenno di somiglianza nell'attaccatura dei capelli a una fronte e a un volto svuotati) e, nell'ultimo scorcio del film, allestisce da par suo il set del massacro, del lager, dello squartamento. Per traslato, naturalmente. Solo all'inizio, a scopo di contestualizzazione, Larraín non si sottrae, non diserta l'evidenza di un'esposizione di corpi gessosi (non il *dripper*

Jackson Pollock, se mai il *plaster* George Segal), stesi sui rispettivi tavoli anatomici e offerti all'occhio dello spettatore nella loro crudezza di reperti senza referti, di meri feticci allusivi ed elusivi. Dopodiché si astiene da ogni tentazione di falso, di falsa testimonianza o flagranza, e si concentra sulla storia che gli sta a cuore, che è una storia appunto gogoliana ed esistenzialistica di sradicati e marginali, ai confini di una grande storia che li coopta per un momento e il momento dopo li risputa fuori, cadaveri come tutti gli altri. Indimenticabile il gesto dell'ufficiale medico subentrante che porge a Mario Cornejo il mazzo di cartellini numerati da appendere agli alluci dei cadaveri. L'ordine, ormai, di fronte al loro immane ammoniticchiarsi, è quello del semplice accertamento del numero dei proiettili, di un'autopsia-farsa, la più sommaria possibile, anche se all'obiezione di Mario-il-funziionario circa la non evitabile numerazione dei corpi, l'ufficiale medico non può esimersi dal procedere secondo la prassi. I lenzuoli di *Post mortem*, si badi, non sono bianchi, bensì azzurri. Non sappiamo se in Cile si usi così. In ogni caso, venendo meno nel film, con la rinuncia al set-macelleria, l'obbligo cromatico del contrasto bianco/rosso, vien meno anche ogni altro input figurativo.

5. In *C'era una volta in Anatolia* il lenzuolo torna a essere bianco immacolato. Non foss'altro che per far risaltare meglio – è il climax del film, degno del

climax di *The Art of Seeking* – quello schizzo di sangue che va vendicativamente a stamparsi sulla faccia del medico legale Cemal, il quale – sarà una prassi della Turchia, non sappiamo, come sarà magari una prassi il lenzuolo bianco – non provvede di persona a dissezionare il cadavere di Toprak e lascia il compito all'assistente Sakir, lui sì in azzurro, limitandosi a dirigere le operazioni e a dettare al sonnolento dattilografo in fondo alla stanza l'esito dell'esame. Di più. Cemal non indossa nemmeno il camice, calza solamente un guanto di lattice bianco per proteggere la mano destra e per il resto veste gli stessi abiti che ha vestito nel corso della notte, al seguito della spedizione su un altopiano dell'Anatolia – procuratore, due poliziotti, il reo confesso e lui, sul sedile posteriore dell'auto – alla ricerca del corpo del reato, ovvero del cadavere dell'ucciso, sepolto in prossimità di un albero.

Il dottor Cemal, scettico e disilluso, disincantato non meno del procuratore, non è un Prometeo ma in Epimeteo, è “colui che viene dopo”, alla lettera, a prescindere da qualsivoglia connotazione di subalternità. E colui che segue nell'ombra l'indagine, ne fruga e ne sviscera, tra una sosta e l'altra, anche i risvolti potenzialmente esplosivi – c'è di mezzo un'autopsia mancata, la quale, anni prima, avrebbe messo nei guai il procuratore – eppure, di fronte all'autopsia del momento, da effettuare senza indugi, *in corpore vili*, la mattina successiva al ritrovamento del cadavere trafugato, si chiama fuori, non solo delegando l'opera di reale... svisceramento al dubbioso Sakir ma avallando un referto già scritto (anche qui, come in *Post mortem*, seppur in presenza, qui, del corpo umiliato di un contadino qualsiasi e non di un capo di stato), elusivo della reale gravità dell'accaduto (il contadino è stato incaprettato e sepolto vivo, tanto che la trachea conserva tracce di terriccio).



*C'era una volta in Anatolia*



Vital

Ha un bel protestare il perplesso Sakir, ha un bello sbandierare qualche finto brandello dell'apparato polmonare a titolo di décor. Dopo appena un'istantanea sul simulacro di Toprak liberato degli abiti insanguinati e soprattutto dei lacci dell'incaprettatura, Ceylan, bel poeta della reticenza e dell'ellisse, non indulge a ridicole verosimiglianze o a patetiche simulazioni obituarie, anzi, fa persino sparire dall'inquadratura il corpo di Toprak e, con esso, fa sparire quella verità ufficiale che Cemal – il quale non ha nemmeno a disposizione un microfono, così come Sakir non ha disposizione, e se ne lamenta, i più aggiornati strumenti di effrazione – dovrebbe istituzionalmente enunciare. Ceylan non è meno Epimeteo del suo protagonista alterego, rimane dietro la mdp come Cemal rimane dietro le spalle di Sakir, a scrutare l'*invisibile*, a coniugare accuratamente il non-visto con il non-detto. Se ci si attendeva un'ulteriore conferma, da uno

dei maggiori registi di oggi, dell'inaccettabile pornografia del corpo in frammenti e della sua esposizione-ostensione (Nancy scrive *expeausition*, includendo anche la nozione di *pelle*), ovvero della sostanziale inaccessibilità filmica del noumeno-morte (come del noumeno-sesso, che sono poi la stessa cosa), il capitolo conclusivo di *C'era una volta in Anatolia* parla chiaro, nel modo più chiaro possibile. In altri termini, sembra dire Ceylan, basta e avanza uno schizzo di sangue... A meno che, su quel noumeno, non si voglia tessere, come ha fatto Brakhage, un poema dionisiaco, con criteri tuttavia troppo soggettivi per poter fungere da paradigma. Qualcosa dove l'autopsia dell'autopsia è, sempre dionisiacamente, il demone divorato da se stesso.

6. C'è, comunque, chi ha preso sul serio *The Act of Seeing*: è il Shinya Tsukamoto di Vital (2004). Nel

sensu che vi ha visto, in continuità con la propria poetica, un'esplorazione metafisica dell'oltre, del fantasmale, della coscienza oscura, della sorgente abissale di quella che dovremmo chiamare, e che se fossimo in Oriente chiameremmo con molto minor riluttanza, *anima*. E ha perseguito fino in fondo, tramite l'allegoria di *Vital*, il proprio obiettivo specifico di investigazione "interna"; magari solo per rintracciarvi, alla fine, con l'illuminante disponibilità di chi all'*anima* crede senza troppi impacci intellettuali, quel connubio tra sesso e morte che davamo prima per scontato.

In *Vital* lo studente di anatomia Hiroshi Takagi causa un incidente d'auto nel quale muore la fidanzata, Ryoko Ohyama, e nel quale rischia egli stesso di perdere la vita (Tsukamoto, alla sua maniera, filma il tutto in bianco e nero, come un fumetto). Al risveglio, nel letto d'ospedale, apprende la verità dai genitori, finché, apparentemente guarito ma in realtà smemorato e vittima di allucinazioni, non finisce per apprendere l'*altra* verità, la sua, attraverso l'autopsia del corpo dell'amata. Ryoko è morta lasciando detto di voler donare il proprio corpo alla scienza. In *Vital*, la dissezione diventa così un atto dovuto, un test di apprendistato per quattro gruppi di studenti del primo anno di medicina, riuniti in un'aula dal dottor Kashiwabuchi perché imparino a conoscere il corpo umano, e, per conoscerlo, a tranciare, segare, espianare, profanare organi. Nulla di truculento, anche se la compagna di corso di Hiroshi, Ikumi Yoshimoto, visibilmente attratta da lui e in qualche modo complice diretta nella ricostruzione del ricordo di Ryoko perduta, non ha il pelo sullo stomaco come l'anatomopatologa Sandra di *Post mortem* e accusa sudori e mancati.

Tsukamoto usa all'uopo dei manichini di plastica, evita di mostrare i volti dei cadaveri coprendoli con una mascherina – altrimenti Ryoko scoprirebbe subito di stare anatomizzando Ryoko, mentre deve *sentirlo* e scoprirlo un po' per volta, fino a sentirsi oscuramente in dovere di chiedere al dottor Kashiwabuchi di cambiare gruppo e, al diniego del medico, di provvedere da sé alla traumatica anche se prevista epifania del volto di Ryoko (che Tsukamoto, fedele alla semiotica del manichino, non ci mostra). In altre parole, fa in modo che gli aspiranti dottori manipolino l'astratto e non il concreto di corpi non mimetici a priori, e a priori non macchiati di sangue. Tutt'al più trasposti, traslati, in minuziosi disegni anatomici, condotti dall'abile Hiroshi alla maniera analitica, si parva licet, di un Dürer o di un Leonardo, dunque meticolosamente ricognitivi, per quanto febbrilmente empatici: di quell'empatia che fa ritrovare al giovane, nell'estenuazione dell'eros con Ikumi, le stesse

posture elaborate con Ryoko (lo strangolamento, modellato su quello mortale di *L'impero dei sensi* di Oshima), onde finalmente ritrovare *dopo la pioggia* (come in *Tetsuo II*, da cui *Vital* preleva molte frame, e come in *A Snake of June*, il tragitto dell'inabissamento, in questo caso della dissezione, è accompagnato, secondo una costante morbosamente cara a Tsukamoto, da uno scenario di pioggia incessante), la solarità della spiaggia dei liberi amori felici con Ryoko, in tre flashback risolutivi e catartici.

7. Ma *Vital* non sarebbe il film che è se finisse qui. Essendosi trattato di un'esercitazione di routine promossa dal dottor Kashiwabuchi per i suoi studenti, la routine deve avere un suo complemento prima nella cerimonia dell'attestato finale consegnato a ciascun capogruppo e poi nella cerimonia della *ricomposizione* dei corpi manomessi, riavvolti in lenzuoli immacolati e deposti in appositi sarcofagi di legno bianco, in grado di contenere non solo le spoglie del defunto ma anche un pietoso mazzo di fiori ed eventuali oggetti-ricordo lasciati dai familiari perché lo accompagnino nel viaggio verso l'aldilà. Siamo in Giappone, e non fa specie – la fa, solo in superficie, nel cinema di un regista stravagante come Tsukamoto, peraltro più stravagante per partito preso che non nei suoi fondamentali – che la cerimonia funebre riecheggi quelle viste tante volte nel cinema giapponese classico, con la riunione rituale dei parenti, il maestro del cerimoniale chiamato a dettare la liturgia, la fotografia del defunto esposta in bella vista sul cavalletto antistante il sarcofago, la preghiera e la conseguente incinerazione.

«Sono andato a vedere dal vivo in un'aula di medicina una dissezione, e il corpo umano era fatto tanto bene quanto quello, ad esempio, di un robot [Hiroshi usa queste esatte parole per spiegare al padre la propria esperienza formativa e iniziatica]. Con la dissezione non rimangono che tante piccole parti e non c'è più nulla: non è più una cosa unica, non c'è più nulla. Quello che cercavo di capire era dove fosse la coscienza. Volevo fare un film che fosse la ricerca di questa coscienza». Tsukamoto ha fatto sue quelle che immaginava fossero le intenzioni di Brakhage, ma là dove Brakhage ha trovato l'oltranza/oltraggio, lui ha trovato il *mu* della tradizione zen, il "nessuna cosa", l'"al di là del sì e del no", ossia del dualismo radicale legato alla logica binaria occidentale. Per vedere l'ideogramma del *mu* basta, al cinema, rivedere *Tokyo-Ga* (1985) di Wim Wenders: è inciso sulla tomba del maestro, secondo noi, di tutte le anatomie dell'invisibile, Yasujiro Ozu.



Faust

8. Al punto 1. abbiamo scritto “due esemplari”. Ce ne sarebbe un terzo, coevo: il *Faust* (id., 2011) di Aleksandr Sokurov, assimilabile alla coppia di testa unicamente per l’incipit, dopodiché il discorso dell’autore vira, al solito, verso un altro tipo d’immaginario. Rimane, nondimeno, l’impronta memorabile di quella morgue fatta in casa, così favolistica. Il Professore, per rintracciare l’invisibile punto cieco che chiamano Anima, ha praticato e pratica le scienze più disparate, dalla teologia alla filosofia, dall’occultismo alla... sessuologia (il corpo di Margarete). Perché dunque non dovrebbe praticare, in prima istanza, l’anatomia? E la posizione incipitaria della dissezione dei due cadaveri, nel fantasy sokuroviano, non lascia spazio a dubbi. È da lì, da quel pre-testo, da quei due totem allegorici (sembrano di legno, come quelli dell’isola di Pasqua) dal cui addome squarciato il dottor Faust e Wagner cavano budella sanguinolente, che bisogna partire, se si vuole compiere il grande viaggio di ricerca. Fegato, pancreas, milza, intestino, chissà? Grembo, comunque. E non a caso sarà al grembo che l’eroe dei due mondi dovrà – karma o cabala che sia – definitivamente tornare.

## FILMOGRAFIA (IN ORDINE DI APPARIZIONE)

*The Art of Seeing with One’s Own Eyes* (Stan Brakhage, 1971, cm)  
*Post mortem* (Pablo Larrain, 2010)  
*C’era una volta in Anatolia* (*Bir zamanlar Anadolu’da*, Nuri Bilge Ceylan, 2011)  
*Vital* (Shinya Tsukamoto, 2004)  
*Faust* (Aleksandr Sokurov, 2011)

## BIBLIOGRAFIA (IN ORDINE DI RIFERIMENTO)

Stan Brakhage, *Metafore della visione*, a cura di M. Bacigalupo, Feltrinelli, Milano 1970; Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Cronopio, Napoli 2001; Id. *L’intruso*, Cronopio, Napoli 2000 (con l’omonimo film di Claire Denis, 2004); Federico Ferrari, Jean-Luc Nancy, *La pelle delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2003; Jacques Lacan, *Scritti*, Einaudi, Torino, 1977; Achille Bonito Oliva (a cura di), *Pollock a Venezia*, catalogo mostra, Venezia 2003; Gianni Mercurio (a cura di), *George Segal. The Artist’s Studio*, catalogo mostra, De Luca, Roma 2002; Jacques Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell’impronta*, Meltemi, Roma 2004; Daniela Belliti (a cura di), *Epimeteo e il Golem*, Ets, Pisa 2004; Shinya Tsukamoto, *Conversazione*, a cura di Marina Delvecchio, «Filmeritica» n. 558, settembre 2004; Andrea Zanzotto, *Oltranza oltraggio*, in *La Beltà*, Mondadori, Milano 1968, ora in *Le poesie e prose scelte*, «Meridiani» Mondadori, Milano 2003; Roland Barthes, *L’impero dei segni* (1970), pag. 7 (ideogramma del *mu*), Einaudi, Torino 1984; Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum*, Scheiwiller, Milano 2009 (più i dvd: *Žižek!*, 2006, *The Reality of the Virtual*, 2007, *The Pervert’s Guide to Cinema*, scritto da Žižek e diretto da Sophie Fiennes, 2009).



*Le nevi del Killmanjaro* di Robert Guédiguian

## RCCF

Bruno Fornara

Quest'anno ho fatto il selezionatore dei film per la Mostra di Venezia. Ero già stato selezionatore sotto la precedente direzione di Alberto Barbera, dal 1999 al 2001. Abbiamo cominciato a vedere film in streaming e in sala a Torino e a Roma, per finire con la maratona di visioni al Lido, da maggio a fine luglio, senza interruzioni, tutti i giorni. Dopo aver visto centinaia e centinaia di film, ti rimangono in testa quei centocinquanta sopravvissuti tra i quali sono stati poi scelti quelli da mettere in programma alla Mostra. Gli altri

film, alla fine, sono confluiti in un collage indistinto dove sopravvivono quelle situazioni e immagini che sono tornate in più di un film. Non sai in quale film hai visto una cosa ma sai che l'hai vista e rivista in più di un film, tante volte. Visti e confusi un migliaio di film ti resta, in sintesi caotica, il mondo com'è quando a guardarlo sono un migliaio di registi. Il mondo visto dal cinema di tutto il mondo è un catalogo di luoghi, situazioni, oggetti, suoni ricorrenti. È un elenco di immagini che riassumono l'attuale fase di glocalizza-



Segreti e bugie di Mike Leigh

zione cinematografica. Ecco, alla rinfusa, una spremitura di ricorrenze dopo settimane di visioni. Il panorama non ha nessuna pretesa, proprio nessuna, di esemplarità. Dice soltanto che certe figure tornano e tornano, in automatico, segni obbligati, punti di riferimento, quasi ancore di salvataggio, rifugi di sopravvivenza, per chi con i film costruisce visioni di mondi. Quei mille e passa film hanno costruito, senza saperlo, l'incerta mappa di quella che potrebbe essere la Radiazione CosmoCinematografica di Fondo (RCCF), ovvero quel che resta del cinema quando si fondono insieme troppi film. Se questa mappa voglia dire qualcosa, non si sa (probabile di no). Però, questa radiazione di fondo io e gli altri selezionatori possiamo assicurarvi che l'abbiamo vista.

La Radiazione Cosmica di Fondo, quella vera, la CMBR, Cosmic Microwave Background Radiation, scoperta nel 1964, per un disturbo a un'antenna (pensarono fossero gli escrementi dei piccioni), dagli astronomi americani Arno Penzias e Robert W. Wilson, premi

Nobel nel 1978, è una debole radiazione *quasi* isotropa, non associata a nessun particolare corpo celeste e di *quasi* uguale intensità in ogni direzione (il quasi è importante, ma non è qui che si può spiegare il perché). La Radiazione Cosmica di Fondo è il segnale fossile residuo che ci arriva (*quasi*) dal Big Bang.

Nella nostra RCCF, emessa dai film visionati per la Mostra 2012, il segno più evidente è quello della crisi: economica, sociale, di valori, culturale, politica, esistenziale. Crisi, crisi, crisi, crisi di lavoro, affetti, rapporti, prospettive, crisi di tutto. Il lavoro che manca, il lavoro che c'era e non c'è, i giorni vuoti, niente in tasca, la disperazione. Da questo perno centrale prendono avvio storie e storie, alcune testarde, la maggioranza drammatiche. La conseguenza specificamente cinematografica del non-lavoro è piuttosto singolare: è l'alta percentuale di tempo dedicata a portare in giro il/la/i protagonista/i. Una persona, due, tre, quattro che camminano, visti preferibilmente di spalle, ma anche da sopra, di lato, da davanti

(meno frequente). Nel tempo svuotato, le persone girano per casa, per il quartiere, per la città, per boschi, per deserti, per i campi, perché si sa che petrarchescamente girovagando di monte in monte si va ugualmente vagabondando di pensiero in pensiero. Il/la/i protagonista/i girano e pensano alla loro vita a piedi, in bici, in scooter, in moto, auto, taxi, tram, pickup, camion, autobus, treno, canoa, barca, battello, ferry, nave (molto di meno in aereo). Dominante in questo errabondo muoversi è la situazione di lui o lei in auto con canzone di sottofondo, situazione talmente diffusa che quando arriva ti cadono le braccia. Tanti viaggi sulle *highways* americane con musica country o rock. Però, sulle autostrade della Corea del Sud si sta in silenzioso raccoglimento.

Non ho tenuto un calcolo, ma ho l'impressione che se si togliessero le scene di spostamento il tempo complessivo dei film si accorcerebbe di un buon quindici/venti per cento. Spostare in qua e in là il protagonista dice ovviamente il suo sradicamento (mettere consapevolmente radici in un posto è figura di norma evitata). Nella sequenza in *camera car* con lui/lei che parla di quanto sia vuota la sua vita, fa molto ricercatezza autoriale l'inquadratura dello sguardo del guidatore visto nello specchietto retrovisore esterno. Ugualmente molto autoriale è ritenuta l'immagine di quei fari lontanissimi e sfuocati delle auto che ti vengono incontro nella notte. Altri esempi di immagini standard: una donna che vomita è sempre (sempre) incinta. Innumerevoli giovani donne si siedono sul pavimento del bagno, tra la tazza e il muro, affrante, deluse, sfiduciate. Tra le varie categorie di lavoratori depressi, va segnalata quella degli insegnanti, segnati dalla crisi di ruolo a causa di sistemi educativi esauriti, immobili, deperiti. Quanto alle famiglie sono di norma sgangherate, o come si dice adesso disfunzionali. Una famiglia funzionante non ha nessuna possibilità di apparire in un film da proporre a un festival.

Una minoranza di film sono quasi del tutto silenziosi. Nella maggior parte dei casi dominano i dialoghi. A tavola, ai tavolini di un caffè, in auto, mentre si cammina. In più, statue che parlano, capre che parlano, fotografie che parlano. Se per caso, nei film in cui si parla molto, ci sono scene in cui si sta zitti, c'è di che preoccuparsi. Di solito si vive in case con cucine sporche, pigne di piatti nel lavandino, toilette e bagni occupati. In ribasso l'immagine banale del frigo vuoto: però, visto un frigo vuoto senza neppure i ripiani, dove lei può accucciarsi dopo una furiosa lite con il compagno. Il risveglio per chi un lavoro ce l'ha è sempre distonico. Lo dice la mano che cerca la sveglia che suona verso le sei. In forte ribasso, ormai desueti, due topoi casalinghi da sempre nella top ten dei film da festival: 1) quello detto della "poetica del tegamino",

con lui o lei che cucina qualcosa in un padellino e gira e gira; 2) l'altro di lui o lei che si lascia scivolare sott'acqua nella vasca da bagno a indicare il desiderio di annullarsi. Resiste la doccia come immagine ricorrente, attenzione però: doccia non ristoratrice, sempre perplessa. Per lui e (ma meno) per lei sono a disposizione il gelo di Internet, sesso algido in rete, *sex performers* su webcam, discoteche, locali in penombra e spinelli (droghe pesanti in forte calo). La città è una prigioniera. Si salvano pochi spazi: un'osteria, un pub, un ristorante. La campagna è sempre liberante. Una campagna dove non si fatica, non si lavora, non si suda. Con tanti paesini e villaggi francesi, cinesi, americani con bambini, ragazzini e vecchi.

Di futuro ce n'è quasi niente. Molto passato. Tanti armadi con gli abiti di quando si era giovani, giocattoli, bambole di pezza: e via con i flashback. Non se ne può più di scatole di scarpe o di latta dove dormono manciate di vecchie foto: e via con ricordi ricordi ricordi. Tanta polvere, dita di polvere su ogni cosa colpevolmente dimenticata. In tanta depressione, meglio inserire una scena di sesso. Quasi sempre si vedono semplicemente un uomo e una donna a letto, sotto un lenzuolo. Pochi movimenti. Il lenzuolo è obbligatorio. Alla fine, è di norma lei ad alzarsi dal letto e, sempre di norma, a tirarsi dietro il lenzuolo per coprirsi dal seno (compreso) in giù. Viviamo

*Fish Tank* di Andrea Arnold



tempi di ristrettezze visive. Decisivo notare anche come, nel fare sesso, non si usino mai (mai) tecniche preliminari. La posizione in quasi tutti i casi è quella canonica. I due non parlano e si sbrigano in fretta. Lei, distesa, va inquadrata in stretto primo piano con lo sguardo perso e così si capisce la desolazione del vivere. Lui non si sa che faccia abbia in questi momenti. In qualche film abbiamo visto anche del sesso, comunque sempre casto, in split screen.

Paesaggi. Tantissima acqua. Moltissimo mare, aperto, mosso, burrascoso, e innumerevoli spiagge. Fiumi, torrenti, laghi, stagni, paludi. Tanti che nuotano. Tante donne che nuotano sott'acqua. Per gli uomini solo il crawl. Un certo numero di suicidi per annegamento volontario. Pioggia, temporali, monsoni, uragani, pozzanghere, rivoletti, sgocciolamenti (poca neve). Tante barche, a motore, a vela, pescherecci. Una quantità di isole greche. Notevole presenza di luoghi lontani, in testa Patagonia e Alaska. Molti canyon, più del previsto. Frequenti i deserti che fanno sempre la loro bella figura. Una quantità considerevole di *terrains vagues*, con erbacce, rottami e macerie, designati a dire l'abisso interiore. Significative presenze di animali. Cani, cani, cani. Pochi gatti. Tante pecore e capre. Galline a profusione nei film estereuropei e del Sud del mondo. Tanti corvi (brutto segno).

Una volpe nera vista in Alaska. Gabbiani su tutti i mari. Voli di piccioni storni passeri rondini in città, di falchetti se in montagna, usati come inquadrature di interpunzione tra le sequenze.

Tante celle e prigionie. Tanti prossimi detenuti, tanti detenuti, tanti detenuti che escono e faticano a rifarsi una vita. Tanti migranti da ogni parte del mondo verso ogni altra parte del mondo: molti finiscono in galera. Di confini ce n'è ovunque, alcuni superabili con facilità, altri impenetrabili. Tante prostitute in ogni parte del mondo. Tante mafie, europee, russe, cinesi, giapponesi, americane, sudamericane, filippine, indonesiane. Armi in quantità, pistole, fucili, kalashnikov, bazooka. Frequenti i pestaggi, gli scontri a mani nude, i cazzotti, molto di moda le testate a fracassare nasi. Innumerevoli le sfuriate solitarie, in casa o in camere di hotel, con pugni e calci contro porte e pareti. Da non riuscire a contarli gli incidenti d'auto. Tante malattie, molti malati terminali. Diffusi problemi con le strutture sanitarie, spesso fatiscenti e tutte a pagamento. Sorprendenti le ricorrenti pisciate di gruppo maschili. Poche quelle individuali. Un'unica pisciata nel lavandino. La più strana pipì femminile è giapponese, in un bizzarro water a livello di tatami.

Questioni di stile. Fondamentale, nel ritrarre ambienti poveri e nel raccontare storie di poveri,

Liverpool di Lisandro Alonso





Miracolo a Le Havre di Aki Kaurismäki

l'uso della macchina a mano. Astenersi cavalletto. La macchina a mano dice già di per sé povertà, limitatezza, compartecipazione del regista a ogni disgrazia. La camera a mano va benissimo per filmare ragazzini poveri che giocano a pallone o a basket se afroamericani. In forte diminuzione la boxe. In aumento le arti marziali. Notati dei pakistani emigrati che giocano a cricket nel parcheggio di un supermercato. La musica è un altro segnale rivelatore. Un pianoforte solo è indizio sicuro di crisi personale o di coppia, etero o omo che sia. Il pianoforte sui titoli di testa dev'essere sempre (sempre) struggente. Pianoforte più violino annunciano sventure. Allarmante per lo spettatore la ricorrente bagatella beethoveniana *Per Elisa*. Diffusa perché ritenuta disorientante una *Gymnopédie* di Satie. Le suites di Bach per violoncello solo dicono la consapevolezza dell'isolamento (mai qualcuno che se le ascolti per goderselo). Il concerto per clarinetto K622 di Mozart è tra le poche

musiche che indicano una certa serenità interiore. Nessun adagio di Albinoni. Sentita invece più volte l'aria dal *Rinaldo* di Händel *Lascia ch'io pianga la dura sorte*, in situazioni di tristezza contemplativa. Notati lo spumeggiante Concerto per pianoforte in sol maggiore di Ravel, il valzerino di Shostakovich, il motivo portante di *Má Vlast* di Smetana e (complimenti!) una raffinata aria dalla *Lakmé* di Délibes. Per il mondo giovanile è obbligatoria la musica techno a dire lo stordimento e il disagio che all'inizio giacciono nel profondo e che poi il film farà emergere alla coscienza.

Ultima cosa. Nei film proposti per la selezione dominano incontrastati i film del genere "film d'autore". Pochi i film di altri generi, horror, thriller, polizieschi, niente fantascienza né western. Rare le commedie. Qualche film grottesco. La conclusione è che sono i film d'autore a comporre la Radiazione CosmoCinematografica di Fondo.



## VISIONI DEL MONDO INDUSTRIALE TRA NEVROSI E NUOVE POETICHE

Mattia Cinquegrani

Sin dalle prime proiezioni italiane di *Il deserto rosso* (1) non passò inosservata (all'interno dei centoventi minuti complessivi di film) una battuta pronunciata da Monica Vitti e destinata, in breve, a diventare celebre quale emblema dell'incapacità del maestro ferrarese di limitare la letterarietà dei dialoghi nei suoi film. Ai tempi, però, molti ignoravano il fatto che «Mi fanno male i capelli» non è una frase scritta da Michelangelo Antonioni, ma una citazione da una poesia di Amelia Rosselli (2). Per quanto possa apparire irrilevante, un simile dettaglio (proprio in forza delle reazioni critiche e divertite che queste parole suscita-

rono tra gli spettatori) non può non indurre a pensare che la scelta di utilizzare un'espressione così insolita e ardita non sia una questione puramente casuale, o meramente estetica – in particolar modo, trattandosi di un regista che, come Antonioni, difficilmente cede al citazionismo, rivendicando invece fortissimamente l'originalità della propria opera (3).

Senza voler individuare a ogni costo una esplicita volontà, da parte dell'autore, di rifarsi alla poesia rosselliana, né tantomeno ricercare un'assoluta corrispondenza tra le tematiche dei due artisti, può essere interessante provare ad affiancare l'universo poetico

di Amelia Rosselli a quello di Michelangelo Antonioni – e nello specifico di *Il deserto rosso* –, per evidenziare eventuali analogie e punti di contatto. Certo è che questo accostamento non può risultare affatto improprio se si tiene conto, come scrive Giorgio Tinazzi, di quanto in Antonioni la ricerca sulle potenzialità del mezzo faccia intraprendere al cinema una direzione che si potrebbe definire a volte saggistica e altre volte, invece, più vicina alle istanze della poesia, per l'uso di immagini (il cui valore viene determinato dalla loro forza di richiamo o di suggestione) che si collegano tra loro per analogia (4).

Prima di iniziare a sviluppare questa analisi comparativa, risulta opportuno esaminare brevemente la cronologia della prima produzione poetica di Amelia Rosselli, così come quella della realizzazione del film, (onde evitare di incappare in anacronismi fuorvianti). *Il deserto rosso* viene presentato a Venezia nel settembre del '64 e realizzato in un periodo che può essere individuato, indicativamente, tra il 1963 e la primavera dell'anno successivo, (soltanto le riprese – terminate nella stagione invernale – impegnano il regista per quattro mesi). Il primo libro di Rosselli, *Variazioni belliche* – pur raccogliendo testi scritti tra il 1959 e il 1961 –, sarà edito da Garzanti solo nel 1964; troppo tardi, cioè, per poter influire, in un qualsivoglia modo, sulla realizzazione dell'opera di Antonioni. In ogni caso, «il lavoro poetico della Rosselli cominciò ad avere un certo riconoscimento [già dal] 1963, quando, su raccomandazione di Elio Vittorini, Pasolini lesse il dattiloscritto di *Variazioni belliche* (che era già stato rifiutato da quattro editori) e decise di pubblicare ventiquattro delle poesie in “Menabò”, la rivista di Vittorini e Calvino, con una nota introduttiva» (5). Nello stesso anno, inoltre, viene pubblicato su «Il verri» un frammento di una

nuova versione del poemetto *La libellula* (già edito dalla «Civiltà delle macchine» nel 1958). Secondo Emmanuela Tandello, tra l'altro, con molta probabilità alcuni testi di Rosselli escono in riviste italiane già prima del 1963 (6). Rosselli entra poi a far parte del Gruppo 63 grazie al quale ha finalmente l'occasione di leggere in pubblico, oltre che di incontrare i principali poeti sperimentali del periodo. Come scrive Re, quindi, già a partire dalla fine degli anni Cinquanta, Rosselli – che vive a Roma un'esistenza da *bohémien* – riesce a farsi conoscere negli ambienti artistico-intellettuali della capitale (7), per cui si può ragionevolmente pensare che anche Michelangelo Antonioni la abbia conosciuta allora, quale poetessa e quale *personaggio*.

Un *personaggio* – quello di Amelia Rosselli – che presenta diversi tratti in comune con la Giuliana di *Il deserto rosso*, a partire dal disturbo nevrotico – dal quale sono entrambe affette – che risulta essere – secondo le dichiarazioni dello stesso regista – una tematica fondamentale di questo film (tanto da determinare una maggiore caratterizzazione e, quindi, concretezza del personaggio interpretato da Monica Vitti, rispetto a quelli delle tre opere precedenti) (8).

Va ovviamente evidenziato come la nevrosi di Giuliana, a differenza di quella di Rosselli, sia in fondo fortemente poeticizzata. Come scrive Lorenzo Cuccu, «Antonioni non aggiunge nulla alle nostre conoscenze sulla nevrosi con il film *Il deserto rosso*» (9). Questo perché, in fondo, il disagio psichiatrico del personaggio serve al regista non tanto in quanto elemento del racconto fine a se stesso, ma quale pretesto di analisi della società contemporanea e quale strumento di visione del reale. La nevrosi conduce Giuliana sino a un'alienazione che deve essere intesa quale unico elemento in grado di far assumere alla donna una concreta consapevolezza di sé (10), poi-

(1) Quella festivaliera del 4 settembre 1964, durante la XXV edizione della Mostra internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, e quella commerciale del 29 ottobre dello stesso anno.

(2) L'indicazione, riportata su diverse fonti – Cfr. Cristina Borsatti, *Monica Vitti, L'Epos*, Palermo 2005, pag. 51, e Alberto Pezzotta, «Deserto rosso» e i capelli della Vitti: Antonioni restaurato in DVD, «Corriere della Sera», 29 maggio 2004 – non è in realtà precisa. La frase non risulta infatti essere ricollegabile ad alcuna poesia pubblicata da Rosselli prima del 1964 e si può quindi pensare, come suggerisce anche Andrea Cortellessa, che il verso non debba essere attribuito alla produzione scritta, ma a quella orale della poetessa.

(3) Basti pensare che anche nei confronti di un film come *Le amiche* (1955) – dichiaratamente ispirato al romanzo di Pavese *Tra donne sole* – Antonioni dichiara di aver operato in maniera sostanzialmente autonoma rispetto al testo, ricorrendo a modifiche sostanziali.

(4) Cfr. Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, La Nuova Italia, Firenze 1974, pag. 41.

(5) Lucia Re, *Amelia Rosselli: poesia e guerra*, Carte Italiane, Los Angeles 2007, pagg. 76-77.

(6) Cfr. Emmanuela Tandello, *Amelia Rosselli la fanciulla e l'infinito*, Donzelli Editore, Roma 2007, pag. 124.

(7) Cfr. Lucia Re, *Amelia Rosselli: poesia e guerra*, cit., pag. 76.

(8) Cfr. Michelangelo Antonioni, *Il mio deserto*, in Id., *Fare un film è per me vivere*, Marsilio, Venezia 2009, pag. 79.

(9) Lorenzo Cuccu, *La visione come problema*, Bulzoni, Roma 1973, pag. 12.

(10) Cfr. Guido Aristarco, *Alienazione, incomunicabilità e deserto rosso*, in Id. (a cura di), *Su Antonioni*, La zattera di Babele, Roma 1988, pag. 49.



ché «ormai soltanto un autentico trauma riesce a risvegliare nell'uomo un barlume di coscienza» (11). All'origine di quell'autentico trauma ritroviamo, nel personaggio di Monica Vitti, l'acquisizione di consapevolezza dell'irrealtà dei propri sentimenti affettivi e, di conseguenza, un'impossibilità di condividere e di sfogare il proprio amore, o meglio, una possibilità impossibile (12). Di quella stessa *possibilità impossibile* Amelia Rosselli sembra diventare sempre più tragicamente consapevole in quel periodo che va dal 1937 al 1954. In questi anni, quattro spaventosi lutti (prima il padre, poi la madre, quindi il poeta e compagno Rocco Scotellaro e, infine, la nonna) la colpiscono, compromettendo irrimediabilmente la sua salute psichica. A ogni lutto corrisponde una terribile crisi di Amelia, che nel 1954 (a soli ventiquattro anni) viene costretta a ricoverarsi, per quasi un anno e mezzo, presso una casa di cura in Svizzera. Anche la ricerca ossessiva – e per questo infruttuosa – di un affetto salvifico, da parte di Giuliana, non è poi così dissimile dalla disperata reazione della poetessa di fronte alla morte della madre Marion Cave. Come scrive Alessandro Baldacci, per Rosselli, lo «ricorda il cugino Aldo, “era tale il [...] bisogno di affetto materno che [ella] giunse persino a farsi chiamare Marion, quasi a volersi identificare con lei, a voler essere con lei in un legame inscindibile”» (13).

Partendo da questi presupposti, non stupisce che lo sguardo narrante – segnato dalla nevrosi e dal trauma psichico e, quindi, non condivisibile dallo spettatore/lettore – sia ancora più fortemente soggettivato, di quanto comunemente già sia nel cinema antonioniano, come nella poesia in generale. Come scrive Fabio Ferzetti, se il far corrispondere ogni

immagine alla *visione* di un personaggio è una caratteristica costante in Antonioni, è vero che, in *Il deserto rosso*, l'intera vicenda viene costruita sullo sguardo esclusivo di Giuliana (14); non a caso, i colori degli oggetti (15) (e persino i rumori e le musiche del film) (16) non sono rappresentati in quanto tali, ma sensibilmente marcati dal filtro percettivo della protagonista. Quest'ultimo – essendo profondamente inficiato nella sua solidità, dal disturbo nevrotico che affligge la donna – produce un irrimediabile problema di visione. Lo sguardo di Giuliana sembra come sdoppiarsi, aprirsi a una molteplicità di funzioni e significati opposti e contrastanti. Ciò avviene, in primo luogo, attraverso l'assimilazione del suo sguardo con quello del regista, che non giunge mai, però, a una loro totale identificazione (17), quanto al controllo e alla manipolazione del secondo sul primo. Quindi, perché il disturbo della protagonista la induce in uno stato per cui

vedere e sentire le cose, affidarsi totalmente all'impressione che si sublima nel frammento sospeso, è il segno della *superiorità* di Giuliana sugli altri che intorno a lei vivono passivamente, senza un barlume di consapevolezza, la loro situazione alienata, ma è anche la sua ossessione, la sua malattia, il suo scacco. E ciò è tanto vero [...] che la visione stessa, il modo di guardare si affaccia come problema esplicito anche a livello di dialogo e che l'itinerario di Giuliana si svolge, assai più che nei suoi rapporti col marito e con l'amante in una serie di alternative di visione, che riacciano però ormai la serenità del rapporto simpatetico con la natura nella fantasia compensatoria della favola. (18)

La malattia della visione porta al «fallimento del tentativo di ricostituzione della circolarità simpatetica fra l'uomo e il mondo» (19); un mondo, a sua volta, inevitabilmente contaminato dal dilagare di quel malessere esistenziale, che sembra trovare la propria origine nel corpo di Giuliana. Ugualmente accade nell'universo umano e poetico di Amelia Rosselli, per la quale “lo spazio interiore”, così come appare in *Serie ospedaliera* (1969) (20), «non vale come garanzia di difesa, essendo la noce protettiva del proprio corpo il centro stesso in cui si scatena l'esperienza della frustrazione, del pathos, del dolore. [...] La realtà esterna si rivela un muro impenetrabile, una porta sbarrata contro cui cozzare o riprodurre le trame alterate, le ferite e le bufere che attraversano il paesaggio interiore. Solo per brevissimi istanti il dramma claustrofobico della raccolta si allenta per trovare sollievo in spazi dominati da una natura selvaggia e priva di figure umane» (21) (una dimensione del tutto simile alla spiaggia rosa della favola raccontata da Giuliana al figlio). «Per il resto ogni fuga verso l'esterno riconduce al centro del corpo [...]. La mente e il corpo sono portati a confrontarsi ripetutamente con la prospettiva dello scacco e della crisi. [...] Le poesie ruotano fra scivolamenti e frane del fisico», finché «il malore si comunica agli oggetti, si estende al paesaggio» (22).

(11) Ivi, pag. 50.

(12) Cfr. Guido Aristarco, *L'ultima utopia nell'itinerario del personaggio femminile*, in Id. (a cura di), *Su Antonioni*, cit., pag. 85.

(13) Alessandro Baldacci, *Amelia Rosselli*, Editori Laterza, Roma/Bari 2007, pag. 13.

(14) Cfr. Fabio Ferzetti, *La fotografia nei film di Antonioni*, in Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni, identificazione di un autore, forme e racconto nel cinema di Antonioni*, Pratiche Editore, Parma 1985, pag. 60.

(15) È lo stesso Antonioni a dichiarare: «Per la maggior parte del film la realtà era filtrata dal punto di vista della donna che era nevrotica, cosicché ho cambiato il colore degli sfondi, delle strade, di tutto». Marsha Kinder, *Zabriskie point*, in Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, cit., pagg. 272-273.

(16) È sempre Antonioni ad affermare che: «La musica elettronica, una sorta di trasfigurazione dei rumori reali – soprattutto nella prima parte del film, quella sulle fabbriche – trova un corrispondente nelle impressioni sonore percepite da Giuliana» (François Maurin, *Il deserto rosso*, in Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, pag. 253).

(17) Lorenzo Cuccu evidenzia la presenza costante di un manifesto margine di distacco tra i due. Cfr. Cuccu, *La visione come problema*, cit., pag. 214.

(18) Ivi, pagg. 214-215.

(19) Ivi, pag. 214.

(20) Secondo libro di Amelia Rosselli (pubblicato nella sua prima edizione da Il Saggiatore/Alberto Mondadori) comprende poesie scritte tra il 1962 e il 1966.

(21) Alessandro Baldacci, *Amelia Rosselli*, cit., pagg. 73-74.

(22) *Ibid.*





La naturale conseguenza di questa condizione si manifesta in *La Libellula* «dove l'esperienza è continuamente portata a franare, a brancolare senza una realtà di riferimento, venendo sostituita dalle meccaniche del trauma. "Io non so" è non a caso la formula che scandisce, con le sue innumerevoli ripetizioni, il viaggio dell'io lungo tutto il poemetto» (23). Così accade pure in *Il deserto rosso* – e in questo caso si riscontra anche una interessante somiglianza espressiva – nel quale, come emerge dall'analisi di Aristarco, è ovviamente Giuliana a dichiarare «C'è qualcosa di terribile nella realtà, e io non so cosa sia, e nessuno me lo dice». Non glielo dice il marito, non l'amico cui chiede aiuto. E l'uno e l'altro, come molti personaggi maschili in Antonioni, non sanno offrire alla donna, imporre, che l'amplesso fisico, il *gioco erotico*» (24).

La malattia dell'Eros è uno dei quei temi cui il regista ferrarese sembra essere maggiormente interessato, in quanto si tratta – come dichiara egli stesso – di «un sintomo, il più facile magari, il più afferabile della malattia dei sentimenti. [...] Non si sarebbe erotici, cioè ammalati di Eros, se Eros fosse sano, [...] adeguato alla misura e alla condizione dell'uomo. C'è un disagio, invece, e come a tutti i

disagi l'uomo reagisce, ma reagisce male» (25). Una simile patologia erotica, anche se caratterizzata maggiormente da elementi luttuosi e meno razionalizzata che in Antonioni, compare nei versi di Rosselli sottoforma di una «rincorsa, perennemente frustrata, verso l'appagamento di un bisogno di amore umano e divino» che «produce un paradossale punto di incontro fra sacralità e derisione» (26). La malattia dell'eros rappresenta, però, solamente uno dei sintomi dello stravolgimento del reale, della deviazione contemporanea dell'esistente in un anormale non riconducibile alle leggi – esistenziali ma anche rappresentative – consuete; tantoché, nella poetica di Rosselli, «il vissuto nasce stravolto e senza una lingua possibile in cui esprimersi» (27). Si rende quindi necessaria la formulazione di una metodologia della rappresentazione diversa da quella tradizionale, fatta di una grammatica espressiva adeguata, di un lessico funzionale alla descrizione dell'esistente, di nuove strutture ritmico-compositive. È in questo senso, allora, che vanno intesi – come li definisce Baldacci – i «*raptus creativi* del tutto intenzionali» tipici di Rosselli, definibili anche come «impasti polisemici, [...] fusioni fra parole e lingue differenti volte a moltiplicare le potenzialità

significative di ogni vocabolo e del registro poetico in generale» (28). Infatti,

come tiene a sottolineare l'autrice stessa, ciò che appare come sgrammaticatura involontaria, come refuso o produzione inconscia è in realtà "invenzione linguistica", alterazione coscientemente prodotta e attivata sulla pagina e nel discorso. Nel breve scritto *Glossarietto esplicativo*, inviato allo stesso Pasolini per esplicitare le intenzioni del suo versificare, l'autrice spiega minuziosamente le ragioni di numerose delle sue alterazioni della lingua. In *Variazioni belliche*, infatti, abbiamo a che fare con tutta una serie di aggressioni fonologiche e morfologiche, con una scrittura volutamente sgrammaticata (si tratta della *lingua analfabeta* che già agiva nella *Libellula*), che procede in parallelo con antichizzazioni reali e artate. Inoltre si producono alterazioni di plurali, discordanze fra articoli e sostantivi, barbarismi, anacoluti, calchi dall'inglese e dal francese, pensieri sospesi, una punteggiatura che tradisce le leggi della sintassi per riprodurre un'enfasi emotiva: insomma un sabotaggio continuo della grammatica e delle regole della comunicazione ordinaria. (29)

Una analisi pressoché identica può essere applicata in modo assolutamente particolare a *Il deserto rosso*, oltre che al cinema di Antonioni in generale. È il regista stesso a dichiarare, nel 1961, «Faccio degli sbagli di grammatica. Li faccio di proposito perché penso di ottenere una maggiore efficacia. Per esempio, un certo uso non ortodosso di *campo* e *controcampo*, certi errori nella direzione di sguardi o movimenti. Ho eliminato quindi molte preoccupazioni e sovrastrutture tecniche [...] proprio perché m'è sembrato, e ne sono fortemente convinto, che oggi il cinematografo debba essere piuttosto legato alla verità che alla logica» (30). In linea con questa dichiarazione vanno pertanto interpretate alcune variazioni grammaticali-visive caratteristiche di *Il deserto rosso*. In primo luogo, l'utilizzo ricorrente delle macchie sfuocate di colore, le quali – sporcando significativamente la compattezza visiva dello spazio rappresentato – creano delle zone evidenti e incomprensibili. Tali sporcature sembrano esplodere ciclicamente nel limitarsi della messa a fuoco (a un avampiano rappresentativamente insignificante, o apparentemente tale), nella sua totale rinuncia (in favore di una trasformazione dell'intero spazio ripreso in uno sfondo indistinto e indecifrabile) oppure nella cancellazione dell'immagine (tramite il materializzarsi della nebbia e dei fumi industriali). In quelle sovraccitate sbavature cromatiche sembra poi risiedere la ragione della costante trasformazione cro-

matico-luminosa di precise scene (prima fra tutte quella dell'incontro erotico tra Giuliana e Corrado) dove, in concomitanza con l'alternarsi dei punti di vista assunti dalla macchina da presa, sono l'intensità e il colore della luce a trasformarsi. Quello che si crea è l'effetto di una sconvolgente variazione visiva sul tema, che al contempo frantuma lo spazio e ne mette in relazione i frammenti. Non si può trascurare, pertanto, la decisione del Regista di negare, per la prima volta nel suo cinema, quasi costantemente la profondità di campo (31). Ciò avviene attraverso l'uso del teleobiettivo, il cui utilizzo è motivato da Antonioni dalla volontà di «ottenere delle prospettive appiattite, per comprimere esseri e cose e costringerli ad aderire gli uni agli altri» (32) e per, al contempo, «porli in contraddizione» (33).

Risulta, infine, necessario analizzare la componente ritmico-musicale, che acquisisce un'importanza determinante tanto nell'opera di Rosselli quanto nella strutturazione di alcune sequenze di *Il deserto rosso*. Senza dubbio la passione musicale ha per Amelia Rosselli «un potere fascinatorio [...] tale da determinare in chiave musicale anche la sua riflessione più squisitamente poetica, tramite l'accostamento fra segno, suono e rumore, fra verso e frase musicale, con una fertile contaminazione delle logiche della scrittura, a partire dai modi della composizione musicale, e di una ricerca sulla voce che combina canto naturale e dodecafonìa» (34). La questione è tal-

(23) Ivi, p. 49.

(24) Guido Aristarco, *L'ultima utopia nell'itinerario del personaggio femminile*, in Id. (a cura di), *Su Antonioni*, cit., pag. 85.

(25) Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, cit., pag. 11.

(26) Alessandro Baldacci, *Amelia Rosselli*, cit., pag. 65.

(27) Ivi, pag. 49.

(28) Ivi, pag. 57.

(29) Ivi, pagg. 57-58.

(30) Michelangelo Antonioni, *La malattia dei sentimenti*, in Antonioni (a cura di), *Fare un film è per me vivere*, cit., pag. 26.

(31) Cfr. Fabio Ferzetti, *La fotografia nei film di Antonioni*, in Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni, identificazione di un autore, forme e racconto nel cinema di Antonioni*, cit., pag. 60.

(32) Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, cit., pag. 17.

(33) Michelangelo Antonioni, *Blow up*, in Id. (a cura di), *Fare un film è per me vivere*, cit., pag. 86.

(34) Alessandro Baldacci, *Amelia Rosselli*, cit., pagg. 16-17.



mente centrale nella sua opera da indurre la stessa Rosselli a comporre nel 1962 – su incoraggiamento di Pier Paolo Pasolini – un breve scritto intitolato *Spazi metrici* (35) dove viene esplicitato il funzionamento del sistema ritmico, sul quale si costruisce la sua produzione. Per anni Rosselli ricerca una struttura ritmica fondamentale che – al pari di quella musicale – possa determinare un tempo oggettivo e universale di lettura, per le proprie composizioni. Giunge quindi alla determinazione di un *quadro spazio-temporale* all'interno del quale – come scrive Rosselli – «le lunghezze e i tempi dei versi erano prestabiliti, la mia unità organizzativa era definibile, i miei ritmi si adattavano non a un mio volere soltanto ma allo spazio già deciso, e questo spazio era del tutto ricoperto di esperienze, realtà, oggetti, e sensazioni» (36). Alla base di questo verso «non vi era né la lettera, disgregatrice e insignificante, né la sillaba, ritmica e mordace ma pur sempre senza idealità, ma piuttosto la parola intera, di qualsiasi genere indifferentemente, le parole essendo considerate tutte di egual valore e peso, tutte da manipolarsi come idee concrete e astratte. Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi a egual misura, a identica formulazione» (37).



In questo modo Rosselli sembra creare una struttura che, determinando lo spazio metrico della composizione, genera parallelamente il contenuto. Identicamente sembra accadere (più chiaramente che altrove) nell'episodio iniziale (38) e in quello conclusivo di *Il deserto rosso* – tra i quali la somiglianza, non a caso, è immediatamente percepibile. Nel finale, i rumori e i suoni industriali (commistionati a quelli elettronici delle composizioni di Vittorio Gelmetti) si fondono, costituendo delle strutture ritmiche – ricollegabili rispettivamente a un adagio in quattro quarti e a un largo in due quarti (39) Queste, determinando il montaggio delle inquadrature, permettono (al loro interno) l'articolarsi dei gesti, delle azioni e delle parole dei personaggi, nonché il verificarsi dei lenti movimenti della macchina da presa. Così, dallo stesso rumore di sirena sbiadita, che aveva introdotto i titoli di testa, emergono, adesso, dei lampi elettronici – come di un treno in corsa. E il frastuono meccanico del finale chiude il film sull'irrimediabile silenzio umano, che sovrasta il piazzale della fabbrica (finalmente deserto).

(35) Lo scritto viene stampato nel 1964 come allegato al termine del libro *Variazioni belliche*.

(36) Amelia Rosselli, *Spazi Metrici*, in Id., *Le poesie*, Garzanti, Milano 2004, pag. 340.

(37) Ibid.

(38) Si intende qui l'episodio immediatamente successivo ai titoli di testa, per i quali invece la colonna sonora – come nelle *ouvertures* d'opera – fonde i principali temi musicali del film.

(39) Esso, a sua volta, è scandito da due battere e due levare, posti a distanza prima di sei e quindi di cinque movimenti.

## BIBLIOGRAFIA

Michelangelo Antonioni, *Blow up*, in Id., *Fare un film è per me vivere*, Marsilio, Venezia 2009; Michelangelo Antonioni, *Il mio deserto*, in Id., *Fare un film è per me vivere*, Marsilio, Venezia 2009; Michelangelo Antonioni, *La malattia dei sentimenti*, in Id., *Fare un film è per me vivere*, Marsilio, Venezia 2009; Guido Aristarco, *Alienazione, incomunicabilità e deserto rosso*, in Id. (a cura di), *Su Antonioni*, La zattera di Babele, Roma 1988; Guido Aristarco, *L'ultima utopia nell'itinerario del personaggio femminile*, in Id. (a cura di), *Su Antonioni*, La zattera di Babele, Roma 1988, Alessandro Baldacci, Alessandro, *Amelia Rosselli*, Editori Laterza, Roma/Bari 2007; Cristina Borsatti, *Monica Vitti*, L'Epos, Palermo 2005; Lorenzo Cuccu, *La visione come problema*, Bulzoni, Roma 1973, Fabio Ferzetti, *La fotografia nei film di Antonioni*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni, identificazione di un autore, forme e racconto nel cinema di Antonioni*, Pratiche Editore, Parma 1985; Marsha Kinder, *Zabriskie Point*, in Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, Marsilio, Venezia 2009; François Maurin, *Il deserto rosso*, in Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, Marsilio, Venezia 2009; Alberto Pezzotta, "Deserto rosso" e i capelli della Vitti: Antonioni restaurato in DVD, «Corriere della Sera», 29 maggio 2004; Lucia Re, *Amelia Rosselli: poesia e guerra*, Carte Italiane, Los Angeles 2007, Amelia Rosselli, *Spazi metrici*, in Id., *Le poesie*, Garzanti, Milano 2004; Emmanuela Tandello, *Amelia Rosselli la fanciulla e l'infinito*, Donzelli Editore, Roma 2007, Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Firenze, La Nuova Italia, Firenze 1974.



Punto zero

## L'OCCHIO E IL MOTORE

Alberto Morsiani

È l'automobile il vero oggetto d'amore del cinema: è su di essa che si articola il paesaggio, è sul suo tempo che si sincronizza la velocità della macchina da presa. Nella sequenza iniziale di *Giorni di tuono* di Tony Scott, da un cielo nuvoloso, attraversato dai fulmini – la metafora, ovvia, è tra il rombo del tuono e quello dei motori – la macchina da presa scende tra la folla festante di un autodromo: bandiere che sventolano, auto rombanti, cofani alzati, caschi, scritte pubblicitarie, gomme che stridono. L'affascinante, un po' folle

mondo delle corse in circuito americane – già descritto dal grande Howard Hawks in due classici, *L'urlo della folla* (*The Crowd Roars*, 1932) e *Linea Rossa 7000* (*Red Line 7000*, 1965) – è introdotto con sottolineature mitizzanti: giustamente, perché si tratta di un universo totalizzante, che esaurisce i suoi abitanti. Il manager/costruttore Robert Duvall, ad esempio, nel segreto dell'hangar parla alle sue auto come fossero belle donne: «Ti farò una coppa dell'olio disegnata dal vento, ti abbasserò di mezzo pollice...».



Crash

Già nel 1905, agli albori del “secolo dell’automobile”, il pioniere del cinematografo Georges Méliès, in *Le raid Paris-Montecarlo en deux heures*, abitua l’occhio e la mente dello spettatore a cogliere i prodigi del nascente secolo XX. Dopo aver spiato altrove gli esperimenti dei moderni pionieri della scienza, nel segreto di polverosi laboratori o di stregoneschi osservatori astronomici, e dopo aver documentato le mirabolanti imprese di arditi viaggiatori nello spazio e negli abissi marini, il regista francese punta l’obiettivo sul bolide a quattro ruote del Re del Belgio Leopoldo II, che ingaggia una vorticosa sfida contro le leggi della natura saettando inarrestabile sulle dorsali alpine per saldare in un abbraccio ideale città e popoli distanti tra loro.

Nel suo film, Méliès genialmente inaugura, di fatto, il prolifico filone dell’avventura automobilistica celebrando un senso del meraviglioso che esalta la novità dell’era dinamica, avvicina i confini geografici, adatta la misura del tempo alla volontà dell’uomo. Méliès guar-

da con fiducia e ottimismo alla rivoluzionaria simbiosi tra uomo e motore. Le alienazioni e le paure della fantascienza successiva sono ancora lontane: anche in questa occasione prevale la scoperta fanciullesca di un mondo nuovo aperto a mille prospettive, galvanizzata dalle imminenti esperienze del Futurismo.

Solo qualche anno più tardi, nella breve comica *Charlot si distingue (Kid Auto Races in Venice, 1914)*, il grande Chaplin, al contrario, prova a intromettere in modo petulante la propria celeberrima sagoma di vagabondo con frac e bombetta tra la macchina da presa e una corsa di macchine di cartone per bambini a Venice che si svolge sullo sfondo dell’inquadratura. Come se il geniale omino avesse già capito, ancora agli albori dell’invasione automobilistica, che il fattore umano rischiava di passare in secondo piano a fronte dell’implacabile progredire della scienza e della tecnica (più tardi, in *Tempi moderni [Modern Times, 1936]*, Chaplin scaglierà il suo anatema definitivo sull’automatizzazione della vita).

All'estremità opposta della filosofia chapliniana si pone David Cronenberg col suo fondamentale *Crash* (id., 1996), in cui mette in discussione il nostro atteggiamento ambivalente verso la morte e la distruzione causata quotidianamente dall'automobile sulle strade di tutto il mondo, e anche la macabra attrazione che proviamo per gli scontri automobilistici con morti e feriti. Nel suo film, metà *road movie* metà horror, l'auto e l'architettura dei sistemi stradali contemporanei vengono assunti come simboli della convergenza tra i desideri inconsci dell'umanità e i dispositivi tecnologici di cui si è dotata. Una strana e ambigua fascinazione finisce per riverberarsi sull'automobile come fonte di una eccitazione anche sessuale e sede di una identità segreta, nascosta. Insomma, rispetto al trionfo dell'automobile celebrato dal XX secolo, se Chaplin è l'apocalittico, Cronenberg – erede ultimo e perverso dell'ingenuo Méliès – appare l'integrato.

L'idea che la sinergia dell'occhio e del motore, realizzata nella cinepresa, non fosse limitabile a quell'apparecchio, ma che la protesi visiva così ottenuta potesse ormai fondersi, nel modello di produzione, con quella del trasporto dei corpi umani, è piuttosto antica. La *velocità* considera la *visione* una materia prima, con l'accelerazione viaggiare è come filmare. Scrive nel 1928 Gaston Rageot nel suo *L'homme standard*: «Veder sfilare un paesaggio dal finestrino del treno o dell'auto e guardare lo schermo del cinema come si guarda da un finestrino, a meno che il vagone o la carlinga non diventino a loro volta sale di proiezione... ferrovie, auto, telefono... la nostra intera vita passa attraverso le protesi dei viaggi accelerati di cui non siamo nemmeno più coscienti... il bisogno di peregrinare ha finito per porre nello stesso spostamento la fisicità della vita...».

L'equivalenza tra mezzo di trasporto e macchina da presa in nessun altro Paese ha trovato però terreno fertile come in America. Automobile e cinematografo si sono affermati in questo Paese quasi contemporaneamente. Già negli anni Venti, quando il cinema era divenuto una realtà industriale solida, l'auto era un mezzo di trasporto popolarissimo, e quando venne iniziata la costruzione di una infrastruttura di *highways* gli spostamenti tra le varie città americane si intensificarono in modo drammatico.

L'avvento dell'auto ha imposto una qualità orizzontale al paesaggio. Più veloci guidiamo, più piatto ci appare il terreno attorno a noi: sorpassi e incroci sembrano quasi bidimensionali quando sono visti dal finestrino di un'auto lanciata in corsa. Eventi il cui tempo è il tempo dell'auto. Una volta che lo spazio autostradale e turistico è diventato più standardizzato – come in fondo lo spazio di ogni comunicazione moderna – la distanza viene ormai sperimentata come pura astrazione: i sobborghi distano “tot minuti dal centro”. Ciò

che vediamo dal finestrino di un'auto lanciata a tutta velocità – i Futuristi avevano ragione, dopotutto, è una delle grandi esperienze della vita moderna – è il *futuro* stesso. La macchina veloce è una metafora del progresso.

La *mobilità* dell'automobile diventa allora la chiave per comprendere il paesaggio contemporaneo delle società industrializzate, prima in quella americana (già a metà degli anni Cinquanta si erano costruite negli States arterie e *freeways* a corsie multiple e l'auto si era insinuata nelle abitudini e nei desideri quotidiani di milioni di cittadini) e in seguito in quella europea, dato che negli ultimi cinquant'anni ingegneri e architetti hanno organizzato la maggior parte del territorio *attorno e per* l'automobile. Ciò ha avuto un enorme effetto su come noi ora vediamo il paesaggio. Ha cambiato lo stesso aspetto e sentimento del territorio. L'auto ha incoraggiato uno sviluppo su larga scala: lottizzazioni enormi, arterie gigantesche e strade a scorrimento ultraveloce che escludono biciclette e pedoni, centri commerciali e piazzali circondati da immensi parcheggi.

Ora, il paesaggio moderno, per essere più facilmente “circolabile”, è stato reso sempre meno abitabile. Il nastro perfettamente liscio e impermeabile dell'asfalto, che ha sostituito col tempo la ghiaia e la terra battuta – superfici ruvide e aspre –, fa scivolare l'occhio,



slittare lo sguardo, e lo proietta verso la lontananza, verso l'orizzonte. Gli alberi e le case, scalzati dalle loro sedi dalla strada, sembrano vacillare come sul bordo di una pista di toboga. Perché, bisogna ammetterlo, uno dei piccoli drammi della civiltà industriale è anche che la ruota dell'auto e il piede umano hanno esigenze incompatibili tra loro. La ruota esige ad esempio la piattezza e l'aderenza di una pista impermeabilizzata, mentre il piede adora affondare.

I panorami piatti del *road movie* invitano all'esplorazione e sembrano scorrere via sotto gli occhi dei personaggi quando questi cercano di fissarvi lo sguardo.



Sopra, *Charlot si distingue.*

Sotto, *Le raid Paris-Montecarlo en deux heures.*



Panorami volatili, effimeri, che non si lasciano trattenere. Non conoscono punti di compromesso, tranne quelli creati dalla linea dell'orizzonte. Il cielo e la terra sono separati, ma al di là di questo labile confine ogni cosa è in continuo movimento; l'occhio può vagare per chilometri in tutte le direzioni senza doversi soffermare su ogni piccola sporgenza o rilievo del terreno. Il possesso delle cose, implicito nell'atto stesso del guardare, deve rimanere fluido e mobile; l'occhio non fissa mai il paesaggio in una prospettiva che potrebbe etichettarsi come "perfetta" o "bella" o "tipica", e risolversi in una istantanea o una cartolina illustrata. L'inquadratura si mantiene mutevole, quasi non ci potesse essere inquadratura, o scatola, in cui impacchettare la visione.

Nel più celebre dei *road movies*, il cult *Punto zero* (*Vanishing Point*, 1971), Barry Newman nei panni di Kowalski vuole guidare da Denver a San Francisco in quindici ore. Una volta però giunto nel deserto del Nevada, perde improvvisamente ogni interesse nella sua auto velocissima, la mitica Dodge Challenger R/T bianca del '70 targata «Colorado OA-5599», e nella distanza ancora grande da percorrere, preferendo perdersi a contemplare il nulla attorno e i folli abitanti anni Sessanta che lo popolano. La perdita di mobilità, naturalmente, gli è fatale: la morte (o meglio, la *trasfigurazione*) avviene per mano di una stupida e venale polizia dello Stato. Newman si schianta con la sua Dodge contro il posto di blocco – un fronte compatto di macchine agricole, simbolo di stanzialità – e, letteralmente, scompare (il titolo originale del film è *Vanishing Point*).

Il territorio che emerge dai *road movies* è quindi posto in una zona di *opacità* grigia e indistinta, in cui i contorni e i confini di colore sfumano proprio a causa della velocità dello spostamento. Il paesaggio si appiattisce, si comprime, e nella sua perfetta intercambiabilità sembra esprimere una crudele indifferenza alle sorti dei personaggi itineranti alla perpetua ricerca di "qualcosa d'altro" – probabilmente di se stessi, in un mondo che non produce certezze, ma invita solo a correre, a correre sempre più forte, fino all'accecamento, all'invisibilità delle cose.

Nell'illusione di attraversarlo, quasi di forarlo con la propria velocità, il *road movie* in realtà riconsegna all'uomo, attraverso il finestrino dell'auto, tutto intero il senso del suo precario rapporto con la natura, con le cose, e quindi con i suoi simili e con se stesso. Deserti e sobborghi, campagne e città si confondono con un effetto di sovrimpressioni, una confusione di luoghi che rimanda alla confusione e alla frustrazione dei personaggi. Se siamo d'accordo con Novalis quando definisce il fato come «l'inerzia del nostro spirito», possiamo anche capire come questo movimento inerziale, che porta a spasso i personaggi,



Linea rossa 7000

spesso a casaccio, tra campagna e città, motel e stazioni di servizio, *freeways* e viottoli, si colora talvolta dei contorni di un destino crudele e immutabile. Alla fine di questo errare in tondo, su strada ma anche su pista (non esiste un solo film ambientato sui circuiti di gara in cui non ci sia almeno un incidente fatale), c'è spesso la morte, o qualcosa di ancor peggio della morte: un incubo pazzesco, la scoperta dell'assurdità o della futilità dell'esistenza.

Con tutta la sua mutevolezza di luoghi e di scenari, il *road movie* finisce quindi per offrire alla visione dello spettatore un panorama chiuso in una circolarità senza fine come quella del caleidoscopio, e l'apparente inesauribilità del paesaggio cela il sostanziale inascoltamento della presenza umana dentro di esso. Da questo punto di vista, i tantissimi film ambientati nel mondo delle corse e sui circuiti delle piste tra duelli e testacoda e immancabili incidenti più o meno gravi e l'altrettanto immancabile rivalità tra piloti anziani e

declinanti e piloti giovani e ambiziosi (*Driven* [id., 2001], *Le 24 ore di Le Mans* [*Le Mans*, 1971], *Indianapolis pista infernale* [*Winning*, 1969], *Giorni di tuono* [*Days of Thunder*, 1990], *Linea rossa 7000*, *L'urlo della folla*, *Pole Position* [id., 1980], *I diavoli del Gran Prix* [*The Young Racers*, 1963], *Gran Prix* [id., 1966]...) sono, in un certo senso, degli *ur-road movies*, dei *road movies* all'ennesima potenza, con la circolarità senza fine dei giri inanellati uno dopo l'altro e la velocità folle che cancella ogni riferimento visivo attorno agli abitacoli e ai caschi dei piloti. I film sui piloti professionisti propongono, invariabilmente, branchi di maschi col testosterone alle stelle e vogliosi di dimostrare di essere i più veloci con le auto o con le femmine, comunità virili chiuse all'esterno e in perenne competizione all'interno.

Che poi, molto spesso, il *road movie* si trasformi in un film di inseguimento (*car chase movie*), non deve stupire. I mirabolanti inseguimenti d'auto, gli spetta-



Bullitt

colari incidenti con vetture fracassate (preferibilmente quelle della polizia), in film come *Duel* (id., 1971), *Grindhouse – A prova di morte* (*Deathproof*, 2007), *Bullitt* (id., 1968), *Driver l'imprendibile* (*The Driver*, 1978), *Drive* (id., 2011), *Sugarland Express* (*The Sugarland Express*, 1974), *Il braccio violento della legge* (*The French Connection*, 1971), *Fuori in 60 secondi* (*Gone in Sixty Seconds*, 1971), *Zozza Mary, pazzo Gary* (*Dirty Mary Crazy Larry*, 1974) e mille altri, trovano la loro ragion d'essere anche in un fenomeno di compensazione sociale e psicologica: l'impossibilità, per l'uomo comune, specialmente in America, di guidare a forte andatura dentro gli agglomerati urbani e anche fuori di essi, dati i limiti draconiani di velocità, le multe, i controlli sempre più asfissianti. Le velocità folli a cui assistiamo in questi film sono dunque frutto, anche, dell'ansia collettiva di liberarsi dei freni inibitori, che trova sfogo sul grande schermo.

Di tutti gli inseguimenti in auto visti nei film, il più celebre e suggestivo è probabilmente quello contenuto in *Bullitt*, lungo ben nove minuti. Steve McQueen guida la sua Ford Mustang GT 390 Fastback targata «JJZ 109» lungo i saliscendi delle strade di San Francisco, alla caccia di una Dodge Charger R/T 440 Magnum: il trionfo delle *muscle cars* anni Settanta, divenute oggi, ormai, degli oggetti-feticcio. L'ansia da prestazione e la voglia di infrangere le regole della società di massa si riflettono, oltre che nei *car chase movies*, nei film, anch'essi molto numerosi, sulle competizioni stradali: dal classico *Strada a doppia corsia* (*Two-Lane Blacktop*, 1971) al cult *Crash*, dalla interminabile saga di *Fast & Furious* (id., 2001) all'italiano *Velocità massima* (2002), i bolidi a quattro ruote abbandonano piste e circuiti e si sfidano gareggiando nelle periferie delle città. Se l'occhio vuole la sua parte, il motore non è certo da meno.



## INTERFERENZE DELLA MEMORIA E L'ABISSO SOTTOCUTANEO

Gianpiero Ariola

Omonima titolazione, medesima “scrittura”, lo *Spider* (id., 2002) di David Cronenberg nasce doppiamente dalla penna di Patrick McGrath (quest’ultimo è autore del romanzo che ispira il film ma ne firma anche la sceneggiatura). Non sorprendono dunque le somiglianze, semmai colpiscono le variazioni che il regista di Toronto imprime alla materia

narrata, spesso divergendo dalle sue consuete scelte poetiche ma senza smentire il vigore figurativo cui ci ha abituati. Lo spessore audiovisivo della traduzione letteraria scandisce il denso precipitato di un rapporto assai compromesso del protagonista con il proprio passato. I piani di articolazione della memoria sono dichiaratamente tre e per quanto la loro distinguibi-



Le immagini di pag. 76 e pag. 80 in basso sono tratte rispettivamente da *Il pasto nudo* ed *eXistenZ*; tutte le altre sono da *Spider*.

lità, ai fini dell'intellegibilità diegetica, è favorita da chiari contrassegni (1), il tessuto creativo della pellicola è eccitato dalla combinazione di tratti sensoriali che contaminano l'intreccio con attraversamenti di natura perturbante.

Ricorrendo a raddoppi visivi, per un verso, e vocali, per l'altro, il cineasta canadese configura le relazioni tra soggettivo/oggettivo e tra presente/passato secondo una dinamica che non ricalca tanto il *disordine* quanto ripiega più su un effetto di *disturbo*.

## LO SCHIACCIAMENTO SPAZIALE

Cominciamo con l'analizzare il regime scopico. Attuando l'ambigua coesistenza dell'adulto e del bambino, si opera una sorta di scivolamento/fusione del narratore omodiegetico con l'orizzonte dei flashback. La concomitanza scenica permette di elaborare il paradigma della psicosi focalizzando il disagio con uno sguardo retrospettivo di maggiore forza d'urto, laddove nel romanzo lo spazio dei dialoghi

interiori stemperava la dimensione dell'azione introspettiva. Inoltre l'immersione diretta della pellicola nei fatti del passato non è solo accessibile in quanto ritaglio mnemonico, ma acquista una strana e singolare consistenza, che trasforma l'indecidibilità enunciativa (il passato è realtà o allucinazione?) (2) del

(1) Risultato espressivo specificamente cercato dallo stesso autore. Cfr. Michele Canosa, *All'ombra dei gasometri di Spleen Street*. Spider, in Michele Canosa (a cura di), *David Cronenberg. La bellezza interiore*, Le Mani, Recco/Genova 2005, pag. 187.

(2) Come osserva Canova, l'universo narrativo di *Spider* è segnato da un vero e proprio "codice dell'indecidibilità", ribadito, fin dalla prima scena, da quell'incertezza palindroma contenuta nel numero del treno. Cfr. Gianni Canova, *David Cronenberg*, Il Castoro, Milano 2007, pag. 115.

(3) Il tutto, attuando una spiazzante commutazione tra il soggetto percipiente e quello percepito. Cfr. Michele Canosa, *All'ombra dei gasometri di Spleen Street*. Spider, cit., pag. 181.

(4) Cfr. Giuseppe Imperatore, *Contagiare tutti i pensieri razionali*, in «Cineforum» n. 471, agosto/settembre 2008, pag. 32.

(5) Patrick McGrath, *Spider*, Bompiani, Milano 2002, pag. 104. La stessa sensazione, stavolta associata a "brividi di terrore", si ripropone anche oltre. Ivi, pag. 131.

(6) Un richiamo in superficie che proietta *Spider* verso il più recente *A Dangerous Method* (id., 2011). In ragione ovvero di quella *destituzione della profondità*, il parallelismo individuato da Grosoli tra le due opere si fa ancora più cogente. Cfr. Marco Grosoli, *Interpassività*, in Luca Taddio (a cura di), *Un metodo pericoloso*, Mimesis, Milano/Udine 2012, pag. 61 ma anche pag. 57 e pag. 63.

testo di partenza in vero e proprio cortocircuito dimensionale. Ciò traccia un paradosso che concorre a precisare la traiettoria dell'iniqua devianza che attraversa l'emotività di Spider.

Il gioco dell'intrusione visiva andrebbe, a ben guardare, capovolto nella sua prospettiva: sono le memorie, filate come tele infide, ad ammantare gradualmente Spider (lo rivela chiaramente la sua dinamicità spesso compromessa e lo schermirsi da improvvise e sgradevoli vicinanze, come quella del padre che, sfiorandolo per prendere il soprabito, lo induce a indietreggiare). La tela tessuta e ammirata sottende isomorficamente le volute del proprio animo tormentato (quella tela tutta mentale) e costituisce il segnale di un'inversione che da carnefice fa ribaltare vittimisticamente il piano della invischiante tessitura (3). Lo strumento/fuso per eccellenza, il marchingegno dalle proprietà ri-flettenti è la scrittura che, già luogo di proiezione vetero-razionale in *Naked Lunch* (*Il pasto nudo*, 1991) (4), si fa qui groviglio contorto di eruttazioni, che costringe il corpo e le dita ad arcuarsi e sovvertire i lati del foglio, fino al momento in cui «si ha l'impressione non di aver scritto, ma di essere stati scritti» (5) (la concitazione di Spider nel maneggiare il taccuino è emblematica,

soprattutto nella scena in cui le sue mani, in primissimo piano, girano e rigirano i fogli mentre poco dopo si accascia sul diario, testa china sulle braccia incrociate, mormorando con disperazione).

Cronenberg, infatti, con una modulazione che va dalla comparsa periferica, in un angolo del pub o della casa, fino alla sostituzione con la figura paterna, fa oscillare le esplorazioni di Spider da uno statuto di comparsa marginale a quella in cui quasi tenta un'intromissione. Il quasi è d'obbligo, perché l'istanza visiva che afferisce al Dennis Cleg narrante resta sempre quantomai discreta e il grado di pross(emic)imità con i personaggi del suo passato, e con il suo stesso alter ego fanciullo, si esprime mediante manifestazioni fosche e umbratili (nel finale Dennis adulto compare all'improvviso, come ectoplasma, dietro il bambino intento ad attuare il suo piano omicida e ne prende il posto solo quando il cadavere della madre è riverso a terra). Difatti, ciò dà ragione a un incedere rabdomantico, audacemente endoscopico eppure palesemente superficiale (6), tale da ottenere una visione che osserva la psiche come attraverso una lente anamorfica. Le spire di una ricerca autodiretta declinano in opacità soggettive impilate come una risma di fogli vagamente traslucidi-



di, che restituiscono le entità di un vissuto come (sovra)impressioni di una labilità coscienziale (7). Il piano spaziale di Cronenberg è sostanzialmente schiacciato rispetto alle escursioni topiche che si concede McGrath. La pernicioso scissione di Dennis/Spider, descritta con tempestiva precisione nelle pagine dello scrittore, dispiegando quel perverso e delirante ricorso al rifugio sicuro e fittizio, espandeva i volumi dell'escursione mentale e dinamizzava con perfetta simmetria il movimento altale-nante ed espansivo (8) dell'uno e quello inerte e dispersivo dell'altro.

Ma cos'è che non va in me, il fatto che per salvarmi la vita devo seppellirmi all'interno di giri, giri retti da raggi che formano zone – campi! – con dentro solo cose morte, camere fetide, vuote, dove vagano ombre e penne, polvere di carbone e mosche stecchite, dove l'odore di gas è onnipresente, e non c'è altro... questi buchi, intendo, questi buchi puzzolenti che ho costruito intorno a Spider per salvarlo dalla gogna e dalle tempeste del mondo? (9)

Il cineasta, dal canto suo, aggira tale fase di sdoppiamento subita da Dennis, così il doppio si tramuta in idiosincrasia scopica e, senza né annettervi spiegazioni, né ricostruzione causale, lo costringe alla fastidiosa



convivenza con i suoi fantasmi in un'area squallida e angusta. La personalità Spider, evocata per incarnare una resistenza alle (presunte) violenze del padre e di Hilda (l'Yvonne del film), non ha margine di azione, la sua palingenesi è omessa così come il suo potere di affrontare la comparsa dell'odiosa matrigna, che si impossessa delle fattezze della madre adorata. Al contrario, nel film, le forme dei volti, posti in stretta giustapposizione e avvicendamento, interferiscono visivamente e attraggono le prosaiche fattezze come presenze spettrali, innescando bruscamente meccanismi di sostituzione. Con un processo dunque che forza l'operazione di scalzamento di un'immagine mentale, Cronenberg definisce a suo modo la condizione deviante, facendo avvertire l'inesorabile drammaticità di uno scambio ancora più scioccante, a livello emotivo, e indecifrabile, a livello semantico.

## DISTURBI VOCALI ASINCRONI

Ma il cuore immaginifico dell'opera cronenbergiana va oltre il regime scopico. Onde esplicitarne il vulnus profondo, il regista canadese irrorà la traccia sensibile della diegesi forzando le fragili pareti che separano il ricordo dal delirio. Ciò si traduce, sul piano della rappresentazione, in un iterato intervento spiazzante della semiosi percettiva rispetto a quella narrativa. «Quale è la differenza tra ricordo e sensazione?», si chiede giustamente il protagonista del romanzo di McGrath (10). Dennis dice di avvertire una confusione tra l'uno e l'altra, con timore annesso di non riuscire a districarle. Analogamente, nel film, il tentativo di ricomporre la mappa dei ricordi appare inficiato da impasse fenomeniche pronte a imboccare direzioni opposte o trasversali rispetto a un intreccio frammentato ma pure logicamente coerente.

(7) Nell'esperienza psicotica l'immagine del sé corporeo non è solo decomposta e fratturata ma subisce un deterioramento e un dissolvimento. Cfr. Umberto Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2002, pag. 328.

(8) Patrick McGrath, *Spider*, cit., pag. 188. In realtà, lo spazio mentale di Dennis/Spider ha pure un'ulteriore zona intermedia, accessibile allo psichiatra che ne conosce la storia. Ivi, pag. 132.

(9) *Ibidem*.

(10) Patrick McGrath, *Spider*, cit., pag. 90.

(11) Vivendo l'esperienza allucinatoria, lo psicotico tramuta il proprio sguardo e la propria voce in «oggetti impersonali», «senza mittente e destinatario», che attraversano il corpo come messaggi esterni, provocanti un incomprensibile turbamento. Cfr. Rudolf Bernet, *Il fenomeno dello sguardo in Merleau-Ponty e Lacan*, in «Aut aut» n. 324, *Percezione e fenomenologia*, 2004.

(12) Il recupero di tasselli non può comunque garantire la ricomposizione del quadro, perché la linearità del ritrovamento è destinata a deragliare, suscitando insostenibili reazioni: Spider si innervosisce infatti perché i pezzi del suo puzzle non combaciano. La logica della frammentazione, per quanto suggestiva ed efficace possa apparire (si pensi anche al vetro fratturato a mo' di ragnatela) non riesce a rendere il senso della psicosi di Spider, che è essere dissolto più che rotto spaccato.

(13) Nella teoria psicologica l'interferenza è quel fenomeno che sostituisce un ricordo con un altro.



In particolare, la pervasività della traccia allucinatoria è resa per mezzo di una discrasia vocale, ovvero è contrassegnata da una distorsione di tipo acustico. L'articolazione sonora della messa in scena si addentra così nei territori del disturbo elettromagnetico, serbando in sé la codifica di una trasmissione interdotta, o di un'area interessata da turbolenza. La mente, rimuovendo l'insopportabile evento traumatico, ha incistato nel *corpo* della memoria onde vocali estranee, oggetti che non si riconoscono come propri ma risultano rumori e sfasamenti sul canale ricettivo (11). Il recupero dell'oscena reminiscenza non è dunque assimilabile all'incastro di tessere da puzzle (12) ma necessita di traslare l'area semantica della fisica su quella cognitiva, tramutando l'ispezione del ricordo in pura e semplice interferenza (similmente a quanto accaduto sul fronte della visione) – intesa quindi più come incursione destabilizzante piuttosto che rimpiazzo mnemonico (13).

La voce narrante, il monologo interiore di Dennis Cleg, esamina il passato con biascicati sussurri, riper-

corre luoghi del nebuloso passato per l'ossessione di "sintonizzarsi" sulle scene della propria infanzia. La voce è un rantolo sottile e sommesso che esplora le superfici del ricordo come il sordo calpestio cadenzato di un insetto a più zampe, forse proprio un ragno che pazientemente e ritmicamente avanza per attraversare un territorio dal sapore e dall'umore noti ma dagli scorci periferici sbiaditi, sfocati. Il filo di voce è il filo di tela che fissa gli eventi ai luoghi, e ne ritaglia i prospetti significativi (Dennis ripete le frasi chiave dei propri familiari, cerca di metterle in ordine per smascherare quell'ossessione che lavora e reinventa profili senza tregua alcuna). È sottile farfugliamento avvinghiante, che tesse i nodi tra le linee del vissuto, riconducendo in forma acustica quei grumi di flashback, descritti dallo stesso McGrath come *interferenze* che la mente di Spider produce, nell'inquietata solitudine della sua camera. Una solitudine segnata dal conflitto tra le voci interiori che si proiettano minacciosamente anche all'esterno e sono soggette alla perversa identificazione paranoide con quelle



delle anime morte (gli altri ospiti della casa), nonché con le angoscianti creature alberganti in soffitta.

Mi succede spesso che solo quando tutti gli altri sono andati a letto riesco a pensare in modo corretto in questa casa: prima ci sono troppe interferenze, troppi *schemi di pensiero* che bloccano le onde, se capite quello che voglio dire. [...] Se non sto attento i loro *schemi di pensiero* scacciano il mio, e io non posso accettarlo, non posso avere pensieri altrui nella testa [...]. (14)

D'altronde, analizzata bene, quell'emanazione vocale mima l'esperienza di *dissociazione* psicotica, divenendo oggetto con decisa tendenza asincrona rispetto al movimento labiale, il che fa sospettare della sua provenienza da una regione mentale alienata, ai confini della fisicità (15). Fin dall'apparizione del signor Cleg sulla banchina della stazione, fin dalla sua comparsa nell'immagine, la sua impronta sonora è appena tangente all'esigenza intellegibile della verbalità. Il primo incontro con la signora Wilkinson dichiara con evidenza quanto lo sforzo di impattare la parola si risolve nella lieve parabola di un soliloquio, deprivato di qualsivoglia allineamento con la micro-cinesica boccale. Se, alla porta, il nuovo ospite riesce a pronunciare il nome della donna, con inflessione interrogativa, le sue labbra ben visualizzate in leggera *contreplongée*, successivamente, sul pianerottolo, le risonanze sorde e gutturali già perdono aderenza con la loro fonte di emissione (i piani si spostano da inquadrature posteriori alle sue mani malferme, alla biancheria che lei gli getta in grembo, con un breve passaggio sul suo volto semi-reclinato in avanti) per poi esplodere come puro soffio impulsivo nel rapido movimento di protezione della valigia, che più che attestare il ritrovamento della sincronia si profilano come un raddoppio – ancora una volta schizoide. Dopodiché solo man-

(14) Patrick McGrath, *Spider*, cit., pag. 126.

(15) La dissociazione psicotica compie, nell'immagine di sé, una disgiunzione di una parte del corpo dalla sua totalità, per consegnarla al mondo come un intero autonomo. Cfr. Umberto Galimberti, *Il corpo*, cit., pag. 327.

(16) Cfr. Riccardo Dalle Luche, "Cinema e delirio", in Massimo De Mari, Elisabetta Marchiori, Luigi Pavan (a cura di), *La mente altrove. Cinema e sofferenza mentale*, Franco Angeli, Milano 2006, pag. 158.

(17) Cfr. Andrea Chimento, Camilla Maccaferri, *Dal corpo mutante alla proiezione inconscia* in Luca Taddio (a cura di), *David Cronenberg. Un metodo pericoloso*, cit., pag. 33.

(18) Cfr. Michele Canosa, "Il sogno di una mosca", in *La bellezza interiore*, cit., pag. 75.

(19) «Il suo più depravato orifizio – la depressione della coscia che le scorre lungofemore – appare nell'universo di Cronenberg come una sorta di preludio della vagina addominale di *Videodrome* (id., 1983) e delle bio-porte di *eXistenZ* (id., 1999), sulla via del ri-modellamento tecnologico della carne». Jonny Costantino, *Ballard & C(r)O*, «Cineforum» n. 477, agosto/settembre 2008, pag. 42.

(20) Cfr. Gianni Canova, *David Cronenberg*, cit., pag. 117.

(21) Patrick McGrath, *Spider*, cit., pag. 89.

(22) «[...] Il mio corpo un involucro con dentro ormai poco più che il fetido composto gassoso di ciò che un tempo era un cuore, un'anima, una vita [...]». Ivi, pag. 130.

(23) I quali segreti vanno gelosamente custoditi impedendo ad altri di accedere all'involucro corporeo. Spider impedisce alla signora Wilkinson di denudarlo per il bagno, non tanto per pudore quanto piuttosto per timore che attraverso la propria pelle possa scaturire qualcosa di inconfessabile.

tici ingolati su uno sguardo sofferto e accigliato, che scivola ancora in un'inquadratura da tergo, per ribadire la divagazione e lo scorporamento di quella concrezione psichico-sonora.

## INCORPORARE GAS SOTTO LA PELLE

Ci si chiede, a questo punto, cosa si agiti davvero sulla superficie senziente dell'opus filmica. Al di là del timbro espressivo, affrescato isotonicamente secondo la disforia di fondo (dell'angoscia e della sofferenza del protagonista sono palesemente impregnati il *décor*, che trasuda squallore, e la fotografia ingrignata e affumicata) (16), cosa intacca la zona sensibile della forma cronenbergiana?

L'istanza metamorfica e l'ibridazione deformante (17), topoi ossessivi della poetica del regista che, nel corso del tempo, hanno declinato temi "epidemici" lungo sezioni longitudinali della carne – si vedano le involuzioni senescenti (18) di *La mosca* (*The Fly*, 1986), o le protesi tecnologiche di *eXistenZ* (id., 1999), o le ferite sensualizzate (19) di *Crash* (id., 1996) –, in *Spider* migrano verso allusioni ipodermiche, trasmettono a una frequenza che turba la superficie del corpo senza stravolgerla. Ciò non vuol dire che la frattura psichica perde l'inquieto strappo visionario solo perché la lacerazione dell'io non trova le consuete risposonde spettacolari. Semmai l'impeto allucinatorio viene trasferito dall'esterno verso l'interno, dalla visibilità all'invisibilità (20), dalla mutazione disturbante della carne alla sua immersione perturbante.

Senza più bisogno di intaccare e violare l'involucro epiteliale con segni brutali, il sentimento perverso e delirante viene incorporato, con tutto il panorama della frenesia schizoide che ne deriva, nei tessuti muscolari, demarcando così l'orizzonte di un'interocezione del trauma. Procedimento quest'ultimo che nel romanzo appare ancora più evidente, con fremiti ricacciati in apparati dalla profondità viscerale: «Il dolore intestinale non è passato, anzi si è esteso ai reni e al fegato, e sospetto che qualcosa di molto brutto stia succedendo dentro di me. [...] Sospetto, in realtà, che i miei organi interni incomincino a raggrinzirsi. [...] Come farò a "funzionare" se i miei organi interni si raggrinzano?» (21).

Il film invece consegna l'iscrizione di tale risentimento a un tessuto che quasi guadagna l'epidermico, convogliando a un livello sensibile di minore inabissamento l'introiezione corporea della materia paranoide. L'organismo è scosso da (ri)torsioni semi-sommerse, annidando il demone (olfattivo) sotto la pelle – l'odore del gas si diffonde asfittico sotto la viva carne (22) –, e può essere smarcherato da uno scavo rapsodico di sole membrane (la spoliatura nervosa delle molteplici camicie, che figurano come tessuti che proteggono forse



un vuoto, come suggerisce l'anziano ospite della struttura, o forse, più plausibilmente, un'ulteriore stratificazione coscienziale). Inoltre, impiantando nell'immagine un impulso di matrice sub-cutanea, si risolve estesicamente quell'incongruenza interiore della memoria (Spider è incapace di riconoscere la fonte del gas almeno quanto risulta impossibilitato a recuperare l'origine del fallace ricordo).

La superficie deperibile della membrana epiteliale è pertanto esposta a sollecitazioni oltremodo pressanti, e reca in sé una consistenza drammaticamente traspirante. Tutto può attraversarla ma nulla viene imbrigliato; ogni concretezza carnale tende a dissolversi con estrema facilità mettendo a repentaglio lo svelamento dei più inconfessabili segreti (23). Per paura di una dissipazione, allora, essa va schermata e avviluppata con ulteriori fasce protettive che ne contengano le nauseabonde fuoriuscite (Spider si fissa all'addome pagine di quotidiano e le assicura con uno spago).

Lo Spider del film, quindi, si è davvero tramutato in gas, è vuoto aereo che si fa tutt'uno con quel reticolo di spaghi, e non solo perché lo spago libera il gas ma anche perché il segnale sonoro che consente il fluido scivolamento tra chiodi, ganci e superfici si converte nel sibilo della materia volatile (un effetto palese nella scena dell'omicidio della madre, non solo per l'esplicita visualizzazione/sonorizzazione di fune e stufa ma

anche perché gas e fili irretiscono il padre, nella camera del figlio, come fossero la stessa insidia molecolare). Nelle zone impervie dell'intimità corrotta la ricezione è settata su una modalità aptico-sonora fruscante e allo stesso tempo soffocante. La vibrazione aptica delle dita che lambiscono i fili (Spider adulto accarezza la sua ragnatela), la delicata esattezza del dedalo che manovra a distanza la leva, la morbida elasticità impressa alla corda, si incidono nella mente di Dennis come una trappola e costituiscono l'assillante proiezione del sé che aleggia come desiderio metamorfico.

In conclusione, la tensione carnale della pellicola si manifesta mediante regimi trattenuti, la potenza figurativa di questo Cronenberg si avverte nello sforzo disperato, perpetrato dal suo personaggio, di non disgregare i propri elementi corporei. Impluso il proprio io direttamente dalla tana dell'aracnide, Spider cerca disperatamente di tamponare quel meandro ove è depositata la covata (malefica) della sua deformità. L'energia visionaria si riversa tutta sulla gravidanza di tale gesto introflessivo, che tenta, inane e vacuo, di ricalibrare l'inconscia sostanza proteiforme. Una sostanza che, a differenza delle altre opere del regista, non verrà più esibita, come si è detto, quale materia onirica coagulata ma emergerà quale agglomerato discreto, che si espanderà, fuori frequenza, attraverso un borbottio ostinato, incapace di essere rigurgitato.

# Festival de Cine de San Sebastián

Un traguardo importante per il Festival di San Sebastián, diretto da ormai due anni da José Luis Rebordinos, per ventidue anni a capo dell'Unidad de Cine di Donostia Kultura, della "Semana de Cine Fantástico y de Terror" e del "Festival de Cine y Derechos Humanos" di San Sebastián. Quest'anno la manifestazione ha compiuto sessanta anni, festeggiati con un *exploit* di presenze da Hollywood e con la riconferma della nutrita presenza di pubblico e della stampa all'evento che dà inizio alla stagione cinematografica di tutta la Penisola iberica. Un'edizione forse un po' troppo mondana e *glamour*, come dimostra il fatto che il "Donostia Award", istituito nel 1986 – un omaggio che il Festival fa a una grande figura del cinema e alla sua carriera – in questa sessantesima edizione è stato conferito a ben cinque personalità del cinema *mainstream*: Oliver Stone, Ewan Mc Gregor, Tommy Lee Jones, John Travolta e Dustin Hoffman. Un assaggio delle iniziative del 2016, anno nel quale Donostia sarà Capitale della cultura europea? Forse. Un'edizione, in ogni caso, che ha saputo riconfermare la forza di un Festival che offre ogni anno una proposta trasversale, ampia e ricca, sia per il grande pubblico che per i cinefili più incalliti.

Partiamo dai numeri: centocinquantesette e duecentocinquantesette spettatori in questa sessantesima edizione, a fronte dei centocinquantesette e seicentotto della cinquantanovesima; un dato che va letto come un notevole successo, alla luce del fatto che quest'anno ci sono state trentadue sessioni meno dell'anno precedente, a causa dello sciopero del 26 settembre che ha completamente paralizzato la città e di conseguenza il Festival. Un dato

ancor più confortante a fronte della pesantissima crisi economica che sta colpendo duramente il Paese.

Nel Concorso internazionale – lungometraggi inediti e prodotti nell'ultimo anno in lizza per aggiudicarsi la "Concha de Oro" – da segnalare alcune sorprese e alcune ricon-

ferme. *Dans la maison* di François Ozon si è aggiudicato il più importante riconoscimento e il premio alla miglior sceneggiatura. Racconta di un insegnante alle prese con i compiti disastrosi dei suoi nuovi studenti e di un allievo che si siede sempre in ultima fila e che dimostra un



*Dans la maison*



*Foxfire*

acuto senso di osservazione. Il ragazzo si introduce in casa di un suo compagno di classe e lo racconta nei suoi temi all'insegnante di francese. Quest'ultimo ricomincia ad appassionarsi all'insegnamento, sollecitato dalle parole di questo alunno dotato e curioso. Ma quest'intrusione innescherà una serie di avvenimenti incontrollabili.

Da segnalare l'ottima prova del francese Laurent Cantet con il film *Foxfire*, tratto da un best seller di Joyce Carol Oates (*Ragazze cattive*, Il Saggiatore); un racconto corale ambientato nel 1953 in un quartiere operaio di una piccola città americana. In mezzo alla cultura violenta e maschilista del dopoguerra, un piccolo gruppo di ragazze si uniscono in una banda con un patto di sangue. Fondano così il *Foxfire*, una società segreta femminile. Il loro segno di riconoscimento è un tatuaggio sulla scapola a forma di piccola fiamma. Le ragazze del *Foxfire* sono belle e decise, e non vogliono più sopportare le umiliazioni e discriminazioni subite finora, per

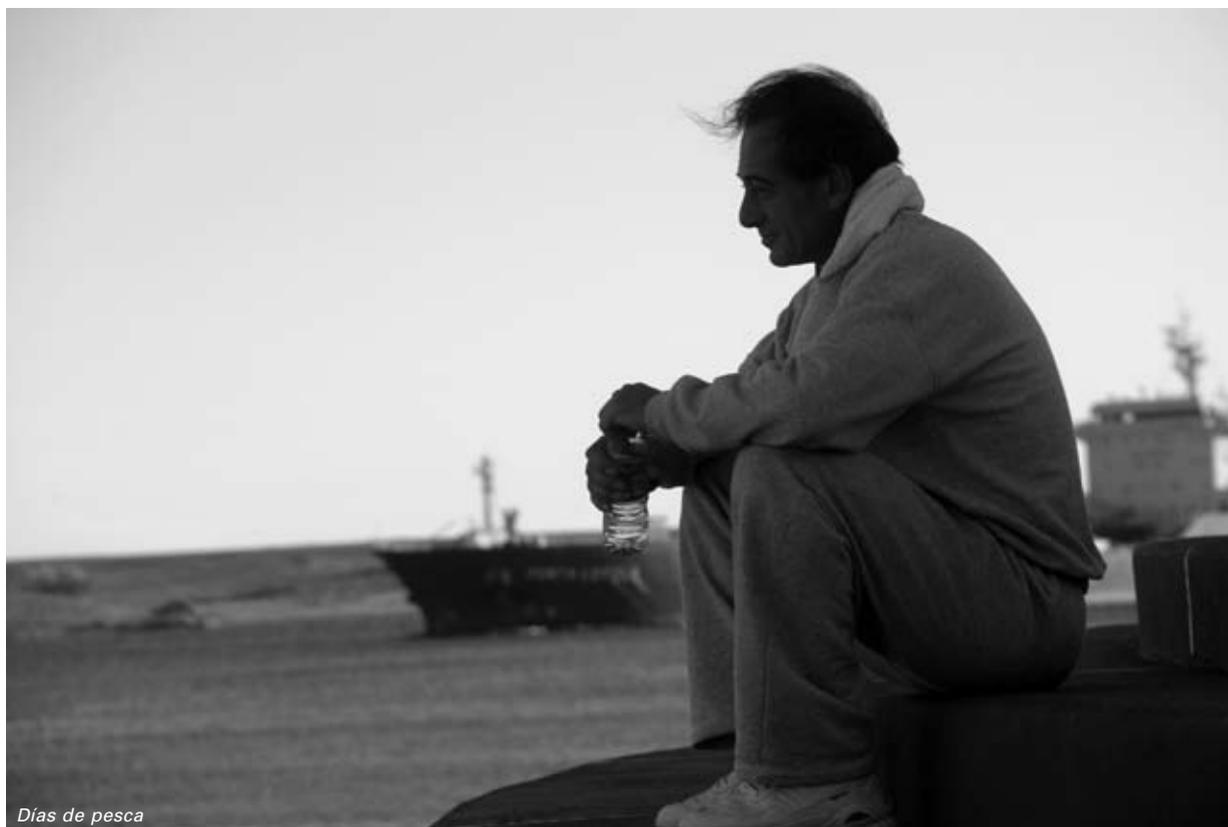
essere donne e povere. Capeggiate da Legs, si lanceranno in una serie di vendette e azioni, per tentare di cambiare le regole sociali esistenti. Ottimamente scritto, il film si avvale di una rosa di attici formidabili alla loro prima prova attoriale, che hanno saputo rendere vivo e attuale un racconto di emancipazione e ribellione.

Un atteso ritorno, quello dell'ormai affezionato regista curdo-iriano Bahman Ghobadi che torna al Festival dopo alcuni anni (nel 2004 vinse la "Concha de Oro" per il miglior film con *Turtles Can Fly* e due anni dopo con *Half Moon* vinse nuovamente il premio maggiore a San Sebastián con il film *Fasle Kargadan* (*Rhino Season*), racconto rarefatto che ha come protagonista un poeta curdo, appena uscito di prigione dopo aver scontato una pena di trent'anni in Iran. L'unica cosa che lo tiene ancora in vita è l'idea di ritrovare sua moglie Mina trasferitasi in Turchia, che invece lo crede morto da due decenni. Determinato a reclamare la sua vita, l'uo-

mo parte verso Istanbul alla ricerca della sua amata. La donna, Mina, è interpretata da Monica Bellucci.

Il ritorno dell'argentino Carlos Sorin stupisce ed emoziona: in *Días de pesca*, Marco è un venditore ambulante di cinquantadue anni, ex alcolista, che decide di provare a cambiare il corso della sua vita dopo essere stato ricoverato in ospedale per disintossicarsi. Come terapia, i medici gli propongono di scegliere un hobby e lui opta per la pesca. Si reca quindi a Puerto Deseado, nella stagione di pesca degli squali: un viaggio che diventerà la ricerca di Ana, sua figlia, di cui non ha più avuto notizie, se non che vive proprio in quella zona.

Ritorno alla regia non soddisfacente, invece, per Lasse Hallström, che con *Hypnotisören* (*The Hypnotist*) confeziona una sorta di horror, convenzionale e prevedibile. Il film inizia con l'omicidio selvaggio di una famiglia a Stoccolma e la conseguente indagine di polizia. La mancanza di indizi obbliga il commissario ad avvalersi dell'aiuto di un



*Días de pesca*

ipnotizzatore famoso per interrogare l'unico sopravvissuto alla strage, un ragazzo di quindici anni in stato di shock.

Tutt'altro registro per Fernando Trueba che con *El artista y la modelo* si è aggiudicato la "Concha de Plata al miglior regista. Scritto a quattro mani con Jean-Claude Carrière, Trueba ci porta all'estate del 1943, nella Francia occupata, non lontano dalla frontiera con la Spagna, dove un vecchio scultore, stanco della vita e della follia degli uomini, ritrova, grazie all'arrivo di un ragazza spagnola fuggita da un campo profughi, il desiderio di tornare al lavoro e realizzare la sua ultima opera. Un bianco e nero che colpisce e che ci trasporta in una vicenda dai tratti universali, come dalle parole dello stesso regista: «La vida y la muerte. La juventud y la vejez. La belleza en tiempos de horror —¿no lo son todos?—. Una película sobre el sentido y la necesidad del arte. Sobre la búsqueda de la belleza».

Nella sezione "Nuevos Directores", da sempre uno dei bacini più interessanti per la scoperta di registi internazionali alla prima o alla seconda opera, il Premio "Kutxa - Nuevos Directores", che assegna novantamila euro al regista e al distributore spagnolo del film vincitore, è stato conferito a *Carne de perro* di Fernando Guzzoni, una coproduzione cilena, tedesca e francese. Il regista si concentra sulla vita di Alejandro, un uomo di cinquanta anni, solitario, fragile, ostile, con un passato oscuro. Ex torturatore del regime di Pinochet, fa il tassista e combatte quotidianamente contro i ricordi di un passato che continua a tormentarlo. Quando il suo taxi si rompe, si ritrova di fronte alla settimana più difficile della sua vita e i suoi fantasmi diventano il suo più grande nemico.

Grande sorpresa per *Chaika* di Miguel Ángel Jiménez, che dopo il film d'esordio *Ori*, torna nei territori della ex Unione Sovietica. *Chaika* racconta la storia d'amore tra una prostituta e un marinaio, attraverso lo scorrere delle stagioni: l'eterno



*El artista y la modelo*



*Pura vida*

inverno della Siberia e la polverosa estate nelle steppe del Kazakistan. Il giovane Tursyn torna a casa per ritrovare ciò che resta della sua famiglia: un vecchio nomade che sta per morire e un padre in rovina. Entrambi riporteranno a galla i vaghi ricordi che Tursyn conserva di sua madre. Una fotografia mozzafiato e straordinari attori georgiani per raccontare una storia senza tempo.

Tra i pochi film d'animazione dell'edizione, il divertente *Le jour des Corneilles* di Jean-Christophe Des-

saint, coproduzione franco-belga, tratto da un romanzo di Jean-François Beauchemin, con le voci di Jean Reno, Lorant Deutsch, Claude Chabrol e Isabelle Carré. Nel cuore della foresta vive un ragazzino selvaggio di dieci anni, allevato dal padre, un uomo severo, un cacciatore con una barba gigante. Il padre ha sempre fatto credere al figlio che il mondo termina al margine del bosco. Un giorno però, per salvare il padre ferito, il ragazzo deve avventurarsi fuori della foresta e scopre

Shell



un villaggio vicino, dove incontra Manon, la figlia del medico che ha accettato di prendersi cura di suo padre. Ma qui al villaggio si dice che il padre è un orco...

Un'altra opera prima da segnalare è *Shell* di Scott Graham, il racconto di una ragazza adolescente che è cresciuta con il padre in una stazione di servizio sperduta nelle Highlands scozzesi. Abbandonata da piccola dalla madre, Shell ha dovuto prendersi cura di un padre chiuso in se stesso e nel suo dolore e, ora, si trova intrappolata in un mondo isolato e astratto, dal quale è difficile scappare. Un giorno un ragazzo si ferma per fare benzina e offre a Shell una via d'uscita dal suo mondo.

Il "Premio Serbitzu Saria", destinato alla migliore produzione basca presentata in anteprima nazionale, è stato conferito a *Pura vida* di Pablo Iraburu e Migueltxo Molina; sulla parete sud dell'Annapurna, a settemilaquattrocento metri di altitudine, uno scalatore

comincia a sentirsi male. Il suo compagno lancia l'allarme e inizia uno dei più grandi tentativi di salvataggio della storia dell'Himalaya. Il picco di Annapurna è considerato uno dei più pericolosi al mondo: il quarantuno per cento di coloro che cercano di raggiungere la cima muoiono. Salvataggi sopra i settemilaquattrocento metri di solito sono impossibili perché gli elicotteri non possono volare così in alto, e pochissime persone sono in grado di resistere a tale altitudine. Questo film è una ricostruzione dettagliata, emozionante e poetica di un'operazione di soccorso che ha coinvolto per quattro giorni alcuni dei migliori alpinisti del mondo.

Infine, il "Premio Zinemira", dedicato a una figura di spicco del cinema basco è stato quest'anno conferito dal Festival e dalle associazioni di produttori EPE/APV e IBAIA allo sceneggiatore Michel Gaztambide. Gaztambide ha collaborato con registi come Julio Medem (*Vacas*, 1992) e Enrique

Urbizu (*La caja 507*, 2002; *La vida mancha*, 2003; *No habrá paz para los malvados*, 2011), oltre a scrivere le sceneggiature di *Chatarra* (Félix Rotaeta, 1991), *Santa Cruz, el cura guerrillero* (José María Tuduri, 1991), *Un poco de chocolate* (Aitzol Aramaio, 2008) e *El idioma imposible* (Rodrigo Rodero, 2010). Il suo più recente lavoro è la sceneggiatura del film di Iñaki Elizalde *Baztan*, presentato quest'anno al Festival nella sezione "Zabaltegi Especiales", che racconta di una troupe cinematografica che arriva nella Valle di Baztan (Navarra) per girare un film sugli eventi che si verificarono nel XVII secolo. Il film racconta della discriminazione sociale ed economica subita dai cosiddetti "agotes", accusati di esercitare pratiche religiose pagane e eretiche, trattati come "razza inferiore" e costretti a vivere separati dal resto della popolazione fino quasi ai giorni nostri.

Chiara Boffelli

# IL CORVO (LE CORBEAU, 1943) di Henri-Georges Clouzot

Teodora, 2012 - € 17,99

Secondo la mitologia greca, in origine le penne del corvo erano di un bel color bianco; e di tale colore il corvo se le sarebbe tenute, se non ci avesse pensato Apollo a trasformargliele in nere. Motivo della collera del dio (sicuramente uno dei più permalosi fra gli inquilini del monte Olimpo): il povero pennuto gli aveva recato una notizia non di suo gradimento. È per questa ragione che alla figura del corvo viene tradizionalmente associato il concetto di delazione – stereotipo piuttosto ingrato se si considera che recenti studi di etologia riconoscono al nero volatile uno dei quozienti di intelligenza più alti nel Regno animale.

Nero, nerissimo come le penne del corvo è il film che deve il suo titolo al nome dell'ingiustamente calunniato uccello, e che Henri-Georges Clouzot girò nella plumbea Francia occupata dell'anno di disgrazia 1943: una fosca storia di lettere anonime, vergate a caratteri grossolani e spigolosi con un inchiostro nerissimo che sembra bucare lo schermo; lettere che avvelenano la vita di una piccola cittadina della profonda provincia francese, scritte da un anonimo che, firmandosi "il Corvo", sembra sapere tutto di tutti e pare avercela con tutti, prendendosi in particolare con il dottor Rémy Germain (Pierre Fresnay), un medico dal carattere scostante ma con sinceri sentimenti altruistici a guidarne il lavoro, sia pure non del tutto in linea con la ristretta morale corrente.

Nerissima la storia, nerissima l'ambientazione. Saint-Robin, immaginario paesino – «*une petite ville, ici ou ailleurs...*», recita una didascalia all'inizio del film – avrebbe tutte le carte in regola per esser definito un "ridente luogo di campagna": circondato da dolci colline, aria pura, gente alla buona... Così, invece, ce lo presenta Clouzot, nell'incipit del film: panoramica del villaggio che si ferma sul cimitero; interno del cimitero, carrellata in avanti a uscire dal cancello del medesimo (il sonoro non ci risparmia lo stridente cigolio dei cardini); stacco sul cortile di una fattoria, con alcune anziane donne in attesa – una di loro ha una cuffietta in testa, di quelle di una volta: sembrano le buone bretoni dei quadri di Gauguin. La più anziana, venuta a conoscenza del dramma appena consumatosi all'interno (il dottor Germain ha dovuto far abortire una donna incinta per salvarle la vita), fa un salace commento sull'onorabilità della poveretta: bell'ambientino, niente da meravigliarsi che le lettere del Corvo vi trovino il loro terreno ideale.

Oltre che nero, è anche un film tagliente, *Il corvo*. Taglientissimo, come il rasoio con il quale si suicida il malato terminale e che tornerà, quasi come un contrappasso dantesco, nel finale (di più non diciamo, per non rovinare il gusto della scoperta). È tagliente la fotografia, fortemente chiaroscurata, che si disfa degli effetti brumosi, sfumati dei precedenti capolavori del *Réalisme poétique*, per anticipare i futuri capolavori noir francesi degli anni Cinquanta e Sessanta: disegna contorni aguzzi negli esterni (c'è sempre il sole, ma la luce è "nera"), e rende foschi, *malaisés* e *malades* gli interni. La luce ha un ruolo chiave nella dissertazione del dottor Vorzet (Pierre Larquey) sul bene e sul male: luce come bene, buio come male; ma basta far oscillare la lampada per gettare ombre dappertutto rendendo più ambiguo il discorso.

Tagliente è l'ironia di Clouzot e dello sceneggiatore Louis Chavance, che amano giocare di contrasti: il funerale che attraversa le vie del paese lietamente addobbate per la festa patronale (e con la lettera, caduta dal carro funebre, che sembra minacciare anche fisicamente chi vi cammina sopra e accanto); l'innocente bimba che lesta nasconde sotto il vestitino una lettera del Corvo indirizzata al dottor Germain; i rispettabili pilastri della società cittadina che, come ben sa il Corvo, hanno parecchio da nascondere. Vero è anche il contrario: la debosciata, amareggiata Denise (un'intensa Ginette Leclerc) nasconde una bontà d'animo che stupirà il dottor Germain.

Se alla Liberazione *Il corvo* causò parecchi guai a Clouzot (che venne condannato per aver fatto il film sotto la produzione della compagnia collaborazionista Continental), già alla sua uscita quest'opera aveva scontentato tutti: al regime di Vichy non andava giù che la provincia francese e la sua tranquilla piccola borghesia, elementi importanti nella propaganda petainista, fossero descritte come un nido di vipere, mentre agli occupanti nazisti non era per niente utile che la pratica della delazione venisse messa alla berlina. L'intelligente, neropennuto corvo aveva colpito nel segno.

Arturo Invernici



# UNO, DUE, TRE! (ONE, TWO, THREE, 1961) di Billy Wilder

A&R Productions, 2012 - € 12,99

È possibile trovare in un film, che inizia come la peggiore delle farsacce antisovietiche da Guerra fredda, e che prosegue inanellando una serie di gag di esilarante comicità, la sintesi impeccabile – politica, economica, morale – di un momento storico cruciale quanto già in sé concluso con tutti i valori – o meglio, uno solo: la rincorsa del denaro all’insegna della più sfrenata/costretta adesione al capitalismo – che ne proiettano le sorti in un futuro (vicino, lontano...) implacabile? Sintesi “profetica”, quindi. Sì, è certamente possibile, se il film è *One, Two, Three* di Billy Wilder. Sostenuto da una sceneggiatura tanto intelligente da rivelarci progressivamente, sogghignando, l’attendibilità profonda di situazioni e sviluppi narrativi a prima vista del tutto improbabili, ci parla di un uomo il cui successo professionale (direttore della sede della Coca-Cola a Berlino Ovest) ne ha fatto uno schiavo superpagato e per questo *convintamente* dedito al culto e alla predicazione dei principi dai quali è tenuto al guinzaglio. L’intuizione di questa condizione di *schiavitù*, che d’altra parte lo accomuna al proprio superiore dal quale dipende il suo trasferimento/promozione e che presumibilmente staziona nel labirinto inconscio del capitalismo stesso (schiavitù dichiarata, nei confronti del principio del profitto a ogni costo), prende corpo nel piano per dare al giovane pioniere sovietico destinato a luminose carriere americane (ahi, dove finiscono i giovani, sprovveduti idealisti rivoluzionari...) un vetusto titolo nobiliare, comprato a pochi marchi, per garantirne al futuro suocero la completa affidabilità.

Il titolo nobiliare viene comprato da un aristocratico in miseria, costretto a lavorare nei bagni pubblici. Il degrado della Germania sconfitta raggiunge in questo personaggio forse la sua estrema manifestazione, ma traspira in realtà da tutti coloro che lavorano agli ordini di MacNamara – a partire ovviamente dal factotum Schlemmer, ma senza risparmiare nemmeno la disinvoltata segretaria Ingeborg – e da figure come quella del giornalista a caccia di scandali che finisce per diventare a sua volta preda di ricatto. L’esito del Secondo conflitto mondiale e le sue conseguenze sociali, dopo l’esperienza e/o l’adesione al nazionalsocialismo, hanno fatto dei tedeschi occidentali una semplice massa di lavoratori al soldo dei nuovi salvatori/padroni, pronti ad accontentarli in tutto in cambio di sicurezza economica al riparo dall’incubo sovietico. C’è anche da dire, per contro, che gli assaggi di Berlino Est offerti dal film non ci mostrano un panorama sostanzialmente diverso, per servilismo e opportunismo: Wilder, fuggito dalla Germania hitleriana, guarda a quella di trent’anni dopo con crudeltà e insieme con pietà, proponendocela complice e vittima di un meccanismo

globale, nel quale le ideologie confliggono soltanto in superficie, rimandando a una rete di interessi di potere condivisi – quelli sì – nel profondo, per quanto con tutta la precarietà del caso. Interessi che si riassumono in concetti semplici: soldi, sesso, truffa, impunità. A MacNamara, rappresentante del capitalismo che per rapacità e furbizia dopotutto prevale, si contrappongono i tre delegati sovietici. Scontato riconoscerne il precedente nel terzetto già protagonista di tentazioni simili in *Ninotchka* (1939), che aveva a sua volta Wilder tra gli sceneggiatori. Come dire che gli anni passano con i loro orrori, ma la Storia non fa che riproporsi in termini inevitabilmente destinati a confermare le ragioni del più desolato cinismo verso ideologie, profezie, persone tutte. Allora, tanto vale riderne. Riconoscendoci suoi risibili attori, nostro malgrado.

Adriano Piccardi



## SONO USCITI IN DVD ANCHE:

*Dark Shadows* di Tim Burton  
Warner Home Video - € 19,99  
(Cineforum n. 514)

*17 ragazze* di Delphine e Muriel Coulin  
Cecchi Gori Home Video - € 17,99  
(Cineforum n. 513)

*George Harrison: Living in the Material World*  
di Martin Scorsese  
Koch Video - € 14,99  
(Cineforum n. 514)

*Romanzo di una strage* di Marco Tullio Giordana  
Rai Cinema/01 Distribution - € 14,99  
(Cineforum n. 513)

*A Simple Life* di Ann Hui  
Cecchi Gori Home Video - € 17,99  
(Cineforum n. 512)

*Tutti i nostri desideri* di Philippe Lioret  
Cecchi Gori Home Video - € 17,99  
(Cineforum n. 514)

### 22 SETTEMBRE 2012

Muore a Créteil (Val-de-Marne) a 82 anni per arresto cardiaco Marcel Hanoun, nato a Tunisi il 22 ottobre 1929. Un magistrale articolo di Federico Rossin sul «Manifesto» del successivo mercoledì 26 dà conto della straordinaria parabola di questo autore fuori da ogni canone, i cui film, mai commercializzati, sono reperibili – e altamente consigliabili! – sul sito [www.marcel-hanoun.com](http://www.marcel-hanoun.com).

### 25 SETTEMBRE 2012

Muore a 84 anni a Branson (Missouri) il cantante Howard Andrew “Andy” Williams, nato a Wall Lake (Iowa) il 3 dicembre 1927, e divenuto celebre nel 1962 per la sua interpretazione di *Moon River* di Henry Mancini da *Colazione da Tiffany*: il pezzo poi portato al successo in Italia da Nico Fidenco. Il suo si sarebbe confermato nell’interpretazione di altri temi da film: da *I giorni del vino e delle rose* a *My Fair Lady* al *Padrino*. In gioventù era apparso lui stesso in alcune pellicole, esordendo con *Janie* (1944) di Michael Curtiz.



Il mattino ha l'oro in bocca: sulle note di *Moon River*, canzone eseguita da Andy Williams, l'incantevole Audrey Hepburn si rifà gli occhi davanti alle vetrine della celeberrima gioielleria (*Colazione da Tiffany*, 1962).

### 26 SETTEMBRE 2012

Muore a Los Angeles a 28 anni (vi era nato il 29 ottobre 1983) in circostanze misteriose Jonathan Kendrick detto Johnny Lewis, attore della serie *Sons of Anarchy*, trovato cadavere, presumibilmente per overdose, dopo l'assassinio, altrettanto misterioso, della sua padrona di casa. Popolare interprete di altri cicli tv (*Settimo cielo*, *Bones*, *Malcolm*) è stato anche nel cast di vari film, non precisamente di primo livello: *Nata per vincere* (Sean McNamara, 2004), *Alien vs. Predator 2* (Colin Strause, 2007), *Chiamata senza risposta* (Eric Valette, 2008).

### 26 SETTEMBRE 2012

Nessun passo avanti nel braccio di ferro tra i lavoratori di Cinecittà e Luigi Abete. Il presidente dell'ente, in audizione alla Commissione Cultura della Camera, precisa come il “piano di rilancio” (ristoranti, alberghi, teatri di posa e l'annunciato distretto del cinema e del multimediale) sia ormai nella fase conclusiva della sua attuazione: «Se ci sarà l'accordo coi sindacati», precisa un Abete decisamente sulla scia di Marchionne... «non si avranno ricadute sull'occupazione. In caso contrario sarà possibile la messa a punto di un piano di esuberi». Gli replica la presidente stessa della Commissione, on. Manuela Ghizzoni (PD): «Chi si fa carico di mettere in atto un piano industriale per Cinecittà ha una responsabilità sociale, oltre che economica: ogni azione deve essere finalizzata a tenere vivo un sito che rappresenta un bene comune per la cultura nazionale e internazionale».

### 25 SETTEMBRE 2012

Muore a Roma a 81 anni (vi era nato il 13 luglio 1931) Ildebrando Giordani, detto Brando. Figlio del costituente Igino (1894-1980) entra in RAI ventenne lavorando alla redazione sportiva radio, e all'inizio delle emissioni pubbliche è in forza al tg unico diretto da Vittorio Veltroni. Inviato e documentarista, dà corpo con Enzo Biagi a «RT», il primo rotocalco tv italiano; nel 1969 dirigerà personalmente il successivo «Tv7». Passa ai programmi speciali e culturali, favorendo le collaborazioni dei principali registi e intellettuali italiani nell'ultimo periodo del monopolio tv. Promuove quindi la realizzazione del *Gesù di Nazareth* di Zeffirelli (1976). Tornato al giornalismo, è vice al «Tg2» diretto da Andrea Barbato e inventa con Emilio Ravel «Odeon». Nel 1978 collabora al lancio della Terza Rete. Dall'anno successivo diviene capostruttura a RaiUno, dove realizza il *Marco Polo* di Giuliano Montaldo (1982). Responsabile, con molte altre cose, anche dell'invenzione di «Unomattina» e del lancio di Raffaella Carrà, nel 1994 è direttore di RaiUno. Collocato a riposo due anni più tardi, continuerà a lavorare via via per TeleMontecarlo, RaiSat, Sky e tv2000. Per il cinema ha diretto, con lo stesso Biagi e il fratello Sergio, *Italia proibita* (1963), e compilato, di nuovo con Ravel, il florilegio *SuperTotò – 30 film in uno* (1980).



«Verità e ragione appartengono al passato»: l'exasperato commissario Dreyfus (Herbert Lom) medita sacrosanta vendetta contro il suo catastrofico subalterno in *La Pantera Rosa sfida l'ispettore Clouseau* (1976) di Blake Edwards.

## 26 SETTEMBRE 2012

Muore a Londra a 95 anni Herbert Karel Angelo Kuchacevic ze Schluderpacheru, in arte Herbert Lom, nato a Praga l'11 settembre 1917. Immigrato in Inghilterra nell'imminenza della Seconda guerra mondiale, comincia a lavorare alla BBC. Aveva esordito nel cinema in *Patria* nel 1937, lo rifà nella nuova Patria col 1940. Raggiunge la notorietà internazionale nel 1956, vestendo i panni di Napoleone nel *Guerra e pace* di Vidor e *Soldati*, e affiancando Alec Guinness in *La signora omicidi* di Sandy Mackendrick. Tra gli oltre cento film in cui fu coinvolto, brillano *Spartacus* di Kubrick (1960: era Tigrane), *L'isola misteriosa* (Cy Endfield, 1961, dove dava corpo allo stesso capitano Nemo), *El Cid* (Anthony Mann, id.), per essere poi protagonista di *Il fantasma dell'Opera* (Terence Fisher, 1962). Ma la fortuna internazionale più facile gli arrise completamente da quando Blake Edwards gli assegnò la parte dell'ispettore Dreyfus – l'investigatore antagonista “normale” di Peters Sellers/Closeau – in sette degli otto film della serie *La pantera rosa*, fino all'ultimo *Il figlio della Pantera Rosa* (1993), imperniato sulla figura di Roberto Benigni.

## 26 SETTEMBRE 2012

*Cesare deve morire* rappresenterà l'Italia nella corsa agli Oscar 2012. Gli autori lo apprendono – buon segno... – mentre stanno salendo in aereo per accompagnare il loro film (anche qui unico italiano selezionato) al New York Film Festival. La commissione selezionatrice appositamente istituita in sede ANICA (Barbagallo, Nicola Borrelli, Francesco Bruni, Capello, Cerri, De Paoli, Detassis, Lucisano e Mereghetti) lo sceglie dopo tre votazioni presoché all'unanimità, preferendolo a una rosa che comprendeva *Bella addormentata* e *Reality* (il concorrente

più sostenuto...), *È stato il figlio* e *Diaz*, *Gli equilibristi* e *Magnifica presenza*, *Posti in piedi in Paradiso* e *Il cuore grande delle ragazze*.

## 26 SETTEMBRE 2012

Al Festival di San Sebastián al seguito del suo film *Arbitrage* (diretto da Nicholas Jarecki) Richard Gere commenta l'uscita comiziante di Clint Eastwood a favore di Mitt Romney: «Non l'ho capito, anzi l'ho considerato folle. Non ne ho capito l'utilità, non ha fatto bene né alla popolarità di Romney né a quella di Clint. Ho sofferto a vedere quel video, anche perchè ho grande stima di Eastwood».

## 27 SETTEMBRE 2012

Muore improvvisamente al Lido di Venezia a soli 49 anni Claudio Maletti, gestore dell'omonimo bar-ristorante sul Gran Viale, amico ben noto per moltissimi frequentatori annuali della Mostra, e apprezzato promotore di iniziative a favore della celebre ma ardua località lagunare. Si fa promotore della notizia anche Giovanni Bogani su fb: «Sono senza parole. Chi andava alla Mostra del cinema, senza avere tanti soldi in tasca, conosce di sicuro questo posto, questo bar, e lui. Pare impossibile».

## 28 SETTEMBRE 2012

John Travolta ha la meglio nella causa civile intentata allo scrittore Robert Randolph, che in un suo libro l'aveva indicato come frequentatore abituale di saune gay. Contento lui...

## 29 SETTEMBRE 2012

La città di Ferrara, nel centesimo anniversario della nascita di Michelangelo Antonioni, gli dedica la piazza



Shakespeare da Rebibbia a Los Angeles: una scena di *Cesare deve morire* (2012) di Paolo e Vittorio Taviani, film scelto a rappresentare l'Italia ai prossimi Oscar.

antistante il Conservatorio, nel quadro di un programma celebrativo lungo nove mesi, che comprenderà anche qui una retrospettiva integrale, e fa ben sperare anche per la conservazione e il rilancio della raccolta di dipinti del Maestro, conservata a Palazzo dei Diamanti e soggetta negli anni scorsi a qualche contrattempo. A Barcellona, Zinebi-Daniela Aronica editore pubblica *Michelangelo Antonioni documentalista* a cura di Carlo Di Carlo.

### 29 SETTEMBRE 2012

Al Palazzo delle Esposizioni di Roma, reduce dal debutto all'Hotel de Ville di Parigi e dal duplice approdo a Tokyo e Kyoto, duecento fotografie per una grande antologica di Robert Doisneau nel centenario della nascita (il grande fotografo era scomparso nel 1994). Tra esse la *Sinfonia parigina* con l'immane *Bacio*.

### 30 SETTEMBRE 2012

A Catania il Trailer FilmFest, con Mimmo Calopresti presidente della giuria. Al centro dell'attenzione Milo Grisanti, cui si deve la realizzazione di oltre mille "prossimamente"...

### 4 OTTOBRE 2012

Grazie a Dio è giovedì: da oggi i nuovi film in prima visione debutteranno in questo giorno della settimana anziché nel proverbiale venerdì. D'altra parte, è evidente sempre di più, anche a occhio nudo, come nella vita italiana – alla faccia della crisi... – il venerdì tenda progressivamente a... "sabatizzarsi". Allora è inevitabile che anche il giovedì si "venerdizzi". Problemi per quei caporedattori centrali di quotidiani che dovranno anticipare di un giorno i loro paginoni di francobolli recensori, spesso e volentieri affidati a brillantissimi non-critici, e per i forzati delle anteprime professionali, che il lunista ammette di... non invidiare!

### 5 OTTOBRE 2012

Scioperano i seicento dipendenti della FNAC, che rischiano il posto in tutti i sette punti di vendita della catena francese di megastore operanti in Italia (Firenze, Genova, Milano, Napoli, Roma, Torino, Verona). L'agitazione, implementata soprattutto dal nucleo dei dipendenti milanesi, fa seguito alla mancata presentazione dei rappresentanti della multinazionale mediatica di François-Henri Pinaut (padrone, tra l'altro, dei marchi Gucci e Bottega Veneta). Vinicio Capossela raggiunge i lavoratori milanesi davanti al megastore di via Torino.

### 6 OTTOBRE 2012

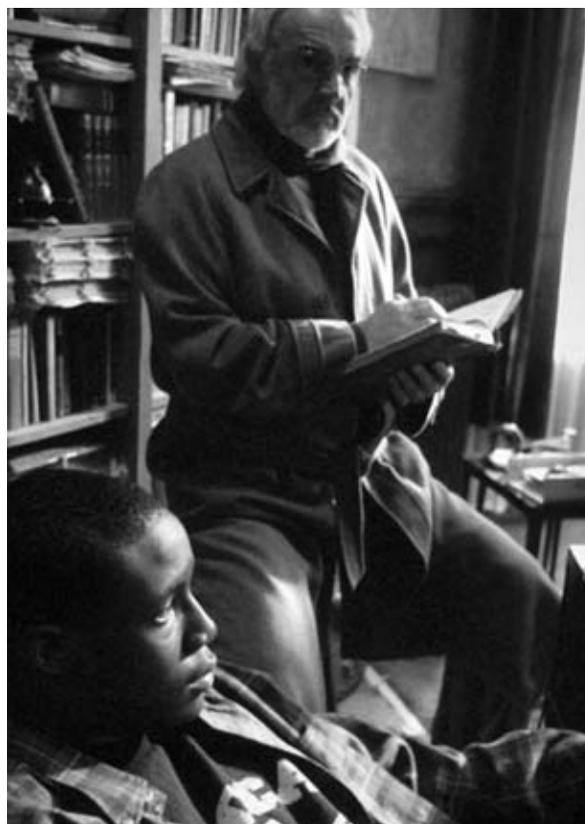
Muore a 87 anni a Neuilly-sur-Seine Claude Pinoteau, nato a Boulogne-Billancourt il 25 maggio 1925. Figlio e fratello di colleghi (registi sia il padre Lucien che il fratello Jack), ottiene un clamoroso quanto inatteso successo mondiale nel 1980 con *Il tempo delle mele*, cui non fa mancare i successivi inevitabili sequel (*Il tempo delle mele 2*, 1982; *Il tempo delle mele 3*, 1988). In precedenza aveva firmato, tra i film importati in Italia, *L'uomo che non seppe tacere* (1973), *Lo schiaffo* (1974) e *Labirinto* (1979). In gioventù aveva preso parte come comprimario al capolavoro di Max Ophüls *Lola Montès* (1955).

### 6 OTTOBRE 2012

Muore a Roma a 83 anni Mario Moretti, uomo di teatro, nato a Genova nel 1929. Francesista, allievo di Giovanni Macchia, esordisce come regista teatrale a Stoccolma, dove è lettore di italiano dal 1963 al 1965, su testi di sua elaborazione. Rientrato in Italia, dà luogo a Roma a varie esperienze teatrali (a Tordinona, a piazza Navona e in Trastevere) finché fonda nel 1982 il Teatro dell'Orologio, alla testa del quale è rimasto attivo fino a oggi. Assai presente anche a livello internazionale e prolificissimo autore per la scena, ha diretto in teatro i principali attori italiani.

### 9 OTTOBRE 2012

Muore a New York a 55 anni dopo lunga malattia Harry Savides, natovi il 28 settembre 1957 da famiglia greco-cipriota. Direttore della fotografia di Sofia Coppola per *Somewhere* e per il successivo, ancora inedito *The Bling Ring*, che uscirà l'anno prossimo, proveniva da studi



Interno con scrittori: Rob Brown e Sean Connery in *Scoprendo Forrester* (2000) di Gus Van Sant, fotografia di Harry Savides.

d'arte, e si era fatto le ossa riprendendo video musicali con Michael Gondry e Mark Romanek. Comincia poi a lavorare nei lungometraggi con Rafael Eisenman per *Lake Consequence – Un uomo e due donne* (1993), Philip Joanou (*Omicidio a New Orleans*, 1996) e David Fincher (*The Game*, 1997: con lui riprenderà anche *Zodiac* dieci anni dopo). Dopo l'esperienza con John Turturro per *Illuminata* (1998) è chiamato da James Gray (*The Yards*,

1999), ma trova il principale terreno d'intesa con Gus Van Sant, a fianco del quale firma via via, uno dopo l'altro, *Scoprendo Forrester* (2000), *Gerry* (2002), *Elephant* (2003), *Last Days* (2005), *Milk* (2008) e *L'amore che resta* (2011). Ha lavorato anche a fianco di Wong Kar-wai (l'episodio *The Follow* di *The Hire*), Jonathan Glazer (*Birth - Io sono Sean*, 2004), Martin Scorsese (il corto *The Key to Reserva*, 2007), Ridley Scott (*American Gangster*, id.), Woody Allen (*Basta che funzioni*, 2009) e Noel Baumbach (*Il matrimonio di mia sorella*, 2007, e *Lo stravagante mondo di Greenberg*, 2010).

## 16 OTTOBRE 2012

Werner Herzog al Museo del Cinema di Torino presenta quattro episodi di *Death Row*, la serie tv sulla pena di morte da lui realizzata per il canale satellitare Investigation Discovery.

## 17 OTTOBRE 2012

Muore a Tokyo a 76 anni per i postumi di un incidente stradale (era stato investito da un taxi cinque giorni prima) Koji Wakamatsu, nato a Wakuya il 1° aprile 1936. Adepto yakuza in gioventù, dopo aver fatto l'operaio e il fattorino, viene incarcerato e ritrova la libertà nel 1959. Riesce a entrare in un'azienda televisiva dove fa pratica di assistenza alla regia, e comincia a dirigere film minori di genere pulp e pornosoft. Richiama su di sé l'attenzione con film come *Dolce trappola* e *Donna selvaggia* (1963), *Crimine rosso* e *L'ombra nuda* (1964). Nel 1965 fonda una propria casa produttrice indipendente (Wakamatsu Production) e dall'anno successivo compaiono i film che accentrano maggiormente su di lui un'attenzione internazionale diffusa: *Embrione* (1966), *Angeli violati* (1967), *Storie di amanti moderni: la stagione del terrore*, *Su su per la seconda volta vergine* e *Violenza senza causa* (1969), *Il Decamerone orientale*, *Sex Jack* e *Shinjuku Mad* (1970), *Estasi degli angeli* e *Storia underground del sesso violento giapponese* (1972). La sua produzione, continuata fino all'anno in corso, annovera più di un centinaio di film. Nel 1976 è stato anche il produttore di *L'impero dei sensi* di Nagisha Oshima. Di pramatica la documentazione, grazie alla monografia fresca di giornata di Nicola Boari (*Wakamatsu Koji. Il piacere della distruzione*, Falsopiano, Alessandria 2012).

## 18 OTTOBRE 2012

Si apre a Roma, a Villa Medici, "CineMondo - Uno sguardo sul cinema dell'America latina". Tra gli autori presentati, oltre a un "focus" su Fernando Solanas, Carlos Sorin (*Historias mínimas*), Federico Veiro (*La vida útil*), Niles Atallah (*Lucía*) e Alejandro Almendra (*Sentados frente al fuego*). Ma il punto di massimo interesse sarà la prima proiezione italiana di *Palomita blanca* di Raúl Ruiz, un documentario girato nella Santiago di Allende, nel periodo immediatamente precedente il colpo di stato di Pinochet, e che pare quasi sentirlo.

## 18 OTTOBRE 2012

All'Osterreichisches Filmmuseum, nell'ambito della Viennale, grande retrospettiva di Fritz Lang: cfr. [www.viennale.at](http://www.viennale.at) [www.filmuseum.at](http://www.filmuseum.at)

## 18 OTTOBRE 2012

Muore a 60 anni ad Amsterdam, vittima del cancro alla gola che l'aveva colpita nel 2005, Sylvia Kristel, nata a Utrecht (Olanda) il 28 settembre 1952. Di rigida educazione cattolica (controcorrente nel suo Paese...) inizia nel 1969 la carriera di indossatrice, e nel 1973 è eletta Miss Tv europea. Ha già all'attivo tre film, quando Just Jaeckin la sceglie per quel ruolo di *Emmanuelle* (1974) dal quale non riuscirà più sostanzialmente a liberarsi, accettando oltretutto di rientrarvi altre tre volte (*Emmanuelle l'antivergine*, 1975, di Francis Giacobetti; *Goodbye Emmanuelle*, 1977, di François Leterrier; *Emmanuelle 4*, 1983, di Francis Leroi e Iris Letans). Prosegue poi con esperienze internazionali (*Una femmina infedele*, Roger Vadim, 1976; *Il margine*, Walerian Borowczyk, id.) e, ahimé, italiane (due degli otto episodi di *Letti selvaggi*, Luigi Zampa, 1979; *Amore in prima classe*, Salvatore Samperi, 1980) per poi tornare a Jaeckin e al patinato internazionale (lei che, in fondo, patinata lo è sempre rimasta: *L'amante di Lady Chatterley*, 1981). Lo stesso anno viene accusata di corruzione di minore per *Lezioni maliziose* di Alan Myerson: poi si scopre che le scene di nudo col sedicenne coprotagonista Eric Brown erano state in realtà affidate alla controfigura Judy Sheldon... Nel 1984 è la volta di *Un corpo da spiare*: una Mata Hari tra soft e hard a firma addirittura di Curtis Harrington. È puro vintage l'altro ritorno con Leroi in *Emmanuelle 7* (o *forever...*, 1993). Un ultimo sprazzo di tenerezza e popolarità nell'inatteso ruolo della... madre delle tre Lescano (ma, in fondo, olandese: ci stava tutta) nella miniserie RaiUno *Le ragazze dello swing* (Maurizio Zaccaro, 2010). Fondamentale resta il suo oggettivo contributo a separare, nella percezione di massa, l'erotismo accentuato dalla cosiddetta "volgarità". Autobiografia, festeggiando i cinquantaquattro anni: *Nue* (2006: segnalato tradotto in italiano l'anno successivo col titolo *Svestendo Emmanuelle* ma non reperito in OPAC...).

## 22 OTTOBRE 2012

Muore a 72 anni a Porcupine (South Dakota) per un tumore all'esofago Russell Means, nato a Wanblee (South



Un'immagine di *Palomita blanca* (1973) di Raúl Ruiz, presentato alla rassegna CineMondo presso Villa Medici a Roma.

Dakota) il 10 novembre 1939. Attivista dell'American Indian Movement dal 1968 allo scioglimento (1993), nel 2007 esplica la sua attività a favore dei nativi americani stracciando il trattato di Fort Laramie e dichiarando l'indipendenza della Pine Ridge Reserve dal Governo centrale statunitense (tentativo fallito per il dissenso dello stesso consiglio tribale della Riserva). A partire dagli anni Novanta aveva anche iniziato un'attività di attore e cantante, che l'aveva condotto alla memorabile interpretazione di Chingachgook in *L'ultimo dei Mohicani* di Michael Mann (1992) e a quella dell'anziano saggio pellerossa in *Assassini nati - Natural Born Killer* di Oliver Stone (1994). È sua la voce originale - divenuta in Italia quella di Remo Girone - in *Pocahontas* (1995) di Gabriel e Goldberg e in *Pocahontas II - Viaggio nel nuovo mondo* (1998) di Raymond ed Ellery. È stato inoltre il capo indiano in *Wagons East!* (Peter Markle, 1994), ed è apparso in *29 Palms* (Leonardo Ricagni, 2002), *The Last Shot* (Jeffrey Nathanson, 2004) e *The Pathfinder - La leggenda del guerriero vichingo* (Marcus Nispel, 2007).

## 26 OTTOBRE 2012

Muore a Roma, all'età di 67 anni, Sergio Nuti, nato nella stessa città il 27 giugno 1945. Autore (nonché interprete) di un solo lungometraggio, l'aspro e dolente *Non contate su di noi* (1977), reportage narrativo autentico sul mondo della droga, lo si ricorda come documentarista (*Cile golpe*, 1972; *Cina - Manifesti sul fascismo*, 1973), come collaboratore di Silvano Agosti (*N.P. Il segreto*, 1970), come montatore di film spesso impegnati (tra cui *Maledetti vi amerò*, 1979, e *La caduta degli angeli ribelli*, 1981, di Marco Tullio Giordana; *Gli occhi, la bocca*, 1982, di Marco Bellocchio). [*lopedeluna*]

## 27 OTTOBRE 2012

Muore a Dresda a 86 anni Hans Werner Henze, nato a Gütersloh (Renania-Vestfalia) il 1° luglio 1926. Musicista tra i più illustri e significativi del secolo scorso, comincia l'attività al ritorno dalla guerra in cui viene fatto prigioniero. Dopo alcuni significative esperienze di composizio-



L'attore e attivista nativo americano Russell Means, con Daniel Day Lewis, in una scena di *L'ultimo dei Mohicani* (1992) di Michael Mann.

ne e direzione d'orchestra in patria, al principio degli anni Cinquanta sceglie di trasferirsi in Italia per reazione all'omofobia e alla chiusura politica imperanti nel suo Paese. Nel 1956 inscena con Visconti alla Scala la coreografia *Maratona di danza*. Collabora con un'altra illustre artista germanica autoesiliata in Italia, Ingeborg Bachmann, che gli fornisce nel 1958 il libretto per *Il principe di Homburg* da Kleist. Nonostante gli ostacoli frappostigli per il suo mai rinnegato orientamento marxista, la sua fama si diffonde nei successivi decenni offrendogli sempre più ampie possibilità di affermazione internazionale. Ha composto tra l'altro, per il cinema, musiche destinate a film di Volker Schlöndorff (*Il giovane Törless*, 1966; *Il caso Katharina Blum*, 1975; *Un amore di Swann*, 1982) e Alain Resnais (*Muriel, il tempo di un ritorno*, 1963; *L'amour à mort*). Molte sue opere e balletti hanno avuto versioni televisive. Un commosso necrologo dell'Accademia di Santa Cecilia ne ha fissata nitidamente la grandezza.

*contedeluna@alice.it*

# Federazione Italiana Cineforum

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

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

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

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

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

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



A cura di Antonio Maraldi

## VIAGGI IN ITALIA SET DEL CINEMA ITALIANO 1990-2010

Ed. Il Ponte Vecchio, Cesena 2011  
pp. 131 - € 15,00.

È il terzo volume di una serie dedicata alle foto di scena di film girati nei diversi luoghi della Penisola, dopo quello del periodo 1941-1959 e quello del periodo 1960-1989. Il libro è trilingue: italiano, inglese e francese.

Come da tradizione cesenate, l'iniziativa è legata alla mostra di fotografie, che sono riprodotte nel volume, tra immagini delle località che fanno da sfondo – e che costi-

tuiscono spesso una ragione d'essere della ripresa – e foto di lavorazione. Paesaggi, piazze, monumenti, marine, boschi e così via, tutte testimonianze della «affascinante molteplicità paesaggistica del territorio italiano», come si esprime il curatore. Forse sarebbe stato opportuno indicare per ogni foto anche le località ritratte, oltre i titoli dei film e i nomi dei registi, degli attori e dei fotografi. Di questi ultimi, comunque, ci sono di seguito ampie schede.

*Ermanno Comuzio*

Francesca Brignoli

## LILIANA CAVANI OGNI POSSIBILE VIAGGIO

Ed. Le Mani, Recco  
(Genova)/Associazione Fondo  
Liliana Cavani, Carpi 2012  
pp. 320 - € 20,00.

«Regista dello scandalo, per di più donna. Provocatrice, cattolica del dissenso. Intellettuale laica e trasgressiva. Tra demonio e santità». Ma «ogni volta che sembra di averla “catturata”, lei

scarta ed è tutto da rifare». Non so se questo libro, basato su una tesi universitaria sviluppata e ampliata e promosso dalla Associazione intestata alla regista, abbia proprio “catturato” la Cavani (l'autrice la chiama “Cavani”: adeguiamoci, il sesso non c'entra) ma certo viene scandagliata per benino. Dopo il confronto tra i due *Franceschi*, ecco gli inizi a Carpi, la formazione, l'amore per il cinema, il Centro Sperimentale, la RAI, e poi la produzione; non in stretto ordine cronologico in quanto continui sono i legami e i rimandi tra i diversi risultati. Perché c'è un concetto unitario nell'operato di Cavani, visto che centrale è l'esistenza «vissuta pienamente come esperienza mistica di unità», e gli attori dei suoi film «incarnano un'idea,



sono corpi e volti in cui pare possa realmente concretizzarsi l'unione tra spirito e materia». Ampia la disamina dei pareri altrui; un capitolo di diciannove pagine è dedicato alle recensioni, senza commento. Le confutazioni sono sparse nell'analisi dei singoli film; e oltre ai risultati concreti sono presi in esame anche i progetti.

*Ermanno Comuzio*

A cura di Laura Ceccarelli, Laura Pompei

## FOGLI SONORI. GLI SPARTITI DELLA BIBLIOTECA "LUIGI CHIARINI"

Ed. Fondazione  
Centro Sperimentale di  
Cinematografia, Roma 2012  
pp. 167- s.i.p.



Nel 2010 si è tenuta la prima edizione di *Carta Cantata* nell'ambito degli incontri della Biblioteca "Luigi Chiarini" per far conoscere e valorizzare il raro e prezioso patrimonio bibliografico e archivistico posseduto.

Ne è nato un cataloghetto illustrato (centotré pagine di copertine di spartiti musicali, contro ventotto pagine di schede, con notizie su realizzatori e interpreti dei film relativi, più altri eventuali riferimenti, su centosessantasette pagine comples-

sive), degli spartitelli (duecentottantacinque pezzi) delle canzoni, ivi conservati, provenienti dal Fondo Savina, dal Fondo Michetti Ricci ed altre fonti. Tali spartiti, legati a canzoni utilizzate nei film, erano in commercio, perché eseguite poi nelle case private quando il suono di un pianoforte era un fenomeno di costume.

Nel suo intervento introduttivo, Elena Mosconi illustra la tipologia, gli autori delle musiche, i cantanti, le circostanze relative alla presenza delle canzoni nei singoli contesti filmici, dissertando sulla funzione in generale della canzone stessa. E la grafica d'epoca delle singole copertine è già vincente.

*Ermanno Comuzio*

Alberto Pezzotta

## IL WESTERN ITALIANO

Ed. Il Castoro, Milano 2012  
pp. 182 - € 15,50

Il western italiano, non "all'italiana", tanto meno "spaghetti western". Non è il primo trattato a essere apparso su questo genere, ma questo mi consta essere il più serio, approfondito, documentato sull'argomento (e l'autore non ha bisogno di presentazioni).

Di questo nuovo prodotto tutto italiano che risolve, nei primi anni Sessanta, le sorti di un'industria cinematografica spossata, si indaga anzitutto il contesto storico-sociologico della società in cui ha origine, dopo il boom economico e disordinato che ha esaurito il suo slancio. Il western italiano non solo si rende indipendente da quello "classico" americano ma ne rinnega miti ed eroi: «L'eroe del western classico è nostalgico e rivolto al passato. L'antieroe del western italiano è invece radicato nel presente. È il "bullo di Trastevere emigrato all'Ovest", è "spavaldo, fanfarone, arrogante, ficcanaso, sicuro di sé fino alla strafottenza". Vengono così espressi i problemi di una società



diversa, in crisi. Ha «tutti i connotati della postmodernità: la sensazione di essere alla fine di un'epoca, la consapevolezza metalinguistica». Pezzotta non giudica, fa un documentatissimo censimento di cosa ha cambiato il nuovo genere nel nostro cinema, riporta e confronta critiche e pareri (spesso opposti), esplora personalità, situazioni e luoghi, va alla ricerca delle radici, rintraccia le valenze politiche presenti qua e là nelle esibizioni di cinismo e di violenze. Facendo seguire sei densi capitoli critici (non schede) su altrettanti film "esemplari": *Per un pugno di dollari*, *Django*, *Quién sabe?*, *Se sei vivo spara*, *Lo chiamavano Trinità*, *La banda J. & S. - Cronaca criminale del Far West*. Posso aggiungere una postilla? Personalmente resto un po' dell'idea di Mario Soldati il quale, nonostante avesse poi mitigato il giudizio, quando vide *Per un pugno di dollari* lo bollò come «un grande trucco» basato sulla maniera, anzi sul manierismo.

*Ermanno Comuzio*

Emilio D'Alessandro  
con Filippo Ulivieri

## STANLEY KUBRICK E ME

Ed. Il Saggiatore, Milano 2012  
pp. 354 - € 17,00



Dal 1970 al 1999, da *Arancia meccanica* a *Eyes Wide Shut*, da un fallo di ceramica a un'edicola di Manhattan. Questi i termini della straordinaria esperienza professionale e di amicizia di Emilio D'Alessandro, per trent'anni autista e assistente personale di Stanley Kubrick (apparirà anche, nei panni di edicolante, nell'ultimo film del regista). La storia è raccontata dallo stesso D'Alessandro con l'aiuto di Filippo Ulivieri, esperto kubrickiano che tiene su Internet un molto ben fatto sito sul Maestro ([www.archiviokubrick.it](http://www.archiviokubrick.it)).

La storia comincia a Londra, sul finire del 1970. Emilio D'Alessandro, autista di *minicab* originario di Cassino, riceve un incarico particolare: consegnare a Stanley Kubrick una scultura in ceramica riprodotte un enorme fallo, elemento di scenografia per il film che il regista sta finendo di girare. Interessato dalla storia dell'uomo – che è anche pilota di Formula Ford – Kubrick lo assume come autista. Un po' per volta, Emilio dimostrerà di essere un eccellente collaboratore e si vedrà affidare compiti di maggior responsabilità e importanza.

Quello che colpisce e piace di *Stanley Kubrick e me*, oltre al fatto

di essere un formidabile sguardo “dal di dentro” della macchina creativa kubrickiana, è il tono con cui sono raccontati da Emilio D'Alessandro questi trent'anni della sua vita: pacato, divertito, commosso, senza retorica né autocompiacimento. Kubrick fu un datore di lavoro esigente ma amichevole, amante della precisione ma non maniacale, per niente ossessionato dalla segretezza (come invece una certa vulgata ha trasmesso) ma giustamente attento alla riservatezza del suo lavoro come all'intimità della sua famiglia.

Fra sopralluoghi per le *location*, incontri con star più o meno intimidite dalla supposta fama di “misantropo” di Kubrick (per niente Marisa Berenson e Jack Nicholson; molto, invece, Nino Rota), disavventure sui set (l'IRA non voleva che si girasse il *Barry Lyndon* in Irlanda), gli amatissimi cani e gatti di casa, i veicoli (sopra tutti lo spartano ma utilissimo autocarro Unimog, per il quale il regista nutriva una vera passione), vediamo scorrere nel libro gli anni di questa straordinaria amicizia e collaborazione. E Stanley ed Emilio, un po' Don Chisciotte e Sancho, un po' Sherlock Holmes e Watson, rimangono nella memoria come persone di grandissimo spessore.

Arturo Invernici

A cura di Sergio Di Giorgi, Dario Forti

## FORMARE CON IL CINEMA QUESTIONI DI STORIA E DI METODO

Ed. Franco Angeli, Milano 2012 - pp. 314 - € 36,00.

Non è un libro per profani. Non profani di cinema, sia chiaro, ma di

scienze formative e medico-psicologiche. Non per niente è una proiezione del AIF (Associazione Italiana Formazioni), e uno degli autori degli interventi – più che altro psicopedagoghi e specialisti della comunicazione – definisce il cinema «un grandioso laboratorio clinico». Per loro, espressioni come *unfreezing emotivo*, *unfreezing cognitivo*, *breakdown/breakthrough*, *adaptive system*, *loose coupling* e via di questo passo appaiono come formule magiche, un po' da “opera in nero”. Ma sono tante anche le vecchie nozioni rivestite di nuovo.

Comunque sia, il cinema è mero strumento per la formazione e la guarigione (non per istruire o educare, per quello ci sono tanti libri su cinema e scuola). E infatti il film «genera riflessioni, facilita micro cambiamenti interiori», crea «confronti dialettici proattivi di potenziali nuovi comportamenti». Altro che fabbrica dei sogni, altro che intrattenimento principe!

Ermanno Comuzio



*L'amico Ermanno Comuzio era anche un insaziabile lettore e un infaticabile recensore. Abbiamo ancora un buon numero delle sue preziose recensioni, che continueremo a pubblicare per altri numeri.*

# cinebuy



## ABBONAMENTO A CINEFORUM

Italia >>> 60,00 €  
Riduzione studenti >>> 54,00 €  
Estero >>> 80,00 €  
Extra Europa via aerea >>> 95,00 €



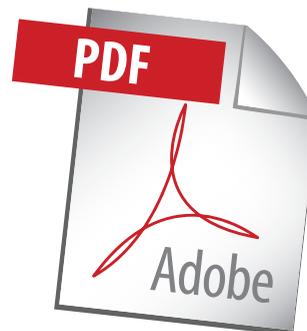
## RIVISTA CINEFORUM

Numero singolo >>> 8,00 €  
(tutte le uscite dell'annata in corso)



## ARRETRATI RIVISTA CINEFORUM

Numero singolo >>> 10,00 €  
(tutte le uscite precedenti all'annata in corso)



## RIVISTA CINEFORUM PDF

Numero singolo >>> 4,90 €  
(tutte le uscite disponibili sul sito cinebuy.com)

# www.cinebuy.com

La libreria online delle Edizioni di Cineforum

È possibile effettuare gli acquisti con carta di credito sul sito [www.cinebuy.com](http://www.cinebuy.com)  
oppure con un versamento su ccp 11231248 intestato a Federazione Italiana Cineforum, Via Pignolo 123 - 24121 Bergamo

INFO +39 035 361361 da lunedì a venerdì - 9.30/13.30 • [abbonamenti@cineforum.it](mailto:abbonamenti@cineforum.it)



TRA I FILM DEL PROSSIMO NUMERO  
***OLTRE LE COLLINE***  
***IO E TE***