

# cineforum 520



## Cineforum

Via Pignolo, 123  
24121 Bergamo  
Anno 52 - N. 10 dicembre 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

**Speciali** Moonrise Kingdom - Oltre le colline

Bertolucci, Burshtein, Affleck, Mendes, Vicari,  
Dayton e Faris, Loach, De la Iglesia, Vinterberg

**Speciale** 30 Torino Film Festival





RASSEGNA CINEMATOGRAFICA  
IV EDIZIONE



# AL CUORE E CONFLITTI

LA TURCHIA TRA SPINTE DI MODERNITA' E VINCOLI DELLA TRADIZIONE

**COGUNLUK** || MAJORITY DI SEREN YÜCE [www.cogunluk.net](http://www.cogunluk.net)

L'EUROPA DELL'INTOLLERANZA

**KRIEGERIN** || COMBAT GIRLS DI DAVID WENNDT [www.kriegerin-film.de](http://www.kriegerin-film.de)

LA GUERRA NEI BALCANI, VENT'ANNI DOPO

**KRIVINA** DI IGOR DRLJACA [www.timelapsepictures.ca/portfolio/krivina](http://www.timelapsepictures.ca/portfolio/krivina)

5 REGISTI SI CONFRONTANO COL TEMA DELLA PRIGIONIA POLITICA BASCA

**BARRURA BEGIRATZEKO LEIHOAK** || WINDOWS LOOKING INWARD  
DI J. MARTINEZ, T. LARREATEGI, M. GABILONDO, E. GOIKOETXEA, E. OLASAGASTI [www.zinez.net](http://www.zinez.net)

UN'ILLUSIONE CINEMATOGRAFICA CHIAMATA JUGOSLAVIA

**CINEMA KOMUNISTO** DI MILA TURAJLIC [www.cinemakomunisto.com](http://www.cinemakomunisto.com)

Federazione Italiana Cineforum •• In collaborazione con Lab 80 film, Laboratorio 80, Osservatorio Balcani e Caucaso, Università di Modena e Reggio Emilia, Bergamo e Balcani •• Realizzato con il sostegno dell'Unione europea nell'ambito del progetto Racconta l'Europa all'Europa



## Adriano Piccardi

Gran parte di questo numero di «Cineforum» è doverosamente riservata agli approfondimenti sulle sezioni del Torino Film Festival, che ha dimostrato in questa trentesima edizione tutta la sua vitalità organizzativa e la sua capacità propositiva – fattori essenziali, al di qua di ogni strategia di marketing, per valutare una manifestazione cinematografica di una tale portata locale, nazionale e internazionale. Come ci si attendeva, una volta chiuso il festival non si è fatto attendere molto l'annuncio del cambio di direzione. Annuncio messo in circolazione preventivamente, con modalità irraguardose e senza alcun rispetto per chi ancora stava portando a termine un lavoro importante e tutt'altro che facile, a dimostrazione di come la politica in certe faccende può far danni come pochi altri. Al prescelto ora viene consegnata un'eredità certo entusiasmante ma anche la grandissima responsabilità derivante dal fatto che, dopo un'edizione come quella di quest'anno, non sarà facile ripeterne i fasti né introdurre novità decisive. Auguri.

In apertura due speciali. Due film di registi che «Cineforum» ha seguito anche nelle opere precedenti, riservando loro l'attenzione corrispondente al grado di novità che – sia pure in ambiti e percorsi completamente diversi – hanno saputo mostrare. Entrambi presentati in concorso a Cannes, avevano ottenuto un elevato gradimento da parte dei collaboratori di «Cineforum», come è possibile verificare guardando la media dei voti sul n. 515. In particolare, il primo dei due, *Moonrise Kingdom* di Wes Anderson, si era piazzato secondo, subito dietro il film di Carax, sul cui destino distributivo pendono peraltro ancora incertezze tutte italiane. Sospeso tra ordine geometrico (delle inquadrature) e caos (dell'esistenza e dei sentimenti), ancora una volta nella ricerca di una conclusione appesa a una qualche precaria ma ostinata forma di speranza. Se tutta la vicenda di Suzy e Sam è mossa dall'amore, lo stesso avviene per la storia che ci

racconta Mungiu nel suo *Oltre le colline*: ma con ben altre implicazioni e altro registro. Qui l'amore è destinato alla sconfitta, calpestato da principi e diktat religiosi di fronte ai quali la fragilità delle creature non può che soccombere. Amore e orrore si intrecciano: la speranza non è di casa nel cinema di Mungiu.

Tra le recensioni spicca poi in questo numero, per posizione e spazio, il film di Bernardo Bertolucci, *Io e te*. Altra coppia, altra relazione "irregolare" che contrappone i suoi protagonisti al mondo esterno abitato da adulti che rivestono un ruolo ambiguo, fonte di ricordi traumatici, portatori di comportamenti castranti. Il conflitto tra l'adolescente combattivo e la sorellastra più grande si trasforma in un incontro e si apre finalmente in un commiato dalle tinte chiare come quelle del mattino che gli fa da cornice. Anton Giulio Mancino scrive di un film «innovativo e terapeutico [che coglie] segnali di palingenesi in un finale vagamente accidentale». Accolto in modo contrastato, ci è sembrato che *Io e te* meritasse un discorso critico più approfondito degli altri film recensiti su questo numero.

Due considerazioni, infine, sulle preferenze che i lettori troveranno espresse dai nostri collaboratori su quanto visto nel corso degli ultimi dodici mesi. Facendo seguito a un appassionato dibattito interno, abbiamo deciso di lasciare – per chi lo volesse – la possibilità di inserire nella sua classifica personale non soltanto titoli di film usciti regolarmente in sala nel 2012, ma anche di altri, visti nei festival, o di serial televisivi dallo spiccato carattere cinematografico. Scelta rischiosa, ce ne rendiamo conto. Sperimentale. Che abbiamo provato a regolamentare ponendo limiti e correttivi, ma che pensiamo possa servire ai lettori per ricevere interessanti suggerimenti per quelle visioni che – lo sappiamo tutti – è possibile recuperare in molti modi, alla faccia del circuito nazionale, pavido e/o colpevolmente distratto.



# 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 Ravegnana, 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 KOINÈ • Via Roma, 137 • SASSARI  
LIBRERIE FELTRINELLI • Via Banchi di Sopra, 64/66 • SIENA  
LIBRERIA GABÒ 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



# cinforum

rivista mensile  
di cultura cinematografica

anno 52 - n. 10 - Dicembre 2012

Edita dalla  
**Federazione Italiana Cineforum**

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

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

**Segreteria di redazione:** 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 - PIERFFE Grafica\*

**Amministrazione:**  
Cristina Lilli, Sergio Zampogna

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

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

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

stampato presso **Graficasette**  
Bagnolo Mella, Brescia

**Distribuzione in libreria:**  
Joo Distribuzione - via F. Argelati 35  
20143 Milano - tel. 028375671 - fax 0258112324  
e-mail: [joodistribuzione@joodistribuzione.it](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  
*Moonrise Kingdom*  
di Wes Anderson

## SOMMARIO

### EDITORIALE

Adriano Piccardi/Non solo Gran Torino 1

### SPECIALE MOONRISE KINGDOM

Giacomo Calzoni/L'ultimo fantasy possibile 4

Fabrizio Tassi/Siamo uomini o topi? 8

Giampiero Frasca/Geometrizzare lo spazio e le passioni 11

### SPECIALE OLTRE LE COLLINE

Roberto Chiesi/Il plagio e il martirio 14

Francesco Saverio Marzaduri/L'amore probabilmente 18

### I FILM

Anton Giulio Mancino/Io e te di Bernardo Bertolucci 23

Paola Brunetta/La sposa promessa - Fill the Void di Rama Burshtein 28

Tina Porcelli/Argo di Ben Affleck 31

Luca Malavasi/Skyfall di Sam Mendes 34

Elisa Baldini/La nave dolce di Daniele Vicari 37

Federico Gironi/Ruby Sparks di Jonathan Dayton e Valerie Faris 40

Andrea Chimento/La "parte" degli angeli di Ken Loach 43

Matteo Marelli/Ballata dell'odio e dell'amore di Alex de la Iglesia 46

Antonio Termini/Il sospetto di Thomas Vinterberg 49

Giampiero Frasca, Alessandro Uccelli, Fabrizio Liberti,  
Nicola Rossello, Simone Emiliani, Lorenzo Leone,  
Riccardo Lascialfari, Paola Brunetta, Rinaldo Vignati,  
Federico Pedroni, Giacomo Calzoni/Alì ha gli occhi azzurri -  
La bicicletta verde - La collina dei papaveri - Paris-Manhattan -  
Un'estate da giganti - Acciaio - Grandi speranze -  
E la chiamano estate - Code Name: Geronimo - Di nuovo in gioco -  
Troppo amici. Praticamente fratelli - Venuto al mondo 52

### TORINO FILM FESTIVAL

Tullio Masoni/Concorso 68

Giampiero Frasca/Festa mobile 71

Marco Bertolino/Festa mobile classics 73

Lorenzo Donghi/Onde 75

Lorenzo Rossi/Rapporto confidenziale 77

Alberto Morsiani/Joseph Losey 79

Paolo Vecchi/Miguel Gomes 82

Chiara Zingariello/Figli e amanti 84

Chiara Boffelli/TFFdoc 87

DVD a cura di Arturo Invernici e Tullio Masoni 89

LE LUNE DEL CINEMA a cura di Nuccio Lodato 91

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



## L'ULTIMO FANTASY POSSIBILE

Giacomo Calzoni

Il cinema di Wes Anderson non è la riproduzione esatta del nostro mondo, bensì una pagina (scritta, disegnata, filmata) attraverso la quale poterlo raccontare; l'universo che mette in scena non trova mai una corrispondenza diretta e immediata nel reale: nei film del regista texano i personaggi, le case, i luoghi e le storie non appartengono alla vita quotidiana, e non sono mai la rappresentazione fedele di ciò che si potrebbe incontrare e vivere ogni giorno. Come è stato detto fin troppe volte, insomma, *la verosimiglianza non gli appartiene*: e per fortuna, aggiungeremmo. Questo perché ogni elemento della filmografia Andersoniana è un capitolo,

bellissimo e meraviglioso, di un grande romanzo raccontato con uno sguardo unico e sempre incredibilmente partecipe. Con i suoi protagonisti vestiti sempre nello stesso modo, con la sua attenzione maniacale verso ogni singolo dettaglio, con il suo stile fatto di inquadrature geometriche e controllatissime. Stile che non si è mai trasformato in maniera, pur rimanendo sempre immediatamente riconoscibile.

Anche *Moonrise Kingdom* quindi, come qualsiasi altra opera del regista, è pura *letteratura filmata*; che brutta espressione, penserà qualcuno. Ma qui si parla di immaginari e di proiezioni fantastiche, e





non certo di opere subordinate alla scrittura. Del resto, Robert Bresson parlava di *teatro filmato* per intendere il modesto cinema di quei colleghi che non riuscivano a infondere vita alle proprie sceneggiature; Wes Anderson invece è innanzitutto un grande narratore innamorato dell'arte del racconto, da sempre impegnato in un'operazione di trasfigurazione dei suoi personaggi da caratteri monodimensionali (che trovano nella divisa l'identificazione in un determinato ruolo) a figure eroiche – o tragiche, a seconda dei casi. Lo si chiami pure processo di formazione, se si preferisce: ma quello raccontato nel suo cinema è sempre qualcosa di così incredibilmente grande – che sia un sentimento, un gesto, un viaggio, o addirittura una vita intera – che tutti gli elementi, gli oggetti e i colori dei suoi set finiscono per diventare parte integrante e insostituibile di questo mondo. Quasi un universo fantasy, se vogliamo: che non ha bisogno di draghi, elfi e nani per raccontarci cosa eravamo, dove abbiamo fallito e, soprattutto, a cosa aspiriamo. *Insieme*.

*Moonrise Kingdom* è un altro racconto sulla necessità del vivere insieme, sul costruire una famiglia fondata su fattori innanzitutto umani, e non necessariamente anagrafici; sul senso di appartenenza a un *qualcosa* (una casa, un gruppo) che non sia mera istituzione, ma il risultato di tante vite confluite in esso. Questo ci viene ricordato sin dall'incipit, da un nastro registrato che spiega come «ogni orchestra sinfonica sia formata da parti più piccole, chiamate variazioni. Ovvero, diversi modi di suonare la stessa melodia»: è solamente grazie all'unione dei suoi elementi che un mondo, piccolo o grande che sia, può funzionare.

E i mondi di Anderson sembrano sempre sul punto di scoppiare, emigrare, di cercare qualcosa, di proiettarsi verso orizzonti nuovi e sconfinati. Come la casa dei coniugi Bishop, filmata attraverso una serie di movimenti di camera orizzontali e verticali, esattamente come la Belafonte di *Le avventure acquatiche di Steve Zissou* (*The Life Aquatic with Steve Zossou*, 2004); o come l'isola stessa del New England nella quale è ambientato il film, un set circoscritto e delimitato come lo erano la scuola di *Rushmore* (id., 1998), l'abitazione di *I Tenenbaum* (*The Royal Tenenbaums*, 2001) o la carrozza passeggeri di *Il treno per il Darjeeling* (*The Darjeeling Limited*, 2007). Non soltanto ambienti fisici, ma veri e propri luoghi dell'immaginario, attraverso i quali Anderson disegna (anche letteralmente: pensiamo a *Fantastic Mr. Fox* [id., 2009]) i contorni di un'umanità che va ben oltre i costumi e i dettagli entro i quali sembra costringere i suoi protagonisti.

Ecco perché i suoi film – e *Moonrise Kingdom* non fa eccezione – sono sempre così pieni di libri, dischi, storie e capitoli: perché li guardiamo con lo stesso spirito di quando intraprendevamo le prime letture, e tutto sembrava così ricco e meraviglioso. Quando ogni personaggio spalancava infiniti universi sconosciuti, e i racconti generavano lo stupore per le piccole grandi cose. Ecco, quello di Anderson è un cinema che ancora si dimostra capace di stupirsi nei confronti di tutto quello che mette in scena, attraversando le sue inquadrature allo stesso modo di un volume sfogliato pagina dopo pagina.

*Moonrise Kingdom* è un film che guarda lontano, come il binocolo della piccola Suzy: anche in termini puramente temporali (siamo negli anni Sessanta), guarda indietro per cercare un paradiso sepolto negli angoli della memoria, in una dimensione fantastica e costantemente sull'orlo di una terribile minaccia (la tempesta preannunciata dal metereologo/narratore). Messi di fronte al loro passato, i padri non possono che contemplarne le macerie: appare quindi evidente come tutto ciò sembri sempre più una prosecuzione del capolavoro *Le avventure acquatiche di Steve Zissou*, in maniera forse meno magniloquente e più dimessa, ma non per questo inferiore. Anche qui, come nel film del 2004, il regista parla infatti di paternità mancate e



## MOONRISE KINGDOM - UNA FUGA D'AMRE Wes Anderson

*Titolo originale:* Moonrise Kingdom. *Regia:* Wes Anderson. *Sceneggiatura:* Wes Anderson, Roman Coppola. *Fotografia:* Robert D. Yeoman. *Montaggio:* Andrew Weisblum. *Musica:* Alexandre Desplat. *Scenografia:* Adam Stockhausen. *Costumi:* Kasia Walicka-Maimone. *Interpreti:* Jared Gilman (Sam), Kara Hayward (Suzy), Bruce Willis (il comandante Sharp), Edward Norton (il caposcout Ward), Bill Murray (il signor Bishop), Frances McDormand (la signora Bishop), Tilda Swinton (la signora Servizi Sociali), Jason Schwartzman (il cugino Ben), Bob Balaban (il narratore), Lucas Hedges (Redford), Charlie Kilgore (Occhio Pigro), Andreas Sheik (Panagle), Chandler Frantz (Gadge), Rod Campbell (Deluca), L.J. Foley (Izod), Gabriel Rush (Skotak), Seamus Davey-Fitzpatrick (Roosevelt), Tommy Nelson (Nickleby), Jake Ryan (Lionel Bishop), Tanner Ford (Murray Bishop), Wyatt Ralff (Rudy Bishop), Larry Pine (il signor Billingsley), Liz Callahan (la signora Billingsley), Marianna Bassham (Becky), Neal Huff (Jed), Eric Chase Anderson (il segretario McIntire),

Harvey Keitel (il comandante Pierce). *Produzione:* Wes Anderson, Jeremy Dawson, Steven M. Rales, Scott Rudin, Eli Bush, Molly Cooper, Lila Yacoub per Moonrise/American Empirical Pictures/Scott Rudin Productions. *Distribuzione:* Lucky Red. *Durata:* 94'. *Origine:* USA, 2012.

*Isola di New Penzance, New England, 1965. In un campo scout l'orfano Sam sta passando l'estate fra adunate ed esercitazioni; in un altro punto dell'isola l'inquieta Suzy, che vive con i genitori e tre fratelli più piccoli in una casa sulla costa, continua a scrutare l'orizzonte con un binocolo. I due sembrano avere qualcosa che bolle in pentola: infatti, Sam diserta il campo dopo essersi rifornito di provviste, Suzy fugge di casa portando con sé un mangiadischi, una valigia piena di libri e il suo gattino. È una fuga d'amore. Sam e Suzy si accampano in una piccola insenatura, ma gli adulti riescono a rintracciarli. Fine forzata del tenero idillio? Una tempesta di dimensioni bibliche sta raggiungendo l'isola...*





inseguite; di figli privati di una qualsiasi appartenenza che non sia quella che si sono costruiti da soli, con le proprie mani (il matrimonio celebrato a Fort Lebanon), nella continua perdita/riappropriazione di un'identità (il distintivo violentemente strappato a Edward Norton) che solo nell'accettazione di una dimensione "comunitaria" può trovare una vera e propria soddisfazione. Se i due ragazzi protagonisti (gli straordinari Jared Gilman e Kara Hayward) parlano, ragionano e si comportano in una maniera poco credibile per la loro giovane età, è perché portano sulle proprie spalle il peso della generazione dei genitori, delle quali mancanze sono costretti a sopperire a modo loro.

Tutti gli adulti, nel film, sono l'emblema di un fallimento morale e professionale; da Edward Norton, capo scout che non riesce a tenere insieme la propria truppa, a un immenso Bruce Willis, frustrato poliziotto di frontiera («Non è scemo, ma triste sì»), passando ovviamente per Bill Murray e Frances McDormand, avvocati mediocri e padri assenti che comunicano tra loro attraverso letti separati. Figure a loro modo tragiche, che riconoscono però nell'innocente ostinazione dei ragazzi quella fiamma di vitalità e speranza che loro

non possiedono più, e dinanzi alla quale trovano, in un ultimo, bellissimo gesto collettivo, la forza di rimediare: fornendo ciascuno il proprio insostituibile contributo, umano, legale o paterno che sia; tutte *variazioni* di questa grande, immensa orchestra sinfonica che è l'insieme dei personaggi del film.

Il "regno della luna nascente" fondato da Sam e Suzy è il mondo fiabesco dove risiede il segreto di una felicità nascosta nel/dal tempo, in grado di spalancare gli occhi di chi non riesce più a vedere alla stregua di un bambino. Un luogo dove esistono ancora i superpoteri, in grado di far vedere le cose «più vicine anche se sono molto lontane», e dove la poesia «non ha bisogno di rime» per dimostrare la portata del proprio contenuto. Forse, *Moonrise Kingdom* è il film più apertamente scoperto di Anderson, quello dove il collante del tessuto umano è rappresentato da un sentimento incredibilmente fanciullesco e puro: se non è più tempo per portarsi appresso i pesanti fardelli del passato (come ci ricorda il finale di *Il treno per il Darjeeling*), allo stesso modo non ci si può più permettere di ignorare qualcosa di talmente grande che rischia di passare inosservato.



# SIAMO UOMINI O TOPI?

Fabrizio Tassi

Un paio di forbici rosse appese al muro. Un quadro ricamato a mezzopunto con al centro una grande casa. Rossa. Una borsa (scozzese, rossa), appesa accanto al quadro e alle forbici. L'inquadratura è frontale. Immobile. Quell'immobilità instabile, ironica, che ti lascia lì sospeso (e ci stai bene!), appeso a un sentimento insolito, singolare, una specie di precarietà giocosa. L'abbiamo provato un sacco di volte stando dentro i film di Wes Anderson (*Fantastic Mr. Fox* [id., 2009], in questo, è un apice, una summa poetica, altro che pausa ludica o scherzo d'autore).

Poi la macchina da presa scorre verso destra, mentre un bambino sale dalle scale ed esce a sinistra, pas-

sando davanti a una casa giocattolo col tetto rosso, muovendosi in direzione contraria. Un altro bambino, invece, lo troviamo dentro un'altra inquadratura immobile, in cui tutto è simmetria, riempita per metà dall'immobile movimento circolare di un enorme tappeto. Qui i toni sono gialli-beige-marroni. Calore e distanza insieme. Simpatia e straniamento. Una frustata della mdp a novanta gradi verso destra (qui un bambino sbuca da dietro uno stipite). Un'altra ancora (una ragazzina scende dalle scale e passa davanti a un pianoforte rosso). Non ci sono angoli, spigoli, spazi obliqui nella messinscena geometrica di Wes Anderson, non c'è visione periferica o "invisibile che



filtra attraverso il visibile”. Non è neanche cinema cubista, perché invece di moltiplicare i punti di vista e sovrapporli, fa in modo che tutto venga rigorosamente appiattito e squadrato, da destra a sinistra, dall’alto in basso, lungo l’asse della profondità.

Il cinema di Wes è superficie. È in superficie che tutto emerge, si muove e sta appeso; è lì che i personaggi si ritrovano a vagare (o a stare immobili), dentro un ordine (geometrico) apparente che finisce per esaltare il caos evidente; è lì che i sentimenti diventano cose fatte invece di essere cose dette soltanto per evocare chissà quale “di dentro” o “al di là” dalle apparenze.

Ogni inquadratura di Wes Anderson è piena di cose da guardare, con cui giocare (da godere) con gli occhi. Niente è solo decorazione, solo ambientazione, niente è messo lì tanto per metterci qualcosa. Ciò che c’è è ciò che importa, fosse anche la cosa più sciocca, futile, stramba. Cinema-inventario. Non proclama Grandi Idee ma colleziona piccoli ricami. La trama della vita. Forbici e borse appese ai muri (che poi saranno al centro della fuga), quadri a mezzopunto, mangiadischi azzurri, ami da pesca e scarabei come orecchini, grandi fari e piccoli fari (con la macchina della polizia sempre a fianco, per dare la misura delle cose ufficiali e di quelle fatte di nascosto, che poi sono le più importanti; per non parlare del faro che sta in un quadro dentro la casa rossa), l’«Indian Corn» con l’editoriale *Siamo uomini o topi?* (chiedere a Steinbeck), una ragazza con il vestitino rosso e le scarpe inappropriata, una valigia troppo pesante piena di libri d’avventura e magia, trascinata dentro un’avventurosa fuga verso il Moonrise Kingdom.

Nella prima sequenza, passiamo da una stanza all’altra come potremmo scivolare tra le pagine di un libro illustrato. Dopo il secondo schiaffo a novanta gradi ci ritroviamo, in controcampo, in una camera con tutti i bambini insieme. Suzy Bishop legge *Shelly and the Secret Universe*. Loro ascoltano le *Variazioni* di Britten su un tema di Purcell, smontate e rimontate per sezioni orchestrali. Smontiamo e rimontiamo anche la casa, la storia, il cinema, per gioco, per curiosità, perché non è vero che dobbiamo dimenticare la forma per credere alla sostanza, quando possiamo vedere la forma della sostanza che ci emoziona pure (i detrattori dicono che Wes Anderson è un manierista giocherellone, come se fosse per forza un difetto, come se la “maniera” avesse solo un significato negativo).

Suzy apre la tenda della finestra, e la musica, che stava dentro la scena, improvvisamente finisce fuori campo, insieme a noi, è colonna sonora, commento, metafora, e la casa rossa del quadro è illustrata in campo lungo. Cosa è dentro e cosa è fuori? Futili curiosità di gente ammalata di realismo, convinta di “fare sul serio”, ché va bene il cinema, l’arte, la bellez-

za, l’eleganza, ma poi ci sono cose come la “verità dei sentimenti” e la “crudeltà del mondo”. Beata ingenuità.

La ragazza ha un cannocchiale inseparabile. È la sua arma magica. «Aiuta a vedere le cose vicine anche se sono molto lontane». Tipo la madre che tuba col poliziotto. Lei punta il cannocchiale contro di noi, gli spettatori, la mdp, e ristabilisce le distanze. Lei lo sa che è tutta una messinscena. Lo sappiamo anche noi. Bisogna trovarsi a metà strada. Che non è la “giusta misura delle cose”, una distanza appropriata, una dimensione adeguata allo scopo. È la smisurata libertà del cinema (anche quando è geometria surreale). Qui si passa dal primissimo piano di un nodo ingarbugliato e inestricabile al campo lungo di una casetta sospesa nel vuoto a un’altezza vertiginosa, in quell’altra magnifica sequenza in cui il caposcout passa in rassegna il campo Ivanhoe (in realtà, in quella patetica parodia di una vita avventurosa, un vero eroe, un cavaliere, c’è davvero, è l’occhialuto Sam Shakusky, che alla fine sposerà la sua bella Rowena-Lucy), con una carrellata verso destra, fino al tavolone in cui





siede come un Gesù tra i giovanissimi apostoli: ne manca uno, il Giuda Sam, che ha fatto un buco nella tenda e si è ripreso la sua libertà.

Non viviamo nel migliore dei mondi possibili. Suzy è depressa e si è ferita colpendo uno specchio, perché «ho perso la pazienza con me stessa»; i suoi genitori sono inconsolabilmente tristi, falliti (altra sequenza strepitosa? Il dialogo in letti separati, mentre guardano il soffitto, e il mondo là fuori consiste nell'ombra delle due finestre là in alto, con i rami mossi dal vento della tempesta in arrivo: «Spero che il tetto voli via e io venga risucchiato dallo spazio»); Sam è stato abbandonato anche dai genitori a cui è stato affidato dopo aver perso quelli veri, e risulta «emotivamente disturbato»; il poliziotto è inguaribilmente solo e incompiuto, così come quel bambinone del caposcout. Tutte persone imperfette, tutte a loro modo affettuosamente fragili, a parte le impietose personificazioni del Potere: la signora Servizi Sociali in vestitino blu notte, e il capo dei capiscout, che giudica, si gode i suoi privilegi, ma poi si scioglie di fronte alla prima vera difficoltà. Il mondo è opaco. «Era un buon cane?», chiede Suzy a Sam, di fronte alla morte dell'animale; «Chi può dirlo?», risponde saggiamente lo scout. Dice il poliziotto, conversando con quel ragazzo

molto più intelligente di lui: «È stato provato dalla storia. Tutti gli uomini commettono errori».

Suzy e Sam riscattano l'opacità, l'imperfezione, la fragilità. Si amano. Ed è qui che il film di Wes Anderson ci prende di sorpresa: nella tenerezza, il calore, la grazia (che si aggiungono, «scaldandola», all'ironia, l'illustrazione, la de-strutturazione). Nelle esitazioni. Nella gravosa serietà sincera di quei bambini che hanno capito tutto. «Ti amo ma non sai di cosa stai parlando» (dice Sam a Suzy, quando lei si lancia in una superficiale apologia dell'essere orfani). Wes ci fa provare una struggente nostalgia per quel *Moonrise Kingdom*, in cui forse siamo stati (saremo) davvero liberi e felici.

Gli adulti ritrovano i due bambini grazie allo gnomo-storico-meteorologo-narratore col cappottino rosso che conosce i segreti degli indigeni Chickchow. Ma dovranno guadagnarsi la loro fiducia, mentre tutto intorno crolla. Il raccolto, dopo il disastro, sarà straordinario. Resta il fatto, però, che l'amore va ostinatamente rincorso, cercato, conquistato, non è mai dato e pacificato. Sam alla fine è lì che dipinge il sogno che l'ha unito a Lucy, ma quando è il momento (dentro le regole e il buonsenso della casa) deve tornare a fuggire. E quell'ultimo sguardo alla finestra! Lei è bellissima. Lui è bellissimo. E gli spettatori vissero felici e contenti. Mille di questi Wes!





# GEOMETRIZZARE LO SPAZIO E LE PASSIONI

Giampiero Frasca

Se non avesse fatto il regista, Wes Anderson probabilmente avrebbe illustrato libri per ragazzi. Quelli raffinati, con il disegno in miniatura a inizio capitolo. Quelli, per rimanere nell'ambito, che caratterizzavano i vari capitoli di *I Tenenbaum* (*The Royal Tennenbaums*, 2001), il secondo episodio, dopo *Rushmore* (id., 1998), di quella saga inesauribile sulla disfunzionalità delle famiglie che da sempre è il suo evidente assillo narrativo. Forzando l'ipotesi e osservando lo stile di messa in quadro, ancora prima di soffermarsi sulla conseguente tendenza della messa in scena, pare proprio che Anderson, da sempre, non faccia altro che dilatare quel piccolo disegno utilizzato per ornare l'incipit del capitolo, renderlo plastico con la corporeità delle sue figure, inserire queste in un ambiente squadrato nella sua essenza di cornice, animarle quel tanto che basta per farne percepire la tridimensionalità e il respiro dell'esistenza. *I Tenenbaum* iniziava ogni singola

sequenza vivificando questa fissità, dandole spessore e parola attraverso un passaggio dimensionale e narrativo dal disegno sulla pagina a una fotografia inserita in un ambiente accuratamente contraddistinto, con colori accesi e pastosi e una simmetria quasi asfissiante. Situazione che, in una scelta dal sapore quasi di cortocircuito, era resa estrema, seppur rappresentativamente consequenziale, in *Fantastic Mr. Fox* (id., 2009), in cui il disegno di partenza si trasformava nella sua animazione diretta, senza intermediazione dell'immagine *pseudorealistica* cui Anderson fa solitamente ricorso nelle altre occasioni per allargare i confini di un *target* altrimenti meno ampio. *Mr. Fox*, addirittura, evidenziava questa tendenza inaugurando alcuni segmenti in palese sovrapposizione di forme e volumi, rivelando, ad esempio, dietro la fotografia di un albero stampata su un quotidiano posto davanti allo schermo, lo stesso albero collocato a distanza, a dominare una valle.



Al netto delle trasformazioni sugli stessi motivi che da sempre riempiono le sue vicende, e che il regista dichiara apertamente presentando l'universo di *Moonrise Kingdom* con la *Variazione e fuga su un tema di Henry Purcell* di Benjamin Britten, ascoltato dai tre fratelli minori di Suzy nella loro stanza, la volontà figurativa del cinema di Anderson è tutta qua: infondere un impulso di vitalità a un bozzetto o a un'istantanea e moltiplicare l'immagine che ne scaturisce in un insieme organico e rigidamente perpendicolare, la cui ripetizione modulata e continuativa genera l'intera storia narrata. *Moonrise Kingdom* inizia con un dipinto (una variazione sul tema, per l'appunto), una casa sulla scogliera dallo stile vagamente naïf che si rivelerà qualche inquadratura dopo la casa da cui la giovane Suzy sta osservando con il cannocchiale un orizzonte apparente che coincide con l'origine stessa dell'immagine e con il suo fine, lo schermo della sala. Un'immagine che tuttavia non interpella lo spettatore, non lo chiama in causa come si è soliti credere con lo sguardo in macchina, ma lo tiene a distanza. Come una fotografia. «Perché usi sempre il binocolo?», chiede a un certo punto Sam a Suzy; «Perché aiuta a vedere le cose più vicine, anche se sono molto lontane», risponde la ragazza. Amore del paradosso: ci si concentra sull'oggetto, posizionato sempre al centro,

a tagliare in due il quadro, dilatandone contemporaneamente il distacco. Un'autentica esplicitazione delle distanze, rimarcata da un repentino movimento di macchina all'indietro, passando da un piano ravvicinato della ragazza che osserva con il suo binocolo a un campo lungo sulla casa inserita nel paesaggio costiero. Sopra il tetto della casa, in un piano che replica il dipinto iniziale, la comparsa del titolo del film. Una presentazione che funziona come indicazione per la successiva visione. L'inquadratura di Anderson non accoglie lo spettatore, lo invita all'esplorazione, ma lo allontana da sé, non gli consente l'abitabilità della scena, separandolo dal criterio di identificazione. Come una fotografia, appunto. Un invito allo sguardo nell'impossibilità di un congiungimento, anche ideale.

Dall'unità alla costruzione figurativa di un universo. Narrativo, certo, ma che affonda le sue radici in una motivazione psicoanalitica, desunta dall'organizzazione spaziale della rappresentazione. La prima sequenza di *Moonrise Kingdom* è uno dei tanti momenti del cinema di Anderson in cui si esplicita la sua inflessibile e fin troppo evidente cartesianizzazione dello spazio. La *fotografia* di Anderson, che costituisce il suo nucleo basilare di rappresentazione, costruisce un mondo articolato gestendo lo spazio scenografico come una serie infinita di successive pro-



iezioni ortogonali, pronte a mettere in relazione spazi contigui attraverso il parallelismo e la perpendicolarità. Anderson solca lo spazio, ma ne espelle totalmente la profondità, compatibilmente con la sua natura di fotografia (o di disegno) animata. L'inquadratura sul dipinto della casa (a lato del quale sono collocati un paio di forbici e un mangiadischi portatile che accompagneranno Suzy nella sua fuga d'amore) scivola infatti verso destra a mostrare uno dei tre fratelli della ragazza emerso dalla grande scalinata che congiunge i due piani dell'abitazione. A dispetto del movimento verso il fuoricampo di sinistra del bambino, la macchina da presa scivola ulteriormente verso destra, mostrando una stanza, nella quale rientra il bambino dopo aver prelevato il mangiadischi visto in precedenza. A quel punto l'inquadratura ruota velocemente di novanta gradi per introdurre lo spazio immediatamente successivo, occupato dagli altri due fratellini di Suzy. Altra rotazione ad angolo retto, sempre verso destra. Un'altra stanza, prospiciente rispetto alla prima, un binocolo al centro del piano, una ragazza, Suzy, che scende da una rampa di scale, si avvicina al binocolo, ne mette a tracolla la cordicella ed esce a destra rispetto all'inquadratura. Stacco, Suzy entra nella stanza di fronte, dove i tre fratellini, ora riuniti, sono sdraiati intorno al mangiadischi, li oltrepassa, per sedersi vicino alla finestra con l'intenzione di leggere un libro. Il singolo piano lineare creato da Anderson crea la complessità spaziale e il suo sviluppo lungo la terza dimensione soltanto grazie alle intersezioni tra le varie inquadrature. Una serie di fotografie in sequenza pronte a dare vita a un diorama che non è soltanto scenario, ma è esso stesso una delle motivazioni fondanti del racconto. Un fatto di stile, certo, ma che deriva da una concezione idiosincratca con cui si traduce il mondo e che rivela, in filigrana, un'ossessione compulsiva per la coordinazione degli spazi e per l'equilibrio creato dagli elementi posti a livello profilmico. Sia esso il mangiadischi azzurro in un ambiente con una dominante beige oppure la brocca bianca al centro di un'inquadratura, quella sui genitori affidatari di Sam, costruita sulla preponderanza assoluta del colore giallo.

La linearità ortogonale di Anderson, in *Moonrise Kingdom*, ha un correlativo sul piano dello sviluppo narrativo. La storia della fuga d'amore dei due ragazzi, il loro bisogno di affrancarsi da una famiglia da cui ci si sente odiati (Suzy) o da un freddo orfanotrofio (Sam), cercando di creare in proprio quel nucleo di affetto che pare esser loro negato, ha un andamento speculare rispetto al *Mr. Fox*: se in quest'ultimo la famiglia della volpe fuggiva dalla protervia del terzetto capitalista Boggis, Bunce & Bean scavando a piene zampe nel sottosuolo, Sam e Suzy scelgono invece di ascendere progressivamente verso il punto più alto

dell'isola. Una progressione essenzialmente grafica, dal basso verso l'alto, lungo il congiungimento di due punti distinti (dal quartier generale degli scout khaki, Fort Lebanon, primo luogo a essere coperto dalle acque della tempesta, fino al campanile della chiesa in cui trovano rifugio), il cui intervallo è la direttrice di un'evoluzione narrativa che rende letterale ed effettivo il significato etimologico di climax. Non una progressione accrescitiva del *pathos* in funzione della tensione dello spettatore, quanto una linea retta camuffata attraverso un passaggio dimensionale, prodotto dalla salita su una scala (eccola, l'etimologia) a superare la palizzata dell'accampamento scout, un passaggio su un ponte sospeso su una diga di legno prossima alla distruzione, il nascondiglio sul parapetto del grande organo della chiesa e il bacio elettrico sul cornicione del campanile. Con un'appendice che funge da colpo di scena, la caduta dei due ragazzi dovuta a un fulmine che spezza in due la torre campanaria e il salvataggio operato dal capitano Sharp con una corda agganciata alla sommità della stessa torre. Ancora una linea continua proposta in un piano ampio, distante, pronto a fornire la geometria della soluzione più che la sua valenza drammatica, come avrebbe fatto qualunque altro regista interessato alla tensione dell'evento. In un universo fatto di segmenti e angoli retti, per una garbata storia d'amore che non è altro che il collegamento tra due punti isolati nello spazio. Disposti tra un asse delle X e uno delle Y.





## IL PLAGIO E IL MARTIRIO

Roberto Chiesi

Nel giugno del 2005, nella piccola città rumena di Tanacu (Moldavia), una religiosa di ventiquattro anni, suor Irina Cornici, venne portata in ospedale, ma era già morta da ventiquattr'ore. L'inchiesta appurò che il suo decesso era avvenuto in seguito alle pratiche di un esorcismo cui era stata sottomessa da padre Daniel, pope del monastero di Sfanta Treime (la Santa Trinità). Scoppiò uno scandalo che finì per avere risonanza internazionale. La Chiesa Ortodossa condannò l'episodio, scomunicò padre Daniel e le monache coinvolte e prese le distanze dall'accaduto, che però aveva rivelato come gli esorcismi fossero

diventati ormai numerosi in Romania, dove i monasteri (e le vocazioni) si erano moltiplicati in modo esponenziale nel corso dei vent'anni intercorsi dalla caduta di Ceausescu.

Cristian Mungiu, che all'epoca aveva diretto un unico film, *Occident* (2002), e stava preparando *4 mesi, 3 settimane e 2 giorni* (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, 2007) con cui avrebbe ottenuto la Palma d'oro a Cannes, rimase colpito dall'episodio. Ma dovettero trascorrere sei anni prima che trovasse la chiave per allontanarsi dalla cronaca nera e convertire quella storia enigmatica in un racconto filmico, basandosi su





due libri della scrittrice (all'epoca giornalista della BBC a Londra) Tatiana Niculescu Bran, che ne ricostruiscono le complesse implicazioni: Irina, la ragazza vittima delle pratiche esorcistiche, era innamorata di un'altra giovane suora e, a causa di questo suo amore proibito, padre Daniel e le monache avevano ritenuto che fosse posseduta dal Maligno.

Mungiu si è impadronito di una materia così incandescente, raschiandola da ogni possibile connotazione mélo. L'ha denudata alla cruda essenzialità di un processo persecutorio che isola e poi sopprime un elemento anomalo all'interno di una comunità cementificata in se stessa. È un processo dipanatosi sotto il segno dell'indifferenza della comunità religiosa alle reali, effettive sofferenze della ragazza, un processo che segue un crescendo degenerativo mostrato nella sua fenomenologia in lunghi piani sequenza, evitando (a differenza del film precedente) l'impatto emotivo dei primi piani e adottando uno spettro ridotto di cromatismi, a favore di un'immagine grigia, bluastra, quasi buia, ottenuta anche grazie alla postproduzione digita-

le. I personaggi, osservati con distacco da entomologo, parlano e si svelano con azioni e reazioni fisiche e verbali racchiuse in pochi spazi coatti, dove agiscono dinamiche opposte e contrarie.

## LA PASSIONE INNOMINATA

Innanzitutto la dinamica passionale. L'amore di Alina per Voichita, un amore che fin dalle prime inquadrature appare squilibrato: Alina piange di commozione nel rivedere e riabbracciare l'amante che invece è irrigidita nella sua nuova identità di monaca novizia e si preoccupa che nessun passante possa notare la particolare corrente affettiva che passa fra le due donne. La relazione amorosa fra le due ragazze è interamente relegata nell'ellissi del passato e Alina è rimasta sola a vivere l'intensità di un sentimento che non trova più risposdenze nell'amante di un tempo.

In realtà, Voichita appare, all'inizio, una figura non priva di ambiguità: ha rinnegato l'amore per l'amica ma vuole ugualmente tenerla accanto a sé e convertirla alla sua nuova esistenza, dove, dietro la dedizione a Dio (come Alina comprende lucidamente), si cela l'amore per "papà", un uomo di trent'anni, precocemente invecchiato e consacrato al ruolo patriarcale e dogmatico che esercita sulla piccola corte di donne ai suoi ordini. Mungiu mostra il grado di dipendenza di Voichita da "papà", nei momenti in cui si rivolge all'uomo, lo implora, ne sollecita una direttiva rassicurante.

Come in ogni dinamica sadomasochista, tanto più Voichita si sottrae all'amore esclusivo di Alina, tanto più questo diventa assoluto e totalizzante per quest'ultima e si manifesta in ribellioni che la isolano sempre più dalle altre donne e si caricano di un malessere insieme fisico e interiore. All'opacità di Voichita corrisponde quindi la disarmata trasparenza affettiva e sentimentale di Alina che, la prima volta in cui rimane sola in camera con l'amica, si denuda i seni in un tentativo di seduzione che si conclude in ellissi.

La sofferenza di Alina e le accensioni irrazionali cui la conducono, vengono spesso raccontate indirettamente e a posteriori, mostrando la corsa allarmata di una monaca che si precipita urlando da Voichita, descrivendo la ragazza come "irricognoscibile", altra, ossia indemoniata. Solo successivamente Alina viene inquadrata, in una solitudine che ha subito una dimensione fisica, drammatica e irreversibile.

È significativo che l'amore saffico non sia mai evocato, nemmeno velatamente, fra le mura del monastero, dove l'unica traduzione che viene data dell'origine di quei comportamenti è, appunto, la possessione demoniaca. L'ottusa indifferenza allo strazio interiore di Alina sembra anche celare la vulnerabilità



## OLTRE LE COLLINE Cristian Mungiu

*Titolo originale:* După dealuri. *Regia e sceneggiatura:* Cristian Mungiu. *Soggetto:* dai libri di *Spovedanie la Tanacu* (Confessione mortale) e *Cartea Judecatorilor* (Il libro del giudice) Tatiana Niculescu Bran. *Fotografia:* Oleg Mutu. *Montaggio:* Mircea Olteanu. *Scenografia:* Mihaela Poenaru, Calin Papura. *Costumi:* Dana Paparuz. *Interpreti:* Cosmina Stratan (Voichita), Cristina Flutur (Alina), Valeriu Andriuta (il pope), Dana Tapalaga (la madre superiora), Catalina Harabagiu (suor Antonia), Gina Tandura (suor Iustina), Vica Agache (suor Elisabeta), Nora Covali (suor Pahomia), Ionut Ghinea (Ionut), Liliana Mocanu (madre Elena), Doru Ana (papà Nusu), Costache Babii (il dottor Solovastru), Luminita Gheorghiu (il professore), Alina Berzunteanu (la dottoressa Radu), Teodor Corban (l'ispettore di polizia), Calin Chirila (il poliziotto), Cristina Cristian (Camelia), Dionisie Victu (il signor Valerica). *Produzione:* Cristian Mungiu, Adrian Moroca, Pascal Caucheteux, Grégoire Sorlat, Vincent Maraval, Jean-Pierre e Luc Dardenne per Mobra Films/Why Not Productions/France 3 Cinéma/Les Films du Fleuve/Mandragora Movies. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 150'. *Origine:* Romania/Francia/Belgio, 2012.

Alla stazione di una cittadina rumena, la giovane suora Voichita accoglie la coetanea Alina, appena giunta dalla Germania e commossa fino alle lacrime nel rivedere l'amica, sua compagna di orfanotrofio. Voichita la accompagna nello sperduto monastero moldavo dove vive con le altre monache sotto l'autorità di un giovane pope autoritario, che si fa chiamare "papà". Alina, profondamente innamorata di Voichita, vorrebbe trasferirsi con lei in Germania e quando si rende conto che invece l'amica è decisa a continuare un'esistenza monacale, esprime la sua disperazione con atteggiamenti strani e aggressivi. Viene ricoverata in ospedale ma il medico la dimette quasi subito, convinto che l'ambiente più adatto per la sua convalescenza sia proprio il monastero. Incapace di separarsi da Voichita, Alina decide all'improvviso di disfarsi di tutti i suoi risparmi per prendere i voti, anche se il pope diffida della sua instabilità. Quando i comportamenti aggressivi di Alina aumentano e investono lo stesso pope, questi decide di sottometterla a un esorcismo, legandola in catene e costringendola al digiuno. La ragazza ha un collasso e muore. Voichita, turbata dalla crudeltà delle pratiche esorcistiche, appare trasformata.



tipica dei dogmatici: nella sequenza in cui Alina aggredisce verbalmente il padre, alla presenza delle monache, appare infatti l'inadeguatezza dell'uomo, la sua mancanza di reale carisma e autorità. Il "papà" non riesce a fermare la furia di Alina e a riconoscere la gelosia e l'odio che lei nutre per lui. Esita smarrito e solo quando sta per perdere completamente il controllo della situazione si decide a ricorrere alla forza e fa portare via la ragazza.

Riacquista il suo potere con il rito dell'esorcismo. La violenza primordiale di quel rituale, mostrato da Mungiu senza farne materia di spettacolo, ma come atto di banale barbarie, si condensa nell'immagine delle monache che si chinano su Alina facendone scomparire il corpo, la volontà, l'energia, sotto le loro vesti nere e sinistre, lasciando udire le loro grida isteriche e concitate mentre tirano e legano le catene del martirio.

La sequenza dell'esorcismo determina l'avvio della metamorfosi di Voichita che inizia a dubitare di "papà" in un piano dove appare per la prima volta assente dalla comunione di intenti e opere delle monache, e di lì a poco fugge l'insostenibilità della scena, correndo sulle colline che dominano il monastero. È un primo momento di riaffermazione della propria individualità che non sfugge alle monache, concordi nell'escluderla, in seguito, da quel rito. *Oltre le colline*, infatti, è anche il racconto dell'affrancamento di un io dal plagio, oltre che la storia di un martirio.

La prima azione di effettiva disobbedienza da parte di Voichita – che nottetempo libera Alina dalle catene – è troppo tardiva e precede uno dei momenti più intensi del film: poco prima del collasso definitivo, alla presenza delle monache, Alina guarda l'amata con uno strano sorriso, dolcissimo e straziante.

La liberazione di Voichita è resa esplicita dal suo abbandono della divisa da monaca e dal ritorno agli abiti laici, e, in modo ancora più esplicito, dalla sua scelta di dettagliare alla polizia le violenze e gli abusi compiuti dai religiosi sulla ragazza durante la messinscena dell'esorcismo. In questa sequenza, Voichita campeggia sullo sfondo dell'inquadratura e interviene ogni qualvolta il racconto del pope divenga reticente o elusivo, rendendo flagrante la colpevolezza sua e della comunità. Alla fine, anche Voichita entra nel cellulare con le monache ma in abiti laici, come a non volersi sottrarre a una responsabilità che coinvolge anche lei.

La dinamica opposta e contraria che percorre il film, è naturalmente l'energia ottusa del credo e delle convinzioni, condivise dal pope e dalle suore, che l'anomalia di Alina vada repressa con sanzioni, interdizioni, umiliazioni, con la reclusione e infine soprattutto con la violenza dei riti esorcistici. Il pope teme il caos, anzi è terrorizzato dalla carica di perturbamento che insinua nel suo piccolo dominio la disobbedienza,

la diversità, l'estraneità, l'irriducibile natura di Alina – intrusa nel monastero anche per la sua visione pragmatica e materialistica della realtà (in felice contrasto con la sua intensità passionale). Il religioso si affida ipocritamente alle regole, convocando il fratello debole di mente della ragazza e chiedendogli l'autorizzazione a praticare l'esorcismo, come se questi fosse in grado di assumersi la responsabilità di una decisione.

È proprio la convinzione profonda e l'intransigenza dei carnefici di Alina a rendere più atroce questa parte del racconto, dove si sfiora un disperato humour nero, perché più ripetono di voler salvare la ragazza e più le infliggono abusi e brutalità. Quando le monache escono dal convento e arrivano all'ospedale dove la dottoressa di turno constata la morte della ragazza, ecco che si rompe l'incantesimo "medioevale" che domina il clima del monastero e la realtà si afferma in tutta la concretezza del suo orrore. L'orrore di un lungo processo d'indifferenza.





# L'AMORE PROBABILMENTE

## Francesco Saverio Marzaduri

«Non c'è altro amore che l'amore di Dio.  
Non c'è altro amore che l'amore.  
Non c'è altro amore.  
Non c'è altro».  
(Carmelo Bene, *Salomè*)

Non c'è, ma c'è. Anche in quest'opera cinematografica, meno direttamente "politica" all'apparenza e focalizzata su un tema sin qui inedito per il *Noul Val Românesc* – quello della spiritualità popolare, di quel retaggio religioso accantonato e a volte rimosso,

ma ch'è presente e che torna ad affiorare. Anche in questo suo terzo lungometraggio (e mezzo) di cui è regista e sceneggiatore, Cristian Mungiu mette in gioco *topoi* e stilemi figurativi, corpi e luoghi ricorrenti che riconducono *Oltre le colline*, coerentemente, nel novero stilistico della nuova produzione rumena. Ne mantiene lo stesso sguardo lucido sin quasi al cinismo, l'analisi priva di condiscendenze, l'attenzione agli aspetti sociali più tipici del Paese, e magari più sconosciuti fuori.



Non distante da film anche recenti, quali *Magdalene* (*The Magdalene Sisters*, 2002) di Peter Mullan o *Uomini di Dio* (*Des hommes et des dieux*, 2010) di Xavier Beauvois, dove l'ambiente religioso fungeva da sfondo non meno carico di tormenti e assilli, con *Oltre le colline*, per la prima volta, lo sguardo di un cineasta romeno entra nella clausura d'un monastero femminile sulle colline a ridosso dei Carpazi, in quella *tzara românești* ch'è culla e cuore della cultura nazionale, tradizioni e religiosità comprese. Ne ostenta abitudini, regole, figure, ed è uno sguardo che dalla propria neutrale innocenza trae forza e diritto per farsi requisitoria. Senza mai cadere nel facile *escamotage* o nel colpo di scena morboso e/o compiaciuto, lasciando che siano le contraddizioni ad affiorare dal microcosmo monastico sino a investire molti aspetti dell'istituzione religiosa, quelli più dogmatici e di Sistema.

Requisitoria innocente, si diceva. Il proposito della giovane Alina di raggiungere Voichita (amica, sorella, madre, amante: unica figura di riferimento della sua vita) e portarla via con sé, è dettato unicamente dall'amore. Amore terreno. Amore possessivo, incontrollato ed egoista, ma incondizionato. E da questo suo proposito d'amore – ingenuo come può esserlo l'amore assoluto, tanto da credere facilmente realizzabile ciò che forse è impossibile – l'occhio vigile di Mungiu fa scattare i suoi giochi di contrapposizione. Dall'inizio alla fine, *Oltre le colline* è un'opera giocata sul parallelismo, sull'elemento discordante. Sul *quid* che destabilizza e disordina, e che fatalmente è portato a scontrarsi coi fattori che ne sono l'opposto corrispettivo.

Fin dalla prima apparizione di Alina, ripresa sull'opposto binario (della stazione come della vita) rispetto a quel «volto di porcellana da madonna russa» (1) ch'è Voichita, il suo amore per lei è elemento di confusione, di separazione. Le immagini iniziali non evidenziano ancora il disagio che di lì a poco Alina scatenerà, mostrano anzi Voichita nell'atto di accogliere l'ospite a braccia spalancate conducendola poi entro le mura, tra i piccoli corridoi del convento (non ancora consacrato, si saprà poi), luoghi conclusi e raccolti, un interno che si contrappone all'esterno. Che infatti si presenta nebuloso e opaco, dai colori schiettamente grigi e scabri, tesi a contrappuntare un'area sprofondata nella neve e isolata dal resto del mondo. Dove pure la presenza dell'*intrusa* è figura aliena, e richiama l'antitesi tra l'ambiente urbano e quello più profondamente rurale.

Il tentativo di Alina di convincere Voichita a partire con lei, e con lei recuperare l'intimità di un tempo, si risolve in un nulla di fatto. Ma tale tentativo, violento, si misura con la determinatezza di Voichita di adegua-

re lei al mondo asettico del convento, che non intenderebbe abbandonare ma, casomai, averci accanto l'amica di un tempo. La vita della comunità è scandita dall'obbedienza a regole monastiche, ortodosse e millenarie; quello esterno dalla sofferenza, dal freddo, dalla confusione. In mezzo, le colline del titolo fungono da sfondo a una pletora di dicotomie, al gelo che la permea, e sulle quali monta come una fiamma fatale la crescente insofferenza di Alina.

Alina simboleggia la rabbia cieca. Lo smarrimento di un popolo. Quel popolo cui Ceausescu, anni addietro, ha sottratto la capacità di (poter) credere a un'Entità Superiore. In conseguenza di tale smarrimento, va da sé, Alina è seme di scompiglio, germe di disordine entro un'area ordinata, "immacolata" come la neve sulla soglia. La ferrea volontà della ragazza di portare con sé Voichita in Germania, da cui è *evasa* a inizio film e verso cui anela  *tornare*, è una sfida lanciata ai massimi sistemi: bambina inesperta, incapace di carpire i meccanismi di un giocattolo, non trova altro consono rimedio che farlo a pezzi e sfogare la propria dissennata frustrazione (la riprova è la scena in cui, al



(1) Ilaria Feole, *Oltre le colline*, «Film Tv» anno XX, n. 45, 11 novembre 2012, pag. 28.

limite del sacrilegio, scaraventa a terra un'icona sacra, gettando nello sgomento la comunità).

Se nel precedente capolavoro di Mungiu si mostravano i laceranti esiti della legge antiabortista promulgata dal regime che colpiva la sessualità femminile colpevolizzandola e mortificandola, in *Oltre le colline* l'ortodossia religiosa colpevolizza e mortifica la donna attraverso la confessione, col ricatto di un'assoluzione che si può pure non concedere ai cosiddetti impuri. Così Alina non può accostarsi alla comunione, e se ne fa forza per creare scompiglio nella comunità: la sua impudicizia, che letteralmente macchia il candore dietro cui si prostrano *popa* e suore, le proibisce di conformarsi al nuovo ambiente.

Alina è però per Voichita una figura familiare, testimone e legame con un passato incancellabile, a cui si contrappone l'altra famiglia, il convento: un alveo tanto florido di fervore mistico che il prete è chiamato "papà", e la madre superiora, dal fare dolce e premuroso, "mamma." Alina è depositaria di un trascorso ch'è senz'altro elemento di difformità. In nome di *quel* trascorso, è portata suo malgrado a un corpo a corpo con eventi che paiono stabiliti dal destino ma che, forse, son dettati dal Caso, topos onnipresente nel nuovo cinema romeno, in perpetua *redde rationem* con un passato che non passa mai. Pensiero e desiderio di Alina, opposizione e ribellione, confliggono fatalmente con ciò che non vuole e non capisce.



Data la decisione delle gerarchie monastiche di confinare Alina nelle adiacenze del convento ma fuori da esso, la giovane rivede la famiglia che qualche anno prima l'aveva adottata (anche questo, un dualismo che si stacca dal concetto di nucleo familiare cui si accennava). Ma il grembo domestico che prima le garantiva un rifugio ha nel frattempo offerto asilo a un'altra ragazza, né Alina desidera più di tanto restare. Lo stesso concetto di "famiglia" si rivela traditore: per quanto Alina – sentiamo dire dai genitori adottivi – si sia guadagnata l'alloggio lavorando, buona parte dei risparmi di lei è andato speso. E se un brandello di famiglia l'è rimasto (il fratello è un ritardato mentale sfruttato in un autolavaggio), l'unico sentimento che spinge la protagonista a vivere è l'amore per Voichita.

Nel rapporto che le lega, lo spettatore ritrova il legame altrettanto forte al centro di *4 mesi, 3 settimane e 2 giorni (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007)*: due antitetici caratteri femminili, Otilia e Gabita, inquadrati in un ambiente non meno sinistro e ostile («Romania, 1987», recitava la didascalia in apertura). Se è l'universo femminile ad affratellare le pellicole, la contrapposizione nel disegno dei rispettivi rapporti termina qui: a dispetto di *4 mesi*, dov'era Otilia a farsi carico di tutto – e di più – per consentire a Gabita di abortire, in *Oltre le colline* è Voichita ad assumere un ruolo protettivo, sollecitata in ciò dalla superiora e dal confessore che, in ottemperanza al codice monastico, le impongono assunzioni di responsabilità verso la nuova arrivata.

Non solo nelle sequenze iniziali, ma anche nel finale: relegata Alina nella semioscurità di una cella del monastero, dalle fedeli tenuta rigorosamente lontana dal "contagio" con l'amata, una Voichita in lacrime decide di sciogliere i polsi dell'amica dalla rozza croce a cui è stata legata per scacciare il Maligno, essendo il prete ormai convinto ch'esso s'annidi in lei. Voichita le offre, *in extremis*, una possibilità di fuga: da quel momento, la fede che sembrava animare la sua volontà monastica comincia a mostrare la propria fragilità.

Chi è o crede di stare dalla parte del Bene, tenta di opporsi al caos scaturito dal Male. E un esorcismo è al centro dell'ultima, straziante parte della pellicola: un'Alina sempre più sconfitta e disperata, inutilmente cerca di opporsi all'estraneità di coloro che le hanno sottratto l'amore. Pie donne che, in nome del proprio paradigma d'amore, la legano, la imbavagliano. E finiscono col sevizzarla: le allacciano gambe e polsi a due tavole di legno; qui la distendono e incatenano, lasciandola senza cibo né acqua allo scopo di fiaccare il Maligno. Dopo che Alina si è opposta con tutte le proprie forze ai *diktat* religiosi cui prete e suore costantemente l'hanno richiamata (i quattrocentosessantaquattro peccati di cui la giovane potrebbe esser-





si macchiata, stilati dalla Chiesa Ortodossa e letti come una penitenza).

L'autore ci mostra qui la plurale materia di cui è fatto il fanatismo, non esclusa l'ingenua benevolenza, l'innocenza disarmante e plagiata, la non colpevolezza di chi non sa e l'inferno negli occhi di chi sa. Il rito si fa bolgia, donne abbigliate come uno stormo di corvi si accaniscono su un corpo sempre più indifeso, trasportato nella neve dalla chiesa alla cella più volte al giorno, per giorni. Di nuovo, nel segno di un dualismo d'insostenibile tensione (chi è il vero invasato?). Da una parte, l'eterna egolatria di chi non ha dubbi e non li ammette (il *popa*), dall'altra una giovane convinta di poter bastare all'oggetto del suo amore e di farsene bastare.

In *Oltre le colline*, s'avverte un rabbioso *tête-à-tête* tra chi non crede, e prontamente è tacciato di *anormalità*, e un nucleo ch'è (o dovrebbe essere) garanzia di comprensione, prima che di fede. E conduce il film a ricordare certi apologhi di Bergman, ma più ancora opere del disgelo est europeo come il polacco *Madre Giovanna degli angeli* (*Matka Joanna od*

*aniolów*, 1961) di Jerzy Kawalerowicz – film ingiustamente dimenticato di cinquant'anni prima, che lo ricorda assai.

Ma le dicotomie non si arrestano: Voichita è informata dalle consorelle che Alina, dopo il calvario, sta meglio e ha chiesto di lei. Corre a vederla e n'è accolta con un sorriso tenue, dolce ma incerto, prima che si accasci priva di forze. In ospedale, una cinica dottoressa ci informerà poi del suo decesso, ma molte ore dopo. E nell'ultimo fotogramma, il furgone della polizia con a bordo i responsabili dell'omicidio sosta per minuti e minuti a un semaforo rosso, e nulla sembra volerci dire di più. Sappiamo però, dall'inizio, che i fatti sono autentici, e una conclusione sembra averla avuta. I colpevoli furono scomunicati dalla Chiesa Ortodossa, il convento raso al suolo, la preghiera di San Basilio proibita. La realtà ha trascorso la fantasia. Una povera fantasia incapace di spingersi oltre le colline, ostaggio di un fantasma. Lo spettro di un trascorso oltranzista che s'avvinghia come un morto che afferra un vivo.

# I FILM





# IO E TE Bernardo Bertolucci

## Edipo recluso

Anton Giulio Mancino

Cominciamo dalla fine. Dalla divertente possibilità che l'inquadratura finale di *Io e te*, con il fermo immagine del protagonista Lorenzo mentre si lascia sfuggire uno sguardo in macchina, sia un errore. Un "errore" per modo di dire. Uno di quelli che si verificano su un set cinematografico, dove vige la regola tacita del divieto per gli attori di indirizzare lo sguardo direttamente nell'obiettivo. Una svista, insomma, in tutti i sensi, che si trasforma – o meglio: l'autore Bernardo Bertolucci trasforma – in singolare lapsus. In questo modo il film, con una banalissima infrazione, chissà quanto involontaria, consumatasi tuttavia non nello spazio filmico prestabilito e normativo ma in quello cosiddetto del "profilmico", avrebbe, un po' per scaltra, irriverente vocazione, un po' per disponibilità al caso e alla necessità stilistica a esso connessa, trovato il suo perfetto finale: coerente con l'ipotesi che l'adolescente, dopo giorni di programmata autoreclusione nella cantina di casa, abbia incominciato davvero a vivere, a riconciliarsi con il mondo, ad affacciarsi alla realtà.



*Regia:* Bernardo Bertolucci. *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Niccolò Ammaniti. *Sceneggiatura:* Niccolò Ammaniti, Umberto Contarello, Francesca Marciano, Bernardo Bertolucci. *Fotografia:* Fabio Cianchetti. *Montaggio:* Jacopo Quadri. *Musica:* Franco Piersanti. *Scenografia:* Jean Rabasse. *Costumi:* Metka Kosak. *Interpreti:* Jacopo Olmo Antinori (Lorenzo), Tea Falco (Olivia), Sonia Bergamasco (Arianna), Veronica Lazar (la nonna), Tommaso Ragno (Ferdinando), Pippo Delbono (lo psicologo), Francesca De Martini (la proprietaria del negozio di alimentari), John Paul Rossi (lo spacciatore). *Produzione:* Mario Gianani, Lorenzo Mieli, Olivia Sleiter per Fictions Films/Wildside Media. *Distribuzione:* Medusa. *Durata:* 97'. *Origine:* Italia, 2012.

*Attenzionato fin troppo dalla madre, il quattordicenne, introverso Lorenzo, anziché partecipare come tutti i suoi compagni alla gita scolastica, decide di rintanarsi nel sottoscala del palazzo in cui vive, dopo aver fatto provviste di alimentari. Avendo fatto credere di essere in gita non può permettersi di uscire da questo covo per vari giorni, ma per puro caso lo raggiunge la sorellastra Olivia, giovane fotografa e tossicodipendente che ha bisogno di un posto in cui disintossicarsi prima di riprendere una relazione interrotta con l'ex fidanzato. I due ragazzi, molto diversi e assai poco disposti l'uno verso l'altra, in questa circostanza eccezionale imparano invece a conoscersi, a condividere lo spazio comune, al riparo da tutto e da tutti, in particolare vivendo lontano da adulti e familiari. Quando le loro strade torneranno a separarsi, qualcosa in entrambi sembrerà essere cambiato.*



Non occorre cercare di scoprire se le cose siano andate effettivamente così, né aspettarsi una conferma dallo stesso Bertolucci. La scommessa dell'ultimo, innovativo e terapeutico suo film consiste proprio nel cogliere segnali di palingenesi in un finale vagamente accidentale. L'arte sta nel sottolineare la dimensione autoreferenziale, enunciandola in continuazione con rimandi insistenti alla filmografia pregressa e al cinema in generale, salvo *in extremis* compiere a sorpresa una sterzata, fuori dagli schemi, dai codici, dall'illusione di realtà indotta dallo schermo. Lorenzo, con il suo furtivo, inconfessabile, sintomatico sguardo in macchina spezza d'un tratto le catene. Prima ancora di uscire eventualmente di campo, da giovanissimo portavoce dell'autore, innesca la più elementare delle "figure dell'assenza". Quella che Marc Vernet ha collocato giustamente all'inizio del suo fondamentale contributo teorico (1) volto a individuare cinque tipiche vie di fuga dall'istanza realistica della messa in quadro cinematografica.

La scoperta e la messa a nudo del dispositivo filmico diventa inoltre lo stratagemma attraverso cui, tra le righe, *l'Io e te* bertolucciano si scioglie dal patto di fedeltà nei confronti del testo letterario di partenza. Marcando una distanza fondamentale, semplice, immediata rispetto all'omonimo romanzo di Niccolò Ammaniti, pur contemplato tra gli sceneggiatori, Bertolucci riscopre il piacere di tirarsi fuori dalla sua di prigione, una doppia prigione, letteraria e cinematografica. Egli ricapitola e spazza via tutti quei film, in

particolare *Il conformista* (1970), *Ultimo tango a Parigi* (1972), *La luna* (1979), *La tragedia di un uomo ridicolo* (1981), *Io ballo da sola* (1996), *L'assedio* (1998), *The Dreamers* (2003), che immediatamente anche lo spettatore, non soltanto il critico, il cinefilo, o qualsiasi altro destinatario di informazioni mirate, a sua volta trova e riconosce tra le pieghe di questo nuovo e risolutivo racconto, per ovvie ragioni non originale ma *originato*.

Senza contare che Bertolucci, come lo spettatore in sala, si ritrova ora costretto e immobilizzato su una sedia: condizione ingrata che tuttavia lo porta ad accorgersi di come la sua sedia a rotelle non sia solo il veicolo con cui far fronte a un sofferto handicap ma anche la (im)postazione per eccellenza del regista, che con la sua "macchina" può muoversi comunque, effettuare carrellate, riscoprendo perciò il piacere di fare – e disfare – un film, spingersi oltre il film in quanto tale e oltre specifici film, quelli del proprio repertorio e del repertorio storico e culturale della propria generazione.

Contestualmente scopre il vantaggio di compiere una trasposizione che diventa sinonimo di trasgressione rispetto all'occasionale libro scelto. Il provvidenziale "errore", recuperato all'occorrenza come principio attivo e virtuoso, gli permette di sottrarsi nel modo più insospettabile all'annosa questione dei rapporti tradizionali tra letteratura e cinema incombenti su un percorso biografico, familiare e artistico che da sempre implica e trascende l'attività di cineasta/cinefilo. Per





orchestrare questa suggestiva proposta pratica e teorica non sono serviti sforzi dinamici, acrobazie, riprese ardite a lui così care, che pure in *Io e te* non mancano e si fanno sentire. Basta un pretesto, narrativo, classico, dunque letterario, per escogitare o far deflagare l'atto mancato, frutto maturo di un liberatorio, definitivo "discorso riuscito" (2).

Un atto subliminale, invisibile, da rendere altresì fin troppo visibile a sigillo del film finito è ciò che fa al caso suo: uno strappo, un'occhiata lanciata di sbieco in macchina, in grado di violare quindi la gamma non illimitata delle traiettorie oculari consentite alla performance del giovane attore, ed ecco che l'effetto di straniamento, di sospensione, di apertura consente a *Io e te* di dire molto. Molto di più che se fosse ricorso a un finale qualsiasi, fedele o infedele al libro, non fa differenza. Lorenzo da questo momento, da questo punto di vista e di non ritorno che sospende allusivamente la conclusione del film, può considerarsi potenzialmente libero, poiché sciolto dal giuramento che lega indissolubilmente il quadro e il fuori quadro. E perciò l'al di là e l'al di qua della macchina da presa, l'interno in cui si è rinchiuso e ha vissuto per l'intero periodo della gita scolastica (quindi del film) e lo spazio effettivamente esterno in cui potrebbe invece d'ora in avanti vivere.

Diversamente da sua sorella Olivia, condannata a ricadere nel tunnel della tossicodipendenza (nel libro) o a poterci ricadere (nel film), Lorenzo si permette il lusso, ovviamente cinematografico, di proiettarsi fuori

dal film. Di lasciar intendere una vita vera e diversa dopo il film, senza il film, a prescindere dal film. Ha l'opportunità, grazie all'aiuto che dà e nel contempo riceve da Olivia, non soltanto di uscire dal rifugio materno, dal ventre ugualmente domestico e iperprotettivo, ossia da un locale interrato arredato alla meglio per la circostanza eccezionale, sottoposto tuttavia al dominio assoluto e perpetuo della camera/macchina da presa onnipotente.

L'ulteriore atto, nel film e del film, di guardare spesso e volentieri in alto, come cercando in alto uno sbocco, quindi di idealizzare visivamente un'esigenza di crescita, nasce dalla tendenza dell'autore cinematografico ad assecondare il suo protagonista mediante continue evoluzioni verticali. Questo tipo di ripresa ricorrente condensa una presa di posizione in fieri, che sembra puntare all'esterno dell'inquadratura e dello spazio fisico autoimposto, premere sui bordi, immaginare uno sfogo. La spinta ideale procede dal basso verso l'alto, mentre quella istintiva, realistica, praticata lo ha portato in basso. Detto altrimenti, la provvisoria e regressiva fuga dal mondo consiste dapprincipio, cioè per (quasi) tutta la durata del film, nel cercare riparo in un oscuro scantinato pieno di cimeli, reliquie, abiti femminili e nobiliari del passato. Una cantina/magazzino a immagine e somiglianza – si è detto – dell'involucro materno, che allude anche alla sala buia e prenatale, al cinema del passato, quello dei padri o ereditato dai padri, non fa differenza. Dove cioè il magistero viscontiano, anch'esso aristocratico,

in costume, espressamente *rétro*, si riallaccia alle cornici storiche retrodatate e fantasmatiche di *Strategia del ragno* (1970), *Il conformista* e *Novecento* (1976).

Non è del resto un caso che la reazione all'esistente venga affidata a un adolescente molto introverso e irrisolto, immaturo e pedunculoso, non sorretto da alcuna passione ideologica o ansia di cambiamento trasferita nel privato, come ancora in *The Dreamers*. Il rifiuto, non categorico, stavolta non proviene infatti da un soggetto consapevolmente antagonista e politico. Lorenzo istintivamente si oppone a un universo familiare stabilizzato, borghese – certo – ma soprattutto istituzionale e diffuso. Non si fa interprete di un disagio organizzato, collettivo. Egli è appena un individuo, oltretutto scostante, antipatico, che desidera starsene da solo, in santa pace, a mangiare schifezze da supermercato, senza neppure allontanarsi da casa, partire, visto che non cerca immediatamente un contatto con l'esterno né la distanza dalla dimora di famiglia. Uno "psicopatico", lo definisce addirittura Olivia, sconcertata nello scoprire cosa egli è stato capace di escogitare. La sua ribellione, che non è esattamente una rivolta, prende le mosse da precise, dichiarate istanze edipiche, rivolte con insistenza alla madre a sua volta non tanto indignata quanto spazientita, esasperata, imbarazzata dall'ennesima manifestazione di eccentricità del suo ragazzo. Lorenzo vive in un mondo tutto suo, si nutre di merce da supermercato, di musica, libri e inevitabilmente film che nessuno – attenzione – vuol condividere (da quelli di fantascienza classica e distopica evocati nella richiesta esplicitamente edipica rivolta alla madre a quello che vedrebbe invece con la sorellastra per occupare il tempo).

Emblematicamente in un film dal titolo non autonomo ma desunto, *Io e te*, questa tipologia di *io* tenta il tutto per tutto di ritrovare se stesso, scoprendo inaspettatamente, rigorosamente – lo ripetiamo – in chia-

ve edipica, cioè bertolucciana, la dimensione alternativa del *tu* femminile, non più necessariamente circoscritto alla figura della madre troppo premurosa e deresponsabilizzante, o addirittura della confidenziale nonna, incartapecorita, ammalata e ospedalizzata, ma allargato all'inedita sorella(stra), potenziale amante, la quale preannuncia un possibile tipo nuovo di donna, nonché alternativa relazionale/affettiva esterna al nucleo familiare.

Il "blocco simbolico" di stampo quindi edipico (3), che l'autore ha costruito su misura già nel molto incomprenduto *La luna*, punta stavolta in una chiave meno morbosa a demistificare l'apparato filmico, a spogliarlo di suggestioni consolatorie, erotiche e romantiche. Accantonata, ma non del tutto negata la relazione amorosa con il cinema, d'oggetto, kleiniana (4), Bertolucci sembra volersi mettere alla prova, prospettando un presente/futuro ambiguo e scoraggiante. Ma che nella sua indeterminazione anche sessuale o pre-sessuale indica nondimeno un mondo pseudo-reale, quanto meno extracinematografico, metafilmico. Un mondo da svecchiare che tuttavia non si presenta come il migliore possibile. Se ad esempio Olivia usa e rifiuta il "vecchio" comprensivo mecenate, ammiratore, probabile occasionale amante, Lorenzo rischia con il progetto di sopravvivenza alimentare/esistenziale una dieta preconfezionata, assai poco salutare, monotona e seriale. I cibi inscatolati, il portatile, l'iPod o il formicaio di cui si dota questo strano quattordicenne, meno sventato della sorellastra maggiore, ma anche più ingenuo, non presuppongono un'inequivocabile, effettiva svolta positiva, ma una premessa sintetica, insapore, tediata, chiusa.

Quella scelta da Lorenzo è, insomma, una forma di autoemarginazione e di asocialità compulsiva accompagnata da prodotti alimentari, strumenti, oggetti animati e inanimati piuttosto congeniali, che fino a un certo punto procede parallelamente all'altra reazione, autodistruttiva ma anche artistica di Olivia, il cui talento fotografico lascia comunque intuire un'identità segretamente forte. Tanto che non le soluzioni singole ma l'incontro tra i due induce persino a (ben) sperare. Se non altro per Lorenzo. Nel senso che, in quanto aperto, brusco, irrisolto, il finale di *Io e te* non intende chiudere la partita, né tantomeno rinchiudersi in una condizione permanente di nostalgia, recupero, anzi riciclaggio di oggetti e suppellettili di un mondo datato, impolverato, ove il discorso filmico è imprescindibile, ancorché inibito e costipato in uno spazio esiguo, e l'immaginario cinematografico già scritto sembra persistere, letteralmente, come "nuda proprietà" acquisita e museificata.

*Io e te* mette dunque in scena e in quadro un novello Edipo recluso in cui si rispecchia un Bertolucci/Edipo non più re né imperatore (*L'ultimo imperatore* [1987]), né prescelto (*Piccolo Buddha* [1993]), ma confinato nello spazio inconcepibile del fuori campo e fuori quadro. Questo soggetto molto







giovane, senza qualità e senz'arte né parte assume su di sé le sembianze di un personaggio molto cinematografico, mutuate ora dal fermo immagine con (non) terminava l'avventura dello scapestrato Antoine truffautiano di *I quattrocento colpi* (*Les quatre cents coups*, 1959; espressione della rottura operata a suo tempo dalla Nouvelle vague), ora dall'incredibile, torva somiglianza con l'Alex kubrickiano di *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, 1971; che infatti cominciava e finiva con uno sguardo in macchina). L'attore Jacopo Olmo Antinori si fa carico della somiglianza fisica, cinematografica e concettuale con i lontani Jean-Pierre Léaud e Malcolm McDowell. Con la differenza che Bertolucci lo lascia andare, non ci tiene a seguirlo.

Questo tipo di giovane personaggio indefinito, superata la fase del fantasma del cibo/cinema, non viene né giudicato né capito, soltanto mostrato, osservato con sguardo entomologico (5). In quanto degno esponente di una prassi istituita da tutte quelle opere diverse, relativamente piccole, claustrofobiche, private, neanche più anomale o minoritarie nella filmografia bertolucciana (come *Ultimo tango a Parigi*, *La luna*, *La tra-*

*gedia di un uomo ridicolo*, per certi versi *Il tè nel deserto* [1990], di sicuro *Io ballo da sola*, *L'assedio* e *The Dreamers*), viene lasciato andare per la sua strada, per sua fortuna di lì a poco con ogni probabilità fuori campo, dopo aver violato istintivamente il fuori quadro, svelandolo, denunciandolo, destituendolo di antico, superato, improponibile fondamento affabulatorio.

(1) Cfr. Marc Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, Parigi 1988 (tr. it. *Figure dell'assenza. L'invisibile al cinema*, Kaplan, Torino 2008).

(2) Jacques Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicanalisi*, Relazione del Congresso all'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma (26-27 settembre 1953), in *Écrits*, Éditions du Seuil, Parigi 1966 (tr. it. *Scritti*, Vol. I, a cura di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1974-2002, pag. 261).

(3) Cfr. Raymond Bellour *L'analyse du film*, Albatros, Parigi 1979; Calmann-Lévy, Parigi 1995 (trad. it. *L'analisi del film*, Kaplan, Torino 2005).

(4) Cfr. Christian Metz, *Le significant imaginaire*, UGE, Parigi 1977 (trad. it. *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia 1980; 1993, pagg. 9-23).

(5) Curiosa coincidenza: per restare in ambito kubrickiano il formicaio che Lorenzo acquista suggerisce anche l'obiettivo crudele e strategico, denominato appunto il Formicaio, dei ripetuti attacchi che decimano l'esercito francese nel film *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*, 1957).

# LA SPOSA PROMESSA - FILL THE VOID

Rama Burshtein

## Messiscena e sentimento

Paola Brunetta

Mentre gli scontri tra israeliani e palestinesi stanno portando la striscia di Gaza a una nuova *escalation* di violenza e subito dopo la settima edizione del Pitigliani Kolno'a Festival di Roma e la proiezione del documentario *Ebrei a Roma* nell'ambito del settimo Festival Internazionale del Film della Capitale, di cui è stato l'evento speciale, esce nelle sale il film che insieme ad altri quattro, due di Gitai fuori concorso, uno in Orizzonti e uno, israeliano e palestinese insieme, che è stato anche per questo motivo un Evento speciale della Mostra, ha rappresentato Israele al Festival del Cinema di Venezia, ottenendo la coppa Volpi per l'interpretazione di Hadas Yaron. Il film è il primo lungometraggio di Rama Burshtein, newyorkese di nascita, studentessa di cinema a Gerusalemme e, dai ventisei anni, convertita all'ebraismo ortodosso, quello chassidico, e madre di quattro figli.

La cosa sorprendente di questo film, quella di cui si è parlato fin dalla presentazione veneziana, è il fatto che mostri la vita della comunità chassidica di Tel Aviv dall'interno, empaticamente, in quanto ambiente di

*Titolo originale:* Lemale et ha'halal/Fill the Void. *Regia e sceneggiatura:* Rama Burshtein. *Fotografia:* Asaf Sudry. *Montaggio:* Sharon Elovic. *Musica:* Yitzhak Azulay. *Scenografia:* Ori Aminov. *Costumi:* Chani Gurewitz. *Interpreti:* Hadas Yaron (Shira Mendelman), Yiftach Klein (Yochay Mendelman), Irit Sheleg (Rivka Mendelman), Chayim Sharir (Aharon), Razia Israeli (la zia Hanna), Hila Feldman (Frieda), Renana Raz (Esther Mendelman), Yael Tal (Shifi), Michael David Weigl (Shtreucher), Ido Samuel (Yossi Mendelman), Neta Moran (Bilha), Melech Thal (il rabbino). *Produzione:* Assaf Amir per Norma Productions/Avi Chai Fund. *Distribuzione:* Lucky Red. *Durata:* 90'. *Origine:* Israele, 2012.

*Shira è la figlia più giovane di una famiglia ebrea ortodossa di Tel Aviv. Promessa sposa a un coetaneo della sua stessa estrazione sociale, è felice ed eccitata per il sogno che si sta avverando. Durante la festività del Purim, sua sorella maggiore Esther muore di parto mettendo al mondo il suo primogenito. L'angoscia e il dolore che colpiscono la famiglia fanno sì che il matrimonio di Shira passi in secondo piano. Tutto cambia quando a Yochay, il marito di Esther, viene proposto di unirsi a una vedova belga. L'uomo ritiene che sia troppo presto, pur sapendo che prima o poi l'eventualità di un nuovo matrimonio sia da tenere in conto. Quando la suocera scopre che Yochay potrebbe lasciare il Paese con il suo unico nipote, propone una unione tra Shira e il vedovo. Shira dovrà dunque scegliere se ascoltare il suo cuore o seguire la volontà della famiglia.*





appartenenza della regista, che ci fa così conoscere tradizioni e usanze di queste persone: le feste (il *Purim*), i riti (matrimoni, funerali, circoncisioni), il costume quotidiano relativo per esempio alla netta suddivisione dei ruoli tra uomini e donne, la preghiera come elemento onnipresente. In realtà, gli aspetti di maggior interesse dell'opera della Burshtein sono altri.

Innanzitutto lo stile. Sicuro, curato, morbido. Patinato ma non eccessivamente raffinato. Primitivi piani spesso, e spesso tagliati, con la profondità di campo ridotta al minimo in modo da giocare sul fuoco e sul fuori fuoco. L'effetto *flou*, ancora, spesso. La cura nella composizione dell'inquadratura, con evidente ispirazione pittorica nell'accostamento di forme e colori (la scena del funerale). Morbidezza e colori pastello, innocenza e grazia di un'adolescente che diventa donna, piano. Il ritmo infatti è lento, cadenzato. Saggio. Brani musicali della tradizione accompagnano questo film girato in interni, anche quello che Shira suona con la fisarmonica e che, all'asilo, da gioioso si trasforma in malinconico. La camera fissa, spesso, con i personaggi che si muovono all'interno dell'inquadratura. Yochay disteso sull'amaca con suo figlio in braccio nell'azzurro, ripreso dall'alto (a piombo) e poi lateralmente mentre Shira suona l'armonica con sguardo assorto, tra il perplesso e il sognante. È lì con loro, non è lì? Il montaggio comunque unisce, collega. Anticipa. Fa capire a noi per lei, che la vita di quelle tre persone è indissolubilmente legata. Le inquadrature "piene" (il titolo inglese che riprende l'originale ebraico è *Fill the Void*, "riempi il vuoto"), specie quando a sostanziarle sono i primi piani dei personaggi femminili, spesso due per quadro, ma anche quelle vuote nel campo-controcampo del dialogo-chiave tra Yochay e Shira, vuote per Shira che è posta a destra dell'inquadratura, mentre l'uomo è posto al centro. Lei infatti deve sposarsi, deve "prendere marito", mentre per lui non si tratterebbe (uso volutamente il condizionale) che di riempire il vuoto causato dalla morte prematura della moglie, che non è un vuoto esistenziale ma piuttosto sociale. La fotografia vellutata appunto, luminosa e densa, a sottolineare ogni risvolto e sfaccettatura dei sentimenti dei personaggi, vicino a loro. Il sentimento che trapela, emozionante e vivo, dai minimi segni del volto e dagli sguardi ora decisi, ora sofferenti, ora pieni di desiderio. Ma sempre discreti e riservati, perché niente va esplicitato o affrettato. Le possibilità, tutte sfruttate, dell'angolazione e dell'inclinazione della macchina da presa. L'abito bianco della sequenza finale, in cui Shira è letteralmente immersa, con quei veli e quegli sbuffi di sposa novella, e lo stacco nero del finale, a indicare il mistero spaventoso ma eccitante, estremamente sensuale, dell'inizio di una storia d'amore. E della fine di uno stato, quello della Shira adolescente, inesperta e ingenua.

E qui entriamo in un aspetto contenutistico, il

mondo rappresentato. C'è la comunità ortodossa di Tel Aviv, appunto, ma ci sono anche Shira e le altre ragazze della sua età, che attendono di sposarsi e che per come sono raffigurate (il termine non è casuale) ricordano da vicino la May di *L'età dell'innocenza* o le ragazze di *Picnic ad Hanging Rock* o quelle di *Il giardino delle vergini suicide*, fanciulle in fiore appunto, anche se il riferimento più appropriato è *Bright Star*, l'innocenza e la semplicità di Fanny al suo primo amore che è un amore non approvato dalla famiglia e dalla società, ma infine accettato nella sua folgorante evidenza. Anche qui, anzi soprattutto qui la protagonista deve confrontarsi con la famiglia, con il volere della famiglia e con quello della comunità religiosa che decide i matrimoni dei suoi giovani membri, ma, nuova eroina romantica (si è fatto non a caso il nome di Jane Austen per definire l'atmosfera del film), come provava un qualche sentimento per il suo promesso sposo lo proverà piano piano anche per Yochay, che dopo vari passaggi tra cui quello del "compito da svolgere" per soddisfare tutti, sceglierà di sposare per amore immersa nel bianco che dicevamo, lei "pura" con un uomo che di strada, invece, ne ha già fatta un po' e che deve "riempire un vuoto" trovando una madre per suo figlio, anche se in realtà anche lui, dopo il primo momento di smarrimento alla proposta di Rivka, si renderà conto di amare la ragazza.

«Non c'è contraddizione tra religione e passione», ha dichiarato al regista «La religione è passione sotto vuoto», perché «la passione viene dal non avere qualcosa e dal desiderio che quest'assenza produce, e la religione lavora su questo», aiutando a preservare la passione come «desiderio volutamente represso» (1). E qui siamo, entriamo nel vivo della questione. Perché il film presenta vari temi, la religione, la nascita, la morte, le convenzioni sociali, i riti comunitari, le costrizioni sociali anche, ma è fondamentalmente un film d'amore o meglio, quello che a noi, con occhio occidentale o laico che dir si voglia, può sembrare la crudeltà di un matrimonio combinato quindi di interesse e poi la desolazione di un matrimonio "riparatore" di cui Shira è la vittima sacrificale, agli occhi di un ebreo ortodosso ma anche forse di un cattolico praticante (2) è semplicemente il compiersi di un destino che può essere imposto ma che diventa scelta propria nel momento in cui si entra in un'ottica di fede, che è innanzitutto fiducia (in Dio, nella vita, e in quello che i tuoi cari o il capo della tua comunità hanno in serbo per te). Dice infatti il rabbino, quando Shira inizialmente afferma che «non è una questione di sentimenti» la decisione di sposare Yochay ma una cosa che va fatta per accontentare tutti, che al contrario «è solo una questione di sentimenti», e Shira lo scoprirà nel corso del film, e arriverà a desiderare Yochay e a decidere di sposarlo perché lo ama, di un amore che traspare da tutto il suo essere sia pur venato dell'ambiguità che vediamo nella sequenza finale, quando il sorriso sull'abito nuziale è anche un pianto di gioia e di



paura e di abbandono. Del resto tutte le ragazze del film, che sottostanno alla tradizione dei matrimoni combinati, in qualche modo scelgono o sono comunque felici del compiersi di quello che vedono come il loro destino nel senso religioso del termine, e la zia stessa, che è rimasta da sola anche se porta il copr capo delle donne sposate, quando racconta a Shira dell'uomo che stava per sposare le dice che, alla fine, non l'ha fatto perché lui non le piaceva. Forse la visione della regista è un po' troppo ottimistica o forse semplicemente il suo racconto dall'interno comporta un'adesione totale alla realtà che rappresenta, ma questo è quello che vuole dirci e cioè concettualmente il contrario di un film come *Kadosh*, che propone l'antitesi tra sguardo laico e sguardo religioso sulla società ebraica, mostrando le aberrazioni dell'ebraismo ortodosso e una possibilità di fuga da esso.

A pensarci in effetti, i film israeliani usciti negli ultimi anni nelle nostre sale propongono la medesima visione di Gitai, quando toccano il tema del matrimonio: *Matrimonio tardivo* mostra l'assurdità della logica del matrimonio combinato per un uomo già impegnato che è costretto a mantenere la sua donna nell'ombra, *Prendere moglie* sottolinea la sottomissione che si chiede alla donna israeliana all'interno della famiglia, *La sposa siriana* evidenzia le conseguenze concrete, su una giovane donna del Golan, di un

matrimonio combinato e senza amore. E anche *Water*, il film israelo-palestinese sopra citato, presenta nell'ultimo episodio una ragazza che, in attesa del primo incontro con il suo promesso sposo, intesse una conversazione con l'idraulico rimanendo dietro a una porta. Costrizione, sottomissione, conseguenze non gradite di qualcosa che viene deciso da altri: l'istituzione del matrimonio combinato sembra essere una violazione in piena regola del concetto di libertà anzi del diritto di libertà del singolo, specie a noi illuministi di formazione. Ma se la Burshtein dichiara che solo i veri sentimenti rendono liberi, la Yaron, da laica, afferma di credere che «le persone di questa comunità trovino la strada per fare quello che vogliono, muovendosi tra le regole imposte dalla fede» (3). Che è quello che ci auguriamo anche noi.

(1) Intervista di Paola Piacenza alla regista apparsa su «Io donna» dell'8 novembre del 2012, unita a una dichiarazione della Burshtein in occasione della presentazione veneziana del film.

(2) Istruttiva la lettura della recensione del film apparsa su «Milano Sette», inserto settimanale di «Avvenire», il 18 novembre 2012, un esempio illuminante di come la forma *sia* la sostanza e di come, nella fattispecie, le parole che Bernardini usa siano ispirate dalla fede e collochino la scelta di Shira in un'ottica provvidenziale, all'interno di «un disegno che viene dall'alto» e che è quindi necessariamente positivo per chi vi si sa abbandonare.

(3) Fulvia Caprara, *Hadas Yaron – “La sposa promessa” che sogna l'Oscar*, «La Stampa», 15 novembre 2012.



# ARGO Ben Affleck

## La grande illusione

Tina Porcelli

Ben Affleck, all'anagrafe Benjamin Géza Affleck-Boldt, classe 1972, è riuscito nell'impresa più ambita per un autore. Azzeccare la terza opera. L'esordio a volte è frutto di fortuna, il secondo film può essere un incidente di percorso nel bene o nel male, ma il terzo è la conferma del valore di un regista. Affleck ha fatto centro e all'improvviso ci si accorge che questo quarantenne di bella presenza che ogni madre americana avrebbe voluto come genero ha anche altre doti. In effetti, la sua filmografia di attore annovera interpretazioni eterogenee, non sempre azzeccate. Debutta al cinema con *Buffy - L'Ammazza Vampiri* (1992) e si fa notare per la prima volta nel 1995 in *Generazione X* di Kevin Smith, di cui diventa amico e che continuerà a chiamarlo per vari ruoli secondari. Protagonista, tra gli altri, di *Armageddon - Giudizio finale* (1998), *Pearl Harbor* (2001) e *Shakespeare in Love* (1998), Affleck è famoso più per l'avvicendamento di fidanzate celebri che per meriti propri. Però, con l'amico di sempre Matt Damon, nel 1998 vince l'Oscar per la sceneggiatura di *Will Hunting - Genio ribelle* di Gus Van Sant e, a sorpresa, nel 2006 viene insignito della Coppa Volpi alla Mostra del Cinema di Venezia per *Hollywoodland* di Allen Coulter.

Negli anni Duemila, non particolarmente soddisfatto della propria carriera, decide di prendersi una pausa dai riflettori, si dedica a opere filantropiche, fonda una famiglia e una casa di produzione, e poi sceneggia e gira il suo primo film *Gone Baby Gone* (2006), con il fratello Casey nel ruolo del protagonista. Nel mezzo, scrive anche con gli amici di sempre una serie tv *mystery*, *Push*, *Nevada* (2002), basata su un macchinoso tentativo di interazione con i telespettatori. Ogni episodio nascondeva degli indizi necessari a risolvere il mistero, che spaziavano dai siti web contenuti nei titoli di testa alle conversazioni dei personaggi. Chi svelava l'enigma, riusciva cioè a ricostruire la frase risultante in un numero telefonico e lo chiamava, vinceva un premio da un milione di dollari. Per la cronaca: se lo aggiudicò un ventiquattrenne del New Jersey, sebbene la programma-

*Titolo originale:* id. *Regia:* Ben Affleck. *Soggetto:* dall'articolo *Escape from Teheran* di Joshua Bearman. *Sceneggiatura:* Chris Terrio. *Fotografia:* Rodrigo Prieto. *Montaggio:* William Goldenberg. *Musica:* Alexandre Desplat. *Scenografia:* Sharon Seymour. *Costumi:* Jacqueline West. *Interpreti:* Ben Affleck (Tony Mendez), Bryan Cranston (Jack O'Donnell), Alan Arkin (Lester Siegel), John Goodman (John Chambers), Victor Garber (Ken Taylor), Tate Donovan (Bob Anders), Clea DuVall (Cora Lijek), Scoot McNairy (Joe Stafford), Rory Cochrane (Lee Schatz), Christopher Denham (Mark Lijek), Kerry Bishé (Kathy Stafford), Kyle Chandler (Hamilton Jordan), Chris Messina (Malinov), Zeljko Ivanek (Robert Pender), Titus Welliver (Bates), Keith Szarabajka (Adam Engell), Bob Gunton (Cyrus Vance), Richard Kind (Max Klein). *Produzione:* Ben Affleck, George Clooney, Grant Heslov per GK Films/Smoke House/Warner Bros. *Distribuzione:* Warner Bros. *Durata:* 120'. *Origine:* USA, 2012.

*Teheran, 4 novembre 1979. Una folla inferocita assedia l'ambasciata statunitense in Iran, chiedendo il rimpatrio dello scia Reza Pahlavi, colpevole di genocidio contro la sua gente e fuggito negli USA. La situazione degenera e l'ambasciata è occupata dai manifestanti. Cinquantadue funzionari sono presi in ostaggio, ma sei dipendenti riescono a fuggire, trovando ospitalità nella residenza privata dell'ambasciatore canadese. Però i "guardiani della rivoluzione" sono sulle loro tracce e il gruppo, l'ambasciatore e sua moglie, rischiano la condanna a morte. Il Dipartimento di Stato e la CIA si attivano per farli fuoriuscire in clandestinità, ma sfortunatamente i loro piani sono irrealizzabili. Tutti tranne uno, il più folle, proposto dall'agente Tony Mendez esperto in esfiltrazioni. La sua idea è semplice: mettere in piedi una produzione cinematografica che realizzi un film di fantascienza in Iran e trasformi i sei fuggiaschi in membri di una troupe canadese in cerca delle location. Viene così organizzato tutto, e annunciato pure il titolo del film: Argo. Una storia talmente assurda da sembrare vera... Il film è la cronistoria di quegli avvenimenti terribilmente reali.*

zione di *Push, Nevada* fosse stata interrotta dopo sette episodi (sui dodici previsti) per mancanza d'ascolti, ma i restanti indizi erano stati trasmessi durante un programma radiofonico.

È con *The Town* (2010), suo secondo film presentato a Venezia e Toronto, che molti si accorgono che Affleck ha una padronanza ragguardevole della regia e possiede la rara dote di incollare gli spettatori alle sedie come nel migliore cinema di genere. Storia avvincente (di nuovo da lui confermata), magnifica direzione degli attori (tra cui egli stesso), e una camera mirabolante che si appiccica addosso agli spostamenti concitati degli interpreti senza mollare la presa, tra le ombre e i densi neri che frequentemente li avvolgono. La scelta del cast artistico e tecnico suggerisce le aspirazioni e i riferimenti stilistici di Affleck. Tanto per citarne qualcuno: l'attore Jeremy Renner, vincitore dell'Oscar 2010 per *The Hurt Locker* di Kathryn Bigelow (il cui *Point Break* è apertamente riecheggiato in *The Town*); Robert Elswit, il direttore della fotografia prediletto di Paul Thomas Anderson e prescelto per *Good Night, and Good Luck* dall'altro esordiente d'eccezione, George Clooney (figura tra i produttori di *Argo*); Alexander Witt come regista della seconda unità, l'uomo che sta dietro alle riprese

più spettacolari degli action movie degli ultimi anni da *Speed* in poi.

D'altronde, nelle interviste concesse da Ben Affleck prima per *The Town* e ora per *Argo*, si nasconde la chiave di tutto il suo cinema. A chi lo incensa come "autore", nel senso europeo del termine, egli risponde che non pensa di avere ancora acquisito un personale marchio di riconoscibilità e preferisce definirsi un "regista commerciale". Gli interessa realizzare prodotti che non costino una fortuna e quindi meno soggetti alle imposizioni delle mega produzioni hollywoodiane. Film per adulti drammatici e "di mercato". Nelle dichiarazioni di Affleck, affiora solo una volta il nome di Clint Eastwood, ma i registi che lo entusiasmano, i suoi frequentemente ripetuti "eroi", sono Paul Thomas Anderson e González Iñárritu (1). E, guarda caso, alla direzione della fotografia di *Argo* troviamo il messicano Rodrigo Prieto, che ha firmato tutti i film di Iñárritu.

Affleck spiega inoltre che per *Argo* si è documentato accuratamente guardando molti film degli anni Settanta, soprattutto *Tutti gli uomini del presidente* (di Alan Pakula, 1976) e persino il sincopato e visivamente trasgressivo *L'assassinio di un allibratore cinese* di Cassavetes (1976). È chiaro che Affleck sa il fatto suo e d'altronde, tra i suoi registi preferiti, spicca un nome che da lui non ti aspetteresti mai: Jean Renoir. Del quale egli si sforza di riprodurre la profonda umanità della narrazione, quel suo mettere sempre al centro l'essere umano e il sentimento di connessione degli uni con gli altri, le relazioni con la famiglia e le persone amate, i valori, persino un po' anacronistici, di lealtà e generosa solidarietà. E di Renoir, mi pare naturale aggiungere, Affleck cerca anche di riprodurre quell'essere in bilico tra realtà e finzione, la stuzzicante e contraddittoria coesistenza dell'ancoraggio alla tradizione, da una parte, e lo slancio progressista dall'altra. Non è certo casuale se, in tutti e tre i film di Affleck, la storia personale del protagonista s'intreccia alle vicende principali della narrazione e, nel caso di *Argo*, è proprio durante una telefonata con il figlio che affiora nell'agente Mendez l'idea vincente per la sua missione (2).

In fondo il progetto "Argo", il nome in codice del finto film che non vedrà mai la luce, altro non è che una grande illusione, come se la menzogna vivesse di vita propria. Un titolo che deriva dalla parola d'ordine utilizzata dalle reclute della CIA, prescelto anche per la simbolica connotazione mitologica che spesso si ritrova nelle storie di fantascienza (3), e perfettamente calzante a una vicenda con una patina medio-orientale. La premessa ideale di un'operazione di intelligence sotto copertura è che deve essere troppo assurda da risultare inventata e impossibile da verificare. Ma, soprattutto, deve individuare a priori chi è il proprio pubblico e convincerlo. In questo caso si tratta dei fondamentalisti iraniani, sospettosi e attenti a ogni segnale contraddittorio, per cui è meglio che





la storia risulti confusa e ammantata da un astruso gergo intellettuale. Fondata su due piedi una finta casa di produzione (la Studio Six Productions, dal numero dei fuggiaschi da esfiltrare), il futuro film viene presentato a Hollywood in pompa magna e lustrini grazie alla copertura pubblicitaria delle maggiori riviste di settore.

Tre mondi (Iran, Hollywood e Washington), tre stili di ripresa differenti. Come nei film di Inárritu, la demarcazione delle storie è supportata da differenti estetiche visive. Dal realismo documentario dell'assalto all'ambasciata (c'è anche lo stesso Affleck, mescolato ai manifestanti, a riprendere con il formato Super8 dei filmati amatoriali anni Settanta) ai movimenti netti della Stedicam nella CIA, fino allo scintillio apparente di una Hollywood in declino. In quest'ultima sezione, si lavora per accentuare quella "sensazione del vetro", propria di un mondo falso e ovattato, tramite l'utilizzo insistente dello zoom, talvolta combinato alla carrellata. Insomma, per quanto affermi di orientarsi alla confezione di un prodotto "di mercato", Affleck si conferma fin troppo attento a tutti gli aspetti del manufatto. Il suo ricercato stile visivo è frutto di ingegnosa e meditata perizia che poggia su una sofisticata ricerca dei collaboratori, prescelti tra quelli dei registi che stima di più (oltre ai già citati, non dimentichiamo il compositore della colonna sonora, Alexandre Desplat, tra i favoriti di Jacques Audiard, il cui film *Il profeta* Affleck nomina tra i suoi preferiti di sempre). L'imitazione come aspirazione a migliorarsi, tale e quale a quei pittori che, prima di giungere al proprio stile, si esercitavano nel copiare i dipinti famosi. Ma già spiccano le tenaci predilezioni di Affleck, di per sé avvisaglie autoriali, per le storie che mettono al centro i personaggi e le relazioni umane, insieme a un certo senso dell'umorismo, onnipresenti in tutti i suoi film.

Come già successe nel 1944 per *La porta del cielo* di De Sica e Zavattini, durante l'occupazione nazifascista a Roma, quando per evitare l'estradizione nei campi di concentramento furono reclutati gli ebrei come comparse (oltre trecento), *Argo* ci consente di dire, letteralmente, che il cinema a volte salva la vita. In questo caso non è un modo di dire, è reale. Con *Argo*, Affleck firma un magnifico lavoro di equilibrio della regia, dove l'alternanza dei livelli narrativi, tanto cara a Renoir, si amplifica a volte anche nella contrapposizione duale dello spazio. Si vedano per esempio le sequenze iniziali ambientate a Teheran, dove il silenzio surreale e la calma apparente delle attività che continuano come se nulla fosse dentro l'ambasciata, contrastano con la folla inferocita che si ammassa premendo sulla cancellata all'esterno. E, ancora, la contaminazione dei due registri: la tensione emotiva del thriller e la leggerezza della commedia pervasa di humour, che spesso si inseguono e si sovrappongono.

Il centro strutturale di *Argo* risiede nell'assiduo e destabilizzante sfasamento dei piani, che giunge all'apice nel dualismo tra la realtà e la sua rappresen-



tazione fittizia, riecheggiato nei tanti apparecchi televisivi disseminati un po' ovunque nelle inquadrature, a ricordarci la regola del gioco, la bizzarria della vita reale che si mescola alle avventure che scorrono sullo schermo. Perché, come diceva Jean Renoir, il sincronismo è il segreto della vita e la maggior parte dei drammi, non solo storici ma anche quotidiani, scaturiscono proprio dall'impossibilità di fare coincidere le temporalità multiple delle situazioni in perenne evoluzione. E il nome del finto film per convincere gli iraniani – un progetto di fantascienza e di fantascientifica realizzazione – è in fondo lo stesso del titolo del film che noi spettatori stiamo guardando (4).

(1) Mathieu Carratier, (a cura di), *Big Ben*, «Première» n. 403, settembre 2012; Denis Rossano (a cura di), *Ben Affleck. Naissance d'un réalisateur*, «Studio Ciné Live» n. 42, novembre 2012; Rachel K. Bosley, *Creative Conspiracies*, «American Cinematographer», novembre 2012.

(2) Non succede così nel romanzo a cui il film si ispira (cfr. Antonio J. Mendez, Matt Baglio, *Argo*, Mondadori, Milano, 2012).

(3) Come spiega appunto l'agente Mendez nel suo romanzo, il titolo "Argo" fu scelto anche perché era «il nome della nave su cui viaggiarono Giasone e gli Argonauti per recuperare il Vello d'oro» (op. cit.).

(4) E questo articolo, che state leggendo, contiene indizi di film dei registi amati da Affleck le cui iniziali compongono una parola di quattordici lettere, a cui bisogna sottrarre il nome "argo". E le rimanenti sillabe riportate in cifre corrispondono a un numero di cellulare. E il primo che lo indovina e chiama entro due mesi dalla pubblicazione della rivista, vincerà un abbonamento annuale a «Cineforum».

# SKYFALL Sam Mendes

## Il tempo (per un poco) ritrovato

Luca Malavasi

*Skyfall* è un curioso film sul tempo. Curioso perché mette al centro della saga bondiana un tema – il tempo e il suo trascorrere, appunto – che mal s'accorda, in genere, con le vite degli eroi (più o meno super). Però non a caso, visto che James Bond compie con questo film cinquant'anni (in ventitre pellicole): quasi forzato dall'anniversario – che, come tutti gli anniversari, impone qualche riflessione sul passato –, il film prova a fare due cose insieme: da un lato, omaggia, facendolo *vedere* per mezzo della citazione, il tempo della saga e del personaggio (che è anche un tempo dello spettatore, legato da una memoria resistente alle icone e al “modernariato” bondiano); dall'altro lato, cerca di neutralizzare l'invecchiamento, mettendo in scena un rito di morte e rinascita che, come sanno bene gli eroi, è il tagliando della sopravvivenza e, al tempo stesso, la verifica della loro immortalità.

Del resto, come confessa lo stesso 007 (sempre Daniel Craig, sempre perfetto), la sua specialità è proprio quella di resuscitare – risorsa caratteristica dell'eroe. E in *Skyfall* Bond resuscita letteralmente: dopo la prima

*Titolo originale:* id. *Regia:* Sam Mendes. *Soggetto:* da personaggi creati da Ian Fleming. *Sceneggiatura:* Neal Purvis, Robert Wade, John Logan. *Fotografia:* Roger Deakins. *Montaggio:* Stuart Baird. *Musica:* Thomas Newman. *Scenografia:* Dennis Gassner. *Costumi:* Jany Temime. *Interpreti:* Daniel Craig (James Bond), Judi Dench (M), Javier Bardem (Raoul Silva), Ralph Fiennes (Gareth Mallory), Naomie Harris (Eve), Bérénice Marlohe (Sévérine), Albert Finney (Kincade), Ben Whishaw (Q), Rory Kinnear (Tanner), Ola Rapace (Patrice), Helen McCrory (il deputato Clair Dowar), Nicholas Woodeson (il dottor Hall), Bill Buckhurst (Ronson), Beatrice Curnew (Susan Horrocks), Elize du Toit (Vanessa). *Produzione:* Barbara Broccoli, Michael G. Wilson, Andrew Noakes, David Pope per EON Productions/Danjaq/Metro-Goldwyn-Mayer. *Distribuzione:* Warner Bros. *Durata:* 143'. *Origine:* Gran Bretagna/USA, 2012.

*In missione a Istanbul, James Bond deve recuperare la lista, sottratta all'M16, degli agenti britannici sotto copertura. La missione fallisce, e Bond viene dato per morto.*

*Quando la sede dell'M16 subisce un pesante attacco, al punto da costringere M a cambiare la sede dell'agenzia, il redivivo Bond rientra in azione. Mentre l'autorità e la posizione di M sono messe in discussione dal funzionario ministeriale Mallory, M e Bond iniziano a dipanare la matassa, identificando nel potente e sfuggente Silva l'autore di tutti gli attacchi alla sicurezza dei servizi segreti inglesi. Per Bond, per M e per lo stesso Silva, mosso evidentemente da sentimenti di vendetta, la lotta costituirà anche un obbligo a guardare al proprio passato.*







sequenza di inseguimento a mezzo variabile (nell'ordine: gambe, macchina, motocicletta, scavatrice e ancora gambe su treno in movimento verso una galleria) – un' *overture* che vale soprattutto come primo omaggio al passato –, e dopo i titoli in perfetto, anticato stile Bond (nonostante Adele, come se un certo tipo di sofisticatezza digitale non fosse mai stato inventata), Bond muore e risorge. Meglio: lo si crede morto, e dunque lo è, almeno all'interno del racconto. In realtà, come scopre lo spettatore prima di M, sta curando le ferite, dentro e fuori. Quindi torna a Londra, viene riassunto dall'M16 tra molto scetticismo (nel frattempo, e non è un dettaglio da poco, casa sua è stata venduta come si fa quando un agente muore) e ricomincia.

E qui, ancora una volta, il grande protagonista è il tempo, il tempo del corpo che invecchia, perde colpi, chiede riposo. La parte dei test a cui Bond è costretto a sottoporsi (e che di fatto non passerà, anche se mamma M si tiene l'informazione per sé, visto che quel figlio rinato e tornato è il suo preferito) è un passaggio cruciale: spiega il senso dell'iniezione di realismo voluta da Sam Mendes, avvia il processo di ricostruzione dell'eroe, inaugura il film nel film, vale a dire l'inatteso racconto biografico di Bond – del tempo di Bond. Perché è come se di questo anniversario si accorgesse per primo il personaggio stesso, e fosse costretto, in qualche modo, a viverlo e a scontarlo. Nel corpo ma, anche, nella memoria: che non è più, soltanto, memoria "testuale" – condivisa con lo spettatore – di vini, donne,

tecnologia e nemici, ma punta direttamente a recuperare il privato del personaggio, di cui la serie – in cinquant'anni – si è occupata sempre pochissimo e anzi quasi per nulla, fedele a una regola fondamentale delle saghe eroiche: esiste soltanto il tempo presente, quello dell'azione. Questa volta, invece, sopraffatto dal peso del corpo che invecchia, dentro un cortocircuito memoriale che sembra innescato proprio dalla memoria sedimentata sottopelle e muscoli, Bond ricorda. Basta una parola, *Skyfall*: il nome della residenza scozzese in cui è cresciuto fino alla prematura morte dei genitori.

Intanto, l'altro racconto continua, e ha per protagonista un ex agente dell'M16, Raoul Silva (Javier Bardem), che è poi un doppio di Bond. Il "cattivo" non ha, se non all'apparenza, desideri di distruzione planetaria o ricatto internazionale o arricchimento selvaggio o altre megalomanie; è animato, piuttosto, dalla vendetta, del tutto personale, contro le persone che hanno determinato e guidato il suo passato – rieccolo, il tempo –, M, la madre, *in primis*, che a lungo, per quasi un decennio, lo ha preferito a chiunque altro. Per costringerla a ricordare e riaprirle le ferite – le sue, quelle di Silva, non si sono mai chiuse – le fa saltare in aria l'ufficio e minaccia di vendere un segretissimo elenco dei suoi agenti. Non serve un *curriculum* da psicoterapeuta per comprendere la coerenza – psichica, appunto – dei gesti e delle minacce, e l'intelligenza con cui la sceneggiatura costruisce il mélo familiare di Silva e M senza copiare e incollare definizioni da manuale.

Bond, reintegrato nonostante le scalfitture – alcune recenti, altre quasi incurabili perché, appunto, portano la firma del tempo che passa – trova Silva, perché Silva si fa trovare. Legato a una sedia, si sorbisce il racconto del suo doppio. E visto che questo *Skyfall*, tra morti e rinascite, madri, padri e ricordi d'infanzia, processi memoriali e confronti col tempo, è, in fondo, un bellissimo film sulla (ri)costruzione dell'identità («Il mio nome è Bond, James Bond»), quello che succede tra Bond, legato a una sedia (con citazione al *Casino Royale* del 2006), e Silva non è solo una piccola, curiosa scena, ma l'ennesimo – anzi, l'estremo – movimento di verifica della tenuta dell'eroe. Perché Bond deve subire l'aggressione omosessuale dell'ex collega: e, come si sa, la sfera della sessualità, nel caso degli eroi, non sopporta ambiguità o zone d'ombra. In genere, è di due tipi: o del tutto anestetizzata dal valore dell'impresa, oppure semplicisticamente tratteggiata (maschi maschi, e anche un po' maschilisti). Bond, per tradizione (e per *imprinting* fleminghiano), appartiene alla seconda categoria. Ma è giusto che in questo *Skyfall* che processa Bond, sprofondandolo per testarne – e infine celebrarne – la rinascita, anche la sfera sessuale venga, anche se per poco e senza effetti, minacciata. In fondo, per tornare a essere Bond, il personaggio deve riappropriarsi anche dei suoi poteri maschili (e anche qui, senza insistere troppo sui simbolismi psicoanalitici, è evidente che la scenetta rafforza, da un lato, la regressione di Bond all'età – assediata – dell'infanzia, protagonista della seconda parte del film; dall'altro, declina la crisi del personaggio – che, finora, è stata soprattutto questione di riflessi appannati e reazioni lente – in termini di vera e propria impotenza o passività).

Aggiungiamoci, per chiudere la *pars destruens* del film, la questione alcolica, che tanto ha scandalizzato i puristi. La cronaca ci dice che Bond beve birra perché la Heineken ha pagato qualche milione di dollari per il *product placement*; vero, giusto. Ma poco importa: Bond, comunque sia, in questo *Skyfall* non beve i suoi Martini, il suo Vesper, il suo Dom Perignon. Aggiungiamo anche questo alla lista degli atti mancati perché irripetibili. Senza contare che, tra una storia e l'altra, tra il Bond numero ventitre e *La storia di Bond* (che è una specie di superfilm dentro il film), questo repertorio di slittamenti e macro e microcrisi viene fatto duettare – con ironia sottile – con una specie di terzo film, che è il tutto-Bond (cinquant'anni di personaggio, appunto). Il citazionismo, mai assente – per definizione – da una saga, vive in *Skyfall* una vita davvero curiosa, perché le icone dell'universo Bond – dalla penna esplosiva alla Aston Martin – vi figurano sia come veri e propri *gadget*, memorie del passato e, al tempo stesso, simboli dell'identità bondiana, sia come emblemi di un tempo ormai irrecuperabile, chiusi in se stessi, da cui è necessario che il personaggio prenda le distanze per non diventare un altro articolo di questa galleria di memorabilia.

Il gioco citazionistico svolge dunque un ruolo fondamentale in questo Bond proustiano: in primo luogo, introduce una specie di sospensione temporale, evocando, attraverso la citazione, un tempo che è quello della saga di Bond, sottratto allo scorrere del tempo (il tempo del mito, per semplificare un po'); in secondo luogo, attiva un richiamo astuto allo spettatore e alla sua, di temporalità, nonché al rapporto antico col personaggio, confermando l'appartenenza di *questo* Bond, diverso e sfuggente, alla tradizione. Un gioco mai parodistico e necessario, perché contribuisce, anche, ad arginare preventivamente il disorientamento dello spettatore. Innovazione e nostalgia, senza rivoluzione.

La seconda metà di *Skyfall* irrobustisce sia il versante mélo famigliare di Silva e M (ma in cui entra, naturalmente, anche Bond), sia lo scavo biografico, ancora una volta condotto in forma di verifica sul tempo. E più ci si avvicina all'origine – alla casa in cui Bond è cresciuto, a Kincade, il guardiacaccia della tenuta (una traccia del passato dalla funzione cruciale: ricorda il piccolo Bond, e lo riconosce in quello adulto), alle tombe dei genitori –, più il tempo si accartocchia e rischia di deflagrare. Di fronte alle lapidi di mamma e papà nel cimitero che sorge accanto alla chiesa di famiglia, offerte allo spettatore dalla soggettiva di Silva (che crede, in quel momento, di aver destinato allo stesso luogo Bond), il tempo della memoria non solo finisce la sua corsa, ma incontra anche la sua scultura immortale, la sua scrittura eterna; troppo, perfino per un film tanto diverso e rischioso; troppo per la vita di un eroe. E allora, con una vera e propria scancellatura – un'assenza che vale più di una presenza –, scompaiono dalle lapidi le date di nascita e di morte, e il tempo ricomincia finalmente a *non* scorrere – se non secondo la logica atemporale dell'eroe; intanto, Bond, per l'ultima e definitiva volta, sta resuscitando dal lago ghiacciato in cui l'ha sprofondato Silva. Rinascita dall'acqua, giusto per chiudere il cerchio e la metafora.

E poi, inevitabilmente, tre finali. Il primo conclude la metà avventurosa e classicamente bondiana di *Skyfall*. Il secondo, quello mélo, segue immediatamente, con la morte di M tra le braccia di Bond – un'altra Madre se ne va, quella che “conosce tutta la storia” (di Bond); quella che, in una tappa del viaggio verso *Skyfall* – viaggio mentale e interiore, tra vallate deserte e nebbie sottili – ha confessato che «gli orfani sono sempre le reclute migliori» e, così dicendo, ha ribadito il suo ruolo materno nei confronti *dei* Bond – anche di Silva, naturalmente; quella che, appena prima di morire, guardando negli occhi 007, capisce di aver fatto qualcosa di buono. E Bond piange, M e la madre vera (Monique Delacroix), sepolta appena fuori. Ma tutto, finalmente, è stato resuscitato e rivissuto e, insieme, (ri)sepolto, per poter ricominciare. Il tempo si è fermato – è *stato fermato* – di nuovo. Questa, in fondo, era la missione di 007 in *Skyfall*. Terzo e ultimo finale: Bond è pronto a rimettersi al lavoro.



# LA NAVE DOLCE Daniele Vicari

## Un viaggio al contrario verso la libertà

Elisa Baldini

Erano in ventimila. Nessuno di loro sapeva bene cosa avrebbe trovato nell'altra riva del mare, in quella Terra Promessa che appariva così vicina in televisione, e si dimosterà così lontana nella vita reale. In Italia si sta bene. Ci sono le macchine, il lavoro, la libertà. La libertà. È questa la leva trainante, la forza motrice di quel tragitto che Halim Milaqi, comandante della Vlora, si è visto costretto a percorrere, senza guardare né avanti né indietro, ma semplicemente sotto minaccia di morte. Perché sembra un gioco, partire tutti insieme, senza prendere niente, quasi per scherzo; radunare i familiari più stretti, o provare l'ebbrezza della fuga senza avvertire nessuno. Ma non c'è niente di più lontano dal gioco che poter partire lasciando tutto dietro di sé senza rimpianti, proprio perché forse quel tutto, alla fine, non c'è.

L'8 agosto 1991 una nave gigantesca adibita al trasporto di zucchero e proveniente da Cuba si palesa come un'enorme, mistica, scialuppa di salvataggio nel

*Regia:* Daniele Vicari. *Soggetto:* Antonella Gaeta, Daniele Vicari, da un'idea di Luigi De Luca, Silvio Maselli e Ilir Butka. *Sceneggiatura:* Antonella Gaeta, Benni Atria, Daniele Vicari. *Fotografia:* Gherardo Gossi. *Montaggio:* Benni Atria. *Musica:* Teho Teardo. *Con:* Eva Karafili, Agron Sula, Halim Milaqi, Kledi Kadiu, Robert Budina, Eduart Cota, Ervis Alia, Ali Marjeka, Giuseppe Belviso, Nicola Montano, Domenico Stea, Fortunata Dell'Orzo, Luca Turi, Raffaele Nigro, Luigi Roca, Maria Brescia, Vito Leccese. *Produzione:* Nicola Giuliano, Grancesca Cima, Carlotta Calori, Silvio Maselli per Indigo Film/Apulia Film Commission/Rai Cinema/Skandal Production. *Distribuzione:* Microcinema. *Durata:* 90'. *Origine:* Italia, 2012.

*L'8 agosto del 1991 nel porto di Durazzo approda una nave, la Vlora (dal nome della città albanese di Valona), adibita al trasporto intercontinentale di zucchero, appena rientrata da Cuba. Il Paese si è da pochi mesi liberato dalla dittatura comunista di Enver Hoxha, e si sta diffondendo tra la gente una grande voglia di cambiamento e libertà. Da un momento all'altro si sparge la notizia che il porto è finalmente aperto e la Vlora salperà diretta verso un Paese straniero. In pochissimo tempo circa ventimila persone salgono sulla nave, e il comandante è costretto a partire con pochissimo carburante e nessun tipo di approvvigionamento. Vicina alla costa italiana, la nave viene respinta a Brindisi e dirottata verso Bari, dove la città si troverà totalmente impreparata di fronte all'arrivo di un quantitativo enorme di clandestini albanesi affamati e bisognosi di cure. Il documentario di Vicari ripercorre l'avventura di chi ha deciso istintivamente di tentare una nuova strada verso la libertà, attraverso un ricchissimo materiale di repertorio e le testimonianze di chi su quella nave ci è salito davvero: tra gli altri il ballerino Kledi Kadiu, il regista Robert Budina, il comandante della nave Halim Milaqi.*





porto di Durazzo, e si sparge la voce che è finalmente possibile imbarcarsi e lasciare l'Albania. Il regime comunista di Hoxha è finito anch'esso sotto l'effetto domino indotto dalla caduta del muro di Berlino, e il freno che aveva costretto il Paese nelle sembianze di uno Stato fermo agli anni Quaranta è improvvisamente lasciato andare. L'ipotesi della libertà non è più un concetto astratto, ma materializzata in una nave vuota che ti porta lontano. Qualcuno avrà pensato per primo di salire, magari premeditandolo con la violenza della disperazione. Poi la voce si è diffusa come una macchia di vino sulla tovaglia, e chi si è trovato sulla traiettoria di questa notizia non ha potuto fare a meno di considerare, per lo meno, l'idea di lasciarsi alle spalle il rigore, le limitazioni, la penuria di cose e di possibilità, e salpare verso qualcos'altro, qualsiasi cosa questo altro potesse essere.

Daniele Vicari, regista intelligente e oramai più che maturo, ha deciso di raccogliere la proposta della Apulia Film Commission, qui alla sua prima grossa produzione, e ricostruire attraverso un documentario il giorno il cui l'Italia, Paese di tradizione e pratica cattolica e di reputazione ospitale, ha perso per sempre la sua innocenza. Vicari si è dedicato a *La nave dolce* prima e durante le riprese di un altro film che, anche se di finzione, è il crudo resoconto di eventi che hanno reso il nostro un Paese più colpevole e contraddittorio, quel *Diaz* che ha diviso l'opinione pubblica e la critica, lottando per trovare un canale produttivo e distri-

butivo, e riuscendoci, per giunta. Vicari ha scelto la stessa strada, sia per il documentario sulla Vlora, che per la ricostruzione *fiction* dei fatti del G8 di Genova 2001. Avrebbe potuto fare un documentario didascalico, così come avrebbe potuto spiegare Genova, le dinamiche, le domande. Ma se ha deciso di non essere formalmente esplicativo in nessuna di queste due opere, non lo ha fatto perché non ha una tesi da dimostrare, ma perché non c'è miglior modo di dimostrare una tesi che esporre i fatti (e le carte) sul tavolo, in bella mostra, perché parlino da sole.

Ci vuole molta coerenza per fare questo tipo di cinema, che può facilmente essere frainteso come cinema senza direzione, mentre al contrario una esposizione lineare e asciutta prende posizione fin da subito. Decidere in che modo raccontare le cose e farlo, semplicemente, è spesso anche più compromettente che raccontare eventi con le note ben leggibili a margine.

Per tratteggiare il tragitto dell'entusiasmo, dell'inedia e della speranza compiuto dalla Nave Dolce Vlora da Durazzo a Brindisi, poi dirottata verso Bari, Vicari ha scelto di entrare già nella "tragedia" in atto, con il supporto visivo di un ricchissimo apparato di repertorio ripescato negli archivi della tv albanese e nei cassettei polverosi della nostra televisione statale e non. Ad alternare le immagini documentarie dell'epoca sono stati inseriti, di fronte a un minimale fondale bianco, gli interventi di chi su quella nave è veramente salito in preda all'euforia della rinascita e della sco-



perta, e ha voglia di ricordare dall'inizio. Da quell'attimo in cui, come in un film, da sotto la nave si sono ritrovati sopra la nave, schiacciati gli uni agli altri come sardine impazzite e bramanti, diretti, come dice più volte Kledi Kadiu (ballerino professionista giunto successivamente in Italia e reso famoso dai programmi di Maria De Filippi), «verso l'ignoto».

Il viaggio è inizialmente una festa, una liberazione. Nessuno pensa alla fame, alla sete, allo spazio, alla paura. È estate, fa caldo, il clima è mite. Ci sono dei criminali a bordo, delle persone poco raccomandabili che non hanno paura di usare la violenza per costringere il capitano a salpare, con poco carburante e nessun approvvigionamento. Ma, come dice Robert Budina (regista teatrale e cinematografico, imbarcato con un gruppo di compagni della scuola di regia), ricordando quell'avventura con il sorriso sulle labbra, partire è una sfida, anche a se stessi.

Quello che colpisce nel racconto per immagini e parole che Vicari mette in piedi in un'ora e mezzo di film, è il netto stacco tra il prima e il dopo. Nonostante il prima rappresenti temporalmente solo meno di un terzo di *La nave dolce*, che si concentra soprattutto sull'arrivo sul suolo italiano di questa orda di eroi tragici in costume da bagno, i pochi tratti disegnati come premessa trasmettono perfettamente allo spettatore il brivido di questa situazione di bilico, andare o non andare, che i più risolvono per disperazione, spirito di emulazione, giovinezza, incoscienza.

L'arrivo alla meta restituisce un immaginario ancora più scioccante: mentre le telecamere della tv albanese sono sostituite da quelle dei giornalisti italiani e dei videoamatori pugliesi, ci troviamo immersi nello stupore dell'apparizione di una miriade di persone a forma di nave, figure irrecognoscibili arrampicate ovunque, penzolanti da tutti i lati: chi si butta in acqua, chi si spoglia. Tutti gridano «Italia!». Tutti fanno il segno «V» di Vittoria con le dita.

A Brindisi non li vogliono, a Bari li fanno fermare. Un elicottero sorvola la zona e si ferma vicino al pennone della nave: qualcuno lancia una ciabatta, che viene interpretata come un gesto di offesa. È il primo presagio che la festa della liberazione si sta trasformando in qualcosa di indefinibile, ma che ha tutta l'aria di essere un netto rifiuto.

Quando a poco a poco la nave si svuota e la massa di agglomerato umano diventa finalmente un insieme di facce riconoscibili, stracci e corpi magrissimi, l'effetto visivo ed emotivo è dirompente. Se nella prima parte del film l'immagine dei clandestini passava soltanto attraverso il racconto di persone pulite e rispettabili in vena di ricordi, e l'equivalente visivo del racconto era solo folla e moltitudine indistinta, sulla banchina del porto di Bari vediamo sballottati da una parte all'altra, con l'aiuto di manganelli, bimbi, ragazzi, donne e uomini con le sembianze di un'altra epoca, il sorriso a metà sulle labbra di chi ancora sta smaltendo la delusione.

Lo smarrimento dei baresi, delle autorità locali e dello Stato è enorme: è agosto, la burocrazia è in ferie e anche i suoi rappresentanti di spicco. A non tirarsi indietro sarà il sindaco di Bari, Enrico Delfino, che rimarrà in prima linea a coordinare gli aiuti, opponendosi strenuamente alla decisione dello Stato di trasportare tutti i clandestini nello stadio cittadino, chiuderli dentro in attesa di poterli imbarcare su voli di linea, diretti nuovamente verso casa. Le manifestazioni di dissenso del primo cittadino verranno aspramente e pubblicamente biasimate dal presidente Cossiga, e la linea ufficiale verrà applicata: lo Stadio della Vittoria (nome ironicamente in linea con il gesto ripetuto dei profughi albanesi) diventerà il bunker a cielo aperto dove quasi ventimila persone consumeranno la loro delusione, la rabbia e la vergogna di essere trattati come bestie, costretti a raccogliere il cibo che vola dall'alto e a litigarsi briciole e viveri, a fuggire per tentare invano di mescolarsi ai baresi, quando chiunque li riconoscerrebbe in mezzo a un milione, tanto sono diversi, sfrontati, e incapaci di abbandonare il branco dei propri simili.

Qualcuno ce l'ha fatta a sfuggire alle maglie del controllo, a confondersi tra gli italiani. La gran parte vede finire il proprio viaggio con un moto inverso sulla stessa rotta, magari provando per la prima volta nella vita il brivido del volo in aereo, con in tasca la rassegnata consapevolezza che un'alternativa migliore non è poi così a portata di mano.

Alla fine, *La nave dolce* non è che il racconto di un viaggio che si prospettava avvincente e che è stato male interpretato, sia da chi è partito sia da chi ha visto arrivare. Ed è anche lo specchio inaspettato della precarietà della condizione umana: un concetto talmente abusato che ci si stupisce quando l'immagine cinematografica, fragrante di repertorio, ce lo ricorda ancora una volta così impietosamente.



# RUBY SPARKS Jonathan Dayton e Valerie Faris

## Oggi è già altrove

Federico Gironi

Partiamo da un punto. Partiamo dal pregiudizio critico che molti, come chi scrive, avevano o potevano avere nei confronti del nuovo film firmato dalla coppia (artistica e sentimentale, dato da tenere da conto, seppur per il momento da parte) formata da Jonathan Dayton e Valerie Faris. I due, infatti, sono stati autori del film che più di ogni altro ha diviso gli amanti di quel cinema indipendente americano che, da almeno un decennio, s'è fatto portatore delle istanze e delle tematiche di una serie di personaggi che rivendicano con orgoglio e leggerezza una collocazione obliqua rispetto sia al *mainstream* che all'*indie* tradizional-

*Titolo originale:* id. *Regia:* Jonathan Dayton, Valerie Faris. *Sceneggiatura:* Zoe Kazan. *Fotografia:* Matthew Libatique. *Montaggio:* Pamela Martin. *Musica:* Nick Urata. *Scenografia:* Judy Becker. *Costumi:* Nancy Steiner. *Interpreti:* Zoe Kazan (Ruby Sparks), Paul Dano (Calvin Weir-Fields), Chris Messina (Harry), Annette Bening (Gertrude), Antonio Banderas (Mort), Aasif Mandvi (Cyrus Modi), Steve Coogan (Langdon Tharp), Toni Trucks (Susie), Deborah Ann Woll (Lila), Elliott Gould (il dottor Rosenthal), Alia Shawkat (Mabel), Jane Anne Thomas (Saskia), John F. Beach (Adam), Eleanor Seigler (Mandi), Wallace Langham (Warren). *Produzione:* Albert Becker, Ron Yerxa per Bona Fide Productions. *Distribuzione:* 20th Century Fox. *Durata:* 104'. *Origine:* USA, 2012.

È relativamente facile avere successo con un'opera prima, molto meno con la seconda. Calvin Weir-Fields ne sa qualcosa: il suo primo romanzo è stato un trionfo, dopo di che il giovane scrittore s'è impantanato in un blocco creativo di cui non riesce a vedersi una fine. Questa situazione comincia a dare i suoi pesanti frutti anche nella sfera sentimentale. Calvin ha un'idea: inventarsi Ruby Sparks, una ragazza che, innamorata di lui e di cui lui possa innamorarsi, lo aiuti a superare l'empasse. L'espedito sembra funzionare. Un giorno, improvvisamente, Ruby appare realmente, e in carne e ossa, nella vita di Calvin...







mente inteso. Perché *Little Miss Sunshine* (questo il titolo di cui stiamo parlando), se da un lato è stato esaltato, dall'altro è stato visto come il punto di non ritorno di un'estetica diventata oramai ruffiana e conservatrice nella sua furbesca riproposizione di strutture narrative e formali; nel suo svilire la carica eversiva di modelli originali decisamente – quanto, forse, volutamente – meno compresi e universali. Va ammesso, quindi, che trovarsi di fronte a un film riuscito, misurato e intelligente come *Ruby Sparks* è stata fonte di sorpresa: a dimostrazione di come, a volte, i copioni e gli sceneggiatori contino più dei registi e non il contrario. Che poi quest'osservazione nasca da un film che, come quello scritto dalla giovane Zoe Kazan, ragioni in maniera esplicita sulla creazione narrativa (che la declinazione sia letteraria o cinematografica è del tutto accessorio) e sul rapporto tra creazione e autore, appare curioso e significativo. Ma andiamo per gradi.

Come lo si voglia leggere o interpretare nelle sue strutture soggiacenti, *Ruby Sparks* (uno dei quei film dove non stona che il titolo sia il nome proprio di uno dei suoi protagonisti) brilla per l'equilibrio della sua scrittura, per la voglia di non strafare in termini di originalità senza mai scendere nel banale, per la leggerezza con la quale riesce a toccare corde e tematiche delicate e a tratti perfino rischiose. In questo, va dato atto

all'onesto lavoro svolto dai due registi, e all'intensa credibilità data ai due protagonisti e alla loro relazione dai protagonisti Zoe Kazan e Paul Dano: pure loro, non casualmente, coppia anche nella vita. E con quest'ulteriore dato a disposizione, non dovrebbe più sorprendere come l'intreccio tra la dimensione della commedia e del dramma romantico, della disamina delle dinamiche delle relazioni amorose, vadano di pari passo, inestricabilmente legate, con la riflessione sull'atto creativo e sul rapporto tra autore e opera d'arte; come la crisi sentimentale e quella creativa del protagonista siano l'una causa e conseguenza dell'altra, in un *loop* infinito e difficilmente interrompibile.

Forte, su tutto, di una prospettiva privilegiata, squisitamente femminile ma mai inutilmente o anacronisticamente femminista (si veda in questo come è stato tratteggiato, con bonarietà ma non senza tracce di amarezza, il personaggio della madre post hippie del protagonista Calvin, interpretata da una rilassata Annette Bening), *Ruby Sparks* non si trastulla in maniera più o meno (f)utile con i lati magici o sovranaturali della storia che racconta. Siamo lontani, insomma, da sfumature pirandelliane, da istrionismi alla Charlie Kaufman, ma anche dalle atmosfere stralunate del *Vero come la finzione* di Marc Foster o perfino da certe modalità alleniane come quelle di una

*Rosa purpurea del Cairo* o di un *Midnight in Paris*. In *Ruby Sparks*, che il personaggio di Kazan prenda vita secondo chissà quale modalità magica o mistica, è infatti funzionale solo ed esclusivamente allo studio di come un modello dominante di pensiero, per quanto sensibile e democratico come quello incarnato dal Calvin di Dano, sia oramai inevitabilmente in crisi con quanto da lui stesso idealizzato, generato e decretato. Sia che questo riguardi il “piccolo” privato del rapporto sentimentale e della relazione uomo-donna sia il livello più “alto” e universale della creazione artistica: anzi, partendo sempre e comunque dal primo per toccare – tangenzialmente o più direttamente – anche il secondo.

La questione centrale di *Ruby Sparks*, insomma, non riguarda tanto il grado di libertà che un uomo è capace di concedere alla sua compagna, o un artista alla sua creazione. Non riguarda nemmeno unicamente il concetto, a quello collegato, di libero arbitrio da parte di una singola persona e dell’uso, rispettoso o meno dell’altro, che ne può essere fatto. Né è quello, pur importante, della visione del ruolo femminile da parte di un mondo artistico (indubbiamente soprattutto cinematografico) che impone una serie di stereotipi e di gabbie alle giovani attrici e che la stessa Zoe Kazan può aver sperimentato sulla sua pelle, come sottolinea Roger Ebert negli Stati Uniti.

Il punto centrale, in *Ruby Sparks*, sta nella dimostrazione di come, nel mondo che ci circonda, nulla di quanto è (stato finora) considerato ideale, nessun modello pensabile secondo le vecchie strutture – e applicabile nella vita come nella creazione artistica – può risultare mai del tutto soddisfacente. Come anche dimostrato da un finale leggermente deludente, e più

conforme alle regole di genere o di pensiero di un mondo hollywoodiano comunque sfiorato e mai statutario, per riuscire a creare qualcosa di nuovo e di stabile – che si tratti di un libro o di un nucleo familiare –, è necessario abbandonare ogni modello preesistente e preconetto, abbandonarsi a esperienze nuove e financo traumatiche, e affrontare il futuro facendo tabula rasa di un passato che non può più darci alcun appiglio nel vortice imprevedibile e spiazzante di un oggi in costante mutamento, eppure figlio del nostro ieri.

Superato il panico e lo smarrimento iniziali, di fronte alla versione in carne e ossa della creatura ideale da lui stesso pensata e creata, Calvin esaurisce in tempi relativamente brevi anche l’entusiasmo iniziale e la ritrosia morale a modificare e plasmare ulteriormente secondo il proprio desiderio una creazione che sviluppa presto legittime richieste e tratti caratteriali non previste da quanto scritto dal suo autore.

Certo, in questo giocano un ruolo di primo piano le dinamiche di coppia che tutti conosciamo, le gelosie e gli egoismi reciproci, le insicurezze maschili e i desideri femminili di emancipazione. Ma è significativo che ogni correzione Calvin provi ad attuare, ogni modello stereotipato di comportamento femminile tenti di far adottare a Ruby, il risultato sia comunque disastroso. E non (solo) perché l’imposizione arbitraria e dall’alto è impossibile o moralmente disdicevole, ma soprattutto perché non c’è orizzonte ideale cui il giovane scrittore possa fare riferimento per adattare Ruby a sé; né sé a Ruby. Perché Calvin è prigioniero (in)volontario del passato. Di un passato che per lui è diventato gabbia che limita e circoscrive il futuro: di un successo editoriale da ripetere tramite emulazione, di una relazione che getta il suo imprinting su tutte le altre, di abitudini calcificate e castranti.

Come spesso accade nel cinema più giovane e libero proveniente dagli Stati Uniti, ma oramai anche in diversi prodotti industriali e *mainstream* dotati della giusta sensibilità, la chiave per superare l’impasse del presente, per Calvin, sta nell’ammissione della sconfitta e dell’impossibilità di procedere con le modalità più rugginose e rassicuranti. Nell’abbracciare un reset che significa rinuncia a Ruby, la sua liberazione totale da ogni tipo di costrizione personale, sentimentale, artistica e ideologica: una libertà donata che diverrà libertà conquistata nel momento in cui Calvin trova anche il coraggio di confrontarsi con una pubblica e intima denuncia della sua inadeguatezza. Solo così, liberandosi da ogni fardello passato (persino quello di una macchina da scrivere che si trasforma in computer, e non certo per spirito modaiolo) Ruby e Calvin, donna e uomo, creatura e creatore, opera e artista, possono rincontrarsi liberi da ruoli e preconetti, per affrontare una storia finalmente possibile grazie al rifiuto della sola idea di un finale che possa essere stato già scritto. Da chiunque. E ricominciare a scrivere, ad amare, a vivere.





# LA "PARTE" DEGLI ANGELI Ken Loach

## Poesie contro la crisi

Andrea Chimento

«Every year about 2% of the spirit is actually lost. It just disappears and evaporates into thin air. Gone forever. It's what we call the "angels' share"». È uno dei momenti centrali in *La "parte" degli angeli*: un'inseriente di una grande cantina di whisky spiega segreti e magie del prodotto invecchiato in ampie botti di legno. In una pellicola rigorosamente ancorata alla realtà, un piccolo spazio ai limiti dell'onirico e del trasognante lascia disorientati spettatori e protagonisti, rimasti a bocca aperta di fronte alle parole della ragazza. In qualche modo il cinema di Ken Loach è tutto qui, in un istante in cui la poesia riempie un mondo che sembrava non avere più spazio da riservarle.

Presentato all'ultimo Festival di Cannes, dove ha ottenuto il Premio della Giuria, *La parte degli angeli* è stato uno dei casi dibattuti del (pre) Torino Film Festival 2012. Tra i più attesi del programma, il film di Loach è stato cancellato dal calendario, pochi giorni prima dell'inizio della kermesse, perché il regista inglese ha declinato l'invito a essere presente sotto la Mole per ritirare il Gran Premio Torino. Loach ha scelto di schierarsi dalla parte dei dipendenti della cooperativa che si occupa della gestione del Museo del Cinema, che avrebbero subito licenziamenti, tagli, abusi e intimidazioni. Il regista ha affermato in un comunicato: «Accettare il premio e limitarmi a qualche commento critico sarebbe un comportamento debole e ipocrita. Non possiamo dire una cosa sullo schermo e poi tradirla con le nostre azioni». Si è parlato molto, troppo, di questo gesto, forse anche per l'attinenza con le tematiche narrate nella pellicola, trascurando una conseguenza altrettanto importante: l'assenza in cartellone di un titolo di così grande rilievo.

La storia è quella di Robbie, un giovane (ex) teppista, deciso a rigare dritto dopo la nascita del primogenito. Per via del suo passato burrascoso, trovare lavoro è ancora più difficile e in pochi si fidano del suo cambiamento. Processato per aver picchiato a sangue un ragazzo, Robbie evita per un soffio la galera (il giudice tiene conto della sua imminente paternità) ed è condannato a trecento ore di lavori socialmente utili.

*Titolo originale:* The Angels' Share. *Regia:* Ken Loach. *Sceneggiatura:* Paul Laverty. *Fotografia:* Robbie Ryan. *Montaggio:* Jonathan Morris. *Musica:* George Fenton. *Scenografia:* Fergus Clegg. *Costumi:* Carole K. Fraser. *Interpreti:* Paul Brannigan (Robbie), Siobhan Reilly (Leonie), John Henshaw (Harry), Gary Maitland (Albert), William Ruane (Rhino), Jasmin Riggins (Mo), Roger Allam (Thaddeus), Charles MacLean (Rory McAllister), Scott Dymond (Willy), Scott Kyle (Clancy), James Casey (Dougie), Caz Dunlop (Caz), Gilbert Martin (Matt), David Goodall (Angus Dobie), Lyndsey-Anne Moffat (Grace), Neil Leiper (Sniper), Joy McAvooy (Mairi), Chooye Bay (Tai Pan), Jim Sweeney (Beanpole). *Produzione:* Rebecca O'Brien per Sixteen Films/Why Not Productions/BFI/Les Films du Fleuve/Urania Pictures/France 2 Cinéma/Canal +/CineCinéma/Sificinéma 8/Le Pacte/Cineart/France Télévisions/Canto Bros. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 101'. *Origine:* Gran Bretagna/Francia/Belgio/Italia, 2012.

*Robbie, un ragazzo di Glasgow, vuole liberarsi dalla situazione in cui si trova. Osteggiato dal padre della sua ragazza, vive di espedienti e per questo ha continuamente problemi con la giustizia. Quando entra di nascosto nel reparto maternità dell'ospedale per far visita a Leonie, la sua ragazza, e prendere in braccio per la prima volta Luke, il figlio appena nato, Robbie è sopraffatto dall'emozione e giura che Luke non avrà la vita di privazioni che ha vissuto lui. L'occasione giusta arriva quando, dopo aver scampato per un soffio la galera e vedendosi assegnato a un buon numero di ore di servizi socialmente utili, Robbie entra in contatto con il mondo della lavorazione del whisky. Il suo tutore Harry, infatti, ha scoperto nel ragazzo una non comune abilità nel degustare lo squisito liquore, e lo spinge a farne buon uso. Con Rhino, Albert e Mo, suoi amici per i quali un impiego è, come per lui, poco più di un sogno remoto, Robbie decide di dare una svolta alle loro vite proprio attraverso una botte del miglior whisky del mondo. Ce la farà, Robbie, a riscrivere il suo destino con la uisge beatha, l'"acqua di vita"? Solo gli angeli lo sanno...*



Nonostante possa apparire come un grigio dramma sociale, in piena sintonia con le corde del regista, *La parte degli angeli* è una sorta di curiosa favola contemporanea, originale e divertente a partire dall'evolversi della trama. Robbie è aiutato da Harry, il suo tutore-responsabile, che, scoperta la particolare sensibilità gustativa del ragazzo nei confronti di vari tipi di whisky, decide di introdurlo nell'ambiente degli amatori del malto: è così che al giovane, e al suo gruppo di rieducazione, viene l'idea di un "colpo" tutt'altro che convenzionale, in grado di offrir loro un futuro sereno.

C'eravamo preoccupati, vista la pochezza del precedente *L'altra verità* (*Route Irish*, 2010), che un altro dei nomi più sicuri e affidabili del cinema contemporaneo avesse perso il suo smalto: dopo diverse pellicole rilevanti e personali, comprese le recenti *In questo mondo libero...* (*It's a Free World...*, 2007) e *Il mio amico Eric* (*Looking for Eric*, 2009), *L'altra verità* segnava un'inquietante involuzione, un racconto in cui neppure il suo autore sembrava credere fino in fondo. Eppure, con *La parte degli angeli*, bastano pochi minuti per scacciare dubbi e incertezze. Uno degli incipit più esilaranti, profondi e, persino, feroci degli ultimi anni apre una pellicola davvero riuscita, particolarmente adatta a fare il suo ingresso in sala (solo in quelle italiane, in Patria ha esordito a inizio giugno) nel periodo delle feste.

Anarchico e persino sovversivo nel suo andamento narrativo, *La parte degli angeli* è un'intensa parabola

esistenziale che offre diversi spunti di spessore per riflettere su ironie e contraddizioni dell'età contemporanea: dalla ricerca tragicomica di un lavoro alla necessità di trovare nuovi affetti e passioni. Ken Loach ha dichiarato che l'idea del film è nata analizzando un dato preoccupante: nel 2011 i giovani disoccupati in Gran Bretagna hanno superato il milione. Con questa premessa, il regista e il fidato sceneggiatore Paul Laverty hanno scelto di raccogliere storie di ragazzi nella zona di Glasgow: tra questi hanno trovato Paul Brannigan, il futuro protagonista della pellicola, che non aveva mai lavorato per il cinema. Brannigan, ennesima scoperta di un autore che continua a scovare attori di talento, ha alle sue spalle una storia molto simile a quella del personaggio che avrebbe interpretato.

Le premesse di una dura opera di denuncia c'erano dunque tutte, ma il tema sociale riesce ad alleggerirsi lasciando spazio a una commedia positiva e solare. Se già in *Riff Raff* (id., 1991) o in *Piovono pietre* (*Raining Stone*, 1993) Loach aveva dato sfogo alla sua verve umoristica, in *La "parte" degli angeli* fa un ulteriore passo avanti, lavorando per contraddizione: le scene più buffe sono anche quelle dove la drammaticità si fa più intensa e dove il tragico s'incorpora nel comico. Il mondo di oggi sembra dire ai giovani che non c'è bisogno di loro e questi, per risposta, sono vitali, fantasiosi e ancora ottimisti per il futuro. Proprio come Robbie che, freddo e brillante, non si





limita a chiedere soldi al ricco compratore del prestigioso Malt Mill appena rubato. Sa che spenderebbe il semplice denaro inutilmente, come faranno i suoi compagni di sventura, e allora aggiunge una clausola: avere un lavoro. Trova la via dell'onestà soltanto dopo un ultimo crimine, senza il quale non sarebbe mai riuscito a sfuggire a un'esistenza segnata da un'interminabile sequenza, moralmente abietta, di vendette e pestaggi tramandati stupidamente di padre in figlio.

Vuole salvare il suo Luke (che «si chiamerà sempre così», ripete in una struggente sequenza di fronte al padre della sua compagna) da quel destino degradato, fuggendo da quella realtà e dedicando il resto della vita alla sua nuova passione. Ci riesce, ma senza dimenticare di ringraziare il suo *angelo* custode Harry con una *parte* importante del suo bottino. In fondo, *La parte degli angeli* è, paradossalmente, una triste ballata che brinda alla bellezza di una vita, dove la prova più dura è non smettere mai di cercare la felicità: la si può trovare dietro l'angolo oppure dentro una botte di whisky.

In qualche modo, il film ricorda l'andamento tragicomico di alcune pellicole del cinema muto, oltre a richiamare quel *Whisky a volontà* (*Whisky Galore*, 1949) di Alexander Mackendrick che appare più che una semplice ispirazione. Non a caso, intelligentemente, gli organizzatori del Torino Film Festival avrebbero riproposto la pellicola classica accanto all'opera di Ken Loach.

Se molto cinema contemporaneo, compreso quello di casa nostra, sta arrancando sempre più nel tentativo di rappresentare adeguatamente la crisi (economica, ma non solo), inciampando tra visioni eccessivamente crude e deprimenti, da un lato, o banalmente grottesche e a forte rischio di superficialità, dall'altro, l'approccio del regista inglese è forse quello più adeguato. Arrivando ai limiti dell'ossimoro, la coppia Loach-Laverty ci mostra un allegro brindisi in cui non manca la malinconia, in cui la speranza di un futuro migliore si mescola (più che scontrarsi) all'angoscia per l'apparente impossibilità di un cambiamento.

Mimetizzando (e proprio per questo esaltandolo ancor di più) l'impegno sociale sull'argomento, il regista regala un'opera ottimist(ic)a, in cui ribadisce a chiare lettere le sue convinzioni e la sua idea di cinema. In attesa di tornare al documentario, una delle sue prime passioni, con *The Spirit of '45* (incentrato sulla nascita del welfare state post-seconda guerra mondiale), Loach, arrivato a settantasei anni, ci offre una delle pellicole più sentite della sua carriera, un vero e proprio messaggio di speranza che mai dimentica e mai manca di rispetto alle dolorose situazioni che racconta. Una poesia moderna (e morale) i cui versi mettono in rima verbi scurrili e parole di conforto. In un certo senso un film di cui il mondo di oggi ha davvero bisogno. Da vedere, possibilmente, con un bicchiere di whisky in mano, ma ricordatevi: *la parte degli angeli* offritela a Ken Loach.

# BALLATA DELL'ODIO E DELL'AMORE Alex de la Iglesia

## Post-moderno neo-picaresco

Matteo Marelli

Muoversi all'interno delle coordinate postmoderniste significa aver per orizzonte un panorama detritico; una landa di macerie come unica scaturigine da cui attingere per le proprie creazioni, destinate, proprio a causa della loro origine residuale, a poter essere solo e soltanto *ri-creazioni*. Il  *mash-up*  è vero e proprio paradigma costitutivo, tanto sul piano strutturale che su quello contenutistico. Alex de la Iglesia lo sa bene e ogni suo film è un crossover di generi opposti; un frullato transmediale; un ibrido che è sommatoria di suggestioni cinefile, catodiche, letterarie e fumettistiche. *Ballata dell'odio e dell'amore* – all'anagrafe *Balada triste de trompeta*, Osella per la miglior sceneggiatura alla sessantasettesima Mostra internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia –, è quint'essenza di questa spregiudicata mescolanza di stili e toni narrativi senza soluzione di continuità.

A ben vedere, tuttavia, il film di de la Iglesia è possibile collocarlo anche nel solco di un patrimonio culturale che è retaggio peculiarmente spagnolo: quello del folclore picaresco. Javier è un *pícaro*, un emarginato, un antieroe, un "pover'uomo", gettato in un mondo impreveduto di insidie e costretto a una sorta di paradossale *bildungsroman*; un viaggio che, in opposizione alla tradizione borghese, collabora a una strutturazione, pur sempre problematica, del soggetto, in direzione, però, di un processo di *antiformazione*, cioè di una connotazione in negativo del personaggio. Il *pícaro* richiede il contesto, la prospettiva di una storia, e perfino di una preistoria. Nel caso di Javier quest'ultima è rappresentata dalla figura del clown, una vocazione più che una professione, ereditariamente trasmessa da padre in figlio. Egli non si domanda neppure se è ciò che desidera fare; sa che deve continuare per evitare che venga recisa la catena parentale.

È un'infanzia disgraziata quella del *pícaro*: spesso orfano in un mondo senza pietà per i deboli. Ancora bambino Javier subisce lo spettacolo del reclutamento del proprio genitore da parte delle forze repubblicane per combattere contro i soldati franchisti. Cresce, sotto la dittatura del Caudillo, senza educazio-

*Titolo originale:* Balada triste de trompeta. *Regia e sceneggiatura:* Álex de la Iglesia. *Fotografia:* Kiko de la Rica. *Montaggio:* Alejandro Lázaro. *Musica:* Roque Baños. *Scenografia:* Eduardo Hidalgo. *Costumi:* Paco Delgado. *Interpreti:* Carlos Areces (Javier), Antonio de la Torre (Sergio), Carolina Bang (Natalia), Sancho Gracia (il colonnello Salcedo), Alejandro Tejerías (il macchinista fantasma), Enrique Villén (Andrés), Manuel Tallafé (Ramiro), Manuel Tejada (il maestro di cerimonie), Gracia Olayo (Sonsoles), Santiago Segura (il Pagliaccio Tonto), Roberto Álamo (il capitano della milizia), Fofito (il Pagliaccio Furbo), Sasha Di Benedetto (Javier da piccolo), Jorge Clemente (Javier da giovane), Juana Cordero (la madre del bambino), Luis Varela (Manuel), Terele Pavez (Dolores), Fran Perea (il soldato franchista), Juan Viadas (Francisco Franco). *Produzione:* Yousaf Bokhari, Vérane Frédianni, Gerard Herrero, Franck Ribière per Tornasol Films/Castafiore Films/La Fabrique 2/uFilm/Canal+ España/TVE. *Distribuzione:* Lucky Red. *Durata:* 108'. *Origine:* Spagna/Francia, 2010.

*1937. La Spagna è nel mezzo della terribile Guerra civile. Il pagliaccio di un circo viene interrotto nel mezzo del suo numero e reclutato con la forza da un gruppo di repubblicani. Mentre indossa ancora il suo costume di scena, gli viene messo in mano un machete; condotto in battaglia contro i soldati franchisti, massacrato da solo un intero plotone di nemici. 1973. Ultimi giorni del regime franchista. Javier, il figlio del pagliaccio distintosi in battaglia, sogna di seguire le orme del padre, ma ha visto troppe tragedie nella sua vita e per questo, come clown, stenta ad avere successo. Trova quindi lavoro come Pagliaccio Triste in un circo composto da vari bizzarri personaggi. Lì vi lavora Sergio, un individuo brutale che, anche lui clown, non perde occasione di umiliarlo al solo scopo di fare spettacolo. Natalia, la moglie di quest'ultimo, è la bella acrobata del circo: Javier se ne innamora, e cerca di sottrarla alle angherie che anch'ella subisce dal marito. Il quale, però, reagisce con estrema gelosia e violenza. Ha inizio, quindi, una feroce battaglia tra clown.*





ne, se non quella che si fa a sue spese dal contatto diretto con la dura realtà quotidiana. Rimane nel corso degli anni un primitivo, più che un semplice; privo di una sua precisa funzione sociale, senza eccessivi scrupoli; trascorre la sua esistenza nella marginalità, in balia della sorte mobilissima che a lui, più d'ogni altro, nega stabilità. Javier vede la vita in modo picaresco, non crede né nelle idee, né tantomeno nei valori ideali e, quindi, si aggrappa all'unica cosa che a suo avviso è certa e sicura: l'istinto. Si muove trascinato – più che spinto – dall'istinto di un senso di rivalsa che lo porta a cercare una qualche forma di vendetta. Non sa bene di che cosa vada in cerca: il suo è uno sdegno segreto, quasi una protesta, si direbbe, contro la morale. La filosofia che sottende le sue azioni è fatta di folle orgoglio, disprezzo totale del mondo e della società, anarchismo, stoicismo, pessimismo, disinganno, culto etico ed estetico della bravata e del bel gesto temerario; come quello di non assecondare gli sbalzi bipolari di Sergio – in particolare le vampe di rabbia che sfoga contro la trapezista Natalia, la sua donna –, proprio partner di scena nonché leader umorale del terremotato gruppo circense in cui Javier è scritturato.

Come ogni *pícaro* Javier è prodotto di una società in degrado, si muove tra i mostri di una città in disordine, nel labirinto di una folla che lo prende come in un vortice; un ambiente gretto e meschino, dove l'umanità è spiritualmente angusta e della vita possiede sol-

tanto le astuzie, i raggiri, gli egoismi, le piccole risorse. In *Ballata dell'odio e dell'amore* è rintracciabile quello che Bachtin ha descritto come *cronotopo picaresco*: cioè «il carattere di un dato luogo entra effettivamente nell'evento come sua parte costitutiva»; che può esprimersi anche così: quello che accade dipende strettamente dal dove esso accada. L'impalcatura dell'analisi bachtiniana ha un fondamento spaziale innegabile: lo sviluppo è vincolato a degli spazi specifici. Nei personaggi del film di de la Iglesia è avvertibile il peso del determinismo nato dall'influenza dell'ambiente socioculturale in cui questi si trovano a vivere.

L'osmosi comico tragico, il rapido cambiamento di registro, la vocazione di de la Iglesia alla contaminazione, al pastiche, alla citazione, all'ibridazione stilistica tra alto e basso che siamo soliti ricondurre alla sensibilità postmoderna sono aspetti in realtà già propri del filone picaresco; esattamente come la frammentazione della narrazione, che prende un aspetto digressivo e cumulativo. È evidente la serialità virtualmente aperta all'infinito degli episodi data dalla struttura a "schidionata", una costruzione che, come teorizzato da Sklovskij, si fonda sulla concatenazione incalzante di scene a successione libera frantumante la successione lineare del racconto.

Questa miscela impura di varie esperienze formanti una nuova struttura che è il picaresco è permeata da forme, motivi e temi dell'*imagérie grotesque*, registro formale che de la Iglesia declina nella sua forma più



truculenta e sconcertante, facendogli prendere una traiettoria cupa volta a finalizzare l'immaginario della morte e della dannazione. Da tradizione il *pícaro* accumula la vergogna e il protagonista del film traduce questa condizione di degrado morale sottoponendosi a una deformazione fisica furiosa. Quello di Javier è un corpo grottesco, secondo l'accezione bachtiniana del termine, un corpo «in divenire [...] mai dato né definito: si costruisce e si crea continuamente, ed è esso stesso che costruisce e crea un altro corpo», un corpo che «inghiotte il mondo ed è inghiottito da quest'ultimo» (1). Una deturpazione esagerata e iperbolica che porta alla perdita dell'identità a vantaggio di quella del divenire. Il corpo grottesco è un corpo di transito continuo, il cui processo di alterazione avviene anche necessariamente nel volto, che si trasforma in maschera attraverso l'abbassamento e la caricatura del ritratto. In *Ballata dell'odio e dell'amore* si è di fronte a un grottesco che ha perso la sua capacità ricreatrice. La forza del grottesco qui si impone come puramente cinica e negativa e si avvicina alle forme del mostruoso e del raccapricciante; smarrisce la purezza dell'ambiguità e della rinascita per tingersi inevitabilmente di nero, mortuario.

Il problema di de la Iglesia è di non sapersi contenere cedendo così al manierato parossismo, diventando vittima dei propri eccessi debordanti. Tutto deve esse-

re sopra le righe, così tanto da perdere frequentemente le fila del discorso. La forza della produzione picaresca è quella di inserirsi nel solco della lunga e prestigiosa tradizione moralistica. Un moralismo da ricerca nella concezione generale delle opere, che si pongono globalmente come racconti esemplari, in cui è il rapporto tra la moralità del personaggio e quella accettata dalla società del tempo che creano lo spazio di riflessione. Il regista vorrebbe fare lo stesso, sublimando, ad esempio, gli orrori del franchismo attraverso la brutalità rabbiosa e autoinflittiva del protagonista, ma, troppo concentrato a mandare ai massimi giri il proprio congegno spettacolare, purtroppo quello che alla fine rimane sono solo poche sequenze liberatorie – su tutte l'incipit del film e il morso alla mano con cui Javier aggredisce il generale Franco. Questo gusto per il sovraccarico fa di *Ballata dell'odio e dell'amore* un film citazionista elevato a potenza; il rimando di un rimando – si va dal war movie all'horror; da Browning a Burton; da Fellini a Gilliam; dal thriller alla tragedia greca. Ma il rischio di una creazione dall'identità molteplice è forse quello della dissoluzione della propria personalità, di scomparire del tutto.

(1) Cfr. Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979, pag. 347.



# IL SOSPETTO Thomas Vinterberg

## Dietro le apparenze

Antonio Termenini

Con *Il sospetto*, Thomas Vinterberg ci propone un'opera tanto aperta a mille interpretazioni e significati da lasciare il dubbio o, forse appunto, "il sospetto" che si tratti, in realtà, di un'opera di altissima consapevolezza autoriale e significativa. Il cineasta danese, e questo non solo per il suo percorso artistico e per la sua storica vicinanza a Lars Von Trier, è regista troppo compreso nella sua parte di veicolatore di significati per poter pensare che la vicenda di Lucas sia una semplice parabola di espulsione e ricongiungimento in una piccola comunità del Nord Europa. Sin dalle prime inquadrature, Vinterberg si appella allo sguardo dello spettatore, e introduce i personaggi in un certo modo, con una caratterizzazione precisa. La tutrice dell'asilo, Grethe, rigida e tradizionalista, tutta tesa a proteggere il sistema educativo che ha costruito, ancor prima dei bambini che deve accudire; Theo e Agnes, la coppia che litiga continuamente e che trascura i figli; Klara, la loro bambina dagli occhi penetranti e ambigui. E Lucas, un quarantenne piuttosto ordinario, dal volto quasi annoiato, non certo turbato e angosciato da una situazione familiare che lo ha allontanato dal tanto



*Titolo originale:* Jagten. *Regia:* Thomas Vinterberg. *Sceneggiatura:* Thomas Vinterberg, Tobias Lindholm. *Fotografia:* Charlotte Bruus Christensen. *Montaggio:* Janus Billeskov Jansen, Anne Østerud. *Musica:* Nikolaj Egelund. *Scenografia:* Torben Stieg Nielsen. *Costumi:* Manon Rasmussen. *Interpreti:* Mads Mikkelsen (Lucas), Thomas Bo Larsen (Theo), Susse Wold (Grethe), Annika Wedderkoop (Klara), Lasse Fogelstrøm (Marcus), Anne Louise Hassing (Agnes), Lars Ranthe (Bruun), Alexandra Rapaport (Nadja), Ole Dupont (l'avvocato), Katrine Brygmann (Kirsten), Daniel Engstrup (Johan), Steen Ordell Guldbrandsen (Lars), Bjarne Henriksen (Ole), Karina Fogh Holmkjær (Ulla), Jacov Højlev Jørgensen (Erkik), Jytte Kvinesdal (Inger). *Produzione:* Morten Kaufman, Thomas Vinterberg, Karen Bentzon, Sisse Graum Jørgensen, Jessica Ask, Madeleine Ekman, Charlotte Pedersen, Martin Persson per Zentropa Entertainment/Film i Väst. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 118'. *Origine:* Danimarca, 2012.

*Lucas ha da poco trovato un'occupazione in un tranquillo asilo dove instaura ben presto un ottimo rapporto con i bambini e gli altri tutori. Questo quarantenne dall'aria tranquilla in realtà soffre molto per la mancanza del figlio Marcus, che la moglie Kirsten gli impedisce di vedere. Anche i rapporti con il resto della piccola comunità in cui vive sono ottimi. Da Theo, a sua moglie, agli altri amici con i quali spende gran parte del tempo libero in battute di caccia. Una delle bambine più affezionate a Lucas è proprio la figlia di Theo, Klara, introversa e che, in nuce, a causa del rapporto conflittuale tra i genitori, inizia a sviluppare un disturbo ossessivo-compulsivo. Proprio mentre anche la sua vita sentimentale sembra prendere una piega positiva, grazie al nuovo rapporto con una delle tutrici dell'asilo, Nadia, Lucas viene improvvisamente accusato di violenze sessuali nei confronti di alcuni bambini. Verrà interrogato dalla polizia e da questo momento, su di lui, graverà un terribile sospetto.*



amato figlio Marcus e in perenne lotta con la moglie Kirsten che sente solo telefonicamente.

Sin dalle prime inquadrature, Vinterberg fa proprio di tutto per farci amare Lucas: premuroso con i bambini, desideroso di ritrovare il figlio, educato, timido nelle riunioni tra amici, quando, come nella migliore tradizione nordica, si beve molto e ci si divide i frutti della cacciagione nei boschi. È comprensivo nei confronti di Theo, perché conosce i contrasti di coppia, è persino refrattario e reticente nei confronti di Nadia, altra assistente dell'asilo che si è invaghita di lui e che tenta di costruire una relazione. E se è vero che, anche nei fatti di cronaca, è il più mansueto e defilato a macchiarsi delle azioni più nefaste e ignominiose, è altrettanto vero che, in una delle scene chiave del film, vediamo Klara che cerca con insistenza l'affetto che non riceve dai famigliari: bacia Lucas sulla bocca e gli prepara un regalo. Con disinvoltura Lucas risponde che i baci sulla bocca si devono dare soltanto ai genitori e la bambina, già in uno stato pre-ossessivo compulsivo (che manifesta nella paranoia di non voler calpestare le righe che trova sul suo cammino), si incupisce. Dentro di lei, in quello sguardo trasversale che annida i pensieri più reconditi, cova un risentimento che sarà poi vendetta nei confronti di Lucas.

L'espedito della violenza sessuale nei suoi confronti ci viene mostrata da Vinterberg in modo ancora più chiaro quando gli amici del fratello di Klara, Thomsen, mostrano un'immagine pornografica alla bambina. Il cineasta danese, per tutta la prima parte, insiste, insomma, non con sottili riferimenti, ma con scene esplicite e cronologicamente consequenziali, sull'innocenza di Lucas.

L'immagine di questo placido quarantenne viene, però, in parte ribaltata in un'altra sequenza chiave del film, quella della battuta di caccia. Gli amici di Lucas avanzano lentamente in una foresta che ricorda quella minacciosa di *Antichrist* di Von Trier. Lucas procede lentamente, con la stessa cadenza e le stesse espressioni di quando si avvicina ai bambini all'interno dell'asilo. All'improvviso fa esplodere un colpo perfetto che tramortisce il cervo. Indizi contrapposti e contraddittori che troveranno la loro conferma nell'altrettanto sorprendente scena finale, sempre durante una battuta di caccia.

Vinterberg è regista troppo ambizioso, consapevole e cerebrale per aver raccontato con *Il sospetto* solo la parabola di un uomo che viene travolto da qualcosa più grande di lui, un uomo inerte, inetto, travolto dagli eventi. È molto abile a nascondere indizi, a



cambiare registro, a misurare le poche, ma significative, ellissi temporali. Fatti i debiti paragoni, la vicenda di Lucas appare come quella di Bess, l'eroina del mélo di Lars Von Trier *Le onde del destino*. Come là, anche qua una piccola comunità conservatrice, tradizionalista e bigotta si ferma alla superficie, si affida alle convenzioni, ed è spietata nel giudicare e poi emarginare un suo membro non in linea con il naturale corso della quotidianità. Certo, laddove Von Trier infiammava la materia narrativa, Vinterberg in questo caso la raffredda, la contiene, in un gioco di continua sottrazione.

Pensate però alla scena della chiesa, momento simbolo in cui la comunità si riunisce per pregare e "riconoscersi". È qui che avviene il *turning point* narrativo di *Il sospetto*. Dopo essere stato picchiato e cacciato da un supermercato, e dopo essere stato minacciato in casa sua quando si trova con il figlio Marcus, Lucas trova il coraggio di sfogarsi, di ribellarsi al conformismo diffuso, al fatto, come dice Grethe, che «i bambini dicono sempre la verità» per antonomasia.

Anche se collocato, con tutta una serie di riferimenti ben riconoscibili legati alle tradizioni, al pae-

saggio e allo sviluppo narrativo, *Il sospetto* è come avviluppato da un'atmosfera di perenne sospensione, come se ci si trovasse in una favola o in un reale cristallizzato. Il dubbio di fondo, il sospetto, giocando con il titolo del film, risiede, quindi, non tanto nella *detection* iniziale, nell'appurare se realmente Lucas ha commesso violenza nei confronti di Klara e di altri bambini, quanto nell'intento programmatico di Vinterberg di aver pensato e realizzato questo film. Operazione cerebrale che gioca con lo spettatore e le sue paure con una struttura apparentemente semplice e lineare ma, in realtà, ricca di sottotesti volutamente criptici, tesa alla costruzione di un'opera di significati reconditi? O, più semplicemente, vicenda che sottolinea ancora una volta la complessità del reale, la sua natura multiforme e l'impossibilità di accertare una realtà e un'unica verità?

Il dubbio, il sospetto rimane; ma rimane anche la bravura del regista danese nell'aver intessuto una ricca tela narrativa, dove tutti i personaggi hanno uno spessore compiuto, dove i tempi sono perfettamente azzeccati e dove l'interpretazione di Mads Mikkelsen spicca per la sua naturalezza.



## ALÌ HA GLI OCCHI AZZURRI

Claudio Giovannesi

**Regia:** Claudio Giovannesi. **Soggetto:** Claudio Giovannesi, Filippo Gravino. **Sceneggiatura:** Claudio Giovannesi, Filippo Gravino, Francesco Apice. **Fotografia:** Daniele Cipri. **Montaggio:** Giuseppe Trepiccione. **Musica:** Claudio Giovannesi, Andrea Moscianese. **Scenografia:** Daniele Frabetti. **Costumi:** Medile Siaulyte. **Interpreti:** Nader Sarhan (Nader), Francesco Panetta (l'assistente), Stefano Rabatti (Stefano), Brigitte Apruzzesi (Brigitte), Marian Valenti Adrian (Zoran), Cesare Hosny Sarhan (il padre di Nader), Fatima Mouhaseb (la madre di Nader), Yamina Kacemi (Laura), Salah Ramadan (Mahmoud), Marco Conidi (il padre di Brigitte), Alessandra Roca (la madre di Brigitte), Elisa Geroni (Eleonora), Roberto D'Avenia (Ruggero), Totò Onnis, Alfonso Prudente (i vigili). **Produzione:** Fabrizio Mosca per Acaba Produzioni/Rai Cinema. **Distribuzione:** BIM. **Durata:** 100'. **Origine:** Italia, 2012.

La linea di Claudio Giovannesi, romano, nato nel 1978, diploma al Centro Sperimentale, è chiara: affrontare gli squilibri esistenti in una parte ben determinata della nuova società multietnica della provincia romana come sineddoche geografica del resto d'Italia. È tra i pochissimi giovani registi italiani a perseguire questa strada con una forte ostinazione, fin dai tempi di *Welcome Bucarest* (2007), medio-metraggio ambientato nella classe III B dell'Istituto Tecnico Industriale Toscanelli di Ostia, teatro dei conflitti con gli insegnanti e i compagni, anch'essi immigrati, di un romeno diciassettenne, spesso incompreso, talvolta vittimista, già convinto della sua esclusione dalla collettività.

Giovannesi ha sempre osservato sul campo rapporti e interazioni e svi-

luppato progetti come un ampio *work in progress* sull'Italia che cambia. Anzi, che è già cambiata. Perché l'interesse verte sul *come* è cambiata, su chi sono i cittadini di domani. *Alì ha gli occhi azzurri* ha già nel titolo indirizzo, tema fondamentale e ascendenza culturale: un verso, tra i più famosi di Pasolini, tratto da *Profezia* e utilizzato come citazione nel momento in cui il vaticinio pasoliniano ha finalmente preso corpo, seppur privo di quelle bandiere trotskiste con cui i piccoli Alì avrebbero dovuto partire alla conquista del mondo. Per ora si sono appropriati solo delle periferie: le abitano, le solcano in lungo e in largo, coltivano rapporti più o meno amichevoli, sbagliano a causa del loro smarrimento, pagano le conseguenze dei loro errori perché incontrano altro smarrimento, altra rabbia repressa che si scontra con la loro.

*Alì ha gli occhi azzurri*, sempre in funzione del titolo illuminante, è il conflitto interno di un'identità che non c'è ancora e che faticosamente si fa largo nelle caratteristiche somatiche, negli atteggiamenti contraddittori, in una condotta spesso gratuita. Giovannesi punta la sua soffocante osservazione principalmente su questo aspetto: protagonista Nader, egiziano nato in Italia, già visto nel precedente documentario del regista, *Fratelli d'Italia* (2009), nel quale era uno dei tre giovani

immigrati di cui si seguivano le vicende scolastiche (tra questi anche Alin Delbaci, il riottoso ragazzo protagonista di *Welcome Bucarest*: come si diceva, un continuo lavoro in costante progressione).

Nader vive a Ostia con la famiglia di osservante fede musulmana. Salta spesso la scuola, compie piccole rapine in oscuri supermercati e ruba i soldi alle prostitute romene in un'assurda e disperata guerra tra poveri, ma la famiglia, ignara delle sue malefatte, si preoccupa di ostacolare il suo rapporto con la fidanzata Brigitte, italiana, opponendo una diversità culturale inconciliabile.

Il dissidio di Nader è tutto in questa crisi d'identità che lo porta a confondere la sua origine con lenti a contatto azzurre (per l'appunto) e a lottare contro i genitori che osteggiano la sua relazione.

Tuttavia, come appare evidente da ogni crisi d'identità, Nader è anche il terreno su cui emergono insanaibili contraddizioni. Rivendica con veemenza il suo essere italiano nei confronti della famiglia, ma al contempo, a scuola, sfilta pretestuosamente il crocifisso dal chiodo, rifiutandosi di far campeggiare sulla parete «un uomo morto». Allo stesso modo, si batte per la sua relazione con Brigitte, ma diventa violentemente irrazionale se il suo migliore amico Stefano si avvicina a sua sorella minore Laura.





Un'irrazionalità che Giovannesi organizza in tre tappe, in un singolare percorso di (de)crescita, attuato metonimicamente attraverso la presenza e l'utilizzo delle armi: a un Nader che non riesce a utilizzare la pistola, nonostante sia a salve, nella prima sequenza, quella della rapina al supermarket, segue il timore per i colpi sparati per prova con un Mauser sul terrazzo di casa dal padre di Brigitte, colpi che gli impediscono di portare a termine "la sua prima volta".

L'insensatezza della gelosia nei confronti della sorella, invece, lo porterà, come ultima tappa, a superare il suo comprensibile turbamento, e a sparare contro l'amico di sempre Stefano, fortunatamente senza colpirlo. Fortunatamente anche per il film, che in caso contrario si sarebbe trasformato in una tragedia della disperazione fortemente annunciata e non nel prezioso documento sociologico che invece rappresenta.

Ora da Giovannesi, vista la perizia, grazie anche alla fotografia illustre di Daniele Cipri, ci si aspetta del cinema. Che abbia origine sì dalla realtà, ma che non ne rifiuti le eventuali offerte da un racconto ancora troppo pervicacemente affezionato ai corpi e alle singole sensazioni dei suoi personaggi per proporsi come sguardo autentico e veramente originale.

Gianpiero Frasca

## LA BICICLETTA VERDE

Haiffa Al-Mansour

*Titolo originale:* Wadjda. *Regia e sceneggiatura:* Haiffa Al-Mansour. *Fotografia:* Lutz Reitemeier. *Montaggio:* Andreas Wodraschke. *Musica:* Max Richter. *Scenografia:* Thomas Molt. *Costumi:* Peter Pohl. *Interpreti:* Waad Mohammed (Wadjda), Reem Abdullah (sua madre), Sultan Al Assaf (suo padre), Abdulrahman Al Gohani (Abdullah), Ahd (la signora Hussa), Dana Abdullilah (Salma), Rehab Ahmed (Noura),

Rafa Al Sanea (Fatima), Sara Aljaber (Leila), Noura Faisal (Abeer), Alanoud Sajini (Fatin), Tahanu Yusef (Yasemine), Mariam Alghamdi (la nonna), Faoziah Alyaaqop (la signora Jamilia), Mohammed Zaihi (Iqbal), Ibrahim Almmozael (il venditore di giocattoli). *Produzione:* Gerhard Meixnerm Roman Paul, Amr Alkahtani per Razor Film Produktion GmbH/Highlook Communications Group/Rotana Studios. *Distribuzione:* Academy 2. *Durata:* 97'. *Origine:* Arabia Saudita/Germania, 2012.

Possiamo sorvolare sul fatto che, per l'ennesima volta, un distributore italiano (Academy 2) abbia deciso di forzare la traduzione di un titolo, di ri-focalizzarne la comunicazione spostando l'accento sull'oggetto del desiderio e non sul soggetto? È esplicita, dietro a questa scelta, l'intenzione di accattivarsi il pubblico con quell'eterna, nobilitante, "funzione-De Sica", con l'evocazione di bambini e mezzi a due ruote. E in qualche modo la scommessa è vinta: il film, che pareva destinato a essere una meteora del grande schermo, ha tenuto, e molti hanno indicato nella pellicola tracce di ispirazione al neorealismo. Ovviamente non per la bici in sé, né per qualità linguistiche o stilistiche inaudite, che cercheremo invano nel "primo film integralmente girato in Arabia Saudita" (con una troupe però in gran parte tedesca e, apriti cielo, da una regista donna), ma per quello spaccato di vita e società che approda per la prima volta nelle sale occidentali (non certo in quelle saudite, che per legge non esistono).

Wadjda è una preadolescente inquieta, come tante sue coetanee, che vive con la madre in un sobborgo di Riyadh; è un concentrato di energia e ostinazione che cova, insieme a sneakers e t-shirt eloquenti, sotto l'*abaya* nera, indossata contro voglia: frequenta senza grande interesse la *madrasa* femminile, condotta da insegnanti frustrate e aguzzine, ovviamente ipocrite (nella miglior tradizione dei film sulla repressione scolastica). Ma di pome-



riggio gioca con Abdullah, un coetaneo, di cui invidia la libertà, e soprattutto lo strumento con cui questa libertà si esprime, una bicicletta: secondo l'ortodossia islamica, però, guidare un mezzo, che sia una bici o un'auto, non si addice all'onore di una donna (e la quotidianità della madre alle prese con l'autista ne è la riprova), nel caso specifico potrebbe addirittura comprometterne la verginità.

Ma un giorno una bicicletta verde appare a Wadjda, leggera e veloce, trasportata sul dorso di un furgone, quasi una visione, una vocazione a tentare l'impossibile; ed è un miracolo, dettato dalla determinazione a procurarsi il denaro per quell'oggetto agognato, il fatto che una studentessa indisciplinata riesca in poche settimane a vincere una gara di Corano, recitando in prosodia perfetta una sura che inizialmente non era nemmeno in grado di compitare. D'altro canto la materia narrativa del film è fitta di scarti e contraddizioni, così come è contraddittoria la quotidianità nella monarchia saudita: a partire dalla condizione delle donne, che, nel film come nella realtà, sono personaggi sfaccettati e stratificati, moderne tra le pareti di casa (la madre che compra un abito rosso fuoco per un ultimo disperato tentativo di trattenere il marito), vincolate a consuetudini arcaiche nella vita pubblica; al contrario gli uomini, come già nelle opere di Shi-

rin Neshat, non hanno quasi spessore, e per loro non c'è gran distinzione tra pubblico e domestico. Un padre Wadjda ce l'ha, ma non è chiaro per quale ragione stia fuori casa a chi non ricordi che, in una famiglia musulmana osservante, una donna che non sia in grado di dare al marito un erede maschio è un ramo amputabile o sostituibile (lo racconta con ben altra finezza psicologica Brillante Mendoza): la madre, divenuta sterile, non potrà avere altri figli; la bambina è un gemoglio che può essere ignorato o virtualmente potato dall'albero genealogico.

Haifaa Al-Mansour è figlia di uno dei più importanti poeti sauditi, e il contesto in cui è cresciuta è molto differente rispetto a quello tratteggiato nel suo film: polemiche, invettive, anatemi si possono leggere sul web tra i commenti alle sue interviste e agli estratti del film. Tuttavia, a ben guardare, in *La bicicletta verde* la denuncia di una condizione femminile quasi medievale non è mai davvero radicale; il film piuttosto presenta, e in questo è "neorealista", un personaggio le cui vicende sono un seme di speranza, e un invito alle donne del mondo islamico a rivedere i propri obiettivi. In fondo Wadjda persegue con tenacia l'oggetto, la bici, ma i contorni della libertà di cui quel mezzo si fa simbolo continuano a rimanere fuori fuoco.

Alessandro Uccelli

## LA COLLINA DEI PAPAVERI

Goro Miyazaki

*Titolo originale:* Kokuriko-zaka kara. *Regia:* Goro Miyazaki. *Soggetto:* dal *shôjo manga* omonimo scritto da Tetsurô Salama e disegnato da Chizuru Takahashi. *Sceneggiatura:* Hayao Miyazaki, Keiko Niwa. *Fotografia:* Atsushi Okui. *Musica:* Satoshi Takebe. *Voci:* Masami Nagasa-



wa/Giulia Tarquini (Umi "Mer" Matsuzaki), Junichi Okada/Lorenzo De Angelis (Shun Kazama), Shunsuke Kazama/Alessio De Filippis (Shirô Mizunuma), Keiko Takeshita/Aurora Cancian (Hana Matsuzaki), Tsubasa Kobayashi/Andrea Di Maggio (Riku Matsuzaki), Rumi Hiiragi/Benedetta Ponticelli (Sachiko Hirokôji), Jun Fubuki/Roberta Paladini (Ryôko Masuzaki), Yuriko Ishida/Laura Romano (Miki Hokuto), Haruka Shiraiishi/Sara Labidi (Sora Komatsuzaka), Nao Omori/Roberto Draghetti (Akio Kazama), Takashi Naito/Luca Biagini (Yoshio Onodera), Teruyuki Kagawa/Giorgio Favretto (il direttore Tokumaru) Goro Miyazaki (il professore di storia). *Produzione:* Tetsuro Sayama, Toshio Suzuki, Chizuru Takahashi, Geoffrey Wexler, Rogyn Klein per Studio Ghibli/Nippon Televi/Dentsu/Hakuhôdô DYP/Disney/Mitsubishi/Tôhō Company. *Distribuzione:* Lucky Red. *Durata:* 91'. *Origine:* Giappone, 2011.

Piccoli Miyazaki crescono. Dopo l'ambizioso e piuttosto irrisolto *I racconti di Terramare*, Goro Miyazaki torna alla regia con *La collina dei papaveri*, alla cui sceneggiatura ha collaborato anche il padre Hayao. Siamo nella città portuale di Yokohama nel 1963, l'anno che precede i Giochi Olimpici di Tokyo. Il

Giappone sta rialzandosi dalla tragedia della guerra e dell'occupazione americana. La speranza nel futuro rinasce, l'industria cresce veloce, le città si espandono così come l'inquinamento e nel cinema tutto questo si traduce nell'epopea di *Godzilla* e dei suoi amici mostri.

Goro Miyazaki invece racconta una tenera storia di amicizia e amore tra due giovani studenti dell'ultimo anno della scuola superiore. Lei è Umi, che appartiene a una unita famiglia matriarcale, orfana però del padre marinaio disperso durante la Guerra di Corea. Lui è Shun, capo redattore del giornale scolastico e animatore del circolo studentesco del "Quartier Latin".

Ogni mattina Umi innalza, nel cortile della sua casa che si affaccia sul mare dalla "Collina dei papaveri", delle bandiere marinare traducibili con le lettere U-W-M-E-R, dove U e W indicano "buon viaggio" mentre le lettere M-E-R significano mare in francese (così come la parola U-M-I che in giapponese indica appunto il mare...), un piccolo pensiero dedicato a quel padre tanto amato. Il fatto è raccontato sul giornale scolastico da un ignoto testimone e Umi, che vi si riconosce, entra in contatto con Shun. Tra i due nasce un sentimento pudico, ma il loro rapporto viene pesantemente incrinato dal dubbio che i due in realtà siano fratelli, in quanto Shun è stato adotta-



to neonato e il vero padre potrebbe essere proprio lo stesso di Umi...

Ambientato in uno scenario che ricorda quello del paterno *Ponyo sulla scogliera*, questo film di Goro Miyazaki se ne discosta proponendosi come un racconto di passaggio nell'età adulta. È un film concentrato sul fenomeno della trasformazione. Di quella sociopolitica del Giappone e di quella affettiva e intellettuale di due ragazzi che stanno entrando nel periodo delle responsabilità personali. Il film è ispirato da uno *shōjo manga* (manga per fanciulle) di Tetsuo Sayama e Chizuru Takahashi apparso negli Anni Ottanta e pubblicato nel mensile «Nakayoshi».

Gli Anni Sessanta raccontati dal film sono anche quelli delle rivolte studentesche che Miyazaki Hayao ha vissuto in prima persona, però in una prospettiva decisamente ribaltata rispetto a quelle più o meno coeve che avvenivano in Occidente. In Giappone infatti gli studenti non si facevano promotori della distruzione delle tradizioni; piuttosto, invece, della loro salvaguardia proprio perché l'occupazione occidentale mirava a dissolverle. Ci troviamo dinanzi a una naturale evoluzione di quanto raccontato magicamente dallo stesso Miyazaki con *Il mio vicino Totoro* e dallo straordinario e dolente *Una tomba per le lucciole* di Takahata Isao.

In questo film la magia scompare, gli orrori della guerra diventano vibrazioni dolorose che restano confinate nel cuore e che provocano solo tanta malinconia. C'è però la nascita di un sentimento prezioso, quello della speranza. Umi e Shun sono due bravi ragazzi che non sfuggono le responsabilità e Umi a buon diritto può entrare nel pantheon miyazakiano delle ragazzine mature e piene di iniziativa.

Un film delicato e disegnato nella migliore tradizione dello Studio Ghibli, che in Italia è stato distribuito da Lucky Red con un lancio alquanto inedito. Una sola giornata di proiezione in circa cento cinema italiani nella giornata del 6 novembre, quale anticipo della distribuzio-

ne natalizia in home video, ottenendo al botteghino un successo davvero niente male.

Fabrizio Liberti

## PARIS-MANHATTAN

Sophie Lellouche

*Titolo originale:* id. *Regia e sceneggiatura:* Sophie Lellouche. *Fotografia:* Laurent Machuel. *Montaggio:* Monica Coleman. *Musica:* Jean-Michel Bernard. *Scenografia:* Philip L'Évêque. *Costumi:* Fabienne Katany. *Interpreti:* Alice Taglioni (Alice), Patrick Bruel (Victor), Marine Delterme (Hélène), Louis-Do de Lencquesaing (Pierre), Michel Aumont (il padre), Marie-Christine Adam (la madre), Yannick Soulier (Vincent), Margaux Châtelier (Laura), Arsène Mosca (Arthur), Gladys Cohen (la signora Gozlan), Julie Martel (la cliente depressa), Roman Guisset (il ladro), Juliette Kruh (l'assistente di Alice), Paul-Edouard Gondard (Achille), Woody Allen (se stesso). *Produzione:* Philippe Rousselet per Vendôme Production/France 2 Cinéma/SND. *Distribuzione:* Archibald. *Durata:* 77'. *Origine:* Francia, 2012.

A Sophie Lellouche, qui alla prova d'esordio nel lungometraggio, è stato rimproverato di aver voluto giocare tutte le sue carte sul consueto repertorio di stereotipi e luoghi comuni della commedia sentimentale alla francese. Ora, è anche vero che *Paris-Manhattan* non intende esibire ambizioni di originalità né reinventare i codici del genere, di cui ripropone certi passaggi obbligati secondo un meccanismo che rischia talora di apparire prevedibile e ripetitivo. E così se l'accattivante cornice ambientale (la vicenda è calata nei quartieri alti di Parigi, abitati dalla ricca borghesia ebraica) ricorda assai da vicino i luoghi della mitologia urbana celebrati nel

loro splendore modernista dalla commedia classica americana e dal cinema di Woody Allen in particolare, sul piano narrativo, la pellicola si struttura intorno al tema canonico dell'incontro impossibile tra un lui e una lei diversissimi come più non si potrebbe per temperamento, stile di vita, cultura – Alice è generosa, solare, sognatrice: cinefila incallita, nutre un'adorazione assoluta per il regista di *Zelig* e cura, come farmacista, i suoi clienti con i dvd di Lubitsch e dei fratelli Marx; per contro, Victor è un uomo concreto e di rude buon senso, segnato da un amore infelice e, sacrilegio!, del tutto ignaro del cinema di Woody Allen; dunque, due personaggi in apparenza inconciliabili, e tuttavia destinati, una volta risolti i contrasti e gli impedimenti del caso, a finire inevitabilmente tra le braccia l'uno dell'altro nel lieto fine di prammatica.

A noi pare, tuttavia, che il principale problema del film vada individuato nell'incapacità della giovane cineasta di lavorare in modo adeguato sulle esatte cadenze e sulla logica implacabile del genere. La sceneggiatura, di esile respiro, denuncia una tessitura sconnessa e disarmonica, e tende sin troppo spesso a sbandare lungo territori non pertinenti. Se l'idea di partenza era, sulla carta, abbastanza accattivante, e la trovata dei dialoghi tra Alice e il poster di Woody Allen (che si offre qui, attraverso le battute delle



sue pellicole, come mentore e maestro di vita per la protagonista femminile) poteva risultare un saporoso omaggio a *Provaci ancora*, *Sam* e al fulminante umorismo verbale del Maestro americano (il quale, oltre a prestare la sua voce inconfondibile, fa una breve apparizione nel finale del film), ben presto lo svolgimento del racconto conosce battute a vuoto, fratture stilistiche, vertiginose cadute di ritmo. La regia della Lellouche si rivela titubante e senza scatti, incapace di sostenere appieno quel tono di svagata gaiezza e lucidità leggera che era nelle intenzioni. E così il film si accontenta di inanellare qualche stracca situazione comica inseguendo tonalità enfatiche, scivolando talora nello stucchevole (Laura e il suo ragazzo che danzano per strada festeggiando il loro anniversario), avventurandosi incautamente lungo sentieri drammatici fuori registro (il ritratto sfocato dell'assillante famiglia ebraica dell'eroina: la madre di Alice che affoga nell'alcol il proprio oscuro malessere; la scoperta dei passatempo libertini a cui si dedicano Pierre ed Hélène, e il conseguente chiarimento tra le due sorelle). Persa nel suo mondo fantasticato, da cui soltanto alla fine Victor saprà emanciparla per ricondurla alla vita reale («I suoi sogni sono banali. La realtà può offrirti di meglio», lui le assicura), Alice sembra avere compreso ben poco del cinema di Woody Allen, verso cui pure esibisce un'ammirazione fanatica (è ancora Victor a parlarle del cupo pessimismo che sostiene l'umorismo amaro del regista newyorkese). C'è da supporre che anche la Lellouche abbia tratto assai scarso giovamento dalla lezione dei grandi maestri della commedia classica, che pure lei dice di aver studiato con somma diligenza («Ho frequentato assiduamente la Cinémathèque»). Di fatto, da un'opera come *Paris-Manhattan* non sembra emergere un'idea di cinema, un autentico progetto di messa in scena, un talento autoriale. Non c'è da farsene necessariamente un cruccio. La Lellouche potrà sempre venire a girare i suoi film in Italia.

Nicola Rossello

## UN'ESTATE DA GIGANTI

Bouli Lanners

*Titolo originale:* Les géants. *Regia:* Bouli Lanners. *Sceneggiatura:* Bouli Lanners, Elise Ancion. *Fotografia:* Jean-Paul de Zaeytijd. *Montaggio:* Ewin Ryckaert. *Musica:* The Bony King of Nowhere. *Scenografia:* Paul Rouschop. *Costumi:* Elise Ancion. *Interpreti:* Zacharie Chasseriaud (Zak), Martin Nissen (Seth), Paul Bartel (Dany), Karim Leklou (Angel), Didier Toupy (Boeuf), Gwen Berrou (Martha), Marthe Keller (Rosa). *Produzione:* Jacques-Henri Bronckart, Jani Thiltges, Carole Scotta per Versus Production/Haut et Court/Samsa Films/Arte France Cinéma/RTBF. *Distribuzione:* Minerva/Atalante. *Durata:* 84'. *Origine:* Belgio/Francia/Lussemburgo, 2011.

Si riparte da una macchina. Quasi un segno di continuità con il precedente lungometraggio diretto dal belga Bouli Lanners, *Eldorado Road*, dove un'automobile accompagnava il viaggio tra un rivenditore d'auto d'epoca e il ladro che aveva tentato di rubargliela. Dalle traiettorie *on the road* di quel film, si passa invece dal luogo definito, quasi invalicabile di *Un'estate da giganti*. Qui il veicolo procede a sin-

ghiozzo, sommerso da un paesaggio filmato con campi lunghi che tende quasi a sovrastare le vicende umane dei suoi protagonisti.

Zak e Seth, due fratelli adolescenti, si ritrovano nella casa di campagna di famiglia senza soldi e lasciati soli da una madre sempre più assente. La loro monotonia quotidiana è interrotta grazie all'incontro con Dany, un ragazzo del luogo. Potrebbe quasi essere un romanzo di formazione, scandito dalle musiche dei The Bony King of Nowhere. Alcune letture hanno sottolineato infatti la vicinanza con lo spirito di avventura di Huckleberry Finn di Mark Twain, ma *Un'estate da giganti* sembra possedere invece più lo spirito di una "fiaba nera", in cui è accentuato il contrasto tra la dimensione più realistica (la condizione dei protagonisti) e quella più fantastica.

Lanners mostra, da una parte, una condizione di degrado (il cibo scaduto), di abbandono, di devianza mentale, di adulti distanti che tendono a prevaricare su di loro. Dall'altra, invece, si assiste a delle mutazioni del corpo (il cambio del colore dei capelli), a improvvisi squarci di libertà (i tre sotto la pioggia) e alla comparsa di figure positive (la donna che li porta a casa sua e suona il piano, quasi inquadrata come un'apparizione, forse emanazione della fata di *Pinocchio*).





Non ha mezze misure, *Un'estate da giganti*. Incanta e respinge, avvolge in un paesaggio fatto di campi di granturco, boschi e fiumi, e poi si lascia andare a un'eccessiva deformazione dei caratteri che potrebbe richiamare anche la tentata ricerca della selvaggia fisicità del cinema di Bruno Dumont (in questo caso soprattutto *L'età inquieta*), ma soprattutto la vena grottesca del duo Benoît Delépine-Gustave Kervern, la coppia di cineasti con cui Bouli Lanners ha lavorato come attore in *Louise-Michel* e *Mammuth* (oltre a recitare anche nell'ultimo Audiard di *Un sapore di ruggine e ossa* e in *Kill Me Please* e *Niente da dichiarare?*). Lo spacciatore col casco in testa sembra infatti arrivare direttamente dal personaggio di Gérard Depardieu di *Mammuth*.

Certo, *Un'estate da giganti* ha il merito di discostarsi da quella visione adolescenziale un po' nostalgica, un po' arrabbiata, un po' cinefila presente in tanto bel cinema francese (su tutti i film di Céline Sciamma), ma fa anche sentire forzata quella ricerca di grazia che va oltre una rappresentazione dove si sente il respiro, il dolore, il movimento, la ripetizione che invece segnano spesso l'opera dei connazionali fratelli Dardenne e che, sotto questo punto di vista, aveva raggiunto la massima compiutezza in *Rosetta*.

In alcuni casi, e questo può essere segno della crescita ma anche del limite di Lanners al suo terzo lungometraggio da regista, si ha l'impressione che il film tenda troppo a soffermarsi sui volti, quasi come derivazioni dal cinema di Kaurismäki. In più si lascia andare a precise composizioni troppo elaborate come le nuvole che si riflettono dal finestrino dell'auto e la "U" rovesciata disegnata dalla macchina sul campo. L'ispirazione comunque c'è, è autentica anche se, come si è visto, intralciata da tanti piccoli ma fastidiosi ostacoli. Il riscatto definitivo è lì nel finale. L'ombra della madre (Marthe Keller) a quel punto è definitivamente scomparsa.

Simone Emiliani

## ACCIAIO

Stefano Mordini

*Regia:* Stefano Mordini. *Soggetto:* Giulia Calenda, Stefano Mordini, dal romanzo omonimo di Silvia Avallone. *Sceneggiatura:* Giulia Calenda, Stefano Mordini, Silvia Avallone. *Fotografia:* Marco Onorato. *Montaggio:* Jacopo Quadri, Marco Spoletini. *Musica:* Andrea Mariano. *Scenografia:* Luciano Ricceri. *Costumi:* Ursula Patzak. *Interpreti:* Michele Riondino (Alessio), Vittoria Puccini (Elena), Anna Bellezza (Francesca), Matilde Giannini (Anna), Massimo Popolizio (Arturo), Francesco Turbanti (Mattia), Monica Brachini (Sandra), Luca Guastini (Cristiano). *Produzione:* Carlo Degli Esposti per Palomar/Rai Cinema. *Distribuzione:* Bolero. *Durata:* 95'. *Origine:* Italia, 2012.

Ragionare con la testa, evitare di farlo con la pancia perché *Acciaio* è la classica pellicola che rischia di esser letta più con la seconda che con la prima. Quindi, prima di tutto, una doverosa premessa: un plauso a Mordini e alla produzione Palomar/Rai Cinema per aver riportato al cinema la classe operaia, che dal Paradiso in poi ha perso praticamente tutto, compresa la possibilità di esser rappresentata. Ecco, i convenevoli però finiscono qui.

Stefano Mordini, documentarista di lungo corso, torna al lungometraggio di fiction sette anni dopo l'imbarazzante *Provincia meccanica* con una storia che, fin dal titolo, ne richiama alla mente l'essenza. Tratta dall'omonimo bestseller di Silvia Avallone, *Acciaio* racconta di una provincia industriale e inquinata come quella di Piombino, città dominata dalle ciminiere dell'industria e dal colorito perennemente plumbeo del pulviscolo, dove due quattordicenni si muovono come schegge impazzite alla ricerca di una risposta a nessun quesito. Su di loro incombe un futuro plumbeo come il cielo della propria città nonché il

tragico companatico di adulti, chi irrisolto chi senza l'ombra di un minimo senso di paternità/maternità, con i quali si interfacciano poco e male.

Diviso in due, un po' inspiegabilmente visti i risultati, il film di Mordini regge bene la prima parte dove le due acerbe e aspre ragazzine se la cavano egregiamente mostrando con un pizzico di sano compiacimento il proprio corpo sbarazzino – mentre il regista sembra indugiare nei farci sbirciare e qualche movimento di macchina scivola verso lidi non proprio necessari – le tappe fondamentali dell'evoluzione umana con il ciclico alternarsi di sogno e di cadute («Toccava il cielo con un dito e sanava le ferite con la rivoluzione», Rino Gaetano, *I miei sogni d'anarchia*). Certo, qualche sviluppo buttato qua e là meriterebbe forse migliori sorte (il rapporto pseudo-lesbo con un'amica delle due, risolto troppo velocemente e senza la necessaria profondità psicologica) così come alcune scelte narrative poco credibili (la deriva da *lap-dancer* che prende una delle due ragazzine, senza che vi sia praticamente alcuna interferenza da parte degli adulti: stiamo sempre parlando di una quattordicenne!).

Eppure tutto, anche le esagerazioni, concorrono nel delineare se non fedelmente ma con efficacia una tendenza



al bruciarsi di un'intera generazione. L'adolescenza frustrata e ingenua di Francesca e Anna, che vivono con passione l'ineluttabile sconfitta che il fato prescrive loro (da Piombino succursale dell'Inferno non si scappa), è il centro focale del film finché Mordini non decide di portare alla luce quel mondo fatto di adulti che prima era nella penombra di un universo che fa già meglio senza di loro. Ma le parabole di Alessio (operaio), dei suoi amici e della ex (una stralunata Vittoria Puccini) portano in dono con sé vaghi tentativi di ridare fiato a tutta una serie di tematiche impegnate (dalla lotta di classe al *mal de vivre*, passando per le pene d'amor) con la consapevolezza di trasformare un onesto film di *sturm und drang* adolescenziale in un mélo con pretese sociali sfilacciato e frammentato.

Ecco tornare quindi in tutto e per tutto i difetti della prima fatica di Mordini: la pretesa di universalità, l'*horror vacui* musicale che costringe il regista ad accompagnare ogni scena con un commento sonoro a tratti più che invadente. Non è quella musicale una scelta, per fortuna, che tende a enfatizzare un momento piuttosto che un altro, alla ricerca di chissà quale emozione da far rivivere allo spettatore, perché *Acciaio* è un film che scivola sottotraccia, senza lambiccarsi in un susseguirsi di scene madri. Anzi, il meglio di sé la pellicola lo dà quando si allontana un attimo dalla volontà "diegetizzante" che la pervade, in una scena densa di attimi sospesi nella quale fratello e sorella si avvicinano veramente con la scusa di far guidare la macchina per la prima volta alla ragazzina. Ma non basta a togliere il sapore di un'occasione perduta.

Lorenzo Leone

## GRANDI SPERANZE

Mike Newell

*Titolo originale:* Great Expectations. *Regia:* Mike Newell. *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Charles



Dickens. *Sceneggiatura:* David Nicholls. *Fotografia:* John Mathieson. *Montaggio:* Tariq Anwar. *Musica:* Richard Hartley. *Scenografia:* Jim Clay. *Costumi:* Beatrix Aruna Pasztor. *Interpreti:* Jeremy Irvine (Pip), Holly Grainger (Estella), Helena Bonham Carter (miss Havisham), Ralph Fiennes (Magwitch), Olly Alexander (Herbert Pocket), Jason Flemyng (Joe Gargery), Robbie Coltrane (Jaggers), David Walliams (lo zio Pumblechook), Tamzin Outhwaite (Molly), Sally Hawkins (la signora Joe), Ewen Bremner (Wemmick), Jessie Cave (Biddy), Ben Lloyd-Hughes (Bentley Drumme), Toby Irvine (Pip da piccolo), Helena Barlow (Estella da piccola), Charlie Callaghan (Herbert Pocket da piccolo), Bebe Cave (Biddy da piccola), William Ellis (Compeyson), Ralph Ineson (il sergente). *Produzione:* David Faigenblum, Elizabeth Karlsen, Emanuel Michael, Stephen Woolley, Laurie Borg per BBC Films/Lipsync Productions/Number 9 Films/Unison Films. *Distribuzione:* Videac-DE. *Durata:* 128'. *Origine:* Gran Bretagna/USA, 2012.

Il fatto che nella storia del cinema, dal 1917 a oggi, siano diventate ormai più di dieci le trasposizioni di *Grandi speranze*, il capolavoro di Charles Dickens pubblicato a punta-

te su «All the Year Round» tra il 1860 e il 1861, non deve trarre in inganno. La verità è che il soggetto mal si presta: quasi impossibile rimanere fedeli alla struttura narrativa originaria senza sacrificare qualcosa di importante. Anche il film di Mike Newell (*Quattro matrimoni e un funerale, Donnie Brasco, Harry Potter e il calice di fuoco*), messo a punto in occasione del bicentenario della nascita dello scrittore inglese, non si sottrae a questo rischio. Si dirà: succede per quasi tutti libri trasferiti sul grande schermo. D'accordo. In questo caso, però, lo scarto potenzia le ragioni della letteratura e indebolisce, di parecchio, quelle del cinema. Non potendo infatti comprimere dentro la cornice filmico-temporale la complessa e ondivaga trama del romanzo, Newell, con la complicità dello sceneggiatore David Nicholls (l'autore di *One Day*), non solo elimina vari personaggi secondari, come Orlick, il malvagio assistente del fabbro Joe, ma ricorre a numerose ellissi, tagli diegetici, fino a inventare, soprattutto nella parte centrale, una quantità eccessiva di informazioni e snodi narrativi. La sensazione di un accumulo mal gestito è abbastanza palese. In effetti, a differenza della voce fuori campo del "Pip-Dickens" utiliz-

zata da David Lean, regista nel 1946 della versione forse più riuscita, qui lo stratagemma per non far perdere allo spettatore il filo della storia si fa più meccanico e posticcio, e i necessari *plot-point* si riducono a ricognizioni fatte in flashback prima dal tutore Jiggers e poi dall'ex galeotto Magwitch.

Più efficaci gli accorgimenti formali e stilistici, a tratti veri guizzi che vivificano una messa in scena fin troppo preoccupata di apparire sontuosa ed elegante: in una Londra scura, piena di anfratti, tutta materia, carne e sangue, vediamo scendere dalla carrozza uno stupefatto Pip, in completo bianco, ricolmo di *great expectations*, autentico angelo in mezzo ai diavoli, deciso però a sporcarsi pur di rispettare il desiderio dell'ancora ignoto benefattore: dimenticare la condizione di povero, di orfano e diventare finalmente un gentiluomo.

Un uso contrastivo e ben studiato dei colori e dei cromatismi, dunque, che si applica non solo ad altri personaggi del film (il blu e il viola dei vestiti di Estella che ravvivano le buie stanze del castello di miss Havisham) ma che si estende anche agli ambienti e ai paesaggi, fino a caricarli emotivamente di un significato speciale: elementi della natura come l'acqua e il sole, la stessa atmosfera serena e riposante della campagna inglese alla quale il protagonista fa ritorno dopo che tutte le ambizioni sono svanite, rimanda a un anelito di grembo materno, accogliente e sicuro, che il giovane Pip non ha sperimentato a sufficienza e al quale si sente inesorabilmente richiamato.

Newell azzarda, ma senza crederci troppo, una costruzione drammaturgica sapiente e meditata, seminando qua e là tracce, indizi che alludono al destino infausto di Pip. Gli ammonimenti escono addirittura, espliciti, dalla bocca dei tanti personaggi che popolano il film («Un giorno le vostre strade si incroceranno» gli dice Miss Havisham; «Ma non hai ancora capito?», lo rimprovera Estella; «Hai creduto a quello che hai voluto», lo sgrida Jiggers), eppure sembra che solo lo

spettatore sia disposto ad ascoltare. Le orecchie di Pip rimangono sorde. “Cavaliere di una favola infantile”, innamorato perduto della sua antica compagna di giochi, non sopporta l'idea che proprio Estella abbia giocato con il suo cuore, che non sia miss Havisham la benefattrice, che tutto fosse già scritto. Noi abbiamo cominciato a supportarlo fin da subito, Pip no. Non può ma soprattutto non vuole.

Cogliendo un dato incontrovertibile, gran parte della critica ha ravvisato in questa versione di *Grandi speranze* un eccesso di sentimentalismo, a discapito di una riflessione più alta sul destino degli uomini, sul cinismo della società borghese e vittoriana. È proprio così. Anzi, la stessa figura di Estella, nel libro eroina romantica che governa fin dall'inizio le scelte di Pip, nel film appare evanescente e fuggevole, più motore immobile della storia che personificazione vibrante di un destino al quale si è deciso di andare incontro a tutti i costi.

Riccardo Lascialfari

## E LA CHIAMANO ESTATE

Paolo Franchi

*Regia e soggetto:* Paolo Franchi. *Sceneggiatura:* Paolo Franchi, Daniela Ceselli, Rinaldo Rocco, Heidrun Schlee. *Fotografia:* Cesare Accetta, Enzo Carpineta. *Montaggio:* Alessio Doglione, Paolo Franchi. *Musica:* Philippe Sarde. *Scenografia:* Gian Maria Cau. *Costumi:* Alessandro Lai. *Interpreti:* Isabella Ferrari (Anna), Jean-Marc Barr (Dino), Luca Argentero (Alessandro), Filippo Nigro (lo scambista), Eva Riccobono (la prostituta sfregiata), Anita Kravos (l'altra prostituta), Jean-Pierre Lorit (l'ingegner Laudani), Christian Burruano (l'amante giovane di Anna), Maurizio Donadoni (Carlo), Romina Carisi (Chiara). *Produzione:* Nicoletta Mantovani per Produzione Pavarotti International 23 Srl. *Distribuzione:*

Officine Ubu. *Durata:* 89'. *Origine:* Italia/Francia, 2012.

Che dire del tanto contestato film di Franchi, il suo terzo lungometraggio? Quali aspetti considerare, quelli esteriori (il Festival di Roma e le reazioni di critica e pubblico alla proiezione oltre ai fischi e al contraddittorio in conferenza stampa, e poi i premi, miglior regia e interpretazione femminile, e per finire il ricorso cautelare della vedova di Martino), o quelli più strettamente relativi all'opera?

Saremmo tentati di glissare sul primo aspetto della questione, che è tra l'altro quello che, paradossalmente, ha dato visibilità al film molto più che se le polemiche non le avesse avute, ma non possiamo esimerci dal fare alcune considerazioni la prima delle quali verte sul rispetto che qualunque opera e dunque ogni persona che in essa si mette in gioco, che sia il regista o un attore, deve meritare e anche, diciamo, qualunque tema e qualunque genere di film. Perché l'erotismo al cinema non è meno interessante di altri argomenti, e il film erotico quindi, d'autore o meno e ci si perdoni questa distinzione, non è per definizione meno interessante o meno nobile di un altro genere cinematografico, indipendentemente da quello che o da quanto il regista mostra; quello che fa la differenza è il modo che egli ha di “mostrare”, e il significato che sta dietro a questo “modo”.





Le altre considerazioni sarebbero sull'uso strumentale della polemica, sul valore pubblicitario della stessa, sui possibili modi di reagire a polemiche di questo tipo da parte di chi ne è il bersaglio, sui ricorsi fatti contro opere non viste sulla base di quello che i giornali ne hanno scritto, sul tema della sessualità e su come essa oscuri in certi casi ogni altro contenuto, su quanto essa condizioni anche la critica, che sui quotidiani si è schierata decisamente a favore o decisamente contro il film in relazione a considerazioni molto esteriori sul tema che tratta, sui premi dei festival e sul loro valore, su cosa significhi fare un film "coraggioso", sui finanziamenti pubblici ai film e sugli aspetti produttivi, e su quanto la politica influenzi la ricezione di un'opera, anche in senso critico.

Più interessante ci sembra però occuparci del film, a partire da una domanda: cosa intendeva fare Franchi? Più che una storia di sesso o un "porno d'autore" com'è stato impropriamente definito, il film ci sembra la storia di una profonda solitudine, quella del protagonista, e del grande amore che egli prova per la sua donna, Anna, che non riesce ad avvicinare sessualmente (quello che in conferenza stampa ha fatto imbestialire Franchi, la definizione di «impotenza secondaria situazionale» o selettiva, è clinicamente esatto e del resto il regista ha dichiarato di essersi ispirato a un caso riportato dalla rivista della Società Psicanalitica Italiana), oltre che del dolore legato al pensiero della sofferenza che lei può per questo provare e dello sfogo nel sesso compulsivo che lui mette in atto con altre donne, fino alla decisione del suicidio.

Il film ha una struttura circolare, comincia cioè e finisce con il mare notturno e illuminato dalla Luna nel quale Dino si butterà alla fine, e procede per momenti di racconto retrospettivo intervallati dagli inserti di amici e conoscenti che, supportati da foto, ricordano alcuni momenti della vita del protagonista e, da metà film in poi, ci fanno capire che non è più in vita e che la morte è dovuta a un suo gesto; e intervallati

dalla lettura reiterata di una lettera ad Anna che Dino alla fine brucerà, e che ci fa capire molto della sua "stanchezza", più psicologica che esistenziale, e del senso di vuoto che lo attanaglia.

Spesso questi *morceaux* sono divisi da stacchi neri, altre volte per "cambiare la scena" e dare una pausa allo spettatore viene usata la dissolvenza su bianco, e il bianco (quello abbagliante degli interni) e il nero (il mare notturno soprattutto) o il chiaroscuro sono i due poli su cui gioca simbolicamente il film, il bene e il male, il vuoto e il pieno, i due tipi di donna nell'impossibilità di trovarne una che lo sia a tutti gli effetti, senza rappresentare la madre amata-odiata che abbandona e che però viene idealizzata o la donna-oggetto degradata da sfruttare... E questo è rappresentato prevalentemente in interni, con una fotografia curata, con dialoghi essenziali e con la musica sognante di Philippe Sarde, come di sogni (raccontati) è costellata quest'opera dal chiaro taglio psicoanalitico, lenta e sofferta.

È interessante il tentativo di ricerca del regista, in cui convivono i riferimenti ad Antonioni, al cinema francese degli anni Sessanta e ad autori di oggi come Guadagnino, altrettanto freddo e rigoroso nella messinscena; ma è poco compiuto, poco riuscito. C'è infatti una certa meccanicità nei dialoghi, alcune situazioni sono scontate, e la ricerca formale rischia di sfociare in estetismo fine a se stesso. Ed è un peccato, specie considerando i due film precedenti del regista, il primo in particolare, e il fatto che la volontà di innovare c'è.

Paola Brunetta

## CODE NAME: GERONIMO

John Stockwell

*Titolo originale:* Seal Team Six: The Raid on Osama Bin Laden. *Regia:* John Stockwell. *Sceneggiatura:* Ken-

dall Lampkin. *Fotografia:* Peter Holland. *Montaggio:* Ben Callahan. *Musica:* Paul Haslinger. *Scenografia:* Guy Barnes. *Costumi:* Miye Matsumoto. *Interpreti:* Cam Gigandet (Stunner), Xzibit (Mule), Kathleen Robertson (Vivian), Anson Mount (Cherry), Freddy Rodríguez (Trench), Kenneth Miller (Sauce), William Fichtner (Guidry), Mo'Nique (Ziad), Eddie Kaye Thomas (Christian), Jenny Gabrielle (Tricia), Lora Martinez-Cunningham (Torres), Kristen Rakes (l'analista della CIA), Alma Sisneros (la ragazza di Trench). *Produzione:* Nicolas Chartier, Zev Foreman, Tony Mark, John N. Ward per Voltage Pictures/The Weinstein Company. *Distribuzione:* Koch Media. *Durata:* 101'. *Origine:* USA, 2012.

La tempistica della distribuzione ha messo curiosamente il film di John Stockwell a diretto confronto con *Argo* di Ben Affleck, un lavoro col quale ha più di un punto di contatto. Entrambi incentrati su dei raid in Medio Oriente organizzati dalla CIA, hanno somiglianze di struttura (la costante alternanza tra le stanze della sede centrale della CIA e i luoghi dell'operazione; il processo decisionale in cui una soluzione minoritaria diventa prevalente; l'improvvisa accelerazione delle operazioni dettata dalle coperture che saltano; il mercato affollato è, in entrambi i casi, il luogo dove gli agenti sotto copertura si rivelano vulnerabili) e – particolare non secondario, in un certo senso rivelatore dei riflessi condizionati di uno sceneggiatore hollywoodiano, dei "dizionari" tematici ai quali attinge per elaborare le proprie storie – entrambi fanno ricorso allo stesso contrappunto tematico alla vicenda principale.

Se il terrorismo evoca la rottura con l'ordine e con le più solide certezze della vita quotidiana, in contrapposizione a esso è la famiglia, fondamento di questo ordine, che viene messa in primo piano: in entrambi i film, la storia della preparazione e dell'esecuzione del raid si alterna al motivo della coppia e della famiglia. I protagonisti hanno un matrimonio

che attraversa una fase difficile (telefonate senza risposta, senso di solitudine e dubbi sul futuro: in entrambi i film si trova, ad esempio, l'inquadratura delle dita che tormentano incerte la fede nuziale), a esprimere una crisi che tocca i fondamenti della vita di un individuo.

Rilevate queste similitudini, però, la qualità di realizzazione delle due opere non potrebbe essere più diversa: se il film di Affleck è un buon prodotto medio, capace di unire suspense e spunti di commedia, quello di Stockwell è un lavoro frettoloso e poco avvincente. Le immagini delle azioni di guerra sono frequentemente restituite attraverso le riprese di telecamere montate sugli elmetti dei soldati in missione. In questa scelta si avverte forse l'intenzione di rendere evidente la distinzione tra il momento della decisione (riservata agli agenti, che osservano dai loro schermi nella sede centrale e che impartiscono i comandi a distanza) e quello dell'esecuzione (i soldati sul campo), così da trasformare i soldati in omini di un videogioco, manovrati da altri e privi di volontà (al centro del film c'è – non a caso – una breve scena in cui i protagonisti giocano a un videogame bellico) e problematizzare dunque la questione delle scelte di un militare. A questo spunto rimane un'intenzione che si può intuire, ma che non riesce a essere sviluppata. In questa

sceita non c'è tanto una riflessione sull'esperienza della guerra, sulla "realtà" e la "verità" (alla *Redacted*, su cui si veda l'articolo di Lorenzo Donghi su «Cineforum» n. 517), quanto, al contrario, un intento spettacolare: cercare di mettere lo spettatore il più possibile "all'interno" dell'azione, rendendolo adrenalicamente partecipe (in questo senso, si potrebbe dire che *Code Name: Geronimo* assomigli a un film di tutt'altro genere dello stesso Stockwell, *Blue Crush*, che, con le sue inquadrature soggettive delle surfiste all'opera tra le onde, voleva farci sentire in mezzo all'azione). Ma se questo era l'obiettivo, il risultato è però deludente, visto che, alla prova dei fatti, si risolve in una sequela di immagini a bassa definizione che riducono la spettacolarità di queste azioni.

D'altra parte, il quadro politico-decisionale dell'amministrazione americana viene drasticamente semplificato: lo scontro sembra giocarsi solo tra due giovani e ambiziosi consulenti, in una rivalità che ha molto di personale. Viene così lasciata del tutto in ombra la complessità delle reali dinamiche che hanno portato a una decisione carica di rischi e di incertezze come quella di compiere il raid nel presunto rifugio del capo di Al Qaeda e non vengono esplorate le fazioni di potere che in una decisione simile si sono scontrate e le loro motivazioni.

*Code Name: Geronimo* sfrutta, furbescamente, l'interesse per avvenimenti ancora al centro del dibattito pubblico (americano) e sui quali restano interrogativi aperti (negli USA il film, destinato al consumo televisivo, è stato diffuso due giorni prima delle presidenziali, facendo pensare all'apparizione finale di Barack Obama che annuncia la riuscita della missione come a un esplicito sostegno alla sua candidatura). Proposto al cinema mostra tutte le sue debolezze (povertà di mezzi e semplificazione narrativa), rivelandosi come un *instant movie* che dice poco o nulla sia dal punto di vista dello spettacolo che da quello dell'analisi politica.

Rinaldo Vignati

## DI NUOVO IN GIOCO

Robert Lorenz

*Titolo originale:* Trouble with the Curve. *Regia:* Robert Lorenz. *Sceneggiatura:* Randy Brown. *Fotografia:* Tom Stern. *Montaggio:* Joel Cox, Gary Roach. *Musica:* Marco Beltrami. *Scenografia:* James J. Murakami. *Costumi:* Deborah Hopper. *Interpreti:* Clint Eastwood (Gus), Amy Adams (Mickey), Justin Timberlake (Johnny), John Goodman (Pete Klein), Matthew Lillard (Philip Sanderson), Robert Patrick (Vince), Jay Galloway (Rigo Sanchez), Tyler Silva (Carlos Sanchez), Norma Alvarez (Grace Sanchez), Chelcie Ross (Smitty), Raymond Anthony Thomas (Lucious), Ed Lauter (Max), Scott Eastwood (Billy Clark), Julia Walters (Mickey da piccola). *Produzione:* Clint Eastwood, Robert Lorenz/Michele Weisler per Malpaso Productions/Warner Bros. Pictures. *Distribuzione:* Warner Bros. *Durata:* 111'. *Origine:* USA, 2012.

Gus Lobel lavora da decenni per la squadra di baseball degli Atlanta Braves. Il suo mestiere consiste nello scovare nuovi giocatori: deve





capire se le giovani promesse che cerca fin nei più isolati campetti delle periferie americane possiedono il talento necessario per trasformarsi in campioni. Gus sta invecchiando, la sua vista peggiora, i malanni avanzano e la dirigenza è incerta se seguire le illuminazioni granitiche dell'anziano dinosauro o servirsi di metodi più in linea con i tempi. L'unica persona che può aiutarlo a mantenere il lavoro e ritrovare la fiducia dei suoi capi è la figlia Mickey, con cui i rapporti sono deteriorati e sopravvivono in un clima di afasica distanza.

*Di nuovo in gioco* parte da premesse tipicamente eastwoodiane: l'uomo ormai appassito che non perde convinzione nella giustezza dei propri mezzi, le difficoltà dei rapporti familiari – soprattutto quelli padre/figlia – che divengono strumento di catarsi, la contrapposizione tra un mondo antico fondato sui valori e un mondo moderno basato su avidità e mancanza di scrupoli, la lealtà e l'intuito – oltre alla solidità morale – come espressioni dello spirito creativo americano.

Eastwood ha costruito il progetto del film, l'ha prodotto e interpretato affidando la regia a Robert Lorenz, assistente e produttore dei suoi film. La sceneggiatura di Randy Brown segue uno schema collaudato: presentazione dei personaggi, descrizione dei conflitti, caduta e resurrezio-

ne dell'eroe. Una struttura classica che non riesce però a nascondere l'ovvietà della storia raccontata e la prevedibilità dei suoi esiti.

Dal punto di vista sportivo *Di nuovo in gioco* è una risposta conservatrice e moralista a *Moneyball*, il film di Bennett Miller scritto da Aaron Sorokin che ha usato la metafora del baseball per analizzare spietatamente i meccanismi della società americana. L'introduzione di una valutazione statistica dei giocatori metteva in crisi un sistema basato sulla forza economica – le squadre ricche comprano i migliori – che non poteva essere cambiato dai vecchi osservatori, oracoli onniscienti che pretendono di sentenziare sulle qualità degli atleti.

In *Di nuovo in gioco* quella mentalità rivoluzionaria (anche se perdente) è vista come forza turbativa di una visione quasi sacerdotale dello sport. Le regole d'ingaggio sono quelle della tradizione, gli innovatori sono squali accecati dal profitto e dall'avidità di vittoria, ogni potenziale conflitto è evitato con cura; il risultato è una narrazione consapevole ma pigra e un po' asettica.

La regia di Lorenz – che cerca di ricalcare lo stile eastwoodiano senza intuirne lo spirito nervoso e a volte anticonformista – è corretta ma senza guizzi, con un senso del ritmo piuttosto balbettante. Gli attori funzionano senza entusiasmare:

Eastwood ripete un copione interpretata mille volte, mentre Amy Adams e Justin Timberlake fanno il possibile, compressi in personaggi a una sola dimensione.

Ciò che manca a *Di nuovo in gioco* è la capacità – o meglio, la volontà – di spiazzare, di sorprendere, di cambiare registro. Il film è incanalato lungo binari prevedibili, senza uno scarto psicologico o una giravolta narrativa.

Eastwood, che è stato capace di ritrarre personaggi in feroce contrasto con il proprio tempo, qui sembra seguire l'istinto senza affidarsi alla complessità. Sono lontani gli umori nerissimi del Frankie Dunn di *Million Dollar Baby*, in cui non era pensabile una consolazione predestinata (anzi la rivalsa personale era segnata da un ineluttabile dolore), o lo scontroso umanesimo del Walt Kowalski di *Gran Torino*, che manteneva zone d'ombra dietro l'apparente e conciliatoria conversione morale del finale.

Qui la primaria necessità degli autori sembra proprio la negazione di ogni conflitto, il ricongiungimento (enfatico e assoluto) di affetti e valori senza neppure quel sapore agrodolce presente anche nelle prove meno convincenti della recente filmografia eastwoodiana. *Di nuovo in gioco* è un prodotto convenzionale, in cui il regista sembra nascondersi dietro il corpo/icona di Eastwood – con la sua complicità – senza sfiorare nessuna delle sue ragioni profonde di uomo e cineasta.

Federico Pedroni

## TROPPO AMICI PRATICAMENTE FRATELLI

Olivier Nakache, Eric Toledano

*Titolo originale:* Tellement proches. *Regia e sceneggiatura:* Olivier Nakache, Eric Toledano. *Fotografia:* Rémy Chevrin. *Montaggio:* Dorian Rigal-Ansous. *Musica:* Frédéric Tal-



gorn. *Scenografia*: Hervé Gallet. *Costumi*: Caroline de Viviaise. *Interpreti*: Vincent Elbaz (Alain), Isabelle Carré (Nathalie), François-Xavier Demaison (Jean-Pierre), Audrey Dana (Catherine), Omar Sy (Bruno), Joséphine de Meaux (Roxane), Jean Benguigui (Prosper), Max Clavelly (Lucien), Lionel Abelanski (Charly), Renée Le Calm (la signora Grimpe-*rai*), Talina Boyaci (Gaëlle), Lizzie Brocheré (Clara), Arsène Mosca (Patrice), Laurence Février (Colette), Jean-Pierre Calmi (Étienne), Laurentine Milebo (Fatou). *Produzione*: Nicolas Duval-Adassovsky, Yann Zenou per Quad Productions/Studio 37/Mars Films/TF1 Films Production. *Distribuzione*: Moviemax. *Durata*: 102'. *Origine*: Francia, 2009.

Dopo il clamoroso successo di *Quasi amici* (*Intouchables*, 2011) – un film indubbiamente accattivante, dove però una messa in scena di spavalda scaltrezza non sempre sapeva eludere le insidie della demagogia spicciola, scivolando talora in quel vieto repertorio di luoghi comuni da cui, per contro, Philippe e Driss, i protagonisti della storia, non cessavano mai di farsi beffe attraverso la loro incontenibile e disinibita *clownerie* –, è passato in televisione anche *Primi amori, primi vizi, primi baci* (*Nos jours heureux*, 2006), ispirato alle esperienze nelle colonie estive dei due cineasti: un'operina diligente ma nulla di più (la regia era senza nerbo, il copione poco rifinito). *Troppo amici* (*Tellement proches*, 2009) è il terzo lungometraggio del duo Toledano/Nakache (il loro film d'esordio, *Je préfère qu'on reste amis*, è da noi inedito) e giunge ora sugli schermi italiani a confermare perplessità e dubbi circa l'effettivo talento della coppia su cui qualcuno era giunto a spendere elogi forse troppo arrischiati e prematuri.

La parte iniziale del film, felicemente risolta, propende all'iperbole, all'esasperazione parossistica, costruita com'è sull'accumulo e sull'iterazione (di personaggi, trovate comiche, scontri verbali), sulla frenesia (ritmo sussultante, isteria di

comportamenti), su una comicità che attinge a un repertorio variegato, che spazia dal farsesco al caricaturale – e più avanti si coglieranno schegge di stanco umorismo ebraico (le scene nella comunità israelitica), indigesti lacerti bollywoodiani (le sequenze con gli immigrati pachistani) –, anche se poi il respiro esagitato e dissonante dell'avvio della narrazione richiama alla memoria certa commedia di costume di produzione francese, la quale, a sua volta, si nutre degli umori scanzonati della commedia all'italiana d'antan.

Attraverso l'incipit che precede i titoli di testa (dove si misura l'immaturità di Alain) e la scena della cena a casa del cognato (dove ciascuno degli ospiti ha modo di esibire il peggio di se stesso) si viene a delineare uno spazio familiare percepito come un universo chiuso, regressivo (l'attaccamento morboso fra i tre fratelli), e al tempo stesso come una trappola soffocante, la stessa da cui nel proseguo del racconto Catherine, Nathalie e Jean-Pierre prenderanno (provvisoriamente) le distanze per aprirsi al diverso, dando il via a un percorso di scoperta e conoscenza dell'altro (il pachistano, l'ebreo, il delinquente della banlieue) che conserva tuttavia qualcosa di macchinoso e inconcludente.

Toledano e Nakache hanno forse presunto troppo da se stessi lanciandosi, incautamente, su un terreno scivoloso, a loro poco congeniale («Dal momento dello schiaffo, cambia tutto. Si passa dalla commedia pura a un soggetto più profondo. Tutte le storie si fanno più complesse»). E così, se da un lato non ci vengono risparmiati i consueti cliché sociali (il pregiudizio razziale di cui è fatto oggetto Bruno, il medico di colore che tutti scambiano per un infermiere), dall'altro i due cineasti non riescono a mantenere la narrazione sul piano di uno svolgimento coerente e convincente. Nella seconda parte del film la regia opta per un percorso convenzionale affidandosi a soluzioni narrative e formali prevedibili e scivolando, inevitabilmen-



te, in un sentimentalismo populista di basso conio.

La parte conclusiva descrive il ritorno dei protagonisti all'ovile domestico. E qui si coglie un'ulteriore caduta di stile (e di tensione). Il film rinuncia a ogni intenzione comica, sacrifica il necessario e salutare distacco umoristico, per inseguire la commozione facile, la tenerezza zuccherosa, la retorica insipida dei buoni sentimenti. L'epilogo prevede, come da tradizione, la ricomposizione dei dissidi attraverso il meccanismo rassicurante e normalizzante dell'happy end: quello che il pubblico del sabato sera si attende da una commedia che vuole essere innanzi tutto una pellicola "simpatica", inoffensiva, "per famiglie" – che si conclude, non a caso, con un inno melenso alla sacralità dei legami del sangue.

Nicola Rossello

## VENUTO AL MONDO

Sergio Castellitto

*Regia*: Sergio Castellitto. *Soggetto*: dal romanzo omonimo di Margaret Mazzantini. *Sceneggiatura*: Margaret Mazzantini, Sergio Castellitto. *Fotografia*: Gian Filippo Corticelli.



*Montaggio:* Patrizio Marone. *Musica:* Eduardo Cruz. *Scenografia:* Francesco Frigeri. *Costumi:* Sonu Mishra. *Interpreti:* Penélope Cruz (Gemma), Emile Hirsch (Diego), Adnan Haskovic (Gojko), Pietro Castellitto (Pietro), Saadet Isil Aksoy (Aska), Luca De Filippo (Armando), Sergio Castellitto (Giuliano), Jane Birkin (la psicologa), Mira Furlan (Velida), Jovan Divjak (Jovan), Brank Djuric (il dottore), Isabelle Adriani (la giornalista), Luna Mijovic (Danka), Igor Zoric (Bojan). *Produzione:* Sergio Castellitto, Guido De Laurentiis, Roberto Sessa, Ornella Bernabei, Álvaro Augustin, Ghislain Barrois, Fernando Bovaira, Simón de Santiago, Jaime Ortiz de Artiñao per Picomedia/Alien Produzioni/Medusa Film/Telecinco Cinema/Mod Producciones. *Distribuzione:* Medusa. *Durata:* 127'. *Origine:* Italia/Spagna, 2012.

Dopo una poco fortunata incursione nella commedia, Sergio Castellitto rientra prepotentemente nei ranghi per rifugiarsi di nuovo sotto l'ala protettrice della moglie Margaret Mazzantini, replicando così il grande successo di pubblico di *Non ti muovere*. Un'operazione molto più impegnativa dal punto di vista produttivo, ma certamente più facile e immediata su quello artistico: *Venuto al mondo* nasce così come

un prodotto preconfezionato da catena di montaggio (per la serie: dal-libro-al-film), pieno com'è di tutti quegli elementi che sembrano inseriti appositamente per attirare l'attenzione delle grandi platee (internazionali e non, considerando i grandi incassi nelle sale italiane). Un film ricco di personaggi, situazioni, spostamenti fisici e temporali nel quale, nonostante tutto ciò, la vera protagonista è la scrittura della Mazzantini; così letteraria, così poco cinematografica, così fedele al testo omonimo da appiattire qualsiasi spunto e qualsiasi possibile apertura verso lidi più aperti e liberi; soffocando di conseguenza sia la Storia collettiva (il conflitto serbo-bosniaco) che quella privata dei suoi protagonisti. Quasi due film in uno, che però non riescono mai a fondersi completamente: da un lato la guerra nei Balcani, dall'altro un viaggio (o meglio, un ritorno) verso un passato ancora pieno di ombre e dolore. A Castellitto interessa fino a un certo punto raccontare cosa sia successo, e perché, nell'ex Jugoslavia dei primi anni Novanta, dato che il fulcro di *Venuto al mondo* è certamente un altro: più nascosto, più intimo, più umano; e questo va bene, del resto siamo al cinema, non a scuola. Peccato però che, dinanzi al risultato compiuto, l'inserimento di

questo contesto bellico finisca per suonare forzato e pretestuoso, al punto che non si capisce (anzi, non si sa) chi combatta contro chi, e per quali ragioni. Ne viene fuori un film completamente impotente e inerme rispetto ai vincoli del suo narrato, dove ogni personaggio deve *necessariamente* rivendicare la propria origine letteraria raccontando una storia, un episodio, introducendo un lungo flashback o appoggiandosi a dialoghi inesorabilmente scritti e inascoltabili; fino a un piccolo svelamento/colpo di scena finale, che però non turba più di tanto per la propria scorrettezza: appunto perché in qualche modo coerente con tutto il resto del film.

Castellitto rimane ovviamente un ottimo attore, capace di mettersi in ombra quando necessario; il suo alter ego regista purtroppo si rivela l'esatto contrario, preoccupato com'è di dare a tutti i costi una forma "esplicita" alla sua pellicola. E così, *Venuto al mondo* è tutto un inseguire incessantemente la scena madre, un ricorrere ininterrottamente ai ralenti e ai primi piani su attori sempre sopra le righe e mai credibili, un appoggiarsi a elementi preesistenti nell'immaginario per facilitare l'ingresso degli spettatori nelle vicende mostrate: dall'entrata in scena di Emile Hirsch, strappata di peso a *Into the Wild*, all'uso fin troppo facile e prevedibile delle tante, troppe canzoni in colonna sonora (se un personaggio si dichiara appassionato di Kurt Cobain e dei Nirvana, di lì a breve lo si vedrà *necessariamente* ballare sulle note di *Something in the Way*).

In questo programmatico susseguirsi di eventi e tragedie, dove gli unici segni tangibili che il Tempo lascia sui corpi degli attori sono quelli del make-up, le emozioni sono troppo urlate per risultare spontanee: che Sergio Castellitto voglia forse diventare il nuovo Bille August? *Con le migliori intenzioni*, purtroppo, non sempre si fanno bei film.

Giacomo Calzoni



# I MIGLIORI DEL 2012

## Secondo i collaboratori di Cineforum

**Sergio Arecco:** AMOUR, C'ERA UNA VOLTA IN ANATOLIA, IO E TE, PIETÀ, IL SOSPETTO

**Elisa Baldini:** COSMOPOLIS, REALITY, TAKE SHELTER, MOONRISE KINGDOM – UNA FUGA D'AMORE, KILLER JOE

**Alberto Barbera:** HOLY MOTORS (Leos Carax, Cannes), LA SPOSA PROMESSA, REALITY, NO (Pablo Larraín, Cannes), C'ERA UNA VOLTA IN ANATOLIA

**Francesca Bettini-Barnes:** HOLY MOTORS (Cannes), LA TALPA, REALITY, BEASTS OF THE SOUTHERN WILD (Benh Zeitlin, Cannes), AMOUR

**Pietro Bianchi:** HOLY MOTORS (Cannes), NO (Cannes), 11.25: THE DAY HE CHOSE HIS OWN FATE (Koji Wakamatsu, Cannes), REALITY, COSMOPOLIS

**Pier Maria Bocchi:** In ordine alfabetico – C'ERA UNA VOLTA IN ANATOLIA, HOLY MOTORS (Cannes), J. EDGAR, REALITY, WAR HORSE

**Chiara Borroni:** MOONRISE KINGDOM – UNA FUGA D'AMORE, OLTRE LE COLLINE, NO (Cannes), SKYFALL

**Paola Brunetta:** MOONRISE KINGDOM – UNA FUGA D'AMORE, C'ERA UNA VOLTA IN ANATOLIA, AMOUR, BELLA ADDORMENTATA, ANOTHER HEART

**Giacomo Calzoni:** J. EDGAR, COSMOPOLIS, BELLA ADDORMENTATA, LA GUERRA È DICHIARATA, MOONRISE KINGDOM – UNA FUGA D'AMORE

**Massimo Causo:** COSMOPOLIS, C'ERA UNA VOLTA IN ANATOLIA, BELLA ADDORMENTATA, MAGIC MIKE, WAR HORSE

**Carlo Chatrian:** TABU (Miguel Gomes, Berlino), AMOUR, STUDENT (Darezhan Omirbayev, Cannes), HOLY MOTORS (Cannes), J. EDGAR

**Roberto Chiesi:** UN SAPORE DI RUGGINE E OSSA, BELLA ADDORMENTATA, COSMOPOLIS, AMOUR, OLTRE LE COLLINE

**Andrea Chimento:** HUGO CABRET, REALITY, HOLY MOTORS (Cannes), PIETÀ, C'ERA UNA VOLTA IN ANATOLIA

**Pasquale Cicchetti:** MOONRISE KINGDOM – UNA FUGA D'AMORE, AMOUR, NOT IN TEL AVIV (Nony Geffen, Locarno), BERBERIAN SOUND STUDIO (Peter Strickland, Locarno), BELLA ADDORMENTATA

**Emilio Cozzi:** IL SOSPETTO, HOMELAND 1ª stagione (tv), BLACK MIRROR (tv, Channel Four), AMOUR, RALPH SPAC-CATUTTO

**Giorgio Cremonini:** HUGO CABRET, BELLA ADDORMENTATA, COSMOPOLIS, J. EDGAR

**Marco Dalla Gassa:** In ordine sparso – C'ERA UNA VOLTA IN ANATOLIA, A SIMPLE LIFE, L'INTERVALLO, THREE SISTERS (Bing Wang, Venezia), OLTRE LE COLLINE

**Lorenzo Donghi:** HUNGER, AMOUR, COSMOPOLIS, NO (Cannes), BOSS 1ª stagione (tv)

**Simone Emiliani:** IO E TE, DARK SHADOWS, OLTRE LE COLLINE, HOLY MOTORS (Cannes), KILLER JOE

**Bruno Fornara:** NO (Cannes), TABU (Berlino), BELLA ADDORMENTATA, BEASTS OF THE SOUTHERN WILD (Cannes), REALITY





**Giampiero Frasca:** ARGO, MOONRISE KINGDOM – UNA FUGA D'AMORE, C'ERA UNA VOLTA IN ANATOLIA, TAKE SHELTER, MILLENNIUM – UOMINI CHE ODIANO LE DONNE

**Federico Gironi:** MOONRISE KINGDOM – UNA FUGA D'AMORE, HOLY MOTORS (Cannes), BEASTS OF THE SOUTHERN WILD (Cannes), LEVIATHAN (Lucien Castaing-Taylor/Verena Paravel, Locarno), PAVILION (Tim Sutton, Torino)

**Giuseppe Imperatore:** In ordine sparso – BEASTS OF THE SOUTHERN WILD (Cannes), MOONRISE KINGDOM – UNA FUGA D'AMORE, LA SPOSA PROMESSA, REALITY

**Arturo Invernici:** In ordine di uscita – J. EDGAR, HUGO CABRET, WAR HORSE, COSMOPOLIS, BELLA ADDORMENTATA

**Lorenzo Leone:** BOSS 1ª stagione (tv), 38 TEMOINS (Lucas Belvaux, Rotterdam), HOMELAND 1ª stagione (tv), BLACK MIRROR (tv), SAFETY NOT GUARANTEED (Colin Trevorrow, Sundance Film Festival)

**Fabrizio Liberti:** AMOUR, C'ERA UNA VOLTA IN ANATOLIA, UN SAPORE DI RUGGINE E OSSA, HOMELAND 1ª stagione (tv), LEVIATHAN (Locarno)

**Nuccio Lodato:** In ordine alfabetico – BELLA ADDORMENTATA, CESARE DEVE MORIRE, L'INTERVALLO, IL PRIMO UOMO, REALITY

**Pierpaolo Loffreda:** MOONRISE KINGDOM – UNA FUGA D'AMORE, OLTRE LE COLLINE, BELLA ADDORMENTATA, SILENT SOULS, AMOUR

**Luca Malvasi:** HOLY MOTORS (Cannes), REALITY, BOARDWALK EMPIRE (tv), MOONRISE KINGDOM – UNA FUGA D'AMORE, BELLA ADDORMENTATA

**Alessandra Mallamo:** J. EDGAR, CESARE DEVE MORIRE, LA GUERRA E DICHIARATA, BELLA ADDORMENTATA, REALITY

**Roberto Manassero:** HOLY MOTORS (Cannes), TABU (Berlino), NO (Cannes), C'ERA UNA VOLTA IN ANATOLIA, MOONRISE KINGDOM – UNA FUGA D'AMORE

**Anton Giulio Mancino:** ROMANZO DI UNA STRAGE, WAR HORSE, COSMOPOLIS, IL PRIMO UOMO, IO E TE

**Matteo Marelli:** COSMOPOLIS, I COLORI DELLA PASSIONE, A ULTIMA VEZ QUE VI MACAU (Joao Pedro Rodriguez/Joao Rui Guerra da Mata, Locarno), SPRING BREAKERS (Harmony Korine, Venezia), HOLY MOTORS (Cannes)

**Emanuela Martini:** LA “PARTE” DEGLI ANGELI, BEASTS FROM THE SOUTHERN WILD (Cannes), HOLY MOTORS (Cannes), L'INTERVALLO

**Tullio Masoni:** C'ERA UNA VOLTA IN ANATOLIA, IL PRIMO UOMO, OLTRE LE COLLINE, BELLA ADDORMENTATA, AMOUR

**Emiliano Morreale:** REALITY, NO (Cannes), LA SPOSA PROMESSA, AMOUR, TAKE SHELTER

**Alberto Morsiani:** A LIAR'S AUTOBIOGRAPHY (Bill Jones/Jeff Simpson/ Ben Timlett, Torino), SINAPUPUNAN (Brillante Mendoza, Venezia), BOARDWALK EMPIRE (tv), PERVERT'S GUIDE TO IDEOLOGY (Sophie Fiennes, Torino), SPRING BREAKERS (Venezia)

**Federico Pedroni:** BEASTS OF THE SOUTHERN WILD (Cannes), MOONRISE KINGDOM – UNA FUGA D'AMORE, REALITY, LA SPOSA PROMESSA, NO (Cannes)

**Adriano Piccardi:** IL PRIMO UOMO, BELLA ADDORMENTATA, COSMOPOLIS, J. EDGAR, C'ERA UNA VOLTA IN ANATOLIA

**Tina Porcelli:** AMOUR, HUNGER, UN SAPORE DI RUGGINE E OSSA, LEVIATHAN (Locarno), IL GEMELLO

**Nicola Rossello:** UN AMORE DI GIOVENTÙ, OLTRE LE COLLINE, C'ERA UNA VOLTA IN ANATOLIA, COGAN – KILLING THEM SOFTLY, REALITY

**Lorenzo Rossi:** OLTRE LE COLLINE, HOLY MOTORS (Cannes), NO (Cannes), TAKE SHELTER, HUNGER

**Angelo Signorelli:** BELLA ADDORMENTATA, OLTRE LE COLLINE, COSMOPOLIS, IL PRIMO UOMO, C'ERA UNA VOLTA IN ANATOLIA

**Fabrizio Tassi:** NO (Cannes), MOONRISE KINGDOM – UNA FUGA D'AMORE, BELLA ADDORMENTATA, SINAPUPUNAN (Venezia), ERNEST ET CELESTINE

**Antonio Termenini:** OLTRE LE COLLINE, DARK SHADOWS, UN SAPORE DI RUGGINE E OSSA, L'INTERVALLO, PIETA

**Paolo Vecchi:** C'ERA UNA VOLTA IN ANATOLIA, OLTRE LE COLLINE, MOONRISE KINGDOM – UNA FUGA D'AMORE, SISTER, HUGO CABRET

**Rinaldo Vignati:** TABU (Berlino), MOONRISE KINGDOM – UNA FUGA D'AMORE, FINAL CUT – HOLGYEIM ES URAIM (Gyorgy Palfi, Torino), DARK SHADOWS, C'ERA UNA VOLTA IN ANATOLIA

#### I FILM AI PRIMI CINQUE POSTI PER VOTI RICEVUTI SONO:

*Bella addormentata; C'era una volta in Anatolia* (16 voti)  
*Moonrise Kingdom – Una fuga d'amore* (15 voti)  
*Amour; Holy Motors* (13 voti)  
*Cosmopolis* (12 voti)  
*Oltre le colline* (11 voti)

# TORINO FILM FESTIVAL 30

FESTIVAL



Shell di Scott Graham

# CONCORSO: DONNE SOLE, COMUNQUE

Andare alla ricerca di costanti tematiche (o stilistiche, tantomeno) quando si debbano considerare film raccolti in una rassegna di concorso e con provenienze nazionali, continentali e culturali diverse può essere un'impresa sciocca, ma accade talvolta che l'evidenza permetta "naturalmente" di farlo, con ciò rimediando in parte all'impaccio nel quale si trova chi riferisce, ed è consapevole che i film visionati al festival avranno di rado circolazione e fruibilità. Il Concorso Torino XXX ha offerto quest'anno sedici titoli – sempre opere prime e seconde, non necessariamente "giovanili" – fra i quali i

temi della solitudine femminile e del viaggio (o della fuga) si intrecciavano occupandone sei e sette. Intendo dire che se in *Arthur Newman* (USA 2012) di Dante Ariola, *The Liability* (Gran Bretagna 2012) di Craig Viveiros, *Una noche* (Cuba/Gran Bretagna/USA 2012) di Lucy Mulloy, *Pavilion* (Usa 2012) di Tim Sutton, *Sun Don't Shine* (USA 2012) di Amy Seimetz e anche, in certo modo *Noi non siamo come James Bond* (Italia 2012) di Mario Balsamo, il secondo tema appariva pressoché esclusivo, in altri, sui quali mi soffermerò appena un poco, risaltava spesso la coesistenza con quello della solitudine femminile.

Più distaccati dal rapporto i due film italiani: *Su Re* (2012) di Giovanni Columbu e *Smettere di fumare fumando* (2012) di Gipi – pseudonimo di Gian Alfonso Pacinotti –, poi *Am Himmel der Tag* (Superare l'orizzonte, Germania 2012), di Pola Beck, *Call Girl* (Svezia/Norvegia/Finlandia/Irland-

da 2012) di Mikael Marcimain, *I.D.* (Carta d'identità, India 2012) di Kamal K.M., *Tabun Mahabuda* (Il primo aggregato, India/Gran Bretagna 2012) di Emyrt Ap Richard e Darhard Endenibulag, e *Terrados* (Spagna 2012) di Demian Sabin.

Rifacendosi alle usanze della sacra rappresentazione il "veterano" Giovanni Columbu (è all'esordio nel lungometraggio a soggetto ma vanta una lunga e prestigiosa carriera di documentarista e autore RAI) ambienta la passione di Cristo fra le pietre e le nebbie della sua Sardegna ripetendo brani dai quattro Vangeli per ellissi. Opera pregiata sul piano figurativo e di profonda convinzione drammatica, *Su Re* mostra un Gesù del tutto inusuale (fra Bosh e Masaccio) per il cui aspetto fisico il regista ha voluto ricordare l'unica descrizione che precede i Vangeli, cioè quella di Isaia: «... non ha apparenza né bellezza per attirare i nostri sguardi, non splendore per potercene compiacere».



*Am Himmel der Tag* (Superare l'orizzonte) di Pola Beck



Simpatico come il suo autore si è mostrato in pubblico e “tecnologicamente” seduttivo per i giovani che si provano con microcamere e cellulari, *Smettere di fumare fumando* sconta, come parecchie operine analogamente concepite, gli sbilanciamenti della durata. Difficile “tenere” esperimento di improvvisazione e *naïveté*, autoironica fin che si vuole ma anche gratuita e giocoforza ripetitiva, per quasi settanta minuti.

Quanto a *The Liability* e *Arthur Newman* la professionalità dei prodotti e certo smaliziato gioco di rimando ai generi consacrati (road movie, appunto, e noir) non mi sembra riscatti il *déjà-vu* con la sola esibizione, sempre fascinosa, di Tim Roth e Colin Firth.

Una certa esilità mi è parso poi ravvisare in *Pavilion* e il già menzionato *Noi non siamo James Bond* (premio speciale della Giuria ex aequo); il primo dotato di sensibilità spaziale e plastica ma di respiro un po’ corto nell’addentrarsi in certa fenomenologia adolescenziale, il secondo assai sincero, e ricco di spunti sul tema dell’amicizia virile, della malattia e dell’invecchiamento, ma non originalissimo nella forma di un diario a due che forse avrebbe tratto forza da un più accurato lavoro di sintesi e sospensione.

*Una notte* cerca di combinare la polemica verso la deriva sociale cubana con un pícaro vitalismo che ritmo e colore trasfigurano talvolta in fiction coreografica; ma l’ansia di spettacolo può confondere l’analisi, e l’ambiguità di atteggiamento dell’autrice esprimersi senza la dovuta precisione.

Troppo malickiano, nel senso di *Badlands* (e in minore) mi è parso poi *Sun Don’t Shine* che, dal maestro, trae solo e imitativamente l’eccesso, mentre *Tabun mahabuda*, ancorchè abile nel descrivere certo disorientamento giovanile in una forma che parla più lingue (i registi vengono dalla Gran Bretagna e dalla Mongolia), può lasciare un senso di involontaria vacuità.

Un po’ sopra, a mio modesto avviso, il pur epidermico ma scan-



*Az do mesta as (Fatta di cenere)* di Eveta Grófová

zonato *Terrados*, che ha il pregio di infilare qualche nota lirica o fantastica nella visione talvolta goliardica dell’attuale crisi spagnola, e di servirsi di un gruppo di attori freschi e affiatati. La crisi loro (e nostra) è una brutta cosa e non vale consolarsi troppo coi “beni dello spirito”, ma osservarla dall’alto come fanno gli spiantati di Demian Sabini, cioè da adolescenti cresciuti in vena di monellerie, offre qualche pausa salutare.

Venendo a quello che, come scrivevo in apertura, mi è parso il tema ricorrente più forte, cioè la solitudine femminile (talvolta accompagnata dal viaggio o dalla fuga), il film vincitore con merito *Shell* (Gran Bretagna 2012) di Scott Graham è davvero esemplare. Alla giovane protagonista – orfana di madre nei fatti, perché la madre se n’è andata quando lei era bambina – non può bastare la bellezza delle Highlands scozzesi che fanno da naturale scenografia al suo isolamento. Un padre a cui è affezionata ma soffre di epilessia, l’inverno impietoso, il lavoro “insensato”

nella piccola stazione di servizio (che è anche la casa), la fatale morbosità che una simile condizione di vita induce; tutto spinge verso una liberazione urgente ma improbabile, a meno che la sorte non intervenga per favorire uno strappo improvviso. Forse appesantito da qualche accadimento o metafora di troppo, il film si fa apprezzare ben oltre le suggestioni del paesaggio e denuncia, per così dire, uno dei tanti modi coi quali la moderna marginalità si presenta oggi. Belle figure, bravi attori e, da quel che mi è parso avvertire in sala, immediato consenso di pubblico.

Il premio per la migliore attrice è andato, credo giustamente, alla giovane Aylin Tezel di *Am Himmel der Tag*. Bene per l’attrice e il personaggio, ma il film credo meritasse qualcosa di più. Se la storia di una maternità inattesa e della sua perdita soffre di qualche concessione al “colore ambientale”, la tessitura drammatica attorno alla protagonista – che a dispetto delle concessioni di cui sopra porta fino in fondo un conflitto poco misurabile con gli



*Present Tense* di Berlmin Soylemez

schemi abituali – mi è parsa varia, equilibrata e di prim'ordine. Una ragazza sola senza saperlo, poi coscientemente per l'unicità dell'esperienza e del dramma che ha deciso di accettare; una ragazza che diventa donna distinguendosi come persona.

Da quel che mi è parso capire un certo interesse ha sollevato *Call Girl*, che racconta di un'adolescente difficile indotta prostituirsi da un'organizzazione al servizio di politici e gente d'alto bordo. Siamo alla fine degli anni Settanta e la vicenda si rifà a uno scandalo che aveva effettivamente scosso la società svedese. Il tema della solitudine è senza dubbio rintracciabile fra la multiforme fenomenologia della corruzione maschile, e il regista riconosce di averlo posto in primo piano abbassando la temperatura del thriller a cui pensava di attenersi. Ciò detto, il film mi sembra prolisso al punto di vanificare i diversi spunti di analisi che emergono e, sul piano stilistico, assai confuso.

Più interessante e ancora sul tema del destino di prostituzione, ma in un ambito storico-sociale completamente diverso, *Az do*

*mesta as* (Fatta di cenere, Slovacchia/Repubblica Ceca 2012) di Iveta Grófová, dove una giovanissima slovacca emigra in Boemia occidentale in cerca di lavoro. Giovanissima, dicevo, ma presto usata da vecchi che vanno e vengono nello scompigliato panorama ex socialista. L'autrice viene dal documentario, e fino a quando mantiene le immagini nei confini di una parlante sobrietà la storia – uno spaccato impietoso di certe migrazioni interne e dei guasti della transizione in Europa orientale – appare credibile e incisiva. Il danno arriva da alcune pretenziose svisature fotografiche e, soprattutto, dalle insistenze che talvolta fanno girare il film a vuoto.

Nell'India della classe media, che negli ultimi anni sta conoscendo un certo inusitato benessere, tre giovani, fra i quali Charu, cercano di farsi strada con inedita disinvoltura (*I.D.*). Quando però il manovale che doveva imbiancare una parete muore sotto gli occhi della ragazza, la ricerca che lei dovrà compiere per stabilirne l'identità apre un mondo impreveduto: quello dell'immigrazione anonima e clandestina che preme

ai margini dell'agiatazza. Da giovane "moderna" e con brillanti aspettative Charu è condotta abilmente dal regista a una sorta di solitaria "resa dei conti" sociale.

Donna sola per antonomasia, infine, è la Mina di *Present Tense* (Turchia 2012) di Berlmin Soylemez, che vive nella precarietà a Istanbul dopo il divorzio. Con andamento quasi monocorde – forse voluto per aderire meglio al personaggio – la regista parla della condizione femminile in una grande città attraverso il mestiere che la protagonista ha accettato per emergenza: leggere il futuro di altre donne nei fondi di caffè. L'antica usanza, più che magica, si rivela presto come un mezzo di socialità e consolazione. Il che, in questo melodramma asciutto, ben ritagliato sui caratteri e le diseguglianze sociali, sposta ma non attenua le difficoltà della donna più debole: turca, prossima al costume occidentale e al tempo stesso reimmersa, come le tazze di caffè dopo il rito, nel travaglio antico della propria condizione.

*Tullio Masoni*

# FESTA MOBILE

Festa Mobile, piano nobile del Festival, ricognizione ad ampio raggio sullo stato della produzione mondiale, con un occhio di riguardo a quella europea e americana. Se la sezione è il *check up* del cinema dell'ultimo anno, la diagnosi è di una condizione stazionaria, senza picchi, con qualche lavoro interessante e altri forse troppo sopravvalutati, benché ci si conceda un piccolo beneficio del dubbio, dovuto alle peculiarità della visione festivaliera, fatta di cocciuta reiterazione, insana concentrazione, spirito di volontà, momenti di stasi e, infine, ma proprio infine, al termine di tutto, occhi vorticanti.

Tra i motivi d'interesse, l'esordio alla regia di Dustin Hoffman alla veneranda età di settantacinque anni. *Quartet* è una produzione inglese (c'è la partecipazione anche della BBC) che ha nella scrittura e nella recitazione i suoi punti di forza. Tratto da una frizzante commedia di Ronald Harwood (al suo attivo, vale la pena ricordarlo, gli script di *Il pianista*, *Il servo di scena*, *Lo scafandro e la farfalla*) e interpretato da alcuni mostri sacri dello spettacolo inglese (Maggie Smith e Tom Courtenay su tutti, più l'apprezzata attrice televisiva Pauline Collins e Billy Connelly), il film è una riflessione lirica sulla progressiva evanescenza di esistenze condotte con un costante do di petto giunto ormai alla quiescenza. Una casa di riposo per musicisti immersa nella calma delle verdi pianure inglesi, uno spettacolo da allestire per raccogliere fondi per la sopravvivenza della prestigiosa dimora, una diva dell'opera appena arrivata che sconvolge gli equilibri ma che rappresenta una risorsa indispensabile per l'esibizione finale.

Hoffman e Harwood realizzano un'opera profondamente metanarrativa, nella quale il titolo rispecchia soprattutto il ditirambico rapporto tra i personaggi, la loro turbolenta relazione basata su affetti

rimossi, ricordi del tempo che fu e timori di dover ammettere tutto il peso di un passato glorioso su un presente velleitario ma finalmente vero. Ritmo indiolto dei dialoghi, una regia asservita al protagonismo degli attori, esaltati con piani ravvicinati e un montaggio ritagliato sulla loro istrionica personalità e sulla potenza delle battute, alcune delle quali da antologia («L'opera è quando un personaggio viene colpito, e invece di sanguinare, canta», spiega ai suoi allievi Tom Courtenay). Una piccola grande opera che lega insieme allegoricamente arte e vita, così come è nelle corde di Harwood.

*Ruby Sparks* è invece il ritorno di Jonathan Dayton e Valerie Faris

dopo il successo di *Little Miss Sunshine*. Racconta di Calvin, un giovane scrittore che ha prodotto un primo folgorante libro, pur non avendo una vita sociale, una ragazza e degli amici. Patisce il blocco dello scrittore, ma una notte sogna una ragazza e l'ispirazione torna: scrive della sua visione notturna e la ragazza si materializza nella realtà. Una fanciulla (quasi) ideale, perché creata ad arte e immaginazione del suo autore e gestita attraverso i bisogni che la scrittura trasforma in quotidianità. Idea di partenza ottima, nonostante non sia così originale, visto che già Cortázar fece uccidere un uomo dai personaggi del romanzo che stava leggendo (nel racconto *Continuità dei*



*The Pervert's Guide to Ideology* di Sophie Fiennes



parchi), senza citare gli ovvii nomi di Genet, Pirandello o Robbe-Grillet, o anche il Will Ferrell di *Vero come la finzione* (Marc Forster, 2007), ribellatosi al suo destino narrativo di morte. Parte finale un po' farraginoso, ripetuta fino al punto di oltrepassare il tollerabile, fors'anche prevedibile in certi suoi snodi, ma prodotto intrigante nel rappresentare la solitudine demiurgica di uno scrittore, oltre che, generalizzando, nel denunciare l'inconfessata volontà dell'uomo di conformare la donna alle sue precise esigenze.

*Blancanieves* di Pablo Berger concorre all'Oscar come migliore film straniero per la Spagna. La traccia è quella lasciata da *The Artist*, pellicola muta, con proporzioni dello schermo d'antan, e il fondamentale ausilio della componente musicale, con i ritmi flamenco a dettare le cadenze del montaggio e il movimento interno all'inquadratura. Elegante, estremamente curato nella forma, divertente, persino ironico nel raccontare una

versione particolare della fiaba di Biancaneve, che in questo caso è una torera vessata dalla perfida matrigna (una Maribel Verdù sadomaso), che in una bizzarra compagnia di toreri nani trova la salvezza e il successo, prima che la matrigna e un contratto capestro con un impresario la costringano a una morte civile molto particolare. Ciò che fa pensare, tuttavia, è il senso dell'operazione: se *The Artist* mostrava in sé la pratica autoriflessiva di un cinema delle origini, con pochi strappi che pur avevano fatto discutere i puristi filologici, perché ricorrere al cinema muto per narrare una fiaba con spruzzate *mélo* in assenza di una salda logica di riferimento ai film del passato, se si eccettua il vago legame con *Sangue e arena* di Fred Niblo?

E a proposito di riferimenti al cinema, illuminante appare la nuova ricognizione di Slavoj Žižek sulla matrice ideologica di molti film del passato in *The Pervert's Guide to Ideology* di Sophie Fiennes. Da *Essi vivono* a *L'ultima ten-*

*tazione di Cristo*, passando per *Tutti insieme appassionatamente*, *Full Metal Jacket*, *Arancia meccanica*, *Lo squalo*, *Titanic*, *Sentieri selvaggi*, *Breve incontro*, ogni sequenza diventa il pretesto per annotare e mostrare le contraddizioni presenti nei grandi sistemi narrativi esibiti per mezzo del cinema, che Žižek mette a nudo con il suo inglese consonantico e fluente, rivoltando pellicole e generi, prospettive e senso comune.

Eccettuato *Le fils de l'autre* di Lorraine Levy, pellicola importante perché sul filo del paradosso racconta, attualizzando la storia di Isacco e Ismaele, una vicenda di incroci, scambi (di territorio, di famiglia, di identità), che diventano reciprocità, in un'allegoria di convivenza possibile nell'odierna Israele, poco altro da segnalare. La magniloquenza calligrafica di Joe Wright e del suo *Anna Karenina*, di cui la scrittura di Tom Stoppard è responsabile del consueto gioco di scatole cinesi a causa del quale la trasposizione del romanzo di Tolstoj diventa l'ennesima meditazione sui criteri fittizi della rappresentazione. La ricostruzione (adulterata) della vita di Graham Chapman dei Monty Python attraverso i nastri audio registrati da lui stesso poco prima della morte in *A Liar's Autobiography: The Untrue Story of Monty Python's Graham Chapman* di Bill Jones, Jeff Simpson, Ben Timlett, storia narrata per mezzo di diciassette episodi a disegni animati, piuttosto autoreferenziali, non sempre compiuti. Il difficoltoso percorso di consapevolezza erotica e sentimentale di un uomo costretto a vivere in un polmone d'acciaio a causa di una poliomielite infantile visto in *The Sessions* di Ben Lewin, con una prima parte veramente gustosa dedicata al costante confronto tra i precetti della religione cattolica e la liceità delle sensazioni, e una seconda, centrata sul rapporto tra passione e dovere, più prevedibile e spesso un po' ruffiana.



*A Liar's Autobiography: The Untrue Story of Monty Python's Graham Chapman* di Bill Jones, Jeff Simpson e Ben Timlett

Giampiero Frasca



L'estate di Bruno Cortona di Gloria De Antoni

## FESTA MOBILE CLASSICS

Un preciso leitmotiv risuona lungo i titoli di questa rassegna: la nostalgia per un cinema che non esiste più.

Emblematico allora *L'estate di Bruno Cortona* (2012) di Gloria De Antoni, rievocazione di location e situazioni legate alla realizzazione del celeberrimo *Sorpasso*. Un viaggio nell'estate in cui Dino Risi conferì tratti, per certi versi, definitivi e insuperati alla commedia all'italiana, narrato dalla voce del doppiatore di Jean-Louis Trintignant/Roberto Mariani, coprotagonista della pellicola insieme a Vittorio Gassman/Bruno Cortona. Marco Risi e Catherine Spaak, il cosceneggiatore Ettore Scola, Nada e Edoardo Gubianello raccontano il proprio apporto al film, mentre Paolo Virzi, allora giovanissimo, si propone nel

goffo tentativo di raccogliere l'eredità risiana.

Analogo l'approccio di *Furio Scarpelli: il racconto prima di tutto* (2012) che ricostruisce l'iter personale e artistico di uno dei massimi sceneggiatori del cinema italiano. In coppia col non meno celebre Age, Scarpelli ha infatti firmato i copioni di pellicole di eccezionale rilievo, da *I soliti ignoti* a *La grande guerra*, da *L'armata Brancaleone* a *C'eravamo tanto amati*: ne rievocano la figura amici e colleghi ma anche illustri allievi, da Ettore Scola a Stefania Sandrelli, da Francesca Archibugi a Paolo Virzi. Il regista Francesco Ranieri Martinotti alterna le testimonianze visive giocando sull'eterogeneità dei materiali visivi proposti.

*Morando's Music* (2012) è un affettuoso ritratto del Morandini a opera dell'amico regista Luigi Monardo Faccini, che da più di quarant'anni ha instaurato uno stimolante rapporto epistolare col veterano della critica nostrana: ripreso nella quotidianità del suo

impegno intellettuale, il protagonista confida alla mdp i suoi ricordi affettivi, professionali, politici. Dalla militanza nella repubblica di Salò alla conversione all'antifascismo, dall'abbrivio della lunga e fortunata carriera giornalistica ai numerosi fatti legati a personaggi noti del cinema italiano, Morando Morandini offre con ammirevole naturalezza un lucido amarcord, una riflessione contrappuntata dalla musica di un gruppo folk d'avanguardia.

Di vera e propria archeologia si deve parlare a proposito della "rassegna nella rassegna" *Pasinetti avrebbe cent'anni*, (ri)scoperta di uno dei pionieri italiani della settima arte: Francesco Pasinetti fu infatti il primo studente a laurearsi con una tesi cinematografica, il primo critico nostrano a considerare il cinema una forma artistica, ma fu anche fotografo e autore di documentari. Il festival ne ha presentati quattro: mentre i cortometraggi *Città bianca* (1942), *Lumiei* (1948) e *Latte per la città* (1949) si occu-

pano con passione e senso lirico di questioni sociali o legate al mondo del lavoro, *Il canale degli angeli* (1934), unico lungometraggio e onirico peana all'amata Venezia, denuncia uno sguardo che anticipa quello neorealistico.

Supera invece con un balzo il Neorealismo e anticipa la Nouvelle Vague e tanto cinema contemporaneo *Viaggio in Italia* (1954) di Roberto Rossellini, presentato in una copia restaurata. Pur non rinunciando alla presa "ontologica" sulla realtà, Rossellini scopre e sperimenta arditezze formali in nome di una libertà espressiva che avrebbe sempre rivendicato, con uno sguardo filmico insieme lucido e appassionato e un'eguale attenzione alle dinamiche umane e sociali. Tantissimo è stato scritto su un capolavoro di cui all'epoca solo i «Cahiers du Cinéma» riconobbero la grandezza artistica.

Non è casuale l'abbinamento con un altro film di Rossellini interpretato da Anna Magnani e con un'altra, meno nota, interpretazione di Ingrid Bergman: *Una voce umana*, episodio di *L'amore* (1948) e *The Human Voice* (1966) di Ted Kotcheff. Trattati entrambi dalla pièce *La voix humaine* di Cocteau, presentano due eccelse prove attoriali giocate su registri radicalmente diversi: laddove la Magnani porta ad altezze da melodramma il testo originale, la

Bergman mostra le proprie elevatissime qualità con una performance capace di passare dall'introversione all'isterismo con impagabile naturalezza. *O que arde cura* (2012) è invece una versione contemporanea e squisitamente omosessuale della stessa opera teatrale, che d'altronde era stata scritta per un uomo che si rivolgeva a un altro uomo: ambientato nella Lisbona in preda alle fiamme nel 1988 ma interamente girato all'interno di una stanza, il cortometraggio del portoghese João Rui Guerra da Mata vede il dramma del protagonista stagliarsi sullo sfondo di quello collettivo. Struggente benché minimale, è forse nello spirito la versione più vicina agli intenti dello scrittore e regista francese cui si ispira.

*Manila Paloma Blanca* (1992) di Daniele Segre, proiettato a vent'anni dalla sua realizzazione, giocato sul contrasto fra realtà e finzione, norma e follia, sensibilità individuale e indifferenza sociale, ha per protagonista un ex attore di teatro che ha optato per una "non vita" fra un reparto psichiatrico e un dormitorio pubblico, fin quando l'amore per una donna e una forse ritrovata vena artistica non parrebbero ricondurlo su una buona strada (ma è solo un'illusione). Nostalgia per un cinema "del sociale" che fu, realizzato con sobrietà di mezzi pari all'asciuttezza della messinscena.

Doppio omaggio a una pratica cinematografica legata ai grandi movimenti artistici e letterari del Novecento con *Viva la muerte* (1971) e *Arrabal* (1979) previa surreale introduzione dell'autore presente in sala, lo scrittore e regista spagnolo Fernando Arrabal. Il ritratto dedicatogli da Humberto López y Guerra lo presenta al centro degli scandali creati dalle sue rivoluzionarie rappresentazioni teatrali attraverso le testimonianze di attori e colleghi. *Viva la muerte* è invece una testimonianza estrema di un cinema all'insegna dell'eccesso da parte di un artista nemico di ogni fanatismo e strenuo difensore della libertà: una pellicola autobiografica e onirica in cui le oppressioni sociali e religiose sono messe alla berlina da un'immaginazione senza freni, volta a scioccare a tutti i costi lo sguardo spettatoriale.

Ultima menzione per il recupero di *La lunga estate di Hermann Hesse* (dvd, 1986), documentario dello svizzero Werner Weick dedicato alla lunga permanenza del celebre scrittore nella sua residenza nel Canton Ticino dove morì nel 1962, ritratto originale di un artista che aborrisce le convenzioni e le ipnosi di massa. Delle quali certamente non sentiamo più la nostalgia.

Marco Bertolino



*Il canale degli angeli*  
di Francesco Pasinetti



*Morando's Music* di Luigi Faccini





Age Is di Stephen Dwoskin

## ONDE

Nuova edizione del TFF, ma, ormai consolidata, la presenza della sezione Onde, così come invariata è la formula (vincente) che caratterizza questo spazio, anomalo e irrequieto, che si è saputo ritagliare il ruolo di osservatorio privilegiato su un proteiforme orizzonte dell'audiovisione, rispetto cui il vestito del "cinema" sembra calzare sempre più stretto. Lungometraggi, corti, tre lavori del collettivo ZimmerFrei e un omaggio, corposo, all'opera del regista portoghese Miguel Gomes, i materiali presentati quest'anno dalla sezione.

Tra essi, l'ultimo lavoro di Stephen Dwoskin – cui Onde, o meglio La Zona, aveva dedicato un omaggio nella XXVI edizione del festi-

val, composto da *The Sun and the Moon* (2007), *Mom* (2008) e *Ascolta!* (2008) – designer, fotografo e produttore statunitense, nonché regista attivo sin dall'inizio degli anni Sessanta tra gli Stati Uniti e l'Inghilterra, scomparso nel giugno di quest'anno all'età di settantatré anni: si tratta di *Age Is...*, opera personalissima e inevitabilmente testamentaria, in cui i volti di amici e parenti del regista si alternano fino a comporre una galleria intima di ritratti e autoritratti, alla ricerca di scampoli di esistenza che, grazie agli insistiti primi piani, sembrano sprigionarsi dai segni del tempo incisi sulla pelle.

L'intimità è il territorio in cui si muove anche Ken Jacobs, di cui Onde ha presentato *Cyclopean 3D: Life with a Beautiful Woman*, dedicato alla moglie Flo, da sempre ispiratrice dell'opera del maestro del

cinema sperimentale americano. Jacobs, ospite fisso della sezione curata da Causo e Manassero, presente in questa edizione del TFF anche con *Blankets for Indians* (TFF/DOC – Documenti), con *Cyclopean 3D* continua la sua esplorazione della tecnica tridimensionale adattandola a una serie di immagini fotografiche prelevate dai propri album di famiglia, in cui si riconoscono, oltre a Flo, gli amici Richard Foreman, Jim Hoberman e Michael Snow. L'effetto è assai suggestivo: la fotografia, sedimento statico, eccezione rispetto a una vita che passa e che scorre, ritrova movimento grazie all'uso del *flickering* e profondità grazie all'immersione 3D, restituendoci la potenza di uno sguardo eccitato che sfonda la piattezza bidimensionale dello schermo.

Delicato, eppure dotato di uno spiccato potere fascinatore, *Les*

*nuits avec Théodore*, di Sébastien Betbeder, che racconta dell'amore lunare tra Anne, giovane studentessa parigina, e il ragazzo che dà il nome al film. Ogni notte si incontrano al parco di Buttes-Chaumont, ogni giorno la lontananza da quel luogo acuisce in lui gli attacchi d'asma, in lei la preoccupazione

per un sentimento che sembra possibile solo in precise coordinate spaziali. Il parco simbolo dell'esoterismo parigino viene mostrato come un luogo sinistro e misterioso che, come una droga, entra in circolo giorno dopo giorno: l'assenza porta all'astinenza, la condivisione conduce a fatali atti di egoismo.

Radicale, invece, l'approccio allo stesso concetto di cinema da parte di Victor Iriarte, artista che lavora tra la Spagna e Montevideo, e di cui è stato presentato *Invisible*, il suo primo lungometraggio. Storia di vampiri senza vampiri, film privo di immagini, fatta eccezione per le didascalie, immagini grafiche, e per gli inserti che mettono in scena una ragazza davanti a un microfono, intenta a comporre la colonna sonora del film stesso. Un film che oscura le immagini e dà forma visiva ai suoni, privilegiando lo strumento del racconto a quello della mostrazione: messa in discussione dei codici dell'audiovisione tradizionale, per così dire, anche se risulta piuttosto inafferrabile l'intento di tale operazione.

*Arianna*, di Alessandro Scippa, è una libera interpretazione dell'antico mito, in cui l'immagine della Donna si sovrappone a quella dell'Isola – Procida – in quanto, entrambe, figure dell'abbandono: come l'isola, raggiunta dagli uomini che la abitano temporaneamente, per poi lasciarla senza indugi, così Arianna intuisce il dramma dell'incombente separazione da Nanni, ermetico apicoltore locale, vivendone appieno l'inquietudine, tradotta in un bianco e nero sospeso, in un linguaggio coraggioso ma incerto, spartito tra atmosfere interiori à la Garrel e un ritmo, secco e sincopato, che pare invece più vicino all'Aronofsky di  $\square$  – *Il teorema del delirio*.

*Les Gouffres*, di Antoine Berraud, che relega al ruolo di comparsa la star del cinema francese Mathieu Amalric, porta invece in primo piano l'incubo angoscioso di un'altra protagonista femminile, che, lasciata da sola in una casa isolata dal marito speleologo, vive in parallelo la discesa del marito nelle profondità della Terra con la calata nell'abisso della propria psiche, che ha inizio con la scoperta di una botola segreta in camera da letto. La casa altrui si fa così schermo su cui materializzare il proprio inconscio, e la profondità, nelle stesse parole del regista, si fa

*Les nuits avec Théodore* di Sébastien Betbeder



*Pude ver un puma* di Eduardo Williams

rimando immediato a qualcosa di arcaico, che richiama a sé con un'attrazione irresistibile, manifestandosi tuttavia con visioni perturbanti, modulate da Berraud con una certa forza espressiva, ma che, alla lunga, rischiano di prendere il sopravvento sulla tenuta narrativa del film.

Da segnalare inoltre il corto *Pude ver un puma*, dell'argentino Eduardo Williams (classe 1987), che immagina un tempo postapocalittico, non meglio specificato, in cui un gruppo di ragazzi si muove tra le macerie di una città distrutta, all'interno di un paesaggio urbano tanto devastato quanto poetico; e – forse la rivelazione di questa edizione – l'omaggio a ZimmerFrei, collettivo di artisti bolognesi (Massimo Carozzi, Anna de Manincor, Anna Rispoli) che lavora nella direzione di “filmare lo spazio” attraverso alcuni luoghi peculiari. Tre quelli presentati: Piazza del Popolo a Roma (*Panorama\_Roma*, 2004), in cui la piazza è interpretata come un set in continuo transito, percorsa da passanti e *insiders*, e mostrata con panoramiche a trecentosessanta gradi lungo l'arco di un'intera giornata, mentre la compressione del *time-lapse* agisce da alterante vettore temporale; Nørrebro, quartiere popolare di Copenaghen, in cui, nel cortile di un quadrilatero di condomini, si erge una collinetta artificiale costruita su una palestra pubblica, caratteristica morfologica unica più che rara, in una città completamente piatta (*The Hill*, 2011); e ancora, l'ottavo distretto di Budapest (*Temporary 8th*, 2012), oggetto di un'intensa ristrutturazione urbanistica, interrotta a seguito della crisi economica globale, che ha lasciato uno scenario pieno di contraddizioni, come gli enormi palazzi abbattuti e mai ricostruiti, spazi vuoti che la popolazione sente il bisogno di riempire con riti comunitari e riappropriativi, rispondendo allo stallo con fattivi segnali di vita.

Lorenzo Donghi

*Tower Block* di Ronnie Thompson e James Nunn



## RAPPORTO CONFIDENZIALE OSSESSIONI & POSSESSIONI

Rapporto Confidenziale anno quarto. La sezione più multiforme, eterogenea e cangiante del TFF ha scelto, come già due anni fa, di proporre una rassegna di film fra loro legati da un sottile filo conduttore, abbandonando quindi gli omaggi di stampo monografico. Horror, thriller ma anche film non prettamente legati ai generi od opere che alternano commedia, dramma e impegno civile, le pellicole viste a Torino, in tutto diciotto, sono scorci sul contemporaneo e testimonianze di come il cinema sia in grado di cogliere le urgenze e le preoccupazioni che ci tormentano. “Osessioni e possessioni” – come recita il sottotitolo della sezione – che sono metafore di incertezza e di inadeguatezza di fronte al mondo di oggi. Un mondo che il più delle volte il cinema sce-

glie di popolare di mostri, demoni e creature diaboliche, ma anche di immani catastrofi e apocalissi, proprio per la necessità e il bisogno di esorcizzare, ma allo stesso tempo dare forma, alle paure più recondite di ognuno di noi.

E la paura forse più ancestrale e agghiacciante (oltre che di assoluta attualità), quella della fine del mondo, è al centro della pellicola di Jorge Torregrossa *Fin*. Opera tesa e angosciante nella quale le persone, senza una ragione né una precisa spiegazione, svaniscono improvvisamente nel nulla una dopo l'altra.

Un altro tipo di fine, invece, ugualmente spaventoso e, purtroppo, molto meno fantasioso è quello che racconta Sion Sono (che del Torino Film Festival è ormai un *habitué*) nel proprio *Kibou no kuni*, dolente distopia su un'apocalisse nucleare che potrebbe colpire il Giappone in un futuro molto prossimo: il Paese nipponico, già piegato dal disastro di Fukushima, non avrebbe più alcuno scampo.

Proprio come non hanno scampo i protagonisti di *Tower Block*, degli inglesi Ronnie Thompson e James Nunn. Il film, un curioso thriller nel quale un misterioso cechino prende di mira gli ultimi abitanti di un fatiscante casermone di una perife-



ria metropolitana prossimo alla demolizione cercando di eliminarli uno alla volta senza una ragione apparente, è anche insospettabilmente intessuto di attualità sociale.

E lo è, allo stesso, modo *Citadel*, esordio dell'irlandese Ciarán Foy, horror nel quale il suburbio cittadino, popolato da adolescenti mostruosi e violenti, diviene lo specchio (sin troppo limpido) del disagio sociale delle giovani generazioni che, specialmente nel Regno Unito e in Irlanda, ha fatto registrare i casi di cronaca più efferati.

E se in *Come Out and Play*, remake di *Ma come si può uccidere un bambino?* film spagnolo del 1976, il misterioso regista russo celato sotto lo pseudonimo di Makinov ci avverte – senza scordarsi di rendere omaggio *b-movies* degli anni Settanta dalla prima all'ultima inquadratura – che non si sta troppo al sicuro nemmeno in mezzo ai bambini, il suo connazionale Mikhail Brashinsky nel suo *Shopping Tour*, *mockumentary* a tinte orrorifiche tra i più interessanti della sezione, rivela la natura sinistra e malvagia dei finlandesi: persone pacifiche capaci di trasformarsi, il giorno della festa nazionale, in zombi cannibali a caccia di turisti!

E a proposito di zombi, il film di serie zeta dello statunitense Terrill Lee Lankford *Christmas with the Dead* merita una menzione almeno per la capacità di saper mischiare horror e comicità con grande disinvoltura.

Sempre dagli USA presenziano in rassegna altri otto titoli. Tra questi il pregevole *Maniac*, film diretto da Franck Khalifoun e prodotto da Alexandre Aja. Uno *slasher* per stomaci forti – la storia è quella di un serial killer che si procura scalpi di donne per regalare fluenti capigliature ai manichini che colleziona – remake dell'omonimo film del 1980 di William Lustig, tutto girato in soggettiva e con alcune sequenze da antologia del genere.

O, ancora, il poco convincente ultimo lavoro di Rob Zombie *The Lords of Salem*, confuso pastiche di mostruosità di genere e forma varia in cui le streghe fanno molto meno impressione delle divagazioni pop che il regista si concede.

E se *Chained*, nuovo film della figlia di David Lynch, Jennifer – storia a tinte fosche di un serial killer che, dopo aver ridotto in schiavitù un bambino di nove anni, tenta di educarlo a divenire il proprio successore – piace più nella forma

che nei contenuti, e *Compliance* di Craig Zobel, che mette in scena la vera storia di una giovane dipendente di un fast food accusata di furto sul lavoro che lentamente si trasforma in un gioco al massacro, convince per la sottile tensione psicologica che attua, vale la pena di soffermarsi su due film che, seppur diversissimi, sono sembrati fra i più notevoli della sezione.

Si tratta di *Robot & Frank* di Jake Schreier e di *V/H/S* di Adam Wingard, David Bruckner, Ti West, Glenn McQuaid, Joe Swanberg e del collettivo Radio Silence. Il primo, vicenda di un ladro in pensione che in un futuro molto vicino, si affeziona al proprio robot-badante al punto da convincere quest'ultimo a progettare un colpo insieme a lui, è un'arguta riflessione sulla vecchiaia e sulla modernità che relativizza con intelligenza tanti luoghi comuni del vivere e sentire contemporanei. Il secondo, vorticosa antologia di episodi di stampo orrorifico che utilizza tanto le dinamiche del *mockumentary* quanto le tecniche del *found footage*, è un omaggio tutt'altro che banale al "vecchio" nastro home video e ai film horror a episodi degli anni Ottanta.

Il film francese *Wrong*, ultima fatica di Quentin Dupieux, alias Mr. Oizo, con cui chiudiamo la nostra panoramica, è invece, senza dubbio, il lavoro più bizzarro e stravagante dell'intera sezione. Carico di una surrealtà e di un nonsense spinti alle estreme conseguenze, con momenti di puro divertimento, la storia sfilacciata di un uomo a cui una mattina, d'improvviso, viene rapito il cane, ha l'aria di uno sguardo sul mondo che più che apparire disincantato o cinico sembra essere attonito e sbalordito. In fondo pare davvero più semplice accettare di vivere in un pianeta dove piove all'interno degli uffici invece che all'esterno, dove le palme crescendo diventano abeti e dove ci si sveglia alle 7:60 del mattino, piuttosto che nella monotona e triste realtà di ogni giorno.



*Shopping Tour* di Mikhail Brashinsky

Lorenzo Rossi



## DESIDERI DI DISTRUZIONE: LA SCENA PRIMARIA DI LOSEY

Dei (pochi) film di Losey che non avevamo mai avuto la possibilità di vedere, ci ha sorpreso innanzitutto *M* (id., 1951). L'assassino di bambini, interpretato da un fantastico David Wayne, non è meno martoriato dalla propria natura di quanto fosse Peter Lorre nell'originale di Lang. Una figura vulnerabile: la

scena in cui perde il controllo dei suoi nervi nell'hangar è quasi un supplizio da vedersi. In precedenza, altri grandi momenti visivi: la stanzetta espressionista del killer, lui a letto immobile, poi mentre plasma una statuina femminile di plastilina che strangola con un laccetto; il deposito di manichini all'interno del centro commerciale, in cui l'assassino si nasconde con la bambina e di cui, forse, si ricorderà qualche anno dopo il giovane Stanley Kubrick per il suo *Il bacio dell'assassino*. Losey vi mostra la propria abilità di organizzatore di spazi chiusi attentamente filmati dall'angolazione migliore possibile, lasciato certo dei tanti anni trascorsi a mettere in scena per il teatro. Ancor più di quello di Lang, il finale del film è di una tragicità disperata: Wayne vi appare l'archetipo dell'uomo-massa moderno americano, sensibile, sconvolto, reso pazzo

dalla metropoli corrotta che abita e nella quale diventa un fuggitivo terrorizzato da ogni angolo chiuso.

*M* è il migliore dei thriller a basso budget girati dal regista del Wisconsin prima di essere costretto a emigrare in Europa dal maccartismo: migliore certo dei politicamente correttissimi ma un po' mosci *Il ragazzo dei capelli verdi* (*The Boy with Green hair*, 1948) e *Linciaggio* (*The Lawless*, 1950), migliore anche del più celebrato *Sciacalli nell'ombra* (*The Prowler*, 1951), un po' troppo programmatico nel prevedere gli esiti tragici dell'incontro tra un poliziotto ambizioso e una bella signora *upper class* – questa però è la scena primaria del cinema del regista, la realizzazione del desiderio da parte di un personaggio svantaggiato (socialmente, sessualmente, psicologicamente...) nei confronti di un altro personaggio sopraelevato che



La zingara rossa

lui vuole possedere/distruggere. I due finiscono per instaurare un rapporto sadomaso a cui in genere nessuno sopravvive (fisicamente o almeno emozionalmente). *M* è più interessante di altri film perché, con molto anticipo sui suoi tempi, si traduce in un commento desolato e feroce sulla società americana dell'immediato dopoguerra, i cui connotati di massa e "democratici" vengono ribaltati mostrando la solitudine delle persone, anche degli assassini malati.

Losey vi mostra le doti che si porterà dietro in Europa, però ancora (e per fortuna) sgombri da quella tendenza verso l'artisticità, dal gusto per la metafora significativa, dall'ambizione alla considerazione critica (soprattutto francese e italiana, molto meno inglese e americana) che ne zavorrerà molti lavori: l'economia narrativa; le inquadrature elaborate che si sforzano di costruire una composizione drammaturgicamente efficace; l'abilità di far sì che i vari personaggi rivelino se stessi con rapidità

e naturalezza; la capacità di estrarre quasi sempre buone performances dagli attori. Come il serial killer pedofilo di *M*, anche il poliziotto omicida di *Sciacalli nell'ombra* è una personalità difettosa, spinta alla propria autodistruzione da una società nociva che lui è assolutamente inadeguato a comprendere. Da questo punto di vista, il bellissimo *Giungla di cemento* (*The Criminal*, 1960), nonostante sia girato nel periodo inglese del regista, rimane per molti versi un film americano: le gerarchie contrapposte della legge e del crimine si comprimono l'una sull'altra e schiacciano, con la somma del loro peso, l'istintiva solitudine del personaggio di Stanley Baker.

Dunque, il serial killer, il poliziotto marcio e il gangster di questi film sono personaggi a cui viene concessa una chiara rilevanza politica, di critica generale del sistema. È il Losey che ci piace di più, quello che sa usare il genere thriller per fini più ampi. Precisamente per questo motivo, anche *L'amante*

*misteriosa* (*The Intimate Stranger*, 1956) è stata una gran bella scoperta. Il film è un piccolo, magnifico thriller dall'andamento volutamente lento, che si conclude con un climax barocco nella penombra di uno studio cinematografico. Il protagonista è un produttore americano costretto, per uno scandalo sessuale, a trasferirsi a lavorare a Londra (chiaro il parallelismo con la vicenda dello stesso Losey, che firma il film con uno pseudonimo dato che è appena dovuto emigrare anche lui dagli States perché blacklisted) e che subisce il ricatto di una donna. Come sempre in Losey, sia il predatore che la sua vittima godono di un piacere quasi patologico nel loro inesorabile gioco di reciproca distruzione.

La scena primaria loseyana ritorna in un altro splendido film che non avevamo mai avuto occasione di vedere, *La zingara rossa* (*The Gypsy and the Gentleman*, 1958). Melina Mercouri in vesti sgargianti irrompe a sconvolgere l'esistenza dell'aristocratico Deverill e si instaura nella sua dimora. L'incontro fatale tra due esseri appartenenti a classi sociali differenti porta anche in questo caso all'irruzione improvvisa della violenza, come nella grandiosa sequenza notturna dell'invasione di Deverill Court da parte della banda di gitani determinati a distruggere tutto. L'avidità e la rapacità dei proletari va di pari passo con la diagnosi impietosa della decadenza di una classe parassitaria che ha fatto il proprio tempo. Il tutto, attraverso un melodramma rutilante, sfocia in un finale di brutale necrofilia: il lord sembra voler salvare la donna che lo ha condotto alla rovina, e invece inaspettatamente si inabissa e annega insieme a lei nelle acque blu di un lago (un finale autodistruttivo di rara potenza che anticipa quell'altro memorabile di *Giungla di cemento*, con Baker colpito a morte mentre fugge allo scoperto nella brughiera). In precedenza, la macchina da presa aveva attentamente perlustrato gli spazi della sontuosa dimora di Deverill, ma anche quelli



di un capanno a forma di pagoda sul lago e perfino i boschi e le campagne attorno, facendo convergere le traiettorie verso il vortice finale. Nella sua dialettica di obbligazioni sociali e psicologiche il film anticipa in modo evidente la dinamica di *Il servo* (*The Servant*, 1963), uno dei tre film che Losey ha realizzato con la collaborazione di Harold Pinter; ma qui il gioco è meno disseccato, meno "di testa".

*Il servo* è uno studio assai "lavorato" di autodistruzione e sociologia sessuale, ben superiore sotto questo aspetto a *Eva* (*Eve*, 1962). Usa gli interni come una estensione dei personaggi e mostra una capacità unica di suggerire gli spazi e le forme di una casa. I suoi movimenti di macchina risultano meticolosi ma anche enfatici. Esprime una logica priva di rimorsi e sbavature in base alla quale le persone civili possono trasformarsi in bruti attratti dalla carne e cadere preda di impulsi contraddittori. La misantropia di Losey rifugge nel tetro finale, e a questo proposito potremmo citare il commento di Freya in *Hallucination* (*The Damned*, 1963) a proposito del personaggio di Macdonald Carey: «Mi piace perché non gli piace il mondo. È un buon inizio». Nei film pinteriani, infatti, l'attenzione è forse un po' troppo rivolta a raffigurare il senso di colpa dell'*upper class* britannica. L'intelligenza si ritorce contro i membri della classe che la esprimono: come in *L'incidente* (*Accident*, 1967), considerato uno dei capolavori loseyani, ma che a una nuova visione appare lievemente pretenzioso, molto *arty* (Jacqueline Sassard che rompe con una mano la ragnatela aggirata un attimo prima da Bogarde!), troppo consapevole della propria intelligenza, dell'uso insistito della metafora e della seducente bellezza dei propri movimenti di macchina.

Allo stesso modo, *Messaggero d'amore* (*The Go-Between*, 1970), terza collaborazione con Pinter, nonostante l'indubitabile splendore figurativo e alcune belle sequenze (la partita di cricket, che corrispon-

de in qualche misura a quella che avviene nel salone dell'università in *L'incidente* e anche all'incontro di lotta nella brughiera di *La zingara rossa*) suona abbastanza pomposo, statico nella sua bellezza ostentata e come raggelata. La relazione "impossibile" tra l'aristocratica Marian e il fattore Ted ha un qualcosa di costruito a tavolino per giustificare un discorso ideologico sulle classi britanniche, non possiede l'eruzione spontanea e sanguigna che c'è ad esempio nella *Zingara rossa*. Il gioco delle classi sociali e dei conflitti tra ricchi e poveri indulge sovente all'ideologismo, come in *Per il re e per la patria* (*King & Country*, 1964), *Imbarco a mezzanotte* (1952) o in *L'inchiesta dell'ispettore Morgan* (*Blind Date*, 1959), in cui la scena primaria avviene questa volta tra uno spiantato pittore olandese (il tema dello straniero in terra straniera compare praticamente in tutti i film del regista) e una ricca borghese moglie di un ministro. La mediazione tra i due è affidata all'ispettore del titolo italiano, che rappresenta la forza della legge quando essa si sforza di compensare socialmente i conflitti. Anche qui, però, manca la forza e il vigore di altri film. Come manca in *L'alibi dell'ultima ora* (*Time Without Pity*, 1957), che mette troppa carne al fuoco (il padre alcolizzato che vuole riscattarsi, il con-

trasto edipico col figlio ingiustamente accusato di omicidio, la polemica anticapitalista contro la pena di morte...) ma che si apre con una folgorante scena di omicidio che include anche il simbolismo di un toro goyesco e che si conclude con il vero assassino messo all'angolo dalla volontà del padre di redimersi spingendosi fino al proprio suicidio.

Preda e predatore diventano un tutt'uno in *Mr. Klein* (id., 1976), che ha un soggetto straordinario (nella Parigi occupata dai nazisti un commerciante d'arte scopre un Doppelgänger ebreo e finisce per rovinarsi) che in parte dissipa per la consueta tendenza da parte del regista di risolvere il fatalismo in una costruzione troppo meccanicistica e, ancora una volta, ideologica. Stesso problema di *Hallucination*, con i suoi Grandi Temi (l'olocausto, l'arte, la vita, la morte) che finiscono per disperdere una partenza fantastica con la scena primaria, raffigurata, questa volta, dal brutale scontro all'inizio del film, davanti agli edifici tardo vittoriani di una cittadina balneare inglese, tra una banda di rustici e arroganti teddy boys in Triumph Bonneville e giubbe di cuoio e il ricco americano sbarcato con il suo yacht nella baia di Weymouth.

Alberto Morsiani





Tabu

## PERSONALE MIGUEL GOMES

Il sorprendente corto *Cantico das Criaturas* (2006), il cui risultato, secondo il suo autore, sta «tra Rossellini e Zeffirelli, tra una grande arte cinematografica e la sua caricatura semplicistica», è quasi paradigmatico delle modalità di fare cinema di Miguel Gomes. Nel prologo, girato in un traballante 16mm, un menestrello in abiti di oggi si aggira tra gli ulivi umbri cantando la sua volonterosa ballata. L'iconografia trascorre ex abrupto nei colori pastello delle figurine Liebig o di un presepe napoletano, il tono sembra sconfinare nell'agiografia. Ma lo strepitoso pianismo sinfonico di Liszt (*Francesco d'Assisi predica agli uccelli*) introduce a un nuovo

giro di vite, a un montaggio serrato che decolla in un crescendo di crudeltà tra animali, sviluppando con un'ironia prossima al sarcasmo l'idea pasoliniana dei falchetti che, nonostante siano stati educati al Verbo, continuano a germire i passeri (1).

Come ha scritto Massimo Causo nel Catalogo del trentesimo TFF, i film del quarantenne regista portoghese poggiano su «architetture narrative inattese e sghembe» e conoscono sempre uno o più punti di svolta, spesso apparentemente contraddittori rispetto alle premesse. Inoltre sono dei musical, o per lo meno attribuiscono alla musica una funzione portante.

*A cara que mereces* (2004), lungometraggio d'esordio di questo ex *enfant prodige* della critica, mette in scena la linea d'ombra che incombe su chi sta per raggiungere la maturità. «Fino a trent'anni hai la faccia che Dio ti ha donato, dopo

hai quella che ti meriti», recita l'adagio riportato in exergo. Francisco, maestro elementare, partecipa in abito da cowboy alla festa allestita per i bambini della scuola dove insegna. La sua parabola esistenziale viene letteralmente cantata da Marta, la collega-amica vestita da fatina, prima che gli sviluppi della narrazione evidenzino i motivi del suo smarrimento. Poi il film prende un'altra direzione, sette personaggi, come i nani di Biancaneve, diventano protagonisti di un altrove fiabesco che interagisce in maniera poco automatica ma del tutto conseguente con la prima parte, quasi a esemplificare la dialettica mentale di cui Francisco, come suggerisce Gomes, è in qualche modo regista.

Ancor più complesso e frammentato *Aquele querido mes de agosto* (2008). Si tratta anzitutto di un docufiction sulla stagione estiva nell'Arganil, una regione montuosa

che in agosto si popola di villeggianti. Una mdp insieme curiosa e distratta mostra il pullulare di giovani e meno giovani impegnati nelle attività che caratterizzano le ferie: bagni nel fiume, idilli adolescenziali, processioni con la statua del patrono... A scandirle, canzoni Pimba, un genere popolare con frequenti allusioni sessuali, eseguite da complessini da balera, quasi a comporre il quadro di una Nashville lusitana, screziato per un attimo dall'intrusione del clavicembalo di una frase delle *Variazioni Goldberg*. In seguito la narrazione si concentra sulla cantante di un gruppo, sul padre anima ferita dall'abbandono della moglie, sulla contrastata storia d'amore della ragazza con un coetaneo, svoltando in mélo e telenovela. Il tutto messo come tra parentesi, con il prologo che mostra la troupe al completo alle prese con un domino le cui tessere si rincorrono nella caduta, immagine dell'aleatorietà della costruzione che seguirà, l'epilogo in cui il regista rimprovera il tecnico del suono per scelte a suo dire controproducenti, a ribadire la centralità del dispositivo cinema, altra costante nell'opera di Gomes.

*Tabu* (2012) rappresenta, a tutt'oggi, il film più maturo del regista.

Nell'incipit, collocato nell'Africa portoghese degli inizi del secolo, un esploratore finisce divorato da un cocodrillo. La prima parte, intitolata *Paradiso perduto* e ambientata nella Lisbona odierna, racconta di Pilar, cattolica impegnata nel sociale, dei suoi rapporti di solidarietà con la vicina di casa Aurora, una centenaria che, in assenza della figlia, è assistita da una badante di colore che legge *Robinson Crusoe*. Giunta ormai alla fine, Aurora manda Pilar a chiamare un certo Ventura, che arriva al suo capezzale quando ormai è tardi. L'uomo racconta la seconda parte del film, *Paradiso*: durante il suo soggiorno in Mozambico era stato amante della giovane Aurora anche quando questa era incinta del marito, *fazendero* di professione, cantante per passione, assassinato infine dalla donna, salvata dalla rivendicazione del delitto da parte della resistenza anticoloniale.

«Una delle cose che volevo recuperare è qualcosa che oggi può essere visto come un'idea obsoleta: le opposizioni binarie», ha dichiarato Gomes a Francisco Ferreira nell'intervista pubblicata nel Catalogo «Il cinema muto, specialmente quello di Murnau, ne è pieno: città/campagna in *Aurora*, gior-

no/notte in *Nosferatu*, paradiso/paradiso perduto in *Tabu*». Del muto il regista recepisce le suggestioni sposandone gli stilemi nella parte africana, nella quale la voce off è usata in sostituzione delle didascalie. Ma è il *côté* lusitano, infarcito di dialoghi, a giustificarla e ad attribuirle spessore, sospendendone la vettorialità tra storia e memoria, sensi di colpa e rimozioni. Come ha scritto Joachim Lepastier, nella sua libertà errabonda, da *bateau ivre*, *Tabu* riesce nell'impresa non facile «di essere nutrito di cinema, ma di dimenticare il cinema» (2), reiventandolo in funzione di una originalissima narratività.

Paolo Vecchi

(1) Per questioni di spazio ci limitiamo a elencare gli altri corti di Gomes, *Entretanto* (1999), stralunato *Jules et Jim* adolescenziale aperto e chiuso dalla voce di Doris Day che canta *Que Sera Sera* tra le nuvole, *Inventario de Natal* (2000), repertorio dolce e crudele di ricordi d'infanzia legati alla festività familiare per eccellenza, *31* (2001), che l'autore ha definito «un braccio di ferro tra cinema e politica, tra *Il mago di Oz*, la Rivoluzione dei garofani e una specie di fantascienza che preannuncia una catastrofe», e *Kalkitos* (2002), il più astratto ed estremo nel suo linguaggio ribaldamente decostruito.

(2) *Paradis retrouvé*, «Cahiers du Cinéma» n. 684, dicembre 2012.



A cara que mereces



Aquele querido mes de agosto





Wild Bunch di Sam Peckinpah

## FIGLI E AMANTI L'AMORE SECONDO IL CINEMA

L'amore è: completate questa frase.

Ma è davvero possibile? Spiegare l'amore, darne una definizione esatta? Nella trentesima edizione del Torino Film Festival, la sezione Figli e Amanti ha accettato la sfida. Cinque registi, accompagnati da alcuni attori, scelgono un film – quello dell'elezione cinematografica, dell'epifania, dell'innamoramento – e lo propongono al pubblico del Festival. Cosa succede allora?

Che le cinque pellicole proposte quest'anno, per caso o per destino, incarnano una domanda. Che quando si spengono le luci in sala, non troviamo una risposta: la vediamo accadere. Che, occhi e cuore aperti, ogni volta è un primo amore.

### SELVAGGIO

*The Wild Bunch*: western del 1969, diretto da Sam Peckinpah. Lo rivedi nel 2012 e non ne esci vivo. La violenza non risparmia nessuno, dentro e fuori dal Mucchio. E l'amore non c'entra, almeno in apparenza. Ma Francesca Comencini motiva così la sua scelta: «Questo film racconta un tempo distante, il mito crepuscolare di un'America e di un tempo perduti; e ci parla dell'epoca in cui è stato girato, gli anni Settanta. La mia adolescenza è legata a quegli anni di violenza e di rabbia.

Una violenza da cui presi le distanze, ma senza la quale non sarei quella che sono».

C'è qualcosa che scalpita nel film. Qualcosa che ci fa pensare al cuore. La partecipazione furiosa e dolorosa del regista a un mondo che muore. Un occhio, quello di Peckinpah, che affonda nel mucchio e rimane a guardare: gringos vestiti con la divisa dell'esercito americano, bambini che osservano divertiti due scorpionni divorati dalle formiche, civili, sangue, proprietari terrieri, sfruttatori messicani e i bambini – quegli stessi bambini – che danno fuoco al mucchio di piccoli animali in lotta. Un tempo già morto. Il coraggio di rimanere a guardare un finale di partita già scritto.

Filippo Scicchitano vede il film per la prima volta: «Trovo la storia ancora molto attuale», dice «Ci sono gli inseguitori e gli inseguiti, ma nessuno è un santo. Nessuno si salva». Se vince qualcuno, vince la ferrovia

che si porta via tutto. Eppure non possiamo staccare gli occhi dai ralenti di Peckinpah. Una scelta, per nulla estetizzante, di avvicinarsi e cadere sul fondo di ogni scena. «È questo amore selvaggio che mi ha guidata nei miei film», dichiara la Comencini. Quando tutto sembra dire «If they move, kill them!», il cuore, lento, in caduta libera, risponde: «Let's go... Why not?».

## ERRANTE

Giuseppe Piccioni sceglie *Gloria*: film di Cassavetes del 1980, vincitore del Leone d'Oro a Venezia. «Il suo film più hollywoodiano», spiega Piccioni «ma questo stare in bilico tra industria e sguardo dell'autore, lo rende interessante. Mi colpisce soprattutto la capacità di costruire una figura femminile che rimane nella mitologia del genere americano, al di là del tempo, senza essere un personaggio troppo "spettacolare"».

Gloria. O Gena Rowlands. Nei film di Cassavetes c'è sempre una forte aderenza della finzione alla realtà, del personaggio all'attore. Abbiamo l'impressione che nessuna meglio della Rowlands avrebbe potuto vestire questi panni: una donna forte, entrata in una fase della vita in cui è difficile rinunciare alle proprie sicurezze; eppure una donna, l'unica, che può mettere in crisi un sistema prettamente maschile, di violenza e sopraffazione. L'amore muove Gloria, perché l'amore muove la storia – personale e artistica – della Rowlands. «Vedo nel ragazzino portoricano (Phil), l'alter ego di Cassavetes: un bambino che parla come il regista – lo stesso modo di piegare la testa e sorridere – e quella capacità di dirigere, respingere e attirare Gloria, senza permetterle di allontanarsi». È il gioco sentimentale, continua Piccioni, il vero motore della storia. Gli sguardi tra i due protagonisti, l'azzardo di lei di lasciare il bambino per strada e rifugiarsi in un bar – accendersi una sigaretta che non finirà mai – e l'incapacità di scrol-

larsi di dosso la città, il rapporto fisico con la strada a cui deve tornare, per ritrovarlo, per spostarsi da un luogo all'altro, in cerca di salvezza. C'è un "dialogo errante" tra i due, in cui l'amore nasce dalla distanza tra i corpi e dall'impossibilità di fermarsi. «Il finale è stato letto da alcuni come un sogno del bambino, ma per me Gloria non è morta. Il lieto fine è l'unico finale possibile per questa grande storia d'amore».

## IMPOSSIBILE

Questa è la storia di un amore romantico. Di una ragazzina in un cortile, di una finestra aperta e della musica di un piano. Lui e lei non si conoscono, ma già si desiderano. Si incontreranno, è inevitabile. Si ameranno, sembra già scritto.

Alt. Ora fermiamo l'immagine. Proviamo a guardarci attraverso. Eccoli: un capolavoro di messa in scena.

«*Lettera da una sconosciuta*» – il meraviglioso film di Max Ophüls – «racconta di quel fenomeno amoroso chiamato cristallizzazione. Ci innamoriamo di un'idea, più che di una persona», spiega Pappi Corsicato «e costruiamo l'oggetto d'amore, perfetto e immobile, affinché nessuno, neanche l'amato, possa metterlo in discussione». Ci sembra già scritto, perché è già scritto.

Ophüls è un maestro nel rendere visibile ciò che in amore è pura illusione. Ci sono dei momenti del film in cui tutto è messa in scena: il treno è una giostra, i paesaggi fuori dal finestrino sono fondali, la mela è caramellata, le rose sono bianche (e non rosse, perché non si parla di un amore reale). Il regista Corsicato e l'attore Alessandro Preziosi rimangono incantati, come il pubblico in sala. «Questa finzione è una trappola magistrale», dice Preziosi «Lo spettatore rimane coinvolto nella storia di un'ossessione celata».

*Lettera da una sconosciuta* di Max Ophüls



Un amore che si misura attraverso il non detto: lei non parla, lui non sa, lei ricorda, lui dimentica».

«Siamo di fronte a un mélo molto moderno», aggiunge Corsicato «L'amore dichiarato nel film non ha coscienza di sé. È un amore immaginato, univernale e attuale. Un amore in cui lei non vede lui e lui non vede lei. Un amore in cui la conoscenza di ciò che è reale ucciderà lei e manderà al patibolo lui». Un amore impossibile.

## GIOVANE

Giovane l'amore, come la rabbia. Daniele Vicari ha scelto *Badlands*, esordio alla regia di Terrence Malick: «Una brutale libertà espressiva. L'unica risposta possibile alla crisi dell'industria hollywoodiana di metà anni Sessanta».

Vicari confessa di dover tornare alla New Hollywood per riuscire a guardare avanti. Film carichi di una libertà che rasenta l'incoscienza: «Sono riusciti a contraddire e a reinterpretare il mito americano – la strada, la frontiera, Martin Sheen che gioca con la figura di James Dean –

hanno rappresentato un mondo invivibile, desertificato come lo sono gli esseri umani, hanno anticipato l'immaginario letterario che ritroviamo nei romanzi di Cormac McCarthy».

È un deserto che ricorda il presente, per questo Vicari lo porta in sala. Dialoga con l'attore Michele Riondino sulla necessità di una risposta, altrettanto libera e radicale, alla crisi culturale e dell'industria cinematografica italiana. «Mi sembra che un tentativo di rinnovamento possa arrivare da una nuova generazione di attori, meno divi e più vicini alla società e ai suoi problemi. E poi c'è il cinema documentario, che oggi riesce a guardare il mondo con occhi nuovi».

## BELLO

L'amore bello, bellissimo, conteso, incarnato in Marcello Mastroianni. Il *Bell'Antonio* piange e si dissolve, contro l'immagine di un muro che rimane, solido e presente, ad accogliere la parola «Fine».

Si accendono le luci. Non è cambiato niente. Non è caduto il muro, né l'audacia del film di Bolognini:

storia ispirata al romanzo di Brancati e sceneggiata da Pasolini, che sposta l'ambientazione dal primo fascismo al 1958 e la rende attuale, ancora oggi.

Marco Tullio Giordana ama la regia e la fattura di questo film: «La fotografia è coraggiosa. Il film è girato quasi completamente in ambienti dal vero, si vede poco e si intuisce molto volutamente: è un film buio per scelta e necessità, la tv di oggi non lo prenderebbe neanche in considerazione». Sottolinea poi quanto sia stato meticoloso il lavoro sui costumi. «Le giacche di Mastroianni, per esempio. Tagliate di due misure in più sulle spalle, per dare al personaggio quell'aspetto leggermente "cadente" e "sprofondato"».

Veggente sul potere e crudele sull'impossibilità fisica di possedere ciò che amiamo. «Bolognini è un grande regista», dichiara Giordana «ingiustamente accusato di formalismo e relegato in un angolo rispetto ai suoi contemporanei». Così, la storia pare destinata a ripetersi. Bello e solo, l'amore circondato da muri.

Chiara Zingariello

*Badlands* di Terrence Malick



*Il bell'Antonio* di Mauro Bolognini





Isqat Al Nizam

## TFFDOC

Un'idea di documentario, quella che Torino Film Festival persegue da anni, in controtendenza con il panorama festivaliero nazionale, non certo priva di contrasti e divergenze. Una scelta al limite, che supera la dicotomia fiction/documentario, proponendo un cinema personale, intimo, poco narrativo. Una proposta originale e determinata, che fa di Torino (sezione documentari) un festival insolito e atipico.

In questa trentesima edizione la sezione diventa una sola: TFFdoc, che racchiude sia il concorso nazionale che internazionale, più un nutrito gruppo di film fuori competizione, dei veri e propri percorsi al limite, tra avanguardia e sperimentazione, con una tenace attenzione alla contemporaneità, dalle rivolte in Medio Oriente (*Isqat Al Nizam*

[*Ai confini del regime*, Italia 2012] di Antonio Martino; *The Pixelated Revolution* [Libano 2012] di Rabih Mroué) al movimento 15M (*Vers Madrid – The Burning Bright!* [Francia 2012] di Sylvain George), dalle proteste statunitensi cresciute sotto l'appellativo *Occupy Wall Street* (*Blankets for Indians* [USA 2012] di Ken Jacobs) alle rivolte russe anti Putin (*Zima, uhodi!* [Winter, Go Away!, Russia 2012], film collettivo di alcuni studenti della Scuola di Teatro e Cinema Documentario di Marina Razbezhkina e Mikhail Ugarov) o alla la crisi greca filmata in Super8 e 16mm nei dodici corti del programma curato da Vassily Bourikas.

Nel concorso internazionale il riconoscimento come miglior documentario è stato attribuito al film *A Última vez que vi Macau* di João Rui Guerra da Mata e João Pedro Rodrigues (Portogallo/Francia 2012), il racconto del ritorno di un

uomo a Macao, alla ricerca dell'amica Candy che, trovandosi nei guai, gli ha chiesto aiuto tramite una mail; un vero e proprio viaggio interiore, girato interamente in soggettiva.

Il premio speciale invece è andato a *Leviathan* di Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel (Gran Bretagna/Francia/USA 2012), già presentato al passato Festival di Locarno, una vera e propria esperienza estetica mozzafiato, girato con dodici videocamere piazzate su un peschereccio, per raccontare e mostrare l'epico rapporto tra l'uomo e la natura, in quelle stesse acque, al largo del New England, dove venne ambientato il racconto dalla baleniera all'inseguimento di Moby Dick nel celebre romanzo di Melville. Un film che stupisce, una vera e propria esperienza sensoriale e visiva, un racconto etnografico di rara potenza. Interessante constatare che Lucien Castaing-Taylor,

oltre a essere artista, fotografo e regista, è anche antropologo.

Da segnalare poi il curioso *4 bâtiments, face à la mer* (Francia 2012) del video artista francese Philippe Rouy, presentato anche a

FID Marseille 2012. Il regista ha raccolto per otto mesi le immagini registrate da una *livecam* installata dalla Tepco all'esterno della centrale di Fukushima; immagini spettrali, apocalittiche, popolate da



Leviathan



Fatti corsari

operai che paiono vere e proprie entità astratte.

Per quanto riguarda il concorso italiano è stato premiato il film *I Don't Speak Very Good, I Dance Better* (Egitto/Italia 2012) di Maged El Mahedy, che affronta alcune delle contraddizioni e delle difficoltà dell'Egitto contemporaneo. Il fratello e la sorella del regista sono gravemente malati di epatite C; viene, quindi, messa in luce la difficoltà e incapacità del sistema sanitario nazionale, di fronte a questa malattia che colpisce quasi un quarto della popolazione. Un racconto intimo, personale, ma che sa aprirsi anche alla denuncia sociale, il tutto ritmato a passo di danza (hanno partecipato i danzatori dervisci Mahmud Reda e Farida Fahmy).

Il Premio speciale della Giuria è andato a *Fatti corsari* (Italia 2012) di Stefano Petti e Alberto Testone, una delle opere migliori viste in quest'edizione; il film cuce un intelligente ritratto di Alberto Testone, un odontotecnico che vive a Fidene, una borgata di Roma, il quale vanta un'incredibile somiglianza con Pier Paolo Pasolini, e rincorre da anni il sogno di diventare attore, fra teatro e cinema. Il film, in realtà, è il pretesto per raccontare la marginalità e l'esclusione, con tono vivace e sensibile.

La menzione speciale, infine, è stata attribuita a *La seconda natura* (Italia 2012) di Marcello Sannino, già ospite del festival nel 2010 con *Corde*, che si aggiudicò il Premio speciale della giuria. Anche in questo documentario Sannino resta legato alla sua città, offrendo un ritratto coinvolto e coinvolgente di Gerardo Marotta, avvocato e filosofo italiano, uno dei più importanti intellettuali dell'Italia repubblicana. Sannino ci fa conoscere Marotta, presidente e fondatore dell'Istituto per gli Studi Filosofici di Napoli, sottolineando con maestria la tenace lotta del protagonista per la conservazione della cultura e dei valori di quel mondo che ha contribuito a creare.

Chiara Boffelli

# QUELLE DUE (THE CHILDREN'S HOUR, 1961) di William Wyler

A&R Productions, 2012 - € 12,99

«Un cambiamento radicale si rese necessario quando realizzammo *These Three* di Lillian Hellman nel 1936: all'epoca l'omosessualità era tabù, e la stessa Hellman modificò la vicenda trasformandola in un normale triangolo. Ne feci più avanti, nel 1961, un remake, ed è curioso notare che ciò che pareva forte negli anni Trenta era diventato blando negli anni Sessanta: il fatto che due insegnanti fossero sospettate di avere un rapporto omosessuale non sembrava giustificare le tragiche conseguenze previste nella storia, e molti critici pensarono che lo svolgersi della vicenda fosse esagerato. A me premeva mostrare l'effetto che una calunnia può avere sulla vita delle persone; diciamo che mi interessava fare uno studio analitico del male. Comunque, la versione "censurata" del 1936 riuscì benissimo, mentre quella del 1961 fu un fallimento».

È William Wyler che parla, con una severità forse un po' eccessiva. *Quelle due*, nonostante il parere negativo del suo regista, è un film riuscito molto bene, e nelle prossime righe ne prenderemo senz'altro le difese. Prima di ciò, tuttavia, occorre inquadrarne le origini. *The Children's Hour*, dramma teatrale scritto e rappresentato a teatro nel 1934, è l'opera prima della drammaturga e scrittrice americana Lillian Hellman. Ispirato a un fatto giudiziario avvenuto a metà dell'Ottocento in Scozia, parla della calunnia di una pestifera e viziosa ragazzina, ospite di un collegio, che per vendicarsi di una punizione accusa le due direttrici di intrattenere un rapporto saffico. Attorno alle due donne viene fatta terra bruciata, poi la verità è ristabilita ma, spinta dalla tensione, una di loro (che si è scoperta davvero attratta dalla collega) finisce per suicidarsi.

Argomento troppo spinoso, per il Codice Hays in pieno vigore negli anni Trenta. Per questo, quando due anni dopo Wyler mise mano alla versione cinematografica, la storia venne adattata e sceneggiata dalla stessa Hellman in modo che la calunnia fosse diretta contro una supposta relazione fra una delle due insegnanti e il fidanzato medico dell'altra. Il titolo venne cambiato in *These Three* (in Italia arrivò come *La calunnia*), e la penna della scrittrice fu così sottile da far quasi supporre, volendo, che nel *ménage à trois* ci fosse effettivamente qualcosa di più. La drammaturga avrebbe poi ancora collaborato meravigliosamente con Wyler per *Strada sbarrata* (*Dead End*, 1937, da una commedia di Sidney Kingsley) e soprattutto per quello che è uno dei massimi capolavori del regista, *Piccole volpi* (*The Little Foxes*, 1941, da una sua stessa commedia).

All'inizio degli anni Sessanta, Wyler sente la necessità di approfittare dell'attenuazione dei rigori del Codice per riprendere il soggetto e, non potendo avvalersi nuovamente della collaborazione di Lillian Hellman (ancora prostrata dalla recente scomparsa del suo compagno Dashiell Hammett), ripiega su John Michael Hayes, brillante scrittore che ha all'attivo, fra l'altro, quattro film scritti per Alfred Hitchcock nel decennio precedente. Il nuovo adattamento è molto fedele alla *pièce* (con i dovuti ammodernamenti), e le due parti principali sono affidate a Audrey Hepburn e Shirley MacLaine (nella prima erando state Merle Oberon e Miriam Hopkins), che affrontano il lavoro con grandissima sensibilità.

Uno dei motivi di interesse maggiori nel film è dato dall'utilizzo, in chiave psicologica, che Wyler fa dello spazio. Il collegio, una vecchia casa riadattata con non pochi sacrifici dalle due amiche e colleghe, è all'inizio presentata come il loro regno, da loro totalmente padroneggiato: nella scena di apertura, durante un saggio musicale delle allieve, una panoramica va, dal piano di insieme delle ragazze e dei parenti in visita, verso destra a inquadrare Karen (Audrey Hepburn) che guarda soddisfatta il saggio; stesso movimento, ma specularmente a sinistra, per Martha (Shirley MacLaine) la quale, accortasi di un genitore che sta cadendo vittima di un abbiocco, gli si avvicina con garbo per tenerlo sveglio. In seguito, scale e scallette danno della casa l'aspetto di un labirinto alla Escher; infine, nel momento in cui le due amiche, ormai completamente ostracizzate da tutti, sono costrette a rimanere chiuse in casa, le loro figure quasi si fondono con il mobilio e le pareti; grigie e spente come la penombra che le ha inghiottite, paiono dei fantasmi che abitano una casa infestata.

A contrastare questo senso di claustrofobia, quest'aria a metà strada tra prigione e casa degli spiriti, c'è la scena finale, quella del funerale di Martha: dopo aver dignitosamente ignorato gli ipocriti concittadini (compresa la nonna della piccola calunniatrice, che si è accorta troppo tardi dell'errore commesso nell'accusarle; compreso il suo stesso fidanzato, troppo debole nel difenderla), Karen se ne va via a testa alta, sotto un bel sole invernale. *Quelle due* versione '61 sarà stato, come dice Wyler, un fallimento. Un fallimento molto ben fatto, però, con tutto il rispetto per il giudizio del regista.

Arturo Invernici





# ALLA PERIFERIA DELLA GIOIA. MILANO RACCONTATA DA TRE GENERAZIONI DI POETI (2012) di Giovanni Martinelli

Prod. La Musa, con il patrocinio  
della Provincia di Milano, 2012 - s.i.p.

Il titolo di questo ultimo film di Giovanni Martinelli è tratto da un verso di Milo De Angelis, unico fra i tre poeti protagonisti (gli altri sono Franco Loi e Italo Testa) a essere nativo di Milano, anche se Loi – e il suo uso del dialetto incide come un marchio – è nella città dall'infanzia mentre Testa, il più giovane e ultimo arrivato, sembra tutt'ora in una fase di feconda scoperta. Quale Milano, però? Non certo la Milano storico-monumentale e neppure quella fissata dalle tradizioni *altre*. O meglio, la città che Martinelli e il suo gruppo prediligono è la Milano popolare ma solo lambita, senza “soste programmatiche”. Esserci, centellinare un rapporto attraverso l'inesauribile movimento tra la periferia nord, dura, industriale, sironiana – osserva De Angelis –, e la più verde periferia sud, è ciò che preme ai poeti/attori, al regista e alla sua eccellente collaboratrice: una Luisa Pecchi coprotagonista, ma soprattutto autrice delle musiche originali e cantante.

Giovanni Martinelli si dedica da anni ai poeti; per «Cineforum» (n. 506) ho recensito il suo lavoro su e con Attilio Bertolucci, ma potrei citare gli incontri con Mario Luzi, Pier Luigi Bacchini, Paolo Ruffilli... Una vera passione, insomma, alla quale il cineasta parmigiano si è dedicato con tenacia e coerenza. *Alla periferia della gioia* si apre con inquadrature sghembe da un treno e i versi di Franco Loi; sghemba è la posizione del libro che la Pecchi legge e, si intuisce, la posizione del corpo seduto. Vi saranno poi inquadrature “regolari”, in alternanza, ma pochi piani fissi perché nel film domina lo scorrimento, il fluire: mezzi e persone che animano i dintorni del centro, gli autobus, la metropolitana, i cieli che – ha scritto Loi – sembrano talvolta un mare, e le nubi inafferrabili come la fatalità del vivere.

Tre poeti. Ciascuno con la sua arte e il suo vissuto ma accomunati, oltre che dalla vocazione letteraria, dal vitalistico e meditato amore per lo sport, al quale Martinelli rende omaggio riprendendo brani storici da Vertov e Vigo: «... non ho saputo capire», recita De Angelis, affermando poi la parentela, nel rigore, fra esperienza sportiva e poesia «non so ancora / se l'incrocio dei pali è legno o leggenda...» (riporto i versi avendoli solo ascoltati, come accadrebbe a un comune spettatore; punteggiatura e stacchi sono pertanto da considerare del tutto arbitrari). Quasi a contrappunto, Italo Testa parla del nuoto come di una metrica scritta sull'acqua. Loi, dal canto suo, rievoca le partite di pallone fra ragazzi in strada prima della

Seconda guerra mondiale (via Teodosio, via Martini, via Accademia). Ma come un atavico destino pretende, per tutti e tre, il “contrario” della morte fa specchio ai significati: «... già viri verso le acque nere», recita Testa «l'isola di cenere...» e De Angelis, che non manca di accostare il lavoro con le parole a quello del montaggio filmico: «... i buoni tramonti di ogni cosa... il sacro rottame di ogni cosa... perciò riposa in questa quiete di canali / sono dolci le mezze luci che cercavi... sono queste, guarda, sono assortite... e tu accetta la tua unica, la tua gentile, lentissima morte...» (1)

È un racconto di Milano a tre voci, o piuttosto la parziale confessione di poeti che danno risalto alla quotidianità affermando, tra le folle e il loro incessante brulichio, il valore minimo e massimo della vita? Martinelli aggiunge con discrezione, ma attento ad analogie contrasti e combinazioni visive, il proprio contributo di cineasta-visitatore. Fa propria la grande città e si serve dei documentari bellici di Lamberto Caimi (già collaboratore di Olmi e Lattuada) per non dimenticarne la storia drammatica; infine si abbandona con visiva leggerezza a voci che potrebbero anche venire da altri luoghi ma che a Milano si sono omologate. La Milano personale di chi accetta di farsi testimone, una Milano che nei suoi molteplici confini racchiude promesse ma, soprattutto, l'inesausto pulsare di esistenze che si incontrano, si perdono, finiscono e ricominciano; una Milano che accoglie la preziosa singolarità di chi, con l'aiuto del caso, si offre e contempla: «... l'ispirazione viene quando viene...», dice De Angelis appena distolto dall'immobilità dell'Idroscalo. Viene quando viene... può non avere sviluppo e perciò trascura il vincolo, celebrativo o civile, di appoggiarsi ai codici della Cronaca e della Storia.

Tullio Masoni

## SONO USCITI IN DVD ANCHE:

*Cosmopolis* di David Cronenberg  
Rai Cinema/01 Distribution - € 14,99  
(Cineforum n. 515)

*Hunger* di Steve McQueen  
Rai Cinema/01 Distribution - € 14,99  
(Cineforum n. 514)

*Le paludi della morte* di Amy Canaan Mann  
Rai Cinema/01 Distribution - € 14,99  
(Cineforum n. 515)

*Il primo uomo* di Gianni Amelio  
Rai Cinema/01 Distribution - € 14,99  
(Cineforum n. 514)

*Quella casa nel bosco* di Drew Goddard  
Eagle Pictures - € 16,90  
(Cineforum n. 515)

*Sister* di Ursula Meier  
Cecchi Gori Home Video - € 17,99  
(Cineforum n. 514)

### 24 OTTOBRE 2012

Muore a Stoccolma a 89 anni Anita (Barbro Kristina) Björk, nata a Tällberg (Svezia) il 25 aprile 1923. Grande attrice scenica, tragica e drammatica (i greci, Shakespeare, Strindberg) e, dopo la separazione dal marito, l'attore Olof Bergström, compagna di vita degli scrittori Stig Dagerman (suicida nel 1954) e Graham Greene (1904-1991), è stata ripetutamente diretta da Ingmar Bergman con un intervallo di quasi mezzo secolo (*Donne in attesa*, 1952; *La marchesa de Sade*, 1992, per la tv; *Conversazioni private e Vanità e affanni*, 1997; soprattutto *Il creatore di immagini*, 2000, nella quale ha dato superbamente corpo alla grande Selma Lagerlöf...). Ma ha incrociato anche, in Scandinavia, Gustav Molander (*La furia del peccato*, 1947, sceneggiato da Bergman); Alf Sjöberg (*La notte del piacere*, 1951: una "signorina Giulia" strindberghiana rimasta proverbiale; *Amleto*, 1955: Ofelia); Maj Zetterling (*Gli amorosi*, 1964); Bo Widerberg (*Adalen 31*, 1969), Anja



Unendo insieme le due sponde dell'Oceano: Gregory Peck e Anita Björk in *Gente di notte* (1954) di Nunnally Johnson.

Breien (*Caccia alla strega*, 1981); Bille August (*Con le migliori intenzioni*, 1992, nuovamente sceneggiato da Bergman, che vi narra la storia dei propri genitori, con una versione tv di sei ore, in cui interpreta la regina Vittoria). E a Hollywood, dopo essere stata la mancata protagonista di *Io confesso* di Hitchcock per la prudenza moralistica della Warner, con Nunnally Johnson (*Gente di notte*, 1954).

### 27 OTTOBRE 2012

La condanna di Silvio Berlusconi a quattro anni di reclusione e cinque di interdizione dai pubblici uffici ha, tra gli altri meriti, quello di porre in primo piano la figura di Frank Agrama (all'anagrafe Farouk Ajraneh, nato ad Alessandria d'Egitto nel 1935). Attore, produttore e regista in Patria e in tutto il Medio Oriente negli anni Cinquanta e Sessanta, lo si ritrova sul finire di questo decennio in Europa col nome d'arte di cui sopra. Cosceneggia *Ski Fever* di Curt Siodmak interpretato da Toni Sailer (1966); mette mano, come sceneggiatore e/o supervisore e/o produttore, ad altri titoli fondamentali: *Ombre roventi* (Mario Caiano, 1970: «Cultissimo, semi-sconosciuto horror dedito al culto di Anubi e girato davvero in Egitto» [Giusti]); *Si può fare molto con sette donne* (Fabio Piccioni, 1971); *I giardini del diavolo* (Alfredo Rizzo, 1971); *Maria R. e gli angeli di Trastevere* (Elfriede: alias Elfriede Gaeng o Diana Thermes, 1975). Passa poi di persona alla regia: *L'amico del padrino* (1972), *Queen Kong - La regina dei gorilla* (1976: «frase di lancio: «La risposta femminista a King Kong» [Giusti]), *Dawn of the Mummy* (1981). Negli anni Ottanta in Inghilterra riesce a produrre film di registi finalmente qualificati (Buzz Kulik, Peter Sasdy) passando poi a Los Angeles, dove, fonda la Harmony Gold Company e prosegue l'attività produttiva, inclusa la serie animata *Robotech*. L'intera alta filologia qui sottesa si deve ovviamente all'insostituibile *Dizionario dei film italiani Stracult* di Marco Giusti e a una preziosa nota non firmata, ma indiscutibilmente sua, del «Manifesto»...

### 28 OTTOBRE 2012

L'Unione Europea assegna il Premio Sakharov «per la libertà di pensiero» 2013 (da ritirarsi nel prossimo settembre) a due perseguitati iraniani: l'avvocata Nasrin Sotoudeh e Jafar Panahi. Assolutamente impensabile che i due - detenuti in Patria - possano presentarsi a Bruxelles per la cerimonia di assegnazione. Tuttavia la sola diffusione della notizia è sufficiente perché il regime iraniano annulli la prevista visita a Teheran di una delegazione del Parlamento europeo. «Una donna e un uomo», motiva il presidente dell'assemblea Martin Schultz «che non hanno ceduto alla paura e all'intimidazione e hanno anteposto il destino del loro Paese al proprio».

### 30 OTTOBRE 2012

Con l'ausilio interpretativo di Maria Paiato, Luca Ronconi tiene una lezione sul proprio metodo di lavoro con testo e attore – riferendosi a diversi autori – al Teatro Valle occupato.

### 31 OTTOBRE 2012

Walt si pappa George. La Disney annuncia che rileverà, per un miliardo e cinque milioni di dollari, la Lucasfilm. E, contestualmente, che il nuovo episodio di *Guerre stellari* – il settimo – raggiungerà chi sta lì ad aspettarlo nel 2015.

### 2 NOVEMBRE 2012

Alla cinquantesima Viennale, Hal Hartley presenta il suo nuovo film *Meanwhile* (60'), precisando che la sua diffusione avverrà esclusivamente in dvd od *on demand* sul web. Intervistato da Elfi Reiter, il regista precisa: «Per finanziare il film abbiamo indetto una *kickstarter campaign*, proponendo vari moduli di preacquisto, venticinque dollari per il dvd, trentacinque per dvd e cd della colonna sonora, cinquantacinque il cofanetto con un mio autografo. Chi voleva contribuire con somme più grandi, per cinquecento dollari si è menzionato nei titoli come "amico del regista", per mille come "produttore associato", e per cinquemila come "coproduttore"».



Diventa anche tu coproduttore! Danielle Meyer in *Meanwhile* (2011) di Hal Hartley, del quale si poteva diventare appunto coproduttori alla modica cifra di cinquemila dollari.

### 3 NOVEMBRE 2012

Per l'intero week-end, "Fuori orario" programma sei film di Koji Wakamatsu, scomparso il 17 ottobre (cfr. Luna relativa). Passano «quattro inediti rarissimi e due classici» (ghezzi): *Segreti dietro il muro* (1965), *Orgia e Vagabondo del sesso* (1967), *La donna che voleva morire* (1970), *Piscina senz'acqua* (1982) e *Caterpillar* (2010). Mescolati a Losey (*Mr. Klein*), Fassbinder



Se ci sei, batti un colpo: una scena di *La noche de enfrente* (2012), l'opera postuma di Raúl Ruiz coabitante di palinsesto a "Fuori orario" assieme a una nutrita rassegna di film di Koji Wakamatsu.

(*Despair*), Skolimowski (*Essential Killing*, in prima tv) e Ruiz (il postumo *La noche de enfrente*). Rispetto al palinsesto originario, per fare posto ai Wakamatsu vengono momentaneamente accantonati dai curatori *Cura la tua destra* di Godard e *Bras Cubas* di Bressane. Secondo la testimonianza ghezzi, al termine di un pranzo a Venezia il regista nipponico gli aveva detto: «Farò in modo che ti venga recapitata in dvd la copia lavoro di ogni mio nuovo film». Chiosa il destinatario: «Caro Wakamatsu, anch'io sono curioso di un perché, rimbalzato dal funerale buddista da te previsto e voluto, col trionfo di fiori».

### 3 NOVEMBRE 2012

Anche quest'anno, per la settima volta, la Casa del Cinema di Roma ospita il Pitigliani Kolno'A Festival, col quale – a ingresso gratuito – Dan Muggia e Ariela Piattelli, per conto del Centro Ebraico Italiano, portano a conoscenza il meglio dell'annata del cinema israeliano e, più in generale, dei film di argomento ebraico. Titoli di maggior richiamo dell'edizione: *La sposa promessa* di Rama Burshtein, presentato dalla protagonista Hadas Yaron, che ne ha riportato la Coppa Volpi a Venezia, e la commedia drammatica di Joseph Cedar *Footnote*, candidato all'Oscar lo scorso anno.

### 5 NOVEMBRE 2012

Gli esercenti cinema di Torino potranno anche essere juventini, ma si oppongono fermamente alla realizzazione di una multisala a dieci schermi (duemilaquattrocento posti) che la società calcistica della famiglia Agnelli ha in progetto di realizzare nel complesso della nuova sede, nel contesto dell'inevitabile centro commerciale, con soggiorno e luogo di allenamento della prima squadra, l'immane hotel e sette palazzine residenziali.



«Non potrebbe mai ricevere l'autorizzazione necessaria, visto che non rispetterebbe la normativa regionale», sostiene il presidente regionale ANEC. (Allora dov'è il problema, si chiede l'ingenuo luniere...). La normativa piemontese vigente prevede infatti una distanza minima di otto chilometri tra le multisale, e ben tre complessi analoghi preesistenti sono già funzionanti a distanze minori. In provincia di Torino, inoltre, risulterebbero al momento disponibili per nuove aperture solo seicentocinquanta posti, in rapporto alla popolazione residente. Ma l'assessore regionale alla Cultura, Coppola, marcia spedito verso una riforma del regolamento.

## 7 NOVEMBRE 2012

Al vecchio caro Jeu de Paume di Parigi, retrospettiva di Glauber Rocha a trentun anni dalla sua scomparsa, con l'aggiunta del documentario-ritratto *Anabazys*, di Joël Pizzini e della figlia Paloma.



*Antonio das Mortes* (1969) di Glauber Rocha, proiettato nel corso di una nutrita retrospettiva dedicata al regista al Jeu de Paume di Parigi.

## 7 NOVEMBRE 2012

Si avvia in varie sedi tra Torino e Ivrea, curata da Annamaria Licciardello e Sergio Toffetti per conto del Museo Nazionale, dell'Archivio del Cinema d'Impresa e del csc-Cineteca Nazionale, la rassegna "Off & Pop", che tende a ricostruire la stagione d'oro del cinema sperimentale italiano fra Torino e Roma negli anni Sessanta. Imponente e completo il densissimo programma, dove ricorrono, citati qui alla rinfusa, i nomi di Pistoletto, Nespolo, Martelli, Pia Epremian, Kounellis, Bussotti, De Bernardinis/Peragallo, Leonardi, Gianikian/Ricci

Lucchi, Menzio, Chessa, Pascali, Cintoli, Foschi, Patella, Griffi e Sarchielli, Frascà, Piccon, Franchina, Brociani, Schifano, Cioni Carpi, Gioli, Baruchello, Bargellini, Bene, Ferrero, Dogliani, Lombardi/Lajolo, Buffa, Frascà, Sambin, i Loffredo, i Vergine, Turi/Capanna, Brunatto e Massimo Bacigalupo...

## 7 NOVEMBRE 2012

Al Kino di Roma, per la rassegna "Esordi", dedicata ovviamente alle opere prime, Gabriele Salvatores presenta il suo *Sogno di una notte d'estate* (1983).

## 7 NOVEMBRE 2012

Gli aiuti per il cinema restano fuori dal patto di stabilità. L'emendamento, condiviso dal governo e tendente a prolungare il tax credit in corso fino al 2016, è tra quelli giudicati inammissibili dalla Commissione Bilancio della Camera. Il "competente ministero" si ritrova d'improvviso con un inatteso scoperto di novanta milioni.

## 9 NOVEMBRE 2012

Tre giorni di cartellone per il Riccione Tv Festival giunto alla ventunesima edizione. La rassegna internazionale, che tende alla contaminazione linguistica di fotografia, danza, musica, cinema, teatro, videoarte e performances, è caratterizzata da una grande retrospettiva di Pina Bausch e dalla presentazione del progetto musicale live *Wilder Man. Uomo selvaggio* di Teho Teardo.

## 9 NOVEMBRE 2012

Col documentario loro dedicato *I ragazzi di San Miniato* di Luciano Odorisio (2002) ha inizio a Parma, su iniziativa dell'Ufficio Cinema del Comune (ci sono ancora, allora, da qualche parte: indovinala Grillo!) una retrospettiva ricca di dodici titoli, da *Un uomo da bruciare* a *Cesare deve morire*, che concluderà la rassegna il 17 dicembre con la partecipazione di Giovanna Taviani, figlia di Paolo, italianista, direttrice di festival e regista di documentari lei stessa.

## 10 NOVEMBRE 2012

Si inaugura a Firenze il glorioso Festival dei Popoli (cinquantatreesima edizione!) con *Journal de France* di Claudine Nougaret e Raymond Depardon.

## 11 NOVEMBRE 2012

Il ritorno di Greenaway. Il Festival Internazionale di Roma presenta *Goltzius and the Pelican Company*. Rilevante il fatto che il commento musicale sia stato affidato a un giovane compositore italiano, Marco Robino, e al suo quintetto degli Architorti, che compare anche nel film. La collaborazione era nata occasionalmente da un contatto del 2004, quando Greenaway girava a Racconigi il secondo capitolo di *The Tulse Luper Suitcases* e Robino gli aveva potuto sottoporre una propria rielaborazione – in chiave appunto greenawayana – della *Musica sull'acqua* di Händel. Il quintetto finì per comparire nel film, nel successivo sviluppo della trilogia e in un ulteriore corto. Tre anni dopo Greenaway lo avrebbe richiamato per l'allestimento sonorizzato inaugurante la Reggia di Venaria, ripetendosi per l'interven-

to sul *Cenacolo* di Leonardo, il successivo corto *Rembrandt's J'Accuse* e appunto l'ultimo film. Facendovelo sempre anche comparire.

### 11 NOVEMBRE 2012

Le Giornate del Muto di Pordenone ringraziano anche quest'anno la città di Sacile (che ospitò magnificamente il festival negli anni difficili dal 1999 al 2006: cfr. anche sotto il 24...) proiettando allo Zancanaro, col consueto accompagnamento dal vivo, l'*Oliver Twist* di Frank Lloyd, con Jackie Coogan e Lon Chaney.



Da Chaplin a Dickens: il piccolo Jackie Coogan (terzo da destra) in una scena dell'*Oliver Twist* (1922) di Frank Lloyd.

### 13 NOVEMBRE 2012

Sempre al Festival di Roma, Walter Veltroni e Alberto Crespi presentano il primo numero del nuovo annuario *Cinema & Storia*, edito da Rubbettino. Il fascicolo inaugurale, curato da Paolo Mattera e Christian Uva, è dedicato agli anni Ottanta: «Quando tutto cominciò: Realtà, immagini e immaginario di un decennio da ri-vedere».

### 13 NOVEMBRE 2012

In coincidenza col Festival di Roma, i CUB Informazione proseguono nella raccolta di firme per impedire l'ulteriore sparizione di sale. È a rischio di chiusura con cambio di destinazione d'uso il Maestoso, chiudono o vacillano le sale del circuito Mediaport, a meno che gli enti locali competenti non si decidano a vietare i mutamenti di destinazione. Le firme raccolte superano già le quattromila e tra gli aderenti si annoverano Serena Dandini, Paolo Sorrentino, Valerio Mastrandrea, e Carlo Verdone che ha anche lanciato un personale appello attraverso il «Giornale dello Spettacolo».

### 15 NOVEMBRE 2012

Esce a Londra, dal notissimo librario antiquario Henry Sotheran, il catalogo dedicato all'imminente vendita all'asta della biblioteca di Marlene Dietrich. Il "pezzo"

più singolare è indubbiamente un'edizione 1932 del *Mein Kampf*, regalatale sette anni dopo da Erich Maria Remarque, nel periodo della loro "love story" (1937-40). Imponente la consistenza e la qualità della raccolta, dai classici alle opere contemporanee con dediche autoriali alla destinataria. Singolare ricordare come nei progetti di Marlene figurasse la fantasia di sedurre Hitler per eliminarlo a letto con una spilla avvelenata...

### 19 NOVEMBRE 2012

Il quotidiano del Papa parla di festival. Riferendosi a quello di Roma appena concluso, l'«Osservatore Romano» si dichiara insoddisfatto: «Prima di tutto dal punto di vista della qualità delle opere, la cui media non è mai stata così bassa. Per averne un'idea, basterebbe pensare che i film premiati, pur contestati quasi all'unanimità da critica e pubblico, erano, se non effettivamente i migliori, quanto meno lontani dal fondo». E ancora: «Il meglio è passato altrove, in parte nel fuori concorso, in parte nell'innovativa e più riuscita sezione CinemaXXI. Il calo degli spettatori, certificato dagli stessi organizzatori, testimonia la perdita reale di identità del festival». *Unicuique suum, non praevalerunt...*

### 19 NOVEMBRE 2012

Muore a San Pietroburgo a 79 anni Boris Natanovic Strugatskij, natovi (ma... a Leningrado!) il 14 aprile 1933. Era il secondo degli Absj (il fratello Arkadij l'aveva preceduto nel 1991), l'acronimo sotto cui si celava dal 1959, con grande successo, una coppia fraterna di autori di fantascienza popolarissimi prima nell'URSS, poi in Russia. «Un mondo perfetto che nei romanzi pubblicati all'estero si chiamava il Mondo del Mezzogiorno e, più prudentemente, in Patria era invece il Mondo del Comunismo. Navicelle spaziali e scontri tra civiltà hanno animato i loro racconti ispirando decine di film locali e qualche capolavoro come *Stalker* di Tarkovskij. Perfino *Avatar* era ispirato a uno dei loro libri. Comunisti per forza, avevano posizioni liberali, espresse dopo la fine dell'URSS. Prima di cedere a una malattia devastante Boris Strugatskij aveva preso le parti dei



Buonasera avvocato! Marlene Dietrich, la cui biblioteca sta per essere messa all'asta a Londra, con Charles Laughton e John Williams in una scena di *Testimone d'accusa* (1957) di Billy Wilder.



Magnifica desolazione: una suggestiva immagine da *Stalker* (1979) di Andrej Tarkovskij, tratto da un racconto di Arkadij e Boris Natanovic Strugatekij.

contestatori di Putin e scritto una lettera di solidarietà alle Pussy Riot, degne abitanti dell'utopistico Mondo del Mezzogiorno» (Nicola Lombardozzi, «La Repubblica»). Parecchi libri della coppia, a cominciare dal 1961, sono stati tradotti da Feltrinelli, FER, Marcos Y Marcos e nei «Romanzi di Urania». *Stalker* era tratto dal loro *Picnic sul ciglio della strada* (1971); dal romanzo omonimo Peter Fleischmann aveva tratto *È difficile essere un dio* (1989).

### 19 NOVEMBRE 2012

Dopo i fischi, i premi e le polemiche al festival romano, la vedova di Bruno Martino, Fiorelisa Calcagno, per mezzo dell'avvocato Sammarco intraprende contro *E la chiamano estate* di Paolo Franchi un'azione legale, volta «inibire la proiezione e la distribuzione nelle sale del film, lesivo del patrimonio morale, culturale e artistico del musicista. Quantomeno bisognerebbe togliere dalla pellicola le musiche del maestro Martino». E almeno il titolo lo vogliamo lasciare? si chiederà qualcuno...

### 19 NOVEMBRE 2012

Alla Casa del Cinema di Roma, si presenta il volume *Marc Scialom. Impasse du cinéma. Esilio, memoria,*

*utopia* di Mila Lazic e Silvia Tarquini. Intervengono, con la coautrice, Giulio Ferroni, Jean-François Neplaz e Roberto Silvestri, alla presenza del regista e scrittore franco-italo-tunisino.

### 20 NOVEMBRE 2012

Durante le riprese della trilogia *The Hobbit*, Peter Jackson respinge le accuse degli animalisti del PETA di aver provocato la morte di almeno ventisette tra equini, ovini e avicoli durante le riprese, senza contare le lesioni ad altri esemplari, asserendo che tutte le scene sciocanti erano state realizzate ricorrendo al computer. Lo stesso mezzo cui il regista ricorre per difendersi, sul blog magniloquente del film (e il lunista congeda, senza rabbrivire, quando mancano diciassette giorni, tredici ore, quaranta minuti e quaranta secondi all'uscita italiana, antecedente di un giorno quella statunitense, di *Un viaggio inaspettato* in HFR 3D...).

### 21 NOVEMBRE 2012

Alla vigilia dell'inaugurazione del Torino Film Festival, emerge la notizia che il preannunciato premiato Ken Loach non prenderà parte alla manifestazione né si presenterà alla relativa cerimonia, per solidarietà con un ex lavoratore della cooperativa che presta al Museo Nazionale servizi esternalizzati di sorveglianza e pulizia. Rammarico del direttore Barbera, che pare avesse tentato di dissuadere il maestro dalla presa di posizione fin dalla scorsa primavera («Un testone fuori dalla realtà: neppure da lui accetto lezioni di etica»). Consuetudine dibattito su chi abbia ragione, con Ettore Scola che conferma invece la sua presenza premiata ritenendola più produttiva forma di solidarietà, editoriale di Gramellini che dà dell'antidiluviano a Loach, interviste ai giornali del lavoratore solidarizzato (e cinefilo...) e dessert finale della cooperativa chiamata in causa, la Rear, che per bocca del suo presidente, il consigliere regionale PD Laus, querela Loach: «Il maestro e io siamo di sinistra in modo diverso: non voglio cavalcare le paure, ma lottare in modo operativo per far fronte alla crisi: sono un riformista».



Una scena di *Lettre à la prison* (1969) di Marc Scialom.



## 22 NOVEMBRE 2012

Al MaXXI di Roma, per la serie Contemporanea-MENTE, Emma Dante, in procinto di passare anche al cinema, parla della propria scrittura teatrale, che indaga «quello che siamo, senso e follia, forza e debolezza del nostro essere calati in questa realtà».



Programma spaziale: Larry Hagman, a destra, con Bill Daily, Barbara Eden e il collega scimpanzé Sam, in un episodio della serie tv *Strega per amore* (1965-1970).

## 23 NOVEMBRE 2012

Muore a Dallas a 81 anni Larry Hagman, nato a Forth Worth (Texas) il 21 settembre 1931. Figlio d'arte (sua madre era l'attrice cineteatrale Mary Martin, una vedette di Broadway) si afferma nettamente per via tv grazie alla sitcom *Strega per amore* (1965), ma soprattutto per merito dell'interpretazione del personaggio di "J.R." Ewing in *Dallas* (CBS, dal 1978 al 1991: il prototipo probabilmente insuperato del serial da teleschermo, tradotto in sessantasette lingue ed esportato in quasi cento

Nazioni). Aveva ripreso il ruolo nel sequel di quest'anno, come già in due film derivatine nel 1996 e nel 1998. Da una ventina d'anni era alle prese con problemi oncologici da alcoolismo. Dalla fine degli anni Cinquanta aveva lavorato molto per il cinema, diretto tra gli altri da LeRoy, Ulmer, Logan, Lumet, Preminger, Peter Fonda, Delbert Mann, Mazursky, Kennedy, Yates, John Sturges, Richard Donner, Edwards (*S.O.B.*), Stone e Nichols.

## 24 NOVEMBRE 2012

Maria Antonietta Sisini, la gratitudine nei confronti della quale da parte di appassionati e cultori non sarà mai sufficiente, propone *Para Siempre*, un cofanetto con cd e dvd della grande Giuni Russo. Nel cd, con l'inedita del titolo, una serie di interpretazioni classiche dell'indimenticato asso canoro, tra cui *Johnny Guitar* e *My Way*. Il dvd offre l'intitolazione alla sua memoria della galleria del Teatro Zancanaro di Sacile, dove ebbe luogo la sua ultima, suprema performance pubblica per *Napoli che canta* di Roberto Leone Roberti (anch'essa disponibile in un dvd impagabile...) cui lo scrivente ebbe l'insusitata fortuna di partecipare.

## 25 NOVEMBRE 2012

Ancora splendide proposte in dvd: la Eye division propone il *Riccardo III* (1977) di Carmelo Bene, con un'introduzione di Maurizio Grande e il documentario *Bravo Bene* di Giusti, Luciani e Tadini. Il Luce ripropone in un cofanetto *La scoperta del cinema*, il volume recante la tesi di laurea 1932 di Francesco Pasinetti, la prima in assoluto dedicata in Italia all'argomento, e tre dischi contenenti ben diciannove film dello stesso storico pioniere veneziano (il lungometraggio *Il canale degli angeli* e diciotto corti...), restaurati digitalmente, per le cure di Maurizio Reberschak, figlio di Ermanno, documentarista coetaneo e sodale di Pasinetti, e Carlo Montanaro, presidente dell'Associazione Italiana Ricerche Storia del Cinema e del Comitato per le celebrazioni pasinettiane.

[contedeluna@alice.it](mailto: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 (Nove, VI), Jurij Razza (Robbiate, LC), Roberto Santagostino (Tortona, AL), Angelo Signorelli (vicepresidente, Bergamo), Enrico Zaninetti (segretario, Novara).

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

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

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

# 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





TRA I FILM DEL PROSSIMO NUMERO  
***THE MASTER***  
***LA REGOLA DEL SILENZIO***