

cineforum 530



Cineforum

Via Pignolo, 123
24121 Bergamo
Anno 53 - N. 10 Dicembre 2013
Spedizione in
abbonamento postale
DL 353/2003 (conv.in
L.27/2/2004 n. 46)
art. 1, comma 1 - DCB
Poste Italiane S.p.a.

€ 8,00

Speciali *La vita di Adele* ■ *Il tocco del peccato*

Polanski, Morris, Farhadi, Moverman, Berger, Avranas,
Villeneuve, Demme, Ozon, Oleotto, Quemada-Diez

Book Ozu Yasujiro

Figure e capricci #4





(S)bilanci

Adriano Piccardi

Partiamo dal fondo. I premi di Venezia e Roma hanno dato il via a un'esercitazione retorica, per lo più consapevole di esserlo, sul riconoscimento finalmente ufficiale delle potenzialità del "documentario", della sua valenza cinematografica tout court, del suo partecipare a pieno titolo, ma così abitualmente misconosciuto, alla storia del cinema eccetera. Nella maggior parte dei casi si è trattato di una rappresentazione tutta interna al discorso/spettacolo della critica cine-festivaliera, anche se, come sempre capita in casi simili, non è mai da escludere che ci sia stato qualcuno davvero convinto di ciò che andava scrivendo.

Poi, i primi giorni di dicembre *La grande bellezza* si aggiudica quattro riconoscimenti agli EFA, tra cui la miglior regia, la migliore interpretazione, il miglior montaggio. Verrebbe da dire, una risposta colpo su colpo della fiction agli entusiasmi di pochi giorni e di poche settimane precedenti, sul cinema italiano che si abbeverava alla fontana sempre disponibile del reale. Messa in scena (studiata?) del meccanismo premiale internazionale?

Documentario e finzione – lo sappiamo tutti – si sono corteggiati da sempre. La storia del cinema è lì a dimostrarlo. In ogni inquadratura di ogni film di finzione (dal più "realista" al più artefatto) si annida in filigrana l'istanza documentaria (il corpo e la voce degli interpreti, le tecniche della messa in scena nelle scelte luministiche scenografiche, le location in ambienti "reali", le risorse offerte dallo studio...). Allo stesso modo, ogni documentario è fatto della stessa materia di cui sono fatti i sogni cinematografici più clamorosamente "artificiali": luce, scelte d'inquadratura, movimenti di macchina (o la loro assenza, che è lo stesso), montaggio. Mancherebbe, apparentemente, soltanto l'elemento dell'interpretazione; e anche di questo si potrebbe discutere...

La conseguenza è che dai fratelli Lumière in poi non sono certo mancati i cineasti che sul limite poroso tra questi due super-generi hanno lavorato consapevolmente, con i risulta-

ti notevoli e a volte straordinari che conosciamo. Guarda caso, anche i due film premiati di cui sopra appartengono, di fatto, proprio a questa categoria.

Anche se non sempre in modo dichiarato, uno dei motivi più frequentemente evocati a sostenere l'importanza e la "necessità" dei film che propongono un siffatto approccio all'idea di rappresentazione del mondo è quello della loro valenza "politica": da intendersi nel senso di una provocazione – letteralmente – della realtà mirata a estrarne i dettagli a volte insospettabili di una sua nascosta conflittualità, latente ma instancabilmente al lavoro. Il valore di testimonianza insito nell'atto specifico darebbe (e in effetti, non di rado, dà) a queste opere la funzione di mostrare in maniera inequivocabile come l'alleanza del doppio sguardo – quello intenzionale, del cineasta, e quello implacabilmente oggettivo, dello strumento di ripresa – sia in grado di aprire la strada attraverso la dura scorza del puro dato per coglierne i significati più segreti: una conoscenza tanto più bruciante quanto più segnata dall'imprevedibilità.

Ma se è possibile individuare un filo rosso nella sequenza delle visioni annuali di cui «Cineforum» si è occupata durante il 2013, mi verrebbe proprio da trovarlo nella ricerca del punto cruciale da cui l'immagine, le modalità anche spaziali dell'inquadratura e ciò che vi è contenuto, si trasforma in discorso politico. Nel senso di discorso, in termini specifici, sulla politica e i suoi non detti; ma anche su ciò che rende "politiche" le opzioni relative all'espressione dei sentimenti (o alla loro dissimulazione); sul margine sempre modificantesi e comunque esiguo tra l'esercizio del controllo funzionale al potere o al godimento che ne deriva e la perdita di sicurezza/privilegio prodotta dal venir meno delle condizioni della manipolazione (degli oggetti o delle persone, degli affetti o dei capitali). Che tutto questo avvenga al di qua o al di là della linea incerta di demarcazione tra *fiction* e *docu*, continua in ultima analisi a non fare alcuna differenza.

cineforum

rivista mensile
di cultura cinematografica

anno 53 - n. 10 - Dicembre 2013

Edita dalla
Federazione Italiana Cineforum

Direttore responsabile:
Adriano Piccardi • adriano@cinforum.it

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

Segreteria di redazione:
Arturo Invernici, Daniela Vincenzi

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

Progetto grafico e impaginazione:
Paolo Formenti - PIEFFE Grafica*

Amministrazione:
Cristina Lilli, Sergio Zampogna

Redazione e amministrazione:
Via Pignolo, 123
IT-24121 Bergamo
tel. 035.36.13.61 - fax 035.34.12.55
e-mail: info@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

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

stampato presso **Tipolitografia Pagani**
Lumezzane - Brescia

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



associato all'USPI
Unione Stampa Periodica
Italiana



In copertina
La vita di Adele di Abdellatif Kechiche

SOMMARIO

EDITORIALE

Adriano Piccardi/(S)bilanci 1

PRIMOPIANO LA VITA DI ADELE

Antonio Termini/Decostruzione di un amore 5
Roberto Chiesi/La rivelazione di Adèle 8

PRIMOPIANO IL TOCCO DEL PECCATO

Dario Tomasi/Giustizia da sé nella Cina che cambia 13
Simone Emiliani/La terra trema 16

I FILM

Anton Giulio Mancino/*Venere in pelliccia* di Roman Polanski 20
Rinaldo Vignati/*The Unknown Known* di Errol Morris 24
Luca Malavasi/*Il passato di Asghar Farhadi* 27
Simone Emiliani/*Rampart* di Oren Moverman 30
Matteo Marelli/*Blancanieves* di Pablo Berger 33
Alberto Morsiani/*Miss Violence* di Alexandros Avranas 36
Giampiero Frasca/*Prisoners* di Denis Villeneuve 39
Valentina Alfonsi/*Enzo Avitabile Music Life* di Jonathan Demme 42
Nicola Rossello/*Giovane e bella* di François Ozon 45
Paola Brunetta/*Zoran, il mio nipote scemo* di Matteo Oleotto 48
Tina Porcelli/*La gabbia dorata* di Diego Quemada-Diez 51

Federico Pedroni, Riccardo Lascialfari, Fabrizio Liberti,
Paola Brunetta, Simone Emiliani, Elisa Baldini,
Francesca Betteni-Barnes, Giacomo Conti/*The Canyons -
Captain Phillips. Attacco in mare aperto - Questione di tempo -
Before Midnight - Oh Boy. Un caffè a Berlino - Machete Kills -
Un castello in Italia - In solitario - Il paradiso degli orchidi -
Il quinto potere* 33

BOOK OZU YASUJIRO

Dario Tomasi/Alla ricerca del "wa", le forme dell'armonia
e gli anni del muto 66
Roberta Novielli/Voci contro 72
Eugenio De Angelis/Una dettagliata essenzialità. Il rapporto
tra interni ed esterni nel cinema di Ozu 77

PERCORSI

Sergio Arecco/*Figure e capricci #4. Nnette, Boni, Naima, Zano,
Bahta e il pensiero mediterraneo* 82

LE LUNE DEL CINEMA a cura di Nuccio Lodato 90

LIBRI a cura di Giacomo Calzoni 96

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

primopiano

La vita di Adele. Capitoli 1 & 2

Abdellatif Kechiche

Il tocco del peccato

A Touch of Sin

Jia Zhang-ke



LA VITA DI ADELE. CAPITOLI 1 & 2

Abdellatif Kechiche



Decostruzione di un amore

Antonio Termenini

Nell'analisi di *La vita di Adele. Capitoli 1 & 2* di Abdelatif Kechiche occorre considerare un punto di partenza che quasi nessuno ha sottolineato. Nell'incipit, nella classe in cui si trova Adèle, durante una lezione di letteratura, il professore legge alcune righe tratte da Marivaux (che torna nel cinema di Kechiche dopo *La schivata* [*L'Esquive*, 2003], in cui un gruppo di adolescenti nelle *banlieu* parigine cercavano di mettere in scena una sua pièce) in cui il drammaturgo, nella sua disamina dei rapporti interpersonali e sentimentali, sostiene che nella vita di ognuno può capitare di incontrare un'altra persona, del tutto casualmente, che cambierà la tua vita, in modo ineluttabile. Esattamente quello che accadrà ad Adèle che, passeggiando per le vie di Lille, con in sottofondo una musica araba che tornerà nello splendido finale, incrocia Emma, e rimane folgorata, dal suo sguardo, dai suoi capelli, dalle sue movenze. Un'attrazione fatale, un *coup de foudre* che segnerà per sempre la sua esistenza. Un film a tesi quindi? No, assolutamente no, anche se Emma insiste molto su un legame che rimarrà per tutta la vita tra loro due, anche dopo la separazione, quasi che quell'incontro fosse stato una sorta di profezia. Eppure questo tentativo di dimostrare una tesi è uno dei tanti elementi per certi versi paradossali di un film che al contrario non rimane mai statico, si mette continuamente in discussione, come le sue protagoniste, e lascia aperti interrogativi e sollecitazioni di ogni tipo.

La vita di Adele è un racconto fluviale che sarebbe

potuto iniziare prima temporalmente e finire molto dopo, da un punto di vista cronologico; magari con qualche ardita ellisse che ci avrebbe portato molto avanti negli anni, o semplicemente, seguendo una delle tante piste narrative di cui è disseminato il film. A dispetto dell'idea del film "a due", con due protagoniste assolute, il film di Kechiche ha moltissimi personaggi, certo minori, che però, sviluppati (e che sono stati sviluppati nelle settecentocinquanta ore di girato) potevano far prendere al film altre direzioni, altre suggestioni. Ma a Kechiche, appunto, ciò che interessa maggiormente, a dispetto, appunto dell'incipit, è di aprire interrogativi e dubbi, domande, punti sospesi.

Un altro paradosso, ha fatto sì che una certa critica, a livello internazionale, dopo l'unanimità che aveva contraddistinto il passaggio trionfale al Festival di Cannes con la tripla Palma d'oro, abbia invece, insistito sulla schematicità del film: le contrapposte classi sociali a cui Emma e Adèle appartengono, la dicotomia tra arte e pedagogia. Certo da questo punto di vista *La vita di Adele* è un film tradizionale, non vuole rivoluzionare il linguaggio cinematografico o la sua narrazione. È un racconto di formazione alla vita e alla sessualità, una bruciante storia d'amore, uno spaccato sociale, con venature di lotta di classe. Nulla di nuovo, già raccontato e già visto al cinema migliaia di volte. Ma è il come Kechiche affronta queste tematiche che è assolutamente straordinario.

Adèle vive nella periferia di Lille, deve correre tutti i giorni dal piccolo cancello di casa per prendere l'au-

tobus che la porta a scuola. Ha fame di vita, di nuove esperienze. È nuova a tutto. È curiosa, con quella bocca sempre aperta, («Ho sempre fame», dice al fidanzatino Thomas) del mondo, di quello che le ruota attorno. (Qui occorre dedicare qualche doverosa riga ad Adèle Exarchopoulos. Sarà perché da quando l'ho vista a Cannes ne sono ossessionato, ma ritengo davvero miracolosa la sua interpretazione, tanto quella della Seydoux, perfettamente complementari; e ancora una volta complimenti a Kechiche nello scoprire e valorizzare attrici praticamente sconosciute, da Sara Forestier in *La schivata* a Hafsia Herzi in *Cous Cous [La graine et le moulet, 2007]*). Ma è anche molto confusa, come gran parte degli adolescenti che si affacciano alle prime esperienze. Confessa candidamente alle amiche che la incalzano quotidianamente, e a Valentin, di non riuscire a capire perché non goda appieno delle attenzioni che le riserva Thomas. Altrettanto goffa è la prima esperienza lesbica, con il bacio convinto e sorpreso all'amica all'ingresso della scuola, seguito, poi, dalla delusione nel vedere che l'amica ha voluto giocare con lei e i suoi sentimenti.

Adèle è confusa, perché è una ragazza concreta, che cerca la concretezza e la stabilità. Nel lavoro, nelle relazioni sentimentali. Vive il suo rapporto con Emma come un rapporto assolutamente normale, vissuto fino in fondo, ma come se fosse un rapporto etero, con la quotidianità, il mangiare, fare sesso, dormire. Una concretezza che le deriva dalle sue umili origini, dalla sua estrazione sociale. Quando Adèle fa conoscere Emma ai genitori, la madre dice: «Finalmente riusciamo a dare un volto a una persona di cui abbiamo sentito tanto parlare»; e poi, ancora, le frasi infelici sulla futilità dell'arte, in particolare la pittura a cui Emma si dedica in modo professionale, e la rassicurazione nel sentire che il "fidanzato" di Emma lavora nel commercio, perché questo porta solidità alla famiglia. Adèle non è poi così diversa. L'unione con Emma la soddisfa sessualmente, ma le porta anche quella stabilità che le mancava quando frequentava la scuola. In una delle scene più belle del film, quella dell'incontro tra le due nel locale gay, nel primo scambio ravvicinato Adèle chiede a Emma se esistono le "brutte Arti", riferendosi agli studi accademici della ragazza dai capelli blu. A Sartre preferisce le rime *engagé* del Bob Marley di *Stand up*, anche se scrive bene preferisce non pubblicare nulla e tenere per sé i suoi scritti, è metodica nel preparare il cibo e non le piacciono le ostriche e il cibo di mare perché non sa come maneggiarlo, come adattarlo. Dietro l'afflato pedagogico del suo percorso di

insegnante, e il bel legame che si instaura con i bimbi e i loro genitori c'è la risposta a un'esigenza di stabilità che le viene proprio dall'educazione familiare.

Emma, al contrario, ama il bello, l'effimero, tutto ciò che le può procurare un intenso piacere. E Adele è bella, attraente. Emma non riesce a fare a meno del suo corpo, del torrido piacere dell'orgasmo (lo sottolinea anche nell'incontro al bar dove le due si ritrovano dopo molto tempo). Si innamora, certo, si diverte con questa ragazzina un po' svampita, *naïve*, che le permette di assumere una posizione dominante sin dall'inizio, di controllo e anche di manipolazione, ma, fondamentalmente ha bisogno di sentire il suo odore, di toccarle il seno, di toccarle e farsi toccare le parti intime. Impazzisce proprio al pensiero non che qualcun altro gliela possa portare via, anche perché le sembra impossibile, nella sua superiorità intellettuale, ma che qualcun altro possa godere di quel corpo al suo pari.

A mio parere risiede proprio in questa profonda distonia la ragione prima del progressivo allontanamento di Emma da Adèle e viceversa. Da una parte l'impressione della giovane ragazza che da punto di riferimento per la propria vita, il rapporto con Emma si trasformi progressivamente in qualcosa che la riporta allo stato confusionale delle prime esperienze (non a caso Adèle ha fugaci storie etero con colleghi di lavoro); dall'altro, dalla parte di Emma, la sensazione di una perdita di controllo, di un piacere non più esclusivo ma condiviso e non più totalmente e unicamente appagante rispetto alle esigenze di una carriera nascente come pittrice. Non tanto, quindi, le differenze sociali, che sono presenti dal primo incontro, quando si parla di "brutte Arti" e di "Belle arti", quando si discute di Sartre e di Bob Marley. È il contesto a mutare e ad accentuare quella forbice che esisteva in nuce nel rapporto.

Che poi Kechiche abbia realizzato anche un film politico non c'è dubbio. Lo ha sempre fatto, da *La schivata* a *Venere nera (Vénus noire, 2010)* e che in questo caso lo abbia fatto senza la retorica didascalica di tanti altri cineasti va a suo merito. Ma non si tratta del cuore del film, tanto che, probabilmente, la scena meno riuscita del film intero è la parata gay a cui partecipano anche Adèle ed Emma.

Sì è parlato molto di realismo e delle sue forme. *La vita di Adele* è un film che del realismo fa sicuramente il suo linguaggio d'elezione, con la macchina da presa che, in particolare nelle prime due ore, registra il quotidiano e segue ossessivamente la sua protagoni-



sta senza lasciarla per un attimo. Si è parlato di Pialat e di altre possibili influenze. Il realismo di Kechiche è qualcosa di diverso, con sfumature diverse, meno rigoroso, meno pauperistico, meno stilizzato ed essenziale, più “sporco”. In modo estremamente schematico si potrebbe dire che la prima ora del film è l’evoluzione del linguaggio istintivo, senza alcun filtro di *La schivata*, la seconda di un realismo già più complesso e sfumato che riporta alla memoria *Cous Cous*, mentre è nella terza, e migliora ora del film che Kechiche cambia veramente marcia e ci regala qualcosa di straordinario e di nuovo rispetto al suo cinema precedente. Il *mélo* diventa cupo, a tratti disperato. Emma non concede un centimetro ad Adèle. Non la perdona, non le interessa il perdono, ha altre priorità. Adèle vaga nella notte, si lascia andare a piccole avventure; ritrova serenità solo a contatto con i bambini, ma sentiamo la sua sofferenza, la proviamo sulla pelle come se a viverla fossimo noi. Forse perché ognuno di noi ha passato anche un solo minuto del vuoto che accompagna

Adèle quando si trova a pianificare le vacanze estive da sola, proprio quando una relazione trova i maggiori momenti di felicità, o ancora lo struggimento nel lasciarsi andare a occhi chiusi su quella panchina dove, per la prima volta, Emma l’aveva ritratta.

E soprattutto, per un film realista, forse il momento più intenso di tutto il film. L’incontro con Emma in un piccolo bar, momento a metà tra il sogno e il reale, con Adèle che tenta di riavvicinarsi a Emma in uno straziante e psicologicamente violento andirivieni tra ricordi del passato e speranze per un presente. Fino alla scena finale, magnifica. Questa volta è Adele che sceglie il colore caldo, il blu, per partecipare all’inaugurazione di una mostra di Emma. La vede con la nuova compagna, si vede ritratta in alcuni quadri esposti. Soffre ancora, in modo più razionale, ma capisce per sempre che Emma sarà stata solo una delle esperienze più importanti della sua vita. Non l’unica, non la sola, non la relazione rassicurante che cercava e che ancora cerca.

La rivelazione di Adèle

Il film di Kechiche

come romanzo di formazione

Roberto Chiesi

L'identità di un individuo in divenire, le sue potenzialità latenti e le reazioni alle esperienze della propria formazione, rientrano in buona parte nel mistero. Un mistero dove i caratteri innati e latenti dell'io sono permeabili alle suggestioni, anche profonde, derivanti dall'esterno.

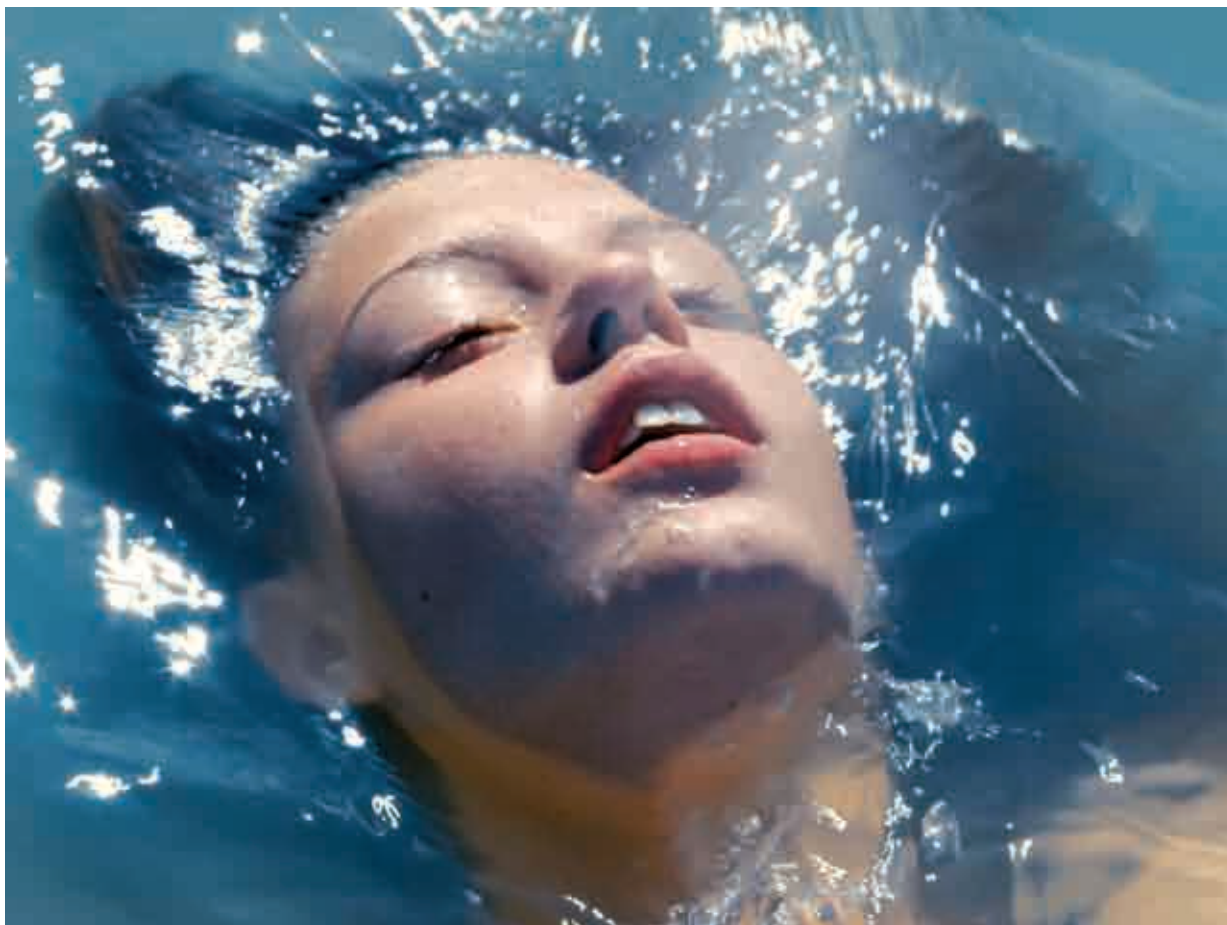
È un mistero che, in *La vita di Adèle. Capitoli 1 & 2*, Abdellatif Kechiche affronta nel quadro mutevole del volto di una ragazza studentessa di liceo, Adèle (la stupenda Adèle Exarchopoulos), dove gli occhi, le labbra spesso socchiuse, le guance floride e inclini ad arrossarsi, lasciano affiorare turbamenti, trasalimenti, desideri e incertezze. I movimenti del viso, anche i più impercettibili, rendono trasparente tutto ciò che è latente o segreto nel corpo. La bocca di Adèle, in particolare, è semiaperta in un'espressione che tradisce lo stupore e la curiosità di chi sta ancora vivendo la scoperta della realtà e ha la voracità istintiva di nutrirsi di ciò che attrae i suoi sensi – come il mangiare (in particolare la pasta con il pomodoro, che la ragazza inghiotte riempiendosi e sporcandosi la bocca con la selvaggia disinvoltura dei bambini affamati).

Adèle mangia con golosità e dorme il sonno intatto della sua salute, con il corpo abbandonato a pancia in giù sul letto. Kechiche mostra la sensualità di quel

corpo di ragazza addormentata, con i glutei in primo piano contemplati in una plasticità scultorea di cui in seguito rivelerà l'energia negli amplessi.

È anche il periodo delle prime letture, divorate con passione (*La Vie de Marianne* di Marivaux, scoperto durante le lezioni di letteratura). Ma deve ancora arrivare il tempo della sessualità. Adèle infatti mantiene qualche segreta reticenza a vivere il sesso con la stessa adesione incondizionata con cui vive le altre esperienze. In seguito intuiremo che ha già vissuto delle esperienze sessuali ma qualcosa rimane incerto e bloccato in lei. Kechiche inizia il suo racconto sorprendendo la ragazza in questa dimensione opaca e contraddittoria, dove la sua fisicità è ancora trattenuta e i connotati infantili si confondono in lei ad altre pulsioni, ad altri fermenti.

In realtà Adèle non ha ancora scoperto che l'identità del proprio eros è diverso da quello della maggior parte delle sue coetanee. Inizialmente acconsente a lasciarsi corteggiare da un ragazzo, Thomas, che la mangiava con gli occhi. Kechiche mostra la generosità con cui lei vive i primi atti di questa relazione che la lascia insoddisfatta, sia sul piano della sintonia elettiva (Thomas è insensibile alla lettura e ha gusti musicali agli antipodi), che, soprattutto, sessualmente. Ma



Adèle non si risparmia e va fino in fondo a un rapporto che la lascia indifferente, finché decide di interromperlo, per continuare a cercare qualcosa che ancora non ha nome e che lei stessa ignora dove trovare.

La rivelazione che il suo eros è incline al corpo delle ragazze avviene in un episodio di splendida semplicità e non per sua iniziativa: un'amica bellissima, Béatrice, con cui un giorno rimane appartata per qualche minuto sulle scale antincendio della scuola, all'improvviso la bacia con trasporto. È un episodio iniziatico che ha la grazia e il paradosso di una rivelazione: infatti Béatrice non è lesbica (o almeno, ha scelto di non vivere la sua possibile omosessualità) ma seducendo Adèle rivela a quest'ultima quale sia la reale natura del suo eros.

A questa rivelazione fisica fa eco una folgorazione assoluta, che segna il definitivo riconoscimento di una sessualità finora nascosta nell'inespresso: la visione di una ragazza che, un giorno qualsiasi, cammina nella direzione opposta alla sua e che le provoca un'emozione profonda. La sconosciuta ha almeno quattro anni più di lei, i capelli corti tinti di azzurro, un viso e un

corpo dolcemente femminili in contrasto con movenze maschili. All'inizio è solo un'apparizione che scuote Adèle, tanto da invaderne i sogni e diventare il fantasma erotico di un atto onanistico consumato nel letto. Adèle, una volta incassato senza eccessivi traumi il rifiuto di Béatrice, osa avventurarsi – lei minorenni – in un locale di lesbiche, dove il suo corpo, la sua bellezza e freschezza vengono concupite da molte donne che le si stringono incontro, finché non scopre la presenza dell'altra e impara che si chiama Emma, è una studentessa di belle arti e aspirante pittrice.

Kechiche suggerisce nella sequenza di quel primo incontro e nel loro graduale avvicinamento fisico, la chimica amorosa che scatta fra un individuo adulto (Emma), sicuro di sé e della direzione da imprimere alla propria esistenza, già da tempo a suo agio in una identità che non solleva dubbi né incertezze, e un'adolescente sul limitare dell'età adulta, che riconosce nell'altra qualche connotato che le appartiene e altri che deve ancora conquistare. Probabilmente Adèle è anche attratta dalla cultura più vasta dell'altra e non è escluso anche, inconsciamente, dalla sua superiorità



di classe (infatti Emma appartiene a una borghesia più agiata rispetto al modesto ambiente familiare della studentessa).

È una chimica che nell'omosessualità ha le stesse dinamiche dell'eterosessualità. Il fatto di appartenere al medesimo sesso rende solo più evidente il processo di rispecchiamento dell'io acerbo in quello adulto, come un modello da raggiungere.

LA COSCIENZA DELLA SOLITUDINE

Le accuse che qualcuno (perfino i «Cahiers du cinéma») ha formulato contro Kechiche – rimproverandolo di mostrare in piena luce e nella quasi integralità l'intimità di un coito delle sue eroine – ci sembrano del tutto ingiustificate: a parte la straordinaria bellezza plastica della scena, è proprio in quei momenti, nella gestualità con cui Adèle cerca e suscita il piacere, nello slancio e nell'energia con cui il suo corpo cerca di fondersi a quello dell'altra (e reciprocamente), che rivela l'ebbrezza della scoperta di una sessualità finora repressa che si libera pienamente. A differenza degli amanti omosessuali filmati anch'essi integralmente nelle belle scene erotiche di *Lo sconosciuto del lago* (*L'inconnu du lac*, 20013) di Guiraudie, qui tutto avviene per la prima volta, perché Adèle non aveva

ancora scoperto la propria natura, non aveva mai fatto l'amore con una ragazza e non aveva mai raggiunto un orgasmo così assoluto.

È la prima volta anche che scopre una passione amorosa esclusiva e totalizzante. Una passione da proteggere dalla minaccia del mondo esterno con la massima cautela: prima ancora che le due ragazze abbiano fatto l'amore, l'attrazione che prova Adèle è già così trasparente che non sfugge alle sue compagne di classe, pronte ad aggredirla verbalmente dopo averla appena intravista insieme a Emma, all'uscita da scuola. L'iniziazione della studentessa passa anche attraverso la coscienza del pericolo della discriminazione, che in famiglia viene aggirato raccontando bugie ai genitori (in realtà Kechiche aveva girato anche una sequenza in cui la madre scopre la verità sul loro rapporto ma ha preferito tagliarla e forse si vedrà in una versione più lunga del film).

La seconda parte di *La vita di Adèle* inizia dopo un'ellissi di tre anni. Le due ragazze vivono insieme in un ménage discreto di cui soltanto gli amici sono a conoscenza. Adèle è diventata adulta, lavora come maestra elementare e il loro equilibrio sembra consolidato. Ma, con il tempo, le differenze culturali e professionali fra le due ragazze non sono sfumate, anzi si è aperta una distanza apparentemente invisibile e in realtà concreta: Emma (che è anche proprietaria del-

l'appartamento dove vivono, particolare non trascurabile perché, al momento della crisi, avrà la piena facoltà di cacciare Adèle all'istante) è così impegnata a conquistare un margine di successo professionale come pittrice che trascura l'amante con cui condivide il sesso (sempre più occasionalmente) ma non la passione per l'arte. Da parte sua Adèle oscilla di nuovo verso l'eterosessualità e ha una fugace relazione con un collega che viene scoperta da Emma, determinando la rottura definitiva. In realtà quel tradimento è solo l'occasione per troncarsi brutalmente un amore che per Emma è già finito. Adèle, di contro, è costretta, brutalmente, a sperimentare la perdita e l'abbandono da parte di chi ama ancora.

Kechiche mostra l'ulcerazione di questo trauma sentimentale e affettivo attraverso la flagranza delle reazioni corporali: gli occhi di Adèle che si riempiono di lacrime, il muco che le cola dal naso, un'emotività che diviene un fenomeno organico e deflagra come perdita incontrollabile di liquidi corporei. Alla violenza della scena della rottura, risponde l'intensità emozionale di una delle sequenze più belle del film: l'incontro, pacifico ma ancora più straziante, in un caffè dove Adèle tenta di convincere Emma a ritornare insieme. Anche se è turbata (soprattutto dal punto di vista erotico, come si vede chiaramente quando l'ex amante le succhia le dita), quest'ultima ha già una sua vita altrove e l'attrazione fisica che prova per Adèle non basta a farla recedere: la disparità fra le due ragazze è tutta a svantaggio dell'ex liceale, la cui vita sentimentale e sessuale è ancora dominata da quella prima esperien-



za. Fortunatamente Kechiche è stato infedele alla *graphic novel* a cui si è liberamente ispirato (*Il blu è un colore caldo* di Julie Maroh): non ha fatto morire Adèle (né l'ha fatta rompere violentemente con la famiglia) ma ha preferito terminare il racconto della sua iniziazione alla vita e al dolore con la sospensione amara di un finale aperto, dove vediamo la ragazza allontanarsi da sola, silenziosamente cosciente che il suo amore è morto e ne è rimasto solo un quadro attaccato a una parete (il suo ritratto dipinto da Emma ed esposto in una mostra). Un uomo ha tentato di seguirla ma la casualità l'ha fatto arrivare troppo tardi e nulla lascia pensare che questa possibile storia abbia un seguito.

LA VITA DI ADELE. CAPITOLI 1 & 2 Abdellatif Kechiche

Titolo originale: La vie d'Adèle. Chapitres 1 & 2. *Regia:* Abdellatif Kechiche. *Soggetto:* dalla graphic novel *Il blu è un colore caldo* di Julie Maroh. *Sceneggiatura:* Abdellatif Kechiche, Ghalia Lacroix. *Fotografia:* Sofian El Fani. *Montaggio:* Albertine Lastera, Camille Toubkis, Jean-Marie Lengellé, Ghalia Lacroix. *Musica:* Elise Luguern. *Scenografia:* Julia Lemaire, Coline Débée. *Costumi:* Sylvie Letterier. *Interpreti:* Adèle Exarchopoulos (Adèle), Léa Seydoux (Emma), Salim Kechiouche (Selim), Aurélien Recoing (il padre di Adèle), Catherine Salée (la madre di Adèle), Mona Walravens (Lise), Jérémie Laheurte (Thomas), Alma Jodorowski (Béatrice), Fanny Maurin (Amélie), Benjamin Siksou (Antoine), Sandor Funtek (Valentin), Anne Lioret (la madre di Emma), Benoît Pilot (il patrigno di Emma), Tom Hurier (Pierre), Maono Piette (Manon), Quentin Médrinal (Peter), Wisdom Ayanou (Wisdom), Philippe Potier, Virginie Morgny (i professori di Francese). *Produzione:* Abdellatif Kechiche, Vincent Maraval, Brahim Chioua, Laurence Clerc per Wild Bunch/Quat'sous Films/France 2 Cinéma/Scope Pictures/Vértigo Films/RTBF. *Distribuzione:* Lucky Red. *Durata:* 179'. *Origine:* Francia/Belgio/Spagna, 2013.

Adèle è una quindicenne che frequenta il liceo classico Pasteur a Lille. Si interessa a lei un ragazzo che frequenta lo stesso istituto, il musicista Thomas. La relazione finisce presto. Adèle inizia a provare attrazione per le ragazze. Si bacia con una compagna di classe che però la liquida ben presto. La svolta avviene quando in un locale gay, accompagnata da Valentin, conosce Emma, ragazza che frequenta l'Accademia di Belle Arti. Inizia una relazione intensa, passionale, fisica. Adèle cresce e vuole diventare maestra, mentre Emma si confronta con le prime tensioni di chi vuole intraprendere una carriera artistica. Le prime solitudini e i primi tradimenti creano una crisi che difficilmente verrà ricomposta.

IL TOCCO DEL PECCATO

Jia Zhang-ke



Giustizia da sé nella Cina che cambia

Dario Tomasi

Pur in forme in parte nuove, e certamente più dinamiche – *Il tocco del peccato* del resto è concepito anche quale un omaggio al cinema di King Hu, come bene testimonia il suo titolo internazionale –, Jia Zhang-ke continua qui il suo impietoso viaggio nella “Cina che cambia”, attraverso questa volta un film a episodi – con diversi rimandi fra loro – che percorrono il Paese da nord a sud. La continuità con i lavori precedenti è già testimoniata dalle stesse *location*, in particolare quelle dello Shanxi, la regione che ha dato i natali al regista e dove si ambientavano già i suoi primi film, e di Chongqin, città nelle vicinanze della diga delle Tre Gole, indiscussa protagonista di *Still Life* (*Sanxia haoren*, 2006). Ma a legare indissolubilmente questo film con tutta l’opera del cineasta è il ritratto sociale e antropologico che egli fa di un Paese la cui trasformazione socioeconomica sembra unire in sé il peggio del comunismo e del capitalismo, è a dire miseria e soprusi.

Disseminato di violenze e morti, *Il tocco del peccato* si costruisce su quattro fatti di cronaca che sono evidente espressione di un diffuso e drammatico disagio sociale. Il più politico è quello del primo episodio, in cui il protagonista Dai-hai decide di vendicare lo sfruttamento del proprio villaggio, per opera di burocrati e neocapitalisti, imbracciando un fucile. Un tono più esistenziale domina, invece, la seconda storia che si concentra su Zhou-san, un uomo incapace di relazionarsi al resto del mondo, e per il quale la violenza diventa l’unico mezzo di sopravvivenza.

Maschilismo e asservimento sessuale sono invece al centro del terzo episodio, in cui una donna, Xiao-yu, uccide un uomo per difendersi dalle violenze subite. Una storia d’amore impedita dal potere del denaro e, ancora una volta, dalla riduzione del femminile a puro oggetto di piacere, determina, infine, il gesto suicida del giovane Hui-xiao, nell’ultima delle quattro vicende.

Nei diversi episodi di *Il tocco del peccato*, la “Cina che cambia” è rappresentata in tutti i suoi orrori, a partire da quelli del mondo del lavoro, protagonista anche in termini visivi dell’intero film (come testimoniano sia le frequenti immagini di minacciosi insediamenti industriali, che ricordano quelle dell’Inghilterra della Rivoluzione industriale, sia quelle altrettanto numerose della vita di fabbrica). Come già in precedenza, Jia denuncia non solo lo sfruttamento e le assai precarie condizioni di sicurezza delle fabbriche cinesi, ma anche l’abitudine a nascondere gli incidenti sul lavoro e ad attribuirne le cause agli stessi lavoratori. Non mancano poi i consueti riferimenti alla difficile realtà dei lavoratori migranti, veri e propri cittadini di serie B, e al crescente e insostenibile divario fra “vecchi poveri” (come la madre di Xiao-yu, costretta a perdere il proprio lavoro a causa della costruzione di una superstrada) e nuovi ricchi (con le loro Audi, Maserati e aerei privati).

Alle generalizzate violenze dall’alto non possono che rispondere altrettante violenze dal basso (come



l'iniziale tentativo di rapina o il pestaggio subito dal camionista che vorrebbe una ricevuta da parte di coloro che hanno improvvisato un illegale pedaggio stradale). Al primato dell'ideologia si è sostituito il potere dei soldi, che è l'unica cosa a contare davvero (emblematiche la scena dove Xiao-yu è ripetutamente schiaffeggiata – sino all'insostenibile – con una mazzetta di banconote dall'uomo che vorrebbe comprare il suo corpo, e quella in cui Dai-hai, dopo essere stato violentemente preso a palate in testa, riceve in ospedale la visita di due uomini che gli danno del denaro purché la vicenda sia così chiusa). Un'analoga attenzione il film la presta all'imperante mercato del sesso che è, per una parte considerevole di giovani donne, l'unica possibilità di sopravvivenza loro e delle loro famiglie, e di qui un proliferare di esercizi dedicati a tale attività: dalle più modeste saune per soli uomini agli eleganti night club frequentati dai nuovi ricchi (provenienti anche da Hong Kong e Taiwan, in una vera e propria globalizzazione della prostituzione).

Nella nuova Cina in cui dominano cellulari e tablet – che spesso non servano ad altro che a magnificare le logiche del consumismo firmato “Louis Vuitton” –,

i retaggi del passato sopravvivono come reperti archeologici o come irriverenti parodie. Nel primo episodio e nell'epilogo, i protagonisti delle due vicende si ritrovano a camminare sotto antiche mura – probabilmente le stesse che si vedono in *Platform (Zhantai, 2000)* –; in più di un'occasione si assiste alle rappresentazioni di strada di alcune tradizionali opere da parte di attori itineranti che raccolgono a malapena un pugno di spettatori; sulla piazza di un villaggio si vede ancora un'imponente statua di Mao ma al suo fianco transita un camion che trasporta un quadro rappresentante una Madonna con bambino. A questo riguardo, la scena più a effetto è quella caricaturale in cui le intrattenitrici di un night si esibiscono davanti ai loro clienti indossando succinte divise dell'Esercito popolare di liberazione e intonando vecchie canzoni rivoluzionarie.

L'insistenza sui “nuovi tempi” e su ciò che essi hanno cambiato della Cina del passato trovano una loro efficace sintesi nella battuta del Capo villaggio rivolta, nella prima delle quattro storie, a Dai-hai che lo ha appena accusato, con antico piglio rivoluzionario, della sua corruzione: «Hai scelto il momento sbagliato per metterti contro di me». Dai-hai, uomo che



vuole solo giustizia, appare così come una sorta di anacronismo, qualcuno fuori tempo massimo rispetto al mondo di cui è parte, in tutto e per tutto analogo, almeno sino all'esplosione della sua rabbia, all'inadeguato Xiao-wu, "borsaiolo artigiano", del primo film di finzione dello stesso Jia. Gli aneliti di giustizia non hanno né senso, né speranza nella Cina degli anni Duemila, neanche come semplice ideale.

Ciò che rende particolarmente convincente *Il tocco del peccato* è anche la sua capacità di trascendere l'ambito della rappresentazione sociale e antropologica per aprirsi a una dimensione più universale, in cui la violenza e il peccato sono sì il frutto di una ben determinata realtà sociale ma anche qualcosa che appartiene in profondità all'essere umano in quanto tale. Di qui la ricorrenza dell'immagine simbolica della mela – il frutto del peccato – che apre il film (il carico di mele rovesciate a terra, Dai-hai che ne fa saltare una con la mano sino al momento in cui alle sue spalle avviene una vera e propria esplosione) e poi ritorna in diverse altre circostanze (Zhou-san che ne sbuccia meticolosamente una al figlio, l'amante di Xiao-you il quale chiede agli agenti che gli sequestrano un coltello come potrà fare a mangiare una

mela...). Allo stesso modo la natura istintuale dell'uomo, la sua connaturata predisposizione a reagire con violenza a ciò che lo denigra, o comunque lo ostacola, così come la violenza di cui è vittima, sono sostenute dal film anche attraverso la continua presenza di animali che assumono spesso una dimensione metaforica: il cavallo frustato del primo episodio, i bufali diretti al mattatoio del secondo, i serpenti del terzo e i pesci del quarto.

A ben vedere anche la storia di Dai-hai, che come detto appare la più politica delle quattro, presenta altri importanti risvolti: la molla che fa abbracciare al protagonista il fucile, la classica goccia che fa traboccare il vaso, ha, infatti, ben poco di direttamente politico. Essa è rappresentata dal modo in cui tutti incominciano a deridere l'uomo, dopo che la sua testa è stata presa a palate come una pallina da golf, chiamandolo appunto "Signor Golf". È l'umiliazione che ne consegue, quell'insostenibile "perdere la faccia" che nelle culture orientali rappresenta spesso la peggiore delle onte, che determina la scelta di Dai-hai di regolare da solo i propri conti e di fare giustizia da sé, in un Paese che non sembra del resto offrire molte altre possibilità.

La terra trema

Simone Emiliani

Si muovono, si ribaltano, si sovrappongono gli spazi di *Il tocco del peccato*. E così il paesaggio che ha sempre segnato il suo cinema – dalle linee della metropoli e lo specchio artificiale del mondo del luna park pechinese di *The World* (*Shijie*, 2004), alla diga delle Tre Gole nel vecchio villaggio di Fengjie in *Still Life* (*Sanxia haoren*, 2006), o a quello di Fanyang dove un gruppo di lavoratori sta allestendo nel 1979 un'opera di propaganda in *Platform* (*Zhantai*, 2000), fino al complesso in costruzione degli appartamenti di lusso in *24 City* (*Er shi si cheng ji*, 2008) – sembra sprofondare dentro quest'ultimo immenso lavoro del cineasta cinese, nel quale apparentemente si rimette in gioco, ma al contrario possiede la traccia riconoscibilissima di un cinema che non solo filma la mutazione del territorio urbano mentre la rincorre, ma addirittura la anticipa.

E stavolta, i personaggi non sono solo rimbalzati, ma muovono, danzano, alterano questo spazio. Il minatore che si ribella alla corruzione dei suoi capi villaggio, l'operaio che torna a casa e scopre le emozioni che può dargli la pistola, la receptionist di una sauna che deve difendersi dalla pesanti avances di un ricco cliente e l'uomo che passa da un lavoro all'altro per cercare di migliorare la propria vita diventano soggetti attivi, s'impadroniscono dei luoghi dove vivono, diventano quasi un altro sguardo intermedio tra la macchina da presa di Jia Zhang-ke e ciò che sta filmando. Non solo. Sembrano essere anche elementi alteranti, producendo una sorta di vero e proprio terremoto. Ecco perché a volte le contaminazioni, guardate con pregiudizio e sospetto, possono invece produrre risultati esaltanti come in questo caso. In *Il tocco del peccato* entrano in gioco tre

nomi. Due in maniera più diretta (King Hu, Takeshi Kitano), un altro in modo apparentemente più trasversale (Johnnie To) ma che potrebbe apparire decisivo soprattutto proiettando verso il futuro il cinema di Jia Zhang-ke.

King Hu è già un omaggio nel titolo: *A Touch of Sin* come *Touch of Zen – La leggenda della fanciulla cavaliere errante* (*A Touch of Zen/Xia nü*, 1971). E forse Jia Zhang-ke, nelle innumerevoli metamorfosi di un film straordinariamente compatto come questo, ha anche messo in pratica le traiettorie del wuxia: in ognuno dei quattro personaggi nei quattro spazi, nei contatti, attriti, distanze tra i corpi, in una raffigurazione brutale che però può essere anche astratta, entrano in gioco i parallelismi di due grandissimi film di Kitano come *Sonatine* (id., 1993) o *Hana-bi – Fiori di fuoco* (*Hana-bi*, 1997; Office Kitano è tra i produttori del film), dove l'esplosione della violenza, proprio nel suo insistente propagarsi, nella sua ridondanza, poteva diventare anche una danza sonora nella quale i rumori degli spari, della voce, della strada costituivano una colonna sonora ritmata. In modo meno evidente, ma forse ancora più decisivo, entra in gioco Johnnie To. E c'è un prima e un dopo. Circa quattro anni fa i due registi dovevano fare un film insieme. Era proprio un wuxia che si doveva intitolare *In the Qing Dynasty* e sarebbe stato per il regista cinese il suo primo progetto ad alto budget, prodotto dallo stesso Johnnie To per Media Asia e Milky Group. Poi, evidentemente, al momento questo progetto sulla dinastia Qing ambientato nel 1905 si è interrotto.

Ma *Il tocco del peccato* contiene i residui di quella che doveva essere (e in parte può essere, anche se in modo meno evidente di quanto si vuol far apparire)



una svolta stilistica nell'opera del cineasta. Basta guardare l'inizio. L'uomo fermato in motorino da alcuni ragazzi che lo vogliono rapinare, ai quali poi spara con freddezza, è l'esempio adatto di un film che mette in pratica le geometrie western del Maestro dell'action di Hong Kong. E la globalizzazione di *Life Without Principle* (*Dyut meng gam*, 2011) diventa una diversa ma altra estasiante vertigine anche in questo film, che supera i confini e le demarcazioni tra un episodio e l'altro e marca, proprio a livello visivo, le tracce di Jia Zhang-ke tra documentario (la banda che suona all'arrivo dell'aereo, i fuochi d'artificio) e fiction (l'incidente sul lavoro), mescolandole con frammenti che possono arrivare direttamente dalla Milky Way (oltre alle uccisioni e le scene di violenza, anche quella del serpente che attraversa la strada).

Al di là e oltre i generi, in *Il tocco del peccato* c'è un approccio realistico potentissimo. In Johnnie To e Jia Zhang-ke, al di là delle loro singole opere, emerge spesso un quadro urbano, sociale, economico del proprio Paese che si svela progressivamente e, per questo, finisce per inghiottire tutto, dai grigi del cineasta di Hong Kong alle luci che sembrano attenuate ma sono sempre innumerevoli di quello cinese.

E l'idea che in entrambi ci sia sempre uno spazio che può essere allargato ed estendibile; ma, alla fine, è un set sempre circoscritto che, forse anche per questo, diventa densissimo di movimenti e di suoni, con l'idea che nell'inquadratura successiva tutto possa cambiare. Da una parte, per le illusioni di cui è capace il fedele direttore della fotografia del regista cinese, Yu Lik-wai; dall'altra, perché si ha l'impressione che un edificio, una parte della città filmata vista nell'immagine precedente, possa già non esserci più in quella successiva, inghiottita dalla trasformazione del luogo, alimentando ancora di più le differenze tra classi sociali così fortemente evidenti in *Il tocco del peccato*, tra vite miserevoli e Maserati, miniere degradate e grattacieli lussuosi nei quali la violenza e i soldi sembrano essere le leggi che governano i rapporti della nuova Cina.

Forse è questo il punto di passaggio di Jia Zhang-ke prima, e di Johnnie To dopo: dentro, c'è in parte quel film sulla dinastia Qing che dovevano fare assieme e forse faranno. Qualcosa è cambiato, certo, ma in senso ancora più positivo. Il mondo-giocattolo di *The World*, sullo sfondo di Pechino, diventa un Paese dentro un acquario, una potentissima raffigurazione di



ciò che è la Cina oggi, ma dove l'azione e il sangue guardano ancora verso altre zone su cui si orienta anche Johnnie To. Più Sam Peckinpah che Quentin Tarantino, certo; ma con l'impressione che, in un cinema in continua trasformazione – che ha prima sorpreso, poi sedotto, infine conquistato fin dai tempi di *Platform* –, questo sia non solo un passaggio decisivo nella carriera ma anche un film che rimarrà nei prossimi decenni. Per mostrare quello che è diventata la Cina oltre il documentarismo, per mostrare vite reali come sagome cinematografiche. La figura della receptionist della sauna interpretata da Zhao Tao, attrice-simbolo nonché moglie del regista e vista

anche in *Io sono Li* (2011) di Andrea Segre, è già una figura simbolica. Assenza-presenza e improvvisa “lady vendetta” che attraversa i luoghi quasi portandosi dietro le proprie macerie, assieme alle sue luci e le sue oscurità. Raramente restano i frammenti di non-gesti, di non-azioni. E invece i personaggi di *Il tocco del peccato* rimangono come *frame* istantanei, fermi e sospesi nella loro immobilità come avviene con quelli dei film di Johnnie To, nei quali l'utopia dei loro sogni è anche quella di un cinema che rincorre i propri desideri.

Certo, si ha l'impressione che anche film come *The World* o *Still Life* siano oggi decisivi in merito all'affresco di un Paese che non vedremo più. E per *Il tocco del peccato* si può dire lo stesso, dove stavolta vengono abbattuti tutti quei limiti di genere. Fiction? Documentario? Noir metropolitano? Certo, tutto e oltre tutto, con attori professionisti insieme ad altri che non lo sono; tutto nel segno di una contaminazione che è esplosiva. Un autentico terremoto, dove in quasi ogni inquadratura la terra sembra tremare sotto i piedi. E forse, dopo questo film, può entrare in gioco anche il prossimo progetto con Johnnie To. Può accadere o no. Al momento, ci può interessare relativamente; ci interessa, invece, che *Il tocco del peccato* sia strepitoso, così ricco che è difficile trattenerlo tutto pur avendolo visto più di una volta. «Le Monde» lo ha definito «Uno dei più bei film cinesi di tutti i tempi». Per quel che si è potuto vedere fino a oggi di questa cinematografia, si è d'accordo. Sì, è davvero uno dei più belli.

IL TOCCO DEL PECCATO – A TOUCH OF SIN Jia Zhang-ke

Titolo originale: Tian zhu ding/A Touch of Sin. *Regia e sceneggiatura:* Jia Zhang-ke. *Fotografia:* Yu Lik-wai “Nelson”. *Montaggio:* Matthieu Laclau, Lin Xu-dong. *Musica:* Lim Gi-ong. *Scenografia:* Liu Wei-xin. *Interpreti:* Jiang Wu (Dai-hai), Zhao Tao (Xiao-yu), Wang Baoqiang (Zhou-san), Luo Lanshan (Hui-xiao), Zhang Jia-yi (l'innamorato di Xiao-yu), Li Meng (Lian-rong). *Produzione:* Shozo Ichiyama, Xiao-jiang Gao, Eva Lam, Jian-ping Qian, Dong Zhang per Xstream Pictures/Shanghai Film Group Corporation/Office Kitano. *Distribuzione:* Officine UBU. *Durata:* 133'. *Origine:* Cina, 2013.

Shanxi, nella Cina del nord. Stanco delle malefatte del Capo villaggio, che ha ceduto speculandovi la miniera locale a un privato, e non riuscendo a trovare un modo legale per porre riparo alla situazione, Dai-hai imbraccia il fucile e decide di fare giustizia da sé. Chongqin, sul fiume Yangtze. Rientrato dopo lungo tempo nella propria città in occasione del compleanno della madre, Zhou-san si scopre incapace di continuare a vivere insieme alla moglie e il figlio. Rapinata e uccisa una donna parte per la Birmania. Hubei, nella Cina centrale. Xiao-yu lavora come receptionist in una sauna dove si svolgono “prestazioni particolari”. Aggredita dalla moglie del suo amante, prima, e da alcuni uomini che esigono da lei un servizio sessuale, poi, la donna finisce per accoltellare uno di questi. Dongguan, nella Cina del sud. Hui-xiao lavora come cameriere in un nightclub. Innamoratosi di una giovane prostituta, e resosi conto dell'impossibilità di instaurare con questa una vera relazione, si uccide gettandosi dal balcone di una fabbrica. Epilogo. Xiao-yu dopo essersi presentata a un colloquio di lavoro assiste a uno spettacolo itinerante che narra di una donna ingiustamente accusata di omicidio e si mescola fra gli spettatori.

i film

Venere in pelliccia
The Unknown Known
Il passato
Rampart
Blancanieves
Miss Violence
Prisoners
Enzo Avitabile Music Life
Giovane e bella
Zoran
La gabbia dorata



VENERE IN PELLICCIA di Roman Polanski



La dismissal dell'uomo contemporaneo

Anton Giulio Mancino

«Ma in realtà non sarei mai arrivato a questo punto se non fosse successo tutto quel che è successo. E questo porta a chiederti se il libero arbitrio esista davvero o se non sia tutto “già scritto”, come si dice».

(Roman Polanski, in *Roman Polanski: A Film Memoir*)

«Gogol', il Molière russo, dice – sì, ma dove? ... beh, da qualche parte l'avrà detto – che “la vera musa comica è una donna sotto la cui maschera ridente .grondano le lacrime”».

(Leopold von Sacher-Masoch, *Venere in pelliccia*)

Punto primo: da molti anni a questa parte, se non addirittura dal principio, quindi da sempre, nei film di Roman Polanski ogni avvenimento si consuma dentro una dimensione che potremmo definire “postuma”. Aleggja una perenne sensazione di un peccato originale a monte, di tragedia assoluta pregressa, che stempera, contestualizza, relativizza ogni circostanza presente, rendendola ora un drammatico effetto collaterale, ora una sintomatica conseguenza comica. Tutto sembra cioè iscriversi, e circoscriversi anche in termini di spazio fisico e di spazio conflittuale tra i personaggi (1), in un clima di inquieta contingenza, sul cui sfondo si indovina o si intuisce qualcos'altro di ben più consistente e indicibile.

La biografia di Polanski, disseminata – si sa – di eventi terribili, collettivi (la Shoah) e privati (l'omicidio della seconda moglie Sharon Tate, l'ammissione di aver compiuto atti sessuali con una minorenne, la criminalizzazione, l'allontanamento coatto dagli Stati Uniti, l'arresto in Svizzera a oltre trent'anni di distanza) fa da controcampo implicito a ogni parabola portata sullo schermo, terrificante o irridente, concitata o insensata, senza soluzioni di continuità. Se su *Il pianista*, chiave di volta dell'intera opera, convergono in blocco i film precedenti, quelli successivi ne risultano fortemente condizionati, ipotecati. Egli stesso nel prezioso *Roman Polanski: A Film Memoir* (2) si chiede a ragion veduta se ogni azione umana, quindi singolo tassello della sua vita e del suo percorso cinematografico, retroattivo o attivo, non sia “già scritto”. Tanto che i suoi film riflettono questa consapevolezza, soprattutto gli ultimi, presupponendo e predisponendo spesso opere letterarie o teatrali. Le trame, come i destini rappresentati, sono infatti segnati da questa condizione preliminare. Che va considerata una sorta di predestinazione testuale da

cui Polanski cerca di affrancarsi in maniera sottile, spregiudicata.

L'ULTIMA (RE)CITAZIONE

Polanski non si sottrae alla propria ispirazione/esistenza “già scritta”, esattamente come il Sacher-Masoch che in un passo di *Venere in pelliccia* citava Gogol' con calcolata sufficienza, associandolo e subordinandolo al paradigma molieriano («Il Molière russo»), ma anche guardandosi bene dal fornire un riferimento testuale preciso («Sì, ma dove?... beh, da qualche parte l'avrà detto»). Da buon autore cinematografico di una duplice trasposizione rimarca e snobba le sue fonti, le segue e le incrocia, le sovrappone e le svia. La fedeltà ai testi è scrupolosa e ambigua. Specialmente in presenza di testi teatrali in grado di fornirgli una messa in scena preordinata degli eventi, Polanski dissimula un preciso bisogno di non restarne davvero prigioniero. Almeno in senso filmico.

In altre parole il “libero arbitrio” negato e soggiogato tragicamente dalla Storia crudele, collettiva e individuale, che in quanto “già scritta” può soltanto essere *re-citata* in forma spaventosa, farsesca, tesa, a seconda dei generi scelti, trova un parziale momento di riscatto nel film. Il passaggio di consegne ora diretto, dalla letteratura al cinema o dal teatro al cinema, ora indiretto (*Venere in pelliccia*) dalla letteratura al cinema grazie all'adattamento teatrale intermedio, serve a generare uno stravagante cortocircuito: tra l'apparente mimetismo del film e il suo impatto differenziale e ironico.

Imponendosi sullo schermo una ulteriore restrizione dello spazio della rappresentazione, oltre che del tempo rappresentato, le scelte per l'appunto di “campo” diventano strategiche. Particolari e dettagli acquistano spessore. E la cornice (cinematografica) conta più del quadro (scenico), anche perché i quadri veri e propri, dentro la messa in quadro, interessano all'autore tanto quanto le (motiv)azioni dei protagonisti. Lo si evince dalla lunga sequenza che accompagna lo scorrere dei titoli di coda di *Venere in pelliccia*, dedicata alle Veneri della storia dell'arte, o già nel perimetro domestico pittorico e baconiano (3) in cui si consuma (il) *Carnage*.

Le piccole divergenze, le aggiunte marginali, le sottrazioni ai limiti dell'invisibilità, sono quindi i sintomi espliciti, micro/macro scopici di questa insofferenza dell'autore finale (alla guida del film) verso i testi ori-

ginali. O addirittura verso il concetto stesso di origine. Un paradigma che accomuna ad esempio Roman Polanski a Stanley Kubrick, di cui era fin troppo nota «la preoccupazione di essere originale. Ma questo termine che significa “indipendente”, “unico”, si riferisce paradossalmente, per la sua stessa radice, a un concetto del tutto opposto, quello di origine, dunque di tradizione» (4). Perciò non è per puro vezzo autoreferenziale che Polanski proprio in *Venere in pelliccia*, collocandosi stavolta esclusivamente dietro la macchina da presa, senza concedersi neanche un cameo come in *Carnage*, esaspera e nel contempo vanifichi il proprio rispecchiamento scegliendo come interprete del regista/autore/personaggio teatrale Thomas l'attore Mathieu Amalric come riconoscibilissimo sosia giovanile (dove la scelta complementare di sua moglie Emmanuelle Seigner nel ruolo di Vanda).

L'equazione tra la *pièce* di David Ives e il film di Roman Polanski è *quasi* perfetta. Dove il “quasi”, rafforzato in primo luogo dalla traduzione in francese (la lingua usata da Ives appartiene – non va dimenticato – alla nazione interdetta penalmente a Polanski, già “inquilino” allusivamente seminascolato nel precedente *Carnage*) (5), costituisce l'autentico motivo che suggerisce di esaminare nello specifico il film, dando per scontato il lavoro di rilettura e decostruzione già compiuto in sede teatrale. Da cui il lavoro cinematografico procede con cognizione di causa (tanto che la sceneggiatura Polanski l'ha scritta a quattro mani con David Ives, come in *Carnage* è accaduto con Yasmine Reza), ma soprattutto con consapevolezza dell'effetto desiderato.

LA CORNICE È FEMMINA

Tale effetto nella sequenza inaugurale prescinde dal palcoscenico e in quella semifinale lo trascende. L'inutilità di considerazioni di seconda mano, non propriamente riconducibili a Roman Polanski, che infatti tende a riappropriarsi di volta in volta di testi come quello dell'americano David Ives o, per circoscrivere il discorso ai titoli più recenti, del cileno Ariel Dorfman (*La morte e la fanciulla*) e della francese Yasmina Reza (*Carnage*), comporta una constatazione: i motivi profondi del terzo autore di *Venere in pelliccia* (Polanski), sulla scia del primo (Sacher-Masoch) e del secondo (Ives), vanno rintracciati non tanto in clamorosi e marcati stravolgimenti, ma a margine.

La “cornice” nel discorso del film ordito da Polanski



non è affatto un elemento *di contorno*. È *centrale*. La cornice, connotata in chiave femminile, subissa il quadro (cioè la scrittura letteraria e teatrale antecedente, restituite come messa in scena maschile) esattamente come la donna/attrice subissa a sorpresa l'uomo/regista, dismettendolo storicamente, culturalmente e antropologicamente. Cioè spingendolo a smettere i panni maschili per indossare quelli convenzionalmente femminili (l'immaginarìa pelliccia e tutto il resto), poiché concepiti a immagine e somiglianza del desiderio maschile.

Polanski in *Venere in pelliccia*, sulla falsariga dei precedenti *La morte e la fanciulla* e *Carnage*, si rimette alle indicazioni della *pièce* ma si riserva di iniziare e concludere il film a modo suo, cambiando così le carte in tavola, sotto gli occhi dello spettatore al quale viene offerto un soggetto della focalizzazione dapprincipio impersonale, sovrumano (*overlook*, nell'accezione kubrickiana di *Shining*), che come tale torna alla fine a riconfigurarsi con movimento simmetrico e opposto. Un soggetto che resta sconosciuto finché il movimento della macchina da presa che lo veicola investe lo spazio esterno (di proprietà del film).

Varcata la soglia del teatro ecco che il raccordo temporaneo tra campo e controcampo provvede a ricondurre il movimento soggettivo al personaggio femminile di Vanda, sopraggiunta per interagire con Thomas, stravolgendo l'impianto e il gioco delle parti in commedia, e con esse gli abiti e la posizione del potere (registico, maschile, autoriale/autoritario).

Eppure occorre intendersi sulla componente *femminile* dell'inquadratura soggettiva che attraversa l'ampio viale parigino collocandosi e scivolando tra due file simmetriche di alberi, deviando quindi a destra per introdursi nel teatro. E che al termine esce replicando a ritroso il percorso sempre in soggettiva, senza più controcampi. Innanzitutto l'edificio canonico in cui si immette non è semplicemente un teatro, bensì un «T...EATRE». Sull'insegna in alto manca di proposito, lacanianamente, quella "H" che siglerebbe altrimenti la piena corrispondenza tra la *pièce* e il film, donde il dominio del teatro sul cinema, ma anche quello di un testo che per quanto riscrivibile risulta sempre costruito su una figura di donna a misura d'uomo.

Questo sguardo iniziale e iniziatico che appartiene di diritto, in esclusiva, al linguaggio cinematografico

non può essere ridotta alla sola presenza femminile dentro la trama, cioè alla sola Venere/Vanda ereditata da Polanski dal romanzo Sacher-Masoch, poi dalla *pièce* di Ives. La potenza e la pienezza per l'appunto "femminile" dell'inquadratura che incede e recede dal fatiscente «T(H)EATRE», dove è stato allestito precedentemente un allestimento del classico *Stagecoach* di John Ford con John Wayne, ricco di materiale di scena altamente fallico, il cactus (che nella *pièce* era invece un tubo di ferro) (6), trascende il singolo personaggio antagonista di Vanda reclamando invece una prospettiva assolutamente alternativa al magistero maschile incarnato da Thomas. È ancora Polanski a chiamare in causa il cinema classico americano, non Ives. Del resto questo richiamo allo spettacolo in chiave western, di ascendenza patriarcale fordiana (7), quindi wayniana, si riallaccia alla scelta autonoma già effettuata nella versione cinematografica di *Carnage*, di evocare l'icona virile e molto americana, quindi per Polanski in chiave doppiamente polemica, di John Wayne (8).

La visione tardo-ottocentesca di Sacher-Masoch fondata su un *antagonismo fisiologico* tra donna e uomo, ergo sulla reciprocità opzionabile dei rapporti di forza, rimessa in discussione e capovolta da Ives, si trasforma nel film di Polanski, che pure adopera le coordinate linguistiche del cinema, in un'accezione più estesa del discorso femminile, o meglio post-maschile e post-umano, applicato al processo filmico: diventa *prassi alternativa femminile*, per l'appunto, di quello sguardo totalizzante altrimenti assegnato dal dispositivo cinematografico per tradizione consolidata (pensiamo al riferimento al cinema classico di Ford) alla

soggettività maschile. Ciò spiega come mai la scelta di Roman Polanski di affidare il ruolo di Vanda a Emmanuelle Seigner si spinga ben oltre il richiamo mimetico alla realtà, ai rispettivi ruoli sessuali, sociali e professionali evocati (uomo/donna, marito/moglie, regista/attrice). Onde far emergere, come risultava chiaro in *La nona porta*, la profonda natura diabolica, daccapo sovranaturale, mitica ed eterna della donna piegata al regime scopico-maschilista del cinema, con le sembianze contingenti della moglie/attrice/musa, di quel «soggetto trascendentale, anteriore a ogni esercizio» (9) con cui supino lo spettatore fisiologicamente, per sua (s)fortuna, si identifica in sala. Sotto lo schermo dominante.

(1) Cfr. Roberto Chiesi, *Il rituale degenerato*, in *Speciale Polanski*, «Cineforum» n. 508, ottobre 2011.

(2) Che il documentario diretto dall'amico e stretto collaboratore Laurent Bouzereau sia un testo indispensabile, consapevolmente liberatorio e complementare alla visione di ogni suo film lo dimostra l'efficacia di alcuni passaggi chiave che possono essere riletti in chiave di testamento artistico e autobiografico Giacomo Mondadori (a cura di) *Pianeta Polanski*, Feltrinelli, Milano 2013, pagg. 9-33, allegato al dvd edito nella collana Real Cinema. Cfr. anche Roberto Chiesi, *Autoritratto di Polanski in due tempi e tre quadri*, «Cineforum» n. 515, giugno 2012.

(3) Cfr. Anton Giulio Mancino, *Figure della violenza*, in *Speciale Polanski*, cit.; cfr. anche Anton Giulio Mancino, *La scena teatrale in quadro, l'autore cinematografico in campo*, in Eusebio Ciccotti (a cura di) *Dal testo teatrale al film*, «Il lettore di provincia» n. 139, giugno/dicembre 2012.

(4) Michel Ciment, *Kubrick*, Calmann-Levy, Paris 1980 (tr. it. *Kubrick*, Milano Libri, Milano 1981, pag. 59).

(5) Anton Giulio Mancino, *Figure della violenza*, cit.

(6) Cfr. David Ives, *Venus in Fur*, Northwestern University Press, 2011 (tr. it. *Venere in pelliccia*, Rizzoli, Milano 2013, pag. 19).

(7) L'analisi del cinema classico americano in chiave patriarcale, con rimandi precisi a Howard Hawks e naturalmente a John Ford risale a un testo fondamentale della Feminist Film Theory quale Claire Johnston (a cura di), *Notes of Women's Cinema*, SEFT, London 1975.

(8) Cfr. Anton Giulio Mancino, *Figure della violenza*, cit.

(9) Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgois, Paris 1977 (tr. it. *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980; 2002, pag. 60).

VENERE IN PELLICCIA di Roman Polanski

Titolo originale: La Vénus à la fourrure. *Regia:* Roman Polanski. *Soggetto:* dalla commedia *Venere in pelliccia* di David Ives, basata sul romanzo omonimo di Leopold von Sacher-Masoch. *Sceneggiatura:* David Ives, Roman Polanski. *Fotografia:* Pawel Edelman. *Montaggio:* Margot Meynier, Hervé de Luze. *Musica:* Alexandre Desplat. *Scenografia:* Jean Rabasse. *Costumi:* Dinah Collin. *Interpreti:* Emmanuelle Seigner (Vanda), Mathieu Amalric (Thomas). *Produzione:* Robert Benmussa, Alai Sarde per R.P. Productions/A.S. Films/Monolith Films. *Distribuzione:* 01. *Durata:* 96'. *Origine:* Francia, 2013.

A Parigi una misteriosa aspirante, scombinatissima attrice di nome Vanda, proprio come la protagonista del romanzo Venere in pelliccia di Leopold von Sacher-Masoch, raggiunge in teatro, in un pomeriggio temporalesco, Thomas, l'autore di una pièce tratta da quel libro. Ma è in ritardo. I provini sono terminati da tempo e Thomas, al termine di un'intera, inutile giornata trascorsa a supervisionare le audizioni di attrici poco adatte alla parte, è pronto a tornare a casa. L'impertinente Vanda riesce, con abilità e determinazione, a convincere Thomas, che pure sembra detestarne ogni atteggiamento superficiale, a farle un provino. L'uomo assiste così a una brusca metamorfosi della donna, la quale non solo ha con sé tutti gli oggetti di scena e i costumi necessari, ma conosce a memoria il testo e ha capito profondamente il carattere del personaggio, pur contestandone l'impianto "pornografico" e l'ideologia maschilista. Tra i due il confine tra realtà e finzione sfuma progressivamente. E i rapporti di forza uomo/donna immaginati da Sacher-Masoch riprendono vita sulla scena con incredibile autenticità, tra colpi di scena, inversioni di ruoli, letture e riletture polemiche.

THE UNKNOWN KNOWN di Errol Morris



La storia tra verità oggettiva e memorie soggettive

Rinaldo Vignati

All'uscita della proiezione alla Mostra di Venezia, dove era tra i film in concorso, si sentivano, in mezzo agli elogi, due critiche nei confronti di *The unknown known*. La prima era quella di aver reso troppo simpatico Donald Rumsfeld, di non essere stato sufficientemente cattivo e incalzante nei suoi confronti. La seconda era quella di aver utilizzato un *format* comunicativo – quello dei documentari storici e d'attualità di canali televisivi come History Channel – estremamente codificato e rigido. Entrambe le critiche non colgono il valore e i meriti del film.

Riguardo alla prima (1), effettivamente Donald Rumsfeld esce in alcuni momenti – per esempio, i filmati di repertorio che ne mostrano la straordinaria, funambolica, abilità nel gestire le conferenze stampa – come una figura “simpatica”. Ma forse perché, effettivamente, Donald Rumsfeld è “simpatico”. Chi fa politica nel contesto di una democrazia di massa, e deve pertanto confrontarsi col problema di acquisire consenso (2), *deve necessariamente* essere “simpatico”. Anche se compie azioni che possono essere ritenute politicamente discutibili, o persino riprovevoli. D'altra parte, altri documentaristi che – molto più di Morris –

si proponevano l'obiettivo di criticare, persino di demolire, un politico considerato avversario, hanno finito per dover riconoscere, nonostante tutto, la *simpatia* del personaggio. Penso al ritratto di Richard Nixon realizzato da Emile De Antonio (*Millhouse: A White Comedy*, 1971) (3) o a quello di Arik Sharon fatto da Avi Mograbi (*How I Learned to Overcome My Fear and Love Arik Sharon*, 1997).

Entrambi i registi partono da un punto di vista dichiaratamente militante e, in qualche modo, sono a un certo punto costretti a riconoscere la simpatia umana che scaturisce dal personaggio. Si potrebbe dire che tale simpatia è parte del problema che questi autori intendono sviscerare. Il fatto che questi uomini politici possano suscitare simpatia umana (anche laddove, politicamente, le loro azioni sono ritenute biasimevoli) è un punto problematico con cui si deve necessariamente misurare chi affronta figure di vertice nell'ambito delle moderne democrazie di massa. Riconoscere la loro simpatia umana, e riuscire a renderla sullo schermo, significa comprendere parte del loro successo politico (che, per l'appunto, si misura con l'acquisizione di consenso e quindi con la necessi-

tà di essere “simpatici”). Nascondere questa capacità, per demonizzare il personaggio e farne una figura da disprezzare a trecentosessanta gradi, significa, al contrario, non poterlo comprendere.

Detto questo, però, il film di Morris non si limita a registrare questa simpatia, ma la *smonta* – e qui sta la sua sottigliezza, che è compito dello spettatore cogliere, non lasciandosi fuorviare dall’assenza di un intervistatore che, alla Michael Moore, aggredisca l’avversario, tentando di farlo a brandelli. La presenza di Morris è, evidentemente, molto più discreta di quella di Moore, ma questo non significa che rinunci a esprimere la sua posizione. Lo fa, ad esempio, col montaggio, accostando le parole di Rumsfeld a filmati che le smentiscono, oppure – con notevole astuzia – lasciando per pochi, ma pesantissimi, secondi, il protagonista in silenzio di fronte alla macchina da presa, così da ribaltare, con questi sguardi attoniti e un po’ persi, la sua proverbiale sicurezza.

E poi c’è il leitmotiv del titolo, che si riferisce a una delle più celebri frasi di Rumsfeld, quella sul “noto” e l’“ignoto”. Questa classificazione è l’esempio perfetto dello stile, tra l’ironico e il sentenzioso, che hanno definito la personalità pubblica di Rumsfeld, rendendolo detestato da metà America e amato dall’altra metà. La sentenza viene smontata. Ripetuta più volte nel corso del film diventa infine una specie di guscio vuoto, una formula magica usata per incantare l’uditore ma priva di un reale contenuto: alla fine, nemmeno lo stesso Rumsfeld, vittima della sua stessa furbizia, riesce più a raccapezzarsi tra le varie combinazioni possibili di “*known*” e “*unknown*”.

È chiaro che Morris non ha per Rumsfeld lo stesso rispetto, sul piano etico e intellettuale, che aveva per Robert MacNamara (ritratto in *The Fog of War*, 2003). Lo rappresenta quindi con toni apertamente critici, anche se gli dà l’opportunità di raccontare la *sua* versione dei fatti. Questo diverso atteggiamento (di rispetto per MacNamara, di chiara opposizione nei confronti di Rumsfeld) fa sì che, in questo caso, il ruolo di Morris diventi più presente di quanto non fosse nei suoi precedenti film, “manipolando” il suo protagonista (e costringendolo a diventare suo attore: vedi le parole iniziali di Rumsfeld), rielaborando sottilmente i suoi interventi al montaggio e lasciando trasparire un chiaro giudizio su determinate scelte politico-militari di cui Rumsfeld è stato protagonista (in particolare, in riferimento al trattamento dei detenuti di Abu Ghraib, così da creare un chiaro legame tra questo film e il precedente *Standard Operating Procedure*, 2008).

Certo, chi si fosse aspettato un atteggiamento aggressivo, finalizzato a far ammettere delle “colpe” a Rumsfeld, a spingerlo a ritrattare certe sue scelte, non può che essere rimasto deluso. Ma, a ben pensarci, un atteggiamento simile non avrebbe potuto che condurre alla sconfitta, consentendo a Rumsfeld di giocare il ruolo che gli è sempre riuscito meglio (quello che ha interpretato tante volte nelle famose conferenze stampa). E non avrebbe certo portato a una migliore conoscenza degli eventi storici in esame. In un suo articolo, Morris ha scritto, citando Herbert Butterfield, che «real historical understanding can be achieved only by attempting to see life with the eyes of another century than our own» (4): potremmo dire che questo non vale solo nell’affrontare secoli passati, ma anche avvenimenti recenti.

Il “metodo” di Morris consiste nel non imporre una “verità” fin dall’inizio, ma nel cercarla attraverso il dialogo con i punti di vista di chi ha operato in quei contesti storici, tentando di vedere gli eventi coi loro occhi (il film è, a un tempo, il percorso verso questa “verità” e il suo provvisorio punto di arrivo). Anche quando (come in alcuni passaggi di questo film o in *Standard Operating Procedure*) Morris si pone esplicitamente il compito di “denunciare”, il suo interesse precipuo sta nel rilevare la complessità dell’agire umano – l’intreccio di moventi contrapposti che lo guidano – piuttosto che quello di puntare il dito accusatore.

La seconda critica individua una caratteristica del film, la sua appartenenza a un “*genere*”, ma non coglie il punto. Sarebbe come liquidare il cinema americano di Fritz Lang sostenendo che si trattava semplicemente di noir, ossia di film di genere, fatti secondo regole prestabilite. Il noir era un *format* estremamente codificato, che però Lang sapeva utilizzare per affermare una propria visione del cinema e del mondo. Il concetto moderno di “*autore*” nasce proprio per identificare quei registi che, operando nell’ambito delle strutture rigide e codificate dello sistema dei generi, riescono nondimeno a imporre un proprio personale sguardo. Ed è vero che negli ultimi film di Morris questa struttura si fa sempre più riconoscibile (e forse in alcuni momenti diventa invadente: penso in particolare al ruolo della musica, soprattutto perché affidata a un compositore di grande valore ma tendente all’enfasi e alla ridondanza come Danny Elfman), ma è altrettanto riconoscibile una continuità che lega tutta la produzione di Morris, fin dagli esordi in cui si occupava di cimiteri per animali (*Gates of Heaven*, 1978), senza musica e con un montaggio più discreto e dal ritmo molto meno incalzante.

Al centro del cinema di Morris è una visione della Storia e della condotta umana nella quale la razionalità svolge un ruolo assai meno rilevante di quella che abitualmente le si attribuisce. Le reali motivazioni del nostro agire non sempre sono note, nemmeno a noi stessi: spesso, quelle che riteniamo tali non sono, in realtà, altro che razionalizzazioni *ex post* usate per giu-



stificarci agli occhi degli altri o di noi stessi – razionalizzazioni che possono essere di notevole statura intellettuale, come nel caso di MacNamara, o fondate su un facile machiavellismo, come nel caso di Rumsfeld, ma sempre lontane dalla “verità”.

Il cinema di Morris, per quanto superficialmente possa avere l’aspetto della corrente produzione documentaristica di carattere divulgativo, è dunque qualcosa di molto più profondo: è lo sforzo consapevole di ricostruire razionalmente ciò che non è razionale, di tendere all’oggettività (5) lavorando sulle memorie soggettive e riconoscendo la parzialità dei punti di vista (compreso il proprio) e l’ambiguità dei documenti.

(1) Per il gusto della provocazione intellettuale, la critica Mariarosa Mancuso sottolinea e amplifica questa caratteristica interpretando *The Unknown Known* come un film che rende Rumsfeld un “eroe” (il che, a suo parere, sarebbe il suo grande merito). Si veda, la sua recensione, *Il divo Rumsfeld*, su «Il foglio» del 5 settembre 2013: «Donald Rumsfeld sfodera fascino, intelligenza, logica ferrea, ironia» ed «enuncia con pacatezza saldi principi». Si tratta di una lettura del tutto fuorviante, che volutamente trascura elementi essenziali del film, alcuni dei quali espliciti ed evidenti anche a una visione distratta (i soprassalti dell’intervistatore – «Really?» – alle affermazioni più spericolate di Rumsfeld).

(2) Il fatto che Rumsfeld non ricoprì cariche elettive, ma piuttosto di nomina presidenziale, non cambia la sostanza, poiché il problema del consenso si pone, indirettamente, anche per tali figure: la fiducia degli elettori nei loro confronti e quindi il loro consenso sono, in un sistema come quello americano, sottoposti a un costante monitoraggio.

(3) Lo ammettono lo stesso de Antonio («Quello che volevo fare era rendere Nixon a tutto tondo come una figura di Molière, avere una certa simpatia per lui», dichiarazione riportata in Federico Rossin, a cura di, *American collage. Il cinema di Emile de Antonio*, Agenzia X, Milano 2009, pag. 30) e i suoi apologeti («Nixon risultava accattivante. E questa è la cosa più strana: de Antonio non è totalmente insensibile nei confronti di Nixon, certo lo disprezza – legittimamente – sul piano politico, ma riesce anche a scorgere in lui l’anima perduta, il ragazzo che si è fatto uomo conservando qualcosa di essenziale della propria umanità racchiuso dentro di sé, in un posto che conosce lui solo», O. Möller, *Lonely boy*, in Federico Rossin, op. cit., pagg. 91-98).

(4) Errol Morris, *The Ashtray (1): The Ultimatum*, in «The New York Times», 6 marzo 2011: l’articolo è il primo di una serie, molto interessante, in cui Morris affronta il tema della verità, del relativismo e della concezione della storia. Il testo citato di Butterfield è *The Whig Interpretation of History*, Norton & Company, New York, 1931.

(5) «There is objective history»: Errol Morris, *The Ashtray (5): This Contest of Interpretation*, in «The New York Times», 10 marzo 2011.

THE UNKNOWN KNOWN di Errol Morris

Titolo originale: The Unknown Known: The Life and Times of Donald Rumsfeld. *Regia:* Errol Morris. *Fotografia:* Robert Chappell. *Montaggio:* Steven Hathaway. *Musica:* Danny Elfman. *Scenografia:* Jeremy Landman. *Con:* Donald Rumsfeld, Kenn Medeiros (il giovane Donald Rumsfeld/l’agente del Servizio segreto), Errol Morris (voce). *Produzione:* Amanda Branson Gill, Robert Fernandez, Errol Morris per Moxie Pictures/Participant Media/History Films/The Weinstein Company. *Distribuzione:* I Wonder Pictures. *Durata:* 105’. *Origine:* USA, 2013.

Donald Rumsfeld ripercorre la sua carriera politica, soffermandosi in particolare sui momenti salienti e sulle scelte controverse della sua attività di segretario della difesa nell’amministrazione di George Bush jr.: l’invasione dell’Iraq, Guantanamo, Abu Ghraib, la cattura di Saddam, eccetera.



La parola, l'immagine, la resistenza della realtà

Luca Malavasi

La prima inquadratura di *About Elly* (2009) mostra una cassetta postale dall'interno, completamente buia, a eccezione della fessura, illuminata dall'esterno, nella quale, a ritmo sostenuto, vengono infilate alcune buste. Non meno curioso è il punto di vista della prima inquadratura di *Una separazione* (2011): quasi la soggettiva di una fotocopiatrice, sul cui vetro vengono appoggiate e illuminate le carte di identità di uomini e donne. E poi, *Il passato* (2013): in cui una donna, Marie (Bérénice Bejo), attende in aeroporto l'arrivo del suo ex, Ahmad (Ali Mosaffa), partito quattro anni prima; lo vede mentre cerca la valigia, perduta; cerca di attirare la sua attenzione, ma è costretta a chiedere a una donna. Quando Ahmad la riconosce, si avvicina al vetro e i due, a dispetto di quel filtro sonoro che li separa (toccarsi, non si toccheranno praticamente mai), scambiano un paio di battute.

Non è difficile intuire i motivi di continuità tra questi *incipit*: per esempio, in tutti e tre i casi c'è una specie di soglia o distanza concreta, materiale, che distingue chiaramente lo sguardo da ciò che viene guardato, separandoli e, al tempo stesso, indicandoli con forza; oppure, in tutti e tre i casi, appena prima che il raccon-

to prenda forma – uomini e donne già dentro una storia, impegnati a vivere –, queste inquadrature raccontano una realtà che si annuncia in modo obliquo o parziale, attraverso la scrittura, le carte di identità, un dialogo senza voce. Quasi un'anticamera e, insieme, una specie di esitazione, di pudore narrativo; ma, anche, l'inevitabile sospetto (non foss'altro per la posizione in cui si trovano queste inquadrature) di una chiave di lettura, se non proprio di un progetto poetico o di indicazione di marcia. Del resto, quel primo dialogo inevitabilmente censurato con cui si apre *Il passato* resterà lì, nella memoria dello spettatore, come una specie di sintesi o emblema dell'intero film: per come separa ciò che si trova vicino; per come diretta l'efficacia delle parole e segmenta l'incontro tra i suoni; per come riduce al silenzio la voce e la sua *performance*.

Poi, certo, e per fortuna, Farhadi non è regista di metafore o simboli, o che per metafore e simboli procede nel racconto: semmai, è il suo ruvido realismo d'interni che, improvvisamente, di tanto in tanto (quasi un'esplosione), nella raccolta volutamente accidentale di segni quotidiani, si carica sottovoce di una



qualità sintetica, a cui peraltro sembra rimandare la secchezza dei suoi titoli. La qualità più sorprendente della scrittura di Farhadi – in *Il passato* come in *Una separazione* – risiede proprio in questo improvviso stringersi del racconto verso una direzione, permanente o, più spesso, temporanea, nel suggerire per piccoli affioramenti improvvisi *un senso*, destinato però, magari, a essere travolto – contraddetto, rovesciato, rilanciato – di lì a poco. Il metodo è, in questo, perfettamente rosselliniano, come pure la sorpresa sensibile e la perenne apertura a cui Farhadi consegna i suoi racconti – aperti in un senso che i “finali aperti” di *Una separazione* e di *Il passato* realizzano solo in parte. Un’apertura che quest’ultimo rilancia nell’immagine (sempre rimossa sul piano visivo, fino alla scena finale) di Céline, la moglie di Samir (Tahar Rahim), il nuovo compagno di Marie. Nel corpo della donna in coma, alimentato artificialmente, restano chiuse le risposte a uno dei tanti passati attorno ai quali ragio-

na questo film, quello del suo suicidio, delle e-mail d’amore (tra Marie e Samir) forse spedite (da chi?) e forse lette. Sul ventre della donna, alcuni segni da decifrare: il risultato di un’azione consapevole di ferimento, oppure un incidente prodotto dalle infermiere che, da sei mesi, si occupano di lei? In questi casi, dichiara il medico a cui si rivolge Samir in cerca di risposte, è quasi impossibile decidere. Altri esami, forse, sarebbero d’aiuto; o forse no.

Il corpo in coma della moglie di Samir, che tace le parole e la verità, e che si trasforma, lungo il film, nell’oggetto di una continua e variabile attribuzione di desideri, azioni, conoscenze e volontà, non è che una delle forme con cui Farhadi elabora, in *Il passato*, ciò che da sempre costituisce il cuore del suo cinema, al di là del “tema” dei suoi singoli film (mai a tema): quella specie di resistenza che la realtà oppone a una sua definizione e, di conseguenza, a una sua conoscenza univoca, puntuale, stabile. Di qui, un modo di proce-

dere – di “fare esami” – che di rosselliniano ha non soltanto l’inevitabile “ritardo” con cui il senso entra nell’immagine, e con cui l’immagine dialoga con il passato dell’immagine (appunto); di rosselliniano, in Farhadi, c’è anche una modalità di costruzione narrativa che non concepisce linee rette e, come detto, direzioni da seguire ordinatamente. L’immagine che meglio descrive l’azione della scrittura realista di Farhadi è piuttosto quella di un movimento in avanti che è, insieme, indagine in profondità e rilancio continuo verso i bordi, l’esterno, lo spazio bianco che circonda i fatti e la cronaca. Il tempo dei suoi racconti – così difficili, non a caso, da percepire “cronologicamente” – è un tempo che si inabissa, che *dura* intensivamente, nel sovrapporsi progressivo di strati di conoscenza che, di volta in volta, arrivano a sfumare e a complicare ciò che si credeva di sapere, di aver sentito, di aver visto. E del resto, con perfetto gioco di simmetrie, se la prima inquadratura di *Il passato* mette in scena l’azione negata di suoni e parole, nell’ultima Samir e Céline, l’altra coppia del film accanto a quella, “passata”, composta da Marie e Ahmad, si incontrano e forse riconoscono attraverso gli odori (il profumo dell’uomo). Come a dire che non solo la realtà è un territorio che si ritira e sottrae continuamente, quanto più si tenta di stanarla affrontandola direttamente, ma che i suoi linguaggi sono, appunto, una pratica di costante decifrazione, non di semplice comunicazione. Di rosselliniano, nel cinema di parola di Farhadi, c’è anche questo mistero, che solo l’immagine – non la parola – può *riconoscere* e comunicare, senza però – neppure l’immagine – poterlo svelare.

Più ancora che *Una separazione*, *Il passato* – film gemello ma ulteriore – prova insomma a raccontare



molte cose, senza riuscire davvero a raccontare *qualcosa*. Più ancora che *Una separazione*, questo film procede per dissoluzione, frammenti, scampoli di storie e di racconti, chiusure provvisorie, rilanci enigmatici. Il mistero sordo della realtà affiora a poco a poco, procedendo parallelamente allo scompaginarsi delle intenzioni e dei desideri. *Il passato* si chiude così su un terreno di storie dissodato a fondo, *riaperto* alla vita e, insieme, inevitabilmente abbandonato all’interrogativo di cosa ospiterà: la scrittura di Farhadi, più che nel film precedente, coincide questa volta con un gesto insieme distruttivo e costruttivo, forte di una morale dell’immagine che racconta la realtà, senza consumarla.

IL PASSATO di Asghar Farhadi

Titolo originale: Le passé. *Regia:* Asghar Farhadi. *Sceneggiatura:* Asghar Farhadi, Massoumeh Lahidji. *Fotografia:* Mahmoud Kalari. *Montaggio:* Juliette Welfling. *Musica:* Evgueni Galperine, Youli Galperine. *Scenografia:* Claude Lenoir. *Costumi:* Jean-Daniel Vuillermoz. *Interpreti:* Bérénice Bejo (Marie Brisson), Ali Mosaffa (Ahmad), Pauline Burlet (Lucie), Tahar Rahim (Samir), Elyes Aguis (Fouad), Jeanne Jestin (Léa), Sabrina Ouazani (Naïma), Babak Karimi (Shahryar), Valeria Cavalli (Valeria), Aleksandra Kiebankska (Céline), Jean-Michel Simonet (il medico), Pierre Guerder (il giudice), Anne-Marion de Cayeux (l’avvocato), Eléonora Martino (la collega di Marie), Jonathan Devred (l’agente aeroportuale), Sylviane Fraval (l’infermiera). *Produzione:* Alexandre Mallet-Guy per Memento Films Production/France 3 Cinéma/BIM Distribuzione/Alvy Distribution/CN3 Productions. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 130’. *Origine:* Francia/Italia, 2013.

Dopo quattro anni di separazione, Ahmad torna a Parigi da Teheran, su richiesta di sua moglie Marie, di nazionalità francese, per concludere le procedure di divorzio. Durante il suo breve soggiorno, Ahmad ha modo di scoprire la conflittualità esistente nel rapporto fra Marie e la figlia Lucie. Gli sforzi di Ahmad per tentare di migliorare il loro rapporto porteranno alla scoperta di un segreto sepolto nel passato.



All'inferno senza ritorno

Simone Emiliani

Con tutto l'impeto possibile. Senza preavviso, già dall'inizio. Oren Moverman, qui al suo secondo film dietro la macchina da presa dopo l'ottimo *The Messenger*. *Oltre le regole*, non ha bisogno di nessun prologo. In pochi si possono permettere questa capacità e immediatezza nel cinema americano di oggi, da William Friedkin a Michael Mann a Ron Howard. Ma al tempo stesso, rispetto al precedente, questo sembra quasi un film diretto da un altro regista. Il dolore viene infatti filmato sotto un angolo prospettico completamente diverso. Se in *Oltre le regole* emergeva attraverso la dilatazione dell'attesa (i soldati morti in Iraq e la reazione dei loro familiari che scoppiano a piangere), qui invece si precipita all'inferno con il protagonista, con una discesa che diventa sempre più veloce e inarrestabile. In entrambi i film c'è sempre un punto di vista soggettivo: gli occhi del protagonista. Se in *Oltre le regole* Moverman si soffermava, con insistiti dettagli, su quelli del reduce Will (interpretato da Ben Foster), qui invece sembra di essere continuamente davanti a immagini alterate, sfasate nei contorni, allucinate nei colori dove anche gli stessi rumori appaiono percezioni sonore individuali che, pur non essendo davvero in soggettiva, sono come contaminate dallo sguardo di Dave.

Inoltre ci sono gli stessi due attori, Woody Harrelson e Ben Forster, quest'ultimo in un ruolo più secondario

mentre il primo giganteggia, trascina con sé la macchina da presa di Moverman dentro il suo mondo di demoni. C'è un momento brevissimo in cui viene inquadrato mentre cammina. Prima davanti, poi dietro, poi ancora alle spalle. Come se fosse lui da solo a dominare quello spazio, con i colori di Bobby Bukowski capaci di creare quella "zona di mezzo" tra la situazione reale che vive il protagonista e la sua situazione individuale, come era avvenuto già in alcuni lavori precedenti del direttore della fotografia, ad esempio in *Arlington Road*. *L'inganno*. Dave è quasi una creatura delle tenebre, agisce meglio al buio quando non viene visto piuttosto che alla luce del giorno, dove oltre la macchina da presa ci sono infinite telecamere che lo sorvegliano, quindi lo filmano (come nella scena del pestaggio in strada).

Non ha un attimo di respiro *Rampart*. E neanche lo vuole avere. Come se non ce la facesse a stare dietro a un monumentale Harrelson, capace di far immaginare quello che sta provando ogni volta che parla o fa qualcosa. E dal momento in cui il Dipartimento inizia a indagare su di lui, tutti gli altri personaggi diventano tante allucinazioni che possono sovrapporsi, come nella scena in cui esce dalla discoteca, con le tonalità blu e rosse che fuoriescono dai contorni, si espandono nell'inquadratura, porta-

no a uno stato ipnotico. Ancora William Friedkin, Michael Mann e Ron Howard; e, nell'ordine, *Cruising*, *Miami Vice*, *A Beautiful Mind*. Da quel momento ciò che conta non sono più tanto le azioni ma il modo in cui subisce quelle degli altri (il suo mentore, una delle due ex mogli che gli si rivolta contro, le stesse figlie).

Moverman guarda un certo tipo di cinema hollywoodiano, dal poliziesco degli anni Settanta al neo noir del decennio successivo, ma oltrepassa la ricerca di classicità (poi intenzionalmente negata) del film precedente. Superato abilmente il rischio di rendere estetizzante l'atmosfera, Moverman riaggiorna anche la fascinazione videoclip del Mike Figgis di *Affari sporchi* (lì era Richard Gere l'agente corrotto), ma poi la smembra e tutte le luci di Los Angeles diventano infiniti punti che si perdono nella luce o si staccano nell'oscurità. Poi entra in gioco quel respiro di morte che si attacca addosso, che segue il delirio di onnipotenza. La stessa cosa che accadeva, sotto prospettive diverse, a *Showgirls* di Paul Verhoeven e *Boogie Nights* di Paul Thomas Anderson. C'è un prima che finisce; ora si entra in un'altra dimensione. Magari il passaggio che fa Moverman è netto, dà l'impressione di esserlo anche troppo.

Ma c'è anche l'altra faccia di questo movimento. Dave va verso il proprio aldilà, procede continua-

mente a scatti e potrebbe stare sul punto di esplodere ma poi si tira indietro, ha l'anima già bruciata e non si fa problemi ad aggredire una persona sulla sedia a rotelle o a non chiamare l'ambulanza quando c'è bisogno dei soccorsi. O ancora a umiliare una giovane collega costringendola a mangiare anche se lei non ha più fame, come si vede nella primissima e potentissima parte iniziale che già svela il modo in cui s'impone e sovrasta. Poi, come si è visto, c'è l'altra parte in cui diventa quasi vittima e cerca di recuperare i fantasmi di una famiglia che non c'è più; e che non può possedere, come si vede nel vibrante finale in cui guarda da fuori le ex mogli con le figlie a tavola. Il suo percorso, in questo senso, somiglia a quello di Mickey Rourke in *The Wrestler* (2008). Proprio nel suo tentativo di recuperare gli affetti, di provare a rifarsi una vita. Ma anche nell'intima consapevolezza che non ci riuscirà mai.

JAMES ELLROY E LOS ANGELES

C'è un inferno sonoro dentro *Rampart*. Rumori della strada, sirene diventano elementi persistenti con cui si convive praticamente per tutto il film. Questi suoni indistinti inghiottono progressivamente Dave, lo fanno precipitare nel suo abisso profondo. E



sono quelli di Los Angeles, la città di James Ellroy che di *Rampart* ha scritto la sceneggiatura con Moverman. Lo scrittore era già stato cosceneggiatore di *La notte non aspetta* (2008) di David Ayer, tratto da un suo racconto, e alcuni suoi libri erano già stati portati sullo schermo, per esempio *L.A. Confidential* (1997) di Curtis Hanson e *The Black Dahlia* (2006) di Brian De Palma. Sembra esserci però una sostanziale differenza tra il modo in cui il cinema vede la scrittura di Ellroy e come la vede lui stesso, almeno dagli esempi prima citati. Proprio nell'immagine e nel volto di Los Angeles. Se Hanson e De Palma, sotto aspetti diversi, ridisegnavano le traiettorie del noir classico (ovviamente anche per l'ambientazione dei romanzi), *La notte non aspetta* e *Rampart* possono apparire quasi due film speculari per come invece la macchina da presa diventa ossessiva sui corpi dei loro protagonisti e per come la scrittura di Ellroy vuole essere più fisica. Ogni scontro, ogni parola urlata sembrano essere già scritti in sceneggiatura (nella quale forse sono evidenziati nel dettaglio anche i suoni, le reazioni, gli sguardi, le frasi non dette), che poi è probabilmente rielaborata nel momento in cui viene girata.

Inoltre, Dave Brown è una variazione del poliziotto Tom Ludlow (interpretato da Keanu Reeves) di *La notte non aspetta*. Anche lui è ormai disincantato (e questa è forse la componente essenziale che arriva dai detective dei noir anni Quaranta), ma è soprattutto a tratti incurante delle regole. Ma mentre Tom, quando viene accusato dell'omicidio del suo collega, cerca gli indizi che possano scagionarlo, facendo così venire a

galla la corruzione che c'è nel suo dipartimento, Dave invece è il Male incarnato. La sua stessa figura, almeno in tutta la parte iniziale, fa affiorare tutto il marcio che c'è nelle forze dell'ordine. Anzi, è lui stesso che potrebbe essere una specie di figura diabolica nascosta nei panni di un agente, facendo emergere quella componente quasi satanica di cui Harrelson è davvero potente, nell'impossessarsi e farla emergere in alcuni suoi personaggi. E il Dave Brown di *Rampart* per certi aspetti somiglia a una figura che è ancora più carogna di lui, il criminale dell'ottimo *Out of the Furnace* di Scott Cooper, presentato recentemente in concorso al Festival di Roma.

Certo, c'è da sottolineare una notevole differenza tra *La notte non aspetta* e *Rampart*. Il film di Moverman non è soltanto decisamente migliore, ma mostra soprattutto come il mondo di Ellroy si sia integrato con lo sguardo del cineasta. E questo è evidente non tanto nelle scene in cui Dave agisce, ma soprattutto in quelle in cui non lo fa. E rispetto a Tom Ludlow è la sua solitudine che diventa contagiosa, quando tutti lo respingono e non vogliono più avere a che fare con lui. C'è un momento da brividi in cui le figlie gli portano i vestiti in albergo. Loro lo guardano con paura e cercano di evitare il contatto. Lui cerca il dialogo, vorrebbe abbracciarle. La più piccola ne ha timore ma, allo stesso tempo, vorrebbe anche abbandonarsi. Qui c'è proprio tutta la definitiva distanza tra Dave e gli altri. Così, il "guardare da fuori" nel finale ciò che prima era stata la sua vita significa anche riguardare al proprio passato come se fosse un film. E lui è ormai soltanto spettatore della propria memoria.

RAMPART di Oren Moverman

Titolo originale: id. *Regia:* Oren Moverman. *Sceneggiatura:* James Ellroy, Oren Moverman. *Fotografia:* Bobby Bukowski. *Montaggio:* Jay Rabinowitz. *Musica:* Dickon Hinchliffe. *Scenografia:* Sandy Reynolds-Wasco. *Costumi:* Catherine George. *Interpreti:* Woody Harrelson (David Douglas "Dave" Brown), Ned Beatty (Hartshorn), Ben Foster (Terry), Anne Heche (Catherine), Ice Cube (Kyle Timkins), Sigourney Weaver (Joan Confrey), Robin Wright (Linda Fentress), Steve Buscemi (Bill Blago), Robert Wisdom (il capitano), Jon Bernthal (Dan Morone), Stella Schnabel (Jane), John Foster (Michael Whittaker), Cynthia Nixon (Barbara), Brie Larson (Helen), Sammy Boyarsky (Margaret), Audra McDonald (Sarah), Keith Woulard (Shondell Parmallee), Harriet Sansom Harris (Stacy Cranston), Leonard Kelly-Young (Cal Woodward). *Produzione:* Ben Foster, Lawrence Inglee, Ken Kao, Clark Peterson, Luca Borghese, Ross Ioppolo per Lightstream Pictures/Waypoint Entertainment/The Third Mind Pictures/Amalgam Features. *Distribuzione:* One Movie. *Durata:* 108'. *Origine:* USA, 2011.

Los Angeles, 1999. Dave Brown è uno dei poliziotti più duri del distretto di Rampart e utilizza dei metodi discutibili che quasi sempre oltrepassano i confini della legge. Un giorno pesta a sangue un semplice sospettato e viene ripreso dalle telecamere. Finisce così sotto indagine e, malgrado le pressioni del Dipartimento, non vuole rinnegare i suoi metodi. Ma da quel momento entra in un vicolo cieco, ed è sempre più isolato anche dalla sua famiglia, di cui fanno parte le due ex mogli e le figlie.

BLANCANIEVES di Pablo Berger



La bella morta

Matteo Marelli

I film sono segni di segni e gli oggetti della messinscena il risultato di un raddoppiamento: in *Blancanieves* di Pablo Berger il concetto è chiaro già dai titoli di testa. Il film si apre su un sipario rosso che, una volta spalancatosi, incornicia uno schermo cinematografico. Dal buio emerge il marchio dell'Arcadia Motion Pictures, la società di produzione. Dissolvenza in nero. Le didascalie iniziali, con i nomi degli interpreti principali e del regista, proseguono a pieno schermo, occupando tutto il campo visivo del quadro. Questo segmento iniziale assume una forte connotazione metacinematografica che affronta direttamente la questione della configurazione strutturale dello statuto dell'immagine filmica. L'immagine che si affaccia non appare come immediatezza, presenza pura, ma reduplicazione, moltiplicazione, o, come direbbe Bertetto, «immagine dell'immagine». «L'immagine mi dice se stessa». [...] Vale a dire, ciò che essa mi dice consiste nella sua propria struttura» (1). Il regista esplicita che il film è sempre il prodotto di una messa in scena, è sempre il risultato di una simulazione. E qui, già dal titolo è evidente, si è di fronte a una doppia simulazione, visto che il termine di riferimento è l'universo favolistico e più nello specifico la celebre fiaba dei Fratelli Grimm.

Berger rilegge Biancaneve inforcando occhiali surrealisti che gli permettono di rinquadrare il testo in

una scura architettura stilistica assolutamente rigorosa, cogliendovi all'interno scene espressioniste, psichedeliche *collisioni alogiche*, flashback, occhi astiosi di gallina, momenti onirici ed estatici sconfinanti nell'incubo; le stesse visioni nere e capricciose, allucinate e deliranti che mandavano in solluchero quegli impertinenti stupratori di pallidi pleniluni. Filtra poi il tutto attraverso il patrimonio visionario dell'iconografia martiriologica del Barocco spagnolo, turgido e sovraccarico, grottesco come un inferno medievale.

Le atmosfere gotiche in cui si è soliti sprofondare la fiaba qui diventano un lubrico esercito di ombre lampeggianti, sfarfallii luminosi riflessi dai paramenti preziosi delle donne acconciate come tante Nuestras Señoras del Pilar e dagli arabeschi di brillanti e specchietti del *traje de luces*, il "vestito di luci" del toreador. E poi picadores, banderillas, nacchere e le vertiginosi giravolte estenuati del flamenco, a marcare una presa di distanza dall'originale fin dalle primissime sequenze. Biancaneve, anche se non è più una principessa matrona di antico lignaggio, è pur sempre minacciata da una matrigna assassina che, seppur catapultata in tutt'altra dimensione, non rinuncia a eliminare la rivale per mezzo del pomo letale. Ad accudirla ci sono ancora sette nani, che, smessi gli abiti frusti da minatori, si reinventano compagnia di *charlotada*, impegnata in parodiche corride.



Completamente trasformati nell'aspetto, rispetto all'iconografia tradizionale, questi sembrano parenti stretti della famiglia dei *Freaks* di Tod Browning, tanto che, una volta decisi a tenere con loro la ragazza, quasi si ha l'impressione che la didascalia che concluderà la sequenza intoni: «Noi l'accettiamo, è una di noi... una di noi, una di noi... Trinca! Trinca!». Sì, la didascalia, perché *Blancanieves*, coerentemente all'immaginario filmico di riferimento (il cinema surrealista e quello delle altre esperienze avanguardiste contemporanee), è un film muto.

Il surrealismo, volutamente declinato in soluzioni manieriste, non ritorna però solo in termini di immaginario ma anche da un punto di vista tematico. Si irrondono i riti grotteschi e le contraddizioni di una borghesia avidamente attaccata alla proprietà e rimbecillita dal riflesso della propria immagine. Su tutte la sequenza del mostruoso carosello per immortalarsi con l'illustre estinto. La salma del grande matador Antonio Villalta, padre di Carmen/Biancaneve, ucciso dalla moglie/matrigna Encarna, è agghindata in bell'uniforme ed esibita nel salotto di rappresentanza per permettere alla buona società di fotografarsi in posa

piangente affianco al celeberrimo defunto. Dalla vedova allegra alle prefiche inconsolabili, sono tutti dipinti attraverso la lente deformante e graffiante del più caustico humour nero, che esalta la miseria morale dei personaggi coinvolti. Sebbene rivestiti in tutta la loro pompa superficiale, e che rende ancor più il contrasto fra realtà e apparenza, questi si rivelano gretti nel profondo, ridotti a caricature grottesche.

Ma il modo con cui Berger rappresenta i difetti esemplari della convenzione borghese, le sue ipocrisie, falsità, e inutili vanità, ricorda anche i crudeli ritratti che era solito comporre quel moralista incomodo di von Stroheim, fustigatore di costumi ma anche compiaciuto narratore di casi abnormi. *Blancanieves* a suo modo è un apologo sulla meschinità umana, sulla falsità del mondo mai immune dalla colpa, ma sempre desideroso di essere corrotto. In questo film come in quelli di Stroheim il teorema è semplice e immediato: il peccato non è legato né alla condizione sociale, né al genere di appartenenza, ma è connaturato alla natura umana.

Alla maniera dei surrealisti, poi, per Berger l'amore è furia e cannibalismo, l'estasi è delitto, condannato a

rimanere atto mancato, e, proprio per questo, distruttivo e cruento sino al limite estremo del crimine; come quando lo chauffeur di Encarna, mentre sta soffocando Carmen per soddisfare la propria signora, è investito da un raptus erotico e cerca di approfittare sessualmente della vittima. Proprio nella figura dell'autista tuttofare ritorna il feticcio di Stroheim, quel personaggio arrogante, perfido e meschino, che indossa la divisa come una seconda pelle e che si atteggia con comportamento marziale e impeccabile salvo poi disvelare un animo dissoluto e immorale. La stessa Encarna del resto viene presentata nella medesima maniera: amorevole crocerossina al capezzale di Villalta, dopo l'incidente subito durante la corrida, che nasconde con susseguite attenzioni il cinico calcolo delle sue azioni, la reale spregiudicatezza dei suoi sentimenti.

Ma anche quando l'amore non ha queste coloriture violente resta comunque un *amour fou* di poetica e tenera crudeltà. Carmen, in un mondo senza più principi azzurri e per questo condannata al sonno eterno dalla mela avvelenata, è costretta, all'insegna del sensazionalismo e dell'imbroglio, a orribile attrazione di uno scarrupato circo Barnum. Ma quando le luci si spengono sulla corte dei miracoli e i mostri di cartapesta vanno a dormire, uno dei suoi nani la ama come può, con sofferenza e disperazione.

Berger lascia intravedere come dietro al topos della "bella morta", che attraversa tanta letteratura fiabesca, si muova nascostamente il tema della necrofilia, sviluppato in direzione "romantica", acquisendo cioè una componente di affetto reverenziale per la salma, che non viene semplicemente violata ma spesso acca-

rezzata, confortata, come se fosse possibile donarle ancora gioia o piacere. È quello stesso amore di cui parla Breton, totale, incondizionato e passionale che lega due esseri e li isola dal resto del mondo: «questa parola amore, [...] viene da noi qui ricondotta, è inutile dirlo, al suo senso stretto, e minaccioso, di attaccamento totale».

(1) Ludwig Wittgenstein, Ricerche filosofiche (a cura di Mario Trinchero), Einaudi, Torino 1999, pag. 187.



BLANCANIEVES di Pablo Berger

Titolo originale: id. *Regia e sceneggiatura:* Pablo Berger. *Soggetto:* dalla favola *Biancaneve* di Jacob e Wilhelm Grimm. *Fotografia:* Kiko de la Rica. *Montaggio:* Fernando Franco. *Musica:* Alfonso de Vilallonga. *Scenografia:* Alain Bainée. *Costumi:* Paco Delgado. *Interpreti:* Macarena García (Carmen), Maribel Verdú (Encarna), Angela Molina (Doña Concha), Daniel Giménez Cacho (Antonio Villalta), Pere Ponce (Genaro), Sofía Oria (Carmencita), José María Pou (Don Carlos), Inma Cuesta (Carmen de Triana), Ramón Barea (Don Martín), Emilio Gavira (Jesús), Sergio Dorado (Rafita), Carmes Segarra (Milagros), Alberto Martínez (Josefa), Jinson Añazco (Juanín), Michal Lagsz (Manolín), Jimmy Muñoz (Victorino). *Produzione:* Ibon Cormenzana, Jérôme Vidal, Pablo Berger per Arcadia Motion Pictures/Nix Films/Sisifo Films/The Kraken Film/Noodles Productions/Arte France Cinéma. *Distribuzione:* Movies Inspired. *Durata:* 104'. *Origine:* Spagna/Francia, 2012.

Nell'Andalusia degli anni Venti la giovane Carmen è l'amatissima figlia di un torero ritiratosi dalle arene dopo che un incidente l'ha reso paralitico. Orfana di madre, una cantante che è morta dandola alla luce, deve vedersela con Encarna, la seconda moglie del padre che, dopo aver ucciso il marito, cerca di fare lo stesso anche con la figliastra. Ma Carmen riesce a fuggire e, unitasi a una compagnia di nani toreri, ha modo di mettere in atto gli insegnamenti paterni diventando una donna torero molto popolare in tutta la Spagna. Finché Encarna non la rintraccia, ben decisa a eliminarla una volta per tutte.

MISS VIOLENCE di Alexandros Avranas



Gli atridi, ancora

Alberto Morsiani

Aristotele, certo. Il buon Avranas, da greco che vuole attualizzare i classici, forse lo ha letto, quando, nella *Poetica*, definisce la tragedia come quella cosa che purga lo spettatore dal terrore e dalla pietà facendogli provare sulla pelle. Terrore e pietà: esattamente i sentimenti che ispirano il suo film, a tutti gli effetti una moderna tragedia classica. Il filosofo ci tiene a precisare che i personaggi non devono essere troppo orribili, altrimenti la pietà non può funzionare; analogamente, se sono troppo innocenti e puri, ci si indigna magari ma non si prova paura. Insomma, ci deve essere una giusta misura. Avranas mostra di aver colto la lezione del filosofo: nel suo film, il padre e i suoi compari puttanieri non sono raffigurati come mostri, e le donne della sua famiglia non sono poi così angelicate. Vittime sì, ma in qualche misura anche complici. L'incipit è mozzafiato: una famiglia borghese danza apparentemente giocosa mentre in sottofondo Leonard Cohen canta *Dance Me to the End of Love* (un *song* peraltro ispirato all'Olocausto, e già questo...), ed ecco che, all'improvviso, una ragazzina dal viso d'angelo si lancia dal balcone dell'appartamento e si schianta sulla strada. Appena prima, senza un sorriso, aveva ballato un valzer col padre. Era la sua festa di compleanno, sono state le sue esequie. Subito dopo il suicidio, la famiglia circonda il cadavere, e i titoli di testa del film

che scorrono sull'immagine assomigliano a un velo di pudore gettato sulla scena di un lutto.

Perché è successo quello che è successo? Il film si apre su un enigma. Avranas prolunga la suspense per un'ora e sta bene attento a non sfornare un semplice commento sulla pedofilia. Non si cura dell'effetto-sorpresa: piuttosto, vuole condurre lo spettatore per mano allo svelamento della verità. Dopo la tragedia, il clan familiare si mostra stranamente privo di emozioni, come se si attendesse qualcosa del genere. Continua a vivere come se nulla fosse accaduto. Ma qualcosa è accaduto, e questo colloca immediatamente il film di Avranas ben all'interno della cosiddetta New Wave ellenica, così innamorata di bizzarrie e stranezze varie. Naturalmente, in virtù di questo procedimento *slow*, le "rivelazioni" che seguiranno, tra incesto e prostituzione indotta, per quanto terribili, non appaiono così inattese o sorprendenti. L'effetto shock è ammorbidito dai progressivi svelamenti della trama: ad esempio, è sufficiente osservare con attenzione il volto impassibile del pater familias, una vera faccia da poker, per intuire che sotto c'è qualcosa di marcio. Guardando in retrospettiva il film, la materia agghiacciante era già in qualche modo anticipata e contenuta nella sua espressione piatta, nel suo volto flaccido. La bravura di Avranas sta soprattutto in questo: nel portare alla

luce, in modo lento e inesorabile, la banalità e l'ordinarietà del male. Che alligna qui nella più tipica famiglia *middle class* ateniese. La madre e il padre dell'undicenne Angeliki, la suicida, vengono convocati dal servizio di protezione dell'infanzia: nessuno dei due, però, sembra in grado di indicare anche solo un buon motivo per cui la ragazzina possa essersi tolta la vita. Ora, per loro, la priorità è continuare a far finta di nulla, agire da famiglia "normale", e questo anche e soprattutto in vista della temuta ispezione della funzionaria dei servizi sociali.

Come detto, Avranas si prende tutto il tempo necessario per far progredire la suspense e lo svelamento del marcio dietro le borghesissime apparenze. Da questo punto di vista, è interessante l'uso insistito di alcuni stratagemmi visivi. Ad esempio, il ricorso continuo a inquadrature sulle parti intime dei personaggi: si capisce che l'attenzione del regista si posiziona nelle zone basse erogene, e che la molla dell'intrigo è quella, l'utilizzo malato del sesso. Ancor più interessante è il motivo della porta. Il film è pieno di porte che si aprono e si chiudono, in continuazione. Le porte ricordano le scene una con l'altra, servono da nascondiglio, sono al centro dei conflitti familiari, come nella scena in cui il padre è colto improvvisamente da un attacco di paranoia e confisca la porta della camera di una delle figlie, che esce dai gangheri. Un film di porte, dunque, e una porta chiusa, naturalmente, racchiude un mistero, cela qualcosa allo sguardo, fabbrica cose segrete, o sacre, che poi è la stessa cosa. Anche lo stupro della ragazzina è consumato dietro una porta

chiusa, e non a caso l'unica sequenza apertamente pornografica del film avviene in cima a una scala, senza che ci siano porte che ostacolano la visione.

Avranas conduce lo sguardo dello spettatore dove vuole lui, trasformandolo suo malgrado in un voyeur, se non addirittura in un partecipante involontario all'aggressione sessuale perpetrata o subita dai personaggi. Vale la pena di notare, del resto, che la nozione di *soglia* appartiene interamente alla tradizione della tragedia greca classica, e anche da questo scaturisce come Avranas abbia deliberatamente inteso attuare un aggiornamento dei temi di quella. Ciò è evidente anche nella nozione di *incesto*, importantissima nella tragedia greca, che lui attualizza in modo deliberato. A tratti, il regista sembra quasi voler collocare lo spettatore nei panni scomodi del potenziale pedofilo: si guardi la sequenza in cui la ragazzina di sette anni viene fatta ballare come Selena Gomez e posa con il suo stupratore davanti alla Polaroid del nonno: qui, la macchina da presa è collocata all'altezza del divano, e lo spettatore è costretto prima a seguire la scena da voyeur e poi, addirittura, ritrovarsi dietro alla bambina come complice dell'atto di profanazione. Una strategia ad alto rischio (facile l'accusa di giocare in modo morboso con le aspettative dello spettatore), ma che ci sembra centrata, se è vero come è vero che l'opzione dello stupro e della pedofilia, il terrore e l'attrazione per essi, è qualcosa che è profondamente conaturato alla natura umana, dai tempi dei greci antichi fino alla contemporaneità (vogliamo aprire le pagine di qualsiasi giornale?).



L'intenzione del regista è probabilmente, nel solco di Aristotele, quello di purgare lo spettatore dalle sue ossessioni, anche le ossessioni pedofile, e portare a termine un piccolo trattato sulla violenza domestica. Picchiare i bambini, ad esempio, pare una opzione normale nel clan (la matriarca osserva da lontano, apparentemente disinteressata; il patriarca organizza lo sfruttamento economico e sorveglia il budget). In una sequenza in cui la macchina da presa compie uno dei suoi rari movimenti girando attorno agli attori, Alkmini, la bimba, è costretta a colpire il fratellino Filippos perché si è comportato male a scuola, mostrandosi aggressivo. La punizione di comportamenti violenti attraverso una violenza perfino maggiore suggerisce che all'interno del clan e fuori nel mondo funzionano regole del tutto diverse. È uno dei modi in cui Avranas, mentre osserva con apparente distacco da entomologo il comportamento quotidiano della famiglia, scava sotto la superficie e fa emergere conformità e difformità. La rivelazione di ciò che esattamente sta succedendo tra le quattro mura domestiche è collocata nel momento giusto del film, e non suscita eccessiva sorpresa (anche se il modo in cui Avranas lo fa è a dir poco brutale), perché è stata attentamente preparata.

Qui sta uno dei valori del film: nel modo disturbante in cui lo spettatore è indotto ad accettare l'orrore dietro una superficie placida, piatta, banale, come è suggerito anche dalla scenografia e dalla quasi totale immobilità della macchina da presa. Quello che all'inizio poteva apparire una sorta di anti-dramma familiare secco, senza lacrime, agli antipodi di melodrammi

come *Tutto su mia madre* o *La stanza del figlio*, che spingevano il dolore della perdita fino al malessere e studiavano i meccanismi di elaborazione del lutto, si trasforma nella descrizione di ossessioni partorite dalla normalità del vizio. Avranas crea quel tipo di suspense che si nutre, cinematograficamente, delle cose inspiegabili e terribili che accadono fuori dall'inquadratura e, appunto, dietro le porte chiuse. La tensione cala dopo la tragica *agnizione*, ma Avranas è di nuovo abile a partorire un finale dolorosamente logico nella sua follia, appropriato alle dinamiche di potere del clan. Ancora, gli Atridi.

Il film è condotto su un registro volutamente basso, anche a livello attoriale: tanto più risaltano le bizzarrie e le metafore. Questo è il tipo di film, in definitiva, in cui comportarsi come un robot o gettarsi da un balcone hanno un loro preciso senso, in un universo dai colori curatissimi, ovunque grigio e verde chiaro, sedie, abiti, tappeti, mobili. C'è una sensazione permanente di oppressione, di mondo chiuso in se stesso. Tutto accade in spazi stretti, i corpi sono spesso inquadrati senza testa, gli sguardi sono annegati nel terrore. È in questo imballaggio asettico, in una indeterminatezza spaziotemporale che la tragedia greca antica viene evocata. È, infine, un film profondamente politico sulla società greca, anche se la politica non compare direttamente. Non siamo lontani in questo da Michael Haneke, da film come *Niente da nascondere* e *Il nastro bianco*. Ma se Haneke mostra disprezzo per l'umanità che mette in scena, Avranas sembra (sembra) aver abdicato da ogni forma di giudizio. La gran parte del lavoro è lasciata allo sguardo dello spettatore.

MISS VIOLENCE di Alexandros Avranas

Titolo originale: id. *Regia:* Alexandros Avranas. *Sceneggiatura:* Alexandros Avranas, Kostas Peroulis. *Fotografia:* Olympia Mytilinaiou. *Montaggio:* Nikos Helidonidis. *Scenografia:* Thanassis Demiris, Eva Manidaki. *Costumi:* Despina Chimona. *Interpreti:* Themis Panou (il padre), Reni Pittaki (la madre), Eleni Roussinou (Eleni), Sissy Toumasi (Myrto), Kalliopi Zontanou (Alkmini), Konstantinos Athanasiades (Filippos), Chloe Bolota (Angeliki), Maria Skoula (la signora dei servizi sociali), Giorgos Gerontidakis (il poliziotto), Maria Kallimani (l'insegnante), Anna Koutsaftiki (la vicina), Rafika Chasishe (l'impiegata dello stato civile), Stefanos Kosmidis (il dirigente d'impresa). *Produzione:* Alexandros Avranas, Vasilis Chrysanthopoulos per Faliro House Productions/Plays2place Productions. *Distribuzione:* Eyemoon Pictures. *Durata:* 98'. *Origine:* Grecia, 2013.

Il giorno del suo compleanno l'undicenne Angeliki si getta dal balcone con il sorriso stampato sul volto. Mentre la polizia e i servizi sociali cercano di scoprire la ragione di questo apparente suicidio, la famiglia di Angeliki continua a insistere che si è trattato di un incidente. Qual è il segreto che la giovane Angeliki ha portato con sé? Perché la famiglia persiste nel cercare di dimenticare Angeliki e nell'andare avanti con la propria vita? Sono queste le risposte che i servizi sociali cercano quando visitano l'abitazione linda e ordinata della famiglia. Il padre ha assicurato che niente manca e che ogni cosa è al suo posto. Sembra che nulla li possa tradire, ma il fratellino minore di Angeliki svela inconsapevolmente indizi che a poco a poco manderanno in frantumi il mondo levigato della famiglia, costringendone i membri a fronteggiare quello che per tanti anni hanno tentato di nascondere. Uno a uno crolleranno, finché la violenza non offrirà ancora una volta la soluzione, mantenendo la famiglia unita e il segreto al sicuro.

PRISONERS di Denis Villeneuve



Senza soluzione di colpa

Giampiero Frasca

Nell'involucro esteriore è un thriller. Apparentemente una lotta contro il tempo per cercare di scovare due bambine rapite e recluse in un luogo indefinito. In realtà il *time lock*, il rigoroso conto alla rovescia da non oltrepassare, si attiva soltanto genericamente, limitandosi all'evocazione estemporanea di una statistica urlata disperatamente dal padre protagonista, alla presenza dell'impotente detective Loki, circa le possibilità dimezzate di ritrovare i bambini dopo una settimana dalla loro scomparsa. Invece del limite temporale, un'ansia generalizzata, che non si nutre neanche di un montaggio alternato, di nessun inserto che mostri le due bimbe in pericolo o in trepidante attesa che il loro destino si compia. Una tensione che si alimenta da un vuoto assoluto, dalla mancanza di riferimenti concreti, dall'incertezza sulla pista da seguire, da un cielo plumbeo, spesso furiosamente piovoso, valorizzato dalla fotografia esangue di Roger Deakins.

Un thriller anomalo, dall'intreccio denso, fatto di snodi narrativi e colpi di scena frequenti, da cui è totalmente cancellato l'obiettivo della febbrile ricerca, almeno fino al complicato ritrovamento finale. Pur avendone le peculiarità, infatti, *Prisoners* presenta una declinazione particolare del genere, ripiegata verso il suo interno, in uno scavo intimo sulla conseguenza delle colpe e delle responsabilità, più che essere volta al vigo-

roso scioglimento finale. Sotto questo aspetto, il film, benché confezionato in un riconoscibile impianto che assecondi i gusti del mercato americano, è pienamente coerente con i lavori precedenti di Denis Villeneuve, la cui tendenza è sempre stata d'indagare sugli effetti devastanti e incontrollati dovuti all'insorgenza improvvisa e immotivata del Male. Che si tratti di uno studente *Columbine-style* che fa strage all'università (*Polytechnique*) o delle scorie di una logorante guerra di religione con risonanze edipico-vessatorie (*La donna che canta*). In *Prisoners* il *fake-thriller* è funzionale a una sofferta riflessione sul senso di colpa e solleva una precisa (e annosa) questione morale: è lecito utilizzare la tortura per ricavare informazioni decisive alla salvezza di una vittima innocente? E soprattutto, è legittima una regressione allo stato primitivo quando la legge alla base della società pare non tutelare adeguatamente i propri cittadini? Keller Dover, onesto padre di famiglia alle prese con bilanci da far quadrare, incarna il tipico uomo medio della provincia nordorientale americana, paziente, affettuoso, religioso, mai fuori le righe, nonostante una piccola turba relativa a una non identificata apocalissi prossima ventura, per fronteggiare la quale addestra il figlio maggiore alla caccia nel bosco, raccogliendo nel frattempo provviste da stipare nello scantinato per ogni evenienza. Una mania che s'inserisce surrettiziamente nella definizione del personaggio,



perché stimola soltanto in seguito, alla luce di altri più evidenti dubbi, l'incertezza se si tratti di cauta previdenza per la propria famiglia o di lacerante paranoia individuale.

Prisoners incentiva continuamente il dubbio circa la questione etica che solleva, andando oltre le convinzioni personali di ogni singolo spettatore (giustizialisti o garantisti?) per forzare (immoralmente?) la lucidità di giudizio di ognuno attraverso l'identificazione con il personaggio e la precisa disposizione delle sequenze. Un padre disperato, amante protettivo dei suoi affetti, raccoglierebbe le simpatie del pubblico anche se non fosse interpretato dal divo di *Wolverine*, una bambina bionda tutta mossette e sorrisoni rappresenta inevitabilmente una sorta di imperativo empatico categorico contro il quale si può andare solo con il rischio di considerarsi affetti da inguaribile perversione. Secondo questa precisa prospettiva, *Prisoners* è un film manipolatorio del suo pubblico, ancora più infido perché, da un lato, prospetta il dubbio come categoria interpretativa, mentre, dall'altro, riassume i rivoli di perplessità che ha generato attraverso la struttura sequenziale adottata.

A un primo livello, infatti, la rabbia accecata dal dolore di Keller Dover si sostanzia nella sua furia vendicativa in lotta contro il tempo, nel tentativo di estorcere all'ambiguo e instabile Alex Jones, liberato dalla polizia per decorrenza dei termini di custodia, la rivelazione sulla sorte delle due bimbe rapite. La certezza di Keller sulla responsabilità di Jones deriva da frasi estemporanee («Non hanno pianto finché non le ho lasciate», è quella inaugurale) che il ragazzo avrebbe proferito in sua presenza, ma che nessun altro pare aver sentito. La dinamica dell'ascolto di Keller è un percorso solitario che lo conduce a raccogliere i frammenti rivelatori decisivi in situazioni particolari a cui non ha accesso nessun altro utile testimone. Ma sulla modalità di percezione incombe un'ulteriore incertezza che parrebbe incidere sulla prassi di identificazione con lo spettatore: le parole sentite esclusivamente da Keller (durante la colluttazione con Jones alla scarcerazione di quest'ultimo, mentre lo ascolta canticchiare la canzoncina su Batman quando è a spasso con il cane della zia o nel riferimento al labirinto, rinchiuso nell'angusta cella in cui Keller lo ha intrappolato) si diluiscono di fronte a un'evidenza mai confermata (nelle indagini del detective Loki), nel-

l'avvilita angoscia con cui egli si accanisce rabbiosamente sulla vittima e nella presenza di una bottiglia in cui il personaggio pare progressivamente affogare la frustrazione e l'insuccesso della sua indagine.

Ed è a questo punto che il film riequilibra l'assetto sbilanciato dal dubbio inculcato nella mente del pubblico, disposto ora a pensare a un'ottica distorta del padre depresso e non più semplicemente alle ragioni di una soggettività esclusiva. Inserendo la sequenza d'indagine in cui Loki si reca da una madre, ormai anziana, fissa a osservare – per una triste e infinita coazione a ripetere – il video del figlio rapito anni prima e mai più ritrovato, in un'indiretta attenuante dei tempi che Keller, appena reduce dal primo pestaggio ai danni di Jones, cerca di forzare con la sua scellerata azione. Un'esplorazione sulla germinazione del Male («Far diventare demonio le persone comuni», è la dichiarata aspirazione della colpevole, Holly Jones) quantomeno ambigua, che si alimenta di ancoraggi sospesi sul piano percettivo e ribaltamenti morali che si giustificano per il fine, ma non cancellano l'empietà dell'atto che li ha generati.

Osservando attentamente, tuttavia, è proprio l'ambiguità l'asse che attraversa tutto il film, a partire dal piano percettivo (e, conseguentemente, metanarrativo). In *Prisoners* vedere non significa comprendere la realtà. Tutt'altro. Chi vede crede di sapere, si affida ad apparenze date per certe, ma non accede alla verità. Alcune inquadrature, che per le caratteristiche con cui sono proposte rimanderebbero a un punto di vista soggettivo, rimangono insature, prive cioè di un personaggio che ne

giustifichi la natura: il piano dall'interno del camper all'approssimarsi delle bambine, l'inquadratura in lieve e minaccioso movimento sul tronco di un albero nel giardino della residenza dei Birch (dalla quale le bambine scompariranno), il lento movimento di macchina all'esterno della stanza delle torture sono proposti come sguardi vuoti, soggettive senza reale soggetto, prive di una connotazione che non sia quella, generica, di una minaccia incombente di cui non si conosce l'essenza e l'entità.

Lo stesso paradosso avviene nell'indagine narrata nel film. Keller *sente* le parole frammentarie di Alex e rincorre la verità, seppur con mezzi impropri; Loki *osserva* tutto e tutti, controlla visivamente l'intera area, trova cadaveri senza un'identità, scova sospetti, recupera online notizie dimenticate del passato, ma si arena nella decodificazione visiva di un labirinto disegnato dall'inaccessibile ubicazione. È la dimensione acustica la chiave di accesso alla verità. Oltre alle frasi captate da Keller che sanciscono il suo perverso dissidio, è grazie alla disposizione all'ascolto dei rumori all'interno della casa di Holly Jones che Loki riesce a salvare la bambina rimasta nelle mani della donna. E in quest'ottica, anche il finale pare meno aperto di quanto non appaia: il suono fuoricampo di un fischietto più volte evocato dal film con cui Keller, imprigionato in una cavità sotterranea, cerca di attirare l'attenzione di Loki, probabilmente farà breccia nell'espressione attonita che mostra in primo piano il detective. Loki non lo vede, ma nel finale ha imparato a sentire. C'è una speranza.

PRISONERS di Denis Villeneuve

Titolo originale: id. *Regia:* Denis Villeneuve. *Sceneggiatura:* Aaron Guzikowski. *Fotografia:* Roger Deakins. *Montaggio:* Joel Cox, Gary Roach. *Musica:* Jóhann Jóhannsson. *Scenografia:* Patrice Vermette. *Costumi:* Renée April. *Interpreti:* Hugh Jackman (Keller Dover), Jake Gyllenhaal (il detective Loki), Maria Bello (Grace Dover), Viola David (Nancy Birch), Terrence Howard (Franklin Birch), Melissa Leo (Holly Jones), Paul Dano (Alex Jones), Dylan Minnette (Ralph Dover), Zoë Borde (Eliza Birch), Erin Gerasimovich (Anna Dover), Kyla Drew Simmons (Joy Birch), Wayne Duvall (il capitano Richard O'Malley), Len Cariou (padre Patrick Dunn), David Dastmalchian (Bob Taylor), Sandra Ellis Lafferty (la signora Milland). *Produzione:* Kira Davis, Broderick Johnson, Adam Kolbrenner, Andrew A. Kosove per Alcon Entertainment/8:38 Productions/Madhouse Entertainment. *Distribuzione:* Warner Bros. *Durata:* 153'. *Origine:* USA, 2013.

Due bambine scompaiono durante il Giorno del Ringraziamento in una cittadina della Pennsylvania. I sospetti si concentrano sul proprietario di un camper parcheggiato nelle vicinanze, ma il sospettato, Alex Jones, è scarcerato dopo l'interrogatorio per decorrenza dei termini di custodia. Il padre di una delle due bimbe, Keller Dover, affrontandolo capta una frase che conferma i suoi sospetti. Poiché la polizia pare aver abbandonato la pista, Keller lo rapisce e lo imprigiona nella casa abbandonata dei suoi genitori, dove inizia a torturarlo per estorcergli informazioni sul luogo della reclusione delle due piccole. I genitori dell'altra bambina rapita, i Birch, si tirano fuori, ma non fermano Keller. Il detective Loki, incaricato delle indagini, s'imbatte intanto in oscuri e irrisolti casi del passato e in un altrettanto misterioso cadavere mummificato ritrovato nello scantinato di un prete, ma non riesce a trovare una traccia valida che lo conduca alla soluzione dell'enigma. Quando Joy Birch, l'altra bambina scomparsa, ricompare dopo essere fuggita dal luogo della sua prigionia, Keller comprende che la figlia si trova in casa della zia di Alex, Holly Jones.

ENZO AVITABILE MUSIC LIFE di Jonathan Demme



Con appassionata curiosità

Valentina Alfonsi

Negli ultimi mesi, sulla scia del Leone d'Oro assegnato dalla giuria di Venezia 70 a *Sacro GRA* di Gianfranco Rosi, si è parlato molto del cosiddetto cinema del reale e di quale possa essere la sua più giusta collocazione in un calendario multiforme come quello del festival lagunare. Concorso? Fuori concorso? Sezioni dedicate (1)? La specificità linguistica di *Sacro GRA*, che usa la forte tipizzazione dei protagonisti per tracciare un percorso fatto di microstorie senza inizio e senza fine, ha però concentrato il discorso critico soprattutto sul documentario narrativo, come se l'impasto di azioni e situazioni colte nel loro farsi, racconto costruito e recitazione più o meno involontaria fosse l'unica strada percorribile. Dimenticando così che ad esempio nel 2011 proprio Venezia si apriva – benché fuori dalla competizione e quindi senza rischio di Leoni e altri premi – con *j Vivan las antipodas!* di Viktor Kosakovskij, dove il documentario serviva per esplorare la percezione delle forme naturali da parte degli occhi umani, e nel 2012 con *Enzo Avitabile Music Life* di Jonathan Demme, semplice e caloroso ritratto del cantautore napoletano arrivato nelle sale italiane per soli due giorni il 18 e 19 novembre scorsi distribuito da Microcinema.

Demme, non nuovo al genere del documentario musicale (dai Talking Heads di *Stop Making Noise*,

del 1984, alla trilogia su Neil Young sviluppata tra il 2001 e il 2011), sceglie per il film una struttura ondivaga, didattica ma senza ansia di completezza, secondo un ritmo che procede per scintille di curiosità disordinata e vitale. Come per ogni opera cinematografica che metta al centro una personalità artistica, la ricezione da parte del pubblico non può che essere influenzata dall'interesse e dal gradimento per il soggetto scelto dall'autore. Sulla musica scritta e praticata dal sassofonista Avitabile si possono applicare molte etichette: world music, jazz, popolare. Demme l'ha scoperto per caso, ascoltando un suo pezzo in radio, se ne è innamorato e ha tradotto il desiderio di saperne di più in un documentario appassionato e celebrativo, dove la celebrazione non è lode banale ma frutto ragionato di ammirazione sincera. Avitabile lo capisce e si fa filmare con gioiosa schiettezza, mettendo in mostra senza spocchia ma con comprensibile compiacimento se stesso (un piccolo spazio è dedicato da Demme anche alla famiglia) e il proprio mestiere di musicista i cui interessi muovono a trecentosessanta gradi dalla musica classica (il film si apre sulle note dello *Stabat Mater* di Pergolesi) alle tecnologie che agevolano il lavoro dei compositori (c'è una scena in cui Avitabile mostra entusiasta sul proprio computer il funzionamento del software Finale che gli permette di

ascoltare, sia pure virtualmente, delle partiture mai eseguite).

Per Enzo Avitabile, e di riflesso per la macchina da presa di Jonathan Demme, la musica è contemporaneamente azione fisica, espressione di abilità tecnica (ecco quindi la fascinazione per gli strumenti, soprattutto per quelli meno comuni), preghiera (c'è sempre in Avitabile una marcata, e un po' estetizzata, componente spirituale), elemento di identità culturale e mezzo efficace per proporre riflessioni di natura politico-sociale. Come conseguenza naturale, nel film abbondano le esecuzioni dal vivo che Demme sa tenere lontane dalla ricerca della bella immagine da videoclip perché ciò che gli interessa non è creare fotogrammi che accompagnino, per analogia o per contrasto, le note musicali ma rendere visibile nel modo meno mediato possibile l'attività manuale e vocale degli artisti posti sulla scena per *fare* musica: dita che si muovono sulle corde, voce che si fa suono in stretto rapporto con gli edifici che la accolgono. E il binomio musica-architettura sembra stimolare l'occhio di Demme in modo particolare, un po' perché gli consente di collocare Avitabile negli spazi che più gli appar-

tengono, quegli angoli di Napoli che «davvero sembrano dialogare con Enzo», e un po' perché suonare in una chiesa *Viento 'e dimane* con l'accompagnamento delle launeddas sarde (si tratta di uno strumento a fiato) di Luigi Lai, ci fa percepire con semplicità il momento dello spettacolo dal vivo come una liturgia. Anche in senso letterale, perché brani come *Maronna nera*, eseguita col percussionista indiano Trilok Gortu, nascono dallo spirito religioso popolare delle *devozioni dialettali*, che non a caso è proprio il titolo di un'altra canzone di Avitabile.

E c'è infine spazio anche per l'aspetto politico, privo comunque di impostazioni ideologiche e senza pretese di approfondimenti analitici. Anche in questo caso Demme aderisce alla visione del suo protagonista e ce la presenta rinunciando a ogni filtro di giudizio. Avitabile porta avanti con costanza collaborazioni artistiche con musicisti di tutto il mondo e non c'è bisogno che tutto ciò ci venga spiegato sulla base del principio che vede la musica come veicolo capace di unire i popoli e superare i confini geografici, piuttosto lo leggiamo con chiarezza nei duetti che popolano il film e la sua colonna sonora: ci sono il chitarrista





cubano Eliades Ochoa (*Tutt'eguale song 'e criature*), il cantante algerino Idir (*Nuie e ll'acqua*) e Amal Murkus che con Avitabile interpreta *Canta palestina*, dedicato a Vittorio Arrigoni, l'attivista rapito e ucciso a Gaza nell'aprile del 2011. Un lamento dal testo elementare che impasta italiano e arabo, in omaggio a «un uomo che ha fatto della sua vita un fatto di alta coscienza», così Avitabile definì Arrigoni l'anno scorso in conferenza stampa a Venezia. Perché la musica può farsi «pensiero sociale» ed essere un veicolo di «speranza», soprattutto per i giovani che si trovano a vivere situazioni di sofferenza e disagio, e può favorire «la conoscenza e il rispetto delle radici differenti». E perché il dialetto napoletano deve poter andare «oltre il

suo stereotipo e non limitarsi a cantare la bellezza del sole» ma portare alle orecchie di chi ascolta le brutte storie dei bambini di strada o di quelli soldato (*Tutt'eguale song 'e criature*) e le disparità economiche su cui si basa il nostro ordine mondiale (*Chest'è l'Africa*).

Quella di Avitabile è insomma una personalità animata da un forte spirito pacifista e inclusivo, oltre che da viva curiosità verso ogni tipo di cultura perché fonte di arricchimento musicale e di conseguenza umano. Proprio qui sta il significato del titolo scelto da Jonathan Demme: la *music life* di Avitabile è, secondo lo sguardo del suo cine-ritrattista, una vita nella quale ogni incontro si traduce in esperienza musicale e ogni canzone diventa slancio comunicativo che unisce linguaggio, strumenti e tradizioni diverse. A chi ama Avitabile, o lo scopre grazie al film, il documentario sembrerà molto amabile ma forse un po' superfluo e anche inadeguato perché, Demme o non Demme, difficilmente un film saprà rendere davvero giustizia alla musica dal vivo, e specialmente a quella basata sull'improvvisazione. Eppure, e questo vale pure per chi resta freddo di fronte ai brani di Avitabile, *Music Life* resta un film valido e interessante nel filmare i meccanismi della scoperta e dell'apprendimento, su ben tre livelli: Avitabile impara continuamente dalla pratica musicale condivisa con i propri compagni di ogni Nazione, Demme impara da lui e restituisce a noi spettatori le sue impressioni, facendoci lasciare la visione arricchiti e appagati.

(1) «John Ford si presentava dicendo “faccio western”, oggi un documentarista non vuole andare ai festival nella sezione documentari. Dite voi...»: lo scriveva il direttore Alberto Barbera su Twitter dopo l'annuncio del programma di quest'anno.

ENZO AVITABILE MUSIC LIFE di Jonathan Demme

Titolo originale: id. *Regia e sceneggiatura:* Jonathan Demme. *Fotografia:* Vincenzo Pascolo. *Montaggio:* Gioglio Franchini. *Musica:* Enzo Avitabile. *Scenografia:* Carmine Guarino. *Con:* Enzo Avitabile, Eliades Ochoa, Naseer Shamma, Gerardo Nunnez, Ashraf Sharif Khan Poonchwala, Trilok Gurtu, Luigi Lai, Zi' Giannino Del Sorbo, Amal Murkus, Trio Drivan Gasparyan, Hossein Alizadeh, Daby Touré, Bruno Canino. *Produzione:* Davide Azzolini, Jonathan Demme, Antonio Monda per Dazzle Communication/R2R Productions. *Distribuzione:* Microcinema. *Durata:* 79'. *Origine:* Italia, 2012.

Frutto della stima reciproca fra i due artisti, il film è anche lo sbocco di un percorso durato anni nel corso del quale il regista cinematografico Jonathan Demme ha avuto modo di approfondire l'opera di Enzo Avitabile, musicista rinomato a livello internazionale per la sua passione per la ricerca e la sperimentazione. Un ritratto dell'artista, ma anche della sua città, Napoli, in tutti i suoi tesori e in tutte le sue contraddizioni.

GIOVANE E BELLA di François Ozon



Voyeurismo incrociato

Nicola Rossello

Isabelle è un enigma, una figura elusiva e sfuggente, un mistero irrisolto: il mistero dell'adolescenza femminile oggi, lo stesso su cui continuano a interrogarsi i migliori cineasti francesi dei nostri giorni: da Zonca a Doillon, da Assayas a Kechiche, da Dumont alla Hansen-Løve, alle sorelle Coulin... Perché Isabelle decide di prostituirsi? La sua è una famiglia agiata, dove i soldi non sono certo un problema. La ragazza non è dunque spinta a fare la vita da una condizione di disagio economico, come avveniva invece per la protagonista di *Student Services* di Emmanuelle Berçot. Né essa appare afflitta dalla febbre dei facili guadagni: il denaro che ottiene concedendosi ai suoi clienti ha per lei un valore puramente simbolico. I genitori le vogliono bene, sanno essere premurosi e attenti. Isabelle non soffre di carenze affettive, né appare mossa, nel suo comportamento, da una forma di rivalità verso la madre (1). A differenza della Séverine di *Bella di giorno*, non è attratta dal lato perverso e malsano delle situazioni a cui va incontro: Isabelle rimane sempre ignara del vizio e dell'abiezione: non è affatto una ninfomane dominata dalla ricerca ossessiva del piacere erotico – piacere erotico che sembra, anzi, esserle precluso («Mentre ero lì non sentivo quasi niente», arriverà a confessare allo psicologo).

E allora da dove nasce in Isabelle il desiderio di vendere il proprio corpo a degli sconosciuti, in genere a

degli uomini maturi e privi di ogni fascino? Le motivazioni del personaggio sembrano restare sino alla fine inspiegate, opache. La stessa ragazza, messa sotto torchio, non sa fornire risposte convincenti, rassicuranti: «Era come un gioco», si limita a dire. François Ozon dal canto suo si guarda bene dallo sciogliere il mistero e chiarire ciò che invece ritiene opportuno che rimanga nell'ombra. E pertanto opta per una narrazione ellittica, vincolata ai codici della reticenza. E così noi spettatori restiamo con il nostro sconcerto e i nostri perché, non diversamente, del resto, dalla povera mamma di Isabelle, dal suo patrigno, o dallo psicologo.

Indubbiamente quella di Isabelle è una scelta scandalosa e trasgressiva. È bene ricordare come già in passato il cinema di Ozon si sia fatto carico di celebrare la trasgressione alla norma (alla normalità avvilente del conformismo borghese) come un gesto salutare e liberatorio attraverso il quale l'eroe, sottraendosi a ogni impedimento moralistico, mette in atto un processo di ricerca di sé, dei propri limiti. Viene anche in mente *La timida* di Christian Vincent e il racconto libertino che Catherine faceva all'interdetto Antoine: la giovane rievocava una sua avventura in un postribolo inglese dove si era offerta a un cliente dall'aspetto disgustoso al solo scopo di saggiare le proprie capacità di seduzione. Allo stesso modo, per Isabelle,



la prostituzione cessa di essere qualcosa di degradante o alienante (la ragazza nella sua attività non mostra di provare alcuna ripugnanza, o vergogna, o senso di colpa) per diventare un'esperienza iniziatica, formativa, di conoscenza e di affermazione di sé, di emancipazione.

Da un lato, la ragazza potrà sottrarsi alla vischiosa tutela del mondo adulto, familiare e maschile – un mondo indubbiamente tollerante (forse un po' troppo), e pur così inadeguato con i suoi appelli a una certa visione dell'esistenza fatta di scelte ponderate, ragionevolezza e buon senso. Dall'altro, Isabelle potrà acquisire una sorta di sapere superiore e segreto, pervenendo alla conoscenza del potere di seduzione del proprio corpo, sperimentando il desiderio che esso è in grado di suscitare negli uomini. Quello che l'eroina realizza praticando il sesso a pagamento è dunque un percorso di evoluzione e di crescita attraverso il quale essa potrà liberarsi definitivamente dei timori e tremori adolescenziali e acquisire una nuova, spavalda sicurezza di sé, una più matura consapevolezza della propria identità, la stessa che le consentirà di accedere alla vita adulta (2).

La forza del film è nella capacità di Ozon di porsi in ascolto della sua protagonista senza mai giudicarla, o giustificarla, o commiserarla, rinunciando a

ogni inopportuna mediazione moralistica. Siamo qui lontanissimi dal cinema sociale teso a illustrare qualche fenomeno d'attualità ricorrendo a un didatticismo di stampo televisivo, imbastito su generalizzazioni e semplificazioni di comodo. Ozon non ha la pretesa di delineare il ritratto di una generazione, né intende disquisire o denunciare il problema della nuova prostituzione giovanile (come di recente ha fatto, ricorrendo a un approccio sociologico alquanto maldestro, Malgoska Szumowska con *Elles*). Quello che a lui interessa è cogliere i trasalimenti di un corpo in piena mutazione: il corpo di un personaggio, ma anche di una giovane interprete quasi esordiente che va scoprendo durante la realizzazione del film il proprio straordinario talento attoriale (la pellicola può essere anche letta come una lezione sul lavoro di recitazione). Egli allora sceglie di seguire passo dopo passo il percorso accidentato della sua fanciulla in fiore, senza farne l'oggetto di un'analisi psicologica o sociologica, ma riuscendo a mantenere sino alla fine uno sguardo attento, rispettoso, discreto, e soprattutto miracolosamente pudico: nessun cedimento al sensazionalismo scandalistico e *cochon* nella descrizione dei cerimoniali sessuali; nessuna concessione all'erotismo patinato e lezioso alla David Hamilton.

La materia narrativa, certo, conserva una sua carica disturbante, ma tutto ciò che di laido e di turpe è conaturato all'attività di Isabelle, è qui tenuto lontano dall'inquadratura (3), o comunque riscattato dalla limpida misura espressiva della messa in scena. *Giovane e bella* testimonia la conquista definitiva di un linguaggio sicuro, dalle forme nitide e taglienti, cristalline. Sul piano stilistico, la pellicola esibisce un'eleganza compositiva attica, la stessa che l'autore va ormai riproponendo da oltre un decennio, dopo essersi opportunamente sbarazzato delle bellurie e intemperanze linguistiche che gravavano le sue primissime prove. Il respiro del film è fluido e insieme studiatissimo. La costruzione drammatica si articola in quattro movimenti, quattro grandi capitoli che coincidono con le quattro stagioni che coprono l'arco temporale della vicenda, dall'estate alla primavera successiva. Ciascuno di questi movimenti può essere associato al punto di vista di un personaggio di volta in volta diverso (il fratellino, Georges, la madre, lo psicologo), che ci restituisce, di Isabelle, un'immagine sfaccettata, sempre provvisoria e parziale.

Giovane e bella è anche e inevitabilmente una riflessione sullo sguardo. Il voyeurismo dei personaggi maschili (e di noi spettatori in sala, ammaliati dal fascino indiscreto dell'eroina del film) è anche quello del regista (che mira a vedere ed esplorare la grazia luminosa e angelicata di un volto e di un corpo innocenti e, al tempo stesso, ambigui), e della stessa Isabelle, che cerca una forma di rassicurazione offrendo la propria bellezza destabilizzante allo sguardo eccitato degli uomini che la circondano (uno sguardo che riproduce, forse, quello del padre assente, venendo

a suggerire, tra le pieghe del racconto, il fantasma dell'incesto), laddove nella scena della spiaggia – una scena rischiosissima, eppur risolta con indubbia maestria – la ragazza giunge a sdoppiarsi e a vedersi dall'esterno, estranea a se stessa, mentre si sbarazza del fardello ingombrante della propria verginità senza manifestare alcuna emozione.

I quattro tempi del film sono ritmati da quattro canzoni di Françoise Hardy, quattro vecchi brani degli anni Sessanta e Settanta che riconducono lo spettatore (soprattutto lo spettatore *âgé*) alla nostalgia di un'età ormai lontana, costringendolo a riflettere sullo scorrere implacabile del tempo e sulla fugacità della stagione giovanile. E intanto quelle canzoni parlano di amore e di malinconia, dei sogni, degli stupori e degli ardori dell'adolescenza: sentimenti ed emozioni che Isabelle non ha ancora imparato a conoscere, e di cui forse già sente il rimpianto.

(1) Anche se poi l'assenza del padre naturale, il quale si limita a regalare alla figlia a ogni suo compleanno una grossa somma di denaro, finisce inevitabilmente per diventare un elemento allusivo. Possiamo allora intuire come nella vita della ragazza vi sia un vuoto doloroso, lo stesso che essa scopre di condividere con la vedova di Georges, l'unica persona con cui, nella parte finale del film, riesce a stabilire una comunicazione autentica (l'attrice è Charlotte Rampling, la stessa che già in *Sotto la sabbia* doveva misurarsi con il trauma della scomparsa del marito).

(2) «L'eroina», fa giustamente osservare Serge Hefez, lo psicologo che nel film recita, appunto, la parte dello psicologo «mette in atto un fantasma per partire alla ricerca della sua identità... Non è una vittima, è qualcuno che sceglie un percorso che si può deplorare, ma che è il suo».

(3) Qualcuno se ne è persino adombrato ed è arrivato ad accusare il regista di aver voluto realizzare un film sin troppo edulcorato ed elusivo. Di fatto, Ozon ha scelto consapevolmente di non tenere alcun conto dell'iconografia tradizionale e della retorica della prostituzione. Sarà allora sufficiente una breve sequenza con Stefano Cassetti, l'indimenticato protagonista di *Roberto Succo*, nonché il volto più intenso del cinema italiano, a rammentarci che la vita da marciapiede è anche fatta di brutalità e prevaricazione.

GIOVANE E BELLA di François Ozon

Titolo originale: Jeune & jolie. *Regia e sceneggiatura:* François Ozon. *Fotografia:* Pascal Marti. *Montaggio:* Laure Gardette. *Musica:* Philippe Rombi. *Scenografia:* Katia Wyzskop. *Costumi:* Pascaline Chavanne. *Interpreti:* Brandon López (Juan), Rodolfo Domínguez (Chauk), Marine Vacth (Isabelle), Géraldine Pailhas (Sylvie), Frédéric Pierrot (Patrick), Fantin Ravat (Victor), Johan Leysen (Georges), Charlotte Rampling (Alice), Nathalie Richard (Véronique), Djédjé Apali (Peter), Lucas Prisor (Félix), Laurent Delbecque (Alex), Jeanne Ruff (Claire), Serge Hefez (lo psicoanalista), Akéla Sari (Mouna), Stefano Cassetti (l'uomo dell'hôtel), Patrick Bonnel (l'uomo in Mercedes), Carole Frank, Olivier Desautel (i poliziotti). *Produzione:* Eric Altmayer, Nicolas Altmayer per Mandarin Cinéma/Mars Films/France 2 Cinéma/FOZ. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 94'. *Origine:* Francia, 2013.

Isabelle è una studentessa di diciassette anni. Al mare, dove è in vacanza con la famiglia, frequenta un ragazzo tedesco con cui ha la sua prima – deludente – esperienza sessuale. Tornata a Parigi, inizia a prostituirsi usando Internet. Tutto fila liscio, finché uno dei suoi clienti muore, fulminato da una crisi cardiaca, mentre è con lei in una camera d'albergo. Isabelle fugge, ma la polizia la rintraccia. La madre di lei, messa al corrente della doppia vita della figlia, non sa darsi pace, incapace di capire il perché di quella scelta. Si decide di far seguire la ragazza da uno psicologo. Isabelle intreccia un flirt con un coetaneo. Ma forse non è ancora pronta per l'amore vero.

ZORAN, IL MIO NIPOTE SCEMO di Matteo Oleotto



Qualcosa succede

Paola Brunetta

Negli ultimi mesi, sulla scia del Leone d'Oro assegnato dalla giuria di Venezia 70 a *Sacro GRA* di Gianfranco Rosi, si è parlato molto del cosiddetto cinema del reale e di quale possa essere la sua più giusta collocazione in un calendario multiforme come quello del festival lagunare. Concorso? Fuori concorso? Sezioni dedicate (1)? La specificità linguistica di *Sacro GRA*, che usa la forte tipizzazione dei protagonisti per tracciare un percorso fatto di microstorie senza inizio e senza fine, ha però concentrato il discorso critico soprattutto sul documentario narrativo, come se l'impasto di azioni e situazioni colte nel loro farsi, racconto costruito e recitazione più o meno involontaria fosse l'unica strada percorribile. Dimenticando così che ad esempio nel 2011 proprio Venezia si apriva – benché fuori dalla competizione e quindi senza rischio di Leoni e altri premi – con *j Vivan las antipodas!* di Viktor Kosakovskij, dove il documentario serviva per esplorare la percezione delle forme naturali da parte degli occhi umani, e nel 2012 con *Enzo Avitabile Music Life* di Jonathan Demme, semplice e caloroso ritratto del cantautore napoletano arrivato nelle sale italiane per soli due giorni il 18 e 19 novembre scorsi distribuito da Microcinema.

Demme, non nuovo al genere del documentario musicale (dai Talking Heads di *Stop Making Noise*,

del 1984, alla trilogia su Neil Young sviluppata tra il 2001 e il 2011), sceglie per il film una struttura ondivaga, didattica ma senza ansia di completezza, secondo un ritmo che procede per scintille di curiosità disordinata e vitale. Come per ogni opera cinematografica che metta al centro una personalità artistica, la ricezione da parte del pubblico non può che essere influenzata dall'interesse e dal gradimento per il soggetto scelto dall'autore. Sulla musica scritta e praticata dal sassofonista Avitabile si possono applicare molte etichette: world music, jazz, popolare. Demme l'ha scoperto per caso, ascoltando un suo pezzo in radio, se ne è innamorato e ha tradotto il desiderio di saperne di più in un documentario appassionato e celebrativo, dove la celebrazione non è lode banale ma frutto ragionato di ammirazione sincera. Avitabile lo capisce e si fa filmare con gioiosa schiettezza, mettendo in mostra senza spocchia ma con comprensibile compiacimento se stesso (un piccolo spazio è dedicato da Demme anche alla famiglia) e il proprio mestiere di musicista i cui interessi muovono a trecentosessanta gradi dalla musica classica (il film si apre sulle note dello *Stabat Mater* di Pergolesi) alle tecnologie che agevolano il lavoro dei compositori (c'è una scena in cui Avitabile mostra entusiasta sul proprio computer il funzionamento del software Finale che gli permette di

ascoltare, sia pure virtualmente, delle partiture mai eseguite).

Per Enzo Avitabile, e di riflesso per la macchina da presa di Jonathan Demme, la musica è contemporaneamente azione fisica, espressione di abilità tecnica (ecco quindi la fascinazione per gli strumenti, soprattutto per quelli meno comuni), preghiera (c'è sempre in Avitabile una marcata, e un po' estetizzata, componente spirituale), elemento di identità culturale e mezzo efficace per proporre riflessioni di natura politico-sociale. Come conseguenza naturale, nel film abbondano le esecuzioni dal vivo che Demme sa tenere lontane dalla ricerca della bella immagine da videoclip perché ciò che gli interessa non è creare fotogrammi che accompagnino, per analogia o per contrasto, le note musicali ma rendere visibile nel modo meno mediato possibile l'attività manuale e vocale degli artisti posti sulla scena per *fare* musica: dita che si muovono sulle corde, voce che si fa suono in stretto rapporto con gli edifici che la accolgono. E il binomio musica-architettura sembra stimolare l'occhio di Demme in modo particolare, un po' perché gli consente di collocare Avitabile negli spazi che più gli appartengono, quegli angoli di Napoli che «davvero sembravano dialogare con Enzo», e un po' perché suonare in una chiesa *Viento 'e dimane* con l'accompagnamento

delle launeddas sarde (si tratta di uno strumento a fiato) di Luigi Lai, ci fa percepire con semplicità il momento dello spettacolo dal vivo come una liturgia. Anche in senso letterale, perché brani come *Maronna nera*, eseguita col percussionista indiano Trilok Gortu, nascono dallo spirito religioso popolare delle *devozioni dialettali*, che non a caso è proprio il titolo di un'altra canzone di Avitabile.

E c'è infine spazio anche per l'aspetto politico, privo comunque di impostazioni ideologiche e senza pretese di approfondimenti analitici. Anche in questo caso Demme aderisce alla visione del suo protagonista e ce la presenta rinunciando a ogni filtro di giudizio. Avitabile porta avanti con costanza collaborazioni artistiche con musicisti di tutto il mondo e non c'è bisogno che tutto ciò ci venga spiegato sulla base del principio che vede la musica come veicolo capace di unire i popoli e superare i confini geografici, piuttosto lo leggiamo con chiarezza nei duetti che popolano il film e la sua colonna sonora: ci sono il chitarrista cubano Eliades Ochoa (*Tutt'eguale song 'e criature*), il cantante algerino Idir (*Nuie e ll'acqua*) e Amal Murkus che con Avitabile interpreta *Canta palestina*, dedicato a Vittorio Arrigoni, l'attivista rapito e ucciso a Gaza nell'aprile del 2011. Un lamento dal testo elementare che impasta italiano e arabo, in omaggio a





«un uomo che ha fatto della sua vita un fatto di alta coscienza», così Avitabile definì Arrigoni l'anno scorso in conferenza stampa a Venezia. Perché la musica può farsi «pensiero sociale» ed essere un veicolo di «speranza», soprattutto per i giovani che si trovano a vivere situazioni di sofferenza e disagio, e può favorire «la conoscenza e il rispetto delle radici differenti». E perché il dialetto napoletano deve poter andare «oltre il suo stereotipo e non limitarsi a cantare la bellezza del sole» ma portare alle orecchie di chi ascolta le brutte storie dei bambini di strada o di quelli soldato (*Tutt'eguale song 'e criature*) e le disparità economi-

che su cui si basa il nostro ordine mondiale (*Chest'è l'Africa*).

Quella di Avitabile è insomma una personalità animata da un forte spirito pacifista e inclusivo, oltre che da viva curiosità verso ogni tipo di cultura perché fonte di arricchimento musicale e di conseguenza umano. Proprio qui sta il significato del titolo scelto da Jonathan Demme: la *music life* di Avitabile è, secondo lo sguardo del suo cine-ritrattista, una vita nella quale ogni incontro si traduce in esperienza musicale e ogni canzone diventa slancio comunicativo che unisce linguaggio, strumenti e tradizioni diverse. A chi ama Avitabile, o lo scopre grazie al film, il documentario sembrerà molto amabile ma forse un po' superfluo e anche inadeguato perché, Demme o non Demme, difficilmente un film saprà rendere davvero giustizia alla musica dal vivo, e specialmente a quella basata sull'improvvisazione. Eppure, e questo vale pure per chi resta freddo di fronte ai brani di Avitabile, *Music Life* resta un film valido e interessante nel filmare i meccanismi della scoperta e dell'apprendimento, su ben tre livelli: Avitabile impara continuamente dalla pratica musicale condivisa con i propri compagni di ogni Nazione, Demme impara da lui e restituisce a noi spettatori le sue impressioni, facendoci lasciare la visione arricchiti e appagati.

(1) «John Ford si presentava dicendo "faccio western", oggi un documentarista non vuole andare ai festival nella sezione documentari. Dite voi...»: lo scriveva il direttore Alberto Barbera su Twitter dopo l'annuncio del programma di quest'anno.

ZORAN, IL MIO NIPOTE SCEMO di Matteo Oleotto

Regia: Matteo Oleotto. *Soggetto:* Daniela Gambaro, Pier Paolo Piciarelli, Matteo Oleotto. *Sceneggiatura:* Daniela Gambaro, Pier Paolo Piciarelli, Matteo Oleotto, Marco Pettenello. *Fotografia:* Ferrán Paredes Rubio. *Montaggio:* Giuseppe Trepiccione. *Musica:* Antonio Gramentieri, Sacri Cuori. *Scenografia:* Anton Spacapan Voncina, Vasja Kokeli. *Costumi:* Emil Cerar. *Interpreti:* Giuseppe Battiston (Paolo), Rok Prasnkar (Zoran), Teco Celio (Gustino), Roberto Citran (Alfio), Marjuta Slamic (Stefania), Ariella Reggio (Clara), Riccardo Maranzana (Ernesto), Ivo Barisic (il dottor Vrtovec), Jan Cvitokovic (Jure), Maurizio Fanin (Jozko), Girogio Wernigg (Struja), Doina Komissarov (Anita), Mirela Kovacevic (la barista), Rossana Mortara (la vigilessa), Petar Musevski (il notaio), Massimo Devitor (il direttore del coro), Marc Biscontini (il Messia), Sylvain Chomet (il Guru delle freccette). *Produzione:* Igor Princic, Miha Cernec per Transmedia/Staragara. *Distribuzione:* Tucker Film. *Durata:* 108'. *Origine:* Italia/Slovenia, 2013.

Paolo Bressan trascorre le sue giornate da Gustino, gestore di un'osteria in un piccolo paese vicino a Gorizia. Un quarantenne alla deriva, cinico e misantropo, professionista del gomito alzato ma anche della menzogna compulsiva, che lavora di malavoglia in una mensa per anziani e insegue senza successo l'idea di riconquistare Stefania, la sua ex moglie. Ma le cose cambiano con l'entrata in scena di Zoran, un quindicenne occhialuto lasciatogli in "eredità" da una lontana parente slovena, che parla in modo bizzarramente forbito e sembra anche un po' ritardato. Inizialmente, Paolo prende il nipote come una gran scocciatura ma, si accorge che Zoran è un vero fenomeno a lanciare le freccette, si ricrede. Ogni anno si svolgono a Glasgow i campionati mondiali di freccette con un montepremi di sessantamila euro e Paolo non ha nessuna intenzione di lasciarsi scappare questa opportunità. Attraverso Zoran, comincia a pensare di poter finalmente ottenere un riscatto personale. Ma questo riscatto, grazie al nipote, seguirà una china imprevista.

LA GABBIA DORATA di Diego Quemada-Diez



Il sogno americano

Tina Porcelli

Candidato alla Camera d'oro del Festival di Cannes e vincitore del Giffoni Film Festival 2013, *La gabbia dorata* è uno dei più interessanti e riusciti esordi alla regia degli ultimi anni. Lo spagnolo Diego Quemada-Diez firma un'opera prima di sorprendente maturità sul tema complesso e spinoso dell'emigrazione latinoamericana. A leggere la biografia dell'esordiente si scopre che, in precedenza, ha realizzato un documentario e due cortometraggi, ha quarantaquattro anni e all'incirca da venti vive a Los Angeles. Ha cominciato la sua carriera cinematografica come assistente alla camera in *Terra e libertà* di Ken Loach, lavorando in seguito come operatore per registi del calibro di Fernando Meirelles, Alejandro González Iñárritu, Oliver Stone, Spike Lee e Isabel Coixet. Il suo corto *I Want to Be a Pilot* (2006), da lui anche prodotto e fotografato, ha ricevuto svariati premi in tutto il mondo e racconta, con voce fuori campo, la storia di un ragazzino dodicenne malato di AIDS che vive in una baraccopoli a Kibera, alla periferia di Nairobi, orfano di genitori deceduti poco più che ventenni per aver contratto la malattia da lui ereditata.

Come le indimenticabili camminate tra le macerie del protagonista di *Germania anno zero* di Rossellini, che ben descrivono il disorientamento del dopoguerra, anche questo ragazzino scarpina con calzature di fortuna sulla terra fangosa, vagabondan-

do tra fatiscenti baracche e giganteschi cumuli di spazzatura. Eppure, in questo luogo apparentemente lontano dalla civiltà, due linee parallele di rilucente metallo, le rotaie, ci ricordano che c'è la modernità e il ragazzino ci cammina dentro come per imprimere una direzione alla propria esistenza, esattamente come faranno i protagonisti di *La gabbia dorata*, aspettando il passaggio di un treno merci da cui farsi trasportare per un tratto di strada. Quel famoso treno dei ricchi borghesi Lumière che registrava la nascita del cinema, ma anche l'ossessione occidentale per il progresso, in Quemada-Diez è simbolo di un percorso lungo e disseminato di difficoltà dove, nella speranza di guadagnare dei soldi, molti sono disposti a perdere la propria vita per regalarne una migliore alle persone che hanno lasciato a casa. Dagli inizi della sua carriera, l'idea di cinema del regista spagnolo si indirizza quindi a realtà difficili e al racconto della sofferenza di persone che spesso non riescono a far sentire la propria voce. Per Quemada-Diez si tratta di rivendicare l'urgenza di una coscienza sociale, e di scardinare l'utopia americana materialistica del sogno della merce da cui già Baudrillard ci aveva disincantato, la ricerca di una felicità impossibile vissuta magicamente come vera.

Per comprendere *La gabbia dorata*, infatti, bisogna partire dalla fine, dai titoli di coda, dove su sfondo



nero scorrono su cinque colonne parallele i seicento nomi di gente comune, i migranti, le cui testimonianze raccolte dal regista hanno ispirato la realizzazione del progetto. Già di per sé una dichiarazione d'intenti, perché attribuire un nome alle persone significa riconoscerle nella loro unicità, raccontarli individualmente, dando corpo alla memoria collettiva che diventa il fulcro della narrazione cinematografica di Quemada-Diez. Dieci anni di preparazione e un rigoroso lavoro di ricerca sono la base di *La gabbia dorata*, un film in cui nessun produttore americano aveva accettato di investire e che ha spinto il regista a cercare i finanziamenti in Messico, cambiando cinque produttori per la pericolosità dei luoghi in cui si sono svolte le riprese, possibili soltanto grazie ai permessi e alla protezione di alcuni boss locali.

Eppure, malgrado la splendida macchina a mano del direttore della fotografia, María Secco, presente già dalla primissima inquadratura con l'avvio del pedinamento del personaggio tanto caro al neorealista Zavattini, malgrado la luce naturale e l'utilizzo

della pellicola Super16 prediletta dai documentaristi per la matericità percepibile della grana ben lontana dall'immagine patinata, Quemada-Diez sceglie di realizzare un film di finzione con una consapevolezza sapiente della struttura narrativa. Lo definisce un "poema epico", sebbene ancorato e radicato nel reale, fatto degli eroi in carne e ossa del quotidiano. Ecco, senza dubbio, un altro film che si colloca in quel margine ibrido d'ineffabile mescolanza tra riproduzione e rappresentazione che è indiscutibilmente la cifra del nostro tempo presente.

Gli attori protagonisti sono non professionisti, quattro adolescenti che ci colpiscono per la disarmante naturalezza della recitazione e ci regalano una splendida interpretazione. È bravo Quemada-Diez a costruire i personaggi: il geloso Juan che rappresenta il razionale, il cuore e la fisicità dell'indio Chauk e l'apertura all'altro della dolce Sara, che affronta il viaggio travestendosi da uomo e assumendo la pillola anticoncezionale, consapevole della terribile evenienza che qualcuno possa abusare di lei durante il

viaggio. Partono in quattro e arriva uno soltanto. Samuel è il primo a rinunciare al viaggio appena le guardie messicane li acciuffano e li rimandano in Guatemala. Eppure, i poliziotti che salvaguardano confini tracciati soltanto dalla geografia sociale, perché alla fine siamo tutti cittadini del mondo, non sono i nemici più temibili. La vera lotta per la vita è quella tra poveri che, sbattuti nell'arena della sopravvivenza quotidiana, devono difendersi dai loro simili senza scrupoli, pronti a tutto pur di derubarli dei loro averi, fossero anche pochi spiccioli o un paio di stivali.

Sara è la seconda a scomparire dalla narrazione, scoperta dai banditi la sua femminilità sollevandole l'ampia maglietta che celava i seni strettamente fasciati da una benda. Dolce Sara, che scalfiva l'incomunicabilità dell'idioma utilizzando il linguaggio dei gesti per comprendersi con l'indio Chauk e, vestita da maschietto, danzava dinoccolata alla luce dei fuochi, nel momento di intimo e pudico abbandono più bello del film. Basta poco per essere felici quando si possiedono sogni più grandi, un po' di musica e qualche sorso di liquore scadente.

Sara la portano via su una camionetta durante un agguato e agli altri due, picchiati e insperabilmente sopravvissuti, non resta che proseguire senza di lei. Appena ristabilitosi da una ferita grave grazie alle cure quasi da stregone del rivale Chauk, è l'ex aspirante fidanzato Juan a pronunciare le parole definitive, seduto nella carrozza abbandonata di un vecchio treno, ammasso ferruginoso in mezzo a una natura così rigogliosa da sembrare un oltraggio, spettatrice

immobile alle asperità della vita umana: «Non ho neanche visto dove l'hanno portata». Come Orfeo nel regno dei morti, chi si volta indietro è perduto, e l'Adè sulla Terra non offre una seconda possibilità a nessuno.

Chauk è il terzo a scomparire, dopo aver oltrepassato l'ambito confine, calpestando ormai il suolo americano verde giallastro, un tripudio di erba alta e rinsecchita, attraverso i cui steli un cacciatore mira a bersagli umani privi di cittadinanza. È alto il prezzo che paga Juan, il più alto possibile. Una solitudine disseminata di morti lasciati alle spalle, gelida come il bianco accecante della fabbrica dove trova lavoro. Non come operaio, ma proprio come l'ultima ruota della catena di montaggio industriale, perché lui raccoglie e pulisce i resti e le frattaglie della carne tagliata a pezzi e confezionata per i banchi dei supermercati. Ciò che resta del sogno americano è soltanto questo, pulire la spazzatura.

E il film conclude sulla neve che tanto affascinava l'indio Chauk, il quale però riesce a vederla soltanto di polistirolo, dietro la vetrina di un negozio di giocattoli. Come l'inquadratura finale di *I quattrocento colpi* ci mostra Antoine Doinel che raggiunge il mare, *La gabbia dorata* riprende la soggettiva di Juan che, nel buio della notte, solleva il volto per guardare la neve che cade dal cielo. Come se tutti i migranti rappresentati idealmente dal film fossero questi fiocchi fugaci, che brillano per un attimo alla luce del lampione dei ricordi e poi ripiombano nell'oscurità. Toccando il suolo si sciolgono nel terreno, e nessuno li piange, nessuno li reclama.

LA GABBIA DORATA di Diego Quemada-Diez

Titolo originale: La jaula de oro. *Regia e soggetto:* Diego Quemada-Diez. *Sceneggiatura:* Lucía Carreras, Gibrán Portela, Diego Quemada-Diez. *Fotografia:* María Secco. *Montaggio:* Paloma López. *Musica:* Leonardo Heiblum, Jacobo Lieberman. *Scenografia:* Carlos Y. Jaques. *Costumi:* Nohémi González, Paula Ostos. *Interpreti:* Brandon López (Juan), Rodolfo Domínguez (Chauk), Karen Martínez (Sara), Carlos Chajon (Samuel), Ramón Medina (Calimán), Héctor Tahuite (Gregorio), Ricardo Esquerro (Vitamina), Luis Alberti l'uomo con il machete), César Bañuelos (il capo), Gilberto Barraza (Coyote), José Concepción Macías (Jacinto), Juan Carlos Medellín, Salvador Ramírez Jiménez (i poliziotti). *Produzione:* Edher Campos, Inna Payán, Luis Salinas, Diego Quemada-Diez per Machete Producciones/Animal de Luz Films/Kinemascope Films. *Distribuzione:* Parthénos. *Durata:* 102'. *Origine:* Messico/Spagna, 2013.

Juan, Sara e Samuel sono tre adolescenti che vivono un'esistenza di grande povertà in Guatemala e sognano una vita migliore negli Stati Uniti. I ragazzi progettano quindi un viaggio lungo e pericoloso per raggiungere l'agognata meta, "la jaula de oro", che nel linguaggio dei migranti latinos indica gli Stati Uniti. Lungo il percorso ai tre ragazzi si unisce l'indio Chauk che non parla lo spagnolo e che viene inizialmente accolto con malcelata ostilità da Juan e con indifferenza da Samuel, mentre Sara tenta di costruire con lui una comunicazione dolcemente buffa. Come previsto, il viaggio nasconde una lunga serie di difficoltà e di pericoli che cambieranno per sempre le loro vite e che decimeranno il gruppo. Solo uno riuscirà a raggiungere l'obiettivo, scoprendo che il sogno americano non luccica più.

THE CANYONS

Paul Schrader

Titolo originale: id. *Regia:* Paul Schrader. *Sceneggiatura:* Bret Easton Ellis. *Fotografia:* John DeFazio. *Montaggio:* Tim Silano. *Musica:* Brendan Canning. *Scenografia:* Stephanie J. Gordon. *Costumi:* Keely Crum. *Interpreti:* James Deen (Christian), Lindsay Lohan (Tara), Nolan Gerard Funk (Ryan), Amanda Brooks (Gina), Tenille Houston (Cynthia), Gus Van Sant (il dottor Campbell), Jarod Einsohn (il tizio incappucciato), Chris Zeischegg (Reed), Victor of Aquitaine (Randall), Jim Boeven (Jon), Philip Pavel (Erik), Alex Ashbaugh (David), Chris Schellenger (Jaden), Lauren Schacher (Caitlin), Diana Gitleman (la receptionist), Andres De La Fuente (il fotografo), Michelle LaRue (la cameriera), Lily Labeau, Thomas Trussel (i giovani focosi), Matthew Hoffman (se stesso). *Produzione:* Braxton Pope, Ricky Horne jr., Kurt Kittleson, Beau Laughlin, Ross Levine, Ken Locsmandi, Lindsay Lohan per Prettybird/Post Empire Films/Sodium Fox/Filmworks-FX/Canyons. *Distribuzione:* Adler. *Durata:* 99'. *Origine:* USA, 2013.

Sale cinematografiche abbandonate, vuote, fatiscenti si alternano sui titoli di testa. Poi, in un ristorante esclusivo, due coppie sono a un tavolo: conversazione laconica, superficiale, distratta. La macchina da presa di Paul Schrader passa frontalmente da un personaggio all'altro, spesso inquadrando chi ascolta piuttosto che chi parla, a ribadire l'assoluta strumentalità delle parole. Tara e Christian sono

eleganti, truccati, assenti, distratti, parole esauste e sguardo fisso al telefonino. Ryan e Gina sembrano intimiditi, vagamente nervosi, intenti a mettere in scena un'ipotetica idea di partecipazione. Presto la conversazione scivola sul sesso, sugli appuntamenti mordi e fuggi trovati su Internet che movimentano l'annoziata consuetudine delle notti di Tara e Christian.

The Canyons parte da questa dicotomia tra la Hollywood che ha lasciato marcire i luoghi deputati al suo personale culto del racconto – è «cinema per l'era postsala» ha dichiarato Schrader – e i giovani eleganti che la abitano, incapaci di creare un'alternativa alla carenza di vita che li opprime. L'incontro tra il pessimismo umanista di Schrader e il nichilismo entomologico di Bret Easton Ellis genera un film di gelida disperazione, in cui lo sguardo sul cinema contemporaneo (e sulla sua idea esperienziale) assume un carattere più postatomico che postmoderno. I triangoli tra i personaggi si sovrappongono e si incrociano attraverso una sessualità basata sul controllo più che sul desiderio. Gli *smartphone* con cui i protagonisti comunicano – ultimi campi di battaglia delle umane relazioni, specchi deformanti di ciò che resta delle pulsioni – si caricano di ulteriore valore simbolico, tra esca erotica e strumento di sopraffazione.

La desolazione degli affetti (delle capacità relazionali, della libido irriducibile e mai soddisfatta, della soffocante gerarchia sociale) racconta un mondo ormai affondato in cui il vuoto ha preso il sopravvento, dove i vecchi cinema con le sedie divelte e le insegne spente sono rottami deprivati del loro profondo senso liturgico. Ognuno ha il suo schermo personale in cui vivere e immaginare passioni devote a un culto della



trasgressione vacuo come gli umani che lo inventano.

The Canyons in fondo è un film di fantasmi che spadroneggiano le rovine di un'industria, rampolli amorali con carta di credito costretti a frequentare uno psicanalista per mantenere i propri privilegi. Christian è il fratello minore dei personaggi senza orizzonte dei romanzi di Ellis degli anni Ottanta, ma la civiltà occidentale in cui annaspa è ormai crollata definitivamente, uccisa dall'abuso di denaro e della perversione dei suoi meccanismi di potere. *The Canyons* corre il rischio di riproporre un'analisi già metabolizzata ma la sua forza risiede nel mettere in scena il relitto, l'effetto terremotato di una realtà di cui si è persa ogni possibile *imago*.

Lo stile di Schrader dipinge una patinatura malata, satura, in cui l'esposizione del sesso è una sordida vetrina da cui è esclusa ogni soddisfazione fisica e morale, assimilabile in tutto a un atto di pigra violenza. Anche i corpi degli attori – la pornostar James Deen e la sua espressività monotona, Lindsay Lohan e i suoi tangibili segni di sofferenza – sembrano maschere di un carnevale

finito, superstiti di un mondo in cui la peste, come nella *Maschera della Morte Rossa* di Poe, ha già preso il sopravvento.

Federico Pedroni

CAPTAIN PHILLIPS ATTACCO IN MARE APERTO

Paul Greengrass

Titolo originale: Captain Phillips.
Regia: Paul Greengrass. *Soggetto:* dal libro *Il dovere di un capitano* di Richard Phillips e Stephan Talty.
Sceneggiatura: Billy Ray.
Fotografia: Barry Ackroyd.
Montaggio: Christopher Rouse.
Musica: Henry Jackman.
Scenografia: Paul Kirby. *Costumi:* Mark Bridges. *Interpreti:* Tom Hanks (il capitano Richard Phillips), Barkhad Abdi (Muse), Barkhad Abdirahman (Bilal), Faysal Ahmed (Najee), Mahat M. Ali (Elmi), Michael Chemus (Shane Murphy), Catherine Keener (Andrea Phillips), David Warshofsky (Mike Perry), Corey Johnson (Ken Quinn), Chris Mulkey (John Cronan), Yul Vazquez (il capitano Frank Castellano), Max Martini (il comandante dei SEALs), Omar Berdouni (Nemo), Mohamed Ali (Asad), Issak Farah Samatar (Hufan).
Produzione: Dana Brunetti, Michael De Luca, Scott Rudin, Christopher Rouse per Michael De Luca Productions/Scott Rudin Productions/Translux/Trigger Street Productions. *Distribuzione:* Warner Bros. *Durata:* 134'. *Origine:* USA, 2013.

Dopo il riuscito *United 93* – anche lì c'era un dirottamento e l'atteggiamento eroico dei singoli riscattava il

dolore e il lutto per un'intera Nazione violata – il britannico Greengrass torna a riflettere, per il tramite di un efficace thriller d'azione, sull'immaginario (patriottico) americano. Ci racconta infatti la vera storia del dirottamento della nave cargo Maersk Alabama, avvenuta nell'arco di cinque giorni, dall'8 al 12 aprile 2009, per mano di quattro pirati somali, e la conseguente cattura in ostaggio del capitano Richard Phillips. Il fatto ebbe enorme risonanza negli Stati Uniti, tanto da essere ormai noto come il primo atto di pirateria negli ultimi due secoli ad aver richiesto l'uso massiccio di mezzi militari americani e l'intervento di unità speciali: secondo alcuni analisti, se si escludono le due guerre mondiali e gli altri conflitti su larga scala combattuti dall'esercito a Stelle e strisce, episodi di questo tipo non accadevano dai primi decenni dell'Ottocento. Nei giorni successivi alla liberazione del capitano Phillips da parte dei Navy SEALs, risuonarono accorate parole di encomio nell'aula del Congresso, a Washington: un cittadino del Vermont, marito e padre di due figli, era la persona più indicata per incarnare lo «spirito indomabile di una grande Nazione».

Greengrass e lo sceneggiatore Billy Ray (*State of Play*, *Hunger Games*), hanno deciso di adattare per lo schermo, con qualche libertà creativa, la versione che di quei giorni terribili fornì lo stesso Phillips nel libro *A Captain's Duty: Somali Pirates, Navy SEALs, and Dangerous Days at Sea* (in Italia lo ha pubblicato Rizzoli). Più che un buon film d'azione con qualche debito verso *A Hijacking* del danese Tobias Lindholm (passato nella sezione Orizzonti di Venezia 2012), *Captain Phillips* è l'amara rappresentazione di un'impossibilità: quella di un dia-



logo tra due mondi antitetici che non possono conoscersi. Gli opposti, a differenza di quanto vorrebbero le leggi della fisica, sembra dirci Greengrass, non si attraggono. Anzi, sono destinati a entrare in conflitto. Gli stessi tentativi di mediazione e gli spiragli di trattativa che a un certo punto sembrano aprirsi tra i pirati e l'equipaggio della nave rinnovano di continuo, nella mente dello spettatore, una falsa aspettativa di soluzione pacifica, che non avverrà. La tensione sembra allentarsi ma è solo per poi scatenarsi ancora più sottile e feroce. Numerosi i “segni” di questa separatezza inconciliabile che Greengrass ci illustra in maniera efficace (correndo il rischio, qua e là, dell'iperbole dimostrativa): il volto scavato, quasi scheletrico, dei ribelli e i loro occhi spiritati, contrapposti all'aspetto quasi pingue e serafico del capitano Phillips; il rattoppato peschereccio e la gigantesca Maersk Alabama che solca maestosa le acque del Corno d'Africa, stipata di merci e di cibo; il brutale reclutamento dei pirati in Somalia orchestrato dai “signori della guerra” con la violenza e il sopruso, messo a confronto con l'at-

teggimento dei membri dell'equipaggio che, ai primi segnali di pericolo, chiedono di attraccare a Mombasa e invocano pure il sindacato.

Greengrass non ci racconta soltanto un drammatico fatto di cronaca ma, grazie al finale bellissimo e antiretorico, anche qualcosa di più: il doloroso viaggio nelle fragilità di una Nazione che, dopo l'11 settembre, non sa più ritrovare il suo posto nel mondo. Nonostante la "virile" dimostrazione di forza, rimane spaventata e disorientata. Come il capitano Phillips, cittadino del Vermont.

Riccardo Lascialfari

QUESTIONE DI TEMPO

Richard Curtis

Titolo originale: About Time. *Regia e sceneggiatura:* Richard Curtis. *Fotografia:* John Guleserian. *Montaggio:* Mark Day. *Musica:* Nick Laird-Clowes. *Scenografia:* John Paul Kelly. *Costumi:* Verity Hawkes. *Interpreti:* Domhnall Gleeson (Tim), Rachel McAdams (Mary), Bill Nighy (il padre di Tim), Tom Hollander (Harry), Margot Robbie (Charlotte), Richard Cordery (lo zio D), Joshua McGuire (Rory), Lydia Wilson (Kit Kat), Lindsay Duncan (la mamma), Will Merrick (Jay), Vanessa Kirby (Joanna), Tom Hughes (Jimmy Kincade), Clemmie Dugdale (Ginger Jenny), Harry Hadden-Paton (Rupert), Mitchell Mullen (Fitz), Lisa Eichhorn (Jean), Jenny Rainsford (Polly), Natasha Powell (la zia May), Catherine Steadman (Tina), Tom Stourton (John). *Produzione:* Tim Bevan, Eric Fellner per Working Title Films/Translux. *Distribuzione:*

Universal Pictures. *Durata:* 123'. *Origine:* Gran Bretagna, 2013.

Che ci piaccia o no, nella vita reale e anche nel cinema, ogni giorno dobbiamo fare i conti con i postulati della cosiddetta meccanica quantistica, branca della fisica che tra le sue varie derive teorizza la possibilità di poter viaggiare nel tempo. Questione di cui da parecchi decenni si nutre il cinema di science fiction ma da qualche anno sembra interessare – e parecchio – anche il genere della commedia.

Questione di tempo si inserisce in questo filone, magistralmente inaugurato da *Sliding Doors*, ma lo fa in un modo decisamente originale e intelligente. Lo spunto arriva dalla vita di Tim, adolescente che vive felicemente con genitori, sorella e un dolcissimo zio senza memoria, in un'accogliente casa situata sulla selvaggia costa della Cornovaglia. Il giorno del suo ventunesimo compleanno, l'amato padre gli rivela un segreto di famiglia che cambierà per sempre la sua vita. Per cause ignote, i maschi di famiglia a partire da quel fatidico anniversario, scoprono il dono di viaggiare nel tempo ma solo all'interno della loro esistenza. Il lentigginoso pel di carota Tim prende la cosa come una delle stravaganze di quel padre adorato ma ben presto scopre che tutto corrisponde a verità. Inizia così un periodo frenetico di andirivieni temporali che come si può ben immaginare ha come centro di gravità la conquista di una fidanzata. Ben presto però Tim scoprirà il vero segreto che si cela dietro quei viaggi nel tempo che si faranno sempre più radi.

Diretto e sceneggiato da quel Richard Curtis che a partire da *Quattro matrimoni e un funerale* con la sua penna ha reinventato la commedia inglese, *Questione di*



tempo ben presto mette in secondo piano il meccanismo del viaggio nel tempo, che diviene un mero espediente per parlare di altro, ovvero del senso della vita e del mondo degli affetti. A essere puntigliosi il meccanismo, dopo un inizio scoppiettante e puntuale, produce diversi scricchiolii e incongruenze ma ormai lo spettatore è intrigato da altro e perdona facilmente.

Un film con un cast esemplare, forse furbo, che però in diversi momenti riesce a toccare corde emotive profonde con una grazia inaspettata. In Tim, interpretato da un ottimo figlio d'arte come Domhnall Gleeson, si intravedono echi del buffo William Thacker di *Notting Hill*, imbranato con le donne e dolcemente protettivo verso una sorella simpaticamente sopra le righe. Cardinale nel film diventa il rapporto tra padre e figlio, basato su affetto, stima e complicità assoluti. Bill Nighy interpreta alla perfezione questo ruolo paterno, mescolando abilmente un carisma che gli perviene da una onorata carriera universitaria e un'ironia verso la vita davvero fulminante che raggiunge una delle sue vette nella comune passione con Tim per la

canzone *Il mondo* di Jimmy Fontana, che descrive al figlio come un cantante italiano che sembra «avere un gatto nero sulla testa».

Nella seconda parte del film per Tim diventa necessario recuperare momenti di grande complicità e affetto con il padre prima che l'ineluttabilità della natura umana lo renda impossibile, e impara ad assaporare con lentezza, e fino in fondo, le cose belle che la vita offre ogni giorno. Il personaggio di Tim si trasforma poco a poco, prima entrando nell'età adulta grazie all'amore per la dolce Mary che il destino, più che il dono del viaggio, ha pensato per lui, e diventa definitivamente uomo rivivendo una struggente passeggiata fatta da bambino col padre lungo una spiaggia della Cornovaglia.

Più che una questione di tempo, Curtis ha messo in scena una straordinaria seduta psicoanalitica che, proprio come accade nel film, spesso per il paziente diventa un doloroso/divertente/terapeutico viaggio nel tempo. Con l'occasione Curtis ha rappresentato anche un curioso aneddoto della sua vita inserendo la canzone di Jimmy Fontana, colonna sonora di una sua vacanza estiva del 1965 trascorsa all'isola d'Elba, evidentemente indimenticabile...

Fabrizio Liberti

BEFORE MIDNIGHT

Richard Linklater

Titolo originale: id. *Regia* Richard Linklater. *Soggetto:* da personaggi creati da Richard Linklater e Kim Krizan. *Sceneggiatura:* Richard Linklater, Julie Delpy, Ethan Hawke. *Fotografia:* Christos

Voudouris. *Montaggio:* Sandra Adair. *Musica:* Graham Reynolds. *Scenografia:* Anna Georgiadou. *Costumi:* Vasileia Rozana. *Interpreti:* Ethan Hawke (Jesse Wallace), Julie Delpy (Céline Wallace), Seamus Davey-Fitzpatrick (Hank), Jennifer Prior (Ella), Charlotte Prior (Nina), Xenia Kalogeropoulou (Natalia), Walter Lassally (Patrick), Ariane Labed (Anna), Yannis Papadopoulos (Achilleas), Athina Rachel Tsangari (Ariadni), Panos Koronis (Stefanos), Yota Argyropoulou, Serafeim Radis (i receptionist), Enrico Focardi, Manolis Goussias, Anouk Servera (i bambini), Tety Kalafati (la hostess), John Sloss (un viaggiatore in aeroporto). *Produzione:* Richard Linklater, Christos V. Konstantakopoulos, Sara Woodhatch, Vincent Palmo jr., Athina Rachel Tsangari per Detour Filmproduction/Faliro House Productions. *Distribuzione:* Good Films. *Durata:* 108'. *Origine:* USA/Grecia, 2013.

Confesso che è difficile, per me, iniziare questa recensione perché *Before Midnight*, terzo film della trilogia di Linklater su Céline e Jesse, mi ha lasciato piuttosto perplessa. L'ho trovato ridondante nel suo chiacchiericcio continuo, eccessivo nell'evidenziare, amplificandoli, certi aspetti dell'amore e delle relazioni e alcune caratteristiche dei protagonisti, forzato nel trovare a tutti i costi, nell'ultima parte, il pretesto per una rottura da ricomporre. Anche perché avevo amato molto i due film che lo hanno preceduto: *Prima dell'alba* per la freschezza dell'incontro tra due ventenni, lui americano lei francese, che passano una notte a Vienna prima che le loro strade si separino forse per sempre, incontro che fa nascere un amore

che non sappiamo se si svilupperà, *Before Sunset – Prima del tramonto* per la leggerezza e la capacità di sintesi, che sa di Allen prima ancora che di Rohmer, con cui è raccontato l'incontro dei protagonisti a Parigi dopo nove anni da quel giorno e per la naturalezza con cui vivono questo loro ritrovarsi che, come si vede nel terzo film, cambierà la vita a entrambi. Mi sembrava, questo film, un oggetto da prendere o lasciare: o lo ami o lo odi, e propendevo per la seconda.

In realtà presenta molti aspetti interessanti e le quattro parti di cui si compone, tre se consideriamo la passeggiata e la sequenza dell'albergo come unite, sono diverse anche qualitativamente. Dovendo valutare ciascuna di esse, attribuirei un voto pieno alla prima (aeroporto, auto, sosta al *market* e arrivo a casa), che introduce alle tematiche del film sintetizzando i percorsi dei protagonisti nei nove anni che lo separano dal precedente, boccerei la seconda (la sequenza del pranzo con gli amici), troppo *intellò* e didascalica nel voler sviscerare tutte le possibili variazioni dell'amore (e del sesso) contemporanei, e riterrei la terza, che trovo forzata nella volontà, da parte di Céline, di guastare l'atmosfera frizzante che si è creata con il compagno e di mettere in crisi il rapporto, comunque interessante per i temi che presenta, che sono poi quelli del film: lo scorrere del tempo e la fugacità del nostro passaggio su questa terra e così anche dei nostri amori, l'età che avanza, quindi, e che distrugge il fascino che aveva caratterizzato i nostri vent'anni, le nuove responsabilità che l'età impone, specie se ci sono figli che costringono a una vita che non è esattamente quella che da giovani si sperava di fare, la realizzazione personale e professionale e la differenza, in questo, tra

uomini e donne, mondi opposti spesso inconciliabili.

In particolare emerge lo scontento di Céline che, prendendo spunto dal fatto che Jesse vorrebbe in qualche modo ricongiungersi al figlio che vive negli Stati Uniti, crede (vuole?) che la relazione tra loro sia finita ed esprime forse per la prima volta in maniera esplicita al compagno tutto il peso della maternità e della cura delle figlie, che ha sostenuto lei.

Ed è un po' questo, il film: se il primo episodio della trilogia era un incontro che poteva rimanere tale e il secondo era la concretizzazione dell'amore che lì era nato, questa terza parte della storia di Céline e Jesse è quella che mostra la stanchezza, il disincanto, la difficoltà per due quarantenni con figli a mantenere la loro relazione e a sostenere il peso delle incombenze quotidiane, gravato dalla consapevolezza, per la donna, di aver rinunciato a una parte della propria realizzazione (la musica), e per l'uomo di rinunciare a una parte di sé (la vicinanza al figlio).

Reso, come si diceva, con parole parole, dialoghi serrati che sembrano a tratti improvvisati ma che sono invece il risultato di una sceneggiatura precisa scritta a sei

mani (Linklater – Delpy – Hawke, come nel film precedente), con sequenze lunghissime che dipanano anche qui le situazioni nel rispetto delle unità aristoteliche, con un lavoro attoriale studiatissimo e frutto di un'alchimia di anni tra i due attori/sceneggiatori (e cineasti), e tra loro e il regista. Senza contare gli elementi autobiografici: la Delpy vive attualmente negli Stati Uniti e ha diretto, tra gli altri, *2 giorni a Parigi* seguito da *2 giorni a New York*, Hawke ha scritto davvero i due romanzi che, con titoli diversi, vengono citati nel film.

E poi c'è Linklater: regista eclettico, indipendente, alterno nei risultati ma meritevole senz'altro di attenzione, per la voglia di sperimentare generi e stili e per la curiosità con cui, come Michael Winterbottom in altri termini, da sempre li indaga.

Paola Brunetta

OH BOY UN CAFFÈ A BERLINO

Jan Ole Gerster

Titolo originale: Oh Boy. *Regia e sceneggiatura:* Jan Ole Gerster. *Fotografia:* Philipp Kirsamer. *Montaggio:* Anja Siemens. *Musica:* The Major Minors, Cherilyn MacNeil. *Scenografia:* Juliane Friedrich. *Costumi:* Juliane Maier, Ildiko Okolicsanyi. *Interpreti:* Tom Schilling (Niko Fischer), Friederike Kempter (Julika Hoffmann), Marc Hosemann (Matze), Katharina Schüttler (Elli), Justus von Dohnányi (Karl Speckenbach), Andreas Schröders (lo psicologo), Arnd Klawitter (Phillip Rauch), Martin Brambach (Jörg), Frederick Lau (Ronny), Ulrich Noethen

(Walter Fischer), Michael Gwisdek (Friedrich), Steffen C. Jürgens (Ralf), Inga Birkenfeld (Hanna), Leander Modersohn (Jörg Schneider), Lis Böttner (la signora Baumann), Theo Trebs (Marcel), Ellen Schlootz (Stella), Jakob Bieber (Kevin), Robert Hofmann (Pascale). *Produzione:* Jörg Himstedt, Marcos Kantis, Birgit Kämper, Martin Lehwald, Michal Pokorny, Alexander Wadouh per Schiwago Film/Chromosom Filmproduktion/Hessischer Rundfunk/ARTE. *Distribuzione:* Academy Two. *Durata:* 88'. *Origine:* Germania, 2012.

Non si può parlare di un post caduta del Muro nel cinema tedesco. Almeno nelle commedie che vengono distribuite in Italia o che si vedono soprattutto alla Berlinale. Sono passati circa dieci anni da *Good Bye, Lenin!* mentre i nostri parametri critici, soprattutto per quanto riguarda le cinematografie internazionali (a meno che non si parli del cinema statunitense e in parte francese) possono apparire già logore, proprio perché magari si pensa che la distanza temporale tra alcuni film più rappresentativi di quel Paese sia più breve di quanto in realtà non è. Ecco perché *Oh Boy – Un caffè a Berlino* rivela finalmente nuove identità e lo fa paradossalmente attraverso un modo di fare cinema che può apparire “vecchio” (dove questo aggettivo non è da intendersi in senso negativo, ma al contrario come un ulteriore forma di arricchimento), i cui punti di riferimento vanno rintracciati nel minimalismo di Jim Jarmusch degli anni Ottanta, nel bianco e nero di Alexandre Rockwell che guarda a sua volta il cinema europeo, da quello italiano alla Nouvelle Vague. Attraverso la rappresentazione di





ventiquattr'ore alla ricerca di un caffè, nel corso delle quali il ventenne Niko Fischer è inghiottito dentro una città che sembra rimbalzarlo come una pedina (dal risveglio con la fidanzata, al bancomat che non funziona, al padre che gli taglia i viveri, allo psicologo che gli toglie la patente), si potrebbero avvertire i segni dell'elaborazione di un cinema compiaciuto nei suoi omaggi come, per esempio, la ragazza con i capelli corti che ricorda Jean Seberg in *Fino all'ultimo respiro*.

Ole Gerster, qui al primo lungometraggio, sembra avere tutti gli elementi in ordine per fare un certo tipo di cinema, per elaborare un tipo di testo in cui la dimensione reale si mescola con quella grottesca. Eppure nel percorso del protagonista, dove la prova di Tom Schilling conduce continuamente alla scoperta di diversi spazi di Berlino, emerge una galleria di personaggi che sembrano tutti guardati attraverso i suoi occhi. Con distacco, ironia, dolore, rabbia. E attorno all'espedito di un caffè che il protagonista non riesce mai a bere, le situazioni che ven-

gono mostrate appaiono quasi sempre come reazioni al suo comportamento, come si può vedere per esempio nella scena della partita a golf con il padre, nell'avvicinamento e allontanamento con la vecchia compagna di classe rivista per caso, nella disperazione del vicino di casa. Niko sembra guardare tutte queste vicende personali con personaggi che si aprono e raccontano se stessi. Anzi, nel momento in cui ci entra in contatto, è come se si volesse fare trasparente per dare spazio alle loro performance. Ed è qui forse il salto del film di Gesner, proprio nello scarto tra quello che viene rappresentato e quello che in realtà ci sta dietro. Che va oltre l'uso del bianco e nero, degli inserti jazz e delle corse nella metro ancora dalle parti della Nouvelle Vague.

Oh Boy – Un caffè a Berlino è frequentemente al limite e rimbalza dentro e fuori il set. Fra teatro (la rappresentazione di una tipologia della scena underground) e cinema (l'attore con l'uniforme e l'amico che imita De Niro di *Taxi Driver*), il dialogo scritto per essere recitato non viene tagliato, ma esteso allo sfinimento. Ed è qui per magia che il film diventa qualcos'altro, già dalla scena tra Niko e lo psicologo. Qui arriva all'improvviso un'insospettabile trasparenza, esemplificata dall'immagine del protagonista sul vetro della metro e situazioni che trascendono il tempo del film, come la semplice intensità dell'incontro con la nonna di un ragazzo o di quello dell'uomo che sembra inizialmente importunarlo al bar mentre è da solo e poi vuole parlare solo con lui.

Quindi il film si ri/vitalizza progressivamente, mostrandosi decisamente migliore di come voleva apparire inizialmente. E se *Oh Boy – Un caffè*

a Berlino è stato pensato a lungo, non è comunque rimasto prigioniero nella mente di Gerster. Che sembra invece aver liberato il film man mano che lo girava.

Simone Emiliani

MACHETE KILLS

Robert Rodriguez

Titolo originale: id. *Regia e fotografia:* Robert Rodriguez. *Soggetto:* Robert Rodriguez, Marcel Rodriguez, da personaggi creati da Álvaro Rodríguez. *Sceneggiatura:* Kyle Ward. *Montaggio:* Robert Rodriguez, Rebecca Rodriguez. *Musica:* Carl Thiel, Robert Rodriguez. *Scenografia:* Steve Joyner. *Costumi:* Nina Proctor. *Interpreti:* Danny Trejo (Machete Cortez), Michelle Rodriguez (Luz/Shé), Sofía Vergara (Desdemona), Amber Heard (miss San Antonio), Antonio Banderas (El Cameleón), Cuba Gooding jr. (El Cameleón), Walton Goggins (El Cameleón), William Sadler (lo sceriffo Doakes), Demián Bichir (Mendez), Mel Gibson (Luther Voz), Charlie Sheen (il Presidente degli Stati Uniti), Jessica Alba (Sartana), Lady Gaga (La Cameleón), Vanessa Hudgens (Cereza), Alexa Vega (KillJoy), Elise Avellan (l'infermiera Lisa), Tom Savini (Osiris Amanapur). *Produzione:* Robert Rodriguez, Alexander Rodnyansky, Iliana Nikolic, Aaron Kaufman, Sergei Bespalov, Rick Schwartz, Douglas Aamiokoski per Aldamisa Entertainment/1821 Pictures/Quick Draw Productions/Demarest Films/Overnight Films. *Distribuzione:* Lucky Red. *Durata:* 107'. *Origine:* USA, 2013.



Prima che il cinema diventasse la Settima arte, era solo un nuovo, eccitante spettacolo. La magia non aveva bisogno di essere credibile per funzionare, e questo Méliès lo sapeva bene. Buffo, sorprendente, eccitante, improvviso, un po' sadico, autocompiaciuto. Il film è stato anche questo, prima che si prendesse consapevolezza del mezzo, prima che il fantastico per essere pienamente se stesso dovesse essere giustificato dal letterario, infarcito di trucchi e trucchetti, imbolsito dalla necessità di essere vero come il vero, anche se all'interno dei confini del finto.

In mezzo c'è stato tutto il resto: la nascita di codici e di stili, il rodaggio millimetrico di meccanismi narrativi, la perfezione. Quindi il bisogno di contraddirla, destrutturarla, togliere invece di mettere. I tempi magri che ci troviamo a vivere sono quelli dell'esaurimento sia della tradizione che della rivoluzione della tradizione: il giocattolo è rotto, e pochissimi riescono a compiere il miracolo di farlo brillare ancora.

Il cinema popolare continua a correre su un binario parallelo: *divertissement* per chi si riesce ancora a divertire ripercorrendo territori abusati, tic lubrici che hanno soltanto

cambiato volto, riducendo gradualmente la profondità dei caratteri (e dei talenti) da Totò ad Alberto Sordi, da Lino Banfi a Checco Zalone, rincorrendo un orizzonte progressivo in caduta libera verso la mediocrità. Tra i miracoli e la sbobba, si va a inserire in questo autunno cinematograficamente ancora deludente *Machete Kills*, secondo capitolo della serie generata da un *fake trailer* all'interno di *Grindhouse* (era il lontano 2007) e dopo *Machete* (2010), delirio pop, operazione nostalgica, congegno spettacolare oliato alla perfezione.

Dire che *Machete Kills* delude, come hanno scritto in molti, è come ammettere di aver comprato il biglietto giusto e poi aver sbagliato sala. Il secondo capitolo che Robert Rodriguez dedica alla maschera di carne Danny Trejo/Machete regala allo spettatore consapevole esattamente quello che si dovrebbe aspettare, compresa qualche sorpresa. Alza il tiro, Rodriguez, e di questo non possiamo che rendergli merito; decide volontariamente di non fingere su niente, e sciorina fin da subito la sua stringente filosofia: non ha alcun senso girarci intorno, questo mondo è solo un luna park di plastica, quindi vale la pena salire sulla giostra, e non scendere fino alla fine. Se in *Machete* l'impronta di Tarantino e le sue sofisticazioni riflessive erano ancora ben percepibili, qui Rodriguez alza le mani e afferma con orgoglio l'assenza di qualsiasi sottotesto che non sia il semplice gusto dell'esagerazione. Montando un accumulo orgiastico di affettamenti, sparatorie, seni generosi, cameo improbabili e armi di distruzione di massa dall'aspetto vetusto e posticcio; azzerando pure la sorpresa narrativa per sostituirla con la gioia della prevedibilità, Rodriguez scava la fossa precisa

precisa per il nostro divertimento, liberandoci da ogni senso di colpa. Danny Trejo/Machete è il capro espiatorio eccellente di questa impennata di coerenza: nel primo film *Machete* era un duro, era alto nonostante Trejo sia un tappo, sembrava (quasi) sexy, sicuramente invincibile. In *Machete Kills* cammina goffamente in spazi impietosamente vasti che denunciano le sue dimensioni, vuole bene a tutti e si allea con gli Stati Uniti, arriva sempre un minuto dopo, anche del tonto Mel Gibson, e in una scena ad altissimo godimento, con la pistola puntata in fronte e il pathos a mille, si volta indietro, esita un istante, infila una porta ed esce di scena. Applausi.

Non è un cinema per tutti, su questo sono perfettamente d'accordo. È un cinema per chi, al cinema, ancora si vuole divertire, ogni tanto. E adesso, aspetta con bramosia *Machete Kills Again... In Space!*

Elisa Baldini

UN CASTELLO IN ITALIA

Valeria Bruni Tedeschi

Titolo originale: Un château en Italie. *Regia:* Valeria Bruni Tedeschi. *Sceneggiatura:* Valeria Bruni Tedeschi, Agnès de Sacy, Noémie Lvovsky. *Fotografia:* Jeanne Lapoire. *Montaggio:* Laure Gardette, Francesca Calvelli. *Scenografia:* Emmanuelle Duplay. *Costumi:* Caroline de Vivaise. *Interpreti:* Valeria Bruni Tedeschi (Louise), Louis Garrel (Nathan), Filippo Timi (Ludovic), Marisa Bruni Tedeschi (la madre), Xavier Beauvois (Serge), André Wilms (il padre di Nathan), Marie Rivière (la



madre di Nathan), Gérard Falce (Gérard), Filippo Rutigliano (il giardinere), Anna Morello (la governante), Pippo Delbono (il sacerdote), Silvio Orlando (il sindaco), Bernard Nissile (il monaco), Philippe Pescayne (l'avvocato), Antonietta Carcatella, Giulia Pica (le suore napoletane), Omar Sharif (se stesso). *Produzione:* Saïd Ben Saïd per SBS Productions/arte France Cinéma/Delta Cinéma. *Distribuzione:* Teodora. *Durata:* 104'. *Origine:* Francia, 2013.

Al terzo film come regista dopo *È più facile per un cammello...* (2003) e *Attrici* (2007), Valeria Bruni Tedeschi continua il *récit* dell'autofinizione solo velatamente a distanza, e si immerge nuovamente nell'immaginario di famiglia (la sua, più che borghese, più che ricca, più che mediatica, almeno in Francia) per dimostrare quanto una nascita privilegiata non impedisca al *tourbillon de la vie* di assestare i suoi colpi. Louise, attrice ritiratasi dal cinema, figlia di un padre industriale di successo che ha lasciato dietro di sé soldi, case, una fabbrica in cui nessuno dei suoi cari ha mai messo piede, e un castello, in

Italia, vestigia amata e in svendita, dal destino incerto. Un lascito consumatosi in una borghesia nullafacente di figli svegliati e stancatamente velleitari (Filippo Timi) e di una madre (Marisa Bruni Tedeschi) un po' avara e gretta d'affetto, messi in mostra nella loro isteria e nei loro capricci con humour volutamente feroce, senza ritegno, mentre affrontano chi la morte, chi gli ultimi scampoli di tempo disponibili per avverare una maternità che non arriva.

Una sorta di romanzo familiare, spinto nell'autoderisione e nella manipolazione degli stati d'ansia e della sofferenza, che ruota attorno a una protagonista un po' lamentosa e un po' naïve, che cerca (una volta di più, per Valeria Bruni Tedeschi) di spiare il senso di colpa della ricchezza prostrandosi, inghinocchiandosi, abbandonando il proprio corpo in ogni occasione possibile alla caduta, al colpo, allo spintone, al ridicolo.

E la vita, in questo microcosmo senza amici, senza lavoro, senza contingenze od obblighi dove l'egoismo piccolo piccolo fa da padrone, sembra non attecchire mai, non concedersi (tranne forse nel finale) ai suoi personaggi. Il vivere sembra un accidente, o un incidente, e una serie di occasioni che si inanellano senza avvenire: la malattia che prosegue il suo corso e un matrimonio in fin di vita, le preghiere inascoltate, la medicina che non serve, il giovane amore (interpretato da Louis Garrel) che va e viene.

Questo apparente lavare i panni sporchi, per quanto estremamente scritto e non privo di eleganza, impregnato di umorismo triste e senza requie, non sfugge al nominalismo e rivela i limiti di un'autofinizione catartica in fondo solo

per chi la mette in scena quando a commentare gli affanni familiari si sovrappone lo sguardo della coppia degli anziani domestici del castello e dell'amico d'infanzia (il regista Xavier Beauvois) che, senza soldi e disperato, chiede aiuto a tutti senza mai riceverlo.

I luoghi comuni dei dialoghi e la morale insita azzerano la distanza sottolineandola e ci impongono di essere noi, pubblico, dalla parte dei servitori e con l'amico buono e giusto, ci assegnano quasi goffamente un posto per assistere a quel teatro della vita, che in fondo, fino a quel momento, nel suo essere alieno e slapstick e viziato aveva una qualcerta coerenza.

Francesca Betteni-Barnes

IN SOLITARIO

Christophe Offenstein

Titolo originale: En solitaire. *Regia:* Christophe Offenstein. *Soggetto:* Frédéric Petitjean. *Sceneggiatura:* Jean Cottin, Christophe Offenstein. *Fotografia:* Guillaume Schiffman. *Montaggio:* Véronique Lange. *Scenografia:* Thierry Chavenon. *Costumi:* Muriel Legrand. *Interpreti:* François Cluzet (Yann Kermadec), Samy Seghir (Mano Ixa), Virginie Efira (Marie Drevil), Guillaume Canet (Franck Drevil), Karine Vanasse (Mag Embling), Arly Jover (Anna Bruckner), José Coronado (José Monzón), Dana Prigent (Léa Kermadec), Jean-Paul Rouve (Denis Juhel), Guillaume Nicloux (il direttore di gara), Emmanuelle Bercot (il medico di gara), Philippe Lefebvre (Raphaël Keriou), François Jerosme (l'anima-



tore), Lucas Bonnifait (l'organizzatore del Team DCNS), Laure Duthilleul (la preside), Léa Fazer (la madre). *Produzione:* Jean Cottin, Sidonie Dumas, Laurent Taïeb, Adolfo Blanco, Genevieve Lemal per Gaumont/Les Films du Cap/Scope Pictures/A Contracorriente Films. *Distribuzione:* Lucky Red. *Durata:* 96'. *Origine:* Francia, 2013.

Yann Kermadec è uno skipper di mezza età che ha dinanzi a sé l'occasione di tutta una vita, quella di partecipare alla prestigiosa gara velica Vendée Globe, una circumnavigazione del globo in solitario che parte e finisce nello stesso luogo, a Les Sables d'Olonne in Francia. Franck Drevil, il titolare dell'imbarcazione, a causa di un incidente avuto con la moto deve infatti cedere il timone al suo amico Yann che è anche il compagno di sua sorella. La gara è un misto tra uno spirito avventuroso di altri tempi e una tecnologia d'avanguardia, dove la difficoltà di una dura navigazione in solitario viene mitigata dall'ausilio di apparati che conferiscono sicurezza e un grande supporto al velista.

Tutto sembra andare per il meglio quando un relitto galleggiante danneggia il timone e Yann deve ancorare la barca in vista delle Isole Canarie per ripararlo. Durante queste operazioni a bordo sale – non visto – un giovane profugo della Mauritania. Riparato il danno Yann riparte e quando si accorge della presenza di Mano, il giovane clandestino, egli è preda di una rabbia furiosa poiché questo imprevisto, se scoperto, comporta la sua esclusione dalla gara.

Inizia così una lenta e faticosa coabitazione tra i due e Yann deve essere molto accorto per non far scoprire quella presenza durante i suoi collegamenti via Skype con la terraferma. Anche la navigazione si complica a causa di un drammatico fuori programma che costringe Yann a deviare la sua rotta per soccorrere una sua collega in difficoltà, situazione e immagini che ricordano quelle di cui fu protagonista alcuni anni fa Giovanni Soldini che salvò la naufraga Isabelle Autissier.

In solitario è l'opera prima di Christophe Offenstein, già apprezzato operatore di Guillaume Canet che in questo film interpreta il ruolo di Franck. E infatti le riprese a bordo dell'imbarcazione in preda ai marosi sono davvero affascinanti e regalano allo spettatore immagini di grande effetto. Diverso però è il risultato ottenuto dal regista nei confronti delle altre due direttrici della storia, ovvero il rapporto di Yann con la terraferma e in special modo con la figlia e la sua compagna, e quello ancora più centrale con Mano, il clandestino che in sé incarna il tragico fenomeno dei migranti clandestini che non è certo circoscrivibile alle nostre coste del sud ma purtroppo globale e che costringe Yann a rivedere le sue priorità di vita.

L'idea della produzione era quella di replicare quanto fatto con *Quasi amici*, mettendo in relazione due personaggi tra loro agli antipodi. Curioso il fatto che François Cluzet sia passato dal ruolo di quasi completa immobilità di tetraplegico a quello ipercinetico di velista, cavandosela davvero egregiamente. Gli ingredienti per ottenere un film di successo c'erano comunque tutti, peccato che nel mescolarli ci sia bisogno di equilibrio, giuste dosi e passione. Il difetto del film infatti si colloca proprio nella mancanza di un giusto equilibrio e in una passione insufficiente. I passaggi attraverso le tre linee di racconto risultano infatti estremamente meccanici, si avverte sempre una cesura fastidiosa e mai una fluidità amorevole. Offenstein in sostanza ci regala bellissime immagini ma un tic toc tra le tre storie noioso e scarsamente emozionante, e alla fine della visione se non una delusione, si avverte l'eco di un'occasione un po' sprecata.

Fabrizio Liberti

IL PARADISO DEGLI ORCHI

Nicolas Bary

Titolo originale: Au bonheur des ogres. *Regia:* Nicolas Bary. *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Daniel Pennac. *Sceneggiatura:* Jérôme Fansten, Nicolas Bary, Serge Frydman. *Fotografia:* Patrick Duroux. *Montaggio:* Véronique Lange. *Musica:* Rolfe Kent. *Scenografia:* Bettina von Den Steinen. *Costumi:* Agnès Béziers. *Interpreti:* Raphaël Personnaz



(Benjamin Malaussène), Bérénice Bejo (la zia Julia), Emir Kusturica (Stojil) Guillaume de Tonquedec (Sainclair), Thierry Neuvic (l'ispettore Carrega), Mélanie Bernier (Louna), Dean Constantin (Cazeneuve), Marie-Christine Adam (miss Hamilton), Youssef Hajdi (Amar), Armande Boulanger (Thérèse), Adrien Ferran (Jérémy), Mathis Bour (il piccolo), Marius Yelolo (il commissario Coudrier), Alice Pol (la psichiatra infantile), Joël Demarty (Constantin), Isabelle Huppert (Reine Zabo). *Produzione:* Dimitri Rassam, Jérôme Seydoux, Jonathan Blumenthal, Serge de Pouques, Lilian Eche, Florian Genetet-Morel, Sylvain Goldberg, Christel Henon, Romain Le Grand, Adrian Politowski, Gilles Waterkeyn per Chapter 2/Pathé/France 2 Cinéma/Bidibul Productions/ Nexus Factory/Alvy Développement. *Distribuzione:* Koch Media. *Durata:* 105'. *Origine:* Francia, 2013.

Ai grandi magazzini "Au Bonheur Parisien", sontuoso tempio di luci e vetrine, confezioni regalo e scale mobili, nel cuore della Capitale,

Benjamin Malaussène lavora ufficialmente come responsabile tecnico. La sua vera occupazione, in realtà, è essere il capro espiatorio umano ideato dalla direzione per subire le ire dei clienti scontenti che reclamano giustizia in nome del denaro speso. Quando, nel pieno delle compere prenatalizie, i grandi magazzini cominciano a esplodere e bombe anonime ammazzano uno a uno tre impiegati, i sospetti della polizia convergono su Malaussène che, con l'aiuto di una giornalista, scoprirà il vero colpevole e svelerà come, trent'anni prima, il "Bonheur Parisien" sia stato in realtà "il paradiso degli orchidi".

Quando si adatta un romanzo al cinema i confronti sembrano la pratica più facile e talvolta sterile. Nel caso di *Il paradiso degli orchidi*, le pagine di Pennac sono così lontane che non si sa dove cominciare. Eppure si deve, perché nel caso del film di Nicolas Bary ogni atmosfera, senso della narrazione o personaggio risultano talmente alterati o appiattiti da dubitare che si tratti di un adattamento.

Nulla nella saga Malaussène di Daniel Pennac, era lasciato al caso. Come una storia che si inventi per un bambino, nessun dettaglio è immotivato, nessun filo rimane fuori dalla tela. La logica del racconto unita a una lingua che procedeva disegnando esplosioni su esplosioni a ogni livello, erano capaci di unire all'esuberanza delle parole una dimensione tragica dei personaggi e del mondo che restituiva una favola nerissima, folle, solitaria.

Il vortice della famiglia Malaussène, fatta di figli-fratelli senza padre né madre, abbandonati alle cure del solo Benjamin, costretto a fare dell'umiliazione

personale e della compassione altrui un lavoro, che bastava da sola a dare un'immagine dolorosa e rocambolesca del vivere, diventa nel film una macchietta incomprensibile, quasi spiazzante nella sua inutilità. E il mondo intero della favola viene ridotto, con i Malaussène, a un grande *décor* fatto di effetti speciali, dove ogni singolo personaggio si riduce a uno stereotipo che svisciva l'intera ricchezza del racconto.

Il guardiano notturno che vive nei sotterranei, la testarda giornalista dai capelli rossi sempre baldanzosa, il ricco padrone coi sensi di colpa del padre, la strega bionda dalla voce vellutata, sono figurine di un *récit* dove persino il *polar* e l'intrigo amoroso d'origine diventano piatta ripetizione e noia. Fino alla risoluzione dell'intrigo, ammorbidita all'inverosimile al punto da minare la credibilità stessa della storia laddove gli orchidi pedofili non sono più dei suicidi folli fino alla morte, bensì vittime assassinate dal ricco padrone che soffre dei sensi di colpa del padre orco.

E Malaussène, la chiave di tutto, il narratore? E Malaussène sta lì, in mezzo al mondo che esplose e ai bambini che scompaiono, imbambolato, figura spogliata della vena tragica con cui è nato e subisce, alza le spalle, si sistema la giacchetta, non più Monsieur Travet, non più capro espiatorio, nodo tra l'umanità e la follia del mondo che narra in prima persona (nel romanzo), piuttosto un malcapitato di passaggio che osserva gli eventi spalancando gli occhi senza percepire il senso profondo dell'accadere. Non rimane più traccia alcuna di poesia, fantasia o dolore, solo luminarie pubblicitarie, su una favola che non c'è.

Francesca Betteni-Barnes

IL QUINTO POTERE

Bill Condon

Titolo originale: The Fifth Estate. *Regia:* Bill Condon. *Soggetto:* dai libri *Inside WikiLeaks: My Time with Julian Assange at the World's Most Dangerous Website* di Daniel Domschelt-Berg e *WikiLeaks: Inside Julian Assange's War on Secrecy* di David Leigh e Luke Harding. *Sceneggiatura:* Josh Singer. *Fotografia:* Tobias A. Schliessler. *Montaggio:* Virginia Katz. *Musica:* Carter Burwell. *Scenografia:* Mark Tildesley. *Costumi:* Shay Cunliffe. *Interpreti:* Benedict Cumberbatch (Julian Assange), Daniel Brühl (Daniel Domschelt-Berg), Anthony Mackie (Sam Coulson), David Thewlis (Nick Davies), Alicia Vikander (Anke), Peter Capaldi (Alan Rusbridger), Carice van Houten (Birgitta Jónsdóttir), Dan Stevens (Ian Katz), Stanley Tucci (James Boswell), Laura Linney (Sarah Shaw), Moritz Bleibtreu (l'architetto), Jamie Blackley (Ziggy), Michael Culkin (Ralph Zilke), Anatole Taubman (Holger Stark). *Produzione:* Steve Golin, Michael Sugar, Hilde De Laere, Emmeline Yang, Greg Yolen per Anonymous Content/FBO/Participant Media/Reliance Entertainment. *Distribuzione:* 01. *Durata:* 128'. *Origine:* USA/Belgio, 2013.

Daniel Berg nel 2007 ha un impiego da travet in una grande compagnia tedesca e una seconda identità da *hacktivist* con il collettivo "Chaos Computer Club": nel corso di una convention internazionale incontra uno strambo ragazzo australiano di nome Julian Assange, impegnato a implementare una piattaforma di

controinformazione in grado di divulgare documenti segreti da tutto il mondo. Attraverso la storia dell'ambiguo legame tra Assange e il suo braccio destro assistiamo in controluce all'espansione di WikiLeaks con denunce eclatanti di corruzione, traffici illeciti, crimini di guerra USA in Afghanistan e Iraq fino al *cablegate* del 2010 e alle dimissioni di Berg dal movimento.

Il quinto potere era un film estremamente "difficile" per svariate ragioni che vanno dal trattamento di fatti di attualità molto mediatizzati alla pluralità di opinioni talvolta al limite del fanatismo che circondano Assange e la sua creatura. I temi proposti sono probabilmente troppi e per di più assai intricati: i segreti di Stato, la libertà d'informazione in rete, il ruolo di stampa e tv, la tutela della *privacy* e della segretezza delle fonti.

Bill Condon purtroppo prova a trasformare il piombo della cronaca nell'oro del thrilling politico inciampando nei caratteristici difetti degli *instant-movie* di pronto consumo: metafore visive che vorrebbero essere potenti e invece annegano nella goffaggine ritrita (ad esempio la messaggistica istantanea mostrata in sovrimpressioni e la sala onirica zeppa di pc vuoti); personaggi che parlano come in un libro stampato a illustrare le diverse prospettive ideali con spreco di citazioni letterarie; zoomate artefatte da reportage tv e cambi d'inquadratura inutili per tenere desto lo spettatore probabilmente assopito dal girovagare della trama tra un set internazionale e l'altro.

Inoltre il film non opta per un punto di vista "schierato" con cui confrontarsi dialetticamente, menando un colpo al cerchio dell'analisi critica e uno alla botte dell'encomio per i sovversivi del web: il risultato perciò



è abbastanza equanime nel trattare il dossier WikiLeaks ma anche destinato a perdere presa e troppo concentrato sulla figura del leader máximo informatico e sulle sue particolarità umane.

L'*editor in chief* del sito antisistema infatti viene ritratto come un attivista tanto intrepido e geniale quanto umanamente sgradevole nel suo cinismo manipolatore nonché affetto da ego strabordante e maniacalità paranoide: un mistero che lo spettatore è libero di decifrare con l'ottica che ritiene più opportuna.

Il film è stato accusato di finalità propagandistiche da Assange e attinge come fonti principali ai due libri-inchiesta *Inside WikiLeaks* dello stesso Daniel Berg e *Wikileaks* della coppia di giornalisti inglesi Luke Harding-David Leigh. Da segnalare per confronti e approfondimenti il documentario *We Steal Secrets: The Story of WikiLeaks* di Alex Gibney, già autore dell'impressionante *Taxi to the Dark Side*.

Giacomo Conti

OZU YASUJIRO

1903-1963





Tarda primavera

Alla ricerca del “wa” le forme dell’armonia e gli anni del muto

Dario Tomasi

Definito a suo tempo “il più giapponese dei registi giapponesi” – cosa che, insieme all’assenza di ogni facile “esotismo”, gli costò una tardiva scoperta da parte dell’Occidente, almeno in rapporto ad altri autori come Mizoguchi e Kurosawa –, Ozu Yasujiro si è guadagnato una tale definizione soprattutto in merito all’importanza che nella sua opera ha assunto il concetto di “armonia”. Nella lingua giapponese la parola “armonia” si pronuncia “wa” (和) – che significa anche “pace” – ed è in particolare usata come prefisso a indicare qualcosa di squisitamente legato alle tradizioni del Paese: *washi* è la carta giapponese, *washitsu* è una stanza in stile giapponese, *wagaku* è la musica giapponese e così via. A volte la parola “wa” può anche essere usata in qualità di suffisso come è per (l’era) Shōwa (1926-

1989), quella dell'imperatore Hirohito, che può essere tradotta come epoca di "pace illuminata" (evitiamo ogni commento sulle atrocità dell'esercito giapponese in Asia durante la Seconda guerra mondiale che hanno davvero avuto poco a che fare con qualsiasi cosa si possa intendere per "pace illuminata").

La centralità del "wa" nella cultura giapponese è da intendersi anche, se non soprattutto, come quell'essenziale armonia che va ricercata all'interno del gruppo e della famiglia affinché questi possano, per così dire, "funzionare nel modo migliore possibile", realizzare un'efficace cooperazione delle parti in grado di risolvere ogni conflitto esterno. La logica è la solita: il singolo deve sacrificarsi in nome delle esigenze della collettività.

Nel cinema di Ozu la ricerca del "wa" può essere vista, innanzitutto, nel modo molto particolare in cui egli fa propria quella "logica del desiderio" che muove le narrazioni di ogni luogo e di ogni tempo. Nella sua opera, infatti, il "volere dei personaggi" – quello che li spinge verso un determinato oggetto del desiderio in un movimento che genera il racconto vero e proprio – è meno, di quanto solitamente accade in Occidente ma anche in Oriente, un "volere per sé", quanto, al contrario, un "volere per l'altro". A loro modo emblematici di questa particolare caratteristica del cinema del regista sono i personaggi di Hara Setsuko e di Ryū Chishū in *Tarda primavera* (*Banshun*, 1949): una figlia che vorrebbe rinunciare a sposarsi per non lasciare solo il vecchio padre vedovo, e un vecchio padre vedovo disposto a trascorrere in solitudine gli ultimi anni della sua vita purché la figlia si sposi.

I film di Ozu del periodo muto offrono, in alcuni casi anche più di quelli sonori, esempi di altre strategie, sia di ordine narrativo, sia di ordine figurativo, legate a quella che potremmo definire una sorta di "rappresentazione armonica" propria al cinema del regista. Prendiamo dapprima in esame i modi relativi all'organizzazione del racconto. In molti film di Ozu tra la fine degli anni Venti e la prima metà degli anni Trenta, in particolare in quelli legati all'universo della famiglia, come *Mi sono laureato, ma...* (*Daigaku wa deta keredo*, 1929), *Il coro di Tokyo* (*Tōkyō no gasshō*, 1931), *Sono nato, ma...* (*Umarete wa mita keredo*, 1932), *Una madre deve essere amata* (*Haha kowazuya*, 1934) e *Storia di erbe fluttuanti* (*Ukigusa monogatari*, 1934), è presente quella che a prima vista potremmo definire una classica – anche per i modi occidentali – struttura in tre atti. Ci si muove da un almeno apparente ordine iniziale (primo atto) a una situazione di conflitto generata dall'irrompere di qualcosa di imprevisto (secondo atto) per arrivare a un nuovo equilibrio finale (terzo atto). Ciò che però caratterizza e rende particolare la struttura narrativa di questi film è che l'imprevisto che rompe l'armonia iniziale non è qualcosa – come solitamente accade – che vada rimosso, un ostacolo che deve essere superato, bensì qualcosa che va assunto e fatto proprio, a partire dalla constatazione della sua ineluttabilità, proprio come se si trattasse di una medicina amara ma indispensabile. È solo dopo aver davvero fatto propria questa contraddizione che l'ordine e l'armonia iniziale possono ricostituirsi, su un livello però più alto e segnato da una nuova consapevolezza: l'armonia finale si rivela così più autentica, anche se spesso più "drammatica", di quella iniziale.

Prendiamo ora in esame la struttura narrativa di alcuni dei film prima citati, anche per verificarne le possibili varianti all'interno dello schema generale appena indicato, e iniziamo da *Sono nato, ma...*, che di tale modello rappresenta una delle realizzazioni più esemplari. La famiglia Yoshii, padre, madre e due bambini (Isamu e Minoru), si è appena trasferita nei sobborghi di Tokyo. Mentre i due monelli riescono, pur con qualche difficoltà iniziale, a fare amicizia con i compagni di scuola, i rapporti all'interno della famiglia si danno in forme abbastanza serene, con l'eccezione di qualche piccola baruffa riguardante il comportamento scolastico dei due. Il conflitto esplode quando Isamu e Minoru, assistendo alla proiezione di alcuni filmini amatoriali, scoprono che il genitore fa il buffone, producendosi in una serie di ridicole smorfie e pose, davanti al suo datore di lavoro al fine di intrattenerlo e divertirlo. Il mito del padre crolla così inesorabilmente, il principio di realtà ha avuto la meglio sulle fantasie in cui due piccoli immaginavano il loro genitore "più forte" di quello dei loro compagni di giochi. Lo scontro che ne segue è terribile – di una violenza di cui riparleremo –, e i due bambini non ne vogliono sapere delle giustificazioni del padre, il quale inutilmente tenta di spiegargli che è con i soldi del "padrone" che può dar loro da mangiare. Lo sciopero della fame intrapreso da Minoru e Isamu



dura lo spazio di una notte: il mattino dopo i due si riconcilieranno col genitore. Si tratta però di una riconciliazione che non rimuove l'accaduto – che è di fatto irremovibile – bensì lo assume in sé. Lo testimonia la scena finale dove i due bambini, fermi a piedi col padre davanti a un passaggio a livello, spingeranno il genitore ad avvicinarsi all'elegante auto appena sopraggiunta per andare a salutare – come è “necessario” sia fatto – il “padrone”.

Quest'accettazione del principio di realtà, che passa attraverso una drammatica scoperta e un momento di conflitto, e porta alla costituzione di una “consapevole armonia”, la ritroviamo anche negli altri film prima citati: in *Mi sono laureato, ma...* un marito disoccupato scopre che la moglie lavora come intrattenitrice in un locale notturno e decide così di accettare quell'occupazione di uscire, non adeguata al suo titolo di studio, in precedenza rifiutata; una situazione speculare a questa è quella di *Il coro di Tokyo*, dove una moglie, prima sconvolta dalla scoperta che il marito si è “ridotto”, dopo il licenziamento, a distribuire volantini pubblicitari di una modesta tavola calda, finisce poi, lei stessa, per andarci a lavorare; in *Una madre deve essere amata*, la costituzione di una nuova e “consapevole armonia” familiare passa attraverso il necessario superamento da parte di un «figlio» della drammatica rivelazione che la donna, che credeva essere la propria madre, non è in realtà tale; in *Storia di erbe fluttuanti*, per finire, ci si ritrova davanti a un'attrice che, prima, scopre che il suo uomo ha avuto un figlio da un'altra, e, poi, deve accettare che questi nutra nei confronti del ragazzo un sentimento d'amore, così come uno d'affetto verso la donna che ne è la madre.

In realtà, l'intreccio principale di *Storia di erbe fluttuanti* non è quello indicato, che svolge un ruolo importante ma secondario, bensì quello relativo al rapporto tra padre e figlio. Anche questo intreccio presenta una struttura in tre atti ma con un epilogo radicalmente diverso da quelli sin qui visti. Nel primo atto Kihachi, il padre, e Shinkichi, il figlio, hanno fra loro un rapporto sereno, fondato sul fatto che il secondo crede che il primo gli sia semplicemente un affezionato zio, recatosi dopo molti anni a trovarlo. L'armonia fra i due, che inizia già a complicarsi a causa della relazione nata tra il giovane e un'attrice della troupe dello stesso Kihachi, si rompe poi definitivamente quando questi scopre la vera identità dello “zio” ed è incapace di perdonare la sua lunga assenza. La rottura non sarà in questo caso alla base della creazione di una nuova e “consapevole armonia” delle parti in gioco, poiché entrambi finiranno col cercare il proprio destino altrove, ognuno per conto proprio.

L'impossibilità di conquistare una consapevole armonia fra le parti, di fare davvero propria una dolorosa contraddizione legata al principio di realtà, è al centro anche di *Una donna di Tokyo* (*Tôkyô*

no onna, 1931), costruito sul rapporto fra una sorella maggiore e un fratello minore: quando il secondo scopre che la prima si prostituisce per poterlo mantenere agli studi non sarà, infatti, in grado di reagire al colpo subito e finirà col togliersi la vita. *Una donna di Tokyo* e, in parte, *Storia di erbe fluttuanti* sembrano quindi indicare nel cinema di Ozu una sorta di lato oscuro dove il progetto che sta alla base della sua concezione esistenziale – quello della costruzione di una “consapevole armonia” – è drammaticamente destinato a fallire.

A proposito del lato oscuro del cinema di Ozu, possiamo anche notare come a contraddire l'immagine dominante dell'opera del regista all'insegna di una quiete e una calma che paiono imperturbabili, ci sono, nei film del periodo muto, numerose scene di una violenza quotidiana e familiare quasi estrema. Si tratta di espliciti momenti di conflitto fisico – peraltro quasi mai alla pari, perché la violenza è spesso esercitata da qualcuno più forte (un adulto, un uomo) verso qualcuno più debole (un bambino, una donna) – che assumono la funzione di importanti momenti di passaggio verso quella successiva ricostruzione di una “consapevole armonia” di cui abbiamo già detto. Fra i tanti esempi possibili, possiamo citare quelli di *Il coro di Tokyo*, quando il padre appena licenziato sculaccia con disperata violenza il figlio che ha appena protestato per aver ricevuto in regalo anziché l'agognata bicicletta, un semplice e meno costoso monopattino; di *Sono nato, ma...*, dove il genitore malmena il figlio più grande dopo le intemperanze di questi in seguito alla scoperta dell'atteggiamento servile del padre nei confronti del suo datore di lavoro; di *Dove sono finiti i nostri sogni di gioventù* (*Seishun no yume ima izu ko*, 1932), in cui Horino schiaffeggia ripetutamente l'amico, e dipendente della sua ditta, Saiki, colpevole di non avergli rivelato, per paura di perdere il posto, il suo legame sentimentale con Oshige, di cui lo stesso Horino è innamorato; di *Una madre dovrebbe essere amata*, dove uno dei due fratelli colpisce ripetutamente l'altro, colpevole di essersi comportato in modo arrogante nei confronti della madre. Qualche notazione sussidiaria meritano a questo riguardo *Capriccio passeggero* (*Dekigokoro*, 1933) e *Storia di erbe fluttuanti*. Il primo perché agli schiaffi che il padre dà al figlio – responsabile di avergli, per carenza d'affetto, distrutto il caro bonsai – seguono quelli ancora più drammatici e inusuali del figlio al padre, a portare così all'estremo il carattere di disperata violenza



Capriccio passeggero



Il coro di Tokyo

domestica che contraddistingue la scena; il secondo perché moltiplica in almeno tre occorrenze la figura del conflitto fisico con Kihachi che schiaffeggia prima la giovane attrice colpevole di aver sedotto il figlio, poi la compagna che ha ordito per gelosia il piano di seduzione, infine lo stesso figlio che non vuole riconoscerlo come padre.

Per concludere queste osservazioni sul cinema muto di Ozu e tornare ai suoi “principi armonici”, di cui i conflitti appena descritti costituiscono un passaggio quasi necessario, possiamo fare riferimento a una modalità di messinscena, e di organizzazione della performance attoriale, assai cara al regista. Si tratta di quelle pose parallele (*sojikei*) e di quei movimenti all’unisono che spesso Ozu impone ai suoi personaggi. Va da sé che, su un piano strettamente visivo, tali soluzioni sono già indice di una certa armonia che passa attraverso la rappresentazione di due figure umane che, nello stesso momento, assumono un’identica posa e compiono uno stesso gesto. Ozu utilizza tale procedimento con intenti a volte comici e a volte drammatici, per esprimere in taluni casi l’appartenenza a un gruppo o, in altri, una comunanza di sentimenti.

Partiamo da alcune situazioni comiche legate alla «rappresentazione armonica» di un determinato gruppo. Ne troviamo già degli esempi in *Passeggiate allegramente* (*Hogaraka ni ayume*, 1929), quando due gangster entrano in una sala da biliardo muovendosi allo stesso modo e, subito, i due protagonisti, anch’essi membri della banda, li imitano. Nel finale di *Sono stato bocciato, ma...* (*Rakudai wa shita keredo*, 1930) sono gli studenti a essere accomunati fra loro da movimenti pressoché identici (sia quelli promossi sia quelli bocciati, a indicare come tanto i primi, che comunque non troveranno lavoro, che i secondi, con poca voglia di studiare, saranno in qualche modo costret-

ti all'ozio). Dai gangster e dagli studenti passiamo agli impiegati di *Dove sono finiti i nostri sogni di gioventù* che, nel finale del film, salutano il passaggio del treno, dove si trova l'amico appena partito per il suo viaggio di nozze, muovendo tutti il corpo e le braccia in perfetta sintonia. Venendo invece, per concludere, ai *sojikei* e ai movimenti all'unisono con una valenza più drammatica, e tesi a rappresentare un'armonica comunanza di sentimenti, è doveroso citare almeno gli esempi di *Sono nato, ma...* e *Storia di erbe fluttuanti*. Del primo dei due film pensiamo alla scena della riconciliazione fra padre e figli in cui tutti e tre portano alla bocca nello stesso momento l'*onigiri* preparato loro dalla madre;



del secondo, infine, rammentiamo la scena in cui padre e figlio, prima che il secondo scopra la vera identità del primo rompendo così l'armonia iniziale, sono mostrati insieme pescare lungo un fiume e compiere con la lenza gli stessi identici movimenti (come del resto accadrà, con un'intensità maggiore, qualche anno più tardi in una celebre sequenza di *C'era un padre* [*Chichi ariki*, 1942]).



Sia nell'organizzazione delle sue strutture narrative, sia in quello di un certo tipo d'immagine, il cinema muto di Ozu è un tassello fondamentale di un'opera che nel suo complesso può essere vista come un interrotto movimento verso la costruzione di una "consapevole armonia", capace di fare proprie, e in qualche modo trascendere, tutte le drammatiche contraddizioni, private e pubbliche, dell'esistenza umana.



L'autunno della famiglia Kohayagawa

Voci contro

Maria Roberta Novielli

«MEMO

Traiter de l'actualité, du social dans un film n'en fera jamais une ?uvre dramatique.

[Du point de vue filmique], de beaux discours théoriques ne suffisent pas à solder les comptes!

Tiens-le toi pour dit!».

(Ozu Yasujirô, 3 giugno 1961) (1)

Dopo quasi un trentennio di successi di pubblico e di critica, nella seconda metà degli anni Cinquanta il cinema di Ozu subì un inedito calo di consensi in Patria. *Inizio di primavera* (*Sôshun*, 1956) per la prima volta non entusiasmò come di consueto la sua audience, e persino nella prestigiosa classifica dei “Best Ten” stilata annualmente dalla rivista «Kinema Junpô» — dove ogni opera di Ozu aveva sempre occupato le primissime posizioni — il titolo si posizionò a un mediocre sesto posto.

CineforumBook

I motivi di questa parziale disaffezione dei connazionali rispetto al suo cinema sono in gran parte dovuti al mutato assetto della società e dell'ambiente culturale degli anni, soprattutto tra le fila dei più giovani autori, una tendenza che avrebbe distinto la scena cinematografica anche a distanza di anni dalla morte del noto regista.

Nel fermento della ricostruzione del decennio e rispetto alle posizioni da assumere nella riforma culturale e sociale del Paese, varie pulsioni antitetiche animarono le frequenti discussioni che avvenivano nei numerosi circoli culturali nati nella Capitale. Da un lato si avvertiva con forza la necessità di ritrovare un'identità nazionale dopo il settennato di Occupazione statunitense (1945-1952), ma d'altro canto si allargava a macchia d'olio la tendenza a rifiutare gli elementi di matrice tradizionale, distintivi della generazione "di padri" che aveva fallito nel disegno espansionistico durante il conflitto, per preferirvi invece un approccio polemico e impegnato rispetto alle varie istanze della contemporaneità. Tra i primi segnali della nuova atmosfera, il fenomeno definito *taiyôzoku* ("truppa del sole") scosse in profondità la scena letteraria e cinematografica: nasceva dalle opere dello scrittore Ishihara Shintarô, a partire dal bestseller *La stagione del Sole* (*Taiyô no kisetsu*, 1955), presto trasposte con uguale successo per il grande schermo alla Nikkatsu (2). Al centro di tutti i titoli, veniva descritta una sorta di gioventù bruciata, ben distante dal modello della generazione precedente, che ora viveva in un limbo di sensi spinti tra sesso e violenza, in un perpetuo e lesivo *carpe diem*. Al di là della loro deriva morale, molti personaggi suggerivano una frattura già profonda nella società, con l'emergere di un inedito individualismo e di un'accesa forma di dissenso rispetto a quanto imposto dall'alto, un vero e proprio tsunami dalle conseguenze irreversibili. Infatti, lo stesso Ozu avrebbe colto in chiave pessimistica i segnali emersi da questo fenomeno nel suo successivo *Crepuscolo di Tokyo* (*Tôkyô boshoku*, 1957), soprattutto nell'immagine della giovane Akiko, quasi orfana di una moralità, oltre che nel *j'accuse* rivolto da Takako a sua madre, "rea" (come l'intera generazione del periodo prebellico) di aver operato scelte egoistiche con ricadute sul destino dei figli.

Nello specifico, tuttavia, l'approccio di Ozu alla società era stato discusso polemicamente qualche anno prima dallo studioso e critico cinematografico Imamura Taihei che, indagando sulla nozione di realismo filmico, aveva puntato l'indice contro la tendenza ozuiana a utilizzare gli ambienti naturali come vie di fuga dalla società, e il suo lirismo (il *mono no aware*, l'empatia provata verso le cose, per ciò che è effimero) come pesante eredità della tradizione poetica nipponica, nonché ostacolo alla partecipazione alla vita dell'essere umano. Secondo lo studioso, per i giapponesi «un oggetto non è ricostruito analiticamente attraverso la riflessione, ma è descritto per ciò che appare. L'essenza non è mai esplorata» (3), quindi l'approccio è passivo e negativo, nello specifico di Ozu soprattutto per l'utilizzo di sospensioni nella rappresentazioni (che Burch indica come *pillow shot*), che frenano lo sviluppo della narrazione.

Alle posizioni di Imamura Taihei si sarebbe in seguito rifatto l'artefice di una nuova scossa tellurica impressa all'ambiente cinematografico giapponese, il giovane regista Masumura Yasuzô, da poco rientrato dall'Italia dove aveva studiato presso il Centro Sperimentale di Cinematografia (1952-1954). Dopo un breve impegno da aiuto regista per Mizoguchi Kenji e per Ichikawa Kon alla Daiei, Masumura aveva girato i suoi primi tre film nel 1957 (4), portando in scena giovani e moderni personaggi attinti dai ceti meno abbienti, che tuttavia condividevano con i più agiati protagonisti del *taiyôzoku* il disincanto rispetto a quanto edificato prima di loro, espresso attraverso una grammatica filmica agilissima — montaggio serrato, inquadrature cariche di corpi, angoli che disertavano gli ambienti favorendo la centralità degli interpreti. Il suo cinema sapeva dare voce alla gente comune, ma in particolare con il successivo *Giganti e giocattoli* (*Kyojin to gangu*, 1958) attirò le critiche di quanti ritenevano le sue atmosfere eccessivamente povere di toni sentimentali e i suoi personaggi aridi e freddi. In risposta a queste interpretazioni, nello stesso anno Masumura pubblicò per la rivista «Eiga Hyôron» il saggio *Una certa giustificazione – Voltiamo le spalle al sentimentalismo, al realismo e all'atmosfera* (*Aru benmei – Jôcho to shirijitsu to furi iki ni se o mukete*), in cui denunciava il cinema giapponese allora in voga (in particolare le tendenze ozuiane) come contenitore di sentimenti condizionati da un'omogeneità di interessi sociali, sostenendo che i suoi colleghi utilizzavano il binomio

“verità-atmosfera” solo in riferimento agli ambienti, non agli esseri umani, relegati invece in una condizione di “rassegnazione” rispetto all’esistenza (questa la sua lettura di ciò che era ritenuto lirismo). «Io odio il sentimento, e ciò è dovuto al fatto che nel cinema giapponese esso è rappresentato in maniera controllata, armoniosa, rassegnata, triste, perdente e sfuggente» (5).

Dalla visione rigorosamente formale delle inquadrature e dalla rappresentazione quasi iconografica effettuata sui personaggi da Ozu si distanziò anche Imamura Shôhei — che pure avrebbe ammorbidito la sua valutazione molti anni dopo —, nonostante per qualche anno fosse stato suo aiuto regista (6) e ne avesse di fatto assimilato molte lezioni in termini di elementi strutturali e stilistici. In particolare, Imamura rifiutava le sue note pessimistiche, preferendo la ricca tessitura caratteriale di personaggi mossi da puro istinto, seppure a loro volta composti in “quadri” accuratamente equilibrati. In più occasioni il regista ha espresso la sua determinazione nel distanziarsi dal cinema di Ozu, per esempio sostenendo: «Volevo mostrare gli aspetti del reale usando la tecnica della finzione ma mantenendo una certa veridicità, in questo il mio approccio si discosta da quello di Ozu. Ozu si concentrava sull’aspetto estetico dei suoi film, io sugli aspetti del reale. Ozu si ispirava a una sorta di nirvana cinematografico» (7), o ancora asserendo: «Non solo direi di non essere stato influenzato da Ozu, oserei dire che non volevo subire la sua influenza. Il suo modo di dirigere gli attori, così rigido e prefissato, ai miei occhi era insopportabile» (8).

Quanto Masumura stigmatizzava come ortodossia imperante del cinema giapponese, identificando in Ozu uno dei principali ambasciatori, fu ripreso e ulteriormente accentuato dai registi della cosiddetta “Nouvelle Vague della Shôchiku” (la stessa major presso cui lavorava Ozu), come venivano impropriamente definiti all’inizio degli anni Sessanta i giovani Ôshima Nagisa, Yoshida Yoshishige (Kijû) e Shinoda Masahiro (quest’ultimo polemico rispetto a Ozu solo per breve tempo). Soprattutto Ôshima, già nel 1958 aveva offerto una prima analisi sulle contemporanee tendenze moderniste in un articolo intitolato *Si tratta di una breccia? (I modernisti del cinema giapponese)* (9). In questo saggio identificava in Masumura Yasuzô, Nakahira Kô e lo sceneggiatore Shirasaka Yoshio i maggiori esponenti della nuova stagione, i più determinati a rompere con le forme di cinema tradizionale; allo stesso tempo, riconosceva tra quanti avevano in passato rotto con la tradizione lo stesso Ozu, riferendosi in particolare al suo realismo naturalistico del periodo precedente il conflitto, sottolineando tuttavia come avessero a suo parere utilizzato espressioni attinte dalla stessa tradizione, senza creare fratture moderniste. A distanza di anni, nel corso di un’intervista e citando in particolare a Ozu e a Mizoguchi, Ôshima sostenne: «[...] I registi della precedente generazione e quelli della mia hanno diversi punti di vista e differenti approcci. Queste sono le differenze tra coloro che producono film “standard” e quelli che cercano di andarci oltre. [...] I loro film erano girati in modo da essere accettabili per i giapponesi, poiché erano basati su una familiarità con concetti generali facilmente riconoscibili dai giapponesi. [...] La nostra generazione non può fare affidamento sull’idea che basti essere tutti giapponesi per comunicare» (10). Per Ôshima, dunque, il cinema dei maestri come Ozu rischiava di rappresentare uno strumento del nazionalismo culturale giapponese, proprio perché utilizzava un linguaggio e delle atmosfere nostalgicamente autoctone, che frenavano pericolosamente la necessaria pulsione modernista.

Su una posizione ancora più estrema, nel 1962 Yoshida aveva criticato sulle pagine di «Eiga Hyôron» il cinema di Ozu, in particolare *L’autunno della famiglia Kohayagawa (Kohayagawa ke no aki, 1961)*, denunciando la predilezione per personaggi incapaci di provare emozioni e, allo stesso tempo, accusandolo di aver descritto le più giovani generazioni con totale assenza di spessore. Cosa più eclatante, Ozu rispose alle sue critiche spiegando i motivi delle sue scelte, nonostante fosse ben più anziano e non tenuto (nell’ordine gerarchico dell’ambiente) a curarsi di un autore alle prime armi. Yoshida racconta nel suo saggio *L’anti-cinema di Ozu* di aver incontrato il veterano regista mesi dopo, di aver bevuto silenziosamente con lui, finché, ormai ubriaco, Ozu gli disse: «In fin dei conti, i registi sono prostitute dal viso velato, che adescano i clienti da sotto il ponte» (11). Più tardi, oramai prossimo alla morte, Ozu “donò” a Yoshida una perla della sua saggezza rivelandogli: «Il cinema è dramma, mai incidente», così interpretata dall’allora giovane autore: «Probabilmente Ozu voleva dire che il vero



dramma era composto dagli accadimenti di ogni giorno, come quelli irrilevanti descritti nei suoi film, e che le storie raccontate in molti altri film non erano che “incidenti” fabbricati artificialmente» (12).

In sintesi, le nuove generazioni rifiutavano le scelte di Ozu di conservare una rigidità di forma, ma soprattutto per il senso di rassegnazione che distingueva i suoi personaggi, immobilizzati dall’acquiescenza dello stesso autore e in contrasto con gli scomodi ribelli protagonisti delle pellicole del Nuovo Cinema, finalmente in grado di suggerire dei mutamenti alla stessa società. Anche quando la pulsione politica degli anni Sessanta-Settanta si stemperò nei meno impegnati anni Ottanta, tuttavia, il cinema di Ozu continuò in alcuni casi a rappresentare uno scomodo modello di immobilità. Alcune delle più interessanti e caustiche commedie di questi anni ironizzavano proprio sul nucleo familiare centrale all’opera ozuiana, descrivendolo come “centro vuoto” dell’architettura domestica, prodromo di un’insanabile incomunicabilità. *Giochi di famiglia* (*Kazoku gēmu*, 1983) di Morita Yoshimitsu rappresentò il primo sguardo “irriverente” rispetto all’archetipo, presentando i membri della famiglia protagonista seduti a una tavola, come spesso nelle scene di Ozu, ma ciascuno accanto all’altro in un’unica direzione, così da non incontrare quasi lo sguardo. Con *Famiglia pazza* (*Gyakufunsha kazoku*, 1984), invece, il regista Ishii Sōgo spezzava drasticamente il legame tra genitori e figli alla Ozu, mettendo in scena una specie di conflitto armato tra i membri della sua sconclusionata famiglia, che ha termine solo con la distruzione della propria casa. *Il funerale* (*Osôshiki*, 1984) di Itami Jûzō era una satira sui falsi legami tra membri della famiglia, legati da stereotipi e cerimonie inique, in questo caso un funerale, un riferimento a Ozu che si individua anche nella scelta di far interpretare il ruolo del prete buddhista che officia la cerimonia all’attore Ryû Chishû, icona ozuiana.

Al di là dell’ambito della commedia, tuttavia, dagli anni Ottanta si è assistito a una rivalutazione del cinema di Ozu e a una rilettura su vasta scala delle sue specificità. Molti registi non nipponici



Inizio di primavera

avrebbero negli anni dichiarato di essere stati influenzati dal cineasta, e tra questi Aki Kaurismäki, Jim Jarmusch e soprattutto Hou Hsiao-hsien, che al maestro ha di recente dedicato *Café Lumière* (id., 2003). Wim Wenders, in particolare, contribuì al rilancio della filmografia ozuiana con il suo appassionato documentario *Tokyo-ga* (id., 1985), occasione per interpretare la modernità nipponica attraverso il contrasto con quanto si è perduto delle atmosfere di Ozu. Contemporaneamente, importanti critici e studiosi hanno estensivamente pubblicato saggi sul regista,

tra i quali Hasumi Shigehiko, Donald Richie, David Bordwell, offrendo strumenti di valutazione e di interpretazione del poetico approccio di Ozu alla società a lui contemporanea e contribuendo a elevare il nome del cineasta tra i più grandi della scena internazionale.

Dagli anni Novanta, il numero dei registi giapponesi che si sono riferiti nostalgicamente all'opera ozuiana è aumentato rapidamente. Molte delle loro opere sono state presentate in Occidente e apprezzate proprio per le atmosfere "alla Ozu", come spesso la critica ha amato definirle. Si pensi, tra i tanti, a *L'incapace* (*Munô no hito*, 1991) di Takenaka Naoto, applaudita e premiata pellicola presentata nell'ambito della Settimana della Critica veneziana, che recupera il silenzioso e profondo legame tra i membri della famiglia giapponese. All'amore occidentale per l'opera di Ozu si lega forse il successo ottenuto in Europa dal poetico cinema di Koreeda Hirokazu, spesso comparato a quello del Maestro, nonostante questi riconosca nelle proprie opere un'influenza maggiore da Naruse Mikio. Infine, impossibile non individuare in gran parte del cinema di Kitano Takeshi, in particolare in *Hana-bi – Fiori di fuoco* (*Hana-bi*, 1997), il segno ozuiano dello spazio e del movimento, oltre che la rigorosa economia di dialoghi e di immagini.

Una dimensione quotidiana di apparente stasi, con discrete e silenziose implosioni, dove gli stati d'animo restano inespressi se non attraverso suggestioni e accenni di senso, che pure ritrae un mondo facilmente fruibile da tutti: grazie anche a questo approccio la maggior parte dei giapponesi conosce e ama il cinema di Ozu, riconoscendosi empaticamente nelle sue atmosfere e nei tratti antieroiici dei personaggi che partecipano alla Storia semplicemente vivendo, come Ozu aveva suggerito a Yoshida con l'ermetica constatazione che «il cinema è dramma, mai incidente».

(1) Ozu Yasujirô, *Carnets 1933-1963*, trad. di Josiane Pinon-Kawataké, Éd. Alive, Parigi 1996, pag. 694.

(2) Molte sue opere furono trasposte nel cinema fino agli anni Settanta, e lo stesso Ishihara ne adattò una da regista nel 1958, non felicemente, *La giovane bestia* (*Wakai kemono*). Il film ricordato come il migliore tra gli adattamenti dei suoi romanzi è *Frutto pazzo* (*Kurutta kajitsu*, 1956, noto però in Italia con il titolo *La stagione del sole*) sceneggiato e diretto da Nakahira Kô.

(3) Citato in Noël Burch, *To the Distant Observer – Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1979, pag. 279

(4) *Il bacio* (*Kuchizuke*), *La giovane ragazza sotto il cielo blu* (*Aozora musume*) e *Correnti calde* (*Danryû*).

(5) In *Schermi giapponesi – La finzione e il sentimento*, a cura della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Marsilio, Venezia 1984, pag. 111.

(6) *Inizio di primavera* (*Bakushû*, 1951), *Il sapore del riso al tè verde* (*Ochazuke no aji*, 1953) e *Viaggio a Tokyo* (*Tôkyô monogatari*, 1953).

(7) Intervista di Michel Ciment in «Positif» n. 291, maggio 1985, citato in Guy Borlée, Rinaldo Censi (a cura di), *Il cinema di Shohei Imamura*, Bologna, I Quaderni del Lumière, Ente Mostra Nazionale del Cinema Libero, Bologna 2001, pag. 21.

(8) Citato in *Cronaca biografica di un entomologo*, in Adriano Piccardi, Angelo Signorelli (a cura di), *Shohei Imamura*, Bergamo Film Meeting 87, Bergamo 1987, pag. 74.

(9) *Sore wa toppakô ka? – Nihon eiga no kindai shugishatachi*, articolo originariamente pubblicato nella rivista «Eiga Hihyô» e tradotto in Oshima Nagisa, *Ecrits 1956-1978*, trad. da Jean-Paul Le Pape, Cahiers du Cinéma/Gallimard, Parigi 1980, pagg. 19-30.

(10) Joan Melle, *Voices From the Japanese Cinema*, Liveright, New York 1975, pag. 264.

(11) Yoshida Kiju, *L'anti-cinema di Ozu*, Franco Cesati Editore, Firenze 2008, pag. 8.

(12) Yoshida Kiju, cit., pag. 9.

Una dettagliata essenzialità

Il rapporto tra interni ed esterni nel cinema di Ozu

Eugenio De Angelis

Nelle analisi sul cinema di Ozu Yasujirô, un argomento che ha sempre affascinato gli studiosi è quello dei cosiddetti *empty shots*, le “inquadrature vuote” che il regista solitamente inserisce tra una scena e l'altra contrapponendole a quella camera fissa, posizionata “ad altezza *tatami*”, che contraddistingue il suo stile. La grammatica filmica di Ozu si è andata affinando in un'opera di sottrazione continua che raggiunge la maturità stilistica con *Tarda primavera* (*Banshun*, 1949) per culminare nel suo ultimo lungometraggio, *Il gusto del sakè* (*Sanma no aji*, 1962). Questa operazione comincia già negli anni Trenta, con *Sono nato, ma...* (*Umarete wa mita keredo*, 1932), dove il regista inizia a fare a meno della gran parte degli espedienti cinematografici consueti, eliminando poi, negli anni, movimenti di macchina come panoramiche, *dolly*, e tecniche di montaggio come le dissolvenze, preferendo l'uso esclusivo dello *straight cut*.

Ozu rimarrà così fedele al suo metodo di lavoro – e ai suoi collaboratori, come lo sceneggiatore Noda Kôgo o l'operatore Atsuta Yûharu – che tredici delle quindici opere prodotte dall'autore dopo la Seconda guerra mondiale possono essere considerate un unicum tematico e stilistico e saranno perciò queste l'oggetto della presente analisi. Se si escludono infatti i due film girati subito dopo la guerra, *Il chi è di un inquilino* (*Nagaya shinshiroku*, 1947) e *Una gallina nel vento* (*Kaze no naka no mendori*, 1948) – più vicini ai melodrammi proletari girati anteguerra – da *Tarda primavera* a *Il gusto del sake*, Ozu creerà una sorta di universo coerente nel quale muovere i suoi attori prediletti come Chishû Ryû, Hara Setsuko e Sugimura Haruko con leggere varianti nei ruoli. In queste tredici opere il regista metterà in scena la disgregazione della famiglia giapponese a fronte dei grandi cambiamenti in atto nel Paese, concentrandosi in maniera specifica sul rapporto/distacco tra genitori e figli, soprattutto nella variante padre-figlia (1), dando grande rilevanza a ciò che avviene tra le mura domestiche, in una sorta di “studio di famiglia in interni”.

È in questo contesto che acquistano importanza i già citati *empty shots*, chiamati anche *still life*, nature morte o *pillow shots*, inquadrature cuscinetto. Ozu pone infatti tra una scena e l'altra, in maniera sempre più sistematica, riprese di ambienti od oggetti, ma soprattutto paesaggi, come dei commenti naturali nei quali risalta molto spesso l'assenza dell'uomo. Certamente in un cinema così essenziale e controllato, queste componenti risultano quasi come delle aperture alla rigidità della messa in scena, in grado di amplificare l'emotività degli eventi. L'emotività “diretta”, infatti, in Ozu è quasi sempre elusa: con un processo tipico nel suo cinema, il regista evita di mostrare gli eventi a più alta gradazione emozionale, preferendo relegarli fuori campo o farne venire a conoscenza lo spettatore solo a posteriori. Nonostante vi siano eccezioni significative come la morte della madre in *Viaggio a Tokyo* (*Tôkyô monogatari*, 1953), questa strategia è frequente e viene usata sia per il matrimonio della figlia in *Tarda primavera* che in quello di *Il gusto del sakè*, nei quali non si vedrà mai neppure il tanto discusso sposo. E ancora in *Viaggio a Tokyo* si verrà a sapere del malore della madre solo tramite i telegrammi che si scambiano i figli, mentre in *Crepuscolo di Tokyo* (*Tôkyô boshoku*, 1957), Ozu non mostra né l'incidente, né la morte della figlia minore, ma solo l'ultimo colloquio che avrà con il padre e la sorella nel mezzo di questi due avvenimenti.

Il cinema di Ozu non è quasi mai fatto di grandi avvenimenti, la narrazione procede, contemplativa, attraverso la descrizione della quotidianità dei personaggi. Per questo le opere in oggetto sono

ambientate quasi esclusivamente in interni, soprattutto tra le mura domestiche (dove il regista può ulteriormente giocare sul concetto di dentro/fuori utilizzando gli *shôji*, i pannelli scorrevoli che sostituiscono le nostre porte), ma vengono utilizzati spesso anche bar e ristoranti (*kissaten* e *izakaya*), uffici lavorativi e, più saltuariamente, scuole e stazioni. A ognuno di essi Ozu sembra affidare ruoli distinti: in casa si sviluppano e si discutono gli eventi più importanti (matrimoni, funerali, litigi) che coinvolgono la sola cerchia familiare, nei bar e nei ristoranti si ritrovano vecchi compagni di scuola, ex commilitoni o semplici estranei. Qui i discorsi vertono quasi invariabilmente su quanto sia difficile crescere i figli, sulla poco esaltante vita del *salaryman* e sui cambiamenti avvenuti in Giappone dopo la guerra (con non poche critiche al periodo bellico). L'ufficio è invece il naturale contraltare del focolare domestico; Ozu non mostra mai i propri personaggi al lavoro per più di qualche secondo, preferendo invece sfruttare questo luogo come motore dei cambiamenti nelle vite delle persone (il trasferimento in *Crepuscolo di Tokyo*) o per descrivere la gerarchizzazione della società giapponese. Le poche volte che compaiono delle scuole, come in *Sono nato, ma... o Buon giorno (Ohayô, 1959)*, esse racchiudono *in nuce* le logiche comportamentali e sociali degli uffici, ma rapportate alla psicologia dei bambini: un tema sul quale vertono entrambi i film. Le stazioni, infine, compaiono raramente – nonostante i treni siano una presenza costante – ma sono protagoniste di alcune scene importanti come l'*incipit* di *Inizio di primavera (Sôshun, 1956)* nel quale, in una delle rare scene di massa del suo cinema, un fiume di lavoratori esce di casa per ritrovarsi in stazione. Un luogo che, col progresso del Paese, è diventato fondamentale punto d'incontro e socialità, mentre la città si trasforma in un formicaio di *salarymen* spersonalizzati, come esemplificato nella scena successiva, nella quale il ticchettare costante delle macchine da scrivere sovrasta ogni cosa.

Se si escludono le già citate scene di raccordo, rari sono invece i casi di avvenimenti o azioni in esterni, anche se a volte si rivelano decisivi. Una caratteristica che sembra accomunare queste scene è quella della clandestinità: spesso infatti contengono incontri tra personaggi che non potrebbero frequentarsi o che non potrebbero trattare le loro vicende all'interno dell'(idealmente) incontaminato ambiente domestico. Gli esempi più lampanti sono il confronto del protagonista di *Inizio di primavera* con la sua amante e l'incontro di Akiko con Kenji in *Crepuscolo di Tokyo*, dal quale emerge la volontà della giovane di abortire. Un altro esempio celebre è contenuto nel finale di *Il tempo del raccolto del grano (Bakushû, 1951)*, con il decisivo dialogo tra le due sorelle, ambientato tra le dune di una spiaggia, nel quale il personaggio di Hara Setsuko prende finalmente la decisione di sposare un uomo diverso da quello scelto dalla famiglia. All'inizio di questa scena è presente inoltre un raro movimento di macchina, con l'inquadratura che sale verso l'alto fino a scoprire il mare, aprendosi verso l'orizzonte (e il futuro della protagonista).

Questo esempio porta a esaminare come interni ed esterni vengano differenziati anche attraverso le scelte registiche. Ozu, infatti, non usa mai movimenti di macchina in interni, salvo rarissimi casi isolati, tanto che l'ultimo movimento "significante" avviene addirittura negli anni Trenta, in *Sono nato, ma...*, dove, con una carrellata e un montaggio parallelo (altro "orpello" poi più usato), mette a confronto la noia dei bambini a scuola, con quella degli adulti negli uffici. Quelli presenti invece nel tardo Ozu, quasi sempre *dolly*, hanno carattere misterioso, come il breve carrello in avanti di *Inizio di primavera*: «In questo caso non abbiamo idea del perché la camera si sia mossa. [La scena] non ne ha guadagnato nulla, anzi, non c'è nulla in scena, solo un corridoio vuoto. Proprio a causa del contesto rigido e immobile però, il risultato è inquietante, misterioso.» (Donald Richie, *Ozu: His Life and Films*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1977, pag. 113) In tutti gli altri casi, quando deve girare scene in interni la macchina è costantemente ferma, poggiata a pochi centimetri da terra, spesso distante dai personaggi. Rimanendo fedele a questa pratica, Ozu abbandona tutti quei mezzi – movimenti di macchina e montaggio "invasivo" – usati per veicolare dramma e emozioni, smettendo così di "commentare" le scene. Questo, paradossalmente, avvicina i personaggi allo spettatore che diventa in grado di empatizzare con loro e provare emozioni in maniera più genuina e intensa.

In esterni, invece, il regista fa abbondante uso di *dolly* e panoramiche nei film precedenti alla guerra, continuando a usarli, pur in maniera contenuta, anche in film del dopoguerra, soprattutto quan-



Tarda primavera



Tarda primavera



do si tratta di riprendere personaggi in movimento. Nel processo di sottrazione intrapreso da Ozu, però, anche questa pratica andrà scomparendo, tanto che la scena della gita aziendale a Enoshima di *Inizio di primavera* sarà l'ultima in pieno movimento del suo cinema. Con i movimenti scompaiono progressivamente anche le scene in esterni, relegate a pochi secondi di durata: spesso un'inquadratura fissa su un personaggio che entra o esce dal luogo dove si svolge l'azione. Un'eccezione è costituita da *Buon giorno*, dove numerose sono le scene ambientate tra le stradine del complesso residenziale epicentro del film. Trattandosi però di un'opera fondamentalmente corale, dove gli abitanti del quartiere possono essere considerati come una famiglia allargata, l'agglomerato di abitazioni si trasforma in una unica, grande casa.

Quando si parla di esterni nel cinema di Ozu, più che alle rare scene ambientate all'aperto analizzate finora, la mente va sicuramente a quelle che sono state definite le nature morte, inquadrature statiche della durata di pochi secondi che ritraggono paesaggi – urbani o naturali – con occasionali *close-up* su dettagli come un insegna di un bar, un orologio, una ciminiera. Questa caratteristica peculiare del cinema di Ozu ha destato un grande dibattito critico, portando gli studiosi a conclusioni differenti. Ad esempio, per Bordwell, queste immagini “spurie”, essendo spesso esterne alla prospettiva dei personaggi, riflettono l'instabilità del punto di vista nei film del regista e non hanno quindi bisogno di una legittimazione narrativa (David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, University of Michigan Library, Ann Arbor 2004). Schrader, invece, è arrivato a leggere queste inquadrature intermedie come richiami a pratiche estetiche del buddhismo zen giapponese e al concetto di *mu* (nulla, vuoto), per il quale il silenzio e le scene di passaggio sono la vera sublimazione dei dialoghi e dell'azione (Paul Schrader, *Il trascendente nel cinema*, Donzelli Editore, Roma 2010).

La loro funzione più evidente rimane comunque quella di fare da contrappunto emotivo e psicologico – neutrale, esterno – a ciò che avviene – in interni – ai personaggi, facendosi carico dei loro sentimenti come delle sorte di “memorie storiche”. In *Tarda primavera*, ad esempio, sono presenti due

inquadrature identiche del paesaggio di Kamakura. Quando viene mostrato la prima volta, in apertura di film, comunica allo spettatore un senso di tranquillità e pace, ma nella successiva riproposizione della stessa inquadratura, il cielo è coperto e trasmette un vago senso d'angoscia e oppressione, perché compare subito dopo che la figlia ha appreso, con enorme dispiacere, la decisione del padre (in realtà fittizia) di risposarsi. Nell'ultima inquadratura della pellicola, invece, Ozu riprende un mare mosso, chiaro riferimento all'animo in tumulto del padre, rimasto solo in casa dopo il matrimonio della figlia. Similmente il battello sul fiume che chiude *Viaggio a Tokyo* è l'emblema della vita del padre che va avanti, placidamente, nonostante la morte dell'adorata moglie. In entrambi i casi ne risulta «una sorta di rassegnata tristezza, una calma e consapevole serenità che si mantiene a dispetto dell'incertezza della vita e delle cose del mondo» (Donald Richie, *Yasujiro Ozu. The Syntax of His Films*, «Film Quarterly» Vol. 17, n. 2, inverno 1963).

Nei tardi anni Cinquanta, quando lo stile di Ozu diventa ancora più essenziale, eliminando anche gli elementi fin lì usati come il piano sequenza e i primi piani, queste inquadrature intermedie sembrano perdere il loro ruolo commentario per fungere sempre più da punteggiatura. Creano infatti uno iato, una breve pausa utile a tenere distinte le azioni senza contrasti, spogliandole di qualsiasi orpello emotivo. L'apice di questo agognato minimalismo viene raggiunto proprio nell'ultimo film, dove tali inquadrature fungono da mero collante tra un cambio di scenografia e l'altro, aiutando lo spettatore a contestualizzare la *location* della scena successiva. Non è un caso se l'inquadratura finale di *Il gusto del sakè* (e di tutto il suo cinema), pur presentando una situazione analoga a quelle dei sopracitati *Inizio di primavera* e *Viaggio a Tokyo*, non è un esterno, ma rimane sulla schiena curva di Chishû Ryû, piegato dagli eventi del film e destinato a passare il resto della vita in solitudine per il bene della figlia.

Quando gli *empty shots* vengono usati in questo modo, ovvero per designare un cambio di ambientazione, Ozu crea spesso associazioni ricorrenti tra le nature morte e un dato luogo, usando due o tre di queste inquadrature in sequenza e muovendosi dal generico (alcuni alberi, delle colline) allo specifico (un tempio caratteristico della data città) prima di far svolgere l'azione successiva. Ad esempio, in *Crepuscolo di Tokyo*, la sala di *mahjong* nella quale lavora la madre delle sorelle protagoniste è sempre introdotta dalle riprese di un ponte e di un palo della luce, mentre in *Inizio di primavera* la città di Mitsuishi è contrappuntata da immagini di ciminiera. Come nota Desser, però, non sempre le inquadrature che dovrebbero contestualizzare l'azione chiariscono davvero il luogo dove questa si svolgerà, né esplicitano il passare del tempo, acquisendo così una natura ellittica (David Desser [a cura di], *Ozu's Tokyo Story*, Cambridge University Press, Cambridge 1997). Ci si trova nuovamente di fronte a uno degli espedienti con i quali Ozu toglie enfasi al *plot*, omettendo informazioni e distogliendo l'attenzione dello spettatore dalla mera catena causale degli eventi.

Tra gli elementi più ricorrenti all'interno di queste inquadrature intermedie, vi sono i treni. Presenti praticamente in ogni film di Ozu, sono utilizzati anche in maniera funzionale allo sviluppo narrativo o come simboli di un cambiamento nella vita di un personaggio. Ne sono esempi il viaggio a Kyôto che padre e figlia intraprendono in *Tarda primavera* e quello del padre in *Fiori d'equinozio* (*Higanbana*, 1958) che segna un ripensamento sul matrimonio della figlia. In *Crepuscolo di Tokyo*, i treni si fondono con un altro degli elementi principali delle nature morte di Ozu: gli orologi. Nella casa dove vivono Chishû Ryû e le due figlie si possono percepire a più riprese sia il passare di un treno che il ticchettio dell'orologio, in alcuni casi anche simultaneamente. In quest'opera, una delle più cupe e pessimistiche del tardo Ozu, l'orologio segna il destino dei protagonisti e in particolare quello di Akiko, la sorella minore, che finirà – non si saprà mai se per un tentativo di suicidio o per un incidente – con l'essere travolta proprio da un treno.

(1) È curioso notare come il cinema di Ozu sia popolato da padri vedovi (tra gli altri: *Tarda primavera, Il sapore del riso al tè verde* [*Ochazuke no aji*, 1952], *Viaggio a Tokyo, Crepuscolo di Tokyo, L'autunno della famiglia Kohayagawa* [*Kohayagawa-ke no aki*, 1961], *Il gusto del sakè*), quasi sempre con figlie femmine a carico che si prendono cura di loro. Per una generazione appena uscita dalla guerra come quella protagonista dei suoi film, verrebbe da pensare che il rapporto all'epoca dovesse essere inverso, con numerose vedove di soldati caduti. Una scelta che forse può suonare come una vendetta nei confronti di un padre per lo più assente nell'infanzia del regista che rimase invece legatissimo alla madre fino alla morte, avvenuta un anno prima della sua, nel 1963.

FIGURE E CAPRICCI #4

Sergio Arecco



Nenette, Boni, Naima, Zano, Bahta e il pensiero mediterraneo(*)

«Mattino chiaro degli smalti marini,
perla latina dalle lili ali lucentezze:
Mediterraneo».
(Albert Camus, *Méditerranée*, 1933)

1. Le piogge, ad Algeri, durano a volte giorni e giorni, e danno al cielo una luce sulfurea che “scompono i visi”. Eppure Albert Camus continuava ogni volta a sperare in un miglioramento repentino, sapendo benissimo che le piogge di Algeri, «pur con l'aria di non dover mai finire, s'interrompono in un attimo...»; «Una sera infatti la pioggia è cessata. Ho aspettato per sicurezza ancora una notte. L'indomani, sul mare puro, si leva abbagliante un mattino liquido. Dal cielo, fresco come un occhio, lavato e rilavato dalle acque, [...] scende una luce vibrante che dà a ogni casa, a ogni albero, un disegno sensibile, una stupita novità». Un'altra volta, in uno di quei momenti magici dopo i quali le vite «possono considerarsi esaudite», Camus torna a Chenoua, il monte che costeggia la baia dell'antica città romana di Tipasa, costellata dalle sue mute rovine, con l'idea bruciante di rivisitare uno dei paesaggi visitati in gioventù con l'intensità che essa comporta, sotto un cielo, malgrado gli anni, inesauribile di forza e di luce, insaziabile. Eppure, anche lì, trova, di inesauribile, solo lunghi giorni di burrasca, un mare così grigio e gonfio d'acqua da fargli dire che il mondo è «invecchiato di colpo, e noi con lui». E anche lì decide di aspettare un altro po'. Quanto basta perché, la sera stessa, le piogge finiscano e l'indomani le antiche rovine di Tipasa brillino di nuovo al fresco sole mediterraneo.

2. Non si tratta di un sentimento religioso. Il senso della vita, per Albert Camus (1913-1960), primo

erede del “pensiero mediterraneo” del suo professore e maestro Jean Grenier (1898-1971), non consiste tanto nel contemplare i miti della solarità, quanto nell'incarnarli, una soluzione che escluderebbe di per sé ogni possibilità di salvezza per l'uomo di oggi, se non gli venisse in soccorso un'unica possibile verità, quella che appartiene evidentemente al corpo. Da lì partono e lì giungono le sensazioni e le passioni. Una religione del corpo, allora? Sì, ma del corpo non in quanto oggetto, bensì in quanto soggetto. Gli occhi affondano nel deserto e precipitano nel mare, ma sanno anche attraversare la linea dei corpi giovani e senza passato, secondo l'ispirazione di una mistica che conosce troppo bene la morte per non aver imparato a eluderla, anche solo per poco, anche solo per un lungo momento.

3. Il segreto, magnetico modulo di esplorazione dei corpi messo a punto con gli anni da una regista sensibile come Claire Denis (1948), un'esplorazione a fior di pelle alla ricerca della loro qualità più misteriosa, merita, crediamo, l'ampio appello da noi fatto in principio al “pensiero mediterraneo” di Grenier e Camus. In *Nénette e Boni* (*Nénette et Boni*, 1997), per esempio, il sondaggio ravvicinatissimo, capillare, intrusivo, degli ambigui rapporti tra i due fratelli dà luogo a un'endoscopia dei volti, dei gesti, dello stesso corpo estraneo di Vanessa (Nénette, nel milieu marsigliese, si fa chiamare così, come la farfalla diurna dei climi temperati), metodicamente condotto per tutto il film come per disegnare *in extenso* la vertigine della sensualità e l'incoercibilità del desiderio: i due assi portanti della complessa coreografia mediterranea. Ambigui per-

ché Boni, pizzaiolo diciannovenne avvezzo alla sola convivenza con un coniglio domestico, si trova, senza volerlo, alle prese con l'arrivo a Marsiglia di Nénette, studentessa quindicenne immigrata, alle prese a sua volta, oltre che con il montaggio rigorosamente alternato (leggi alienante) che la esclude dalla visuale privilegiata del fratello, con una gravidanza di sette mesi aggravata da un test positivo al virus HIV: quindi in sofferta contraddizione tra un'inidoneità tecnica circa l'ipotesi di aborto e un'inidoneità preventiva circa la sopravvivenza del nascituro.

4. La Marsiglia di Claire Denis, la Marsiglia del porto e del contrabbando, dei maghrebini e del sottomondo dell'illecito, non è quella di Robert Guédiguian, la Marsiglia provinciale e aneddotica, solidaristica e favolistica (da cinema classico francese: Carnet, Duvier, Clair rivisitati nell'ottica del post-post-realismo poetico, la stessa di Jean-Claude Izzo). È una "città bianca" altrettanto solare, ma di una solarità tagliata dalla lama di luce del conflitto irconciliabile o dall'ombra di un cielo teso, fermo, inflessibile, «che fa pensare ai cieli incostanti dell'Africa del Nord», percorsa com'è dalla consape-

volezza che ogni luogo rimanda a un altro, che ogni momentanea pulsione rimanda alla nostalgia di un altro luogo e di altre epoche non vissute. La Marsiglia di Denis è un Sud meticcio, dolente e carnale, che ribolle di allucinazioni meridionali, alle porte del grande mosaico mediterraneo, culla di grandi religioni come di grandi prodigi e di grandi tragedie, ancora tutte sepolte sotto ogni piccola promessa di felicità o ipotesi di convivenza/sopravvivenza. «Alcuni vogliono che la vera Marsiglia sia la colonia greca fondata dai Focesi, altri la Massilia riconquistata dai Romani, altri quella delle incursioni saracene, altri ancora quella legata alla politica coloniale, con la conquista ottocentesca dell'Algeria. Hanno tutti ragione, e tutti dimenticano qualcosa... Marsiglia non appartiene a nessuno e accoglie tutti, è di tutti e di nessuno».

5. Camus, parlando del magistero di Grenier, allude a un proprio equivoco di giovane studente di provincia, dissolto ben presto dalla decisiva lettura di *Ispirazioni mediterranee*. Al suo aver creduto che la verità del mondo consistesse nella sola bellezza e nelle gioie che essa dispensava. Finché non arrivò Grenier a dirgli che quelle belle apparenze erano destinate a scomparire, e che per questo andavano ancor più, seppur disperatamente, preservate: il mare, la luce, i volti, gli oggetti. Da loro, in realtà, ci separa una barriera improvvisa, che ce li allontana inesorabilmente dalla vista originaria, e in tal modo ce li rende più affascinanti e miracolosi, perché di colpo inattingibili.

In *Nénette e Boni* Denis, al suo quarto lungometraggio, istituisce strategicamente un'antinomia tra le coppie del dramma in corso. Alla coppia eponima Nénette/Boni (Antoinette/Boniface) oppone infatti la coppia di fornai loro vicini di vicolo (non hanno deliberatamente un nome: sono Valeria Bruni Tedeschi e Vincent Gallo), loro sì visceralmente solari e innamoratissimi, lei in particolare, catalizzatrice naturale dell'istintualità di Boni, del suo altrettanto naturale bisogno di sesso e di felicità. Non è forse lei a regalare a Boni, dopo averlo avventurosamente recuperato con le dita esperte, tra un croissant e l'altro della vetrinetta dei dolci, il biglietto della tombola che, come in Clair, potrebbe far vincere a Boni quel *million* che lo riscatterebbe dall'esercizio quotidiano della pizza ambulante? E non è forse lei, nella consapevolezza che quel numero non uscirà mai (in Guédiguian, al cui clan Denis non manca comunque



Nénette e Boni



di rubare preventivamente un rappresentante, Gérard Meylan, uscirebbe di sicuro), a offrirgli/negargli il proprio corpo materno, reso ancor più materno, e quindi più immacolato, dal fatto di non avere figli?

6. Eppure sarà proprio Boni, alla fine, ad avere miracolosamente un figlio, figlio dell'ombra e non della luce, il figlio che l'irregolare Nénette partorisce tra mille dubbi e che rifiuta, concordandone l'affido, con una liberatoria, a una coppia di "regolari". In una sequenza di grande impatto onirico-utopico, tipica del cinema visionario di Claire Denis, con il medesimo fucile di precisione con cui per tutto il film ha immaginato di uccidere l'infingardo padre Félix – che qualcun altro prima di lui provvederà a uccidere in un agguato mafioso – Boni perpetra un'incursione a mano armata nell'ospedale, minaccia l'infermiera, glielo sottrae con la forza dell'affetto e se lo porta a casa, proteggendolo amorevolmente e adorandolo come se fosse, camusianamente, *il primo uomo*. Sarà

Boni, con il suo feticismo animale per il proprio corpo-soggetto come per il corpo-soggetto altrui, a saper aspettare meglio di chiunque altro la cessazione della pioggia, la conclusione della lunga notte di burrasca, a saper invecchiare meglio di chiunque altro, lui così giovane e intraprendente, nel corso del tempo dell'attesa (la gravidanza di un nuovo *primo uomo* per lui, per il suo sguardo febbricitante di piccolo sciamano). E a condividere, con tutto quanto sta accadendo e che, come Marsiglia, appartiene a tutti e a nessuno, il senso di transitorietà, la gelosia dell'istante, il *sensus finis* del creato goduto per un attimo nel suo accecante, meraviglioso splendore.

7. Per un attimo. È sufficiente un bagliore troppo accecante, nella semiotica del sole a picco, e accade l'ineluttabile: il Meursault di *Lo straniero* che spara all'arabo, così, senza motivo, per un *sensus finis* fattosi sì colpo troppo urgente, impellente, appagante, quasi fosse il Sole stesso a sparare attraverso di lui. Vedendo *Exils* (id., 2004) di Tony Gatlif (1948, pseu-



Exils

donimo di Boualem Dahmani, francese nato in Algeria da madre rom e padre kabil), ci si chiede perché lo zingaro Zano, protagonista con la sua compagna Naïma di un viaggio a ritroso da Parigi all'Algeria dei padri – e in tal senso testimonial dello stesso Gatlif – si inoculi di continuo, con gesto teatrale, stille di collirio. Per non diventare un altro Meursault, per non uccidere la fedifraga Naïma, per sopportare l'illuminazione a caldo del lungo, travagliatissimo, viaggio gitano, in treno, a piedi, in autobus, in nave, ancora a piedi: prima fino a Siviglia, poi – grazie all'incontro da *inch'allah* con i fratelli algerini Laïla e Habib, protagonisti estremi di quel viaggio di andata che i nonni di Zano e Naïma hanno effettuato decenni prima, e grazie al loro affettuoso *endorsement* – fino ad Algeri, fino alla casa avita di Zano, fino all'epifania della foto del nonno conserva-

ta dai lontani parenti, che lo ritrae mentre suonava il violino come lui.

Di fronte a un film come *Exils* nasce presto il sospetto del vitalismo ornamentale, del folclorismo. Zano con il cappellino nero da zingaro e le eterne cuffie nelle orecchie; il fulmineo tradimento della troppo "turista" Naïma, dalle forme generose e sovente ostentate, con il primo fascinioso andaluso che incontra, in una scuola di flamenco di Siviglia; l'assenza mitografica di indicatori geopolitici o temporali, l'antropologia della riconciliazione della coppia nel corso di una sosta dedicata (per riempire le tasche rimaste vuote) alla raccolta di arance, pesche, albicocche; la diegesi della clandestinità dell'erranza (la nave sbagliata, la falsa partenza da Malaga, la ripresa dei *sans papiers* a piedi attraverso villaggi in qualche misura ancora tribali, la scoperta traumati-

ca della prevalenza dell'Islam («Copriti», dicono a un certo punto le donne a Naïma, quasi sempre seminuda per il caldo), la folla da esodo della megalopoli di Algeri. Il tutto con la sola musica come bagaglio, la musica più appropriata a ogni tappa dell' *à rebours*, a ogni cambio di ritmo, a ogni svolta del tragitto etno-culturale.

Senonché l'indubbiamente sincero autobiografismo di Gatlif, trova modo di rintracciare, tra gli interstizi di una storia già scritta, frammenti di memoria. L'iniziale poesia d'avvio in forma di seduttivo richiamo interiore: «È tempo di parlare degli assenti, / è tempo di parlare di chi ci ha lasciato. / È importante sentire gli assenti, / chi vive perlopiù senza democrazia. / È urgente parlare degli assenti. / La democrazia è sistematicamente violata. / Col cazzo la democrazia! / È urgente parlare degli assenti», con il corollario finale del canto arabo «Troppo a lungo siamo rimasti soli, / senza notizie. / Abbiamo dimenticato il profumo / di gelsomino dei tuoi giardini, / e a poco a poco / abbiamo dimenticato la tua lingua, / quella delle nostre madri, / per cantarti il nostro dolore, / per pregarti di prenderti cura / di chi ti rimane accanto». Frammenti entro i quali introdurre un senso di nomadismo che non sia quello tradizionale dell'esodo e sia se mai il nomadismo del significante, della cicogna che si accovaccia tra le rovine dei minareti, del passo pio e religioso dell'arabo Said, il fratello di Laila rimasto al villaggio a proteggere la vecchia madre, il *viator* che conduce Zano al ritrovamento delle radici perdute.

È vero che il rituale ubriacante della danza-trance, scandita dal ritmo ipnotico delle percussioni, avviene al coperto, nel buio di una stanza sovraffollata, sotto gli auspici di una ministra del culto che guida le donne, in particolare colei che ne ha più bisogno, Naïma, al furore supremo della possessione da parte del demone. L'esorcismo coreutico-musicale, l'ascesi esoterica dal contagio al risanamento, dal graduale smantellamento delle difese individuali allo spossamento di sé tramite l'esperienza del caos, non è una liturgia che si possa consumare all'aperto, dal momento che si prefigge di disseppellire il nostro rimosso più oscuro. Ma il fatto che Gatlif indugi prima, a lungo, sulla coreografia dell'obnubilamento orgastico corredato dalla stasi mistica, e poi, ancor più a lungo, su quella del mattino successivo, inondato di luce e d'azzurro, dello sbucciamento dell'arancia da parte di una Naïma rinata, risanata, e del comune assaporamento del frutto solare con Zano –

anch'egli coinvolto poche ore avanti, come un gitano cieco di Granada, nell'isteria della trance –, è un modo di riaffermare, da parte del regista rom, e con ancor maggior forza rispetto al resto del film (*Lux in tenebris* o, meglio, *post tenebras*), la propria dimestichezza con il “pensiero meridiano”, con il valore aggiunto della dismisura e dell'incommensurabile.

Prima di mettersi in marcia per Algeri, Zano frantuma a colpi di piccone un angolo del proprio “muro del pianto” e vi seppellisce il violino, simbolo di una vita divenuta troppo stanziale, dando l'impressione di procedere a una sorta d'inumazione simbolica (con tanto di malta e calce gettati sul prezioso strumento), dal sapore definitivo. Senonché *Exils* s'incarica di rivelare che la marcia di Zano, con il suo consumare di stazione in stazione scarpe ed energie, è sì un'estenuante marcia fisica all'indietro, ma è anche è una rivitalizzante marcia metafisica in avanti, all'interno della “terra del rimorso” (o “del rimosso?”), vale a dire del mondo magico mediterraneo di cui Zano ha un sacro bisogno, e di cui deve gustare il “morso” (il morso della tarantola che lo manda in subbuglio, al pari di Naïma, nel menadismo della trance) per rivaccinarsi e tornare integro.

8. Nel mondo arabo, il Mediterraneo è chiamato “il mare bianco di mezzo”, bianco perché il suo azzurro è talmente luminoso da confondersi con i riflessi della luce lunare. L'effigie-debutto di *Making of* (2006) del tunisino Nouri Bouzid (1946), flashforward di un'altra effigie che si situerà nel punto cruciale del film, è quella del protagonista Bahta, nome d'arte di Lofti Chokri, immerso nel blu del mare di Tunisi. Bahta, *figlio delle rovine e pazzo della danza*: figlio delle rovine, perché così si chiamano gli abitanti poveri (la *racaille*, avrebbe detto l'ex presidente francese Sarkozy) di Radès, sobborgo portuale di Tunisi; pazzo della danza perché il suo “mestiere” (ha già venticinque anni), è quello di ballerino di hip hop – capace di movenze atletiche prodigiose, di repentini capovolgimenti flessioni contorcimenti, di voli rotanti da derviscio –, leader naturale di una gang specializzata in *free style* che si esibisce, contro la legge tunisina, nei sottopassaggi delle stazioni (i cui muri imbratta regolarmente di graffiti), tallonato di continuo da poliziotti di quartiere e forze dell'ordine. Zainetto in spalla, bandana rossa attorno ai capelli crespi, carismatico, spavaldo, Bahta scarica in tali dinamiche un surplus di energia che potrebbe essere convogliato in tanti modi, e che per il momento, per



una vocazione forse ancestrale, si esaurisce lì, nell'attaccamento ombelicale con la terra d'origine (basta il palmo di una mano premuto al suolo per ristabilire ogni volta il contatto medianico) e con la madre (basta un furibondo abbraccio per rinnovare ogni volta un vincolo affettivo viscerale, e non meno medianico).

Making of si sviluppa tuttavia, in linea con il titolo, come un complesso romanzo di formazione, una contrastata educazione sentimentale. Batha fa sì perno sul proprio emisfero, ma sa comunque estroflettersi con un nomadismo frenetico, correre a perduto, anche solo per scappare dalla polizia, dal marito di Souad (la vicina di casa che ama e che lo ama), dalle frustate dello zio Ibrahim: si dilegua sui tetti bianchi, abbacinati dal sole, come un gatto randagio.

Il suo motto è: resistere ed esistere (ex-sistere = star fuori), come deve saper fare, secondo chi, come lui, è per educazione un laicista, ogni uomo, o secondo il fondamentalismo arabo, ogni Uomo.

Bahta viene chiamato a interpretare se stesso (Lofti Abdelli è un artista molto noto in Tunisia), da un regista antislamista, in un film sulla *street dance*, e trova un set davvero "bianco come il mare bianco", per l'effetto calcinante dei riflessi, solari questa volta, sulla piattaforma luminosissima dello stage. Ma, contemporaneamente, viene chiamato a interpretare un altro se stesso, antinomico al primo (da qui il difetto del film, altrimenti bellissimo, per certi suoi aspetti troppo didascalici), da un integralista islamico, presso il quale trova un... set catacombale, lugubre di simboli e di edizioni stinte del Corano. Si ripropone

il dissidio luce/ombra di *Nénette e Boni*. Solo che *Making of* vanta un sottotitolo o, meglio, un intertitolo, inquietante: *Kamikaze*. Nella sua ambigua divaricazione – essa sì, filmicamente risolta – tra l'emisfero della luce e quello delle tenebre, Nouri Bouzid fa “esistere” Bahta, per un paio di mesi (l'intera seconda parte del film), in due forme inconciliabili che gli fanno abbandonare a un tempo la gang degli amici e la band famigliare, madre adorata in primis, fino a metterlo di fronte a un dilemma esistenziale irricomponibile: «Chi è il mostro? È Bahta o è il film?».

9. «Sii ciò che vuoi diventare, / ma sii una patria per noi». Il richiamo della voce dei millenni (di subalternità, di antagonismo frustrato) è probabilmente troppo forte. Bilel, l'integralista, tanto fanatico da essere stato cacciato dall'insegnamento e costretto all'oscuro mestiere del marmista, ha ben compreso che il vitalismo in eccesso di Bahta può essere canalizzato verso obiettivi religiosi e magari deviato verso esiti estremi. Sicché la *last dance* dell'eroe dei due mondi si consumerà senza scampo in uno sfolgorante balzo di luce ardente sul set costituito dai container variegati del porto di Tunisi, dopo un'ultima corsa-spettacolo, un ultimo volo rotante del neo-derviscio convertito al verbo sufi, un'ultima fiammata della contraddittoria energonomia che lo possiede. Bahta, al suo definitivo passo di danza, si fa esplodere proprio in cima a un container verde (il colore arabo per eccellenza) che inalbera la scritta “Capital” (mai vista su un container: deve averla messa apposta il regista Bouzid). Meursault? Meursault. Il “pensiero meridiano” che sposta appena di un grado la sua angolazione e scatena la tragedia (in)volontaria, facendosi esso stesso arma al posto del corpo-soggetto che lo ospita.

I posseduti di *Exils* danzavano per guarire. I posseduti di *Making of* danzano per morire. Del resto, non è il Mediterraneo, ontologicamente, un'entità meteca, bifronte, armonica e disarmonica insieme, variegata e insieme identica a se stessa? Mare, da sempre, di intense migrazioni e di intrecci interculturali, mescolanza di genti e di Paesi, ma anche, oggi più di ieri ma non diversamente da ieri, mare di morte, disseminato di relitti di cose, persone, speranze? Un mare nel quale la voce dei millenni si scioglie nelle cose e nelle rive, dentro golfi, isole, capitanerie di porto (come quella agitatissima di Radès), moli, boe, cordami di canapa, onde, correnti, reti, spume, pescatori (come il memorabile Mongis di *Making of*,

a bordo della sua barca al largo o su un pontone piantato in mezzo al golfo, come se fosse l'unica ancora di salvezza per l'esaltato ed esaltabile Bahta), mercati del pesce, saline, nuvole, piogge.

Filmografia essenziale (in ordine di apparizione)
Nénette e Boni (*Nénette et Boni*, Claire Denis, 1997)
Il primo uomo (Gianni Amelio, 2012)
Exils (id., Tony Gatlif, 2004)
Making of / Kamikaze (Nouri Bouzid, 2006)

Bibliografia (in ordine di riferimento)
 Albert Camus, *Méditerranée*, in *Poesia*, febbraio 2010, Crocetti, Milano; Id., *L'estate e altri saggi solari*, Bompiani, Milano 2003; Id., *Il pensiero meridiano*, in *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 2009; Id., *Il primo uomo*, Bompiani, Milano 2001; Id., *Lo straniero* (1942), Bompiani, Milano 1947¹, ried. 2009; Jean Grenier, *Ispirazioni mediterranee*, Mesogea, Messina 2004; Id., *Isole*, Mesogea, Messina 2004; Predrag Matvejević, *Mediterraneo. Un nuovo breviario*, Garzanti, Milano 2000; John Julius Cooper Norwick, *The Middle Sea. A History of Mediterranean*, Doubleday, New York 2006; Ernesto De Martino, *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano 1994; Id., *Il mondo magico*, Bollati Boringhieri 1997; Mariuccia Ciotta, Roberto Silvestri, *Cinema. Film e generi che hanno fatto la Storia*, Einaudi Stile Libero, Torino 2012.

(*) Il presente *Figure e capricci* è stato scritto per il centenario di Albert Camus.



le lune del cinema

a cura di Nuccio Lodato

contedeluna@alice.it

22 SETTEMBRE 2013

Muore a Roma a 87 anni Luciano Vincenzoni, nato a Treviso il 7 marzo 1926. Oltre sessanta sceneggiature nel suo carriera, con *Hanno rubato in tram* (1954, di Aldo Fabrizi), *Il ferroviere*, *Sedotta e abbandonata* e *Signore & Signori* (1956, 1963 e 1967, di Pietro Germi), *La grande guerra* (1959, di Mario Monicelli), *Il gobbo* (1960, di Carlo Lizzani), *La cuccagna* (1962, di Luciano Salce),



Tenero idillio sotto la pioggia: Virna Lisi e Gastone Moschin in *Signore & Signori* (1967) di Pietro Germi.

Per qualche dollaro in più, *Il buono, il brutto e il cattivo* e *Giù la testa* (1965, 1966 e 1971, di Sergio Leone), *Un tranquillo posto di campagna* (1968, di Elio Petri), *Libera, amore mio...* (1975, di Mauro Bolognini), *Casablanca Casablanca* (1985, di Francesco Nuti), *Maléna* (2000, di Giuseppe Tornatore). Un tentativo americano di rifare *La grande guerra* lo portò non solo alla stesura del soggetto *Due magnifici straccioni*, ma a un trasferimento a Los Angeles che sarebbe durato vent'anni, ritrovandosi come vicini di casa Sellers e la Bergen, e stringendo amicizia con Holden, Bogdanovich e soprattutto Billy Wilder.

22 SETTEMBRE 2013

Muore a 90 anni a Città del Messico per problemi cardio-circolatori Álvaro Mutis, nato a Bogotà il 25 agosto 1923. Dal suo romanzo *Ilona arriva con la pioggia* Sergio Cabrera ha tratto nel 1996 l'omonimo film.

27 SETTEMBRE 2013

Muore a Roma a 66 anni, per i postumi di un'ischemia che lo aveva colpito all'inizio dell'estate mentre era in vacanza in Sardegna, Aldo Reggiani, nato a Pisa il 19 dicembre 1946. Popolarissimo al primo colpo a poco più di vent'anni, in tv, col proverbiale *La freccia nera* di Anton Giulio Majano al fianco di Loretta Goggi. Dopo altri analoghi tentativi negli anni Settanta (*Battaglia di dame*, *La pietra di luna*, *Castigo*, *Piccolo mondo antico*, *Il santo*), oltre a dedicarsi al teatro e al doppiaggio (è stato la voce di Jeremy Irons e Patrick Swayze) ha lavorato anche per il cinema: *Il gatto a nove code* (1971, di Dario Argento), *La donna della domenica* e *Il gatto* [e basta...] (1975 e 1978, di Luigi Comencini), *Càlamo* (1975, di Massimo Pirri), *L'Agnese va a morire* (1976, di Giuliano Montaldo), *Barbablu Barbablu* (1988, di Fabio Carpi).

28 SETTEMBRE 2013

Muore a Palmanova del Friuli, ove risiedeva da alcuni anni, per i postumi di una polmonite, all'età di 83 anni, Carlo Castellaneta, nato a Milano l'8 febbraio 1930. Correttore di bozze alla Mondadori, è il consulente Elio Vittorini a fargli pubblicare il suo primo libro, lo struggente *Viaggio col padre* (1958), cui ben presto seguono con successo *Una lunga rabbia* (1961), *Villa di delizia* (1965, sulla Milano di Bava Beccaris), *La paloma* (1972, sulla Milano della strage di piazza Fontana), *Notti e nebbie* (1975, sulla Milano della RSI). Sceneggia quest'ultimo per la miniserie televisiva omonima diretta da Marco Tullio Giordana (1984), ma per il cinema ha già scritto, con il regista, *Pelle viva* di Giuseppe Fina (1962), allora

raro film di ambiente operaio, e scriverà *Un giorno alla fine di ottobre* (1977, di Paolo Spinola), ambizioso ma inconcludente. Resta, nei successivi molteplici libri, il cantore del capoluogo lombardo, spesso intrecciando l'ambiente a fatti storici, e sia pur con qualche coazione a ripetere. Ciao, Carlo, e grazie ancora per avermi fatto scoprire, mezzo secolo fa, quella strana mistura che si chiama Cuba libre. [Iopedeluna]

1° OTTOBRE 2013

Muore a Civitavecchia in un incidente stradale Giuliano Gemma, nato a Roma il 2 settembre 1938. Figlio di Cinecittà (dove il padre lavorava come segretario di produzione) parte da stuntman e si affaccia al *Ben Hur* di Wyler (1959): poi un cumulo di film. Oltre ai pepla e poi ai western (ripetutamente di Duccio Tessari) sovrabbondanti, è stato con Visconti (*Il Gattopardo*, 1962), Orsini (*Corbari*, 1970 e *L'amante dell'Orsa Maggiore*, 1971), Comencini (*Delitto d'amore*, 1974), Zurlini (*Il deserto dei tartari*, 1976: essenziale e memorabile), Squitieri (*Il prefetto di ferro*, 1977; *Corleone*, 1978 e *Claretta*, 1984), Montaldo (*Circuito chiuso*, 1978), Damiani (*Un uomo in ginocchio*, 1979 e *L'avvertimento*, 1980), Vancini (*La baraonda - Passioni popolari*, id.), Argento (*Tenebre*, 1983), Monicelli (*Speriamo che sia femmina*, 1986), Zaccaro (*Un uomo perbene*, 1999), Aranda (*Giovanna la Pazza*, 2002), Woody Allen (*To Rome with Love*, 2012). Densa e ricca anche la serie delle interpretazioni televisive.

1° OTTOBRE 2013

Muore a Baltimora, dov'era nato il 12 aprile 1947, a 66 anni Tom Clancy. Romanziere assai prolifico e organizzato, aveva visto trasporre *Caccia a ottobre rosso* (1990, di John McTiernan), *Giochi di potere* e *Sotto il segno del pericolo* (1992 e 1994, di Philip Noyce), *Al vertice della tensione* (2002, di Phil Alden Robinson). Repubblicano convinto e membro imperituro della National Rifle, aveva attaccato dopo l'11 settembre i democratici, rei a suo dire di avere indebolito le capacità di prevenzione della CIA.

4 OTTOBRE 2013

Bloccati separatamente in aeroporti iraniani tanto l'attrice Maryam Moghaddam che il regista Mohamed Rasoulof. Ma ormai questo stillicidio, nell'indifferenza occidentale, non fa più notizia.

5 OTTOBRE 2013

Muore a Roma, all'età di 91 anni, suicida come Mario

Monicelli, precipitando dall'alto, Carlo Lizzani, nato nella stessa città il 3 aprile 1922. Con lui scompare l'ultimo testimone della stagione neorealistica (non dimentichiamo che gli si devono alcune sequenze del rosselliniano



Resistenza in Liguria: Gina Lollobrigida (seconda da sinistra) in *Achtung! Banditi!* (1951) di Carlo Lizzani.

Germania anno zero e che alla realizzazione di *Roma città aperta* ha dedicato una devota ricostruzione con *Celluloide*, 1996), nonché un suo epigono con il lungometraggio d'esordio, *Achtung! Banditi!* (1951). Ma prima del regista si vuole ricordare il critico di «Cinema», lo storico (*Il cinema italiano*, tre edizioni in progress dal 1953 al 1979), il direttore della Mostra di Venezia (le felici edizioni dal 1979 al 1982), lo scrittore tra memorie e cronache (*Attraverso il Novecento*, 1996; *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, 2007), il politico e, se è ancora consentito, il comunista (anche se nell'autobiografia dichiara: «I conti con il comunismo cominciai a farli in Cina già nel 1956-57, e ne ho scritto per decenni»). Aggiungiamo, a colorare il quadro, l'attore: il don Camillo (sic) di *Il sole sorge ancora* (1946, di Aldo Vergano), e (doppio sic) il Pio XII di *Il Papa buono* (2002, di Giorgio Capitani). La sua lunga e intensa carriera inizia con un duplice tentativo di cinema autogestito (il citato *Achtung! Banditi!* e *Cronache di poveri amanti*, 1954) attraverso la Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici, boicottato dalle istituzioni, ma prosegue con un cinema di produttori "mercantili" che, con la richiesta di fare spettacolo, tuttavia non ne condizionano le idee: e il suo nome è una *garanzia*, un marchio di qualità che sa mantenere inalterato nel tempo, indipendentemente dalle risorse, dalle occasioni e anche dalle delusioni, sue e nostre. Accanto a opere di varia intonazione, ma indubbiamente

più autoriali (il curioso *Lo svitato*, 1956; il pasoliniano *Il gobbo*, 1960; il bianciardiano *La vita agra*, 1964; il verghiano *L'amante di Gramigna*, 1969; il siloniano *Fontamara*, 1980), stanno le appassionate ricostruzioni storiche su vari momenti del fascismo (*L'oro di Roma*, 1961; *Il processo di Verona*, 1963; *Mussolini, ultimo atto*, 1974; *Hotel Meina*, 2007) e i quasi *istant movies* ispirati alla cronaca nera (*Svegliati e uccidi - Lutring*, 1966; *Banditi a Milano*, 1968; *Barbagia - La società del malessere*, 1969; *Roma bene*, 1971; *Torino nera*, 1972; *San Babila ore 20: un delitto inutile*, 1976). Ciao, Carlo, anche a nome di «Hollywood, anni Trenta». [Iopedeluna]

6 OTTOBRE 2013

Vittorio Cecchi Gori condannato per la seconda volta a sette anni per bancarotta.

6 OTTOBRE 2013

Muore a 68 anni a Parigi di cancro ai polmoni, dopo una lotta durata tre anni, Patrice Chéreau, nato a Lézigné (Maine-et-Loire) il 2 novembre 1944. Stava provando all'Odeon di Parigi un *Come vi piace*, e aveva trionfato l'estate scorsa a Aix-en-Provence con l'*Elettra* di Strauss. Figlio di pittori, appassionato di teatro ad alto livello fin dal liceo, poco più che ventenne dirige già quello di Sartrouville. A Milano con Strehler e da solo sul finire degli anni Sessanta (inscenerà un magnifico Neruda, il *Toller* di Dorts e una indimenticabile *Lulu* di Wedekind), comincia poi a dirigere film: *Orchidea rosso sangue*, 1975; *Judith Terpauve*, 1978; *L'homme blessé*, 1983; *Hôtel de France*, 1987; *La regina Margot*, 1994; *Ce qui m'aiment prendront le train*, 1998; *Intimacy - Nell'intimità*, 2000; *Son frère*, 2003; *Gabrielle*, 2005; *Persecuzione*, 2009). Anche attore (nel *Danton* di Wajda e in *Adieu Bonaparte* di Chahine) e allestitore di opere liriche oltre che in prosa. L'avarizia dello spazio e la conseguente sintesi non ingannino chi legga: è stato uno dei massimi registi scenici del Novecento.

8 OTTOBRE 2013

Riapre "il cinema più antico del mondo", l'Eden Théâtre di La Ciotat, vicino a Marsiglia, che dalla fine dell'Ottocento ha avuto a che fare coi Lumière, e non soltanto per l'arrivo del treno nella relativa stazione. E viene abbattuto più modestamente, a Voghera, il cinema Roma, dove il costernato estensore fu portato dalla mamma a vedere il primo film della sua vita (*Rocce rosse*, Lew Landers, 1950) e poi, grazie all'esclusiva Universal, si esaltò col giovane Tony Curtis cappa e spada (*Lo scudo dei Falworth*, Rudolph Maté, 1954 e *La maschera di por-*

pora, Bruce Humberstone, 1955).

9 OTTOBRE 2013

Muore a Rio de Janeiro per un tumore polmonare Norma (Aparecida Almeida Pinto Guimarães D'Áurea) Bengell, che vi era nata il 21 settembre 1935. Rivelata clamorosamente da un nudo leggendario in *Os Cafajestes* (Ruy



Coppia affiatata: Norma Bengell, con Alberto Sordi, in *Mafioso* (1962) di Alberto Lattuada.

Guerra, 1962) e da altri film girati immediatamente dopo nel suo Paese (*O pagador de promessas*, Pereira dos Santos, id.; *La parola data*, Duarte, 1963), è chiamata in Italia da Lattuada (*Mafioso*, 1962) e prosegue con Puccini, Montaldo, Sala, Festa Campanile, Bava, Sergio Corbucci, per tornare successivamente di nuovo in Patria, dove nel 1996 ha anche diretto un film in proprio, *O Guarani*, dal romanzo di José de Alencar.

12 OTTOBRE 2013

Al festival di Annecy, Jacques Perrin ricorda Valerio Zurlini.

15 OTTOBRE 2013

Muore a Torino, all'età di 73 anni, Gianni Volpi, nato a Santhià il 6 gennaio 1940. Sarebbe limitativo legare il suo nome soltanto a due elementi che peraltro restano per lui fondamentali: la fondazione, nel 1967, con Goffredo Fofi e Paolo Bertetto, della mitica rivista «Ombre rosse», che dirige sino al 1969, e l'attività dell'AIACE (Associazione Italiana Amici del Cinema d'Essai), di cui è presidente dal 1989. Corrispondente italiano

della francese «Positif» (curerà nel 2000 la preziosa antologia “Roger TAILLEUR & POSITIF”), presiede con l’amico Alberto Barbera il CNC (Centro Nazionale del Cortometraggio), ma instancabile è la sua attività di organizzatore, che si fonda su una critica militante, politica in assoluto ma anche sensibile a istanze esistenziali (amava, lo ricorda lui stesso, i “cineasti del negativo”: Losey, Kubrick, Buñuel...). Lo si ricorda curatore (e qualcosa di più) di *Il western* (1973) di Raymond Bellour e coautore con Fofi e Morandini di una curiosa *Storia del cinema* (1988), che muove da quella di Carl Vincent, ma anche autore di monografie su Amelio, De Seta, Tavarelli e soprattutto su *Tutto il cinema di Alberto Lattuada* (2007), nonché di una fondamentale e appassionata *Guida alla formazione di una cineteca, I film che bisogna aver visto per una cultura cinematografica di base* (2003). Qualcuno potrebbe definire le sue doti comunicative «dialettica ironica e disincanto costruttivo», e lamentare di non averlo frequentato abbastanza. Ciao, Gianni. [lopedeluna]

22 OTTOBRE 2013

Muore a Roma a 87 anni Gianni Ferrio, nato a Vicenza il 15 novembre 1924. oltre a un’intensissima attività di compositore e direttore d’orchestra, animatore di varietà tv di grande presa (basti ricordare Mina in *Milleluci*), ha all’attivo la colonna sonora di oltre centoventi film, tendenzialmente leggeri, collaborando in misura abituale con Mattoli, Simonelli, Mastrocinque, Steno, i due Corbucci, Ferroni, Tessari, Festa Campanile, Laurenti e parecchi altri. Titolo più illustre, sicuramente, *I recuperanti* (Olmi, 1969).

25 OTTOBRE 2013

Muore a Milano a 85 anni Piero Mazzarella. Sebbene nato a Caresana (Vercelli) il 2 marzo 1928, e figlio d’arte da di genitori siciliani (a dieci anni è già in scena come... Cosetta in *I miserabili*), a Milano dal dopoguerra, si specializza in teatro dialettale locale, dirigendo via via alcuni importanti teatri versati al suo repertorio. Con Strehler nell’epopea di *El nost Milan* (1961), e più di recente con la Shammah nella *Tempesta* di Emilio Tadini e nel *Lear*, si è affacciato sporadicamente ma gustosamente anche allo schermo: Petri (*Il maestro di Vigevano*, 1963), Lizzani (*La Celestina P...R...*, 1965; *Banditi a Milano*, 1968), Dino Risi (*La stanza del vescovo*, 1977) e Festa Campanile (*Un povero ricco*, 1983). «Nel suo essere attore meraviglioso, ma anche un poco imprevedibile e settario, Mazzarella si concesse il gusto di dire di no a Fellini per ben due volte: una era per *Amarcord*, l’altra per *La*

voce della luna» (Osvaldo Guerrieri, «La Stampa»).

27 OTTOBRE 2013

Muore a Roma a 85 anni Luigi Magni, nato a Roma il 21 marzo 1928. Sceneggiatore estremamente prolifico, passa alla regia nel 1968 con *Faustina*, che l’anno immediatamente successivo viene seguito da *Nell’anno del Signore*. È la stura di una serie di film di genere “Roma papalina”, che toccherà sicuramente il suo momento più felice con *In nome del papa re* (1977), pur non risultando esaustiva degli interessi dell’autore, che comunque la interromperà alla scomparsa di Nino Manfredi.



«È facile diventa Pasquino, difficile rimaner ce...»: Nino Manfredi ammaestra Pippo Franco in *Nell’anno del Signore* (1968) di Luigi Magni.

28 OTTOBRE 2013

Esce su vari quotidiani nazionali una pubblicità a pagina intera della fiction di Michele Soavi *Adriano Olivetti. La forza di un sogno*, in programma nella serata e in quella successiva su RaiUno. Il lettore sorpreso non si può trattenere dal chiedersi il senso e lo scopo di una simile, vistosa e costosa operazione.

30 OTTOBRE 2013

Quando il grande capitalismo (o, meglio, un suo sensibile tecnico) occorre in aiuto dell’ultimo regista militante e operaista esistente. Ken Loach è anche uno degli ultimi a ostinarsi sull’analogico, ma ha dovuto lanciare un pubblico appello su «Screen Daily» per poter ultimare il suo nuovo film, *Jimmy’s Hall*, ambientato negli anni Trenta e dedicato all’attivista politico irlandese Jimmy Gralton.

Gli mancava il cosiddetto *film numbering tape*, l'introvabile nastro necessario a tagliare la pellicola e la pista audio nel processo di montaggio vecchia maniera. Gli è venuto in soccorso Steve Bloom, uno dei montatori della Pixar (proprietà Disney), il regno del digitale, che ancora disponeva di un avanzo inutilizzato, ventuno bobine, di tale materiale. [lopedeluna]

1° NOVEMBRE 2013

La Cinémathèque Française presenta una retrospettiva dell'assai ingiustamente dimenticato regista, scenografo e costumista teatrale e cinematografico René Allio, dal titolo "Les Histoires de René Allio".

4 NOVEMBRE 2013

Negli scantinati del ministero dell'Aeronautica a Buenos Aires viene ritrovata una serie di oltre millecinquecento dossier riferiti al periodo della giunta militare golpista presieduta dal generale Jorge Videla (24 marzo 1976-10 dicembre 1983), nonostante che il suo successore Reynaldo Bignone ne avesse ordinata la distruzione. Oltre a documenti di maggior interesse sui desaparecidos, emerge una lista nera di oltre trecento intellettuali, artisti e scienziati, dalla quale si evince come fossero nel mirino dei militari al potere (convinti di restarci almeno fino al 2000, non avendo fatto i conti con la catastrofe bellica delle Falkland-Malvinas...), tra gli altri lo scrittore Julio Cortázar, la cantante Mercedes Sosa (poi oscurata, imprigionata e infine esiliata), il compositore Osvaldo Pugliese e gli attori Norma Aleandro ed Hector Alterio (che anche gli spettatori italiani ricorderanno).

6 NOVEMBRE 2013

Alla Fondazione Marconi di Milano si presenta il libro di Mario Schifano, curato da Marco Meneguzzo, *Grande angolo per uomini, manifesti e personaggi*: «Non è una tela e non è una pellicola. È uno sguardo di Mario Schifano su un'epoca e sul mondo. Scritto intorno al 1969 in un clima di forte contestazione e di impegno politico. È un trattamento che si riteneva perso e che invece è stato ritrovato di recente. È una "storia di storie" in ventisette scene. Un unico, grande affresco, fatto di intuizioni, lampi e sprazzi degli accadimenti politici di allora alternati a vicende umane, raccontato da un autore tra i più significativi della ricerca cinematografica sperimentale della seconda metà del Novecento» (Giancarlo Bocchi, «Alias»).

9 NOVEMBRE 2013

A Villa Manin di Passariano viene proiettato *La valigia*

messicana di Trisha Ziff, che ricostruisce la storia del ritrovamento, dopo settant'anni, di oltre quattromila negativi fotografici di Bob Capa, David Seymour "Chim" e Gerda Taro, riguardanti la guerra di Spagna. La scoperta risale al 2007: le ha pubblicate in una mostra itinerante l'International Center of Photography di New York.

10 NOVEMBRE 2013

Manole de Oliviera lamenta le difficoltà emerse nel "chiudere" la produzione del suo nuovo film *O Velho do Restelo* ("Il vecchietto di Restelo", personaggio dei "Lusiadi" di Camoes) per la mancanza di soli trecentocinquanta mila euro. Ma certo, a centocinque anni, non si arrenderà...

10 NOVEMBRE 2013

Sul nuovo sito Internet delle carceri di Torino, www.carceretorino.it, sono caricati, con molti altri generosi materiali, filmati e video di Davide Ferrario.

19 NOVEMBRE 2013

Muore a Napoli a 60 anni Marcello D'Orta, nato a Napoli il 25 gennaio 1953. Docente elementare per quindici anni, col suo fortunato libro (un milione di copie...) *Io speriamo che me la cavo* (1990) propiziò la nascita dell'omonimo film di Lina Wertmüller con Paolo Villaggio.

22 NOVEMBRE 2013

Muore a Parigi a 87 anni Georges Lautner, nato a Nizza il 24 gennaio 1926, regista di parecchi decine di film, tra i quali si possono ricordare almeno *La fredda alba del commissario Joss* (1968), *Infedelmente tua* (1976), *Il piccione di Piazza San Marco* (1980), *Joss il professionista* (1981) e *Matrimonio con vizietto* (1985).



Segugi in attesa: Jean Gabin, a sinistra, in *La fredda alba del commissario Joss* (1968) di Georges Lautner.

26 NOVEMBRE 2013

Va in edicola l'annunciato n. 1 di «Lost Highway», «rivista di cinema dalla periodicità dilatata (per adesso in edicola ogni quattro mesi) e rigorosamente monografica», diretta da Mauro Gervasini, stesso editore di «FilmTv». Fascicolo d'esordio dedicato alla "Nuova Hollywood", in parallelo con la retrospettiva curata da Emanuela Martini per il TFF.

26 NOVEMBRE 2013

Muore a New York a 77 anni dopo un intervento chirurgico Anthony Peter Tony Musante, nato a Bridgeport (Connecticut) il 3 giugno 1936. Docente di recitazione e attore off Broadway in gioventù, impressiona molto riproponendo al cinema un suo personaggio televisivo, con Martin Sheen, in *New York ore 3: l'ora dei vigliacchi* di Larry Peerce. Si afferma poi in Italia in un crescendo di popolarità alimentato da *Metti una sera a cena* (Giuseppe Patroni Griffi, 1969), *Anonimo veneziano* (Enrico Maria Salerno, 1970) e *L'uccello dalle piume di cristallo* (Dario Argento, id.). Continuerà a dividersi tra cinema e tv, tra Stati Uniti e Italia (*La gabbia*, Patroni Griffi, 1985; *Il pentito*, Squitieri, id.) per concludere soprattutto con miniserie tv (*Oz*, HBO, 1997; *Pupetta - Il coraggio e la passione*, Odorisio, 2013) e con pochi film (tra i quali *La vita come viene* di Stefano Incerti, 2007).

29 NOVEMBRE 2013

Dopo sessant'anni di attività, chiude a Roma la Technicolor Italia, concludendo un'attività di postproduzione videoaudio per cinema e tv che dava occupazione a cento persone.



Segugi in posa: Tony Musante (il detective David Toma, a destra) con Simon Oakland (l'ispettore Spooner) nella serie tv poliziesca *Toma* (1973-1974).

30 NOVEMBRE 2013

Mentre al TFF, che si chiude, le dichiarazioni del premiato alla carriera Carlo Mazzacurati riaprono la polemica dello scorso anno con il suo predecessore rifiutante il riconoscimento, Ken Loach, il direttore della Berlinale, Dieter Kosslick, rompe gli indugi annunciando, per la prossima edizione, l'attribuzione dell'analogo Orso d'oro, corredata da una retrospettiva, proprio a Loach. Nessuno pare d'altronde correre rischi: si presume che a Berlino non presti la propria opera la stessa cooperativa attiva a Torino. «È uno dei più grandi registi europei», motiva Kosslick «Nel corso della sua carriera ha mostrato continuità e innovazione, profondo interesse per le persone e i loro destini individuali, impegno per la società».

FEDERAZIONE ITALIANA CINEFORUM

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

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

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

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

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

SEGRETERIA FIC: info@cineforum-fic.com - 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

Daniele Dottorini
**FILMARE
 DALL'ABISSO.
 IL CINEMA
 DI JAMES CAMERON**

Edizioni ETS, Pisa 2013
 pp. 132 - € 13,00

Il secondo titolo della collana "Clockwork. Gente di cinema" (Edizioni ETS), dopo *La voce di dentro. Il cinema di Toni Servillo*, è uno studio trasversale sulla filmografia di James Cameron, qui filtrata e rielaborata attraverso alcune linee guida in grado di indirizzare lo spettatore verso un approccio non convenzionale al cinema del grande cineasta canadese. *Filmare dall'abisso. Il cinema di James Cameron* si propone quindi come uno strumento tramite il quale è possibile ritornare su alcuni titoli che hanno fortemente condizionato l'immaginario collettivo, da *Terminator* fino ad *Avatar*.

Daniele Dottorini utilizza il concetto dell'acqua (intesa come abisso, profondità e vertigine) come chiave di lettura di una produzione cinematografica costituita da immagini costantemente sul punto di esplodere entro i propri confini,

raggiungendo orizzonti nuovi e inesplorati. Attraverso questo metodo l'autore effettua una (ri)lettura della storia del cinema tutta, dal momento che studiare Cameron significa «porsi una serie di domande sullo stato attuale del cinema, sullo stato di una certa idea di cinema che potentemente si disegna sullo scenario contemporaneo».

Il regista di *Titanic* come una sorta di ponte tra età classica ed età moderna, quindi, attraverso il raggiungimento di una visione portata smisuratamente all'estremo: una visione intesa innanzitutto come creazione, inseguendo un'idea di sperimentazione finalizzata a concretizzare tutte le potenzialità ancora inesprese del mezzo cinematografico. In questo modo, dall'esordio "maledetto" di *Piranha Paura* in poi, Dottorini individua nella filmografia cameriana un percorso volto a esplorare il mondo attraverso l'inquadratura, per arrivare a una forma di conoscenza ottenuta tramite «l'esplorazione di uno spazio al tempo stesso familiare e alieno». Per ribadire al meglio tutto ciò, vengono inoltre effettuati alcuni parallelismi tra il cinema di Cameron e quello di altri registi più o meno contemporanei: registi che hanno esercitato un'influenza

preponderante nel modo di raccontare attraverso le immagini. È il caso di un Terrence Malick, visto come artefice – anzi, creatore – di mondi straordinari ma nei quali è sempre più difficile credere, almeno da *The New World* in poi, al contrario del Cameron "realista" che invece crede fortemente nel potere esercitato dall'artificio cinematografico; oppure di uno Stanley Kubrick, i cui 2001 *Odissea nello spazio*, *Shining* e *Eyes Wide Shut* vengono citati in relazione al potere della fotografia (intesa come immagine fotografica, immobile) come strumento di spirale temporale tra passato e presente. E ancora, Herzog, Lynch, Méliès, Zemeckis, fino ad arrivare ai documentari *Aliens from the Deep* e *Ghost of the Abyss*, senza tralasciare neppure i primi esperimenti sul 3D (*T2 3-D: Battle Across Time*, già nel 1996) e il cortometraggio d'esordio *Xenogenesis* (1978). Una lettura estremamente colta e allo stesso tempo coinvolgente, in grado di gettare una luce nuova sull'opera di un regista sul quale sembrava ormai essere stato detto e scritto tutto (anche in virtù della sua componente squisitamente popolare e commerciale).

Giacomo Calzoni



TRA I FILM DEL PROSSIMO NUMERO
BLUE JASMINE
STILL LIFE