

cineforum 528



Cineforum

Via Pignolo, 123
24121 Bergamo
Anno 53 - N. 8 ottobre 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

Loach, Sang-soo, Scola, De Peretti,
Oliviero, Amelio, Cantet

Speciale Venezia 70

Figure e capricci #3 ■ 50 anni del *Gattopardo*

Mostre e festival



Divo è morto?

Adriano Piccardi

Nel corso del recente convegno di studi, tenuto a Bergamo dalla Federazione Italiana Cineforum dal 21 al 23 settembre scorso, si è relazionato e dibattuto sul tema “Divi e divine”. Argomento forse un po’ desueto in questi tempi. Non che manchino le *star* e le *celebrità*; ma lo scarto semantico è significativo del cambiamento di qualità nel rapporto che lega tutti coloro che, a vario titolo, ancora provano curiosità, interesse, partecipazione, trasporto per le/gli interpreti delle storie in transito sul “grande schermo” (o su altri: viviamo un periodo di transizione...). L’elemento “religioso” (con o senza virgolette?) che sostanziava la relazione con divi/divine *d’antan* si è in effetti dissolto negli ultimi decenni, lasciando spazio a sentimenti e proiezioni irrimediabilmente differenti, anche quando marcati dalla nostalgia per ciò che un tempo fu.

Nel film di Truffaut *La sirène du Mississippi* (1969), Louis/Belmondo si rivolge a un certo punto a Julie/Deneuve dicendole: «Sei adorabile. Sai cosa vuol dire “adorabile”? Vuol dire “degnà di adorazione”». In quel momento Catherine Deneuve vince sul proprio personaggio e Belmondo diventa per un attimo “uno di noi”: e la battuta si trasforma, travalica la funzione diegetica per imporsi come un omaggio irrefrenabile a quella che forse è l’ultima delle “divine” generate dalla magia del cinema.

Un elemento comune è emerso dalle relazioni che, nel corso del convegno, hanno illustrato le differenti qualità del divismo di Marlene Dietrich e Ingrid Bergman, di Marlon Brando e Gary Cooper. Si tratta della dualità, del chiaroscuro che ambigualmente ombreggia queste figure “degne di adorazione”, modelli in verità inimitabili e/o inafferrabili per tutti gli adepti al loro culto. È, in ultima analisi, proprio questa caratteristica a fare del

divo (e più ancora, forse, della divina) ciò che è: punto di congiunzione dei contrari, dell’accettabile e dell’inaccettabile, del bene e del male; così vicini, dunque, a noi “umani” ma anche così lontani perché – loro sì – in grado di conciliare in sé l’inconciliabile. Per il nostro godimento e la nostra perdizione.

Mostri, quindi. Ma la mostruosità non è forse un attributo tradizionale del sacro? Qualcosa da temere e da venerare, da fuggire e da contemplare, senza soluzione di continuità. Poco importa che fosse il risultato di una costruzione pianificata dall’apparato industriale cinematografico sotto l’occhio vigile e vivisezionatore dei tycoon, finalizzato a trasformare il sentimento adorante in denaro sonante. L’illusione di riscatto dal quotidiano che generava valeva bene il prezzo del biglietto (o di tutto ciò che fosse necessario acquistare per aderire al culto). La società dello spettacolo viveva il tempo di un’infanzia che più si allontana più sfuma nel mitologico: condizione privilegiata che trascolora oggi in forme di ripresa sentimentale di comportamenti e dichiarazioni appassionate, più che altro funzionali a riecheggiare un’autenticità ormai perduta – così come le “celebrità” dell’oggi consapevolmente si limitano soltanto a interpretare il ruolo da “divi e divine” loro assegnato, ben sapendo che il tutto si risolve in un laicamente dichiarato raddoppiamento delle apparenze. C’è qualche traccia di questo nel recente *Facciamola finita* di Seth Rogen e Evan Goldberg.

In verità, *figura* definitiva della conclusione di un’epoca e delle sue luci è stato, nel lontano 1978, *Fedora* di Billy Wilder: con il suo intreccio di doppi, di segreti e bugie a dichiarare la raggiunta impossibilità di riprendere a sognare.

Quei sogni, non ci resta ormai che evocarli nei convegni.

cinforum

rivista mensile
di cultura cinematografica
anno 53 - n. 8 - Ottobre 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 Bettini-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, Antonino Termenini, Dario Tomasi, Paolo Vecchi, Rinaldo Vignati, Chiara Zingariello.

Progetto grafico e impaginazione:
Paolo Formenti - PiEFFE Grafica*

Amministrazione:
Cristina Lilli, Sergio Zampogna

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

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

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

stampato presso **Tipolitografia Pagani**
Lumezzane - Brescia

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



associato all'USPI
Unione Stampa Periodica
Italiana



In copertina
In Another Country di Hong Sang-soo

SOMMARIO

EDITORIALE

Adriano Piccardi/**Divo è morto** 1

I FILM

Anton Giulio Mancino/*Spirit of '45* di Ken Loach 4
Dario Tomasi/*In Another Country* di Hong Sang-soo 8
Paola Brunetta/*Che strano chiamarsi Federico* di Ettore Scola 11
Tullio Masoni/*Apache* di Thierry de Peretti 14
Anton Giulio Mancino/*La variabile umana* di Bruno Oliviero 17
Giancarlo Mancini/*L'intrepido* di Gianni Amelio 20
Luca Malavasi/*Foxfire - Ragazze cattive* di Laurent Cantet 23

Nicola Rossello, Chiara Santilli, Paola Brunetta, Fabrizio Liberti,
Tina Porcelli, Elisa Baldini, Giacomo Conti/*La religiosa - Infanzia clandestina - Fedele alla linea. Giovanni Lindo Ferretti - Elysium - Il mondo di Arthur Newman - Mood Indigo. La schiuma dei giorni - In trance* 25

SPECIALE VENEZIA

Fabrizio Tassi/**Felici contaminazioni** 33
Valentina Alfonsi, Pietro Bianchi, Gianluigi Bozza,
Giacomo Calzoni, Massimo Causo, Andrea Chimento,
Andrea Frambrosi, Leonardo Gandini, Federico Gironi,
Riccardo Lascialfari, Roberto Manassero, Matteo Marelli,
Alberto Morsiani, Federico Pedroni, Lorenzo Rossi,
Fabrizio Tassi, Alessandro Uccelli, Rinaldo Vignati
Il meglio delle varie sezioni 35
Le "pagelle" di «Cineforum» 54
Film in concorso 57
Fuori concorso 58
Orizzonti 62
Biennale College 64
Giornate degli autori 65
Settimana della critica 67

PERCORSI

Sergio Arecco/**Figure e capricci #3. Jean-Luc perseguitato** 70
Simone Villani/**50 anni di Gattopardo** 78

FESTIVAL

Paolo Vecchi/**Asian Film Festival** 83
Dario Tomasi/**Far East** 85
Arturo Invernici/**Cinelatino a Bergamo** 88
Alberto Spadafora/**Cinema ritrovato** 90

LE LUNE DEL CINEMA a cura di Nuccio Lodato 92

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

i film

The Spirit of '45
In Another Country
Che strano chiamarsi Federico
Apache
La variabile umana
L'intrepido
Foxfire - Ragazze cattive



THE SPIRIT OF '45 di Ken Loach



In memoria dello Stato sociale

Anton Giulio Mancino

«Bisogna fare tutto un lavoro di aggiunta al vecchio schema partiti-parlamento-governo, di un nuovo schema di una democrazia integrale che arriva fino alla periferia, e dal basso si autoeduca e si autoamministra. Soltanto una società di questo genere è sopportabile, soltanto essa realizza quell'andare oltre la politica, in nome di una liberazione infinita e una solidarietà popolare, che ci portò a lottare contro il fascismo. Soltanto una società di questo genere, società veramente di tutti, è l'elemento che può accompagnare quella tramutazione profonda dell'uomo, che lascerà dietro di sé tutte le vecchie civiltà e le vecchie realtà».

(Aldo Capitini) (1)

REQUIEM FOR A WELFARE DREAM

Uno dei maggiori equivoci cui rischia di andare incontro ogni corretta analisi di *The Spirit of '45* riguarda la presa di posizione rispetto al modello di Welfare State introdotto in Inghilterra grazie alla linea di governo protezionista e assistenzialista avviata dal premier laburista Clement Attlee dopo la schiacciate vittoria elettorale del suo partito a luglio del 1945. Quello di Ken Loach non è un'apologia di quella stagione politica, né una magnificazione in valore assoluto dello Stato sociale, né tantomeno un tentativo di edificare il passato, a vantaggio dell'azione del Labour

Party. A questa conclusione affrettata si può arrivare solo se non si presta la dovuta attenzione a come il film espone le sue argomentazioni, a chi le affida e in quale forma persegue il suo obiettivo di commemorazione – questo sì – di un esperimento politico, sociale ed economico innovativo e unico, che tuttavia non esclude critiche genealogiche alle scelte compiute. Il film, appassionata requisitoria retroattiva dell'esistente, non può essere letto senza tener conto della visione per l'appunto molto critica e intransigente che, attraverso i testimoni scelti e disposti nell'arco di poco più di novanta minuti, l'autore offre del Welfare. Almeno di come esso fu messo in pratica in quella precisa fase animata appunto da un sano e irripetibile "spirito" di rinnovamento nato sulle ceneri del fascismo sconfitto da una guerra senza precedenti e sorretto da una forte esigenza di classe di conseguire diritti elementari di sopravvivenza, prima ancora che di benessere (sanità, lavoro, alloggi in prima istanza).

Se lo "spirito" di quel momento fu forte, l'attuazione che ne conseguì, pur in un clima di entusiasmo generale, fu alquanto discutibile. Ken Loach si rende conto

e fa intendere che il neonato Stato sociale necessitava di un movimento dal basso, di poggiare saldamente su quello “spirito” collettivo, comunitario, mutualistico, che invece i trent’anni successivi tradirono al punto da lasciar campo libero all’opera di azzeramento portata avanti con la premiership di Margaret Thatcher. Distingue perciò molto bene la temperie popolare dalla prassi politica governativa. Lo “spirito” del tempo rimase, potendo perciò essere rivendicato e riproposto oggi, un oggetto non completamente identificato, un’opportunità mancata, ancora di là da venire: una corrente di energia sociale nella sostanza soffocata da uno Stato ancora burocratico, privo di partecipazione diretta, che istituzionalizzò e poco per volta disattese le istanze di base. Il vento “socialista” che nel dopoguerra in Inghilterra soffiò prese da subito – come intuì un anonimo autore di un lontano opuscolo del 1886 – una direzione purtroppo «a favore di una amministrazione forte centralizzata» (2), a dispetto di quella componente che inevitabilmente avrebbe assunto connotazioni anarchiche senza tuttavia assumere forma partitica.

Ecco, *The Spirit of 1945*, al di là delle apparenze di film univoco nella sua difesa a oltranza del Welfare, è un’opera che può permettersi di esprimere perplessità sul passato e sul presente, strategicamente saldati. Poiché lo fa partendo da posizioni inconciliabili di sicuro con quelle neolibériste e conservatrici, invece riconducibili a un tipo di socialismo di ispirazione anarchica (3) (o piuttosto votato a un progetto cooperativo e alternativo a quello centralizzato e dirigista impostosi dal 1945). Affine per molti versi alla linea di pensiero autenticamente democratica, anzi *omnicratica* (4), che in Italia portò avanti il filosofo e attivista della nonviolenza con il suo progetto davvero rivoluzionario di *liberalsocialismo* (5), in egual misura rafforzato dall’antifascismo come punto di non ritorno storico, politico e morale per una via nuova da imboccare (in Italia, ma non solo) al riparo da qualsiasi sovrastruttura dello Stato totalizzante, quantunque socialista, impostata dall’alto e non dal basso.

Questa componente ideale, tutt’altro che astratta o illusoria, in *The Spirit of ’45* c’è. Donde l’aspetto inequivocabilmente militante, che con cognizione di causa va dunque inquadrato – è il caso di dire – nella giusta dimensione cinematografica. Senza quindi dimenticare, come troppo spesso accade, che Ken Loach è un regista cinematografico. Che i suoi sono innanzitutto dei film e come tali vanno considerati, capiti, lungi da letture strettamente contenutistiche le

quali prescindono da come un film è appunto organizzato. Né si può, con *The Spirit of ’45*, rimettere mano a vecchi strumenti spuntati come la distinzione tra documentario e film di finzione, che dovrebbe oramai aver fatto il loro tempo. Non c’è in Ken Loach un approccio diverso alla fiction rispetto alla cosiddetta, presunta nonfiction. Piuttosto una relazione forte. Addirittura una attrazione, reciproca. Così marcata da spingere solitamente ad affrontare ogni suo film a soggetto, recitato da attori, proprio perché molto diretto e immediato, in termini molto realistici. La finzione va verso la realtà. E viceversa, come nel suo segmento del film collettivo *11 settembre 2001* e ora in *The Spirit of ’45*, nei quali bisogna riflettere sull’importanza della costruzione narrativa nella forma di documentario adottata, pur così classica, trasparente, austera: il ruolo giocato dal montaggio, che provvede al posizionamento strategico dei frammenti all’interno di blocchi tematici, cronologici e discorsivi, è quindi consequenziale all’altrettanto accurata ricerca d’archivio e preliminare per la riposizione a colori delle stesse immagini di repertorio in bianco e nero inaugurali. Investendo tanto i contenuti quanto la forma del film, e con essa le modalità di ricezione dello spettatore.

CHI LA DURA *NON* LA VINCE

Se *The Spirit of ’45* fosse un film di finzione accorgersi della sua impostazione sarebbe più semplice: comincia con una rievocazione del periodo di stenti e condizioni disumane precedente lo scoppio della Seconda guerra mondiale, cui fa seguito il desiderio dell’immediato dopoguerra di dare risposte efficaci alle grandi questioni sociali, umane e lavorative, di cui il Labour Party sembra farsi interprete, ottenendo il mandato di governo nell’estate del 1945. In questa prima parte troviamo dapprincipio testimoni anziani, uomini e donne, operai e minatori che si fanno interpreti di quello “spirito” su cui sarà edificato il Welfare State. Progressivamente, le interviste, tutte rigorosamente in bianco e nero, cominciano a includere, sempre amalgamandosi ai frammenti d’archivio, interlocutori diversi della macchina da presa: attivisti politici, economisti, sindacalisti anche di seconda o terza generazione. La prospettiva si allarga, e all’entusiasmo per la svolta attuata dai laburisti alla guida dello Stato subentrano voci meno entusiaste. C’è ad esempio chi rammenta, e contesta, la scelta dei dirigenti della nuova macchina statale, gli stessi che avevano



avversato le ora conclamate politiche socialiste. Al film non sfuggono né la fragilità né le contraddizioni del nuovo sistema. Non a caso il trionfo del Welfare e dei suoi paladini di governo viene accompagnato anche da brani di numerosi film “educativi” o di propaganda.

Ma ogni sogno è destinato a durare poco. In ogni film di Ken Loach, di finzione o meno, quando tutto sembra procedere (apparentemente) per il meglio, qualcosa si prepara a succedere. Se tutto va bene, troppo bene rispetto alle premesse negative ambientali, sociali e individuali, vuol dire che è giunto il momento della retromarcia catastrofica. Inaspettato ma coerente con un dispositivo filmico non edulcorante o ingannevole, sopravviene l'avvenimento imprevisto che fa precipitare la situazione. Il provvidenziale assestamento, conseguito dai protagonisti con grande fatica in un clima prossimo alla disperazione, salta irrimediabilmente. Anche in *The Spirit of '45*: a metà film, dopo aver dato conto delle principali tappe della nazionalizzazione operata dal Welfare (la sanità, l'edilizia, le miniere, i trasporti, i contratti di lavoro, l'energia elettrica), assistiamo a un balzo temporale in avan-

ti, molto brusco. L'azione si sposta nel fatidico 1979 con l'insediamento della Thatcher che innesca l'altrettanto sistematico smantellamento delle importanti ma non inossidabili, né immacolate conquiste del sistema pubblico. Questo “buco” di quasi trent'anni rende più forte lo “shock”, marca l'inversione di tendenza. Induce a interrogarsi daccapo su cosa non abbia funzionato, già allora, proprio quando lo “spirito” originario, progettuale, imprendibile, quasi zavattiniano, cominciava a essere insidiato da compromessi di vertice. Ciò che nel film *manca* aiuta lacanianamente a comprendere il lungo periodo sommerso in cui l'amministrazione del Welfare attraverso i governi che si sono succeduti hanno dovuto affrontare la prova del tempo. E dei fatti.

LA (TERZA) PARTE DEGLI ANGELI

Ken Loach in pratica elude questo lungo periodo intermedio, nel quale quel modello sociale, prontamente e discutibilmente istituzionalizzato è andato incontro a un processo di logoramento e di crescente

perdita di credibilità. Per divenire preda, alla fine degli anni Settanta, delle politiche aggressive della destra neoliberalista. Si arriva così all'epilogo. A quello che nelle commedie di Eduardo De Filippo era il terzo atto. Questa parte conclusiva nei film di Ken Loach aiuta a capire quale approccio all'esistente si rende necessario, nella fase contingente, dove una dose in più o in meno di pessimismo e ottimismo possono fare la differenza per l'immaginazione e lo "spirito" dello spettatore. Dopo il fallimento per molti versi annunciato (dal momento che ogni vittoria, a ben guardare, è relativa, stazionaria, covando una sventura a orologeria, inevitabile), l'autore di *The Spirit of '45*, ha spesso scelto la strada dello sdegno estremo, come marchio indelebile di un difficilissimo cambiamento da denunciare a oltranza. Eppure di recente, si pensi a *La parte degli angeli*, pur mantenendo nell'aria le possibilità molto plausibili della sconfitta, egli ha prospettato, più che una soluzione vera e propria, una urgente via di fuga, a queste condizioni positiva. Con un tasso di probabilità bassissimo, o inesistente. Se le cose possono funzionare o migliorare solo per via cinematografica, diciamo pure consolatoria, perché non concedere al protagonista di *La parte degli angeli* il lusso di un *happy end* socialmente utile e sostenibile?

In *The Spirit of '45* la rivendicazione di uno Stato sociale defunto o sul punto di resistere solo come ricordo o di valore da difendere e trasmettere da una generazione all'altra, proprio come il vigoroso "spirito" di quell'anno irripetibile, eccezionale in quanto partorito da un passato recente e remoto atroce, com-

porta una riflessione a posteriori. Che il film, a dieci minuti dalla fine, affida alle parole di John Rees, scrittore ed esponente del Partito socialista di recente fondato nel 2004, Respect (acronimo di "Respect", "Equality", "Socialism", "Peace", "Environmentalism", "Community" e "Trade Unionism"): «Difendevamo un sistema difettoso. È questo il verme che si annidava nella mela del 1945. I lavoratori non avevano il controllo, il popolo non era coinvolto nella gestione. Non c'era il controllo dalla base, non c'erano comitati locali a gestire le case popolari, non c'erano i sindacalisti a gestire le industrie siderurgiche e del carbone. C'erano solo dei burocrati statali che avevano sostituito i burocrati aziendali». Mentre l'ultima parola spetta a Dot Gibson, Segretaria della National Pensioners' Convention, che sulla base «di cosa significava proprietà in comune, condivisione, comunità» auspica che si possa «cominciare a ricostruire questa visione del tipo di vita che vogliamo». Esattamente come nell'appello capitiniano riportato in esergo, espressione dello "spirito" italiano disgraziatamente minoritario del 1948, complementare a quello inglese del 1945 distillato da Ken Loach.

(1) Aldo Capitini, *La via del popolo italiano*, «Il nuovo corriere», 15 maggio 1948.

(2) Anonimo, *What Socialism Is*, «Fabian Tract» n. 4, Fabian Society, Londra 1886.

(3) Cfr. Colin Ward, *Social Policy: An Anarchist Response*, Freedom Press, Londra 1996 (tr. it. *La città dei ricchi e la città dei poveri*, E/O, Roma 1998).

(4) Cfr. in particolare Aldo Capitini, *La realtà di tutti*, Tornar, Pisa 1948 (poi in *Scritti filosofici e religiosi*, Fondazione Centro Studi Aldo Capitini, Perugia 1998, pagg. 171-215), e *Il potere di tutti*, La Nuova Italia, Firenze 1969; Guerra, Perugia 1999.

(5) Cfr. Aldo Capitini, *Liberalsocialismo*, E/O, Roma 1996.

THE SPIRIT OF '45 Ken Loach

Titolo originale: Id. *Regia e sceneggiatura:* Ken Loach (ricerche, Izzy Charman; archivi, Jim Anderson). *Fotografia:* Stephen Standen. *Montaggio:* Jonathan Morris. *Musica:* George Fenton. *Con:* Dot Gibson, John Rees, Julian Tudor Hart, Dai Walters, Ray Davies, Tony Mulhearn, Doreen McNally, John Farrell, Eileen Thompson, Sam Watts, Tony Nelson, Terry Teague, Karen Reissmann, Dena Murphy, Margaret Battin, James Meadoway, June Hautot, Tony Benn, Raphie de Santos, Alan Thornett, Anthony Richardson, Harry Keen, Jacky Davis, Jonathon Tomlinson, Ray Thorn, Alex Gordon, Bill Ronksley, Ray Jackson, David Hopper, Stan Pearce, Inky Thomson, Simon Midgley, Adrian Dilworth. *Produzione:* Rebecca O'Brien, Kate Ogborn, Lisa Marie Ruso per Fly Film/Sixteen Film/BFI Film Fund/Film4/Channel Four. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 94'. *Origine:* Gran Bretagna, 2013.

La fine della Seconda guerra mondiale porta con sé un bisogno in Inghilterra nella classe lavoratrice di una svolta, che spiega l'inaspettata sconfitta di Winston Churchill e la vittoria clamorosa a luglio del 1945 alle Elezioni del Labour Party guidata da Clement Attlee. Comincia così, a partire dall'istituzione nel 1948 dell'Health National Service, il sistema sanitario nazionale, la storica introduzione nel Paese del Welfare State. Trent'anni dopo, con la sconfitta dei laburisti e l'elezione a premier di Margaret Thatcher, ha inizio l'ondata di misure che provvederanno a smontare quel sistema, a fronte di una politica di privatizzazioni.

IN ANOTHER COUNTRY di Hong Sang-soo



Tra minimalismo e postmodernità

Dario Tomasi

Primo lavoro di Hong Sang-soo a essere distribuito in Italia, *In Another Country* rappresenta, come sostanzialmente tutta l'opera di un regista che più di altri ha di fatto sempre girato lo "stesso" film, un efficace punto d'incontro tra un cinema minimalista, da una parte, e uno postmoderno, nelle sue varianti ludiche e strutturaliste, dall'altra. Minimalisti, piaccia o non piaccia la definizione, sono, come lo è questo, tutti i film di Hong: pochi personaggi, incontri casuali, passeggiate, lunghe scene di conversazione, abbondanti bevute di *soju* (il tipico liquore coreano), qualche menzogna e litigio, piccoli tradimenti e, nella migliore delle ipotesi, un po' di sesso (mai in forme particolarmente clamorose). Altrettanto piano è lo stile del regista, fatto pressoché interamente di piani sequenza che, se non sono fissi, ricorrono a pochi ed essenziali movimenti di macchina, come, in *In Another Country*, le ripetute carrellate ottiche che nella loro artificialità quasi straniante accentuano il carattere onirico e sopra le righe dell'intero film.

Questo minimalismo di forme e contenuti, tuttavia, si incontra con una strutturazione del racconto che è al contrario estremamente complessa e articolata,

secondo quell'oltrepassamento delle tradizionali linearità e progressione temporali del cinema classico che è proprio del postmoderno (dal Tarantino di *Le Iene* e *Pulp Fiction* al Nolan di *Memento* e *Inception*, dallo Stone di *Assassini nati* alla Ramsay di *E ora parliamo di Kevin*). Chiarito per inciso che il postmoderno riprende tali sovvertimenti strutturali dal moderno, privandoli tuttavia del loro implicito ermetismo, e conferendo a essi una natura ludica che non punta tanto a disorientare lo spettatore quanto ad avvincerlo e ad appassionarlo, possiamo tornare al nostro film.

In Another Country non è un semplice omnibus film costruito su tre episodi autonomi e separati, in quanto le "tre storie" (d'ora in poi tra virgolette) si intrecciano fra loro in un evidente ed esplicito gioco di rimandi, paralleli e variazioni, che può ricordare *Gli esercizi di stile* di Raymond Queneau, con la sostanziale differenza che nel film di Hong gli esercizi (e le variazioni) non sono tanto di stile quanto di contenuto narrativo. A intrecciare le "tre storie", a farne in qualche modo una storia che è "una e trina", c'è, per cominciare, la presenza di una stessa attrice che interpreta sempre un personaggio dallo stesso nome, Anne,

declinato in tre diverse identità. La prima è una regista affermata, abbastanza sicura di sé è un po' scostante anche se capace di gesti d'affetto; la seconda è una donna ricca e alquanto ingenua, che si rifugia nei suoi sogni e in una relazione adultera; la terza è una moglie appena abbandonata dal marito, sofferente, inquieta e aggressiva. Tre diversi personaggi, si potrebbe così dire: tutti e tre però costretti a confrontarsi con un medesimo universo dove ritornano gli stessi luoghi, incontri, esistenti e oggetti.

La località in cui si svolgono le "tre storie" è la stessa, Mohang, come identici sono i suoi spazi: l'albergo, la spiaggia e il parco. Alcuni personaggi appaiono almeno in due dei tre episodi, altri in tutti e tre. Sempre presenti, insieme alla stessa Anne, sono, infatti, sia la giovane custode del resort, Won-Ju, che è poi come vedremo anche la narratrice delle "tre storie", sia l'aitante bagnino e ingenuo seduttore senza nome. Gli incontri che le "tre storie" mettono in scena fra questi personaggi e Anne, giocano su un esplicito sistema di ripetizioni e, più o meno accentuate, varianti. All'inizio delle "tre storie" è sempre Won-ju ad accompagnare Anne, da sola o insieme a qualcuno, nella sua stanza. Nel corso delle diverse vicende Anne non manca mai di chiedere alla ragazza se ci sia qualche posto interessante da visitare. Durante gli incontri con il bagnino ritornano sempre gli stessi argomenti e le stesse battute di dialogo: sul freddo, sull'assenza di turisti e sulla tenda dell'uomo piantata davanti ai bagni pubblici. Soprattutto a ripetersi è la richiesta di Anne su dove si trovi quel faro la cui visita gli è stata consigliata da Won-ju, e che, nella forma del *running gag*, dà vita a una serie di esilaranti fraintendimenti ed equivoci linguistici. Nelle "tre storie" gli esiti dei tentativi di seduzione dell'uomo producono tre risultati diversi che però non sono – anche quando apparentemente centrano il loro risultato – che tre manifestazioni di uno stesso scacco. Nel primo episodio l'uomo deve accontentarsi di un breve messaggio scritto che Anne gli lascerà prima di partire ma di cui non riesce a comprendere la calligrafia; nel secondo si ritroverà a spiare con un binocolo l'incontro sulla spiaggia della donna con il suo amante; nel terzo, infine, dopo essere riuscito a fare l'amore con lei, anche grazie all'aiuto del *soju*, si scoprirà poi, al risveglio, abbandonato e tristemente solo.

Ai personaggi di Anne, di Won-ju e del bagnino, si potrebbe aggiungere quello di Mun-soo, l'uomo sposato con la moglie incinta che, insieme con questa, occupa la stanza a fianco di quella di Anne. A onore del

vero – ma di quale "vero" si tratti adesso vedremo – l'uomo è presente solo nel primo e nel terzo episodio (contrariamente alla moglie che appare brevemente anche in quello di mezzo). Non sono tuttavia necessarie particolari acrobazie esegetiche per rendersi conto di come lo stesso personaggio sia presente, pur attraverso un nome, un'identità e un interprete diversi, anche nel secondo episodio, dove Mun-soo, il marito, si trasforma in Jong-soo, l'amante. A legare i due personaggi, oltre alla desinenza dei loro nomi propri, Soo, c'è la stessa professione: entrambi, infatti, sono registi (occupazione a dire il vero assai frequente nel cinema di Hong). Inoltre, quel che più conta, identica è la loro esplicita funzione narrativa che, correndo a fianco di quella del bagnino, rappresenta per la protagonista la possibilità di un altro più o meno aleatorio legame sentimentale, che, di nuovo, assume diverse ma sempre insoddisfacenti forme.

Nel primo episodio, Mun-soo ha avuto in passato una relazione con Anne e si direbbe timidamente intenzionato a riprenderla, pur in forma clandestina, senza però trovare nella controparte alcuna complicità. Nel secondo, Jong-soo è l'amante di Anne, ma tale relazione sembra potersi realizzare, e per altro con non pochi ostacoli e difficoltà, solo su un livello onirico. Nel terzo, ancora Mun-soo tenta di baciare un'al-





ticcia e complice Anne, che ha appena conosciuto, ma è interrotto dall'improvviso arrivo della moglie. Detto in altri termini, nel primo caso il desiderio maschile non incontra quello femminile, nel secondo il desiderio femminile, trovandosi di fronte a un amante assente, può realizzarsi, e solo parzialmente, su un piano

diverso da quello della realtà, e nel terzo, infine, dove i due desideri, per quanto piuttosto accentuati dall'alcol, sono finalmente in sintonia, sarà un ostacolo esterno a fungere da impedimento. Attraverso la rappresentazione dei rapporti che Anne instaura con il bagnino, da una parte, e con Jong/Mun-soo, dall'altra, *In Another Country*, come tutto il cinema di Hong, assume i toni di un desolato trattato di fenomenologia amorosa in cui i rapporti fra il femminile e il maschile non possono che darsi all'insegna della reciproca insoddisfazione.

Per terminare le nostre osservazioni sul carattere "uno e trino" del film si può ancora osservare l'uso volutamente ambiguo che esso fa di un particolare oggetto. Si tratta di quell'ombrello che in tutti e tre gli episodi – nel terzo durante un'ellissi – Won-ju presta ad Anne. Accade che, nella seconda storia, la donna decida di liberarsene, nascondendolo sotto un muretto e poi che, nel finale della terza, ritorni a prenderlo, esattamente là dove l'aveva lasciato in precedenza. Proprio come se le due storie non fossero una separata e autonoma dall'altra ma parte di uno stesso flusso di eventi. In sostanza, anche attraverso la sua natura metacinematografica – le tre storie sono "scritte" e "narrate" da un'aspirante sceneggiatrice e il secondo dei tre episodi si avvale di scene che solo retrospettivamente si leggono come oniriche – *In Another Country* è un film *sul cinema e sulla vita* che costruisce un mondo percorribile quasi all'infinito lungo diverse traiettorie, secondo la strada che di volta in volta si decide di intraprendere, proprio come fa, in ognuna delle tre storie, Anne di fronte allo stesso bivio davanti cui inesorabilmente, come un personaggio di Borges o di Resnais, viene a trovarsi.

IN ANOTHER COUNTRY Hong Sang-soo

Titolo originale: Dareun naraeseo. *Regia e sceneggiatura:* Hong Sang-soo. *Fotografia:* Jee Yoon-jeong, Parl Hong-yeol. *Montaggio:* Hahm Sung-won. *Musica:* Jeong Yong-jin. *Interpreti:* Isabelle Huppert (Anne), Yoo Jun-sang (il bagnino), Jeong Yoo-mi (Won-ju), Yoon Yeo-jeong (Park Sook), Keun Moon-sung (Mun-soo), Hyo Kwon-hye (Jong-soo), Moon Sori (Kum-hee), Kim Youngoak (il monaco). *Produzione:* Kim Kyoung-hee per Jeonwonsa Film. *Distribuzione:* Tucker. *Durata:* 89'. *Origine:* Corea del Sud, 2012.

A Mohang, località marittima della Corea del Sud, la giovane Won-ju tenta di vincere la noia scrivendo una sceneggiatura ambientata nel luogo in cui si trova. Il film che immagina è costituito da tre varianti di una stessa storia. Protagonista ne è sempre Anne, «un'affascinante turista francese» che veste, di volta in volta, i panni di una regista, di una moglie che dovrebbe incontrare il suo amante e di una donna appena lasciata dal marito. In ognuna delle tre storie, che hanno sempre in qualche modo a che fare col tradimento, la donna incontra un giovane e aitante bagnino che la corteggia con modi piuttosto goffi ma spontanei, ottenendo ogni volta un risultato diverso.

CHE STRANO CHIAMARSI FEDERICO SCOLA RACCONTA FELLINI di Ettore Scola



Come si forma uno sguardo

Giancarlo Mancini

Federico Fellini aveva fatto *Roma* per rivedere e rivedersi sin dal primo giorno in cui vi era arrivato, Ettore Scola prova a immaginarsi quello stesso giorno per poi sperare di potersi anch'egli rivedere così come era tanti anni fa, quando tutto era iniziato. Inizia infatti specularmente al film di Fellini del 1972 *Che strano chiamarsi Federico*, l'ultimo affondo, una sorta di commiato, del regista di Treviso. In entrambi i film un giovane ragazzo bussa a una porta. In *Roma* quella di un'enorme casa piena di porte e personaggi mai visti: la matrona a letto per un "problemino" alle ovaglie, la servetta ammiccante, il mammoni di casa appena tornato ustionato dal mare, il gagà che aveva forse fatto qualche comparsata nel cinema, un signore del tutto uguale al Duce che si produce in un discorso antialbionico, una nonnetta piccola piccola, torme di bambini sciamanti lungo lo sterminato corridoio. Era quella una vita nuova e inimmaginata verso la quale si era condotto il protagonista.

La porta invece a cui bussa il Federico di Scola è più concretamente il «Marc'Aurelio», dove i sogni di

entrambi convergono a distanza di diversi anni uno dall'altro. Due gesti identici per cercare di raccontare la prima cosa importante vista dopo la fine della giovinezza e l'ingresso nel mondo degli adulti. Uno reale ma poi trasfigurato tanto da non poter essere più definito un reperto, un documento. L'altro tout court inventato semplicemente perché non si era presenti a quel giorno. La differenza sta nella posizione in cui ci si mette, in quanto narratori e registi. Fellini racconta in prima persona, è inevitabile che sia così, ogni sua pulsione lo spinge verso questo tipo di procedura. Scola invece si mette apparentemente da una parte per immaginarsi come deve essere stato quel primo giorno di Federico al «Marc'Aurelio». Salvo poi metterci anche il proprio di arrivo a quella redazione, tanti anni quasi quanti li divideva l'anagrafe. Entrambi, *Roma* e *Che strano chiamarsi Federico*, cercano di raccontare come si è formato uno sguardo, un modo di plasmare le cose, di osservarle in modo così personale così come oggi ci appare.



Due film in cui il cinema stesso si mescola con il racconto del reale, della vita, l'invenzione libera con la storia, perché entrambi, Fellini e Scola, hanno vissuto da protagonisti la stagione del neorealismo, anzi dovremmo meglio dire che il neorealismo ha contaminato in modo irreparabile il loro sguardo, rendendoli non dei realisti redenti ma degli irrealisti ancor più consapevoli. Eppure a vederli oggi i loro lavori appaiono così diversi tra loro da doversi sforzare per trovare dei punti di contatto. Si prendano le interpretazioni di Marcello Mastroianni, così lindo, normale come lo amava e serviva a Fellini per *La dolce vita* o per *8 1/2* e invece così imbruttito, inselvaticato come era l'Oreste Nardi di *Dramma della gelosia* (1970).

Ma raccontare la storia di uno sguardo non è mai stata un'impresa facile, tanto più se in relazione con quello dell'amico, attraverso tutti questi anni. Ecco allora spiegarsi la varietà di registri di *Roma* e di *Che strano chiamarsi Federico*, varietà tale da renderli degli oggetti inclassificabili per chi li ha voluti mettere nella casella dei documentari o, se si volesse usare un termine più contemporaneo, dell'autofiction.

Quando arriva nella capitale Fellini è un ragazzo alto, d'una magrezza smunta, con gli occhi protesi in

avanti rispetto alle cavità che dovrebbero racchiuderli. Bussa alla porta del «Marc'Aurelio», il settimanale satirico diretto da Vito De Bellis nel quale figurano Marcello Marchesi, Vittorio Metz, Attalo, Ruggero Maccari e il caporedattore Stefano Vanzina, Steno. Siamo nel 1939, già soffiano pesanti venti di guerra via via che le minacce di Hitler alla Polonia si fanno più pressanti, fino all'invasione iniziata il 1° settembre con i conseguenti interventi a fianco della Polonia di Francia e Inghilterra che getteranno l'Europa prima e il mondo intero poi nella Seconda guerra mondiale. Quei ragazzacci del «Marc'Aurelio» però poco si curano dei rapporti sempre più stretti venutisi a saldare tra la Germania e l'Italia fascista dopo la firma del patto d'acciaio. Del contegno marziale di Mussolini e dei gerarchi, tra cui il bersagliatissimo Starace, già segretario del partito, si fanno beffa in modo più o meno velato, così come della perfida Albione e dell'altezzosa Francia.

Fellini ha in mano una cartelletta con delle vignette, il direttore le osserva, di qualcuna nota l'efficacia umoristica, di qualcun'altra tace passando oltre. Si sorprende quando scopre che il ragazzo scrive anche delle vere e proprie piccole prose umoristiche, dei

lazzi, delle battute. È quello il momento in cui si decide ad aprirgli le porte della redazione mentre è in atto una tambureggiante riunione. Passano nove anni, è finita la guerra, la stessa scena si ripete quando tocca a Scola. È il 1948, ci sono alle porte elezioni politiche fondamentali per la nostra giovanissima Repubblica, eppure in quelle stanze ci si prepara a rinfocolare i lapis per prendere per il naso i potenti. Anche se sono De Gasperi, Togliatti, Nenni. Non c'è più la rubrica *È permesso...?*, perché Fellini ha cambiato lavoro e la macchina fiammante con cui si presenta sotto alla sede del giornale lo testimonia. Il giovane Scola non ci va a vederlo, non lo conosce abbastanza, eppure ugualmente quando inizierà a parlargli, dopo aver divorato per anni e anni le sue battute, scoprirà di essergli tanto vicino. Non bisogna fidarsi troppo della memoria né delle successioni cronologiche per godersi questo film, occorre immergersi dentro e fluttuare sereni.

Per molte cose, come abbiamo detto, sono diversissimi Scola e Fellini, così come *Roma* e *Che strano chiamarsi Federico*, si palesano, eppure quest'ultimo sembra in qualche modo irrimediabilmente contaminato dal precedente. *Roma* è stato girato dopo il *Satyricon* per tornare a vedere oggi quella città e raccontarla attraverso le spesse lenti della propria facoltà immagi-

nativa. In *Che strano chiamarsi Federico* Roma è sui fondali dipinti nel Teatro 5 di Cinecittà, cioè ancora più felliniana di quella del regista di Rimini o in quel viaggio impossibile che il vecchio Scola compie con il giovane Fellini di notte.

A osservarlo, questo sguardo all'indietro di Scola su Federico, ci si accorge che è di sé che sta parlando attraverso le vicende dell'amico. Momento cruciale è il racconto di quando convince Fellini a interpretarsi in *C'eravamo tanto amanti* (1974) assieme a Marcello Mastroianni mentre stanno girando la scena della fontana di Trevi con la Ekberg. Si avvicina un uomo della produzione, c'è un funzionario dei servizi segreti desideroso di salutarlo ed è sempre meglio tenersi buoni certi personaggi. Fellini stringe la mano all'uomo, il quale però lo saluta come Rossellini, uno sgambetto degno del «Marc'Aurelio» dei tempi migliori, al quale egli risponde con un sorrisetto consapevole della trappola in cui è caduto.

Ora è finito il tempo delle burle e degli sberleffi, l'ultimo grande protagonista del cinema italiano in una stagione ineguagliabile saluta il vecchio amico di una vita, il grande Federico Fellini. Guarda il mare, l'orizzonte, seduto sulla sedia del regista. Sembra Federico ma non è lui, anche se bussarono alla stessa porta, tanti anni fa.

CHE STRANO CHIAMARSI FEDERICO SCOLA RACCONTA FELLINI Ettore Scola

Regia: Ettore Scola. *Sceneggiatura:* Ettore Scola, Paola Scola, Silvia Scola. *Fotografia:* Luciano Tovoli. *Montaggio:* Raimondo Crociani. *Musica:* Andrea Guerra. *Scenografia:* Luciano Ricceri. *Costumi:* Massimo Cantini Parrini. *Interpreti:* Tommaso Lazotti (Federico Fellini giovane), Maurizio De Santis (Federico Fellini anziano), Giacomo Lazotti (Ettore Scola bambino), Giulio Forges Davanzati (Ettore Scola/Scarpelli), Ernesto D'Argenio (Marcello Mastroianni), Emiliano De Martino (Ruggero Maccari), Fabio Morici (Giovanni Mosca), Andrea Salerno (Steno), Sergio Pierattini (De Bellis), Carlo Luca De Ruggieri (Alvaro De Torres), Pietro Scola Di Mambro (Attalo), Michele Rosiello (Age), Andrea Mautone (Metz), Alberto Clemente (Enrico De Seta), Sergio Rubini (il madonnaro), Vittorio Viviani (il narratore). *Produzione:* Paypermoon Srl/Palomar/Cinecittà Luce. *Distribuzione:* BIM/Cinecittà Luce. *Durata:* 93'. *Origine:* Italia, 2013.

Il film è un ricordo/ritratto di Federico Fellini, raccontato da Ettore Scola in occasione del ventennale della morte del grande regista. Oltre la ricchezza del cinema di Fellini un devoto ammiratore dell'ineguagliabile Maestro rievoca il privilegio di averlo frequentato ed essere stato testimone della sua ironia e delle sue riflessioni su "la vita che è una festa". È il racconto della loro conoscenza al giornale «Marc'Aurelio» nei primi anni Cinquanta; dei loro incontri; degli amici comuni come Maccari, Sordi, Mastroianni; delle visite "di piacere" sui set dei rispettivi film; di Cinecittà, del Teatro 5 e di altre vicinanze che hanno cementato e fatto durare nel tempo la loro amicizia. Dal suo debutto nel 1939 come giovane disegnatore, al suo quinto Oscar nel 1993, anno del suo settantesimo e ultimo compleanno, Federico viene ricordato da Ettore come un grande "Pinocchio" che per fortuna non è mai diventato "un bambino perbene". Un film fatto di ricordi, frammenti, momenti e impressioni sparse, ricostruiti e girati a Cinecittà, e alternati a materiali di repertorio d'epoca dagli archivi delle Teche Rai e dell'Istituto Luce.

(dal pressbook del film)

APACHE di Thierry de Peretti



Il senso della distanza

Tullio Masoni

Thierry de Peretti non è molto conciliante verso la Corsica, sua terra d'origine e di crescita, e i luoghi comuni attraverso cui viene descritta: belle spiagge, boschi, buoni formaggi, mentre la realtà sociale dell'isola si è storicamente formata nella disuguaglianza e nella separazione: da una parte i francesi ricchi e i turisti, dall'altra gli immigrati "pied-noir" e arabi, accomunati dalla subalternità ma a loro volta divisi da una "concorrenza" che facilita il crimine: «Nella piccola città di Porto Vecchio», dice «che, come in tutto l'estremo sud della Corsica è in preda alla speculazione immobiliare, si continua a costruire e a espandersi; [...] a prima vista sembra un golfo paradisiaco, ma in realtà è circondata da zone paludose; [...] oggi è pulita, è diventata un luogo di sogni, ma sotto la sabbia c'è ancora la palude putrida che affiora. Sarebbe e a dire che le spiagge idilliache sono in realtà false spiagge! Mi piace molto questa idea [il regista insiste sull'arcaismo dell'interno che, sulla costa, si traduce spesso in anomala, cioè banditesca gestione della legalità, ndr]. È molto romantica e anche un po' inquietante».

LE MANI DI AZIZ, L'UOVO LUMINOSO, LA DISTANZA

L'inquadratura con la quale *Apache* (1) si apre, raccoglie i motivi del film quasi per intero: la villa di vetro ben adagiata nel paesaggio, le figure di Aziz e di suo padre che raggiungono la veranda, il vento che soffia, e tuoni che rompono da lontano una solare fissità. La camera rimane a una certa distanza; una distanza simile a quella che il regista tenterà di stabilire o ristabilire sempre in seguito, alla ricerca del giusto punto di osservazione.

Finito il lavoro in piscina, Aziz prova a entrare nella villa per servirsi del bagno: dall'interno della casa, vediamo le sue mani che premono sul vetro nel vano sforzo di aprire; abbiamo cioè il segno tangibile – poi ricorrente in tutta la vicenda – di una separatezza reale ma, per via della trasparenza, "equivoca"; una costante simbolica chiara e, come altre, usata con prosastica o descrittiva "disinvoltura". L'incipit, insomma, crea una sorta di superficie piatta. Non si incresperà neppure con la tragedia perché la tragedia, se consumata fra le zone basse della popolazione, può essere vissuta con la massima

indifferenza anche dal punto di vista della legge e dell'impegno dei suoi funzionari.

Apache riprende un fatto realmente successo; solo l'indifferenza diffusa spiega che sia venuto alla luce con tanto ritardo e che l'inabilità dei colpevoli non sia bastata a denunciarli. In un lungo e approfondito commento su «Alias» (10 agosto 2013) Silvana Silvestri ricorda che il termine "Apaches" serviva, nella Parigi degli anni Cinquanta, a definire i teddy boys, e che i giovani di Peretti (non abbastanza efferati da fare branco e tuttavia capaci di compiere, da "criminali-innocenti" pasoliniani, azioni di inaudita brutalità, ndr) vivono effettivamente come in una riserva indiana. A contatto con gli altri, però; separati dall'invisibile, come ho detto poco sopra, cioè da una ipocrisia diventata senso comune e condivisa anche da chi la subisce. La superficie piatta, l'economia dei movimenti e la loro compostezza, la scelta di campi lunghi e medi per seguire anziché entrare nel dettaglio dell'azione, sono il mezzo stilistico che il regista adotta per la necessità di stare nella posizione dello spettatore antepo- nendo l'osservazione al giudizio e, al tempo stesso, farsi carico della mentalità dominante. Il delitto è premeditato ma, come nell'*Étranger* di Camus, anche gratuito, occasionale, tremendo perché vissuto "in superficie".

Il senso della distanza domina i protagonisti, l'autore e il pubblico, anche nel gioco e nella "magia". Sul bordo della piscina dove i giovani – Aziz e Hamza marocchini, Jo "pied-noir" come la ragazza di Aziz, François-Jo di origine incerta, forse naturalizzato –

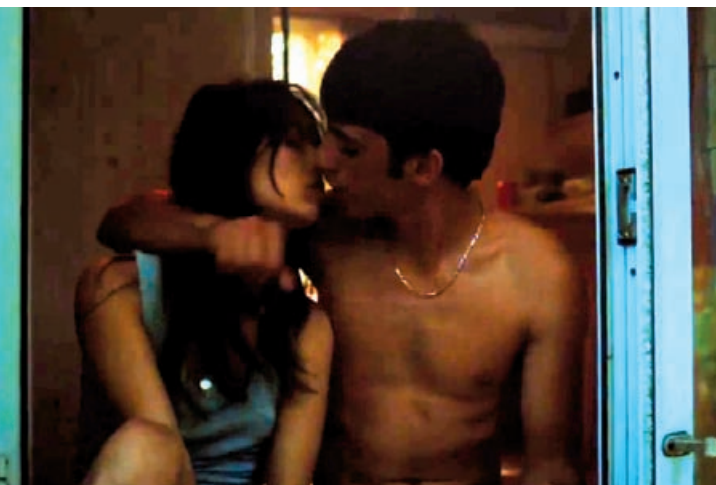
celebrano il loro "rito iconoclasta", compare un grosso uovo illuminato, una lampada che può galleggiare; un oggetto insolito e sorprendente che stimola, con la sua leggera e al tempo stesso corposa fisicità, nuove occasioni di divertimento. Ma, solo un attimo prima, riflessa sulla vetrata dall'interno, la lampada era apparsa piatta e scomposta: il volo di una forma astratta o una specie di ectoplasma. Una "magia", anche visiva, che diverrà sinistra, uno scarto simbolico creato dal caso, ed espressivo di una sorpresa troppo sofisticata per chi la scopre, di un'impotenza.

DAVANTI AL MURO

Il gruppo dei quattro ragazzi – Maryne e Pascale restano marginali – appare etnicamente misto, o, meglio, confuso. François-Jo si proclama corso e perfino nazionalista, ma non è da escludere del tutto abbia lontane radici nordafricane, Joe è precisamente di famiglia "pied-noir", Aziz e Hamza sono marocchini frustrati. Hamza, in particolare, che si tinge i capelli di biondo, sarà l'esecutore dell'assassinio e, al tempo stesso, è l'unico a manifestare un disagio religioso: «Dovremmo pregare tutti», sbotta «... e mettere il sale alle porte per tenere lontano il diavolo!».

Ciò per dire che *Apache* è, fra le altre cose, un dramma laconico: di sentimenti veri quanto deboli e, guardando all'adolescenza, della volubilità. Di qui, allora,





un cinismo che può farsi radicale anche nei margini del quotidiano, come mostra esemplarmente il dialogo di François-Jo con un compagno di lavoro mentre questi apre il cellulare: «Hanno ammazzato uno: guarda, mi hanno appena mandato il video, lo hanno fatto a pezzi – poi – che ti frega, è morto...», al che l'altro sa solo replicare: «Bella definizione, il tuo telefonino».

“Pied-noir”, naturalizzati e arabi; arabi tutti per lo spazio in apparenza esiguo e invece incolmabile che, separandoli dai ricchi e dai turisti, li costringe a una storica infelicità. Quella che, in un saggio del 2004, Samir Kassir aveva definito con queste parole: «L'infelicità araba [...] è anche lo sguardo degli altri. Quello sguardo che impedisce perfino la fuga e che, sospettoso o condiscendente che sia, ti rimanda alla

tua condizione ritenuta ineluttabile, ridicolizza la tua impotenza, condanna a priori la tua speranza.» (*L'infelicità araba*, Einaudi, Torino 2006, pagg. 3 e 4).

Così è il “capo”, il patetico nazionalista François-Jo, che, senza cura del rischio ma forse consapevole di una sociale invisibilità, in pieno giorno e fra i giovani francesi danzanti attorno alla piscina, decide di entrare nella villa e restituire la valigia coi fucili. Nessuno sembra vederlo perché “non esiste” (l'osservazione è stata fatta da una giornalista all'anteprima romana in sintonia con Rossella Chiovetta della Kitchen) ma, proprio nelle ultime battute, dal muro impenetrabile di corpi gli vengono sguardi e gesti di allegro scherno o minaccia.

O invece quei ragazzi guardano in macchina? E perché il più insistente è un mulatto, cioè un giovane integrato, almeno *storicamente*, da poco? Peretti lascia aperte varie ipotesi e non nasconde la parte avuta, nella scelta ultima, dall'improvvisazione. Accettando la chiave simbolica dell'invisibilità, aggiunge però qualcosa: gli sguardi e i gesti che rimbalzano dal muro contro cui sbatte l'attonito sentimento di François-Jo – il piccolo enigma – potrebbero fungere da invito per lo spettatore: che ricominci da capo e, con meno *spon-taneità*, riesamini tutta la storia.

(1) Il titolo francese del film, esordio al lungometraggio di Thierry de Peretti, è *Les Apaches*. Il cineasta, molto impegnato come attore e in teatro, ha firmato in precedenza i corti *Le jour de ma mort*, dedicato a Pasolini, e *Sleepwalkers*, opere nelle quali, pur mostrando interessi di fondo coerenti, si misura con una scrittura affatto diversa da quella adottata in *Apache*: primi piani insistiti, macchina a mano, eccetera.

APACHE Thierry de Peretti

Titolo originale: Les Apaches. *Regia:* Thierry de Peretti. *Sceneggiatura:* Thierry de Peretti, Benjamin Baroche. *Fotografia:* Hélène Louvart. *Montaggio:* Pauline Dairou. *Musica:* Cheveu. *Scenografia:* David Bersanetti. *Costumi:* Mati Diop. *Interpreti:* François-Joseph Culioli (François-Jo), Asis El Haddachi (Aziz), Hamza Meziani (Hamza), Joseph-Marie Ebrard (Joseph), Maryne Cayon (Maryne), Andréa Brusque (Pascale), Henri-Noël Tabary (Jean-Si), Danielle Arbid (Sophie), Michel Ferracci (Bati), Hassane El Idrissi. *Produzione:* Igor Wojtowicz, Fabien Danesi per Ferris & Brockman/Stanley White. *Distribuzione:* Kitchen. *Durata:* 82'. *Origine:* Francia, 2013.

Corsica. Mentre migliaia di villeggianti occupano le spiagge, cinque adolescenti di Porto Vecchio trascinano il loro Ferragosto fra discoteche, vie notturne, squallide periferie e affollati quartieri turistici. Per vincere la noia Aziz porta gli amici nella villa dove il padre lavora come custode; lui stesso, aiutante di malavoglia, aveva in giornata pulito la piscina per l'imminente arrivo degli agiati proprietari francesi. I ragazzi fanno il bagno, poi entrano in contrasto perché uno di loro insidia la ragazza di Aziz, bevono, si ubriacano; alla fine, incoraggiati per polemica dallo stesso Aziz, che gli altri considerano ospite un po' servo e zelante, rubano qualche oggetto e uno stereo. Aziz, però, non si è accorto che due degli amici hanno trovato e portato via una valigia con fucili da collezione. Il giorno seguente i proprietari denunciano il fatto non alla polizia ma a un boss locale. I ragazzi, intanto, si comportano da sprovveduti; François-Jo tenta senza successo di vendere i fucili mentre Aziz, messo alle strette dai malavitosi, consegna la merce rubata ma non le armi. Tra i ragazzi del gruppo si insinua l'idea del tradimento, Aziz viene ucciso e sommariamente sepolto in un bosco. Quando François-Jo decide di riportare nella villa la valigia coi fucili una folla di ragazzi francesi sta facendo festa in piscina; nessuno sembra accorgersi di lui, ma...

LA VARIABILE UMANA di Bruno Oliviero



La “costante gialla”

Anton Giulio Mancino

I MILANESI AMMAZZANO IL SABATO?

La variabile umana è sì un giallo, ma obbedisce solo formalmente, quasi con sufficienza e indolenza, a questa sorta di autoinvestitura, perseguendo senza mezzi termini – crediamo – lo scopo di tradirlo, onde concedersi il privilegio di cercare l'essenziale tra le pieghe del non detto, di ciò che di solito nei gialli è accessorio. Per dirla con Wenders, che a un'operazione di decostruzione e svuotamento del giallo con *L'amico americano* si era con cognizione di causa prestato, pur nel rispetto delle implicazioni profonde dell'omonimo romanzo originale di Patricia Highsmith, quello che conta o almeno interessa prioritariamente all'autore di *La variabile umana* è “lo spazio tra i personaggi”. Detto altrimenti proprio quella eccezionalità intimista, psicologica, domestica, in pratica la “variabile umana” dichiarata dal titolo, “variabile” a tutti gli effetti non indipendente, che conferma la regola. O meglio una prassi precisa. Quella che chiameremo la “costante gialla” del cinema italiano, potremmo dire da quasi un secolo quantunque spuria ed eccentrica, occasionale e non riconducibile a formule fisse, assimilabile a un fiume carsico che non smette mai di riaffacciarsi in superficie, veicolando ogni sorta di progettualità. Ecco, *La variabile umana* di Bruno Oliviero è qualcos'altro, di sicuro un oggetto agli antipodi del giallo classico, una via

di mezzo tra *L'aria serena dell'Ovest* di Silvio Soldini, prototipo di quella che ancora oggi si configura come una scuola milanese nel panorama nazionale, e la trasposizione cinematografica di un romanzo giallo di Giorgio Scerbanenco, sempre per mantenersi in ambito milanese. E Scerbanenco sarebbe stata una via ideale, perfetta, predisposta per scardinare dall'interno le regole del gioco.

Viceversa, il regista e gli sceneggiatori si sono guardati bene, a torto o a ragione, dall'attingere a un testo letterario solido ed efficacemente congeniato. Hanno inventato di sana pianta la propria trama gialla, ne hanno concepito la struttura, il dispositivo a orologeria, senza per questo ottimizzarne l'impatto spettatoriale. Spieghiamoci meglio. Sarebbe semplice, ma anche a ben vedere controproducente, rimproverare al film d'esordio di Oliviero, *La variabile umana*, almeno nell'ambito della finzione (avendo già diretto i documentari *Così eravamo*, *Milano 55.1 – Cronaca di una settimana di passioni*, *MM Milano Mafia*, *Napoli 24*), la quasi assoluta indifferenza verso uno dei tabù fondamentali del film giallo, categoria in cui sceglie di rientrare per situazioni, personaggi e costruzione: far capire allo spettatore praticamente dall'inizio chi ha davvero sparato al facoltoso notevole milanese, cioè la figlia dell'ispettore Monaco, adoperando la pistola d'ordinanza paterna. Il film di Oliviero del resto non compie affatto la scelta chiara e inequivocabile di



scoprire le carte da subito. Non evita il perpetuarsi convenzionale del mistero circa l'identità dell'assassino, o per meglio dire della parziale assassina, in quanto non completamente responsabile del decesso di Ullrich, cui concorre in modo determinante la moglie ripetutamente tradita dalla vittima. Tardando apposta, per vendetta o inaffettività, non fa differenza, a chiamare i soccorsi, la donna condanna a morte il marito. Ma ad aver sparato, con la pistola del genitore poliziotto, lo stesso cui viene chiesto di seguire le indagini, è la minore Linda.

Su tutto ciò il film gioca la carta della costruzione classica, la strada deduttiva cosiddetta del *whodunit* (nota forma contratta di "who [has] don[e] it?", cioè "chi l'ha fatto?"). Opera nel modo più consueto, lasciando che poco a poco Monaco pervenga all'insostenibile e dolorosa verità che lo riguarda in prima persona e lo ferisce sul piano familiare, sebbene arrivi alla verità piuttosto in ritardo rispetto allo spettatore, che invece ha indovinato tutto dal principio. E forse si augura che quest'eccesso di evidenza costituisca soltanto un depistaggio. Invece no. Coi che sembra aver commesso il delitto è esattamente colei la quale si intuisce da subito, da quando i video delle telecamere di sorveglianza non consentono di vedere in volto la giovane possibile assassina. Chi altra mai potrebbe essere, se non Linda, su cui gravano il distacco ma anche la crescente preoccupazione del padre, dal momento che il film si sforza di non mostrarcela? L'indecisione se seguire la formula del giallo integralmente, o se con gesto altrettanto marcato infischiarci, si traduce in una persistente opacità che investe i personaggi, i loro sentimenti, la loro dimensione relazionale. *La variabile umana*, in chiave edipica, racconta la crisi familiare che colpisce un padre, figura istituzionale, auto-

ritaria per definizione, quindi un poliziotto di mestiere, e una figlia, figura antagonista, trasgressiva, insofferente dell'autorità, un'autorità oltretutto blanda, distratta e del tutto assente sul piano materiale dei sentimenti. Linda è perciò un'assassina più o meno involontaria, la quale sparando a Ullrich con l'arma del padre commette emblematicamente un patricidio, o almeno un tentativo di questo tipo. Il dolore di Monaco, secondo la chiave emblematica che il film suggerisce, nasce dalla scoperta non tanto di avere per figlia un'assassina, ma la *sua* inequivocabile assassina. Che lo punisce per averla lasciata sola dopo la morte della madre, quasi di averla causata con il suo fisiologico distacco, concentrandosi sul mestiere di poliziotto invece che sulla famiglia. Perciò ad aver contribuito alla morte di quell'Ullrich, che rimanda a Monaco, risulta essere stata addirittura la moglie ugualmente sola, disamorata, fredda, impenetrabile.

La variabile umana, complice un'immagine decisamente plumbea di Milano, è un dramma o piuttosto una tragedia familiare (quasi sfiorata). Che per non dare troppo nell'occhio, come film non di genere, si traveste di genere, un genere forte, predeterminato: il giallo. Contestualmente tuttavia predilige i silenzi, i vuoti, le pause, la ricercatezza delle inquadrature anziché la ricerca della verità. Oltretutto neanche una verità politicamente e sociologicamente allarmante, che pure si coglie tra le righe (l'uomo ucciso è uno dei maggiori della città e forse dell'intera Nazione), ma non per questo troppo determinante. C'è in ultima analisi nel film di Oliviero la volontà di servirsi del giallo come di un viatico prezioso per individuare, nel frattempo che la trama fa il suo corso, quand'anche poco sorvegliato, una visione personale e originale del mondo e del cinema. Ed è questo il

motivo più evidente che spinge un esordiente a trincerarsi in un giallo, così come è avvenuto in questi anni anche ad autori di lungo e medio corso di aver adoperato il giallo per dissimulare, a seconda dei casi, crisi d'ispirazione, incertezze circa il come e il cosa rappresentare, fughe dalla realtà. Magari nel disperato sforzo di afferrarla per altra via, va da sé: attraverso il giallo.

ALL'OMBRA DEL GIALLO

Sebbene quello giallo non sia stato storicamente uno dei filoni portanti del cinema italiano, almeno non quanto la commedia, è anche vero che in epoche diverse, per ragioni o secondo modalità produttive non omologabili – con le più svariate venature, politiche o noir, umoristiche o macabre, dalla denuncia all'intrattenimento, dall'inchiesta relativa ai limiti democratici della procedura penale vigente, in vista di un progetto di riforma, al ritratto di costume – l'incursione nel giallo (come genere o segreta tentazione, non di rado d'autore) non ha mai smesso di offrire occasioni importanti di rispecchiamento della realtà italiana, isolate o sistematiche. Non è certo questa la sede per dar conto delle numerose anime che hanno attraversato il giallo cinematografico italiano. Ma non si può, approfittando soprattutto dell'occasione e per molti versi del pretesto offerto dall'ultimo esemplare in ordine di tempo di questo fenomeno di lunga durata, *La variabile umana*, non accorgersi della riviviscenza recente del giallo, come maschera consapevole e ostentata di

un orizzonte tematico e stilistico che spesso e volentieri trascende il rispetto dell'ortodossia della *detection*, delle sue regole elementari, della logica tradizionale a essa sottesa. In altre parole, dal quel che è dato capire, il giallo nel cinema italiano, con maggiore o minore convinzione, è stato adoperato come impianto di base, magari non esattamente appropriato ma di sicuro utile e vantaggioso, anziché essere l'obiettivo principale e di conseguenza funzionare in maniera adeguata. È accaduto in molti film italiani, spesso in quegli autori che nell'ultimo decennio si sono mossi nei paraggi del giallo (da Giuseppe Tornatore, il quale aveva già rotto gli indugi negli anni Ottanta con *Una pura formalità*, che sceglie la suspense e il mistero in *La sconosciuta* e *La migliore offerta*, al coprotagonista di *Una pura formalità*, Sergio Rubini in *La terra*, o ancora da Roberta Torre in *Mare nero* a Carlo Mazzacurati in *La giusta distanza*, fino a Michele Placido in *Il ceccchino* e Marco Risi in *Cha Cha Cha*), o – circostanza da non sottovalutare – in alcune opere prime (*La ragazza del lago* di Andrea Molaioli e, appunto, *La variabile umana* di Bruno Oliviero). Insomma, il giallo è stato e continua a quanto pare a essere un alveo collaudato all'interno del quale sviluppare discorsi o addirittura ossessioni estremamente personali, che non avrebbero trovato o ancora non troverebbero immediata riconoscibilità. In virtù del presunto impatto salvifico sullo stato delle cose e le sorti progressivamente sempre meno esaltanti e incoraggianti in cui versa quella che in Italia non è mai stata, seriamente, un'industria cinematografica, perennemente in cerca di generi, ergo di normalizzazione.

LA VARIABILE UMANA Bruno Oliviero

Regia: Bruno Oliviero. *Soggetto:* Bruno Oliviero, Valentina Cicogna. *Sceneggiatura:* Valentina Cicogna, Doriana Leondeff, Bruno Oliviero. *Fotografia:* Renaud Personnaz. *Montaggio:* Carlotta Cristiani. *Musica:* Michael Stevens. *Scenografia:* Silvia Nebiolo, Luigi Maresca. *Costumi:* Silvia Nebiolo. *Interpreti:* Silvio Orlando (Adriano Monaco), Giuseppe Battiston (Carlo Levi), Alice Raffaelli (Linda Monaco), Sandra Ceccarelli (la signora Ullrich), Renato Sarti (il questore), Arianna Scommegna (Ruth Levi), Giorgia Senesi (Cristina), Dafne Masin (Olivia), Mao Wen (il cinese indagato), Davide Tinelli (il buttafuori interrogato), Caterina Luciani (Caterina), Luca Cerri (il ragazzo in motorino), Silvano Piccardi (il prefetto), Paolo Grossi, Gabriele Dino Albanese (i ragazzi al posto di blocco), Francesco Palamini (il signor Ullrich), Roberta Paparella (la giornalista televisiva). *Produzione:* Lionello Cerri, Gabriella Manfrè per Lumière & Co./Invisibile Film/Rai Cinema. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 83'. *Origine:* Italia, 2013.

Nel corso della stessa notte due avvenimenti di diversa gravità interessano la Questura milanese. L'omicidio nel suo appartamento di un noto esponente dell'alta società, il signor Ullrich, segnalato dalla telefonata della moglie, e l'arresto di un gruppo di ragazzi intenti a sparare per gioco con una pistola d'ordinanza a barattoli e bottiglie. Tra questi c'è Linda, la figlia minore dell'ispettore Adriano Monaco, il quale in seguito alla morte della moglie ha scelto di restare dietro una scrivania. Ed è sua la pistola usata da Linda durante la ragazzata. A Monaco, che non vuole assolutamente un trattamento di favore per la figlia e intende rispondere personalmente anche delle sue responsabilità relative alla pistola, è stato intanto chiesto di seguire le indagini sul delitto Ullrich, affiancando il collega Carlo Levi. Il rapporto, già molto fragile, tra Monaco e sua figlia si incrina ulteriormente in seguito a questa vicenda che strada facendo si intreccia con il delitto Ullrich. Le verità inaspettate che Monaco scopre nel corso dell'indagine, lo porteranno a chiedersi quali scelte compiere, da genitore e da poliziotto.

L'INTREPIDO di Gianni Amelio



L'Italia delle scatole vuote

Roberto Chiesi

Finora non era mai accaduto che Gianni Amelio realizzasse un film (destinato alle sale) dopo l'altro, ad appena un anno di distanza dal precedente. Dopo le traversie produttive e le amarezze causategli da *Il primo uomo*, riuscito e sentito adattamento da Camus, ha girato *L'intrepido* in uno stato di grazia, costruendolo su misura per l'interprete, Antonio Albanese, trovando con lui un'intesa ideale e rinnovandola con una troupe di collaboratori ormai affiatati (il direttore della fotografia Luca Bigazzi, lo scenografo Giancarlo Basili, il musicista Franco Piersanti). È anche il film con cui Amelio è ritornato a girare in Italia dopo *Le chiavi di casa* (2004), anche per raccontare il presente: «È un film che vorrebbe respirare l'aria del tempo, ma certe volte trattiene il fiato perché l'aria è irrespirabile» (1).

Il titolo, però, richiama il passato e precisamente una serie di fumetti d'avventure molto popolari negli anni in cui Amelio era bambino, dove apparivano «squarci di mondi esotici che pensavo esistessero davvero» (2). Quella parola, carica di risonanze legate a un'altra epoca – «Intrepido era una parola difficile, che aveva a che fare con il coraggio, l'intraprendenza, con una sorta di fiera leonina. E mi spaventava, la trovavo esagerata» – designa nel film l'attitudine coriacea e risolutamente, paradossalmente ottimista di Antonio Pane, che dovrebbe essere un uomo di oggi, un picco-

lo eroe del quotidiano, obbligato dalle circostanze a un'operosità bulimica e dotato di un camaleontismo del fare che lo porta a trasformarsi, all'occorrenza, in operaio di un cantiere edile, intrattenitore per bambini in un centro commerciale, attacchino, addetto alla pulizia degli stadi, bibliotecario, fattorino delle pizze a domicilio, tranviere, muratore, aiuto cuoco, pescivendolo, venditore di fiori, infine commesso di un negozio di scarpe e perfino cantante.

Si definisce, non senza patetico orgoglio, un "rimpiazzo", buono per tutte le ore e le stagioni, pronto a mettere la propria eccezionale manualità e instancabile disponibilità al servizio di ogni ambiente e occasione in qualsiasi lasso temporale. La sua è una professione che le contiene tutte e quindi non corrisponde a nessuna, una sorta di precarietà all'ennesima potenza, che gli ispira l'amara risposta a un operaio: «Fortunato chi lavora perché almeno può scioperare». L'intrepido poliforme e polimorfo è anche caratterizzato da una bontà inossidabile, da un altruismo straziante e in questo conferma la sua matrice zavattiniana di povero buono come il pane.

Se muta la "divisa" via via indossata nei diversi ambiti lavorativi, la maschera umana di Albanese (che si conferma un attore di notevole finezza e sobrietà), in realtà, rimane sempre la stessa (a differenza che nei film satirici di Giulio Manfredonia), mentre intorno a

lui, in un ruolo di deuteragonista, c'è una Milano fredda, triste e distante, spesso svelata negli spazi incompiuti di cantieri oppure in quartieri anonimi e periferici, al cui interno si scoprono interni squallidi (come la palestra del datore di lavoro) o alienanti e freddi (come gli uffici e i negozi), mai rassicuranti. La scelta dei luoghi e la loro funzionalità evocativa è uno degli aspetti più riusciti del film, anche perché alcuni di essi hanno un'incerta identità temporale, come la palestra (che ricorda *Rocco e i suoi fratelli*), sentina opaca e fatiscente di una corruzione che sembra, anch'essa, più affondata nel passato che nel presente. Al passato fanno pensare anche i vecchi tram che percorrono Milano ma la crisi economica, continuamente citata nel film, rimanda inequivocabilmente al presente.

Intorno a questi elementi, si articola una narrazione che purtroppo si limita a sfiorare il quadro drammatico del nostro tempo perché ingolfata da situazioni prevedibili, poco convincenti o troppo generiche (la ragazza borghese che non trova lavoro e finisce per suicidarsi; il figlio di Antonio, musicista di talento, inibito dalla sua fragilità e dal suo rigore professionale) che sono ulteriormente indebolite da alcuni dialoghi dove, come scriveva lo stesso Amelio, «i personaggi parlano come gli sceneggiatori» (3).

IL PASSATO E IL PRESENTE

Il problema di *L'intrepido* ci sembra risiedere in un'incertezza di fondo: Amelio voleva fare un film sul passato, sulla nostalgia di un'Italia che non esiste più (la tonalità della nostalgia dominava già *Il primo uomo*) sotto la crosta di un presente talmente ripugnante che non lo ispira, anzi lo respinge e per raffigurarlo deve ricorrere a figure di repertorio (probabilmente lo squallido gestore napoletano, incarnazione del Male che, con felice trovata, gioca a boxe da solo), cercando la sintesi in un clima surreale zavattiniano e nelle risonanze di alcune citazioni più o meno dissimulate (oltre a *Rocco*, anche *Break up/L'uomo dei cinque palloni* di Ferreri).

Ma l'alchimia temporale fra le due dimensioni non gli è riuscita. È lo stesso disagio a misurarsi con il nostro tempo che si può riscontrare da circa vent'anni in altri autori che una volta riuscivano a catturare il senso di un'epoca (per esempio, l'Ettore Scola di *La cena* o *Gente di Roma*, l'Ermanno Olmi di *Centochiodi* eccetera). Il degrado del Paese è andato al di là dell'immaginabile ed è una materia così sfuggente e vischiosa da diventare una trappola per tanti

cineasti dalle buone intenzioni. Il film risente anche di un'altra mancanza. A proposito di Pane, il regista ha citato in alcune occasioni ora Charlot e Keaton (cui lo può apparentare l'incrollabile determinazione con cui continua la sua folle esistenza), ora due grandi maschere della commedia italiana, Sordi e Tognazzi e un film, *Un eroe dei nostri tempi* di Monicelli.

Ma in realtà, nonostante il talento di Albanese, il suo personaggio non ha nulla a che vedere con questi riferimenti perché gli manca un connotato essenziale: la cattiveria. Charlot non mancava mai di reagire a un sopruso o alla miseria con un dispetto, uno sberleffo e poteva essere crudele (in *Il monello* sta addirittura per gettare il neonato nel tombino). Inoltre (soprattutto nei cortometraggi) era un seminatore di caos. Sordi e Tognazzi, poi, sono state maschere straordinarie di una commedia umana dove risaltavano anche le attitudini più sordide e l'antieroe del film di Monicelli era di una viltà agli antipodi dal coraggio di Pane. Questi infatti, non solo è di una bontà senza rancori, senza asprezze, senza ombre ma non riesce nemmeno a provare rabbia nei confronti del vecchiccio che lo paga a singhiozzo. Neanche quando scopre che il suo losco datore di lavoro sfrutta un traffico di bambini prostituiti ai pedofili (in cui, oltretutto, è stato involontariamente coinvolto), non si arrabbia, non si ribella, men-



tre proprio a proposito delle figure zavattiniane, in un testo su *Miracolo a Milano* (4), Amelio sottolineava «Come sa essere feroce Cesare il buono! Quanta rabbia c'è nei suoi teneri straccioni...».

Grazie ad Albanese, Pane non è mai stucchevole ma rimane chiuso in un'astrazione e in una programmaticità che gli impediscono di raggiungere un reale spessore: è il portavoce di un discorso edificante più che un personaggio di carne e passioni. L'assenza di cattivi sentimenti, in lui, impedisce alla narrazione di compiere uno scatto in più, la priva di quell'energia contraddittoria che avrebbe potuto arricchirlo e nutrirlo. Togliendo la rabbia al suo personaggio, Amelio l'ha tolta al film e all'ultimo trasformismo di Antonio, che suona il sassofono per salvare il figlio e spingerlo a riprendere la lotta dell'esistenza, segue un suo primo piano, l'ultimo, dove sorride in macchina, che forse avrebbe voluto riecheggiare il sorriso di Cabiria nell'ultima inquadratura del film di Fellini. Ma quel sorriso appariva, inatteso, dopo un'atroce disillusione vissuta da un personaggio la cui bontà traspariva sotto l'ira e l'asprezza difensiva.

In due momenti, Amelio riesce però a darci un quadro dell'Italia che stiamo vivendo. In parte ci riesce nell'episodio del bambino che viene affidato ad Antonio perché lo accompagni al parco dove sarà prelevato da un "vecchio zio", che in realtà è un pedofilo. Questo orrore è calato nella normalità affollata di un parco pubblico e il momento culminante dell'incontro con l'orco è inquadrato in un campo lunghissimo. Segue poi una sequenza di vuoto e attesa, nel parco

dove corrono tranquilli i maratoneti, mentre Antonio non ha ancora capito ciò che sta succedendo.

Ma la sequenza più bella del film è probabilmente quella in cui Antonio indossa giacca e cravatta, perché è stato impiegato come commesso in un negozio di scarpe dal nuovo compagno dell'ex moglie, un ricco commerciante. Dopo giorni e giorni in cui non entra nessuno (ma la cassa è misteriosamente piena di contanti) ecco che finalmente entra un cliente la cui misura di piedi non corrisponde a quella delle scarpe in esposizione. Antonio scende sollecito nel deposito e cercando la taglia giusta fra le pile e pile di scatole, scopre che sono tutte vuote, che non contengono neanche una scarpa. Allora Antonio decide, senza una parola, di abbandonare il negozio e il lavoro.

L'immagine delle scatole vuote, ordinate con cura in un negozio asettico e senza vita, illuminate da una sinistra luce intermittente, è un'istantanea dell'Italia contemporanea che, in una sintesi efficace (e senza le cadute didascaliche di altre sequenze) allude alla catastrofe di un Paese di società fantasma o matrioske, di ospedali abbandonati dopo l'inaugurazione, di speculazioni dai percorsi inafferrabili. Un Paese avvelenato e mangiato dal vuoto.

(1) *La fiducia, nonostante tutto*, intervista a Gianni Amelio di Marco Spagnoli, «Vivilcinema» n. 4, luglio-agosto 2013, pag. 22.

(2) Gianni Amelio, *Il mio intrepido sotto l'acqua*, «Il Sole24 ore», 25 agosto 2013.

(3) Gianni Amelio, *Citizen Kazan*, in id., *Un tram che si chiama desiderio*, Einaudi, Torino 2010, pag. 100.

(4) Gianni Amelio, *I poveri volano*, in id., *Il vizio del cinema. Vedere, amare, fare un film*, Einaudi, Torino 2004, pag. 44.

L'INTREPIDO Gianni Amelio

Regia e soggetto: Gianni Amelio. *Sceneggiatura:* Gianni Amelio e Davide Lantieri. *Fotografia:* Luca Bigazzi. *Montaggio:* Simona Paggi. *Musica:* Franco Piersanti. *Scenografia:* Giancarlo Basili. *Costumi:* Cristina Francioni. *Interpreti:* Antonio Albanese (Antonio Pane), Livia Rossi (Lucia), Gabriele Rendina (Ivo), Alfonso Santagata (il gestore della palestra), Sandra Ceccarelli (l'ex moglie). *Produzione:* Carlo Degli Esposti, Gianfranco Barbagallo per Palomar/RaiCinema. *Distribuzione:* 01. *Durata:* 104'. *Origine:* Italia, 2013.

Rimasto disoccupato a causa della crisi economica e per di più abbandonato dalla moglie, il calzolaio cinquantenne Antonio Pane non si è perso d'animo e si è riciclato come "rimpiazzo": sostituisce, per un tempo che può ridursi a poche ore o durare giorni, qualunque categoria di lavoratore che sia malato o impossibilitato a svolgere la sua professione. Lavori e lavoretti gli sono procurati dal vecchio ed equivoco gestore di una palestra, che però lo paga con il contagocce, mentre qualche aiuto gli proviene dal figlio Ivo, sassofonista di un certo talento. Antonio tenta anche la carta degli esami di Stato ma, pur essendo preparato, viene regolarmente scartato. Durante una di queste prove, aiuta una ragazza, Lucia, che soffre della propria condizione di precaria. Antonio la corteggia discretamente ma non riesce ad aiutarla a vincere la depressione e un giorno scopre casualmente che si è suicidata. Quando si rende conto che il gestore della palestra sfrutta anche un giro di prostituzione minorile, decide di andarsene. Dopo un incontro casuale con l'ex moglie, unitasi a un uomo facoltoso, accetta di farsi aiutare da quest'ultimo che lo piazza in uno dei suoi negozi di scarpe. Ma un giorno Antonio scopre che il negozio è solo un paravento...

FOXFIRE – RAGAZZE CATTIVE di Laurent Cantet



Frutti acerbi in film incompiuto

Luca Malavasi

Truman Capote detestava senza mezzi termini Joyce Carol Oates: «She's a joke monster who ought to be beheaded in a public auditorium or in Shea or in a field with hundreds of thousands. To see her is to loathe her. To read her is to absolutely vomit». Ora, si può non essere del tutto d'accordo con Capote, ma non c'è dubbio che nella sterminata sequenza di romanzi, racconti, poesie e saggi prodotti da Oates dagli anni Sessanta a oggi, quelli buoni sono meno dei capolavori. E di certo, fra questi ultimi non può essere rubricato *Foxfire: Confessions of a Girl Gang*, a casa nostra *Ragazze cattive*, pubblicato nel 1993 e portato una prima volta sullo schermo nel 1996 con molti tradimenti (per esempio, gli anni sono i Novanta, non i Cinquanta), e adesso, con maggiore fedeltà, da Laurent Cantet.

Come il precedente film del regista, *Foxfire* racconta la storia di un gruppo di adolescenti tra disadattamento e adattamento problematico; questa volta, però, *hors les murs*. E nello studio di questo “fuori”, probabilmente, vanno cercati la ragione e il senso dell'appropriazione di Cantet, portato a suo volta lontano, in una terra e in una lingua che non sono le sue, per inseguire il ribellismo rosa di Maddy, Legs e le altre. Che cosa può succedere a un gruppo di ragazzine che decidono di chiudere con la scuola, la famiglia, la religio-

ne e le buone maniere? E che si alleano tra di loro, per metà fuggendo, per metà combattendo ciò che non desiderano? L'indagine, come in *Entre les murs*, è pseudo-documentaristica; lo stimolo, più etnografico che storico, anche se il filtro è la memoria di Maddy, narratrice interna con macchina da scrivere e un buon grado di scetticismo. A Cantet interessa poco la ricostruzione del “periodo”, lasciato infatti sullo sfondo, come un dettaglio sfumato. Sta vicino alle sue ragazze cattive, ne spia le dinamiche di gruppo, guarda sbocciare disordinatamente il fiore di quello che sarà, di lì a poco, il secondo femminismo americano (intendendo come primo quello delle suffragette di inizio secolo). E qui sta il primo problema di un film pieno di problemi: le ragazze cattive, a ben vedere, valgono soprattutto come il frutto acerbo di una storia del costume (non solo americano) destinata a cambiare il mondo; eppure, Cantet sembra più interessato alla dimensione mélo, allo studio delle dinamiche sentimentali, fino a trasformare la vicenda irrisolta di Legs in una specie di film del film, continuamente – ma infelicemente – sedotto dal tentativo di far diventare altro il rapporto tra questa e Maddy.

Così, il gioco delle ragazze cattive resta tale, anche un po' puerile, e le loro rivendicazioni somigliano raramente a qualcosa di più di una semplice reazione alle



piccole infelicità quotidiane. Il secondo, grande problema di *Foxfire* è infatti quello di non riuscire mai a sollevarsi dalla cronaca – anche un po’ noiosa – delle malefatte di un gruppo di ragazzine confuse, governato da una legge priva di morale. Mai che le loro azioni riescano a caricarsi di un valore ulteriore; mai che le loro parole finiscano per sedimentare un senso altro. Tutto è, terribilmente, letterale; e a poco serve tritare insieme un po’ di religione, un po’ di filosofia da strada (tema: la felicità che non si conosce davvero mai, se non quando la si ripensa come cosa ormai perduta), un po’ di razzismo e qualche momento familiare. Dire che c’è “qualche problema di sceneggiatura” (di per sé, una valutazione critica da bar) è dir poco. Manca, piuttosto, l’ambizione (la capacità ci sarebbe tutta) di fare delle ragazze cattive qualcosa di più di un gruppo

di ragazze cattive. Manca un registro, un obiettivo, un’interpretazione.

Cantet, insomma, resta fuori, lui per primo, senza mai riuscire a trasformare lo spazio disegnato da Legs e compagne in un luogo di rifrazione e riflessione di ciò che non vi è ammesso. Al tempo stesso, giusto per segnalare un altro problema, la storia apparentemente istruttiva della piccola lotta parafemminista delle ragazze si rivela del tutto incapace di suggerire il destino stesso di questa lotta. Cantet, come detto, sembra solo capace di chiudere e trascrivere, via Maddy. Facendogli un favore eccessivo, aveva più cose da dire sul tema (donne bianche, da marito, in società repressiva e maschilista anni Cinquanta) un film come *Mona Lisa Smile* (2003), che stava, non a caso, dentro le mura. E si ispirava, neppure troppo sotterraneamente, a *Il gruppo* di Mary McCarthy, dei primi anni Sessanta ma ambientato nei Trenta, doppiamente dentro e silenziosamente rabbioso: perché le otto ragazze del libro – quelle sì, a modo loro, davvero cattive – vivevano quotidianamente ciò che Legs e le altre rifiutano senza davvero conoscere.

Aggiungiamoci pure uno straordinario *miscasting*, e il risultato è un film a dir poco irrisolto, nel quale Cantet non riesce neppure a disegnare un sentimento di maturazione: alla fine, un episodio del tutto confuso e accessorio come il rapimento del “ricco” decide del destino di chi aveva deciso di reagire al proprio destino. Le cattive ragazze restano un soggetto e un film incompiuti. Ma neppure questa incompiutezza – che è del femminile anni Cinquanta americano – riesce a imporsi come un valore. E, una volta tanto, un discreto romanzo finisce per essere meglio del film.

FOXFIRE – RAGAZZE CATTIVE Laurent Cantet

Titolo originale: Foxfire, confessions d’un gang de filles. *Regia:* Laurent Cantet. *Soggetto:* dal romanzo *Ragazze cattive* di Joyce Carol Oates. *Sceneggiatura:* Robin Campillo, Laurent Cantet. *Fotografia:* Pierre Milon. *Montaggio:* Robin Campillo, Sophie Reine, Stéphanie Léger, Clémence Samson. *Musica:* Timber Timbre. *Scenografia:* Franckie Diago. *Costumi:* Gersha Phillips. *Interpreti:* Raven Adamson (Legs), Katie Coseni (Maddy), Madeleine Bisson (Rita O’Hagan), Claire Mazerolle (Goldie), Rachael Nyhuus (Violet), Paige Moyles (Lana), Lindsay Rolland-Mills (VV), Alexandria Ferguson (Marsha), Chelsea Livingston (Agnès), Tamara Hope (Marianne), Rick Roberts (il signor Kellogg), Briony Glassco (la signora Kellogg), Ali Liebert (Muriel Orvis), Gary Reineke (padre Theriault), Ron Gabriel lo zio Wirtz), Ian Matthews (il signor Buttinger), James Allodi (Acey Holman), Brandon McGibbon (Ab Sadovsky). *Produzione:* Caroline Benjo, Julien Favre, Barbara Letellier, Carole Scotta, Simone Urdl, Jennifer Weiss per Haute et Court/The Film Farm/Memento Films(France 2 Cinéma/Lorette Distribution. *Distribuzione:* Teodora. *Durata:* 143’. *Origine:* Francia/Canada, 2012.

Anni Cinquanta. Le giovani Maddy, Legs, Lana, Rita e Goldie vivono in un sobborgo operaio dello Stato di New York. Stanche di subire lo strapotere degli uomini, che le umiliano e discriminano doppiamente, in quanto donne e povere, le ragazze stringono un forte sodalizio e formano una gang femminile, le Foxfire (con tanto di tatuaggio a forma di fiamma). Ben presto, cominciano ad agire.

LA RELIGIOSA

Guillaume Nicloux

Titolo originale: La religieuse.
Regia: Guillaume Nicloux.
Soggetto: dal romanzo omonimo di Denis Diderot. *Sceneggiatura:* Guillaume Nicloux, Jérôme Beaujour. *Fotografia:* Yves Cape. *Montaggio:* Guy Lecorne. *Musica:* Max Richter. *Scenografia:* Olivier Radot. *Costumi:* Anaïs Romand. *Interpreti:* Pauline Étienne (Suzanne Simonin), Isabelle Huppert (la Madre superiora del convento di Saint Eutrope), Louise Bourgoïn (suor Christine), Françoise Lebrun (madame de Moni), Martina Gedeck (la madre di Suzanne), Gilles Cohen (il padre di Suzanne), Agathe Bonitzer (suor Thérèse), Alice de Lencquesaing (suor Ursule), Marc Barbé (padre Castella), François Négret (il signor Manouri), Lou Castel (il barone de Lasson), Pierre Nisse (il marchese de Croismare), Nicolas Jouhet (il prete di Sainte-Marie), Pascal Bongard (l'arcidiacono), Fabrizio Rongione (padre Morante). *Produzione:* Benoît Quainon, M. Reza Bahar, Jacques-Henri Bronckart, Olivier Bronckart, Nicole Ringhut per Les Films di Worso/Belle Epoque Films/Versus Production. *Distribuzione:* Officine Ubu. *Durata:* 114'. *Origine:* Francia/Germania/Belgio, 2013.

Cinquant'anni dopo lo "scandaloso" adattamento di Rivette («Un errore seducente», a detta del regista), il romanzo di Diderot torna sul grande schermo grazie a Guillaume Nicloux, una singolare figura di cineasta e scrittore, annoverato in Francia tra i maggiori rappresentanti del genere neopolar.

Purtroppo i suoi film giunti in Italia – *Les enfants-volants* (1990), un'opera d'esordio ancora acerba, e *L'eleto* (2006), un pastrocchio scombinato che mischiava insieme thriller ed esoterismo d'accatto – sono considerati i meno riusciti. Tant'è: il talento scostante di Nicloux ha trovato anche da noi i suoi estimatori. I quali parlano di pellicole abitate da personaggi sinistri che si muovono in scenari malati: film dove un senso del grottesco si combina con umori cupamente malsani, celebrando il rifiuto di ogni accademismo.

Non sorprende pertanto che l'approdo a uno stile più sobrio, privo di forzature espressionistiche, abbia potuto suscitare sconcerto. Di fatto, Nicloux ha scelto qui di non rimanere vincolato alle maglie della propria maniera, ma di cercare una lingua nuova, capace di assecondare la dimensione universale della storia, una lingua che, seguendo un'idea di classicismo, consentisse allo spettatore di oggi di ravvisare echi di attualità in una vicenda calata in un contesto storico da noi lontano, gravato da urgenze in apparenza diverse. Allo stesso tempo, la scelta dell'austerità (nessun compiaciuto voyeurismo nelle scene di passione omoeotica; nessuna intenzione di *épater le bourgeois*) sembra obbedire a un preciso imperativo morale: assumere il rigore della messa in scena come corrispettivo stilistico della determinazione con cui la protagonista del film affronta la sua battaglia.

Al bestiario degradato che popolava le precedenti pellicole del regista si è qui sostituita un'eroina angelicata. La Suzanne di Nicloux può apparire una fanciulla fragile e vulnerabile, di quelle che facevano la gioia del Divin Marchese.



Invero, è una donna impavida, capace di votarsi con tutto l'essere suo in una lotta senza quartiere per non lasciarsi stritolare dalla violenza del convento. Quest'ultimo – uno spazio femminile e presociale che evoca la dimensione carceraria – è percepito dalla novizia come spazio della coercizione fisica e psicologica: un luogo da cui è possibile solo fuggire (e la fuga diviene atto di affermazione di sé, rivendicazione della propria irriducibile individualità). Suzanne è rimasta un'anima incorrotta. Ha conservato una purezza verginale che la rende una figura aliena. Ed è proprio quest'alterità a creare scandalo. Se il suo rifiuto della vita monastica è fomite di disordine, la sua innocenza straniera arriva a suscitare desideri morbosi in chi, forte dell'autorità che esercita su di lei, vorrebbe assoggettarla alle proprie voglie. Tutti restano turbati da Suzanne: la badessa (una Isabelle Huppert deliziosamente sopra le righe, capace di venare i propri isterismi di un salutare umorismo) arriva a consumarsi nella bramosia di possederla; nelle stesse sevizie che le infligge suor Christine si può leggere un'attrazione mal dissimulata.

Il film denuncia una pratica della religione ridotta a vuoto simulacro. Ma Nicloux non è afflitto da furori iconoclasti. La sua requisitoria è rivolta contro quelle istituzioni (confessionali o no) che, incapaci di accettare il diverso, si fanno complici di un sistema autoritario disumano. *La religiosa*, a conti fatti, non intende irridere la vita monastica. La cinepresa di Yves Cape si muove, anzi, negli spazi conventuali a suggerire un senso di quieta armonia. Una calda luce naturale bagna le celle, i corridoi, i chiostri, contempla arredi e vesti monacali, sino a comporre una serie di amorse nature morte. La stessa Suzanne, pur tra le mille traversie, conserva fino alla fine la fede in Dio (e, a differenza che in Diderot e Rivette, la sua fiducia nella Provvidenza sarà ricompensata). La disubbidienza nasce in lei, è vero, dall'aspirazione a vivere liberamente la vita vera realizzando i propri bisogni femminili più profondi. Ma in Suzanne permane un anelito a una spiritualità autentica. Nessuna astiosa negazione del sacro, dunque, nel suo rifiuto di monacarsi, ma una scelta dettata dall'esigenza di essere coerente con se stessa («Non ho il bene della vocazione», dice), contro ogni oscurantismo religioso (e culturale) di ieri, di oggi e di sempre.

Nicola Rossello

INFANZIA CLANDESTINA

Benjamín Ávila

Titolo originale: Infancia clandestina. *Regia:* Benjamín Ávila. *Sceneggiatura:* Benjamín Ávila,

Marcelo Müller. *Fotografia:* Iván Gierasinchuk. *Montaggio:* Gustavo Giani. *Musica:* Pedro Onetto, Marta Roca. *Scenografia:* Yamila Fontán. *Costumi:* Ludmila Fincic. *Interpreti:* Teo Gutiérrez Romero (Juan), Ernesto Alterio (lo zio Beto), Natalia Oreiro (Charo), César Troncoso (Daniel), Cristina Banegas (la nonna Amalia), Violeta Palukas (María), Mayana Neiva (Carmen), Douglas Simon (Gregorio), Candelaria Irigoyen (Victoria), Lucas García (Felipe), Lucas Zenone (Esteban), Dylan Ezequiel Rodríguez (Sergio), Rodrigo Romero Odriozola (Claudio), Florencia Camila Pagliaroli (Natalia), Catalina Schneider (Paola), Joel Sebastián Serrano (Juan a sette anni), Pilar Vega (Victoria da piccola), Franco Defelice (Gonzalo). *Produzione:* Luis Puenzo, Benjamín Ávila per Historias Cinematográficas/Habitación 1520 Producciones/Antártida Productions/Academia de Filmes/Radio & Televisión Argentina. *Distribuzione:* Good Films. *Durata:* 112'. *Origine:* Argentina/Spagna/Brasile, 2011.

Una famiglia rientra a casa dopo una passeggiata serale: niente di più normale, verrebbe da pensare. La quiete invece si spezza dopo appena una manciata di secondi: un'auto sfreccia e sgomma, più pistole esplodono colpi mentre grida di rabbia e di terrore squarciano la calma apparente della notte scura. Il girato, d'improvviso, cede il passo all'animazione: sono gli occhi e l'immaginazione di Juan, protagonista di *Infancia clandestina*, a rielaborare l'accaduto in chiave fumettistica e personalissima. Schizzi a inchiostro e spruzzi di colore sono un modo creativo, forse l'unico modo possi-



bile, per sfuggire a una realtà soffocante come quella in cui è costretto a vivere un ragazzino sull'orlo di un'adolescenza assai diversa da quelle normali, braccata com'è dalle scelte e dalle opinioni politiche dei genitori.

Entrambi, infatti, sono fieri militanti nel gruppo dissidente dei Montoneros: conducono vite da *desaparecidos*, ancor prima di diventarlo ufficialmente. Breve ripasso per l'interrogazione di storia argentina: nel 1976 la dittatura militare di Videla ha rovesciato con un golpe il governo di Isabel Perón, installando un regime di terrore e repressione nei confronti degli oppositori politici. Juan e la famiglia, dopo il riparo sicuro di Cuba, rientrano clandestinamente in Argentina con l'intenzione di ricominciare a vivere nel proprio, amatissimo Paese; ma se "vivere", per due Montoneros, è sinonimo di "lottare", altrettanto non è per il loro figlio dodicenne, preso dalle sacrosante brame delle prime gite scolastiche e delle prime cotte.

È così che *Infancia clandestina* si calibra sulla sua misura e nel metro e sessanta di Juan l'univer-

sale si fa particolare, grazie a uno sguardo che traduce la Storia (con la s maiuscola) di un Paese nella vicenda di un singolo nucleo familiare, anzi, di più: nell'epopea di una singola infanzia. Lo si evince dai dettagli, potenti e insistiti, che popolano da cima a fondo l'intera pellicola: a volte sono dita che si intrecciano o labbra che si incespano, altre ancora è un battito di ciglia o lo scrocchiare di un popcorn sotto i denti. La visione al microscopio della normalità di Ernesto (è questo il nome con cui tutti conoscono il clandestino Juan fuori dalla porta di casa sua) fa a pugni con l'enormità macroscopica del pericolo e del disagio vissuti dalla sua famiglia, vessata da uno stato costante di allarme che impedisce il naturale dispiegarsi dei rapporti umani fra genitori, figli e nipoti.

Le uniche note di colore fra le mura ingrigite dalla paura le regala lo zio Beto, proiezione adulta del giovane protagonista al punto di fondersi coi suoi sogni e diventare guida, sciamano, persino angelo custode: senza di lui la tenera storia d'amore di Ernesto/Juan con María non avrebbe mai potuto avere luogo. I batticuori hanno il pregio di rendere lieve l'atmosfera pesante di questi anni di piombo sudamericani; spostano un po' la prospettiva, è vero, dando risalto all'educazione sentimentale di un pischello anziché all'educazione politica di un popolo. Ma quando i titoli di coda, finalmente, svelano la sostanza autobiografica del film allora ci si commuove pensando a un regista quarantenne e alle sue infinite tribolazioni di ragazzo, perdonandogli subito il peccato di aver troppo semplificato una fetta cospicua di storia, sacrificandola

sull'altare delle farfalle nello stomaco.

Chiara Santilli

FEDELE ALLA LINEA GIOVANNI LINDO FERRETTI

Germano Maccioni

Regia e sceneggiatura: Germano Maccioni. *Fotografia:* Marcello Dapporto. *Montaggio:* Walter Cavatoì, Germano Maccioni. *Musica:* CCCP, CSI, Lorenzo Esposito Fornasari. *Con:* Giovanni Lindo Ferretti. *Produzione:* Ivan Olgiati, Stefania Marconi per Articolture/Apapaja. *Distribuzione:* Cineteca di Bologna/Articolture/Apapaja. *Durata:* 74'. *Origine:* Italia, 2013.

«A volte la gente pensa che gli artisti siano indisciplinati ma anche se un artista beve o fa cose di questo genere, dentro di sé ha una grande disciplina», ha affermato Fatur, membro dei CCCP-Fedeli alla linea dal 1984 al 1990, e di questa disciplina ci parla il documentario di Germano Maccioni su Giovanni Lindo Ferretti, leader della band suddetta e poi delle formazioni che da essa sono nate, CSI e PGR, e rappresentante storico del punk italiano. Che non è un film musicale né una biografia del cantante emiliano ora allevatore di cavalli, ma un ritratto intimo dello stesso che ne indaga la natura più profonda, di uomo, realizzato da un regista che è prima di tutto un amico, una persona che lo conosce e stima dopo aver partecipato all'esperienza bolognese della Bottega di Musica e Comunicazione. Ed è una cosa importante, questa:

come in *Roman Polanski: A Film Memoir*, ritratto toccante del regista alla vigilia degli ottant'anni che ha compiuto il mese scorso (per Ferretti sono sessanta, adesso), è un amico che gli mette il cuore a nudo e lo fa con affetto sincero, come ha avuto occasione di dichiarare («È un amico, gli voglio bene, quello che esce dal documentario è il ritratto di una bella persona, perché per me lo è»), tramutando quello che doveva essere un documentario sul nuovo spettacolo del cantante, l'opera equestre *Saga. Il canto dei canti*, in un film che ripercorre la vita di una persona che è importante per quello che è più che per quello che ha fatto e fa, per il percorso esistenziale che ha svolto e continua a svolgere, nella ricerca di un senso da dare all'esistenza e nella considerazione di tematiche dal sapore filosofico forte, vita, morte, malattia, natura, fede, silenzio, tempo, spiritualità, solitudine, amore, terra, radici. E qui torniamo all'inizio del nostro discorso, la disciplina che va intesa come fedeltà a una linea, per riprendere il titolo solo apparentemente scontato del film, che



non è la linea politica (filosovietica) a cui facevano riferimento i CCCP né una fede/idea/ideologia di altro tipo, ma è la propria linea, la fedeltà a se stessi nel proprio percorso di ricerca, che è anche evoluzione e cambiamento perché come scriveva Bréton, «L'ultima cosa che mi preoccupa è di essere coerente con me stesso» (e del resto Ferretti ha dichiarato: «Io offro la sincerità del mio percorso, del resto m'importa poco»). Cioè coerenza non è rigidità e su quest'aspetto insisto per rispondere a chi non segue più Ferretti, pur essendo stato *fan* acceso delle *band* di cui ha fatto parte, accusandolo di aver tradito la ribellione *punk* che incarnava con la sua svolta recente, il ritiro sull'Appennino e la "conversione" al cattolicesimo in particolare.

In realtà quello recente di Ferretti è un ritorno alle origini, alla terra natia anzi alla terra *tout court*, alla montagna, agli animali, agli affetti profondi (la madre da poco scomparsa), alla semplicità di una vita basata su ciò che è essenziale. E alla fede che ha sostanzialmente la sua infanzia e adolescenza fino alla svolta *punk*, fede che non è così importante inquadrare in una religione codificata perché è prima di tutto spiritualità vera, senso mistico, silenzio dell'anima e delle chiesette appenniniche come quella di San Paolo che si vede nel film.

Che si occupa innanzitutto di questi aspetti, solitudine silenzio connessione con la natura con il tutto e con il divino che lo sostanzia, terra sangue forza arcaica e primordiale degli uomini e degli animali pur nella fragilità che caratterizza questa nostra esistenza, malattia dolore e morte ma anche malattia come vita e ragione di vita, ricerca di un'essenza anche in terre più lontane e più "vere" (la

Mongolia), a partire da tre elementi che possono rappresentare le costanti dell'uomo Ferretti, l'inquietudine che lo porta a interrogarsi sul senso, la contestazione del sistema di pensiero di volta in volta dominante e il senso dell'ironia e della provocazione. Con lo sguardo al Pasolini di *Io sono una forza del passato*. E con una levità di tocco e una verità come semplicità che rendono la complessità ma anche la bellezza di questi piccoli esseri che siamo, nel nostro spaesamento ma anche nella nostra forza, in senso pascaliano. Grazie Maccioni.

Paola Brunetta

ELYSIUM

Neill Blomkamp

Titolo originale: id. *Regia e sceneggiatura:* Neill Blomkamp. *Fotografia:* Trent Opaloch. *Montaggio:* Julian Clarke, Lee Smith. *Musica:* Ryan Amon. *Scenografia:* Philip Ivey. *Costumi:* April Ferry. *Interpreti:* Matt Damon (Max), Jodie Foster (Delacourt), Sharlto Copley (Kruger), Alice Braga (Frey), Diego Luna (Julio), Wagner Moura (Spider), William Fichtner (John Carlyle), Brandon Auer (Drake), Josh Blacker (Crowe), Emma Tremblay (Matilda), Jose Pablo Cantillo (Sandro), Maxwell Perry Cotto (Max da piccolo), Valentina Giron (Frey da piccola), Faran Tahir (il Presidente Patel), Adrian Holmes (Manuel), Jared Keeso (Rico). *Produzione:* Simon Kinberg, Stacy Perskie per Alpha Core/Media Rights Capital/QED International/ Simon Kinberg

Productions/Sony Pictures Entertainment. *Distribuzione:* Warner Bros. *Durata:* 109'. *Origine:* USA, 2013.

Los Angeles, 2154. La Terra è un pianeta morente, senza vegetazione, dove una moltitudine di esseri umani sopravvive in uno stato di profonda indigenza e violenza. Per contro, una minuscola élite di facoltosi dalle grandi disponibilità economiche, si è trasferita circondata da ogni confort su Elysium, una enorme stazione spaziale che ruota attorno alla Terra. Un luogo dove parole come vecchiaia e malattia non hanno più senso grazie a una tecnologia avanzatissima che preserva i suoi abitanti da ogni preoccupazione sanitaria.

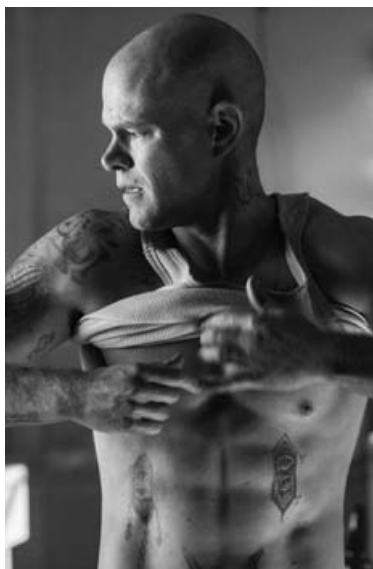
La sicurezza di questo eden laico, che nel nome si ispira ai pagani Campi Elisi, è garantita da un dispositivo militare che lo difende dall'arrivo di indesiderati migranti, gestito dal ministro Delacourt, donna affascinante che adora l'elegante lingua francese, ma dai modi autoritari che si fondano sull'uso di una spietata violenza per mantenere lo status quo. Un equilibrio distopico, perfetto e malato, destinato a saltare per l'ostinazione di Max, abile ladro di auto di origine ispanica, che cerca un riscatto attraverso il lavoro per realizzare il suo sogno coltivato fin da ragazzino e condiviso con l'amica Frey, quello di vivere su Elysium appunto. Un desiderio destinato ad avverarsi anche se non nel modo previsto e che cambierà il destino di molti.

Il regista sudafricano Neill Blomkamp all'ombra di Hollywood continua il suo percorso di un cinema politico ambientato in un futuro più o meno prossimo. Dopo il folgorante *District 9*,

descrizione di un apartheid galattico ambientato nei luoghi ghetto dell'originale sudafricano, il regista con *Elysium* suggerisce una fantascienza distopica che ha trovato nuova linfa e si accoda ai recenti *In Time*, *Oblivion* e *After Earth*.

Un racconto affidato a una fantascienza hi-tech nel quale però si riflette in modo terribile e inquietante il nostro presente, con tutte le sue laceranti contraddizioni e disuguaglianze, e che somiglia piuttosto a una puntata di *Presa Diretta* del bravo Riccardo Iacona, dove senza soluzione di continuità troviamo ricchi che senza vergogna descrivono i loro lussuosi ricevimenti e mostrano le meravigliose dimore dotate di ogni confort, accostati a quei poveri disgraziati di migranti approdati a Lampedusa stremati e nudi alla meta.

È innegabile comunque come l'incisività, il cinismo, la schizofrenica rappresentazione visiva e la crudeltà di *District 9* siano stemperate in questo film da una evidente pacatezza e conciliazione. Un annacquamento che converge in un epilogo decisamente consolato-



rio e buonista in cui si materializza la storiellina alla Esopo sull'amicizia tra l'ippopotamo e il suricato raccontata dalla figliuola di Frey.

Di certo Blomkamp con l'aiuto dei suoi collaboratori, in primo luogo del direttore della fotografia Trent Opaloch, ha costruito due visioni di mondi agli antipodi, decisamente straordinarie nel loro estremo realismo. Se il verdeggianti e ricco Elysium trova il suo naturale set a Vancouver e nei suoi sobborghi, la Los Angeles del futuro la costruisce nei dintorni della discarica di Itzapalapa di Città del Messico dove la troupe ha davvero vissuto dei giorni di riprese durissimi che hanno segnato ognuno nel profondo a causa della assoluta povertà e degradazione ambientale che li circondava.

Stavolta poi il regista ha disseminato il film di innumerevoli citazioni cinematografiche che ogni spettatore può divertirsi a scovare nel proprio personale bagaglio di ricordi e amori cinematografici. Fosse anche per una singola immagine, si va in ordine alfabetico da *1997: fuga da New York* a *La zona*, passando per i vari *Aliens* – *Scontro finale*, *Brazil*, *Wall-e*, *2001: Odissea nello spazio*, *2022: i sopravvissuti* e *Robocop*, e tanti altri ancora ce ne saranno.

Decisamente più interessante è il lavoro che il regista ha compiuto nella costruzione del suo cast. Accanto a stelle celebrate come Matt Damon e Jodie Foster che vestono comunque panni inconsueti per le loro carriere, Blomkamp ha costruito un cast del *melting pot* in cui ha riunito le facce più interessanti del cinema sudamericano con quella del suo attore feticcio, il sudafricano Sharlto Copley.

Alice Braga, Diego Luna, Wagner Moura e il già citato Sharlto Copley, costruiscono quindi un credibile cast dal sud del mondo che troverà nel prossimo futuro sempre più spazio a Hollywood. Davvero straordinario il lavoro fatto sul timido e impacciato Copley di *District 9* che qui invece interpreta il ruolo di un mercenario assolutamente privo di ogni scrupolo etico/morale e fisiognomicamente brutto, sporco e davvero cattivo, quasi iriconoscibile.

Fabrizio Liberti

IL MONDO DI ARTHUR NEWMAN

Dante Ariola

Titolo originale: Arthur Newman. *Regia:* Dante Ariola. *Sceneggiatura:* Becky Johnston. *Fotografia:* Eduard Grau, Paula Huidobro. *Montaggio:* Olivier Bugge Coutté. *Musica:* Nick Urata. *Scenografia:* Christopher Glass. *Costumi:* Nancy Steiner. *Interpreti:* Colin Firth (Wallace Avery/Arthur Newman), Emily Blunt (Michaela "Mike" Fitzgerald/Charlotte Fitzgerald), Anne Heche (Mina Crawley), Sterling Beaumont (Grant Wells), Kristin Lehman (Mary Alice Wells), David Andrews (Chuck Willoughby), M. Emmet Walsh (Zazek), Autumn Dial (Charyl), Nicole LaLiberte (Sarah), Dean Chekvala (Trevor), Steve Coulter (Owen Hadley), Sharon Morris (l'impiegata al collocamento), Peter Jurasik (l'autista dell'autobus), Lucas Hedges (Kevin Avery), Anthony Reynolds (il ranger), Michael Beasley (il poliziotto),

Phillip Troy Linger (Fuller Wells), Natalia Volkodaeva (Ludmilla Hadley), L. Warren Young (lo sceriffo Johnson), Jason Benjamin (l'agente Clark), Devon Woods (Janie). *Produzione:* Becky Johnston, Mac Cappuccino, Brian Oliver, Alisa Tager, Stefan Sonnenfeld per Vertebra Films/Cross Creek Pictures. *Distribuzione:* Videa. *Durata:* 101'. *Origine:* USA, 2012.

Esordio alla regia del regista pubblicitario Dante Ariola, *Il mondo di Arthur Newman* è una commedia romantica che ruota intorno al tema di una crisi di mezza età. Il cinquantenne Wallace Avery, rimasto senza lavoro, divorziato e con un figlio adolescente che lo ignora, decide di fare tabula rasa della sua vita. Facendosi credere morto, Avery assume le false generalità di Arthur Newman, non un nome qualsiasi ma, come da precisa richiesta, una persona reale prematuramente scomparsa. Lo aspetta una seconda chance come insegnante di golf, sport in cui eccelleva in passato prima di interrompere la sua carriera di professionista per un crollo mentale.



Fin troppo facile per noi italiani il riferimento al pirandelliano Mattia Pascal; invece il più bel personaggio del film deve ancora arrivare. Ariola e la sua sceneggiatrice Becky Johnston (*Il principe delle maree*; *Sette anni in Tibet*) rimpolpano la narrazione rilanciando nell'intreccio un'altra identità in crisi. Entra così in gioco la coprotagonista femminile Mike Fitzgerald, con una sorella gemella internata in un ospedale psichiatrico, della quale usa documenti e nome proprio, insieme ad altri pseudonimi, tra cui quello di Elda, la spregiudicata moglie dello scrittore di *Il grande Gatsby*. Come Elda, infatti, Mike si distingue da subito per i suoi atteggiamenti anti-convenzionali e per un linguaggio schietto e disinibito.

Finita in ospedale per un'overdose di sciroppo per la tosse, Mike si definisce una bomba genetica a orologeria a causa della schizofrenia della madre e della sorella, ed è lei a trascinare Wallace-Newman in avventure fuori dall'ordinario. Nel loro viaggio, i due entrano in case momentaneamente vuote, dormono in letti di estranei, indossano i loro vestiti, mangiano il cibo che trovano nel frigorifero. In attesa di raggiungere la vita che finalmente desiderano, è come se Arthur e Mike si affacciassero a sbirciare le vite degli altri, rubandone frammenti e brevi istanti, simbolicamente rappresentati dagli oggetti senza valore che la ragazza accumula nel proprio zainetto.

L'opera prima di Dante Ariola, se da un lato non brilla per originalità, dall'altro afferma una sorta di continuità, per così dire, con una tematica sviluppata nei lavori più brevi e persino nei film pubblicitari: l'atto della scelta, come momento decisivo per la propria vita. Basti guardare *Parallels*, uno tra i suoi

spot più riusciti, girato per il whiskey Jim Bean nel 2011, dove William Defoe interpreta di volta in volta vari personaggi spiegando come ciascuna persona diventa quello che è, in base alle scelte che fa. Vincente, perdente, c'è un momento in cui tutto può essere cambiato e portarci in un'altra direzione. Proprio come tenta di fare Avery.

Ma, come insegna Francis Scott Fitzgerald in *Il grande Gatsby*, non si può sfuggire al proprio vissuto: «Così continuiamo a remare, barche contro corrente, risospinti senza posa nel passato». Perciò, quando Newman scopre che Mike ha nascosto anche il portafoglio sottratto a un moribondo, impedendone l'identificazione, capisce che il viaggio è giunto al termine. Bisogna tornare e rimettere a posto i pezzi del puzzle. Tessere che in qualche modo Avery trova già ricomposte senza far troppa fatica, perché la lontananza e la distanza hanno accentuato i rimpianti per la sua mancanza e gli predispongono una benevola accoglienza.

Tina Porcelli

MOOD INDIGO LA SCHIUMA DEI GIORNI

Michel Gondry

Titolo originale: L'écume des jours.
Regia: Michel Gondry. *Soggetto:* dal romanzo *La schiuma dei giorni* di Boris Vian. *Sceneggiatura:* Michel Gondry, Luc Bossi. *Fotografia:* Christophe Meaucarne. *Montaggio:* Marie-Charlotte Moreau. *Musica:* Étienne Charry. *Scenografia:* Stéphane Rozenbaum. *Costumi:* Florence Fontaine.



Interpreti: Romain Duris (Colin), Audrey Tautou (Chloé), Gad Elmaleh (Chick), Omar Sy (Nicolas), Aïssa Mäïga (Alise), Charlotte Le Bon (Isis), Sacha Bourdo (Mouse), Philippe Torreton (Jean-Sol Partre), Vincent Rottiers (il sacerdote), Laurent Lafitte (l'amministratore societario), Natacha Régnier (la venditrice di rimedi), Zinedine Soualem (il direttore della fabbrica di armi), Alain Chabat (Jules Gouffé), Marina Rozenman (la duchessa di Bovouard), Michel Gondry (il dottor Mangemanche). *Produzione:* Luc Bossi, Genevieve Lemal, Arlette Zylberberg per Brio Films/Studio Canal/France 2 Cinéma/Hérodiade/Scope. *Distribuzione:* Koch. *Durata:* 125'. *Origine:* Francia, 2013.

Michel Gondry, da bravo videoartista e mago dei videoclip, si è inventato negli anni il proprio concetto di messa in scena: si serve della materia più plastica del cinema, la scenografia, come base fondante per costruire tutto il resto. Quello che si avverte come tangibile, vedendo le sue opere, è un instan-

cabile, pregevole, articolatissimo lavoro nella realizzazione dello sfondo: un crogiolo brulicante di oggetti più o meno animati che lottano senza stregua per assurgere al ruolo di protagonisti, riuscendoci quasi sempre. Quelli che sulla carta sono i personaggi principali, invece, si trovano confinati nelle retrovie, costretti a recitare come pappagalli la loro parte, scatenati nei movimenti giusto per ricavarci uno spazio e disegnare una traiettoria, trovando pace solo quando, per un motivo o per un altro, entrano in comunione con il contesto. Questo è il cinema di Michel Gondry dopo *Se mi lasci ti cancello*, naturalmente, dove il lavoro sulla sceneggiatura di Charlie Kaufman aveva smussato quel tanto che basta la sua vis creativa così debordante, riuscendo anzi a fare di essa un'alleata efficace nell'esposizione, seppur frammentaria ed ellittica per sua stessa natura, del racconto.

In *Mood Indigo - La schiuma dei giorni* Gondry parte dal romanzo che Boris Vian pubblicò nel 1947, un'opera insolita per l'epoca, surrealista e formalmente anarchica, e realizza un film che, nell'intento di essere fedele al testo e al suo immaginario senza però tradire quello del regista, finisce per ripiegarsi su se stesso come un pezzo di carta essiccato dal sole. Claude, esteta bohémien senza problemi di denaro, vive insieme a Nicolas, il suo domestico di colore ossessionato dalla cucina, e un piccolo topolino antropomorfo e pretestuoso in una bizzarra abitazione ricavata da alcuni vagoni del metro. Il suo migliore amico, Chick, nutre una passione insalubre nei confronti dello scrittore e filosofo diversamente strabico Jean-Sol Partre che lo spinge a dilapidare tutti i suoi averi per comprare qualsiasi

ristampa esistente dei libri dell'autore. Sullo sfondo vi è una Parigi stralunata governata dal caso e da motori di ricerca a manovella. Come in ogni storia che si rispetti, Claude ha bisogno della sua Eva, e incontra Chloé, carina ed entusiasta, oltre che destinata ad ammalarsi mortalmente subito dopo il matrimonio.

Se la prima parte del film è dominata dal colore e dai toni da nuova oggettività tipici dello stile di Gondry (una sorta di Walt Disney radical chic rimasto chiuso in un negozio di falso vintage), la seconda parte si trascina in un'atmosfera cupa e soffocante degna di Tim Burton, le superfici si ricoprono di ragnatele e sporcizia, gli spazi si restringono, la speranza svanisce. È il dramma, che entra senza preavviso, e si porta via tutto, azzerando gli intenti, acuendo ancora di più i toni già eccessivi di quello che c'era prima: un entusiasmo poco credibile, reazioni smodate, divagazioni nel balletto in chiave jazz con tanto di allungamento arti stile Muppets. Quello che c'era di metaforico e suggestivo nel romanzo di Vian rimane appeso alla sua penna, e diventa, nel film di Gondry, fumetto.

I personaggi, nonostante l'innegabile bravura degli interpreti, hanno tutti gli occhi spalancati, dall'inizio alla fine. Sono come marionette buffe congelate nella loro assenza di profondità, una condizione tragica che nemmeno l'irruzione del tradimento e della morte riesce ad approfondire. Sono tutti movimenti a vuoto come quelli di Claude, nelle acque del fiume, che nel finale si presta, malleabile, a impersonare la citazione da *L'Atalante* di Jean Vigo.

Elisa Baldini



IN TRANCE

Danny Boyle

Titolo originale: Trance. *Regia:* Danny Boyle. *Soggetto:* Joe Ahearne. *Sceneggiatura:* Joe Ahearne, John Hodge. *Fotografia:* Anthony Dod Mantle. *Montaggio:* Jon Harris. *Musica:* Rick Smith. *Scenografia:* Mark Tildesley. *Costumi:* Suttirat Anne Larlarb. *Interpreti:* James McAvoy (Simon), Vincent Cassel (Franck), Rosario Dawson (Elizabeth), Danny Sapani (Nate), Matt Cross (Dominic), Wahab Sheikh (Riz), Mark Poltimore (Francis Lemaître), Tuppence Middleton (la donna nell'auto blu), Simon Kunz (il chirurgo), Vincent Montuel (il cameriere), Jai Rajani (il posteggiatore), Gursharan Chaggar (il postino), Spencer Wilding (il ladro degli anni Sessanta), Edward Rising (il banditore d'asta degli anni Sessanta), Seelan Gunaseelan (il dottor K. Rahi), Michael Shaeffer, Tony Jayawardena (gli addetti alla sicurezza). *Produzione:* Danny Boyle, Christian Colson per Cloud Eight Films/Decibel Films. *Distribuzione:* 20th Century Fox. *Durata:* 101'. *Origine:* Gran Bretagna, 2013.

Il bel giovane Simon lavora in una casa d'aste londinese e dietro la fac-

ciata operosa nasconde alcuni segreti. Franck è un sanguigno bandito francese in trasferta che vorrebbe mettere a segno il colpo della vita trafugando un rarissimo dipinto. Elizabeth traffica corpo a corpo con i ricordi e le paure dei nevrotici nel suo prestigioso studio di ipnoterapista. Un piano criminale smagliato li farà incontrare e scontrare in un triangolo che sgretolerà la regola di sicurezza secondo cui "nessuna opera d'arte vale una vita umana". Viene da chiedersi cosa abbia spinto Danny Boyle ad affrontare un soggetto scivoloso come quello di *In trance*: probabilmente la curiosità di manovrare un genere ancora inesplorato dopo aver prodotto commedie nere (*Piccoli omicidi tra amici* e *Trainspotting*), fantascienza (*28 giorni dopo* e *Sunshine*), fiabe sociali (*Millions* e *The Millionaire*) e l'immane film "tratto da una storia vera" (*127 ore*). Le ambizioni del progetto sulla carta appaiono considerevoli. C'è veramente tanta carne al fuoco in questa chiassosa sarabanda firmata dall'ex provocatore originario di Manchester: il sesso e l'arte, la consapevolezza e l'oblio, la violenza e il sotterfugio, il presente e il passato danzano a braccetto in un meccanismo intrigante che per reggere fino al novantesimo minuto dovrebbe essere oliato in ogni minuscolo dettaglio misterioso.

L'attacco cattura agilmente l'attenzione con un blocco *action* ambientato nelle sfarzose sale del Victoria and Albert Museum: la voce off di Simon, il bombardamento di *frame* e la rapida alternanza di situazioni illudono il pubblico sulla probabilità di andare incontro a un sostenuto thriller senza tregua. Giunti circa alla metà del tortuoso cammino purtroppo le ottimistiche previsioni vengono frustrate seccamente e il

generoso sforzo del cast non riesce a mascherare un andamento incauto che enumera pacchianerie, inquadrature splatter a casaccio e *twist* carpiati con avvvitamento oltre la soglia di incredulità più ben disposta.

Boyle paga lo scotto di visualizzare in modo goffo una materia oscura che forse sarebbe stato saggio lasciare alla parola e al regno del fuori campo, mutando così un'indagine psicologica nei meandri della mente in una baracconata implausibile dove le visioni ipnotiche si materializzano a portata di clic sul palmare. Simbolo manifesto di questo sfasamento registico potrebbe essere l'insistenza puerile della mdp sulla vulva tosata della Dawson (paragonata addirittura alla *Maya Desnuda* di Goya!): una scelta che vorrebbe magari "scandalizzare i borghesi" mentre al contrario depotenzia la tensione erotica scadendo nel comico involontario da *softcore* via digitale terrestre.

Meglio sorvolare sulla strizzata d'occhio alle problematiche di genere con la proposta di una soluzione alquanto peculiare per combattere le persecuzioni degli *stalkers*. Danno il colpo di grazia all'insieme gli stilemi da *shooter* del Nostro che in questo caso stancano rapidamente: una fotografia spottistica in balia di sfocature e luci colorate che fanno tanto *arty*; il montaggio forzatamente spezzettato; le ritmiche tecno a distesa per gonfiare invano la suspense allo stremo. Si comprende il V.M. 14 del "visto censura" italiano, ma i destinatari più ricettivi di *In trance* potrebbero essere proprio gli adolescenti dopati di MTV, che incontrerebbero una piccante divagazione sui terreni del videoclip surriscaldato a loro congeniale.

Giacomo Conti

Felici contaminazioni

Fabrizio Tassi

C'è da rimanere esterrefatti di fronte a certe cose lette sui giornali durante la Mostra di Venezia, rea di aver attentato al buonumore dello spettatore e al suo diritto a un cinema portabile possibilmente ottimista. Era tutto un fiorire di “troppismi” (o di tropismi, in senso biologico, reazioni di pelle, di gusto): «Troppo cupo», «Troppo violento», «Troppo difficile», «Troppo noioso». Quasi nessun tentativo di chiedersi qual è il ruolo di un festival come questo (ancora? sì, ancora) in tempi come i nostri, in cui il cinema si è “disincarnato” (liberandosi dal corpo-sala e dalla pellicola-carne) esplodendo in tante direzioni e possibilità (compreso il feticismo della sala, perché no?); in cui il “sentimento dell'epoca” parla di brutalità, solitudine, bisogno di redenzione-palingenesi (di credere ancora che ce ne siano); in cui anche il cinema mainstream cerca confusamente strade alternative (produzioni spurie, semi-indipendenti) per non affogare nelle sabbie mobili del film clone, di un gigantismo sempre più rischioso, ma anche del cinema confezionato per target.

A noi Venezia 2013 è piaciuta. Più o meno per gli stessi motivi per cui non è piaciuta ad alcuni commentatori: per gli ibridi e le contaminazioni felici, gli oggetti (cinematografici) non identificati, il “cinema del reale” che mente per essere più vero oppure che aderisce completamente alla realtà quasi annullandosi come cinema, i film rigorosi, impietosi, feroci, affiancati ai blockbuster d'autore e ai campioni del cinema classico (un genere, ormai,

più che uno stile) che manipolano lacrime e risate con formidabile faccia tosta.

Ma prima di entrare nei dettagli, parliamo di numeri. Il nostro gioco dei voti (giocato da 18 critici cinematografici) parla chiaro: in Concorso ci sono punte clamorose come il 4,5 a *Stray Dogs* di Tsai Ming Liang (ricordiamo che il massimo è 5 e 3 la sufficienza) o il 3,9 al film di Philip Gröning, ma anche il 3,8 a Frears, il 3,6 a Dolan e Garrel, il 3,5 a Morris. Se aggiungiamo altri 9 film intorno alla soglia del 3, abbiamo la fotografia di un'annata notevole, soprattutto dopo un'edizione di Cannes che sembrava aver fatto piazza pulita di tutto ciò che di appetibile c'era in circolazione. Altri voti eccellenti li troviamo nel Fuori Concorso, vedi il 4,6 a Edgar Reitz e il 4,3 a Wiseman e Miguel Gomes, il 4 a Wang Bing e il 3,7 a Steven Knight, fino al 3,5 di *Gravity*. Non sorprende, invece, che ci sia poco da segnalare sul fronte Orizzonti: l'anno scorso qui c'era il meglio del Festival, gli azzardi, le scoperte, i documentari, che invece stavolta hanno conquistato il posto d'onore in competizione. Si sono fatti notare quasi solo Uberto Pasolini (4) e Shahram Mokri (4). Quanto alle rassegne parallele, meglio la Settimana della Critica rispetto alle Giornate degli Autori.

Per il resto, vale la pena ribadire ciò che abbiamo già scritto dal Lido. Il dio del cinema (con la laica complicità dei selezionatori) ci ha fatto trovare un programma in cui si passava dall'oltrecinema di Tsai Min-liang, fisso, contemplativo, ultraterreno (così dentro i corpi e le cose

da riuscire a intravedere l'invisibile) al cinema a orologeria di Stephen Frears, con la sua semplicità appassionante e intelligente; dall'esibizione di violenza irredimibile di Alexandros Avranas alla camminata nel deserto australiano, col cuore in mano e i capelli al vento, di John Curran (cinema per famiglie? Perché no?); dal film di Gröning che frammenta la realtà, evoca, nasconde, rivela, suggerisce, fino a far esplodere la verità drammatica della violenza familiare (tutto di testa) al *Joe* di David Gordon Green, così risaputo nel clima, i temi, la trama, nella costruzione dell'eroe maledetto, eppure a suo modo potente (tutto di stomaco).

Certo, per riuscire a vedere davvero e godere un film come *Tom à la ferme*, non ci si può accontentare di farne lo spelling tecnico (fotografia ok, trama così così, montaggio disordinato), te lo devi sentire addosso, ne devi apprezzare i guizzi irrazionali e l'umorismo nero, e chi se ne frega se non sai bene dove sta andando e perché, ci sono immagini, idee, volti che sono cinema al quadrato.

Per apprezzare un film come quello di Miyazaki bisogna aver abitato a lungo i suoi mondi e capire che si tratta di un malinconico commiato, del racconto autobiografico di un vecchio sognatore che per tutta la vita ha lottato con la materia per trasformare le sue visioni in realtà (animata).

Per capire il reale valore del *Sacro Gra* (se uno proprio non vuole accontentarsi di goderselo, di lasciarsi iniziare al mistero buffo del Grande Raccordo Anulare), bisogna liberarsi dalle paturnie su come dovrebbe essere la realtà perché sia davvero reale. Perché qui la realtà è provocata e messa in scena, è abitata e poi ricostruita, e noi possiamo vedere cose, luoghi, personaggi reali e insieme l'atto di guardarli, in un "documentario" (ahah) che è quasi una commedia all'italiana, ne ha l'amarezza, l'arguzia e anche la tenerezza (lirica).

Il bello, parlando di non-fiction, è che nella stessa edizione c'era un film come quello di Errol Morris, che invece di mettersi a fare le pulci al cattivo Donald Rumsfeld, invece di lanciarsi in un banale esercizio di controinformazione, lo incontra, lo lascia parlare, ne misura le parole e le definizioni, lascia che si difenda e si confonda, consegnandoci un ritratto complesso e ambiguo. Ancora più bello è che, all'opposto, sia stato possibile vedere il nuovo film di Wiseman, che se ne sta lì ad ascoltare le lezioni di Berkeley, le discussioni sul futuro della scuola pubblica, le riflessioni di studenti e insegnanti, con un'ostinazione e un'umiltà che annullano il mezzo, anzi, che ne esaltano il potere di aderire completamente alla realtà.

Poi, certo, possiamo anche notare che *Parkland* era deludente e anche *Under the Skin*, che da Kelly Reichardt ci saremmo aspettati di più, che Amelio ha sbagliato tutto, che *Piccola Patria* (su cui si scommetteva molto) si è rivelato un film troppo manicheo e programmatico. Ma questo fa parte del "gioco" del festival e delle diverse sensibilità critiche. Ne fanno parte anche l'ottima scelta del film d'apertura (che bella sorpresa *Gravity!*), l'interessantissimo *Locke*, quel gioiello che è *Redemption* di Gomes o il solenne film fiume di Reitz.

Cosa possiamo chiedere, oggi, a un festival come quello di Venezia se non di testimoniare la complessità e aprirsi alle contraddizioni del cinema contemporaneo? Di fotografare, per quanto possibile, lo "spirito del tempo"? Di lasciarsi incuriosire da questo confondersi di generi e categorie, estremi paradossali, cinema che omaggia il passato mentre cerca un futuro possibile? Di mostrare ciò che altrimenti sarebbe difficile vedere? (troppo banale? Il problema è che poi certi film non arrivano in sala e se arrivano il pubblico li respinge? Ma allora la questione sta da un'altra parte, si chiama distribuzione, coraggio di investire in canali alternativi, si chiama educazione, cultura e funzione della critica, sulla carta e online).

Se la Mostra di Venezia avrà il coraggio di proseguire in questa direzione – al di là del fattore casualità, perché ci sono sempre annate buone e annate cattive – noi saremo qui e online a sostenerla.



DIE ANDERE HEIMAT CRONIK EINER SEHNSUCHT

di Edgar Reitz

Nella lingua degli indios dell'Amazzonia esiste una parola che significa all'incirca "la freccia alla fine del tempo". Jacob Simon, il protagonista della quarta puntata di *Heimat* (quinta, se si considerano anche i frammenti di *Heimat-Fragmente: Die Frauen*, 2006), quella freccia la insegue, la afferra e la rilancia, per ritrovarsi ogni volta daccapo, solo al mondo e appagato dall'unica sensazione che nella sua ignavia sa vivere fino in fondo, il "respiro della madre". Che poi sarebbe il primo *heimat* a cui tornare, vale a dire il luogo natio, la casa, la Patria, in un passaggio dalla dimensione privata a quella collettiva e storica nel quale è racchiuso il senso dell'intera saga di Reitz. Come Jacob stesso, d'altronde, lo stesso regista tedesco con questo suo nuovo, un po' meno fluviale capolavoro ("solo" quattro ore) torna all'unico mondo cinematografico che dall'inizio degli anni Ottanta ha saputo vivere e coltivare, come terra da lavorare, sudare e coltivare ancora, ricominciando ogni volta da capo il ciclo della vita.

In questa nuova puntata di *Heimat* la freccia del tempo si è piegata all'indietro e la storia è ricominciata. Siamo nell'Hunsrück prussiano tra il 1842 e il 1844, in un mondo di contadini e artigiani che lottano contro la miseria, in cui l'unica soluzione è la partenza verso il Brasile, l'abbandono della propria terra verso un nuovo luogo dove ricreare il ventre materno. Jacob è un intellettuale sognatore, un visionario che di fronte alle carovane di povera gente pronta a partire, studia la lingua delle popolazioni indigene, si appropria con l'immaginazione di un altro mondo, ricrea nella sua testa un'altra Patria e la trasforma nell'altrove di cui l'Occidente ha ancora oggi bisogno per sopravvivere a se stesso. Jacob, però, nonostante Reitz ne faccia l'unico protagonista del suo affresco ottocentesco, è una figura passiva: sogna quello che gli altri fanno, nella sua ignavia si nega al mondo, la Storia gli passa davanti, gli ruba le idee, lo imprigiona, lo travolge, e lui ogni volta si rialza, si appende a testa

in giù e vive il "suo" mondo. O meglio lo immagina, lo reinventa, così come ancora lo stesso Reitz ricrea il suo racconto in un passato lontano, in un tempo non storico ma ancestrale, e così facendo permette alla sua saga e al suo stesso cinema di ricominciare.

La reinvenzione della realtà sta negli occhi chiusi eppure aperti di Jacob, nelle potenzialità infinite di un sognatore e di un autore, Reitz, che a costo di simbolismi forse eccessivi trova il passo classico e commovente di un cinema che trasfigura la realtà in poesia. *Die andere Heimat*, cioè l'altra Heimat, è un dramma familiare sobrio e fluviale, sognante e svagato, illuminato da un bianco e nero splendido, plastico e insieme naturalista; soprattutto, è un film di grandi momenti – il primo incontro tra Jacob e le due contadinelle, la scena della vendemmia, la festa della composta – e di oggetti, particolari e immagini trasformate in correlativi oggettivi. Primo fra tutti l'albero di campagna sotto il quale Jacob porta la madre in punto di morte per farle vedere ciò che si vede dalla loro terra. «Da qui puoi vedere il mondo intero», le dice, e l'inquadratura stacca su un panorama di colline che invadono l'orizzonte e non permettono all'occhio di spaziare. Ma nel tempo e nello spazio ancestrali di Reitz, Jacob e la madre sembrano per davvero vedere il mondo: lo sognano, lo immaginano e l'albero sopra le loro teste ne raccoglie i pensieri, conservandoli fra i rami nodosi.

Roberto Manassero (Fuori concorso)



JIAOYOU (STRAY DOGS)

di Tsai Ming-liang

Dopo il funerale del cinema messo in scena con *Visage* (2009), film che celebrava la morte della Settima arte come morte dell'arte tutta, come impossibilità di trovare salvezza tanto nell'esperienza della visione quanto nell'atto creativo, Tsai Ming-liang, a dispetto di quanto trapelato sulla sua presunta intenzione di smettere con il mestiere di regista, torna con un film che è, ancora una volta, la celebrazione di un funerale. Questa volta però non si tratta di consacrare un gesto, un'azione o un'espressione artistica, bensì di rivolgersi direttamente al significato dell'esistenza e, in particolare, all'uomo. *Jiaoyou* è un film sull'annientamento e sulla sconsolante constatazione della fragilità della vita. Certo non è un cinema facile quello del regista taiwanese, non è di immediata accessibilità e forse non è nemmeno per tutti. Eppure è un cinema essenziale, puro, totale. Un cinema fatto di elementi primari e costruito senza nessun filtro artificiale, senza imbrogli visivi e senza pudore alcuno. Spesso ci si inganna a discutere di lentezza e di durata mentre ciò che più importa, quando si parla dell'arte di Tsai Ming-liang, è la visione intesa come atto del guardare, perché il suo cinema altro non chiede che di essere guardato, scrutato e percepito così com'è.

La storia di *Jiaoyou* è quella di un uomo che, senza fissa dimora e con due figli piccoli, conduce un'esistenza misera e infelice nella periferia di Taipei. Il protagonista è un individuo che tenta in ogni modo di annullare la propria volontà di essere e di esistere. La parabola di cui si rende interprete è in fondo una ricerca umana e spirituale della morte intesa come atto di discernimento, di presa di coscienza e di avvertimento della fine. Persino il lavoro degradante e avvilente al quale è costretto, quello di asta di sostegno umana per cartelli pubblicitari – tocco attraverso il quale Tsai dice la sua, a modo suo, sulla crisi globale e sulla mancanza del lavoro – sembra quasi tenerlo ancorato alla realtà e a una condizione di esistenza forzata. Per questo decide di rinunciare anche a tale piccolo e deprimente contatto con il mondo, per questo decide di isolarsi dal mondo dei "vivi" e per questo sceglie, forse inconsapevolmente, di rifugiarsi in una sorta di dimensione onirica e filtrata dai ricordi. Ma è qui, in questa condizione di estraneità, che egli capisce quanto l'annientamento verso il quale punta sia una chimera irraggiungibile, un rimedio inattuabile. Questa dolente presa di coscienza ci è mostrata nella lotta penosa e selvaggia

che egli ingaggia con un grosso cavolo cui la figlioletta ha, per gioco, attribuito sembianze umane. L'uomo tenta di divorarlo, di distruggerlo, di sopprimerlo. Nell'interminabile piano sequenza che spacca in due il film e che per via di una natura vagamente grottesca strappa qualche ingenua risata, l'uomo capisce che non può avere la meglio nemmeno su qualcosa di insignificante e piccolo come quel cavolo. E mentre egli si avverte dell'inefficacia della propria condotta autodistruttiva, il regista comincia lentamente a tramutare il proprio sguardo funereo sul destino dell'individuo in un sentimento di esile speranza. L'apparizione di una donna misteriosa che è madre, amante, sorella, compagna e che ha la capacità di risvegliare istinti vitali, sprigiona forze insopprimibili e inarrestabili: come la pioggia che comincia a cadere copiosa dal cielo e l'acqua che si insinua dappertutto.

È Lei che concede di sperare nonostante la disperazione, è Lei che, musa, apre uno spiraglio di luce nella nerissima e cupa esistenza del protagonista. Attraverso Lei, senza che ce ne rendiamo conto, Tsai ci invita a osservare, ancora una volta, il potere dell'arte (e del cinema) venire in soccorso dell'uomo. Così come nella parte iniziale il protagonista, immobile a reggere un cartello nel traffico della piovosa Taipei, trovava la propria parziale consolazione intonando un canto popolare, così nel finale, abbracciato alla sua compagna, fissa un muro finemente dipinto all'interno di un palazzo in disfacimento come fosse lo schermo di un cinema. Per venti minuti la camera fissa coglie i due personaggi intenti a guardare un muro. Mentre il nostro di sguardo attende, indugia, riflette, si distrae e poi torna lì per accorgersi che, in fondo, è stato solo un istante, un attimo, un soffio di vita.

Lorenzo Rossi (*Concorso*)



AT BERKELEY

di Frederick Wiseman

È il momento del documentario: festival, rassegne, premi. Del genere Wiseman può essere considerato un progenitore, una specie di padre nobile, autore di opere fondamentali che risalgono all'epoca in cui i documentari venivano ancora discriminati e snobbati (tant'è vero che *Titicut Follies* e *Hospital* sono film splendidi quanto misconosciuti). Ma la sua nobile paternità rispetto al genere passa anche attraverso uno stile che ha fatto scuola e diversi discepoli, non ultimo il Gianfranco Rosi di *Sacro Gra*. Uno stile improntato a un atteggiamento di discrezione e curiosità: nel raccontare un luogo Wiseman si fa piccolo piccolo, praticamente invisibile. Ma questa invisibilità gli permette di essere al

contempo onnipresente, di vagare indisturbato da un ambiente all'altro senza essere mai invasivo, in modo tale che gli spettatori non percepiscano mai la presenza di un cineasta/narratore. Un'assenza cruciale sul piano estetico, poiché alla lunga genera nel pubblico un'impressione di familiarità con l'ambiente descritto. Per rimanere ai suoi ultimi film, *Boxing Gym* e *Crazy Horse*, usciamo dalla sala con la netta impressione di avere frequentato per un po' una palestra di pugilato e un locale di spogliarelli, di averne colto appieno le dinamiche interne e le scansioni quotidiane, al di là di quanto questi spazi possano esserci abitualmente estranei.

Qui il compito del regista si presenta più arduo, poiché l'università – a maggior ragione nel caso di un campus imponente come quello californiano di Berkeley – è un mondo infinitamente più vasto, complesso e articolato del microcosmo rappresentato da un locale notturno o da una palestra. Ma Wiseman non si scoraggia, anzi decide di fare dell'eterogeneità l'ingrediente principale del film. *Boxing Gym* e *Crazy Horse* erano documentari verticali, dove lo sguardo del cineasta andava in profondità, sondando un repertorio circoscritto di spazi e di personaggi. *At Berkeley* invece è un documentario orizzontale, dove quello stesso sguardo attraversa un repertorio di situazioni fra loro molto differenti. A seconda dei momenti, nel film sentiamo parlare di studi per la cura del tumore,



di scheletri di dinosauro da ricomporre, della potatura dei prati del campus, di poesia, di teatro, di budget. La parola viene data in ugual misura a studenti, professori e burocrati, di volta in volta protagonisti di conversazioni che, per creare quell'effetto di naturalezza che rappresenta il tratto distintivo del cinema di Wiseman, si sviluppano nel tempo. Sequenze lunghe, articolate quanto l'argomento che vi viene dibattuto, solitamente complesso e talvolta irrisolvibile. Ad esempio il problema del denaro, forse la presenza più ricorrente nel film. Una ricorrenza deleteria, visto che affligge in ugual misura il corpo dei docenti – da qui gli accorati appelli del rettore ai colleghi perché selezionino con oculatezza le nuove leve – e gli studenti – tra i quali si discute sull'opportunità di indebitarsi da giovani per pagarsi gli studi. Ma Wiseman non permette al tema delle carenze economiche, che pure ha la sua parte nelle conversazioni, di trasformare il suo film in un atto di denuncia contro i tagli all'università. Al contrario Berkeley esce dal documentario pienamente all'altezza della sua fama: un luogo di intenso scambio dialettico e culturale, dove le opinioni si incontrano e si confrontano con invidiabile frequenza ed estensione di argomenti. Insomma un'università, nel senso pieno ed etimologico del termine.

Leonardo Gandini (Fuori concorso)

REDEMPTION

di Miguel Gomes

Pietà per i potenti: Pedro Passos Coelho, Silvio Berlusconi, Nicolas Sarkozy, Angela Merkel... Tutti vincitori e tutti vinti, chi prima chi dopo, chi non ancora... Fatalmente perdenti nella innegabile caduta del mondo di cui, nel dominio delle destre europee, si sono fatti garanti. Dispersi nella malinconia di un potere che li possiede e nella consapevolezza del decadimento organico della vittoria... Solo l'umanesimo storicizzato e beffardo di Miguel Gomes poteva avere l'idea di giocare con le loro altezze, incarnandole nella malinconia mentre sprofon-



dano, offrendo l'ironia di una crudele redenzione al loro potere, nel gioco languido e iconoclasta che li mostra esposti, a cuore aperto, nella fragilità dei loro sentimenti, nel monologo interiore dei loro dubbi, nel flusso di coscienza dei ricordi. Privandoli naturalmente della loro immagine (pubblica) e spingendoli nel magma indistinto di un archivio (filmico) che già li ha assorbiti, perché già li possedeva in germe...

I ventisette minuti di cinema assoluto che compongono *Redemption* nascono come un'esercitazione di *found footage*, messa in atto da Miguel Gomes nell'anno di tutoraggio trascorso a Le Fresnoy, e si concretizzano nel fraseggio languido e suadente offerto al decadimento di quattro governanti sospinti nella loro goffa, impotente, patetica intimità. Naturalmente Gomes non gioca la partita a tattica aperta, in chiave didascalica: ci offre questi quattro scorci di umanità malinconica come fossero tracce di vita captate nell'alveo indistinto dei viventi e solo alla fine, con una delle torsioni tipiche del suo cinema, scopre le carte e conferma i sospetti, gli indizi che ha disseminato. I cartelli finali ci dicono che quei rimpianti, quelle confessioni, quei dubbi, quelle incertezze di cui siamo stati testimoni nell'ascolto dei monologhi diaristici, epistolari, coscienziali... appartengono a quattro dei poten-

ti di questa povera Europa: Pedro Passos Coelho, leader del PSD e Primo ministro del Portogallo, ci è offerto nella malinconia per l'Angola, dove è cresciuto figlio del tardo colonialismo portoghese, espressa a undici anni in una lettera alla madre, datata 21 gennaio 1975; di Silvio Berlusconi ascoltiamo l'amareggiato sfogo rivolto a Alessandra (la "olgettina" Sorcinelli?) il 13 luglio 2011, nei giorni più bui del "bunga bunga"; Nicolas Sarkozy lo sentiamo confessare alla figlia la sua amarezza di padre assente, nel giorno della sua sconfitta presidenziale (6 maggio 2012); Angela Merkel, infine, ci è offerta nei pensieri del giorno del suo primo matrimonio (3 settembre 1977), quando ancora giovane, nel pieno dei suoi studi di fisica e della sua militanza socialista, non riesce a togliersi di testa un brano del *Parsifal* di Wagner...

Fughe prospettiche su scenari veri e inventati, come sempre in Miguel Gomes applicati a strutture che governano il senso di ciò che è mostrato, tagliano e ricuciono la verità dei sentimenti in una affabulazione che va colta nel senso del contrario, nella ricomposizione della scena mentale e logica. Di sicuro – e in assoluto – il vero capolavoro di Venezia 70!

Massimo Causo (*Fuori concorso*)

FENG AI ('TILL MADNESS DO US PART)

di Bing Wang

Lunghe giorni e lunghissime notti trascorsi in un ospedale psichiatrico dello Yunnan, una regione montuosa della Cina sudoccidentale al confine con il Tibet e la Birmania. Pazienti lasciati a loro stessi – ce lo dicono le sintetiche didascalie accostate ai volti – per mesi, anni o addirittura decenni. Medici assenti, cure inesistenti. Puro e semplice abbandono di uomini che sono lì, e con ogni probabilità ci resteranno fino alla morte, per le ragioni più diverse. I disturbi mentali, lo capiamo molto prima che a confermarcelo siano le note dei titoli di coda, rappresentano solo uno dei motivi della reclusione, e spesso non il più importante. Qualcuno è stato abbandonato dalle famiglie, magari per povertà e impossibilità di prendersene cura, altri puniti per reati veri o presunti.

Di fronte a un film non di finzione che sfiora le quattro ore, e quasi del tutto basato sulla ripetizione dei gesti in un tempo talmente dilatato da perdere consistenza, bisogna capire come posizionarsi. Mentalmente ed emotivamente. Il solo fatto di disporci a vederlo, accettando implicitamente di resistere fino alla fine con la necessaria attenzione, è una decisione che richiede consapevolezza. Wang Bing sceglie di filmare una situazione estrema e chiede a noi spettatori di dividerla, sia pure di riflesso. La macchina da presa di Wang porta sullo schermo l'intollerabilità nauseante del nulla, l'agonia di vite umane condannate allo spreco, rendendo visibile una condizione esistenziale che nessuno vorrebbe essere obbligato a guardare per duecentoventotto minuti. E nella risposta che scegliamo di dare – rifiuto, distacco, paura o viceversa faticosa adesione – risiede forse il senso di un'operazione cinematografica tanto impegnativa.

Lungo questo percorso Wang fissa dei punti che assumono la funzione di bussole di senso. Il primo è il titolo, *Feng ai*: senza timore di apparire banale o peggio di cattivo gusto, Wang prende la parola "amore" ("ai") e la accosta all'aggettivo "pazzo" ("feng"). Tra le estenuanti camminate che riportano questi uomini sempre al punto di partenza, le chiacchiere vuote e l'impossi-

bile ricerca di qualcosa da fare per riempire le ore, vediamo ben poca *pazzia*. Gli eccessi sono rari e, quando avvengono, appaiono del tutto comprensibili. I ricoverati di *Feng ai* bruciano dal bisogno di toccare qualcuno, di parlare, di non dormire soli. Le visite delle mogli, per chi ce l'ha, sono rare e tristi. Come già in *San zimei*, vincitore del premio Orizzonti 2012 per il miglior documentario, Wang mostra l'umanità, la resistenza e la *normalità* di persone – in quel caso bambine, stavolta uomini adulti – costrette a vivere situazioni di difficoltà e solitudine.

E la domanda, che stacca il film dalla pur necessaria denuncia sociale, è una sola: serve a qualcosa questa resistenza eroica? Quando a uno dei protagonisti di *Feng ai* viene permesso di uscire dall'ospedale e torna a casa, l'evento – che potrebbe significare un punto di svolta – sembra non produrre alcun cambiamento su di lui né sullo sguardo instancabile di Wang. Né, di conseguenza, su di noi seduti in platea. Smarrimento, sensazione di panico di fronte a un vuoto spaziale, temporale e relazionale che non si sa come riempire. «Quando il tempo si ferma, appare la vita», scrive Wang nelle note di regia. Una vita che non cede e cerca sempre, con tenacia straziante, di trovare vicinanza e calore umano, pur scontrandosi di continuo con una realtà indifferente. Forse è per questo che *l'amore è pazzo*.

Valentina Alfonsi (Fuori concorso)



LAS NIÑAS QUISPE

di Sebastián Sepúlveda



Basato su una storia vera avvenuta nel 1974, e ispirato da un testo teatrale (*Las brutas* [1980], di Juan Radrigán) il film di Sepúlveda racconta di Justa, Lucía e Luciana Quispe, tre sorelle che vivono sull'altopiano cileno dove accudiscono un piccolo gregge di capre. La loro vita, che si svolge fuori dalla Storia ed è fatta della continua ripetizione delle stesse azioni, viene messa in difficoltà quando la giunta militare impone la requisizione di tutti gli animali. Cosa fare: vendere il gregge finché si è ancora in tempo e ricavare quanto possibile o trovare un'altra via d'uscita?

Produttore (assieme al fratello Juan de Dios) di *Las niñas Quispe* è Pablo Larraín. Collegandolo all'ultima pellicola diretta da Larraín, si potrebbe allora interpretare il film di Sepúlveda come un'altra riflessione sul "No" al regime di Pinochet. Le tre sorelle – nella lettura che la *pièce* e il film ne danno – pronunciano infatti un chiaro e potente *No* al regime. In realtà, le tre sorelle Quispe non pronunciano alcun proclama, ma compiono un gesto che resta enigmatico, incomprensibile – persino, verrebbe da dire, irragionevole (quando la "ragionevolezza" della sopravvivenza avrebbe consigliato, come ci viene detto che hanno fatto gli altri pastori, di vendere gli animali per ricavare qualcosa e trovare, in qualche modo, un altro sistema per tirare avanti) – e anche aperto a una pluralità di ipotesi diverse da quella, che rimane comunque la più plausibile, del suicidio collettivo (ipotesi che erano state adombrate, ad esempio, nel documentario televisivo *Las hermanas Quispe* [2008], di Octavio Meneses).

Nella ricostruzione (di fantasia, anche se fondata su un accurato lavoro di ricerca) che ci viene proposta,

quello delle tre sorelle – che, come lo scrivano Bartleby, è come se si fermassero dicendo «I would rather prefer not to» – appare come un gesto estremo di rifiuto della logica imposta dal governo militare. Un modo per far risaltare la disumanità dello stesso regime. Lontane da qualsiasi forma di impegno e dalla consapevolezza politica (significativo il breve confronto con l'oppositore che cerca una via per fuggire in Argentina), le tre sorelle compiono un'azione di formidabile intransigenza rifiutandosi di accettare il confronto e il compromesso con un regime brutale, optando per la morte piuttosto che piegarsi alle condizioni dettate da questo.

Quello di Sepúlveda è un film dai dialoghi scarni, che si dipana con stile rigoroso e asciutto ma non "pauperistico" (la fotografia non è priva di preziosismi), senza forzature drammatiche, privo di un vero crescendo narrativo, costantemente condotto sul mezzopiano. La conclusione arriva così repentina e inaspettata e per questo colpisce e rimane dentro, lasciando nello spettatore profondi interrogativi. È un film che, come altre opere di giovani registi cileni (penso, ad esempio, a *Huacho* [2009], di Alejandro Fernández Almendras), si pone dalla parte di chi – isolato, escluso – ieri come oggi non ha ricevuto i benefici di una "modernizzazione" avvenuta lasciando nel Paese ampi spazi di povertà e sottosviluppo. E ne esalta la dignità osservandone con affetto, a un tempo misurato e partecipe, gli umili gesti quotidiani.

Rinaldo Vignati (*Settimana della critica*)

PINE RIDGE

di Anna Eborn

Sono stato nel 1995 nella riserva di Pine Ridge, South Dakota, Stati Uniti. Un luogo di una bellezza e di una forza evocativa incredibili. Qui vivono i resti delle gloriose tribù delle praterie, i *plain indians*, i Sioux e i Dakota che distrussero le truppe di Custer in Montana, a Little Big Horn (pure lì sono stato). Posso dunque testimoniare di prima mano la verità e la saggezza del documentario di Anna Eborn, forse la più bella cosa che ho visto quest'anno a Venezia. L'intelligenza del film è quella della neutralità della macchina da presa che osserva alcuni abitanti di queste lande mentre sono intenti a svolgere le loro blande attività (ad esempio, tener dietro a una *gas station* nel nulla) oppure cazzeggiano in giro. Già, perché non è che ci sia molto da fare da queste parti per i discendenti dei gloriosi combattenti dell'Ottocento. Ora, a sparare, sono rimasti solo i bianchi, che si divertono a prendere di mira con grossi fucili alcuni bersagli nella prateria. Una sequenza mozzafiato, che crea un violento e ironicissimo ma anche tragico contrasto con l'inutile cazzeggio e il tempo sprecato dei giovani nativi, annoiati e privi di progetti che non siano quelli di tirare a campare in qualche modo.

La riserva, come anche quelle all'Ovest dei Navajo, è una enclave di sorda sofferenza e di bastarda routine, stupendamente evocata dalla Eborn con lunghi piani sequenza in cui nulla sembra accadere e pure tutto è già (purtroppo) accaduto, già da un secolo e mezzo. Toccanti i momenti dedicati al Wounded Knee Memorial, dove gli ultimi resistenti indiani e il loro grande capo Sitting Bull vennero spazzati via vigliaccamente dalle mitragliatrici Gatling dei soldati in divisa blu: una delle pagine più repellenti di tutta la storia dell'umanità. Per il resto, in immagini di straziante bellezza, vediamo giochi di bambini, adolescenti che siedono sotto un albero, spezzoni di rodeo coi cavalli e con i tori e conseguenti cadute rovinose (perché il rodeo è rimasta l'unica occasione per sentirsi ancora

vivi e combattivi nonostante tutto, per i giovani maschi, a parte il bere come spugne e il fare a botte per strada – esattamente come gli aborigeni nelle *outskirts* delle cittadine nell'Outback australiano). Fantastica l'immagine di un personaggio femminile isolato all'interno dell'abbacinante bellezza grigia delle Badlands, uno dei luoghi più fascinosi e insieme tristi del Pianeta, proprio perché evocano memorie dolorose di sconfitta e sofferenza da parte di chi attualmente le abita (a parte i turisti, peraltro non tanto numerosi da queste parti – preferiscono andare a vedere i faccioni dei Presidenti incollati sul Mount Rushmore, come ha poi fatto anche Alfred Hitchcock, e bearsi così della potenza anche retrospettiva Wasp). Che aggiungere? Che questo sì che è documentarismo di grande bellezza e potenza, senza il bisogno di costruire piccole sitcom poco interessanti come ha fatto il finto documentario che ha poi vinto il Leone d'Oro. D'altronde, tra Gran Raccordo Anulare di Roma e la Pine Ridge Reservation del South Dakota c'è una bella differenza in quanto a profondità di risonanza tragica e coinvolgimento emotivo e storia passata ma non ancora spenta del tutto. Viva la Eborn e il suo cinema!!!

Alberto Morsiani (*Fuori concorso*)



STILL LIFE

di Uberto Pasolini

La morte nel cinema contemporaneo è un necessario accidente narrativo, spesso rappresentato con pornografica impudicizia. Anatomopatologi e medici legali sono ormai immancabili coprotagonisti, se non figure di primo piano che confondono con la loro disumana superefficienza tecnico-scientifica. I morti sono rappresentati come labili presenze elettroniche, ombre da rimuovere, intralci da cui liberarsi rapidamente affidandoli ai tecnici che trattano i corpi come materia senza identità né storia. Il culto e la pietas per i morti, da millenni declinati in tutte le culture, stanno volatilizzandosi nell'universo globalizzato. È una questione che esaspera la nostra fragilità e che il cinema continua (Yojiro Takita con *Departures*, fra gli altri) ad approfondire suscitando sgradevoli inquietudini. Pasolini sa trasformare con l'amara ironia (propria del cinema britannico classico di MacKendrick, di Neame, di Powell e Pressburger) il rapporto con la morte (prima altrui e, infine, propria) in un poetico riaffermarsi del mistero della vita di cui la morte stessa è componente essenziale.

Pasolini al suo secondo lungometraggio come regista, sceneggiatore di grande qualità e produttore apprezzato, ha ricavato il suo soggetto osservando come sta mutando l'Occidente: la frammentazione sociale annulla i rapporti di vicinato ed esaspera la non condivisione dei momenti esistenziali, il disinteresse degli uni per gli altri; il tramonto della famiglia tradizionale; il sorgere del fenomeno della morte in solitudine, nella distratta ignoranza e nel disinteresse degli altri. Partendo da questa cupa realtà ha creato un film che celebra e rammenta il valore della vita vissuta, in particolare di coloro che passano inosservati.

Il protagonista John May (memorabile l'interpretazione Eddie Marsan) è un funzionario della municipalità della Grande Londra il cui compito è rintracciare i parenti più prossimi delle numerose persone che muoiono in solitudine e della cui scomparsa spesso si viene a sapere molti giorni dopo. Solitario e sobrio è un burocrate che ogni giorno indossa gli stessi vestiti, percorre la stessa strada, si esprime con gli stessi gesti, mangia gli stessi cibi. Ma ha un'anima. Compie ogni sforzo per informare i parenti del defunto (possibile che nella loro esistenza non abbiano lasciato dietro di sé qualche ricordo, una briciola di affetto?) per coinvolgerli nelle esequie. Quando non vi riesce, cerca di interpretarne la

storia personale e organizza con meticolosità il funerale coerentemente con le appartenenze religiose e scrivendo discorsi celebrativi che nessuno, eccetto lui, ascolterà mai. Si preoccupa per mesi di conservarne le ceneri nella speranza che qualcuno venga a richiederle. Il giorno in cui gli viene annunciato il suo licenziamento dinanzi al caso del suo dirimpettaio, un vecchio alcolista, intuisce che la propria condizione esistenziale è speculare a quella del morto. La municipalità considera i morti degli ingombri, immondizie non produttive di cui liberarsi alla svelta senza cerimonie in spazi comuni o disperdendoli nel vento. John chiede di poter affrontare l'ultimo caso che diviene anche quello di se stesso. Lo fa con impegno assoluto mutando al contempo le proprie abitudini per tuffarsi finalmente in una vita meno opaca. Alla sepoltura del vicino alcolizzato è presente una piccola folla. Poco distante in assoluta solitudine, ignorato da tutti, John viene sepolto anche lui senza una traccia. I tanti defunti solitari di cui si era curato si riuniscono sulla sua tomba per rendergli omaggio con affetto.

Gianluigi Bozza (*Orizzonti*)



DIE FRAU DES POLIZISTEN

di Philip Gröning

Gruppo di famiglia in 59 frammenti. *Die Frau des Polizisten*, sesto lungometraggio di Philip Gröning (coraggiosamente acquistato per l'Italia da Satine Film) è una storia a pezzi. Un mosaico che raccoglie i cocci della vita di Christine, Clara, Uwe, che sarebbe poi il poliziotto del titolo. Mi permetto di sceglierne uno, quasi dal fondo, di questi frammenti: sarà la solita suggestione pittorica personale, ma il capitolo 47, dei 59 in cui Philip Gröning scandisce questo suo nuovo film, sembra evocare inequivocabilmente un ritratto di famiglia (tema prediletto dalla settantesima mostra), un *conversation piece*, uno di quei quadri olandesi di metà Seicento, severamente calvinisti nella forma e al tempo stesso invasi da una materia pittorica rigogliosa e lucente; uno di quei dipinti che nelle grandi gallerie sfidano, più di altri, il visitatore, a comprendere quale microcosmo si dischiuda oltre quella cornice, cosa sia rimasto fuori dal limite del supporto, quali fossero i suoni, gli umori, gli odori, i ritmi vitali di un momento qualunque, a che ritmo il sangue scorresse sotto quella pelle.

Il cinema può di più: quell'immagine-quadro è una delle sequenze più scopertamente antinaturalistiche, o, se si vuole, antidocumentaristiche del film. Mentre la famigliola di Uwe, lo sguardo inchiodato in macchina, intona un *Kinderlied* che solo la piccola Clara sembra ricordare a memoria, si rivelano sul volto dei coniugi, sotto una luce chiarissima e impietosamente iperrealista, i lividi e le nevrosi, le contraddizioni ormai ampiamente scoperte della loro relazione; si impastano con un senso di verità, che si nutre dell'imbarazzo che sembra affiorare negli attori maturi rispetto alla spontaneità della bambina. Il *Kinderlied* parla ovviamente di principesse, principi e lieti fini; l'immagine dissolve a nero, "fine del capitolo 47", come ormai, a questo punto del film, lo spettatore ha imparato ad aspettarsi. Che senso avrà, dunque, come hanno fatto alcuni recensori, lamentarsi dei venti minuti di "nero" sulla durata complessiva, quasi tre ore, del film? È ancora necessario, nel 2013, che un autore debba spiegare in conferenza stampa le ragioni di una scelta strutturale e narrativa di quel genere, nella fattispecie del ragionamento brechtiano che ne è all'origine? non basta la sottile vertigine che ogni *fade out* provoca nello spettatore?



Perché la scansione in capitoli scelta da Gröning, comprese le frazioni minimali, estreme, anantropiche, che suscitano qualche risolino in sala, è il sistema-cornice, il *framework* attraverso il quale guardiamo, senza potere né dover intervenire, momenti di varia natura della vita di alcune persone, in un ordinato villaggio tedesco ai confini con l'Olanda. Se, seguendo la suggestione di Roberto Manassero, *Anfang e Ende*, inizio e fine, in didascalia a ogni capitolo, ricordano il moto di una spoletta sul telaio, il tessuto che ne esce è volutamente imperfetto, una trama che si sviluppa dietro un ordito cieco, nella quasi totale noncuranza per le grammatiche del narrare ordinario. Un ordito che scatenava il senso di straniamento, suscita la necessità di capire, connettere; attraverso quel *framework* si fa strada l'attenzione, quasi sperimentale, in senso scientifico, da biologi o entomologi, che Gröning esercita e impone ai nostri occhi: ora immagini intensamente belle, ora momenti di violenza strisciante; ora situazioni di intimità straziante, tra madre e figlia, tra sposi-amanti, ora le botte e gli insulti, in un crescendo comunque inesorabile.

Die Frau des Polizisten guarda la vita farsi, germogliare, brulicare, corrompersi, così come Christine e Clara aspettano che dalle frazioni di terra covata sotto le mattonelle scoperchiate nel giardino germogli la vita, indipendentemente da ciò che accade sotto quelle che invece sono rimaste al loro posto.

Alessandro Uccelli (Concorso)

PHILOMENA

di Stephen Frears



Philomena è il film che più di ogni altro a Venezia 70 ha messo d'accordo tutti: critica, pubblico, selezionatori e persino l'Associazione Cattolica Mondiale della Comunicazione (Signis) e l'Unione degli Atei e degli Agnostici Razionalisti (UAAR) dai quali è stato (distintamente) premiato. Tale straordinaria attitudine, che per via dell'ecumenicità di cui è intrisa, potrebbe far storcere il naso a qualcuno, altro non è che la testimonianza di quanto un certo tipo di cinema, che tutto è tranne che alternativo, sperimentale o instradato verso la ricerca, sia capace non solo di risultare universale nel senso migliore del termine – cosa di per sé davvero poco importante – ma anche di testimoniare che per fare un film di qualità basta, in certi casi (e almeno all'apparenza), davvero poco. Questo di Frears è, del resto, quello che potremmo definire un film perfetto, sotto tutti i punti di vista. A partire dalla sceneggiatura, dalla messa in scena e dalla scrittura dei dialoghi ma nondimeno per quel che riguarda la regia e la scelta degli attori.

Il film racconta la storia di Philomena, una donna irlandese che alle soglie della terza età decide di andare alla ricerca del figlio che non vede da cinquant'anni. Appena adolescente infatti, Philomena era rimasta incinta di uno sconosciuto e, ripudiata dalla famiglia era stata accolta dalle suore del convento di Roscrea. Come era consuetudine all'epoca però le monache diedero in adozione il piccolo senza che la madre potesse avere, da quel momento in poi, alcuna notizia di lui. Ora grazie all'aiuto di Martin, un giornalista ex *spin-doctor* laburista epurato dal gabinetto Blair, Philomena, nonostante la reticenza che ancora manifestano le suore del convento, è sicura di poter rintracciare il figlio scomparso. Ispirato alla vera storia di Philomena Lee raccontata nel libro di Martin Sixsmith *The Lost Child of Philomena Lee*, il

lavoro di Frears evita attentamente i luoghi comuni e le prese di posizione ideologiche. Pur non trascurando di dare risalto alle passioni in gioco, il regista e gli sceneggiatori Steve Coogan (che è anche il protagonista maschile) e Jeff Pope, riescono nel difficile lavoro di coniugare il fortissimo lato emotivo che è parte integrante della vicenda con un incedere narrativo misurato, mai eccessivo e punteggiato di un'ironia sottile e tagliente. Facendo sì, in altre parole, che la macroscopica ingiustizia della quale la protagonista cade vittima, non diventi più grande e non prenda il sopravvento sulla storia stessa. E del resto *Philomena* è tutt'altro che il diario di uno scandalo o un film a tesi: non se la prende con il mondo ecclesiastico e non punta l'indice contro le suore del convento di Roscrea. Ma ciò che più distanzia l'opera di Frears da film come *Magdalene* di Mullan, che da più parti è stato (a sproposito) tirato in ballo, o anche da ciò che con tale soggetto avrebbe potuto fare qualche agguerrito regista politico o dal dente avvelenato, è non tanto (o non solo) la confezione di cui si parlava, ma piuttosto lo straordinario personaggio della protagonista.

Judi Dench dà vita a una donna che nella propria elementare semplicità mostra nel carattere tutte le sfaccettature e le contraddizioni dell'essere umano che si affida completamente alla fede. La vita di rinunce alla quale la donna ha dovuto far fronte si traduce in quella disarmante ingenuità che ne caratterizza l'agire. Non c'è retorica alcuna nei gesti e nelle parole di Philomena e chi tratteggia psicologicamente il personaggio non cade nella trappola della celebrazione dell'umiltà e della condiscendenza. La lezione che Philomena impartisce nel finale usando l'arma del perdono, poi, è talmente potente da ottenere in risposta soltanto il silenzio: sia da parte di chi il perdono lo predica senza comprenderlo, come la vecchia suora decana del convento, sia da chi sente di non averne nemmeno bisogno del concetto di perdono, come lo scrittore liberal e benpensante. Espediente tramite il quale, questo, gli autori riescono nell'intento di fustigare in un sol colpo tanto il reazionarismo ecclesiastico quanto il paternalismo *leftist* britannico. Perché sarà anche un film convenzionale *Philomena*, come sottolinea pure il finale agrodolce, ma di film così, anche ai festival, qualche volta ce n'è tanto bisogno.

Lorenzo Rossi (Concorso)

LOCKE

di Steven Knight

Tutto si può scrivere tranne che *Locke* di Steven Knight (apprezzato sceneggiatore di *Piccoli affari sporchi* e *La promessa dell'assassino*) non sia andato incontro, fin da subito, a un'ottima accoglienza: «Il film sinora più applaudito», avevano titolato i quotidiani dopo la proiezione veneziana nella sezione Fuori concorso. Il problema nasce proprio da qui. Nel giro di qualche ora, in seguito all'ottima risposta del pubblico e della critica, *Locke* diventa il film che Alberto Barbera, il direttore della Mostra, avrebbe dovuto inserire in gara. Perché non l'ha fatto? Poi è comparso un tweet: «*Locke*, un attore, un'auto, tre macchine da presa, otto notti di riprese... e una sceneggiatura geniale». Chi lo ha scritto? Alberto Barbera. Insomma, piccoli grandi equivoci festivalieri, si dirà. Ma questa è un'altra storia.

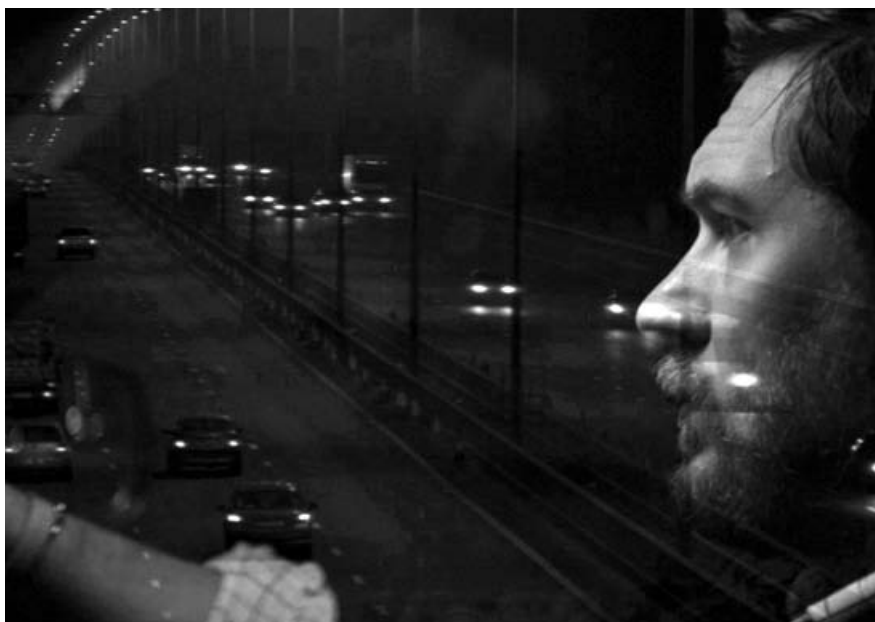
Quella con cui deve fare i conti Ivan Locke, invece, è una storia molto più seria. Per lui i fatti, a dispetto di certa filosofia, esistono eccome. Sono lì, con il loro peso sempre più insostenibile. Lo accompagnano dal primo momento che è salito in macchina e ha maturato, in silenzio, la propria decisione. Continua a pensare che la strada che ha imboccato – anche se non lo condurrà a casa – è quella giusta. Ma che cosa è successo a Ivan Locke? Ciò che può succedere a un padre di famiglia alle prese con una lunga trasferta di lavoro

e con una serata diversa dalle altre, trascorsa in compagnia di una collega che conosce appena. L'avventura di una notte, insomma. Il problema è che quella donna è rimasta incinta e adesso aspetta un figlio da lui. Anzi, sta per partorire in ospedale e Ivan Locke vuole essere presente. Per questo ha cambiato direzione di marcia. Alla moglie dovrà dire la verità. Le continue telefonate in viva voce che si susseguono lungo gli ottantacinque minuti del film sono l'ingrediente più originale della sceneggiatura. Insieme a Locke è come se ci mettessimo in ascolto delle «vite degli altri». Di tutte le persone che deve informare. Anche una screziatura nel timbro della voce, un palpito di commozione, il rumore sommesso di un respiro che si tramuta in affanno diventano per lo spettatore tappe di un'esperienza: Knight potenzia il fuori campo sonoro e schiva in maniera magistrale l'oggettiva *impasse* di una messa in scena ridotta all'essenziale.

Girato quasi in tempo reale, basato sulla sola, straordinaria prova attoriale di Tom Hardy, *Locke* ha un pregio in particolare: quello di basarsi su un soggetto che non infrange mai lo statuto di verosimiglianza e di credibilità. Anzi, trattasi di un meccanismo a orologeria pressoché perfetto. Anche quando il protagonista entra nel territorio vischioso e pericolante del proprio vissuto interiore, per confrontarsi con il «fantasma» del

padre e con la sua ingombrante assenza (guarda nello specchietto retrovisore e si rivolge a lui come a un immaginario passeggero seduto sul retro: lo accusa, pieno di rabbia e di rancore, di non averlo riconosciuto alla nascita). Proprio l'errore che lui, stavolta, non intende commettere. Ivan Locke è un uomo, ha delle responsabilità e intende onorarle. A differenza di quanto ha fatto con i suoi interlocutori al telefono, non può mettersi «in attesa».

Riccardo Lascialfari
(Fuori concorso)



LA JALOUSIE

di Philippe Garrel

Philippe Garrel è sempre solito lavorare in tutti i suoi film *dentro* alla propria esperienza biografica, quasi come a voler svuotare le storie della propria vita fino a elevarle al rango di storie universali, a volte quasi astratte. D'altra parte non deve forse fare questo il cinema: operare una *torsione* nel visibile in modo da tirare fuori da quello che è nella realtà, quello che c'è ma non si vede? I "garrelliani" convinti (una specie in via d'estinzione, purtroppo) senz'altro si ricorderanno di *Sauvage innocence*, presentato a Venezia nel 2001; un film in cui Garrel arrivò a uno degli apici di intreccio tra cinema e vicende autobiografiche. Ma la stessa cosa era già avvenuta con *L'enfant secret*, e anche con *J'entends plus la guitare*, tutti film in cui Garrel metteva più o meno a tema la propria storia d'amore con la cantante Nico.

La jalousie ne ripercorre in un certo senso lo schema. Anche se questa volta non si tratta solamente di vicende amorose (a dispetto del titolo) ma di vicende familiari. Stando alle parole di Philippe Garrel, Louis Garrel, protagonista del film, interpreterebbe infatti un personaggio modellato sul padre del regista, l'attore Maurice Garrel scomparso due anni fa. In uno strano intreccio di padri-figli, realtà-finzione e generazioni che si accavallano, Louis finisce per incarnare suo nonno quando aveva la sua stessa età, ed era apparentemente nella stessa situazione nella quale si trova nel film: attore di teatro squattrinato che abbandona una donna con cui aveva avuto una figlia per andare a vivere con un'altra.

«Non sono gelosa di te, papà», dice la figlia in braccio a Louis a un certo punto del film. Perché la gelosia di cui si parla è quella che lega i bambini ai padri quando ci si trova a cavallo di due famiglie diverse. Philippe fa interpretare il suo corrispettivo a una bambina, la piccola Charlotte (interpretata splendidamente da Olga Milshstein), alla quale spetta di re-inventare il rapporto con il padre quando questi si innamora di un'altra donna che non è sua madre. «Un uomo geloso», diceva Lacan «ha torto anche quando sua moglie gli fa davvero le corna», questo perché la gelosia non è una speculazione sul *fatto* di un tradimento effettivamente avvenuto, ma è un *affetto*, una posizione soggettiva indipendente. La gelosia della madre di Charlotte nei confronti di Louis, di Louis nei confronti della pro-



pria amante Claudia (Anna Mouglalis) e di Claudia nei confronti di Louis non sono la cupa constatazione della caducità dell'amore, come il cinismo dei nostri tempi vorrebbe farci credere. Garrel ci fa vedere come l'affetto della gelosia possa essere ribaltato positivamente e farsi testimonianza di una capacità d'amare. Perché questo dev'essere in grado di trasmettere un padre: non l'applicazione della legge, ma la testimonianza di avere un desiderio. Anche nella forma della debolezza che la gelosia è capace di esprimere quando di fronte alla propria figlia ci si mostra nudi nella disperazione di un amore non corrisposto.

Con *La jalousie* Garrel fa il suo bel più film da *Les amants réguliers*, e uno dei film migliori del suo periodo "narrativo". Aiutato da un bellissimo bianco e nero molto contrastato realizzato da Willy Kurant, che depotenzia i rischi di realismo didascalico e aumenta il senso di radicalità delle relazioni oppostive del film, *La jalousie* evita ogni rischio di sentimentalismo e consolazione. Questi incastri di realtà e finzione, forse un po' contorti da mettere in luce, non tolgono nulla alla semplicità e all'efficacia della storia che sta anche benissimo da sola così com'è. *La jalousie* è il film con cui Philippe Garrel vuole parlare del rapporto col proprio padre all'indomani della sua morte. E lo fa, come sempre fa, mettendosi in mezzo ma evitando i facili autobiografismi. Perché il cinema di Garrel è da sempre fedele a un assunto teorico fondamentale: nella relazione tra vita e immagine, l'immagine non è mai lì per rappresentare qualcosa, ma semmai per provare a dare forma alla propria vita.

Pietro Bianchi (Concorso)

TOM À LA FERME

di Xavier Dolan

Ci sono gli scontri e ci sono le scintille, in *Tom à la ferme*. Ci sono i poli opposti, che inevitabilmente si attraggono. Ci sono le traiettorie insolite di un desiderio che turba e sconvolge, e che, in un modo o nell'altro, si è sempre costretti ad affrontare: magari anche solo in forma fantasmatica. Il Tom di Dolan è un organismo alieno che deflagra all'interno di un organismo altro: un virus metropolitano, raffinato e gay che invade timidamente un mondo rurale e familiare piatto, conservatore, sanguigno e terrestre, e che rischia di soccombere ai suoi anticorpi. Riuscirà a salvarsi, a sfuggire al fagocitamento tentatore, ma non prima di esserne stato corrotto e contaminato, né di aver corrotto e contaminato a sua volta. Il Tom di Dolan (ri)porta una vitalità fatta di sesso e trasgressione laddove erano stati banditi, per scelta o circostanza: quando legge all'ignara madre del fidanzato morto la lettera in cui lui parla di sesso, la donna esplode in un riso irrefrenabile; e la sua presenza, la sua istanza, basta a scatenare in Francis, fratello del defunto, pulsioni violente e proibite, a scopercchiare un vaso di Pandora che era stato chiuso con forza e sangue. Eppure quel mondo così claustrofobico e tuttavia apertissimo, quella violenza ruvida, quel modo sanguigno, quel mettere le mani fisicamente nella natura, come quando porta in braccio un vitello appena nato, seducono Tom in maniera altrettanto perversa e liberatoria. Tanto che quando un altro organismo alieno s'insinua nella relazione tra lui e Francis, l'equilibrio si rompe, la fuga si rende necessaria. Dotato di un talento evidente, eppure acerbo, Xavier Dolan gira un thriller che è hitchcockiano ben oltre la colonna sonora di Gabriel Yared che pare una campionatura del lavoro di Bernard Hermann, ma che lo è nel raccontare sguardi, osservazioni, ruoli e identità con uno stile malato ed elegante. Uno stile che s'insinua sottopelle, che corrompe e contamina, che anche quando la visione è terminata lavora dentro e cambia, che costringe a trovarsi faccia a faccia con rimossi e

pulsioni che nascono e terminano nella brutalità aspra della vita. *Tom à la ferme* è cinema vivo, pulsante, imperfetto. Sporco e affascinante. Un cinema nervoso, non conciliato, che provoca a livelli assai meno banali di quelli superficiali e sessuali. La sessualità, nel film di Dolan, l'eroticismo, sono tanto più intensi quanto più sottili e sottratti; negati eppure sempre sfacciati, sempre immanenti.

Così come, in fondo, negata ma immanente è la violenza. Tanto è vero che il regista stesso opta per un ambiziosissimo cambio di formato nei due momenti più fisicamente nervosi e concitati del film, due momenti di fuga e di scontro fisico, come a suggerire che quelle cose lì sono per uno sguardo diverso, per un racconto differente. E allora sessualità e violenza, sguardo e desiderio, continuano a ossessionare lo spettatore dopo la visione (fantasmatica) di *Tom à la ferme*, così come ossessiona e ossessionerà Tom la visione altrettanto fantasmatica di quelle cicatrici e quel volto deturpato che si trova di fronte alla fine (all'inizio?) della sua avventura. Cicatrici e volto che di sessualità e violenza sono sintesi indelebile. Perché dalle ossessioni, sembra dirci Dolan con il finale del suo film, non si scappa: possiamo correre lontano, ma loro saranno sempre lì, immote, ad aspettarci.

Federico Gironi (Concorso)



THE UNKNOWN KNOWN

di Errol Morris

«Ci sono i *known knowns* – le cose che sappiamo di sapere – ma ci sono anche i *known unknowns* – le cose che sappiamo di non sapere – e infine ci sono gli *unknown unknowns* – le cose che ignoriamo di non sapere». Questa frase, pronunciata durante una conferenza stampa alla Casa Bianca da Segretario alla Difesa di George W. Bush, raffigura la piramide concettuale del personaggio pubblico Donald Rumsfeld: un uomo politico, attore in uno dei ruoli più influenti dello scacchiere internazionale, abituato a ragionare con schemi logici tipici dell'aggressiva economia neoliberista, consona alle previsioni di bilancio di una grande multinazionale ma inadatto al destino militare della principale potenza mondiale. C'è però una zoppia nell'apparentemente cristallina riflessione di Rumsfeld: la presenza, almeno ipotetica, di fatti che siano *unknown knowns*, ovvero cose che crediamo di sapere ma che invece non sappiamo. È proprio su questo granello capace di inceppare l'ingranaggio che si concentra il lavoro di scavo, quasi maieutico, dell'intervistatore/regista Errol Morris nei confronti del suo oggetto d'indagine.

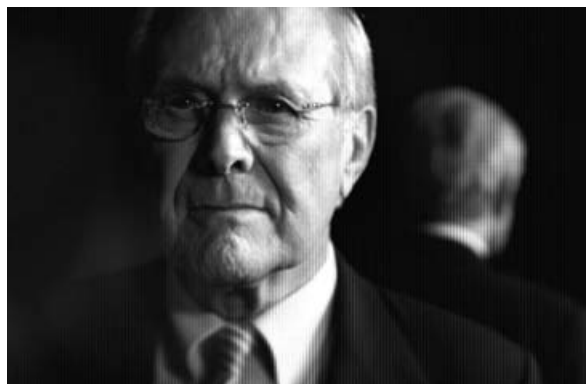
Morris è attratto (con una pulsione talmente forte da essere insieme lucida e quasi morbosa) dal rapporto tra uomo – singolo individuo nell'esercizio delle proprie funzioni – e Storia. Come Robert MacNamara in *The Fog of War*, Rumsfeld sembra rappresentare lo spirito del tempo, le cui ragioni diventano strumenti in grado di fornire una nuova chiave interpretativa ai capricci, spesso imperscrutabili, dei rivolgimenti storici. Ma MacNamara, ministro negli anni del Vietnam con John F. Kennedy e Lyndon B. Johnson, appariva come un uomo deciso a fare i conti con se stesso e con il proprio ruolo umano prima che geopolitico. Rumsfeld sembra invece prigioniero della propria impercettibilità: sulla difensiva, pronto a eludere le responsabilità con un rovesciamento costante del punto di vista, dotato di una sicurezza ostentata prima ancora che imposta. MacNamara era il totem pronto a riconquistarsi una verginità, anche attraverso l'analisi dei suoi possibili errori di valutazione. Rumsfeld è l'uomo che considera le conseguenze del proprio operato come una necessaria e inalienabile condizione di verità. Non un ripensamento, non un'indecisione, non un pentimento.

La fluviale intervista di Morris assume a tratti i termini canonici di una sfida. Tra intervistato e intervistato-

re non si crea un *pathos*, un fine comune per cercare una soluzione catartica. Si sviluppa piuttosto il clima di una partita a carte in cui il politico – lobbysta, oligarca, instinguibile potente – cerca di mettere sotto scacco chi osa dubitare della propria intangibilità. Ci sono momenti in cui Rumsfeld ostenta la propria sicurezza: è sorridente, sornione, soddisfatto di sé. Morris a tratti mostra di accusare il colpo. Ma proprio l'insistenza nel giocare il gioco del suo interlocutore si dimostra la carta vincente. Rumsfeld vuole essere il gatto con il topo: si trincerava in studiati silenzi, concede ma non ammette, riporta tutto a un *pattern* logico che scansa i drammi iracheni, le torture di Abu Ghraib, i danni collaterali in nome di un sistema ideologico sovrano usato sempre in modo strumentale.

A Morris è stata imputata un'eccessiva morbidezza, la rinuncia a incalzare quando l'avversario indietreggiava. Ma lui è un cineasta che, a differenza di Michael Moore, non desidera la resa del suo oggetto d'indagine. Cerca piuttosto la frantumazione di un sistema logico (di potere, di forza, di propaganda) capace di rappresentare l'orlo di un baratro. Morris è un *liberal* ebreo e anche per questo ha un senso altissimo della Storia. Sa che solo attraverso il dubbio – ciò che Rumsfeld finge di non considerare – si possono minare le certezze dell'agire politico. E attraverso un dosaggio miracoloso tra primi piani in sfondo nero, silenzi, asserzioni, repertorio e sparuta ma necessaria forza retorica sa creare un cinema civile capace di rileggere un percorso altrimenti inaccessibile a uno spettatore – un cittadino – meno attento.

Federico Pedroni (Concorso)



KAZE TACHINU

di Hayao Miyazaki



L'annuncio del ritiro di Hayao Miyazaki, dato proprio a Venezia dal presidente dello studio Ghibli Koji Hoshino durante la conferenza stampa di *Kaze tachinu*, fa sì che sia naturale leggere il film come un'opera definitiva, di chiusura. Eppure la storia di Jiro, che fin dall'infanzia sogna il volo, uno dei temi narrativi e visivi prediletti da Miyazaki, da *Porco rosso* a *Il castello errante di Howl*, non dà risposte né indica direzioni e, anzi, solleva interrogativi morali insolubili. Jiro è un personaggio *strano* – in originale gli dà la voce un doppiatore inusuale, il creatore di *Neon Genesis Evangelion* Anno Hideaki – e per il quale parteggiare e fare il tifo, come si fa quasi sempre in un racconto di formazione (tra l'altro *Kaze tachinu* nasce come manga), non è così scontato. Miyazaki lo disegna usando come riferimenti Jiro Horikoshi, creatore degli aerei da combattimento Mitsubishi A6M1 (i cosiddetti "Zero" usati durante la Seconda guerra mondiale), e lo scrittore Tatsuo Hori, autore del racconto da cui il regista prende in prestito il titolo del film – a sua volta traduzione in giapponese di un verso del *Cimitero marino* di Paul Valéry, «Le vent se lève, il faut tenter de vivre» – e alcuni passaggi della storia.

Due sono gli elementi, entrambi per definizione impalpabili, intorno ai quali il film è costruito: il vento, evi-

dentemente legato all'idea di volo oltre che filo rosso della storia d'amore di Jiro e Nahoko, e il sogno, inteso sia come attività onirica notturna durante la quale Jiro stabilisce un contatto con l'ingegnere aeronautico italiano Caproni, sia come capacità di immaginare il futuro sulla base dei propri desideri. La tragedia contenuta in *Kaze tachinu* – a tutti gli effetti un dramma storico, piuttosto cupo e serio – sta nella distanza tra visione interiore e vita e nel fatto che entrambe siano reali, perché umane. I sogni di Jiro, modellati in simbiosi con Caproni oltre ogni logica spa-

zio-temporale, sono veri perché Jiro ne *vede* la bellezza pura e poi li traduce in studio, lavoro, fatica.

Ma sono veri anche il dolore, le malattie, le conseguenze delle scelte, i morti provocati dalle macchine da guerra volanti progettate proprio da Jiro. Tutto è materia dell'uomo. Ecco allora che sia i rombi degli aerei sia lo squasso provocato dal terremoto, quello di Kanto nel 1923, nella colonna sonora del film sono riprodotti attraverso voci umane. Ed ecco perché stavolta l'aspetto fantastico, molto presente nella filmografia di Miyazaki e dipinto in modo trionfante nel film appena precedente, *Ponyo sulla scogliera*, qui è messo da parte. È l'uomo stesso a essere fantastico, soprattutto lo sono le sue capacità creative – non a caso Naoko è una pittrice, e di sicuro l'autore mette qualcosa di sé anche in lei oltre che nel più evidente alter ego Jiro. E se la perfezione formale di un aereo non ne cancella le gravi responsabilità belliche, la guerra non compromette la bellezza originaria dell'idea da cui quell'aereo è nato. È un fragile e doloroso equilibrio di forze ma, ribatte Miyazaki attraverso la vicenda esemplare di Jiro e Naoko, *quando il vento si alza, bisogna provare a vivere*.

Valentina Alfonsi (Concorso)

ANA ARABIA

di Amos Gitai



Per Amos Gitai «gli eventi politici che oggi scuotono il mondo non possono essere affrontati senza tener conto della loro rappresentazione per immagini» (Amos Gitai in Serge Toubiana, *Il cinema di Amos Gitai. Frontiere e territori*, Mondadori, Milano 2006, pag. 69), perché, come sostiene anche Kiarostami, «non si può credere a certi avvenimenti, a meno che essi non vengano mostrati» (Abbas Kiarostami in Vittorio Gacci, *Immagine immaginaria: analisi e interpretazione del segno filmico*, Città Nuova Editrice, Roma 2006, pag. 193). Con *Ana Arabia* Gitai continua l'indagine, cominciata in *Devarim* e proseguita poi in *Yom Yom* e *Kadosh*, sulla struttura composita della società d'Israele, una realtà complessa che non può essere riassunta in slogan, formata da gruppi diversi (religiosi, coppie miste arabo-ebraiche) che hanno mantenuto, al di là della lettura unilaterale che l'informazione è solita proporre, la capacità di gestire e organizzare questa apparenza collettiva. Simbolo di questa transcultura è proprio *Ana Arabia* (letteralmente «io, l'araba»), donna ebrea polacca, sopravvissuta ad Auschwitz e trasferitasi dopo la Shoah in Israele, in un villaggio alle porte di Tel Aviv, dove sposa un arabo e si converte all'Islam. Yael è la giornalista che va alla sua ricerca perché vorrebbe ricostruirne la

storia. Non riuscirà a trovare la donna ma la comunità in cui ha scelto di vivere, di fronte alla quale non potrà fare altro che ascoltarne le storie.

Gitai ha necessità di trasmettere questa continuità culturale, che resiste nonostante i muri, ideologici e tangibili, eretti a difesa di presunte irrisolvibili diversità, anche a livello formale. Quello che si chiede è come riuscire a tradurre quest'idea astratta all'interno di una precisa forma filmica. Ecco spiegato l'ininterrotto pianosequenza di ottantuno minuti, sorta di frase infinita dove nulla si interrompe ma tutto si muove. Una scelta registica rispettosa che non spezza o sintetizza mai, a monte di una rappresentazione della vita come insieme di eventi, di tempi, di memorie, di versioni della medesima storia tutti validi e che accadono tutti contemporaneamente in

una dimensione spaziotemporale dilatata, labirintica. Nella realtà esiste sempre un'ambiguità immanente, è necessario che il cinema la restituisca e riveli in una rappresentazione dotata della medesima ambiguità. In *Ana Arabia*, ma in tutto il cinema di Gitai, realtà e finzione, fantasia e Storia si alternano con disinvoltura come se fossero delle opzionali modalità narrative e non aspetti antitetici della vita. Si è di fronte a una complessità di scrittura audiovisiva che ridefinisce le regole facendo della contaminazione, della commistione delle forme un vero e proprio principio compositivo. Per mezzo del pianosequenza la macchina da presa è direttamente coinvolta e intrattiene un rapporto intersoggettivo con le cose. È il guardare (il percepire) di un soggetto, non più il mostrare (il registrare) di una macchina. In *Ana Arabia* l'esperienza filmica non è dettata dalla contemplazione di una storia raccontata dalle immagini in movimento, ma da immagini in movimento che chiedono allo spettatore di partecipare attivamente. Del resto «un film», come diceva Fassbinder «è qualcosa che amplifica la vita, che la ingrandisce. Perché non si tratta soltanto di copiarla ma di cercare di comprenderla».

Matteo Marelli (Concorso)

MOEBIUS

di Kim Ki-duk

«E Medea, l'infelice abbandonata [...] si strugge in lacrime, poiché si sente dal consorte offesa [...] è tremenda; e contro di lei chi mosse a inimicizia, facil non sarà che riporti trofeo». In *Moebius* di Kim Ki-Duk il tradimento subito, che fa divampare l'ancestrale dramma adulterino, si traduce in sofferenza ferina, espressione di una follia tragica, che trova sfogo in un'assoluta lacerazione. La madre punisce l'umiliazione subita sostituendosi al padre nella cesura della castrazione, negando così l'impedimento alla relazione incestuosa. Ki-duk rinuncia alla mediazione simbolica scegliendo di esprimersi per immagini di inequivocabile chiarezza, tanto da toccare l'esasperazione didascalica. Non gli occorrono parole per dirci che l'uomo è un'appendice del Fallo, che, incontrando i limiti del corpo, la pulsione è lì canalizzata e che per questo è nucleo fondamentale che organizza il pensiero e rende mobili gli investimenti della libido; non ricorre a metaforiche traslazioni semantiche ma mostra il tutto in bella e brutale evidenza: peni tagliati, mangiati, asportati, trapiantati, buttati e schiacciati. E tutt'attorno un disperato girotondo di esseri avvolti tra loro in un legame mortifero.

Che il discorso di Ki-duk vada oltre le circostanze e adotti i toni di una riflessione più generale è reso evidente dalla scelta di lasciare i protagonisti coinvolti senza nome. Prima di essere personaggi sono degli archetipi, figurazione di un concetto. Il padre, scegliendo di asportarsi e donare il proprio pene al figlio, evirato dalla madre, lo condanna, inconsapevolmente, alla dannazione edipica. Il desiderio del figlio infatti troverà soddisfazione soltanto incontrando il desiderio della madre, che a sua volta corrisponde a quello del padre nei confronti di lei. Il figlio è costretto a incarnare il bisogno materno, che appunto orbita intorno

all'oggetto fallico del padre: egli è il fallo che manca alla madre; è il suo fallo. «Uno dei temi più misteriosi del teatro tragico greco è la predeterminazione dei figli a pagare le colpe dei padri. Non importa se i figli sono buoni, innocenti, pii: se i loro padri hanno peccato, essi devono essere puniti. È il coro – un coro democratico – che si dichiara depositario di tale verità: e la enuncia senza introdurla e senza illustrarla, tanto gli pare naturale» (Pier Paolo Pasolini, *I giovani infelici*, in *Lettere Luterane luterane – Il progresso come falso progresso*, Einaudi, Torino 2003, pag. 5).

Ki-duk avvolge la sua narrazione nel tempo sospeso del mito; fa saltare lo sviluppo in divenire introducendo elementi che creano una sorta di circolarità temporale senza fine e senza principio. Lo spettatore si viene così a trovare annodato in un Nastro di Möbius, inevitabilmente spossessato della meta cui l'inizio avrebbe dovuto condurlo; smarrito nel non-luogo, si scopre incapace di tracciare una mappa coerente e attendibile, in grado di accogliere e armonizzare tutti i dati raccolti nel tragitto filmico. E l'immagine è l'immagine di un tempo su cui nessuno ha alcun potere. Che sia memoria del passato o proiezione nel futuro ciò non fa alcuna differenza.

Matteo Marelli (*Fuori concorso*)



NIGHT MOVES

di Kelly Reichardt

Night Moves, ovvero (1) il nome dell'imbarcazione sulla quale i tre protagonisti compiono il gesto terroristico, ma anche (2) il titolo di una canzone di Bob Seger, classico statunitense idealizzato come simbolo e icona di un Paese. E poi, soprattutto (3), un'espressione quantomeno esplicativa e sintetica di ciò in cui si trasformerà effettivamente il film nella sua seconda parte, in quel *dopo* che suggella in maniera così netta una cesura con tutto quanto mostrato fino a quel momento. Dopo la trasfigurazione del western in materia astratta (*Meek's Cutoff*), Kelly Reichardt questa volta parte da un immaginario strettamente noir (il titolo è lo stesso di un poliziesco di Arthur Penn, in italiano *Bersagli di notte*, e siamo quindi a 4), tant'è che il film comincia e si sviluppa seguendo coordinate che sembrano proprie di un thriller in piena regola. La preparazione del piano, la ricerca del fertilizzante utilizzato come esplosivo, il viaggio silenzioso ed oscuro – in tutti i sensi – verso la diga che i tre attentatori faranno saltare in aria: si respira un clima sospeso e immateriale, fatto di lunghi silenzi e tempi dilatati, nel quale la tensione sale in maniera impercettibile fino a esplodere insieme alla bomba. Poi, lo scarto.

Del resto, la libertà di scrittura pienamente raggiunta dalla regista le permette questo e altro, trasformando il suo film in un oggetto plasmabile che non può e non vuole limitarsi a nessuna etichetta. Esattamente come i suoi personaggi, *Night Moves* è indefinito e mai compiutamente realizzato, perché neanche la realtà delle cose lo è: attraverso i suoi ambientalisti radicali, la Reichardt racconta ancora una volta un Paese alle prese con la costante ricerca di un'identità e di un'ideologia, senza riuscire più a distinguere in maniera netta e definitiva cosa è giusto da cosa non lo è. Un'America notturna e al buio, nella quale i suoi pro-

tagonisti non riescono mai a farsi vedere per ciò che sono veramente, ma solo per ciò che appaiono in superficie; smarriti all'interno di un paesaggio che è testimone indifferente e silenzioso, dinanzi al quale persino l'omicidio (per quanto involontario e accidentale, come in *Paranoid Park* di Gus van Sant, non a caso nome tutelare della regista) perde qualsiasi forma di responsabilità innanzitutto umana, essi sono gli strumenti attraverso i quali la Reichardt permette allo spettatore di guardare al mondo nella sua complessità, nel suo insieme variegato di elementi.

Ed è uno sguardo, o meglio una ricerca, mai facile o gratificante: perché la realtà è un universo sconosciuto che non permette alcun manicheismo nel quale rifugiarsi. L'ambiguità di *Night Moves* è l'ambiguità dell'uomo e del suo pensiero, del mondo e delle conseguenze delle azioni di chiunque, e la verità – se mai ne esiste una – si nasconde là dove non te lo aspetti. Tra i silenzi e gli sguardi, tra le strade e la gente. In quell'Oregon che ormai nessuno riesce più a filmare come invece fa la regista americana, sempre e comunemente saldamente ancorata all'idea di un cinema fortemente legato al territorio.

Giacomo Calzoni (*Concorso*)



JOE

di David Gordon Green

Il ponte usato come rappresentazione figurata del legame, e allo stesso tempo della distanza, tra due opposti (tra l'adolescenza e la maturità, tra il vecchio e il nuovo, tra il bene e il male e così via) e del loro eventuale superamento è uno dei più ricorrenti elementi del dizionario di simboli a cui il cinema (soprattutto americano) fa ricorso. E precisamente su un ponte si svolgono due scene chiave (tra cui il finale) di *Joe*, che è esplicitamente centrato sul contrasto tra bene e male, sul crinale che li separa e sulla difficoltà di man-



tenersi dalla parte giusta. L'America profonda, dove case e baracche isolate sono separate da grandi distanze da percorrere su pick-up scassati, dove armi, bevute e scazzottate sono all'ordine del giorno, diventa, ancora una volta, in questo film dalla partenza lenta e apparentemente sfocata, ma dalla progressione inesorabile e coinvolgente, luogo in cui si svolgono conflitti fondamentali, nei quali può rispecchiarsi chiunque, anche se la sua vita scorre ben lontana da quel mondo, da quei personaggi e da quelle situazioni.

Joe (Nicholas Cage) è un *good man* come una volta, una sorta di cowboy fuori dal tempo: un capo che dà la giusta paga a chi lavora e che guarda dritto negli occhi di chi gli parla. Ma è anche un uomo che non riesce ad adattarsi alla legge, a regole che gli vengano imposte da un'autorità esterna, impersonale (che è il modo in cui la modernità risolve il problema della giustizia). Un uomo che ha sempre una pistola a portata di mano e che tiene un cane killer come guardia della sua proprietà e che è pronto a far uscire la parte più violenta di sé ogni qual volta qualcuno si azzardi a provocarlo. A confrontarsi con il bene e il male non è solo Joe. Ci sono anche altri due personaggi, un ragazzo e il padre di quest'ultimo, un vecchio alcolizzato. I tre appaiono in realtà come diverse facce dell'essere

umano di fronte al problema della scelta. Il vero protagonista è Joe – sfaccettato, complesso, tormentato – che sta in mezzo agli altri due personaggi – il giovane e la sua adamantina aspirazione al bene e il vecchio, che ormai ha perduto scelto il male – più unidimensionali. Fra di loro compare anche una specie di incarnazione luciferina che tenta il protagonista, stuzzicandolo con le sue gratuite provocazioni a far emergere la parte oscura di sé, e che tenta (senza riuscirci) anche il ragazzo (sul ponte) e poi (con facilità) il vecchio.

David Gordon Green utilizza con abilità elementi di un paesaggio e di un campionario umano che il cinema ci ha mostrato tante volte e riesce a disegnare un protagonista (eroico e perdente allo stesso tempo, giusto ma irrimediabilmente asociale) di notevole forza. Lo spettatore che aspettasse questo film per quando uscirà in sala deve essere però avvertito che – con tutta probabilità – il doppiaggio farà perdere le sonorità originali, essenziali per la creazione del suo significato: quando si esprimeranno in un italiano medio i personaggi inevitabilmente appariranno più piatti di quel che in realtà sono.

Rinaldo Vignati (Concorso)

CONCORSO

	ALFONSI	BIANCHI	BOZZA	CALZONI	CAUSO	CHIMENTO	FRAMBROSI	GANDINI	GIRONI	LASCIALFARI	MANASSERO	MARELLI	MORSIANI	PEDRONI	ROSSI	TASSI	UCCELLI	VIGNATI	MEDIA
JIAOYOU (STRAY DOGS) di Tsai Ming-liang	4	5	5	5	5	4	4	4	3,5	3	5	5	5	4	5	4	5		4,5
DIE FRAU DES POLIZISTEN di Philip Gröning	5	3	4	1	4		4	4	3,5	5	4	4	4		4	3	5		3,9
PHILOMENA di Stephen Frears	4		4		3	3,5	3	3,5	4	4,5	3,5		3,5	4	4	4	3,5	4	3,8
TOM À LA FERME di Xavier Dolan	4	4	3,5	3	4	3,5	2	3,5	4	3,5	4	4	3	3,5	3,5	4	4	3,5	3,6
LA JALOUSIE di Philippe Garrel	3,5	5	3	3	4	3	4		3,5	3,5	3,5	5	3	3	4	3,5	4	2	3,6
THE UNKNOWN KNOWN di Errol Morris	4	3,5	3,5	2	2	3	3	3	4	4,5	3,5	4	5	5	3,5	3,5	3,5	4	3,5
KAZE TACHINU di Hayao Miyazaki	4		3	5	4	3	3	3	2	4	2	5	3,5	3,5		3,5	2		3,3
ANA ARABIA di Amos Gitai			3	3,5	5	3,5		4	3	3	3	3,5	4	1	4	4	3	2	3,2
SACRO GRA di Gianfranco Rosi	3,5	3,5	3,5		3	2	3	3	3,5	3,5	3,5	3,5	3,5	4	2	4	4	3	3,1
ES-STOUH (LES TERRASSES) di Merzak Allouache	4		3,5	3	3		4		3	4	2		1		3	3	3	3	3
NIGHT MOVES di Kelly Reichardt	3	4	2	4	4	2	3	3	3,5	3,5	3,5	3,5	3	4	3	2	3	2	3
VIA CASTELLANA BANDIERA di Emma Dante	3	3	3		2	3	2	4	3,5	3	3	3	3	3,5	3	3	3,5	3,5	2,9
CHILD OF GOD di James Franco		3	3,5	3	3,5	3	2	2	3,5	4	2	4	2	1	4	3	3,5	3	2,8
JOE di David Gordon Green	2	3	3	3,5	3	4	3	3	2	4	2	3,5	1		3	3,5	3	3,5	2,8
MISS VIOLENCE di Alexandros Avranas	3,5	2	5		2	2	3	4	1	3,5	2	2	4	1	3,5	2	5	2	2,6
THE ZERO THEOREM di Terry Gilliam	3,5	3	3	2	3,5	2	3	2	2	2	1	3	1	3	3	3	3	3	2,4
UNDER THE SKIN di Jonathan Glazer	2	3	2	3	2		3	2	2	4	2		1	2	2	2	2	1	2,2
TRACKS di John Curran		1	3		1	2	2		1	4	1		2		2	3,5	2	2	1,9
PARKLAND di Peter Landesman	2	1	2	3	2	3	2	2	2	3,5	1	2	1	2	1	2	3		1,9
L'INTREPIDO di Gianni Amelio	3,5	1	3,5	2	2	1	3	2	1	2	1	2	2		1	2	1	1	1,6

FUORI CONCORSO

DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT di Edgar Reitz	4,5		5		4						5	5	3	5			5		4,6
WOLF CREEK 2 di Greg McLean					4				3,5				4					3,5	4
LOCKE di Steven Knight	4,5	5	3	3	3,5	4	4	4	4	4	3	3,5	3	5	4			2	3,7
GRAVITY di Alfonso Cuarón	3,5		3	2	4	3,5	4	4	3		3,5		3		4	4	3,5	4	3,5
MOEBIUS di Kim Ki-duk			3		5	3	3				2	4	4	3	4	3		1	3,2
HARLOCK: SPACE PIRATE di Shinji Aramaki				3	3,5				3,5			3					3		3
DISNEY MICKEY MOUSE 'O OLE MINNIE di P. Rudish, A. Springer, C. Morrow				3	3							3							3
YURUSAREZARU MONO (UNFORGIVEN) di Lee Sang-il	3,5			3	3	2			2				3					3,5	2,6
WALESA. CZŁOWIEK Z NADZIEI (WALESA. MAN OF HOPE) di A. Wajda					2													3	2,5
UNE PROMESSE di Patrice Leconte			2				2	2		1								3	2
AMAZONIA di Thierry Ragobert	2				1	3							1					3	2
THE CANYONS di Paul Schrader	3,5	2	2	2	2	2	2	2	1		1	3	1	3,5	2	1	2	1	1,7

PROIEZIONI SPECIALI

REDEMPTION di Miguel Gomes		3	5		5						5	5		4	3				4,3
AT BERKELEY di Frederick Wiseman	4,5	5						4			5		3	3,5	3,5				4,3
SUMMER 82 WHEN ZAPPA CAME TO SICILY di Salvo Cuccia							5										3		4
PINE RIDGE di Anna Eborn		3			3,5				3,5					5					4
THE ARMOSTRONG LIE di Alex Gibney														4					4
FENG AI ('TIL MADNESS DO US PART) di Bing Wang	4	3,5				3,5				4	3,5	5	3						4
UKRAINA NE BORDEL (UKRAINE IS NOT A BROTHEL) di Kitty Green	3,5	3,5	2												3				2,8
CHE STRANO CHIAMARSI FEDERICO – SCOLA RACCONTA FELLINI di E. Scola			3,5			3			3						2	3			2,8
LA VOCE DI BERLINGUER di Mario Sesti e Teho Teardo							1										3		2

	ALFONSI	BIANCHI	BOZZA	CALZONI	CAUSO	CHIMENTO	FRAMBROSI	GANDINI	GIRONI	LASCIALFARI	MANASSERO	MARELLI	MORSIANI	PEDRONI	ROSSI	TASSI	UCCELLI	VIGNATI	MEDIA
PANE E CIOCCOLATA di Franco Brusati																			NC
TIAN MI MI (COMRADES: ALMOST A LOVE STORY) di P. Ho-sun Chan																			NC
BIENNALE COLLEGE - CINEMA																			
MEMPHIS di Tim Sutton									4	3,5							2		3,2
YURI ESPOSITO di Alessio Fava																			NC
MARY IS HAPPY, MARY IS HAPPY di N.Thamrongrattanarit																			NC
THE NORM OF LIFE di Evgeny Byalo																			NC
GIORNATE DEGLI AUTORI																			
SIDDHARTH di Richie Mehta													4						4
LA MIA CLASSE di Daniele Gaglianone							3,5			3	3	3,5							3,2
LENNY COOKE di Benny e Joshua Safdie							3,5						3						3,2
BETHLEHEM di Yuval Adler			3						4	2	4						2	3	3
LA BELLE VIE di Jean Denizot													3						3
KOKSUZ (NOBODY'S HOME) di Deniz Akçay Katiksiz	4				2								4					2	3
LA RECONSTRUCCIÓN di Juan Taratuto			3,5						4	3	1	3							2,9
ALIENATION di Milko Lazarov					3								2						2,5
MAY IN THE SUMMER di Cheiren Dabis							3						2	2					2,3
GERONTOPHILIA di Bruce Labruce				3,5	2			3,5		2	1		2		2		2		2,3
LE DONNE DELLA VUCCIRIA (MIU MIU WOMEN'S TALES) di H. Abbass	2																2		2
THE DOOR (MIU MIU WOMEN'S TALES) di Ava Duvernay	2																		2
KHAWANA (TRAITORS) di Sean Gullette													2						2
KILL YOUR DARLINGS di John Krokidas	3					2							1	2	2				2
VENEZIA SALVA di Serena Nono	2																		2
RIGOR MORTIS di Juno Mak			2	1								2	2						1,8
L'ARBITRO di Paolo Zucca	2	2	1	2								3	1	2	1	2			1,8
JULIA di J. Jackie Baier																			NC
TRES BODAS DE MAS di Javier Ruiz Caldera																			NC
SETTIMANA DELLA CRITICA																			
ÄTERTRÄFFEN (THE REUNION) di Anna Odell					3,5								4						3,8
LAS NIÑAS QUISPE di Sebastián Sepúlveda	4				3,5				4		3,5	3,5							3,7
L'ARMÉE DU SALUT di Abdellah Taïa					3,5				3,5			3							3,3
SHUIYIN JIE di Vivian Qu					3,5						3,5	3					3		3,3
RAZREDNI SOVRAZNIK (CLASS ENEMY) di Rob Bicek					3,5				4	2		4	2						3,1
LOS ANALFABETAS di Moisés Sepúlveda	3																	3	3
WHITE SHADOW di Noaz Deshe									5	1		4	1						2,8
ZORAN, IL MIO NIPOTE SCEMO di Matteo Oleotto						3	3,5	3			3	1	3				3,5		2,6
L'ARTE DELLA FELICITÀ di Alessandro Rak	2				3								2	1					2

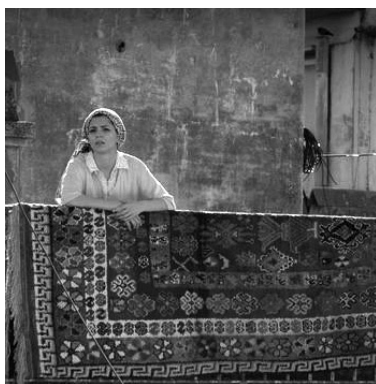
Per sovrapposizioni d'orario o contingenze simili non sono stati visti da nessuno dei collaboratori i film la cui media compare con la sigla **nc**.

Es-Stouh (Les terrasses)

di Merzak Allouache

(a.f.) Bab El-Oued un quartiere popolare di Algeri, abbarbicato sulla collina che degrada verso il mare, alle sue spalle l'intricato reticolo urbano della casbah, davanti i grandi viali trafficati del lungomare che seguono la sinuosità della baia che si apre sul mare. Le Terrazze del titolo del film di Merzak Allouache, sono quelle che sovrastano quasi tutti gli edifici del quartiere, luoghi dove gli abitanti dei palazzi, popolari o meno, si ritrovano (si ritrovavano) per socializzare, per godere del bellissimo paesaggio della baia e del porto, per festeggiare (un matrimonio, per esempio), ma che oggi, secondo il regista, sono anche diventate luoghi di violenza e di precarietà sinonimo delle tensioni che sta vivendo la società algerina contemporanea, apparentemente ormai lontana dalle violenze che hanno caratterizzato il decennio precedente attraversato dalla furia terrorista.

Cinque storie si intrecciano nel corso di una narrazione scandita dalle cinque preghiere che il Muezzin lancia dagli altoparlanti e che scandiscono



il tempo della giornata e della notte. Una serie di microcosmi e di personaggi entrano ed escono dalla narrazione di un film che non cerca di spiegare niente, non gioca la carta della facile indignazione, non vuole enfatizzare gli eventi, ma cerca, attraverso un registro "in levare" di raccontare una società apparentemente pacificata dove in realtà bolle un magma in cui modernità e tradizioni, vecchi riti e nuove tecnologie, si scontrano fatalmente. Il regista francoalgerino entra in punta di piedi in questi microcosmi, scruta con la sua macchina da presa un'umanità dolente (lo zio tenuto letteralmente in gabbia), alle prese con le tensioni stridenti tra passato e presente (la figura del guaritore), una violenza strisciante nei rapporti di forza tra chi ha e chi non ha, il divario sempre più ampio tra ricchi e poveri, la voglia (soprattutto, ovviamente, tra i più giovani) di uscire da questa impasse.

Child of God

di James Franco

(a.c.) Un adattamento che convince a metà: *Child of God*, film tra i più (ingiustamente) criticati del concorso della Mostra di Venezia 2013, conferma pregi e difetti del James Franco regista. Da una parte un'innata vivacità cinematografica, caratterizzata da continui saliscendi stilistici e da prese di posizione registiche rischiose e mai banali, dall'altra una messinscena ancora piuttosto acerba e incerta sulla giusta strada da imboccare. Tratto dall'omonimo capolavoro letterario di Cormac McCarthy (datato 1974), *Child of God* racconta la vita di Lester Ballard, balordo violento e rifiutato dalla società. Sfrattato dalla sua pro-



prietà e messo ai margini della contea di Sevier, nel Tennessee (stato in cui McCarthy è cresciuto), Lester sprofonderà, gradualmente, in un vortice segnato dal crimine e dalla degenerazione.

Dopo aver portato sul grande schermo *As I Lay Dying* di William Faulkner (pubblicato nel 1930), proposto all'interno della sezione *Un Certain Regard* dell'ultimo Festival di Cannes, Franco si "appoggia" a un altro classico della letteratura americana del Secolo scorso, adattandolo dignitosamente. Fedele allo spirito del romanzo, *Child of God* (quarta trasposizione sul grande schermo per le opere di Cormac McCarthy) riporta, in maniera fin troppo didascalica, persino la matrice descrittiva del testo di partenza tramite una (poco raffinata) voce narrante.

Nonostante gli eccessi e lo scarso senso della misura, Franco si conferma un regista di buon talento in grado di stupire, emozionare e coinvolgere lo spettatore, trascinandolo con successo nella psicologia inquieta e perversa del suo protagonista. Il regista si concede anche una piccola (e, francamente, poco utile) apparizione davanti alla macchina da presa, a completare un cast vanamente alla ricerca di essere all'altezza del poco conosciuto Scott Haze, un grandioso Lester Ballard per il quale si è ispirato, a suo dire, a tre personaggi che hanno fatto la storia del cinema: il

Travis Bickle di Robert De Niro in *Taxi Driver*, il Joker di Heath Ledger in *Il cavaliere oscuro* e, su suggerimento di James Franco, il vagabondo Charlot in *La febbre dell'oro*.

The Zero Theorem

di Terry Gilliam

(f.p.) Qohen Leth è un geniale programmatore di computer che vive e opera in un futuro governato dalle multinazionali. Si divide tra i suoi turni di servizio e la casa-santuario in cui si rinchioda per sfuggire alle pressioni di un mondo che sente estraneo e pericoloso. Oscillando tra misantropia patologica e bisogno inconscio di calore, Qohen rischia di impazzire quando i suoi superiori gli affidano lo sviluppo di un progetto apparentemente impossibile da realizzare e che dovrebbe ridefinire lo scopo ultimo dell'esistenza.

Il cinema di Terry Gilliam assomiglia sempre di più a un mantra, a una concentrata variazione sul tema. I riverberi – teorici e stilistici – di *Brazil* sono palesi, ma nelle relazioni tra i personaggi e nelle loro psicologie s'intuiscono rimandi a *L'esercito delle dodici scimmie* e a *La leggenda del Re Pescatore*. Gilliam, oltre alla consapevole autocitazione, ha spinto il suo cinema verso un cortocircuito temati-



co che rende quasi circolare il suo corpus filmico fino a caratterizzare opere differenti come variabili di un'idea fissa. Il senso di *déjà vu* riguarda sia le scenografie – che costruiscono un ipotetico *vintage* futuribile in bilico tra tecnologia e modernariato postindustriale – che le teorizzazioni su tempo, libertà, massificazione, dominio orwelliano del capitale. La messa in scena di Gilliam, che ha fatto dell'originale brillantezza un canone visivo, conserva la sua feroce ironia ma senza una rinnovata capacità interpretativa, come se tutto quello che c'era da dire fosse stato già detto.

Anche la fisiognomica dei personaggi è un rimando al passato: Christoph Waltz ripete i tic psicotici di Jonathan Pryce e sfoggia un cranio lucido come Bruce Willis. La differenza è forse nell'ostentata cupezza dello sguardo di Gilliam, che aggiunge al ghigno sarcastico delle sue inquadrature sghembe e deformate un senso di disperazione verso un presente/futuro sempre più disumano. Un'ombra di distacco fatalista che traspare già dalla scelta onomastica: Qohen Leth è un moderno *Ecclesiaste* (*Qohèlet*, appunto) che, come nel libro più filosofico e disincantato del *Vecchio Testamento*, s'interroga sulla vanità dell'universo senza trovare nessuna risposta certa.

Under the Skin

di Jonathan Glazer

(l.g.) Uno dei film più sconclusionati della rassegna veneziana. Scarlet Johansson è un'aliena che arriva sulla Terra e gradualmente prende coscienza della propria sessualità, poiché la sua avvenenza suscita nelle vittime desiderii dei quali inizialmente non riesce a capire l'origine e la natura. Come accade spesso con i film dove il progetto



originale subisce in seguito diversi rimaneggiamenti sul piano della sceneggiatura, *Under the Skin* è una specie di fiera delle occasioni mancate.

Parte con un sofisticato apparato visivo che rimanda alla fantascienza stilizzata degli anni Settanta, del quale però non rimane traccia in seguito. La storia infatti prende un'altra strada, incentrata sul disorientamento della protagonista, catapultata in un mondo – siamo in Scozia – che non conosce e non capisce. Ma anche su questo fronte il film esaurisce presto il proprio slancio, per concentrarsi quindi sulla questione dell'identità femminile, della sua dimensione fisica, che per il personaggio rappresenta un pianeta non meno misterioso di quello dove è atterrata. Tante buone idee che rimangono lì, sospese, senza mai essere sviluppate in modo compiuto. A dispetto del titolo, un film superficiale.

Fuori Concorso

Summer 82 When Zappa Came to Sicily

di Salvo Cuccia

(a.f.) Nell'estate del 1982 gli italiani sono incollati agli schermi televisivi



per seguire i campionati mondiali di calcio che, quell'anno, si svolgono in Spagna. In quella stessa estate approda in Italia il grande musicista e compositore statunitense Frank Zappa per un tour che tocca nell'ordine Milano, Pistoia, Roma, Napoli e Palermo. Geniale istrione, oltre che musicista iconoclasta, Zappa non si lascia sfuggire l'occasione, affascinato com'è da quell'evento, per mescolare il sacro e il profano. Si racconta, infatti che nella tappa di Pistoia fece montare un maxi schermo dietro il palco sul quale gli spettatori del concerto potessero seguire Germania Ovest-Francia (lo racconta Lorenzo Maffei sul suo blog). Per non parlare della tappa romana che coincide con la vittoria dell'Italia e i conseguenti festeggiamenti con i caroselli automobilistici per le strade della Capitale, che esalta ancor di più il musicista. Tutto questo avrà invece un finale amaro nel disastroso concerto palermitano. Incredibilmente messa in calendario (difficilmente i grandi nomi allora scendevano fino là), Zappa (la cui famiglia è originaria di Partinico), si spinge invece fino a Palermo.

Da sempre fan del cantante, il futuro regista Salvo Cuccia acquista il biglietto per il concerto, ma non vi arriverà mai. Il perché lo racconta trent'anni dopo in questo bellissimo documentario quando, insieme alla vedova dell'indimenticato musicista

(1940-1993) e i figli che compiono un viaggio in Italia sulle tracce dei suoi progenitori e su quelle dello stesso viaggio che Frank intraprese all'epoca del concerto, ricostruisce quel faticoso giorno raccontando un personaggio, un uomo, ma anche un clima (quello infuocato di quegli anni caratterizzati, tra l'altro, da una delle più feroci guerre di mafia). Ricordi personali (bellissimo il ritratto del padre scomparso prematuramente), ritratto di un'epoca, quadro storico e ricognizioni geografiche, completano un lavoro non solo dedicato ai fan dell'autore di *Hot Rats*, ma a tutti quelli che credono, come dice l'autore che: «La vita è fatta di materiali contrastanti e così anche l'arte, e a volte l'una cambia il percorso dell'altra, in un dialogo continuo».

Wolf Creek 2

di Greg McLean

(a.m.) Nella cultura australiana, la percezione dell'interno del Paese come un luogo di rifugio romantico confligge con l'immensità e l'intrattabilità di un paesaggio/continente quasi completamente desertico e vuoto di gente. In Australia, che ho visitato tante volte anche nei luoghi mostrati nel film di Greg McLean, il desiderio romantico di ritrovare la propria spiritualità nella natura aliena e ostile si scontra con la versione materiale di quest'ultima, antitetica a una visione romantica in senso occidentale. Rovesciato, rispetto a noi, per quanto riguarda ciclo stagionale, atmosfera e significato, il paesaggio dell'outback australiano come specchio dell'anima riflette il grottesco e il desolato piuttosto che il bello e il pacificato.

Il ritratto delle comunità rurali e isolate nei film australiani del genere "gotico" si basa sulla loro alterità rispetto all'ambiente urbano e ai suoi abitanti. Queste diversità sono messe in evidenza dall'arrivo di outsiders, viaggiatori che si muovono dal margine civilizzato del Paese verso l'interno isolato, l'outback, come i giovani tedeschi del film.

Per questo è così azzeccata e "giusta" la serie horror di *Wolf Creek*. Il cratere è un grande Buco Nero dove annegano rimorsi, paure, idiosincrasie della popolazione bianca del Continente. Il cratere rigurgita anche il suo vendicatore, il sadico serial killer Mick Taylor (si chiama proprio come l'ex chitarrista degli Stones, incredibile), che finisce per impersonare una certa identità australiana nazionalista e conservatrice, che distrugge tutto ciò che può inquinare (gli odiati "stranieri"). Il killer si muove sul suo pickup scassato lungo le strade diritte e perse all'orizzonte dell'outback, in una riedizione della saga di *Interceptor*. Nei road movies americani, il mezzo meccanico e la strada possono essere interpretati come liberatori o ricostituenti, oggetti di aspirazione o agenti di trasformazione per chi viaggia; all'opposto, nei road movies australiani, l'auto o la moto sono prerequisiti essenziali di sopravvivenza nelle isolatissime aree rurali. La strada diventa il luogo del con-



flitto mortale; conta arrivare, non ciò che accade tra l'inizio e la fine del viaggio, come normalmente nei road movies. Anche qui, la differenza è notevole, e il bellissimo *Wolf Creek 2* lo conferma in pieno.

Harlock: Space Pirate

di Shinji Aramaki

(g.c.) Il rischio maggiore, naturalmente, era quello di deludere le aspettative dei numerosi fan della serie animata (e del manga) di Leiji Matsumoto: pericolo sventato almeno in parte, dal momento che *Harlock: Space Pirate* si propone innanzitutto come operazione strettamente ipertestuale, in grado di attraversare immaginari e contesti tra loro differenti sia per natura che per provenienza geografica (con tanto di palesi riferimenti alla saga di *Star Wars*, soprattutto ai tre capitoli della nuova trilogia).

Questa versione digitale in motion-capture a firma di Shinji Aramaki non è, come previsto, l'adattamento fedele delle avventure dell'Harlock che tutti (o quasi) conosciamo, ma allo stesso tempo ne mantiene intatte alcune componenti fondamentali: l'esaltazione dei valori universali di pace e speranza, la ricerca costante di un nuovo inizio per il pianeta Terra, il terrore e il disgusto nei confronti della guerra (nonostante buona parte del film sia dedicata ad ampie e non sempre giustificate sequenze di battaglia).

Decisamente più cupo rispetto alla serie originale, il film di Aramaki lavora sull'icona rappresentata da Harlock e ne stratifica maggiormente la personalità, mettendolo a confronto con antagonisti in grado di minarne le certezze e la buona fede;



allo stesso tempo, però, si inserisce pienamente all'interno della poetica matsumotiana secondo la quale ogni viaggio è metafora, alla costante ricerca di un nuovo inizio tramite il quale poter rifondare la saga. Senza mai andare ad approfondire le questioni messe sul tavolo, certo, e preferendo adagiarsi entro i confini di un intrattenimento tecnicamente più che valido e, tutto sommato, discretamente divertente.

Ukraina ne bordel (Ukraine Is Not a Brothel)

di Kitty Green

(p.b.) Kitty Green, giovanissima regista australiana, segue le azioni, ormai diventate transnazionali, del gruppo femminista ucraino della Femen. Chi negli ultimi due anni non è vissuto sulla Luna ne avrà senz'altro già sentito parlare. Il gruppo femminista di Kiev è riuscito a raggiungere un successo che ha dell'inverosimile per un gruppo di ragazze che comunque si autoproclamano femministe: un termine che – ahinoi – è lentamente scivolato dal rango di identità politica a quello di stigma del linguaggio comune. L'ingrediente principale di questo successo è presto detto: si tratta di mettere in scena delle azioni dimo-

strative, tanto sensazionali quanto povere di contenuti, che abbiano come obiettivo una generica critica del sistema patriarcale, e di farlo... completamente nude!

Aiutate da un sospetto fisico da modelle e da un furbissimo uso dei media, le Femen sono riuscite a raggiungere un livello di popolarità impensabile. La contraddizione di mostrarsi nude a combattere il patriarcato – ovvero di utilizzare uno strumento della propria oppressione con la finalità di denunciare la stessa – è sufficientemente eclatante. Kitty Green scarta abilmente il paradosso politico e decide invece di guardarle dall'interno, cercando di capirne i dispositivi di funzionamento e scoprendo diversi elementi che ribaltano completamente il quadro. Pochi sanno, ad esempio, che le Femen sono capeggiate niente meno che da uomo. Il patriarcato che si voleva combattere insomma risorge proprio al cuore delle relazioni del gruppo.

Da gruppo di furbette che sono diventate superstar utilizzando il proprio corpo e qualche slogan generico, le Femen diventano in questo film un'espressione e un sintomo proprio di quello che vogliono combattere. La contraddizione tra la forma e il contenuto delle loro azioni passa in secondo piano e subisce un ulteriore rivolgimento metariflessivo: perché è proprio la loro presen-



za sulle copertine di mezz'europa che mostra come il patriarcato stia nella *forma* del loro successo e non nella modalità o nei contenuti delle loro azioni.

Yurusarezaru mono (Unforgiven)

di Lee Sang-Il

(*m.c.*) L'idea di prendere il soggetto scritto da David Webb Peoples e trasformato da Clint Eastwood in quel tardo western antierico che è *Unforgiven*, per farne un remake ambientato in terra giapponese, nello stesso periodo storico (il 1880), potrebbe lasciare perplessi. Ma alla fin fine il progetto *Yurusarezaru mono* risulta sostanzialmente riuscito proprio nella misura in cui si muove nei limiti del semplice adattamento, senza ambire a sterzate stilistiche e narrative rispetto all'originale, anzi mantenendone persino il tono introflesso e pensoso. Il marchio Warner che campeggia sui titoli di testa è garanzia di un prodotto che nasce tra le pareti della casa madre della Malpaso di Eastwood e lo sguardo nipponcoreano di Lee Sang-Il (già autore di *Villain* e di *Hula Girl*) garantisce un equilibrio dinamico tra matrici culturali e fedeltà dei caratteri.



Con Ken Watanabe, la più internazionale delle star giapponesi, a interpretare il ruolo appartenuto a Clint Eastwood nell'originale, *Yurusarezaru mono* si muove alla fine dell'era Meiji, nello scenario declinante dello shogunato, a Ezo (ora Hokkaido), l'isola più a nord del Giappone. Sullo sfondo della vendetta cercata dalla prostituta sfigurata a colpi di lama, il film intreccia il senso di colpa di Jubei Kamata, un ex ronin fedele allo shogun, temuto come spietato assassino ma ora umile contadino che alleva due figli sulla tomba della moglie; le vicende degli Ainu, gli aborigeni di Ezo odiati dall'orgoglio nipponico; e la figura ributtante di un violento capo delle truppe imperiali.

The Canyons

di Paul Schrader

(*r.m.*) Il problema di Bret Easton Ellis è che quando a vent'anni si è più avanti di tutti (non più bravo, più avanti), conviene muoversi per tempo, evolvere e cambiare, perché se poi a un certo punto gli altri cominciano ad arrivare, il rischio è quello di farsi superare e diventare fatalmente vecchi. *The Canyons*, per quanto prodotto e realizzato con due lire (ma a inizio lavorazione dai tweet del petulante Ellis si percepivano ben altre intenzioni), è un film fallimentare nelle intenzioni, fermo a tutto ciò che sappiamo dell'Ellis romanziere e dell'Ellis sceneggiatore: parola come significante puro, situazioni come sculture iperrealiste, più vere del vero ma inermi, personaggi vuoti come vuoti sono il loro cuore e il mondo che li ospita. Se poi quel mondo è Hollywood, il solito sottobosco di attorucoli,



produttori ossessivi, ville in legno chiaro, *sex addicted* e omicidi, l'aggravante sta proprio in un ragionamento fatto, sì, *sul* nulla, ma soprattutto *di* nulla, con la solita scappatoia dello specchiamento tra personaggi e senso generale che non regge più da secoli (è un film di morti perché morto è l'ambiente e morto è pure il cinema), e che non raddrizzi nemmeno se il contributo di Paul Schrader al mesto disastro consiste nel montare in apertura fotogrammi di cinema abbandonati, come se bastasse ripetere il concetto – «Siamo tutti morti!», lo ripetiamo anche noi – per allestire nella solita, vecchia terra desolata il solito, vecchio spettacolo della morte al lavoro. Siamo già oltre, grazie. Anche da morti.

Con il fiato sospeso

di Costanza Quatriglio

(*g.b.*) La linea di demarcazione fra documentario e film di finzione è sempre più incerta e mutevole e si sta riconfigurando in questi anni con molteplici sperimentazioni che scardinano empiricamente (con una libertà di linguaggio che mette in discussione i codici narrativi) i modelli consolidati (i film realizzati) e la capacità



di concettualizzare delle parole a lungo (se non da sempre) utilizzate per definire i film e riconoscerne i confini. Si è aperto un orizzonte da esplorare, una terra di nessuno di cui non troppo si conosceva, uno spazio che permette infinite sperimentazioni e che si sta espandendo offrendo imprevedibili occasioni sia per gli autori che per gli spettatori. Venezia 70 ha offerto numerosi indizi su come si sta muovendo questa trasformazione. Certamente uno dei più lucidi e stimolanti è rappresentato da questo mediometraggio (trentacinque minuti) della Quatriglio e dalle riflessioni con cui l'autrice ne ha accompagnato la presentazione: «Ciascun cineasta... sperimenta in continuazione quel limite oltre il quale ciò che si vuole raccontare diventa... non filmabile. Nel cinema documentario il non filmabile è quella soglia che divide il discorso pubblico che un testimone ha desiderio e disponibilità a fare e la propria intimità che ritiene inviolabile... Nel caso specifico dei fatti raccontati... la percezione di questo limite fin da subito mi ha spinto a desiderare la messa in scena, la scrittura di una sceneggiatura e il lavoro con gli attori. Anche quella tra cinema di finzione e cinema documentario è una soglia, ed è proprio lavorando su questi diversi limiti, che ho concepito il film».

Il soggetto è originato da fatti reali accaduti nei laboratori di chimica,

chiusi dalla Magistratura per inquinamento ambientale nel 2008, della Facoltà di Farmacia dell'Università di Catania, e sui contenuti del memoriale di un giovane dottorando di ricerca che aveva lavorato in quei laboratori morto per un tumore al polmone. L'autrice ha indagato sugli eventi, poi ha scelto di trasformarli in sceneggiatura e infine come narrarli. Per esprimere la situazione facendo emergere narrativamente la drammatica realtà che vivono i giovani appassionati ricercatori, si affida precipuamente a un'intervista (senza respiro, nel senso di insistita, impietosamente determinata, ma mai aggressiva) a un personaggio di finzione, Stella (una Alba Rohrwacher di grande efficacia), la cui testimonianza (chi la interroga, fuori campo, è la stessa regista) fonde elementi personali ed esperienze condivise. L'approccio rende forse troppo descrittiva la narrazione e la sua tematizzazione, ma lo sviluppo stilistico è incisivo e pervaso di suggestioni linguistiche. È un lavoro importante che porta a riflettere a nostro parere sia per come è costruito che per le questioni che testimonia. Emerge, in ogni caso, con trasparenza che l'Italia non è un Paese per i giovani, nemmeno per quelli che si impegnano e che cercano con il loro impegno di offrirci un futuro.

Orizzonti

Wolfskinder (Wolfchildren)

di Rick Ostermann

(f.t.) Erano bambini, sono diventati lupi. Si nascondono nei boschi,



dormono per terra, mangiano ciò che trovano. Hanno lo sguardo limpido, trasparente, dei bambini: il mondo si riflette in quegli occhi in tutta la sua bellezza indifferente, in tutta la sua violenza crudele. Ma hanno anche l'espressione affamata, disperata, del lupo braccato, dell'animale che è solo istinto, fame, freddo, paura. *Wolfskinder*, esordio convincente di Rick Ostermann, racconta i "bambini lupo" costretti a nascondersi dalla furia dei soldati sovietici.

Il film è ambientato in terra prusiana (orientale) nel 1947. I fratelli Hans e Fritzchen Arendt, persa la madre, iniziano una lunga odissea nel tentativo di raggiungere la Lituania. Si perdono e si ritrovano, mentre vivono un'esperienza da incubo, incrociando altri orfani come loro, altre vittime innocenti della guerra e dell'odio. Ostermann non ci risparmia nulla delle loro sofferenze, ma allo stesso tempo riesce a raccontarci il loro mondo interiore con grande sensibilità. Ci racconta soprattutto Hans, il bambino, che appare in mezzo a un campo, tra nuvole, alberi, visioni estatiche, la sua intensità silenziosa, il coraggio, il dolore. E ci racconta che quei ragazzini, se volevano sopravvivere, dovevano rinunciare a ciò che erano, accettare di avere un nuovo nome e cognome, nuovi genitori,

un nuovo Paese. Ecco, si parla anche di radici, in questo film, intese come identità, come il diritto (violato) a essere ciò che si è.

La vida después

di David Pablos

(a.u.) La famiglia. Non è il caso, qui, di allargare il discorso alle ragioni di così tanto cinema di argomento familiare, dell'insistere sulla cellula base, più o meno malata, disfunzionale, del vivere sociale, leitmotiv di molta parte dei film veneziani. Quel che è certo è che il messicano David Pablos aveva già affrontato a modo suo il problema della famiglia mutila, delle conseguenze della "vita dopo" – lì era la madre a essere morta, ammazzata – in *La canción de los niños muertos* (2008), un bel corto pluripremiato, disturbante nel ritrarre le psicologie di un padre e del gruppo dei suoi figli, sottratti a ogni regola civile, in un purgatorio di alcool e abusi, depressione e follia.

Con più pudore, e ancor maggiore empatia, *La vida después* muove da un paradiso terrestre imperfetto, da una gita al mare: Silvia, la madre, che sorveglia i giochi innocenti di Samuel e Rodrigo, un *emblematic shot* non risolto, un'armonia appa-



rente, una famiglia incompleta. Il sistema di Silvia, anche quello nervoso, andrà in crisi con il suicidio improvviso di suo padre, e anche il paesaggio intorno sarà deserto, e foto da stracciare; come lei, si incrina anche Rodrigo, il figlio maggiore, che più le somiglia, che condivide la sua fragilità rabbiosa. Samuel, che non a caso è "invisibile" per gioco all'inizio del film e crederà di esserlo ancora durante la bella sequenza del funerale del nonno, sembra essere più equilibrato: gestisce al meglio il rapporto con Rodrigo, nella ricerca della madre, quando questa sparisce lasciando dietro di sé un semplice biglietto; riesce, infine, a ritagliarsi una via di salvezza, un aldilà terreno, una "vita dopo" che è una "vita senza": senza lei, senza il fratello, senza famiglia.

Jigoku de naze warui (Why Don't You Play in Hell?)

di Sion Sono

(g.c.) Il Sion Sono che non ti aspetti. Temevamo di averlo un po' perso per strada, dopo il dittico sul terremoto di Fukushima composto da *Himizu* e *The Land of Hope*; quasi si fosse arenato nei meandri di un cinema giusto ma forse troppo serio, a tratti incapace di trasformare l'impegno e la partecipazione in una vera poesia dello sguardo (è il caso soprattutto di *The Land of Hope*). E invece ecco un oggetto completamente diverso, questo *Jigoku de naze warui* (*Why Don't You Play in Hell?*)... O forse no? Diverso nei toni, sicuramente, ma a ben pensarci, non si può evitare di vedere in questa divertente – e divertita – apocalisse pop una sorta di dimensione parallela



rispetto agli orrori concreti e drammatici del Reale.

Una pausa ludica e di intrattenimento, insomma: nel Cinema, sul Cinema, con il Cinema. Un universo in cui piegare qualsiasi legge fisica o narrativa al proprio volere, dove la morte non esiste se non in virtù di un disegno più ampio che è quello del regista demiurgo e deus ex machina; un rifugio, un antro nel quale nascondersi e dare libero sfogo alla fantasia creativa, in risposta a un mondo in cui le distrazioni non sono permesse e qualsiasi perdita è irrimediabilmente, tragicamente vera.

La storia è quella di un gruppo di giovani ragazzi – i Fuck Bombers – alle prese con la realizzazione di un film che dovrà «cambiare la storia del cinema», e che si ritroveranno a riprendere dal vivo la resa dei conti tra due importanti famiglie della yakuza, in un crescendo parossistico e fanciullescamente anarchico. Sion Sono mescola senza timore reverenziale Kitano e Truffaut, Tarantino e Kurosawa, evitando sempre la trappola del citazionismo sterile: in *Jigoku de naze warui* la passione per il cinema diventa motore narrativo che fa innamorare i propri personaggi e li apre alla vita, impedendogli costantemente di morire (anche quando hanno il cervello trafitto da una spada). Anche in virtù di questo, il Dio del

Cinema, quello stesso costantemente invocato dal protagonista, sentitamente ringraziata.

Palo Alto

di Gia Coppola

(a.m.) Scene di vita quotidiana in California. No lotta di classe, sì all'angoscia esistenziale che si nutre di se stessa, di giovani che divorano se stessi tra droga sesso e noia. Niente di troppo nuovo, naturalmente, tra l'altro con il torto di arrivare subito dopo il capolavoro *Spring Breakers* di Harmony Korine (e anche, se è per questo, dopo gli stupefacenti film di Larry Clark). Da questo punto di vista, l'ultima rampolla giunta dalla famiglia Coppola è sicuramente perdente. Ma il film, tratto dai racconti del factotum (fa tutto, male) James Franco, si fa guardare perché gli sguardi perduti e attoniti degli adolescenti allo sbando mantengono, in questa società ovattata e fintamente pacificata, di vetrare e fioriere, che è la California, un loro perché e un loro ambiguo fascino (triste, ma fascino). Il film pedina senza muovere molto la macchina da presa le evoluzioni di alcuni giovinastri, mantenendo una impostazione molto fotografica sulla realtà. Gia guarda alla cugina (è la cugina?) Sofia di *Le vergini suicide*, ovviamente, ed anche allo zio (è lo zio?) Francis Ford di *I ragazzi della 56ª strada* e di *Un sogno lungo un giorno*. Affiorano anche reminiscenze extra famiglia Coppola, ad esempio il Bogdanovich dell'oscara *Ultimo spettacolo*. Al solito, Edward Hopper è in agguato nel farsi copiare le raffigurazioni delle soglie esistenziali tra stabilità e nomadismo, andare (a farsi fottere)



o restare (a farsi un buco). Ripeto, nulla di non già visto, ma gradevole nonostante tutto, per chi, come me, ama i paesaggi della banalità baudillardiana americana.

Piccola patria

di Alessandro Rossetto

(r.m.) C'era una volta *Signore e signori* di Germi, il Veneto del boom, la borghesia democristiana benestante, il sesso fedifrago e l'ipocrisia. Oggi, quasi cinquant'anni dopo (era il 1965), c'è *Piccola patria*, il Veneto non è più benestante, ma l'ossessione per il sesso e l'ipocrisia sono ancora lì. In più ci sono gli immigrati, gli albanesi e i cinesi, gli adolescenti che fanno girare il mondo e lo sguardo di un documentarista all'esordio nella fiction che prova a cogliere lo stato di una Regione, di una Nazione, nei frammenti di una tragedia. Proprio qui, però, in quello che potrebbe essere il suo pregio maggiore (l'ambizione, cioè, di raccontare lo sfascio della borghesia italiana con una magniloquenza lontana dal minimalismo intimista), *Piccola patria* si ingarbuglia e distrugge sul nascere ogni intenzione. Il film è una storia di un ricatto sessuale, di un'amicizia interrotta, di

un amore clandestino, di un odio razziale orrendo, di un assassinio sfiorato: troppa materia in ballo, troppa voglia di racchiudere l'anima di un Paese lungo le statali e i capannoni della geografia imprenditoriale italiana, sperando che il quadro si tenga da sé, quasi che l'ingorgo di elementi bastasse a costruire un film. E invece per le stesse ragioni, perso dietro mille rivoli di realtà, *Piccola patria* si sfalda, urla ma non morde, prova a mettere insieme Claire Denis e il saggio antropologico, e ovviamente non ce la fa. Ciò che si vede sullo schermo, infatti, è solo una teoria, sono solo i pezzi confusi di un puzzle non finito.

Biennale College

Memphis

di Tim Sutton

(f.g.) Già protagonista del concorso del Torino Film Festival del 2012 con il suo film d'esordio, *Pavillion*, il newyorchese Tim Sutton ha sviluppato con Biennale College un film che ne conferma il talento e ne estremizza uno stile estetico e narrativo di riconoscibile personalità. Uno stile caratterizzato da una libertà estrema ma mai urlata, dalla capacità di lasciare che il cinema sia realmente esplorazione (anche di se stesso) al di fuori delle rigide coordinate dell'anarchismo blasé più stanco e codificato. *Memphis* è il suo protagonista, Willis Earl Beal (che nel film interpreta se stesso), bluesman tormentato e tarantolato, alla ricerca di un'ispirazione perduta, appesantito dalle aspettative e dal suo stesso

talento, incerto sulla posizione e sulla direzione da prendere nella musica e nella vita. L'andamento erratico, contraddittorio, indecifrabile di Beal è allora lo stesso del film di Sutton, un film che pare abbracciare il dubbio e mettersi in gioco e a nudo davanti al suo spettatore, chiamandolo in causa direttamente ed esplicitamente per bocca e sguardo di una ragazzina che, nei primissimi minuti del racconto, fissa spaesata lo sguardo in macchina e chiede «Cosa devo fare?». Eppure Sutton sa benissimo cosa deve fare, e il suo fare è un abbandonarsi sereno agli andirivieni di un protagonista che non gira in tondo ma procede vagabondo senza una vera meta, perché una meta non è più possibile. *Memphis* procede allo stesso modo, troncando poi un racconto, un documento che risulta inevitabilmente incompleto, perché una completezza non è più possibile. Ma se Sutton si mette in gioco e ci chiede di giocare, in questa sua denuncia di un senso oramai mancante, suggerisce anche che non è forse la destinazione quanto il cammino, a nascondere i segreti più preziosi. E la forza emotiva, spesso scomoda e a tratti struggente del suo film sta nelle pause e nelle digressioni, negli spazi vuoti e in quelli riempiti da transiti e monotonie, di minuti rubati alla ricerca dello scopo e investiti nell'apprezzamento del momento, della vita. Di



un cinema che sceglie di perdersi in se stesso per trovarsi; o forse no.

Giornate degli Autori

Bethlehem

di Yuval Adler

(r.l.) Dopo il durissimo e tragico finale di *Bethlehem* mi è risuonata più volte in testa la parola “disperazione”. Il dizionario non lascia dubbi: stato d'animo di chi non ha più alcuna speranza ed è perciò oppresso da inconsolabile abbattimento morale. È proprio il sentimento da cui si sente schiacciato il giovane Sanfur. E che lo ha condotto a compiere un gesto dalle conseguenze irrimediabili.

Lui abita in Cisgiordania, nei Territori occupati, ma fa l'informatore per gli israeliani. Il suo referente è l'agente dei servizi segreti Zari, diventato negli anni come un fratello maggiore. Ma Sanfur un fratello maggiore ce l'ha. È Ibrahim, il leader delle Brigate dei Martiri di al-Aqsa che organizza attentati terroristici. Di chi si può davvero fidare Sanfur?

Sceneggiato anche dal giornalista palestinese Ali Waked, attivo in organizzazioni no profit che promuovono la convivenza tra cittadini arabi e israeliani, l'ottima opera prima di Yuval Adler ci parla di una lacerazione profonda, ancora difficile da rimarginare. E che miete vittime (quasi) innocenti. Lo fa con sguardo lucido e controllato, ponendo interrogativi scomodi allo spettatore, costretto fin da subito a confrontarsi con gli stessi dubbi che agitano Sanfur e Zari: la loro è un'amicizia impossibile? Pur con qualche schematismo nella defini-



zione dei personaggi di contorno, *Bethlehem* si rivela un thriller politico dal ritmo teso e avvincente, con una magistrale sequenza d'azione – l'irruzione nel covo dove si nasconde il ricercato Ibrahim – tra le cose in assoluto più belle viste a Venezia.

Köksüz (Nobody's Home)

di Deniz Akçay

(v.a.) Negli ultimi anni la Mostra di Venezia ha mostrato, in modo trasversale alle varie sezioni, un'attenzione particolare per il cinema turco e due film, *Çogunluk* (*Majority*) di Seren Yüce nel 2010 e *Küf* (in Italia *Muffa*, distribuito dalla Sacher) di Ali Aydin nel 2012, hanno anche vinto il Premio opera prima. Comincia così a essere possibile riconoscere argomenti e punti di vista comuni di una cinematografia che anche altrove – *C'era una volta in Anatolia* di Nuri Bilge Ceylan ha vinto il Grand Prix a Cannes 2011 – ottiene sempre più visibilità.

Köksüz, visto quest'anno alle Giornate degli Autori, è l'esordio nel lungometraggio di Deniz Akçay, trentaduenne con alle spalle studi di storia, cinema e comunicazione e una buona esperienza da sceneggiatrice televisiva. Come *Çogunluk*, e come

Araf di Yesim Ustaoglu (Orizzonti 2012), il film di Akçay mette in scena la famiglia come una prigione senza via d'uscita dove l'affetto dei genitori è un ricatto e il desiderio di libertà dei figli una superficiale voglia di fuga. Il conflitto tra generazioni diverse non conosce soluzione e ogni tentativo di rompere con la tradizione e i doveri imposti produce conseguenze tragiche. Qui c'è una madre vedova che tiene in trappola i figli scaricando su di loro il senso di colpa che lei non è in grado di gestire. Interpreti efficaci, compresi i più giovani, e una regia sensibile e decisa: la sequenza finale, quella della festa di nozze, è esemplare per come mostra, sotto il velo delle convenzioni sociali rispettate, lo scontro definitivo, terribile e tutto interiore, tra madre e figlia.

La reconstrucción

di Juan Taratuto

(f.p.) Eduardo è un uomo solitario, ha un figlio lontano che studia a Buenos Aires e passato doloroso alle spalle. Dal suo volto non traspaiono emozioni. Nel lavoro dimostra efficienza e pignoleria più che trasporto e reale interesse. Si accinge alle ferie – probabilmente solitarie – quando una telefonata dell'amico Mario lo trascina contro voglia in Patagonia. Mario è caloroso e felice, divide la sua vita tra il negozio di souvenir e l'amore di una moglie e due figlie: una normalità affettiva che sembra escludere Eduardo fino a quando l'amico muore improvvisamente lasciandolo in un limbo di dolore e responsabilità. *La reconstrucción* è un film che indaga il senso di perdita e ne analizza le potenzialità taumaturgiche. Rappresenta il lutto come momento di possibile rinascita costruendo un

personaggio che riscopre le emozioni attraverso la definitiva consapevolezza di un'assenza. Eduardo è un uomo impermeabile ai rapporti, disilluso, quasi cinico, incapace però di resistere (con ostentata, scontrosa timidezza) al richiamo degli affetti quando un amico ha bisogno di lui. Ma dopo la prematura scomparsa di Mario ciò che sembra spingerlo non è un comune senso di solidarietà umana, volta unicamente a lenire il dolore che sente crescere sgomento intorno a sé, quanto il riaccendersi di una volontà di agire da troppo tempo perduta. Un motore che lentamente si riavvia.

Juan Taratuto mette in scena un film di sfumature, dai colori attenuati e dalle psicologie nette che si stagliano sul maestoso ambiente naturale che circonda i protagonisti. Il meccanismo – narrativo ed emotivo – è a tratti sin troppo scoperto e il film soffre di un'architettura eccessivamente programmata e calcolata, ma i sentimenti celati dietro ai tratti nodosi del suo interprete Diego Peretti a volte conquistano barlumi di sincerità capaci di spalancare nuovi orizzonti, di immaginare una reale, viva, catartica ricostruzione.

Gerontophilia

di Bruce LaBruce

(a.c.) Non il solito Bruce LaBruce: accolto come uno dei film scandalo della settantesima Mostra di Venezia, *Gerontophilia* è, in realtà, il titolo più (tra molte virgolette) "mainstream" del provocatorio fotografo e regista canadese. Presentato all'interno delle Giornate degli Autori, il film vede protagonista Lake, un ragazzo che scopre di essere fortemente attratto dagli uomini di una certa età. Nonostante sia fidanzato con una coetanea, Lake



instaura un forte legame con Mr. Peabody, paziente della casa di riposo dove il giovane lavora come infermiere. Dopo il ripetitivo e (in tutti i sensi) disgustoso *L.A. Zombie* (2011), Bruce LaBruce sceglie una poetica più delicata e ovattata che solo raramente sconfinava nel cattivo gusto. Se l'autore, sempre eccessivamente conscio dei propri mezzi, è riuscito a toccare corde inedite nella sua filmografia, con *Gerontophilia* cade però nella trappola di voler mettere troppa carne al fuoco e, indeciso su quale sia la giusta strada da imboccare, sceglie di percorrerle tutte. A volte emozionante e poetico, a volte sarcastico e dissacrante, il film si perde sempre più col passare dei minuti, toccando il fondo in una sequenza conclusiva forzata e del tutto fuori luogo. Poco armonico nelle scelte musicali e nell'eccessivo uso di rallenti, *Gerontophilia* rimane vittima di una confezione altalenante e di un cast (eccezione fatta per Walter Borden/Mr. Peabody) decisamente non all'altezza della situazione.

L'arbitro

di Paolo Zucca

(a.f.) Presentato come film di "preapertura" alla Mostra del Cinema di Venezia, nella sezione delle Giornate degli Autori, il film nasce da un

corto dello stesso Zucca che si aggiudicò il David di Donatello come miglior cortometraggio, nel 2009. Parte alto, il film, citando Albert Camus che scriveva «Tutto quello che so l'ho imparato dal calcio» ma poi si diverte (e ci diverte) a prendersi un po' (molto) in giro. È per questo che non bisogna prenderlo (troppo) sul serio questo film: nel bene come nel male. Certo non una satira del mondo del calcio, troppo survoltato, troppe macchiette, troppo grottesco per esserlo. Eppure un certo quale divertito e divertente gioco al massacro dei riti e dei miti calcistici ci sta tutto.

Così come il caricaturale mondo barbaricino (faide, turgori macisti, l'omertà) sono, ovviamente, caricati ma alla fine fanno anche sorridere. Complici gli interpreti che non si risparmiano nel prendersi bonariamente in giro. Film duale (anche forse un po' ambiguamente), *L'arbitro* va preso per quello che è, un esercizio di stile, con il suo bianco e nero e le sue immagini che rimandano a un immaginario di regime da cinegiornale Luce, stemperato nella satira delle coreografie, dei balletti, delle movenze caricaturali ma esteticamente pregnanti, che riecheggiano un mondo hollywoodiano di celluloidi. Un film insomma dove magari non tutto funziona alla perfezione ma che riesce a suo modo a mettere in scena



un mondo (anzi più di uno) quello del calcio, quello barbaricino, quello del tifo "primordiale" dei campi di periferia.

Settimana della critica

Återträffen (The Reunion)

di Anna Odell

(m.c.) L'artista svedese Anna Odell è una abituata a intrecciare le sfere della realtà, del vissuto e della rappresentazione. Già nel 2009 aveva realizzato il progetto *Unknown Woman 340701* a partire da una performance (un finto tentato suicidio) che ricostruiva un suo reale episodio psicotico di anni prima: finì per una notte e un giorno in un ospedale psichiatrico prima di rivelare la verità, provocando polemiche e reprimende ministeriali... Ora, con *Återträffen*, la Odell spinge la sua arte in stato lucidamente confusionale nelle dinamiche di un cinema in bilico tra documentazione, backstage e psicodramma: non invitata dai compagni alla festa per celebrare i vent'anni dalla maturità, l'artista costruisce un film in cui da un lato immagina nella finzione quello che forse sarebbe accaduto se lei avesse partecipato alla festa e avesse recriminato sul trattamento subito in classe per anni.

Dall'altro lato, la regista traduce nella realtà quell'ipotesi finzionale, convocando i suoi compagni per mostrare ricostruzione e provocare il rispecchiamento tra il suo e il loro vissuto. Quando poi la regista aggiunge all'operazione un terzo

step, in cui mostra l'incontro tra il leader della vecchia classe e l'attore che l'ha interpretato, il film porta la riflessione nella sfera della relazione tra verità e finzione, chiudendo il cerchio di un'opera che lavora sul rapporto tra oggettività e soggettività. Come dire l'applicazione concreta dell'ipotesi teorica iniziata dai nordici cugini danesi del *Dogma 95* quasi vent'anni fa: più o meno quando Anna Odell si congedava dai suoi compagni di scuola.

Razredni sovraznik (Class Enemy)

di Rob Bicek

(r.m.) Se solo fosse un po' meno schematico, o meglio, se solo la schematicità non fosse necessaria quando si parla di scuola e si vuole allestire un parabola morale sull'educazione e lo scontro tra individuo e sistema, con l'intenzione di lavorare non sulle sfumature ma sugli imperativi spesso disattesi di una struttura sociale fondamentale; se solo, insomma, *Razredni sovraznik* (cioè "nemico di classe") non fosse vittima della sua stessa impostazione ideologica, sarebbe un'ottima opera prima. Perché di certo è un film che cresce alla distanza, che sconta una prima parte troppo rigi-



da – l'arrivo di un nuovo professore in una classe, l'imposizione di nuove regole, il suicidio di una ragazza, la reazione dei compagni verso il docente – e patisce il bisogno di impostare la battaglia tra ragazzi e istituzione come una metafora dei conflitti sociali.

Per un'ora *Razredni sovraznik* non va, rischia la freddezza, accumula stereotipi; ma è un film a tesi, prima o poi gli argomenti vengono a galla, e quando il presunto nemico di classe si trasforma in un alleato, allora diventa chiaro il senso del parabola, l'invito cioè ad affrontare la vita come realtà, non come illusione e rinuncia, e ad accettare la distruzione come atto creativo. È un passaggio, la distruzione dell'io, fondamentale per crescere pienamente, e lo stesso Bicek, non ancora trentenne, lo deve sentire come un processo in corso, un cammino doloroso e decisivo che coinvolge anche il suo cinema e che si spera lo porti a liberarsi di tutte le sovrastrutture che per il momento appesantiscono la sua voce.

Shuiyin jie (Trap Street)

di Vivian Qu

(a.u.) Il lavoro del topografo previene l'errore, la necessità di ricalcolare, di far quadrare: Li Qiuming (Lu Yulai) è un giovane ingegnere che vive con entusiasmo, e un po' di leggerezza il proprio apprendistato, nelle vie di Nanchino, effettuando rilievi per una mappatura elettronica della città; non ha previsto che il suo tacheometro inquadrerà la bellissima Guan Lifen (He Wenchao), mentre imbocca Forest Lane.

Il titolo inglese rivela un concetto che è, nei fatti, rovesciato dal film:

una *trap street* è un espediente usato dai cartografi per cautelarsi da eventuali violazioni del copyright: una strada inesistente che diventa il *watermark* dell'autore della mappa. Però, Forest Lane è reale: è il sistema GPS a rifiutare i dati come incoerenti, a negarne l'esistenza. Qiuming ci torna per rimisurare, e toppare di nuovo, ma anche, ovviamente, per rivedere Lifen, inconsapevole, forse, *femme fatale*; non sa, si ostina a non voler sapere che quello è il luogo in cui un laboratorio governativo sta svolgendo attività classificate *top secret*.

Ex produttrice indipendente, quarantenne, Vivian Qu sceglie la via del *noir*, con un espediente quasi alla De Palma, per ordire una storia che rivela i meccanismi del controllo e della censura nella Cina contemporanea. La parabola di Qiuming, da giovane pieno di speranze a burattino paranoico, è quella delle ultime generazioni di giovani cinesi, che credevano di aprirsi al mondo, con la modernizzazione e con il *web*, mentre lo Stato li intrappolava, ridisegnando confini invisibili con gli strumenti della censura e della tortura psicologica: una parabola che, proprio per l'assenza di qualsiasi facile "esotismo", fa ancora più paura.

L'armée du salut

di Abdellah Taïa

(r.l.) Abdellah Taïa, scrittore arabo, classe 1973, ha fatto parlato di sé negli anni passati per il suo "scandaloso" *coming out* e per una provocatoria lettera, *L'omosessualità spiegata a mia madre*, pubblicata sulla rivista marocchina «Telquel».



Tratto dal suo omonimo romanzo autobiografico, *L'armée du salut* (L'esercito della salvezza) racconta il viaggio fisico e metaforico del protagonista Abdellah alla ricerca di un posto nel mondo.

È la storia dolce ma anche crudele di un ragazzino di Casablanca che affronta in solitudine la propria (omo)sexualità e scopre le conseguenze che essa comporta in una famiglia (e una società) conservatrice come quella marocchina. Abdellah mangia e dorme in mezzo alle donne (la madre e le sorelle), si chiude in camera dell'*odorato* fratello maggiore Slimane (affonda il viso nei suoi vestiti, nelle lenzuola del letto dove ha dormito...), trascorre le giornate tra piccoli lavoretti e furtivi incontri sessuali con gli uomini. Molti anni dopo, a Ginevra, cercherà di imprimere una svolta decisiva alla propria esistenza.

Diviso tra una parte girata in Marocco e il finale "svizzero", illuminato dalla splendida fotografia di Agnès Godard, *L'armée du salut* è un'opera prima riuscita, pur nella sua evidente imperfezione. In poco più di ottanta minuti, Taïa ci trascina con inquieta sensualità dentro uno spazio filmico e personale fatto di silenzi, turbamenti adolescenziali e rabbiosi accenni di una maturità che avrà comunque bisogno di un "altrove" per realizzarsi in maniera compiuta.

percorsi

Figure e capricci #3
50 anni del Gattopardo



FIGURE E CAPRICCI #3

Sergio Arecco



Jean-Luc perseguitato

«La follia di Jean-Luc era di una specie particolare: non si era estesa a tutta la testa, né si era portata via il comprendonio; ce l'aveva lì, se così si può dire, in un angolo; per tutto il resto, manteneva il suo buonsenso».
(Charles Ferdinand Ramuz,
Jean-Luc perseguitato, 1908, cap. IX)

1. «Per questo, più vado avanti, più vado verso la semplicità. Impiego le metafore più consuete. In fondo, le uniche cose eterne sono per esempio le stelle, somiglianti agli occhi, o la morte, somigliante al sonno. (Borges)». È la didascalia iniziale di *Les carabiniers* (1963) di Jean-Luc Godard. Borges, con un pizzico di civetteria, articola una tale confessione minimalista (peraltro ben presto smentita) a seguito di innumerevoli scritti. Godard, al suo quinto lungometraggio, se ne serve come pezza d'appoggio non già per ipotecare, nel senso di una maggior leggibilità, l'opera futura, ma semplicemente per giustificare la "semplicità" di *Les carabiniers*, non a caso accusato dagli stessi amici dei *Cahiers* di sciattezza e trasandatezza. Qualcuno disse "rozzezza". Ma come non farsi "rozzi", per "simpatia" – e narrativamente, non cinematograficamente – se si vuol mettere in scena la rozzezza di due contadini semianalfabeti sepolti in mezzo a una campagna desolata e all'interno di una baracca fatiscente, in compagnia di due ragazze, Cléopâtre per Ulysse, Vénus per Michel Ange, inopinatamente arruolati sul campo, un campo pieno di tutto il "fango delle periferie" (l'anno successivo, in *Bande à part*, il fango di un *terrain vague* farà da contrappunto addirittura allo stereotipo di Parigi), per una guerra dichiarata da un fantomatico Re per il tramite di due carabinieri, i quali, pur di convincere Ulysse e Michel Ange, promettono loro ogni più desiderabile esperienza e ricchezza in cambio di violenze e massacri?

«Case, palazzi, città, cinematografi, negozi di fiori, stazioni, aeroporti, piscine, casinò, teatri, archi di trionfo, fabbriche di sigarette, aeroplani, fari, donne

lascive (esemplificate da due foto: una firmata Yvonne con una pin-up in costume da bagno inginocchiata sull'acqua, l'altra con una "donna in posa che si spoglia"), treni veloci, gioiellerie, Alfa Romeo, chitarre hawaiane, paesaggi meravigliosi, elefanti, locomotive, metropolitane, Rolls Royce, Maserati, case d'appuntamenti, ristoranti gratis». Questo è, nel preciso ordine di elencazione, il catalogo completo delle virtù o dei benefici della guerra: enunciato dal carabiniere n. 1, quello con la mitraglietta sempre in pugno e l'attitudine alla persuasione (l'altro, il superiore, si limita a suggerirgli all'orecchio quanto deve dire). Al che i due imbecilli (anche se il Marino Masé interprete di Ulysse, sigaro in bocca e aria diffidente, sembra meno illetterato, e non per nulla sarà chiamato da Marco Bellocchio a impersonare il fratello maggiore di Ale, il più responsabile, in *I pugni in tasca* [1965]) abboccano, salutano le rispettive compagne, saltano sulla camionetta e s'imbarcano per la guerra. Del resto la matrice del viaggio di piacere come viaggio-deriva e a suo modo partenza per la guerra, tornerà quasi cinquant'anni dopo a marcare *Film socialisme* (2010). Lì sarà la crociera multanime sulla Costa Concordia, ma le mete saranno, in formato moderno, le stesse di Ulysse e Michel Ange: l'Egitto, Odessa, la Grecia, Napoli, Barcellona. L'Egitto, soprattutto.

2. Il catalogo. Godard, si sa, è un cultore del catalogo, dell'enumerazione, della citazione: di titoli di libri come di film, di estratti di libri come di film (in seguito, con il monumento a se stesso di *Histoire(s) du cinéma* [id. 1988-1997], di film tout court). È uno degli artifici che ne hanno connotato, in assenza di una vera e spontanea capacità di raccontare, lo stile seriale (l'unico film davvero narrativo resta il primo, *Fino all'ultimo respiro* [*À bout de souffle*, 1960], per girare il quale Godard può contare sulla complicità e l'atti-

tudine “romanzesca” di Truffaut), uno stile che trova nella voluta “rudimentalità” di *Les carabiniers* (di solito la serialità di Godard è sofisticatissima) la sua prima e massima esaltazione. Quando Ulysse e Michel Ange tornano al natio borgo selvaggio e mostrano a Cléopâtre e Vénus, che nell’arco di oltre “tre primavere” hanno tenuto aggiornate sulle loro spedizioni criminali con una *serie* di cartoline postali [la serie delle didascalie del film, esattamente 18, successive a quella incipit di Borges], che cosa estraggono dalla sudicia valigetta, unico bene loro rimasto e portato con sé? Le cartoline illustrate puntualmente correlative e confermate – con un cortocircuito della ricorsività cinematografica che fa capo a *L’Âge d’or* (1930) di Buñuel – del catalogo esposto a parole dal carabiniere n. 1. E, visto che alle parole devono seguire i fatti, ecco il catalogo delle cartoline, catalogo non più verbale bensì visivo, per giunta sbandierato – le cartoline, impacchettate con elastici a seconda della *serie* di appartenenza, escono dalla valigetta come altrettanti conigli dal cilindro del prestigiatore e vengono sparpagliate, spesso alla rovescia, sul tavolo di cucina come fossero carte dello stesso seme – nell’ordine sequenziale delle *serie* e delle *sottoserie*. Nell’ordine. Serie monumenti, con sottoserie di monumenti antichi (menhir di Carnac, Piramidi, Colosseo...), medievali (torre di Pisa, orientata con difficoltà dagli ignoranti fruitori...), rinascimentali (Palazzo Pitti, Villa Medici...), moderni (Versailles, stazione di Stoccarda, acquario di Chicago...). Serie trasporti, con sottoserie trasporti su rotaia (vari tipi di treni), su strada (Isotta Fraschini, Bugatti, Mercedes-Torpedo...), fluviali (transatlantico, sottomarino...), aerei (Boeing 707, Super Constellation...). Serie meraviglie della natura (baia di Napoli, Niagara Falls, Grand Canyon...). Serie grandi negozi (Galeries Lafayette, La Samaritaine, Tiffany’s...). Serie animali (pinguino, tigre, marmotta, Rin Tin Tin, il gatto Felix...). Serie industrie (Volkswagen, Hollywood...). Serie opere d’arte (Modigliani, Ingres, Degas, Manet...). Insomma, una massa eteroclita che “fa mucchio” sul tavolino, deborda, si sparpaglia sul pavimento, confonde le serie e apre traiettorie interstiziali tra l’una e l’altra (tipo: il *Leprotto* di Dürer illustra la serie animali e non opere d’arte, l’*Autoritratto* di Rembrandt del 1660 è appeso al muro di una casa sequestrata da Michel Ange nel corso di un’incursione e viene da lui salutato con un “attenti”, gesto che verrà replicato da Eddie Constantine in *Germania nove zero* [*Allemagne neuf zéro*, 1991]). E introduce un altro degli artifici di

Godard narratore mancato e, nel caso, calvinista mancato: l’ordine del disordine e viceversa, la continuità della discontinuità e viceversa, la convertibilità del dentro/fuori, l’intersezione delle serie, il sopravvento sul caos di un tema conduttore, lo slittamento funzionale da una serie all’altra, il loro taglio trasversale, la loro numerologia-fiume, la categorizzazione apodittica (brechtiana) degli insiemi-sottoinsiemi-disinsiemi. Per esempio, i monumenti enumerati da Michel Ange (ovvio) corrispondono a 21 cartoline. Le meraviglie della natura, enumerate (ovvio) da Ulysse, a 8. I trasporti, enumerati da entrambi in ragione della loro molteplicità, a 34 (15 + 19). Persino gli animali sono sottoserializzati, tra mammiferi (Ulysse: 13) e invertebrati (Michel Ange: 7). E, dal momento che Michel Ange ha avviato (o intavolato) la litania globale, Ulysse la chiude con le sottoserie delle industrie e delle ricchezze della Terra (5 cartoline).

3. E le donne? le donne (2) già prefigurate all’inizio in forma di cartolina estratta con circospezione dalla giubba del carabiniere? Ecco il terzo artificio del Godard calvinista mancato e narratore mancato: quello del Godard dissimulatore o manipolatore riuscito, del Jean-Luc (in)felicemente perseguitato dall’ossessione citazionista del cinema (almeno fino a *Histoire(s) du cinéma*, dove il vizio è in qualche modo sublimato), al punto che quasi ogni inquadratura dei suoi film è, per una sorta di predestinazione (leggi Calvino), eco o memoria o evocazione, magari distorte, del film di un altro. Le donne sono sempre 2, e poiché sono già state codificate dal formato cartolina, ora vengono ricodificate dal formato pellicola: la pin-up sulla spiaggia diventa protagonista di un piccolo film “da vasca da bagno”, la “donna in posa che si spoglia” protagonista di un piccolo film da “*femme de monde*”. A legare la duplice cinematografia, ecco la *duplicatio*, c’era da aspettarselo, dell’imago convenzionalmente ritenuta originaria dell’*histoire du cinéma*, quella dell’*Arrivée d’un train en gare de La Ciotat* (1895, Lumière), con tanto di “copiatura” della reazione dei primi spettatori, spaventati dall’irruzione in sala, attraverso lo schermo/illusione, della locomotiva (a proposito: intersezione con la serie locomotive!) e timorosi di esserne investiti. Della quale dissimulazione è scontatamente titolare Michel Ange, il più ebete dei due fratelli, in una saletta del Cinema Mexico (*mec si con*: “un emerito coglione”) di Santa Cruz, città peraltro della Bolivia; senza contare che il Messico fa a sua volta parte della serie delle cartoline consacrata



alle meraviglie della natura, con altri rinvii cinematografici come i bastioni di Mogador/Essaouira dell'*Otello* (*Othello*, 1952) di Welles o la Monument Valley dei western di Ford (la tessitura dei rimandi tra serie e serie, o tra serie e sottoserie, o tra sottoserie e sottoserie, ma anche tra pro-persecuzione e pro-persecuzione di Jean-Luc, è come sempre infinita).

4. Un leitmotiv tra i leitmotiv, se proprio se ne volesse individuare uno? Quello delle piramidi. La guerra dei poveri, prototipo *in figura* di tutte le guerre del mondo, come in ogni allegoria o apologo che si rispetti (questo di *Les carabiniers* deriva da una commedia in salsa Ubu di Beniamino Joppolo di cui Rossellini ha narrato la trama a Godard), ha portato Ulysse e Michel Ange a visitare il mondo intero (in cartolina), dall'Africa (piramidi d'Egitto) all'America del Nord (Statua della Libertà), dall'America del Sud (teatro di Santa Cruz) all'Asia (tempio di Angkor) all'Oceania, ma pare focalizzarsi, *via* cartoline, sull'Egitto e sulle piramidi, «le tombe per quando saremo morti», come chiosano Ulysse e Michel Ange. Per cui vorrà dire che

proprio lì, insieme ai faraoni, saranno virtualmente sepolti i due malcapitati, vittime della guerra civile scoppiata in coincidenza con il loro ritorno a casa (a ucciderli è il medesimo carabiniere n. 1 che li ha raggirati e reclutati). Didascalia finale: «Lassù i due fratelli si addormentano per l'eternità, credendo che il cervello, durante il processo di decomposizione, continui nonostante tutto a funzionare al di là della morte, e che siano *i sogni* [sottolineatura di Godard] a costituire il Paradiso».

5. Un *locus amoenus* di alberi e frescure, di viottoli boschivi e limpidi ruscelli in cui pescare, di panchine su cui leggere e greti su cui sostare e osservare il rifrangersi delle onde salvifiche di un lago (il lago Lemano, icona solare di tutto l'ultimo Godard, da *Prénom: Carmen* [id., 1983] in poi). È così che viene immaginato, per non dire dipinto, "cartolinizzato", in *Notre musique* (2004), il Paradiso, terzo dei tre Regni immaginari (danteschi, tanto per non tradire la coazione a citare: Inferno, Purgatorio, Paradiso) di cui si compone il film, ispirato a Godard da una circostanza



autobiografica e storica insieme: la celebrazione a Sarajevo, la Sarajevo ancora semidistrutta, a dieci anni di distanza dall'assedio e dalla guerra civile (1992-1995), degli Incontri Europei del Libro. La cartolina recita, con un'allusione alla storia del cinema, *Eva contro Eva* (*All About Eve*, 1950), e in essa Sarah Adler, il personaggio-guida di *Notre musique*, si aggira pertanto nelle vesti di Eva per il giardino dell'Eden del Terzo Regno, come in *Fahrenheit 451* (id., 1966) si aggiravano per i boschi i superstiti-libro – estremo omaggio riconciliatorio di Godard all'amato-odiatoriamato Truffaut? –, fino a scoprire che il Paradiso è sì un empireo idilliaco ma anche un'enclave militare custodita da marine americani (sono loro i pescatori d'acqua dolce, come se fossero turisti in vacanza nel Vermont).

Dopo l'irriducibile (s)mania enciclopedico-assertiva, un'altra irriducibile (s)mania godardiana, quella dell'asserzione visiva, parallela alle tante asserzioni verbali di cui il film, come tutti i titoli della filmografia godardiana, anche se qui in misura esponenziale, è disseminato: «Il comunismo è sì esistito, ma una volta

sola, allo stadio di Wembley, per i 90' della partita Inghilterra-Ungheria (3-6), quando gli ungheresi, praticando un perfetto gioco di squadra, sconfissero gli inglesi, legati a un tipo di un gioco troppo individualistico» (anonimo); «Gli uomini più umani non fabbricano rivoluzioni, fabbricano biblioteche e... cimiteri» (Godard-Goytisolo); «Esistono più ispirazione e ricchezza umana nella sconfitta che nella vittoria» (Mahmoud Darwish); «Uccidere un uomo per difendere un'idea non è difendere un'idea, è uccidere un uomo» (Juan Goytisolo).

Sono asserzioni-oracolo da bar (la prima), da trasferimento in auto (la seconda), da intervista (la terza e la quarta). Dove? All'Holiday Inn di Sarajevo, l'hotel che ospita il Congresso ed è trasformato in un set ideale da Godard, il quale, come si sa, si muove benissimo nelle atmosfere rarefatte degli incontri e dei disinccontri entro spazi alieni, possibilmente in sinergia con estranei o avventizi in transito, in rapporto ai quali instaura (qui si muove in prima persona) percorsi impalpabili, disegnando mappe astratte intessute di voci e silenzi, di gag surreali e paradossi sull'attore, un

vero palinsesto alla rincorsa di se stesso e del senso sfuggente delle immagini. «Un giorno i fisici Heisenberg e Borg stavano passeggiando tra le mura del castello di Elsinore [Helsingor], e il tedesco osò dire che quel posto non gli sembrava poi tanto speciale, finché Borg non lo avvertì che era il castello di Amleto e che era giusto quella circostanza a renderlo speciale. Elsinore è il reale, Amleto è l'immaginario. Campo e controcampo. L'immaginario è la certezza. La realtà è l'incertezza. Il principio del cinematografo è: andare verso la luce per dirigerne il flusso verso la nostra notte. La nostra musica» (il tutto scandito dal primo piano di una lampadina oscillante, memore della lampadina oscillante nel buio durante la "confessione" di *Il corvo* (*Le corbeau*, 1943) di Clouzot: «Voi credete che il bene sia la luce, e l'ombra il male. Ma dov'è l'ombra? Dov'è la luce?»).

6. Godard recita l'asserzione-oracolo nella penombra di una saletta dell'Holiday Inn riservata a un seminario per studenti, un'assemblea che pende dalle labbra del guru e prende diligentemente appunti. Forse non tutti i presenti hanno visto *Hélas pour moi* (id., 1993), un film di dieci anni prima, in cui il regista che siede davanti a loro ribadendo come fosse una litania, tra i molti mutismi d'uso, "campo/controcampo", "campo/controcampo", con tanto di fotografie esemplificative (i palestinesi, gli israeliani), è riuscito a realizzare l'utopia di una sceneggiatura senza una parola che fosse sua, a far parlare i personaggi, per l'intero film, con frasi altrui, appartenenti a tutti i repertori possibili (letterario, quotidiano, giornalistico, proverbiale, scientifico), onde lasciare il terreno completamente libero al flusso "amletico" dell'immaginario in sé, alle sue geometrie, al suo alfabeto, alla sua "musica". Ma molti dei presenti hanno sicuramente visto *Histoire(s) du cinéma*, in cui il regista ha realizzato, con mezzi più preclari, l'utopia inversa, quella del film senza un'immagine che fosse sua, sposando *in toto* il caleidoscopio ormai secolare del cinema altrui, e orientando infallibilmente la traiettoria della sua luce nel buio della nostra incertezza. E forse, beati loro, capiscono che cosa Godard intende dire, balocandosi tra un motto di spirito e l'altro e rifiutando ogni contraddittorio (a domanda non risponde, come un idolo di pietra), con il suo deliberato non dire.

7. Anche *Notre musique* include una sua personale *Histoire du cinéma*. Ejzenstein, Ford, Curtiz, Siegel, Fuller, Kurosawa, Walsh, Rossellini, Bresson... Le loro

inquadrature belliche, a colori e in b/n, più cruento, più atroci, più truculente (tranne Bresson, metteur-en-scène di una belligeranza tutta esistenziale). Alternate con le inquadrature di repertorio bellico più cruento, atroci, truculente, a colori e in b/n (lager, bombe, esplosioni, carneficine, pogrom, stragi), assimilabili, per quanto connotate da un'efferatezza superiore, agli specimini d'archivio già campionati in *Les carabiniers* – definito non a caso da Godard, con uno dei suoi consueti arbitrari calembour, *conte de fées et conte de faits* –, onde riempire i vuoti filmici relativi alle operazioni militari della sporca guerra di Ulysse e Michel Ange.

Il primo bersaglio dei serbi nel primo bombardamento di Sarajevo fu un simbolo, la biblioteca, struttura millenaria che ora Godard si adopera a promuovere a set sgomentevole in tutta la sua mai iniziata ricostruzione, vuota carcassa di un sapere perduto per sempre, il cui regesto del nulla è affidato a una vecchio scrivano smemorato e silente, vecchio Re Lear dalle troppe tempeste e dai troppi oltraggi. E il secondo bersaglio fu un altro simbolo, il ponte di Mostar, oggi sì



ricostruito tale e quale, eppure, per Godard, il quale ama i simboli ma li ama attraverso l'alibi della cartolina, visibile solo da lontano, riscaldato da una bella calda luce pomeridiana: "in cartolina", appunto.

8. Anche le cartoline di *One plus One* [dove 1+1, tiene subito a precisare Godard, l'1 dell'insieme e l'1 suo, non faranno mai 2), il film musicale girato a Londra in pieno 1968 come testimonianza della registrazione in studio dell'album *The Beggars' Banquet* dei Rollins Stones, contenente, quale solco 1, *Sympathy for the Devil* (che è come dire fascinazione del male, insinuare che la Strega è ben più seducente di Biancaneve), sono ancora una volta serializzate. La serie delle prove in studio è periodicamente intervallata, o attraversata, da altre tre serie, con alcune ulteriori sottoserie-incursioni: in un negozio di riviste pornografiche; in un cimitero di automobili eletto dai militanti del Black Power a set di apprendistato rivoluzionario (critica dei testi e critica delle armi); in un bosco metastorico in cui una Anne Wiazemsky, in delizioso abito ottocentesco, si fa intervistare da un troupe televisiva su orgasmo, droghe, intelligenza, rivoluzione, rispondendo sempre e soltanto sì o no, e prevalentemente sì a tutti gli slogan più libertari e antagonisti, tanto che alla fine, da Eva qual è – il nome che dice di avere, come poi la Sarah Adler di *Notre musique* –, viene ribattezzata Democrazia.



Da qui il doppio titolo del film: *One plus One*, per un Godard che non disdegna, nel caso, il calembour numerico oltre che linguistico; *Sympathy for the Devil* per il produttore Jain Quarrier, che predilige un titolo commerciale, quello celebre della canzone, e rimonta il film utilizzandone il sicuro impatto musicale per commentare la scena-choc finale – la cartolina recita, con un'allusione insieme alla storia degli slogan del '68 e a quella del cinema, *Sous le pavé il y a la plage* (*Sotto il selciato c'è la spiaggia*), con Anne Wiazemsky spiaggiata e sacrificata alla causa della rivoluzione, cioè inseguita e uccisa dai controrivoluzionari, e issata dallo stesso Godard sul braccio della grande gru del set insieme a una bandiera rossa e a una nera (one plus one qui funziona: vuol dire anarchia), in un'asctica congiunzione con i *cieli azzurri* dell'utopia. Se Godard, nella clausola di *One plus One*, mette la sordina agli accordi/disaccordi di *Sympathy for the Devil* dei Rolling Stone, Quarrier ne fa esplodere tutta la geometrica potenza, facendone un inno rivoluzionario e reiterando a raffiche di colori-fuochi d'artificio (una scarica di rosso, giallo, blu...) l'effigie-totem di Anne Wiazemky sulla gru, come già fosse (lo diventerà) un'icona del XX secolo.

9. *Sympathy for the Devil* («Piacere di conoscervi, / spero abbiate indovinato il mio nome. / Ma quello che vi rende perplessi / è la natura del mio gioco...») è la *nostra musica* dei quegli anni, e Jean-Luc lo sa bene. Tanto che provvede a far dire immediatamente sì ad Anne, senza le esitazioni che ostenta spesso di fronte ad altre domande, quando le chiedono se il Diavolo è, hölderlinianamente, un "Dio in esilio". Questa Anne che passeggia eterea per il bosco di *One plus One/Sympathy for the Devil* – in un lunghissimo carrello-piano sequenza (una decina di minuti di grande cinema) e ci ricorda *de visu* come davvero per Godard "il carrello sia una questione di morale" –, un po' gironzando e un po' sedendosi sull'erba, sempre attorniata dai quattro ragazzi della troupe, mai spazientita, sempre disponibile fino alla fine, questa Eva-Democrazia in cammino verso una Storia che non l'ha ancora mai effettivamente conosciuta, ci appare, a posteriori, il perfetto preludio alla Eva-Sarah di *Notre musique*, la quale si aggirerà nel bosco sacro, o giardino dell'Eden, del Terzo Regno per cercare non si sa bene che cosa, non un lettore (eviterà con indifferenza il ragazzo nascosto dietro la copertina di *Sans espoir de retour* di David Goodis, un "Série noire" tra l'altro tradotto in film da un Sam Fuller alla sua ultima fatica, *Street of no Return*



[1989]), non un oggetto: forse un'atmosfera meno insidiosa di quella fintamente edenica che sta respirando, forse qualcuno che si nasconde nel giardino come gli dèi della mitologia, forse proprio il "Dio in esilio" e, con lui, "la natura del suo gioco".

10. Il culto feticistico per i titoli e le copertine dei libri, o per la recitazione di certi loro passi, avrebbe potuto suggerire a Godard, tra le "cartoline" illustrative del Secondo Regno di *Notre musique*, quello dei *Paesaggi dopo la battaglia* di Juan Goytisolo. Invece ha optato per *Minuit* di Julien Green (1936), che probabilmente gli è suonato più allusivo per nominare la profonda notte di Sarajevo distrutta, o che forse gli è parso una compensazione alla già di per sé ingombrante presenza di Goytisolo nel film – personaggio strambo e non riconciliato come lo stesso Godard, precoce esule dalla Spagna franchista e mai più ritornato, oggi autoconfinatosi a Marrakech – sulla scena dell'Holiday Inn, un Goytisolo che compare e parla, con rabbia, più di chiunque altro scrittore invitato a far parte di quella, per fortuna temporanea, frequentazione dei fantasmi dell'albergo o della cultura o della musica, e si esibisce persino in un giro di danza.

Perché il "Dio in esilio", o il *devil* in maschera, è di certo dissimulato tra quei fantasmi da dopoguerra mai concluso, da armistizio mai definitivamente sigillato. Solo che bisognerebbe riconoscerlo...

Filmografia essenziale

(in ordine di apparizione)
Les carabiniers (Jean-Luc Godard, 1963)
Notre musique (Jean-Luc Godard, 2004)
Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1988-1997)
Film socialisme (Jean-Luc Godard, 2010)
One Plus One/Sympathy for the Devil (Jean-Luc Godard, 1968)

Bibliografia

(in ordine di riferimento)
 Louis Ferdinand Ramuz, *Jean-Luc perseguitato*, Jaca Book, Milano 1983; Susanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat, *Godard. Alla ricerca dell'arte perduta*, Le Mani, Recco 1998; Claude Simon, *Storia*, Einaudi, Torino 1971; Sergio Arecco, voce *Godard* in Giampiero Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. II, Einaudi, Torino 2005; Juan Goytisolo, *Paesaggi dopo la battaglia* (1982), Cargo, Napoli 2009; Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard, 4 voll., Paris 1998; Id., *Histoire(s) du cinéma*, 2 dvd + libro, Cineteca di Bologna, Bologna 2010; David Goodis, *Strada senza ritorno* (1954), I Classici del Giallo Mondadori n. 979, Milano 2000; ** *According the Rollins Stones*, Mondadori, Milano 2003 (sull'abbandono di Brian Jones e la sua morte); Jean-Luc Godard, *Due o tre cose che so di me*, minimum fax, Roma 2007; Antoine de Baecque, *Godard*, Grasset, Paris 2010; Roberto Turigliatto (a cura di), *Passion Godard: il cinema (non) è il cinema*, Il Castoro, Milano 2011.

50 ANNI DEL GATTOPARDO

Simone Villani



L'eredità del principe

Cinquant'anni fa usciva Il Gattopardo di Luchino Visconti, un film che ha contribuito a strutturare l'immaginario nazionale: al prezzo di un fraintendimento del romanzo?

Quella di diventare un scrittore (così come l'approdo del successo letterario) è un'aspirazione tipicamente piccoloborghese, e non può trovare posto nel sistema di valori di un aristocratico, tantomeno di un principe. È questo forse non l'ultimo dei motivi per il quale Giuseppe Tomasi di Lampedusa covò per almeno vent'anni il romanzo ispirato al suo bisnonno paterno, il principe e astronomo dilettante Giulio di Lampedusa, che voleva ambientare nella Sicilia dal 1860 al 1910.

Il romanzo di Lampedusa e il film di Visconti (in fondo quasi un *instant movie*, al netto dei tempi della preparazione e del *tournage*) appaiono rispettivamente nel 1958 e nel 1963, a cavallo del secolo dagli eventi che raccontano e del centenario dei Mille, una data la cui forza simbolica doveva agire *a contrario* anche su Lampedusa («Ed io non posso preoccuparmi di ciò che saranno i miei eventuali discendenti nell'anno 1960», dice presago del declino del casato il protagonista del romanzo in una frase tagliata dal film) (1) e che egli morto nel 1957 non vedrà mai; a cinquant'anni da allora, e nell'assiologia molto più incerta del centocinquantesimo, non sarà forse inutile interrogarsi sulla relazione tra queste due opere, che da decenni formano insieme un luogo ormai "mitologico" dell'immaginario nazionale.

Come manifesto quasi ufficiale delle intenzioni di Visconti potremmo assumere il dialogo con Antonello Trombadori pubblicato – nella indimenticabile collana "Dal soggetto al film" della Cappelli – nel volume sul film curato da Suso Cecchi e introdotto dal padre Emilio (2), questo sì più che un *instant book* a tutti gli effetti, edito anzi a preannuncio del film il 30 marzo

1963, ben prima dello sbarco a Cannes. Il regista è al solito *tranchant*, e dice nel punto che più ci preme in questo momento: «Certo è inutile cercare nel mio film quella contrapposizione scettica e senza costruito tra intimità dei sentimenti e passioni collettive, tra impulsi irrazionali del cuore e movimenti reali della storia, insomma tra disperazione e speranza, che taluni hanno voluto leggere nel "Gattopardo", tentando per diversi interessi di collocare questa opera, che è ben iscritta nell'anagrafe del realismo, in non so qual sorta di vago eliso, del resto assai provinciale, della cosiddetta letteratura dell'angoscia. Nel "Gattopardo" si racconta la storia di un contratto matrimoniale» (3).

Impossibile condividere quest'ultima affermazione di Visconti: il matrimonio d'interesse di Angelica e Tancredi è una linea narrativa episodica e discontinua, e vive, come tutti gli avvenimenti esteriori del libro, esclusivamente per la eco di cui risuona nell'animo del Principe (4). La riduzione del libro alla storia del contratto matrimoniale è una tipica operazione da sceneggiatori, e pare da subito orientare il lavoro verso un'attenzione alle forze materiali della società e nella direzione di una lettura marxista del romanzo. Degno di problematizzazione appare anche l'arrocco di Visconti sull'afferenza anagrafica del romanzo al realismo, che egli mostra per di più di considerare salda.

Un ulteriore motivo di diffidenza sui contenuti del dialogo, del resto, è dato dalla personalità dell'interlocutore, che associa paradossalmente un massimo di amicalità (Trombadori era una delle due o tre persone che Visconti "ascoltava" veramente) a un massimo di ufficialità (il suo ruolo politico): in particolare, Trombadori era per Visconti il più importante *trait d'union* con Palmiro Togliatti, al rapporto col quale teneva enormemente. Ecco dunque l'opportunità, in prossimità del lancio del film, di disinnescare gli attacchi da sinistra al romanzo (decadente?, o addirittura



reazionario?) che già si riposizionavano e volteggiavano su di esso. Il 2 aprile, dopo averlo visto a Torino, proprio in una lettera a Trombadori, Togliatti avrebbe in effetti difeso il film. Visconti aveva ottenuto un vero e proprio fuoco di sbarramento preventivo.

Può soccorrere qui il confronto tra libro, film e copione originale in due punti strategici di ogni testo narrativo e in particolare di un cinema come quello di Visconti, così profondamente “musicale” e tanto attentamente votato alla costruzione della curva drammaturgica: l’attacco e la chiusa, l’inizio e la fine del film.

Nel romanzo il sipario narrativo si apre sulla conclusione della recita del Rosario, e il baricentro della storia si assesta rapidamente sulla torreggiante figura del Principe; chiuso così il primo sottocapitolo (“Rosario e presentazione del Principe”) del “Capitolo primo”, è al secondo sottocapitolo (“Il giardino e il soldato morto”) che è delegato il famoso episodio della scoperta del corpo di un soldato ucciso dai ribelli che era venuto a morire nel giardino dei Salina, incapsulato peraltro nella bolla mnestica di un ricordo del Principe che l’associa per contrasto ai profumi sensuali del giardino medesimo.

Se nel libro dunque l’episodio è cristallizzato in un *illic et tunc* che ne anestetizza la maleodorante traumaticità, gli sceneggiatori di Visconti lo riconducono all’*hic et nunc*: si è appena chiuso il Rosario, quando «una delle porte del salone vien socchiusa e nel salone entra scodinzolando il cane Bendicò, e un rumore di voci agitate quanto mai inconsueto» (5), in corsivo nel testo, reca notizia dello shockante rinvenimento. Nel film, tuttavia, Visconti dà un ulteriore giro di vite: le voci del giardino si insinuano progressivamente nel tessuto sonoro della recita del Rosario, “stonandone” la musicale monodia e profanandone la latineggiante separatezza linguistica: il Principe, furioso, ne chiederà ragione.

La progressiva torsione dell’*incipit* dal libro attraverso la sceneggiatura fino al film rivela naturalmente in controluce l’intenzione del regista: la turbativa del Rosario, assunto come declinazione sacra e intangibile dell’apparato ideologico della conservazione, si fa simbolo del sonno astorico della Sicilia interrotto dall’urto continentale del Risorgimento: nel momento preciso in cui deflagra questa traumatica interferenza – più e prima del romanzo – il film ha inizio.

Infinitamente meno univoca appare la relazione che tra libro e film si determina all’altro estremo del testo,

l'*explicit*, che registra peraltro l'intervento più radicale sul tessuto narrativo del romanzo. Il penultimo capitolo del libro – intitolato "La morte del principe" e significativamente l'unico a non essere segmentato in sottocapitoli – è un impressionante resoconto "in soggettiva" dal punto di vista di un agonizzante. L'ultimo capitolo è ambientato nel 1910, cinquantenario dei Mille, ma è centrato sulla privatissima, disperata routine delle figlie del Principe, zitelle e ormai settantenni, e si chiude sull'immagine assoluta della sagoma dell'antico cane Bendicò, da quarantacinque anni imbalsamato, che dalla finestra una cameriera finalmente getta alle immondizie. «Poi tutto trovò pace in un mucchietto di polvere livida».

Un finale che non poteva compiacere non si dice Plechanov, ma probabilmente neppure il più dialettico Togliatti, che del libro aveva detto male. Evidentemente il romanzo, che "corteggia la morte" non meno del suo protagonista nella famosa scena della contemplazione della *Morte del giusto* di Greuze (6), non poteva essere ascritto al realismo nel senso in cui Visconti voleva farlo accettare a Trombadori. Eppure, è possibile salvarlo al realismo per altre vie: una di queste potrebbe rimandare alla categoria timpanariana di materialismo (7), di un materialismo cioè

che, più radicale di quello classico marxiano, non riposi né sulla struttura né tantomeno sulla sovrastruttura, ma sul dato fisico, biologico, di malattia vecchiezza morte, più irredimibile e ancora più "oggettivo" dei movimenti della società e della Storia.

Il film taglia di netto gli ultimi due capitoli (8). Esso si chiude sul presagio struggente della morte del Principe: dapprima la sua genuflessione dinnanzi allo spettacolo di un sacerdote che viene a dare il Santo Viatico a un moribondo, anteriore al ballo nel romanzo e traslata al finale già in sceneggiatura (9), poi l'invocazione a Venere, la «fedele stella» del mattino, e infine la camminata solitaria del Principe verso il fondo del quadro, della quale da solo il pathos struggente del crescendo musicale si incarica di fare il simbolo definitivo. Così il film – la cui forza è appunto nel superbo "passo" della regia e non nell'operazione tematico-ideologica – si chiude e si ricompone sullo splendido tramonto del Principe, e alla magnifica crudeltà delle estreme pagine del romanzo oppone un empito neoromantico e una peraltro efficacissima mozione degli affetti che ha nel teatro musicale tanto appassionatamente detestato dal Lampedusa il suo vero modello estetico.

In quest'ottica, non è più così paradossale che il romanzo paia in condizione di rivendicare un mate-





rialismo “avanzato” che il film – respinto dal *côté* mortuario, che si doveva presumere regressivo, degli ultimi due capitoli, e anche delle loro mille propaggini che li preannunciano e li prolungano nei primi sei – si è vietato di attingere. Per converso, se del romanzo pur nel suo successo plenario capitolo settimo e ottavo costituiscono la parte meno “maneggevole” per il grande pubblico, elidendoli e poi gratificandolo del fasto sontuoso della *mise en scène* il film lo ha reso un oggetto stupendamente levigato in grado di prolungare indefinitamente la propria persistenza nell’immaginario.

- (1) Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano 1960⁵⁷, pag. 55.
- (2) Suso Cecchi d’Amico (a cura di), *Il film “Il Gattopardo” e la regia di Luchino Visconti*, Cappelli, Bologna 1963.
- (3) Ivi, pag. 25, poi in Giuliana Callegari, Nuccio Lodato (a cura di), *Leggere Visconti. Scritti, interviste, testimonianze e documenti di e su Luchino Visconti con una bibliografia critica generale*, Amministrazione Provinciale di Pavia, Pavia 1976, pag. 95.
- (4) Sull’evanescenza della trama è esplicito Francesco Orlando: «A formarne una, non concorre quel tanto che emerge nel racconto delle vicende politiche collettive, e meno ancora delle vicende familiari in

senso economico. A stento potrebbe far parlare di trama il triangolo amoroso fra Concetta, Tancredi e Angelica, rapidamente risolto com’è, e destinato a prolungamenti radi e muti» (Francesco Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, pag. 27).

(5) Suso Cecchi d’Amico (a cura di), *Il film “Il Gattopardo”*, cit., pag. 37.

(6) Del costante “vivere sulla punta della spada” peculiare a Don Fabrizio, basti un esempio particolarmente significativo perché avvelena fin lo spettacolo della giovinezza, e la figura adorata di Tancredi e della sua Angelica: «Essi offrivano lo spettacolo patetico più di ogni altro, quello di due giovanissimi innamorati che ballano insieme [...] attori ignari cui un regista fa recitare la parte di Giulietta e Romeo nascondendo la cripta e il veleno, già previsti nel copione [...] dalla reciproca stretta di quei loro corpi destinati a morire» (Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, cit., pag. 265).

(7) Cfr. Sebastiano Timpanaro, *Sul materialismo*, Nistri Lischi, Pisa 1970 (poi Unicopli, Milano 1997), *passim*.

(8) È una riconfigurazione troppo significativa per esaurirla nella motivazione pragmatica della difficoltà di mettere in scena i personaggi invecchiati di vari decenni.

(9) Una delle conseguenze di questa resezione è peraltro il più clamoroso fraintendimento che opera nella vulgata del *Gattopardo*: il «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi» di Tancredi (in una parola, il gattopardismo). Gli ultimi due capitoli, difatti, ne rivelavano il carattere tragicamente illusorio (e anzi, sul piano storico e di classe, controproducente).

(10) Il carattere “assoluto” degli ultimi due capitoli (sia pure così brevemente riassunti qui sopra) mostra poi quanto irrealizzabile (o implicitamente semplificatrice) fosse l’aspirazione, più volte rivendicata dagli sceneggiatori, di dare tutto nel ballo.

(11) Cfr. Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, cit., pag. 254 e Suso Cecchi d’Amico (a cura di), *Il film “Il Gattopardo”*, cit., pag. 147-148.

IL GATTOPARDO Luchino Visconti

Regia: Luchino Visconti. *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. *Sceneggiatura:* Suso Cecchi D’Amico, Pasquale Festa Campanile, Enrico Medioli, Massimo Franciosa, Luchino Visconti. *Fotografia:* Giuseppe Rotunno. *Montaggio:* Mario Serandrei. *Musica:* Nino Rota. *Scenografia:* Mario Garbuglia. *Costumi:* Piero Tosi. *Interpreti:* Burt Lancaster (il Principe Don Fabrizio Salina), Claudia Cardinale (Angelica Sedara/Donna Bastiana), Alain Delon (Tancredi Falconeri), Paolo Stoppa (Don Calogero Sedara), Rina Morelli (la Principessa Maria Stella Salina), Romolo Valli (padre Pirrone), Serge Reggiani (Don Francisco Ciccio Turmeo), Mario Girotti [Terence Hill] (il conte Cavriaghi), Pierre Clémenti (Francesco Paolo), Lucilla Morlacchi (Concetta), Giuliano Gemma (il generale garibaldino), Ida Galli (Carolina), Ottavia Piccolo (Caterina), Carlo Valenzano (Paolo), Brook Fuller (il Principino), Anna Maria Bottini (mademoiselle Dombreuil), Lola Braccini (Donna Margherita), Marino Masé (il tutore), Howard Nelson Ruben (Don Diego), Ivo Garrani (il colonnello Pallavicino). *Produzione:* Goffredo Lombardi per Titanus/Société Nouvelle Pathé Cinéma/Société Générale de Cinématographie. *Distribuzione:* Titanus. *Durata:* 187’. *Origine:* Italia/Francia, 1963.



festival

Asian Film Festival

Paolo Vecchi

Meno denari, meno giorni di programmazione, in un'unica sala, senza possibilità di repliche. Eppure l'undicesima edizione dell'Asian Film Festival, la terza dopo il trasferimento da Roma a Reggio Emilia, ha fatto segnare un buon incremento di pubblico, ovviamente rapportato al numero delle proiezioni. Oltre al concorso, la manifestazione diretta da Antonio Termenini si articolava in quattro piccole sezioni informative, una delle quali, quella dedicata al Myanmar, praticamente azzerata da problemi legati alla difficile situazione di quel travagliato Paese.

Come sempre buono il livello dei film in competizione, votati per la prima volta dal pubblico, che ha espresso la preferenza per *Ai de tishen* (Tutte le scuse) della cinese Emily Tang, che ha ritirato il premio insieme al suo produttore Chow Keung. Un ragazzo muore in un incidente stradale, il responsabile non ha il denaro per pagare il risarcimento e il padre gli violenta e ingravida la moglie per riavere il figlio che gli è stato tolto. Dopo un

incipit di commedia la tonalità della narrazione vira al dramma sociale, facendo emergere sia la povertà delle periferie che la condizione sottomessa della donna, ma il tema forte di quest'opera aspra e diseguale ci sembra piuttosto quello, in qualche modo filosofico, della colpa, della vendetta e dei meccanismi brutalmente sostitutivi che essa innesca.

Il premio alla pellicola più originale, attribuito dagli studenti

dell'Università di Modena e Reggio, è andato a *Nan fang xiao yang mu chang* (Quando un lupo si innamora di una pecora), del taiwanese Hou Chi-jan. L'esile vicenda di una storia d'amore "a inseguimento", tra fotocopiatrici, test di ammissione, cani smarriti e santoni che cucinano i noodles è contrappuntata da graziosi inserti animati, che le conferiscono la stessa aerea leggerezza degli aeroplani di carta gettati dall'alto di un edificio dai protagonisti.





Di tutt'altro segno il *palmarès* della giuria del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani – Sezione Emilia Romagna Marche, che ha scelto *Nihon no higeki* (Una tragedia del Giappone) di Masahiro Kobayashi. Se il grande Keisuke Kinoshita nel suo omonimo capolavoro del 1953 metteva sullo sfondo l'atomica di Hiroshima e Nagasaki, oggi il riferimento non può che andare allo tsunami e a Fukushima, alla memoria delle cui vittime il film è dedicato. Kinoshita si muoveva *en plein air*, mentre Kobayashi delimita l'azione tra le mura domestiche, in un tesissimo kammerspiel che vede un anziano al quale il cancro concede pochi mesi confrontarsi con il figlio disturbato che ha perso la famiglia a causa del maremoto e con il fantasma della moglie da poco

defunta. La narrazione procede con ieratica lentezza, i flashback vanno a frammentarne la struttura, un implacabile bianco e nero cede nel finale solo per un attimo al colore, con un effetto traumatico non dissimile all'analogo passaggio nel test di Rorschach. Pur sostanziandosi di geometrie rigorose, laceranti introspezioni e durissimi fuori campo, il film non raggiungerebbe la stessa efficacia senza il magnifico ottantenne Tatsuya Nakadai, vero e proprio monumento del cinema nipponico, compagno di strada di Kurosawa, Naruse, Ichikawa, Teshigara, soprattutto di un altro Kobayashi, Masaki, per il quale è stato interprete, anche, dello straordinario *Harakiri*.

La giuria SNCCI ha poi voluto segnalare *Sakura namiki no man-*

kai no shita ni (traduzione, non letterale, immaginiamo: Fioritura fredda) di un altro giapponese, Atsushi Funahashi, che della pellicola di Kobayashi riprende il tema dello tsunami e delle sue conseguenze sull'economia, ma appare curiosamente imparentato anche ad *Ai de tishen* per il rovello della colpa e della necessità di espiarla (il protagonista ha causato la morte di un collega operaio con un'azione maldestra e cerca in tutti i modi di risarcire la moglie riluttante). Pur con qualche ingenuità sul piano narrativo, è opera di un certo interesse, giocata sul contrasto tra durezza dell'argomento e un linguaggio estetizzante, che si compiace di stacchi lirici sulle fioriture del titolo.

Far East 2013

Gelsi, autori cinesi e commedie dal Giappone

Dario Tomasi

Giunto in ottima salute – nonostante la crisi economica – alla sua quindicesima edizione, il Far East Film Festival di Udine (19-27 aprile 2013), si è presentato al suo pubblico con due importanti novità: l'obbligata conversione delle proiezioni dal tradizionale 35mm al digitale, e l'adozione di sottotitoli italiani (in aggiunta a quelli inglesi) che sostituiscono il fastidioso sistema della traduzione simultanea in cuffia (fastidioso soprattutto per chi pur affidandosi ai sottotitoli, era distratto dal gracchiante audio proveniente dagli auricolari degli spettatori vicini). Uno dei film evento del festival – anche per l'attuale contesto di tensioni internazionali – è stata la prima italiana del nordcoreano *Comrade Kim Goes Flying*, diretto da Kim Gwang-hun, Nicholas Bonner e Anja Daelemans (in realtà una coproduzione insieme al Belgio e alla Gran Bretagna). Del film, che ripropone (senza ironia) i tipici cliché del cinema di Pyongyang, ho già avuto modo di scrivere in occasione della sua proiezione al Busan Film Festival («Cineforum» n. 213, gennaio-febbraio 2013, pagg. 83-84) e quindi a tale articolo rinvio.

I tre lavori che si sono aggiudicati l'Audience Awards sono stati il sudcoreano *How to Use Guys with Secret Tips* di Lee Won-suk, vincitore del Gelso d'oro, il thailandese *Countdown* di Nattawut "Baz" Poonpirya e l'hongkonghese *Ip Man – The Final Fight* di Herman Yau. Il film sudcoreano, che narra di una

assistente alla regia timida e frustrata che, grazie a un misterioso video dal titolo *Uomini: istruzioni per l'uso*, riesce a scoprire una nuova dimensione di sé che le garantirà un sorprendente successo, sia nel lavoro, sia nei rapporti con l'altro sesso, è una gradevole operina postmoderna che di tale tendenza propone le principali caratteristiche: dai colori pop agli interventi grafici sulle inquadrature, dagli effetti di montaggio MTV all'uso del video, dall'alterazione della velocità di scorrimento delle immagini al gioco sui possibili narrativi.

Il film thailandese è, invece, un'opera al confine tra il thriller e l'horror, ambientata a New York poche ore prima del Capodanno 2012. Protagonisti della vicenda sono tre giovani thailandesi che hanno tutti almeno uno scheletro nascosto nell'armadio. A farglielo tirar fuori ci penserà un diabolico spacciatore, di nome Jesus, o meglio Hesus, che i tre hanno avuto la malaugurata idea di invitare a casa loro. Giocando su un curioso rapporto tra cristianesimo e buddismo, che in qualche modo favorisce il carattere "metafisico" della storia. *Countdown* confonde realtà e allucinazione, inducendo i personaggi del film – e con loro lo spettatore – a credere vero ciò che in realtà è solo immaginato. Il finale della storia, tuttavia, rimescola ancora le carte, costringe a mettere di nuovo in gioco tutte le possibilità, e spinge a supporre che Hesus possa davvero

essere una sorta di Jesus in grado di fare miracoli – anche se in versione piuttosto maligna. Comunque siano andati i fatti, una cosa è chiara: nessuno può sottrarsi dal pagare le proprie colpe.

Herman Yau – uno dei grandi veterani del cinema di Honk Kong, anche se forse autore di un unico vero capolavoro, *The Untold Story* (1993) – ritorna ancora una volta sulla figura di Ip Man, maestro di arti marziali passato alla storia anche per aver avuto come allievo Bruce Lee. A tale leggendaria figura, il cinema di Hong Kong ha dedicato recentemente diversi film, alcuni dei quali hanno raggiunto anche una certa notorietà internazionale: due diretti da Wilson Ip (*Ip Man*, 2008, e *Ip Man 2*, 2010, entrambi disponibili in dvd anche in Italia), uno dallo stesso Yau (*The Legend Is Born: Ip Man*, 2010), e l'ultimo, da Wong Kar-wai (*The Grandmaster*, 2013). *The Final Fight* potrebbe difficilmente essere considerato il migliore della serie. Girato e costruito un po' troppo alla maniera di uno sceneggiato televisivo, il film tenta una mediazione fra una ricostruzione della vita privata di Ip (il rapporto con la moglie, quello assai casto con l'amante e quello col figlio), un richiamo alla storia di Hong Kong degli anni Cinquanta (la miseria, gli scioperi, la droga come piaga sociale) e i luoghi canonici del cinema di arti marziali (a partire dall'esibizione iniziale dello stesso Ip che riesce a dare una dimostrazione delle sue

capacità, senza spostarsi da un fazzoletto steso a terra).

Sebbene la Cina, ormai sempre più vicina a diventare il primo mercato cinematografico del mondo, rincorra l'idea di poter essere concorrenziale al cinema spettacolare hollywoodiano scendendo sul suo stesso campo e ottenendo come unico risultato quello di realizzare film il cui miglior giudizio possibile è quello di dire che si tratta di una buona imitazione (e poi che bisogno c'è di una Hollywood cinese?), pro-

prio da lì sono arrivati i film forse più interessanti del Festival. *Feng Shui* di Wang Jing, autore che si muove da tempo fra finzione e documentario, è un dramma familiare a forti tinte ma che evita una facile commozione attraverso uno stile quasi da reportage – con tanta macchina a mano –, ellissi che omettono eventi chiave del racconto, e personaggi complessi e irriducibili alla dicotomia di bene e male. La storia verte sul suicidio di un padre di famiglia, la cui responsabilità è in

parte da attribuire alla sua debolezza, in parte all'atteggiamento vessatorio della moglie. Questa, rimasta sola col figlio e la nonna paterna, dedica al ragazzo tutta la sua esistenza, lavorando per diversi anni come facchino, in modo da potergli pagare gli studi. Ma il figlio, forse spinto dalla nonna – il film mantiene al proposito una certa reticenza – non riesce a perdonare alla madre le sue colpe a riguardo del suicidio del padre. Dopo aver superato il test di ammissione all'università, chiederà alla donna di andarsene e lasciarlo solo. Il film riconosce in ognuno dei suoi personaggi meriti e colpe, facendo così proprio il celebre principio di Renoir secondo cui il dramma della vita è che tutti hanno le loro ragioni.

L'altro film cinese di notevole interesse è stato *Lethal Hostage* di Cheng Er, presentato in collaborazione con l'Asian Film Festival di Reggio Emilia e quasi del tutto privo di dialoghi. Anche qui, sotto le spoglie del thriller e del film d'azione, si trova una storia, a suo modo di famiglia, che mette in gioco il rapporto fra un padre, una figlia e il marito gangster di questa, che la rapì da bambina dopo una sparatoria, finendo poi, col passare degli anni, per innamorarsene. Girato in parte a Pechino e in parte al confine tra la Cina e la Birmania, due ambienti che il film tratta mettendone in luce tristezza e desolazione, *Lethal Hostage* si organizza in quattro diversi capitoli, dando vita a una labirintica struttura con un continuo andirivieni fra presente e passato. La storia d'azione così si complica forse un po' troppo, ma ne guadagna la costruzione dei caratteri e dei loro difficili rapporti. Il lavoro sul tempo del film non si limita ai continui flashback e flashforward, ma anche al suo indugiare (un po' alla



maniera dell'incipit di *C'era una volta il West*) al gioco delle attese e degli sguardi, che oltre a Leone guarda anche al miglior Johnnie To (ad esempio quello di *Exiled*).

La selezione giapponese, partita come la più agguerrita e non poco sponsorizzata dallo stesso Festival, è stata esclusa dai favori del pubblico, ma ha comunque portato a Udine qualche film degno di interesse. Su tutti le commedie *A Story of Yonosuke* di Okita Shūichi, *See You Tomorrow*, *Everyone* di Nakamura Yoshihiro e *Key of Life* di Uchida Kenji (mentre meno ispirato è sembrato l'atteso *It's Me, It's Me* di Miki Satoshi). Il film di Okita è l'eccellente ritratto, ambientato nei primi anni Ottanta, di uno studente arrivato a Tokyo dalla campagna, la cui sagace ingenuità lo accompagna in una storia di formazione destinata a concludersi tragicamente (fatto che il film anticipa a metà del suo intreccio). *See You Tomorrow*, *Everyone* si ambienta in un *danchi*, ovvero uno di quei complessi residenziali popolari costruiti negli anni Sessanta e comprensivi al loro interno anche di esercizi commerciali di vario genere, e segue per alcuni anni la vita quotidiana di un ragazzo che decide di non uscirne mai e condurre lì tutta la sua esistenza. *Key of Life*, dal canto suo, narra la storia di un giovane aspirante attore, disordinato e votato al fallimento, e di un killer perfezionista che il gioco del caso vuole siano costretti a scambiarsi d'identità. In *It's Me, It's Me*, ritroviamo il tema del gioco di identità, attraverso la surreale storia di un ragazzo che si scopre circondato da sosia che rivelano ognuno un aspetto ben preciso della sua personalità.

I quattro film sono la testimonianza della vitalità della commedia giapponese contemporanea (un genere che non ha mai goduto fuori

A Story of Yonosuke



dai confini del suo Paese una particolare attenzione) e continuano così una tradizione i cui antecedenti possono esseri ritrovati nell'opera di Kawashima Yūzō e, più recentemente, di Itami Jūzō. Nel complesso l'odierna commedia giapponese sembra caratterizzarsi per una certa attenzione a personaggi che manifestano una sorta di consapevole emarginazione dalla società in cui vivono (come accade anche in molti film del bravo Yamashita Nobuhiro e, in una certa misura, anche di Sono Sion), sono a tutti gli effetti degli straniati *drop out* che più che piegarsi alle leggi del mondo, cercano di piegare queste alla loro stralunata logica. Di qui una certa propensione per situazioni surreali, al

limite del verosimile (e a volte ben oltre). Il fatto poi che si tratti di giovani protagonisti fa di molti di questi film una sorta di storia di formazione in cui la componente sessuale, spesso affrontata con una certa irriverenza, gioca un ruolo fondamentale e, frequentemente, ben più importante di quella sentimentale (che non sempre assume il peso che invece ha nei modelli occidentali). Sempre in rapporto a tali modelli, la commedia giapponese, infine, si caratterizza anche per una costruzione dell'intreccio meno tesa e, al contrario, più allentata, che tende a comprendere al suo interno se non proprio dei tempi morti, certamente un certo numero di pause e digressioni.



Cinelatino a Bergamo

Arturo Invernici

In Cile ci sono aiuti statali per la produzione di film, come sottolinea Dominga Sotomayor Castillo, regista di *De jueves a domingo*, presente a Bergamo per la sesta edizione di Cinelatino, una rassegna promossa da TenarisDalmine e organizzata da GAMEC, Fondazione Dalmine, Fundación Proa e Bergamo Film Meeting, con il prezioso supporto tecnico e logistico di Lab80 Film. La giovane autrice, classe 1985, ha una solida formazione e ha già fondato una sua casa di produzione. *De jueves a domingo* è il suo esordio nel lungometraggio ed è la cronaca di una breve vacanza di una famiglia di quattro elementi; un road movie che disegna una coppia in crisi, un rapporto ormai agli sgoccioli. Dominga Sotomayor Castillo sostiene

di aver voluto guardare il mondo attraverso gli occhi della ragazzina protagonista e forse non è un caso che tra le due ci sia una marcata rassomiglianza. L'interesse del film è nella forma adottata, quasi un docufiction, dove le tensioni emergono tra le pieghe del racconto, nei gesti e nei silenzi più che nelle parole.

Cileno è anche *Violeta se fue a los cielos* di Andrés Wood, uscito a fine giugno nelle sale italiane; il film narra la vita di Violeta Parra, cantante a suo tempo molto nota anche all'estero, morta suicida nel 1967. Attraverso alcuni episodi della sua vita e grazie alla straordinaria interpretazione dell'attrice Francisca Gavilán, che assomiglia a Violeta in maniera inquietante, il regista si avvicina con rispetto e

discrezione a una figura di donna di perturbante complessità, vittima spesso dei propri stati d'animo, dal carattere non facile, ma che non tradisce mai le sue origini popolari, il suo attaccamento alla terra, il suo desiderio di dare voce agli umili e ai diseredati.

A Bergamo era presente anche Nicolás Sorín, figlio di Carlos, autore che gli appassionati di cinema già conoscono, uno che ha già nove film all'attivo e che si era imposto nel 1986 con *La película del Rey* e nel 2004 con *Bombón - El perro*, uscito da noi due anni dopo. Nicolás è musicista e non lavora solo per i film del padre; ha raccontato come il genitore, quando fa un film, coinvolge praticamente tutta la famiglia, con la madre che tiene ben stretti i

cordoni della borsa. *Días de pesca*, l'ultima fatica di Carlos Sorín, è ambientato in Patagonia e racconta il viaggio di un padre per incontrare la figlia che non vede più da tanti anni. Ex tossicodipendente, l'uomo si inventa la passione della pesca per nascondere i veri motivi della sua impresa, che si rivela quasi impossibile perché le ferite del passato sono tuttora profonde e aperte. In una luce quasi irrealista tutte le questioni rimangono sospese, così come le distanze sono ancora troppo grandi per essere colmate.

Dal Paraguay, dove i film prodotti si contano sulle dita di una mano, arriva un film singolare, *7 cajas*, realizzato da una coppia di registi, Juan Carlos Maneglia e Tana Schémbori, già attivi nella pubblicità e nella realizzazione di videoclip e di miniserie televisive. Il film è ambientato negli immensi mercati di Asunción ed è un thriller dall'andamento concitato, con momenti di puro *divertissement*. È la storia di Víctor, un ragazzo di diciassette anni, che si trova a trasportare sette casse dal contenuto misterioso, affidategli da un ambiguo macellaio. Il montatore del film, Juan Carlos Maneglia, anche lui presente a Bergamo, spiega l'intenzionalità della scelta di un ritmo a volte decisamente accelerato, come contraltare a un'unità di luogo che avrebbe rischiato di appesantire un film che è stato campione di incassi nel suo Paese.

Tutto il mondo è paese, verrebbe da dire dopo aver visto la *Demora* di Rodrigo Plá, una coproduzione uruguayo-messicana e *No quiero dormir sola* della messicana Natalia Beristáin. Entrambi i film trattano il tema della vecchiaia: nel primo una madre di tre figli deve accudire anche il padre, affetto da demenza senile, e scopre di essere troppo ricca per avere accesso ai benefici

previsti dalla legge; nel secondo Amanda, una giovane donna benestante e un po' sbandata, è obbligata a farsi carico della nonna in preda all'Alzheimer e alcolizzata. Se *La demora* punta lo sguardo anche sugli aspetti sociali e sulle insormontabili barriere burocratiche, il film di Natalia Beristáin si cala in una dimensione più intimista, lavorando sul ritrovarsi di due persone a lungo rimaste distanti.

L'Argentina rimane il Paese con il maggior numero di opere prodotte; a Bergamo era rappresentato da *El último Elvis* di Armando Bo – figlio d'arte, il padre Víctor è stato attore e produttore – tenera e malinconica storia di uno sfigato fan e sosia di Elvis Presley, che non riesce a conciliare la propria, quasi patologica passione, con le esigenze della sua famiglia. L'attore, John McNerny, è così nella vita e nel film interpreta con grande efficacia le canzoni del mito del rock.

La carrellata si conclude con il colombiano, ma con un po' di Messico e di Francia, *La Sirga* di

William Vega. Ambientato sulle coste della laguna della Cocha, nel sudovest della Colombia, ha come protagonista Alicia, una giovane donna in fuga dall'orrore della guerra che sta devastando il Paese. Lo zio accetta di ospitarla e le offre un lavoro nella ristrutturazione di un ostello in rovina chiamato La Sirga. Tutto sembra filare liscio fino all'arrivo del cugino, una persona ambigua e compromessa. I tempi sono dilatati, le superfici mutevoli dell'acqua sono specchi che restituiscono inquietudine e misteriose presenze. Un film teso, costruito sui rumori del vento e dell'acqua, sugli sguardi di Alicia, che scopre a poco a poco una realtà da cui è costretta di nuovo a fuggire.

Nell'insieme, la rassegna ha di nuovo rivelato una cinematografia vivace, sempre ricca di scoperte, con autori nuovi che si affacciano sulla scena internazionale, all'interno di realtà produttive diverse, con opere che rivelano solide strutture narrative e attenzione alle specificità territoriali.



No quiero dormir sola

Cinema ritrovato

Alberto Spatafora

Il *paradiso dei cinefili*, così denominato tra gli addetti ai lavori, ha chiuso la sua ventisettesima edizione confermandosi uno degli eventi più prestigiosi nel panorama festivaliero internazionale. Promosso dalla Fondazione Cineteca di Bologna e diretto da Peter von Bagh con il coordinamento di Guy Borlée, il Festival “Il Cinema Ritrovato” (Bologna, 29 giugno-6 luglio 2013) ha radunato oltre duemila accreditati (tra registi, critici, studiosi, cinefili, organizzatori) provenienti da cinquanta Paesi, consolidando quella cultura della *macchina del tempo* e della *macchina dello spazio* che tutela il patrimonio cinematografico passando attraverso il recupero prima, il restauro dopo e la conservazione infine di pellicole altrimenti rovinate o perdute o – in taluni casi – mai conosciute. Ampie e diversificate le sezioni a disposizione degli oltre settantamila spettatori presenti, dislocate tra le sale Mastroianni e Scorsese del Cinema Lumière, le sale dei cinema Jolly e Arlecchino, la Sala Borsa del Comune, la Biblioteca Renzo Renzi e la Sala Cervi e Piazzetta Pasolini.

La sezione principale e di maggior richiamo, “Ritrovati e Restaurati”, ha confermato la sua vocazione prodigiosa, presentando agli spettatori i migliori restauri dell'anno e proponendo irresistibili visioni di opere destinate a nuova vita audiovisiva: da *Roma città aperta* a *Badlands* di Malick, da *Hiroshima mon amour* a *Jour de fête* di Tati, da *Falstaff* di Welles a *Dial M for Murder* di Hitchcock, da *Plein soleil* di Clément a *Il gusto del saké* di Ozu, da *I proscritti* di Sjöström a *The Invisible Man* di

James Whale, da *La belle et la bête* di Cocteau a *Il temerario* di Ray, da *Riccardo III* di Olivier a *Treni strettamente sorvegliati* di Menzel e a *Lucky Luciano* di Rosi.

Alla presenza della figlia Joanna, il Festival ha reso omaggio a Burt Lancaster nel centenario della nascita, proponendo i restauri di *Vera Cruz* di Aldrich e di *Un uomo a nudo* (*The Swimmer*, 1968) di Frank Perry, vera e propria gemma sottovalutata in cui l'attore è «superbo, nella più grande performance della sua carriera» (scriveva il compianto Roger Ebert).

Le ammirevoli “Lezioni di cinema” hanno proposto incontri e conversazioni eccellenti con Alexander Payne (che ha preso una settimana di ferie per trasformarsi nel più accanito degli spettatori, presente in sala dalla mattina alla sera), con Serge Toubiana, con Jean Douchet, con Agnès Varda, con Jonathan Rosenbaum, con Thierry Frémaux, con Peter Becker e Jonathan Turrel (fondatori di Criterion Collection), con Goffredo Fofi. Annullato invece l'atteso incontro con Anouk Aimée – icona dell'edizione 2013 in virtù del restauro di *L'amante perduta* (*Model Shop*, Jacques Demy 1969) a cui è dedicato il manifesto.

Le sezioni collaterali hanno regalato autentiche scoperte e rivelazioni. Sull'onda dell'emozione “Cinematolibero” è stata senza dubbio la vetrina più suggestiva. Curato da Gian Luca Farinelli, il programma ha visto il recupero di *Il diluvio* (*Ragbar*, 1971), esordio di Bahram Beyzai, all'epoca il film più popolare nella storia del cinema persiano e opera fondativa del nuovo cinema iraniano ma dal destino

iniquo; l'inedito *Tell Me Lies. A Film about London* (1968), lungometraggio di rara bellezza di Peter Brook con gli allora membri della Royal Shakespeare Company impegnati tra vita e finzione a riflettere sul conflitto in corso in Vietnam; *Afrique 50* (1950) e *Avoir vingt ans dans les Aurès* (1971), entrambi di René Vautier, film censurati sui genocidi consumati dalla Francia nelle colonie africane; *Lettre à la prison* di Marc Scialom, opera sostanzialmente mai nata siccome abbandonata dal regista stesso subito dopo le riprese effettuate nel 1969 tra Marsiglia e Tunisi e Parigi con la cinepresa prestatagli dall'amico Chris Marker (per l'occasione è stato presentato il volume edito da Artdigiland che ne ricostruisce la vicenda, *Impasse du cinéma*, curato da Silvia Tarquini); il «miracoloso» – scrisse all'epoca Bazin – *La Pointe courte* (1955), esordio di Agnès Varda nel lungometraggio narrativo con un giovanissimo Philippe Noiret; ma la perla è stata la proiezione del restauro di *Il carrettiere* (1963), cortometraggio d'esordio di Ousmane Sembène, opera realista di somma bellezza e commozione.

Una sezione ha reso omaggio al cinema rurale di Ol'ga Preobrazenskaja – la prima regista donna russa, dapprima attrice allieva di Stanislavkij e poi inquilina dirimpettaia di Dziga Vertov – e del suo compagno e coautore Ivan Pravov. La selezione “L'emulsione conta”, anch'essa curata da Mariann Lewinsky, ha proposto invece sette pellicole trasversali alla Nova vlna cecoslovacca degli anni Sessanta – su tutte, *Le margheritine* (*Sedmikrásky*, Vera Chytilová 1966) – in cui l'utilizzo della pellicola Orwo prodotta a Lipsia, combinata con la pellicola a colori Eastmancolor e in bianco e nero Kodak, produce(va) ardite sperimentazioni sul colore con conseguenti effetti lisergici *tout-court* sullo spetta-

tore. *Il Giappone parla!* ha presentato titoli esemplificativi del passaggio dal muto al sonoro nel cinema giapponese, tra musicanti e spadaccini, proseguendo l'ideale recupero avviato nel 2012. *Bigger than Life* ha invece svelato un ampio sguardo sul CinemaScope sorprendentemente europeo del ventennio 1950-1970: tra i titoli restaurati, le visioni maestose da *I disperati di Sandor* (1966 di Miklós Jancsó), da *Beatrice Cenci* (1956) di Riccardo Freda e da *La grande guerra* (1959) di Monicelli.

Con la sezione "Lettere da Chris Marker" Peter von Bagh ha proposto alcune opere con cui il rivoluzionario e sperimentatore francese, «prototipo dell'uomo del Ventunesimo secolo» (come lo definì l'amico Alain Resnais), ha declinato in tutte le forme la variabile audiovisiva del medium cinema: saggi, film-ritratto, diari di viaggio, collage, reportage, riflessioni. Tra le proposte, il capolavoro assoluto *La jetée* (1962) e *Olympia 52* (1952) e *Le joli mai* (1962).

I cultori mutisti hanno assistito in anteprima mondiale alla proiezione – nel formato originale 35mm – dei nove film muti superstiti del periodo britannico di Hitchcock, i cui restauri costituiscono il più complesso progetto mai intrapreso dal British Film Institute. Tra essi, l'esordio con *The Pleasure Garden* (1926) e *The Lodger* (1926) e *Blackmail* (1929).

La vera grande retrospettiva dell'edizione 2013 è stata dedicata ad Allan Dwan, "nobile primitivo", regista statunitense che dal 1911 al 1961 ha costellato la sua carriera di oltre quattrocento titoli spaziando tra i generi e le innovazioni tecniche. Dagli esordi coevi a Griffith ai successi degli anni Venti modellati sui divi Douglas Fairbanks (*The Iron Mask*, 1929) e Gloria Swanson (*Mandhanled*, 1924), dai grandi affreschi intimisti degli anni Trenta e Quaranta a *La campana ha*

suonato (*Silver Lode*, 1954), considerato ancora oggi uno dei migliori film antimaccartisti.

Ancora, una sezione ha reso omaggio con "tenerezza e ironia" a Vittorio De Sica. Farinelli e Michela Zegna hanno selezionato nove titoli espressione del «genio generoso e plurale» di regista innovatore e di attore ammaliatore: da *Il signor Max* (1937) di Camerini a *Teresa Venerdì* (1941) e *I bambini ci guardano* (1943), da *La porta del cielo* (1945) a *L'oro di Napoli* (1954), da *Il giudizio universale* (1961) a *Il generale Della Rovere* (1959) di Rossellini. *Il processo di Frine* (episodio da *Altri tempi*, 1952) e *Peccato che sia una canaglia* (1954) hanno infine ricordato l'incontro tra De Sica e Alessandro Blasetti.

Il "Progetto Chaplin" – curato da Cecilia Cenciarelli e da sempre *in fieri* – ha presentato in anteprima i dodici mediometraggi che Chaplin realizzò tra il 1916 e il 1917 per la Mutual Film. I loro restauri, fiore all'occhiello del blasonato laboratorio L'Immagine Ritrovata, sono stati sostenuti da un *parterre* di nomi come Martin Scorsese (The World Cinema Foundation), George Lucas (Lucas Family Foundation), George Harrison (Material World Charitable

Foundation), Michel Hazanavicius e – di nuovo – Alexander Payne, il quale ha prima adottato e poi tenuto a battesimo la proiezione di *L'evaso* (*The Adventurer*). L'edizione 2013 è stata l'occasione per la Cineteca di Bologna di porre il sigillo sul lavoro decennale di catalogazione e digitalizzazione compiuto sull'archivio di Charles Chaplin, affidatogli dagli eredi e giunto ora a compimento, restituendo così al pubblico uno dei patrimoni culturali più preziosi al mondo.

L'ambizione necessaria di un Festival come quello di Bologna rivela la continua urgenza data sia dall'inesorabile deterioramento della pellicola filmica sia dagli inarrestabili mutamenti tecnologici, che al tramonto della pellicola elevano il digitale a supporto di ripresa e di proiezione. Rientrata a Madison (Wisconsin), Kristin Thompson annota sul blog di David Bordwell la sua esperienza dell'edizione 2013 del Festival in Bologna: «Once more we thank the "Ritrovato" team – led by Peter von Bagh, Guy Borlée and Gian Luca Farinelli – for their visionary achievements. They have changed our conception of what a film festival can be, and they have led us to a deeper and wider appreciation of the glories of cinema».



La jetée

le lune del cinema

a cura di Nuccio Lodato

contedeluna@alice.it

31 LUGLIO 2013

Una donna alla presidenza dell'Academy. Cheryl Boone Isaacs, già vice, è da trent'anni a questa parte la prima posta a capo dell'ente che assegna gli Oscar, e in assoluto il primo cittadino afroamericano a toccarne il vertice negli ottant'anni intercorrenti dalla sua istituzione.

31 LUGLIO 2013

Una sentenza del TAR del Lazio dispone il risarcimento, dal parte del ministero, di sei milioni di euro alla IIF (Fulvio Lucisano) e di quattro alla FilmAuro (Aurelio De Laurentiis). Si tratta di saldi dei contributi percentuali sugli incassi dei film, che erano stati sospesi quando a capo del miBAC era il poi dimissionario ma per sempre indimenticabile Sandro Bondi. Il Ministero dovrà garantire le spettanze accumulate, per le due case, rispettivamente a *Maschi contro femmine*, *Femmine contro maschi* e *Nessuno mi può giudicare* da una parte; *Genitori e figli*, *agitare bene prima dell'uso*, *Natale in Sudafrica*, *Manuale d'amore 3* e *Amici miei, come tutto ebbe inizio*, dall'altra. Qualche sfrontato potrebbe azzardare un «Arridatece er puzzone»...

6 AGOSTO 2013

Con la proiezione del *Decameron*, si inaugura al Billy Wilder Theatre di Los Angeles "Pure & Impure", una retrospettiva di Pier Paolo Pasolini patrocinata dal locale consolato italiano per l'anno della cultura italiana negli Usa. Per un intero mese, fino all'8 settembre, si susseguiranno tutti i suoi lungometraggi (a eccezione di *Uccellacci e uccellini*) con l'aggiunta di *La ricotta* e dei *Sopralluoghi in Palestina*. Contemporaneamente, presso la galleria dell'Istituto Italiano di Cultura, la mostra "L'Oriente di Pasolini. *Il Fiore delle mille e una notte* nelle fotografie di Roberto Villa" con più di cento pezzi esposti.

7 AGOSTO 2013

«Come sia stato possibile che un film perduto di Orson Welles sia finito a Pordenone, nascosto nel magazzino di

uno spedizioniere, resta un mistero a cui difficilmente si potrà dare una soluzione. Ma il "film perduto" è stato ritrovato e restaurato e sarà proiettato alla prossima edizione delle Giornate del cinema muto. Perché – dimenticavamo di dirlo – anche il film salvato è muto, nonostante sia stato fatto nel 1938, quando Hollywood aveva imparato da tempo a parlare. Chi non aveva voluto il sonoro era stato lo stesso Welles» (Paolo Mereghetti, «Corriere della Sera»). «Finora si sapeva che l'unica copia di *Too Much Johnson* era andata bruciata nel 1970 nell'incendio della villa del regista a Madrid. E fu lo stesso Welles a dire: "Era un bel film. Avevamo creato una copia da sogno a New York. L'ho guardato quattro anni fa e la stampa era in ottime condizioni. Sapete, non l'avevo mai montato. Pensavo di metterlo insieme per darlo a Joe



Lost & found: Joseph Cotten, Harold Lloydianamente abbarbicato su di una scaletta, in *Too Much Johnson* (1938) di Orson Welles, film perduto, ritrovato e presentato a Pordenone.

Cotten come regalo di Natale qualche anno fa, ma non l'ho fatto» (Gianni Rondolino, «La Stampa»).

8 AGOSTO 2013

Muore di cancro, dopo tre anni di inutile lotta contro la malattia, corroborata dalla raccolta di circa sessantami-

la dollari tra amici e ammiratori per sostenere le imponenti spese mediche, a 74 anni a Los Angeles Karen Black, nata a Park Ridge (Illinois) il 1° luglio 1939. Esordiente nel 1966 coll'altrettanto giovane Coppola di *Buttati Bernardo!* – ma da lui scoperta in quanto attrice teatrale e allieva di Strasberg all'Actor's Studio – ha



Un particolare gusto per l'arredamento: Karen Black, con il "socio d'affari" William Devane, in *Complotto di famiglia* (1976) di Alfred Hitchcock.

preso parte a una quarantina di film, tra i quali spiccano, imponendola via via sempre più incisivamente all'attenzione, *Easy Rider* (1969, di Denis Hopper), *Cinque pezzi facili* (1970, di Bob Rafelson), *Quattro tocchi di campana* (1971, di Lamont Johnson), *Yellow 33* (1972, di Jack Nicholson), *Una squillo scomoda per l'ispettore Newman* (1973, di Harvey Hart), *Airport 75* (1974, di Jack Smight), *Il grande Gatsby* (id., di Jack Clayton), *Il giorno della locusta* (1975, di John Schlesinger), *Nashville* e *Jimmy Dean*, *Jimmy Dean* (1975 e 1981, di Robert Altman), *Complotto di famiglia* (1976, di Alfred Hitchcock). La forza e la suggestione della sua presenza sullo schermo hanno fatto capire agli spettatori di tutto il mondo perché l'antica religione grecoromana raffigurasse Afrodite e Venere strabiche.

9 AGOSTO 2013

A trent'anni dalla sua scomparsa, apre al pubblico a Città del Messico la casa residenziale di Luis Bunuel: una normalissima palazzina bianca a tre piani, abitata dal Maestro nell'ultimo periodo della sua permanenza messicana. L'operazione, frutto di un'intesa tra il governo locale e quello spagnolo, è tesa a disporre di uno spazio per workshops tra giovani cineasti dei due Paesi, mostre temporanee e iniziative culturali, durante il cui

svolgimento sarà visitabile. Si assicura che la dimora è rimasta nell'identica situazione in cui la lasciò don Luis congedandosi dalla vita.

11 AGOSTO 2013

Tom e Jerry censurati in blue ray. Un gruppo di appassionati e collezionisti londinesi denuncia che la Warner avrebbe proceduto a censurare la nuova edizione dei classici di animazione rimasterizzati, eliminando tutte le scene "politicamente scorrette" dal punto di vista dell'integrazione razziale. Ad esempio quella in cui il Gatto, fumando un sigaro, soffia il nero del fumo sul Topo, facendolo diventare di quel colore e quindi coinvolgendolo in una danza. Di timbro e orientamento diverso le proteste: «È inconcepibile tagliare quelle scene, perché sarebbe come dire che il pregiudizio non esiste e va cancellato dalla faccia del mondo, mentre va conosciuto e capito», ovvero «Sono film destinati soprattutto a collezionisti: smettetela di trattarci da bambini», o ancora «Di politicamente corretto potremmo morire». L'iniziativa "revisionista" verrebbe fatta risalire a Ted Turner, acquirente in blocco delle produzioni, e risalirebbe già agli anni Ottanta-Novanta.

11 AGOSTO 2013

Muore a Trecastagni (Catania) a 75 anni dopo lunga malattia Lamberto Puggelli, nato a Milano nel 1938. Diplomato attore a vent'anni all'Accademia Filodrammatici della sua città sotto la guida della grande Esperia Sperani, attore (già con Strehler nella ripresa 1961 del primo *El nost Milan*, 1956) si dà contemporaneamente anche alla regia teatrale, collaborando pure col Festival dei Due Mondi a Spoleto e specializzando in lirica (soprattutto alla Fenice) con una progressione che lo porta rapidamente in giro non solo per l'Italia. Dal 1970 è di nuovo con Strehler, suo stretto assistente (dalla *Santa Giovanna dei Macelli* del 1970) e cofirmatario di regia con lui (*Referendum per Reder*, Gruppo Teatro e Azione 1971; *La condanna di Lucullo*, sempre Brecht, alla Scala, 1973), passando poi al Nuovo San Babila e al Teatro Uomo. Oltre ad alcune messinscena pirandelliane (dalle *Maschere nude* del 1970 al *Così è se vi pare* del 1975, dal non frequentemente allestito *La nuova colonia* del 1992 a *Questa sera si recita a soggetto* appena dopo), lavora alla Scala inscenando tra le altre opere di Donizetti, Verdi e Puccini. Molto aperto alla collaborazione con compagnie indipendenti, cooperative ed esperienze sperimentali, ha concluso la carriera come direttore dello Stabile di Catania fino al 2007.

14 AGOSTO 2013

Il Victoria & Albert Museum di Londra, acquistato l'archivio personale di Vivien Leigh, si propone di esporne nel prossimo futuro al pubblico i "pezzi" di maggior richiamo, quali ad esempio le lettere a Winston Churchill e a Elisabetta II. Il fondo, venduto dagli eredi della protagonista di *Via col vento*, comprende anche l'epistolario scambiato col consorte Laurence Olivier, copioni e sceneggiature, che l'istituzione acquisente si propone di mettere a disposizione anche on line.

14 AGOSTO 2013

Muore in volo da Malindi a Nairobi, soccorso invano per un'edema polmonare all'epilogo di una lunga malattia, a 79 anni, Luciano Martino, nato a Napoli il 22 dicembre 1933. Nipote di Gennaro Righelli e Maria Jacobini, fratello del regista Sergio, ha svolto per mezzo secolo un'intensa attività di produttore (oltre cento titoli dagli anni Sessanta agli Ottanta per la sua Dania Film) e di regista di genere con sette film, non disdegnando neppure la sceneggiatura (anche con Bolognini: *La notte brava*, 1959) e l'interpretazione. «Fammi fare il mio mestiere come so che si fa»: lo diceva con l'orgoglio del tycoon a Edwige Fenech, che fu la sua compagna per molti anni, imponendole titoli che proprio non le andavano, come *Giovanonna coscialunga disonorata con onore* o *Quel gran pezzo dell'Ubalda tutta nuda e tutta calda*. I registi della sua scuderia hanno riempito le serate cinematografiche degli italiani negli anni d'oro e poi sui canali televisivi privati» (Egle Santolini, «La Stampa»); «Era un artigiano capace di colmare le sale con commedie scollacciate, in un mondo di erotismo casalingo il cui massimo della trasgressione erano le docce di Edwige Fenech e i perizomi di Nadia Cassini, i seni minuti della liceale Gloria Guida, le scollature di Barbara Bouchet» (Arianna Finos, «la Repubblica»). Quentin Tarantino l'aveva ritenuto degno, col fratello, di retrospettive private nella sua villa di Los Angeles

15 AGOSTO 2013

Armistizio concluso tra Hollywood e Repubblica Popolare Cinese. Pare raggiunta l'intesa che varrà il versamento di duecento milioni di dollari: quanto dovuto in royalties dal China Film Group ai produttori statunitensi (ci sono di mezzo film quali *Skyfall* o *L'uomo d'acciaio*). Il retroscena è complesso: China Film Group si era impegnato a girare ai produttori il venticinque per cento degli incassi realizzati dai trentaquattro film annui, stabiliti come massimo contingente permesso alla California dal principale mercato mondiale anche quanto a import di



Coltivare le lettere: Vivien Leigh allo scrittoio in *Lady Hamilton* (1941) di Alexander Korda.

spettacolo. Il disaccordo era intervenuto per il rifiuto degli americani di corrispondere il due per cento di imposta sui profitti: richiesta intervenuta dopo la stipula dell'accordo precedente. Secondo i produttori, infatti, la richiesta intervenuta in flagrante violazione degli accordi WTO, cui la RPP aveva aderito. Ora pare che la diplomazia del ping pong si sia estesa anche agli schermi del Sol Levante e ai conti delle majors.

16 AGOSTO 2013

Si inaugura il Sarajevo Film Festival. Contemporaneamente, viene annunciata la costituzione della Sarajevo Film Factory, che ha tra i propri fondatori Bela Tarr, a poca distanza dall'annuncio pubblico del suo abbandono della regia.

17 AGOSTO 2013

«Mi auguro che il miBAC non abbia finanziato il film di Delbono-Senzani *Sangue*. E lascia esterrefatti la collaborazione di Rai Cinema» (sen. Francesco Giro, PdL).

19 AGOSTO 2013

Muore di infarto a 63 anni a Corfù, dove si trovava in vacanza, Paolo Rosa, nato a Rimini nel settembre 1949. Milanese d'adozione fin da giovane, prima studente e poi docente all'Accademia di Brera, fonda nell'82, con il fotografo Fabio Cirifino e il grafico Leonardo Sangiorgi, lo Studio Azzurro («Bottega d'arte contemporanea che non ha regole stabilite»). Al gruppo di ricerca e sperimentazione artistica pluridisciplinare si aggiungerà tredici anni dopo l'esperto di interattività Stefano Roveda. Il suo

primo film è del 1979, *Facce di festa*. Già nel 1984 come gruppo sono a Venezia con l'indimenticabile *Il nuotatore*, "videoambiente" attraverso monitors a palazzo Fortuny, cui fanno immediato seguito *Vedute*, *Luci d'inganni*, *Storie di corse*) seguiti a un decennio di distanza da *Tavoli*, *Coro*, *Totale della battaglia* e *Il soffio dell'angelo*, fino all'ingresso nel circuito stesso del cinema in distribuzione vero e proprio, prima col bell'episodio *Dov'è Yankel?* (con Moni Ovadia e i suoi musicisti) in *Miracoli*. *Storie di corti* (1994: gli altri due di Soldini e Martone) poi col singolarissimo e stimolante "lungo" *Il mnemonista* nel 2000. Nel frattempo interagiva validamente con l'insieme un regista di teatro della forza di Giorgio Barberio Corsetti (*L'osservatorio nucleare del Sig. Nanof e Prologo a diario segreto contraffatto*, 1985). Recentissime la gigantesca installazione per il padiglione italiano dell'Expo 2010 in Cina, *Sensitive City*, e l'interattiva per il Vaticano della Biennale in via di svolgimento (perché, a tutt'oggi, Studio Azzurro non risulta mai essere stato direttamente invitato alla manifestazione!). Rilevanti nel suo cin curriculum il contributo organizzativo e ideativo alla rassegna "Film-maker" e la fondazione della cooperativa di promozione del cinema indipendente "Indigena", unitamente allo stesso Soldini, Daniele Segre e Chicco Stella. Intervista con Bruno Di Marino e doppio dvd Feltrinelli (2007) e conversazione "postuma" con Fabio Francione («il manifesto», 22 agosto).

19 AGOSTO 2013

Nanni Moretti compie sessant'anni. Giovani maestri crescono.

20 AGOSTO 2013

Secondo la «Bild». Horst Tappert, deceduto nel 2008 ma immortale come ispettore Derrick sui teleschermi di mezzo mondo, non vede crescere la propria integrità etico-politica dopo la morte. Già lo scorso anno era stata individuata la sua adesione volontaria alle Waffen ss. Ma ora si sarebbe aggiunta la scoperta di una scatola occultata in vita, e contenente documenti sulla sua militanza attiva nella famigerata divisione "Totenkopf": la baionetta d'ordinanza, una svastica decorazione-premio militare, la piastrina col numero di matricola (3409) e la documentazione sul prendere parte ai raduni dei nostalgici veterani almeno fino al 1971. Frugare nei cassette dei defunti è decisamente antipatico: ma talvolta chiarificatore.

20 AGOSTO 2013

Muore a 87 anni a Detroit, per i postumi di un ictus che l'aveva colpito un mese prima, Elmore Leonard, nato a

New Orleans l'11 ottobre 1925. Scrittore tra i più affermati del dopoguerra, dopo ricche peripezie familiari e personali si stabilisce a Detroit, che diverrà il teatro di molte sue narrazioni, laurendovisi nel 1950. Comincia poi a pubblicare racconti e successivamente romanzi di ispirazione western, lavorando in proprio come pubblicitario fino a che, sullo scorcio degli anni Sessanta, il successo gli consente di dedicarsi allo scrivere a tempo pieno. Privilegiando un nuovo filone di ambientazione criminale, non senza sporadici ritorni al tema della Frontiera. Le caratteristiche della sua fiorente narrativa, largamente impostata sull'arte del dialogo tra i personaggi, ne ha favorito un trapianto cinematografico di vastità con rari precedenti («Tradurre Leonard in un'altra lingua è difficilissimo perché un idioma così profondamente americano, con dei dialoghi talmente scolpiti nella pietra, che qualunque lingua diversa dall'inglese americano non può renderne pienamente la voce e il tono tagliente»: Matteo Persivale, «Corriere della Sera»). Senza fare conto della produzione per la tv, sono tratti da suoi libri o sono stati da lui sceneggiati *I tre banditi* (Budd Boetticher, 1957); *Quel treno per Yuma* (Delmer Daves, id. e James Mangold, 2007); *Hombre* (Martin Ritt, 1967); *Io sono perversa* (Alex March, 1969); *I contrabbandieri degli anni ruggenti* (Richard Quine, 1970); *Io sono Valdez* (Edwin Sherin, 1971); *Joe Kidd* (John Sturges, 1972); *A muso duro* (Richard Fleischer, 1974); *I guerrieri del vento* (J. Lee Thompson, 1984) e *52 gioca o muori* (John Frankenheimer, due anni dopo, dallo stesso romanzo...); *I delitti del rosario* (Fred Walton, 1987); *Scherzare col fuoco* (Burt Reynolds, 1985); *Oltre ogni rischio* (Abel Ferrara, 1989); *Get Shorty* (Barry Sonnenfeld, 1995); *Touch* (Paul Schrader, 1997); il capolavoro *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, id.); *Out of Sight* (Steven Soderbergh, 1998); *Brivido biondo* (George Armitage, 2004); *Be Cool* (Gary Gray, 2005); *Killshot* (John Madden, 2009); *Sparks* (Joseph Gordon-Levitt, id.) e *Fready Deaky* (Charles Matthau, 2010). Probabilmente non finirà qui.

21 AGOSTO 2013

Muore a Roma, dov'era nato nel settembre 1930, Giancarlo Bornigia. Commerciante d'auto di professione, nel 1965 aveva aperto, in società con Crocetta e Diotallevi, il Piper Club a via Tagliamento. Lo stesso anno Mina vi era stata diretta da Valerio Zurlini in alcuni caroselli per la Barilla. Luogo d'irradiazione non soltanto di Patty Pravo e Renato Zero, ma palcoscenico di "storiche" esibizioni dei Who, che avevano fatto il loro ingresso come spettatori ma furono costretti a furor di pubblico a suonare (26 febbraio 1966), di Jimi Hendrix (23 maggio 1968),

dei Genesis (18 aprile 1972). La sua esistenza, per il cinema in tv, ha ospitato l'episodio *Totò Ye Ye* di *TuttoTotò*, il canto del cigno del principe De Curtis, e "ispirato" prima il film per la tv di Carlo Vanzina dal suo stesso titolo (2007), poi la serie sempre omonima realizzata due anni dopo da Francesco Vicario.

23 AGOSTO 2013

Con la pubblicazione di *Cinema italiano Duemila* (LibereEdizioni) – quinto volume della serie avviata da *Cinema italiano Sessanta* nel 2008 – si completa (per il momento) la ricca raccolta di recensioni che Alberto Pesce ha scritto per il «Giornale di Brescia» nell'arco di mezzo secolo. Un vero e proprio repertorio, acuto e godibilissimo, del nostro cinema, che prosegue sulle pagine del quotidiano lombardo, pur lamentando l'autore la minor estensione dei testi. E primato di continuità sulla stessa testata, conteso soltanto – oddio, nominandolo invano, ma questa è un'altra storia – da Gian Luigi Rondi, che pubblica su «Il Tempo» di Roma dal 1947 a tutt'oggi, ma ha riportato in volume solo una selezione delle sue fatiche. *À la prochaine*, Alberto. [Iopedeluna]

25 AGOSTO 2013

Muore a 99 anni nella sua casa all'isola di Wight Gilbert "Gil" Taylor, nato a Bushey Heath (Hertfordshire) il 21 aprile 1914. Di famiglia assai agiata, destinato agli studi di architettura, si avvia al cinema contro il volere dei suoi già nell'adolescenza, facendo in tempo a lavorare con la macchina da presa alla Gainsborough proprio mentre il cinema dà l'addio al muto. Gavetta decennale anche in Francia, ed esperienza bellica in aviazione, congedato

come ufficiale. Nel dopoguerra supera finalmente il ruolo di operatore quando Günther Krampf se lo affianca come responsabile della seconda unità in *Fame Is the Spur* di Roy Boulting: è il 1947. Coi gemelli Boulting (Roy e il fratello John) continuerà a collaborare sistematicamente fino dai primi anni Cinquanta (fino all'estremo *Soffici letti... dure battaglie*, 1973) proseguendo, in chiave fortemente innovativa, sia nel bianco e nero con J.L. Thompson (*Penitenziario, braccio femminile*, 1953; *Gli uomini condannano*, 1956; *L'adultera*, 1957; *Birra ghiacciata ad Alessandria*, 1958) che, in parallelo, nel colore con Cyril Frankel (*È meraviglioso essere giovani*, 1956; *No Time for Tears*, 1957; *She Didn't Say No*, 1958). È l'avvio di quasi mezzo secolo di carriera in prima persona di chi diverrà un grande maestro internazionale della fotografia, che lo affiancherà ad autori e realizzatori quali Richard Lester (*It's Trad, Dad!*, 1962; *Tutti per uno*, 1963) e Polanski (*Repulsion* e *Cul-de-Sac*, 1965-66; *Macbeth*, 1971). Ma l'attenzione mondiale gli era nel frattempo arrivata addosso grazie al *Dottor Stranamore* di Kubrick (1963), passando poi anche a Hitchcock (*Frenzy*, 1972), all'horror ad alta pretesa di Richard Donner e poi in sequel di Don Taylor (*Il presagio*, 1976; *La maledizione di Damien*, 1978), per culminare nella pur problematica collaborazione con George Lucas in *Guerre stellari* (1977). Firmerà ancora, tra gli altri, *Meetings with Remarkable Men* (Peter Brook, 1978), *Dracula* (Badham, 1979) e *Flash Gordon* (Hodges, 1980). A fine carriera, gli era stata dedicata una puntata della serie tv britannica *Behind the Camera* (1999) e aveva ricevuto due significativi riconoscimenti da parte dei colleghi della BSC, che aveva contribuito a fondare (2001) e dell'ASC (2006).

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 (Novara, 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



TRA I FILM DEL PROSSIMO NUMERO
GRAVITY
LO SCONOSCIUTO DEL LAGO