

cineforum 527



Cineforum

Via Pignolo, 123
24121 Bergamo
Anno 53 - N. 7 Agosto/Settembre 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

Delbono, Malick, Risi, Grassadonia e Piazza,
Bendjelloul, Forster

Book René Clément

40 registi per il futuro [4] ■ Hollywood e politica

Mostre e festival: Pesaro e Locarno

cineforum*web*

*a qualcuno
piace web*

www.cineforum.it



fic FEDERAZIONE
ITALIANA CINEFORUM

Un'impresa una scommessa



Adriano Piccardi

Da tempo se ne discuteva, tra redattori e collaboratori. In realtà, era una sorta di progetto silente, implicito nel rapporto che durante gli ultimi anni, la rivista aveva di fatto stabilito con la rete, allestendo un proprio sito/database e poi un altro con funzione e-commerce. Come spesso succede, le cose hanno cominciato a correre dopo un semplice scambio di battute – questa volta è avvenuto l'anno scorso in fila per l'ingresso a una proiezione della Mostra veneziana, che ha generato poche settimane dopo una sorta di appassionata (vitalissima e anche un po' caotica, come deve essere in certi casi...) tavola rotonda virtuale via e-mail tra tutti coloro che su «Cineforum» scrivono regolarmente. Poi, in un'accelerazione da primato, dall'inizio del 2013 e in questi ultimi mesi struttura e funzionamento del nuovo sito di «Cineforum» hanno preso vita. Tutti i soggetti coinvolti ne hanno accolto la necessità e, per certi aspetti, l'urgenza.

Si tratta di una scelta culturale ma anche politica.

Culturale in quanto sostenuta dall'idea di un'evoluzione della rivista così come è stata concepita e diffusa finora: che non sparirà né cambierà volto, continuando a sviluppare la sua attività di approfondimenti sull'attualità e sulla storia del cinema nelle forme che i suoi lettori conoscono e apprezzano. Ma che è ora affiancata da una vera e propria rivista online, *Cineforumweb*, curata e scritta dai medesimi che già scrivono sul mensile cartaceo, e che costituiscono dunque la garanzia della qualità dei materiali prodotti appositamente per la rete. Materiali ovviamente pensati e strutturati per una consultazione e un approccio diversi, arricchiti dalla dimensione della multimedialità e caratterizzati dalla ricerca di una snellezza che non sarà però a discapito della tradizionale e personale acutezza critica dei collaboratori. *Cineforumweb* non è un doppione di «Cineforum» (chi già lo frequenta lo sa), ma una rivista di cultura cinematografica online aggiornata quotidianamente, per quanto riguarda le informazioni selezionate dalla redazione, e sostenuta dal lavoro critico di un gruppo collaudato che vi sviluppa i suoi con-

tributi tramite forme e modalità differenti. Tutto ciò significa notizie, anticipazioni, recensioni, dibattiti, focus, interviste, rubriche personali. Ma significa anche interazione dei visitatori/lettori tramite i social network cui *Cineforumweb* è appositamente collegata: pagina di Facebook e di Twitter, per quanti desiderino condividere punti di vista e opinioni, portando un proprio contributo. L'accesso al nuovo sito avviene attraverso l'indirizzo www.cineforum.it e – precisazione importante – nella homepage si trova in evidenza il link al sito “storico” della rivista, che resta comunque attivo.

Scelta anche politica, si diceva. Di fronte ai progressivi tagli delle sovvenzioni ministeriali che negli ultimi anni hanno colpito le associazioni di cultura cinematografica italiane, tra cui anche la Federazione Italiana Cineforum, ostacolandone non soltanto l'attività ma, sempre di più, la stessa sopravvivenza, la nascita di *Cineforumweb* vuole essere la dimostrazione di una vitalità che non intende arrendersi alla tendenza al massacro che caratterizza in modo uniforme l'atteggiamento di governi pur di diverso segno. Decisione importante, pensiamo sia superfluo sottolinearlo. Questa vitalità deve però misurarsi con problemi precisi. Lo sappiamo, sono discorsi che a qualcuno risulteranno antipatici: ma ogni lavoro ha bisogno di un sostegno economico per svilupparsi al meglio, compreso quello culturale. Compreso quello di *Cineforumweb*. La nostra scommessa è dimostrare che è possibile svolgerlo senza gravare ulteriormente sulle finanze della Federazione, che già impegna quasi tutto l'ormai misero contributo ministeriale nella continuità delle uscite della rivista. Per vincere questa scommessa sarà necessario che il numero dei visitatori sia tale da promuovere introiti pubblicitari in grado di finanziare adeguatamente l'impresa, a tutt'oggi funzionante su base volontaria e gratuita. L'invito per tutti è dunque a diffondere e sollecitare le visite a *Cineforumweb*, da parte sua impegnato a tenere alto il livello di qualità della sua offerta cinecritica per continuare a nutrire adeguatamente l'interesse dei naviganti.

cineforum

rivista mensile
di cultura cinematografica

anno 53 - n. 7 - Agosto/Settembre 2013

Edita dalla
Federazione Italiana Cineforum

Direttore responsabile:
Adriano Piccardi • adriano@cinforum.it

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

Segreteria di redazione:
Arturo Invernici, Daniela Vincenzi

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

SOMMARIO

EDITORIALE

Adriano Piccardi/Un'impresa una scommessa 1

I FILM

Matteo Marelli, Tullio Masoni/*Amore carne* di Pippo Delbono 5
Francesco Cattaneo/*To the Wonder* di Terrence Malick 11
Anton Giulio Mancino/*Cha cha cha* di Marco Risi 15
Simone Emiliani/*Salvo* di Fabio Grassadonia e Antonio Piazza 19
Paola Brunetta/*Searching for Sugar Man* di Malik Bendjelloul 23
Giancarlo Mancini/*World War Z* di Marc Forster 27

Andrea Chimento, Giampiero Frasca, Simone Villani
e Nicola Santagostino, Paola Brunetta, Federico Pedroni,
Giacomo Conti, Giacomo Calzoni, Rinaldo Vignati,
Riccardo Lascialfari/*Tra cinque minuti in scena - Violeta Parra -
The Lone Ranger - Passioni e desideri - Facciamola finita -
Uomini di parola - Stoker - La quinta stagione - L'uomo d'acciaio* 30

PERCORSI

Davide Oberto, Raffaele Meale, Roberto Manassero,
Giona A. Nazzaro, Matteo Marelli, Daniele Dottorini,
Giampiero Frasca, Rinaldo Censi, Lorenzo Rossi,
Enrico Azzano/40 registi per il futuro 31 > 40: Gabriel Abrantes -
Aditya Assarat - James Franco - Miguel Gomes - Jessica Hausner -
Isaki Lacuesta - Sarah Polley - Lee Anne Schmitt - Albert Serra -
Makoto Shinkai 40

BOOK RENÉ CLÉMENT

r.ch./Il talento di Mr. René Clément 52
Denitza Bantcheva/René Clément, un cineasta innovativo 53
Valerio Carando/Strappi della forma nel cinema francese
del secondo dopoguerra: il caso René Clément 58
Anne-Violaine Houcke/Monsieur Ripois, un uomo senza qualità 64
Alla ricerca del minuto di verità intervista a René Clément 68
Roberto Chiesi/L'ambiguità del vampiro. Da Patricia Highsmith
a René Clément: la fertile infedeltà di *In pieno sole* 70

HOLLYWOOD E POLITICA

Anton Giulio Mancino/Old Mr. Lincoln 75
Alberto Spadafora/Washington, CA 78

PESARO 2013

Valentina Alfonsi/Concorso 81
Paolo Vecchi/Focus Sebastián Lelio 83
Tullio Masoni/Il nuovissimo cinema cileno a Pesaro (più Guzmán) 85

LOCARNO 2013

Damiela Persico/La nuova cinefilia per un festival in ascesa 87

LE LUNE DEL CINEMA a cura di Nuccio Lodato 91

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

i film

Amore carne
To the Wonder
Cha cha cha
Salvo
Searching for Sugar Man
World War Z



AMORE CARNE

Pippo Delbono



«Balliamo, balliamo, altrimenti siamo perduti»

Matteo Marelli

*«Non ho altro modo di conoscere il corpo umano che viverlo, cioè assumere sul mio conto il dramma che mi attraversa e confondermi con esso»
(Maurice Marleau-Ponty)*

È il dolore a esigere che venga lasciata una traccia di sé. Solo salvandola dall'oblio del silenzio è possibile dare alla sofferenza un'occasione di riscatto, facendo di questa testimonianza. Pippo Delbono parla di sé, e di noi, strutturando il discorso attorno a quell'unica realtà certa su cui può contare, il proprio corpo, fattosi negli anni, *corpo di dolore*, irrimediabilmente segnato dalla malattia. Del resto, come già dettoci da Artaud, «chi dice carne dice anche sensibilità. Sensibilità, vale a dire appropriazione, ma appropriazione intima, segreta, profonda, assoluta del [...] dolore, e di conseguenza conoscenza solitaria e unica di questo dolore» (1). Delbono «ha percorso fino in fondo il suo cammino di sofferenza [...]. Oggi, egli possiede allo stesso tempo l'innocenza che noi abbiamo perduto e l'esperienza che non avremo mai. Sappiamo che tutto questo l'ha pagato a caro prezzo, ed è nostro dovere ascoltarlo fino in fondo» (2).

In *Amore Carne* c'è una volontà astrattizzante volta a universalizzare il dolore, che viene, sì, esibito, evocato in tutta la sua evidenza ma al fine di coglierne l'universale necessità. Se c'è una caratteristica che colpisce nel film è l'assenza totale del registro vittimistico auto-consolatorio. Come già detto Delbono parla di sé e del proprio dolore ma in termini di esemplarità discorsi-

va, non c'è da parte sua quel ripiegamento ombelicale sfociante in una drammatica esagerazione della propria sofferenza.

Delbono elabora il lutto della Storia filtrandolo attraverso il suo vissuto personale, come a dirci: «credo solo all'evidenza di ciò che agita le mie midolla, non a ciò che si indirizza alla mia ragione» (3). Si penetra in una dimensione dove l'Io dell'autore diventa altro, facendosi spettacolo, dandosi interamente all'interlocutore. Non esita a fare del proprio corpo un territorio da esplorare e mettere in relazione con il mondo esterno, un mezzo espressivo attraverso cui dare forma a una profonda e solitaria affermazione di cognizione del dolore. Questa necessità di esporsi, interpretabile anche come una disarmante dimostrazione di sincerità, lo porta a vivere senza filtri la propria sieropositività. «Gli uomini grandi quando parlano di sé diventano maggiori di sé stessi, [...], essendo questo un campo dove le passioni e l'interesse e la profonda cogniz. ec. non lasciano campo all'affettaz. e alla sofisticheria cioè alla massima corrompitrice dell'eloquenza e della poesia, non potendosi cercare i luoghi comuni quando si parla di cosa propria, dove necessariamente detta la natura e il cuore, e si parla di vena, e di pienezza di cuore» (4).

«Non separo mai il mio pensiero dalla mia vita. [...] Là dove altri propongono delle opere io non pretendo che mostrare il mio spirito. [...] Non concepisco l'opera come distaccata dalla vita» (5). Il film si apre sulle immagini in soggettiva del regista mentre si sta sotto-



ponendo al test dell'HIV. Già certo degli esiti, decide di testimoniare il tutto per far emergere gli atteggiamenti ipocritamente tolleranti di chi, non personalmente coinvolto, è però costretto a confrontarsi con la malattia.

Determinante per la riuscita di questa documentazione è lo strumento di ripresa. Delbono, dopo *La paura*, torna a interfacciarsi con la realtà per mezzo di un videofonino, oggetto così piccolo e così poco ingombrante che gli permette di arrivare in luoghi e situazioni come persona e non come cameraman; un oggetto domestico che, a differenza delle macchine da presa professionali, non intimorisce nessuno, e che proprio per questo gli può permettere di abbattere qualsiasi inibizione con i soggetti ripresi, aprendo così a momenti emotivi particolari che, andrebbero altrimenti persi. Un apparecchio che, proprio per il fatto di chiamare prepotentemente in causa il corpo del soggetto filmante, gli dà modo di forzare la situazione, riprendendo l'evento che contemporaneamente contri-

buisce a creare. Il videofonino gli permette di rapportarsi alle situazioni in modo "amatoriale", secondo l'accezione che Stan Brakage dava al termine, ovvero nel senso di vicinanza, di empatia ai soggetti ripresi: «la videofonia sancisce la coincidenza del visibile con la vita, ovvero afferma che ciò che si dà a vedere è anche ciò in cui si vive» (6). Delbono rilegge e reinterpreta con gli strumenti dell'oggi la teoria pasoliniana del *cinema come lingua scritta della realtà*: «In realtà noi il cinema lo facciamo vivendo, cioè esistendo praticamente, cioè agendo. *L'intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale vivente*» (7).

L'inelaborabilità del lutto passa attraverso un processo di universalizzazione e oggettivizzazione. Delbono matura questa terribile consapevolezza dello svelamento dell'«orribile mistero delle cose» (8), se ne fa carico, ritrovando soggettivamente, al colmo di questa disperazione metafisica, una forza e un'energia e quasi un'esaltazione eroica, titanica. La consapevolezza si rivela assoluta e il compito della riparazione

appare impossibile. Che fare a questo punto? Senza alcuna enfasi retorica – ultimo e solitario eroe che affida a se stesso la testimonianza di questa verità suprema – non potendo accettare «passivamente tale rivelazione fa sì di esserne egli stesso l'autore, ponendosi così oggettivamente al di sopra del destino» (9). Delbono fa a se stesso, al suo cuore, l'ineluttabile annuncio della finitezza. Una rivelazione che gli procura – e ci procura – un estremo, disperato sussulto di eroica vitalità.

Ma guai a pensare ad *Amore Carne* come a un' esibizione narcisistica di sé. Il lavoro nasce dal confronto con gli altri, con “le vite degli altri”, come viene più volte ripetuto nel corso del film. Incontri più o meno famosi. Con sua madre; con gente estranea; con amici, come ad esempio il compositore e violinista Alexander Balanescu, Marie-Agnès Gillot, *étoile* dell'Opéra di Parigi, Irène Jacob, l'artista Sophie Calle o l'attrice Marisa Berenson... E poi con Bobò, più di quarant'anni passati in un manicomio, sordomuto e affetto da microcefalia. Da questo incontro Delbono ha cominciato a pensare all'arte come conseguenza di una mancanza, di uno squilibrio, di una ferita. E Bobò, con la sua esperienza di crisi, di disequilibrio, di sofferenza dimostra questo, come in fondo ci sia una possibilità straordinaria di bellezza. E tutti questi incontri si ritrovano in una turbinate danza finale dove il ballo di uno sfuma in quello dell'altro in un montaggio di dissolvenze incrociate il tutto contrappuntato dai versi di Carlos Castaneda, recitati dallo stesso Delbono: «Il vento sarà mite e calmo e la collina tremirà. E finché danzerai e danzerai e danzerai la morte qui seduta ti aspetterà». Questo bisogno di confronto si riscontra anche nella scelta di offrire il proprio vissuto, in un'emozionante messa a nudo di sé, sempre però filtrandolo e arricchendolo con influenze letterarie e arti-

stiche altre. Un processo creativo segnato dal codice dell'*autobiografismo*, da «una costante e affannosa operazione di compenetrazione e arricchimento della propria esistenza col mondo [...] artistico» (10). È ricordata Pina Bausch. Ripresi versi di Pasolini, Elliot, Rimbaud. Tutti anelli d'una *social catena*, coraggiosa della verità. Per resistere alle *superbe fole* del *secol superbo e sciocco*.

(1) Antonin Artaud, *Fragments d'un journal d'enfer*, in *Œuvres complètes*, I, Gallimard, Parigi 1956-1994, pag. 350 (in Umberto Artioli, Francesco Bartoli, *Teatro e Corpo Glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978, pag. 22).

(2) Maurice Saillet, *Tête à tête avec Antonin Artaud*, in Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna 1999, pag. 215.

(3) Antonin Artaud, *Manifest en langage clair*, in *Textes surréalistes*, Gallimard, Parigi 1968, pag. 52. (in Carlo Pasi, *Artaud attore*, La Casa Usher, Firenze 1989, pag. 31).

(4) Giacomo Leopardi, *Lo Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura Giuseppe Pacella, Garzanti, Milano 1991, pag. 29.

(5) Antonin Artaud, *Position de la chair*, *Œuvres complètes*, I**, Gallimard, Parigi 1956-1994, pag. 50. (in Carlo Pasi, *Artaud attore...*, op. cit., pag. 30).

(6) Luciano Petullà, Davide Borrelli, *Il videofonino. Genesi e orizzonti del telefono con le immagini*, Meltemi, Roma 2007, pag. 175.

(7) Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2003, pag. 206.

(8) Giacomo Leopardi, *Lo Zibaldone di pensieri...*, op. cit., pag. 4099.

(9) Stefano Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari 2003, pag. 270.

(10) Stefano Casi, *Pasolini "la coerenza di una cultura..."*, ivi, pag. 23.



La ferocia del buio e della luce

Poche cose su Pippo Delbono

Tullio Masoni

Incuriosito dal titolo: *Questo buio feroce*, lo stesso del libro di Harold Brodkey, incontrai a teatro alcuni anni fa Pippo Delbono. Ben oltre i pregi di scelta estetica e di regia l'impressione fu di una straripante vitalità: una larga, spoglia scena bianca, dove scheletrici o deformi corpi/colore facevano da contrasto all'incontenibile sfida del protagonista. Una sfida alla minaccia di morte (la sieropositività) e al pubblico, chiamato in causa combinando finezza ed esuberanza. Il libro di Brodkey porta nell'edizione italiana (Rizzoli) un sottotitolo fra parentesi: *Storia della mia morte*, e difatti l'autore sarebbe morto nel 1996, lo stesso anno della pubblicazione.

Più che il dettaglio della vicenda interessavano a Delbono, probabilmente, l'esperienza di scoprirsi nella malattia e la decisione di raccontare: «Non vedo l'utilità della riservatezza», recita l'epigrafe di Brodkey; e Delbono a sua volta, da una soggettiva automobilistica blu in *Amore carne*, dichiara: «Se un giorno mi chiedessero, se tornassi indietro a quel giorno, in quell'ospedale, in quella città, quando qualcuno con un camice bianco mi guardava preoccupato per dirmi: positivo. Se mi chiedessero, avendo la possibilità, cosa vorresti cambiare di quel momento, di quella storia, risponderci: niente... Quella storia mi ha insegnato un po' di più, forse, e mi sta insegnando, forse, a guardare quella morte negli occhi».

L'esuberanza dell'attore, autore e regista, non è solo quella che si scatena dal corpo possente, dal viso plebeo, dal grido e da inusitate morbidezze di tono; è anche ansia di ricerca, desiderio di colmare i vuoti che l'azione stessa apre e moltiplica. Poco misurabile è infatti la quantità di titoli, collaborazioni esperienze artistiche (dalla danza scoperta in oriente e con Pina Bausch al confronto coi musicisti più diversi, alla

scommessa sull'audiovisivo) e dei viaggi "di lavoro" in ogni parte del mondo che Delbono ha compiuto in un tempo relativamente breve.

Il suo interesse per una ricerca sul cinema nasce da una peculiarità che il cinema stesso a suo vedere possiede distinguendosi dal teatro: ravvicinamento, sguardo intercettabile, variazione di distanza, voce "di coscienza", cioè pensiero. Una ricerca che egli concepisce con "sfacciata soggettività" (e arbitrio, perfino) elevando le forme grezze di linguaggio (lo "sporco" della ripresa, la definizione difettosa, il fuori campo della voce usato come imprevedibile, anarchico contrappunto) a criterio formale. Con ciò, sia in teatro che nei film, Delbono non disdegna, magari per inciso o variazione, il confronto con certe regole di stile o coi maestri: si pensi a *Blue sofa* (una sorta di trionfo di Bobò, suo alter ego "dell'altro mondo") dove insieme a Giuseppe Baresi e Lara Fredmer coniuga le simmetrie rigorose e modernamente tradizionali di una *assurda* immobilità con l'indisciplina surrealista di galline e insetti.

Delbono ama correre in soggettiva, spesso con l'auto, verso una sicura e, al medesimo tempo, misteriosa sorte... *dentro l'infinita via di fuga echeggia il grido, la replica straniante, il canto che svisa come uno strumento jazz a fiato...*

Persuaso che il contenuto stia nella radicalità e nella libertà della forma, nondimeno egli pretende di testimoniare un rifiuto (anche ideologico) della squalida società in cui siamo costretti a vivere, sempre ricreando un *impossibile* equilibrio fra vita e morte, fra gli altri e sé; magari proponendo in bianco il buio feroce di Brodkey, poi in nero (con rossi) lo spettacolo che gli ha guadagnato il Premio Ubu nel 2011: *Dopo la battaglia*.

Sull'origine di uno dei suoi ultimi lavori: *Orchidee*, dice: «Due signore chiacchieravano e una diceva di tenere sempre in casa un'orchidea vera e una finta...che tanto non si distinguono facilmente. Mi è sembrato simbolico per restituire l'idea di un tempo, il nostro, in cui il privato e il pubblico, il politico e lo spirituale, sono reale e falso. Con noi che ci alimentiamo di detriti, la mantide religiosa che pare un fiore, le cose politiche dietro le quali non sai mai cosa c'è, con relativa sfiducia nelle masse, fino ad arrivare al teatro che non è più uno specchio dei tempi. Tant'è che io scappo via anche se poi ci ritorno. *Orchidee* è anche una riflessione; c'è un uso del cinema, della fotografia, con richiami all'Africa, ai viaggi. Per osservare più che per narrare». Se feroce era il buio, insomma, è feroce, per il suo modo di accoglierla e viverla, anche la luce.

Delbono, accennavo poco sopra, si specchia in Bobò; ed entrambi, nell'oggi, vogliono e possono *reincarnare* Antonin Artaud: «A volte», dice il regista chiudendo *Paura* sull'azione del suo alter-ego sotto la doccia «vorrei la sordità di Bobò, essere analfabeta come Bobò. Bobò che ha passato cinquant'anni in un manicomio... Bobò che ora è pulito, libero, come il lupo che se anche lo addomestichi guarda sempre verso la foresta».

Diversamente da *Amore carne*, nel quale si è servito anche di una telecamera leggera, Delbono ha girato *Paura* tutto col cellulare. Come interpreta, l'artista, questa nuova possibilità? Non certo secondo la "sublimazione" del banale, del quotidiano o del

domestico; piuttosto cerca di mettere assieme il bisogno di allentare i freni della disciplina (sia essa squisitamente filmica o ideologica: la presunta "oggettività") e di dare al proprio lavoro un sorta di legittimazione teorica. Il cinema fatto col cellulare rende possibile, secondo lui, una maggiore libertà per il personaggio in scena – basti ricordare il lungo brano con la madre in *Amore carne*: un brano "preparatorio" del doloroso e tragico *Sangue*, che alla morte della madre è appunto dedicato – perché è un oggetto di uso comune, confidenziale, dunque meno invasivo della mdp o della telecamera. Se, come ricordavo poc'anzi, il cinema equivale per lui a nuove opportunità di ravvicinamento, il cellulare accorcia ancor più le distanze, addirittura può essere scambiato fra il regista e il personaggio. Ma è vero altrettanto, aggiungerei, che consente di *spiare* assai meglio, di tradurre con modalità altre ciò che alcuni grandi maestri avevano pensato a proposito del rapporto fra volto e obiettivo nella definizione ultima del primo piano.

Indocile ed egocentrico, ma irriducibile nella ricerca di forme capaci di eludere il falso, se non di eliminarlo, Pippo Delbono attribuisce valore alla futilità della vita; della propria, anzitutto, disperatamente tesa a incontrare e confondersi senza mai smarrire la irriducibilità della prima persona: «Sono molto concentrato sulla coscienza delle persone che se ne vanno», ha detto tornando a *Sangue* e a sua madre «la giudico la cosa più profonda a cui pensare, anche in arte».

AMORE CARNE Pippo Delbono

Regia, sceneggiatura e fotografia: Pippo Delbono. *Soggetto:* da testi di Arthur Rimbaud. Pierp Paolo Pasolini, T.S. Eliot, Pippo Delbono *Montaggio:* Fabrice Aragno. *Con:* Bobò, Irène Jacob, Marie-Agnès Gillot, Margherita Delbono, Sophie Calle, Marisa Berenson, Tilda Swinton, Alexander Balanescu, Pippo Delbono. *Produzione:* Pippo Delbono, Frédéric Maire, Fabrice Aragno per Compagnia Pippo Delbono/Cinématèque Suisse/Casa-Azul. *Distribuzione:* Tucker. *Durata:* 75'. *Origine:* Italia/Svizzera/Francia, 2011.

Nel corso dei viaggi, la piccola camera o il telefonino di Pippo Delbono catturano momenti unici, incontri ordinari o straordinari. Da una camera d'albergo a Parigi ad un'altra a Budapest, i percorsi intrecciano un tessuto del mondo contemporaneo. Insieme a tutti questi testimoni, alcuni famosi, altri no, che dicono o danzano la loro visione dell'universo. A volte la camera agisce di nascosto. A volte riprende gli attimi che precedono una catastrofe – come il terremoto de L'Aquila. Oppure il dopo, come a Birkenau. Gli incontri (con sua madre, gli amici, gli estranei) sono altrettante immagini del mondo di ieri, di oggi, di domani. Un mondo che qualcuno racconta attraverso la musica (come il compositore e violonista Alexander Balanescu) o il gesto (come Marie-Agnès Gillot, danzatrice étoile de l'Opera di Parigi), oppure attraverso le parole (come l'attrice Irène Jacob) o il silenzio (come Bobò, lo storico attore sordomuto di Delbono, o come l'artista Sophie Calle e l'attrice Marisa Berenson). Da un'immagine all'altra, da un testo all'altro, da uno spazio all'altro, la camera ci parla dell'amore. Della poesia. E della carne. Con ciò che comporta di passione, ombra, dolore, tragedia e umorismo.

(dal pressbook del film)

TO THE WONDER

Terrence Malick



La danza panica dell'entusiasta

Francesco Cattaneo

«C'è sempre qualcosa di invisibile che sento così intensamente... che ci lega con tanta forza. Amo questo sentimento, anche se a volte mi fa piangere».
(Marina in *To the Wonder*)

Il corpo femminile nel suo incessante dinamismo, nel suo correre, balzellare, girare su se stesso, nel suo rannicchiarsi o slanciarsi, nel suo distendersi o protendersi, in sintesi: nel suo animarsi in un gioco espansivo che, irradiandosi, trascina con sé oggetti e persone – è innanzitutto questo che Terrence Malick mette in scena da ormai tre film: *The New World* (2005), *The Tree of Life* (2011) e *To the Wonder* (2012). A fare da contraltare è il corpo maschile, rigido, serio, geometrico nei suoi spostamenti, frenato nelle sue espressioni, diviso tra la marginalità dello spettatore riflessivo, che sta sempre un po' a latere rispetto alle situazioni, e la centralità di una volontà quadrata, con entrambi i piedi ben piantati per terra. L'equilibrio maschile (di Neil, di Mr. O'Brien, di John Smith, di John Rolfe) è più ortodosso rispetto a quello femminile (di Marina, di Mrs. O'Brien, di Pocahontas), sospeso tra il qui e il là, fluido, diveniente, inafferrabile. Ma c'è anche il rovescio della medaglia: nella sua dimensione proteiforme, la donna è debole, fragile, esposta, vacillante; nel suo essere solidamente tetragono, l'uomo è latore di sicurezza, di protezione, è il molo che fende il mare del femminile, offrendo riparo.

Se si vuole mettere in scena l'affettività umana – ed è quanto Malick si propone in *To The Wonder* – è inevitabile chiamare in causa la dimensione di incontro-

scontro connessa alla differenza dei sessi. Ma sarebbe facilissimo, di qui, collocarsi nel tradizionalistico e nell'archetipico, se non addirittura scivolare nello schematico e nello stereotipico. La rappresentazione del maschile e del femminile negli ultimi tre film di Malick, infatti, si muove pericolosamente vicino alla tipizzazione banalizzante e al gioco delle parti, prestandosi all'equivoco (anche ideologico: farebbe capolino una visione reazionaria della coppia, ancora intesa a partire dalla determinazione biologico-sessuale anziché da quella culturale e di genere).

Tuttavia, conviene qui procedere a un paio di precisazioni che aiutino a mettere a fuoco la peculiarità del discorso di Malick. Innanzitutto, Malick è un *narratore*, e il suo cinema *squisitamente narrativo*. È sì vero che egli è andato tessendo di film in film un racconto dal respiro ampio, un racconto costellato di domande di fondo, di visioni "universali", di istanze "filosofiche" – ma si tratta pur sempre di domande, di visioni e di istanze *incarnate in un personaggio e concretate in una trama di eventi e di relazioni*, storicamente e geograficamente connotati. Si dice che le idee abbiano bisogno di gambe su cui camminare: ebbene, nel racconto le idee assumono il ritmo e l'andatura di uno specifico paio di gambe – «Tale gamba, tale idea», potremmo dire, secondo una prospettiva eterodossa, che mette in crisi la fondamentale matrice astrattiva e generalizzante del concetto. Siamo di fronte alla logica della narrazione, ben diversa rispetto alla logica della filosofia: le idee non preesistono altrove, calandosi poi in un qual-



che “veicolo” bipede; risultano un’espressione organica dell’esistenza del loro portavoce (come si vede emblematicamente nella struttura polifonica della *Sottile linea rossa*), in conformità a un intreccio paradossale che ibrida singolare e universale, o, per meglio dire, che dispiega l’universale nel cuore del singolare.

In secondo luogo, il movimento del corpo femminile è talmente pervasivo – non solo in *To the Wonder*, ma, come si accennava, nell’intera produzione recente del regista – che esso si fa manifestamente voce di qualcosa di più ampio, che trascende la stessa femminilità, sebbene s’intuisca come esso intrattenga un’intima connessione, tutta da dispiegare e svolgere, con la differenza sessuale. La vivacità del corpo femminile è così importante da assecondare e riprendere ermeneuticamente perché, a ben vedere, costituisce uno dei principali elementi di discontinuità intervenuti nel cinema di Malick: rappresenta la nuova forma, forse ancora più incandescente e raccolta, dell’esperienza fondamentale alla base della sua ispirazione artistica.

In realtà, le spiegazioni a portata di mano (e di pigrizia) abbondano. Nelle primissime scene del film Marina, divorziata ucraina con figlia a carico di dieci anni, Tatiana, racconta come l’incontro con l’americano Neil a Parigi abbia significato per lei l’occasione di

una rinascita: «Mi hai portato fuori dalle tenebre. Mi hai tirato su da terra. Mi hai riportato alla vita», confessa in voce over. Pertanto, l’animazione che le attraversa le membra potrebbe essere l’espressione di uno stato d’animo soggettivo. Conferma ne sia che, al momento della separazione, ogni spinta, ogni vitalità si spegne. Le manifestazioni fisiche di Marina, in fondo, non sarebbero altro che il risultato di un trasporto ingenuo, infantile, tendente al superficiale e all’inconsistente. La passione è periodica, fugace. Quando si affievolisce, o si esaurisce, ecco che tutto diventa grigio, o nero. L’amore è un sentimento umano, legato alle fluttuazioni dei vissuti soggettivi, e, al pari di tutti i sentimenti, è passeggero, va e viene come le nuvole.

Tuttavia, è di questo che desidera parlarci Malick? La voce over di Marina ci offre una diversa indicazione: fa cenno, in conclusione del film, all’“amore che ci ama”, ringraziando. Dunque, si tratta di un amore che supera i confini dell’individuo, del soggetto, anche se forse non quelli dell’uomo; è un amore che non controlliamo, che non possediamo, di cui non disponiamo, ma piuttosto, sembra di capire, un amore che ci eccede da ogni lato, sebbene in qualche modo occhieggi proprio verso di noi, ci ri-guardi. Prima che amanti, siamo amati. Ciò attribuisce all’amore un’indole stra-ordina-

ria e – rispetto alle perimetrazioni soggettive – del tutto anomala e paradossale. Il “nostro” amore non è che un rispondere, meglio ancora, un corrispondere a un amore che ci precede, chiamandoci in causa. Un simile amore implica un’esperienza di spossamento, di straniamento al contempo da sé (in quanto soggetti) e fino a se stessi (in quanto esistenti).

Perché una simile esperienza dell’amore ci prende e pervade come una danza, rendendoci quasi degli invasati (etimologicamente: degli entusiasti, degli “ispirati dal dio”)? E quale danza accomuna e congiunge in un’inedita e sorprendente affinità elettiva una principessa indiana dell’inizio del Seicento, una madre di famiglia dell’America di provincia degli anni Cinquanta e una donna divorziata che ai nostri giorni fa spola tra due continenti? Evidentemente non si tratta di una danza nel senso più studiato, strutturato e codificato. Ne abbiamo parlato finora nei termini di una dinamicità, di una vivacità, di un’animazione. In effetti, tale danza racchiude in sé un tratto elementare, ancestrale, addirittura primordiale: non è altro che l’entrare in sintonia, e il prolungare, la movimentazione stessa che attraversa le cose, la forza che sprigionano.

È una danza panica, ispirata da una presenza incomprimibile in qualsiasi determinazione o definizione o incasellamento o appropriazione, talmente sovrabbondante da implicare una cosa e il suo opposto, da negarsi e contraddirsi, sottraendosi dolorosamente alla nostra presa, ma proprio per questo rendendo la nostra esperienza, costantemente scavata dal negativo, abissalmente libera. Nella danza l’uomo entra in vibrante unisono con l’armonia del cosmo, armonia dei contrari, armonia inapparente, in cui predomina un tratto parco, nascosto, sfuggente, in

virtù del quale le polarità fondamentali (vita/morte, giovane/vecchio, uomo/donna, visibile/invisibile, terra/cielo, uomini/dei) transitano l’una nell’altra, si alimentano l’una dell’altra, secondo quella fluidificazione simboleggiata dalla “terra di mezzo” di Mont Saint-Michel – vera e propria soglia a partire da cui si divaricano gli opposti.

Come qualificare quest’amore che ci ama? Nel film il tema di Dio, del Dio cristiano, viene esplicitamente chiamato in causa. Anch’esso ha un suo portavoce eminente: padre Quintana. La sua fede è – assai significativamente – turbata dall’invisibilità di Dio, dalla sua misteriosa presenza/assenza.

Eppure, il Dio cristiano non sembra essere esaustivo del fenomeno. “L’amore che ci ama” viene raccontato in modo per così dire più “elementare”. È lo sconfinato aperto di cui partecipiamo estaticamente, lo sconfinato aperto a cui Marina (al pari della sua sorella elettiva Pocahontas) corrisponde con il gesto emblematico di allargare le braccia, quasi per accogliere l’infinita e poliedrica presenza dell’essente, nel suo rilucere e sfolgorare, e renderle grazie. Si tratta della genuina elementarità dello stupore di fronte a ciò che è – stupore intessuto di leggerezza e delicatezza. *To the Wonder* suona, non a caso, il titolo del film (programmatico, sebbene mai astratto, perché Malick non intende affatto cimentarsi in un film-saggio o in un film-manifesto). Su, verso l’alto, verso la meravigliosa luminosità del divino (come vien detto da Marina salendo una scalinata durante la visita a Mont Saint-Michel). E al contempo: alla meraviglia, come se si trattasse di un inno, di una celebrazione dello sguardo puro e cristallino capace di attestarsi all’altezza del caleidoscopico gioco delle forme cosmiche.

TO THE WONDER Terrence Malick

Titolo originale: id. *Regia e sceneggiatura:* Terrence Malick. *Fotografia:* Emmanuel Lubezki. *Montaggio:* A.J. Edwards, Keith Fraase, Shane Hazen, Christopher Roldan, Mark Yoshikawa. *Musica:* Hanan Townshend. *Scenografia:* Jack Fisk. *Costumi:* Jacqueline West. *Interpreti:* Ben Affleck (Neil), Olga Kurylenko (Marina), Rachel McAdams (Jane), Javier Bardem (padre Quintana), Tatiana Chiline (Tatiana), Romina Mondello (Anna), Tony O’Gans (Sexton), Charles Baker (il falegname), Marshall Bell (Bob), Lois Boston (Lois), Wigi Black (Lori), Amy Christiansen (la signora Hart), Brian Christiansen (il signor Hart), Will Wallace (Hunter), Michael Bumpus (il medico), Ashley Clark (la donna sorda), William Riddle (il padrone di casa), Russell Vclaw (il giudice di pace). *Produzione:* Nicolas Gonda, Sarah Green, Hans Graffunder, Sandhya Shardanand per Redbud Pictures. *Distribuzione:* 01. *Durata:* 112’. *Origine:* USA, 2012.

Dopo aver visitato, all’apice del loro amore, Mont Saint-Michel – nota in Francia e altrove come “la Meraviglia dell’Occidente” – l’ucraina Marina e l’americano Neil si stabiliscono in Oklahoma, terra d’origine di lui. Dopo qualche tempo, nascono i primi problemi, e la loro passione un po’ per volta si spegne. Marina cerca conforto presso padre Quintana, un sacerdote cattolico che tuttavia sta attraversando una crisi di vocazione. Neil, da parte sua, ritrova il legame con Jane, una sua antica fiamma.

CHA CHA CHA

Marco Risi



A paese degenerare film di genere

Anton Giulio Mancino

Canzon(ett)are l'Italia, cioè associare con strafotenza sociologica l'immagine del nostro Paese alle canzoni popolari, è stata una delle specialità di Dino Risi. E Marco Risi, suo diretto e consapevole erede, ne prosegue l'intelligente pratica di giocare su canzoni note e balli, sostituendo alla gradevolezza dell'ascolto l'impressione di un effetto, non di nostalgia verso un oggetto *vintage*, ma di acuto e severo contrappunto. Già in *Nel continente nero*, dopo *Il muro di gomma*, aveva scelto come titolo quello del verso inaugurale di uno dei maggiori successi di Edoardo Vianello, *I watussi*, introducendolo come elemento di straniamento e retrodatazione problematica nella cornice di una commedia perciò amara. Se i misteri italiani diuturni di *Il muro di gomma* cedevano il posto a un successivo film di genere, la cui superficie leggera risultava increspata dalla metalinguistica e co(n)testuale strategia canzonettistica, in *Cha Cha Cha*, a quattro anni da *Fortapasc*, torna l'opzione del film di genere. Non più una commedia, ma un giallo, con atmosfere e schemi noir ostentati, estranei persino alla tradizione risiana.

Lo strappo alla regola compiuto da Marco Risi, che con la commedia ha mantenuto comunque un rapporto ideale (adoperandola anche in *Cha Cha Cha* come nota dissonante rispetto all'impianto drammatico prevalente), ribadisce il concetto che a un'Italia profondamente malata, cupa, *degenerare* si reagisce con un appropriato film *di genere*. Che a partire dal titolo stesso stabilisce, dopo l'*hully-gully* veicolato dal

brano di Vianello in *Nel continente nero*, un legame nuovamente imprescindibile tra un modo di ballare e cantare in voga negli anni Sessanta in Italia e una condizione di permanente oscurità fattuale, inabissamento disperato della verità conoscitiva, cedimento strutturale della morale sociale e istituzionale. Il rimando al ritmo latinoamericano contenuto nel titolo *Cha Cha Cha* spinge a riconsiderare in chiave nemmeno lontanamente evasiva, invece molto impegnativa la cover dell'omonima canzone celebre di chiusura. Questa re-interpretazione affidata al comico e *show man* Nino Frassica riflette l'intenzione di trasformare il film in una parabola in cui il serio coesiste con il faceto, la denuncia esplicita del marcio con l'allegria assuefazione a ogni ignominia, quindi la reinterpretazione di un genere consolidato come il noir con l'originale e tenace volontà di esplorare un'Italia profondamente "nera" prima ancora che noir, talmente torbida e indecifrabile da permettersi di stabilizzare l'instabilità attraverso un sistema controllato di scandali incrociati, lo scambio e la compravendita di informazioni e immagini riservate. In cui i delitti e le collusioni tra istituzioni, poteri occulti e criminalità organizzata sono divenuti una manifestazione di costume, una moda, appunto l'equivalente culturale di un motivo orecchiabile e ballabile.

Tutto in *Cha Cha Cha*, ove Shel Shapiro in persona ripropone allusivamente l'intramontabile – per tante ragioni – cavallo di battaglia *Ma che colpa abbiamo noi?*, diventa merce di scambio: il ricatto implicito



come prassi politica, l'omicidio su commissione, il suicidio simulato, all'ombra di soggetti e strutture criminali di complemento, servizi segreti fisiologicamente deviati e al "servizio" neanche più tanto "segreto" del miglior offerente, logiche da doppio gioco cui si prestano le forze dell'ordine preposte piuttosto a un'azione preventiva o riparatrice/restauratrice del disordine organizzato, magari alla luce del giorno e in bella vista, proprio come i palazzi del potere e del controllo capillare della privacy collettiva che non occorre neanche più tanto nascondere o camuffare.

Ogni elemento di questo freddo, asettico, stilizzato mosaico nazionale che è *Cha Cha Cha*, per quanto riciclato, preso cinematograficamente in prestito e riconvertito, insomma partecipa di una complicata e indicativa "trattativa" in atto, non soltanto tra Stato e Mafia (rigorosamente con l'iniziale maiuscola tutti e due, come soggetti costitutivi e paritetici di un processo storico di lunga durata). Sotto la spessa e rassicurante patina di film di genere, *Cha Cha Cha* restituisce – con i suoi mezzi e le prerogative di opera di intratteni-

mento costruttivo ancorata a un'esigenza di riconoscibilità e competitività sul mercato – un clima allucinato eppure (s)canzonato, tanto più allucinante in quanto cantabile, perpetuabile, metabolizzato. La cui volontà di interpretare il presente coincide con la reinterpretazione di codici, situazioni e personaggi del noir classico e contemporaneo, allo stesso tempo hollywoodiano e germanico (*Un maledetto imbroglio*). Esattamente come una canzone di successo può essere riproposta, riadattata e in ogni senso reinterpretata a seconda delle circostanze, delle epoche e delle modalità mediatiche in funzione dei rinnovati "imbrogli".

Non ha molto senso perciò accorgersi che *Cha Cha Cha* è un noir dichiarato, di più: un esercizio di stile, che si richiama fin troppo deliberatamente alle regole del genere cui ha deciso di aderire e appartenere, se non si accetta questa come una premessa, anziché una conclusione. Perché è evidente la volontà di richiamarsi a numerosi altri film pregressi, a cominciare dai vari noir d'annata in cui il protagonista è un investigatore privato il quale si barcamena tra lecito e

illecito, spesso e volentieri ex poliziotto; è in competizione con la polizia stessa; e tanto per (non) cambiare, è innamorato della dark lady di turno. Il film di Marco Risi non si fa mancare niente per corrispondere ai *cliché*, nemmeno il losco, temibile e potente marito della bella che muove i fili. Ma il tributo al genere è persino più filologico. Le riprese innaturalmente perpendicolari dall'alto dell'automobile che percorre la città, come se la realtà si configurasse con il tracciato segnato su un tom tom, ricordano quelle di *Zodiac*, la scena nella metropolitana rimanda – a scelta – a *The French Connection*, *Dressed to Kill* o *48 Hrs*, la donna-oggetto che si denuda al ricevimento per Argento deriva da *Eyes Wide Shut*, il combattimento che il protagonista ingaggia completamente nudo con i sicari nel suo appartamento fa il verso a *Eastern Promises*, il finale riprende alla lettera quello di *The Three Days of the Condor*.

Ma sia detto chiaramente: l'intero repertorio del già visto non solo non pregiudica l'operazione di *Cha Cha Cha*, dove è inequivocabile la distanza tra il plagio e l'omaggio colto, anzi accentua lo spessore dell'idea di base. Marco Risi ha scritto il film con Andrea Purgatori anche per confermare la continuità con *Il muro di gomma*, in cui quella di suo padre Dino era – per dirla con Chion – una suggestiva voce acusmatica, e *Fortapasc*, dedicato emblematicamente sempre al genitore-maestro. Sa di doversi mantenere nel perimetro di un genere, ridivenuto una priorità del mercato in Italia (il cui apripista è stato Michele Placido con *Romanzo criminale*, *Vallanzasca* e *Il ceccchino*), ma se ne serve, senza farsi subissare da un atteggiamento *rétro* o sterilmente commemorativo. Gli importa la disamina politico-indiziaria dell'Italia odierna, dove – come ricorda il funzionario dei servizi segreti che baratta favori pelosi e intercettazioni sensibili – i

misteri vengono contemperati dal dispositivo di domanda e offerta di elementi e materiali probatori, che si annullano a vicenda in una logica di accordi separati, su misura, che ogni personaggio di spicco del gioco sporco e dell'attività istituzionale, senza soluzioni di continuità, non può rifiutare.

Nell'Italia di *Cha Cha Cha*, quindi dell'imperituro *cha cha cha*, si può essere organici ai poteri forti, dietro le quinte, ma estromessi all'improvviso. Siccome il potere in sé si aggiorna tecnologicamente e disumanamente, adattandosi e autorigenerandosi ha costante necessità di referenti/emissari/impiegati contingenti. E se un genere può transitare da una cinematografia nazionale all'altra, anche il potere, transitando da un individuo all'altro, foucaultianamente non prevede alcun detentore assoluto, ma pezzi di ricambio: la sorte dell'intoccabile eppure eliminabile, pseudoberlusconiano Argento getta una luce non meno sinistra sul postberlusconismo. Oppure di pedine riciclabili: a Corso (il cui nome suona come un omaggio all'attore protagonista prematuramente scomparso Corso Salani di *Nel continente nero*, ma soprattutto di *Il muro di gomma*, quindi come un richiamo autoreferenziale allo stesso giornalista e sceneggiatore Purgatori) viene alla fine proposto da Torre di rientrare nei ranghi. Purché gattopardescamente le cose cambino senza davvero cambiare, servire lo Stato non sia in contraddizione con l'essere pronti spregiudicatamente a mutare gioco e togliere di mezzo anche chi ha fatto comodo allo Stato medesimo (Torre, come l'omonimo pezzo degli scacchi, è esperto nella mossa dell'arrocco a vantaggio del re), e la famiglia sia disfunzionale, disarmonica, mostruosa, come sa bene Marco Risi, già cosceneggiatore dell'emblematico *Caro papà* del padre Dino, a sua volta feroce sull'argomento fino a *Il commissario Lo Gatto* e *Tolgo il disturbo*.

CHA CHA CHA Marco Risi

Regia: Marco Risi. *Sceneggiatura:* Marco Risi, Andrea Purgatori, James Carrington. *Fotografia:* Marco Onorato. *Montaggio:* Clelio Benevento. *Musica:* Franco Piersanti. *Scenografia:* Sonia Peng. *Costumi:* Lina Nerli Taviani. *Interpreti:* Luca Argentero (Corso), Eva Herzigova (Michelle), Claudio Amendola (il commissario Torre), Pippo Delbono (l'avvocato Argento), Pietro Ragus (Muschio), Bebo Storti (il funzionario dei servizi segreti Massa), Marco Leonardi (il fotografo), Jan Tarnovskiy (Tommaso), Oriana Celentano (la dottoressa), Shel Shapiro, Nino Frassica (se stessi). *Produzione:* Angelo Barbagallo per Bibi Film/Babe Films/Rai Cinema. *Distribuzione:* 01. *Durata:* 90'. *Origine:* Italia/Francia, 2013.

All'ex poliziotto Corso, ridottosi a fare l'investigatore privato, viene chiesto dalla sua ex fiamma Michelle, ora sposata con il potente avvocato Argento, di seguire il figlio. Quando il ragazzo, all'uscita da una discoteca, muore in quello che sembra un incidente, Corso decide di vederci chiaro. E scopre che i realtà si è trattato di omicidio camuffato, che nasconde torbide verità destinate a portare allo scoperto i giochi di potere in cui il potente e intoccabile patrigno è coinvolto.

SALVO

Fabio Grassadonia, Antonio Piazza



Il sole, il nero, la luce

Simone Emiliani

Ci sono film che ci mettono anni prima di partire. Che vengono pensati a lungo, che sono sul punto di iniziare e poi l'inizio della lavorazione viene rimandata. Nel tempo di una "preproduzione" sempre più estesa e illimitata, *Salvo*, esordio nel lungometraggio dei palermitani Fabio Grassadonia e Antonio Piazza, è diventato più film insieme: i dettagli, dalle forme di una sceneggiatura originariamente più definita nella scrittura, poi diventata volontariamente più astratta, al respiro addosso a Palermo, che sembrava gradualmente restringere e poi ingabbiare sempre di più i protagonisti, alle zone di un noir immerso nella luce del sole e poi tetro e malato (le scene nel capannone), fino alle forme di un miracolo, lo snodo decisivo e probabilmente quello più complicato che i due cineasti hanno invece filmato con estrema efficacia, soprattutto nello stacco tra l'attimo precedente e quello successivo in cui Rita comincia a vedere. Non era un film facile, *Salvo*, e forse la lunga attesa nella preproduzione ha permesso a Grassadonia e Piazza di limare e superare tutti gli ostacoli e le insidie che un progetto del genere nascondeva. Ma alla fine i due registi hanno vinto in pieno la loro scommessa, anche perché la loro è un'opera che regge meglio a una seconda visione (quella successiva al Festival di Cannes dove ha vinto il Grand Prix alla Semaine de la Critique).

OMBRE BIANCHE

Forse si è contaminati a livello percettivo, quasi simbiosi con lo sguardo di Rita, ma quello che resta

dopo la parte iniziale sono soprattutto delle ombre che sembrano muoversi in un vuoto su sfondo bianco. Dettagli degli occhi del protagonista, oggetti come il telefono e la bottiglia di plastica già danno subito l'idea come dentro l'inquadratura ci sia un ulteriore sezionamento interno, dove la macchina da presa da una parte, quasi si attacca ai corpi dei due personaggi dando un senso di soffocamento, e, dall'altra, provoca improvvise aperture: è questo sezionamento a dare parte del battito irregolare che caratterizza quasi tutto il film. In questo lavoro di astrazione delle figure i due cineasti impongono uno stile già ben definito, nel quale il corpo degli attori viene immerso nella polvere, nel caldo opprimente, nella sabbia e nei rumori. Sono ovviamente personaggi già definiti, grazie all'espressione di Saleh Bakri che porta nell'interpretazione di Salvo tutta la sua formazione di attore teatrale (ha recitato, tra gli altri, anche in *La banda* di Eran Kolirin e *Il tempo che ci rimane* di Elia Suleiman) che contrasta in pieno con l'istinto quasi feroce dell'esordiente Sara Serraiocco. Proprio in questa frattura tra i due personaggi, *Salvo* corre in modo pienamente riuscito su di un binario parallelo al genere, tutto sospeso tra paura e seduzione, tra desiderio e impossibilità di appagarlo, evidente in tutto il finale con i due personaggi uno accanto all'altro, dal giorno alla sera, in una dolce agonia dove il tempo filmico è ovviamente ristretto ma che allo stesso tempo regala l'improvvisa illusione di poter essere invece dilatato.

Un progetto studiato a lungo, si diceva, nel quale, dietro gli attori, sembra di vedere ancora delle sagome, delle "ombre bianche" Le stesse ombre emerse,



davanti ai due cineasti, in fase di scrittura, ombre che hanno convissuto con loro per anni mentre il progetto stava prendendo forma. Fino al set: forse c'è già un'anticipazione di questo film nel corto che Grassadonia e Piazza hanno girato nel 2010, *Rita*, realizzato quando, come hanno sottolineato i due registi, la sceneggiatura di *Salvo* esisteva già. E c'erano dei punti in comune molto forti, che fanno pensare a quest'opera come un allargamento di quel cortometraggio: la protagonista cieca (la Rita del titolo), Palermo come ambientazione, uno sconosciuto che entra furtivamente dentro la sua abitazione. E da una parte già si vede che dietro *Salvo* preesisteva qualcosa di solido, come una pièce teatrale scritta dagli stessi autori (e per certi versi questa

naturalezza nel passaggio al cinema richiama alla mente quello compiuto da Francesco Sframeli e Spiro Scimone con *Due amici*, da cui Salvo sembra, in maniera totalmente casuale, accomunato dalla reiterazione della gestualità). O anche un romanzo; o, ancora, una serie tv.

SUONI E «PIANGERAI»

Sembra esserci una sceneggiatura parallela, in *Salvo*, quella in cui emergono l'importanza decisiva dei suoni e dei rumori. Ovvero: Grassadonia e Piazza sulle orme di Jacques Tati, il quale utilizzava la colonna sonora come uno script a parte. La parte

iniziale è pressoché muta. Salvo è un killer che non parla. Sta sempre in silenzio e agisce. Da questo punto di vista, tutta la parte in cui il protagonista si introduce nella casa della ragazza per far fuori il fratello, suo rivale, gode di un'intensità incredibile. Un frammento lungo, pressoché muto: prevalgono le voci indistinte, l'abbaiare dei cani, i rumori sullo sfondo del mare o di un motorino in lontananza, il ticchettio di una sveglia. È proprio qui che il movimento in uno spazio ristretto del killer e della ragazza diventa fondamentale: gli spostamenti di lui sono compiuti apposta per non far sentire la sua presenza a lei; Rita, al contrario, pensa di essere sola, ma ad un certo punto si muove come se avvertisse la sua presenza, con una dinamica simile a quella di Audrey Hepburn nei panni di una donna cieca in *Gli occhi della notte* (1967) di Terence Young: non vedere sapendo di essere visti. A differenza di quest'ultimo film, però, lo spazio non è filmato come fosse un'estensione di quello teatrale. Anzi, gli spostamenti della macchina da presa sono piuttosto nervosi, anche quelli tra la parte di sopra e quella di sotto dell'abitazione, per dare risalto all'elemento uditivo che prevale su quello visivo.

Poi, entra in campo in modo imponente, come un ritornello ininterrotto, inarrestabile, *Arriverà*, cantata dai Modà ed Emma e presentata al Festival di Sanremo del 2011 (lo stesso video del brano è notevole). Cantata, ripetuta, come un'ossessione, con il suo incipit ripetuto come fosse un disco che riparte ogni volta dall'inizio senza mai essere ascoltato fino alla fine. Un ritmo come quello cercato proprio dallo stesso *Salvo*, un film il cui scopo impossibile ed elettrizzante è di iniziare più volte il film senza finirlo mai. Ritorna l'inizio della canzone: «Piangerai, come

pioggia tu piangerai. E te ne andrai...». Se dovessimo associare visivamente questo verso, il suo corrispettivo visivo sarebbero le scene del protagonista nella camera dove alloggia, con Luigi Lo Cascio che gli porta e gli apre il tavolino per il pasto, momenti che, grazie anche alla marcata recitazione, si rivelano i più studiati e calcolati; o, ancora, le scene di Salvo con il boss, sul limite di una deformazione a rischio caduta ma, fortunatamente, trattenute appena al di qua del baratro.

Il film di Grassadonia e Piazza è quindi in piena sintonia quando è muto, essendo la canzone un elemento necessariamente diegetico (da una radio, cantata, dallo stereo di un'automobile, a mostrare in quest'ultimo caso il vero scatto di rabbia da parte del protagonista), e i dialoghi potrebbero essere idealmente anche aggiunti in postproduzione. Nel modo di filmare i silenzi e le urla improvvisate, *Salvo* infatti si pone, a livello teorico, come uno dei risultati più sorprendenti degli ultimi anni, facendo sentire la pulsione e non la sperimentazione; per questo che rappresenta un esempio di cinema italiano di cui andare fieri. Sotto questo aspetto ci sono due momenti decisivi: il primo è l'uccisione del rivale da parte del killer con il rumore degli spari fuori campo; l'altro, ancora più potente, è lo scambio della macchina al posto di blocco, con incroci di traiettorie di sguardi velocissimi, rapidissimi, quasi alla William Friedkin. Il tutto sullo sfondo persistente di una Palermo fotografata da Daniele Ciprì che vive come la Napoli di Bigazzi in *L'amore molesto* (1995) di Martone. Realistica e insieme surreale, come se i due elementi fossero mescolati e indistinti, dove basta anche un cambio di luce dalla notte al giorno o viceversa. E *Salvo* ricomincia di nuovo, insieme ad *Arriverà*.

SALVO Fabio Grassadonia, Antonio Piazza

Regia e sceneggiatura: Fabio Grassadonia, Antonio Piazza. *Fotografia:* Daniele Ciprì. *Montaggio:* Desideria Rayner. *Scenografia:* Marco Dentici. *Interpreti:* Saleh Bakri (Salvo), Sara Serraiocco (Rita), Luigi Lo Cascio (Enzo), Giuditta Perriera (Mimma Puleo), Mario Pupella (il boss), Redouane Behache, Jacopo Menicagli (i picciotti). *Produzione:* Massimo Cristaldi, Fabrizio Mosca, Antoine de Clermont-Tonnerre, Raphaël Berdugo per Acaba Produzioni/Cristaldi Pictures/Mact Productions/Cité Films/Arte France Cinéma. *Distribuzione:* Good Films. *Durata:* 104'. *Origine:* Italia/Francia, 2013.

Palermo. Salvo è un killer di mafia solitario che ha sangue freddo nei momenti decisivi. Una mattina entra in una casa vicino al mare per far fuori un rivale. Lì c'è Rita, la sorella, che non lo vede perché è cieca dalla nascita ma a un certo punto avverte la sua presenza. Dopo aver ucciso l'uomo, Salvo si vuole inizialmente liberare anche di lei. La spinge contro un muro puntandole la pistola, ma poi si ferma. Si accorge che la ragazza, come per miracolo, ha riacquisito la vista. Decide così di portarla via con sé, rifugiandosi con lei in un vecchio capannone abbandonato. Il bisogno e il desiderio di una vita più libera non sarà così facile da soddisfare.

SEARCHING FOR SUGAR MAN

Malik Bendjelloul



American Zero, South Africa Hero

Paola Brunetta

«Il signor Alberto Heintz, di Buffalo negli Stati Uniti, al bivio tra l'amore della moglie e quello d'una signorina ventenne, pensa bene di invitar l'una e l'altra a un convegno per prendere insieme con lui una decisione. Le due donne e il signor Heintz si trovano puntuali al luogo convenuto; discutono a lungo, e alla fine si mettono d'accordo. Decidono di darsi la morte tutti e tre. La signora Heintz ritorna a casa; si tira una revolverata e muore. Il signor Heintz, allora, e la sua innamorata signorina ventenne, visto che con la morte della signora Heintz ogni ostacolo alla loro felice unione è rimosso, riconoscono di non aver più ragione d'uccidersi e risolvono di rimanere in vita e di sposarsi. Diversamente però risolve l'autorità giudiziaria, e li trae in arresto. Conclusione volgarissima. (Vedere i giornali di New York del 25 gennaio 1921, edizione del mattino.)» (1).

Così apre Pirandello *l'Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* che pospone a *Il fu Mattia Pascal*, per respingere le accuse di inverosimiglianza che erano state mosse al romanzo: la vita è spesso più incredibile, bizzarra, imprevedibile della fantasia, per cui non c'è da stupirsi se Mattia muore e rinasce due volte la prima delle quali sotto falso nome, come non c'è da stupirsi che un cantante che nei primi anni Settanta ha tentato una carriera senza riuscire e ha di conseguenza abbandonato la musica, scopra che in Sud Africa il suo nome è rimasto nella memoria dei giovani *africans* ed è diventato anzi una leggenda legata alla sua presunta morte e che sia stato poi un film a rilanciar-

ne il culto, per cui si può dire che anch'egli, come Mattia, sia morto e rinato due volte, nel 1971, dopo il *flop* del secondo disco che lo ha fatto piombare nell'oblio in Patria, e nel 1998, dopo la scoperta del successo africano nel 1997 e prima della consacrazione cinematografica del 2012, che l'ha riportato in attività dopo quarant'anni passati a fare il manovale nella sua città.

Il film infatti, diretto da Malik Bendjelloul e prodotto da Simon Chinn (*Man on Wire*, non a caso), sembra un *mockumentary* per l'inverosimiglianza della storia che racconta, ascesa (breve), caduta e poi doppia rinascita di Sixth Prince/Rodriguez/Sixto Rodriguez/Jesus Rodriguez, una storia evangelica, se vogliamo, di morte e resurrezione di un personaggio che tutti in Sud Africa credevano morto suicida, mentre lui, inconsapevole fino al 1997 del successo africano e talmente antidivo da suonare, quando lo faceva, nei *club* malfamati e fumosi di Detroit, con la schiena rivolta al pubblico, per venticinque anni anzi in realtà per quaranta ha lavorato, messo al mondo tre figlie, partecipato alle elezioni cittadine e preso una laurea in filosofia; dando a chi gli è stato vicino una lezione di umiltà, autenticità e generosità che significano centatura, amore per la vita e per il prossimo e lontananza dalle convenzioni. E dopo aver perso tutti gli introiti delle vendite sudafricane (mezzo milione di copie e dieci dischi d'oro in Sud Africa, contro i sei che secondo il suo primo discografico avrebbe venduto in Patria) e aver vissuto in miseria (le prime testimonian-



ze che il film riporta lo ritraggono come un senzateo, un barbone, uno spiantato geniale, un po' poeta un po' artista, che sapeva elevarsi sopra la prosaicità del mondo pur standone pienamente dentro), è tornato a suonare grazie al film e alla ristampa nel 2008 dei due dischi, per cui ora, a settantun anni e quasi cieco, fa concerti (quest'estate anche a New York) e lavora al terzo album, che era rimasto incompiuto. Continuando a vivere in una casa senza tv e senza riscaldamento, nel freddo della città in cui si è sempre riconosciuto.

L'opera è stata presentata in numerosi festival internazionali (al Sundance *in primis*) e ha vinto dei premi, tra cui l'Oscar nella sua categoria; ma chiamarla documentario suona riduttivo nonostante sia stata girata con l'iPhone, per la maestria con cui è stata realizzata. Inizia con una corsa in auto sulla splendida strada costiera di Cape Town, presentando uno dei due arte-

fici della riscoperta del *folk singer*, ed è strutturata come un *thriller* che ripercorre le orme dell'artista dal punto di vista di chi, Stephen "Sugar" Segerman e Craig Bartholomew-Strydom, ha deciso di cercarlo (il sito creato all'uopo si intitola appunto *Searching for Sugar Man*, come il titolo originale del film) per sapere qualcosa di lui, o almeno per sapere se era vivo o morto; per cui se nella prima parte si susseguono le testimonianze, spesso sotto forma di intervista, delle persone che negli Stati Uniti o in Sud Africa l'hanno conosciuto o sono entrate in contatto con lui in qualche maniera, e degli esperti di musica che lo paragonano a Bob Dylan (2) e che lo collocano (Avant) addirittura tra i cinque migliori musicisti al mondo, nella seconda parte entra in scena lui, Sixto, che vediamo aprire lentamente una finestra della propria casa come un attore consumato che esce pian piano alla ribalta, ma che soprattutto vediamo camminare, nella neve a

inizio film e nell'aria primaverile alla fine, tramite lunghi carrelli che ricordano il primo Jarmusch.

Anche perché le due città, Cape Town e Detroit, sono altrettanto importanti e sono riprese con una cura stupenda dell'inquadratura in maniera sempre diversa, da vicino, da lontano fino al campo lunghissimo e alle riprese aeree, in stagioni diverse, con luci e colori diversi, poi tramite disegni e animazioni, a creare un contesto magico ma realistico al contempo in cui l'artista si muove indisturbato, col suo incedere lento di persona che ha ormai fatto la sua vita, e che si trova alla fine a godere di un successo inaspettato dichiarando che non è certo, che sarebbe stato felice di sapere che in Sud Africa era una *rockstar*. Perché la sua natura è schiva, e da saggio e profeta come viene definito, da Jesus appunto che ricompare (risorge) dove la gente ha creduto in lui, preferisce stare in disparte a continuare la sua ricerca, per evitare di fare "la *rockstar* invecchiata" o di oscurare con la sua presenza la fama che spetta ad altri, come quando ha rinunciato a presentarsi alla cerimonia di premiazione degli Academy Awards. Ricerca che è innanzitutto spirituale, o almeno così, dalle canzoni e non solo, l'hanno percepita tutti coloro che hanno avuto la fortuna di conoscerlo.

E ci sono appunto Sixto, "il Bob Dylan ispanico" con la sua musica strepitosa, descritto in tutta la sua profondità e umanità e anche questo ci dà la misura della bellezza del film, il fatto che il protagonista emerga nel suo spessore innanzitutto di persona; e questo regista svedese di origini algerine che si appassiona alla sua storia, di sesto figlio di immigrati messicani negli Stati Uniti, che da "umile" si interessa agli "umili" anche

attraverso i testi delle sue canzoni. L'altro elemento di interesse del film è che i brani di Rodriguez, in particolare *I Wonder* ed *Establishment Blues*, sono diventati negli anni Settanta il simbolo della lotta all'*apartheid* da parte dei bianchi di cultura *africans* che avevano consapevolezza politica (e nelle cui case, dice qualcuno, non potevano mancare *Abbey Road*, *Bridge Over Troubled Water* e appunto *Cold Fact*), mentre il regime censurava i dischi dell'artista con la scritta «Evitare» e rigava sul vinile «Sugar Man» perché parlava di droga; per cui le canzoni di Sixto hanno accompagnato, anzi direi sostanziate le proteste di chi, anche da parte bianca, voleva cambiare il sistema in quel paese.

Un'ultima osservazione sulla distribuzione: il film, del 2012, esce subito in Gran Bretagna e in Francia, dove resta nelle sale per sei mesi, in contemporanea con la sua presentazione a molti festival e ai premi ricevuti; in Italia approda il 7 giugno 2013, quando viene presentato al Biografilm Festival di Bologna, prima dell'uscita per soli due giorni nelle sale del circuito The Space Cinema e di un'uscita, sempre limitata, in altre sale italiane a fine mese. Perché invece non cercare di diffonderli, questi documentari che hanno tutta la dignità dei film propriamente detti? Che ci presentano una persona prima che un artista interessante, e che ci fanno capire molte cose anche del contesto in cui opera? Noi continuiamo a chiedercelo, e non solo per questo film.

(1) Luigi Pirandello, *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, in *Il fu Mattia Pascal*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1963, p. 297.

(2) Interessante questo paragone con Bob Dylan nella misura in cui questi ha dovuto invece "difendersi" dalla notorietà isolandosi dal mondo per diciotto mesi dopo il misterioso incidente in moto, nel 1966.

SEARCHING FOR SUGAR MAN Malik Bendjelloul

Titolo originale: id. *Regia, sceneggiatura e montaggio:* Malik Bendjelloul. *Soggetto:* dagli articoli *Sugar and the Sugar Man* di Stephen "Sugar" Segerman e *Looking for Jesus* di Craig Batholomew Strydom. *Fotografia:* Camilla Skagerström. *Musica:* Sixto Rodriguez. *Con:* Stephen "Sugar" Segerman, Dennis Coffey, Mike Theodore, Dan DiMaggio, Jerome Ferretti, Steve Rowland, Willem Möller, Craigh Bartholomew Strydom, Ilse Assman, Steve M. Harris, Robbie Mann, Clarence Avant, Eva Rodriguez, Sixto Rodriguez, Regan Rodriguez, Sandra Rodriguez-Kennedy, Rick Emmerson, Rian Malan, Malik Bendjelloul. *Produzione:* Malik Bendjelloul, Simon Chinn, George Chignell, Malla Grapengiesser, Nicole Stott per Red Box Films/Passion Pictures. *Distribuzione:* Unipol Biografilm. *Durata:* 86'. *Origine:* Svezia/Gran Bretagna/USA, 2012.

Strano destino quello di Sixto Rodriguez, cantautore a Detroit fra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta: elogiato dalla critica, non ebbe molto successo di pubblico, anzi, i suoi album Cold Fact e Coming from Reality, in quanto a vendite, furono veri e propri flop. In seguito a ciò, non è che Rodriguez abbia abbandonato la musica definitivamente, ma per campare si è trovato costretto a occuparsi d'altro. Anni dopo, si viene a sapere che in altre parti del mondo ha invece avuto un grandissimo successo, e continua tuttora a godere di una certa popolarità, soprattutto in Sud Africa, dove il còtè sociale e politico di alcuni dei suoi testi è diventato una delle bandiere della lotta all'apartheid.

WORLD WAR Z

Marc Forster



Viaggio nell'immaginario della catastrofe

Giancarlo Mancini

In Italia le circostanze hanno voluto che l'uscita di questo film si appaia a distanza di alcune ore alla scomparsa di Richard Matheson, scrittore, sceneggiatore, autore di decine di trame in cui si cerca di dare un volto, un'immagine, un contesto alla fine del mondo. I legami ovviamente non finiscono qui, a partire dal suo libro forse più famoso *Io sono leggenda* del quale si ricordano ben tre trasposizioni: *L'ultimo uomo sulla terra* (1964, con Vincent Price), *Occhi bianchi sul pianeta Terra* (1971), fino al forse più famoso *Io sono leggenda* (2007) portato sullo schermo da Richard Lawrence con Will Smith. C'è sempre un uomo solo, come in molta fantascienza americana, a essere sopravvissuto e a cui l'umanità intera demanda la propria sopravvivenza. La Terra è stata infatti sconvolta dalla terribile epidemia di un morbillo geneticamente modificato, che ha trasformato i sopravvissuti in una sorta di zombie, quindi di creature sospese tra la vita e la morte finché qualcuno non si adopera per farli definitivamente trapassare. L'incarico affidato al protagonista di *Io sono leggenda*, il professor Neville, il virologo, avviene per investitura divina o quantomeno per caso, in quanto sopravvissuto e immune al virus.

E forse proprio dalla differenza con cui viene chiamato in causa nella difficile avventura si può partire per parlare di questo film di Marc Forster. Gerry Lane è infatti uno degli elementi d'élite delle Nazioni Unite. È imbottigliato nel traffico quando tutto lo sconvolgimento inizia; l'America, il mondo sono sotto un grave pericolo, una pandemia sta contagiando le persone trasformandole in zombie assetati di sangue i quali a ogni morso creano a loro volta altri zombie. In breve saltano tutte le coperture pos-

sibili, l'esercito, i servizi segreti, le unità speciali. Lane viene convocato dal suo superiore a scortare un medico specialista nella ricerca delle origini del bacillo. Solo a partire dalle origini di quel virus si potrà capire come muoversi. La battaglia è difficile, gli zombie si moltiplicano esponenzialmente, hanno una massa d'urto già di centinaia di migliaia di corpi. Il medico esplicita a Lane la sua ipotesi di lavoro: non sempre è necessario sconfiggere i virus, specie in una situazione come questa; con il poco tempo a disposizione, si potrebbe tentare di diventare poco appetibili, più malati di quanto il virus ci renderebbe: esso, infatti, attacca solo corpi sani. A Lane queste parole sembrano pura follia, d'altronde poco dopo il virologo batte la testa e muore, lasciandolo solo in quella ricerca disperata. Come si vede anche da questi pochi minuti del plot si può notare come il protagonista di questo film non sia un eletto, un prescelto, qualcuno dotato di conoscenze superiori alla massa.

Quando si rimette in marcia la situazione è ancora fluida. Israele è riuscita a barricarsi dietro un muro simile a quello costruito all'inizio del Duemila dall'allora primo ministro Ariel Sharon. Qui però si può solo combattere. Ipotesi di riserva non ce ne sono. Se quei maledetti riusciranno a passare al di qua del muro, anche Israele, la Terra promessa, sarà spacciata. Se nel film tratto dal libro di Matheson era proprio un ultimo lembo di terra nel Vermont a costituire l'unica possibilità di scampo alla sciagura, qui anche questa possibilità si sgretola. L'incubo della catastrofe globale si concreta ad appena un terzo del film. La scelta degli israeliani di evitare il contagio erigendo un muro si sgretola

sotto gli occhi di Gerry. Centinaia di migliaia di zombie invasati premono addosso a quei bastioni che ricordano grandiose battaglie da film fantasy; il ritmo concitato dell'azione si arrotola inversamente rispetto a quanto accaduto finora, scappare non è più possibile, gli esseri umani sono chiusi in una specie di formicaio, i vicoli, le viuzze sterrate della Città santa alle tre grandi religioni monoteiste si rivelano un gigantesco *cul de sac*. Occorre uscire all'aperto e sfidare quei nostri simili trasformati in esseri disgustosi e ripugnanti.

Scritto da Max Brooks, figlio del grande Mel, il libro da cui è tratto questo film è il secondo ad avere come tema i non-morti dopo il *Manuale per sopravvivere agli zombie*. La sceneggiatura, tranne qualche lampo sparso qua e là, è stata sceverata dalle connotazioni

umoristiche del libro di Brooks. Nel libro, dopo i lunghi anni di questa sorta di Prima guerra mondiale agli zombie iniziano a vedersi i primi segni di una rinascita e allora si può librare la corrosiva fantasia anamorfica di Brooks nel vedere cosa sono diventati il Tibet, la vecchia Inghilterra, la Russia e così via. In *World War Z* l'unica cosa che conta è sopravvivere e trovare una strada che possa indicare al genere umano un percorso da compiere per sconfiggere un male di cui non si conosce neanche l'origine. Già, perché non se ne conosce l'origine? L'indagine che Gerry si trova a compiere da solo dopo la morte del dottore è dunque una indagine su questa rimozione.

Questa catastrofe delle catastrofi, questo grado zero del genere umano consuma, depaupera anche a gran



velocità modelli narrativi, possibilità. Muta forma, come la malattia. La fuga, l'attesa dentro Gerusalemme, il viaggio in aereo trasformato in una bolgia a causa di un contagio in volo. Dentro tutte queste catastrofi si consumano anche le possibili declinazioni di un genere rimasto molto popolare nel cinema americano. Come se stavolta si trattasse di contenerle tutte, di bruciare tutte le tappe di un pensiero e di un immaginario della catastrofe, dell'Armageddon. L'aereo spaccato in due mentre ancora si è a decine di migliaia di metri da terra condensa un po' questo accumulare dati. In questo bruciare le tappe di questo viaggio nella catastrofe della catastrofe c'è anche uno dei motivi più interessanti di questo film, a tutti gli effetti un film di viaggio, dunque un itinerario formativo di un uomo, e da un certo punto in poi anche di una donna soldato israeliana scampata all'assalto degli zombie, alle radici di un cambiamento che ha fatto diventare una fetta sempre più consistente del genere umano nemica di se stessa. Fino a ritrovarsi a terra, con la testa praticamente fracassata e a pochi miglia trovare un laboratorio scientifico dove tornare a pensare in termini più razionali.

L'agente Lane impara a osservare, a stare fermo a controllare le proprie emozioni. Tornare cioè a osservare come si comporta il virus significa tornare a osservare come si comportano i nostri simili. Però occorre stare attenti. Loro, gli zombie, attaccano i sani, i buoni. Come diventare cattivi e sconfiggere gli zombie e poi tornare buoni in modo da mettere in salvo l'umanità? Ovviamente la realtà delle cose è meno manichea, alme-



no in radice, di quanto pensano gli scienziati del laboratorio, che non hanno visto cosa è successo nel mondo, hanno continuato a fare ricerca finché alcuni di loro non si sono infettati e così la comunità scientifica si è divisa in due, una parte cattiva rinchiusa nel laboratorio, una parte buona negli uffici, condannata all'inutilità. È una situazione di stallo globale di cui vanno ripensate radicalmente e in fretta le vie d'uscita. Non per niente Max Brooks prima di tutto aveva scritto una guida per *sopravvivere* agli zombie, mica per eliminarli una volta per tutte dalla faccia della Terra. Loro sono qui e ci guardano e ci aspettano, come avrebbe detto anche Richard Matheson.

WORLD WAR Z Marc Forster

Titolo originale: id. *Regia:* Marc Forster. *Soggetto:* Matthew Michael Carnahan, J. Michael Straczynski, dal romanzo omonimo di Max Brooks. *Sceneggiatura:* Matthew Michael Carnahan, Drew Goddard, Damon Lindelof. *Fotografia:* Ben Seresin, Robert Richardson. *Montaggio:* Roger Barton, Matt Chesse. *Musica:* Marco Beltrami. *Scenografia:* Nigel Phelps. *Costumi:* Mayes C. Rubeo. *Interpreti:* Brad Pitt (Gerry Lane), Mireille Enos (Karin Lane), Daniella Kertesz (Segen), James Badge Dale (il capitano Speke), Ludi Boeken (Jurgen Warmbrunn), Matthew Fox (Parajumper), Fana Mokoena (Thierry Umutoni), David Morse (Burt Reynolds), Elyes Gabel (Andrew Fassbach), Sterling Jerins (Constance Lane), Abigail Hargrove (Rachel Lane), Fabrizio Zacharee Guido (Tomas), Michiel Huisman (Ellis), Peter Capaldi, Pierfrancesco Favino, Ruth Negga, Moritz Bleibtreu (i medici del W.H.O.). *Produzione:* Ian Bryce, Dede Gardner, Jeremy Kleiner, Brad Pitt per Plan B. Entertainment/Apparatus Productions/GK Films/Hemisphere Media Capital/Latina Pictures/Paramount Pictures/Skydance Productions. *Distribuzione:* Universal. *Durata:* 116'. *Origine:* USA/Malta, 2013.

In un giorno come tanti altri, Gerry Lane, un impiegato delle Nazioni Unite, e la sua famiglia si trovano in auto bloccati nel traffico metropolitano. Di lì a poco il cielo si riempie di elicotteri della polizia, e gli agenti in motocicletta sfrecciano all'impazzata da tutte le parti: la città è in preda al caos. Ovunque per le strade, orde di persone si avventano ferocemente le une contro le altre, contagiandosi a morsi con un virus letale che trasforma gli esseri umani in creature irriconoscibili e feroci. Le origini del virus sono sconosciute; il numero delle persone infette cresce di giorno in giorno, raggiungendo rapidamente i livelli di una pandemia globale. Di fronte all'ipotesi che questa epidemia possa sopraffare gli eserciti di tutto il mondo e arrivare a distruggere i governi e le popolazioni, Lane si trova a dover fare a una scelta: mettere in salvo la propria famiglia o combattere in prima persona.

TRA CINQUE MINUTI IN SCENA

Laura Chiossone

Regia: Laura Chiossone. *Soggetto:* Marco Malfi Chindemi, Laura Chiossone. *Sceneggiatura:* Gabriele Scotti, Francesca Tassini. *Fotografia:* Alessio Viola, Francesco Carini. *Montaggio:* Walter Marocchi. *Musica:* Into the Trees. *Scenografia:* Paolo Sansoni. *Costumi:* Grazia Materia. *Interpreti:* Gianna Coletti (se stessa/Marina), Anna Coletti (se stessa), Gianfelice Imparato (Lorenzo/Antonio), Anna Canzi (Ada/Pinuccia), Elena Russo Arman (Lea/Enza), Urska Bradaskja (Almira/Dorina), Luca Di Prospero (Alessandro). *Produzione:* Marco Malfi Chindemi per Rosso Film. *Distribuzione:* Parthénos. *Durata:* 84'. *Origine:* Italia, 2013.

Dal teatro al teatro... passando per il documentario cinematografico. *Tra cinque minuti in scena*, esordio nel lungometraggio di Laura Chiossone (fino a oggi autrice di video, corti e spot pubblicitari), si apre e si chiude con la luce dei riflettori che mostrano la polvere che si alza dai palcoscenici.



In mezzo, una storia che alterna fiction e vita reale. A legare i differenti cambi di registro è Gianna, un'attrice di teatro che si ritrova, un po' per caso e un po' per affrontare i propri demoni interiori, a interpretare un personaggio molto simile a se stessa: una figlia di mezz'età, costretta ad accudire la madre malata e non più autosufficiente. Se sul palcoscenico assistiamo all'evolversi di una brillante commedia (la cui resa è mostrata in bianco e nero così da renderla immediatamente riconoscibile allo spettatore), tra le mura domestiche visioniamo un dramma che abbraccia pienamente le dinamiche del documentario: in scena la reale madre di Gianna Coletti (di nome Anna) con i suoi bisogni e le sue richieste d'aiuto a una figlia che la assiste a quasi tutte le ore del giorno. Il cortocircuito tra i generi e le due situazioni mostrate è forte e inquietante: efficace nell'inversione dei rapporti madre-figlia (sia nella situazione reale, sia in quella di finzione), con la seconda che è chiamata ad accudire la prima, *Tra cinque minuti in scena* paga eccessivamente il "dietro le quinte" dello spettacolo. Oltre alle due modalità citate, c'è infatti un terzo momento: le prove della messinscena, la vita in camerino, i rapporti tra i vari membri della compagnia. Chiossone, abituata a lavorare sulle brevi durate, allunga a dismisura un sottotesto legato ai problemi economici e professionali della compagnia teatrale, come a voler criticare una situazione culturale (italiana e non solo) già ampiamente nota.

Il gruppo è composto da personaggi, interpretati da attori in stato di grazia, che ricordano vari "tipi" (piuttosto stereotipati) di un'umanità sempre più sola e abbandonata a se stessa: Gianna vive per la madre malata; Lorenzo si sente poco apprezzato dal regista ed è frustrato dalle mancate risposte di Gianna alle sue attenzioni;

Lea, insicura e fragile, è stata appena abbandonata dal marito che avrebbe dovuto finanziare lo spettacolo; Almira, bosniaca, è in cerca di un lavoro per mantenersi; Ada è un'attrice sul viale del tramonto che passa le sue serate in un club per single senza richiamare l'attenzione di nessuno. A guidarli Alessandro, giovane regista pieno di idee e di belle speranze ma senza basi concrete su cui appoggiarsi.

La regista sviluppa così un'analisi sulla crisi contemporanea (economica e non solo), che appare fin troppo costruita e forzata rispetto alla spontaneità della vita (vera) di Gianna. Particolarmente toccanti le sequenze in cui quest'ultima coinvolge l'anziana madre nella prova del copione che sta cercando d'imparare, così che anche lei si senta viva giocando a interpretare qualcun altro.

Nel complesso, un esordio traballante ma coraggioso sia per la scelta del tema che per l'abilità di muoversi tra diversi stili narrativi: viene spontaneo l'accostamento al recente *Amore carne* di Pippo Delbono (presentato alla Mostra di Venezia 2011 ma arrivato solo a giugno nelle nostre sale) in cui il protagonista si "metteva a nudo" di fronte alla madre, scomparsa poco tempo prima, per confessare tutto quello che non era riuscito a dirle quand'era ancora in vita.

Andrea Chimento

VIOLETA PARRA

Andrés Wood

Titolo originale: Violeta se fue a los cielos. *Regia:* Andrés Wood. *Soggetto:* dal libro omonimo di Ángel Parra. *Sceneggiatura:* Eliseo Altunaga. *Fotografia:* Miguel Ioann Littin.

Montaggio: Andrea Chignoli. *Musica:* Violeta Parra. *Scenografia:* Rodrigo Bazaes. *Costumi:* Pamela Chamorro. *Interpreti:* Francisca Gavilán (Violeta Parra), Thomas Durand (Gilbert Favre), Christian Quevedo (Nicanor Parra), Gabriela Aguilera (Hilda Parra), Roberto Farías (Luis Arce), Marcial Tagle (Alcalde Fernando Castillo), Juan Quezada (don Guillermo), Sergio Piña (Mario), Stephania Barbagelata (Carmen Luisa), Patricio Ossa (Ángel Parra giovane), Luis Machín (l'intervistatore), Francisca Durán (Violeta da bambina), Guiselle Morales (Violeta da ragazza). *Produzione:* Paula Cosenza, Denise Gomes, Patricio Pereira, Pablo Rovito, Fernando Sokolowicz per La Tercera/Cooperativa/Red de Televisión Chilevisión S.A./Wood Producciones S.A./Maiz Producciones S.A./Bossa Nova Films/BG Televisión/Lan Airlines S.A. *Distribuzione:* Monkey Creative Studios. *Durata:* 110'. *Origine:* Cile/Argentina/Brasile, 2011.

C'è un acre sapore di ineluttabilità in *Violeta Parra* di Andrés Wood, interessante regista cileno che in Italia è giunto soltanto con l'ottimo *Machuca*, pellicola del 2004 ambientata a cavallo del traumatico golpe di Pinochet. Un'ineluttabilità che nasce dal soggetto, la dolorosa e stentata vita di Violeta Parra, si appoggia sul titolo originale, si legittima attraverso una serie di indizi disseminati lungo il tessuto del racconto, e che si sostanzia nella struttura stessa del film, caratterizzata da una circolarità inaugurata da tratti eterei e onirici legati esplicitamente a un finale tragico e disfatto in cui gli stessi elementi prendono una forma compiuta e definitiva. Violeta Parra, adorata da tutti, come le suggerisce il suo grande e distruttivo amore, il musicologo Gilbert Favre, eppure intimamente sola, abbandona-

ta dal pubblico, delusa nelle sue speranze sentimentali, perennemente alla ricerca di un nuovo progetto cui dedicarsi con ardore mistico o di un nuovo modo di esprimere la complessità della sua anima. Un'artista poliedrica (cantante, poetessa, ricamatrice di arazzi, pittrice di quadri naïf) vittima di passioni totalizzanti e di traumi segnanti, intimamente legata al dolore e alla dimensione della morte, cui la pellicola di Wood allude con costanza. Un evidente dissidio tra l'aprirsi espressivamente nei confronti del mondo e della gente, intesa come riferimento privilegiato della propria ispirazione, e il chiudersi a riccio attorno a un'esistenza drammatica, segnata dai lutti e dalle privazioni, alimentata solo da un entusiasmo viscerale, passionale e drammatico. Intorno a questa lacerante scissione, Wood delinea una narrazione duale in cui la vicenda personale di Violeta si fissa nell'intervista televisiva (tenuta nel 1962) in cui l'artista fa il bilancio della sua vita e della sua arte, prima della tragica decisione di farla finita a soli cinquant'anni. L'intervista, così come spesso succede nei racconti biografici, è il viatico didascalico con cui s'inaugurano i singoli episodi di una vita contrassegnata dalle umili origini e dagli stenti, dalla ricerca continua di una felicità impossibile da raggiungere e da un talento costruito dal nulla, pazientemente raccolto, distribuito e improvvisamente reciso, a causa di una nube depressiva nera e opprimente, estrema e intensa come tutte le sensazioni provate dalla donna. Ciò su cui insiste Wood è il dettaglio, l'indizio, la scelta strutturale, in un percorso chiuso in se stesso che parte e termina con il particolare dell'occhio sbarrato della protagonista: una circolarità drammatica che non illude mai sull'eventualità di un riscatto, possibile soltanto al di fuori dei parametri della realtà, nella sospensione



di un paesaggio agreste e nebbioso, quello dell'ultima scena, in cui Violeta è mostrata perplessa e malinconica, leggenda del folklore sudamericano, ma inesorabilmente, e ancora una volta, sola e dolente. Definitivamente separata.

Quello messo in scena nel film, premiato al Sundance lo scorso anno, è un tragitto accompagnato costantemente dal leitmotiv della morte, fin dalla più tenera età: Wood, prima ancora di illustrare lo stillicidio di perdite e mancanze, ne evidenzia il senso utilizzando l'immagine della tomba della madre della piccola Violeta come raccordo temporale con la giovane giunta all'adolescenza, in una sorta di cerniera ellittica che trae simbolicamente linfa narrativa da una dimensione affranta e fatale. Una morte dal vago sapore felliniano, allegorizzata tramite un ideale concerto all'interno della *carpa de la reina*, l'università del folklore di Violeta, sulle note rabbiose di *El gavilán*, davanti a tutti i personaggi della sua vita, riuniti finalmente in un sontuoso *sold out* per tributarle l'ultimo meritato applauso. Ma del Fellini circense e gioioso di *Otto e mezzo* c'è solo l'ideale simultaneità di un'intera vita, il resto è solo una mesta ed estrema uscita di scena.

Giampiero Frasca

THE LONE RANGER

Gore Verbinski

Titolo originale: id. *Regia:* Gore Verbinski. *Soggetto:* dalla serie televisiva omonima ideata da George W. Trendle e basata sulla serie radiofonica del 1933. *Sceneggiatura:* Ted Elliott, Terry Rossio, Justin Haythe. *Fotografia:* Bojan Bazelli. *Montaggio:* James Haygood. *Musica:* Hans Zimmer. *Scenografia:* Jess Gonchor. *Costumi:* Penny Rose. *Interpreti:* Johnny Depp (Tonto), Armie Hammer (John Rid/Lone Ranger), William Fichter (Butch Cavendish), Tom Wilkinson (Latham Cole), Ruth Wilson (Rebecca Reid), Helena Bonham Carter (Red Harrington), James Badge Dale (Dan Reid), Bryant Prince (Danny), Barry Pepper (Fuller), Mason Cook (Will), JD Callum (Wendell), Saginaw Grant (capo Big Bear), Harry Treadway (Frank), James Frain (Barret), Joaquín Cosío (Jesus), Damon Herriman (Ray), Matt O'Leary (Skinny), W. Earl Brown (il ranger baffuto), Timothy V. Murphy (Fritz). *Produzione:* Jerry Bruckheimer, Gore Verbinski per Jerry Bruckheimer Films/Blind Wink Productions/Classic Media/Infinitum Nihil/Silver Bullet Productions. *Distribuzione:* Walt Disney. *Durata:* 149'. *Origine:* USA, 2013.

La "cornice" del film raddoppia il diaframma tra il presente dello spettatore e l'auratico passato del West: la didascalia recita «San Francisco, 1933», e ci introduce in una Wild West Exhibition dell'epoca che visitiamo attraverso gli occhi stupefatti di un bambino, ed è a lui che un vecchio indiano "in vetrina" si rivolge e racconta la storia di *The Lone Ranger*. È così che, portando in scena quel giovanissimo spettatore che l'elevatezza del budget rendeva vitale all'esito del

l'operazione produttiva, l'astuzia della sceneggiatura ottiene nel contempo che il tono fumettistico del film, il gusto ingenuo dell'avventura, il parossismo dell'azione, l'iperbole come principio narrativo ed espressivo, e a tratti fino il cromatismo acceso dell'immagine appaiano pienamente giustificati: il film è il sogno di un bambino, a visualizzare per noi la storia è sotto l'incalzare della voce narrante dell'indiano la sua immaginazione eccitata e febbrile. Ma il bambino non è affatto uno spettatore ingenuo del film; ne è anzi lo spettatore modello: ama e conosce la saga radiofonica di *The Lone Ranger*, e con appassionata competenza intertestuale ne chiede spesso ragione a un indiano a tratti in difficoltà: la realtà, che lui sessant'anni prima ha vissuto in prima persona, è fragile nel ricordo e forse contraffatta dalla leggenda. È facile a questo punto intuire perché gli sceneggiatori abbiano scelto proprio quella data: e difatti è precisamente il 1933 l'anno in cui *The Lone Ranger* "nasce" sulla radio statunitense.

Una nuova didascalia, «Colby, Texas, 1869», apre la storia vera e propria del film, la cui chiave ideologica è quella di una presa di coscienza per niente *politically correct* del protagonista. Con la testa piena di nozioni giuridiche apprese all'università, il giovane idealista John Reid fa un movimentato rimpatrio nella sua cittadina natale, ancora ai margini della civiltà. Prima è costretto ad assicurare alla giustizia l'indiano Tonto, che è doppiamente e irredimibilmente un *outsider*: è originario di una tribù pellerossa ormai in rotta di collisione con la legge dei bianchi, ma da quella stessa tribù è stato emarginato e bandito. Poi John ritrova il fratello Dan, il suo antitipo: uomo d'azione almeno quanto lui è uomo di pensiero, è un vero eroe che combatte dalla parte giusta. Infine trova l'unico che è in grado di



capirlo: il giudice Latham Cole, rappresentante della legge, che non appena John recita il *Trattato sul governo* di Locke completa la citazione con fraterna prontezza.

La costellazione dei personaggi e la rete delle loro relazioni come si configurano all'inizio del film, tuttavia, sono quanto di più instabile e mistificatorio. Cole si rivelerà il vero capo dei "cattivi", che con la truffa l'intimidazione la violenza l'assassinio mira al potere assoluto simboleggiato dal *business* della ferrovia; Tonto sarà il vero "maestro" di John e il suo regista, che lo "metterà in scena" come Lone Ranger, insegnandoli, innanzitutto con l'esempio ma non solo, che in un mondo dove il potere è criminale solo un *outlaw* può farsi vendicatore dei torti in nome della giustizia; sotto la sua guida John si fa passare per Dan – assassinato dal terribile Butch Cavendish, bandito con l'hobby dell'antropofagia – e, con l'aiuto della mascherina nera d'ordinanza, diventa suo fratello.

Potremmo naturalmente insinuare che il narratore Tonto abbia falsato la storia per offrire di sé al suo piccolo ascoltatore un ritratto particolarmente lusinghiero, ma resta il fatto che il suo interprete Johnny Depp, "correggendo" l'originale nella natura del rapporto Tonto-Lone Ranger, si è inserito nella lunga storia della riabilitazione cinematografica degli indiani optando per il partito più radicale: è

facile rappresentarli come più coraggiosi forti leali virili, ma qui del duo uomo bianco-pellerossa, Tonto – più intelligente, ironico e autoironico del suo partner, oltre che capace di inventarne il personaggio – è la mente: è lui l'autore di *The Lone Ranger*.

Simone Villani

STORIA DI LONE RANGER

Nato nel 1933 per uno show radio della stazione WXYZ, il Lone Ranger, insieme al compagno indiano Tonto e al cavallo Silver, ha segnato per decenni la mitologia del Far West americano, guadagnando un tale successo di pubblico da poter vantare duemilanovecentocinquantesi episodi radio, due film seriali, *The Lone Ranger* (1938) e *The Lone Ranger Rides Again* (1939), entrambi di quindici episodi, e una serie televisiva di cinque stagioni per duecentoventuno episodi andata in onda dal 1949 al 1957. Anche il cinema non è rimasto indifferente al fascino del vigilante mascherato: infatti, oltre a *The Lone Ranger* del 2013, sono state prodotte tre pellicole: *The Lone Ranger* (1956), *The Lone Ranger and the Lost City of Gold* (1958), *The Legend of the Lone Ranger* (1981) e un film per la tv del 2003.

L'editoria ha quasi subito approfittato del fenomeno con diciannove libri stampati dal 1936 al 1956 e una *strip* da quotidiano distribuita da King Features Syndicate dal 1938 al 1971 e ripresa dal 1981 al 1984 dal New York Times Syndicate. Nel campo del fumetto dal 1948 la Western Publishing produsse, in collaborazione con la Dell Comics, centoquarantacinque numeri dedicati all'eroe, che ebbero un tale successo da meritare due spin off: uno dedicato alla spalla indiana Tonto, della durata di trentuno

numeri, e uno dedicato al cavallo Silver, di trentaquattro. Nel 1964 la Gold Key Comics riprese la serie a fumetti terminata nel 1962 e la portò avanti fino al 1977, dopodiché si dovrà aspettare il 1994, anno in cui la Topps Comic produrrà una miniserie di quattro numeri *The Lone Ranger and Tonto* scritta da Joe R. Lansdale, per rivedere l'eroe su carta. L'ultima avventura del ranger solitario nel mondo del comics avverrà nel settembre 2006 grazie alla Dynamite Entertainment che produrrà prima una storia breve di sei numeri, successivamente convertita in una vera e propria serie regolare il cui successo incredibile sia per le vendite (il numero uno venne esaurito, prima volta nella storia della casa editrice), che per la profondità delle storie, varrà una nomination agli Eisner Award (l'oscar del fumetto) per l'anno 2007.

La figura del ranger solitario diventerà nel corso degli anni un archetipo del vendicatore mascherato, vendicatore che però non prova piacere nell'uccidere, ma compie questo gesto solo in circostanze esasperate, metafora di questo i famosi proiettili d'argento, vero e proprio simbolo del personaggio, il cui significato recondito è che qualsiasi vita è preziosa. L'eredità del Lone Ranger non si fermerà soltanto al mondo reale, infatti nel 1936 (tre anni prima della nascita di Batman) sempre gli stessi autori diedero origine all'eroe mascherato noto come Green Hornet alias Britt Reid, figlio del nipote di John Reid, affiancato, come da tradizione familiare, da un aiutante appartenente a una minoranza etnica, il fido Kato. Per concludere la carrellata non ci resta che ricordare la famosa frase «Al galoppo Silver!», citata in film, serie televisive e fumetti, anche italiani (ad esempio David Murphy 911 di Roberto Recchioni).

Nicola Santagostino

PASSIONI E DESIDERI

Fernando Meirelles

Titolo originale: 360. *Regia:* Fernando Meirelles. *Soggetto:* dalla commedia *Girotondo* di Arthur Schnitzler. *Sceneggiatura:* Peter Morgan. *Fotografia:* Adriano Goldman. *Montaggio:* Daniel Rezende. *Scenografia:* John Paul Kelly. *Interpreti:* Anthony Hopkins (John), Ben Foster (Tyler), Jude Law (Michael Daly), Marianne Jean-Baptiste (Fran), Rachel Weisz (Rose), Lucia Siposová (Mirka), Gabriela Marcinkova (Anna), Johannes Krisch (Rocco), Danica Jurcová (Alina), Jamel Debbouze (l'algerino), Dinara Drukarova (Valentina), Vladimir Vdovichenkov (Sergei), Juliano Cazarré (Rui), Maria Flor (Laura), Sydney Wade (Ellie), Mark Ivanir (il boss), Tereza Srbova (la ragazza europea), Moritz Bleibtreu, Peter Morgan (i venditori). *Produzione:* Andrew Eaton, Chris Hanley, Danny Krausz, David Linde, Emanuel Michael, Andy Stebbing per Revolution Films/Dor Film Produktionsgesellschaft/Fidélité Films/o2 Filmes/Muse Productions. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 110'. *Origine:* Gran Bretagna/Austria/Francia/Brasile, 2011.



Per uno dei tanti casi della vita, ho visto *Passioni e desideri* lo stesso giorno in cui mi sono dedicata a *Blindness – Cecità*, ammaliata dal romanzo di Saramago, senza realizzare che l'autore era Meirelles, per scoprire che proprio del caso e di fili che si annodano tra le persone e di bivi da prendere o non prendere parla il suo film più recente o per meglio dire di recente uscita italiana, visto che è datato 2011 e che ha già toccato alcuni festival internazionali, Toronto e Londra *in primis*. Sono temi che mi hanno sempre colpito: *Sliding Doors*, caso e destino, cosa sarebbe successo se, le possibilità e il numero di queste per ciascuno di noi, il ripetersi e l'intrecciarsi delle vicende e dei personaggi, che incrociano come nel castello ariostesco i loro destini. Ma in questo film rimangono in superficie, non coinvolgono, non toccano profondamente lo spettatore, perché l'opera non ha lo stile icasticamente drammatico anche se compiaciuto di *City of God*, il film che l'ha fatto conoscere e che è stato osannato dalla critica e anche forse sopravvalutato, né quello secco e fedele al romanzo del film del 2008, che chissà perché non è uscito nelle sale italiane. I personaggi sono tanti, si tratta infatti di un film corale alla Altman/Carver, ma nessuno entra nel cuore; e lo stile che il regista ha dichiarato essere diverso per ogni episodio, ha lo stesso tono uniforme cromaticamente tra il grigio e l'azzurro, e non comunica la varietà di ambienti e situazioni (né di lingua, nell'edizione italiana) che dovrebbe presentare.

Possiamo però provare a considerare quello che d'interessante c'è nell'opera, andando di osservazioni a ruota libera e la prima che viene da fare riguarda il titolo, *360* in originale, che richiama la *pièce* da cui il film è tratto, *Girotondo* di Schnitzler (1900), a indicare la circolarità della narrazione

che alla fine torna alla situazione iniziale, anche se con uno dei personaggi variato (non c'è più Mirka davanti a Rocco, ma anche le cose che i due si dicono sono le stesse). Altri autori avevano portato sullo schermo la *pièce* di Schnitzler, Ophuls nel 1950 con uno dei suoi capolavori e Vadim nel 1964, rispecchiando il pessimismo dell'autore austriaco sull'amore e sulle relazioni; Meirelles, che aumenta a quattordici i dieci personaggi originali, vuole invece dare un messaggio di speranza e cioè mostrare la positività dei rapporti tra le persone e la possibilità, per esse, di redimersi o comunque di cambiare in meglio la propria esistenza, imboccando uno dei bivi di cui parla fin dall'inizio la voce narrante, che scopriamo poi essere quella di Anna che si rivolge alla sorella. È Anna infatti che, alla fine, prende il coraggio di seguire Sergei sull'auto, lui che, un momento prima, ha avuto la forza di abbandonare il suo capo-padrone al proprio destino; ma c'è anche Laura che, scoperto il tradimento del compagno, decide di riprendere in mano la propria vita e di tornare in Brasile; c'è l'uomo anziano interpretato da Anthony Hopkins che capisce, attraverso l'incontro con Laura, che deve smettere di cercare disperatamente la figlia scomparsa; ci sono Michael e Rose che in qualche modo si ritrovano, confutando con l'esempio (ma chissà se è davvero così?) la teoria del collega sul matrimonio; e c'è Tyler che resiste, che chiama la sua psicologa per non cedere alla pulsione per la quale è stato già rinchiuso, ora che è uscito dal carcere. Meno bene va a Rui, il fotografo che ha tenuto in piedi due relazioni per questioni di interesse anche professionale, e soprattutto all'uomo algerino con Valentina, perché non accetta di abbandonare i propri pregiudizi e di farsi guidare dal cuore, o dalla legge dell'attrazione: «O

dimentica che è musulmano o dimentica che lei è sposata», gli consiglia la psicologa, ma lui non ce la fa e licenzia pirandellianamente la donna proprio quando lei ha chiarito le cose con il marito, in vista di una separazione. Meirelles ha dichiarato di aver voluto sottolineare, in particolare, il tema morale: i personaggi fanno di tutto per sembrare delle "brave persone", ma non sempre ci riescono e la vita sembra sfuggire loro di mano e andare in una direzione diversa da quella desiderata, ed è il loro coraggio, a quel punto, che entra in gioco, il coraggio di cercare nuove relazioni; personalmente trovo più rilevante la struttura narrativa a infilzamento (con relativi *split screen* di raccordo) e l'intreccio dei personaggi, guidati dal caso più che dalla volontà in un gioco che riguarda la complessità di questo mondo in cui tutti siamo interconnessi, ma potrebbe riguardare qualsiasi altro momento storico e infatti è tratto da Schnitzler, e con questo anche noi torniamo all'inizio.

Paola Brunetta

FACCIAMOLA FINITA

Seth Rogen, Evan Goldberg

Titolo originale: This Is the End.
Regia e sceneggiatura: Seth Rogen, Evan Goldberg. *Soggetto:* dal cortometraggio *Jay and Seth vs. the Apocalypse* (2007) di Jason Stone. *Fotografia:* Brandon Trost. *Montaggio:* Zene Baker. *Musica:* Henry Jackman. *Scenografia:* Chris L. Spellman. *Costumi:* Danny Glicker. *Interpreti:* James Franco, Jonah Hill, Seth Rogen, Jay Baruchel, Danny McBride, Craig Robinson, Michael

Cera, Emma Watson, Mindy Kaling, David Krumholtz, Christopher Mintz-Plasse, Rihanna, Martin Starr, Paul Rudd, Channing Tatum, Kevin Hart, Aziz Ansari (loro stessi), Samantha Ressler (Karen), Douglas M. Griffin (il padre nel negozio), Lauren Graham (la figlia nel negozio), Yohance Myles (il ragazzo con il telefonino), Carol Sutton (la cassiera), Richard Holden (il prete), Brian Huskey (l'uomo senza testa), Carey Lamar Jones (il demone). *Produzione:* Seth Rogen, Evan Goldberg, James Weaver per Mandate Pictures/Point Grey Pictures/Sony Pictures Entertainment. *Distribuzione:* Warner Bros. *Durata:* 107'. *Origine:* USA, 2013.

Un gruppetto di giovani star hollywoodiane, alternative quanto basta e sboccate quanto serve, assiste alla fine del mondo dalle finestre di una villa di lusso, ultramoderna e alla moda. Droga e *junk food*, comicità scatologica e catastrofismo *sci-fi*, machismo puerile e *slapstick* postmoderno. Sono questi gli elementi di *Facciamola finita*, una commedia che fa della propria fiera ombelicalità il principale fattore distintivo, come a voler offrire allo spettatore una potenziale sbirciata nella vita dissoluta di un branco di attori/amici entusiasti di offrirsi – con nomi cognomi facce pance vizi tic – alla curiosità smodata del pubblico.



Perché se il citazionismo (e autocitazionismo) cinefilo fa capolino in quasi tutte le scenette comiche del film (frullando *b-movies* e horror d'autore, fantascienza classica e comico demenziale), lo scopo ultimo dei neoregisti Seth Rogen e Evan Goldberg sembra proprio quello di mettere in scena loro stessi portando al parossismo (o confutando per eccesso) le caratteristiche per cui sono famosi. Un'idea strutturalmente onanista che riesce a trovare una sua squilibrata originalità, basata più sulla visione compiaciuta e distorta di una comunità di privilegiati pronta a ridere di sé (e a permettere che il pubblico rida "con" loro più che "di" loro) che sulla volutamente sgangherata successione degli eventi, semplice lente di ingrandimento sulle peculiarità caratteriali dei protagonisti.

Seth Rogen accoglie in casa l'amico canadese Jay Baruchel per offrirgli un fine settimana di videogiochi ed erba, di hamburger e *trash* televisivo. Nonostante le proteste di Jay, nel programma rientra una festa a casa di James Franco, dove bivacca la *crème* della Hollywood alternativa (tra cui un Michael Cera cocainomane fallocrate pronto a mettere una mano sul culo di ogni invitata). Improvvisamente sulla città si scatena un'invasione aliena (o è l'intervento divino?) che accoglie in cielo i probi e destina a morte crudele gli altri abitanti della Città degli Angeli.

Si intuisce il ghigno da *cupio dissolvi* degli autori nel far inghiottire da un cratere un centinaio di facce note o nel far bruciare la collina di Hollywood: un atteggiamento da bambini incendiari abituati a eccitarsi davanti alle esplosioni di una console Nintendo. L'esperimento è paragonabile a un gioco di specchi deformanti: i personaggi sono caricature di loro stessi, risultati di un *morphing* caratteriale che è congeniale a una società dello

spettacolo in cui le riviste di *gossip* hanno sostituito lo *star system* e in cui il racconto di sé diventa un'autobiografia potenziale dove i difetti marchiani sono forme di identificazione da rivendicare con orgoglio. Seth Rogen è un bambinone dalla voce roca e la risata da scemo, Jay Baruchel un *hipster* canadese con l'idiosincrasia per L.A., James Franco un feticista mitomane con velleità artistoidi e malcelate tendenze gay, Jonah Hill un vanesio leccaculo che si nasconde dietro l'aria da bravo ragazzo. E così via.

Gli attori/personaggi si cristallizzano in un'idea di sé sgradevole e infantile, attuando in prima persona la propria trasformazione in feticci adatti al servizio scandalistico di un *celebrity show*. Nell'orgogliosa messa in scena dei propri difetti si costruisce un tassello della celebrità, una sua nuova ragion d'essere. Per fortuna alla base di questa spregiudicata e ludica operazione non c'è una visione del mondo organica (nella sua superficiale scorrettezza *neocon*) come nel cinema del padre putativo del gruppo Judd Apatow, ma un'anarchica voglia di giocare sul degrado del concetto di icona nel mondo ex dorato dello *showbiz*. Il che permette al film di essere, almeno a tratti, un gioco funzionale e piuttosto divertente.

Federico Pedroni

UOMINI DI PAROLA

Fisher Stevens

Titolo originale: Stand Up Guys. *Regia:* Fisher Stevens. *Sceneggiatura:* Noah Haidle. *Fotografia:* Michael Grady. *Montaggio:* Mark Livolsi. *Musica:* Lyle Workman. *Scenografia:* Maher Ahmad. *Costumi:* Lindsay

McKay. *Interpreti:* Al Pacino (Val), Christopher Walken (Doc), Alan Arkin (Hirsch), Julianna Margulies (Nina Hirsch), Mark Margolis (Claphands), Lucy Punch (Wendy), Addison Timlin (Alex), Vanessa Ferlito (Sylvia), Katheryn Winnick (Oxana), Bill Burr (Larry), Yorgo Constantine (Paul), Weronika Rosati (Irena), Courtney Galiano (Lisa), Lauriane Gilliéron (Allison). *Produzione:* Sidney Kimmel, Gary Lucchesi, Tom Rosenberg, Jim Tauber per Lionsgate/Sidney Kimmel Entertainment/Lakeshore Entertainment. *Distribuzione:* Koch. *Durata:* 95'. *Origine:* USA, 2012.

Valentine detto Val ha trascorso ventott'anni chiuso in penitenziario e sente fame di vita. Non ha parenti né casa né denaro: ad attenderlo fuori trova il suo antico sodale Doc che trascorre una placida pensione in un micagnoso appartamento, dipingendo e imbottendo l'organismo di pillole per arginare gli acciacchi. Insieme al basista-pilota Hirsch nell'ambiente erano conosciuti come "I Tre Moschettieri": tre tipacci tosti, tre *stand up guys* ovvero "ragazzi con la schiena dritta" che onorano i patti a costo della vita e non si tirano mai indietro quand'è il momento di scazzottare e far baldoria. In ventiquattr'ore scarse di peripli picareschi i giurassici "uomini di parola" balleranno



una rumba sfrenata di festa e di crimini in memoria dei bei tempi andati. È forse inevitabile un pelo di scetticismo nell'avvicinamento a un'opera che pare costruita apposta per chiamare a raccolta gli spettatori sparando tre nomi pesanti sui manifesti. Lo sceneggiatore Noah Haidle ha svolto diligentemente i compiti a casa senza spremere più di tanto le meningi: non serviva Billy Wilder per inventare momenti di bassa corporalità che sembrano tratti di peso dalla saga porcellona *American Pie*. Chi scrive avrebbe preferito evitare la visione di Pacino alle prese con un priapesco fallo in erezione indotta da Viagra oppure intento a declamare perle di classe quali «Stasera ho un pitone nelle mutande duro come la Rocca di Gibilterra».

I topoi cinematografici sono tutti presenti all'appello della memoria: l'amicizia virile ultima spiaggia nel deserto affettivo; la malinconia per il *tempus fugit*; la nostalgia per il codice d'onore della mala *d'antan*; la vendetta servita fredda e la redenzione a portata di mano. Allo stesso modo i luoghi dell'odissea sono pochi e fatalmente iconici: la tavola calda oasi di serenità, i locali notturni "non più come una volta", i vicoli scuri di periferia, il bordello pittoresco, un magazzino-scannatoio e un cimitero dove pronunciare in punta di piedi un buffo elogio funebre in memoria dei perdenti.

Non si tratta di "cinema classico" come potrebbe apparire bensì di omaggio-parodia al nero hollywoodiano di scuola Aldrich-Friedkin-Siegel e al *buddy movie* sulle strane coppie che qui diventano uno strano triangolo. Per fortuna il carneade Fisher Stevens dispone con calma le pedine sulla scacchiera e le muove quanto basta attraverso una regia quasi invisibile che serve da sponda per i mostri sacri dell'Actor's Studio: il duello tra il gesticolante smanioso

Val e la maschera impassibile di Doc si traduce in un duetto di stili recitati diversi, affinati nelle loro monumentali carriere dai Premi Oscar in libera uscita.

La gagliarda *soundtrack* a cura di Lyle Workman incrocia lo spirito funky blues che strizza l'occhio alla *blaxploitation* con le ballate di Jon Bon Jovi mentre la fotografia di Micheal Grady dona la giusta plasticità alle rughe scavate di Pacino, agli occhi di ghiaccio di Walken e alla chierica di Arkin. I tre criminali dal cuore d'oro che non vogliono uscire dal giro ricordano sicuramente le nostre tre anziane stoiche star che rifiutano di declinare sul viale del tramonto inglorioso dei ruoli minori, strappati a fatica in produzioni di seconda fila.

Uomini di parola è un pacato noir senile a passo lento, che zoppica come il desperado Val ma si lascia vedere con moderata piacevolezza, particolarmente consigliabile ai fan del trio e agli amanti del genere.

Giacomo Conti

STOKER

Park Chan-wook

Titolo originale: id. *Regia:* Park Chan-wook.

Sceneggiatura: Wentworth Miller. *Fotografia:* Chung Chung-hoon. *Montaggio:* Nicolas de Toth. *Musica:* Clint Mansell. *Scenografia:* Thérèse DePrez. *Costumi:* Kurt Swanson, Bart Mueller. *Interpreti:* Mia Wasikowska (India Stoker), Matthew Goode (Charlie Stoker), Nicole Kidman (Evelyn "Evie" Stoker), Jacki Weaver (Gwendolyn "Gin" Stoker), Dermot Mulroney (Richard Stoker), Phyllis Somerville (la signora McGarrick),



Alden Ehrenreich (Whip), Lucas Till (Pitts), Ralph Brown (lo sceriffo), Judith Godrèche (la dottoressa Jacquin). *Produzione:* Ridley Scott, Tony Scott, Michael Costiganscott per Free Productions/Indian Paintbrush/Fox Searchlight Pictures. *Distribuzione:* 20th Century Fox. *Durata:* 100'. *Origine:* USA, 2013.

L'esordio statunitense di Park Chan-wook nasce dichiaratamente come omaggio e atto d'amore nei confronti del principale nume tutelare del grande regista coreano: Alfred Hitchcock. È lo stesso Park ad ammettere la funzione rilevante assunta dalla prima visione di *La donna che visse due volte*, come a voler giustificare *Stoker* alla stregua di un gesto dovuto, una chiusura del cerchio che lui stesso sapeva di dover affrontare, prima o poi. E di Hitchcock il suo film ne è colmo fino all'orlo, con *L'ombra del dubbio* a fare da tema portante della sceneggiatura scritta da Wentworth Miller (per chi non lo sapesse, il protagonista della serie *Prison Break*).

Una volta esauritosi il gioco delle citazioni e dei rimandi, però, è bene prendere in considerazione *Stoker* nella sua interezza, e cioè non solamente come una rilettura da primi della classe (cosa che il regista di *Sympathy for Mr. Vengeance* non è assolutamente, anche se qui sembra disgraziatamente a suo agio nel volerlo sembrare), soprattutto perché il Maestro inglese viene – grazie a Dio – rievocato con

una sorta di attualizzazione delle sue tematiche, e non attraverso unicamente una riproposizione sterile di sequenze o di singoli momenti. Non c'è bisogno di ricordare quale sia stato il destino comune a molti autori orientali, una volta messo piede nella grande macchina produttiva hollywoodiana: proprio per questo quindi va dato atto a Park di essere comunque riuscito a mantenere parte della sua personalità registica, rifiutando il totale appiattimento del proprio stile e del proprio sguardo, in maniera ben lontana, per fare un esempio recente, dal connazionale Kim Jee-woon e il suo *The Last Stand*.

Il rovescio della medaglia vuole però che stavolta, lontano da progetti personali ben più sentiti, tutta la sua eleganza formale si trasformi in patina: se fino a oggi il suo è stato un cinema in cui l'estetica ben si sposava con una necessità di fondo (morale, filosofica o che dir si voglia), in grado di rendere la sua visione del mondo indiscutibilmente fin troppo appetibile per gli occhi, ma non per questo meno straziante, con *Stoker* sembra accontentarsi di un manierismo che rischia di ridursi a esercizio di stile. E non gli è certamente di aiuto lo script di Miller, vuoi per la banalità dell'assunto (le crepe della famiglia borghese: ancora?), vuoi per l'inverosimiglianza delle situazioni e delle motivazioni dei personaggi, i quali uccidono e non si capisce perché, la fanno sempre franca e non si capisce come.

Il Male qui assume le sembianze del bello e mefistofelico zio Matthew Goode, la cui fascinazione arriva a compromettere l'innocenza di una nipote problematica e in attesa di una iniziazione vera e propria alla vita: tramite lui, la giovane si rende complice di un omicidio per poi masturbarsi sotto la doccia, come a sancire la definitiva accettazione del lato oscuro della propria esistenza.

È questo il massimo dell'ambiguità possibile? A quanto pare sì, purtroppo. Certo, si potrebbe sempre interpretare la bellezza chirurgica delle immagini di Park come un bisturi, una punta di diamante in grado di scalfire mano a mano quella teca di cristallo che è la famiglia Stoker e il suo mondo, con i suoi segreti e i suoi scheletri pronti a fare capolino dal passato: ma sarebbe solamente un sotterfugio teorico oramai troppo abusato. Assolutamente superbo tutto il cast, con una particolare nota di merito per la meravigliosa e bravissima Mia Wasikowska: ma se in chiusura si arriva a sottolineare questo, forse, vuol dire davvero che al resto del film manca qualcosa.

Giacomo Calzoni

LA QUINTA STAGIONE

Peter Brosens, Jessica Woodworth

Titolo originale: La cinquième saison. *Regia e sceneggiatura:* Peter Brosens, Jessica Woodworth. *Fotografia:* Hans Bruch jr. *Montaggio:* Jessica Woodworth. *Musica:* Michel Schöpping. *Scenografia:* Igor Gabriel. *Costumi:* Claudine Tychon. *Interpreti:* Aurélie Poirier (Alice), Django Schreves (Thomas), Sam Louwyck (Pol), Gill Vancompernelle (Octave), Peter Van den Begin (Marcel), Bruno Georis (Luc), Nathalie Laroche (Marianne), Véronique Tappert (Corinne), Robert Colinet (Louis), Delphine Cheverry (Anoush), Pierre Nisse (Thierry), Michel Charles (il venditore di fiori), Lenka Brosens (Sophie), Damien Marchal (Patrick),



Marie-Noëlle Dourtreluingne (la donna che canta), Jamal Hallouzi (il soldato mascherato). *Produzione:* Peter Brosens, Jessica Woodworth, Diana Elbaum, Sébastien Delloye, Joop Van Wijk, JB Macrander, Philippe Avril per Bo Films/Entre Chien et Loup/Molenwiek Film Unlimited. *Distribuzione:* Nomad. *Durata:* 93'. *Origine:* Belgio/Olanda/Francia, 2012.

Dopo aver ambientato i loro precedenti film in luoghi remoti come la Mongolia (*State of Dogs*, diretto dal solo Brosens, e *Khadak*) o il Perù (*Altiplano*), con questo nuovo lavoro i due coniugi registi tornano vicino a casa, in un villaggio agricolo delle Ardenne. È però un villaggio che sta a rappresentare tutta l'umanità, così come quelle terre lontane erano l'altrove in cui l'Uomo occidentale ritrovava, da protagonista o da spettatore, quelle verità che il suo mondo non è più in grado di dargli (e che questi stessi luoghi lontani, sottoposti a una occidentalizzazione aggressiva, rischiano di perdere per sempre). La vicenda di *La quinta stagione* assume così l'aspetto di una parabola sui destini dell'Uomo. I due registi – che nei loro film danno l'impressione di prendersi parecchio sul serio, probabilmente troppo – alludono sempre a qualcosa che va al di là dei singoli individui al centro del racconto. Nei loro film c'è l'Uomo schiacciato da un Progresso che nega la sua dimen-

sione spirituale e distrugge i rapporti comunitari. Nel loro cinema tende dunque a prevalere una visione pessimistica. In *Khadak* e in *Altiplano* – a cui *La quinta stagione* è accomunato da diversi elementi, sia figurativi (le maschere; le carte di *La quinta stagione* e i dadi di *Altiplano*) che tematici (la festa e i rituali, i conflitti tra i rapporti sociali e la logica dell'economia, il capro espiatorio su cui si abbatte la violenza di una folla incapace di comprendere le vere ragioni della propria sofferenza) – questa visione era mitigata dalla presenza di un percorso individuale verso la consapevolezza e la libertà. Qui invece questa visione si fa più cupa fino ad assumere tinte apertamente millenariste, attraverso la prefigurazione di una sorta di nuovo Medioevo, nel quale la purezza (i due ragazzi) viene annichilita e nel quale sembra ormai assente la speranza di ricostruire o ritrovare una dimensione spirituale perduta (il restauro della statua della Madonna in *Altiplano*, il raggiungimento della consapevolezza delle doti sciamaniche in *Khadak*). Al centro di *La quinta stagione* c'è, ancora una volta, la rottura di un Ordine, l'infrazione delle leggi che regolano il rapporto tra gli esseri umani e la Natura e quello tra gli stessi esseri umani: «Questa è la dura legge dell'universo. Se non rispetti questa legge, non potranno che nascerne dei pericoli», diceva il nonno in *Khadak*. Rispetto ai lavori precedenti (in particolare all'enfatico e ridondante *Altiplano*) Brosens e Woodworth riescono qui a trovare un maggiore equilibrio. Lavorando sulla sottrazione piuttosto che sull'accumulo e lasciando molto al non detto, riescono a conferire arcano mistero alla vicenda e ai suoi snodi fondamentali. Non perseguono però questa scelta stilistica fino in fondo e così il film rimane in bilico tra due opposte dimensioni che stridono tra loro. Da un lato, la ricerca di

immagini forti e indecifrabili (gli enigmatici struzzi del finale), che pongano lo spettatore di fronte a un'incertezza e a un disorientamento non dissimili da quelli in cui si dibattono i protagonisti. Dall'altro, il didascalismo estremo di alcuni personaggi e di certi passaggi della narrazione. Mi riferisco, ad esempio, a Thierry o ai genitori di Thomas, programmatici rappresentanti dei vizi (la chiusura verso il diverso, la ricerca smodata del profitto) che sono all'origine della caduta, oppure, collocato sulla polarità opposta, a Pol e ai suoi discorsi nei quali si ritrovano gli echi lontani dei teorici della decrescita e del reddito di cittadinanza, utopiche, e inascoltate, indicazioni di una possibile via d'uscita alla folle corsa verso il baratro a cui sembra dirigersi la società contemporanea. Rimane così un film a metà, sospeso tra l'innegabile fascino della sua elaborata costruzione figurativa (anche se il dubbio talvolta affiora: la sua ricercatezza pittorica, in fin dei conti, non produce inerti *tableaux vivants* dalla bellezza un po' esteriore?) e la volontà di incanalare il tutto all'interno dei binari più sicuri di facili spunti da dibattito, con il rischio di ridursi a una moralistica favoletta ecologista.

Rinaldo Vignati

L'UOMO D'ACCIAIO

Zack Snyder

Titolo originale: Man of Steel. *Regia:* Zack Snyder. *Soggetto:* David Samuel Goyer, Christopher Nolan, da personaggi creati da Jerry Siegel e Joe Shuster. *Sceneggiatura:* David Samuel Goyer. *Fotografia:* Amir Mokri. *Montaggio:* David Brenner. *Musica:* Hans Zimmer. *Scenografia:* Alex McDowell. *Costumi:* James Acheson,

Michael Wilkinson. *Interpreti*: Henry Cavill (Clark Kent/Kal-El), Amy Adams (Lois Lane), Michael Shannon (il generale Zod), Diane Lane (Martha Kent), Kevin Costner (Jonathan Kent), Russell Crowe (Jor-El), Antje Traue (Faora-Ul), Harry Lennix (il generale Swanwick), Richard Schiff (il dottor Emil Hamilton), Christopher Meloni (il colonnello Nathan Hardy), Ayelet Zurer (Lara Lor-Van), Laurence Fishburne (Perry White), Dylan Sprayberry (Clark Kent a tredici anni), Cooper Timberline (Clark Kent a nove anni). *Produzione*: Christopher Nolan, Charles Roven, Deborah Snyder, Emma Thomas, Wesley Coller per Syncopy Production/DC Entertainment/Thirs Act Productions. *Distribuzione*: Warner Bros. *Durata*: 143'. *Origine*: USA/Canada/Gran Bretagna, 2013.

Nel 1932, quando Jerry Siegel e Joe Shuster, entrambi ebrei, crearono *Man of steel*, il personaggio dei fumetti con costume blu, mantello rosso e superpoteri, immaginarono di poter intrattenere i lettori con storie di viaggi, mostri e combattimenti negli spazi siderali dell'universo, forse un po' meno di dare vita a un eroe metafisico/religioso capace di "salvare" il mondo. In quest'ultima versione per il grande schermo del personaggio della DC Comics, la sesta dopo quelle di Richard Lester (*Superman I, II, III*), Sidney J. Furie (*Superman IV*) e Bryan Singer (*Superman Returns*), il regista Zack Snyder (*300* e *Watchmen*), privilegia una chiave di lettura "cristologica". La "S" non significa più solo Superman ma anche Speranza. E Salvezza, *of course*.

Ma c'è di più. Christopher Nolan, autore del soggetto, e David Samuel Goyer, responsabile della sceneggiatura, aggiornano i fattori di crisi della post-modernità a uso dei contemporanei: ormai ridimensionato il terrore nuclea-

re, improbabile lo scoppio di un'altra guerra mondiale, nel terzo millennio c'è altro di cui preoccuparsi. Del controllo artificiale delle nascite, per esempio, o dell'esaurimento delle risorse naturali...

Eh già, quello in cui si trova a vivere il piccolo Clark/Kal-El, giunto dal pianeta Krypton in via di estinzione a bordo di una navicella, non è affatto il "migliore dei mondi possibili". I genitori adottivi gli hanno spiegato da dove proviene ma è stato avvertito: «Una parte di te deve rimanere segreta». Sarà per questo che accetta in modo esitante e tormentato il suo "destino" di redentore? Prima, e comunque, deve compiere la sua traversata nel deserto: sopportare le vessazioni dei compagni di scuola (mentre lui, ce lo suggerisce un dettaglio di inquadratura, vorrebbe starsene in pace a leggere Platone...), rinunciare a salvare la vita di suo padre rimasto vittima di un uragano, cambiare un lavoro dopo l'altro vagando di città in città per il timore di essere "riconosciuto".

Solo quando viene ritrovata in territorio canadese un'astronave aliena, sotto i ghiacci da diciottomila anni, il quadro si fa più comprensibile. La giornalista del «Daily Planet» Lois Lane, giunta nell'Artide per un reportage, si mette sulle tracce di Superman... Il vero banco di prova per l'uomo d'acciaio sarà la battaglia contro il malvagio esercito del generale Zod: dopo aver ucciso Jor-El, padre naturale di Superman, intende colonizzare la Terra per rifondarvi Krypton (Snyder utilizza con divertita perfidia l'immagine orwelliana più eloquente: la scritta «You are not alone» che compare su ogni teleschermo del pianeta).

Insomma, come si sarà capito, la parziale riscrittura degli eventi che appartengono alla saga originaria di *Man of Steel* non può che determinare, come accade in ogni *reboot*, risultati inaspettati e alterni. La pellicola di Snyder

non sfugge a questa regola. Se da una parte sono soprattutto i colloqui con Jor-El (che appare a Superman sotto forma di ombra/fantasma), ad assicurare coerenza a una struttura narrativa altrimenti confusa, dall'altra i numerosi flashback, insistiti ma efficaci, problematizzano con opportune digressioni emotive e sentimentali la vita di un supereroe dal volto umano. O, per meglio dire, di un dio che si è fatto uomo.

Scoperti, persino pacchiani nella loro stria evidenza, i rimandi espliciti all'itinerario messianico del protagonista: il solo riportarli costituirebbe esercizio ozioso. Non contento poi di girare estenuanti sequenze di combattimento tra Zod e Superman, Snyder concede troppo spazio anche alle immagini di una New York distrutta e in ginocchio, fino a deragliare, non si sa perché, verso il *disaster movie*.

Il film si riscatta, ma solo in parte, nel bel finale (ancora un flashback): il piccolo Clark è nel giardino di casa, ha indosso un drappo di colore rosso, rubato tra i panni stesi della madre. Di fronte al proprio cane, come è capitato di fare a tutti i bambini, si esibisce in smorfie e mossette, "sentendosi" Superman. Lo sguardo dei coniugi Kent è divertito, ma un velo di malinconica apprensione per il destino di quel "figlio" giunto dallo spazio appanna il loro sorriso. Si sa, quella dei supereroi è sempre una vita complicata...

Riccardo Lascialfari



40 REGISTI PER IL FUTURO

31 > 40





Gabriel Abrantes

Davide Oberto

Nato in North Carolina nel 1984, Gabriel Abrantes ha studiato cinema alla Cooper Union di New York, all'École Nationale des Beaux-Arts di Parigi e a Le Fresnoy; ora vive per lo più a Lisbona. Queste poche righe biografiche aiutano a entrare subito nel cinema di Abrantes, un cinema apolide, profondamente radicato nelle culture in cui si è formato, e tuttavia pronto a smantellare ogni patria, identità o genere. Non si tratta solo di contaminare le forme, di mischiare i generi alla ricerca di un cinema *melting pot*, *multikul-ti*, in fondo anestetizzato dalla retorica della comprensibilità e dall'idea di un postmoderno innocuo. Anzi, proprio la sovrabbondanza di citazioni e i generi (cinematografici e identitari) che si incrociano disegnano uno stile barocco – capace di racchiudere in ogni immagine un universo – e soprattutto profondamente politico.

Abrantes va alla ricerca di un immaginario capace di creare un'identità frantumata, o meglio, capace di frantumare le identità, e lo fa mettendo in gioco principalmente la sua. Di autore, innanzitutto. Molti dei suoi film sono coregie – *A History of Mutual Respect*

(2010) e *Palácios de Pena* (2011) con Daniel Schmidt, *Obama for President* (2008), *Visionary Iraq* (2009) e *Liberdade* (2011) con Benjamin Crotty, *Big Hug* (2010) e *Olympia I & II* (2007) con Katie Widloski, *Fratelli* (2011) con Alexander Mello – che non sono nominali, ma sostanziali. Sovente accade che i due registi siano in scena, in un continuo gioco di sguardi e di decostruzione/distruzione del soggetto. In questo modo le identità in gioco diventano quelle di genere sessuale, di razza, di classe in una teoria di lingue e linguaggi spiazzanti, anche gioiosi, mai conciliati.

Probabilmente più che di decostruzione, credo si possa parlare di decolonizzazione del soggetto. Se il soggetto si forma in un continuo rapporto con il potere che lo crea, allora la polverizzazione delle identità che Abrantes propone nel suo cinema è un tentativo di uscire dalla logica binaria, assoggettamento e/o scontro, che il soggetto (occidentale) trattiene con il potere. In questo senso, lo stile barocco è tale in quanto capace di cogliere appieno la complessità della costruzione identitaria, la sua non univocità.

In *Visionary Iraq* Gabriel Abrantes e Benjamin Crotty sono sorella e fratello. Siamo in un'America tra Kuchar e il Friedkin di *Bug*. Abrantes è Ginja, la sorella adottiva angolana di Miguel. Tra i due c'è un rapporto quasi incestuoso. Partono entrambi soldati in Iraq per finire in un incubo di carta alluminio.

Le due giovani protagoniste di *Palácios de Pena* attraverso i racconti deliranti della nonna (che è la vera nonna di Abrantes presente anche in *A History of Mutual Respect*, ed è, come la mamma di Fassbinder, la vestale della memoria storica, impietosa, del potere) evocano la storia del Portogallo dal Medioevo al colonialismo al fascismo salazariano. Memorabile la scena dei due mori omosessuali, in piena estetica Cadinet, impersonati da due ragazzi brasiliani che finiscono al rogo condannati dai due registi/soldati/frigidi/bianchi/cristiani.

I due film citati sono esempi simbolici che si situano tra Stati Uniti e Portogallo, tra imperialismo nordamericano e colonialismo europeo e in questo spazio il cinema di Abrantes si delinea come essenzialmente

postcoloniale (ma anche *queer* e de-gener), in una versione più anarchica e punk, per esempio, del *Tabù* (2012) di Miguel Gomes. Nel film di Gomes lo sguardo dei giovani africani che assistono alla scena madre del melodramma europeo ha il pregio di desacralizzare la cultura eurocentrica e colonizzante, ma nei film di Abrantes succede qualcosa di ancora più radicale: il soggetto colonizzato (e colonizzatore) dal potere è consapevole di dover foucaultianamente giocare con le immagini e le narrazioni create dal potere e poterle così “detournare” e risignificare. Il tutto in uno splendido e assai cinematografico formato 16mm.



Aditya Assarat

Raffaele Meale

Il mare, piatto e calmo, si adagia sulla battigia quasi carezzandola. Una ragazza dorme, beata, con la testa poggiata sul proprio braccio: si sveglia, senza cambiare minimamente posizione, e solo quando finalmente si desta è possibile accorgersi che si tratta della concierge di un albergo. Inizia così *Wonderful Town* (2007), e con esso l'avventura registica di Aditya Assarat (classe 1972), tra i giovani volti del cinema thailandese forse quello che sembra riuscire a incidere con maggior forza in un sistema produttivo che ha corso seriamente il rischio di collassare su se stesso. Anche per questo motivo non appare di certo casuale il fatto che le opere finora portate a termine da Aditya si caratterizzino per la messa in scena di un microcosmo instabile, nel quale il protagonista di turno svolge il ruolo di straniero in un contesto diroccato, isola-

to, a volte abbandonato a se stesso. Nei suoi film non si respira solo la condizione di forestiero di un regista che è tornato a lavorare in Patria dopo aver svolto i propri studi negli Stati Uniti, al di là dell'oceano, ma si avverte anche lo sguardo, disilluso e insieme languidamente romantico, su una terra martoriata da un punto di vista sociale e perfino naturale.

Wonderful Town è ambientato nella provincia di Phang Nga, spazzata via dallo tsunami del 2004, e la memoria di quel disastro ombreggia gli angoli di ogni inquadratura, riempie a suo modo i vuoti di inquadrature fisse curate da Aditya attraverso una mirabile gestione dello spazio-tempo: una messa in scena dominata da atmosfere soffuse, lenti e avvolgenti movimenti di macchina, silenzi mai sovraccaricati o stucchevoli. Elementi che tornano con decisione anche nel successivo *Hi-So*, presentato nel 2011 nel Forum della Berlinale e destinato a confermare le doti e l'attitudine del cineasta thailandese. Un film programmaticamente scritto su se stesso, almeno a giudicare dal percorso compiuto dal protagonista Ananda, giovane star del cinema che fa ritorno in Patria dopo aver compiuto il proprio percorso di studi all'estero, eppure in grado di universalizzare concetti a prima vista intimi, a tratti forse persino banali, tracciando allo stesso tempo la linea di demarcazione di una Nazione in silente ed eterno conflitto.

La Thailandia descritta da Aditya Assarat è una terra che porta ancora su di sé le cicatrici dello tsunami, e che non sa come porsi di fronte all'ingombrante peso della memoria: raggelato nello sguardo cullante eppur rigoroso del suo regista, l'ex Siam mostra il duplice volto di Nazione ancorata alle proprie radici culturali («Stia attento, quella zona è maledetta»), si sente dire Ton in *Wonderful Life* di fronte a una cadente casa in rovina, ma allo stesso tempo ansiosa di raggiungere un futuro ideale che è già passato, scorticato via dalla furia dello tsunami e massacrato dalla crisi sociale che imperversa nel Paese.

Farang, cioè alieni nel suolo natio, i protagonisti del cinema di Aditya Assarat riescono solo nella dispersione a rintracciare timidi bagliori della propria umanità, anche se rischiano di vivere una gioia illusoria: la violenza è pronta a irrompere in qualsiasi momento, improvvisa e priva di qualsiasi compromesso. In un percorso artistico nitido e privo di slabbrature, pervaso da un asciuttezza narrativa che non corre mai il rischio di trasformarsi in sterile maniera (ricordando in questo modo da vicino l'esperienza autoriale di Pen-ek Ratanaruang, con ogni probabilità il nome più

facile da accostare a quello di Aditya), *Wonderful Town* e *Hi-So* si specchiano l'uno nell'altro, fragili, dimessi, divertenti e radiosamente melanconici. Cinema sfuggente e sempre pronto a tornare, come la risacca che rincorre la spiaggia fino a ricoprirla, un attimo prima di essere nuovamente trascinato via.



James Franco

Roberto Manassero

James Franco ci fa o ci è? È un'icona simbolo del nuovo *mainstream* hollywoodiano (quello bello, miliardario e cattivo di *Questa è la fine*), un regista sperimentale indipendente e ambizioso, o entrambe le cose, e per questo motivo, perché mette insieme qualità solitamente poco compatibili (la star e l'artista, il bello e il talentuoso), è uno degli autori americani più interessanti? E poi, ancora: James Franco è gay oppure no? I corti girati alla New York University, *Masculinity & Me* e *The Clerk's Tale*, entrambi del 2010, o i lunghi *The Broken Tower* e *Sal*, girati l'anno successivo e dedicati a due figure di artisti omosessuali, il poeta Hart Crane e l'attore Sal Mineo, o ancora *Interior*, *Leather Bar* (codiretto con Travis Mathews, 2012), ricostruzione delle scene di sesso eliminato da Friedkin dalla prima versione di *Cruising*, sono lavori *queer* che testimoniano un'esigenza identitaria, una sorta di *coming out* mediato, oppure fanno parte di un'operazione intellettuale che sfida le convenzioni dell'industria dello spettacolo, come lo stesso Franco dice di voler fare (ma vagli a credere...) nel peraltro debolissimo

Interior? E se per caso tutto quanto fosse una provocazione, un serissimo gioco situazionista in cui è non è l'identità sessuale dell'attore e regista a mettersi in gioco, quanto la sua natura di star, condannata alla sovraesposizione (e ormai Franco è ovunque, dal Mago di Oz al Certain Regard al concorso di Venezia) e desiderosa di invisibilità?

Perché poi la cosa che rende interessante la materia filmica del suo cinema è proprio il fatto che lui, Franco, sparisce, si offre come corpo da osservare e si sottrae, sia idealmente sia letteralmente. Come regista sparisce dietro i suoi personaggi pedinati sulla scena (è quello che succede a Sal Mineo nel suo film migliore, purtroppo sparito dopo Venezia, uno splendido ritratto di solitudine e fallimento nel sole abbacinante della California anni Settanta) e come attore abbandona i suoi stessi film: in *Interior*. *Leather Bar*, ad esempio, se ne va dal set e lascia in balia di se stesso il suo povero attore protagonista, mentre in *Francophrenia* (2012), la sua operazione più esplicita e astratta, codiretta con Ian Olds, prima accetta di interpretare se stesso in un episodio di *General Hospital* e poi durante le riprese perde il contatto con la realtà e si disperde in un delirio dove la messinscena del corpo si confonde con le fantasie della mente.

In questo abisso identitario e soggettivo diventa a posteriori ovvio che Franco abbia voluto rendere sullo schermo la fluidità della parola di William Faulkner: ma il suo *As I Lay Dying* (2013) è spiazzante anche in questo senso, perché da un lato usa lo split screen e la narrazione libera per riprodurre la babele interiore del romanzo, ma dall'altro gira con un classicismo western che fa intuire una maturità registica inattesa.

Certo, già con *The Broken Tower*, primo lavoro di una certa rilevanza dopo una serie di regie anonime (*The Ape* [2005]; *Good Time Max* [2007]), Franco aveva inseguito l'inafferrabilità della parola poetica con l'estetica *indie* (bianco e nero pastoso, camera a mano, narrazione ellittica), e i risultati non erano stati così esaltanti: ma si trattava di un lavoro di diploma, e prima ancora di un atto d'amore verso un'anima tormentata. E allora viene naturale pensare che sia proprio la sua creatività entusiasta e impudica a salvare James Franco dal sospetto di intellettualismo e a giustificare in fondo la sua iperattività un po' invadente (fate un gioco: andate su IMDB e guardate quanti progetti ha in corso...), in un panorama cinematografico ormai fagocitato,

dove ogni film, ogni progetto, ogni operazione prevarica le altre, e tanto vale perciò buttarsi dentro, a questo mondo in decadente tumulto, e disperdersi fino alla sparizione.



Miguel Gomes

Giona A. Nazzaro

Un alieno Miguel lo è da sempre. Rivelato con il magnifico *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008), presentato nell'ambito della Quinzaine des Réalisateurs, uno di quei film che in genere ai festival la maggior parte dei colleghi salta perché «Troppo lungo! Non si può mica vedere tutto!», Gomes sembrava fosse destinato alla frequentazione minoritaria dei cinefili più motivati. Le strategie formali e narrative adottate per sf(r)ondare dall'interno le residue differenze fra la finzione e il cosiddetto documentario, ne farebbero infatti il compagno di viaggio ideale per quanti guardano al cinema del reale come a una delle possibilità per ripensare il cinema e le sue modalità per raccontare il mondo. Miguel Gomes, però, è uno che sfugge. Se *Aquele querido mês de agosto* potrebbe assomigliare a un documentario "mutante", per la sua capacità di lavorare all'interno delle fratture di tempo del reale, osservando il dilatarsi del tempo e farlo diventare una motivazione narrativa forte, il successivo *Tabù* (2012) dimostra invece che nella sua pratica filmica non ci sono feticismi aprioristici; il cinema è il risultato di un fare, di una verifica sul campo.

In questo senso *Aquele Querido Mês de Agosto* offre davvero la chiave privilegiata per entrare nel mondo

del regista portoghese classe 1972. Rispetto ai grandi vecchi del nuovo cinema portoghese, ma anche rispetto a Pedro Costa, Gomes pur condividendo con loro un approccio formalmente ricercato e una poetica strutturata da una cinefilia mai derivativa, dimostra un approccio più "laico", ossia più aperto, più ludico nei confronti di come pensare il cinema. I primi cortometraggi sono estremamente indicativi. *Inventário de Natal* (2000), per esempio, dove alla passione moulettiana del catalogo si associa uno sguardo da entomologo chabroliano che si traduce, più che in un discorso schiettamente politico, in una pratica che lo reinventa attraverso i segni di un cinema la cui cifra sembra essere quella di un'ironia infantile attratta dalla possibilità del bricolage. L'inventario di Natale diventa dunque un possibile catalogo da verificare innanzitutto come ipotesi di un cinema ancora da fare. Un elenco, insomma, delle cose che sono ancora possibili.

Tabù, il film che ha esploso le potenzialità di Gomes, è un lavoro composito che a tratti sembra guardare al cinema impuro del primo João Botelho (in particolare a *Um adeus português* [1985], fantasia coloniale in un bianco e nero fordiano che a sua volta pare dialogare con *No. O la folle gloria del comando* [Non, ou a Vã Glória de Mandar, 1990] di de Oliveira). La differenza sta tutto nell'approccio di Gomes, che lavora la materia cinema senza alcun atteggiamento (meta)referenziale o politicamente ideologico. La radiografia del sentire portoghese è data da un racconto filmico che intrecciando vari piani temporali si colloca in un'area dove il bianco e nero delle origini del cinema s'intreccia con la passione mono di Phil Spector.

La malinconia di *Tabù*, segno di un'ironia scettica in grado di cogliere nel reale i segni che impercettibilmente lo "discontinuano", è il frutto di uno sguardo capace di penetrare attraverso il discorso maggioritario che conferisce statuto di verità alle immagini dominanti. Miguel Gomes è come se si ponesse in una posizione laterale rispetto a esse, come il suo esploratore afflitto da mal d'amore. E il cocodrillo, che se non scandisce il tempo come quello di Peter Pan, poco ci manca, ci ricorda che il cinema, come lo sguardo, è sempre un il risultato di uno scarto, di una differenza non assimilabile nel discorso della norma. Proprio come un amore che passa attraverso il tempo nel corpo di un cocodrillo per essere celebrato come film. Come dire: evitare che alla storia, per quanto assurda, si sostituisca solo la memoria. La lotta per la verità è come sempre una scelta di campo.



Jessica Hausner

Matteo Marelli

Ai tempi di *Lovely Rita* (2001), primo lungometraggio di Jessica Hausner, incisivo pedinamento dardenniano di un'adolescente predisposta alle più cupe ossessioni di un'età contraddistinta da un'endemica irrequietezza, presentato a Cannes nella sezione *Un certain regard*, Emiliano Morreale, dalle pagine di «FilmTv», rimproverava al lavoro della regista austriaca, classe 1972 (aveva dunque sì e no ventotto anni all'uscita del film), di mancare di «tensione al fuori campo e al metafisico». È curioso come questa carenza riscontrata da Morreale diventi poi il punto di forza del cinema della Hausner, che con la regia immediatamente successiva, *Hotel* (id., 2004), si spinge oltre i bordi dell'inquadratura, elaborando immagini che si configurano come sineddoche di qualcosa di più ampio e implicito.

Un progetto impudentemente ambizioso, e dunque ad alto rischio reputazionale, per mezzo del quale affermare, apertamente, il proprio sguardo autoriale. La Hausner decide di rileggere *Shining* attraverso l'ossessione di Dreyer per il fuori campo. Quindi l'attrazione *centripeta* kubrickiana diventa forza *centrifuga* che si struttura proprio in funzione dell'invisibile e in virtù del quale personaggi e cose sembrano attirati da un centro che è fuori dall'immagine, oltre i bordi e i lembi dello schermo. Se i labirintici corridoi dell'*Overlook* si presentavano come luogo di apparizioni e disvelamenti, quelli dell'*Hotel Waldhaus* si aprono sull'ignoto e portano alla rarefazione figurativa, a un'inesorabile smate-

rializzazione. *Hotel* è un'opera che rientra a pieno titolo nell'arte del non vedere di cui parla Merleau-Ponty, cioè di quella tensione verso l'invisibile in quanto potenziale nascosto che determina e costruisce il visibile, e per questo *minacciosa*, perché «il fuori-campo testimonia di una presenza più inquietante, di cui non si può dire che esiste, ma piuttosto che "insiste" o "sussiste", un Altrove più radicale, fuori dallo spazio e dal tempo omogenei» (1). Nascondendo e svelando solo per gradi, la regista allude alla presenza di un mistero che non si trova mai esplicitato, che non è mai nominato, né mai risolto.

Un modo di intendere la messinscena, quello dalla Hausner, attento allo stile registico di Haneke strutturato attorno a *la visione negata*, per recuperare l'efficace formula codificata da Fabrizio Fogliato. Come in Haneke, anche le «immagini del suo cinema, più che rappresentare, fungono da eco di ciò che spesso accade nel fuori campo, nel non visto. La tensione, spesso insostenibile, cresce grazie al non immediatamente percepito» (2).

Uno stile che si perfeziona, raggiungendo risultati di geometrica e cristallina precisione, nel, fino a ora, ultimo film, *Lourdes* (id., 2009). Qui il fuori campo diventa strumento attraverso il quale compiere una ricognizione fenomenologica del sacro, dell'ignoto che sfugge alla razionalità. La Hausner traduce in termini registici l'idea baziniana secondo cui l'immagine è parte di una realtà più estesa che si prolunga al di là dei bordi dello schermo. Non è un caso che i protagonisti di questo pellegrinaggio presso l'eponimo santuario mariano spesso fissino sguardi oltre il margine del quadro, che i loro sguardi si spingano verso l'esterno dell'immagine, dove avvertiamo forti indizi di presenze che rimangono però insoliti. Pur estendendosi nel non diegetico, lasciando intuire una realtà che esiste indipendentemente dalla macchina da presa, la regista non cerca di andare oltre i confini del filmabile, non vuole provare a cogliere qualcosa che si colloca al di là del visibile, perché sa di avere a che fare con uno strumento d'indagine ontologicamente visivo. Questo rigore lo si ritrova anche nella maniera in cui si avvicina ai personaggi sempre osservati a distanza di sicurezza. Non è interessata a focalizzarsi su psicologie, motivazioni, traiettorie emotive. Non cerca coinvolgimento affettivo, quindi nessuna morbosità, nessuna empatia. La Hausner registra il comportamento dei corpi, le parole delle labbra, mai le moti-

vazioni che possano giustificarle. Perché il cinema, se non bara, non dovrebbe mai commentare. Sa solo quello che vede.

(1) Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 2000, pagg. 30-31.

(2) Salvatore Salviano Miceli, *Das weisse band*, «Closeup.it», 22 Maggio 2009.



Isaki Lacuesta

Daniele Dottorini

L'immagine non è mai una, non è mai tutta. E per questo è condannata a riaprirsi, a essere potenzialmente inserita in nuovi circuiti di montaggio, in nuove possibilità di vita. Il tempo dell'immagine non è mai dato una volta per tutte, e il cinema che si muove lungo questa linea assume il nome di contemporaneo: come il cinema di Isaki Lacuesta. Spagnolo, classe 1975, formatosi all'interno del fermento artistico della Catalogna degli anni Novanta, Lacuesta rappresenta una direzione aperta e ricca di stimoli di un cinema inteso come esplorazione del potere e della potenza dell'immagine. Contemporaneità come potenza del passato, di ogni immagine passata, presente, reale o fantastica che sia; il cinema come luogo di un incontro.

Fin dal primo lungometraggio *Cravan vs Cravan* (2002) il meccanismo è dispiegato: il personaggio del titolo, il boxeur-poeta Arthur Cravan, è un'immagine assente da ritrovare, ricostruire, immaginare. Contrappunto necessario a questa indagine, in quel

dialogo continuo che i film di Lacuesta intessono fra loro, è un'altra indagine ancora, quella proposta da *La noche que no acaba* (2010), in cui è l'immagine spettrale di Ava Gardner a permanere in un luogo e in uno spazio che sono anzitutto memoria. Il montaggio – o, meglio, il rimontaggio – delle immagini è ciò che permette alle immagini di aprirsi, di riattivare il loro potere. L'incontro può essere una missiva, una «lettera aperta», come diceva Daney: ad esempio in *Las variaciones Marker* (2007), dove le immagini dei film di Chris Marker sono rimontate e riviste, o nell'epistolare *In Between Days* (2009), serie di videolettere tra Lacuesta e la cineasta Naomi Kawase. Il montaggio può essere mentale, visionario, come in *Marte en la Tierra* (2007), dove un territorio della Spagna, famoso per la somiglianza con il pianeta Marte, diventa l'occasione per un viaggio visuale.

Un cinema del reale, però, non può non fondarsi sulla terra, e perciò osservarla, mostrarne la densità e pure la storia, i segreti, la memoria. Strani cortocircuiti si creano allora tra film come *Soldados anónimos* (2008) e *Los condenados* (2009), nei quali la terra nasconde e svela la memoria e il confine tra fiction e documentario si fa labile. O ancora tra *Los pasos dobles* (2011) ed *El cuaderno de barro* (2011): nel primo caso, soprattutto, Lacuesta, partito per il Mali per filmare l'opera del pittore Miquel Barceló, capisce che il film previsto deve diventare doppio e ancora una volta è un incontro a determinare il suo cinema. Le immagini continuano a dialogare tra loro, a richiamarsi, spezzando le barriere tra fiction e documentario. Come in *La leyenda del tiempo* (2006), dove il soggetto è il tempo che cambia e trasforma i corpi; quello di Israel anzitutto, il ragazzino gitano che scopre la musica e che seguiamo durante le trasformazioni dell'adolescenza.

Nel cinema di Lacuesta lo scarto tra l'immagine e il reale si concentra spesso su immagini che nascondono più che mostrare, che costruiscono una rappresentazione lineare, ma si scontrano con le fratture del reale. Succede in *Lugares que no existen (Goggle Earth 1.0)* (2008-2009), che lavora su una doppia immagine, quella digitale di Google, per l'appunto, e quella di uno spazio non visibile dal satellite. È su questa dialettica tra visibilità e presenza reale che si snoda il lavoro di Lacuesta, in installazioni, corti sperimentali e talvolta film apparentemente *mainstream*, come nel prossimo *Murieron por encima de sus posibilidades*, paradossale sin dal titolo. Gli stracci e gli scarti, non si gettano mai, da essi può sempre aver luogo una reden-

zione (del mondo). Ecco allora disegnarsi il senso di un'interrogazione continua dell'immagine, del suo ruolo e del suo statuto attuale. Un'interrogazione che rende, ancora una volta, giustizia al cinema e alla sua potenza (di sguardo e di smarrimento).



Sarah Polley

Giampiero Frasca

Probabilmente, nell'intenso documentario *Stories We Tell* (2012), Sarah Polley ha fissato intorno a un paio di aspetti fondamentali la sua idea di cinema e il modo per imprimervi il significato auspicato attraverso una ricerca nata da un'attenta osservazione. Probabilmente, perché è necessaria un'ovvia cautela nelle affermazioni definitive su una giovane cineasta classe 1979, attrice tra gli altri per Egoyan (*Exotica* [id., 1994]; *Il dolce domani* [*The Sweet Hereafter*, 1997]), Cronenberg (*eXistenZ* [id., 1999]) e Bigelow (*Il mistero dell'acqua* [*The Weight of Water*, 2000]), che al suo attivo ha tre lungometraggi, alcuni corti e l'episodio di una serie televisiva. Tuttavia, al di là di ogni prudenza, *Stories We Tell* appare indicativo, perché sposta l'asticella delle aspirazioni d'autore e afferma come fulcro fondamentale la famiglia, la sua frantumazione e le inevitabili conseguenze sugli individui che ne fanno parte.

Away From Her – *Lontano da lei* (*Away From Her*, 2006), cadenzato su tempi e inquadrature televisivi, traeva il soggetto dal racconto *The Bear Came Over the Mountain* della scrittrice cana-

dese Alice Munro per immergersi nel progressivo sfaldarsi dell'affettuosa complicità di un'anziana coppia all'insorgere della sindrome di Alzheimer in lei. Tale disgregazione era restituita attraverso lenti movimenti di macchina e una proliferazione di campi e controcampi attenti soprattutto a rilevare le reazioni all'inesorabilità del tempo e della malattia, più che a evidenziare la portata di un dialogo finalizzato a fornire la sconnessione di un rapporto frantumato sul referente, privo di nessi comuni, immagine di una memoria depressa, tenuta insieme dalla forza di un amore disperato.

Take this Waltz (2011) si introduceva in un altro nucleo familiare, questa volta più giovane e apparentemente felice, fornendo con grande discrezione i germi di un disfacimento fatto di atti reiterati, puerili e vuoti, immagine di una coazione a ripetere pronta a scolorire nell'abitudine e nell'appagamento. I quotidiani piatti a base di pollo (lui, Seth Rogen, è uno scrittore di libri di cucina esclusivamente avicola), i risvegli a base di offese crescenti in una gara a chi le spara più grosse, lo scherzo mattutino dell'acqua fredda durante la doccia, gli approcci sessuali osservati freddamente in *plongée*, come se si trattasse di assolvere un semplice compito, erano dolorosamente spazzati via da un incontro casuale con un vicino di casa affascinante, capace di ridestare una curiosità sopita da tempo. Alle inquadrature ripetute e statiche si sostituivano alcuni pezzi di bravura stilistici, mai alieni da una motivazione significativa, il cui apice era il vorticoso movimento di macchina rotatorio che a ogni singolo giro, celando lo stacco dietro un elemento d'arredo, mostrava una differente posizione erotica, mentre alle spalle della passionale coppia di amanti, l'ambiente domestico, inizialmente spoglio, si riempiva via via di mobili, definendo lo spazio come luogo in formazione di un autentico rapporto di coppia. Eppure, *Take this Waltz* si poneva più come studio sul carattere di una donna (lei, un'insicura e smarrita Michelle Williams), sul percorso per conoscere se stessa attraverso le sensazioni, gli errori e i partner, che come travagliata vicenda sentimentale, proposta invece come puro involucre.

Così come pretesto si pone anche *Stories We Tell*, a prima vista un omaggio alla propria famiglia attraverso la figura fragile e sfortunata della madre defunta (quando la Polley aveva undici anni), in realtà uno scavo negli interrogativi di un'origine incerta (la regista scopre che il suo vero padre non

è colui che l'ha cresciuta), nei dubbi lasciati da un'esistenza recisa troppo presto. Ma soprattutto una riflessione sul valore relativo della verità, sulla sua natura soggettiva e giustapposta, fatta di immagini parziali, sequenze di una ricerca ininterrotta e probabilmente infinita che si trasforma in acuta narrazione dell'impossibilità definitoria dei rapporti e degli affetti.



Lee Anne Schmitt

Rinaldo Censi

Lee Anne Schmitt ha all'attivo due film: *California Company Town* (2008) e *The Last Buffalo Hunt* (2011), più alcuni corti. Originaria di Chicago, ha svolto i suoi studi in California, sotto la guida di Thom Andersen, il suo mentore. Docente presso il CalArts (California Institute of the Arts), i suoi film sono stati presentati un po' ovunque. Nel 2008 *California Company Town* è stato presentato al Cinéma du Réel di Parigi, *The Last Buffalo Hunt* al Filmmaker Festival di Milano.

I suoi film sollecitano una memoria cartografica: *California Company Town* andrebbe visto tenendo tra le mani la cartina stradale della California. Il film è una sorta di *travelogue* che circonda un territorio costellato da città fantasma, costruite da compagnie e industrie, o nate intorno a strutture militari, tra la fine dell'Ottocento e il Novecento. Luoghi in seguito decaduti, abbandonati. Le fabbriche falliscono, le basi militari vengono spostate: aria di smobilitazione ovunque. Nessun'anima viva, solo

qualche cane randagio, resti di presenza umana, suppellettili che accumulano polvere sul mobilio. Alcuni avvisi sono ancora visibili, affissi ai vetri di qualche ufficio. Altri cartelli invece informano che l'aria della zona potrebbe risultare nociva alla salute. Le strutture industriali implodono, oppure vengono vendute all'estero, e restano lì, ad arrugginire, in attesa del cambio di destinazione d'uso. Chester, Westwood, Trona, Palmdale (città militare), Darwin, Salton City, nata sul letto di un lago salato che, nel tempo, ha abbassato il suo livello, sprigionando di conseguenza reazioni chimiche tali da far lacrimare gli occhi. E poi Eagle Mountain, Manzanar (sede, nel Dopoguerra, di un campo di internamento per giapponesi), Calico, Adelanto, California City: ogni luogo una rovina.

Realizzato nell'arco di cinque anni (tra il 2003 e il 2008) il film ben definisce la ricerca di Lee Anne Schmitt, che ritroviamo anche nel successivo *The Last Buffalo Hunt* (munirsi di una cartina dello Utah). Che cosa resta della spinta espansionistica verso Ovest? Cosa resta del mito della "frontiera"? Qual è il rapporto tra il territorio, lo splendore del paesaggio e l'impatto capitalistico-spettacolare (sociale, culturale, antropologico) che giunge a modificarlo sotto la spinta del progresso, per poi in seguito abbandonarlo, una volta esaurito lo sfruttamento? Per mostrarne gli effetti è necessario spostarsi sui luoghi, parlare con le poche persone rimaste, frequentare archivi, prendere appunti, ritrovare documenti, vecchi filmati, fotografie, atti legislativi, ispezionare i siti. Ne esce qualcosa come un "film saggio". Ricerca storica, diario in prima persona, agrimensura: le inquadrature sui luoghi desolati, montani o ai limiti del deserto, interagiscono dialetticamente con i materiali d'archivio. E il suono, a sua volta, fa da contrappunto alle immagini. Politica delle immagini e dei suoni.

Due film vengono in mente vedendo *California Company Town*, e sono *Trop tôt, trop tard* (1980-81) di Straub e Huillet, e *News from Home* (1977) di Chantal Akerman. Ma il film fa pensare anche a un *land artist* americano morto nel 1973, Robert Smithson, che amava le carte geografiche e i luoghi abbandonati e viaggiava in automobile per verificare con i propri occhi il rapporto tra la carta e il territorio (e quel serpente su rotaie chiamato Tehachapi Loop, visibile nel film, che somiglia paradossalmente a un suo *earthwork*). L'ultima intervista di Smithson, pubblicata postuma, aveva per tito-

lo *L'entropia resa visibile*: i film di Lee Anne Schmitt ne sono il perfetto corollario. Luoghi spettrali, vecchi cowboy stanchi, manichini e sagome di indiani, teste di bufali impagliate, centri commerciali a tema: ci muoviamo tra rovine e insegne luminose intermittenti disperse nella vastità del paesaggio.



Albert Serra

Lorenzo Rossi

Albert Serra, classe '75, spagnolo di Banyoles, Catalogna, è senza dubbio uno dei registi più audaci e carismatici del cinema dei nostri giorni. Uno di quelli che ha incontrato, da subito, il favore della critica ma che, stante la natura metamorfica dei suoi film, non riesce a trovare, nonostante i tentativi di molti, una collocazione e un preciso incasellamento all'interno del panorama cinematografico contemporaneo. Cosa che la dice lunga, in fondo, sul cinema che fa. Un cinema ostico, faticoso e difficile da definire, un cinema filosofico, non conciliante e fatto di osservazione degli spazi, dello scorrere del tempo e di sguardi in attesa che quasi mai cedono alla contemplazione fine a se stessa e agli indugi estetici. Ma un cinema che è anche esplorazione e messa in discussione del medium stesso. Serra utilizza la settima arte al massimo del suo potenziale, sperimentando nell'uso dei supporti, diversificando la destinazione delle proprie opere e intercettando pubblici di ogni estrazione. Tutte cose che fanno di lui un artista estremamente prolifico: fra le dieci opere al suo attivo, egli vanta infatti quattro lungometraggi – di cui

l'ultimo, *Historia de la meva mort*, è stato il celebratissimo vincitore del Pardo d'oro all'ultimo festival di Locarno – circa quattro corti, un tv-movie di quattordici episodi su Gesù Cristo, una video-lettera di due ore e mezza per l'amico Lisandro Alonso e un documentario per il progetto DOCUMENTA(13).

L'esordio avviene nel 2003 con il lungometraggio *Crespià*, opera anarchica e goliardica realizzata con una povertà di mezzi estrema, al limite del dilettantismo, ma in grado di mettere in luce la grande capacità del regista di scrivere e raccontare personaggi, vicende e situazioni al limite del paradossale e praticamente con nulla. La rappresentazione della provincia, dei conflitti generazionali e della fusione fra la tradizione e la ribellione è di grande efficacia, mentre il libero utilizzo del nonsense e degli intermezzi musicali, rende tutto ancora più accattivante. Tuttavia già con il film successivo, *Honor de cavallería* (2006) – selezionato alla Quinzaine des Réalisateurs di Cannes – stile e registro cambiano in maniera radicale. Scegliendo di rappresentare Don Chisciotte, Serra apre infatti a un cinema profondamente riflessivo e dal forte rigore estetico. Dell'eroe di Cervantes conserva il senso di inadeguatezza e di impotenza di fronte alla vita, ma sceglie di non costringere il protagonista a misurarsi con i mulini a vento, bensì con un mondo vuoto, uno spazio senza confini e senza riferimenti. E costruendo un testo filmico il più possibile non conciliante – il bianco e nero sgranato, le attese infinite, i lunghi silenzi, le scene notturne ammantate di un buio pressoché totale – dà vita a un linguaggio crudo e senza compromessi capace di rendere il film una lucida riflessione in chiave filosofica sulla condizione umana. *El cant dels ocells* (2008), terzo lungometraggio del regista catalano, passato ancora al festival di Cannes e sempre alla Quinzaine, narra del viaggio dei Re Magi verso la dimora del neonato Salvatore. Le modalità espressive sono le stesse del film precedente e la riflessione è altrettanto rigorosa. Serra affronta il tema religioso a modo suo: tenendosi lontano dall'iconoclastia ma cercando, nonostante ciò, di rintracciare e descrivere una spiritualità non per forza coincidente con la fede. I suoi Magi perdono costantemente la strada, discutono fra loro e continuano a interrogarsi sul vero scopo del loro viaggio. Mentre Giuseppe e Maria appaiono come genitori per caso, senza vocazione e in balia degli eventi. Come nel Don Chisciotte, sono dunque gli uomini con le proprie debolezze e le proprie ossessioni ad abitare i film di

Albert Serra ben prima delle figure universali che egli racconta. E proprio il recentissimo *Historia de la meva mort* – che racconta una storia dell’Europa del XVIII secolo con protagonisti Dracula e Casanova – sembra essere l’opera capace di chiudere la lunga riflessione che il regista catalano ha intrapreso sulla una condizione umana. Una riflessione che passando per i miti e le fedi religiose, non ha potuto evitare di confrontarsi con due passioni sfrenate e universali quali l’amore e la morte.



Makoto Shinkai

Enrico Azzano

Si adagia dolcemente sui silenzi e sulle parole l’arte di Makoto Shinkai, animatore giapponese tra i più interessanti della nuova generazione e cantore di un minimalismo poetico senza confini spaziali, temporali, di genere, di durata o di medium. Un cinema apparentemente immobile, costantemente uguale a se stesso, eppure in moto continuo, vivo e pulsante: i cortometraggi, i mediometraggi e i lungometraggi di Shinkai mettono in scena squarci di struggente realtà, di vita amorosa, dettagli quotidiani che ricostruiscono le dinamiche sentimentali e interpersonali.

Immersi in scenari fantascientifici (*La voce delle stelle* [*Hoshi no koe*, 2002]), fantasy (*Viaggio verso Agartha* [*Hoshi o Ou Kodomo*, 2011]) o realistici (*5 cm per second* [*Byôsoku go senchimêtoru*, 2007]), le opere di Shinkai misurano le distanze spaziotemporali che dividono le persone, restituendo con preci-

sione millimetrica il peso psicologico delle separazioni, dei ricongiungimenti e nuovamente delle separazioni. Un cinema certosino e geometrico a partire dalla messa in scena e intriso di emozioni vivissime: un cinema capace di catturare, filtrare e restituirci la velocità con cui cadono al suolo i petali di ciliegio, quei “cinque centimetri al secondo” che sembrano essere il minimo comune denominatore di una poetica eternamente avviluppata a una purezza adolescenziale.

La filmografia di Shinkai, dal cortometraggio in bianco e nero *Lei e il suo gatto* (*Kanojo to Kanojo no Neko*, 1999) al recente mediometraggio *The Garden of Words* (*OAV1 Kotonoha no Niwa*, 2013), appare sempre più come un diario personale, un viaggio tra ricordi e sensazioni vissute o semplicemente immaginate/provate. La voce narrante del micio stilizzato Chobi di *Lei e il suo gatto*, i messaggi intergalattici dei giovani amanti Mikako e Noboru di *La voce delle stelle*, il Giappone distopico abitato dai tre ragazzi Hiroki, Takuya e Sayuri dell’ambizioso lungometraggio *The Place Promised in Our Early Days* (*Kumo no Mukô, Yakusoku no Basho*, 2004), la storia in tre atti di Takaki e Akari (e Kanae) di *5 cm per second*, l’elaborazione del lutto e l’accettazione del distacco di Asuna in *Viaggio verso Agartha* e la relazione impossibile tra Takao e Yukari in *The Garden of Words* compongono un *Bildungsroman* coerente e di estrema raffinatezza estetica, immerso in un tempo sospeso e incornicato da una meticolosa e abbacinante composizione pittorica delle immagini.

Nato a Nagano il 9 febbraio 1973, Makoto Shinkai è stato spesso indicato come il possibile erede della poetica miyazakiana, soprattutto alla luce dell’ammirazione mai celata per il “dio degli anime” e per gli evidenti riferimenti che costellano il lungometraggio *Viaggio verso Agartha*, appassionato omaggio a pellicole come *Laputa, il castello nel cielo* (*Tenkû no shiro Rapyuta*, 1986), *Princess Mononoke* (*Mononoke-hime*, 1998) e *Nausicaä della Valle del Vento* (*Kaze no tani no Naushika*, 1984). Un accostamento che corre però il rischio di sottostimare una poetica profondamente personale, accompagnata da un’animazione che sembra aver fatto tesoro della linea chiara miyazakiana ma anche delle successive elaborazioni grafiche. Come Mamoru Hosoda o Gorô Miyazaki, Shinkai rappresenta il presente e il futuro, ancora una volta radio- so, del cinema d’animazione giapponese.

RENÉ CLÉMENT

Regista virtuoso e sperimentatore



Il talento di Mr. René Clément

(r.ch.) Il centenario della nascita costituisce un'ovvia ma opportuna occasione per soffermarsi sullo strano caso di René Clément (1913-1996). Strano perché, parlando del suo cinema, si è sempre, inesorabilmente, costretti a misurarsi con l'assurdo disprezzo che gli fu riservato dalla Nouvelle Vague (in primis da Truffaut, fin dal 1954) e con l'indifferenza più o meno rispettosa che ha sepolto la sua opera negli ultimi trent'anni. È strano soprattutto se si pensa che, fino alla fine degli anni Cinquanta era considerato uno dei maestri del cinema francese, per esempio, da Jean Renoir e André Bazin, ironia della sorte proprio due maestri dei Giovani Turchi...

Correva il primo decennio della sua carriera, scandito da magnifici film quali *Operazione Apfelkern* (*La bataille du rail*, 1946), *Le mura di Malapaga* (*Au-delà des grilles*, 1949), *L'amante di una notte* (*Le château de verre*, 1950), *Giochi proibiti* (*Jeux interdits*, 1952), *Le amanti di Monsieur Ripois* (*Monsieur Ripois*, 1954) e *Gervaise* (id., 1956). Ma, dopo un altro film bellissimo, *In pieno sole/Delitto in pieno sole* (*Plein soleil*, 1960), e un singolare esempio di "commedia all'italiana" in forma di romanzo d'iniziazione (*Che gioia vivere/Quelle joie de vivre* [1961]), finì per subire le conseguenze delle denigrazioni dei giovani "parricidi", che lo avevano liquidato come "non autore" e anche fra numerosi critici francesi si diffuse il giochetto di sminuirlo in ogni occasione, spesso senza neanche preoccuparsi di argomentare le stroncature.

Ne risentì il suo prestigio, successivamente appannato da una serie di film minori (*Parigi brucia?* [*Paris brûle-t-il?*, 1966]; *Unico indizio: una sciarpa gialla* [*La maison sous les arbres*, 1971]; *Baby Sitter - Un maledetto pasticcio* [*La baby sitter*, 1975] e da *noir* in realtà eccellenti ma sottovalutati (*Crisantemi per un delitto* [*Les félins*, 1964]; *L'uomo venuto dalla pioggia* [*Le passager de la pluie*, 1970]; *La corsa della lepre attraverso i campi* [*La course du lièvre à travers les champs*, 1972]). È comunque probabile che Clément abbia pagato caro non tanto la sua discontinuità quanto l'eclettismo, il successo di pubblico e la fama internazionale (vinse un Leone d'oro, tre premi della Giuria a Cannes, due Oscar, fu uno dei pochi cineasti francesi a godere di credito commerciale negli Stati Uniti).

Anche se non condividiamo le idee di chi rivaluta le vittime di Truffaut, Chabrol eccetera, per screditare gratuitamente la Nouvelle Vague e la sua stupenda stagione, ci sembra venuto il momento di riconsiderare serenamente l'opera di cineasti come Duvivier, Clément, Clouzot, Autant-Lara, prescindendo da polemiche ormai ingiallite. Come sosteneva Bazin (che lo definì «il cineasta più rappresentativo della generazione del dopoguerra») o gli stessi «Cahiers» nel 1957, Clément è stato un autore a parte intera e uno dei più importanti della sua generazione. Lo dimostrano la finezza della sua scrittura filmica, la modernità sorprendente di alcune sue opere, le estrose variazioni di forme e temi narrativi (la claustrofobia, la mistificazione, il ruolo degli oggetti) e, in generale, un pessimismo tinto di disperato sarcasmo, una *noirceur* meno crudele di quella di Clouzot o Duvivier ma che non ha perduto nulla della sua poesia

Operazione Apfelkern



René Clément, un cineasta innovativo

Denitza Bantcheva

Fra il suo primo lungometraggio, *Operazione Apfelkern* (*La bataille du rail*, 1946), e *Le mura di Malapaga* (*Au-delà des grilles*, 1949, Oscar del miglior film straniero nel 1950), René Clément aveva acquisito uno statuto invidiabile agli occhi della critica internazionale e dell'ambiente professionale cinematografico: quello di un cineasta innovativo e al tempo stesso virtuoso. Il suo brio tecnico, acquisito lavorando come operatore e regista di cortometraggi tra il 1936 e il 1943, gli aveva già procurato un credito tale da fargli assegnare la supervisione di *La Bella e la Bestia* (*La Belle et la Bête*, 1946) di Cocteau e la "regia tecnica" di *Eroi senz'armi* (*Le père tranquille*, 1946), un film attribuito all'epoca della sua uscita all'attore protagonista Noël-Noël, anche autore della sceneggiatura. Quanto all'aspetto innovatore del suo lavoro personale di regista, questo era evidente non soltanto per gli spettatori e i critici ma anche perfettamente cosciente, rivendicato dallo stesso Clément. È ciò che emerge da dichiarazioni quali: «Basta con la finizio-



Giochi proibiti

ne di cartapesta. Bisogna ritornare al realismo del documentario, agli ambienti reali», o «Siamo in una rivoluzione assoluta, in pieno cambiamento di stile. Film come *Breve incontro*, *Roma, città aperta* rappresentano una svolta così radicale nell'evoluzione del cinema come quella [...] del cubismo rispetto allo stile moderno quando se n'è avuto abbastanza delle sfarfallate e delle sdolcinate del '900» (1). L'esaltazione di *Roma, città aperta* (1945) è particolarmente significativa: in questo periodo, Clément si sentiva vicino al neorealismo e veniva spesso definito dalla stampa italiana come il “Rossellini francese”.

In cosa consiste la sua modernità? Da una parte, derivava dalla scelta dei soggetti: *Operazione Apfelkern*, *I maledetti* (*Les maudits*, 1947) e *Le mura di Malapaga* attingono all'attualità sociopolitica recente e contrastano radicalmente con la dominante del cinema francese degli anni dell'Occupazione, pur distinguendosi anche dalla tradizione del “realismo poetico” degli anni Trenta. Mostrano la volontà di innovare adottando insieme procedimenti spettacolari e un aspetto quasi documentario, particolarmente sorprendente nel caso del primo film citato, che è stato a lungo presentato come un “docu-drama”. D'altronde, *Operazione Apfelkern* e *Le mura di Malapaga* contengono anche riferimenti alla storia del cinema, accuratamente scelti per far comprendere che Clément si distanzia dai maestri che ammira; per un critico di oggi, questi riferimenti conferiscono alla sua regia un aspetto postmoderno ante litteram. Così, in *Le mura di Malapaga*, Clément si serve dell'immagine dei suoi attori, Jean Gabin e Isa Miranda, per evidenziare ciò che distingue il suo film sia dal cinema francese degli anni Trenta, sia dal neorealismo italiano, in un modo che introduce in quest'opera una critica implicita delle sue fonti d'ispirazione e dei suoi riferimenti stilisti-

ci (2). Questo modo di giocare coi riferimenti sottolineandoli per distanziarsene costituisce senza dubbio l'apporto più innovativo del cineasta alla tendenza neorealista. D'altronde, si può riconoscere l'influenza di Clément nel misconosciuto e rimarchevole *Imbarco a mezzanotte* (1952) di Joseph Losey, un caso sorprendente di "neorealismo italo-americano", che ha numerosi punti in comune con *Le mura di Malapaga* sul piano della sceneggiatura, della regia e dello scarto percettibile in rapporto alle tradizioni vecchie e recenti (l'influenza di Clément su Losey si manifesterà nuovamente in *M. Klein* [*Mr. Klein*, 1976], nella sequenza del Vel' d'Hiv' che ricorda, per numerosi elementi formali affini, la regia dell'episodio di [*Paris brûle-t-il?*, 1966], ambientato alla stazione di Pantin).

Giochi proibiti (*Jeux interdits*, 1952, Oscar del miglior film straniero) conferma anch'esso la volontà di innovazione da parte di Clément: è il primo film francese che offra un'immagine realista della disfatta del 1940; i suoi dialoghi sono veristi in una misura eccezionale per l'epoca (di una crudezza che poteva scioccare); le sue immagini a tratti si avvicinano al surrealismo; l'originalità d'insieme del film è tale che ha ispirato un'intera e prolungata linea di opere dove il tema dell'infanzia è trattato con un mélange di nera cupezza e di onirismo – a titolo d'esempio della sua influenza, citiamo *L'infanzia di Ivan* (*Ivanovo Detstvo*, 1962) di Tarkovskij, *Lo spirito dell'alveare* (*El espíritu de la colmena*, 1973) di Victor Erice, *Cría cuervos* (id., 1976) di Carlos Saura, *Il labirinto del fauno* (*El laberinto del fauno*, 2006) di Guillermo del Toro, *Anime erranti* (*Les égarés*, 2003) di André Téchiné, *Vse umrut a ja ostanus* (Tutti muoiono tranne me, 2008) di Valeryia Gai Germanika e il recente *Blancanieves* (2012) di Pablo Berger.

Le amanti di Monsieur Ripois (*Monsieur Ripois*, 1954) segna una nuova tappa nell'opera di Clément d'ambientazione contemporanea: in questo caso non si tratta più di sfruttare un contesto storico, ma di creare un antieroe, allo stesso tempo risibile e straordinario, antipatico e seducente, obiettivamente penoso ma affascinante, per osservare il suo comportamento come "catturato dal vivo", associando sequenze girate con una mdp. nascosta nelle strade di Londra ed episodi la cui regia è delle più sofisticate. Questo grande scarto stilistico fa parte dei procedimenti che meglio caratterizzano la scrittura filmica di Clément: rivela allo stesso tempo il ventaglio dei mezzi espressivi del cineasta, la sua arte dell'ecclettismo dove scelte teoricamente incompatibili si fondono producendo un effetto d'unisono e la sua qualità precippua di precorrere le nuove tendenze del cinema. Di fatto, *Le amanti di Monsieur Ripois* – uscito poco tempo dopo il primo attacco di Truffaut contro Clément, pubblicato nei «Cahiers du Cinéma» (3) – è un film precursore della Nouvelle Vague, una flagrante smentita dell'idea che il maestro farebbe parte del "cinéma de papa". Il protagonista interpretato da Gérard Philipe appare, da un punto di vista attuale, come il primo esempio di un personaggio che si sarebbe visto declinato sotto aspetti diversi dai rappresentanti della Nouvelle Vague (fra i quali lo stesso Truffaut), molto attratti dagli antieroi. L'influenza di questo film arriva fino a Aki Kaurismäki che ha ammesso di essersene ispirato per *Ho affittato un killer* (*I Hired a Contract Killer*, 1990).

Esiste un'idea preconcepita secondo cui l'opera di René Clément mancherebbe di linee direttrici; non resiste a un esame serio, perché l'insieme dei suoi film presenta delle costanti tematiche facili da identificare: la reclusione (legata a un contesto politico o dovuta alle sfere sociale e privata), l'alterità, le doppiezze, il gioco... Questi temi sono sviluppati per lo più in personaggi di individui in divenire – bambini o giovani –, che cercano di uscirne e scoprono allo stesso tempo gli ostacoli della realtà e i propri limiti. Clément li mette in scena con la volontà di allontanarsi il più possibile dalle immagini preconcepite, di raggiungere il grado più elevato di complessità psicologica e di mantenere un certo distacco che evita il compiacimento; grazie a questo, i suoi protagonisti più caratteristici sono non soltanto innovatori nel contesto del cinema del loro tempo, ma anche perfettamente viventi e "veri" per uno spettatore di oggi. Questo è il caso dei personaggi di *In pieno sole/Delitto in pieno sole* (*Plein soleil*, 1960), un capolavoro che rimane oggi il più largamente diffuso e riconosciuto tra i film di Clément, e che quest'ultimo realizzò con l'intenzione di dimostrare che non esisteva reale antinomia tra il proprio universo e i giovani cineasti di allora. La sceneggiatura (adattamento di un romanzo di Patricia Highsmith) è scritta anche da Paul Gégauff, autore emblematico della Nouvelle Vague; il direttore della fotografia, Henri Decaë, è associabile allo stesso movimento; tuttavia, è un film propriamente clémentiano, il cui protagonista, Tom Ripley (Alain Delon nel primo grande ruolo della sua carriera), prolunga una linea che risale molto addietro nell'opera del cineasta.

Difatti ricorda sotto diversi tratti i personaggi di Willy (Michel Auclair in *I maledetti*), André Ripois e Joseph Dufresne (Anthony Perkins in *La diga sul Pacifico* [*Barrage sur le Pacifique/This Angry Age*, 1958]). Tutti i temi preferiti di Clément sono presenti in questo film che li fonde in un'armonia espressiva unica nel suo genere, associando la bellezza visiva, la limpidezza narrativa e la complessità soggiacente. Le sue sequenze più celebri – quella dove Ripley finisce per installarsi al timone; la scena dell'omicidio seguita da una tempesta; la passeggiata di Ripley al mercato del pesce (4); l'assassinio di Freddy – costituiscono altrettanti esempi della scrittura personale sincretica di René Clément, di cui una delle figure di stile consiste nel porre in contrapposizione il vecchio e il nuovo, l'umano e l'animale, o delle immagini emblematiche di universi sociali e culturali incompatibili, per suggerire allo spettatore non una lettura univoca di ciò che vede, ma numerosi punti di vista simultanei e innumerevoli piste di riflessione possibili. Questa figura è in un certo senso l'emblema dello "stile Clément" che ingloba i procedimenti *a priori* meno compatibili e i riferimenti più diversificati per trarne degli effetti e un senso inediti. L'originalità di *In pieno sole* è stata colta fin dalla sua uscita da Roman Polanski, che se ne è ispirato per *Il coltello nell'acqua* (*Nóz w wodzie*, 1962); le sue risonanze si prolungano fino agli anni Duemila, in particolare in un recente film di Andrew Dominic (*L'assassinio di Jesse James per mano del codardo Robert Ford* [*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, 2007]).

Anche quando tratta soggetti relativamente convenzionali, Clément non si sottrae mai alla propria tendenza a innovare: *L'amante di una notte* (*Le château de verre*, 1950) ce ne fornisce un esempio, contenendo, tra altre originalità formali, la prima adozione della "decronologia", un procedimento narrativo che Alain Resnais avrebbe sviluppato in seguito. I migliori film dell'ultima parte della carriera di Clément presentano come caratteristica ricorrente la ricerca formale, la propensione al barocco e (sempre) l'aspetto postmoderno ante litteram. È il caso di *Che gioia vivere/Quelle joi de vivre* (1961), capolavoro misconosciuto la cui stravaganza supera tutto quello che il cineasta aveva realizzato in precedenza: una favola sull'avvento del fascismo, ispirata al *Candido*, filmata con una miriade di citazioni reinventate (del muto burlesco, dell'espressionismo tedesco e di Ejzenstejn, ma anche dell'opera e della commedia all'italiana), sostenendo un discorso sui limiti delle ideologie senza precedenti per l'epoca.

Crisantemi per un delitto (*Les félins*, 1964), dove Clément gioca con i codici del cinema di suspense in modo insolito e raffinato, inaugura quella che si può chiamare la sua "ultima maniera", in un'epoca in cui viene spesso presentato nei media statunitensi come "l'Hitchcock francese". *L'uomo venuto dalla pioggia* (*Le passager de la pluie*, 1970) e *La corsa della lepre attraverso i campi* (*La course du lièvre à travers des champs*, 1972) formano una sorta di dittico dove i codici dello stesso genere sono associati alla fiaba e all'onirico (sotto il segno di Lewis Carroll), un'attitudine inedita all'inizio degli anni Settanta, meno riuscita nel secondo film, ma abbastanza significativa perché Tarantino gli renda omaggio in *Le iene* (*Reservoir Dogs*, 1992). A paragonare questi film con quelli del periodo maturo di Jean-Pierre Melville, si possono notare nei due maestri delle intenzioni comuni (rimettere in questione i codici di un genere in maniera innovativa, senza infrangerli), ma anche scelte ben diverse, rivelatrici della loro rispettiva originalità: laddove Melville fonda una nuova mitologia criminale, "nobilitando" il genere nel senso del tragico e del metafisico, Clément propende maggiormente verso l'ironia e uno spirito ludico.

L'insieme della sua carriera rappresenta un caso raro nella storia del cinema francese, quello di un regista che si sarà distinto nei generi più diversi – passando dall'epico all'intimista, dal "docu-drama" al film in costume, dalla commedia alla suspense – dando un apporto originale e fertile a ciascuno di essi.

(traduzione di Roberto Chiesi)

(1) Citazioni tratte rispettivamente dall'inchiesta *Le cinéma français devant une alternative: peindre la réalité ou lui tourner le dos?*, «L'Écran français» n. 120, e dall'intervista con Anne Masson, intitolata *Le cinéma change de style, nous dit René Clément, nous sommes en plein virage*, «Concorde», Lyon, 6 febbraio 1947.

(2) Per un'analisi dettagliata dei riferimenti e delle citazioni *détournées* da Clément, si veda il mio articolo nel numero 5 della rivista online «Parole rubate» e il mio libro *René Clément*, Éditions du Revif, Parigi 2008.

(3) Nel celebre articolo *Une certaine tendance du cinéma français*, «Cahiers du Cinéma», n. 31, gennaio 1954, pagg. 15-28.

(4) Sequenza tagliata nell'edizione italiana.



La diga sul Pacifico



La corsa della lepre attraverso i campi



Strappi della forma nel cinema francese del secondo dopoguerra: il caso René Clément

Valerio Carando

*«Si casca sempre su questi tre nomi –
Clouzot, Clément e Autant-Lara –
perché credo che siano i tre grandi colpevoli»
(Jacques Rivette) (1)*

Fra i registi che hanno subito con maggiore veemenza la furia parricida dei *jeunes turcs*, René Clément è stato certamente il più anarcoide e, per certi versi, anche il più avvezzo alla fertile pratica della sperimentazione: visti a distanza di oltre mezzo secolo – e messo nel frattempo il bavaglio al pregiudizio *cahierista* – i suoi primi film rivelano in controluce una personalità autoriale

sorprendentemente originale; una personalità finanche rivoluzionaria se contestualizzata nel *milieu* produttivo dell'immediato dopoguerra, e senz'altro poco assimilabile agli umori imperanti nel coevo cinema francese. Il suo è un cinema di pura regia: laddove i dialoghi peccano di eccessiva letterarietà, lo sguardo non smette di nutrire la propria ricerca in direzione delle soluzioni formali più evocative e, all'occorrenza, più sfrenatamente arrischiate (2).

OPERAZIONE APFELKERN (LA BATAILLE DU RAIL, 1946) E L'ESTETICA DELL'IBRIDO

Operazione Apfelkern, girato in quello stesso 1946 che vede anche la tormentata realizzazione di *Paisà*, costituisce una curiosa alternativa alla trattazione in chiave neorealista della lotta resistenziale. La Francia di quegli anni non è certo ancora pronta al racconto, estetico e ideologico, delle laceranti contraddizioni postbelliche (cosa invece più consona a un Paese come l'Italia, vinto su tutti i fronti e impegnato in un radicale processo di ricostruzione): come riporta Deleuze in *L'immagine-movimento*, «sotto l'impulso di De Gaulle, la Francia alla fine della guerra aveva l'ambizione storica e politica di fare pienamente parte dei vincitori» (3); da qui l'epica senza macchia della resistenza francese, che trova in Clément un emotivo rapsodo (a tal proposito si veda anche *Eroi senz'armi* [*Le Père tranquille*, 1946], commedia resistenziale scritta da Noël-Noël e diretta su commissione dallo stesso Clément).

Il soggetto di *Operazione Apfelkern* si sviluppa intorno ad alcuni indicativi episodi della lotta resistenziale che hanno visto attivamente coinvolti gli *cheminots* – ovvero i macchinisti e gli operai delle ferrovie – nella realizzazione di ripetuti atti di sabotaggio contro l'occupante nazista. Come recita la didascalia che apre il film, «[...] poco a poco, sotto il terrore, e in seguito a una lotta di quattro anni, [i lavoratori delle ferrovie] costituirono un esercito temibile. Dopo lo sbarco [degli alleati, questo stesso esercito] contribuì in maniera determinante alla disorganizzazione dei trasporti e alla disfatta tedesca nella battaglia di Liberazione».

La struttura narrativa del film non potrebbe essere più estranea ai paradigmi del racconto classico: a venire ritratta è una successione di fatti, alcuni emblematicamente de-drammatizzati (in tale situazione Clément pare sì dialogare, seppure a notevole distanza, con gli archetipi rosselliniani), altri dominati da un'esplicita quanto complessa volontà drammaturgica. Nessun personaggio ha il privilegio di sveltare sugli altri: come nelle opere più dichiaratamente rivoluzionarie di Ejzenstejn, da *Sciopero* (*Staèka*, 1924) a *La corazzata Potëmkin* (*Bronenosec Potëmkin*, 1925), è la massa, intesa nella sua totalità, a vantare lo status di protagonista assoluto (occorre inoltre rimarcare che gli attori sono in gran parte autentici *cheminots*).

Nella tessitura formale di *Operazione Apfelkern* convergono, non senza particolari stridori, le due anime costitutive della poetica clémentiana: da una parte il documentarismo come privilegiata traiettoria enunciativa (molte inquadrature, prive di geometrie estetizzanti, posseggono la ruvidezza propria del più spoglio approccio cronachistico), dall'altra la trasfigurazione del profilmico in quanto dichiarato atto di manipolazione; scelta, quest'ultima, che trae origine dalla profonda cultura cinefila del regista e che trova il suo principale referente visivo nelle reminiscenze legate all'iconografia dell'avanguardia sovietica. Fra le sequenze che si rifanno – in termini apertamente metadiscorsivi – al paradigma del cinema rivoluzionario, particolarmente rilevante è quella della fucilazione degli *cheminots* dissidenti, nella quale un indicativo taglio di montaggio, in stretta analogia con il concetto di *attrazione* teorizzato da Ejzenstejn, mette in relazione il primo piano di uno dei condannati con la *silhouette* di un ragno [Figg. 1-2]. L'associazione, nella sua scarna immediatezza, è eloquente: barbaramente trucidati dai nazisti, gli *cheminots* vengono privati, in ultima istanza, della loro dignità di uomini (4). Assistiamo a un'esecuzione capitale sublimata da un destrutturante intervento di montaggio: una morte non esibita bensì *raccontata* (5), e per tale ragione ancora più emotivamente impattante.



Operazione Apfelkern, in misura più organica rispetto al successivo *I maledetti* (*Les Maudits*, 1947), rivela così la propria natura di schizofrenico *pastiche*: ivi convergono, sorprendentemente ibridate, le più tipiche istanze visive del nascente cinema moderno (*dédramatisation*, dilatazione dei tempi e delle azioni, rimessa in discussione dei rapporti di causa-effetto) e la rielaborazione critica, assolutamente autocosciente, di un linguaggio che, a suo modo, è già storia (*plongée* e *contre-plongée*, estetica del primo piano, il montaggio come luogo privilegiato della produzione di senso).

LE MURA DI MALAPAGA (AU-DELÀ DES GRILLES, 1949): REALISMO E NEOREALISMO

Le mura di Malapaga è un film anch'esso profondamente ibrido, che fonde i presupposti, etici ed estetici, di due correnti culturalmente eterogenee (ma anche innegabilmente interconnesse): il realismo poetico *d'avant-guerre* e il neorealismo *d'après-guerre*. È anche il film che più di ogni altro azzarda una meditazione a carattere metalinguistico sul cinema francese dell'immediato dopoguerra, sul suo possibile rapporto di filiazione con i capolavori degli anni Trenta, sulla possibilità di mettere a lucido confronto l'universo poetico dei Duvivier, dei Carné e dei Grémillon con i nuovi modelli veicolati dalla scuola italiana. Un film che inquadra il neorealismo in relazione ai suoi rivoluzionari antecedenti e che fa della sua intrinseca schizofrenia una singolare cifra stilistica.

La scelta degli sceneggiatori evidenzia a priori un intento dichiaratamente dicotomico: da una parte Aurenche e Bost, già collaboratori di Carné e Becker, dall'altra Cesare Zavattini e Suso Cecchi d'Amico, due fra i più popolari artefici della scuola neorealista. I protagonisti sono interpretati da Jean Gabin e Isa Miranda, due carismatiche stelle degli anni Trenta i cui volti, già scolpiti in seno all'iconografia del cinema classico, vengono sottoposti a un'opera di radicale rimodellamento (il gesto autoriale di Clément prevede che anche il corpo attoriale – alla stregua della materia inerte – debba essere costantemente riforgiato): Gabin, trascurato e invecchiato, è l'ombra dell'icona che fu, mentre Isa Miranda ostenta i residui di una bellezza orgogliosamente *fanée*. Lo script fa astrazione di alcuni retaggi populistici *à la Carné* e precipita i personaggi nell'inferno dell'immediato dopoguerra: la malinconia esistenziale di *Il porto delle nebbie* (*Le Quai des brumes*, 1938) incontra qui l'alienazione *ante litteram* di *Germania anno zero* (1948); lo sguardo di Clément contempla con lucido disincanto le viscere di una città morta, interrogandosi implicitamente sul potere conservativo delle immagini in movimento.

L'AMANTE DI UNA NOTTE (LE CHÂTEAU DE VERRE, 1950) O DELL'AMBIGUITÀ SPAZIOTemporALE

L'amante di una notte è, formalmente parlando, il più radicale tra i film del primo Clément. I dialoghi, firmati da Pierre Bost, Gian Bistolfi e dallo stesso regista, non brillano certo per particolare originalità (il romanzo di partenza, *Das große Einmaleins* di Vicki Baum, non è che un melodramma piatto e convenzionale); ciò non ostante la messa in scena propone soluzioni visive di notevole interesse, soprattutto in rapporto all'elaborazione delle unità di spazio e tempo. Al di là dell'atmosfera che ammantava alcuni fondamentali momenti – Clément riesce a plasmare, con la mediazione del linguaggio cinematografico, uno spazio puramente emotivo, quasi astratto, in lucida controtendenza rispetto al calligrafismo di molti suoi contemporanei: si vedano le inquadrature girate nella grotta, sorta di protettiva quanto metaforica *placenta* che suggella la relazione tra Jean Marais e Michèle Morgan – e della profonda sofisticatezza con cui è concepito il *découpage* (straordinario l'utilizzo del carrello nella scena del ballo), vi sono tre particolari sequenze che sveltano proprio in virtù della loro innovativa tessitura formale. Tre sequenze caratterizzate dall'impiego di un espediente narrativo decisamente insolito nel panorama cinematografico degli anni Cinquanta: il *flashforward*.

Nel primo di questi tre peculiari momenti, il bacio notturno tra i protagonisti è mediato da una panoramica in dissolvenza sull'alba del giorno dopo [Fig. 3]. Che si tratti di un'immagine prolettica lo scopriamo solo nel corso della scena successiva, quando Michèle Morgan e Jean Marais, in seguito alla furtiva notte d'amore, si affacciano alla finestra per godere dei primi raggi di luce: l'inquadratura che segue, una soggettiva, è la stessa in cui abbiamo visto dissolversi il bacio della sequenza precedente [Fig. 4]. Il ricorso alla prolessi alimenta in questo caso una sensazione di incombente fatalità e immerge i personaggi in un clima di perturbante predestinazione; nello spettatore inizia a serpeggiare un sentimento di sottile inquietudine. Sentimento che trova razionale concretezza solo in corrispondenza del secondo *flashforward*. La protagonista gioca con le lancette del suo orologio, immaginando l'imminente viaggio di ritorno da Parigi a Berna, l'addio al marito, la fine del proprio matrimonio. Clément, con la ruvidezza che gli è congeniale, irrompe bruscamente nel flusso diegetico avanzando la rappresentazione ellittica – opportunamente introdotta da un allusivo fragore – di un incidente aereo: inquadra un mucchio di bagagli ammassati l'uno sull'altro, i cadaveri dei passeggeri (fra i quali figura la protagonista stessa), un orologio fermo sulle sette, ovvero sull'ora che avrebbe dovuto sancire ufficialmente la rottura del matrimonio tra Michèle Morgan e Jean Servais. In seno all'inquadratura che fa da suggello alla vicenda veniamo



raggiunti dal terzo *flashforward*. Su quest'ultima immagine (che registra il decollo dell'aereo sul quale viaggia la protagonista) fa irruzione, rigorosamente fuoricampo, un fragoroso boato; il velivolo, come già vaticinato, non arriverà a destinazione. Clément sembra individuare nella prosa, visiva e sonora, una figura retorica particolarmente idonea alla cristallizzazione formale del perturbante: sul fatto che il suo sia innanzitutto un cinema di ricerca – volto principalmente all'intensificazione dell'esperienza sinestetica – non ci è dato nutrire alcun dubbio.

GIOCHI PROIBITI (JEUX INTERDITS, 1952) E LO SGUARDO DEFORMANTE

Con *Giochi proibiti*, Clément getta su uno dei temi più tipici della tradizione neorealista, l'infanzia negata, uno sguardo esplicitamente deformante. Se i paesaggi in cui i personaggi si muovono sono quelli, privi di artifici, delle Alpi Provenzali, le dinamiche stilistiche evidenziano, una volta di più, un paradigmatico scarto con i modelli veicolati dalla scuola neorealista.

In diversi momenti chiave, Clément sottrae il *découpage* a qualsivoglia pretesa di trasparenza, optando per un approccio dichiaratamente deformante, in rapporto sia alla composizione delle geometrie, sia alla scelta degli obiettivi. Il mondo degli adulti (si pensi ai due spazi in tal senso più rappresentativi, ovvero la casa dei Dollé e la chiesa) è sottoposto a una trasfigurazione in termini inequivocabilmente critici: arrivando a fondere il suo sguardo con quello dei due bambini protagonisti, Clément calca il disegno dei personaggi – sui quali svetta, divorato dal cinismo e dall'invidia, il *pater familias* – e ne distorce la fisionomia con accesa ferocia. Il frequente ricorso alle focali corte e l'incalzare di una lieve ma palpabile distorsione spaziale (le inquadrature sono spesso orientate in *contre-plongée* [Figg. 5-6]) rispondono a una programmatica politica autoriale che, come sempre in Clément, antepone alla pagina scritta un meditato lavoro di messa in scena.



NOTA CONCLUSIVA. VERSO LA NOUVELLE VAGUE: LE AMANTI DI MONSIEUR RIPOIS (MONSIEUR RIPOIS, 1954)

Benché i *jeunes turcs*, com'è noto, lo abbiano spesso e volentieri additato quale esponente di punta del cosiddetto *cinéma de papa*, Clément è stato, con buona pace di Truffaut e compagni, un brillante precursore della Nouvelle Vague. *Le amanti di Monsieur Ripois* è infatti uno di quei film che hanno



avuto il merito di anticipare diverse tendenze narrativo-formali destinate a trovare degno consolidamento in seno alle nuove cinematografie degli anni Sessanta. Alcune delle caratteristiche più evidenti: la narrazione frammentaria, fatta di aneddoti e brevi annotazioni (è forse qui che dimora il germe di *L'uomo che amava le donne* [*L'Homme qui aimait les femmes*, 1977] di Truffaut?); l'aria cosmopolita (una Londra non ancora *swinging*, ma dall'immaginario già ricco di appeal); le frequenti riprese in esterno giorno, quasi del tutto improvvisate con un'essenziale camera a spalla; un corpo attoriale, quello di Gérard Philipe, spogliato di residui divistici, che si mimetizza tra la folla senza svettare sugli ignari figuranti [Fig. 7], un po' come il Belmondo di *Fino all'ultimo respiro* (*À bout de souffle*, 1959). Quanti altri cineasti francesi avrebbero osato tanto nel rigido contesto produttivo del 1954? Che la storia del cinema possa essere radicalmente riscritta a partire dalla scrupolosa ricollocazione di film (e autori) colpevolmente rimossi?

(1) Jacques Rivette, *Six personnages en quête d'auteurs* (*Débat sur le cinéma français*), in «Cahiers du cinéma» n. 71, maggio 1957; poi in Roberto Turigliatto (a cura di), *Nouvelle Vague*, Lindau, Torino 1993, pag. 156.

(2) L'incontro giovanile con Jacques Tati (*Soigne ton gauche*, 1936) e la cruciale collaborazione con Jean Cocteau sul set di *La Bella e la Bestia* (*La Belle et la Bête*, 1946) hanno senza ombra di dubbio contribuito a orientare l'anticonformismo di Clément, nonché a stimolarne l'inquieta indole autoriale.

(4) Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, pag. 240.

(5) Ejzenstejn apre il *découpage* all'irruzione di immagini esterne alla diegesi – e quindi anche al contesto spaziotemporale rappresentato – quando queste, in virtù della loro capacità di esemplificazione, si rivelano idonee a guidare lo spettatore in direzione di una particolare conclusione ideologica: «L'esperimento del montaggio delle attrazioni consiste nel comparare i soggetti mirando a un effetto tematico» (S.M. Ejzenstejn, *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1986, pag. 231). L'operazione di Clément riprende le teorie del maestro russo, piegandole però alle convenzioni espressive del cinema narrativo: il ragno di *Operazione Apfelkern* è un "personaggio" assolutamente imbrigliato nel flusso diegetico, la cui collocazione spaziotemporale non risulta affatto ambigua. L'effetto che la giustapposizione delle due immagini – *volto del condannato/ragno* – produce sulla sensibilità dello spettatore, tuttavia, è analogo a quello auspicato da Ejzenstejn nel saggio sopracitato.

(6) L'esecuzione dell'ultimo condannato avviene coerentemente *fuoricampo*: mentre la macchina da presa segue in panoramica i fumi di una locomotiva, veniamo raggiunti dal fatale boato dei fucili.

Monsieur Ripois, un uomo senza qualità

Anne-Violaine Houcke

RIPOIS, TRUFFAUT ET BAZIN

Al festival di Cannes del 1954, *Monsieur Ripois* (in Italia *Le amanti di Monsieur Ripois*), riceve il Premio speciale della giuria. Per Bazin, è un “affronto pubblico” inflitto al regista (1). Corre voce in effetti che René Clément lo debba unicamente alle manovre del presidente della giuria, il suo amico Jean Cocteau, che l’aveva scelto nel 1945 come “supervisore tecnico alla regia” per *La Bella e la Bestia* (*La Belle et a Bête*). “Premio di consolazione”, “operazione di ricupero”, che, scrive André Bazin, non ha giovato al prestigio del festival, né *a fortiori* della giuria. Alla sua uscita, il film riscuote un successo di pubblico e la critica è elogiativa. Un “giovane turco”, però, lo massacra: Truffaut, che prosegue così l’opera di parricidio avviata qualche mese prima con il suo articolo *Une certaine tendance du cinéma français*, pubblicato nel gennaio del 1954 nei «Cahiers du Cinéma». La divergenza fra Bazin e Truffaut è rivelatrice di una schizofrenia critica nei confronti dell’opera di René Clément, ora percepito come un cineasta originale e innovativo – un neo-realista alla francese e il precursore della Nouvelle Vague – ora come un rappresentante di quel “cinéma de papa” che la Nouvelle Vague travolgerà sul proprio passaggio. In realtà, la posizione di Truffaut ha prevalso fino a tempi molto recenti e senza dubbio si deve a Denitza Bantcheva di avere iniziato, con la sua rivalutazione dell’opera di René Clément, una riscrittura della storia del cinema (2). Il cineasta è stato troppo eclettico per avere diritto al titolo di “autore” attribuito dalla giovane critica francese, e troppo padrone della propria tecnica per non essere accusato di formalismo, un virtuoso, certo, ma superficiale. Questo gusto per la tecnica, René Clément lo rivendica. «Ho affinato la tecnica con perseveranza, in tutti i periodi fra un mio film e l’altro», afferma nel febbraio 1947, ma aggiunge: «Per poterla mettere in secondo piano quando non ne ho più bisogno» (3). Quanto all’eclettismo, nel 1961 dichiara: «Ho sempre rifiutato di essere catalogato, etichettato. Perché? Forse a causa di una riflessione dettami da mio padre quando ero bambino: “Il giorno in cui ti capiterà di ripeterti, significherà che sarai arrivato alla fine”» (4).

Al centro degli articoli di Truffaut e Bazin si trova la questione dell’adattamento, punto nodale della riflessione cinefila, critica e teorica di un’epoca che cerca di analizzare il cinema secondo i criteri della letteratura. Il film di René Clément si ispira al romanzo di Louis Hémon, *Monsieur Ripois et la Némésis*, storia di un donnaiole cinico e crudele che apre gli occhi e ritrova un’anima in conseguenza del suicidio di una ragazza, condannando se stesso a concludere la propria esistenza fra i rimorsi e nell’amore impossibile per una defunta. Secondo Truffaut, René Clément e Hugh Mills, sopprimendo questa vendetta del destino, hanno avuto il torto di realizzare un «Monsieur Ripois senza Némésis», togliendo alla storia la sua dimensione tragica e la sua umanità, uno sbiadimento di cui lo stile «artificioso, applicato e talvolta pesante» sarebbe il corollario formale (5). Il problema non è l’infedeltà, di cui Truffaut riconosce l’insussistenza, ma un’inaccettabile «*diminuzione* dell’opera adattata» (6). Ma Truffaut non ha compreso, invece, a che punto l’adattamento del libro da parte di Clément, Mills et Queneau (autore dei dialoghi) sia stato il campo di una sperimentazione formale assolutamente originale. Non ha capito neanche che l’“anima” o il cuore, che in André Ripois sono vacanti, non lo sono nel film di René Clément. Bazin rimproverava anch’egli al film una mancanza di sensibilità, dovuta a un eccesso di preoccupazioni formali. Ma l’esercizio di stile rimane, afferma, ammirevole, in quanto ha sperimentato «l’invenzione di elementi estetici nuovi». Vede in René Clément «uno dei tre pilastri della nuova scuola francese», con Jacques Becker, e Robert Bresson, che aveva mostrato in modo smagliante come ciò che importa non sia l’adattamento dalla letteratura al cinema ma la *reazione* dell’uno all’altra, e le potenzialità del film di integrare le dinamiche più intense del romanzo (7).

Con un paradosso che è soltanto apparente, l'emancipazione del film in rapporto alla letteratura passa, in *Monsieur Ripois*, attraverso l'attenzione al racconto e la dialettica contraddittoria fra le immagini e le parole della voce narrante. Bresson aveva mostrato che un film poteva essere raccontato nello stesso tempo in cui si vedevano le sue immagini, senza per questo essere meno "cinematografico", al contrario. Medium audio-visivo, il cinema ha questa possibilità che non ha il romanzo, di far vivere insieme, o l'uno contro l'altro, l'immagine e il suono. La modernità del film di René Clément risiede in gran parte nella scelta di trasporre un racconto lineare alla terza persona in una confessione del protagonista, il che gli consente di operare, attraverso un gioco di andirivieni fra il presente e il passato, ogni sorta di rispecchiamenti, *décalage* e contraddizioni tra il detto e il mostrato, fra la colonna sonora e l'immagine. Quando il film comincia, André Ripois è già sposato con la ricca Catherine (Valerie Hobson) e intraprende la seduzione della miglior amica di quest'ultima, Patricia (Natasha Parry), confidandosi interamente a lei, vale a dire raccontandole le proprie avventure e soprattutto le sue disavventure di seduttore da strapazzo.

René Clément ricorre al procedimento classico del flashback, ma la sua prima apparizione nel film annuncia già i giochi di decostruzione temporale del cinema "moderno". André e Patricia sono seduti davanti al focolare, e André inizia il racconto della sua avventura con Anne dalla storia dell'infame Manchester pudding che lei gli cucinava, e che un giorno lui decise di buttare nel fuoco. Mima per Patricia il gesto che fece allora di gettare il dessert nel caminetto. Si inserisce allora il primo piano in flashback – il pudding che cade nel fuoco – inquadratura la cui brevità risponde ritmicamente alla violenza del gesto mimato da André, e che è seguita da un'inquadratura della reazione di Patricia che sussulta. Questo montaggio crea il sentimento di una collisione temporale, di un'improvvisa irruzione del passato nel presente che crea un breve smarrimento delle coordinate temporali. A partire da quel momento, il racconto in prima persona e il flashback diventano l'occasione di una felice sperimentazione della relazione fra la colonna sonora – il commento in voce off e la musica extra e intradiegetica – e l'immagine.

«IO, ANDRÉ RIPOIS»

Puerile, egoista, egocentrico, amorale, crudele, debole, materialista, bugiardo, pigro, villano, cinico, irresponsabile, André Ripois non ha nulla di un personaggio positivo, ancora meno di un "eroe". Gérard Philipe, che aveva trionfato come Don Rodrigo a Avignone nel 1951, e al cinema come Fanfan nel film di Christian-Jaque (8), interpreta qui una parte agli antipodi. L'attore condivide con René Clément il rifiuto delle etichette e appunto aveva appena distrutto la sua immagine di cavaliere valoroso incarnando un medico laido che cerca di autodistruggersi in *Gli orgogliosi* (*Les Orgueilleux*, 1953) di Yves Allégret. Nella pelle di un Don Giovanni patetico e fallito, Gérard Philipe recita un ruolo inconsueto. Per quanto non sia un personaggio positivo, Ripois non è nemmeno negativo. Per quanto non sia un eroe, non è forse nemmeno un *anti-eroe*. È peggio: non è niente, non è identificato né dal segno "più" né dal segno "meno", è "nulla". Insignificante, inesistente. In questo risiede il virtuosismo di René Clément e di Gérard Philipe, che fa passare nello sguardo di Ripois effimeri istanti di lucidità. Molti critici hanno osservato che il film evitava ogni manicheismo, e che, *a priori* detestabile, André Ripois è anche commovente nella sua ingenuità, nell'energia che dispiega per inventare miserabili stratagemmi, nel suo stesso infantilismo. Ma la forza del film consiste nel fatto che questo non-manicheismo non sbocca tanto sulla complessità del personaggio quanto su un vuoto, un abisso siderale. Il primo paradosso del film è che la "confessione" di André Ripois non ci rivela nulla di lui, tranne la constatazione che lui è soltanto, appunto, una nullità. Il flashback non ci dice niente sul passato di quest'uomo, e nulla ci dice che le storie che racconta siano avvenute realmente, tanto la menzogna è parte integrante del suo essere. Paradosso di un film che si svolge quasi interamente al passato e che mette in scena un uomo che vive esclusivamente nel presente più immediato, o tutt'al più nel futuro più prossimo – quello della soddisfazione immediata del desiderio. Paradosso di un uomo che, volendo raccontarsi per dire chi sia realmente, non fa che dimostrare di essere soltanto una forma vuota in moto perpetuo. André è un personaggio barocco, ossessionato dalla paura del nulla, del proprio nulla. Il film è circoscritto fra due cadute, due inabissamenti di André, che però risorge come un diavoletto dalla sua scatola, per continuare a oscil-

lare come per un effetto meccanico. All'inizio del film, cade in acqua mentre sta cercando di sedurre Patricia ed emerge subito continuando a propinarle galanterie infiorate. Alla fine del film, cade dal suo balcone – penoso Romeo, che, volendo far credere alla sua Giulietta sottostante (sempre Patricia) che sta per suicidarsi per lei, cade davvero. È ormai finito su una sedia a rotelle, e le donne – la sua sposa Catherine e Patricia – si contendono il diritto di spingerlo, felici che non possa più sfuggirgli.

André appartiene a quei personaggi del cinema moderno, ambigui od opachi, deambulanti. Ha a che vedere anche con la riflessività di un cinema che, interrogandosi sull'identità, mette in dubbio la nozione stessa di personaggio, e il rapporto fra il personaggio e l'attore. André/Gérard Philipe indossa e toglie di continuo nuove maschere, manipola gli ambienti e i costumi per far cadere le donne nelle sue reti. Prima che arrivi Patricia, ripete il proprio ruolo poi emette una risatina di soddisfazione, soddisfatto della propria prestazione. Ma in questo flusso perpetuo, svanisce l'identità: gli specchi che punteggiano il racconto sono simboli potenti di questo nulla che è André Ripois, e che Gérard Philipe ha reso meravigliosamente arrivando a rendere "vacuo" il proprio sguardo. Il primo di questi riflessi si produce nella vetrina di una gioielleria: in trasparenza, si vede un busto femminile in velluto nero e delle pietre preziose, e, sul vetro, il riflesso di André Ripois, subito associato all'artificialità e alla serialità di un manichino e alla superficialità materiale dei gioielli. Norah, la sua seconda conquista, d'altronde, gli dirà con tristezza e in disparte: «Lei non mi ha neanche chiesto come mi chiamo». Ma anche questa superficialità gli si rifiuta: la saracinesca cade sulla vetrina, obbligando André Ripois a cercare altrove, e quindi a rimettersi in movimento. Gli specchi dove André si guarda, sono tutti caratterizzati da effetti di sovrinquadratura, che serrano il personaggio. Non è che sia prigioniero di un'identità: l'uomo che continua a ripetere «Io, André Ripois» è di fatto prigioniero del proprio nulla e di un'esistenza sterile.

DEVIAZIONE PER LA COMMEDIA ALL'ITALIANA

Togliendo a *Ripois* la sua Nemesis originale, non per questo Clément esce dalla tragedia: sposta la coscienza tragica, dal personaggio verso lo spettatore. La caduta di Ripois non trasforma in niente il personaggio, i cui ultimi sguardi, dalla sua sedia a rotelle, si rivolgono verso un'ennesima, potenziale conquista. Ripois è incapace di riconoscere nella propria sorte un'azione del destino e di accedere a una qualsiasi presa di coscienza delle proprie colpe. Di contro, la conclusione del film costituisce il tocco finale e cinico di una critica lucida del mondo contemporaneo. Non sorprende che René Clément abbia realizzato qualche anno dopo una commedia all'italiana (*Che gioia vivere/Quelle joi de vivre* [1961]), se si considera il suo gusto per l'osservazione scientifica della società e la sua capacità di contaminare, da *Monsieur Ripois*, il tragico e il comico, la *noirceur* e la leggerezza. A posteriori, l'ultima inquadratura del film fa peraltro eco all'ultima immagine di *I mostri*, realizzato vari anni dopo da Dino Risi, nel 1963. In entrambi i casi, un'inquadratura d'insieme su uno spazio quasi deserto accentua la solitudine tragica di un uomo ridotto all'impotenza, regredito all'infanzia, dipendente e assistito. Come Ugo Tognazzi e Vittorio Gassman nel film di Risi, Gérard Philipe incarna qui un piccolo mostro, banale, quotidiano, che non ha nemmeno commesso un crimine. Non essendo "nessuno", André Ripois può finalmente essere "tutti", e incarnare il vuoto esistenziale di una generazione. Il tratto più cinico del film alla fine risiede nei ritratti femminili che, lungi dal fare da contrappeso a Ripois, sembrano talvolta giustificare la sua condotta, quanto meno attenuarne la *noirceur* e la crudeltà. Non sembra che la critica dell'epoca abbia colto a che punto il film costituisca la satira di un certo conformismo verso cui tendono tutti i personaggi del film, comprese le vittime di Ripois, e che conduce alla conclusione che ognuno è solo vittima di se stesso. È un mondo piccolo e materialista quello dove si dibatte Ripois, e la simpatia che si prova *malgrado tutto* per lui deriva forse dalla sua incapacità ad adattarsi a un mondo meschino, di cui è il rappresentante, ma dove si dibatte come in una prigione.

Per mettere in scena questo universo mostruoso, René Clément e il suo direttore della fotografia Oswald Morris hanno unito un estremo rigore della scrittura delle scene in interni a riprese documentarie degli



Le amanti di Monsieur Ripois

esterni. Nel primo caso, la precisione della regia permette di contaminare il sordido con ogni sorta di effetti burleschi accuratamente calcolati e di orchestrare giochi di echi su oggetti simbolici ripresi numerose volte: il denaro in tutte le sue forme (a cominciare dall'argenteria portata su un vassoio all'inizio del film), il cibo (e la crema), la radio (e il suo corollario come amico dell'uomo: il cane). Le scene nelle strade di Londra sono di contro filmate alla maniera di un documentario, e le deambulazioni di Gérard Philipe e Joan Greenwood in mezzo alla folla londinese sembrano annunciare quelle di un'altra coppia franco-britannica: Jean-Paul Belmondo e Jean Seberg in *Fino all'ultimo respiro*. Nelle strade di Londra, la troupe ha girato con la macchina da presa nascosta: André Bazin ha messo in evidenza la novità di questo procedimento, che consente a René Clément di assorbire la realtà sociale nel suo *découpage*, vale a dire di conservare il suo carattere allo stato bruto pur integrandolo in una narrazione. Ma c'è di più: questo dispositivo applicato a Gérard Philipe diviene il vettore di una critica sociale. L'attore, senza la macchina da presa visibile, è invisibile: è soltanto un individuo che deambula nell'indifferenza di una grande città. Divenuto un clochard, Ripois-Philipe scruta attraverso una vetrina uomini e donne intenti a mangiare, che non lo vedono, o, peggio ancora, lo guardano senza vederlo. In quanto clochard, Gérard Philipe non è più niente.

Concludiamo con una frase di René Clément a Jean-Luc Godard: «Dopo *Operazione Apfelkern*, mi sono sforzato di superare il realismo per catturare sempre più da vicino la realtà. I giovani di oggi dimenticano un po' che noi gli abbiamo aperto la strada; girano oggi in Cadillac laddove noi abbiamo dovuto girare in Jeep, dopo aver rimosso tutti i sassi, tutte le insidie estetiche» (9). Forse è esagerato sostenere che René Clément abbia rimosso "tutte" le insidie estetiche, ma forse non è inutile, dopo la violenza del parricidio compiuto da Truffaut, mettere in evidenza qualche filiazione.

(traduzione di Roberto Chiesi)

(1) André Bazin, «Esprit», agosto-settembre 1954.

(2) Denitza Bantcheva, *René Clément*, Éditions du Revif, Parigi, 2008.

(3) Intervista di Anne Masson, «Concorde», 6 febbraio 1947, citata da Denitza Bantcheva, *Clément par Clément. Quelques propos*, «Positif» n. 612, febbraio 2012, pag. 87.

(4) Intervista di Anne Germain, *Rallye jeunesse*, 1961, citata da Denitza Bantcheva, *ibid.*, pag. 88.

(5) François Truffaut, *Monsieur Ripois*, «Arts», 26 maggio 1954, poi in François Truffaut, *Les films de ma vie*, Flammarion, Parigi 2007 [1975], pagg. 219-223.

(6) *Ibid.*

(7) André Bazin, «Esprit», cit.

(8) *Fanfan la Tulipe* (id., 1951).

(9) Jean-Luc Godard, «Arts», 11 marzo 1959.



Alla ricerca del minuto di verità

Intervista a René Clément

Non si vedeva più tanto spesso René Clément e non se ne sapeva più nulla. In questi ultimi tempi, ha girato soprattutto all'estero. Non abita più a Parigi ma a Montecarlo perché ama il sole e non ama più Parigi. Così il suo ultimo film si intitola *In pieno sole* ed è stato girato in Italia e sulla costa. [...]

Eccoci davanti al tavolo di montaggio che René Clément tiene particolarmente a mostrare, e già, davanti a esso, l'uomo ridiviene "cineasta" per eccellenza, tutto dedito al suo mestiere, alla sua creazione. Non è la "Moritone" tradizionale ma una moviola proveniente dall'Italia, nonostante sia firmata Prévost, ed è, per volontà di René Clément, la sua prima apparizione in uno studio francese. Una moviola più grande della "Moritone" e soprattutto molto silenziosa. Nove schermi sono occupati da un'immagine ognuno; la macchina è a movimento continuo, l'immagine scorre senza scosse, senza accelerazione all'inizio; l'avviamento avviene immediatamente a ventiquattro fotogrammi al secondo; i movimenti avanti e indietro sono estremamente svelti, tanto che si segue l'immagine in proiezione e non attraverso un vetro opaco, e il suono è percettibile in modo perfetto. René Clément si installa, manipola, è nel suo elemento, si immerge nell'immagine e nel suono, ritorna indietro, sposta un frammento di dialogo per collocarlo in voce off e taglia con gioia feroce: «Hop! Ancora un metro guadagnato! Sono un divoratore di pellicola al montaggio. Bisogna tagliare, tagliare, essere sempre allerta, sempre in guardia, con un'arma accanto ai piedi, non concedersi mai nulla di superfluo. Bisogna tagliare... tranne che per lasciare spazio ad alcune digressioni che sembrano assolutamente superflue e invece non lo sono, se cercate l'Arte! Ma bisogna che sia un fenomeno assolutamente volontario. Questo metro, sono due secondi e mezzo che lo spettatore deve assorbire inconsciamente, questo metro, è la verità».

Accanto a lui, Françoise Javet (1) attira la mia attenzione con un sistema poco ortodosso di praticare le incollature e con l'impiego di un'incollatrice ancora più originale.

«È tutta una storia! Al montaggio di *La diga sul Pacifico*, gli incollaggi non tenevano sul supporto colore sempre molto fragile. Abbiamo allora adottato lo scotch che si perforava prima con delle forbici! Poi con delle pinze da perforare, infine abbiamo potuto utilizzare questa pressa speciale. Adesso abbiamo adottato questo sistema: lavoro rapido, pulito, niente più pellicola che si accartocchia, niente più sovrappessori, e con questa incollatura che fa combaciare gli estremi, se necessario possiamo recuperare integralmente il taglio. Non dobbiamo mai sacrificare un fotogramma, si può sperimentare tutto, riutilizzare tutto, senza spese di ristampe». E Clément non si risparmia mai ed è capace di intervenire sul proprio film cento volte.

UNA TERZA STESURA

«È sgradevole quel momento che passa fra l'assemblaggio dei piani, che somiglia a un montaggio, e la conclusione del montaggio. Si prova disagio perché non si arriva mai alla conclusione, perché si continua a provare, di fatto, dopo la sceneggiatura. Questo montaggio per me è anche una riscrittura della sceneggiatura, una terza e ultima stesura del film, dove si rimettono di continuo le cose in gioco.

Quando dico, davanti a questo tavolo, “per me è buono, così va bene”, allora bisogna ricominciare tutto. La sequenza sembra ben montata, il suo ritmo sembra buono, se è lunga trenta metri se ne tagliano ancora otto. Sedici secondi. E quando si proietta, non manca niente; ci si dice: “Ma dov'erano quegli otto metri?” Il problema era di averli scoperti prima, per tagliarli. Ah! Bisognerebbe avere uno straordinario senso del ritmo durante le riprese, come lo hanno gli americani, è molto importante. Ma non escluderebbe comunque questa terza stesura».

VOGLIO CHE LA MIA MACCHINA DA PRESA NON ABBA PESO

Sfogliando la sceneggiatura di *Plein soleil*, mi accorgo che un buon terzo del film, mi sembra, si svolge su un veliero...

«Sì, in effetti, quattro rulli sono stati girati in quello spazio di diciotto metri di lunghezza per due metri e settanta di larghezza. Ventuno persone a bordo per le riprese! Non un metro di queste sequenze di mare sono state girate davanti a un “trasparente” e anche il suono è stato registrato in presa diretta. Sul ponte, Decaë ha filmato con la macchina a mano, ma al di sopra, nella cabina, siamo riusciti a lavorare con una Mitchell sulla Dolly (2)...

Per ogni film, dico al mio direttore della fotografia: voglio che la mia macchina da presa non abbia peso, qualsiasi essa sia, dovunque sia e che abbia sempre una leggerezza tale come se fosse sempre tenuta in mano».

UN GRAN RUMORE DI CARTA ACCARTOCCIATA

L'amarezza a cui prima si abbandonava René Clément è lontana, molto lontana. È un uomo di cinema appassionato che si anima adesso davanti al proprio montaggio, che parla della grande bellezza di questo mestiere...

«Dalle suggestioni della carta alla realtà, al minuto di verità dove si mette di fronte all'obiettivo il prodotto di ciò che si è elucubrato in una stanza, c'è un famoso passo da compiere. La carta, la pellicola impressionata, ecco le due prime stesure, ma fino a quel momento, cinematograficamente parlando, non avete ottenuto niente. La terza stesura è qui [indica il tavolo di montaggio], qui, tutto deve prendere corpo, qui la carta si impone. Ogni volta che un'idea non ha trovato la sua vera forma sulla carta, qui diviene lampante. Davanti a un tavolo di montaggio, tu sei Dio, crei la vita, qui non c'è via d'uscita e a partire da ciò che hai girato, ti fai insultare o elogiare dalla moviola; qui sei proprio al cuore del Tempio!...».

Questo bello slancio lirico s'interrompe bruscamente. Alcuni metri di pellicola faranno le spese di questa interruzione; è una scena d'amore nella cabina del veliero: «È già abbastanza maliziosa», esclama Clément «Meno la si vedrà e più si avrà l'impressione che facciano l'amore. Se è necessario, insisto volentieri ma è raramente necessario. Non era Hitchcock che diceva: “Se è questo lo spettacolo che vi interessa, allora tornatene a casa vostra”?».

(da René Clément ou “cent fois sur le métier...”,
reportage di René Gilson, «Cinéma 60» n. 44, marzo 1960;
traduzione di Roberto Chiesi, ha collaborato Denitza Bantcheva)

(1) Capomontatrice, che realizzò con Clément anche il montaggio di *Le amanti di Monsieur Ripois* (*Monsieur Ripois*, 1954) e che fu sua assistente in varie occasioni.

(2) La Mitchell è una macchina da presa di grosse dimensioni e la Dolly una piccola gru.

L'ambiguità del vampiro Da Patricia Highsmith a René Clément: la fertile infedeltà di *In pieno sole*

Roberto Chiesi

È un movimento di intrusione a determinare le dinamiche narrative di alcuni fra i più affascinanti film di René Clément, come *I maledetti* (*Les maudits*, 1947), *Le mura di Malapaga* (*Au-delà des grilles*, 1949), *Giochi proibiti* (*Jeux interdits*, 1952), *Le amanti di Monsieur Ripois* (*Monsieur Ripois*, 1954), *In pieno sole/Delitto in pieno sole* (*Plein soleil*, 1960), *Che gioia vivere/Quelle joie de vivre* (1961), *Crisantemi per un delitto* (*Les félins*, 1964), *L'uomo venuto dalla pioggia* (*Le passager de la pluie*, 1970) e *La corsa della lepre attraverso i campi* (*La course du lièvre à travers les champs*, 1972). L'intruso è perlopiù costretto a dissimulare o ad adattare la sua identità rispetto al clima dell'ambiente dove è penetrato. Quindi l'intrusione si lega inevitabilmente all'identità dell'io, che nel cinema di Clément sembra avere una naturale predisposizione a mentire (infatti mentono i protagonisti di *Le mura di Malapaga*, *Monsieur Ripois*, *In pieno sole*, *Che gioia vivere*, *Crisantemi per un delitto*, *L'uomo venuto dalla pioggia* e *La corsa della lepre...* e anche i bambini Paulette e Michel di *Giochi proibiti* devono raccontare bugie per proteggere il loro funebre segreto).

Intrusione, identità, mistificazione (e manipolazione) sono alcuni connotati di un capolavoro quale *Plein soleil* (1960, in Italia *In pieno sole*, poi ribattezzato in una riedizione *Delitto in pieno sole*). Il film inaugura l'ultimo tempo dell'opera di Clément, gli ultimi quindici anni di una carriera che si sarebbe interrotta prematuramente per una serie di circostanze sfortunate che gli impedirono di realizzare i progetti cui teneva. Cinque sugli otto film che il regista realizza dal 1960 al 1975 sono ascrivibili al *noir* e questo avvenne non soltanto in conseguenza del grande successo internazionale di *In pieno sole* – di contro al fiasco commerciale, in Patria, di *Che gioia vivere*, deliziosa e amara “commedia all'italiana” – ma per la congenialità del registro “nero” al suo stile e perché gli consentiva di ritornare ai temi e alle figure peculiari della sua poetica, ossia la claustrofobia, la dialettica conflittuale col prossimo, il rapporto dei personaggi con gli oggetti, feticci rivelatori.

In pieno sole è il primo film in cui Clément affronta una tonalità sfuggente e complessa come l'ambiguità e fu proprio questo ad attrarlo nel bellissimo e sulfureo romanzo di Patricia Highsmith, *The Talented Mr. Ripley* (*Il talento di Mr. Ripley*, 1956, edizione italiana Sonzogno 1980) quando gliene fu proposto l'adattamento dal produttore Robert Hakim: «Sono stato sedotto immediatamente dall'ambiguità, dal sentimento di malessere che si sprigionavano da quel romanzo, e che sono una costante della Highsmith. Quelli che cercano di coltivare l'ambiguità nel dominio del poliziesco non sempre ci riescono: in lei, c'è qualcosa di assai profondo, di autenticamente riuscito» (1).

La sceneggiatura non fu scritta da Clément con i complici abituali Jean Aurenche e Pierre Bost ma, sempre su suggerimento di Akim, il regista lavorò alla stesura con il “perverso” Paul Gégauff, collaboratore del giovane Claude Chabrol. Proprio Chabrol avrebbe affermato come la prima versione dello *script* fosse più spregiudicata di quella definitiva (2) (ma negli archivi di Clément sembra che non esista una copia di questa stesura). La prima significativa differenza del film rispetto al romanzo consiste nella scelta di cancellare completamente la repressa attrazione omosessuale di Ripley per Philippe



Greenleaf. Nel libro, infatti, Ripley è doppiamente diverso: per le sue origini di orfano e povero e per il desiderio carnale che prova per Greenleaf, il giovane e ricco rampollo che ha l'incarico di ricondurre negli Stati Uniti da Mongibello, un paese a sud di Napoli. Uno degli elementi più affascinanti del romanzo è la contraddizione fra la sua estrema lucidità nei confronti della natura del prossimo e la spontanea, categorica rimozione delle proprie pulsioni omosessuali: il personaggio della Highsmith nega a se stesso la propria natura e il proprio eros, ma, di contro, analizza con estrema attenzione la natura del prossimo, tanto che diviene perfettamente consapevole, a un certo punto, di non essere contraccambiato dall'oggetto del proprio desiderio. In quel momento, quasi per reazione al fallimento della machiavellica strategia seduttiva intrapresa per strapparla alla sua amante Marge e attirarlo nelle proprie spire, il suo desiderio frustrato di possedere (o di essere posseduto, non è chiaro) da Greenleaf, si converte nella volontà di ucciderlo. Nelle pagine della Highsmith, la violenza dell'azione omicida sembra adombrare la violenza di un impulso erotico (3) e anche il cinico vampirismo con cui Ripley divora la vita, il nome, l'identità, le ricchezze di Philip ha una connotazione velatamente erotica: lo divora per possederlo, ma diventando l'altro, è ancora più se stesso, nutrito, arricchito, appagato dai beni di cui si è impossessato con una voracità da serpente. Nelle pagine del romanzo la realtà è filtrata attraverso la sensibilità, la razionalità e il cinismo di Ripley, che vive in una solitudine assoluta e anafettiva, colmata dalla sua passione per il lusso e l'arte. Grazie alle sottili contraddizioni che la scrittrice lascia affiorare dal suo comportamento e dalla dimensione di costante pericolo in cui precipita dopo aver assassinato Greenleaf e l'amico (omofobo) Freddy, paradossalmente Ripley non appare così mostruoso come dovrebbe essere, perché il lettore viene indotto a identificarsi in lui e a dividerne la condizione di minaccia.

Clément e Gégauff hanno sostituito la dominante omosessuale nel rapporto fra il ricco e il povero, accentuando un elemento che nel romanzo era accessorio: l'umiliazione di un rapporto servo-padrone. Nel romanzo il divario sociale fra i due giovani è un motivo di umiliazione solo surrettizio: il Greenleaf della Highsmith non mortifica quasi mai Ripley ma, dopo qualche incertezza, si limita a fargli capire il proprio attaccamento per Marge. Il Ripley di Clément è una figura di odio allo stato puro e il suo odio è più inquietante perché rimane celato in un silenzio – non una sola parola esce dalle sue labbra contro il ricco rampollo – che ha l'effetto di rendere ancora più oscura e intensa la



sua ferocia. A differenza del romanzo, inoltre, Ripley appare fin dall'inizio assorto in un progetto sinistro quanto enigmatico (4), forse concepito ancora prima che il film inizi, come sembra suggerire un ambiguo primo piano di Alain Delon, nella prima sequenza, il cui sguardo lascia trasparire il balenare di un'idea velenosa.

Clément e Gégauff, inoltre, hanno condotto all'estremo la strategia "perversa" della Highsmith perché oltre a indurre lo spettatore a identificarsi in Ripley, lo portano anche a detestare la sua vittima: il loro Greenleaf, infatti, deriva il proprio piacere dall'umiliare sia Ripley che Marge. Anzi, si direbbe che continui a trascinarsi dietro il povero esclusivamente per il piacere di mortificarlo, di giocare con lui come il gatto col topo.

LA SEDUZIONE DEL SERPENTE

Questo teatro crudele è calato da Clément in uno scenario di assoluta bellezza, più circoscritto rispetto al romanzo: le magiche strade di Roma dove Ripley partecipa agli scherzi gratuiti per assecondare la volontà del compagno (e probabilmente perché egli stesso ne trae piacere), il suggestivo ambiente indigeno di Mongibello, l'azzurro del Mediterraneo con i cromatismi esaltati dallo stupendo Eastmancolor di Henri Decaë. Questi elementi creano una dimensione di ossimoro permanente e sottile fra la meschina brutalità delle situazioni e il fulgore, anche figurativo, in cui sono immerse. Lo stesso accadrà per l'ambientazione a Villefranche di *Crisantemi per un delitto* (in una stupenda villa-castello-labirinto) e la magica isola canadese dove si nascondono i criminali in *La corsa della lepre attraverso i campi*. Alla fascinazione dei luoghi, si aggiunge, in *In pieno sole*, la giovinezza e l'avvenenza di un carnefice e di una vittima i cui ruoli si ribaltano violentemente: il trentenne Greenleaf che, a differenza del romanzo, funge anche da maligno maestro di vita del ventenne Ripley. *In pieno sole* è anche il racconto di una diabolica, solitaria iniziazione: Clément dilata alcuni episodi appena accen-

nati nel romanzo, come l'apprendistato artigianale del falsario che, tentativo dopo tentativo, impara a imitare perfettamente la firma della sua vittima, passando dallo stato di dilettante a quello di professionista. Clément racconta anche un'iniziazione al male, ma senza moralismi, riprendendo liberamente un tema già presente nel libro della Highsmith dove Ripley uccide per la prima volta.

Una sequenza straordinaria, dal punto di vista della dialettica fra campo e controcampo (i primi piani della vittima e dell'assassino), per la presenza e il ruolo degli oggetti (le carte e l'orologio di lusso, donato dal padre di Greenleaf a Ripley) e l'immanenza della distesa blu-argentea del mare che li circonda in uno sfolgorante e rassicurante sole mediterraneo, è quella in cui, rimasti soli sul veliero, Ripley anticipa a Philippe, con soave disinvoltura, il proprio piano omicida appena pochi istanti prima di metterlo in pratica, senza nessun timore di comprometterlo.

Basterebbe soltanto la regia di questa sequenza a dimostrare che Clément è un grande regista, capace di raggiungere una sublime ambiguità: Greenleaf (Maurice Ronet) è al tempo stesso affascinato e turbato da quello che a lui, ricco ozioso e viziato, sembra soltanto un gioco ma di cui forse avverte un sentore di minaccia, anche perché sospetta di avere sottovalutato colui che finora si è limitato a trattare come un servo e un giullare. È una di quelle sequenze, di cui Clément ha il segreto, dove le parole, con la loro dialettica allusiva, e le maschere di volti che celano altri pensieri, instaurano un gioco perverso che sfiora il delirio (ritroveremo questo clima in alcuni dialoghi di *Crisantemi per un delitto* e in numerosi momenti di *La corsa della lepre...*).

L'ambiguità di Ripley è suggerita da Clément in altri momenti straordinari del film: si pensi all'intensità ipnotica con cui il giovane guarda Marge per sedurla (un'altra assoluta innovazione rispetto al romanzo, dove invece la ragazza suscita nel giovane solo disgusto e avversione tanto da pensare di sopprimerla). Sembra un cobra che attende il momento giusto per avventarsi sulla preda, ma al tempo stesso affiora, in splendida contraddizione, il sentimento che sembra nutrire per la ragazza: ecco che dietro il cinismo gelido di Ripley traspare un'innocenza che rimanda al mistero di un individuo, di ogni individuo.

Anche questo sentimento è ambiguo, perché sussiste il dubbio che il piacere di derubare Greenleaf anche dell'amata fidanzata sia un motivo di ulteriore voluttà per l'assassino. Clément gioca magistralmente sul contrasto fra i lineamenti angelici di Delon e la luce equivoca del suo sguardo. Nelle scene in cui Ripley seduce Marge, il regista contempla la sensualità di un giovane nutrita della propria amoralità e di un insondabile mélange fra passione e crudeltà che in parte ritornerà nel torbido rapporto servo-patrona che lega Marc a Barbara in *Crisantemi per un delitto*. Anche in una splendida sequenza del film del '64, la fotografia di Decaë esalta la corporalità dei due amanti mentre si abbracciano nella penombra. L'"innocenza" di Ripley ha qualche connotato in comune con il narcisismo infantile di Ripois nel film del 1954, che con Ripley condivide anche l'amoralità inconscia ma non l'ambiguità, perché il sorriso di Ripois è quello di un eterno adolescente (e non un assassino).

Clément era un maestro anche nel creare situazioni di sospensione: si pensi al momento in cui Ripley si presenta per la prima volta a Marge dopo l'assassinio e, quasi a sfidare la sorte, indossa una camicia della vittima e abbassa lo sguardo in tensione silenziosa, quando Marge, arrivando alle sue spalle, lo scambia per l'uomo che ha ucciso da poche ore. L'ansia dell'assassino diviene quasi un fenomeno fisico, concreto, che perdura alcuni secondi.

Un'intensa concretezza l'assumono poi, nel film, quei momenti che sembrano digressioni: come la passeggiata di Ripley al mercato del pesce, dove al primo piano del suo volto segue quello della massa bianca e molle del muso di una razza (un *memento mori*) e le scene dei pasti consumati freneticamente dopo gli omicidi: come se l'atto assassino creasse un vuoto di energia che deve essere voracemente colmato.

(1) *Entretien avec René Clément*, a cura di Olivier Eyquem e Jean-Claude Missiaen, «L'Avant-scène – Cinéma» n. 261, febbraio 1981, pag. 7.

(2) Cfr. *Il noir alla francese – France Cinéma 2003*, a cura di Aldo Tassone, Il Castoro, Milano 2003, pag. 183.

(3) Cfr. «Da quella distanza, pensò, avrebbe potuto colpire Dickie, avrebbe potuto saltargli addosso, baciarlo, o gettarlo in mare senza che nessuno potesse vederli» (Patricia Highsmith, *Il talento di Mr. Ripley*, pag. 108 edizione Sonzogno).

(4) Nel romanzo, al contrario, viene enunciato chiaramente il momento in cui l'idea dell'omicidio insorge nella mente di Ripley, soltanto nel dodicesimo paragrafo.

HOLLYWOOD E POLITICA

Anton Giulio Mancino e Alberto Spadafora



Old Mr. Lincoln

Passato e presente politico nel cinema americano contemporaneo

Anton Giulio Mancino

«[In questo libro] non c'è neanche un granello di un qualsiasi ingrediente politico. [...] So benissimo che in America, come in quasi tutte le parti del mondo, c'è una categoria di persone di costituzione così tenera e delicata che è loro impossibile sopportare la verità in qualsiasi forma».
(Charles Dickens, *America*) (1)

Dickens non poteva di certo immaginare nel lontano 1842 quel che sarebbe accaduto nel secolo successivo. Cioè che il neonato cinema americano, oggi ultracentenario, avrebbe stabilito con la politica, tutt'altro che indicibile, anzi per ovvie ragioni molto, troppo dicibile, un rapporto ambivalente. Un patto d'acciaio. Nel senso che non si è mai fatto scrupolo di rappresentarla, restituire i rituali appariscenti dell'agire politico o mostrare il funzionamento nascosto della macchina politica. E con essa la gestione nobile, affascinante, oppure oscura e inammissibile del potere, tanto sul fronte privato quanto su quello pubblico e istituzionale. Sullo schermo, grande o piccolo, la politica come esercizio del potere, alto o basso, negli Stati Uniti non è (mai stata) un tabù. Al cinema come in televisione lo spettacolo della politica oscilla a seconda del caso e della necessità tra inclinazioni e prospettive diverse, spesso antitetiche, ma solo a prima vista incompatibili, dalla propaganda o la celebrazione alla messa in stato d'accusa di un sistema corrotto o spregiudicato.

Guardando quindi senza soluzioni di continuità in ambito sia classico che moderno di volta in volta al passato o al presente. E più correttamente, come non di rado è accaduto anche dagli anni Ottanta al primo decennio del nuovo secolo, a un passato che fungesse da supporto ideologico per il presente. O a un presen-

te incerto e di difficile interpretazione in cui fosse possibile, anzi auspicabile cogliere analogie importanti con eventi passati necessari a fornire indicazioni operative, va da sé con effetto immediato. Fino ad attestarsi specialmente nelle produzioni indipendenti, anche solo parzialmente, a partire dagli anni Sessanta, e con un'accelerazione nel decennio successivo, su posizioni di denuncia, di smontaggio, di divulgazione contro-narrativa o contro-informativa, radicale o moderata, che sempre avevano – e come vedremo continuano ad avere – come obiettivo prioritario il risarcimento conoscitivo della verità, grata o ingrata. Ossia la riconciliazione, buona o cattiva, suggestiva o severa, mistificante o realistica, con una verità storicamente più o meno attendibile, romanzata o diluita, considerata un atto dovuto, responsabile, civile. Una buona pratica *costruttiva*, fosse pure concepita su basi *decostruttive*.

Dal secolo scorso, il secolo del cinema per eccellenza, fino ai giorni nostri – confutando la preventiva diffidenza ottocentesca di uno spettatore straniero e testimone non preveggenze come Dickens – tutto ciò si è verificato e non accenna a smettere. Grazie alla mediazione insostituibile del linguaggio audiovisivo, *in qualsiasi forma*: edificante o convenzionale, critica o polemica. Secondo un principio elementare: che, al netto delle pratiche discorsive impiegate, dei modi di produzione e delle rispettive epoche di applicazione, degli stili individuali o collettivi, dei bersagli reali o immaginari scelti, delle trasformazioni medialità in corso, lo spettacolo (della politica) deve comunque continuare.

Essere sostenibile. Nonché “sopportabile”. Ancora oggi, per di più con una caratteristica talmente peculiare da poter diventare – il tempo ce lo dirà – un valore aggiunto: il cinema americano insiste nel parlare di politica, nel raccontarla, servendosi spesso e volentieri, cioè sempre più consapevolmente della “maschera” della storia, che coincide con la storia del cinema.

Non si spiegherebbero ad esempio le incursioni nel passato di Robert Redford e Steven Spielberg, nei rispettivi *The Conspirator* (id., 2010) e *Lincoln* (id., 2013), senza il rapporto che questi film instaurano con gli evidenti e rivendicati prototipi spesso concomitanti di David Wark Griffith, John Ford e John Cromwell, ora celebrativi, ora deliberatamente incongruenti, ora inquietanti. Il blocco storico-simbolico lincolniano è insomma sintomatico di questa paradossale progettualità “retroattiva” dei film americani recenti con un obiettivo e sfondo politico conclamato. Che curiosamente consente a Redford di incastonare un film solo apparentemente in costume come *The Conspirator* tra due film ancorati al presente come *Leoni per agnelli* (*Lions for Lambs*, 2007) e al passato prossimo con contraccolpi sul presente come *La regola del silenzio* (*The Company You Keep*, 2012), concependolo di fatto come una rivisitazione del classico fordiano *Il prigioniero dell'isola degli squali* (*The Prisoner of Shark Island*, 1936) che confermava o prefigurava magistralmente il clima da incubo giustizialista delle parabole langhiane di *Furia* (*Fury*, 1936) e *Sono innocente* (*You Only Live Once*, 1937). E che consente inoltre a Spielberg di costruire con *Lincoln* un film ostentatamente “parlato”, come lo è stato per Griffith il suo primo e parziale esperimento sonoro, *Il cavaliere della libertà* (*Abraham Lincoln*, 1930), rispetto al magniloquente, epico, razzista capolavoro muto *Nascita di una Nazione* (*The Birth of a Nation*, 1915). Senza perdere di vista, nella ricostruzione retoricamente parziale della biografia del non soltanto monumentale presidente americano, ma monumento a tutti gli effetti, la scelta di concentrarsi su un periodo preciso. Come già avveniva nel fordiano *Alba di gloria* (*Young Mr. Lincoln*, 1939) di John Ford e in *Abramo Lincoln* (*Abe Lincoln in Illinois*, 1940) di John Cromwell.

L'idea, molto concreta, è quella di scatenare nella memoria storica, quindi storico-cinematografica, dello spettatore un processo di reintegrazione dei blocchi mancanti (in Ford e Cromwell il *dopo*, in Spielberg il *prima*), o di riposizionamento logico, di assestamento

critico. Si può legittimamente sottoporre il *Lincoln* spielberghiano – sulla base della struttura testuale abilmente edificante, ma non per questo efficace sul piano storiografico, e nel contempo autocritica che il film offre – a un efficace trattamento demistificante analogo a quello compiuto agli inizi degli anni Settanta per *Alba di gloria* dal collettivo editoriale dei «Cahiers du Cinéma» (2). Ciò spiega perché quello di Spielberg possa considerarsi per le premesse metodologiche che suggerisce un coerente (Old Mr.) *Lincoln*, post-fordiano, e per molti versi postmoderno nell'accezione più comune del termine altrimenti sfuggente e controverso. Il cui paradigma può essere esteso a molti film di impianto politico hollywoodiani o para-hollywoodiani contemporanei. Lo scopo dell'autore di *Lincoln* – non c'è dubbio alcuno – è inequivocabile: rendere proprio lo spettatore il complice perfetto di un'operazione ellittica, intermediale, citazionistica. La stessa scelta di mostrare o sottrarre il primo assassinio di un presidente americano (Lincoln), che anticipa e riflette a posteriori – secondo la logica del paradosso temporale che il cinema veicola – quella del secondo presidente finito nel mirino di (più di) un attentatore (Kennedy). Per di più con antecedente/consequente rimando all'impianto complottistico di volta in volta, nella storia (e) del cinema sottoposto a processi somari ingiustamente punitivi (il “caso” Lincoln) o a ipotetici, sistematici, impuniti depistaggi (il “caso” Kennedy). Redford e Spielberg scelgono di far vedere il delitto sul «palcoscenico del mondo, ora» (per citare una battuta chiave, molto autoreferenziale del protagonista assoluto [di] *Lincoln*), o di lasciarlo fuori campo esattamente seguendo le orme e il meccanismo di reciproca complementarità istituito dai film degli inequivocabili, imprescindibili predecessori Griffith, Ford, Cromwell.

Questo importante nucleo discorsivo lincolniano che ruota attorno a esercizi di riproposizione e rimando si riallaccia peraltro a quanto già fatto da un altro grande “vecchio” del cinema americano, Clint Eastwood. Il quale, politicamente parlando, in *Changeling* (id., 2008) e *J. Edgar* (id., 2011), complice in questo caso lo stesso titolo onomastico appena omissivo (l'iniziale del nome proprio del personaggio appuntata), ha giocato la carta lacaniana della “mancanza” e del necessario risarcimento della memoria collettiva. In altre parole, l'asse Eastwood-Redford-Spielberg fin qui individuato, che di sicuro non esaurisce la questione in tutte le sue diramazioni, insiste su un presupposto che ha una precisa ricaduta sul piano politico: la riflessio-

ne sulla storia *tout court* non può non risolversi in una analisi *ex post*, che è prima di tutto una autoanalisi. E trasformarsi a stretto giro in dispositivo autoreferenziale che non può escludere, appunto, un procedimento di tipo metafilmico, e per estensione metacinematografico. Ciò spiega come mai in *Changeling* i fatti narrativi contino quanto i rimandi a Griffith, a Chaplin, a Capra, ossia a *Intolerance* (id., 1916), *Il monello* (*The Kid*, 1921), *Accadde una notte* (*It Happened One Night*, 1934). E come mai in *J. Edgar* il completamento dell'identità del protagonista, come dell'interfaccia mnemonico con lo spettatore, passi attraverso il repertorio e il gotha hollywoodiano classico, da Shirley Temple a James Cagney che trascorre dai gangster movies ai polizieschi ideologicamente contigui dell'epoca, privi di sforzi strutturali e iconologici sensibili, approdando infine all'hitchcockiano *Psycho* (*Psycho*, 1960).

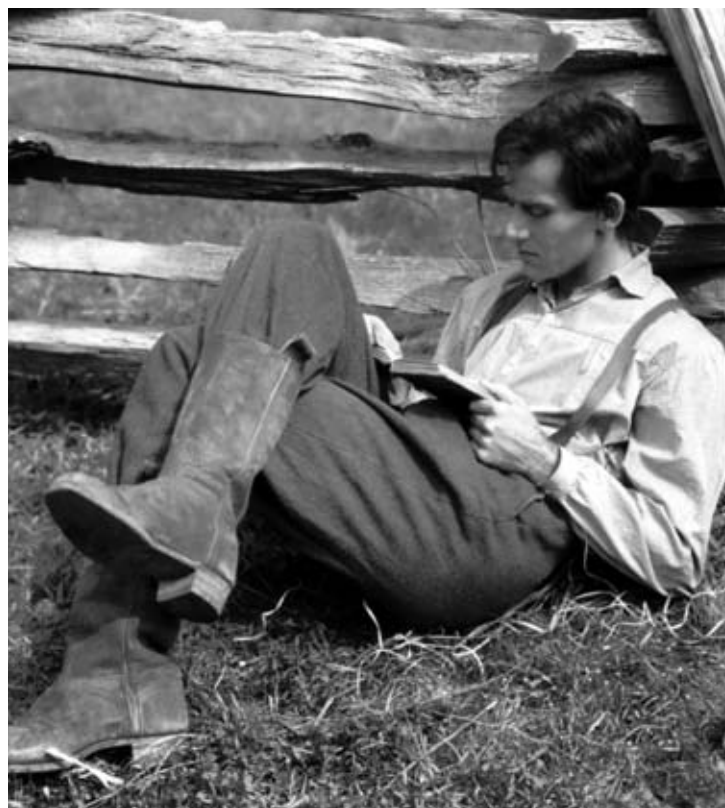
Si registra dunque sul versante autoriale più stagionato nel cinema americano degli ultimi anni un atteggiamento nei confronti della politica che chiama in causa direttamente lo schermo, le modalità attraverso cui lo schermo ha recepito e diffuso la pratica della Realpolitik, direttamente o indirettamente. Atteggiamento maturo, senza ombra di dubbio. Cui fa da contraltare l'esigenza manifestata intanto da autori comunque più giovani di riscoprire un cinema che torni a esaminare i meccanismi politici che regolano e rendono drammaticamente opaca la vita quotidiana, su scala nazionale e internazionale. L'intero team in costante allargamento che ruota attorno alla figura di attore/divo, autore e produttore George Clooney si comporta di conseguenza: cerca di ritrovare in una serie di film in cui massimo è lo sforzo di comprendere il passato/presente politico, senza soluzioni di continuità. Quindi di riattivare e recuperare quasi nostalgicamente l'aura smarrita del cinema di denuncia civile o di impegno politico che, facendo i conti con una serie di scheletri nell'armadio, ha caratterizzato il cinema americano dalla fine degli anni Sessanta a tutto il decennio successivo. Ancora una volta sono i modelli cinematografici pregressi, più o meno coevi dei vari Esatwood-Redford-Spielberg, a imporre una nuova ondata di assunzione di responsabilità che culmina in film tutti riconducibili al ruolo che Clooney si è da tempo ritagliato nelle sue principali e spesso sovrapposte funzioni professionali: da *Goodnight, and Good Luck*. (id., 2005) a *Le idi di marzo* (*The Ides of March*, 2011), diretti dallo stesso Cloney, ai titoli da lui coprodotti e spesso interpretati, a cominciare da

Michael Clayton (id., 2005) di Tony Gilroy fino a *L'uomo che fissa le capre* (*The Men Who Stare at Goats*, 2009) di Grant Heslov, suo più affine sceneggiatore. Senza dimenticare in questo succinto elenco approssimativo per difetto gli importanti e non meno emblematici *Burn After Reading – A prova di spia* (*Burn After Reading*, 2008) di Joel ed Ethan Coen, *The Informant!* (id., 2009) di Steven Soderbergh, *Argo* (id., 2012) di Ben Affleck, che in particolare dagli anni Settanta estrae la storia più paradigmatica per quel che concerne il nostro discorso: quella di un *affaire* internazionale gestito non per modo di dire con il supporto prezioso di una piccola squadra di maestranze di Hollywood.

A riprova di come, parafrasando il titolo del ventiquattresimo paragrafo del celebre capitolo che inaugura il primo libro del trattato *Della guerra* di Von Clausewitz – talmente abusato da divenire oggetto di conversazione persino nel militaresco *Allarme rosso* (*Crimson Tide*, 1995) di Tony Scott – nell'ottica statunitense *il cinema è un altro modo di fare politica*.

(1) Charles Dickens, *American Notes for General Circulation*, Chapman and Hall, London 1842 (tr. it. *America*, Editori Riuniti, Roma 1982; Feltrinelli, Milano 1996, pagg. 67-68).

(2) Cfr. AA.VV., *Young Mr. Lincoln de John Ford*, in «Cahiers du Cinéma» n. 223, agosto 1970.





Washington, CA

Alberto Spadafora

«I don't wish to give offense when I suggest this country should select a King, or even a Queen, rather than a President».
English Bob (*Unforgiven*, 1992)

All'alba delle sei – ora italiana – del 24 febbraio 2013 il collegamento *live* tra il Dolby Theatre di Los Angeles e la White House di Washington manifesta l'evidenza definitiva. Con un colpo d'ala potente e ruffiano la regia televisiva infrange per sempre la quarta parete statunitense tra l'intrattenimento e la politica, tra l'industria del Cinema e la fabbrica del Governo. Michelle Obama, introdotta da Jack Nicholson, presenta i nove candidati al premio Oscar per il miglior film del 2012. Dopo di che, sempre in diretta dalla Diplomatic Reception Room della Casa Bianca, la First Lady apre la busta e annuncia il vincitore, *Argo* (id., 2012).

Come sottolinea con accortezza Carlo Valeri, già poche ore dopo, «avevamo visto giusto un mese fa, all'indomani delle nomination, quando intuimmo – se non un forte legame tra le scelte dell'Academy e la rie-

lezione di Barack Obama – quantomeno un deciso punto d'incontro artistico ed etico tra cinema e politica. Il colpo di scena che ha visto la First Lady Michelle Obama aprire, in diretta da Washington, la busta per il miglior film [...] è stata la conferma di una presenza quasi invasiva della presidenza americana e della grande famiglia democratica americana nel mondo del cinema. Un'influenza culturale e ideologica che non veniva così tanto riconosciuta [ed esplicitata] dagli anni Sessanta e Settanta. Mai come quest'anno l'edizione sembrava nascere e svilupparsi dentro la storia d'America e sotto l'influenza mediatica e didattica dell'attuale Presidente degli Stati Uniti [...]. Forse non ce ne siamo resi conto, ma mai come ieri notte la Casa Bianca è *stata* Hollywood» (1).

Solo alcune settimane prima l'ex presidente Bill Clinton compare, a sorpresa e in veste di presentatore, durante la cerimonia di consegna dei Golden Globes 2013. E ora anche la ben più ufficiale e prestigiosa cerimonia del premio Oscar torna pacificata e allinea-

ta all'asse governativo. È lontana la memoria di quando l'attivista Jane Fonda – ricevendo l'Oscar nel 1971 – fa tremare l'auditorium in attesa di un discorso di denuncia (contro Nixon e la guerra in Vietnam) che poi l'attrice opta di non tenere. È lontana la memoria di quando Michael Moore – ricevendo l'Oscar nel 2003 – invita alle dimissioni il Presidente in carica (George W. Bush per la guerra in Afghanistan) prima che l'intervento di Jack Valenti ridimensioni i toni della cerimonia.

Dopotutto, le connessioni tra l'industria del cinema e la politica così come tra la produzione cinematografica e la Casa Bianca sono radicate nella storia statunitense. La classe di stanza a Hollywood è interlocutrice, portavoce o addirittura teste diretta della azioni di stanza a Washington, al di là delle dovute divergenze tra democratici e repubblicani. Oltre al serbatoio politico da cui attingere per la drammaturgia cinematografica, le connessioni sono in talune circostanze vere e proprie collaborazioni. Ai tempi del Secondo conflitto mondiale l'alleanza tra Washington e Hollywood architetta il dialogo più esplicito: il Capo di Stato Maggiore generale George Marshall commissiona al regista Frank Capra la realizzazione di *Why We Fight* (1942-1945), una serie di documentari – filmati di montaggio di materiale di repertorio – dal dichiarato intento di propaganda, ideato allo scopo di istruire ideologicamente sia l'inesperta e giovane recluta sia l'opinione pubblica civile sulle ragioni che portano il Paese in guerra (2). Dopo decenni intercorsi e conflitti intrapresi, la recente stagione cinematografica mostra Washington e Hollywood nuovamente intrecciate, spazi di senso intercambiabili e sovrapponibili, a tal punto che sia la produzione sia la sua celebrazione – si veda appunto il collegamento via satellite con la Casa Bianca durante la cerimonia degli Oscar – divengono per chi scrive materia opportuna di post-analisi.

Argo di Ben Affleck, *Lincoln* (id., 2012) di Steven Spielberg, *Zero Dark Thirty* (id., 2012) di Kathryn Bigelow. Tre opere non espressamente politiche, bensì dichiaratamente sulla politica e sulla sua messa in scena. Tre opere ciascuna con la sua marca stilistica e la sua cifra artistica e la sua resa espressiva. Eppure, al di là delle singole trame, tre opere legate tra loro da uno solco incisivo. La loro simultanea considerazione nasce in prima istanza da una curiosa coincidenza produttiva che arricchisce la casualità degli eventi cinematografici e lascia dialogare (in)volontariamente tra loro i suddetti film: ma fin da subito l'aneddoto

favorisce un superamento del testualismo più autosufficiente. Adottando l'approccio architettato da Elsaesser & Buckland, che dalla *critica tematica* porta alla *critica decostruzionista* (3), chi scrive opta per l'appropriazione – prima tematica poi decostruzionista, per l'appunto – del ruolo a cui assurge la figura presidenziale degli Stati Uniti d'America nelle tre opere.

Steven Spielberg ricostruisce l'acrobatico iter alla Camera – all'epoca non solo ideologico, ma anche e soprattutto strumentale, siccome inserito nella più contingente Guerra civile – che porta all'abolizione della schiavitù e attraverso il quale il repubblicano Lincoln dapprima decreta (1862) il Proclama di Emancipazione nei territori della Confederazione e poi ratifica (1865) il XIII emendamento della Costituzione. Ben Affleck ricostruisce la spettacolare operazione segreta – e cinematografica *tout court*, è proprio il caso di dire – denominata *Canadian Caper* e architettata dall'agente della CIA Tony Mendez che – complice la copertura hollywoodiana e la finta produzione del sci-fi *Argo* – porta alla risoluzione della crisi diplomatica dei sei ostaggi statunitensi bloccati presso l'ambasciata canadese nella Teheran dell'ayatollah Komeini nel 1980. Kathryn Bigelow ricostruisce la complessa e strategica e ansiogena decennale caccia all'uomo più ricercato della Storia contemporanea, che dal più grave attacco mai accaduto in territorio statunitense (2001) porta infine all'individuazione e all'uccisione (2011) del terrorista Osama Bin Laden presso il suo covo in Abbottabad, sperduta città del Pakistan, veicolata dalla tenacia e dalla determinazione di genere di Maya, l'agente della CIA.

Sebbene inquadrati su diversi piani e inevitabilmente circoscritti nei rispettivi campi d'azione, Abraham Lincoln e Jimmy Carter e Barack Obama compaiono sul grande schermo rappresentati innanzitutto come *personae*, maschere, figure, al tempo stesso testi e contesti narrativi e metanarrativi. E non potrebbe essere diversamente, dal momento che la restituzione del personaggio storico passa sempre e comunque tramite la messa in scena del personaggio, così come la ricostruzione storica passa sempre e comunque attraverso la rappresentazione filmica. L'ambiente evocato dalla Casa Bianca, plasmato nell'impianto scenografico che attraversa i secoli, diventa lo spazio narrativo referenziale laddove il personaggio, eletto o riletto nel corso della democrazia presidenziale, diventa la figura narrativa corrispondente nell'organizzazione dello spazio scenico. Washington è sia l'anticamera dello stimolo

drammaturgico sia l'epicentro della dinamica, dell'azione, della mediazione, della conclusione, della celebrazione – si pensi, ancora, all'immagine di Michelle Obama in collegamento via satellite con Hollywood. In *Lincoln* diviene ambiente domestico, in *Argo* diviene ambiente di ideazione e di creazione, in *Zero Dark Thirty* diviene ambiente di pressione e di conflitto.

A una visione superficiale può sembrare che il solo capolavoro di Spielberg sia oggetto opportuno di *critica tematica*, bensì non sono da meno le opere di Affleck e di Bigelow. La svolta interpretativa – per chi scrive – risiede infatti nel considerare il tema non il singolo soggetto drammaturgico, ma la suggestione semantica che tale soggetto imprime. Per questo motivo, parimenti, anche *Argo* e *Zero Dark Thirty* divengono segni e segnali di un unico tema *figurativo*.

In tutti e tre i film gli episodi fattuali, i dati storiografici, gli eventi storici evocano una recente rappresentazione cinematografica non solo politica, ma soprattutto metapolitica se non addirittura (auto)referenziale: «Il Presidente americano che pronuncia le parole non è Barack Obama, ma Abraham Lincoln. E non sta facendo riferimento alla riforma sanitaria, ma al Proclama di Emancipazione. Passato e presente e presidenti diversi si sovrappongono e dialogano tra di loro» (4), scrive D'Agnolo Vallan in merito alla pellico-

la di Spielberg, suggerendo a chi scrive di traslare la riflessione anche alle altre opere qui in esame.

Senza, va detto, alcun intento cospirazionista o paranoico o denunciatorio, matrice dell'irripetibile stagione statunitense degli anni Settanta, quella dei migliori Pakula e Pollack. Ora dominano, pur in controluce, la figura presidenziale e il suo contesto d'elezione nella loro natura più carismatica, solida, storica. Nonostante le tre opere non siano scevre da dediche critiche, oblique e opache, qui preme elevare lo statuto di *persona* profilmica ripresa. Uno statuto, quello del Presidente, così radicato nella cultura politica, militare, sociale e civile degli Stati Uniti d'America da risultare ancora una volta impensabile il suggerimento sarcastico di English Bob – ricordato nell'esergo in apertura – su una eventuale istituzione monarchica del Paese. Ecco perché l'ambiente (la Casa Bianca) e la figura (il Presidente) si sganciano dal singolo riferimento fattuale e divengono archetipi sia della Storia sia della rappresentazione della Storia: immutevoli, immobili, centripeti. Cambiano le epoche, cambiano gli interpreti, restano i gesti e i luoghi, restano la statura e lo statuto.

Sia esso il primo piano tridimensionale di Lincoln nel film di Spielberg, il secondo piano bidimensionale di Obama in *Zero Dark Thirty*, il piano monodimensionale di Carter in *Argo*. Sia essa la personificazione nervosa e asciutta restituitaci da Daniel Day-Lewis; la visualizzazione profilmica del televisore da cui Barack Obama risponde alla questione del *waterboarding* sul fondo della stanza dove si muove Jessica Chastain; la sequenza, nel sottofinale, con le immagini di repertorio che mostrano Jimmy Carter accogliere gli ostaggi liberati. In ciascun caso il particolare giunge al generale dell'impressione cinematografica. Resta la statura impressa sul negativo. Resta «la silhouette, che è come un negativo della pellicola» (5). Come dire che la figura rappresentata svanisce nel medesimo istante in cui compare la sua rappresentazione figurativa. È su tale piattaforma suggestiva che i tre film si allineano, laddove dal negativo impresso prende luce il positivo proiettato. Affinché le recensioni non siano recinzioni.



(1) Carlo Valeri, *Argo, la Casa Bianca e il "Dio del cinema"*, «Sentieri Selvaggi», 25 febbraio 2013.

(2) Cfr. Giuliana Muscio, *Hollywood va in guerra*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Volume secondo. Gli Stati Uniti – Tomo secondo*, Einaudi, Torino 2000, pagg. 1051-1053.

(3) Cfr. Thomas Elsaesser, Warren Buckland, *Teoria e analisi del film americano contemporaneo* [2002], Edizioni Bietti, Milano 2010, pagg. 143-173.

(4) Giulia D'Agnolo Vallan, *La seduzione della politica*, «Il Manifesto», 24 gennaio 2013, pag. 12.

(5) Franco La Polla, *Steven Spielberg*, Il Castoro, Milano 1995, pag. 48.



Pesaro 2013

Mostra Internazionale del Nuovo Cinema

Concorso

Il nuovissimo cinema cileno, quello giovane e senza padri protagonista della consueta retrospettiva che la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro dedica alle cinematografie nazionali, si è fatto notare anche nella sezione concorso. Ignacio Rodríguez, regista, e Tomás Arriagada, produttore, entrambi poco più che ventenni, hanno presentato al festival marchigiano *La chupilca del diablo* portando a casa una meritata menzione speciale. I giurati Costanza Quatriglio, Vincenzo Marra, Anna Foglietta, Federico Pontiggia e Massimo Lastrucci l'hanno definito un racconto «sottile e critico»: Rodríguez dice di essersi ispirato alla storia vera del nonno per il personaggio dell'anziano Eladio, interpretato da Jaime Vadell, che si ostina a non voler mollare la sua vecchia fabbrica di liquori (la "chupilca" del titolo) anche se il lavoro, in quel settore e con quei mezzi sorpassati, più che un'opportunità

è ormai una fantasia nostalgica. Nello sguardo del giovane regista c'è comprensione, acutezza, sensibilità, occhio per la composizione e orecchio per la recitazione. Molto, per un'opera prima.

Degni di nota, per motivi diversi, anche *Môj pes Killer* (*My Dog Killer*) di Mira Fornay dalla Slovacchia (lucido dramma sul gelo amorale di un giovanissimo skinhe-

ad messo in scena con empatia semplice e immersiva), l'iraniano-canadese *Kayan* diretto da Maryam Najafi e prodotto da Amir Naderi (ambientato in una comunità mediorientale di Vancouver, conta su ottimi attori non professionisti e una regia elegante che gli sono valsi il premio della giuria giovani) e *Halley* di Sebastian Hofmann, videoregista di Città del Messico (horror



Môj pes Killer



Matei copil miner

metaforico sul corpo in rapido disfacimento di un uomo che non si rassegna alla morte imminente).

Ai due italiani in competizione, *L'estate sta finendo* di Stefano Tummolini e *Non lo so ancora* di Fabiana Sargentini, mancava purtroppo qualcosa: quello di Tummolini è un'esperimento di ibridazione tra commedia giovanilista e dramma claustrofobico che mette in scena un mondo normale poggiato però su un'idea totalmente falsata e opportunistica dei rapporti umani. Con un cast meno acerbo e una struttura drammaturgica più solida avrebbe potuto funzionare.

L'esordio della Sargentini nasce invece come curioso progetto semi-autobiografico dall'"amicizia a prima vista" sbocciata tra la regista

e Morando Morandini, coinvolto anche come cosceneggiatore: tutto ruota intorno a una situazione, l'incontro casuale tra una giovane

donna e un ottantenne, potenzialmente affascinante ma portata avanti in modo prevedibile e con dialoghi spesso ridondanti. Restano gli attori, Donatella Finocchiaro e Giulio Brogi, che recitano saggiamente in sottrazione ma, a forza di sottrarre e di affidarsi alla naturale bellezza della costa di Levanto, dove il film è girato, resta ben poco.

E veniamo al vincitore, *Matei copil miner* (Matei Child Miner) della rumena Alexandra Gulea. Il film dall'apparenza più classica e derivativa – la regista stessa cita Antoine Doinel e il rosselliniano Edmund come punti di riferimento per la scrittura del suo piccolo protagonista – si è rivelato il più convincente della selezione grazie a un linguaggio coerente e vivace in cui ogni elemento – dalle scenografie alla resa fotografica dei paesaggi, dalla musica al montaggio – concorre a rendere il film fresco e appassionante come un romanzo d'avventura per ragazzi. Il lieto fine non c'è ma la solitudine abbracciata dolorosamente da Matei è una scelta di libertà.

Valentina Alfonsi



Non lo so ancora



Gloria

Sebastián Lelio

Sebastián Lelio nasce a Mendoza nel 1974, figlio di un argentino e di una cilena, con la quale si trasferisce a Viña Del Mar dopo la separazione della coppia. Già dai primi corti sembra focalizzare il proprio interesse sul nucleo familiare, la maternità e la paternità, lui che per un certo periodo si è chiamato Campos come il padre adottivo e solo in seguito ha di nuovo assunto il cognome di quello biologico. Così, come informa Pedro Armocida, *Ciudad de maravillas*, episodio del film collettivo *Fragmentos urbanos* (2002), racconta di un medico che si incarica di far abortire l'amante, *Carga vital* (2003) mette in scena una

liceale che nasconde la gravidanza ai genitori, partorisce in casa e cerca di sopprimere la neonata, portandosela poi a scuola dentro allo zainetto per i libri (1). E i primi due lungometraggi, *La sagrada familia* (2005) e *Navidad* (2009), appaiono programmatici fin dai titoli nel loro intento di analizzare il cosiddetto istituto cardine della società, il suo ambiguo groviglio di padri assenti, madri frustrate e figli indecisi finanche sulla propria identità sessuale. Conseguentemente, il suo è un cinema intimo, che privilegia lo spazio chiuso di appartamenti piccoloborghesi e scava nelle nevrosi individuali e di gruppo, talvolta con aperture oniriche nelle quali si può riconoscere il magistero di un avo non dimenticato, il compianto

Raúl Ruiz. Il sociale rimane tuttavia sullo sfondo, controcanto sfumato ma avvertibile, come si può rilevare nel recentissimo *Gloria* (2012), che verrà distribuito in Italia in autunno grazie alla Lucky Red. *Gloria* come il nome della protagonista, la canzone di Umberto Tozzi in versione castellana che lo conclude e il film di quel Cassavetes che l'autore ha eletto tra i propri padri cinematografici.

Gloria ha cinquantotto anni, un buon lavoro in un'agenzia di assicurazioni, due figli, un nipotino e un matrimonio fallito alle spalle. Frequenta chiassosi locali da ballo dove incontra Rodolfo, un po' più anziano, anche lui separato dalla moglie e padre di due ragazze, un passato in Marina e attualmente gestore di un parco giochi dove si

praticano il *bungee jumping* e le simulazioni belliche. I due intrecciano una intensa relazione, ma mentre Gloria si lascia andare anima e corpo all'amore, Rodolfo rimane pavidamente attaccato alle isteriche necessità della ex moglie e ai capricci delle figlie.

Lelio continua dunque il discorso sulle classi medie, ma rispetto ai lavori d'esordio, pure di notevole interesse, dimostra qui una più sciolta padronanza dei meccanismi narrativi, oltre che un'attenzione ai mercati internazionali, costruendo una commedia agrodolce, brillante

e caustica, nella quale non mancano i richiami alla società cilena, del passato e del presente. Se infatti la protagonista si unisce al cosiddetto *cacerolazo* usando una pentola come strumento a percussione e guarda con simpatia le manifestazioni studentesche, il suo inetto partner viene con pochi tocchi collocato nell'ambito di una cultura conservatrice se non proprio nostalgica. Orso d'argento a Berlino, Paulina Garcia ne è l'interprete travolgente per vitalità e simpatia. Anche grazie a lei il suo rimane uno dei personaggi femmi-

nili più incisivi consegnatici dal cinema di questi anni.

Più legato agli esiti della "generazione Allende", quella dei Littin, Soto, Guzmán, *El año del tigre* (2010) è una sorta di *instant movie* girato sui luoghi del terremoto e successivo tsunami del 27 febbraio 2010 (2). Un detenuto evade assieme ad altri in seguito all'evento tellurico. Scopre che moglie e figlia sono morte, vaga in un paesaggio di macerie, fa fuggire la tigre di un circo intrappolata nella gabbia, uccide il vecchio che le ha sparato e decide infine di tornare in carcere. Come ha scritto Giovanni Ottone, «Lelio configura una tragedia esistenziale emozionante: il ritorno fortuito alla "civiltà" si scontra con la desolazione della catastrofe naturale», il film è «una chiara metafora del rapporto conflittuale del protagonista con la società da cui il carcere lo aveva emarginato» (3).

Da segnalare che uno degli interpreti, il magnifico Sergio Hernández che ritroveremo in *Gloria*, è stato uno degli attori prediletti di Ruiz, a conferma di una continuità carsica, altrove negata, con il passato.

Paolo Vecchi



(1) Sebastián Lelio – *Impulso irrazionale e regressione metodica*, Catalogo della quarantanovesima Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 24-30 giugno 2013.

(2) Secondo Armocida, *ibid.*, Lelio è forse l'unico autore «a sentirsi unito, dal punto di vista teorico, al cinema degli anni Settanta pre-golpe militare». Nell'incontro pesarese Lelio ha parlato a proposito di questo film di *cinema dell'urgenza*, e gli hanno fatto eco altri cineasti del suo Paese. Poiché si tratta di un concetto zavattiniano, ci siamo chiesti se alla Escuela de Cine si insegnassero anche le teorie dello scrittore, sceneggiatore (e tante altre cose) di Luzzara.

(3) *Il nuovo cinema cileno – Sguardi indipendenti tra modernità e memoria*, «CineCritica» n. 70-71, aprile-settembre 2013.



Il nuovissimo cinema cileno a Pesaro (più Guzmán)

Qualche anno fa, occupandomi della rassegna allestita a Pesaro sul cinema argentino, avevo messo in rilievo il modo indiretto col quale la maggior parte degli autori giovani trattava il passato non lontano della dittatura: orfanezza, ammissione di radici ricoperte dall'oblio e difficili da trovare. Il Nuovissimo Cinema Cileno che abbiamo conosciuto quest'anno presenta caratteri estetici e tematici assai diversi (si

occupa poco, ad esempio, della violenza urbana) ma anche una certa somiglianza *sentimentale*. Stimolati dal disagio verso un cinema di spettacolo favorito dalla crescita economica del Paese (e ovviamente subalterno ai codici commerciali USA) e attratti dalle occasioni del basso costo, i cineasti presentati dalla Mostra parlano di "trionfo dell'intimità", cioè delle problematiche private o famigliari.

È il caso di Sebastián Lelio, al quale è stata dedicata una personale, o di Matías Bize, che ha presentato due titoli, ma anche del Guzzoni di *Carne de perro* (2012), di Cristián Jiménez (*Bonsaj*, 2011) o, per altri aspetti, di Alicia Scherson, che con *Play* (2005) cerca la via di una interiorità che affonda nel mistero, o di Sebastián

Silva, incline con *La vida me mata* (2007), a contaminazioni fra commedia e genere horror.

Eccezioni, in certa misura, sono Alejandro Fernández Almendares, che si dedica al sud agricolo del suo Paese (e della sua infanzia) e alla crisi di valori imposta dalla "modernità consumista" (*Huacho*, 2009), e Andrés Wood, autore di un biopic (forse un po' convenzionale) di Violeta Parra: *Violeta se fue a los cielos* (2011), mentre José Luis Torres Leiva e Fernando Lavanderos hanno presentato brevi ricerche sul rapporto fra realtà e finzione: il primo col lirico e suggestivo *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), il secondo col vivace ma non proprio originale *Y las vacas vuelan*, sempre del 2004.

Il trentaquattrenne Matías Bize e

La vida de los peces



l'anziano Patricio Guzmán, a mio modesto avviso, hanno dato alla rassegna un'impronta speciale. Con *Sabado*, del 2003, Bize sperimenta le notevoli chances del mezzo leggero e concepisce una vicenda grottesca (il matrimonio di due giovani salta pochi minuti prima della celebrazione, quando la ragazza ha già addosso l'abito bianco) e ne approfondisce l'"assurdità" racchiudendola in un unico piano-sequenza. È una prova di virtuosismo che esalta, assieme a quella del regista, la bravura degli attori, ma anche e soprattutto la messa in questione di un eterno dilemma. Se da un lato il piano-sequenza di sessantacinque minuti è reso possibile da un lungo e accurato lavoro di programmazione, cioè dall'artificio più estremo, dall'altro la spontaneità viene ricercata oltre gli schemi morfologico-drammaturgici prefissati, cioè in una sostanza umana che resiste comunque. In *La vida de los peces*, del 2010, Bize muta il tempo frenetico sperimentato con *Sabado*, in cadenza inesorabile, cioè in un

progress doloroso via via addensato dall'orchestrazione dei primi piani e dalle interferenze ambientali d'interno. Racconta cioè una storia d'amore perduto, poi forse ritrovato e perduto di nuovo, con la sapienza dei classici e la freschezza di chi, facendo propria quella lezione, offre un'opera autentica e personale.

Patricio Guzmán, il documentarista militante e rigoroso di cui qualche anno fa la Fandango ha

distribuito l'ottimo *Salvador Allende*, ha presentato a Pesaro un ammaliante film-saggio (o film-poema). *Nostalgia de la luz* (2010) conferma il fascino che l'astronomia e il cosmo esercitano sul cineasta – altri suoi titoli: *Astrónomos de mi barrio*, *Jose Maza*, *el viajero del cielo* – nonché una meraviglia formale mai disgiunta da finalità testimoniali e dialettiche. Il cosmo e la storia, le vittime della feroce dittatura di Pinochet e quelle di un lavoro più antico, le fosse comuni in cui scavano i parenti delle vittime nel deserto di Atacama (che ha la terra rossa e arida come quella di Marte) e le sepolture dei minatori ormai entrate nell'archeologia. A tremila metri dal livello del mare Guzmán condivide sia la passione degli astronomi che dalle loro cupole esplorano il cielo più limpido e pulviscolare (la luce degli astri come un turbinio di polveri d'oro, argento e diamante) che la quotidianità terrestre di chi ha subito la dittatura e vuole combattere l'oblio. Un poema della storia, dunque e, forse, un poema dell'eternità.

Tullio Masoni



Nostalgia de la luz



Locarno 2013

La nuova cinefilia per un festival in ascesa

Una svolta decisa è stata intrapresa a Locarno: se all'apparenza la struttura del Festival è rimasta più o meno la stessa, le precise modifiche apportate dalla nuova direzione artistica hanno saputo imprimere una linea differente, premiata da un verdetto della giuria che farà il giro del mondo. Il Pardo d'oro a *Historia*

de la meva Mort di Albert Serra è il risultato di un festival che ha favorito i cineasti amati dalla giovane cinefilia, già presenti nella Locarno di Père, diventati protagonisti in quella diretta da Carlo Chatrian.

La sfida di un festival estremamente indipendente come Locarno è saper coinvolgere diversi tipi di pubblico: quello più generalista che frequenta prevalentemente Piazza Grande e la decisa presenza di addetti ai lavori e appassionati di cinema, curiosi nei riguardi di nuovi linguaggi ma anche di nomi e opere "spendibili" (in diversa maniera, come giornalisti, distributori o pro-

grammer). In Piazza Grande si è riscontrata una tendenza verso la commedia, tra cui le riuscite *About Time* di Richard Curtis, *Vijay and I* di Sam Garbarsky e *We're the Millers* di R.M. Thurber. Audace è stata l'idea di contrapporre al cinema d'intrattenimento delle serate una programmazione sperimentale al Palavideo, dove si è riunito il giovane pubblico dei selezionatori di festival per assistere a opere radicali: inaugurazione con *A Spell to Ward Off the Darkness*, atteso lungometraggio che ha riunito i due cineasti sperimentali Ben Rivers e Ben Russell in una trilogia di sguar-

di sull'utopia nella società contemporanea, che incrocia (senza mai veramente trovare una nuova forma) le pratiche dei due talentuosi filmmaker. Nelle controscenate si sono succedute le opere di Raya Martin, Mauro Santini, João Pedro Rodrigues, Luis López Carrasco, Norbert Pfaffenbichler in un trionfo della sperimentazione di linguaggi specchio di nuove strade intraprese dall'arte cinematografica.

Sicuramente la sezione che più ha portato traccia del cambiamento di

direzione è stata il Concorso internazionale, che ha attraversato diverse tendenze del cinema d'autore contemporaneo. La rosa dei titoli si è dimostrata ben bilanciata tra opere più accessibili e film ricercati e importanti, mettendo in evidenza ancora una volta la sfida di Locarno, uno tra i pochi festival internazionali capaci di saper osare e rompere le barriere tra documentario e finzione, cinema sperimentale e film di genere, in un continuo flusso d'invenzioni e nuovi sguardi.

PIÙ VICINI AL MONDO

Una chiara linea del concorso di quest'anno è da rintracciare nel lavoro, seppur diverso per pratiche ed esiti, di cineasti che cercano una nuova forma per mettere in scena i conflitti della società contemporanea. Esemplare il film di Claire Simon, *Gare du Nord*, che affronta la migrazione e il "villaggio globale" dando voce a un luogo metaforico e riuscendo a creare personaggi incisivi seppur nella fugacità delle loro apparizioni. In questa direzione si muovono anche film più popolari, come l'americano *Short Term 12* di Destin Cretton – commovente film su una comunità di recupero per adolescenti difficili accolto da un'ovazione del pubblico (e che ha trovato una distribuzione per l'Italia) –, il taiwanese *Shu jia zou ye* di Tso Chi Chang, delicato e malinconico esordio sulla fine dell'infanzia vissuta da un ragazzino catapultato dalla città in campagna, ma anche *Tableau noir* del veterano del documentario Yves Yersin, che si sintonizza con il tempo quotidiano di una scuola di montagna, e l'attenzione al dettaglio della convincente opera prima di Guillaume Brac, *Tonnère*.

La vita come centro propulsivo per il cinema è al cuore dell'opera cinematografica di Pippo Delbono che con *Sangue* ha attirato in maniera eccessiva le attenzioni della stampa (soprattutto italiana): accusato per aver dato parola al terrorista Senzani, il film rivela il suo lato debole nello sguardo privato dell'autore che stritola ideali, utopie e ossessioni dell'Italia contemporanea. Ci sono invece istanti di vita che si trasformano in cinema, vibrante e necessario: come accade al film-diario del regista portoghese Joaquim Pinto, che in *E Agora? Lembra me* (premiato con il Gran





Educação Sentimental

Premio della Giuria) affronta con coraggio giorni di malattia e di solitudine, usando immagini quotidiane, pensieri rizomatici e parole importanti. Con un'invidiabile leggerezza di toni si dà forma a domande fondamentali, dal senso della Storia, alla possibilità d'incontro, fino alla disarmante bellezza del mondo. Un'invocazione, in un soffio di voce, che spalanca il cinema verso la complessità della vita.

IL CINEMA È CINEMA

Tra temi forti e sguardi innovatori, ancora una volta Locarno ha accolto anche opere di genere, sulla linea inaugurata da *Père*, in grado di alleggerire alcune giornate di programmazione ma che si sono rivelate in complesso le meno interessanti. Se il film storico *Mary, Queen of Scots* di Thomas Imbach ha una sua

forza drammaturgica, meno convincente è stata la commedia demenziale *Feuchtgebiete* di David Wnendt, bollata come scandalo del festival. A suo modo interessante *Une autre vie* di Mouret, melodramma che mette in crisi il genere fissando l'attenzione sul meccanismo narrativo che muove ogni intreccio amoroso al cinema, mentre finisce per essere un esercizio fine a se stesso *L'étrange couleurs des larmes de ton corps* di Hélène Cattet e Bruno Forzani, decostruzione freudiana dell'immaginario giallo alla Dario Argento. Il rinnovato comitato di selezione ha rivelato la propria forza soprattutto nelle scelte fuori dal cinema più *mainstream*, riuscendo a ottenere il nuovo film dell'autore rumeno Corneliu Porumboiu, che affronta i limiti della messa in scena e una crisi creativa che parla al cinema d'autore indipendente contemporaneo.

MAESTRI E GIOVANI AUTORI

L'apertura del Concorso a maestri del cinema, e il conseguente miglioramento del livello qualitativo dei film presentati a Locarno negli ultimi anni, complica l'assegnazione dei premi. Dopo Brisseau dello scorso anno, anche questa edizione di Locarno è stata segnata dall'opera *cinéophile* di un maestro come Júlio Bressane con *Educação Sentimental*, film teorico, arguto e puntuale. Ma anche dal ritorno della coppia di cineasti Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian che con *Pays barbare* hanno portato un'opera riassuntiva del loro percorso negli archivi della piccola epopea coloniale italiana. Lavoro analitico e poetico, che per la prima volta si concede una voce fuori campo che esplicita le loro urgenze riguardo alla situazione presente, rendendo il film un ponte gettato verso gli spettatori per riattraversare i docu-



menti della Storia uscendone con molti interrogativi sull'oggi. Tra questi grandi nomi bisogna citare anche il doveroso omaggio a Paulo Rocha, maestro del cinema novo portoghese, recentemente scomparso di cui è stato presentato il film testamento, *Se Eu Fosse Ladrão... Roubava* tra i fuori concorso.

Con esiti diversi, l'Oriente è stato rappresentato dalla commedia sofisticata di Hong Sang Soo (premio per la

migliore regia), dalla tragedia familiare di Aoyama e dalla *rêverie* di Kurosawa, mentre la vittoria è spettata all'unico giovane autore che si è distinto nella competizione: il catalano Albert Serra, che – a distanza di cinque anni da *Els Cant dels Ocells* e dopo essersi dedicato a diversi progetti al confine con le arti visive – si cimenta in un'opera a suo modo titanica. Costruito su un'idea teorica molto forte, *Historia de la meva Mort*

si dispiega in due parti speculari tra le mura di un palazzo nobiliare classico e una casa di campagna nei Carpazi che anticipa il Romanticismo. Protagonista assoluto è Casanova, o meglio il suo fantasma: personaggio trasformato in pura essenza, volto truccato di un Settecento goliardico e in totale controllo dello scibile umano. Il continuo mangiare melograni e il vorticoso incedere della parola arguta sono un *leit motiv* che si interrompe soltanto con la comparsa, sulle rive di un fiume, del conte Dracula. Uno scambio di fantasmi, o meglio la soppressione del primo in favore del secondo, a indicare il passaggio epocale tra due opposte concezioni del mondo. Girato in digitale, dalle sorprendenti ombreggiature e scie fantasmatiche, il film di Serra porta all'estremo il registro stilistico dell'autore, unico nella rielaborazione figurale degli archetipi dell'Occidente. Un ottimo Pardo per una Locarno che mette in luce le nuove tendenze dell'arte cinematografica, riempiendo un vuoto che altri festival non sanno (o vogliono) colmare.

Daniela Persico

Chiara Poli
MANIACI seriali
 LE SERIE TV E I LORO FAN

Lo trovi su

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

Disponibile in pdf, epub, mobi



In vendita a € 6,90

le lune del cinema

a cura di Nuccio Lodato

contedeluna@alice.it

14 GIUGNO 2012

Ai David di Donatello, forte affermazione del film di Tornatore: oltre alla regia, per *La migliore offerta* vincono le musiche di Morricone, le scene di Sabatini e Giovannetti, i costumi di Millenotti e il "David giovane". Quattro riconoscimenti a *Diaz* di Daniele Vicari (tra cui quello, decisamente meritato, a Domenico Procacci per il coraggio di averlo prodotto). Tre per *Reality* di Garrone e due a *Viva la libertà* di Andò. Valerio Mastandrea abbina singolarmente il migliore attore protagonista (*Equilibristi*) e il non protagonista (appunto per *Reality*). Particolarmente vibrante e condiviso il riconoscimento a Maya Sansa non protagonista di *Bella addormentata*, rimasto decisamente in ombra nella ripartizione. Premio speciale a Vincenzo Cerami, che non può ritirarlo di per-



Una buona forchetta: James Gandolfini nella serie tv *I Soprano* (1999-2007).

sona, quasi un preannuncio (Luna del 17 luglio), sottolineato dal magnifico ringraziamento che gli dedica Roberto Benigni.

15 GIUGNO 2013

Ripley pubblica un ricco, fondamentale cofanetto dvd dedicato all'opera di Chris Marker.

17 GIUGNO 2013

Il regista Fatih Akin e l'attrice Deniz Ozdogan chiedono al presidente della Repubblica turca, Abdullah Gul, di fermare la violenza governativa e poliziesca nei confronti delle manifestazioni di protesta di massa contro il governo Erdogan.

17 GIUGNO 2013

All'Università ebraica di Gerusalemme, Barbra Streisand protesta contro gli ultraortodossi israeliani, per il loro violento discriminare le donne nei posti riservati sui mezzi pubblici e nella preghiera al Muro del Pianto.

19 GIUGNO 2013

Muore a 51 anni in albergo a Roma, dove si trovava in vacanza col figlio tredicenne e la sorella, per arresto cardiocircolatorio James (Joseph) Gandolfini (jr.), nato a Westwood (New Jersey) il 18 settembre 1961, figlio di immigrati italiani. Tra i suoi film, per lungo periodo devoluti al ruolo di characterista, spesso in personaggi di italoamericano, e divenuti importanti dopo il successo clamoroso del suo personaggio nella serie tv *I Soprano* (ottantasei episodi dal 1999 al 2007): *Un'estranea tra noi* e *Prove apparenti* (1992 e 1997, di Sidney Lumet), *Una vita al massimo* e *Allarme rosso* (1993 e 1995, di Tony Scott), *Angie - Una donna tutta sola* (1994, di Martha Coolidge), *Le nouveau monde* (1995, di Alain Corneau), *Get Shorty* (id., di Barry Sonnenfeld), *La parola ai giurati* (1997, remake tv di William Friedkin), *She's So Lovely* (id., di Nick Cassavetes), *Mezzanotte nel giardino del*

bene e del male (id., di Clint Eastwood: come non di rado in altre occasioni, non accreditato), *8mm – Delitto a luci rosse* (1999, di Joel Schumacher), *L'uomo che non c'era* (2001, dei Coen), *Romance & Cigarettes* (2005, di John Turturro), e via dicendo fino al recentissimo *Zero Dark Thirty* (2012, di Kathryn Bigelow). Il rimpatrio della salma avverrà cinque giorni dopo, grazie all'interessamento personale di Bill e Hillary Clinton, il cui portavoce, amico della stessa famiglia Gandolfini, precisa: «Altrimenti le pratiche sarebbero potute durare anche dieci giorni» (la differenza profonda sfugge al pur impieposito lunista...).

21 GIUGNO 2013

Franco Piavoli, un autentico, originale, indipendentissimo e assoluto maestro (fin dai tempi di *Emigranti* ed *Evasi*, anni Cinquanta...), compie ottant'anni.

21 GIUGNO 2013

L'estate ufficiale si apre sotto il segno di una polemica generata da una manifestazione estiva. A Torino, l'Associazione Museo Nazionale del Cinema organizza la tradizionale rassegna stagionale all'aperto (trenta titoli, la maggior parte dei quali a ingresso libero, col patrocinio di Comune e Regione). Non sarà né la prima né l'ultima iniziativa analoga in svariate città italiane: ma qui suscita la reazione molto decisa di AGIS e ANEC, manifestantesi nelle parole vibranti di Gaetano Renda, vicepresidente dell'AIACE, a sua volta impegnata in una rassegna estiva al chiuso nei locali da lui gestiti, che grida alla concorrenza sleale, e ha nel mirino soprattutto gli enti locali sostenitori («A questo punto ci chiedano direttamente di chiudere»). Replica stupita del presidente AMNC, Vittorio Scaverani, che nega caratteristiche concorrenziali («Non programmino prime visioni ma film usciti negli ultimi quindici anni»). La disputa ricorda un po', fatte le debite proporzioni, quella tra i ristoratori professionali e le pro loco promotrici semel in anno delle sagre estive di paese: il denominatore comune pare costituito dalla (condivisa) sensazione di essere alla frutta...

23 GIUGNO 2012

Muore a Los Angeles a 87 anni Richard Matheson, nato ad Allendale (South Carolina) il 20 febbraio 1926. Scrittore e giornalista affermato fin dall'immediato dopoguerra (torna dal fronte ferito non ancora ventenne) si trasferisce con gli anni Cinquanta in California dove si conferma ulteriormente come giallista e narratore. Nel 1956-1957 Universal e Hammer cominciano ad acquistargli i diritti di racconti: ma lo sfondamento avviene nel



Tutto solo, a far le pulizie: uno spaesato Vincent Price, circondato da cadaveri e immerso nelle metafisiche scenografie dell'EUR di Roma, in *L'ultimo uomo sulla Terra* (1964), dal romanzo *Io sono leggenda* di Richard Matheson.

1959, allora che il produttore Rod Serling (*Hitchcock presenta*) lo coinvolge nel progetto che diventerà *Ai confini della realtà*. L'anno dopo comincia la collaborazione con Roger Corman nel periodo aureo delle trascrizioni da Poe (esordio con *I vivi e i morti*), proseguendo il successivo coi copioni di *Il padrone del mondo* per William Witney (auspice Vincent Price), e *La notte delle streghe* per Sidney Hayers. La sua fulminea notorietà nell'ambiente induce Hitchcock a ingaggiarlo per la sceneggiatura di *Gli uccelli*. L'occasione si concluderà con un nulla di fatto, per divergenze di fondo (Matheson pensa a un plot nel quale gli uccelli non si vedano mai: Hitchcock lo silurerà per affidarsi al grande Evan Hunter) ma ormai lo sceneggiatore non si ferma più, ricominciando da *L'ultimo uomo sulla Terra*, dal suo romanzo *Io sono leggenda*, girato all'EUR e cofirmato da Sidney Salkow e da Ubaldo Ragona: prima di tre fortunate trascrizioni, al cui influsso non si sottrarrà l'ispirazione di George A. Romero. Per giungere nel 1973 al folgorante esordio di Spielberg, con *Duel*, da un suo racconto che egli stesso sceneggia. La sua attività di romanziere subisce una rarefazione, ma a conti fatti saranno più di quindici già i soli lungometraggi tratti da suoi romanzi.

23 GIUGNO 2013

Non dissimile il timore dei dipendenti delle otto sale del Circuito Cinema di Roma (Eden, Eurcine, Fiamma,

Giulio Cesare, King, Maestoso, Nuovo Olimpia, Quattro Fontane) che scioperano l'intera giornata contro l'annunciato licenziamento di ventitre di loro su sessantuno. I Cub, in un comunicato in merito, rispetto al contributo regionale di tre milioni stanziato per agevolare il passaggio al digitale dal 2014 osservano: «È preoccupante che la Giunta abbia proceduto a concederlo, senza confrontarsi con le parti sociali, che rappresentano i soggetti che più stanno pagando il prezzo della crisi (i dipendenti), nonostante ripetute richieste d'incontro».

24 GIUGNO 2013

Muore non a caso a Saint-Tropez, suo antico quartier generale, pur risiedendo da molto tempo a Lago di Sori (Genova), all'età di 68 anni Gigi Rizzi, nato a Piacenza il 23 giugno 1944, ma cresciuto a Genova Nervi. Famoso playboy degli anni Sessanta e oltre, lega il suo nome a quello di Brigitte Bardot, ma annovera nel suo carnet anche Verushka, Dominique Sanda, Fiona Lewis, Nathalie Delon, Cynthia Lennon e molte altre leggende del jet set. Sinché è una vera star internazionale, riesce anche a interpretare qualche film: *La donna invisibile* (1969, di Paolo Spinola), *La morte risale a ieri sera* (1970, di Duccio Tessari), *Roma bene* (1971, di Carlo Lizzani), *Ettore lo fusto* (1972, di Enzo G. Castellari), *L'occhio nel labirinto* (1972, di Mario Caiano). Nel 1967 apre a Milano il Number One, la prima discoteca-evento italiano, in seguito si racconta nel romanzo autobiografico *Ho ammazzato Gigi Rizzi*, per poi riciclarsi come fazendiero in Argentina. Donne e buoi non dei paesi suoi. [lopedeluna]



«Queste ferite, le ho ricevute il giorno di San Crispino!»: Kenneth Branagh, magistralmente doppiato da Tonino Accolla, nell'*Enrico V* (1991) da lui stesso diretto.

26 GIUGNO 2013

L'archivio storico dell'Istituto Luce fa il suo ingresso ufficiale nel registro dell'UNESCO. «Per noi si tratta di un riconoscimento straordinario», commenta l'a.d. Roberto Cicutto.

28 GIUGNO 2013

Prima nazionale al Petruzzelli di Bari del nuovo spettacolo della compagnia di Pina Bausch *Sweet Mambo*.

30 GIUGNO 2013

Anche Lea Massari compie ottant'anni.

3 LUGLIO 2013

L'Associazione Stampa Estera assegna a Roma i Globi d'Oro. Due premi vanno a Valeria Golino per *Miele*: il Gran Premio della Stampa Estera a Leonardo Di Costanzo per *L'intervallo*. Non si può certo dire che i votanti siano spettatori superficiali.

9 LUGLIO 2013

L'inverosimile programma a puntate di Rai3 *Il viaggio* (che è parso soprattutto un interminabile, straziante itinerario sulla figura fisica di Pippo Baudo, la sua senescenza e inaffondabilità), a seguito della serata dedicata a Roma, si arricchisce di un'inevitabile coda polemica riguardante – per l'ennesima volta – l'azione gappista di via Rasella e le sue conseguenze. L'ANPI accusa («Ancora una volta si sono rappresentati i fatti come se si fosse trattato di un attentato terroristico, e non di una "legittima azione di guerra partigiana", come è stato riconosciuto più volte dalla Corte di Cassazione e da numerosi tribunali»). Il presentatore replica, appellandosi anche all'intervento del maggiore dell'esercito Francesco Sardone, che a sua volta aveva "contribuito", confondendo i Gruppi di Azione Patriottica della Resistenza con i Gruppi Armati Proletari degli anni di piombo.

10 LUGLIO 2013

Muore a Roma Lorenzo Perpignani, attore, figlio del montatore Roberto e della produttrice Grazia Volpi. Nel 1989 aveva interpretato il futuro padre Sergio bambino in *Il sole anche di notte* dei Taviani. Assai più di recente nel cast di *Ossidiana* (2007, opera prima di Silvana Maja) e di *L'isola dell'angelo caduto* (2012, opera prima di Carlo Lucarelli).

14 LUGLIO 2013

Muore al Policlinico Gemelli di Roma a 64 anni, dopo lunga malattia, Tonino Accolla, nato a Siracusa il 9 aprili

le 1949. Grande doppiatore e direttore di doppiaggio, ha fatto parlare in italiano, tra gli altri, a Eddie Murphy e Mickey Rourke, Kenneth Branagh (Nastro d'Argento per il doppiaggio del suo *Enrico V*, 1991) e Hugh Grant, Tom Hanks e Jim Carrey, Ben Stiller e Gary Oldman, e personaggi dell'animazione quali Homer dei *Simpson*, il Grande Puggo e Mushu di *Mulan 2*. E ha diretto i doppiaggi di *Titanic* e *Braveheart*, *Il silenzio degli innocenti* e *Avatar*, *Borat* e *Hot Shots!*

14 LUGLIO 2013

Festeggiando i cinque anni di attività di Rai4, Carlo Freccero annuncia che ne lascerà la direzione il 5 agosto.

14 LUGLIO 2013

Al teatro D'Annunzio di Pescara, Mario Martone riceve il Premio Internazionale "Ennio Flaiano" per la sua attività di regista teatrale. Simultaneamente viene annunciato che sarà Elio Germano a interpretare Giacomo Leopardi nel suo imminente film conseguente al successo scenico delle sue magistrali *Operette morali*.

14 LUGLIO 2013

Viene trovato cadavere a 31 anni per presunta overdose in un albergo di Vancouver Cory Montheith, il protagonista della popolare serie tv *Glee*.

15 LUGLIO 2013

Al produttore Alessandro Jacchia viene contestata una pesante accusa di evasione fiscale, attraverso l'occultamento all'erario di ventuno milioni, per non corrisponderne due di IVA. Secondo il nucleo tributario della Guardia di Finanza, con la complicità del pubblicitario Giorgio Rosa, che avrebbe finto l'acquisto di film da un cittadino pakistano inesistente e la loro rivendita a una società americana altrettanto fittizia, allo scopo di eludere il fisco attraverso false fatturazioni. Confiscati ai due i rispettivi appartamenti residenziali nella Capitale, il cui valore presunto pare coincidente con le mancate corresponsioni. Irresistibile il fatto che nel vortice figurassero, tra i centotrentatré titoli coinvolti, film storici assolutamente estranei alla disponibilità del duo e dei loro fittizi interlocutori: *Totò al giro d'Italia*, *Totò le Mokò*, *Totò nella fossa dei leoni*, e ancora Katherine Hepburn (*Amore tzigano*), Fred Astaire e Ginger Rogers (*Cerco il mio amore*), Cary Grant (*La casa dei nostri sogni*), Spencer Tracy (*L'esploratore scomparso*), Tyrone Power (*Jess il bandito*), Vittorio De Sica (*Castelli in aria*), Eduardo De Filippo (*Non mi muovo*), la Magnani e Fabrizi (*L'ultima carrozzella*).



Povero Mr. Blandings, non bastavano le grane della casa nuova, adesso ci si mette anche il fisco! Uno stupito Cary Grant in *La casa dei nostri sogni* (1948), film in listino a sua insaputa.

16 LUGLIO 2013

Un gruppo di cineasti iraniani reagisce coraggiosamente alla chiusura della Casa del Cinema di Teheran, decisa il giorno precedente su ordine del ministero della Guida e Cultura islamica. Motivazione: «Scarsa efficienza e solo causa di ulteriori costi». Il presidente dell'Istituto nazionale del cinema, criticando la protesta, ha preavvisato l'irrevocabilità della decisione.

17 LUGLIO 2013

Netto successo della protesta condotta in autogestione da parte dei cinquantadue dipendenti dell'Arena del Sole di Bologna. Un accordo tra Comune, Regione, Fondazione Ert e Legacoop garantirà la prossima stagione. La rassegna "Aperti comunque" condotta nell'estate grazie alle prestazioni amicali di artisti come Alessandro Bergonzoni, Moni Ovadia e altri ha qui consentito, una volta tanto, di evitare almeno per il momento l'ennesima chiusura di una sala di spettacolo importante.

17 LUGLIO 2013

Muore a Roma, all'età di 72 anni, Vincenzo Cerami, nato nella stessa città il 2 novembre 1940. Scrittore totale (narratore, sceneggiatore, drammaturgo), deve la sua formazione a Pier Paolo Pasolini, che lo introduce sin da ragazzo alle lettere (è suo insegnante alle medie) e più tardi al cinema (come aiuto regista in *Comizi d'amore*, 1965; *Uccellacci e uccellini*, 1966; *La Terra vista dalla Luna*, 1967). Sin dal suo felice esordio – il romanzo *Un borghese piccolo piccolo* (1976), subito tradotto in film (1977) da Mario Monicelli – le due passioni si intreccia-

no. Alterni gli esiti e le fortune come narratore (ma va almeno ricordato il romanzo storico-fantastico *La lepre*, 1988, unitamente ai divertenti e divertiti *Consigli a un giovane scrittore*, 1996), più intensa e lineare la sua attività di sceneggiatore, che lo vede collaborare con Sergio Citti (*Casotto*, 1977; *Il minestrone*, 1981; *Mortacci*, 1989; *Vipera*, 2001), Marco Bellocchio (*Salto nel vuoto*, 1980; *Gli occhi, la bocca*, 1982); Gianni Amelio (*Colpire al cuore*, 1983; *I ragazzi di Via Panisperna*, 1989; *Porte aperte*, 1990), Giuseppe Bertolucci (*Segreti, segreti*, 1985; *I cammelli*, 1988); Antonio Albanese (*Uomo d'acqua dolce*, 1996; *La fame e la sete*, 1999; *Il nostro matrimonio è in crisi*, 2002), tutte opere memorabili o almeno intellettualmente curiose nel panorama di un rinnovato cinema italiano. Nel 1988, con *Il piccolo diavolo*, nasce il suo sodalizio, o meglio la sua società in accomandita, con Roberto Benigni, che offre frutti misti, non sempre maturi e digeribili, anche se gli dona la celebrità e gli fa odorare un premio Oscar (*Johnny Stecchino*, 1991; *Il mostro*, 1994; *La vita è bella*, 1997; *Pinocchio*, 2002; *La tigre e la neve*, 2005). Lo si può rivedere di sfuggita nel *Pinocchio* e nel ruolo di Gianni in *Tutti al mare* (2010) di Matteo Cerami (anche sceneggiatura). Matteo è appunto il figlio avuto dalla seconda moglie, Graziella Chiarcossi (cugina di Pier Paolo), mentre deve alla prima moglie, Mimsy Farmer, la figlia Aisha, anch'essa attrice. Ciao Vincenzo, e un abbraccio a Graziella [*lopedeluna*].

20 LUGLIO 2013

Si inaugura a Roma, a Villa Crespi, la Galleria Moderni: l'esposizione pubblica della collezione di Mario Moderni, che per l'occasione mette all'asta l'archivio fotografico



La prima cosa che ho trovato nell'armadio:
Bernadette Laffont, con Claude Brasseur,
in *Mica scema la ragazza!* (1972) di François Truffaut.

della rivista «Tempo» in favore dei giovani artisti. Fotografia, memoria, pezzi di storia italiana: scatti originali che raccontano volti e vita di Rossellini, Gassman, Pasolini, Tenco, Totò, Fabrizi, la Maraini, Modugno, Mina e molti altri. Un patrimonio disperso all'estero e rinvenuto di recente dalla Fondazione Moderni, che ne sta curando la valorizzazione a fini storici e documentari.

23 LUGLIO 2013

La polizia sgombera l'ex cinema Maestoso di corso Lodi a Milano, occupato dal 18 giugno, dopo che la proprietà aveva chiuso la struttura da millequattrocento posti nel 2007, considerandola non più redditizia.

23 LUGLIO 2013

Lo stato di agitazione degli autori italiani, con particolare riguardo al tax credit e al quadro fiscale che soffoca il cinema italiano, fa progettare clamorose proteste alle imminenti Giornate della mostra veneziana. Un comunicato congiunto di autori, maestranze, produttori e giornalisti viene commentato dal presidente dei produttori, Angelo Barbagallo: «Sgradita la presenza al festival di qualunque esponente del governo. Nel caso qualcuno si presentasse alle proiezioni, noi lasceremo la sala. Non parteciperemo agli stati generali né a tavoli con il governo. Dicono che non ci sia la copertura per rinnovare con gli stessi fondi il tax credit. Ma questo è un falso. Quando è stato lanciato, era stata creata una nuova accisa sulla benzina, che esiste ancora, ma le è stata cambiata destinazione, e si dice possa essere andata a sostenere la nautica di lusso».

24 LUGLIO 2013

Alla Fondazione La Colombaia-Luchino Visconti di Ischia, festival Visconti con proiezioni, concerti e tre serate di conversazioni critiche su «Visconti tra letteratura e cinema»: «Visconti scrittore: frammenti inediti», «*Il Gattopardo* segreto», «Autoritratti perduti e ritrovati». Interventi di Archibugi, Cordelli, Gentili, Sgavicchia e Patrizi.

25 LUGLIO 2013

Muore a 74 anni, dopo il ricovero in ospedale per un improvviso malore durante le vacanze, a Nimes, dove era nata il 28 ottobre 1928, Bernadette Lafont. Moglie a 18 anni di Gérard Blain, che la conosce nel corpo di ballo del teatro locale, ma la introduce ai «giovani turchi» dei «Cahiers», esordisce indimenticabilmente, con François Truffaut che la dirige, in *Les mistons* (1957), la vera prima pagina filmata della futura nouvelle vague. Da

Chabrol è via via diretta lo stesso anno in *Le beau Serge* proprio con Blain, due anni dopo in *A doppia mandata*, nel 1960 in *Donne facili*, nel 1961 nell'episodio *I bellimbusti* di *Parigi di notte*. Tra gli oltre trenta film complessivamente interpretato, lavora con Doniol-Valcroze (*Le gattine*, 1960), Molinaro (*Caccia al maschio*, 1964), Costa-Gavras (*Vagone letto per assassini*, 1965), Malle (*Il ladro di Parigi*, 1966), Aurel (*Lamiel*, 1967), per tornare con Truffaut (*Mica scema la ragazza!*, 1972) e Chabrol (*L'ispettore Lavardin*, 1986), per concludere quest'anno con *Paulette* di Jérôme Enrico.

27 LUGLIO 2013

Muore a 91 anni a Nettuno Silvana Musitelli, in arte Lilia Silvi, nata a Roma il 23 dicembre 1921. Diva dei telefoni bianchi assai popolare soprattutto negli anni bellici, tornata in auge nel 2011 con Gianni Di Gregorio grazie al suo secondo film *Gianni e le donne*. Esordisce come Alice d'Artena dopo aver frequentato la scuola di ballo dell'Opera nella capitale (*Il cantico della terra* ovvero *La capanna dell'amore* di S.F. Ramponi, 1935). Si impone all'attenzione due anni dopo, nella parte dell'indivoltata compagna di Alida Valli in *Il signor Max* di Camerini. Da allora verrà diretta da Palermi (*Partire*, 1938), Neufeld (*Assenza ingiustificata*, 1939), Dino Falconi (*Scarpe grosse*, 1940), Gambino (*Il segreto di Villa Paradiso* e *Arditi civili*, 1940), Matarazzo (*Giù il sipario*, id.), Malasomma (*Dopo divorzieremo*, *El marido provisional* e *Scampolo*, 1941), Carlo Ludovico Bragaglia (*Barbablù*, id.; *Violette nei capelli*, 1942), Franciolini (*Giorni felici*, 1942), Poggioli (*La bisbetica domata*, id.), Mattoli (*La vispa Teresa*, 1943), Jean Boyer (*Il diavolo in collegio*, 1944),



Misteriosi rumori notturni: Lilia Silvi, con Amedeo Nazzari, nella commedia shakespeariana *La bisbetica domata* (1942) di Ferdinando Maria Poggioli.

Gallone (*Biraghin*, 1946) e Borghesio (*Napoleone*, 1950). Sempre nel 2011 Mimmo Verdesca le aveva dedicato il documentario *In arte Lilia Silvi*. Autobiografia: *Una diva racconta se stessa e il suo cinema* (Firenze 2005).

29 LUGLIO 2013

Esce per tre giorni in selezionate sale di alcune città, grazie a un'intesa intercorsa fra QMI e Minerva Pictures, l'opera prima di Stanley Kubrick, *Fear and Desire*, col titolo tradotto, una volta tanto con lodevole rispetto letterale, *Paura e desiderio*.

FEDERAZIONE ITALIANA CINEFORUM

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

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

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

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

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

SEGRETERIA FIC: info@cineforum-fic.com - www.cineforum-fic.com - tel. 035 361361 da lunedì a venerdì 9.30-13.00, mercoledì e giovedì 9.30-13.00, 15.00-18.30

cinebuy



ABBONAMENTO A CINEFORUM

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



RIVISTA CINEFORUM

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



ARRETRATI RIVISTA CINEFORUM

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



RIVISTA CINEFORUM PDF

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

www.cinebuy.com

La libreria online delle Edizioni di Cineforum

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

INFO +39 035 361361 da lunedì a venerdì - 9.30/13.30 • abbonamenti@cineforum.it



TRA I FILM DEL PROSSIMO NUMERO
LA VARIABILE UMANA
L'INTREPIDO