

cineforum 525



Cineforum

Via Pignolo, 123
24121 Bergamo
Anno 53 - N. 5 Giugno 2013
Spedizione in
abbonamento postale
DL 353/2003 (conv.in
L.27/2/2004 n. 46)
art. 1, comma 1 - DCB
Poste Italiane S.p.a.

€ 8,00

Speciali No - Il ministro

Aydin, Golino, Ozon, Kiarostami,
Soderbergh, Tognazzi

Festival di Cannes

IN COLLABORAZIONE CON UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO - DAMS - CENTRO RICERCHE ATTORE E DIVISMO (CRAD), LAB 80



A SPASSO TRA DIVI E DIVINE

(1930 - 1960)

FEDERAZIONE ITALIANA CINEFORUM - LXI CONSIGLIO FEDERALE - BERGAMO, 20-21-22 SETTEMBRE 2013

XXIV STUDIARE CINEMA - CONVEGNO DI STUDI

SERGIO ARECCO MARLENE DIETRICH, I PIACERI DIPINTI || NUCCIO LODATO INGRID BERGMAN, LA VERTIGINE DELLA PERFEZIONE
EMANUELA MARTINI MARLON BRANDO || MARIAPAOLA PIERINI GARY COOPER: IL CINEMA DEI DIVI, L'AMERICA DEGLI EROI
FRANCESCA BRIGNOLI MARILYN MONROE, INGANNI || GIULIA CARLUCCIO IL VOLTO DI BOGART
EMANUELA MARTINI BOND, JAMES BOND: UN UOMO PER TUTTE LE STAGIONI

Adriano Piccardi

Assegnati anche per quest'anno i David di Donatello. Gli "Oscar" del cinema italiano, come sui quotidiani si continua a sottolineare, con immagine tanto abusata da non far più neanche sorridere. Non intendiamo fare le pulci a nessuno dei premiati. Sui film in questione «Cineforum» si è già espressa o si esprime su questo numero, attraverso gli interventi critici dei suoi collaboratori. Ed è quello che conta. Vale la pena, piuttosto, non lasciar cadere le affermazioni del Capo dello Stato che, nell'incontro avuto con i "nominati" il mattino della giornata conclusasi con la premiazione, ha espresso la sua preoccupazione e il suo allarme riguardo ai tagli di cui la cultura e l'arte potrebbero essere vittime in questo clima di "austerità". Non è la prima volta che ne parliamo, ma ci sembra giusto ricordarlo ogni volta che se ne presenti l'occasione: tagli alla cultura significano, di passaggio in passaggio, tagli anche al sostegno che il Ministero concede annualmente alle associazioni che si occupano di approfondire e promuovere la conoscenza e lo studio del cinema. Briciole, d'accordo, rispetto allo stanziamento complessivo, ma briciole essenziali per la continuazione della loro attività. Quindi, anche della nostra. Una politica culturale che si rispetti non può non tenere conto di tutto questo.

Ancora cinema politico, per contro, su questo numero che contiene anche il tradizionale "speciale" sul Festival di Cannes, con un commento generale, schede sui film selezionati delle varie sezioni e i voti espressi dai nostri collaboratori. Cinema politico, dicevamo (pare che sia una stagione particolarmente propizia, quella in corso – cfr. il n. 522), cui è dedicata prima di tutto la parte iniziale della rivista, con interventi su due film straordinari come *No* di Pablo Larrain e *Il Ministro* di Pierre Schoeller. Il primo rievocante l'evento storico del referendum cileno che sancì l'uscita di scena politica di Pinochet; il secondo, di finzione, mirante a svelare la sostanziale mediocrità umana su

cui si fondano il mestiere della politica e le carriere degli uomini che lo esercitano. Due film che – come emerge dalle pagine che abbiamo loro dedicato – si distinguono per la profonda connessione tra il contenuto, l'argomentazione proposta e la forma della messa in scena, senza la quale la forza dei primi due elementi risulterebbe senza dubbio molto minore, se non addirittura assente. Non siamo di fronte a due film-pretesto asserviti a un discorso "politico" destinato a restare, in ultima analisi, esterno se non estraneo, ma a due opere cui i fattori narrativi e compositivi risultano perfettamente integrati, e proprio per questo portatrici di senso.

Ma c'è un terzo titolo che va segnalato, ed è *Muffa* del turco Ali Aydin: film politico anche se apparentemente parla del dolore di un padre che attende il figlio scomparso senza lasciare tracce di sé. Che cosa ci sia stato realmente dietro quella scomparsa costituisce però il sottotesto di quest'opera d'esordio (!) giustamente premiata alla Mostra veneziana dello scorso anno, che alla luce di quanto sta avvenendo in queste ultime settimane in Turchia richiederebbe un'attenzione che sicuramente finora le è mancata nonostante l'uscita ufficiale in sala. Anche in questo caso la riuscita del film sta nella densità della rappresentazione, in grado di dare forza etica e politica agli elementi di un racconto che altrimenti avrebbero trovato casa piuttosto nella sfera puramente emotiva del patetico.

I veri cineasti reinventano il cinema a ogni film e in questo modo ne garantiscono il presente e il futuro in quanto mezzo d'espressione a tutti i livelli attinenti allo status *artistico* che gli compete. Si può – anzi si deve, e il discorso critico se ne incarica – giustamente discutere sui risultati, ma il principio non può essere trascurato o, peggio, rifiutato senza in questo modo compiere un passo indietro nella visione integrale (dunque anche politica) delle attività che ogni configurazione sociale esprime.

cinforum

rivista mensile
di cultura cinematografica

anno 53 - n. 5 - Giugno 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
Esteri: 80,00 Euro
Extra Europa via aerea: 95,00 Euro
Versamenti sul c.c.p. n. 11231248
intestato a Federazione Italiana Cineforum,
via Pignolo, 123 - 24121 Bergamo
e-mail: abbonamenti@cinforum.it

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

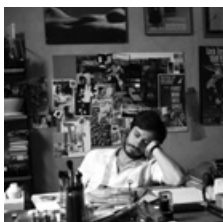
stampato presso **Tipolitografia Pagani**
Lumezzane - Brescia

Distribuzione in libreria:
Joo Distribuzione - via F. Argelati 35
20143 Milano - tel. 028375671 - fax 0258112324
e-mail: joodistribuzione@joodistribuzione.it

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



associato all'USPI
Unione Stampa Periodica
Italiana



In copertina
No - I giorni dell'arcobaleno di Pablo Larraín

SOMMARIO

EDITORIALE

Adriano Piccardi/**Politiche/2** 1

PRIMOPIANO *NO. I GIORNI*

DELL'ARCOBALENO

Roberto Manassero/**Libertà fatta di nulla** 5

Fabrizio Tassi/**No alla dittatura sì al mercato** 7

Rinaldo Vignati/**C'è chi dice no** 9

PRIMOPIANO *IL MINISTRO. L'ESERCIZIO*

DELLO STATO

Nicola Rossello/**Il mestiere della politica** 14

Anton Giulio Mancino/**Titoli di coda** 17

Francesca Betteni-Barnes D./**Pierre Schoeller. Il cinema necessario** 20

I FILM

Fabrizio Liberti/**Muffa - Kûf** di Ali Aydin 25

Elisa Baldini/**Miele** di Valeria Golino 29

Roberto Chiesi/**Nella casa** di François Ozon 33

Tina Porcelli/**Qualcuno da amare** di Abbas Kiarostami 37

Simone Emiliani/**Effetti collaterali** di Steven Soderbergh 41

Paola Brunetta/**Viaggio sola** di Maria Sole Tognazzi 45

Giancarlo Mancini, Riccardo Lascialfari, Simone Villani,
Giacomo Conti, Fabrizio Liberti/**Bomber - Sta per piovere -
Il ceccchino - Mi rifaccio vivo - Kiki. Consegne a domicilio** 48

SPECIALE CANNES

Bruno Fornara/**Superedizione** 53

Francesca Betteni-Barnes, Pier Maria Bocchi, Massimo Causo,
Carlo Chatrian, Andrea Chimento, Simone Emiliani,
Bruno Fornara, Andrea Frambrosi, Leonardo Gandini,
Federico Gironi, Roberto Manassero, Emanuela Martini,
Federico Pedroni, Lorenzo Rossi, Fabrizio Tassi,
Antonio Termenini, Alessandro Uccelli

Il meglio delle varie sezioni 56

Le "pagelle" di «Cineforum» 75

Film in concorso 78

Fuori concorso 80

Un Certain Regard 82

Quinzaine des Réalisateurs 84

Semaine de la Critique 89

LE LUNE DEL CINEMA a cura di Nuccio Lodato 92

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

primopiano

No
I giorni dell'arcobaleno

Il Ministro
L'esercizio dello Stato



NO | I GIORNI DELL'ARCOBALENO

Pablo Larraín



Libertà fatta di nulla

Roberto Manassero

Il futuro, il presente e il passato, ovvero come abbiamo imparato a non preoccuparci del tempo e ad amare il vuoto. Non per dimenticarci di dove siamo e come ci siamo arrivati, ma anzi ricostruendo il ventesimo secolo perché in pena per il ventunesimo, incapaci come siamo di liberarci dalle ombre dei decenni e convinti di poter ancora cambiare ripetendo gli stessi errori di sempre. Uno prende ad esempio le pagine dei primi anni Ottanta di *Money* di Martin Amis, la deriva grottesca di un produttore del sesso e del denaro facile nella New York yuppie, e ci ritrova tutto quello che abbiamo visto negli ultimi cinque anni: il potere di vetro, fragile e arrogante, il denaro che vola via e lascia dietro di sé una scia meravigliosa da vedere. Era ieri, ma è anche oggi. La Storia è come la moda, gira. E come la moda l'unico modo raccontarla è farla passare per pubblicità.

A voler andare ancora più indietro degli anni Ottanta, però, risalendo all'inizio della nostra modernità, la genesi del nulla su cui edificiamo le nostre crisi la si ritrova alla fine dei Cinquanta, nei primi Sessanta, negli anni del trionfo capitalista seguito al dopoguerra, al tempo cioè della serie tv più bella, influente e vintage di tutte, *Mad Men* ovviamente, che ha avuto l'intuizione geniale di legare l'esistenzialismo all'elaborazione del linguaggio della pubblicità e da lì in poi si è schiusa a un universo di interpretazioni infinite, prima fra tutte l'immaterialità della contemporaneità, quel meraviglioso uomo invisibile che lascia orme sulla spiaggia nella campagna pubblicitaria che apre la sesta stagione ancora in corso.

La civiltà di *Mad Men* siamo noi; i contemporanei consumatori trasformati in soggetti politici, in personalità doppie eppure virtuali, siamo una volta di più noi e il nostro mondo 2.0. E siamo noi pure gli uomini e le

donne del Cile che nel 1988 dissero di no al loro dittatore Augusto Pinochet nel modo più rivoluzionario e contemporaneo possibile: ridendogli in faccia e facendo finta che ci fosse parecchio da ridere, nonostante il colpo di stato, le sparizioni, le torture, la polizia segreta, il bavaglio all'opposizione e alla libertà d'espressione. Di colpo il passato non esisteva più, c'era solo il futuro: bello, radioso, allegro. Il futuro senza passato, dunque la promessa di un mondo perfetto. Impossibile, ma per questo meraviglioso da immaginare.

In fondo lo sappiamo fin alla nausea che l'unica forma d'espressione capace di raccogliere l'eredità delle utopie sessantottesche è stata la pubblicità. Mica la politica. Ma un film come *No – I giorni dell'arcobaleno* dimostra come la politica possa rinascere proprio grazie alla pubblicità. Oppure, morire ancora di più perché risorta grazie a essa. Nel primo caso la menzogna dischiude la verità, nel secondo la verità cede alla menzogna. Dipende solo da cosa si è disposti a cedere, se la verità o la sconfitta perenne.

Pablo Larraín l'ha sempre pensato dei suoi personaggi, che fossero dei poveracci da compatire e pure dei malati di mente assassini. Era così per il ballerino ottuso di *Tony Manero* (id., 2008), per il fascista ambizioso di *Post Mortem* (id., 2010), e in entrambi i casi il disgusto unito alla pietà faceva parte di una scelta programmatica precisa. *No – I giorni dell'arcobaleno* è meno rigido dei suoi (magnifici) predecessori, più libero e arioso, ma allo stesso modo possiede un'ambiguità di sguardo e di giudizio che permette al cinema di Larraín di non fermarsi, di mettere in crisi se stesso, di porsi come sguardo necessario sulla realtà. A farne le spese stavolta non sono tanto i personaggi quanto, addirittura, la

storia del Cile e più in generale il destino della società occidentale. Larraín si libera del fantasma di Pinochet, chiude la trilogia sul tallone di ferro della dittatura nel modo più bello e festoso, ma al tempo stesso sa bene che la rivoluzione culturale e linguistica che a fine anni Ottanta portò al cambiamento, nel XXI secolo è diventata un principio d'*irrealtà* su cui si costruisce pericolosamente il futuro.

Il nulla veicolato da una promessa pubblicitaria che venticinque anni fa servì a un popolo per liberarsi dal suo dittatore, è diventato un dittatura prima di tutto estetica, poi anche politica, da cui non riusciamo a liberarci. Perché la pubblicità è una promessa di libertà mantenuta, sancisce la vittoria del desiderio individuale sull'imposizione dello Stato, ma al tempo stesso incatena a un futuro impossibile da possedere. E se oggi a Larraín non interessa troppo ribadire chi allora avesse ragione e chi torto (come si dice in questi casi, la Storia ha giudicato, e per una volta non si è sbagliata), con il suo film intende soprattutto risalire all'origine del futuro che allora si ipotizzava e che oggi viviamo. Un futuro da cercare nel passato, ricostruendo sì la storia, ma soprattutto la sua estetica, il suo sguardo, la sua immagine del mondo.

La scelta di girare *No – I giorni dell'arcobaleno* come un film di fine anni Ottanta, come se fosse *Tanner '88* (id., 1988), è invece per una volta prima di tutto politica, e solo dopo anche estetica. Per raccontare l'ingresso del Cile nel XX secolo dei sogni e dei bisogni televisivi, Larraín si è calato nel passato con la forza dell'immedesimazione cinematografica, che intesa letteralmente significa restituire la grana giallognola, pastellosa e slabbrata delle immagini televisive di allora, usando la Betacam a il formato 4:3 e facendosi dare una mano dal digitale, che sulla piattezza della luce ha ridefinito in parte l'estetica del cinema. Il risultato è uno shock visivo, un lavoro cristallino, elementare e per questo devastante sull'estetica vintage e sulla famigerata «invenzione della nostalgia» che attraversa il nostro tempo. Larraín ricostruisce, ricrea, ricalca, fa riferimento a un universo iconografico riconoscibile, di immediata emotività per un pubblico sia vecchio sia giovane, e in questo modo scava nel *qui e ora* della Storia e soprattutto nel momento fondante della contemporaneità.

Se *Mad Men*, ancora, scandaglia il terreno di una società vittoriosa in cui il capitalismo da pratica economica diventava ideologia, in *No* la narrazione fasulla del commercio, il vuoto della pubblicità, lo scontro politico che da guerra criminale diventa guerra di apparenze, «copia della copia della copia», come dice al protagoni-

sta la moglie militante semiclandestina, riscattano l'umanità colpevole, la liberano dalla dittatura, e al tempo stesso aprono al vuoto su cui abbiamo costruito il nostro tempo.

L'idea vincente del fronte referendario sta nel considerare la politica come un prodotto, vendendo sogni e speranze alla stregua di bibite e pannolini. Esattamente come cerca di fare la parte del Sì, dimenticando però di aggiornare il linguaggio. La pubblicità colma il vuoto d'immaginazione lasciato dalla politica orfana delle ideologie, dà forma al futuro con i colori dell'arcobaleno, con la voce di un'allegria imminente. Tutto è finto, ma siccome è recitato con la voce e la luce del presente (il presente di allora, s'intende, che il presente di oggi ha altri colori, altre luci, ma stesse parole), diventa credibile.

La vittoria del No fu un evento grandioso, bellissimo, degno da essere recuperato per la sua carica rivoluzionaria, ma Larraín sa bene che c'è un solo modo per renderla moderna e dunque ripetibile: raccontandola con il linguaggio televisivo-pubblicitario di allora, trasformato oggi nell'unica forma di memoria possibile.

Pinochet è morto, insomma, la Thatcher pure, ma lo spot Coca Cola «in magica armonia», quello no, quello c'è ancora. O meglio, ci sono le copie delle copie delle copie di un originale perduto nel tempo... Ciò che il voto del 1988 ha lasciato non è solo speranza o cambiamento, ma anche una realtà in cui l'estetica pubblicitaria ha invaso ogni forma di pensiero e rappresentazione. E quelle immagini così belle eppure fasulle, così meravigliosamente nostalgiche e familiari, non sono tanto un ricordo quanto una prigione estetica in cui Larraín ha scelto deliberatamente di nascondersi, in attesa di una liberazione che in fin dei conti non arriverà.



No alla dittatura sì al mercato

Fabrizio Tassi

Il futuro della democrazia? Si chiama mercato, capitalismo, consumismo. Volenti o nolenti. Pinochet è stato sconfitto, ma non ha certo vinto (lo spirito di) Allende. È (anche) di questo che parla l'ultimo film di Pablo Larraín. È (anche) questo il motivo di quel finale beffardo, che ci riporta all'inizio della storia, come se nulla fosse veramente accaduto. Della malinconia che esplose silenziosa proprio in mezzo alle grida di gioia e di liberazione, dentro lo sguardo cupo, perplesso di Gael García Bernal.

Come ha spiegato lo stesso Larraín: «René Saavedra è figlio del sistema neoliberale che Pinochet impose in questo paese. È interessante che proprio lui sia incaricato di sconfiggere Pinochet, con gli stessi strumenti provenienti dalla dittatura. E lo fa inventando una campagna pubblicitaria piena di simboli e obiettivi politici che nascondono il futuro di un paese. La campagna per il NO è solo il primo passo verso il consolidamento del capitalismo come unico sistema possibile in Cile. Non è una metafora. È il capitalismo, puro e vero, prodotto della pubblicità applicata alla politica».

Non per niente, all'inizio del film, il nostro "eroe" sta cercando di vendere una bibita che si chiama Free. Qualche sequenza più in là ci troveremo alle prese con la vendita della libertà, del concetto e della sua forma politica (fine della dittatura di Pinochet, inizio della democrazia), come un prodotto qualsiasi. E questo ci offende, proprio mentre ci esalta la storia di un'impresa impossibile diventata realtà. Bisognava sconfiggere Pinochet, liberare un intero paese, fermare i soprusi, le violenze, la soppressione dei diritti e delle libertà civili, e lo si è fatto con le armi pacifiche della comunicazione, dell'ironia, del sogno di vivere in un mo(n)do diverso. Obiettivo centrato. Ma come la mettiamo con la politica ridotta a slogan, jingle,

spot pubblicitario, con la deriva a cui si espone questa forma di propaganda (qui positiva, ottimista, libertaria), con la forma che prevale sulla sostanza? Come la mettiamo con le conseguenze inevitabili di questo processo, che sono sotto gli occhi di tutti? Cosa faremo quando il "cattivo" sarà più bravo di noi nell'arte della comunicazione? (noi in Italia ne sappiamo qualcosa). È un po' come per quelle medicine che curano i sintomi ma non eliminano la malattia alla radice: va bene, questa volta abbiamo sconfitto il nemico, la dittatura, ma come agire sulle condizioni che hanno permesso al "male" di attecchire, come cambiare le coscienze, cosa fare per rinnovare una società e le sue istituzioni in profondità? Non è un tema del film, ma è il suo risvolto negativo, l'ombra che aleggia sulla gioia per la vittoria.

Ecco l'ambivalenza che rende così inquietante questo film, che è straordinario per la qualità della scrittura e la mimesi virtuosistica della regia (sporca, vitale, "ottantottesca"), per le interpretazioni di Bernal e Alfredo Castro, per l'efficacia dell'affresco storico-sociale-politico che si fa documento e la naturalezza con cui il particolare (il realismo ricreato e quello documentale) diventa universale.

L'analogico, l'Ikegami 1983, il formato 4:3, adempiono al loro compito estetico illusionistico, mescolando filmati d'archivio e ricostruzione d'epoca, ma allo stesso tempo evitano l'effetto vintage con la relativa nostalgia e l'artificiosità connessa al genere (a parte qualche svolazzo di troppo con la mdp Ikegami per sottolineare la ruvidezza ed esibire l'imprecisione artigianale). Soprattutto evitano che il film appaia come una riflessione astratta o, peggio, un'illustrazione didascalica di ciò che accade nello schermo dentro lo schermo, la tv, lo spazio di libertà (quindici minuti al giorno per ventisette giorni) che il regime fu



costretto a concedere all'opposizione, per dare una parvenza di legittimità al plebiscito del 1988. La congruenza estetica (la grana, la forma) tra ciò che sta dentro e fuori il piccolo schermo esalta l'effetto rivoluzionario di quelle immagini piene di ottimismo e allegria («cosa c'è di più allegro dell'allegria?»), lo stacco tra il contesto tetro, la brutalità del regime, il grigiore di un paese paralizzato dalla paura, nella vita collettiva come in quella privata quotidiana, e la visione colorata, qua e là un po' cialtrona, ma felicemente contagiosa, di un altro Cile possibile.

Volendo, la questione può essere osservata anche da un altro punto di vista. Siamo sicuri che l'approccio alla materia di René e dei suoi comparì sia solamente foriero di devastanti conseguenze futuribili? (diventate poi il nostro presente e passato prossimo, in attesa di verificare le reali possibilità future della cosiddetta "democrazia digitale"). Quell'unica finestra sul mondo concessa all'opposizione, quei pochi minuti di comunicazione giornaliera, costrinsero i partiti democratici a fare i conti con "la gente", con la realtà così com'è e non come vorresti che

fosse, con la necessità di utilizzare gli strumenti del potere, le sue parole d'ordine, le conseguenze delle sue politiche (liberiste), per minarle dall'interno e ribaltare il loro significato. Per non parlare del fatto che quei contenuti pop-pubblicitari permisero di veicolare anche messaggi importanti, consentirono la penetrazione di immagini, documenti, testimonianze, contro-informazione, in strati della società cilena altrimenti esclusi dalle forme consuete di contro-propaganda. Per non parlare del contesto umano e politico che venne a crearsi, la collaborazione tra persone e gruppi anche molto diversi per ispirazione ideale, convinzioni, metodi d'azione e comunicazione, costretti a ragionare sul "cosa", il "come" e il "perché" di una battaglia comune.

Fa sorridere (perché non capisce che con l'indignazione e la denuncia non potrà mai vincere) l'anziano politico idealista offeso dalla riduzione della democrazia a "prodotto da vendere", della comunicazione basata sulla leggerezza e la simpatia, invece che sulla realtà dei desaparecidos, i giustiziati, i morti ammassati: lui e gli altri come lui avrebbero voluto "creare coscienza", "aprire gli occhi alla gente". Ma allo stesso tempo fa indignare la brutalità con cui René ribatte che i suoi ideali e le sue denunce «non vendono». René è figlio del suo tempo, conosce e maneggia con disinvoltura il linguaggio del nuovo potere (economico, oltre che politico), un potere che è disposto anche a rinunciare a un Pinochet, abbandonarlo al suo destino (in realtà diventerà capo delle forze armate e poi senatore a vita, vedendosi riconosciuta l'impunità), se "la storia" prende un'altra direzione: ciò che conta è che si imponga il suo linguaggio, la sua concezione del mondo, i suoi uomini di fiducia, il suo modo di intendere la libertà, il futuro, la democrazia.

Ha ragione René, all'inizio del film, quando presenta lo spot pubblicitario (e insieme la pellicola che stiamo per guardare): «Quello che vedrete ora è perfettamente inquadrato all'interno dell'attuale contesto sociale» (parole che tornano identiche nel finale). Anche se sta parlando solo di una bibita e di come venderla. «La cittadinanza oggi è diventata più esigente rispetto alla verità e a quello che gli piace». Sì, la democrazia gli piacerà, ma come la mettiamo con la verità?

Quel modo di fare comunicazione politica – al di là dell'obiettivo specifico, fondamentale, raggiunto – non finisce per alterare-falsificare anche il messaggio, a renderlo in fondo innocuo, inserito dentro un sistema, un'idea di società, che usa democrazie e dittature, turbo-liberismi o socialismi di mercato, a proprio piacimento? Straordinaria l'impresa politica del NO cileno come la racconta Pablo Larraín. Ma ti lascia l'amaro in bocca.

C'è chi dice no

Rinaldo Vignati

Come *Post mortem* (id., 2010), *No – I giorni dell'arcobaleno* racconta di un cambiamento di regime. In entrambi i film, però, questo racconto mette in luce la continuità tra il prima e il dopo. Il protagonista di *Post mortem* era – come si definiva lui – un “funzionario”. E ai funzionari è affidata la continuità delle istituzioni: ad essi è affidato il compito di svolgere *sine ire ac studio* le procedure che sono assegnate loro, senza preoccupazioni per il contenuto politico. Il momento decisivo in cui si compie questa continuità è quello in cui, al militare che gli dice «Mi congratulo, ora è al servizio dell'esercito del Cile», il protagonista di quel film risponde «Sì» con un sorriso che denota intima soddisfazione. René Saavedra invece dice «No». Il problema è *quando* lo dice.

Rispetto ai due precedenti film della trilogia sul Cile della dittatura, Larraín adotta modalità narrative più incalzanti e accattivanti (non stupisce, dunque, la candidatura agli Oscar) – al bando lo squallore al centro di *Tony Manero* (id., 2008) e di *Post Mortem*, al bando le lentezze e i “vuoti” di quei due film, *No* procede con passo spedito e con un chiaro senso di marcia verso una meta ben definita, raccontando la vicenda di un eroe che vince una battaglia e che ci riesce usando armi non convenzionali. La struttura della narrazione (con il contrappunto tra la Storia – la campagna per vincere il plebiscito e per sbarazzarsi della dittatura – e la storia – un rapporto di coppia in crisi) sembra anzi richiamarsi a dizionari narrativi tipici da film americano (lo notavamo – «Cineforum» n. 520, pag. 60 – recensendo *Code name: Geronimo* [Seal Team Six: The Raid on Osama Bin Laden, 2012], a proposito di quel film e di *Argo* [id., 2012]). In realtà, dietro questo aspetto, apparentemente

più convenzionale rispetto alle due opere precedenti di Larraín, *No* nasconde la possibilità di letture più complesse, tutt'altro che eroiche (e che nel contrappunto con la vicenda familiare fanno emergere possibilità di interpretazioni ben più sottili di quelle a cui rimandano i due film americani citati).

Il punto chiave è dato dalle “anomalie” temporali del film. Mi riferisco, in primo luogo, alla scelta di filmare il tutto con le macchine da presa e il formato in uso nella televisione dell'epoca, in modo da rendere quasi indistinguibili – a una prima visione, almeno – la realtà e i materiali televisivi, le ricostruzioni odierne e i filmati d'archivio. Se, per i film ambientati nei decenni trascorsi, è frequente, anche nel cinema *mainstream*, una qualche forma di “adeguamento” agli standard visivi del periodo ricostruito, Larraín, adotta un approccio molto radicale, che – con le aberrazioni cromatiche, l'illuminazione esasperata, il deterioramento delle immagini – rende poco “gratificante” la visione (se, come si diceva, l'impianto narrativo pare cercare una comunicazione con un pubblico largo, l'approccio visivo tende invece a porsi in netta contrapposizione con gli standard odierni che definiscono una visione “piacevole”). Il suo uso dei materiali d'archivio è, d'altra parte, diverso anche da quello di un'altra grande riflessione sulla storia e sul rapporto tra verità e rappresentazione mediatica come *JFK – Un caso ancora aperto* (*JFK*, 1991) di Stone, che mescolava, caleidoscopicamente, materiali di origine molto varia (1), articolando i suoi diversi piani in un continuo, e disorientante, variare del suo aspetto figurativo (tra colore e bianco e nero e tra fotografie di diversa grana). Larraín utilizza abbondantemente materiali d'archivio, ma fa di



tutto per uniformare visivamente questi alle ricostruzioni fictional. C'è, in qualche modo, in questa indistinguibilità tra ricostruzioni odierne e materiali del passato, la volontà di far coincidere il punto di vista dello spettatore del film con quello dei personaggi che vi agiscono (all'inizio le parole del protagonista – «Quello che state per vedere...» – si rivolgono contemporaneamente ai personaggi del film e agli spettatori): anche lo spettatore del film, come i personaggi dell'epoca, deve difendersi dalle lusinghe delle immagini e saper distinguere ciò che è vero e ciò che non lo è.

La seconda "anomalia" temporale è la scelta (che non è, evidentemente, solo una forma di testimonianza o di omaggio, né tantomeno gusto per la comparsata) di inse-

rire nel cast, in brevi cameo nei panni di se stessi, numerosi personaggi pubblici che furono protagonisti delle vicende raccontate (la lista è lunghissima e comprende, tra gli altri, il primo presidente eletto democraticamente, Patricio Aylwin). Larraín utilizza queste partecipazioni in modo da mettere in risalto la contemporanea presenza sulla scena dei personaggi come apparivano nel 1988 (nei filmati dell'epoca) e degli stessi come sono oggi (quindi un quarto di secolo più vecchi di quanto dovrebbero in realtà apparire): un movimento di macchina ci può così portare dal viso odierno di Aylwin (che interpreta l'Aylwin di allora) al viso del vero Aylwin di allora sul monitor. Lo stesso avviene col volto di Patricio Bañados, il mezzobusto televisivo, o con il sestetto di cantanti che,

in studio di registrazione, interpretano *No lo quiero, no* (il montaggio alterna i loro volti odierni e quelli dell'epoca). Questa contemporanea presenza – che crea momentanei disorientamenti – serve a Larraín in due sensi. In primo luogo, serve a porre lo spettatore in guardia nei confronti della seduzione delle immagini, del loro apparente e ingannatore naturalismo (2). Secondariamente, serve a creare una dimensione temporale complessa: l'apparente svolgimento lineare del film nasconde, cioè, uno sviluppo temporale più complesso nel quale di sovrappongono e si mescolano presente e passato.

Il momento da questo punto decisivo è quello della manifestazione finale, a pochi giorni dal voto. Nel film la manifestazione appare dispersa dall'intervento della polizia. Le cronache dell'epoca (3) ci parlano sì di scontri con la polizia, ma li qualificano come episodi marginali in una manifestazione che fu in prevalenza colorata e pacifica. Allora, perché Larraín sottolinea in questo modo l'intervento così violento della polizia? Penso che Larraín intenda qui creare un nuovo cortocircuito temporale. Le immagini della manifestazioni uniscono reperti d'archivio e ricostruzioni odierne. L'accostamento di questi due materiali fa sì che uno stesso personaggio – in questo caso Florcita Motuda (4) – possa apparire, all'interno di una stessa sequenza, con le sue sembianze odierne e con quelle di venticinque anni fa. Se Florcita Motuda può stare in una stessa sequenza in questa doppia veste,

possiamo allora supporre che nel personaggio di René Saavedra si sovrappongano due dimensioni temporali: sta sì assistendo alla manifestazione della vigilia delle elezioni, ma nella sua mente sta rivivendo una vecchia manifestazione, quella in cui avvenne la rottura con la moglie ed è a questa vecchia manifestazione che si riferisce l'intervento violento della polizia. Ai nostri sensi le due manifestazioni risultano indistinguibilmente sovrapposte. Solo intellettualmente le possiamo distinguere (5), sulla base di alcuni indizi (e cioè solo a partire dalla percezione dell'“inganno” che il film, grazie ai procedimenti di ripresa adottati, compie mescolando immagini d'archivio e ricostruzioni posteriori e rendendo possibile la contemporanea presenza di un “doppio” Florcita Motuda).

Ma perché Saavedra ripensa a una manifestazione di qualche anno prima? Perché lì – possiamo ipotizzare – si consumò la rottura con la moglie. Di fronte alla violenza del regime la moglie seppe dire «No», mettendo a repentaglio la sua incolumità. Lui invece – per paura, per non abbandonare gli agi della vita borghese (all'apparire della polizia e dei lacrimogeni, le sue prime parole sono, significativamente, «Merda, *la mía macchina!*») – preferì venire a patti col regime. Ed è questo che lo tormenta.

Quindi, il protagonista – apparentemente l'eroe del No – è in realtà uno sconfitto, non avendo saputo dire «No» quando realmente bisognava dirlo (ora non è la



sua campagna che fa vincere il No: è piuttosto il mutamento degli equilibri all'interno del regime (6) che fa vincere il No, e l'andamento della campagna si limita a registrare questo mutamento). Questo spiegherebbe perché, alla fine, Saavedra sia l'unico a non gioire della vittoria, l'unico a rimanere estraneo ai festeggiamenti.

Osservando questa sovrapposizione di diversi piani temporali, verrebbe dunque da chiedersi se la moglie e il bambino siano presenze reali o non siano piuttosto figure simboliche, pensieri fissi che stanno nella testa del protagonista. Il modo in cui compaiono e scompaiono sembra renderli figure non reali. Il bambino, ad esempio, è presente dove la sua presenza appare incongrua (certe riunioni a tarda notte) e praticamente non interagisce mai con altri che non siano il padre o la madre. La moglie stessa, in pratica, non interagisce con nessuno altro (se non con i poliziotti che la trattengono, in scene rispetto alle quali Saavedra sembra essere una specie di spettatore) e, stranamente, scompare dopo essere stata rilasciata dal commissariato.

Se le apparizioni (a lui e solo a lui) della moglie rappresentano il peso del passato (il rimorso per aver ceduto, in qualche modo, alle lusinghe del regime), il bambino, con la sua presenza costante ma quasi sempre muta, è il "doppio" di Saavedra (che infatti si sostituisce a lui: lo caccia dal trenino e ci gioca al suo posto), rappresenta il suo desiderio di ricominciare una vita diversa (o, metaforicamente, di vedere un nuovo Cile). Su questo desiderio di rinascita (di sé e del Cile post-Pinochet), la posizione di Larraín è piuttosto scettica e pessimista (assomiglia a quella di chi abbandona il comitato del No, dicendo che

l'obiettivo non può essere solo quello di vincere, ma deve essere quello di trasformare il paese): è vero che, nel finale, le parole del bambino sussurrate all'orecchio gli strappano un timido sorriso, ma il ritorno, dopo i festeggiamenti, delle stesse parole dell'inizio («Quello che state per vedere è in linea con l'attuale contesto sociale») sembra indicare una sostanziale continuità, solo superficialmente riverniciata, tra il vecchio e il nuovo Cile.

(1) Si veda, a questo proposito, la classificazione dei materiali presenti nel film di Stone nella recensione di Paolo Cherchi Usai, «Segnocinema» n. 54, marzo/aprile 1992, pagg. 25-26.

(2) Diversi elementi del film, del resto, mettono in evidenza come le immagini possano far intendere A dicendo B, contaminando i generi (il comitato del No, trovandosi di fronte al divieto di trasmettere le immagini del giudice, riesce a parlarne ugualmente, creando la "No-ticia", ossia facendo diventare notizia la censura della notizia – il montaggio del film istituisce poi un legame tra questa "No-ticia" e la finta notizia creata per la promozione della telenovela, frutto della stessa tattica comunicativa) o attraverso una diversa contestualizzazione dei materiali (l'abbozzo dello spot del No viene presentato con quello che, nel gergo pubblicitario, si chiama "rubamatic", ossia con uno spot costruito utilizzando frammenti di altri spot e filmati, rimontati per dare l'idea dell'effetto che si vorrebbe ottenere).

(3) Si veda, ad esempio, l'articolo di «La Repubblica» (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/10/02/un-milione-di-persone-in-corteo-per.html>), che parla di una «ventina di arrestati».

(4) È il cantante, vestito in modo pittoresco, del *Vals del no*; personaggio che ha un ruolo significativo nel romanzo di Antonio Skármeta *Los días del arcoiris*, tradotto da Einaudi (*I giorni dell'arcobaleno*) in contemporanea con l'uscita del film. *No* è tratto da una *pièce* teatrale inedita di Skármeta (*El plebiscito*), di cui *Los días del arcoiris* è in qualche modo l'opera gemella, che riprende alcune sue linee narrative. Sul rapporto tra i due lavori (e tra questi e la genesi di *No*), si veda l'intervista allo scrittore cileno: <http://www.capital.cl/poder/antonio-skarmeta-y-la-chispa-del-no/>.

(5) Parlando di conoscenza sensibile e conoscenza intellettuale, ogni allusione al mito della caverna di Platone non è casuale. Si tratta infatti di uno dei leitmotiv del libro di Skármeta.

(6) Mutamento che sembra sintetizzato dal gesto (che, in un regime in cui i militari hanno un ruolo centrale, appare sacrilego) di quell'esponente di primo piano del governo che, parlando con Lucho Guzman, usa il cannone come un cestino della spazzatura, gettandovi la buccia d'arancia – fuor di metafora, le forze che sostengono il regime hanno capito che, in un modo o nell'altro, per adeguarsi ai tempi, occorre ridimensionare il ruolo dei militari.

NO I GIORNI DELL'ARCOBALENO Pablo Larraín

Titolo originale: No. *Regia:* Pablo Larraín. *Soggetto:* dal libro *I giorni dell'arcobaleno* di Antonio Skármeta. *Sceneggiatura:* Pedro Peirano. *Fotografia:* Sergio Armstrong. *Montaggio:* Andrea Chignoli. *Musica:* Carlos Cabezas. *Scenografia:* Estefanía Larraín. *Costumi:* Catherine George. *Interpreti:* Gael García Bernal (René Saavedra), Alfredo Castro (Luis "Lucho" Guzmán), Antonia Zegers (Verónica), Luis Gnecco (José Tomás Urrutia), Néstor Cantillana (Fernando), Marcial Tagle (Alberto Arancibia), Pascal Montero (Simón Saavedra), Jaime Vadell (il ministro Fernández), Elsa Poblete (Carmen), Diego Muñoz (Carlos), Roberto Fariás (Marcelo), Manuela Oyarzún (Sandra), Paloma Moreno (Fran), Alejandro Goic (Ricardo), Carlos Cabezas (Ponce), Pablo Krög (il direttore della compagnia), Amparo Noguera (la sociologa), Sergio Hernández (un militare), César Caillet (un cliente), Patricio Achurra (un politico), Patricio Aylwin, Patricio Bañados, Florcita Motuda (loro stessi). *Produzione:* Daniel Marc Dreifuss, Juan de Dios Larraín, Pablo Larraín per Fabula/Participant Media/Funny Balloons/Canada Films. *Distribuzione:* Bolero. *Durata:* 110'. *Origine:* Cile/Francia/USA, 2012.

Nel 1988, il dittatore militare cileno Augusto Pinochet, a causa della pressione internazionale, è costretto a indire un referendum allo scopo di rimanere alla guida del Paese. Il popolo dovrà decidere se far restare Pinochet al potere per altri otto anni. I leader dell'opposizione convincono un giovane e audace pubblicitario, René Saavedra, a condurre la campagna per il No. Con pochi mezzi a disposizione e sotto il controllo costante del dittatore, Saavedra e il suo team concepiscono un ambizioso progetto per vincere le elezioni e liberare il Paese dall'oppressione.

IL MINISTRO L'ESERCIZIO DELLO STATO

Pierre Schoeller



Il mestiere della politica

Nicola Rossello

Il Ministro non intende essere una ricognizione sulla follia, la perversione, la solitudine del potere, così come avrebbe potuto condurla, in altri tempi, un Orson Welles sulla scorta di qualche testo scespiriano. Né il grimaldello con cui Pierre Schoeller si è imposto di raccontare la politica e le sue meraviglie è quello della satira caricaturale o del grottesco, gli stessi con cui il cinema italiano si misura da sempre con l'argomento, da *Todo modo* (1976) di Petri a *Il Divo* (2008) di Sorrentino, passando per *Il portaborse* (1991) di Luchetti e *Il Caimano* (2006) di Moretti. *Il Ministro* parte da premesse assai diverse. Rinunciando a perlustrare sentieri già battuti, Schoeller ha deciso di assumersi un impegno non da poco: disorientare lo spettatore conducendo, sulla politica, un discorso decisamente anomalo, più complesso e soprattutto più attendibile di quello che ci è stato ammannito per lunghi decenni dalla retorica benpensante.

Scartando pertanto le comode lusinghe (e le mistificazioni) dell'opera a tesi ideologicamente schierata e partigiana, ed evitando di ricorrere a luoghi comuni improduttivi, quelli che insistono sull'opposizione manichea tra sinistra e destra, dove il polo negativo è gratificato di ogni possibile nefandezza, il regista sceglie di seguire da presso il mestiere – frenetico, caotico, spossante – di chi svolge quotidianamente l'esercizio dello Stato. Per Schoeller, si tratta di far emergere, oltre le luci della ribalta, la controparte naturale, umana, inevitabilmente mediocre, di un alto dirigente politico, la cui attività si riduce, a conti fatti, a uno snervante correre da un impegno a un altro, tra appuntamenti, telefonate, sms, discorsi ufficiali, riunioni con gli altri membri del Governo, interviste alla stampa, apparizioni sui palcoscenici televisivi, consultazioni con i propri collaboratori. Un lavoro

gravoso, totalizzante, da compiere sotto una pressione continua. Sempre a rotta di collo. Sempre sul filo del rasoio. Perché il terreno su cui si muove l'uomo politico è un terreno infido, e dietro ogni problema da risolvere si può sempre nascondere un'insidia. La politica, si sa, è una guerra di tutti contro tutti: una battaglia perpetua, che non conosce tregua. Ogni oligarca è consapevole che la sua posizione è soltanto provvisoria e deve essere difesa giorno per giorno, con le unghie e con i denti. E in questa lotta accanita egli non può avere amici ma solo rivali sempre pronti a sfruttare la più piccola occasione per rovesciarti nella polvere.

Peraltro, il concitato agitarsi del nostro Ministro si configura come un vano arrovellarsi, teso a mascherare quello che ormai appare all'evidenza: l'esercizio dello Stato non è più esercizio effettivo del potere. Quest'ultimo è sfuggito alla sfera d'influenza della politica. Nell'età della globalizzazione le redini del potere reale si sono trasferite altrove e ora vengono gestite dai grandi gruppi della finanza. La classe politica non controlla più gran cosa. Il suo campo d'azione si è inesorabilmente assottigliato. La sua capacità di incidere nella società in cui viviamo – un paesaggio disastroso, governato da forze ingovernabili – è diventata una pura illusione.

Di qui il senso di frustrazione che sembra attanagliare chi assiste impotente alla catastrofe sociale, registrando, nel contempo, le disfunzioni del sistema democratico: il progressivo distacco dai problemi reali da parte di coloro che incarnano lo Stato; il venir meno, nella classe dirigente, di quella dirittura morale che individua nell'esercizio della politica un'attività finalizzata al bene comune; lo scollamento crescente tra le istituzioni e l'uomo della strada – il quale prova ormai un sentimento di totale sfi-



ducia nei confronti di chi lo governa («Il popolo non si fida e ha sempre il diritto di non fidarsi perché non ha il potere», dice il Presidente, commentando le scene di disordine sociale che passano in televisione) (1).

Di qui il senso di insicurezza di chi, avendo speso la propria esistenza al servizio della macchina statale, teme di esserne interamente fagocitato, cannibalizzato. Si pensi alla sequenza dell'incubo erotico che apre il film: in un ambiente arredato con lusso, alcuni figure incappucciati allestiscono una misteriosa cerimonia: una giovane donna completamente nuda scivola entro le fauci di un cocodrillo. Un'immagine potente, a metà strada tra certe figurazioni oniriche alla Dalì e i raggelati impasti barocchi di Franju o del Kubrick di *Eyes Wide Shut* (id. 1999). Un incipit che si propone come sintesi visiva dello stato d'animo del protagonista (2).

Saint-Jean resta una figura inafferrabile, enigmatica, «un oggetto politico non identificato, indistinto» (così lo definisce Pauline); un individuo in cui convivono atteggiamenti e disposizioni d'animo divergenti e contraddittori: un viluppo inestricabile di ambiguità che il racconto sceglie deliberatamente di non risolvere, giocando sino alla fine sulla complessità del personaggio, venendo a suggerire qualcosa di sfocato e di sfuggente, di segreto. Il

Ministro conosce la vertigine indicibile che nasce dalla funzione che ricopre. Sperimenta l'illusione dell'onnipotenza e la sua frustrazione. Schoeller mette pienamente in risalto il volto umano del protagonista del film, la sua fragilità, gli aspetti più propriamente «creaturali»: Saint-Jean che si eccita nel sonno, che rischia di restare soffocato mangiando un pezzo di pizza, che vomita dopo la visita sul luogo dell'incidente; Saint-Jean che si ubriaca, che straparla, che si mette a impastare la malta in piena notte, a petto nudo; Saint-Jean che ha i suoi momenti di esaltazione, che si lascia trascinare dalla rabbia, che è assalito dallo sconforto, dai sensi di colpa («Non mi ameresti, se mi conoscessi», arriva a dire alla moglie). Benché si muova ancora da inesperto nel mondo della politica («Ha ancora molte cose da imparare», ci confida il regista), il Ministro non è uno sprovvveduto. Egli sa che la politica è anche un gioco sporco, che comporta inevitabili mediazioni, compromessi. Nelle sue prese di posizione sembra prevalere il significato di un allontanamento dalla sfera dell'idealismo ingenuo, senza che questo faccia di lui una persona priva di principi morali, o un intrigante preoccupato solo del proprio tornaconto personale, come il subdolo Ministro del Bilancio.

Il film sembra offrirci, dunque, il ritratto di un indivi-

duo onesto, che agisce in buona fede, deciso a battersi per quello che ritiene sia giusto. Al tempo stesso non ci vengono nascosti il cinico pragmatismo dell'uomo di Stato, la sua spregiudicata attitudine al compromesso, la volontà di rimanere a galla sempre e comunque, anche a costo di tradire i propri principi. Saint-Jean non possiede la tempra del grande statista («Mi interessava che il personaggio del ministro non fosse una figura regale», precisa Schoeller). Egli fa parte di una corrente minoritaria all'interno del governo, cosa che rende la sua posizione assai vulnerabile (Olivier Gourmet ipotizza che il suo personaggio sia un uomo di centro aggregato a un governo di destra). Tuttavia, almeno a tratti, il Ministro dà l'impressione di possedere la lucidità del politico di razza, la stessa che lo induce a transigere quando è necessario abbassare la testa, soprattutto quando intuisce di poter barattare la propria arrendevolezza con il mantenimento della poltrona. Certo, la linea di condotta di Saint-Jean non può non suscitare sconcerto, in particolare nella parte conclusiva del film, quand'egli sembra disposto a svendere la propria integrità per un piatto di lenticchie. E anche quando giungerà a coronare le proprie ambizioni personali al di là delle sue stesse aspettative (nella nuova compagine governativa Saint-Jean viene promosso al dicastero del Lavoro), il nostro eroe resterà pur sempre, nell'intimo, un vinto, una vittima consenziente, qualcuno che ha scelto di non appartenere a se stesso.

Saint-Jean non possiede l'equilibrio, la determinazione di Gilles. Il capo di gabinetto rappresenta, nel film, la figura dell'irreprensibile servitore dello Stato, depositario di valori morali considerati obsoleti («Essere giusti in tempi bui», sono le prime sue parole). Gilles è l'uomo della tradizione («Sei l'unico che conosco che porti le stesse scarpe da vent'anni», gli dice il Ministro), un campione di quell'età eroica della politica a cui lo consegna la scena, rischiosissima, in cui lui, uscendo dalla doccia, ascolta rapito, quasi con le lacrime agli occhi, la voce stentorea di Malraux che pronuncia l'orazione funebre su Jean Moulin (si pensi, per contro, all'asciutto discorso che Saint-Jean avrebbe voluto tenere al funerale di Kuypers). Figura quasi sacerdotale nella sua totale dedizione alla propria funzione, Gilles è consapevole che lo spazio etico entro il quale agisce è divenuto ormai uno spazio senza illusioni, dominato dalla morte di ogni idealismo. Una consapevolezza che lo condanna inevitabilmente all'emarginazione. Alla fine del film, il Presidente decide di escluderlo dalla lista dei collaboratori: si Saint-Jean. «Non è una dimenticanza», precisa «Abbiamo bisogno di sangue fresco».

Il Ministro presenta punti di contatto con il cinema di genere hollywoodiano dal cui serbatoio recupera una serie di motivi tematici ed espressivi. Come modello di riferimento, Schoeller ha indicato *Tutti gli uomini del Presidente* (*All the President's Men*, 1976) di Pakula, ma si potrebbero anche citare alcune recenti produzioni televisive americane. Ai codici del thriller politico rimandano figure, situazioni, ambienti, nonché alcuni procedimenti discorsivi: il dinamismo delle scene, il continuo avvicinarsi di tensione e distensione, il respiro largo, esuberante, romanzesco conferito al racconto (pur partendo da premesse realistiche, di aderenza al dato sociale: il film è prodotto dai fratelli Dardenne). Sui dispositivi del genere il regista interviene introducendo soluzioni decisamente eccentriche e stranianti, che divergono dai modi di rappresentazione consolidati: gli inserti onirici (oltre alla scena dell'incipit, il sogno a occhi aperti in cui il Ministro sta soffocando con la testa infilata in una busta di plastica); le schermate di sms che si sovrappongono all'immagine; certi bruschi stacchi della colonna sonora: virtuosismi di regia ai limiti del cinema sperimentale, che possono anche apparire un po' ridondanti, ma che non sono mai fine a se stessi. Essi mirano piuttosto a narrare da dentro l'interiorità del personaggio: i suoi sentimenti, le sue pulsioni inconscie.

La carta vincente del film è la sceneggiatura: inventiva, studiatissima, un meccanismo solido, orchestrato con straordinaria sapienza e lucidità, che mira al perfetto equilibrio tra le parti. Alle scene in cui il racconto procede a tambur battente, tra dialoghi fittissimi e inopinate accensioni drammatiche (su tutte, la sequenza, di una torva densità espressiva, dell'incidente in cui Kuypers trova la morte), fanno da contrappunto momenti dal ritmo più disteso, dove tuttavia si continua a respirare quel clima ansiogeno che non lascia mai la pellicola. Il tutto è attraversato da un flusso frenetico di immagini e suoni (notevole la partitura musicale con le sue repentine e stridenti vibrazioni elettroniche), un vortice implacabile teso a comunicare un senso di malessere, di smarrimento.

(1) L'ostinato silenzio in cui si chiude Kuypers, l'uomo venuto dal popolo a farsi umile e rassegnato testimone, nonché vittima sacrificale, di un mondo che non è il suo, e in cui non potrà trovare spazio, la dice lunga sulla mancanza di comunicazione che s'è venuta a creare tra la classe dirigente e la gente comune.

(2) Il significato simbolico della scena si verrà a precisare nel corso del racconto. Sulla sequenza inaugurale del film lo stesso Schoeller avanza tuttavia un'ipotesi interpretativa più sottile: «Questo prologo era per me un modo di porre ciò che mi premeva: la pratica del potere prima di essere un problema di linguaggio è un problema di eccitazione, una tensione tutta fisica, un demone, un diavolo nel corpo di Saint-Jean, prima ancora di sapere se siamo nella menzogna o nella verità, è un corpo che parla».

Titoli di coda

Fantasmî, sovrastrutture politiche e infrastrutture psichiche

Anton Giulio Mancino

«Aujourd'hui, jeunesse, puisses-tu penser à cet homme comme tu aurais approché tes mains de sa pauvre face informe du dernier jour, de ses lèvres qui n'avaient pas parlé; ce jour-là, elle était le visage de la France».

[Oggi, gioventù, possa tu pensare a questo uomo come se stessi avvicinando le mani alla sua povera faccia informe nell'ultimo giorno, alle sue labbra che non avevano parlato; quel giorno, essa è stata il volto della Francia]

(André Malraux, conclusione della commemorazione di Jean Moulin, Parigi, Panthéon, dicembre 1964)

L'allusivo cognome del protagonista di *Il Ministro – L'esercizio dello Stato* la dice lunga sulle sue prerogative, puntualmente disattese. "Saint-Jean", ovvero "san Jean", è un cognome impegnativo. Si riferisce infatti alla figura di Jean Moulin, capo della resistenza nella Francia occupata catturato e torturato a morte dalla Gestapo, alla cui definitiva "santificazione" in occasione della traslazione delle ceneri – non a caso – al Panthéon alla fine del 1964 molto contribuì il celebre elogio funebre letto da André Malraux, autentico capolavoro di arte oratoria che fece commuovere persino l'impassibile presidente Charles de Gaulle. Il film scritto e diretto da Pierre Schoeller sottolinea la combinazione onomastica Saint-Jean/Jean Moulin inserendo direttamente Malraux nei titoli di coda tra i personaggi.

Quella di Malraux evocatore di Moulin è una presenza vocale assai singolare, espressamente acusmatica, nell'accezione cinematografica individuata da Michel Chion (1). Contrassegna infatti un passaggio preciso di *Il Ministro* in cui emblematicamente il direttore del gabinetto del

Ministro dei trasporti Saint-Jean, il fedelissimo Gilles, riascolta le vibranti parole dello scrittore francese dedicate al sa(i)n(t) Jean nazionale, il partigiano che scelse di sacrificarsi in nome di un ideale patriottico e perciò destinato nei decenni successivi a essere monumentalizzato e tramandato. Del resto sia Malraux che Moulin sono assurti a simboli, e bersagli, di precise polemiche ideologiche, i cui effetti cinematografici non hanno tardato a farsi sentire: nel tutt'altro che edificante *L'armée des ombres* (*L'armata degli eroi*, 1969) di Jean-Pierre Melville, cui si rimproverò tuttavia a suo tempo un'impostazione "golli-sta" in particolare per la scena in cui il personaggio di Luc Jardie, direttamente ispirato a Jean Moulin, viene decorato dal generale De Gaulle (2); quarant'anni dopo in *Le ombre rosse* (2009) di Citto Maselli, dove un estemporaneo e snobistico richiamo a Malraux da parte di un intellettuale italiano scatena un'oziosa quanto scontata polemica a sinistra.

Corsi e ricorsi della storia, e del cinema, che riaffiorano in modo cifrato ma non del tutto incomprensibile tra le pieghe di *Il Ministro*, incentrato sul rapporto tra due esponenti ugualmente rappresentativi di prassi politiche odierne, Bertrand (per ovvie ragioni provvisto di un cognome: Saint-Jean) e Gilles (sprovvisto di cognome, quindi idealmente riconducibili a quello ideale del Ministro, amico e sodale politico): il primo completamente spregiudicato, nonostante qualche dichiarata remora di carattere affettivo, morale e ideologico, il secondo più



ingenuamente ortodosso, incarnazione silenziosa, coerente, austera di un improbabile compromesso social-gollista. In tal senso un alter ego aggiornato dei partigiani-gangster melvilliani con la vocazione all'esistenza appartata e al suicidio tipica degli antichi/moderni samurai.

Il "suicidio" di Gilles naturalmente non è fisico, come quello cui vanno incontro gli (anti)eroi di Melville, ma professionale. Di fronte al compromesso politico fatto da Bertrand, suo Ministro di riferimento (il cui cognome, a parole, Saint-Jean, corrisponde poco allo stato delle cose imposto dall'alto e accettato di buon grado dal diretto interessato), Gilles sceglie dapprima di rassegnare le dimissioni. E se poi si fa convincere in extremis da Bertrand a ritirarle, in vista dell'annunciato rimpasto ministeriale, Gilles subisce di lì a poco un'ancora più umiliante estromissione *ad personam* da parte del Presidente della Repubblica. Cui il trasformista, conformista, opportunista Bertrand (sempre più impropriamente Saint-Jean) non si ribella, anzi si uniforma con un penoso quanto eloquente silenzio-assenso. Bertrand, conscio della propria vantaggiosa impotenza, lascia quindi che l'ex amico Gilles (orfano fatalmente di quel cognome modello né suo né ormai più delegabile ad alcuno) imbocchi nell'ultima inquadratura del film l'irrevocabile "via del tramonto", allontanandosi lungo il corridoio dell'Eliseo con la consueta civiltà e la sdegnata discrezione.

Ma se nel finale inequivocabilmente questa complementarità che ha legato i destini e le carriere di Bertrand e Gilles deve fare i conti con la Realpolitik, quindi arrendersi – nell'ottica del primo, il mistificante Saint-Jean – alle logiche del potere e della sopravvivenza dentro l'apparato, è perché sin dal principio abbiamo assistito a una forte divaricazione: tra quelle che di fatto costituiscono le *infrastrutture psichiche* e quelle che invece, per adoperare sempre una terminologia marxista, sono le *sovrastrutture politiche*. Bertrand è il centro non tanto del racconto quanto di questa impostazione che contrappone il sonno alla veglia, l'oscena verità (inconscia) alla scena politica (conscia, costruita, prefabbricata da un'assistente efficiente ma all'occorrenza, anche lei, licenziabile), l'immaginazione perversa dalla perversione reale del senso e dell'agire politico.

Dunque Bertrand sogna, buñuelianamente. È l'unico personaggio di cui il film si incarichi di visualizzare i sogni. Perciò è lui il protagonista, il soggetto assoggettato ai propri desideri convenzionali, sporcaccioni, che le sue frenetiche giornate in perenne movimento cercano di concretizzare sul piano inclinato e insidioso dell'ufficialità. Ma prima di tuffarsi nella routine ingannatrice, nella giungla ostile di trappole, apparizioni pubbliche, situazioni complicate da cui districarsi, sogna. Sogna una ragazza che entra nuda nella stanza presidenziale per

darsi al gigantesco caimano. E il sogno erotico in cui trionfa l'abnorme, vorace, animalesco potere fallico del maschio nella sintassi del racconto precede la realtà stessa, in cui l'anonimo Bertrand si ridesta in preda a un'erezione notturna inconfessabile, accanto alla moglie che dorme.

La potenza sessuale e politica che si materializza nei contenuti onirici manifesti di freudiana memoria, fisiologicamente assecondati dalla rappresentazione cinematografica, è inversamente proporzionale all'impotenza del suo essere un Ministro anomalo, perché senza qualità riconoscibili, quindi malleabile, plasmabile, ricattabile: insomma un uomo modesto, insignificante, con le sue lussurie da arrampicatore dell'esecutivo, prima ancora che un animale politico. Quindi fin troppo docile ad accettare la privatizzazione nel settore dei trasporti da lui guidato. Salvo poi farsi trasferire in altro ministero, quello del lavoro, all'apparenza più affine alla sua provenienza politica, dove di sicuro, date le premesse, sarà disposto a piegarsi a qualsiasi nuova decisione di vertice, pur di conservare la poltrona, la stessa o una equipollente, se non addirittura a (sognare di) avanzare di grado e raggiungere la Presidenza nazionale.

Sottomette nel sogno una donna, si fa sottomettere nella realtà dal Presidente che sogna di poter un giorno diventare, per poter a sua volta sottomettere. E in questo senso la chiave sessuale esemplifica le dinamiche del dominio, di quel potere che, come spiegava Gilles Deleuze, non coincide con la potenza ma si riassume piuttosto nel togliere potenza a chi ce l'ha. La possibilità di erigersi politicamente – per lui come per la categoria di maschere del potere di cui si fa portavoce in questo film pamphlet – si traduce, nel passaggio dal sogno al risveglio, in una esibizione simbolica dell'organo erettile di cui resta appena traccia in una (ad)domestica(ta) erezione inconscia. Frustrata ulteriormente dall'avvenimento tragico dell'autobus andato fuori strada nelle Ardenne con conseguente bilancio elevato di giovanissimi studenti di ritorno da una gita scolastica. Che anticipa la resa del suo ministero alla privatizzazione, nel campo periglioso dei trasporti.

L'exercice de l'Etat, in virtù di questa costruzione, di questa scissione tra dimensioni che danno conto in forma diversa della medesima schiavitù/frustrazione di tipo pulsionale più che politica, sociale o men che mai socialista, è un film assai poco realistico. O per meglio dire un film che coglie la realtà non attraverso la trasparenza realistica, bensì accentuando e mimetizzando la carica visionaria dei singoli avvenimenti e dei singoli personaggi. Per questo ad esempio l'ex disoccupato Martin, l'autista per-

sonale di Bertrand, entra in gioco già come una vittima designata: perde perciò la vita nel successivo incidente automobilistico (speculare a quello inaugurale), in cui il Ministro invece (gli) sopravvive. Vediamo il suo corpo mutilato sulla strada (ancora un rimando simbolico alla castrazione) e comprendiamo che fatale gli è stata, dal principio, quella propensione al silenzio che lo accomunato al laborioso Gilles, il quale sembra averlo assunto e scelto a propria immagine e somiglianza per servire l'amico (e personificazione immeritata di un ideale) politico.

Il silenzio di Martin, come di Gilles, è indice di dignità personale, ma anche di triste sottomissione, di tragica sconfitta, di cupa predestinazione, che rende appunto contigui il disoccupato afflitto su cui grava un mutuo, che sta cercando di costruirsi una casa, e il funzionario d'alto rango, in fondo non meno ingenuo, che crede nella grandezza eroica di Jean Moulin, mutuata da Malraux, e si sforza – a torto – di ritrovarla parzialmente preservata in Bertrand Saint-Jean. La scarsa propensione a parlare, a mettersi in evidenza, fa di loro, a differenza di altri personaggi di contorno più logorroici o sciolti, delle ironiche maschere di partigiani di un leggendario e retorico tempo che fu. In cui un capo partigiano, Moulin, pur torturato, offeso fisicamente ma interiormente e graniticamente rimasto integro è diventato un trionfo modello di moralità politica per bocca di Malraux. Che però confligge con i tempi presenti in cui la tradizione politica, pur tra numerose controversie circa la concreta matrice ideologica (Malraux, intellettuale scomodo, invisibile alla sinistra, speculare al Moulin, partigiano gollista ed eroe nazionalista, trasformato invece in icona socialista), appare un lontano, sbiadito ricordo, si riduce a pura invenzione.

A posteriori. Se Marin e Gilles, tacendo, possono per un po' tormentare come fantasmi la cattiva coscienza della classe dirigente politica di cui Bertrand raccoglie il testimone odierno, ma non i sogni altrimenti configurati, non sono tuttavia loro a scalfire o a fare la Storia. Purtroppo per tutti, il «volto della Francia» e di ogni Paese con i suoi caimani bipartisan, mimetizzati nei più disparati, contigui e omogenei comparti politici e culturali, non è neanche quello altrettanto fantasmatico e incensato di Jean Moulin. Ma di un Ministro modulare e mobile, di (s)fiducia. Un eroe opaco dei nostri tempi. Sordiano, nemmeno divertente. Come Bertrand Saint-Jean.

(1) Cfr. Michel Chion, *La voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, Parigi 1981 (ed. it. *La voce al cinema*, Pratiche Editrice, Parma 1990).

(2) Cfr. Jean-Louis Comolli, «Cahiers du Cinéma» n. 216, ottobre 1969.

Pierre Schoeller

Il cinema necessario

Francesca Betteni-Barnes D.

*«Il popolo non si fida,
e il popolo ha sempre il diritto di non fidarsi,
perchè non ha il potere».*
(il Presidente della Repubblica al Ministro)

Enzo, un bimbo seduto nel parco di Versailles, mangia avidamente del pollo. Vive con la sua mamma, Nina, poco più che ventenne, senza soldi né lavoro. Enzo la guarda, dorme con lei mano nella mano, dove capita, per strada, in un dormitorio, Enzo che non si lamenta mai mentre l'accompagna nella sua pena quotidiana: Nina sbanda, va sbattere a ogni momento contro la realtà, passa l'esistenza a sperare che se non lo Stato, almeno qualche altro essere umano possa e voglia insegnarle un lavoro, darle una possibilità diversa e dignitosa, meritata e da costruire. Enzo ha cinque anni, e il mondo, ogni giorno, sembra avere un senso da osservare in silenzio, finché mamma non scompare, abbandonandolo nella foresta di Versailles e affidandolo a Damien (Guillaume Depardieu), un senzatetto incontrato di notte, che vive in una capanna, volutamente dissociato dalle istituzioni e dalla società.

Comincia così *Versailles* (2008), primo lungometraggio di Pierre Schoeller, sguardo puro, lucidamente laico e umanista sull'errare nel mondo di tre esseri umani. Storia di una maternità difficile e di una paternità per scelta, racconto sulla fragilità del crescere e del divenire, presa diretta dell'emarginazione e della povertà, il film ha la forza evocatrice e la purezza straziante di un'immagine sacra.

Dialoghi essenziali, musica appena accennata, la

luce della notte e di un fuoco acceso: Schoeller gira con realismo tre vite ai margini, in uno spazio al contempo fiabesco (duro, oscuro, scarno) e ferocemente simbolico (la reggia di Versailles è lì, a poche centinaia di metri, istituzione della Storia, emblema di una Nazione). Si uscirà dal bosco, dove Enzo si adatta senza difficoltà a quella microsocietà di uomini che sopravvivono magicamente di fuoco e terra, animali e pioggia, solo quando Damien comincerà a pensare che forse il suo dovere di padre sia di mettere il bimbo al riparo dal freddo e dalla malattia, non impedogli di accedere a quella "civiltà" che lui, solo da adulto, ha riconosciuto come senza autorità su di sé. Per far sì che Enzo possa frequentare una scuola, il piccolo dovrà prima di tutto esistere per la Repubblica, avere un'identità riconosciuta. Comincerà quindi un percorso di riadattamento per Damien e un piegarsi di Enzo a una società che gli è nuova, di cui mai ha sentito la necessità e che tantomeno ha chiesto di lui. Nel mondo ordinato della democrazia, ci vogliono dei soldi, un tetto, una famiglia e un viso lavato dalla polvere della natura. Ma avere un nome da esibire su un documento stampato non significa per forza essere parte di un mondo che ci pare estraneo e che si accontenta di registrare la nostra presenza.

A quarantasette anni, una carriera da sceneggiatore passando da *La vita sognata dagli angeli* (*La vie rêvée des anges*, 1998) di Erick Zonca a *Carmen* (2005) di Jean-Pierre Limousin, per citarne alcuni, Pierre Schoeller comincia così a dirigere. Ha già in realtà rea-



lizzato nel 2003 un film per il canale televisivo Arte, *Zéro défaut* (Nessun difetto), storia di una separazione e della ricerca di un nuovo amore (improbabile tra una giovane donna e un immigrato di tren'anni più vecchio) tra le catene di montaggio di un'industria, mostrando già di essere lontano da qualunque sociologia o *pathos* demagogico. Passando al cinema e prima ancora di scrivere di Enzo e Damien, Schoeller pensa a un film sul potere che, tralasciando l'ideologia politica dei personaggi, si concentri sul fare. Nasce l'idea, che rimane tale e si ferma a un primissimo stadio in quegli anni, di *Il Ministro*, una riflessione sullo Stato che il regista, francese, immagina come quattro mura all'interno e all'esterno delle quali il potere si crea e si agita, e il popolo vive.

Ma sarà *Versailles* a prendere forma per primo, nonostante il soggetto sia altrettanto complesso da filmare e si presenti sulla carta come un gomitolo di complicazioni di quelle che possono sciogliersi solo se sostenute da una volontà produttiva coraggiosa. Les Film

Pelléas, produttori di Pierre Salvadori, Mia Hansen-Løve e Serge Bozon tra gli altri, e Les Film du Losange per la distribuzione, credono e difendono l'ambizione drammatica del progetto, il suo mescolare la favola al romanzo di formazione al realismo, e riescono a mettere insieme un budget che, seppur fragile, permette l'inizio delle riprese. *Versailles* sarà presentato a Cannes e vincerà il premio ecumenico della giuria della sezione Un Certain Regard, anticipando solo di qualche anno il più grande successo di *Il Ministro*. Ciò che ancora non si sa è che l'opera d'esordio è solo la prima parte di un trittico (il cui ultimo capitolo, ancora da girare, sarà sul Terrore, anno 1793).

Tra il primo e il secondo film, il desiderio di cinema di Schoeller si è accresciuto, e la sua scrittura si perfeziona talmente che è possibile osare gli antipodi. Nasce in lui la necessità di lavorare sul ritmo, sulla tensione e la velocità, costruendo sequenze di dialoghi serrati alternate a sensazioni sonore, il tutto con un unico punto di vista, ovvero il cervello di un solo

uomo, *Il Ministro*, appunto, progetto mai abbandonato. In questo film lucido, viscerale, lirico, dalla luce accecante, talmente teso da sembrare in apnea costante, il regista amplia il numero dei personaggi (l'arena o la corte dei potenti) ma si concentra di nuovo su tre figure: il Ministro Saint-Jean (il Potere), il suo direttore di gabinetto (Gilles, lo Stato) e il suo autista, un disoccupato a cui il lavoro viene offerto per ragioni di mera pubblicità governativa (il Popolo). Il Popolo finirà a pezzi, lo Stato si metterà da parte dopo aver suggerito al Potere come perdurare.

Dallo sguardo straniante di Enzo al corpo di Saint-Jean, dalla povertà dell'impossibile Sacra Famiglia senza casa alle stanze del potere vissute attraverso il sistema nervoso di un uomo politico che fa esercizio dello Stato e che vomita, corre, si ubriaca, fa sogni erotici. «*Versailles*», ha detto il regista in un'intervista «è un film sui privilegi, dal punto di vista degli esclusi. Al contrario, *Il Ministro* è un film sulla figura del potere, e anche su una certa impotenza della politica (francese)». I due film fanno dialogare gli estremi, e si richiamano l'un l'altro, partendo da una visione fortemente politica che si traduce prima di tutto nella scelta dei soggetti, impregnati di una tensione morale (non a caso *Versailles* ricorda i film dei Dardenne, che coproducono poi *Il Ministro*) che racconta di un Paese malato e diviso, dove vi è chi subisce il potere (i più), e chi lo fa esistere.

Entrambi i film raccontano di come la possibilità o meno di cambiare lo stato delle cose agisca sull'umanità di ognuno di noi, partendo da una domanda ini-

ziale («In che modo la cosa pubblica mi riguarda?»), ma in due mondi totalmente opposti: *Versailles* dipinge la miseria terribile di Enzo, orfano paradossalmente forse non dei genitori, ma di certo di uno Stato (sociale, politico, economico), come già Chaplin aveva fatto con il Monello; *Il Ministro* – il cui titolo originale è *L'esercizio dello Stato* – seguendo la corsa alla sopravvivenza politica di un uomo che al potere ha già avuto accesso e che ha la facoltà di agire sul mondo. Schoeller, a suo modo, ci mostra lo stato delle cose, più precisamente ci mostra dei meccanismi o delle parti di quel tutto complesso che è la dinamica politica di una società: lo sfruttamento dello Stato come mantenimento in vita di un sistema politico che esercita un potere che non si asserva al basso della piramide sociale. Se i destini di Enzo, Damien e Nina restano incerti e fragili, quello di Saint-Jean non è in pericolo, perchè si evolve e si adatta come un corpo per durare, per essere interscambiabile, per adattarsi.

Qualcuno ha detto che Jean Renoir era, dei registi, l'umanista. Oggi, Pierre Schoeller è tra i pochi scrittori umanisti del cinema francese. Lontano anni luce dalla banalità e dalla stupidità, con due soli film Schoeller fa regalo di un'intelligenza che fa respirare, che con modestia davvero s'interroga, trova un centro e una necessità che sono bene comune e di essa fa scrittura e movimento. Il suo cinema è fatto di politica, di musica, e di scrittura; le immagini seguono. E a ogni modo, qualsiasi cosa sia, appartiene al miglior cinema francese che ci sia stato dato di vedere da anni, ed è necessario.

IL MINISTRO L'ESERCIZIO DELLO STATO Pierre Schoeller

Titolo originale: L'exercice de l'État. *Regia e sceneggiatura:* Pierre Schoeller. *Fotografia:* Julien Hirsch. *Montaggio:* Andrea Chignoli. *Musica:* Philippe Schoeller. *Scenografia:* Jean-Marc Tran Tan Ba. *Costumi:* Pascaline Chavanne. *Interpreti:* Oliver Gourmet (Bertrand Saint-Jean), Michel Blanc (Gilles, il direttore di Gabinetto), Zabou Breitman (Pauline), Laurent Stocker (Yan), Sylvain Deblé (Martin Kuypers), Didier Bezace (Dominique Woessner), Jacques Boudet (il senatore Juillet), François Chattot (il Ministro della Salute Falconetti), Gaëtan Vassart (Loïk), Arly Jover (Séverine Saint-Jean), Eric Naggar (il Primo Ministro), Anne Azoulay (Joseph), Abdelhafid Metalsi (Louis Do), Christian Vautrin (Nemrod), François Vincentelli (il Ministro del Bilancio Peralta), Stéphan Wojtowicz (il Presidente della Repubblica), Ludovic Javelot (Tintin), Marc-Olivier Fogiel (il giornalista), Brigitte Lo Cicero (la donna nel sogno del coccodrillo), Jade Phan-Gia (Kenza), Brice Fournier (il deputato Prade). *Produzione:* Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Denis Freyd per Archipel 35/Les Films du Fleuve/France 3 Cinéma/RTBF/Belgacom. *Distribuzione:* P.F.A. Filma/Feltrinelli Cinema. *Durata:* 115'. *Origine:* Francia/Belgio, 2011.

Saint-Jean, titolare del dicastero dei Trasporti di un governo dal colore politico indefinito, è svegliato in piena notte: un pullman carico di studenti è finito in un burrone. Saint-Jean si precipita sul luogo del disastro dove già si contano i morti. Sulla via del ritorno è assalito da conati di vomito. Il film ci introduce così nel tran tran quotidiano del Ministro e dei suoi collaboratori: Gilles, il capo di gabinetto; Pauline, la responsabile delle comunicazioni; Kuypers, un povero diavolo che, assunto come autista personale del Ministro, resterà ucciso in un pauroso incidente stradale. Deciso a battersi contro il piano di privatizzazione delle stazioni ferroviarie sostenuto dal Ministro del Bilancio, Saint-Jean finisce per adeguarsi alla linea politica del governo.

i film

Muffa

Miele

Nella Casa

Qualcuno da amare

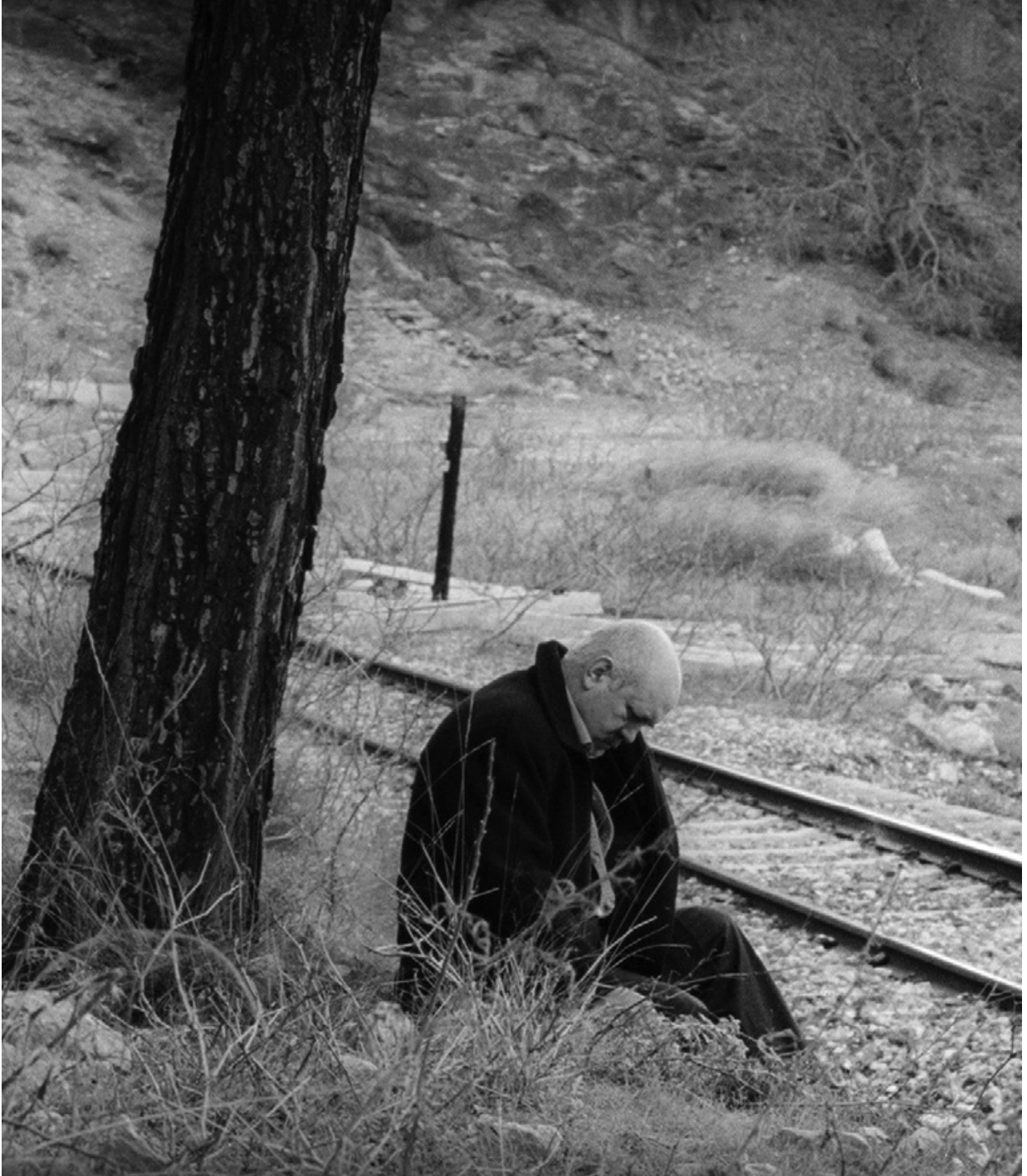
Effetti collaterali

Viaggio Sola



MUFFA – KÜF

Ali Aydın



I binari delle anime morte

Fabrizio Liberti

Opera di esordio del regista turco Ali Aydin e presentato nella scorsa Settimana della Critica veneziana, *Muffa* si è affermata come una delle più gradite sorprese tra le numerose sezioni lagunari, vincendo il prestigioso premio Opera Prima “Luigi De Laurentiis” e, con il senno di poi, con un po’ di coraggio forse non avrebbe sfigurato neppure nel Concorso della Mostra, ma si sa che i turchi hanno sicuramente più successo a Cannes...

Pienamente inserito nell’onda di un cinema turco che si sta sempre più affermando nel mondo grazie a un potere della visione davvero fuori dal comune, il film di Aydin potrebbe definirsi un’eco. *Muffa* è il prodotto di un “rumore” fuori scena che si riproduce con un’eco potente e tangibile in ogni suo fotogramma, riflessione di un evento originario già avvenuto e del quale il pubblico ha una nitida percezione per tutto il tempo della visione. L’idea del film infatti parte da una pagina reale e dolorosa della recente storia della Turchia. La scomparsa di numerosi giovani studenti che si riunivano davanti al liceo Galatasaray di Istanbul all’inizio degli Anni Novanta per protestare contro un governo di estrema destra che negava le più elementari garanzie democratiche. Studenti arrestati e poi scomparsi nel nulla. Così a partire dal 1995 le loro madri si sono riunite ogni sabato mattina davanti allo stesso liceo esponendo le foto dei ragazzi per chiedere conto al governo di quelle sparizioni, meritandosi l’appellativo di “madri del sabato”. Una dolorosa replica di quanto avevano già fatto pochi anni prima altre donne coraggiose in un altro continente, ovvero le madri di Plaza de Mayo a Buenos Aires e quelle

cilene, che ancora oggi scavano nel deserto di Atacama alla ricerca dei resti dei propri cari e raffigurata con straordinaria partecipazione da Patricio Guzmán in *Nostalgia de la luz*. Nel film, questa storia non è rappresentata in modo diretto ma riecheggiata in quella di un padre che attende, vivo o morto, il ritorno a casa del suo unico figlio, omaggio traslato, consapevole e commosso di Aydin verso tutte quelle madri.

La prima considerazione che il film manifesta è quella di un’evidente affinità tra il cinema di Aydin e quello di Nuri Bilge Ceylan, l’alfiere della vitale stagione cinematografica turca di oggi. E questo non solo perché i personaggi di Basri e del commissario Murat sono interpretati da due attori (rispettivamente Ercan Kesal e Muhammet Uzuner) che erano tra i protagonisti principali dell’intenso affresco *C’era una volta in Anatolia*, ma soprattutto per una contiguità nello stile, nella ricchezza dello sguardo e di ogni singolo fotogramma, e infine in movimenti di macchina rarefatti ed essenziali, rilevatori raffinati di anime dolenti e in cerca di una espiazione per il solo fatto di essere vive.

Come spiega l’anziano Basri al commissario in uno straordinario pianosequenza della durata di circa quindici minuti, egli prova un profondo stato di prostrazione e colpa per essere vivo, sopravvissuto a una moglie amata e a un figlio altrettanto amato e scomparso da diciotto anni. Egli sente di essere una creatura contro natura, sopravvissuto miracolosamente a una grave malattia infantile, a un servizio militare duro e pericoloso, eppure ora è lì, da solo, nel sostenere quel colloquio/confessione



con un estraneo che spera possa aiutarlo a dare almeno un senso agli ultimi anni della sua vita.

Un senso di colpa che lega nuovamente *Muffa* ai lavori di Nuri Bilge Ceylan ma anche e soprattutto a una tradizione letteraria che trova precisi punti di riferimento nella grande letteratura russa. Sebbene si avverta dallo scorrere del suo quotidiano se non un lutto del cielo comunque una certa laicità, la vita di Basri sembra un sacro calvario lastricato di solitudine, sensi di colpa e sofferenza che lo avvicina a un personaggio di Dostoevskij, esasperato ulteriormente dall'epilessia che egli cerca di nascondere con vergogna per non perdere il lavoro e dal rimorso per non aver salvato la vita del pur spregevole collega Cemil. Nel suo dignitoso, reiterato e fermo proposito di ottenere una risposta dalle autorità riguardo

alla sorte del figlio, il suo personaggio rivela anche certi aspetti che ricordano quelli descritti da Gogol', specialmente nel loro rapporto talvolta paradossale e grottesco con la burocrazia zarista.

Nonostante Aydin con il suo film faccia riemergere una pagina nera del recente passato turco, egli riesce nella faticosa impresa di realizzare un film politico pur senza parlare di politica. Infatti la vicenda della scomparsa del giovane Seyfi non viene mai esplicitata né approfondita e tanto meno lo sono i motivi che generarono la sua protesta. Resta solo il dolore di un padre che vorrebbe seppellire il figlio secondo la tradizione. Però ciò che si percepisce in modo netto è la contrapposizione tra un passato oscuro e il tentativo forse utopico di costruire un futuro realmente democratico, magari sostenuto

da un'integrazione nella Comunità Europea. C'è uno straordinario passaggio nel film, quando nel corso delle sue estenuanti camminate Basri viene ripreso mentre esce all'aperto provenendo dall'oscurità di una galleria, fotogramma che ne costituisce a buon diritto anche l'immagine della locandina promozionale. Come uno dei prigionieri liberati descritti nel "mito della caverna" di Platone, Basri sembra finalmente entrare nel mondo.

Con quell'inquadratura dalla grande potenza metaforica, Aydin ci rivela il movimento che Basri e la Turchia stanno compiendo per superare il loro scacco. Quello personale del personaggio, che non si ferma mai pur di raggiungere il suo scopo, e quello di un Paese che vorrebbe superare i suoi gangli oscuri per entrare definitivamente nella modernità e nella democrazia nonostante l'inerzia sostenuta da considerevoli settori della sua collettività. Da questo punto di vista il personaggio del commissario Murat è emblematico. Nel corso dei loro primi colloqui egli sembra non scostarsi dalle modalità di comportamento dei suoi predecessori trattando in modo rude e intimidatorio Basri. Però poco a poco egli si rende conto della inutilità di tale comportamento e decide di andare verso la luce, verso la decisione di aiutare quell'uomo nel suo diritto ostinato di inseguire una verità sempre temuta che alla fine si realizzerà nel semplice gesto di ricevere fra le mani un'insignificante cassetina di legno che però contiene un tesoro per lui inestimabile.

Basri forse è proprio la muffa del titolo. Egli ha su di sé una patina che odora di morte, per quella sua esistenza malinconica, un po' stantia, ottusamente scandita da riti reiterati e mai ventilata da una pulsione, eppure al tempo stesso questa ripetitività quotidiana è ciò riesce a tenerlo in vita per raggiungere il suo scopo. Proprio come una muffa, che possiede degli indiscutibili aspetti di malattia e disfacimento organico ma che simultaneamente ha delle qualità vitali che hanno permesso la scoperta della penicillina o la fabbricazione di squisiti formaggi; in questo caso la muffa/Basri offre al commissario Murat la buona opportunità di intraprendere un percorso di progresso personale.

Infine c'è il camminare senza sosta di Basri, accompagnato solo da una radiolina regalatagli da Seyfi, l'unico legame che lo lega davvero al mondo e al figlio. In quell'ostinato muoversi con lentezza per non morire, egli ci ricorda altri personaggi simili come l'Alvin Straight del lynchiano *Una storia vera* o il Cheyenne di Paolo Sorrentino in *This Must Be the Place*. Il movimento è la sua ancora di salvezza che sembra spezzarsi solo quando il laido collega Cemil lo trova svenuto lungo i binari per un attacco epilettico. Scoperto quel segreto, Cemil tenta di ricattarlo offrendo il suo silenzio se Basri non lo denuncerà per una violenza sessuale verso una donna e della quale l'anziano fu involontario testimone. Un ricatto cui il fato quasi dostoevskijamente pone fine con un mortale incidente sul lavoro. Una sfumatura di giallo in un affresco dominato dal grigio, proprio come accadeva in *C'era una volta in Anatolia*.

MUFFA - KÜF Ali Aydin

Titolo originale: Küf. *Regia e sceneggiatura:* Ali Aydin. *Fotografia:* Murat Tuncel. *Montaggio:* Ahmet Boyacioglu, Ayhan Ergürsel. *Scenografia:* Meral Efe. *Costumi:* Dilsat Zülkadiroglu. *Interpreti:* Ercan Kesal (Basri), Muhammet Uzuner (Murat), Tansu Biçer (Cemil), Ali Çoban, Serpil Goral. *Produzione:* Ali Aydin, Sevil Demirci, Cengiz Keten, Gökçe Isil Tuna, Jessica Landt, Falk Nagel per Motiva Film/Yeni Sinemaclar/Beleza Film. *Distribuzione:* Sacher. *Durata:* 94'. *Origine:* Turchia/Germania, 2012.

Basri è un sessantenne guardiano delle ferrovie, ormai vicino alla pensione. Ogni giorno, con qualsiasi clima e in solitudine, Basri cammina per parecchi chilometri lungo i binari ferroviari della sperduta regione anatolica per controllarne l'efficienza. L'uomo è vedovo e da diciotto anni attende di sapere che cosa è accaduto a suo figlio Seyfi, studente universitario scomparso a Istanbul dopo essere stato arrestato per aver manifestato contro il governo. L'uomo vive un'esistenza solitaria e ogni settimana invia due lettere, sempre le stesse, una al Ministero degli Interni e l'altra alla Questura con cui chiede di conoscere la sorte del figlio, senza mai ricevere risposta. Per questa sua ostinazione viene spesso convocato in Questura e sottoposto a pesanti interrogatori per fiaccarne la resistenza, ma lui non cede. Le cose sembrano cambiare quando arriva in Questura un nuovo responsabile che, dopo un primo rude approccio con Basri, pare colpito dalla sua fiera testardaggine e cerca di aiutarlo a trovare quella risposta che in cuor suo l'anziano conosce già.

MIELE

Valeria Golino



Uno sguardo attraverso lo specchio

Elisa Baldini

Miele è il nome in codice di Irene, perché il miele addolcisce i bocconi amari, le cose insipide, quello che non si riesce, altrimenti, a mandare giù. Come il fatto di dover morire senza aver deciso che era arrivato il momento, anzi, peggio, prima anche solo di averne concepito l'idea. Miele è un angelico gregario che ti accompagna verso la fine della pena, con fredda e professionale disillusione, chiedendoti fino alla fine se sei veramente convinto di voler morire per procura, quando la domanda appare sorniona e retorica, visto che il tuo volto è disfatto, la carne a pezzi, le membra non reggono più. Spegnerne un interruttore quando sai che è l'unica cosa da fare, ma è anche l'unica cosa da non fare mai.

Morire in anteprima sta tornando a essere sempre più diffuso, ma, a differenza di un passato in cui la morte si collegava fisiologicamente a un andamento naturale delle cose, a un'accidente necessario perché il Cosmo proseguisse il suo corso (quando, per capirsi, l'odore della terra si sentiva sempre, non solo ai cimiteri quando si alzano le zolle), si parlava di morte con meno difficoltà, e si rappresentava meglio. Forse la differenza sta nell'abitudine oramai desueta a credere che ci sia un qualcosa dopo: nel 2013 se muori, muori e basta. E se credi di morire solo su questa Terra perché c'è un'altra dimensione che ti accoglierà, sei sempre più un privilegiato con pochissima compagnia.

Anche lo spazio in cui si accoglie la morte conta: si decede in territori asettici, circondati da oggetti sterilizzati, collegati a macchinari astronomici con funzio-

ni sconosciute e molteplici, mentre tutti intorno a noi si affannano per cancellare fino all'ultimo qualsiasi segnale di deturpazione fisica, di traccia ematica, di sporcizia escatologica, esercitando un'azione pulente, disinfettante, lenitiva continua e indefessa, volta a cancellare, censurare, rimandare la plateale presa di coscienza della fine che insudicia tutto.

L'esordio alla regia di Valeria Golino è un film semplice, che ha capito queste cose, e le racconta senza guizzi, ma anche senza prevedibili inciampi. Non è un bel modo per dire che è un buon lavoro, complimentarsi perché è riuscito a non essere offensivo, moralista, ricattatorio. Oramai anche nell'esaminare un'opera d'arte abbiamo l'atteggiamento di lucido disincanto che sfoderiamo di fronte agli ambiti centrali della nostra società: siamo così abituati al peggio, che ci accontentiamo di un'onesta via di mezzo. *Miele* è un'onesta via di mezzo che non sconvolge e non offende nessuno, e questo non basta a renderlo un film necessario. Anche perché lo sforzo di non cadere oltre la linea del lecito rappresentabile, in alcuni momenti, è così visibile da diventare esso stesso trama dell'immagine, esplosione autoriflessiva, sfrontato sguardo in macchina.

Miele/Irene si muove come un chirurgo della morte gentile ma non troppo, che parla a bassa voce misurando le parole, recitando un copione che si è autoimposta perché mettersi delle regole aiuta sempre quando non si è proprio sicuri di agire nella liceità. Vestita da ragazzino, frustrando la propria femminilità con la



stessa foga con cui si scaglia contro i pedali della sua bicicletta o contro le onde del mare, attraversa i continenti per andare ad acquistare un potente barbiturico destinato a sopprimere cani in fin di vita e che utilizza per mettere fine alle sofferenze di umani in fin di vita. Chiede un lauto compenso per questo servizio, che esercita con la massima professionalità, venendo incontro alle richieste dei suoi assistiti. La ricetta che questi forniscono per affrontare il loro ultimo “viaggio” è forse la cosa più inquietante del film: una canzone, un tipo di cioccolatini, il drink preferito. Tutto quello che c'è di profondo, di stratificato, di inconscio o semplicemente vissuto in un'esistenza viene ridotto a questo scheletrico distillato, ulteriore orpello illusorio per confondere le carte, per barare ancora sulla realtà. Si parla di viaggio, attraverso il quale si è accompagnati, ma si tratta ancora e solamente di morte, di fronte alla quale si è irrimediabilmente soli.

Irene fa il lavoro sporco, quello che i medici veri non hanno il coraggio di fare, e nonostante la sua vita fuori dalla missione sia un tentativo ininterrotto di alleggerirsi attraverso l'amore distratto, il divertimento stordente, lo sport ossessivo, a un certo punto il cuore smette di battere qualche istante, e il panico la assale come un fiume in piena, riportando il paradosso emo-

tivo dove è stato forzatamente espulso in nome della giusta causa.

E poi Irene incontra una forma più subdola di malattia, quella che mina insanabilmente la volontà e il desiderio, e ne è inevitabilmente spiazzata. Per lei la salute è sempre stata la *conditio sine qua non* della vita (si sottopone a continui controlli medici vittima di un'ossessiva quanto scontata ipocondria), e quando scopre di aver fornito inconsapevolmente gli strumenti per uccidersi a un uomo clinicamente sano è messa improvvisamente di fronte alla pesantezza del suo mestiere, in bilico tra funzione salvifica e tendenza omicida. Decisa a uscirne sbrigliandosi da ogni responsabilità, Irene perseguita l'ingegner Grimaldi finché questi capitola di fronte ad attenzioni così risolutive, e si decide a prolungare la sua presenza su questa Terra, anche solo per farsi un'ultima passeggiata al mare, ma è chiaro che è un'amicizia di comodo che non può funzionare. L'assioma che Irene si era costruita in testa non è affidabile: se ne hai la facoltà vivi, se la vita sceglie per te, è lecito anche morire. Grimaldi non la pensa così: è un uomo depresso che le assicura di aver vissuto tutto il vivibile e di aver finito per annoiarsi. Ha tante cose da raccontare, ma nessuna voglia di raccontarle. Irene corteggia la sua voglia di

vivere, solleticata dalla sua ironia (la naturalezza di Carlo Cecchi è eccezionale, quasi stonata di fronte alla recitazione accademica suo malgrado di una Jasmine Trinca semplicemente fuori ruolo), attratta dalla sua spietata consapevolezza. Ma niente può la vita di fronte al suo lucido esaurirsi: la decisione dell'uomo è solo sospesa, forse appena il tempo di raccontare ancora qualcosa.

Ma se Grimaldi la costringe a ripensarsi, ponendola di fronte al rischio di essere complice di una morte non fatale, è accompagnare una morte giovane a far crollare tutte le sue certezze come un castello di carte malmesse. Quando Irene entra nella stanza di un ragazzo costretto a mugugnare per esprimersi, incapace di tenere anche solo il collo in posizione eretta, e lo vede preda delle cure amorevoli della madre, rassegnata alla sua morte perché troppo rispettosa della sua vita, la sua maschera difensiva che parla di missione e necessità cade in mille pezzi. Lo sguardo in macchina con cui Valeria Golino decide di evidenziare la caduta dello Scopo, non è che la visione bloccata a centottanta gradi delle immagini specchiate con cui ha costellato il film dall'inizio alla fine in un gioco al massacro di sguardi come vuoti a rendere. È come se, guardando diretta il vuoto dell'obbiettivo, Irene si veda davvero per la prima volta: una donna nel pieno della sua fertilità che esercita una funzione contraria rispetto a quella per cui è naturalmente congegnata, un angelo dagli occhi dolci che muove i passi verso l'estinzione e non verso una nuova nascita, bloccata in

questo percorso evolutivo dalla crudeltà della vita (una madre scomparsa prematuramente, probabilmente dopo aver molto sofferto). Volendo semplificare al massimo: una donna costretta a fare i conti con la propria, di vita, al di là di qualsiasi missione.

Nonostante, è vero, il film della Golino riesca nel difficile compito di sospendere il giudizio nell'attuale dilemma sulla supposta sacralità della vita, e ne esca quasi pulito, è nello sguardo sospeso di Irene in macchina che rimangono appesi tutti i dubbi. Compreso quello, di cui sopra, della necessità di un film che parla con un certo stile di un argomento così complesso, toccando alcuni nodi essenziali, suggestionando parzialmente, ma passando semplicemente attraverso.



MIELE Valeria Golino

Regia: Valeria Golino. *Soggetto:* dal romanzo *A nome tuo* di Mauro Covacich. *Sceneggiatura:* Francesca Marciano, Valeria Golino, Valia Santella. *Fotografia:* Gergely Pohárnok. *Montaggio:* Giogì Franchini. *Scenografia:* Paolo Bonfini. *Costumi:* Maria Rita Barbera. *Interpreti:* Jasmine Trinca (Irene detta Miele), Carlo Cecchi (l'ingegner Carlo Grimaldi), Libero De Rienzo (Rocco), Vinicio Marchioni (Stefano), Iaja Forte (Clelia), Roberto De Francesco (Filippo), Barbara Ronchi (Sandra), Massimiliano Iacolucci (il padre di Irene), Valeria Bilello (la madre di Irene), Claudio Guain (Ennio), Elena Callegari (Carla), Jacopo Crovella (Lorenzo), Teresa Acerbis (la madre di Lorenzo), Gianluca De Gennaro (il ragazzo in discoteca). *Produzione:* Riccardo Scamarcio, Viola Prestieri, Valeria Golino, Raphael Berdugo per Buena Onda/Rai Cinema/Les Films des Tournelles/Cité Films. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 96'. *Origine:* Italia/Francia, 2013.

Irene, nome in codice Miele, è una trentenne che si guadagna da vivere accompagnando persone gravemente malate verso una morte assistita, indotta da potenti barbiturici destinati a sopprimere cani che acquista durante frequenti viaggi in Messico. Mentendo al padre, all'amante e agli amici, Irene porta avanti quella che ritiene una vera e propria missione, finché scopre di aver venduto la facoltà di uccidersi a un uomo totalmente annoiato dalla vita, ma del tutto sano. A quel punto il codice professionale che si era autoimposta risulta improvvisamente violato: Miele non può accettare che l'ingegner Grimaldi si uccida solo perché depresso.

NELLA CASA

Francois Ozon



Il racconto dell'intruso

Roberto Chiesi

Dopo *Potiche* (2010), François Ozon ritorna a ispirarsi al teatro, precisamente a una *pièce* del drammaturgo spagnolo Juan Mayorga, *Il ragazzo dell'ultimo banco* (pubblicata da Ubulibri in una raccolta antologica, *Teatro*), forse perché gli ha offerto una nuova variazione sul tema prediletto dell'intrusione di un estraneo che turba un assetto consolidato.

Questa volta, però, l'intrusione del giovane studente Claude all'interno della famiglia "normale" del coetaneo Rapha, avviene nella dimensione di un racconto indiretto, di una narrazione che l'intruso stesso protrae con istintivo senso della suspense, in un susseguirsi di episodi che dovrebbero corrispondere alle sue successive visite nella casa. I racconti "di vita vissuta" sono destinati a un unico lettore, il suo professore Germain, che spesso condivide la lettura con la moglie Jeanne, gallerista d'arte, e solo dopo un certo tempo finisce per immaginarsi anch'egli testimone invisibile, "dentro la casa" dove non entrerà mai. A eccezione del primo testo, letto da Germain, gli episodi successivi vengono sempre visualizzati, mentre la loro verosimiglianza scivola progressivamente in un'incertezza via via più vaga. Ozon accentua i dubbi anche disseminando ellissi e lacune negli eventi, mentre la musica di Philippe Rombi addensa un clima d'inquietudine. Delle origini di Claude si sa soltanto ciò che lui stesso racconta (ossia che proviene da un ambiente disagiato) e se ne ha l'improvvisa conferma quando, nella seconda parte, Ozon mostra la sua casa modesta e il padre invalido a letto, suggerendo come dietro l'"assedio" intrapreso dal ragazzo possa sussistere il dolore che deriva da una solitudine affettiva e da una disperata ricerca di normalità. Un dolore originario appa-

rentemente contraddetto dall'ambigua seduzione che emana dal ragazzo e dal lucido distacco con cui osserva, valuta e descrive gli altri, i loro comportamenti e i loro mondi.

Ogni stesura di una nuova "puntata" dell'ambiguo feuilleton è introdotta da un travelling avanti in *plongée* e al procedere del racconto corrisponde la rarefazione delle voci fuori campo, così da rendere sempre più prevalente il dominio delle immagini sulle parole, anche se le prime derivano dal loro potere di alimentare il processo immaginativo.

Rispetto alla *pièce* di Mayorga, Ozon ha effettuato alcune modifiche fondamentali, sostituendo all'impermeabilità degli ambienti, che sulla scena si mescolavano fra di loro senza soluzione di continuità, una netta contrapposizione fra gli spazi (il liceo, la casa di Germain, la galleria di Jeanne) che circondano il teatro del racconto (la casa della famiglia di Rapha). Il regista, inoltre, ha cambiato il finale (che, come vedremo, costituisce una delle parti più riuscite del film) e ha fortunatamente eliminato i dialoghi teorici sul processo creativo che si scambiavano Rapha e Claude, rendendo il primo un personaggio dalla fisionomia più rozza ed elementare rispetto alla *pièce*. In questo modo ha reso più stridente il contrasto fra lui e Claude e quindi l'anomalia dell'attrazione omosessuale che il ragazzino "normale" avverte irresistibilmente per l'intruso, con conseguenze violente. Nel suo libero adattamento, inoltre, Ozon ha disseminato alcune citazioni chiave: *Match Point* di Woody Allen, come film sulle dinamiche perverse della diversità di classe; i quadri di Paul Klee, ossia l'arte che "rende visibile", mentre *Il viaggio al termine della notte* di Céline è un'allusione



ironica alle letture a teatro di Fabrice Luchini, magistrale interprete di Germain. Soprattutto, ha valorizzato gli echi di *Teorema* di Pasolini – non soltanto il film ma anche il romanzo, data la scansione calibrata e calcolata di cause ed effetti – il cui nome viene esplicitamente citato da Germain. Con la differenza che l'ospite, qui, è al tempo stesso narratore e protagonista degli eventi, coinvolto nella trama della sua storia dall'attrazione per Esther.

LA FINZIONE DIVORANTE

Se negli altri film di Ozon, l'anomalia, l'insolito, il fantastico, il perturbante si insinuavano in un acquario di normalità contagiandolo, in *Nella casa* la scena dell'intrusione è volutamente un quadro anodino e mediocre: una famiglia piccoloborghese che sembra uscita da una *situation comedy* televisiva, appagata da un discreto benessere dove covano banali frustrazioni

(Rapha padre succubo del datore di lavoro), caratterizzata da hobby prevedibili (la passione per le partite di basket in televisione che accomuna padre e figlio), immersa in una temporalità indefinita e spogliata dei segni più invasivi della contemporaneità. A questa banalità si aggiunge un tocco di derisione: la scelta del preside di imporre le uniformi scolastiche ai ragazzi con la pretesa di obliterarne le differenze di classe. È in questo quadro di artificiale e falsa normalizzazione che la "diversità" di Claude può fingere di convivere pacificamente nel piccolo mondo pacioso dei Rapha.

Proprio i lineamenti mediocri di questa famiglia – che, per effetto di accumulazione, la rendono mostruosa – sono le coordinate dove la presenza di Claude insinua una tensione indefinibile, dovuta all'imprevedibilità inquietante di un io il cui intendimento rimane per lo più un enigma – come accadeva già in altri film di Ozon, si pensi al mediometraggio *Regarde la mer* (1997). La regia si sofferma spesso sugli sguardi maliziosi di Claude, dove non si intravede solo il dise-

gno di sedurre il corpo placido e indolente di Esther ma anche altri pensieri indecifrabili.

Intorno al suo confessato desiderio (da romanzo d'iniziazione), si sviluppano altre dinamiche erotiche, esplicite – la traumatica scoperta dell'eros omosessuale da parte di Rapha figlio, che a un certo punto si precipita a baciare l'amico – e totalmente dissimulate – l'attrazione di Germain per il proprio studente, al tempo stesso figlio mancato e possibile riscatto delle proprie giovanili e fallimentari velleità di scrittore.

La vita sessuale di Germain, come si apprende dalla moglie, è inesistente ed egli è sterile come il suo talento di scrittore: il professore vive privilegiando la dimensione immaginaria della finzione sulla realtà. Il gioco della narrazione lo cattura al punto che arriva a trasgredire la propria deontologia (trasmettendo a Claude in anticipo il compito di matematica) per agevolare il proseguimento dello strano intrigo di cui è spettatore e commentatore appassionato.

In quanto lettore e spettatore, Germain sembra al riparo dall'ipotesi di una pericolosa attrazione per il proprio pupillo. Ma, dopo il furto del compito e soprattutto l'umiliazione che infligge a Rapha, Germain viene infettato e travolto dalla finzione (la denuncia di Rapha che svela al preside la colpa del professore). La trasgressione di Germain provoca una denuncia infamante che sembra sostituire quella di plagio omosessuale: del resto, le conseguenze sono le stesse, perché Germain perde il lavoro, l'onore e la moglie. Non a caso in quegli stessi istanti la casa del professore prima, il corpo di

sua moglie poi, diventano l'oggetto dell'intrusione "demoniaca" di Claude che si rivela il vero manipolatore della storia. Germain non si attendeva di essere trascinato dentro il "romanzo" così violentemente e subdolamente ed è probabile che Claude mirasse a introdursi nella sua casa e a diffonderci il caos, fin dall'inizio. Ad avere subito il plagio che lo lascia sedotto e bruciato dalla finzione in cui è stato trascinato, è il professore, succubo del potere della parola di un allievo che in realtà lo sovrastava e lo conduceva dove voleva, in un significativo rovesciamento dei ruoli.

Alla fine, invecchiato e stanco, seduto su una panchina come un ozioso pensionato cui rimane soltanto la vita contemplativa, Germain è raggiunto dal suo giovane demone. Insieme, guardano le diverse scene di un condominio che si aprono davanti ai loro occhi come la visione che si offriva a James Stewart, temporaneamente immobilizzato, in *La finestra sul cortile*. A differenza che nella *pièce*, il professore di Ozon perdona istantaneamente l'allievo che gli ha rovinato l'esistenza, proprio come l'individuo sedotto che dimentica ogni rancore perché gratificato dalla presenza e dall'attenzione del suo seduttore. Ritrovano un'immediata sintonia davanti allo spettacolo di diverse storie da immaginare senza che nessuno dei due possa o voglia intervenire per modificarle. Claude condivide con Germain, almeno negli istanti finali del film, la passività contemplativa, limitandosi a ipotizzare trame non necessariamente aderenti alla realtà lontana ed estranea cui stanno assistendo, da spettatori.

NELLA CASA Francois Ozon

Titolo originale: Dans la maison. *Regia e sceneggiatura:* François Ozon. *Soggetto:* liberamente tratto dalla commedia *Il ragazzo dell'ultimo banco* di Juan Mayorga. *Fotografia:* Jérôme Almeras. *Montaggio:* Laure Gardette. *Musica:* Philippe Rombi. *Scenografia:* Arnaud De Moleron. *Costumi:* Pascaline Chavanne. *Interpreti:* Fabrice Luchini (Germain Germain), Ernst Umhauer (Claude Garcia), Kristin Scott Thomas (Jeanne Germain), Emmanuelle Seigner (Esther Artole), Denis Ménochet (Rapha Artole padre), Bastien Ughetto (Rapha Artole figlio), Jean-François Balmer (il preside), Yolande Moreau (le gemelle Rosalie ed Eugénie), Catherine Davenier (Anouk), Vincent Schmitt (Bernard), Fabrice Colson (il cliente della galleria), Jacques Bosc (il padre di Claude), Diana Stewart e Stéphanie Champion (le donne al balcone). *Produzione:* Eric e Nicolas Altmayer per Mandarin Cinéma/Mars Films/FOZ. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 105'. *Origine:* Francia, 2012.

Germain, professore di francese in un liceo di provincia, corregge i temi che ha assegnato alla sua nuova classe rimanendo sconsigliato dal loro infimo livello. Finché scopre il testo di Claude, uno studente che dimostra originali doti letterarie nel descrivere un suo singolare "esperimento": col pretesto di aiutare nei compiti di matematica un amico coetaneo, Rapha, è riuscito a introdursi nella sua casa e a spiare la sua famiglia, tipicamente medio-borghese. Claude è anche attratto dalla bella e annoiata madre di Rapha, Esther. Inoltre il ragazzo ha concepito il suo testo come una sorta di racconto a puntate, lasciando in sospeso il lettore sul seguito degli eventi. Il professore finisce per appassionarsi alla vicenda e al ragazzo, tanto da non limitarsi a prestargli i libri di Flaubert, Cechov e Dickens, ma a passargli clandestinamente un compito di matematica per agevolare le strategie. La situazione si complica dopo che Germain ha umiliato Rapha in classe e questi ha firmato un testo (scritto da Claude) nel giornalino scolastico, dove accusa pubblicamente l'insensibilità del suo professore.

QUALCUNO DA AMARE

Abbas Kiarostami



Esperienze di prossimità

Tina Porcelli

Kiarostami appartiene a quella categoria di registi che, consciamente, girano film dove sembra non succedere niente. Non fa eccezione *Qualcuno da amare*, presentato al Festival di Cannes 2012. Pochi personaggi, pochi ambienti, una circoscritta serie di eventi senza pregnanza narrativa, raccontati con un'irrisoria, eppure sofisticatissima, manciata di inquadrature. Una studentessa universitaria che si mantiene facendo la escort, un vecchio professore in pensione, un fidanzato morbosamente geloso. Tre ingredienti che un regista più commerciale avrebbe furbescamente declinato in sessualità voyeuristica, torbidi inganni, irruenze passionali. Fedele a se stesso, Kiarostami invece non fa vedere neanche un lembo di pelle denudata e, sebbene abbia girato in Giappone, la specifica geografica resta talmente sullo sfondo che potrebbe essere in ciascun altro luogo, perché la maggior parte del film è ambientata nell'abitacolo di un'automobile. Si può azzardare la definizione di road movie degli andirivieni. *Qualcuno da amare* riesce a essere persino più lento di *Una storia vera* di Lynch. Lì almeno il vecchietto sul trattore partiva da casa sua e arrivava, molto adagio, a una destinazione. Qui, il professore parte da casa sua, all'incirca a un'ora di strada da Tokyo, arriva in città, torna indietro, va ancora in città e poi finalmente ritorna a casa. Il tutto come se fosse un viaggio continuo, di una temporalità ininterrotta, tanto che per la stanchezza il povero uomo persino si addormenta in coda a un semaforo rischiando un incidente.

È senza dubbio un film lento *Qualcuno da amare*. Di una lentezza così protratta, attraverso il parco dosaggio

delle durevoli inquadrature, da diventare rarefatta. Antonioni, a chi gli rimproverava la lentezza di ritmo di *L'avventura* (1), rispondeva di odiare i meccanismi della narrazione cinematografica tradizionale e di aver sentito la necessità di legare i sentimenti al tempo. Al loro tempo. Come nella vita, a volte c'è un ritmo precipitoso, a volte lento. Ma quando si tratta di sentimenti la temporalità si dilata. Ancora di più accade in questo film di Kiarostami dove, fin dal titolo, è chiaro che sono in gioco i complicati sentimenti dei tre protagonisti. L'andirivieni incessante dell'automobile è la perfetta rappresentazione materica della fluttuazione degli stati d'animo dei personaggi. Nella conferenza stampa di presentazione del film a Cannes, il regista si soffermava a spiegare il titolo originale *Like Someone in Love* (Come qualcuno da amare), insistendo sull'importanza della preposta particella "come". Per Kiarostami la nascita e la morte sono definitive, l'amore non è che un'illusione. Quindi, piuttosto che affermare di essere innamorati, è meglio dire che si è *come* innamorati, cioè adiacenti allo stato dell'innamoramento. Un'ingannevole sottigliezza verbale che molto svela sul cuore della narrazione e sulle scelte visive della regia, sempre orientate alla ricerca delle «realità semplici, ma nascoste dietro le realtà apparenti» (2).

«Come» qualcuno innamorato non sancisce un dato di fatto, uno stato (l'essere innamorati), ma un movimento in essere, nel suo divenire. E anche se i personaggi non arrivano da nessuna parte, portano noi spettatori da qualche parte. Ecco allora che gli andirivieni dentro il veicolo, una scatola degli sguardi con il finestrino che duplica lo scher-



mo, sono l'escamotage attraverso cui Kiarostami ci fa vivere l'esperienza della prossimità, una vicinanza occasionale che si viene a creare tra persone che non hanno niente da spartire tra di loro. Distanti per età, temperamento, classe sociale, sesso, ognuno dei tre personaggi messi in scena è una variante che, combinata con le altre due, provoca delle reazioni. Gli uomini agiscono, la ragazza si lascia agire ma, sebbene sembri aderire quasi passivamente ai desideri altrui, è il centro focale di tutti i rapporti. In un primo momento Akiko rifiuta di andare dal cliente perché l'indomani deve affrontare un esame universitario, poi si lascia convincere a salire nel taxi che la porterà da lui. Eppure la sua è una passività apparente che porta gli altri ad assecondarla e inseguirla. E mentre il fidanzato geloso e sempliciotto mette in gioco l'irruenza e la passionalità, il vecchio professore gli risponde con la pacatezza dell'esperienza e gli inganni verbali della retorica.

Ma c'è una scena nel film particolarmente significativa. Quando Akiko arriva nella casa zeppa di libri dell'anziano professore e, dopo una breve conversazione, rifiuta di cenare perché è molto stanca. Dalla sala, vediamo in profondità di campo la porta aperta della camera da letto sullo sfondo e gli indumenti della ragazza che volano per terra, a mano a mano che si spoglia. Si mette a letto e si addormenta, invitando il professore a raggiungerla, ma noi spettatori non sapremo con certezza se i due hanno poi consumato un rapporto fisico. L'ultimo fotogramma prima dello stacco di montaggio ci fa vedere il professore in piedi vestito che spegne la lampada sul comodino e osserva la ragazza dormiente. Le spalle nude, candide e lucenti, fuoriescono dalla coperta che l'avvolgono. Davanti a questa immagine pudica e oscena contempora-

neamente, è automatico il rimando a uno tra i più famosi romanzi giapponesi, *La casa delle belle addormentate* del premio Nobel Yasunari Kawabata. Uomini in età avanzata pagano per trascorrere la notte coricandosi accanto a giovanissime donne svestite, sedate con dei narcotici. Come l'Eguchi di Kawabata, l'anziano professore sembra carpire, attraverso la vicinanza ad Akiko, il flusso e il fascino della vita pura e semplice nella sua vitalità. La solitudine e lo sconforto raggelante della vecchiaia, nei confronti della disarmante spontaneità della giovinezza, si trasformano così in compassione e tenerezza, tanto che il giorno dopo il professore accompagna la ragazza in università e poi si precipita a soccorrerla quando il fidanzato la malmena, prendendosi cura di lei.

Fil rouge di tutto il film è una fotografia di Akiko che la pubblicizza nel suo lavoro di ragazza squillo. La nonna la vede nella cabina telefonica ma pensa che si tratti soltanto di una somiglianza, così come il fidanzato a cui la mostra un collega di lavoro. Kiarostami, appassionato fotografo egli stesso, coglie una volta di più l'occasione per promuovere una riflessione sul concetto di immagine e sul suo significato. Akiko, per la prima volta a casa del professore, sostiene di assomigliare alla ragazza di un dipinto, la cui riproduzione è appesa alla parete. Poi osserva la foto della figlia e dice di assomigliare anche a lei e successivamente persino a quella della moglie. «Non passa giorno senza che qualcuno mi dica che assomiglio a qualcuno», afferma, «è veramente un'ossessione». Realtà, verosimiglianza, immagine. La "giapponesità" del film, se così possiamo chiamarla, non va cercata nei luoghi ma nelle pieghe della narrazione e nella concezione della messa in scena.

Nel bellissimo libro in cui il filosofo francese Jean-Luc Nancy si confronta con Kiarostami (3) producendo un'illuminante e attuale riflessione sullo sguardo, viene sollevata la questione della differenza culturale in rapporto al concetto di rappresentazione. Mentre gli occidentali pensano all'immagine come imitazione esteriore della realtà, ossia come copia (si pensi già solo al titolo del precedente film di Kiarostami *Copia conforme*, ambientato in Italia), gli orientali conferiscono all'immagine una valenza di presenza e di forza. Tanto è vero che l'Akiko che noi vediamo, una studentessa con le incertezze e l'ingenuità della giovinezza, sempre stanca e che sorride poco, sembra un'altra persona rispetto alla sua fotografia adescatrice, gaia ed esuberante.

Eppure la ragazza dice che quello scatto risale a molti anni prima ma che continua a ripresentarsi nella sua vita, e ogni tanto c'è qualcuno che lo vede. Akiko resta impigliata nella fotografia come nella tela di un ragno, perché il mistero di un'immagine resta sigillato e non ci si può sottrarre all'interpretazione di senso che si rinnova a ogni nuova visione. Sarà allora per questo che Kiarostami rende sfuggenti le inquadrature del suo film, affinché siano inafferrabili come le fluttuazioni non definitive degli stati d'animo dei suoi personaggi. Il finestrino dell'automobile con i suoi rispecchiamenti di altre immagini sui volti dei personaggi, la grande vetrata del salotto della casa del professore, ma persino lo schermo spento del televisore che riflette il fuoricampo della ragazza mentre si infila sotto le coperte del letto matrimoniale, non sono che soglie di attraversamento tra l'esterno e l'interno, il mondo e la sfera intima.

L'immagine non è data, asserisce Kiarostami, bisogna avvicinarla. Questa evanescenza si traduce perfettamente in una regia magistrale che rispecchia i rapporti tra i personaggi, privi di una condivisione dello spazio all'interno della stessa inquadratura. C'è sempre una parte mancante, come se si trattasse di scambi manchevoli di controcampi. Anche dal punto di vista sonoro, la forma si sposa al contenuto. Basti pensare al professore che non solleva mai la cornetta del telefono e fa partire la segreteria, ascolta, prima di dialogare con la voce che lo cerca. Rapporti a senso unico, che lasciano un vuoto che solo noi spettatori possiamo riempire. La segreteria telefonica del cellulare di Akiko è piena di messaggi della nonna a cui lei non risponde e con cui non interagisce. Ma all'improvviso domanda al taxista di fare una deviazione per passare davanti alla stazione, e di girare intorno alla piazza. Dal buio dell'abitacolo, resta a osservare nella notte, al centro del piazzale illuminato, la figura minuta della nonna in piedi sotto la statua affinché la nipote possa individuarla. La ragazza chiede all'autista di fare un altro giro, sembra esitare, forse vuole abbracciare l'affettuosa nonna che ha intrapreso il viaggio solo per vederla, trascorrendo la giornata nell'attesa di una sua chiamata. Poi, si asciuga le lacrime e si mette un rossetto acceso, mentre l'autista prosegue e la macchina sfreccia nella notte, verso un incontro con uno sconosciuto cliente. E verso un'altra porzione di storia.

(1) Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Marsilio, Venezia 2001.

(2) *Abbas Kiarostami*, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Parigi 2008.

(3) Jean-Luc Nancy, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, Donzelli Editore, Roma 2004.

QUALCUNO DA AMARE Abbas Kiarostami

Titolo originale: Like Someone in Love. *Regia e sceneggiatura:* Abbas Kiarostami. *Fotografia:* Katsumi Yanagijima. *Montaggio:* Bahman Kiarostami. *Scenografia:* Toshihiro Isomi. *Costumi:* Masae Miyamoto. *Interpreti:* Rin Takanashi (Akiko), Tadashi Okuno (Takashi), Ryô Kase (Noriaki), Denden (Hiroshi), Kaneko Kubota (la nonna di Akiko), Mihoko Suzuki (la vicina), Hiroyuki Kishi (lo studente anziano), Reiko Mori (Nagisa), Kouish Ohori (il taxista), Tomoaki Tatsumi (il meccanico), Seina Kasuga (l'amica di Nagisa). *Produzione:* Marin Karmitz, Kenzo Horikoshi per Euro Space/MK2 Productions. *Distribuzione:* Lucky Red. *Durata:* 109'. *Origine:* Giappone/Francia/Iran, 2012.

Akiko è una studentessa universitaria che conduce una doppia vita. Una sera, nonostante le innumerevoli telefonate del suo geloso fidanzato e una sequela di messaggi dolci e malinconici lasciati nella sua segreteria telefonica dalla nonna arrivata a Tokyo per incontrarla, la ragazza decide di passare la notte con un nuovo cliente che vive fuori città. Il giorno dopo l'uomo, rivelatosi essere un anziano professore in pensione, si offre di accompagnare con l'automobile Akiko in università perché la ragazza deve sostenere un esame. I due vengono intercettati dal sospettoso fidanzato di lei ma il professore, grazie alla sua arguzia argomentativa, riesce a disinnescare una scenata di gelosia non smentendo l'equivoco che lo vede nonno di Akiko. Tutto sembrerebbe aggiustarsi ma, per puro caso, il ragazzo scoprirà l'inganno e per i due si prospetterà un pomeriggio a dir poco complicato...

EFFETTI COLLATERALI

Steven Soderbergh



Ipnosi sensoriali

Simone Emiliani

Un altro contagio. Stavolta più epidermico e meno cerebrale del virus partito da Hong Kong e che si propagava nei diversi angoli del mondo proprio in *Contagion*. Ed è qualcosa che nel cinema di Soderbergh oltrepassa le barriere di uno schermo prima più impermeabile, che smembra la struttura da noir glaciale della sceneggiatura di Scott Z. Burns (alla terza collaborazione col cineasta dopo, appunto, *Contagion* e *The Informant!*) e si diffonde attraverso una contaminazione che spinge tutti i personaggi che vengono a contatto con Emily sull'orlo del precipizio. Ma si è anche invasi da uno sguardo che segue tutti gli scatti e i vuoti della protagonista, "effetti collaterali" che portano ancora dentro le altre dimensioni di un cinema che appare continuamente vissuto in soggettiva, drogato da quei colori trattenuti, ondeggianti tra il grigio e il blu, che hanno un effetto ipnotico simile a *Insider*. Dietro la verità di Michael Mann nel modo in cui smaterializzano le figure, dando l'illusione di lasciar agire prima le zone del cervello che produce continue allucinazioni/visioni dei muscoli del corpo.

UN QUADRO CHE SI ANIMA

Come dei demoni. Schizzi improvvisi di vernice che si animano e prendono forma. Con Emily che sembra venire fuori da un dipinto, eroina tragica che sembra provenire dalla letteratura del Romanticismo, prima raffigurata e immortalata in un quadro. Poi esce da questo, si reincarna e, diventata inafferrabile, "contagia" la vita di chi entra in contatto con lei, dal marito Martin, allo psichiatra, il dottor Banks, che viene fatto

scivolare sull'orlo dell'abisso anche quando rimane isolato nel suo appartamento, dove viene come inghiottito assieme alle figure della moglie e del figlio, che sono praticamente entità estranee. Del resto la traccia pittorica del cinema di Soderbergh, con quel blu a tratti elettrico che si accende e spegne, aveva già caratterizzato il suo splendido esordio dietro la macchina da presa, *Sesso, bugie e videotape* con cui nel 1989 aveva vinto la Palma d'Oro al Festival di Cannes ad appena ventisei anni, opera prima e che si ricollega a *Effetti collaterali* nella sua fusione di corpi, ricordi, ossessioni. E, in una filmografia estremamente produttiva, piena di alti e bassi (anche se dopo quest'ultima fase, forse va personalmente ripensata in maniera complessiva, essendoci in realtà ancora tracce contaminanti che passano da un film all'altro), recentemente è emersa in quei cromatismi rossi e gialli che uscivano dai contorni e sfuggiva oltre le sue linee in uno dei suoi lavori più abbaglianti, *Magic Mike*. E da quel film sembra essersi riciclato proprio nell'inquadratura iniziale di *Effetti collaterali*, quel sangue sul pavimento che però, stavolta, non si espande ma al contrario è limitato nel dettaglio, uniformato per esempio alle scatole dei farmaci.

Del resto Steven Soderbergh è il pittore e l'animatore del suo cinema. È infatti anche il direttore della fotografia di gran parte dei suoi film da *Traffic* (in *Schizopolis* non era accreditato) e il montatore di circa la metà, firmati rispettivamente con gli pseudonimi di Peter Andrews e Mary Ann Bernard che si riferiscono ai nomi del padre e della madre. Ed è per questo che nel suo cinema le immagini spesso danno l'impressione di essere sfumate, di poterne rintracciare gli schizzi di base e poi animarsi attraverso un



ritmo di montaggio che gioca su frequenti sfasamenti. Da una parte, nei primi piani di Emily, si crede di sentire parlare la protagonista anche quando sta zitta. Inquadrata di spalle, potrebbe in realtà anche stare ferma e creare nella nostra testa l'illusione del movimento. Proprio come alcuni dipinti, vertigini di un volto che diventano successivi cerchi concentrici e poi sprofondano. Nella velocità irregolare del montaggio, invece, anche in *Effetti collaterali* c'è una frequente dissonanza suono/immagine. Un dialogo nell'inquadratura successiva può infatti cominciare qualche secondo prima in quella precedente. Oppure diventare voce off dall'inquadratura precedente per andare in quella successiva e quindi oltrepassare i limiti dello stacco.

Effetti collaterali cerca di piazzarsi sempre su quel punto in cui è possibile sfondare la barriera, quindi il telo, quindi lo schermo. Dietro i quali c'è il nulla, il vuoto, il nero. E ciò si vede nei due folgoranti momen-

ti dei tentativi di suicidio di Emily. Nel primo spara la macchina a tutta velocità contro il muro del garage. Nel secondo si avvicina alla linea dei binari dove sta passando la metropolitana. Quasi un tentativo, da parte di Soderbergh, di distruggere la sua protagonista per ricominciare da zero. Come se in quello che appare sempre essere il suo ultimo film (notizia che circola da circa un anno e che è riemersa a proposito del suo ultimo lavoro, *Behind the Candelabra*, prodotto tv HBO con Matt Damon e Michael Douglas che sarà presentato in concorso al sessantaseiesimo Festival di Cannes) ci dovesse sempre essere un'ultima inquadratura, quindi la fine del personaggio principale e della storia anche dopo pochi minuti dall'inizio. E il film a quel punto può prendere altre strade oppure, utopia totale ma grandiosa, interrompersi all'improvviso anche dopo poco tempo. In *Effetti collaterali* ciò non avviene in modo così netto, ma comunque c'è un segmento che viene drasticamente tranciato. Riguarda la

morte di Martin: non si tratta tanto di un taglio deciso a livello narrativo ma di cast; Soderbergh fa fuori, a circa un terzo del film, Channing Tatum, proprio quello che recentemente sembra essere diventato un altro dei suoi attori-feticcio, qui al terzo film con lui dopo *Knockout*, *Resa dei conti* e *Magic Mike*. Il cineasta di Atlanta cerca di interrompere ogni percorso di continuità. Dove ogni immagine deve rigenerarsi ogni volta da zero. Anche all'interno dello stesso film.

ROONEY MARA, FALSO BIOPIC

The Girlfriend Experience, *Knockout*, *Resa dei conti* e *Magic Mike* hanno chiuso un'anomala trilogia nella filmografia del cineasta, basata su tracce autobiografiche nelle quali il loro corpo sembra sdoppiarsi: la pornstar Sasha Grey, la campionessa di arti marziali Gina Carano e il passato da spogliarellista di Channing Tatum hanno dato modo al cineasta di reinventare frammenti di un'esistenza individuale in qualcos'altro, di sdoppiarli, di portare loro stessi dentro i suoi film sotto le tracce di altre identità. Rooney Mara, che porta direttamente in *Effetti collaterali* quei segnali disturbanti appena accennati in *The Social Network* e poi esplosi in *Millennium*. *Uomini che odiano le donne*, viene filmata anche con un approccio documentaristico, come se Soderbergh stesse pedinando la sua instabilità e guardando, anzi catturando, tutti i segni della sua malattia. Le sedute con lo psichiatra (nele quali Jude Law muta in un'altra figura, pur

agendo in maniera simile a *Contagion*) e soprattutto la sua crisi durante il ricevimento in cui è andata con il marito sono quasi non recitati, presi dalla realtà, ed è anche per questo che l'inganno di *Effetti collaterali* è ancora più stupefacente.

Non c'è Rooney Mara dietro Emily. O forse sì. E Soderbergh, come con le altre figure femminili di *The Girlfriend Experience* e *Knockout*, *Resa dei conti*, gioca anche sulle sue performance fisiche, sulle sue fughe. Ma soprattutto ciò che è in continua metamorfosi è lo sguardo dell'attrice. Roteante, acceso, spesso spento e assente. Una "doppia personalità" dove il cinema del regista non è mai stato così vicino a quello di Brian De Palma. Emily si può sdoppiare come in *Le due sorelle*, essere ancora un'emanazione pittorica come in *Complesso di colpa* e in più è soggetto voyeur come nella scena in cui guarda dalla finestra Jude Law e Catherine Zeta-Jones, i due psichiatri, e mette in atto nella sua testa la propria macchinazione. Dove tutta la scoperta simulazione finale potrebbe durare anche per sempre. *Dark ladies*, con tracce di quell'erotismo più accennato nelle conseguenze (le foto compromettenti lo sono di più del bacio tra la dottoressa e la paziente) ma anche l'idea di un film che si trasforma in un *backstage*, dove non sembra esserci più distinzione tra il set e quello che c'è fuori, tra il materiale scartato e quello invece incluso nel montaggio. Ed è qui che tutta l'ultima opera di Soderbergh diventa magnificamente inafferrabile e si lancia verso territori sempre più sorprendenti.

EFFETTI COLLATERALI Steven Soderbergh

Titolo originale: Side Effects. *Regia:* Steven Soderbergh. *Sceneggiatura:* Scott Z. Burns. *Fotografia:* Peter Andrews [Steven Soderbergh]. *Montaggio:* Mary Ann Bernard [Steven Soderbergh]. *Musica:* Thomas Newman. *Scenografia:* Howard Cummings. *Costumi:* Susan Lyall. *Interpreti:* Rooney Mara (Emily Taylor), Jude Law (il dottor Jonathan Banks), Catherine Zeta-Jones (la dottoressa Victoria Siebert), Channing Tatum (Martin Taylor), Vinessa Shaw (Dierdre Banks), Mamie Gummer (Kayla), David Costabile (Carl), Sheila Tapia (l'avvocato di Emily), Polly Draper (il capo di Emily), Vladimi Versailles (Augustin), Michelle Vergara Moore (Joan), Victor Cruz (l'agente Beahan), Mitchell Michaliszyn (Ezra Banks), Sasha Bardley (il dottor Peter Joubert), Russell G. Jones (Jeffrey Childs), Susan Gross (Susan), J. Claude Deering (Zach), Ann Dowd (la madre di Martin). *Produzione:* Lorenzo Di Bonaventura, Gregory Jacobs, Scott Z. Burns, Sasha Bardey, Elena de Leonardis per Endgame Entertainment/Di Bonaventura Pictures. *Distribuzione:* M2 Pictures. *Durata:* 106'. *Origine:* USA, 2013.

Emily è una giovane donna che soffre di depressione; la sua salute non migliora neanche dopo che il marito Martin esce di prigione, dove ha scontato quattro anni di reclusione per insider trading. Dopo aver tentato il suicidio, viene affidata alle cure del dottor Banks, uno psichiatra di successo che le prescrive un farmaco in fase di sperimentazione. Emily sembra stare meglio, ma in realtà non è così. È invece soggetta a sempre più frequenti vuoti di memoria. La situazione precipita quando Martin viene trovato morto sul pavimento di casa: è stato pugnalato, e lei è accusata di omicidio...

VIAGGIO SOLA

Maria Sole Tognazzi



Solitudine voluta. E viva

Paola Brunetta

«Adesso che state per lasciare l'albergo, prendetevi qualche secondo per ragionare su quest'esperienza: ha soddisfatto le vostre aspettative? La consigliereste? Forse cercavate una situazione più confortevole e protetta, rispetto a libertà e avventura che per alcune persone sono irrinunciabili: felicità e benessere sono elementi così soggettivi... Ma fidatevi del vostro istinto: questo viaggio è il vostro, sta a voi scegliere come farlo.»

Finisce all'incirca così l'ultimo film di Maria Sole Tognazzi, mentre la protagonista si dirige all'ennesimo volo, questa volta per Shanghai con le sue migliaia premio, non per valutare alberghi come di consueto; e i titoli di coda scorrono poi su una città ripresa "dal vivo", da vicino e non da un mezzo (un taxi) in movimento, e marcata dall'acqua. Qualcosa è cambiato in lei ed è lo sguardo, lo sguardo che ha sul mondo o meglio la situazione che lo produce, ora scelta fino in fondo perché scelta nuovamente, nuovamente decisa. Con riferimento ai titoli di testa, che ci mostrano già tutta la sua vita cioè il viaggio di cui sopra, che sta a noi scegliere come fare: *single* quarantenne senza una vita propria come dice al suo datore di lavoro, con un mestiere che ama e che la porta ogni giorno in posti diversi, a controllare che gli *hotel* di lusso rispettino gli *standard* di qualità. In quest'inizio di film c'è già tutto: lei, i viaggi, gli alberghi, la casa asettica e vuota; come nella sequenza del concerto mancato ci sono già tutti gli altri personaggi (i familiari), e in quella dell'invito a cena non per lei c'è già tutta la relazione con Andrea. E rispetto a questo "tutto" Irene non cambia. Certo, è scossa dagli avvenimenti che costituiscono il motore del film: l'imminente paternità dell'ex compagno, il discorso della sorella sulle relazioni, la morte della donna conosciuta a Berlino; ma dopo la parentesi di Shanghai riprenderà quella vita, la sua vita. La sua scelta di

senso. Il suo viaggio. Che può significare solitudine a volte, incertezza, pesantezza; ma che risponde a quello che lei è, alla sua natura profonda (Hillman direbbe la sua "ghianda"), e che le dà un impagabile senso di piacevolezza e di libertà (e non c'è Tanzania che tenga).

Questo per dire due cose, una che in realtà ho già detto, il senso di un percorso che non è di cambiamento ma semmai di aggiustamento e riconferma per la nostra protagonista, l'altra sulla presentazione dei personaggi e in generale sull'essenzialità come cifra dominante di questo film. Complice una sceneggiatura a sei mani perfettamente calibrata, che ha appena ricevuto una candidatura ai David di Donatello (in tutto sono cinque), la Tognazzi, che scrive con Francesca Marciano (nelle sale in questi giorni anche con *Miele*) e Ivan Cotroneo (con lei anche nel film di finzione precedente, *L'uomo che ama*), ci fa capire che basta poco per realizzare un buon film: un'idea buona (in questo caso geniale, visto che ha trasformato l'opera in un piccolo miracolo produttivo; ma di questo torneremo a parlare), una storia interessante ma semplice e concentrata su due/tre momenti significativi, pochi personaggi ben costruiti e ben interpretati con un mondo di verità da farci scoprire, un'ambientazione originale e poi gli aspetti più tecnici, la fotografia soprattutto (Catinari) e il montaggio ben ritmato in contrappunto con la musica. Con la voce fuori campo che è quella di lei che racconta degli alberghi che visita come "ospite a sorpresa", ripresa da *Turista per caso* (che è un riferimento più appropriato di *Tra le nuvole*).

Introduciamo così altri due elementi in questa riflessione sparsa, i riferimenti e il mestiere. Il giorno prima di vedere il nostro film ho rivisto *Il mio domani* di Marina



Spada, la cui protagonista, un'inedita Gerini, può richiamare la nostra per la ricerca che fa su di sé e sulla sua vera o presunta solitudine, fino ad arrivare a superarla; ma Monica è triste e vive in un ambiente asettico e freddo anche se prova disperatamente a riscaldarlo, mentre Irene è serena ed è questo che la Tognazzi ci vuole mostrare, che si può anche vivere da soli (siamo o non siamo del resto, e mi ci metto dentro anch'io, gli splendidi quarantenni di cui parlava Moretti in *Caro diario?*) e da soli, con la compagnia occasionale delle persone care e facendo un mestiere che realizzi e piaccia, si può stare anche molto bene. Il significato del film è innanzitutto questo, vivere senza rimpianti, come ha dichiarato la regista, e senza sensi di colpa questa condizione di serenità e di libertà in cui si basta a se stessi, e in cui si nutro-

no affetti meno impegnativi, per una donna, di un marito e di un figlio. Perché è vero: anche se i *single* in Italia sono ormai il diciassette per cento della popolazione, il fatto che una donna viva sola serenamente cioè senza sentirsi manchevole per il fatto di non aver creato (di non aver desiderato creare) una famiglia propria, è ancora giudicato male o ritenuto impossibile. E anche al cinema, se si eccettuano i film che problematizzano la maternità (stando però su quel tema specifico) come *Maternity Blues*, *Tutto parla di te* o *Quando la notte*, i ritratti di donna interessanti (penso a *Lo spazio bianco* per collegarmi alla Buy e a *Miele* per collegarmi alla Marciano, ma anche, andando indietro nel tempo, al primo lungometraggio di Soldini con il personaggio di Veronica) sono sempre collegati ad altri temi, o a figure maschili. Forse,

uscendo dall'Italia, la regista che ha la sensibilità più simile a quella della Tognazzi è Sofia Coppola, non a caso anch'essa figlia d'arte, e qui torniamo agli alberghi e al Giappone del libro che Tommaso ha sul comodino, e che parla a sua volta di alberghi...

Perché un altro elemento chiave è appunto il lavoro che la protagonista svolge, l'"ospite a sorpresa" negli hotel di lusso, spunto che la Tognazzi ha ricavato dalla propria biografia (la famiglia della madre è proprietaria di alberghi dal 1875) ma che ha potuto sviluppare grazie alla lungimiranza (o alla convenienza, visto che adesso si fanno pubblicità citando il film) di una dirigente (quarantenne) newyorkese di The Leading Hotels of the World, che ha deciso di sostenere il progetto offrendo alla troupe le location alberghiere in forma gratuita, dopo aver letto e apprezzato la sceneggiatura che la regista le aveva mandato senza contarci. Il film poi, cosa strana di questi tempi per un film italiano che non sia una commedia propriamente detta, sta andando molto bene al botteghino e ha ricevuto ottime critiche sui quotidiani, oltre alle candidature ai David di cui sopra; e la prima proiezione è stata rivolta agli albergatori internazionali, in un hotel di Parigi.

E poi ancora, su alberghi e oltre. Irene sfiora il lusso, lo vive, lo assapora nel corso dei suoi viaggi di lavoro, ma la sua vita "vera" è un'altra e questa scissione, che ricalca quella, più importante, tra tendenza al controllo (il mestiere che svolge) e capacità di lasciar andare, è esplicitata nel film dalla figura di Kate (la Manville di molti film di Leigh), che teorizza l'inautenticità dei (non) luoghi che Irene frequenta per lavoro oltre che la precarietà dell'affermazione delle donne, intrappolate nella necessità di sedurre l'uomo. E parla a Irene di intimità, concetto che si sposa a quello di impegno che è, secondo la sorella, il requisito di ogni relazione che si possa definire

tale, cioè stretta. Vera. Irene è colpita da tutto questo e c'è infatti un momento nel film, coincidente con la morte della nuova amica e con il contrasto con le figure significative della sua vita, in cui la propria esistenza le sembra effettivamente sterile, e vuota (di vita, di affetto, di senso). Ma poi capisce che no; che se anche Andrea sceglie di avere un figlio e di realizzarsi quindi come padre, non è quella la sua strada perché la vita che fa le va bene così, anche se è un vivere in qualche modo a distanza. Ed è tra l'altro interessante che siano invece le figure maschili quelle positivamente problematizzate, il cognato nella freddezza coniugale poi superata e l'amico nella difficoltà ad accettare il figlio in arrivo, che la nuova compagna terrebbe anche senza di lui. Maschile-femminile, vicinanza-distanza, protezione e intimità-solitudine e libertà, sono queste le antitesi che la Tognazzi mette sul piatto e che risolve felicemente, grazie al bel lavoro di un Accorsi finalmente in parte e di una Buy finalmente "vera", e a un talento che si è manifestato nel tempo dopo un primo film acerbo e un secondo interessante ma non compiuto, e che ci auguriamo possa portare ancora dei buoni frutti.



VIAGGIO SOLA Maria Sole Tognazzi

Regia: Maria Sole Tognazzi. *Sceneggiatura:* Maria Sole Tognazzi, Ivan Cotroneo, Francesca Marciano. *Fotografia:* PArnaldo Catinari. *Montaggio:* Walter Fasano. *Musica:* Gabriele Roberto. *Scenografia:* Roberto De Angelis. *Costumi:* Antonella Cannarozzi. *Interpreti:* Margherita Buy (Irene), Stefano Accorsi (Andrea), Fabrizia Sacchi (Silvia), Gianmarco Tognazzi (Tommaso), Alessia Barela (Fabiana), Lesley Manville (Kate Sherman), Carolina Signore (Eleonora), Diletta Gradia (Claudia), Fausto Maria Sciarappa (Fabrizio), Henry Arnold (il direttore), Eirik Bar (il maggiordomo di Berlino), Aaron Hitz (il cameriere), Jacopo Maria Bilocchi, Gisella Szaniszló (la giovane coppia). *Produzione:* Donatella Botti per Bianca Film/Rai Cinema. *Distribuzione:* Teodora. *Durata:* 85'. *Origine:* Italia, 2013.

Irene ha superato i quarant'anni, niente marito, niente figli e un lavoro che è il sogno di molti: Irene è l'"ospite a sorpresa", il temutissimo cliente in incognito che annota, valuta e giudica gli standard degli alberghi di lusso. Oltre al lavoro, nella sua vita ci sono la sorella Silvia, sposata con figli, svampita e sempre di corsa, e l'ex fidanzato Andrea, che ormai per lei è come una specie di fratello. Irene non ha alcun desiderio di stabilità, si sente libera, privilegiata. Ma è vera libertà la sua? L'incontro con l'antropologa Kate metterà in discussione questa certezza...

BOMBER

Paul Cotter

Titolo originale: id. *Regia e sceneggiatura:* Paul Cotter. *Fotografia:* Rick Siegel. *Montaggio:* Matt Maddox. *Musica:* Stephen Coates. *Scenografia:* Alex Ward. *Costumi:* Shaun Carmody. *Interpreti:* Shane Taylor (Ross), Benjamin Whitrow (Alistar), Eileen Nicholas (Valerie), Sara Kessel (Leslie), Emil Austermann (Weert), Michael Asmussen (il poliziotto), Waltraud Bredfeldt (la signora anziana), Günter Müies (il signore anziano), Helge Ihnen (l'uomo d'affari), Ulrike Arndt (la direttrice dell'ufficio informazioni turistiche), Martina Janßen (l'impiegata dell'ufficio informazioni turistiche), Sheela Patel (la giornalista), Herbert Schöder (l'allevatore), Volkmar Siems (il direttore del negozio di mobili), Dörte Tien (la cameriera). *Produzione:* Paul Cotter, Maureen A. Ryan per Boris Films. *Distribuzione:* Distribuzione Indipendente. *Durata:* 84'. *Origine:* Gran Bretagna, 2012.

Una sospirata vacanza fuori dalle mura domestiche, una doverosa occasione per chiedere scusa di un gesto omicida compiuto tanti anni prima, si trasforma in un album familiare dove ai due anziani che dovevano partire



soli e felici verso la Germania si aggiunge suo malgrado un figlio forse troppo ben coccolato, Ross. L'evoluzione di questa felice opera prima di Paul Cotter, drammaturgo, sceneggiatore e qui anche regista è nella riuscita del film stesso, nel suo mutare pelle davanti ai nostri occhi mantenendo freschezza, attenzione allo sviluppo dei personaggi e una riserva di imprevedibilità.

Attraverso un primo piano che si trasforma in una gag scopriamo qual è il pensiero fisso di Alistar, ottantenne ex pilota della RAF. Tornare in un piccolo, sperduto villaggio della Germania per chiedere scusa del bombardamento che dovette compiere ai danni dei suoi abitanti nel corso della Seconda guerra mondiale. Salito in macchina assieme alla moglie Valerie invece di innestare la retromarcia mette la prima così la macchina va a schiantarsi nel garage divenendo inservibile. A questo punto entra in gioco Ross, il figlio trentenne, diplomato all'Accademia di belle arti che, congedatosi dalla fidanzata Leslie con il refrain "torno tra poco", si vede nell'inquadratura successiva sul suolo olandese cercare di arrivare in Germania servendosi di una cartina del '72, quando ancora questa era divisa in due Stati. Il road movie viene soppiantato dai problemi di una ricomposizione familiare improvvisata e non certo appagante per Ross, assediato dalle telefonate di Leslie che continua a chiamarlo per capire dove si è andato a cacciare e i genitori che dentro al pulmino lo riportano a dinamiche sin troppo antiche, la madre apprensiva, il padre insoddisfatto di ogni sua mossa, la velocità di crociera del convoglio, le strade da prendere.

Il paesaggio esterno, il Continente europeo su cui i tre sono appena sbarcati, passa in secondo piano di fronte al riproporsi dirompente di questioni antiche evidentemente non risolte. Il disegno narrativo di Cotter è in questa

trasformazione di un viaggio turistico in uno mentale, dove non serve guardare cosa accade fuori né trovare il modo di farsi capire da chi non parla inglese, ma occorre trovare le parole per guardare cosa non va dentro se stessi e finalmente riuscire a dirlo.

In questa difficoltà e nel modo diverso che i personaggi trovano per tirare fuori i motivi delle proprie insoddisfazioni sta la curiosità di questo film. Ross offuscato, inibito sin quasi a diventare un buono a nulla dalla pesante ombra paterna, con il suo assertivo rimproverare, costante e impietoso. La madre Valerie, trascurata da molti anni, sola con ancora tanta voglia di vivere, di vedere, di divertirsi dentro, non ne può più di passare le domeniche in casa a osservare il marito sprofondato nella lettura del giornale. E lui, il vecchio Alistar, il reduce impenetrabile, il vecchio marito per nulla rassegnato a tornare l'amante che tanti anni prima aveva corteggiato e sposato Valerie, cosa si aspetta ancora dalla vita?

Il viaggio è merito o demerito suo e anche il fatto che presto della Germania, del dovere di trovare quel villaggio bombardato tanti anni addietro, non importa niente a nessuno tranne forse a lui, almeno per potersi scollare di dosso il senso di colpa con cui ha convissuto per sessant'anni. E forse anche per la speranza di poter a quel punto vivere un'altra vita.

Giancarlo Mancini

STA PER PIOVERE

Haider Rashid

Regia, sceneggiatura e montaggio: Haider Rashid. *Fotografia:* Alessio Valori. *Musica:* Tom Donald. *Scenografia:* Matteo Cecconi, Gilda

Dolmetta. *Interpreti:* Lorenzo Baglioni (Said Mahran), Mohamed Hanifi (Hamid Mahran), Giulia Rupi (Giulia), Amir Ati (Amir Mahran), Arthur Alexanian (Arthur), Michael Alexanian (Luca), Francesco Grifoni (Giulio Greco), Luca Campostrini (il direttore della fabbrica), Denny Bonicolini (l'avvocato), Carlo Ciappi (il giudice). *Produzione:* Haider Rashid per Radical Plans. *Distribuzione:* Radical Plans. *Durata:* 91'. *Origine:* Italia/Iraq/Emirati Arabi Uniti/Kuwait, 2013.

Un film come *Sto per piovere*, che affronta il tema politico dello "ius soli", non poteva avere regista migliore. Il fiorentino Haider Rashid – madre italiana e padre iracheno, autore di alcuni lavori circolati all'estero ma mai arrivati in Italia – non è infatti nuovo a certi argomenti. Dietro la macchina da presa, in *Between Two Lands* e in *Tangled Up in Blue*, per esempio, aveva già affrontato il problema degli immigrati iracheni di seconda generazione.

Anche all'origine della sua ultima opera c'è una sorta di ibridazione, questa volta produttiva. Girato in sei settimane, con attori non professionisti, *Sto per piovere* è stato realizzato grazie allo sforzo dello stesso Rashid (con la società Radical Plans), il sostegno di un produttore esecutivo del Kuwait e quello di un piccolo fondo di sviluppo degli Emirati Arabi. La tesi del film mira a dimostrare che anche in Italia i figli nati e cresciuti nel nostro Paese possono trasformarsi, da un giorno all'altro, in cittadini di seconda categoria. In bilico tra due Patrie. È quanto accade al panettiere Said (un bravissimo Lorenzo Baglioni), figlio di genitori algerini. Quando il padre rimane senza lavoro, scopre all'improvviso di non avere il diritto di sentirsi italiano. Dovrà trasferirsi in Algeria? Potrà continuare a

vivere nell'unica Patria che ha conosciuto?

Il suo sentimento di appartenenza non può che essere genuino, naturale. Una seconda pelle, come fa intendere il suo volto pitturato di tricolore (tifo so sfegatato della Nazionale, canticchia alle orecchie della fidanzata Giulia l'Inno di Mameli...). Il deserto dell'Algeria, lui, l'ha solo visto in cartolina o alla tv. Eppure la legislazione italiana sta lì a ricordargli che sotto quella pelle covano le tracce di un'identità altra, straniera.

Durante la sua piccola grande odissea burocratica alla ricerca di una soluzione, Said entrerà in contatto con la stampa, la magistratura e i sindacati, ossia con i tre soggetti (o centri di potere?) che hanno contribuito, chi più chi meno, a trascinare la questione dello "ius soli" in un complicato e rovente terreno di contesa ideologico-elettorale.

Anche il continuo peregrinare "morettiano" di Said per le strade di Firenze a bordo di un motorino o di una bicicletta, in bellissime sequenze accarezzate dalle morbide note musicali di Tom Donald, rimandano al suo status "errante" e instabile, di chi non sa ancora che direzione dovrà prendere la propria vita. Lontana da esotismi e oleografie estetizzanti, la città filmata da Rashid riconquista infatti lo status di città complessa e stratificata, che non ha soltanto un centro storico meta di tutti i turisti del mondo, ma anche le sue periferie, aree di bellezza e di marginalità. La macchina da presa tallona i personaggi, i piani sono ravvicinati, i movimenti talvolta grezzi e ondivaghi: quasi a voler richiamare, anche se in maniera non pedissequa e imitativa, lo stile di un *cinéma-vérité* capace di investigare con ruvida immediatezza lo scorrere delle emozioni.

Qualcuno ha parlato di Rashid come il nostro Fatih Akin, il regista turco-



tedesco (*La sposa turca* e *Soul Kitchen*) diventato uno degli autori simbolo del cinema del *métissage*. Forse è presto per certi paragoni. Di sicuro *Sto per piovere* affronta con misura ed efficacia il dramma di un'intera famiglia alle prese con la perdita della propria identità sociale e culturale, confermando la buona capacità del cinema (italiano?) di fotografare e captare umori e problematiche che agitano la società.

Riccardo Lascialfari

IL CECCHINO

Michele Placido

Titolo originale: Le guetteur. *Regia:* Michele Placido. *Sceneggiatura:* Cédric Melon, Denis Brusseau. *Fotografia:* Arnaldo Catinari. *Montaggio:* Sébastien Prangère, Consuelo Catucci. *Musica:* Nicolas Errèra, Evgueni Galperine, Sacha Galperine. *Scenografia:* Jean-Jacques Gernolle. *Costumi:* Virginie Montel. *Interpreti:* Daniel Auteuil (il capitano Mattei), Mathieu Kassovitz (Vincent Kaminski), Oliver Gourmet (Franck), Francis Renaud (Éric), Nicolas Briançon (Meyer), Jérôme Pouly

(David), Violante Placido (Anna), Luca Argentero (Nico), Arly Jover (Kathy), Christian Hecq (Gerfault), Michele Placido (Giovanni), Pascal Bongard (Mitch), Géraldine Martineau (Sonia), Flavien Tassart (Marco Franzetti), Sébastien Lagniez (Ryan), Hocine Choutri (Arnaud), Tchewk Essaafi (Angelo), Fanny Ardant (la moglie di Giovanni). *Produzione:* Fabio Conversi, Éric Tavitian, Olivier Rausin per Babe Film/Climax Films/Filmarno/StudioCanal/France 2 Cinéma/Appaloosa Films/RTFB/Rai Cinema. *Distribuzione:* 01. *Durata:* 89'. *Origine:* Francia/Belgio/Italia, 2012.

La posizione morale del cecchino in quanto figura narrativa supera in abiezione quasi qualunque altra: il suo “gesto” rammenta quello evocato da Giorgio Colli quando assumeva che a Nietzsche fosse sfuggito l’aspetto dionisiaco di Apollo (simboleggiato nella sua iconografia dall’arco in opposizione alla lira): la violenza differita di colui che colpisce da lontano. Concessa al dio, nell’uomo essa pare violare persino il codice cruento della guerra; eppure, nel film di Placido il protagonista, eponimo proprio attraverso questa sua qualifica, è in fondo il personaggio a suo modo più “nobile”. Questo rovesciamento dell’assiologia standard si spiega nel mondo morale del film con la prevalenza di un codice dell’onore che mette al vertice la fedeltà e l’amicizia (tanto più significative perché più difficili da preservare in un *milieu* criminale) e l’ideologia del “vero uomo” (più americana che francese): il cattivo “cattivo” (interpretato da Olivier Gourmet), traditore degli amici, difatti, piagnucola quando viene brutalizzato dal cattivo “buono” (il cecchino di Mathieu Kassovitz) che ne scopre l’anima duplice e infida e che lo ha sorpreso in un’attività che ha l’apparenza muliebre del cucire; il “mostro” – si sco-

pirà – segrega e tortura ragazzine, e lascia naturalmente sospettare una sessualità deviata; a sanzionare la sua eterodossia all’universo etico del film, anticipata dal disprezzo con cui lo trattano i suoi stessi compagni e complici, finirà per scomodarsi nel suo cameo lo stesso Placido.

La geometria della sceneggiatura oppone al commissario Mattei di Daniel Auteuil il “cecchino” di Kassovitz, che quando lavorava nei reparti scelti ne ha ucciso il figlio suo collega in missione, e che ora passato al crimine ne falcia gli uomini dall’alto di un palazzo sventando l’intervento della polizia mentre i suoi complici fuggono dopo una rapina; attorno al commissario si muovono nel film gli eroi “buoni” tutori dell’ordine: ma i loro volti sono volti di *travet* e i loro corpi sono tozzi o anonimi come quello del commissario; all’opposto, i criminali hanno sguardi da western, di quelli capaci da soli di fermare un treno. Quel che più conta, del resto, è la coerente prosecuzione del paradosso morale su cui si fonda il film: il commissario deve subito prendere atto che suo figlio è morto perché alla prova del campo aveva perso il suo equilibrio mentale (ancora una volta, la misura del giusto è la saldezza del “vero uomo”) e aveva ordinato di sparare contro i civili e poi cercato di uccidere il personaggio di Kassovitz che lo ostacolava; inoltre, quello del cecchino si rivela alla fine del film più che un personaggio un “ruolo”, che assumono prima un complice della banda e l’agente di polizia che lo colpisce, e poi lo stesso commissario Mattei che sul tetto prende il posto del criminale e con scarsa destrezza riesce comunque a ferire il “mostro” e a sventarne la fuga; infine il “primo” cecchino Kassovitz scende in strada e in un contrappasso che è insieme una sfida e un’espiazione si offre inerme al commissario, e allontanandosi gli lascia



tuttavia soltanto l’opzione più degradante: quella di sparargli alle spalle per vendetta. Mattei dovrà abbassare la pistola e accedere alla virile accettazione dello stato delle cose: nella traiettoria morale del film, è lui che si è dovuto spostare, immobile è rimasto solo il “cecchino”.

Si rivela così alla fine molto più esatto il titolo francese, *Le guetteur*, che significa non cecchino ma sentinella, “colui che sorveglia dall’alto”, e altrettanto dell’angelico che del demoniaco partecipa la figura eponima. Fotografia (di Catinari), regia e sceneggiatura funzionano, salvo ad esempio il medico-mostro interpretato dal dardenniano Gourmet, che a tratti tradisce nello sguardo l’aspirazione a deviare la traiettoria di un personaggio così stereotipico, e soprattutto la latitanza nel film dell’ironia, la sola cosa che manganellianamente «riesce a cogliere di spalle gli dei».

Simone Villani

MI RIFACCIO VIVO

Sergio Rubini

Regia: Sergio Rubini. *Sceneggiatura:* Sergio Rubini, Carla Cavalluzzi, Umberto Marino. *Fotografia:* Fabio



Cianchetti. *Montaggio:* Angelo Nicolini. *Musica:* Paolo Buonvino. *Scenografia:* Roberto De Angelis. *Costumi:* Patrizia Chericoni. *Interpreti:* Lillo Petrolò (Biagio Bianchetti), Emilio Solfrizzi (Dennis Rufino), Neri Marcoré (Ottone Di Valerio), Sergio Rubini (l'angelo), Vanessa Incontrada (Sandra Bianchetti), Margherita Buy (Virginia Di Valerio), Valentina Cervi (Amanda), Bob Messini (il direttore), Gian Marco Tognazzi (l'avvocato Mancuso). *Produzione:* Domenico Procacci per Fandango/Rai Cinema. *Distribuzione:* 01. *Durata:* 146'. *Origine:* Italia, 2013.

La lunga carriera di Rubini dietro la macchina da presa – cominciata nell'ormai lontano 1990 con *La stazione* – approda all'opus dodici e genera un film curiosamente esangue rispetto alle punte viscerali di carnalità e stranezza che animano di solito la poetica dell'attore-regista pugliese: titoli come *L'anima gemella*, *La terra o Colpo d'occhio* appaiono piuttosto distanti rispetto all'universo macchiettistico sciorinato in *Mi rifaccio vivo*. Il film narra la storia di Biagio Bianchetti, ossessionato fin da bambino dalla competizione con lo spregiudicato Otone di Valerio: una volta raggiunta la maturità i due si sfidano senza esclusione di colpi sul campo avvelenato degli affari e Biagio ha la peggio

andando incontro al fallimento economico e familiare. La scelta di un gesto estremo avrà esiti insperati che condurranno i due rivali a incrociare le loro esistenze con quella dell'ascetico manager filantropo Denis Rufini.

La scommessa sarebbe quella di tentare la carta della *comedy* fantastica alla Frank Capra insaporendo uno spunto sfruttato con una squadra attoriale di tutto rispetto: la verve di Solfrizzi fa infatti da efficace ago della bilancia tra la fisicità di Lillo e la teatralità accentuata di Marcoré, attorniatati da un gustoso cast di contorno che comprende tra gli altri Enzo Iachetti, Gianmarco Tognazzi, Bob Messini e lo stesso Rubini nel ruolo autoironico di factotum angelico. Non appare invece altrettanto valorizzato il lato femminile della partita che sacrifica goffamente in ruoli stereotipati Margherita Buy, Valentina Cervi e Vanessa Incontrada (rispettivamente signora alto borghese repressa, psicoanalista assatanata ed ex *étoile* della danza in crisi d'identità).

Si parte con un certo sprint attraversando la girandola di disgrazie di Bianchetti che approda in un chiasso aldilà, strutturato come un albergo marxista condotto dall'anima del barbuto Karl che vorrebbe spedire al Piano Interrato Infernale tutti gli imprenditori imbrogliatori che hanno sfruttato le classi subalterne. Proprio quando la polveri comiche dovrebbero detonare il ritmo purtroppo cala vertiginosamente nel corso di scenette dal sapore televisivo, le risate si spengono in sorrisi fiacchi e le lungaggini accentuano le debolezze di un intrigo risolto con *deus ex machina* non proprio brillantissimi. I meccanismi messi in campo rientrano in un repertorio farsesco abbastanza scontato: scambi di persona; equivoci da *pochade*; troppe gag sciate su cucina orientale, salutismo, finanza etica e pensiero *new-age*.

La blanda satira del capitalismo rampante di casa nostra che macina i concorrenti e ignora le regole viene stemperata in un "buonismo" di fondo un po' facile: anche la carogna ha i suoi problemi, chi è *buono dentro* ottiene sempre una seconda possibilità, ognuno può riscoprire il valore dei sentimenti, basta una sigaretta per far pace e i cattivi veri spariscono con un'imprecazione romanesca che scatena un provvidenziale intervento divino. Puntuale come la morte giunge la moralina conclusiva dell'angelo regista che ammonisce lo spettatore a scrutare attentamente dietro le apparenze ("le persone non sono quello che sembrano") e invita se non all'arte di arrangiarsi per lo meno a quella di accontentarsi perché la vita "non è poi tanto male".

Forse un po' poco alla fine dei conti ma potrebbe essere sufficiente per chi voglia passare un'ora e mezza abbondante di relax, magari in attesa di una prossima prova registica più corposa e convincente.

Giacomo Conti

KIKI CONSEGNE A DOMICILIO

Hayao Miyazaki

Titolo originale: Majo no takkyûbin. *Regia e sceneggiatura:* Hayao Miyazaki. *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Eiko Kadono. *Fotografia:* Shigeo Sugimura. *Montaggio:* Takeshi Seyama. *Musica:* Joe Hisaishi. *Scenografia:* Hinoshi Ono. *Voci:* Minami Takayama/Eva Padovan (Kiki/Ursula), Rei Sakuma/Ilaria Stagni (Jiji), Kappei Yamaguchi/Manuel Meli (Tombo), Keiko Toda/Giò-Giò Rapattoni (Osono), Hiroko Seki/Doriana

Chierici (Bertha), Haruko Kato/Maria Pia Di Meo (Madame), Kouichi Miura/Oreste Baldini (Okino), Mieko Nobuzawa/Roberta Pellini (Kokiri), Sho Saito/Graziella Polesinanti (Dora), Kikuko Inoue/Barbara De Bortoli (Maki), Yuriko Fuchizaki/Tatiana Dessi (Ketto), Mika Doi/Valeria Vidali (la madre di Ketto), Shinpachi Tsuji/Carlo Scipioni (il portiere dell'hotel), Yuko Kobayashi/Joy Saltarelli (la strega senpai di Kiki), Kouichi Yamadera/Gianluca Crisafi (il telecronista). *Produzione:* Fabio Conversi, Éric Tavitian, Hayao Miyazaki per Studio Ghibli/Nippon Television Network/Tokuma Shoten. *Distribuzione:* Lucky Red. *Durata:* 102'. *Origine:* Giappone, 1989.

Kiki è una deliziosa ragazzina di provincia di tredici anni che adora sdraiarsi sull'erba scossa dal vento ad ascoltare le previsioni del tempo da una radiolina. Lei in realtà è una ragazzina un po' speciale, è una streghetta che sta progettando il suo anno di noviziato lontano da casa e da due genitori che la adorano. Così Kiki, con un semplice abitino nero, un fiocco rosso tra i capelli, la radiolina del padre e il suo fedele gatto nero Jiji, parte a bordo di una scopa volante alla ricerca di una bella città di mare dove passare il suo noviziato.

Con questo film, datato 1989 e uscito solo ora sui nostri schermi, Miyazaki Hayao racconta da par suo l'ingresso di una ragazzina nell'età adulta, un tema che il regista giapponese conosce bene per averlo affrontato più volte nella sua filmografia. Nell'irrefrenabile bisogno di Kiki di uscire dall'alveo familiare per raggiungere una propria autonomia, Miyazaki volle rappresentare contemporaneamente una tendenza insita nella cultura e nella società

nipponica e una sorta di avvertimento rivolto alle giovani generazioni su quanto questo processo sia complicato. A tal proposito egli infatti in diverse interviste confessò che con questa storia di emancipazione voleva dissuadere quella moltitudine di ragazzi giunti da ogni dove a Tokyo per intraprendere la carriera di disegnatori, credendo che fosse una cosa semplice.

Il film trova ispirazione in un racconto della scrittrice giapponese Eiko Kadono, testo comunque trasformato in modo considerevole dal regista che ne ha temperato il registro favolistico per adattarlo a una realtà più complessa e articolata, conformandolo a ciò che è la vita vera. Nel film Miyazaki ha radunato tutte le proprie ossessioni che si rincorrono nelle sue opere. La sua passione per il volo e i velivoli, una certa dimensione magica, l'ingresso nell'età adulta dei personaggi e infine l'amore per il mare, anche se in questo caso non minaccioso come quello di *Ponyo sulla scogliera*.

La città di Korico, dove atterra la scopa di Kiki, è uno straordinario puzzle di architetture e scorci "rubati" a mezzo mondo e dove ognuno può riconoscere sfondi ammirati in foto o dal vero. La temporalità della storia sembra vagare tra gli Anni Trenta e i Sessanta, dove una FIAT Multipla è contemporanea a un dirigibile Hindenburg, i televisori sono in bianco e nero e i bus hanno la pubblicità «Ghibli» sulla fiancata. La vita nella metropoli è molto diversa da quella tranquilla dove Kiki è sempre vissuta. Da subito deve confrontarsi con un traffico schizofrenico e la difficoltà di provvedere a se stessa.

Kiki, anche se è una strega i cui poteri sembrano essere limitati al solo volare, in realtà è una ragazzina fortunata perché i suoi incontri avvengono con persone perbene e che non

faticano ad affezionarsi a lei. Come la dolce panettiera Osono che le suggerisce di avvalersi del suo potere magico per fare delle consegne davvero speciali. È interessante notare che gli incontri di Kiki con personaggi di sesso femminile che la sostengono in questa avventura, siano ognuno rappresentativi di una fascia di età ben definita. C'è l'adulta Osono che aspetta un bimbo, l'adolescente pittrice Ursula che l'aiuta a superare un momento di difficoltà e infine la dolce nonnina che prepara con amore dolci per una nipote che non li merita. Sembra quindi che la vita a Korico si diverta a presentarle le varie problematiche che Kiki dovrà affrontare a seconda della sua età. C'è anche l'incontro estremamente pudico con l'amore, per il coetaneo Tombo, vispo ragazzino che adora il volo e costruire macchine strampalate per volare. Quando Kiki inizia a sentire un certo non so che per il ragazzino, come accadde anche alla conturbante strega Kim Novak/Gil in *Una strega in paradiso*, i poteri magici le vengono meno, e come Gil che non riusciva più a gestire il suo gatto Cagliostro, così Kiki non riesce più a comprendere Jiji i cui discorsi si trasformano solo in indistinti miagolii.

Fabrizio Liberti



Festival di Cannes

Superedizione

Bruno Fornara

Cosa volere da un festival del cinema? Bei film di tutti i tipi. Questo il regalo di Cannes. È tramontata l'era in cui, ai festival, erano in molti ad andar cercando *il* cinema, *il loro* cinema, il loro specifico tipo di cinema, il cinema del nuovo. Oggi, non c'è quasi più nessuno che pensa che il nuovo sia, per il fatto stesso di essere nuovo, migliore del vecchio. Oggi, se non si parte con i paraocchi, conta molto meno di qualche anno fa la decisione di usare in un film i vecchi campi e controcampi, o i moderni piani sequenza, o di mescolare ogni maniera di far cinema, o di costruire un film accalorato o, al contrario, metodico con piani fissi e calmi. Queste differenze si individuano subito: ma a costituire un film sono rientrate in campo altre categorie non più viste come desuete, tornate anzi a essere considerate efficienti: come avanza questo racconto, come il film procede lungo un percorso di senso, come produce – addirittura – una visione del mondo, come trasforma la linea narrativa in una architettura spaziale e temporale. Non è lo spettatore a chiedere al film di fare o non fare certe cose; lo spettatore rispetta il film, si muove dentro il suo orizzonte e si chiede: questo posto dove sto, questo film, è un buon film? e cosa ha fatto il regista per farlo diventare un buon film? La parola è tornata ai film e ai registi: facciamo loro quel che pensano buono e giusto. Noi entriamo a passeggiare lungo i sentieri del film e vediamo come va. Senza pre-giudizi. Con la disponibilità di spettatori non malpredisposti al confronto curioso con ogni film.

Partiti con freschezza di intenti, ci si può godere, e molto, il festival. Si può lasciar perdere *The Great Gatsby*

di Baz Luhrmann, dove tutto quello che *non* costituisce il fulcro del romanzo (festeballi vestiticappellini stravaganzesibizionismi) invade non solo il centro del film ma tutto il film e, al contrario, dove tutto quello che sta al centro del romanzo *non* sta né al centro né da qualsiasi altra parte del film. Un vero buco nell'acqua della baia.

Proviamo a raggruppare i film visti, senza rigidità, per gruppi che servono semplicemente a mettere i film in discorso. Molti film stanno sotto il tallone del potere e del male. L'atroce *Heli* di Amat Escalante si sposta in un Messico desertico, con narcos, militari veri e falsi, povera gente, giovani torturatori strafatti e sadici. Salvo degli esordienti Fabio Grassadonia e Antonio Piazza, vincitore della Semaine de la Critique, è storia di mafia palermitana in tre movimenti, come fosse una sinfonietta per armi automatiche. L'iniziale *molto mosso* con morti ammazzati è seguito da un *lento* che, dopo una lunga e tesa esplosione, approda a un amore imprevedibile, e infine da un *crescendo* in forma di assolato western all'italiana e poliziottesco anni Settanta. Il miglior film del festival (parere personale) è *Tian zhu ding (A Touch of Sin)* di Jia Zhangke. La Cina di oggi in quattro storie intrecciate. Il regista di *Platform* e di *Still Life* dinamizza il suo cinema di piani fissi accogliendo molti momenti di scatenamento dell'azione con furibondi scoppi di crudeltà: sono gli stravolgimenti del tessuto sociale a provocare contraccolpi di ribellione. Il peccato, *sin*, penetra nella struttura del film e Jia si interroga su quanto la versione cinese del comunismo capitalistico porti alla diffusione di un disagio incontrolla-

bile sotto gli occhi della statua di Mao e di un quadro della Madonna. Un film sull'assonanza tra Maserati e miseria, la prima per i neoburocrati che dovevano servire il popolo, la seconda per un popolo non servito ma asservito.

Veniamo qui da noi. *Borgman* del riapparso Alex Van Varmsterdam è, per un tratto, un perfido racconto su un gruppo di oppositori totali che escono da sottoterra per attaccare una molto borghese famiglia olandese. Poi però il film si spegne nel genere molto frequentato del cinema antiborghese. Molto meglio *Blue Ruin* di Jeremy Saulnier, noir rurale americano, con personaggi sporchi e sanguinosi che passano di vendetta in vendetta. *Omar* di Hany Abu-Assad si dispone di qua e di là del muro che divide Israele dai territori palestinesi. La storia d'amore si mescola a vicende di tradimenti e controtradimenti. Il muro non è solo politico: sta nei cervelli. Molto discusso *Solo Dio perdona* di Nicolas Winding Refn (*Drive*). Sanguie a Bangkok: e antichi miti di madri castratrici, e tragedie greche con l'edipo, ed echi biblici con caini e abeli, e ancora barocchismi visivi e astrattismi sonnambolici. Delusione per il *Michael Kohlhaas* di Arnaud des Pallières, piatta eco con pallide tracce del grande racconto di Kleist sui soprusi del potere, la rivolta e l'ingiusta giustizia della legge.

Altro snodo: la famiglia, crogiolo di relazioni disgraziate. *Jeune & Jolie* conferma la costanza di François Ozon nell'applicarsi a una notarile registrazione di fatti. Una studentessa si prostituisce non tanto per far soldi quanto per misurarsi con se stessa contro i genitori. Ben più complesso è l'approccio al cinema e soprattutto al racconto di Asghar Farhadi. In *Le passé*, come già in *Una separazione*, si parte da uno spunto molto normale – un uomo viene a Parigi dall'Iran per divorziare dalla moglie – e si scivola verso un aggrovigliato labirinto che è il risultato non più correggibile di un passato fatto di atti mancati e scelte sbagliate. Anche Valeria Bruni Tedeschi ritorna con *Un château en Italie* sul suo passato e presente familiare. La voglia insoddisfatta di amore e maternità, la madre onnipresente, il fratello malato, il compagno accigliato, la religiosità magica (la sedia napoletana che favorisce il concepimento...) e quella mesta allegria di ricchi naufraghi che è la cifra della regista. *Jimmy P. (Psychothérapie d'un indien des plaines)* di Arnaud Desplechin non lo si direbbe un film di Desplechin, tanto è corretto e tradizionale. Film a due, l'indiano Jimmy e uno strambo antropologo e psicoanalista. Mathieu Amalric e Benicio del Toro alle prese con i traumi tipici di tutti gli umani, madre padre infanzia sesso. Il gentile Alexander Payne in *Nebraska* lavora su un paesaggio di vecchi, di parenti e di figli, cui aggiunge il paesaggio naturale, terra grigia e

cielo grigio, delle appena ondulate pianure americane, orizzonti sempre uguali come le vite di una famiglia il cui unico sobbalzo è la convinzione del nonno (Bruce Dern) di aver vinto un milione di dollari. Dolce e autunnale film di viaggio, più umoristico che dolente. Altre famiglie nel magnifico *Norte, hangganan ng kasaysayan* (Norte, la fine della storia) di un Lav Diaz che smuove il suo cinema – come Jia Zhang-ke – dai luoghi estatici dove erano immersi i suoi film a un sempre estatico ma più animato ambiente narrativo melodrammatico, con un delitto, un innocente condannato, il carcere e l'attesa. La molto celebrata Palma d'oro, *La vie d'Adèle. Chapitre 1 & 2* di Abdellatif Kechiche, esplora con candore cinematografico la sessualità femminile di due giovani donne, distanti per formazione e posizione sociale, che trovano nel piacere un incandescente punto di contatto. Lungo la linea di osservazione che va da Renoir a Rossellini fino a Pialat, Kechiche conserva sia il fuoco della passione sia la banalità del quotidiano. Giudizio incerto su *The Immigrant* di James Gray, che si rifà a storie della sua famiglia per raccontare l'arrivo in America, negli anni Venti del Novecento, di due sorelle polacche. Gray non sembra al meglio in un film composto e corretto (ma può darsi ci sia sotto qualcosa che sfugge a una prima visione).

Musica e musicisti. I Coen restano loro da qualsiasi parte vadano. *Inside Llewyn Davis* è il ritratto simpatetico di un folksinger senza soldi e senza casa. Il film ha l'andatura elegante, un tantino ricercata e umanamente sincera delle coeniane storie di vita. Tutto l'opposto lo sbrigliato ed esuberante *Behind the Candelabra* di Steven Soderbergh, ritratto del pianista Valentino Liberace, dominatore per decenni delle scene dei casinò di Las Vegas. Il duetto omosessuale tra Michael Douglas e Matt Damon è molto godibile. Guardaroba esuberanti, strascichi lunghissimi, suppellettili esagerate e un Soderbergh che dentro le esagerazioni è, a sorpresa, molto misurato.

Perno centrale del festival: l'interrogazione sulla storia. Tre film magnifici e nessuno in concorso (scelta discutibile). Il primo, *L'immagine mancante* del cambogiano Rithy Panh, ricostruisce le vicende della famiglia del regista dal 1975 al 1979, anni della presa del potere dei khmer rossi. La famiglia Panh fu deportata e morirono per fame e malattie il padre, la madre, le sorelle, il fratello. Non esistono immagini di questa come di infinite altre stragi. Il potere ha filmato soltanto se stesso. Panh costruisce lui le immagini mai filmate. Compone dei presepi con campi di lavoro, capanne, camerate. Li popola di statuette intagliate, pitturate una per una. Il film è un commovente atto di pietà verso tutti i martiri che il regista riporta sullo schermo in forma di amorevole autobiografia in terracotta.



Secondo film sulla storia è *Le dernier des injustes* di Claude Lanzmann, l'autore del memorabile *Shoah*. Lanzmann recupera dai suoi archivi un'intervista che filmò a Roma nel 1975 al rabbino Benjamin Murelstein. Lo fa oggi, dopo una quarantena di quarant'anni, dopo che il tempo ha lasciato depositare tante cose: adesso si può ascoltare il rabbino che i nazisti nominarono capo del consiglio degli ebrei nel campo di Teresienstadt, Terezin in polacco. Murelstein era il terzo rabbino capo del campo, i primi due erano già stati uccisi. Lanzmann si chiede e gli chiede – domanda pesantissima – se sia stato un collaborazionista dei nazisti. Murelstein ha riposte da dare, ha una gran forza dentro, lui che dice di aver resistito come un Sancho Panza realista in un inferno. Lanzmann filma oggi i luoghi che il rabbino ricorda, stanze di tortura, cortili da impiccagioni, forni crematori: e il film ci fa tornare là. Terzo film a tenere una magnifica lezione di storia e di storia del cinema è *Un voyageur* di Marcel Ophuls, figlio d'arte del grande Max Ophuls, film sulla loro vita errante tra Europa e America, sui grandi film del padre, *Lettera da una sconosciuta*, *I gioielli di Madame de...*, *La ronde*, *Il piacere...*, e su quelli del figlio, *Le chagrin et la pitié* e *Hotel Terminus*. Più decine di ricordi di altri film, più attori, scrittori, musicisti, tutti amati, Blake Edwards, Mark Sandrich, Frank Capra, Bertolt Brecht, Humphrey Bogart, Preston Sturges, Fats Waller, Billy Wilder, Otto Preminger, Danielle Darrieux, François Truffaut, Marlene Dietrich, Ernst

Lubitsch, Sergej M. Ejzenstejn, Woody Allen, Stanley Kubrick, Frederick Wiseman, i fratelli Marx...

Ancora la storia recente americana e la storia della boxe con Cassius Clay che si rifiuta di andare in Vietnam e viene messo in galera in *Muhammad Ali's Greatest Fight* di Stephen Frears. Ci sono i filmati degli incontri di boxe e delle manifestazioni contro la guerra, più la parte girata da Frears, molto istruttiva, sui giudici della Corte Suprema che devono decidere se ridare la libertà ad Ali. Film civile, brillante e pieno di verve, persino con un tocco di pornografia giudiziaria... Per chiudere ci sta bene un film sulla questione che riguarda ogni film, compresi tutti quelli che qui abbiamo ricordato. *La Venus à la fourrure* di Roman Polanski è chiuso dentro un teatro. Due soli personaggi a batterli intorno alla messinscena di un testo. Un percorso che Polanski trasforma in magistrale lezione di architettura cinematografica. Mathieu Amalric, tale e quale al Polanski di *L'inquilino del terzo piano*, è lo scrittore che ha adattato per il teatro il romanzo *La Venere in pelliccia* di Leopold von Sacher-Masoch. Emanuelle Seigner, nella vita moglie di Polanski, si presenta all'audizione per la parte principale. Ci si diverte tra *Ombre rosse* (!), piccole e grandi perversioni, volgarità grossolane e dolci attrazioni, tra testo sovratesto sottotesto paratesto, tra maschile e femminile. Polanski in stato di grazia è circondato da Afrodite, Baccanti, Dioniso, stivaloni neri, pellicce, cavalcata delle Walchirie, Bourdieu e Derrida. Esultanza.

L'immagine mancante

Rithy Panh

Lavoro complesso, evocativo e ricco di spunti quest'ultimo di Rithy Panh. Il regista cambogiano (francese d'adozione), torna a occuparsi della terribile e sconcertante storia del proprio Paese d'origine ma questa volta, rispetto al passato, lo fa partendo da un bisogno intimo, privato e doloroso. Ancora prima di cominciare a pensare a fare un film, Panh stava cercando un'immagine che potesse dare l'idea dell'orrore che la propria famiglia e la Cambogia tutta, che dal 1974 al '79 si è chiamata Kampuchea, sono state costrette a vivere sotto il regime di Pol Pot e dei Khmer Rossi. Ben presto però, il regista si accorge che quell'immagine non esiste, non si trova da nessuna parte, che è mancante, appunto. Non si trova perché i Khmer, promuovendo la mitologia del buon selvaggio e del ritorno alla natura avevano vietato, fra le altre cose, anche il cinema, la fotografia e qualsivoglia forma tecnologica (essi stessi hanno girato pochissime immagini durante gli anni della dittatura), ma non si trova anche perché è un'immagine che non può esistere per sua stessa natura.

Come Panh capisce quasi subito, infatti, un'immagine capace di descrivere, veicolare e allo stesso tempo esorcizzare l'orrore non esisterà mai. E specialmente nel momento in cui si vuole che essa rappresenti quello stesso orrore e che dell'orrore diventi certificazione, simbolo e ricordo. Panh capisce che per dare forma ai ricordi l'immagine serve solo come indizio, come traccia, come ipotesi di un reale che ha perso ogni suo significato. In fondo, come sostiene il filosofo Georges Didi-Huberman, «per ricordare bisogna immaginare e soprattutto laddove le immagini che ci sono state lasciate in eredità sono residui frammentari di ciò che da più parti è stato pensato e descritto come “indicibile”, “inimmaginabile” o “impensabile”», quasi intendesse suggerire che l'abreazione verso cui l'immaginario, facendo ricorso all'immagine, si spinge, sia in fondo data dalla constatazione e certificazione di un'assenza. Motivo per cui il discorso intorno all'immagine mancante è, oltre che una questio-

ne psicologica e sociale, anche un problema estetico di primaria importanza. E anche la soluzione che Panh adotta per “risolvere” l'*impasse* in cui la presa di coscienza della mancanza delle immagini di cui avrebbe bisogno per costruire il suo film lo pone – per quanto a prima vista possa risultare un poco ingenua – è invece perfettamente in sintonia con il senso e i contenuti filosofici di tutta l'operazione.

Panh, di fronte all'impossibilità di ricorrere al *found footage*, non fa altro che ricostruire minuziosamente, grazie all'aiuto dello scultore Sarith Mang, i paesaggi, le abitazioni, i villaggi e i campi di lavoro della Kampuchea dei secondi anni Settanta tramite numerosi diorami e modellini popolati da centinaia di statuine scolpite nell'argilla e poi abilmente dipinte. Il significato di questa vastissima e stupefacente opera di ricostruzione è da ricercare dunque nella volontà di coniugare il bisogno di dar forma all'evento traumatico per farne emergere il rimosso di cui si diceva, e l'intenzione di far scaturire, attraverso il valore profondo di questa testimonianza, un ricordo che possa essere individuato non soltanto come dato storic(istic)o, ma anche e soprattutto quale espressione della sopravvivenza di una memoria collettiva. La rappresentazione diviene dunque necessità ontologica capace di superare il problema legato all'esistenza più o meno tracciabile di un'iconografia del male e degli interrogativi etici a essa legati.

Perché se *L'immagine mancante* può essere considerato, in ultima analisi, un raro caso di film fatto senza le immagini, è anche vero che è allo stesso tempo l'esempio più puro di un cinema che guarda oltre se stesso, oltre le categorie della rappresentazione e oltre le pastoie iconoclastiche, per dare risposta e forma a qualcosa di talmente orribile da non poter esser (quasi) non solo immaginato ma nemmeno rappresentato.

Lorenzo Rossi (*Un Certain Regard*)

Tian zhu ding

A Touch of Sin

Jia Zhangke

Appena dopo la realizzazione di *24 City* nel 2009, Jia Zhangke ha cullato a lungo il sogno (non ancora abbandonato, peraltro) di poter girare un film completamente diverso dai suoi precedenti, per storia narrata, stile, budget, approccio produttivo. Un wuxia che non fosse poi così lontano, come concezione, da quelli realizzati da Zhang Yimou in quest'ultimo decennio, con l'appoggio finanziario e l'influenza artistica di Johnnie To. Un'esperienza per ora non compiuta ma che sembra aver svolto un ruolo fondamentale nell'evoluzione della carriera del maggior cineasta cinese contemporaneo. Il maestro del docudrama, del reale che si fa finzione in un continuo gioco di specchi, l'osservatore entomologo della realtà in fermento del suo Paese, il contemplatore, forse a tratti un po' troppo cerebrale delle contraddizioni della Cina, con *Tian zhu ding* opera un vero e proprio ribaltamento delle coordinate del suo cinema. Che ancora si nutre delle mille diaspore sociali ed economiche cinesi, ma che vengono raccontate con uno stile molto diverso. *Tian zhu ding* inizia come un western, con una carneficina in un luogo semidesertico; continua, nel primo dei quattro episodi, con una serie di dialoghi che non si fanno più metafora della corruzione, dell'ineguaglianza, ma che la denunciano, in tutta la sua crudeltà e ineluttabilità. *Tian zhu ding* è composto da quattro episodi solo apparentemente lontani tra di loro, ma che appaiono uno come la prosecuzione dell'altro, una naturale conseguenza. L'indignazione del cittadino del villaggio che non accetta più i soprusi dei maggiorenni del partito si trasforma nel senso di disorientamento e mancanza di punti di riferimento dell'uomo che torna a lavorare nella casa di famiglia, ma che si sente sempre più inadeguato rispetto alle nuove regole, alla nuova realtà. I potenti ritratti femminili, poi, degli altri due episodi, con la receptionist di una sauna che viene aggredita dai clienti, in perenne conflitto con se stessa e con gli altri, o le ragazze giocattolo della finta casa di ricreazione, bordello per clienti facoltosi, ci traspor-

ta in dimensione altra del cinema di Jia. O ancora, il ritratto del ragazzo che dovrebbe interpretare la nuova Cina, il senso della sua conquistata modernità, del suo essere al pari, se non superiore ai modelli occidentali, che cerca lavoro, un vero lavoro, come se questo fosse un processo naturale della "nuova società" e che, invece, si confronta con un *milieu* corrotto e volutamente grottesco. Anche qui quasi del tutto sconosciuto a ora. Cinema di superfici, di luci riflesse, quasi di mondi futuribili, impalpabili, tra kitch e iperrealismo. Verificare per una volta l'immensità di un cineasta che rimane fedele al suo messaggio, ma che cerca nuove forme per veicolarlo, per restituirlo, dimostra la sua capacità di innovarsi, di mutare. Un regista che in modo fruttuoso unisce le sue sollecitazioni a quelle kitaniene (Office Kitano ha da sempre accompagnato gli sforzi produttivi più importanti di Jia) con quelle improvvisi esplosioni di violenza, alle geometrie dello spazio di Jonnie To. *Tian zhu ding* era il migliore film in concorso a Cannes, secondo solo all'immenso *La vie d'Adèle* di Adbelatif Kechiche, e uno dei migliori titoli in assoluto che registra una nuova stagione per uno dei cineasti più importanti a livello mondiale.

Antonio Termenini (Concorso)



La vie d'Adèle

Chapitre 1 & 2

Abdellatif Kechiche

Realisti e realismi. Quante volte ne abbiamo parlato? Il documento e il pedinamento, la registrazione del reale, la sua ricostruzione, chi insegue il vero e chi si accontenta del verosimile, l'adesione mistica, la denuncia, il naturalismo, lo svelamento. Poi sullo schermo arriva un film come *La via d'Adèle* e ti ricordi che, per fortuna, il cinema continua a superarci, in ampiezza e in profondità. Ecco il reale. La "verità" della "realtà". Adèle, ragazza di quindici anni, va a scuola, torna a casa, mangia, dorme, fa l'amore (ma non le piace), si innamora di una ragazza coi capelli blu, scopre il piacere, cresce, convive, poi qualcosa si incrina... Tutto qui? Sì, tutto qui, per tre ore di cinema che potrebbero essere cinque, dieci, trenta, e noi saremmo sempre lì con gli occhi spalancati per lo stupore, di fronte a tutta quella (normale? straordinaria?) realtà, con i suoi pieni e i suoi vuoti. Altro che "fette di torta"! Qui ci sono pure le briciole rimaste sulla tovaglia e gli avanzi del giorno prima. Le labbra di lei mentre dorme. La bocca piena di cibo, ingorda. Visi e gesti sorpresi. Le chiacchiere inutili con le amiche. Le parole (troppo) pregnanti a scuola (Marivaux) o con quella ragazza strana (Sartre). Il sesso, non solo detto, evocato, ma vissuto fino allo sfinimento.

Sapevamo già dello speciale talento di Abdellatif Kechiche nell'incarnare la realtà-verità sullo schermo. Basterebbe pensare al magnifico pranzo in famiglia che sta al centro di *Cous Cous*. Non è certo un caso che sotto le mani sapienti del regista francese di origine tunisina vediamo fiorire autentici fenomeni: non è solo una questione di scouting, anzi, è il frutto di un approccio meticoloso, totale, ossessivo, che trascende la tecnica della direzione d'attori, per diventare un lavoro di tutte le ore, i secondi, alla ricerca di quell'attimo in cui la vita si manifesta con un'evidenza che non ha bisogno d'altro. Ecco allora l'incredibile performance della sconosciuta Adèle Exarchopoulos, che è stra-ordinaria

proprio perché non è mai "performance". Il modo in cui Kechiche sta addosso alla sua protagonista (e a Emma-Léa Seydoux e a tutti gli altri) non ha nulla di rivoluzionario, abbiamo già visto tanto cinema che pratica il primo-primissimo piano-dettaglio in movimento, con quello stesso effetto di prossimità anche un po' claustrofobica (lo stacco al piano medio è un respiro strozzato, non apre, non allarga, rimane appiccicato al primo piano, alla persona-personaggio, a ciò che sta provando). Ma qui ha una potenza che non lascia scampo, una fisicità e sensualità che senti addosso, oltre alla capacità di trovare un equilibrio miracoloso tra le esigenze del ritmo e quelle dell'emozione, tra l'attimo e la durata, il racconto e la verità che ci sta dentro, sotto, intorno.

Poi, se volete, possiamo parlare dell'amore lesbico come fosse un tema, anche se qui poco importa chi sta amando chi, perché questa è la storia di una coppia qualsiasi, unica, come uniche e qualsiasi sono tutte le storie d'amore. Possiamo citare le evocazioni letterarie, pittoriche, filosofiche, cinematografiche, o riflettere sul modo in cui l'autore di *La schivata* e *Venere nera* si è appropriato di una graphic novel (*Le bleu est une couleur chaude*) facendola sparire dentro il suo cinema, o ragionare sulla "rivoluzione del piacere", su Adèle come Antoine Doinel (non vediamo l'ora di vedere le tappe successive di questa vita-cinema), sulle dinamiche psicologiche legate alla differenza di classe sociale, sulle osservazioni da Julie Maroh (autrice della graphic novel) che ha criticato lo sguardo troppo maschile nelle scene di sesso. Possiamo parlare di tutto ciò che volete. Alla fine, però, rimane l'esaltante realtà delle emozioni, le sfumature di sguardo, i gesti, le indecisioni, il godimento, le maledette notti senza di lei, la benedetta passione, il dolore, la vita.

Fabrizio Tassi (Concorso)

L'inconnu du lac

Alain Guiraudie

Sgombriamo subito il campo da ogni equivoco. Il film di Alain Guiraudie non è la versione maschile di quello di Kechiche. Non condivide con quello la voglia di sorprendere o di sperimentare fino a che punto gli attori possono arrivare nel dare corpo a una passione. Non è performance, ma pura messa in scena. Omaggio al potere creatore del cinema, che con pochi ma essenziali elementi sa costruire tessiture sempre più complicate, capaci di avvolgere lo spettatore senza per questo precludergli la possibilità di costruire il racconto. Nonostante le apparenze (un film su un luogo di incontri per soli uomini), *L'inconnu du lac* è un film classico, perché opera non sul corpo e sulle emozioni che lo attraversano, ma sulle inquadrature e il rapporto tra ciò che è filmato e la prospettiva da cui è visto. Anche l'ingombrante presenza del sesso (su cui presumo i giornali si getteranno al momento dell'uscita in sala) viene risolta rapidamente: un primissimo piano di un'eiaculazione toglie ogni ambiguità sulla posizione del regista rispetto al tema e fa capire che non c'è intenzione di cadere nel gioco del voyeurismo.

Il film si svolge in un solo ambiente, suddiviso in spazi dalle caratteristiche ben definite. Come nei giochi in scatola che andavano di moda decenni orsono (o come in un qualunque videogioco attuale), gli spazi del film sono stanze separate – tutt'al più da una all'altra si può gettare un'occhiata. Il corpo maschile – spesso nudo – è ciò che permette il passaggio: dal parcheggio, con le macchine, al bosco, luogo del "cruising", da questo alla spiaggia, luogo sociale della chiacchiera e dell'incontro, dalla spiaggia al lago, spazio misterioso, aperto alla vista e al contempo insondabile, filmato sempre da una certa distanza.

Guiraudie non parla di sesso, usa piuttosto il sesso (quell'organo maschile ancora così tabù, così spesso alluso e poco filmato dalla pubblicità) per trattare ciò che al cinema nutre le immagini, il desiderio e la paura. Essi sono il soggetto del film e ciò che muove il suo protagonista, Franck, nella relazione con Michel, amante e omicida. Per bilanciare questa pulsione, Guiraudie ha



inserito un personaggio che è come un corpo estraneo al tema e al luogo in cui il film si svolge. Un osservatore dotato di buon senso e di molto tempo libero, che sembra venir fuori dai suoi film precedenti. Henri non è solo un compagno di conversazione per Franck, incarna anche un polo della messa in scena. Ugualmente il solido rigore geometrico cui è improntato il montaggio del film fa da contrappeso all'estasi per la bellezza dei corpi e del trascorrere della luce su di essi. Anche da un punto di vista narrativo il film gioca sui due poli: la detective story con tanto di ispettore raziocinante e la love story in cui Franck nonostante la consapevolezza del pericolo si tuffa.

La posizione di Franck, infatti, solo in apparenza può ricordare quella di un personaggio hitchcockiano: il suo giocare con il pericolo è il frutto di una scelta precisa, come il bellissimo finale mette in evidenza. È la scelta di abbracciare la notte, di attenderla con un po' di rassegnazione ma anche con molta voluttà. Protetto dal bosco che circonda il lago Franck vive un dilemma "fassbinderiano", ovvero il dissidio tra ciò che detta una posizione etica condivisa e ciò che impone la passione. E tra queste due il suo cuore esita. Giusto un istante, però.

Carlo Chatrian (*Un Certain Regard*)

All Is Lost

J.C. Chandor



Il vecchio e il mare: ma il paragone con il celeberrimo racconto di Ernest Hemingway finisce qui, anche se non è certo poco. Un uomo ormai non più giovane, sta compiendo un viaggio in barca a vela in solitaria. Una notte, un container che vaga per l'Oceano Indiano, colpisce lo scafo aprendovi uno squarcio. L'uomo non perde la calma, rattoppa come può lo scafo, e lo svuota dall'acqua imbarcata. Ma all'orizzonte si profila una terribile tempesta. L'uomo vivrà per otto giorni in balia dell'Oceano. Una barca, un uomo, l'Oceano: il film del regista americano J.C. Chandor (messosi in luce con *Margin Call*), in fondo è tutto qui. Ma se il navigatore solitario che lo interpreta è Robert Redford e il film è praticamente senza dialoghi, le cose cambiano. Ci si può chiedere che senso abbia un'operazione di questo tipo e che appeal possa mai avere un tale film sullo spettatore.

È interessante, allora, riportare alcuni spezzoni della conversazione del regista e dell'attore con i giornalisti durante la conferenza stampa. «Il film era una sfida», ha raccontato Robert Redford «E proprio per questo ho accettato di interpretarlo: proprio perché si trattava di un ruolo diverso da quelli che ho sempre interpretato». «Il silenzio», ha detto invece il regista «ha una grande importanza al cinema come nella vita, dove parliamo tutti troppo. Il silenzio per me», ha proseguito J.C. Chandor «è una forma artistica, bisogna "abitare" il silenzio perché obbliga a vivere

completamente il proprio ruolo». «Nel film», riprende l'attore «il mondo del personaggio si riduce sempre di più: prima la barca a vela, poi il canotto di salvataggio; ho imparato che nella vita bisogna essere se stessi in ogni circostanza». «Il film è una metafora delle difficoltà in cui si dibatte oggi la nostra società. Può essere una lettura», risponde il regista «Sono nato poco prima della Seconda guerra mondiale», aggiunge Robert Redford «per cui ricordo bene gli effetti di quella guerra sulle persone: oggi l'America sta vivendo un periodo di cambiamento, per esempio per quanto riguarda le attese per la crescita economica, preoccupazione che invece non esisteva quando ero io ragazzo. In questi anni ho visto molte cose cambiare; è per questo che come artista cerco di dimostrare che dietro la propaganda esiste tutta una zona grigia di cui nessuno parla». «Certamente», risponde l'attore a una domanda «il rapporto con la natura è molto importante. Credo che l'uomo abbia fatto molti danni in questi anni e la natura si stia, per certi versi, rivoltando. Credo che qualche cosa per migliorare la situazione possa farlo anche il cinema, non tanto in termini di propaganda ma nel mostrare attraverso i personaggi e le emozioni che il cinema sa trasmettere, come sia possibile un approccio diverso verso l'ambiente».

Due, ci sembra, sono allora le parole chiave di questa curiosa e in fondo affascinante operazione: sfida e silenzio. La sfida alla natura operata dal navigatore solitario, ma anche quella al cinema operata dal regista e dall'attore; e il coraggio di strutturare la vicenda intorno a una mancanza, a un vuoto, che è quello della parola. Entrambe le sfide, dal nostro punto di vista, sono state vinte e anzi, forse proprio l'assenza di commenti o di dialoghi, ha reso l'operazione ancora più affascinante e avvincente, quell'abitare il silenzio di cui parlava il regista. Proprio nel creare quella tensione e quell'attesa che lo spettatore in platea condivide con il protagonista sullo schermo, in mezzo all'Oceano. Che è anche quello della vita.

Andrea Frambrosi (Fuori Concorso)

Stop the Pounding Heart

Roberto Minervini

Passato quasi inosservato a Cannes, *Stop the Pounding Heart* è il terzo capitolo di una singolare perlustrazione condotta da Roberto Minervini nel sud degli Stati Uniti. Realizzato quasi in parallelo a *Low Tide*, presentato l'anno scorso a Venezia, il film è stato girato nei distretti di Waller e Liberty, in Texas. Entrambe sono zone a basso reddito e, nel caso di Liberty, a elevato tasso di criminalità (in questo distretto si trova uno dei carceri minorili più grandi del Texas). Se Waller è poco popolata, i fattori vivono distanti l'uno dall'altro, Liberty è un'area abbastanza densa e fatiscente. Questa visione d'insieme è velocemente scavalcata dallo sguardo del film che non si interessa a indagare il perché, piuttosto si sofferma a raccontare il come.

Protagonisti sono sue giovani pensati come poli di un'America rurale, su cui spesso il cinema ha costruito i suoi racconti, Sara Carlson e Colby Trichell. Contadina, e molto religiosa, lei, figlio di una città espansa, lui, che vede nell'universo western l'unico orizzonte di realizzazione. Sara viene da una famiglia di allevatori (di capre perché le mucche sono troppo onerose e poco adatte al terreno stepposo di Waller). Rispettosi di una condotta morale rigidamente improntata sui valori della Bibbia, i Carlson hanno scelto uno stile di vita indipendente e quasi autarchico. I figli sono educati in casa per non essere contaminati dalla società e, oltre alle preghiere, contribuiscono alla precaria economia della larga famiglia. Colby Trichell è invece un giovane aspirante "bullrider". Il rodeo e il gruppo di persone che gravitano attorno è il suo playground e campo d'addestramento. Entrambi, pur inquadrati in un contesto affettivo più ampio, sono in qualche modo due *loner*; entrambi vivono una situazione in cui il loro universo al contempo li protegge, li fortifica. E li reclude.

Oltre ad acquisire confidenza con i personaggi, nella più pura tradizione documentaria, Roberto Minervini ha provato a confrontare questi due universi, dando forma in filigrana a una possibile storia sentimentale. *Stop the Pounding Heart* vibra sul filo leggero che unisce que-

st'ipotesi di finzione a una materia solidamente ancorata al reale. Se il dato di fondo resta quello di una vita condotta ai margini del progresso, che anzi delle sorti tecnologiche (o anche ecologiche) del mondo non sa che farsene, il cuore pulsante del film è la materia umana nel momento in cui questa incontra uno sguardo capace di rilanciarla o di metterla di fronte a nuove sfide. Minervini filma in continuità, costruendo il suo racconto su frasi spezzate da un montaggio ruvido, a volte impreciso ma carico di energia. La sua forza sta nella capacità di andare oltre "la giusta distanza" del documentario e filmare talvolta troppo da vicino, talvolta un po' troppo a distanza. Primi piani (di Sara sempre più indecisa sul suo posto nella famiglia) e quadri d'insieme (bellissimo quello di un singolare "dèjeuner sur l'herbe") scompagino l'ipotesi documentaria e senza bisogno di altre aggiunte portano il film su un altro piano. Le traiettorie di Sara e Colby restano separate e tuttavia come attratte da una tensione invisibile. È sul meccanismo del desiderio che il film gioca le sue carte: desiderio di vedere fino a dove questa improbabile variante di *Romeo e Giulietta* può andare, desiderio dei personaggi di saltare con un balzo il recinto che li trattiene, ma anche desiderio di filmare corpi, prati, animali e natura bagnata nella calda luce del Sud.

Carlo Chatrian (Fuori Concorso)



As I Lay Dying

James Franco

L'ostentato iperattivismo artistico e professionale di James Franco, finora, si era dimostrato mediamente velleitario: basti pensare allo sbandierato *Interior. Leather Bar* o, per certi versi, anche al *Sal* visto a Venezia. In questo modo aveva prestato legittimamente il fianco a numerose critiche e anche a qualche sarcastica alzata di sopracciglio: che allora il poliedrico James avesse deciso di adattare uno dei romanzi più complessi e ostici della letteratura americana del Novecento, *Mentre morivo* di William Faulkner, poteva essere letto come l'ennesima sparata di un abile promotore di se stesso. Di velleitario, o di inconsistente, in *As I Lay Dying* non c'è invece proprio nulla. Tantomeno il costante e reiterato uso dello split screen, che Franco utilizza senza timori e con valenze narrative, non solo moltiplicando gli sguardi o i punti di vista di una storia nella quale ogni personaggio rappresenta se stesso e una visione precisa sul mondo e i suoi familiari, ma facendo a volte scartare di poco il punto privilegiato d'osservazione: mostrando, così, come variazioni in apparenza modeste possano modificare in maniera assai più sensibile il senso di ciò che si vede. O si mostra.

In questo, così come in una costruzione formale e narrativa che, a dispetto di un racconto fatto di corpi, sangue, terra e sudore, tende costantemente all'astrazione e alla rarefazione, non c'è alcun inutile compiacimento registico, ma il fluire naturale di una poetica e di un'estetica che appaiono mature e ben equilibrate. Con un racconto tanto complesso e strutturato (e al tempo stesso intensamente archetipico) da gestire, *As I Lay Dying* non sbanda praticamente mai, mantenendosi tanto più coerente quanto più indugia in dettagli, deviazioni, ellissi.

Quasi senza sforzo apparente, Franco riesce a tradurre e a traslare in immagini la lingua impervia del romanzo di Faulkner, riducendo la polifonia delle voci alla capacità sintetica di uno sguardo caleidoscopico: e così facendo riporta allo spettatore tutta la complessità e la stratificazione di un testo e una storia che condensano al loro interno valenze simboliche che appartengono

tanto alla cultura classica quanto al Grande Romanzo Americano. Rimanendo in bilico tra filosofia e archetipo, privilegiando l'asse conflittuale che unisce Darl a Jewel ma mai facendo passare in secondo piano la natura intima e soggettiva degli altri personaggi, *As I Lay Dying* racconta di un'umanità folle e fragile e in decomposizione, eppure proiettata con disperata ostinazione verso un futuro che pure non promette nulla di buono. Lo fa dilatando i tempi e aggrappandosi ai corpi, perdendosi nella natura e nella terra e gettando addosso allo spettatore tutta la magnetica e dolorosa fatica (fisica e mentale) dei Bundren, trascendendola e rendendola spirituale.

In questo senso ha ragione chi ha parlato di confronti con il Terrence Malick più recente, protagonista della stessa tensione filosofica, poetica e spirituale ma ormai privo della capacità di un racconto palpabile di corpi e gesti, della natura fisica: lui sì, velleitario, perlomeno in *To the Wonder*. Per rimanere in tema malickiano, allora, si può dire che con *As I Lay Dying* James Franco firmi la sua *Rabbia giovane*, film che con questo ha in comune non solo alcuni accorgimenti formali (come l'uso insistito di voci off introspettive) ma la capacità di cogliere con sguardo puro e partecipe la natura contraddittoria, splendida e feroce, folle e delicata, della vita e dell'esistenza.

Federico Gironi (*Un Certain Regard*)



Le passé

Asghar Farhadi

Non mi unirò al plotoncino che ha accolto, carabine spianate, la presentazione cannense dell'ultimo film di Asghar Farhadi. Non mi unirò a loro perché credo che *Le passé* sia un'opera assolutamente coerente al percorso dell'autore, e non una stanca fotocopia del film che gli ha fruttato riconoscimenti planetari; perché immagino non sia facile, credo mai, riprendere a lavorare dopo che un tuo film è stato quasi unanimemente acclamato, pluripremiato e portato in trionfo al banco di macelleria dell'Academy, per essere consacrato miglior film straniero dell'anno; e ancora meno facile dev'essere girare un'opera nuova in un Paese che non è il tuo, in una lingua che non è la tua. Farhadi ha sulle proprie spalle anche il peso di aver ratificato al mondo l'esistenza di un cinema iraniano che si è progressivamente lasciato alle spalle, metabolizzandola, la stagione "neorealista" dei Kiarostami dei Makhmalbaf e dei Panahi, che ha digerito la lezione del cinema classico e di quello modernista, e che può permettersi il lusso di due ore e dieci di mélo in crescendo.

Un mélo atipico – come già era *Una separazione* – che mina e contamina in maniera ancora più netta le formule del genere, rélega personaggi chiave fuori campo, limita l'uso delle musiche e dei cliché. Proprio per questo non mi manca quel sottotesto, quella filigrana allegorico-politica che altrove tranquillizza e appaga chi pare attratto e al tempo stesso spaventato dall'emergere della forma. Perché, certo, questo è cinema in cui la forma conta, e molto. E poi il sottotesto, nel caso specifico, c'è, e coincide col titolo: quale tema più universale e trasversale (e cinematografico) del passato, delle conseguenze delle azioni individuali? Col passato (anche prossimo) puoi fare i conti, puoi chiedere ammenda degli errori, ma non c'è verso di correggerlo, se non mentendo, mentendosi, imbrogliando le carte.

Le passé si raccorda ai film precedenti, per ovvie ragioni, più col linguaggio del cinema che non con quello delle parole: apre su due persone, due *presenti* diversi, che si sfiorano e dialogano attraverso un vetro, dove *Una separazione* si chiudeva con i due coniugi che, divisi da un vetro, si ignoravano. Ovviamente questo limite fragile continua a esistere anche senza quel diaframma fisico. Come e più che in *Una separazione* i personaggi violano quel limite, usano l'altro, lo strumentalizzano, ne fanno uno schermo dei propri errori. E allora è nel progressivo disvelamento della trama ordita da Marie (Bérénice Bejo) che risiede una delle forze del film: l'angelica farmacista del suburbio parigino in realtà è una sorta di mantide, anche se completamente depotenziata: la formalità per cui ha richiamato in Francia Ahmad, il secondo marito iraniano (Ali Mosaffa), ovvero la firma per mettere fine a un matrimonio che è già finito, è il cuore di un disegno (centripeto e pur centrifugo) che, proprio come in una miniatura aniconica, nella migliore tradizione persiana, si complica e moltiplica a ogni nuovo nodo, a ogni nuovo personaggio: le due figlie di Marie, il suo nuovo compagno Samir (Tahar Rahim), il figlio e la moglie comatosa di quest'ultimo.

Perché negarlo: nel solco della tradizione, Farhadi è anche un calligrafo, sia per l'esattezza nella scrittura dei personaggi e del loro sistema di relazioni, affidati ad attori rigorosamente controllati, sia per la precisione dei meccanismi visivi e di regia; supportato in questo da collaboratori come Claude Lenor (che fu scenografo della trilogia kieszlowskiana) e Mahmoud Kalari (veterano direttore della fotografia iraniano, già reclutato per *Una separazione*), nel creare un microcosmo, al centro la casa-trappola di Marie, impantanato in un tempo di mezzo.

Alessandro Uccelli (Concorso)

Inside Llewyn Davis

Joel e Ethan Coen

I Coen sono novecenteschi. Il loro mondo è ancora popolato da uomini senza qualità, da uomini che non ci sono, da fratelli smarriti inadatti alla vita, insofferenti, isterici o rassegnati. Il cantante folk di inizio anni Sessanta Llewyn Davis, liberamente ispirato a Dave Van Ronk (che per davvero pubblicò un album dal titolo *Inside Dave Van Ronk*), è uno di loro, un artista come tanti nel Greenwich Village in pieno revival folk, bravo ma non abbastanza da emergere e soprattutto così cocciuto, orgoglioso e sfortunato da perdere ogni occasione buona. La circolarità che da sempre imprigiona i personaggi dei Coen non gli dà scampo: Llewyn, senza una casa, un lavoro o un dollaro, vagabonda di continuo per le vie di Manhattan, viaggia per ore da New York a Chicago per ritrovarsi con un pugno di mosche, manca le uscite autostradali e se ne sta lì, stretto nelle spalle, a sopportare la pioggia, la neve, il freddo, i piedi fradici. L'altro, l'altrove, l'obiettivo che sfugge dalle mani, non è come in *A Serious Man* inafferrabile e di spalle, intravisto nel finale come una sagoma ritagliata contro un tornado, ma è afferrato al volo, portato in giro, perso, ritrovato, scambiato, investito, forse ucciso, e poi ritrovato ancora... Non è qualcosa di astratto, ma di concreto; è un gatto, Ulisse, che il loro povero Llewyn incrocia di continuo sulla propria strada e che alla fine una casa la trova. Per lui il cerchio si chiude, mentre per Llewyn no: a lui storpiano di continuo il nome, lo fanno suonare e non gli

vendono i diritti d'autore, gli fanno pubblicare un disco e lo lasciano con uno scatolone pieno di copie invendute; lui un posto dove andare non ce l'ha, né una casa né un palco, visto che suona sempre nello stesso locale del Greenwich Village, all'inizio e alla fine, e in entrambi i casi finisce malmenato da un tizio misterioso che non vorrebbe vederlo in scena... Nel frattempo è arrivato Dylan, che suona la stessa roba folk di Llewyn, ma quelli come lui li cancellerà dalla storia.

Sia chiaro che tutto ciò che i Coen dicono in *Inside Llewyn Davis*, lo hanno già detto altre volte, sono invecchiati e forse non più all'avanguardia come ci piace pensarli. Concettualmente, il loro ultimo film non ha niente di nuovo: la parabola esistenziale novecentesca, con un eroe che potrebbe stare in un romanzo di Saul Bellow, magari un po' più ricco e autoindulgente, l'abbiamo già visto e imparato ad amarlo altre volte. Llewyn, come Larry Gopnik di *A Serious Man* o Ed Crane di *L'uomo che non c'era*, è la vittima di uno spazio e di un tempo impietosi, di una realtà che prima umilia e poi prosegue indifferente. Solo che questa volta i Coen sembrano più sereni e rassegnati, sanno che il tornado è passato e in fondo non ha cambiato nulla. Questa volta non ci si ammala di tumore e non si finisce su una sedia elettrica, ma si resta coi piedi in terra a camminare in tondo, un po' ottusi, forse, ma liberi e in fondo buoni.

Quello che c'è di nuovo, dunque, è una strana, bellissima dolcezza di fondo, un'aria malinconica e trasognata, un abbandono al piacere della musica, ai pizzichi di chitarra, ai sogni generati da una canzone, che fanno di *Inside Llewyn Davis* un film commovente. Non un film nostalgico, ma pieno di nostalgia, con i dettagli e le inquadrature simmetriche tipiche dei Coen pronte non a costruire un teorema, non a illustrare la vita come uno scontro tra razionalità e caos, ma a scrivere una canzone gentile per uno povero scemo sconfitto dalla Storia e lasciato sulla scena con le sue decine di copie invendute.

Roberto Manassero (Concorso)



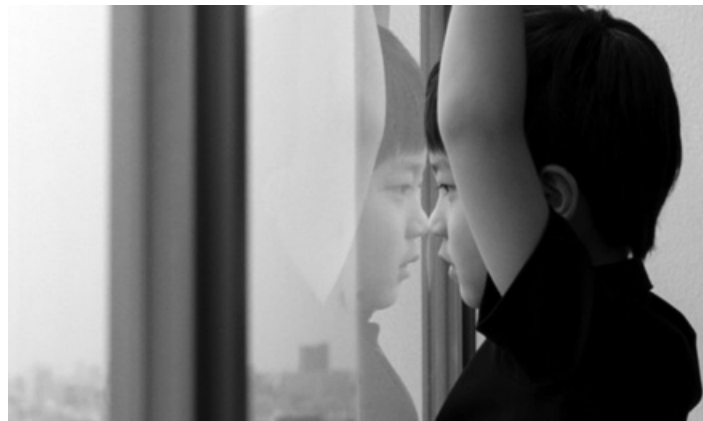
Soshite chichi ni naru

Like Father, Like Son

Hirokazu Kore-eda

C'è ancora un magnifico scarto, la stessa inquadratura, nel cinema del grande regista giapponese, ma è il livello percettivo che cambia. Dentro quest'ultimo *Soshite chichi ni naru* (*Like Father, Like Son*) la presenza di filmini, fotografie, specchi sembrano gradualmente frantumare l'apparente impermeabilità, moltiplicare angolazioni, punti di vista, più sguardi sulle cose, anche le stesse cose. Il medesimo scarto di un film totalmente opposto a questo, come *Hana*. Lì c'era una dissoluzione invisibile e inesorabile del mito del samurai, qui invece di equilibri familiari che, una volta creati, si ripetevano nel quotidiano. C'è sempre una ritualità che ritorna nel cinema di Hirokazu Kore-eda. E poi come questa viene alterata da un episodio che rimette tutto in gioco. Se in *Nobody Knows* era l'improvvisa sparizione della madre a creare una netta frattura tra il prima e il dopo, in *Like Father, Like Son* è invece uno scambio di figli avvenuto sei anni prima. Un architetto ossessionato dal successo viene a sapere dall'ospedale in cui la moglie ha partorito che il loro figlio, quando è nato, è stato scambiato con un altro, e che quello naturale è cresciuto in un ambiente più modesto.

È quasi un ritorno al bellissimo film portato, sempre in concorso, a Cannes nel 2004, con l'impermeabilità di un universo chiuso che viene progressivamente a rompersi, con l'attenzione discreta eppure estremamente precisa del contesto sociale. In *Nobody Knows*, i ragazzini (che la madre aveva avuto da uomini diversi, quindi potenzialmente un film gemello sui figli illegittimi) cercavano le monete per sopravvivere dalla macchina delle bibite e non erano in grado di pagare la luce e il gas. In *Like Father, Like Son* c'è la differenza di classe tra le due famiglie. Una più ricca ma chiusa, dove la vita del figlio si divide tra il pianoforte, le lezioni d'inglese e gli esami d'ammissione alla scuola privata. Un'altra invece di diversa estrazione sociale, ma in cui c'è un'allegria sconosciuta. Un contrasto apparente semplice, quasi banale nel modo in cui mette in gioco gli opposti. Ma Kore-eda lo risolve con una trasparenza invidiabile, uno stile invisibile che sembra idealmente annullarsi nei piani fissi, quasi da "documentario fami-



liare". Invece, come si è visto, mette in gioco il contrasto tra "realtà" e "simulazione della realtà". Dove sembra quasi essere la vita vera, epidermica e toccante, a dettare il contenuto e i ritmi del film, e non il contrario.

Per questo le piccole variazioni in *Like Father, Like Son* si esaltano come un melodramma puro. Dalle tende sul terrazzo al gioco con la pistola, alla fuga del bambino quando vede i genitori che l'hanno cresciuto, ai disegni, fino al momento struggente dell'architetto che si commuove quando trova le foto che gli ha scattato il figlio mentre dormiva. Tutti piccoli dettagli che si amplificano, diventano immensi, toccanti, coinvolgenti, con uno sguardo lucido ma capace di catturare anche le azioni apparentemente più nascoste e farle diventare uno dei tanti piccoli miracoli dell'esistenza. Si è aggiudicato il Premio della giuria ma poteva avere anche qualcosa di più. Potrebbe essere piaciuto molto a Steven Spielberg, proprio nel modo in cui cattura lo stupore dell'adolescenza. E la sua universalità potrebbe essere adatta anche per un ipotetico remake statunitense. Con gli occhi dei bambini che sembrano una soggettiva sul mondo come nel precedente, bellissimo *I Wish*. La lenta vita di Kore-eda come la lenta morte di Ann Hui (*A Simple Life*). Esempi improvvisamente contigui di "venti dall'Est" di cui, oggi, non si può fare a meno.

Simone Emiliani (Concorso)

La Vénus à la fourrure

Roman Polanski

Il gioco del potere nella scatola chiusa del teatro delle vanità: Roman Polanski inscena l'ennesimo "carnage" del suo cinema come fosse la conseguenza di una fantasia che domina se stessa, di un gioco di schiavitù riflesso sul palcoscenico dei ruoli. Esattamente come nel salotto newyorkese, dove dinnanzi ai gialli tulipani si liberava l'istinto tribale delle parti in causa, sul palco di questo teatro parigino esplose l'identità stessa delle parti in scena, spingendo il pirandelliano duetto tra autore e personaggio in un abisso di consapevolezza rappresentate come menzogne e di finzioni utilizzate come verità. *La Vénus à la fourrure* di Polanski ha quasi nulla di morboso, gioca piuttosto con un ironico piacere delle parti alla vaudeville, venando sempre più il tono, verso il finale, di una trascendenza rabbiosa molto polanskiana, che assume qualcosa di archetipale nel definire la violenza implicita nelle relazioni, la fine dell'illusoria capacità di convivenza tra le figure in campo.

Polanski, del resto, non è in vena di masochismi, lo dice chiaramente: li trova ridicoli, e nel film si sente... Sacher-Masoch gli giunge come commedia delle parti tra un regista/autore disperatamente in cerca della sua Vanda e una attrice tanto stupidamente invadente quanto inconsciamente invasiva, che si materializza nel teatro ad audizioni già finite e lo costringe a provarla. L'intuizione della *mise en scène* appartiene alla pièce di David Ives caduta in mano a Polanski e da lui trasformata in un prisma che scompone e ricomponde la luce oscura del gioco di seduzione e dominazione. La sottrazione di potere dalle mani dell'autore/regista Thomas si innesca nel fuori orario stesso dal quale sorge lo spettro di Vanda, che entra nel teatro in ritardo e illude il suo padrone in un tempo prolungato della prova che diviene sempre più vera e propria messa in scena, o forse meglio messa fuori scena... Vanda lo porta nel suo gioco, lo trascina ai margini della rappresentazione, sospingendolo nella zona d'ombra del non detto, laddove un po' ridicolmente l'autore credeva di poter celare se stesso al regista e il regista nascondere se stesso al personaggio.

Polanski insiste proprio su questa moltiplicazione speculare della figura di Thomas, che scrive, dirige, interpreta il dramma di un personaggio che è a sua volta multiplo rispetto a se stesso e ai propri desideri. La scena del teatro è scomposta in molteplici accessi all'illusione della rappresentazione, non ultima quella innescata dal fuoricampo delle telefonate della fidanzata di Thomas, ennesima commedia di menzogne e ritardi rimandati. L'intero film è scritto sulla potenza impositiva della presenza di Vanda, sin dall'incipit e dal finale che la mostrano come un corpo quasi divino che giunge dall'abisso prospettico di una strada deserta: è il suo governare le entrate e le uscite di scena a imporre il ritmo del dominio alla realtà in transito sulla menzogna del regista.

La fragilità dell'uomo, il suo essere dominato da un destino che signoreggia sulla sua presunta libertà e determinazione, resta il punto di arrivo amaro e intransigente di Polanski, che qui ironizza sul totem/tabù di una finale – sarcastica e grottesca – crocefissione fallica del protagonista. E fa tenerezza questo Mathieu Amalric in sembiante polanskiano (capelli, abbigliamento, gestualità sono evidentemente mutuati dalla figura del regista...), così come lampeggia di giunonici furori la sempre meravigliosa Emmanuelle Seigner, carnale e archetipale nella sua incombenza dominante.

Massimo Causo (Concorso)



Only Lovers Left Alive

Jim Jarmusch



In due stanze diverse, due figure inquadrature dalla stessa prospettiva: dall'alto, entrambi distesi, mentre la macchina da presa gira in cerchio, come la puntina del giradischi sul vinile, e mentre il giorno se ne va cedendo finalmente il passo alla notte. Sono belli, colti, sofisticati, un po' snob, ma dello snobismo giusto e malinconico di chi possiede la conoscenza e la bellezza e si aggira in un mondo ormai abbruttito. Sono Adam ed Eve, gli evanescenti Tom Hiddleston e Tilda Swinton, i vampiri dandy e innamorati del nuovo film di Jim Jarmusch, *Only Lovers Left Alive*, diario della riunione di una coppia che si sposò nel 1868 ma che vive separata da tempo, ispirato da quel bizzarro, arguto "manuale" sui rapporti tra maschio e femmina che è *Il diario di Adamo ed Eva*, uno degli ultimi libri pubblicati da Mark Twain («Ispirato solo nella scelta del nome dei protagonisti», dice Jarmusch, ma in realtà la solitudine scontrosa di Adam e la vitalità e l'enciclopedismo di Eve riproducono le caratteristiche attribuite da Twain ai due personaggi).

Adam vive a Detroit, fa il musicista rock, colleziona rarissime chitarre d'epoca e ogni notte va a comprare il sangue "sicuro" in ospedale, dal dottor Watson. Eve, invece, vive a Tangeri, colleziona volumi che divora (in qualsiasi lingua) alla velocità della luce e si procura il sangue in un caffè della città, dal suo mentore, niente meno che Christopher Marlowe, il commediografo vampiro il cui lavoro fu saccheggiato da "quello zombie illetterato" di William Shakespeare. Tra loro chiamano gli uomini zombie e non smettono di immalinconirsi sui guasti e i danni che questi

hanno inflitto al pianeta: le città (almeno di notte) sono spopolate, i rifiuti tossici distruttivi, le fabbriche e i teatri chiusi, il sangue infetto, la cultura massacrata. Quando si accorge che Adam è sempre più depresso, Eve prenota un volo (rigorosamente notturno) a nome Fibonacci (il matematico pisano che introdusse i numeri arabi in Europa) e lo raggiunge a Detroit.

Percorso da uno humour raffinato (il volo di ritorno, per esempio, viene prenotato per Stephen Dedalus e Daisy Buchanan, rispettivamente l'eroe di Joyce e l'eroina di Fitzgerald; e date un'occhiata ai ritratti dei vampiri celebri appesi in casa di Adam), scritto con tenerezza e affetto e diretto con passo pacato e scorrevole da un Jim Jarmusch in gran forma, *Only Lovers Left Alive* è la storia di un amore bellissimo tra due outsiders, due anime che conservano la memoria della scienza, dell'arte, della botanica, della cultura e del bello ma che ormai si sentono separate da tutto, isolate, in pericolo. Il degrado non riguarda solo gli "zombie" ma persino i giovani vampiri, come Ava, la sorella minore di Eve, che vive a Los Angeles, è casinista, pacchiana, ignorante e succhia ancora il sangue da vittime vive, uccidendole. «Potevi almeno convertirlo!», le dice Eve quando scopre che Ava si è cibata di Ian, il "Renfield" di Adam, quello che gli procurava le chitarre vintage.

Lontanissimo dal vampirismo giovanilistico di *Twilight*, vagamente memore di *Miriam si sveglia a mezzanotte* di Tony Scott (ma quasi esclusivamente per l'eterea eleganza della coppia vampirica, che là era interpretata da David Bowie e Catherine Deneuve), *Only Lovers Left Alive* attraversa i suoi panorami notturni con il tipico sguardo "oggettivo" di Jarmusch, lunghi carrelli laterali che scorrono sulle facciate di Detroit, per raccontarci un mondo di rovine e disfacimento, la fine del sogno dell'era industriale, ma anche, a Tangeri, la decadenza definitiva di qualsiasi possibilità "alternativa". Una storia d'amore che racchiude le storie di tanti "vampiri" che hanno immaginato un mondo, se non migliore, diverso.

Emanuela Martini (Concorso)

Norte, hangganan ng kasaysayan

(Norte, la fin de l'histoire)

Lav Diaz

Lav Diaz si è messo a raccontare. Il suo cinema fluviale, estatico, romanzesco, con *Norte* è un po' meno fluviale, un po' meno estatico, e per fortuna molto più romanzesco. "Solo" quattro ore di durata, "solo" una prima mezz'ora bella tosta, in cui impostare le basi teoriche del discorso, con lunghe conversazioni fra studenti di giurisprudenza sulla crisi del capitalismo, l'attualità del marxismo, l'ingiustizia globale, la giustizia del singolo – sulla "fine della Storia" per l'appunto – e poi il racconto prende il via, cadenzato e minimale, in grado di iscrivere la parabola di tre personaggi in un contesto tragico. I tre personaggi sono uno studente di legge tentato da idee superomiste, una donna costretta a mantenere la poverissima famiglia e il marito di quest'ultima, ferito a una gamba e impossibilitato a lavorare. La miccia che innescia il racconto è un gesto alla Raskolnikov dello studente, l'omicidio di una ricca usuraia che rende impossibile la vita della coppia: le intenzioni sono lodevoli, ma la Storia ha i propri ingranaggi e la giustizia individuale provoca l'ingiustizia della legge, che arresta il marito disabile e lascia libero lo studente. Il colpevole fugge, l'innocente viene condannato all'ergastolo e diventa una sorta di buon samaritano della prigionia, la moglie tira avanti e mantiene i suoi due bambini con una tenacia commovente. La Storia, ancora, passa indifferente sulle teste di tutti, distrugge chi crede di modificarla, ma non

annichisce chi sa procedere lungo il proprio cammino, nonostante il dolore e l'impotenza.

Norte è il *Delitto e castigo* di Lav Diaz, il suo film à la Fritz Lang, costruito su un'idea di destino che imprigiona gli individui e su una colpa da scontare in vita. Ciò che la trama rigorosa, quasi cartesiana sottende, lo sguardo paziente e insinuante del regista lo ribadisce e lo esprime con più forza ancora: la cifra stilistica predominante è inconfondibile – un lento carrello laterale che avvolge e sospende quasi ogni scena – e la componente cromatica del digitale è luminosa e splendente; non c'è traccia di cupezza, di espressionismo, nemmeno dell'estetica pauperista di altri episodi più rabbiosi nella filmografia del regista. Secondo un'inattesa idea di cinema classico, in *Norte* la messinscena è geometrica, precisissima, ma la struttura è invisibile e lo sguardo naturalistico. Il racconto di uomini e donne osservati sulla scena precede ogni deriva critica o teorica, e quella di Diaz è una dolce lentezza che prova ad avvolgere il male del mondo.

La realtà è lì, di fronte all'obiettivo, impenetrabile e spietata, e tutto ciò che Diaz riesce a fare è osservarla a una distanza media: né troppo ravvicinata per sondare la psiche di individui monopatici, né troppo distante per giudicare il contesto sociale che li rinchioda. Il carrello laterale si prende il suo tempo e ne offre altrettanto ai personaggi, soprattutto le due vittime, l'uomo incarcerato e la donna tenace, costretti a muoversi lungo i solchi tracciati dalla Storia, ma capaci di procedere con umanissimo orgoglio.

Il vero condannato è l'assassino impunito, vittima prima di tutto del proprio ego, perché la perdizione in se stessi, nei propri desideri e nei propri incubi, è la condanna peggiore. Anche la morte, infatti, anche la prigionia e la solitudine degli orfani, in un mondo spietato ma bellissimo, sono meglio del buio che risiede in ognuno di noi e che la Storia, più che generare, tira fuori. Solo la luce, quella reale, salva.

Roberto Manassero (*Un Certain Regard*)



Les salauds

Claire Denis

Ancora e sempre un film *musicale*. L'immaginario di Claire Denis è *musical*. Tutto il suo cinema, talvolta in maniera travolgente e più evidente, si sviluppa attorno alla *musica* (e non semplicemente alla *colonna sonora*). Tanto che il film poi ne subisce la seduzione, si trasforma seguendone il ritmo, assume colori che appartengono anche a essa. Guardate e ascoltate *L'intrus*, che sussulta a singhiozzo come il *leitmotiv* ininterrotto e martellante del basso di Stuart A. Staples. Guardate e ascoltate *Vendredi soir*, che prima accenna e poi nel finale si apre libero come emergendo rispettivamente dagli accenni e dall'albeggiante apertura libera della musica di Dickon Hinchliffe.

Les salauds è ancora un *musical*, prima che un racconto noir di uomini e di donne destinati alla tragedia. Deriva dal tormento della colonna sonora dei Tindersticks, che sembra provenire dal fondo, da dentro, che sembra aumentare quando invece diminuisce, travolgere quando al contrario allontana. E non fa così, aumenta e diminuisce, travolge e allontana, anche questa storia di un marinaio (ancora un uomo fuori dal mondo per Claire Denis, un giramondo come per *L'intrus*, un *extramondo* come i legionari di *Beau travail*, ancora una vita che proviene dal mare e al mare torna, ma a quello della sconfitta e della morte) che rientra a Parigi per aiutare sorella e nipote e si ritrova imprigionato in sentimenti pericolosi e trame familiari mostruose? Un noir, certo, ma soprattutto un *musical* intermittente, pieno di ombre e di vuoti, di ellissi e di passaggi (*musical!*) non spiegati, lasciati a se stessi, evocativi e sospesi come la coda decrescente di una sinfonia per archi; una sinfonia ossessiva dove i personaggi sono come movimenti, non esiste ritornello perché è tutto schiacciato e compresso, e dove il rondò è il canto funebre di esistenze grame e già condannate, su titoli di coda che sbocciano improvvisi come macchie di sangue sul cantato storto del *vocalist* Stuart A. Staples.

I bastardi di Claire Denis sono figure discontinue di una partitura che non trova un ritmo piacevole, e che anzi si rivolta contro l'andamento tradizionale del genere. È un



film di macchie e di ritorni, di visioni notturne e di premonizioni, di silenzi e di impercettibili suggestioni. È un film in cui gli eventi paiono conseguire alla *musica*, e dove le azioni e reazioni dei personaggi vengono elaborate dalla stessa *aria musicale*. Claire Denis ritrova lo sceneggiatore fidato Jean-Pol Fargeau, la direttrice della fotografia Agnès Godard, ritrova i suoi interpreti (che per lei sono come una famiglia, Vincent Lindon, Michel Subor, Grégoire Colin, Alex Descas... mancano giusto Denis Lavant e Beatrice Dalle), e ritrova certe atmosfere chiuse e claustrofobiche di *J'ai pas sommeil*. E mentre in *Les salauds* ci sono le più belle scene in auto del cinema odierno (dentro l'auto, proprio *dentro*, nell'abitacolo, soffocato, angosciato, senza vie di fuga, senza vie di fuga prospettica), Claire Denis ritrova anche un cinema che non è uguale a nient'altro, che mette in scena il reale come improvvisando, ed è come un'improvvisazione jazz, tutta scatti e scosse, e che guarda ai corpi mai con morbosità ma al contrario con una vicinanza che è vero coinvolgimento (vicino, addosso: ricordate gli amplessi al sangue di *Trouble Every Day*? ricordate l'incontro in hotel di *Vendredi soir*?). E poi ci sono i Tindersticks, appunto, anche loro di famiglia: Claire Denis ritrova un mondo, il suo mondo, e il cinema ne guadagna. Tutto il cinema.

Pier Maria Bocchi (*Un Certain Regard*)

Behind the Candelabra

Steven Soderbergh

Mentre in Italia forse sono pochi a ricordarlo, in America (e comunque nei paesi anglosassoni) è ancora notissimo, un'icona che ha ispirato altre icone (da Elvis Presley a Elton John a Lady Gaga), un caso oggi incredibile di "malinteso sessuale", un insuperato principe del kitsch: Wladziu Valentino Liberace, il pianista ed entertainer che tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta fu il più pagato del mondo. Aveva studiato musica classica ma, prima del debutto con la Chicago Symphony Orchestra, aveva suonato di tutto, ed elaborò un proprio stile che definiva «pop con un tocco di classico». Si esibì in tutti i maggiori teatri d'America e del mondo, aveva un proprio show in televisione, fu il protagonista di quattro film e di molti altri spettacoli televisivi: suonava, cantava, ballava e dialogava e scherzava con il pubblico. Sul pianoforte teneva appoggiate due grandi candelabri, come aveva visto fare a Chopin/Cornel Wilde nel film del 1945 di Charles Vidor; e aveva sostituito il frac nero con frac di lustrini, paillettes, mantelli, pellicce, piume di struzzo, ermellini. Le donne lo adoravano e mai e poi mai sospettarono che fosse gay; crederono (o finsero di credere) che non si fosse sposato perché la pattinatrice/attrice Sonja Heine gli aveva spezzato il cuore. In quei decenni fu lo stesso per Rock Hudson, che difendeva la sua presa sul pubblico femminile attraverso ruoli di macho conquistatore. Liberace no; Liberace era sfrontato nel suo esibizionismo e faceva leva sui gusti più pacchiani delle sue ammiratrici, sugli eccessi più femminili, sui trionfi kitsch.

Scritto da Richard LaGravenese e diretto da Steven Soderbergh (che è sempre miglior regista quando non pretende di essere un autore, ma si abbandona semplicemente a un genere e a una narrazione), *Behind the Candelabra* (titolo geniale, preso dal libro autobiografico di Scott Thorson su cui si basa il film) racconta un pezzo della storia di Liberace, dal 1977 quando, all'apice della carriera, Lee incontrò il giovane Scott, suo compagno per cinque anni e probabilmente il più grande amore della sua vita, alla fine della loro relazione e alla morte del musicista, nel 1987, per AIDS (anche se la causa diffusa ufficialmente fu



un'anemia provocata da una dieta). Una storia dall'equilibrio molto delicato, che rischia a ogni istante la parodia, e tutta incentrata su un ruolo difficilissimo, sempre a un passo dal ridicolo, dal travestitismo da drag queen, dalla moina stile *Viziutto*. Un ruolo che Michael Douglas affronta con un talento e una misura straordinari: spaccone e suadente, eccessivo e autoironico, maschio seduttore e femmina petulante, contemporaneamente Rock Hudson e Doris Day (o Desi Arnaz e Lucille Ball, visto quanto le scenette familiari rievocano lo show *Lucy ed io*), riesce a rendere perfettamente plausibile l'equivoco sul quale Liberace giocò per trent'anni con le sue fan, di non essere gay, nonostante i giovanottoni che lo accompagnavano sul palco. Insieme a lui, Matt Damon biondissimo, nella parte di Scott Thorson, e Rob Lowe in quella esilarante del chirurgo plastico che rielabora la fisionomia dei due fidanzati, quella di Lee per farlo ringiovanire e quella di Scott per farlo assomigliare a Lee.

Solida romantic comedy cui accade di essere anche il biopic di un personaggio che ha precorso i tempi, *Behind the Candelabra* è stato prodotto dalla HBO e negli Stati Uniti è già stato trasmesso, dal 26 maggio, in televisione, mentre in alcuni stati europei uscirà durante l'estate. Primo tv movie entrato nel concorso ufficiale di Cannes, dimostra (ce ne fosse mai bisogno) quanta strada abbia fatto la televisione americana, e avrebbe meritato il premio per il miglior protagonista maschile.

Emanuela Martini (Concorso)

The Immigrant

James Gray

Quello di James Gray è sempre stato un cinema ancorato alle figure retoriche, costantemente attraversato da oggetti e personaggi simbolici in grado di rimandare a qualcosa di apparentemente molto distante da loro. Dalla sineddoche (intesa come “parte per il tutto”) rappresentata dalla *Little Odessa* del suo esordio, datato 1994 che valse al regista (a soli venticinque anni) il Leone d’argento alla Mostra di Venezia, alle allegorie del recente *Two Lovers* del 2008, in cui le essenze delle due donne, vertici di un triangolo con in mezzo il protagonista, riposavano all’interno di forme plastico-concrete: la bellezza fragile e luccicante di Michelle (Gwyneth Paltrow) in un anello con diamante; la sicurezza protettiva e fedele di Sandra (Vinessa Shaw) in un guanto. Sembra quasi che in *The Immigrant* James Gray si sia sostituito al Leonard di *Two Lovers* e abbia scelto la seconda strada: la sicurezza, senza troppi rischi, e di questa (come il personaggio di Joaquin Phoenix nel film precedente?) si sia accontentato.

Ambientato nella New York dei primi anni Venti, il film ha per protagonista Ewa (Marion Cotillard), una ragazza polacca che, insieme alla sorella Magda (Angela Sarafyan), decide di emigrare negli Stati Uniti in cerca di fortuna. Arrivate a Ellis Island, le due saranno costrette a separarsi: Magda, affetta da tubercolosi, viene messa in quarantena. Rimasta sola in una terra sconosciuta, Ewa finirà tra le grinfie di Bruno Weiss (Joaquin Phoenix), un uomo, apparentemente, senza scrupoli che la costringerà a prostituirsi per potersi mantenere. La sua unica speranza di salvezza è rappresentata da Orlando (Jeremy Renner), un mago che cercherà in tutti i modi di aiutarla.

Nel corso della sua carriera, il regista newyorkese, arrivato al suo quinto film, ha sempre raccontato la fine del sogno americano, in particolare dal punto di vista di quegli immigrati europei (di prima, seconda o terza generazione) che s’illudevano di trovare la terra promessa sull’altra sponda dell’Atlantico. Ispirandosi ai racconti dei suoi nonni, arrivati negli Stati Uniti dalla Russia durante il grande esodo post Prima guerra mondiale, Gray mantiene un’ineccepibile coerenza tematica con le sue opere prece-

denti (nonostante la differente ambientazione temporale) cercando di dare alla vicenda di Ewa una portata universale. Grazie al suo stile elegante e curato fino al minimo dettaglio, come si può facilmente evincere dalla precisa ricostruzione storica e dall’efficace fotografia di Darius Khondji (che vanta nel curriculum titoli come *Seven* di David Fincher o *Amour* di Michael Haneke), l’autore riesce a nascondere (almeno in parte) i diversi passaggi a vuoto di una pellicola ridondante che, per quanto ben fatta, sa troppo di già visto.

L’utilizzo di figure retoriche è ancora presente ma, rispetto ai voli simbolico-allegorici precedenti, in *The Immigrant* a risaltare sono anafore e ripetizioni che ribadiscono, minuto dopo minuto, le difficoltà e i tanti incidenti di percorso che è costretta a subire un’immigrata negli Stati Uniti, d’inizio secolo e non solo. La narrazione pulsante di *I padroni della notte* (*We Own the Night*, 2007) ha lasciato spazio alla calma piatta di un film che si limita soltanto ad accennare il ruolo che hanno avuto, in quell’America, gli spettacoli a basso prezzo, con le loro ballerine di burlesque (o, meglio, del vaudeville) e i loro illusionisti. Avrebbe potuto partire da qui, il bravo James Gray, ma non ha voluto rischiare: il *guanto*, non il *diamante*, dato a uno spettatore (totalmente passivo) in attesa di un interrogativo sguardo in macchina della bella protagonista che, in questo caso, non arriverà mai.

Andrea Chimento (Concorso)



Blue Ruin

Jeremy Saulnier



Dwight Evans è un senzatetto che vive di espedienti sulla costa del Maryland. Dorme nella sua vecchia e arrugginita Pontiac blu, si lava nei bagni delle case lasciate vuote dai villeggianti, raccoglie lattine per mettere insieme qualche spicciolo, rovista nei cassonetti della spazzatura in cerca di cibo. La sua esistenza è miserevole e ripetitiva come una litania e quando la polizia bussa al vetro della sua automobile non sembra molto sorpreso. Ma nel momento in cui gli agenti gli comunicano che un uomo sta per uscire di prigione i suoi occhi si riempiono di terrore: Will Cleland era in carcere per il doppio omicidio dei suoi genitori e da allora la vita di Dwight non era stata più la stessa. In una decisione apparentemente insensata, decide di compiere la sua vendetta per scacciare i demoni che gli hanno devastato l'esistenza e per assecondare un deviato istinto di protezione nei confronti della sorella, che intanto si è rifatta una vita riuscendo apparentemente a narcotizzare il suo lutto.

Blue Ruin, opera seconda di Jeremy Saulnier, ci presenta un tipico *dropout* per metterlo in una situazione inaspettata e straniante: Dwight è un uomo terrorizzato in cerca di vendetta, assetato più di pace che di sangue, che sembra chiaramente inadatto al ruolo che s'impone di recitare. I canoni del *revenge movie* sono continuamente ribaltati: il film descrive un eroe tormentato, insicuro, goffamente violento, segnato da un dolore che trasforma il suo

disagio in rabbia. La spirale di sangue che s'innescia non tralascia momenti di tragica, nerissima ironia; Saulnier costruisce l'empatia che ci lega al protagonista senza però giustificare le azioni, descrivendo la sua vendetta come un disperato tentativo di cancellare il passato, di rimettere – fuori tempo massimo – le cose a posto, di tracciare un tentativo di catarsi fai-da-te privo di razionalità. Sono lontani i vendicatori duri e implacabili alla Charles Bronson: Dwight, che ha la faccia sempre stralunata dal terrore, agisce per impulsi meccanici che a volte sembra non capire neanche lui. L'interpretazione di Macon Blair è impeccabile, fatta di paura cieca ed esplosioni di violenza che lo stesso personaggio vive con sbigottito stupore più che con brutale compiacimento.

L'equilibrio morale del film – sospeso tra un'adesione affettiva verso il suo personaggio e un cinico distacco verso le azioni che compie – non depotenzia la tensione narrativa anzi, con originalità, ne rinsalda la tenuta emotiva. *Blue Ruin* piega il genere per costruire una storia che alterna nervosamente momenti di stasi a esplosioni di violenza rabbiose, carnali, crudeli, inquadrare con una cura per i dettagli che supera ogni tentazione sadica o voyeuristica. Le scelte di Dwight, in bilico tra l'incoscienza e la volontà di portare a termine il suo compito, lo espongono a rischi sempre più alti fino a quando, braccato dalla losca famiglia *redneck* dell'omicida assassinato, ogni possibilità di redenzione viene meno e resta in piedi solo l'opzione definitiva del sangue che conduce a un cupissimo finale in cui l'agnizione del protagonista adombra un suo scacco definitivo. *Blue Ruin* piega le regole del genere – ma senza rinunciare a una sua sghemba spettacolarità – per raccontare una solitudine alla disperata ricerca di pace: un film laconico e secco, fatto di silenzi (e di un minuzioso lavoro sul sonoro, che amplifica lo stato di ansia del protagonista), di inquadrature strette e claustrofobiche, di tagli di montaggio dal ritmo mosso che sembrano seguire il battito cardiaco del protagonista.

Federico Pedroni (*Quinzaine des Réalisateurs*)

Le dernier des injustes

Claude Lanzmann

L'esplorazione del cruciale rapporto tra cinema e storia deve molto a Claude Lanzmann. Con il monumentale *Shoah* ha praticato la maniera giusta – vien da dire: la maniera dei giusti – di mettere in cinema la tragedia *inimmaginabile* del genocidio degli ebrei. Inimmaginabile perché non riducibile alle convenzioni della rappresentazione per immagini. Dopo le nove ore di *Shoah* (1985), dopo *Sobibor* (2011) e dopo altri film, ritorna ancora là e lo fa in maniera sorprendente con *Le dernier des injustes*. Il modo è sorprendente perché il film si fonda su un reperto cinematografico che aspettava di vedere la luce dal 1975. Allora, Lanzmann intervistò a Roma il rabbino Benjamin Murmelstein, esiliato e bandito dalla sua comunità. Più che un'intervista fu un incontro in cui a parlare era stato quasi esclusivamente il rabbino che non aveva bisogno di sollecitazioni per la sua arringa difensiva. Murmelstein era il terzo rabbino nominato dai nazisti capo del consiglio degli ebrei nel campo di Teresientadt, in polacco Terezin. I primi due rabbini erano stati uccisi. Murmelstein è sopravvissuto. Contro di lui, molti sospetti. Solo adesso, dopo una lunga quarantena, Lanzmann riprende in mano quella intervista filmata.

Teresienstadt doveva essere un campo modello. Così lo voleva Adolf Eichmann, il responsabile operativo dello sterminio. Murmelstein, che torna più volte su questo punto, era in stretto contatto con Eichmann. Lo definisce

un "demonio" e respinge così il giudizio di Hannah Arendt sulla banalità del male. Dal 1938, dopo l'Anschluss, Murmelstein vive le vicende della deportazione degli ebrei viennesi di campo in campo fino a Teresienstadt. Lanzmann registra la pervicacia del rabbino nel sostenere la giustizia di ciò che ha fatto per proteggere, per quanto gli è stato possibile, gli ebrei. Murmelstein si definisce personaggio tragicomico, dice di essersi sentito come una Sheherazade che deve continuare a parlare, discutere, trattare per rimandare la fine sua e di tutti i deportati. Si descrive, altro riferimento letterario, come un realistico, addirittura picaresco Sancho Panza precipitato all'inferno. Lanzmann lascia correre la voce di Murmelstein, fa poche domande, capisce che il rabbino ha riflettuto per anni, è uomo tenace, intelligente, minuzioso nel ricordare, ha notevole presenza di spirito e precisa destrezza argomentativa. L'ancor giovane Lanzmann del 1975 e il venerabile Lanzmann di oggi restano entrambi affascinati dalla figura di quest'uomo che tenne testa ai nazisti a rischio della propria vita e anche a rischio di apparire – se mai fosse sopravvissuto, come gli è successo – una figura controversa di vittima risucchiata e compromessa dentro il processo della propria distruzione.

Il quasi novantenne Lanzmann adotta ancora, come in *Shoah*, la decisione di non illustrare con immagini di repertorio il passato che Murmelstein rivive. Ne segue i ricordi visitando oggi i luoghi che il rabbino rievoca. Si vedono i marciapiedi delle piccole stazioni, gli edifici dei campi, i prati dove c'erano le camerate oggi distrutte, ci si ferma là dove migliaia di persone sono state impiccate, uccise con il gas, bruciate nei forni. Murmelstein e Lanzmann alla fine del film sono vicini più che mai, come si dessero la mano. Il film trasforma così il titolo nel suo contrario. Per l'ingiusto Murmelstein, settant'anni dopo lo sterminio e quasi quarant'anni dopo quella intervista, è venuto il tempo d'essere riascoltato e guardato come un eroe battagliero. Poteva precipitare a ogni passo.



Bruno Fornara (Fuori Concorso)

Nebraska

Alexander Payne

Sul rapporto fra cinema e memoria esiste ormai un ragguardevole corpus bibliografico, dove a essere oggetto di analisi sono soprattutto le forme in cui il cinema – con modalità che vanno dalla rievocazione documentaria alla contraffazione di immagini d’epoca – guarda al passato, ora per raccontarlo, ora per giudicarlo. In questi casi la riflessione critica muove essenzialmente da un processo di antropomorfizzazione della macchina-cinema, alla quale vengono attribuite facoltà come quelle del ricordo, del rimpianto, della nostalgia. La ricorrenza di questa terminologia nel linguaggio critico sull’argomento lascia indirettamente trapelare come, a fronte di un cinema che non smette di ricordare, ci sia nei film grande, troppa scarsità di personaggi che ricordano. La predilezione del cinema, di ieri e di oggi, per i protagonisti giovani ha come conseguenza la rappresentazione di pensieri e azioni che guardano avanti, non indietro. Persino il flashback, come acutamente osservato da Deleuze diversi anni fa, costituisce in realtà un metodo di attualizzazione del passato, posto che al suo interno gli eventi vengono scanditi al presente.

Da qui la forza e la novità del nuovo film di Payne, che mette al centro del palcoscenico vecchietti nemmeno troppo arzilli, appesantiti e/o inaciditi dagli anni, cui è rimasta vitale e attiva una sola funzione: appunto il ricordo. A partire dal quale si genera nel film una retrospettività né nostalgica né elegiaca, semmai venata di sgradevolezza e rancore. La gioventù di questi personaggi non è stata migliore della loro vecchiaia: quando il protagonista torna nella cittadina dove ha trascorso gran parte della propria esistenza, a poco a poco scopriamo come in passato della sua buona fede si siano approfittati tutti, esattamente come avviene ora che è invecchiato. I ricordi degli anziani allora sollevano il velo su un passato meschino, fatto di piccoli dispetti e soprusi inutili, che peraltro il presente non sembra avere emendato, né sopito. Un repertorio di negatività assortite che – nelle mani di uno sceneggiatore e dialoghista di talento come Payne – genera una comicità surreale, sempre sull’orlo della crudeltà.

Da questo punto di vista, *Nebraska* appare come il doppio comico e stralunato di *Una storia vera*, col quale ha diversi punti in comune, in primo luogo un protagonista anziano e un viaggio nell’America di provincia che si traduce in un percorso interiore e volto al passato. Ma laddove in Lynch il *road movie* schiudeva le porte a un atto d’amore per il paesaggio americano, in *Nebraska* il tragitto si inceppa quasi subito, per fare spazio alla rappresentazione di una provincia grezza, meschina e addormentata, fatta di tinelli e troppa televisione. Col sorriso sulle labbra, venando d’ironia la sua furia iconoclasta, Payne fa a pezzi due cardini della mitologia americana: la *small town* come culla dei valori comunitari e la strada come luogo di rivelazione/riscoperta del paesaggio. Anche la scelta del bianco e nero funge da contrappunto, poiché rimanda a un orizzonte estetico che si coniuga alla celebrazione non dell’America di provincia, come pure sarebbe lecito attendersi, ma del suo funerale. Nella stessa direzione va il finale, struggente e memorabile, col quale Payne rivisita in chiave comica la figura – fondamentale nel *road movie* – dell’uomo alla guida solitaria della propria automobile. Riuscendo miracolosamente a far scaturire dalla situazione un’altra forma di lirismo, legata alle condizioni particolari del suo “eroe”. Un eroismo residuale, un residuo di eroismo: l’unico possibile in un film nel quale sono stati precedentemente azzerati gli orizzonti della comunità, della fratellanza, soprattutto di un passato migliore del presente.

Leonardo Gandini (Concorso)



	BETTEMI B.	BOCCHI	CAUSO	CHATRIAN	CHIMENTO	EMILIANI	FORNARA	FRAMBROSI	GANDINI	GIROMI	MANASSERO	MARTINI	PEDRONI	ROSSI	TASSI	TERMENINI	UCCELLI	MEDIA
CONCORSO																		
TIAN ZHU DING di Jia Zhangke		4	4	3	3,5	5	5	5	4	3,5	4	5	4	5	5	5	5	4,4
LA VIE D'ADELE - CHAPITRE 1 & 2 di Abdellatif Kechiche	2	5	3,5	4		5	3,5	5	3 1/2	5	5	4	5	3,5	5	5	5	4,4
LE PASSE di Ashgar Farhadi	3	4	3,5	3		3	5	3	3	3,5	4	3,5	4	3	4	4	4	3,6
INSIDE LLEWYN DAVIS di Ethan e Joel Coen		2	3,5			2	4	4	3	4	4	4	5	3	3,5	3	4	3,5
SOSHITE CHICHI NI NARU (TEL PERE, TEL FILS) di Kore-eda Hirokatsu		3,5	4	3,5	4	5	3	3	3	4	3,5	4	3,5	2	2	5	2	3,4
LA VENUS A LA FOURRURE di Roman Polanski		2	4		3,5	5	4	4	3	3	3,5	3,5			3,5	2	3,5	3,4
ONLY LOVERS LEFT ALIVE di Jim Jarmush		5	4		3	4	2	4	2	4	4	4			2	3	3	3,4
BEHIND THE CANDELABRA di Steven Soderbergh		3,5	3,5	2	3	5	4	3	3	3,5	3	4	3	3,5	2	3	3	3,3
LA GRANDE BELLEZZA di Paolo Sorrentino	4	3,5	2		4	2	2	3	3 1/2	4	3,5	4	4	4	3,5	2	3	3,3
NEBRASKA di Alexander Payne		3	2	3,5		4	4	3	4	2	3,5	3	2	4	3,5	3	4	3,2
THE IMMIGRANT di James Gray		2	5	2	3	5	3	4	2	2	5	1	4	3	2	2	2	2,9
ONLY GOD FORGIVES di Nicolas Winding Refn		2	4	1	3,5	2	3,5	3	3 1/2	2	1	3	3,5	3,5	4	1	2	2,6
JEUNE & JOLIE di Francois Ozon		2	3		3,5	4	3	2	3 1/2	2	2		2	2	3	2	2	2,6
JIMMY P. (PSYCHOTHERAPY OF A PLAINS INDIAN) di Arnaud Desplechin	3	1	1	3,5	2,5	4	3	3	3	1	2	3		2	2	2	3	2,4
BORGMAN di Alex Van Warmerdam			3				3	2	3 1/2	2	2	2	1	2	2	3	2	2,3
HELI di Amat Escalante		2	2		2,5	3 1/2	3,5	2	3	2	2	2	2	2	2	2	3	2,3
UN CHATEAU EN ITALIE di Valeria Bruni Tedeschi				3	1	2	3,5	2		2		2	2		1	2		1,9
MICHAEL KOHLHAAS di Arnaud des Pallières		2	2	4	2,5		1	1	2	2	2	2		1	2		1	1,9
WARA NO TATE di Takashi Miike		2	2		2,5		2	1		2	2	2		2	1	2	2	1,9
GRISGRIS di Mahamat-Saleh Haroun		1	2	3		2	2	2	2	1	1	1	2	2	2		1	1,7
FUORI CONCORSO																		
LE DERNIER DES INJUSTES di Claude Lanzmann					3		5	5							3,5			4,1
ALL IS LOST di J.C. Chandor		3		4		4		4						4	3,5			3,8
BLOOD TIES di Guillaume Canet		1				3 1/2		3	2	2						3		2,4
BLIND DETECTIVE di Johnnie To		1	3													3		2,3
ZULU di Jérôme Salle			2		2,5													2,3
THE GREAT GATSBY di Baz Luhrmann		1	2	1	2	5	2	2	2	2	1	3	1	3	2	3	2	2,1
MONSOON SHOOTOUT di Amit Kumar		2					2							2			2	2
PROIEZIONI SPECIALI																		
MUHAMMAD ALI'S GREATEST FIGHT di Stephen Frears							4					3,5						3,8
WEEKEND OF A CHAMPION di Frank Simon						3 1/2											3,5	3,5
STOP THE POUNDING HEART di Roberto Minervini	4		4	3,5	2,5		3,5	2		4	4		3	3				3,3
SEDUCED AND ABANDONED di James Toback			3,5			3 1/2			3						3			3,3
BOMBAY TALKIES di Zoya Akhtar, Dibakar Banerjee, Karan Johar, Anurag Kashyap																		NC
MAX ROSE di Daniel Noah																		NC
NE QUELQUE PART di Mohamed Hamidi																		NC
OTDAT KONCI (CORPS ET BIENS) di Taisia Igumentseva																		NC
UN CERTAIN REGARD																		
NORTE, HANGGANAN NG KASAYSAYAN (NORTE, LA FIN DE L'HISTOIRE) di Lav Diaz			5	5			4				5							4,8
L'IMAGE MANQUANTE di Rithy Panh			3	5	3,5		5	4			4			4	5	4		4,2
L'INCONNU DU LAC di Alain Guiraudie		5	4	5					3	3,5	3,5	3,5			3		3	3,7
DAST-NEVESHTEHAA NEMISOQZAND (LES MANUSCRITS NE BRULENT PAS) di M. Rasoulouf			3,5															3,5
AS I LAY DYING di James Franco		4	3,5							4	4	3,5		3,5	2		2	3,3

	BETTINI B.	BOCCHI	CAUSO	CHATRIAN	CHIMENTO	EMILIANI	FORNARA	FRAMBROSI	GANDINI	GIRONI	MANASSERO	MARTINI	PEDRONI	ROSSI	TASSI	TERMENINI	UCCELLI	MEDIA
LES SALAUDS di Claire Denis		4	3			2	2			3,5	3	4		4	2	4	2	3
LA JAULA DE ORO di Diego Quemada-Díez		2	3							3	3	3,5					3,5	3
MIELE di Valeria Golino		3		3	2	3,5	3	3 1/2	3	3	3,5	3,5	3	3,5	2	3	3	
OMAR di Hany Abu-Assad		3	2	2,5		4	3	3 1/2		2								2,9
THE BLING RING di Sofia Coppola		3	4	3	4	2	2		3	3		4	2	2			2	2,8
MY SWEET PEPPERLAND di Hiner Saleem	2		3					3						3				2,8
BENDS di Flora Lau		2			4	2				1			2	3	5	2	2	2,6
SARAH PREFERE LA COURSE di Chloé Robichaud				2	1		3	3		2				3	1	3	2,3	
GRAND CENTRAL di Rebecca Zlotowski		2	3			2	2		2	2			2				2	2,1
FRUITVALE STATION di Ryan Coogler		1	1			3		2	2	1	2		2	2		2	1,8	
TORE TANTZ di Katrin Gebbe			3					2	1					1				1,8
WAKOLDA di Lucia Puenzo			1					3	1	1		2	2					1,7
DEATH MARCH di Adolfo Alix jr.			2							1								1,5

CINÉFONDATION

IN ACVARIU (DANS L'AQUARIUM) di Tudor Cristian Jurgiu											3,5							3,5
STEPSISTER di Joey Izzo											2							2
ASUNCION di Camila Luna Toledo																		NC
AU-DELA DE L'HIVER di Jow Zhi Wei																		NC
BADAGA di Gan De Lange																		NC
CONTRAFABULA DE UNA NINA DISECADA di Alejandro Iglesias Mendizabal																		NC
DANSE MACABRE di Malgorzata Rzanek																		NC
DUET di Navid Danesh																		NC
EN ATTENDANT LE DEGEL di Sarah Hirtt																		NC
EXIL di Vladilen Vierny																		NC
GOING SOUTH di Jefferson Moneo																		NC
MANANA TODAS LAS COSAS di Sebastián Schjaer																		NC
NEEDLE di Anahita Ghazvinizadeh																		NC
O SUNCE (DU JAMBON) di Eliska Chytková																		NC
PANDY di Matús Vizár																		NC
SEON di Kim Soo-jin																		NC
THE MAGNIFICENT LION BOY di Ana Caro																		NC
THE NORM OF LIFE di Evgeny Byalo																		NC

QUINZAINES DES REALIZATEURS

UN VOYAGEUR di Marcel Ophüls						5												5
BLUE RUIN di Jeremy Saulnier		4	4			2		4	4	4	4	3,5	3			4	3,7	
THE SELFISH GIANT di Clio Barnard								3 1/2									3,5	3,5
UGLY di Anurag Kashyap		3,5								3	3,5							3,3
ATE VER A LUZ di Basil de Cunha			3	3,5						3								3,2
WE ARE WHAT WE ARE di Jim Mickle		3						3 1/2		3		3						3,1
ILO ILO di Anthony Chen		3		2,5						3	3				3	4	3,1	
A STRANGE COURSE OF EVENTS di Raphaël Nadjari	4															2		3
LA DANZA DE LA REALIDAD di Alejandro Jodorowsky				3							4		2					3
LES GARCONS ET GUILLAUME, A TABLE! di Guillaume Gallienne			2								4							3
ON THE JOB di Erik Matti																3		3

	BETTENI B.	BOCCHI	CAUSO	CHATRIAN	CHIMENTO	EMILIANI	FORNARA	FRAMBROSI	GANDINI	GIRONI	MANASSERO	MARTINI	PEDRONI	ROSSI	TASSI	TERMENINI	UCCELLI	MEDIA
LES APACHES di Thierry de Peretti							2				3	3,5					3	2,9
MAGIC MAGIC di Sebastián Silva		3,5		2						3,5		3		2			2	2,7
L'ESCALE di Kaveh Bakhtiari			2	3										2			3,5	2,6
THE LAST DAYS ON MARS di Ruairi Robinson		2							3		2							2,3
THE CONGRESS di Ari Folman						2	2		2		2	3	2					2,2
EL VERANO DE LOS PECES VOLADORES di Marcela Said											2							2
HENRI di Yolande Moreau					1												3	2
LA FILLE DU 14 JUILLET di Antonin Peretjatko				2														2
TIP TOP di Serge Bozon		1							2									1,3
JODOROWSKY'S DUNE di Frank Pavich																		NC
SEMAINE DE LA CRITIQUE																		
LE DEMANTELEMENT di Sébastien Pilote			3									3,5	4				3,5	3,5
THE MAJOR di Yury Bykov												3,5	4				3	3,5
AIN'T THEM BODIES SAINTS di David Lowery				3		3						3	4					3,3
LOS DUENOS di Agustín Toscano ed Ezequiel Radusky				3								3,5	3					3,2
FOR THOSE IN PERIL di Paul Wright												3,5	3,5				2	3
NOS HEROS SONT MORTS CE SOIR di David Perrault													3					3
DABBA (THE LUNCHBOX) di Ritesh Batra				3,5								3	2				3	2,9
SALVO di Fabio Grassadonia e Antonio Piazza						3 1/2	3,5	3	3			3	1				3,5	2,8
SUZANNE di Katell Quillévéré													2					2
LES RENCONTRES D'APRES MINUIT di Yann Gonzalez			1	2								3	1				2	1,8

HANNO VOTATO E SCRITTO

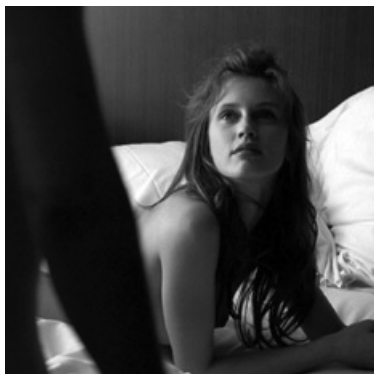
Francesca Betteni-Barnes, Pier Maria Bocchi, Massimo Causo, Carlo Chatrian, Andrea Chimento, Simone Emiliani, Bruno Fornara, Andrea Frambrosi, Leonardo Gandini, Federico Gironi, Roberto Manassero, Emanuela Martini, Federico Pedroni, Lorenzo Rossi, Fabrizio Tassi, Antonio Termenini, Alessandro Uccelli

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

Concoso

Jeune et jolie di François Ozon

(f.t.) «Nessuno è serio a diciassette anni» (Rimbaud), ma forse Isabelle esagera. Dopo una delusione sessuale (un rapporto acerbo sulla spiaggia), finita l'estate, l'adolescente incosciente scopre il piacere di dare un prezzo alla propria bellezza. E così diventa Lea, la prostituta che si vende online. Ovviamente di nascosto da una madre che predica "normalità" e pratica l'ipocrisia borghese, da un padre acquisito che la guarda fiorire con stupore e tremore (sorridente), da un fratello piccolo giustamente curioso. Ma c'è anche un altro sguardo attraverso cui osserviamo la bella triste solitaria Isabelle, quello lucido e a suo modo innamorato di un anziano cliente con cui nasce un rapporto di complicità che va ben oltre il "lavoro". Per un po' si sospetta il pamphlet piccante, con la giovane escort messa lì a svelare il lato oscuro del moralismo perbene. In realtà la questione è più complessa e, per fortuna, non risolta. Digerita la frettolosa e meccanica facilità con cui la ragazza passa dal sesso triste al sesso venduto, il film di Ozon diventa il ritratto di un'adolescenza programmaticamente lontana dal cliché idealiz-



zato della giovane tormentata e sentimentale. Isabelle è un mistero, è un corpo che scopre di cosa è capace, è pulsioni e finzioni, è voglia di proibito, di evasione dalla vita che gli altri hanno scritto per lei. Quattro stagioni e quattro canzoni di Françoise Hardy, a cui spetta il compito di dire le parole di amore, romanticismo, disillusione che non figurano nella sceneggiatura, chiuse a chiave dietro l'espressione prima ferita e poi "saputa" (ma sempre malinconica) di Isabelle.

Un Ozon controllatissimo, a volte così elegante da apparire quasi gelido, eppure anche sensibile, crudo ma delicato (una misura fin troppo misurata), segnato dalla presenza conturbante di Marine Vacht. Il film coincide con lei, letteralmente, con la superficie levigata del suo corpo da lolita, il morboso desiderio che suscitano il suo sguardo lontano e le sue labbra, l'innocenza provocante. Un film deludente eppure affascinante. Uno di quelli di cui noti i difetti a prima vista, ma poi crescono dentro.

Jimmy P. (Psychotherapy of a Plains Indian) di Arnaud Desplechin

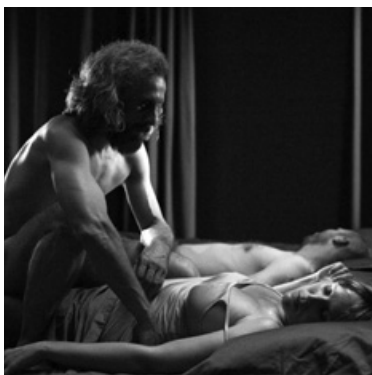
(f.b.b.) Il primo film americano di Arnaud Desplechin, ottavo film in vent'anni di carriera dai tempi di *La Sentinella* (1992), è tratto dal romanzo *Jimmy P. (Psychotherapy of a Plains Indian)* di Georges Devereux, pubblicato nel 1951. Jimmy P. (Benicio Del Toro), soldato americano della tribù dei Piedi Neri, rientra dal fronte francese sofferente di mal di testa paralizzanti e segnato da un trauma profondo di cui nessun medico sembra trovare la causa. Ricoverato all'ospedale dei veterani di guerra in Kansas, silen-

ziosa prigionia di campagna, nel 1947 vi incontra Georges Devereux (Mathieu Amalric), psicoanalista francese ebreo di origini ungheresi, etnologo eterodosso, specialista delle culture amerindie, che lo accompagnerà verso la guarigione. Progetto di adattamento cinematografico da tempo voluto da Desplechin, *Jimmy P.* è l'incontro di memorie catatoniche (dell'indiano), e di riflessioni febbrili (del medico), un excursus sulle paure e sui ricordi dell'infanzia e di una vita, racconto sulle sofferenze di un corpo segnato e sulla parola. Lasciando tra parentesi per un attimo i suoi "racconti" (in francese "contes", come *Un conte de Noël*) di una borghesia psicoanaliticamente disfunzionale, Desplechin si concentra e sdoppia il suo alter ego maschile (di solito incarnato da Amalric) in due uomini schivi, feriti, che temono l'alienazione e la follia, e cercano una sopravvivenza dell'anima nell'intimità del dialogo e nella traduzione precaria dei pensieri tramite la lingua.

Mancano, rispetto ai film precedenti, l'ambiguità morale e la fuga da sé, così come muta l'immaginario cinematografico, solitamente scritto sui corpi e attorno a essi tramite una camera nervosa e in movimento, e che in questo caso lascia spazio a piani americani da stile hollywoodiano classico, lungo l'orizzonte piatto delle pianure, verso una risoluzione più pacifica dei conflitti dell'animo.

Borgman di Alex van Warmerdam

(a.f.) «Volevo mostrare che il male si presenta ogni giorno in ogni forma: gente normale, uomini educati, donne che assolvono con orgoglio e



piacere il loro compito, attente a ogni dettaglio». Già, è proprio il male il protagonista di questo nuovo, curioso film del regista olandese Alex Van Warmerdam di cui in Italia si erano un po' perse le tracce. Il male che ha le sembianze di un vagabondo di nome Borgman, il quale si presenta un giorno al cancello di una moderna e elegante villa circondata da un magnifico giardino, chiedendo di potersi lavare. La donna che gli apre non lo sa, ma gli spettatori hanno conosciuto Borgman all'inizio del film quando, risvegliatosi all'improvviso dal suo giaciglio sotterraneo (vive praticamente sepolto in una buca in un bosco), scopre che un gruppo di persone, tra le quali un prete armato, sta per dargli la caccia. Scopriremo poi che Borgman è a capo di una specie di setta di demoni che non esitano a sbarazzarsi brutalmente delle loro vittime. Ma intanto il nostro moderno Lucifero si è installato, facendo leva da un lato sui sensi di colpa latenti della padrona di casa, e dall'altro incantandola con il suo fascino torbido e inquietante, nella casa della tranquilla famiglia: per loro sarà l'inizio della fine. C'eravamo un po' scordati, dicevamo, di Van Warmerdam, e ritrovarlo piuttosto in forma è stata una bella sorpresa. Ci eravamo scordati come, con il suo stile sempre un po' laconico e sospeso, sapesse invece avvince-

re e accattivare. Immersa in quella luce strana e pulitissima che hanno solo i Paesi nordici, la vicenda contrasta ancor più con la bella fotografia tanto quanto si tinge progressivamente di nero. Il nero del male che il cupo e infine spietato protagonista porta all'interno di quella famiglia. Un male che si annida dapprima in superficie per poi arrivare in breve tempo al cuore e distruggere il nucleo familiare dall'interno. Scoperta metafora della nostra opulenta società occidentale che il regista non ha voluto tanto prendere di mira stigmatizzandone la ricchezza e l'agiatazza ma che, intorno a quello ragionasse lasciando allo spettatore di formulare un giudizio.

Heli di Amat Escalante

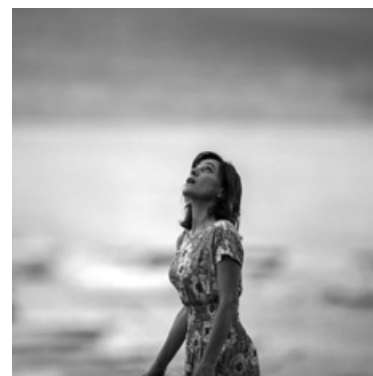
(a.c.) Nel *palmarès*, piuttosto scontato e privo di colpi di scena, della sessantaseiesima edizione del Festival di Cannes, una (grande) sorpresa c'è stata: *Heli* di Amat Escalante, premiato con la Palma d'argento per la miglior regia. Più che per il nome, ancora non molto conosciuto, del regista nato a Barcellona ma di nazionalità messicana (già presente sulla Croisette nel 2005 con *Sangre*, premio FIPRESCI nella sezione Un Certain Regard), lo stupore nasce dal fatto che *Heli* è stato uno dei titoli meno considerati, e più stroncati dalla critica internazionale, dell'intera competizione principale. Si tratta di una pellicola semicorale, con diversi personaggi pronti a rubarsi la scena: tra questi c'è Estela, una dodicenne innamorata di un giovane cadetto della polizia di cinque anni maggiore di lei. Quest'ultimo, coinvolto in un traffico di droga, chiederà aiuto alla famiglia della fidanzata portandola

alla rovina.

L'autore (classe 1979) ha, dichiaratamente, voluto realizzare un prodotto di denuncia per descrivere il volto più oscuro del Messico contemporaneo: l'intera trama, insieme ai suoi protagonisti, appare però solo un pretesto per mostrare immagini di atroce violenza (una scena di tortura intima è stato il "momento shock" della kermesse) nel tentativo di colpire e scandalizzare a tutti i costi. Le intenzioni di Escalante potevano essere lodevoli, ma i risultati non sono all'altezza delle aspettative, a causa di bruschi cambi di genere (dal dramma sociale al *torture porn*) che rischiano di annoiare più che di scuotere lo spettatore. Tecnicamente ben realizzato (più che per la "premiata" regia, soprattutto grazie alla fotografia di Lorenzo Hagerman), *Heli* è un film in cui si ha costantemente l'impressione di un progetto troppo calcolato e studiato a tavolino per riuscire a emozionare come avrebbe voluto e potuto.

Un château en Italie di Valeria Bruni Tedeschi

(s.e.) Il cinema come diario autobiografico. Per la terza volta dietro la macchina da presa, dopo *È più facile per un cammello...* e *Attrices*, Valeria Bruni Tedeschi continua a



giocare su identità duplici: Francia/Italia, lei stessa con il suo personaggio di Louise, il rapporto con la madre (la stessa dell'attrice, Marisa Borini), col fratello malato di AIDS (qui interpretato da Filippo Timi) e la sua relazione con Nathan (Louis Garrel). Sullo sfondo, un senso di decadenza, con la grande casa di famiglia in vendita a Castagneto Po. Quasi una terapia, quella di *Un château en Italie*, un album di famiglia nervosamente sfogliato dove la cineasta cerca attraverso il cinema di recuperare amori e tempi perduti (come Olivier Assayas), di convivere col proprio dolore intimo riproducendolo (come Valeria Donzelli in *La guerra è dichiarata*) come nel rapporto con il fratello, forse la parte più libera del film, come si vede nella due parti più emozionanti, quelle del malore di Ludovic e del suo matrimonio in ospedale.

Per il resto, però, c'è quasi sempre di mezzo il corpo di Valeria Bruni Tedeschi in quello che sta inquadrando la macchina da presa. Situazioni bizzarre, grottesche, esibizioni di una cinefilia autoriale francese, recitazioni impazzite, volto di Louis Garrel riciclato tra il cinema del padre e quello di Christophe Honoré. E in mezzo siparietti forzati con la telenovela messicana *Anche i ricchi piangono* o l'incontro con Omar Sharif all'asta con la madre che ricorda il suo personaggio di *Il dottor Zivago* nella steppa. Che hanno bisogno di quell'ironia che la cineasta non sembra possedere e che probabilmente in questo tipo di cinema non è neanche necessario che sia presente. Il metodo è simile, con le sue variazioni, in tutti i suoi tre film dietro la macchina da presa. Ma le piccole magie di *È più facile per un cammello...* sono presto evaporate. Perché il suo *journal intime*

è sì riscritto una seconda volta, ma nel farlo ha spinto a fondo da una parte e ha recitato dall'altra. Prima di tutto se stessa.

Wara No Tate (Shield of Straw) di Takashi Miike

(f.g.) A pochi giorni dalla fine del festival di Cannes, è giunta la notizia che Takashi Miike girerà presto il suo primo film in lingua inglese, sempre in Giappone ma con denaro hollywoodiano. In qualche modo il film che il regista nipponico ha portato sulla Croisette è stata la perfetta anticipazione e il perfetto traino di questo annuncio, visto che *Wara No Tate* ha tutto l'aspetto di una prova generale per un tuffo all'interno dell'industria americana dei blockbuster. Con un budget per lui inusitatamente alto a disposizione, Miike ha incartato con un sottile e fragile velo fatto di dilemmi etici e morali, nel contesto di un mondo sempre più corrotto e immorale, una vicenda che a lui è tornata utile principalmente per dare sfoggio di capacità registiche *action*.

Fosse stato più essenziale e sfacciato, *Wara No Tate* avrebbe ambito ad un posto nella categoria *guilty pleasure*, tanto nostro quanto dell'autore. Avesse, al contrario, avuto il coraggio e la libertà di far deviare il suo racconto, incanalandolo nelle pieghe di dettagli e situazioni psicologiche controverse e potenzialmente esplosive, privilegiando l'azione interiore e non quella esteriore, sarebbe forse stato un oggetto interessante: perlomeno l'occasione per mettere in scena sensatamente un sadico e complesso gioco al rialzo che, attraverso le vicende di un integerrimo e tormentato protagonista, spingesse alla riflessione su cosa



significati realmente, e quali costi comporti, il rispetto di una legalità che è base della convivenza civile e politica. L'accumulo eccessivo di situazioni e la sempre più forte insistenza di Miike su uno spessore tematico esile, tutto presunto e mai approfondito, hanno invece avuto l'effetto di ridurre anche un incipit mediamente avvincente al lavoro di un regista (un tempo?) di talento che si accontenta di fare l'anonimo *shooter*.

Fuori Concorso

Muhammad Ali's Greatest Fight di Stephen Frears

(e.m.) Nel 1971, l'ultimo appello contro la condanna di Muhammad Ali a cinque anni di reclusione per obiezione di coscienza arrivò davanti alla Corte suprema degli Stati Uniti: nove uomini (otto bianchi e un nero) dovettero giudicare se i motivi religiosi addotti dal campione di pugilato per non partire per il Vietnam erano o meno legittimi. Questo è "il più grande combattimento" di Muhammad Ali, quello contro lo Stato americano che lo tenne lontano dal ring per quattro

anni, raccontato da Stephen Frears e dallo sceneggiatore Shawn Slovo nel tvmovie realizzato per la HBO. Il presidente americano di quegli anni è Richard Nixon, la Corte è fortemente orientata in senso conservatore, le proteste anti Vietnam infiammano le strade di Washington.

Dati questi presupposti, e la foga battagliera che ha sempre contraddistinto Muhammad Ali e le porcherie dell'amministrazione Nixon che sarebbero emerse da lì a poco, era del tutto lecito aspettarsi una storia molto più polemica e tagliente, in sintonia con precedenti esperienze televisive di Frears, come *The Deal*, caustico tvmovie del 2003 sulla storia dei rapporti tra Tony Blair e Gordon Brown, una specie di "prova generale" di *The Queen*. Invece *Muhammad Ali's Greatest Fight* è bonario e divertito, tutto costruito sul presupposto della sostanziale equità del sistema giudiziario statunitense, affezionato ai suoi maturi protagonisti pur sapendoli coinvolti negli affari sporchi della politica. Certo, lo sceneggiatore Shawn Slovo non ha il talento caustico di Peter Morgan, che aveva scritto i due lavori british di Frears; ma lo stesso regista sembra di gran lunga più interessato alla descrizione dei rapporti tra i nove giudici e i loro giovani apprendisti idealisti che non a sviscerare il caso specifico. Ed è probabilmente in questa chiave che va



letto il film: come uno studio d'ambiente e dei conflitti tra generazioni, un gioco tutto interno a un'istituzione, quasi si trattasse di un college nel quale professori a fine carriera e "allievi" appena arrivati finiscono (o finiranno) per assomigliarsi.

Solo accettandolo come una "commedia di caratteri", si riesce ad apprezzarne le qualità migliori: una bella idea narrativa (non mostrare mai Muhammad Ali se non attraverso materiali di repertorio, e condensare tutto il suo caso all'interno dei dibattiti della Corte), un ritmo sostenuto nell'alternanza tra i reels di attualità e la finzione, alcuni momenti e caratteri molto godibili (la giornata della settimana dedicata dai giudici alla visione dei film da censurare, il giudice che ha la passione dei gerani, quello che esige dai suoi un robusto allenamento sportivo in palestra, quello nero scambiato da un visitatore per l'uomo dell'ascensore), un gruppo di interpreti capaci di lavorare in *souplesse*. *Muhammad Ali's Greatest Fight* non è un pamphlet politico (e nemmeno una satira acida, come *The Deal* e *The Queen*), ma piuttosto uno studio della vecchiaia di una classe dirigente e magari, sotto sotto, di un intero Paese (cui di lì a pochissimo sarebbe arrivato addosso il caso Watergate).

Seduced and Abandoned di James Toback

(m.c.) Cannes 2012 reloaded. Il set è la Croisette, grande ventre dei mercanti di cinema che corrono a latere della *montée des marches*. Un anno fa, ora e sempre James Toback, si affannava da quelle parti, tra il serio e il faceto, per racimolare quella ventina di milioni di dollari necessari a far decollare un suo progetto di



film: un dramma da *one-night stand* tra un reduce dall'Iraq e una donna, qualcosa alla *Ultimo tango a Parigi*, dice il regista per farsi intendere dai produttori... Assieme a lui corre e si affanna tra suite d'hotel e yacht ormeggiati al largo della Croisette nientemeno che Alec Baldwin, suo attore feticcio e star deputata del progetto accanto a Neve Campbell. Due nomi che non fanno cartellone, come vanno ripetendo a Toback e allo stesso Baldwin i produttori, che i due incontrano per cercare di chiudere produttivamente il film. Ci vorrebbero attori come Ryan Gosling o Jessica Chastain, che oggi vanno per la maggiore e che del resto accettano di incontrare il regista e la sua piccola troupe alle prese con la loro ricerca di fondi.

Ovviamente il tutto serve a scrostare la ruggine dagli ingranaggi della grande menzogna di un sistema cinematografico che, come un amante di poco conto, seduce e abbandona senza pietà. James Toback campione d'indipendenza che cerca di varcare la soglia del castello hollywoodiano e viene gentilmente rispedito indietro è una visione che mitiga la disperazione dell'abbandono nell'ironia di una finta seduzione. Il paradosso sembra quasi funzionare meglio se immagini che sia Toback a sedurre il sistema per il piacere di abbandonarlo... E allora la Croisette e il suo Festival

(Fremaux in testa) si offrono come talamo dorato di un meretricio che ha le sue tecniche e i suoi segreti: tutte cose ben note a Coppola, Scorsese, Polanski, catturati a cuore aperto da Toback e Baldwin, come pure Bertolucci, che li accoglie nella suite del Majestic a lui intitolata. Ciò che colpisce è come Toback sia capace di distillare ironia senza produrre disillusione, amarezza o senso di sconfitta, ma solo adrenalina e voglia di superare il sistema.

Blood Ties

di *Guillaume Canet*

(*r.m.*) Come lo ricostruisci il passato al cinema? Con le macchine di una volta, i vestiti, le acconciature, le insegne vintage, i permessi comunali che ti consentono di modificare il look di una strada dove un tempo c'era la lavanderia a secco e ora c'è lo Starbucks, e soprattutto con la musica, meglio ancora se pop, memoria collettiva incastonata in un refrain indelebile. Con gli anni Settanta e Ottanta, poi, la pop list si fa quasi da sé, tanto quei decenni sono per noi carichi di suggestioni audiovisive. Il problema è che se sei Scorsese o James Gray metti *Layla* dei Derek and the Dominos su una sequenza di omicidi e trovi il lirismo della morte, prendi *Heart of Glass* dei Blondie e cogli lo spirito yuppie



di un'epoca. Ma se sei Guillaume Canet – e James Gray il film te lo scrive e basta, lui che trova nello stile, non nella scrittura, la grandezza del cinema – *Heart of Glass* la usi come tutto il resto, come una mano di colore bella larga stesa su tutto il film.

Il problema di *Blood Ties* non è nemmeno una trama risaputa e tragica, con i soliti fratelli divisi dal destino e uniti dalla famiglia, uno poliziotto (Bill Cudrup, bravissimo) e l'altro criminale (Clive Owen, pessimo), nella New York anni Settanta: il problema è che il cinema – sembra assurdo ribadirlo, ma di fronte alla noia di *Blood Ties* è inevitabile – lo si fa con la regia, con la potenza della messinscena, con il movimento di corpi, visioni, suoni. Il cinema, quel cinema alla Scorsese e alla Gray che Canet vorrebbe imitare, lo si fa come una sinfonia dove ovviamente hanno il loro peso anche le canzoni pop. Mentre *Blood Ties*, per il semplice fatto di essere un noir ambientato nel momento storico più iconico di sempre, prova a vivere di rendita, sperando per l'appunto che un pugno canzoni riescano nel miracolo di rendere mitologica una materia frustra, più che altro affastellata scena dopo scena come se il film potesse venire da sé.

Un Certain Regard

La jaula de oro

di *Diego Quemada-Díez*

(*r.m.*) Quante volte abbiamo visto al cinema la storia dei ragazzini che prendono, partono e si mettono in viaggio? Così tante che il viaggio di scoperta è un genere a sé, la metafora di un'educazione esistenziale, un



romanzo di formazione. E quante volte abbiamo visto o letto le migliaia di storie di immigrazione dal Sud al Nord del mondo, dall'America centrale all'America settentrionale, con la speranza di farcela e la costante paura di morire.

La jaula de oro fonde due tracce narrative solide e strutturate e con pochi preamboli racconta il viaggio dal Guatemala agli Stati Uniti che tre ragazzini compiono a piedi o a bordo di treni merci. Due sono bianchi, lui è sicuro e un po' arrogante, lei travestita da ragazzo per non essere rapita, e uno è indio, si unisce a loro cammino facendo, non conosce lo spagnolo e inizialmente non viene nemmeno accolto. La strada, ovviamente, è lunga e piena di ostacoli, e per fortuna il film percorre la sua linea retta senza voltarsi indietro, se perde un pezzo per strada – a costo anche di smarrire i suoi protagonisti – non prova a recuperarlo e tira dritto.

Non c'è speranza, il viaggio è pericoloso e l'esito spietato; ma per quanto sia troppo ovvia la metafora dei tranci di carne che nel finale uno dei ragazzi maneggia in un mattatoio della California, la struttura anti-drammatica con cui l'esordiente Diego Quemada-Díez gestisce una trama prevedibile fa di *La jaula de oro* un prodotto d'autore medio che conferma lo stato di salute tutto sommato buono del cinema messi-

cano. Una cinematografia che da tempo Fremaux e compagni continuano a coccolare (quest'anno in concorso c'era *Heli* di Escalante, regista cresciuto all'ombra di Carlos Reygadas, e lo scorso anno il Certain Regard fu vinto da *Después de Lucía* di Michel Franco), ignorando però autori più sperimentali, o anche solo meno convenzionali e più coraggiosi di Quemada-Díez, come Nicolás Pereda o la coppia Israel Cárdenas e Laura Amelia Guzmán.

Omar di *Hani Abu-Assad*

(l.g.) I film politici spesso rimangono vittima delle loro stesse ambizioni, sotto forma di pregiudizi ideologici che stemperano la credibilità della vicenda e dei personaggi. A queste insidie fortunatamente si sottrae il film di Abu-Assad, che pure è politico nel senso pieno del termine: ambientato nei territori occupati della Palestina, racconta le vicende di tre ragazzi palestinesi, Omar, Amjad e Tarek, impegnati in atti di resistenza e terrorismo contro la polizia militare israeliana. A complicare il rapporto fra i tre, che sono amici d'infanzia, non è solo la militanza politica, ma anche l'amore segreto fra Omar e Nadia, sorella di Tarek. La forza del film sta proprio nella capacità del regista di tenere saldo il legame fra la dimensione politica e quella sentimentale della storia, trovando costantemente modo di intrecciarle fra loro. Arrestato dalla polizia israeliana, la resistenza alla delazione di Omar deve infatti fare i conti con i rischi che corre il suo futuro con Nadia. Ed è proprio qua, nella saldatura tra il privato e il politico del protagonista, che il film assume spessore, come esempio di un cinema militan-

te che non si arrocca dietro stereotipi ideologici, ma scava nell'identità emotiva dei personaggi. Le scelte di Omar ci appaiono coraggiose proprio là dove seguono traiettorie sofferte, confuse e contraddittorie, figlie di desideri tra loro incompatibili. Con lucidità brechtiana Abu-Assad traccia il ritratto di una situazione nella quale la parola "occupazione" trascende il significato territoriale del termine, per acquisirne uno più vasto, che chiama in causa la colonizzazione dei sentimenti, la conseguente impossibilità di essere liberi a trecentosessanta gradi, col cuore e con la testa. E il film assume piena valenza politica proprio nel momento in cui la politica stessa viene presa non di petto, ma sintonizzata sulla lunghezza d'onda dell'emotività individuale.

The Bling Ring di *Sofia Coppola*

(f.g.) L'adolescenza (anagrafica o meno) e la celebrità. Rimane coerente a se stessa, Sofia Coppola, e dopo *Somewhere* continua ad affrontare nuovi aspetti e diverse declinazioni dei suoi temi preferiti, come fossero nuove sfaccettature di un diamante che adorna uno dei gioielli agognati dalle sue protagoniste. Se il cerchio (l'andamento circolare, il girare a vuoto) era la figura geometrica e metaforica di riferimento del film del 2010, in questo caso la Coppola mette in scena un piano, caratterizzato da una monodimensionalità che non sembra rappresentare alcun problema per le sue protagoniste. Anzi: le ragazzine e i ragazzini di *The Bling Ring* sanno benissimo cosa vogliono e sanno come ottenerlo, e sono perfettamente consapevoli che lo status (tutto materiale e materico) cui agognano non si trova a un

livello superiore, a un gradino più alto, ma semplicemente in un altro punto dello stesso piano, desolante e desolato sui cui si muovono e vivono. Status al quale, quindi, possono accedere attraverso spostamenti che non richiedono alcuna forma particolare di sforzo o di elevazione.

Per mettersi in tutto e del tutto allo stesso livello dei suoi protagonisti, Sofia Coppola porta verso la superficie piana anche l'aspetto formale e narrativo del suo film, che per tutta una prima parte non priva d'interessi rifugge da ogni costruzione o malizia di sguardo, cercando quasi un'oggettività documentaristica tradita solo dal disseminare qui e là frecciate sul mondo adulto e sulla natura dei media che, gradualmente, germineranno e trasformeranno il film. *The Bling Ring*, infatti, va perdendo progressivamente il suo punto di vista orizzontale e acritico, finendo per trasformarsi in un sardonico saggio di sociologia spicciola sulle storture insite nella *celebrity culture* e sulle deformazioni etico-morali che possono causare nelle menti dei soggetti più deboli o disarmati che la fruiscono. Peccato che lo stesso film dimostri come queste presunte vittime siano oramai molto più avanti, molto più smalziate dei retori e del sistema dell'informazione, che ragionino secondo coordinate spaziali e di pensiero inedite e tutte da mappare. E che quindi



siano più avanti della stessa regista, che se inizialmente trova con loro una sintonia, la perde nel momento in cui abbandona il piano geometrico e la sua monodimensionalità e se ne posiziona esternamente, variando in verticale la sua posizione.

My Sweet Pepper Land di *Hiner Saleem*

(l.g.) Ai festival vai in sala con un occhio di riguardo per la nazionalità dei film e dei registi, poi ti imbatti in un'opera come questa, che sembra fatta apposta per dimostrare la fluidità dei codici narrativi del cinema, la loro vocazione a trasmigrare con disinvolture da una Nazione all'altra, di paesaggio in paesaggio e di corpo in corpo. Ecco un film di un regista curdo, ambientato in uno sperduto villaggio di montagna al confine tra Iran e Turchia, che ha tutti gli ingredienti essenziali di un western: lo sceriffo – un eroe di guerra inviato a lavorare come poliziotto nel villaggio –, la maestrina – una ragazza che insegna nella locale scuola elementare contro la volontà dei fratelli, i quali vorrebbero che si sposasse –, i banditi – un gruppo di contrabbandieri armati di mitragliatrici e capeggiati da un anziano notevole del luogo.

Le traiettorie narrative che ne conseguono sono facilmente prevedibili: tra l'insegnante e lo sceriffo/poliziotto nasce un'attrazione, mentre i banditi/contrabbandieri, abituati a spadroneggiare nel villaggio, entrano rapidamente in rotta di collisione col nuovo arrivato, che non accetta a compromessi e tiene a far rispettare la legge. Il mito della frontiera sembra dunque funzionare altrettanto bene quando si parla di altre frontiere, distanti nel tempo e nello spazio da quella dell'Ovest americano.



My Sweet Pepper Land racconta di un mondo antiquato e primitivo, nel senso materiale e morale dei termini, utilizzando figure e forme proprie della narrativa hollywoodiana di settant'anni fa. La discrasia temporale testimonia in modo efficace l'arretratezza di certe zone del mondo, rimaste, loro malgrado, sorde alla modernità. Peraltro la longevità del cinema di genere si spiega anche così, con la sua propensione a trovare sempre situazioni e mondi nei quali sentirsi ancora giovane.

Grand Central di *Rebecca Zlotovskij*

(a.u.) Si parte bene: sconosciuti su un treno. Gary (Tahar Rahim) è un giovane non più di primissimo pelo, in viaggio: nella prima sequenza di *Grand Central*, Tchernò (Johan Libéreau) cerca di scipparlo, ma, da come questi si difende, capiamo chi sarà il lupo alfa. Gary infatti si fa presto carico di Tchernò e dell'amico, forse amante, di quest'ultimo, Isaac (Nahuel Pérez Biscayart), e, alla ricerca di un lavoro redditizio e tutto sommato facile, approda con loro a una centrale nucleare. I tre vengono inseriti nei turni di manutenzione del reattore, e sono accolti da una piccola comunità di veterani del mestiere, tra cui Gilles, Toni e la

bella e giovane moglie di quest'ultimo, Karole (Léa Seydoux). Non serve molto altro a innescare le potenziali coordinate di un melodramma rusticano: Karole e Gary intraprendono di lì a poco una relazione di cui solo Toni sembra essere ignaro, mentre alla centrale si fanno i conti con l'esposizione alla radioattività, piccoli incidenti sono all'ordine del giorno e si mente sulla carica assorbita per non perdere il posto. Ma così come nei reattori la fissione avviene senza boati né clamori, e agli incidenti si reagisce con più o meno calcolata freddezza, anche il versante melodrammatico della storia è smorzato, o meglio è smentito, da una serie di piccoli sussulti di sceneggiatura. Evidentemente Rebecca Zlotovskij, come già in *Belle Épine*, che però aveva un ritmo più serrato, trova congeniali le storie che assottigliano il discrimine tra quotidianità normale, se non addirittura banale, e situazioni estreme. Nel caso di *Grand Central* forse proprio per il contrasto tra il paradiso terrestre rigoglioso degli esterni e le geometrie fredde (e freddamente montate) delle sequenze dentro la centrale, Zlotovskij non sempre riesce a coinvolgere lo spettatore. E, per certi versi, si ha l'impressione di vedere del cinema un po' vecchiotto. Ma facciamo attenzione a non buttare il neonato con le scorie.

Quinzaine des Réalisateur

Un voyageur di *Marcel Ophuls*

(b.f.) Autobiografia e biografia, insieme. Marcel Ophuls è il viaggia-



tore che parla di sé, della sua vita e dei suoi film. E del padre Max, dei suoi capolavori, dei suoi spostamenti avanti e indietro tra Europa e America. Molto più di un documentario. Un diario di famiglia. Pieno di aneddoti, incontri e svolte romanzesche. Il viaggiatore non è uno solo, sono due, padre e figlio, registi. E i loro viaggi sono itinerari di film in film, di amicizia in amicizia, anche con qualche inimicizia. *Un voyageur* è un film di migrazioni. Parigi, la Svizzera, New York, Londra, di nuovo la Francia. È su questa larga cartina geografica che padre e figlio fanno cinema, spesso con fatica.

Marcel Ophuls ha ottantacinque anni, di cose da raccontare ne ha fin troppe, tira fuori tesori di ricordi, è pieno di vitalità, ama la battuta caustica, si lascia andare alla tenerezza, si porta in spalla come un fardello eccezionale la figura del padre e dei suoi meravigliosi film, ha incontrato tante attrici, ha superato momenti duri, dalla guerra alle campagne di fango contro i suoi film *Le chagrin et la pitié* e *Hotel Terminus* sul periodo dell'occupazione tedesca e del collaborazionismo francese. Ophuls sa essere profondo nella ricostruzione del passato, conserva sempre la carica dell'ironia e la battuta pungente, si emoziona con i ricordi, sa riportarci dentro tanti di quei film che amiamo, quelli del padre e di un lungo elenco di registi

ammirati. Grande momento la lettura della lettera di Stanley Kubrick che interrompe la lavorazione di *Orizzonti di gloria* quando viene a sapere della morte di Max Ophuls. Il viaggio nel tempo cinematografico non evita neppure qualche contraccolpo imprevisto, come quando Marcel dichiara sbrigativamente il disamore per il cinema di Antonioni. Un film vivo, battagliero e arguto tra *Lettera da una sconosciuta*, *Le plaisir*, *Accadde una notte*, *Il mago di Oz*, Preston Sturges, Bertolt Brecht, Robert Siodmak, Fats Waller, Billy Wilder, Danielle Darrieux, François Truffaut, Ernst Lubitsch e tanti altri fino a un inatteso Frederick Wiseman sciatore.

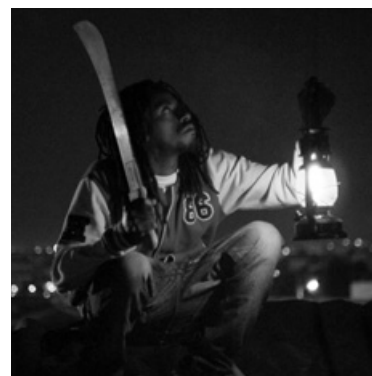
Ugly di Anurag Kashyap

(p.m.b.) Molti che di Anurag Kashyap avevano amato le cinque ore e venti minuti di *Gangs of Wasseypur*, presentate alla Quinzaine 2012, sono rimasti delusi dal successivo *Ugly*. Lamentando un impianto farraginoso e tutto sommato prevedibile, rispetto al fiume in piena di un anno prima. Ma se è vero che quel capolavoro era un'epopea gangster come non se ne vedono più al cinema, travolgente e senza limiti, con decine di personaggi, una violenza efferata e sanguinissima che non risparmiava nessuno (donne e bambini compresi) e un'ironia che non sapevi bene come prendere, *Ugly* è altrettanto sorprendente. E mentre sono ancora presenti alcune parentesi umoristiche difficili da "reggere" (un po' com'era difficile per lo spettatore occidentale gestire lo humour nero di certi action feroci hongkonghesi dei tempi d'oro), a lasciare abba-

stanza esterrefatti è l'assoluta mancanza di speranza e la totale negatività schifosa di qualunque personaggio. Che a poco a poco si rivela specchio agghiacciante di una realtà indiana fondata esclusivamente sul denaro, dove perfino i legami di sangue valgono meno di una banconota. Altro che il rifugio del focolare domestico! In ciò, *Ugly* è uno dei noir più disperati che si ricordi di recente: dalla vicenda del sequestro di una bambina, con il padre, i familiari e la polizia sulle sue tracce, si sviluppa una rete mostruosa di individui la cui malvagità è senza ritorno; fino a chiudere con una sequenza che lascia ben poche alternative, per una società già implosa e marcia fino alle radici. Chissà che effetto fa alle autorità locali. Di certo, *Ugly* è la cosa più vicina ai mondi spietati dei classici neri di Hong Kong. Soltanto per questo mette di buon umore.

Até ver a luz di Basil da Cunha

(c.c.) Dopo due riusciti cortometraggi anche nel suo film d'esordio *Basil da Cunha* prosegue l'esplorazione di un universo al contempo reale e cinematografico. Più che una Lisbona sui generis, a colpire è la contaminazione di culture e linguaggi che nei momenti più riusciti si



traduce in una sinfonia di suoni e colori. Seguendo il suo protagonista, Sombra, il regista svizzero compone un quadro urbano che ha il pregio di andare oltre ogni analisi sociale o politica. Semplicemente la macchina da presa è in mezzo ai personaggi, ne condivide l'andare, la parola e l'immaginario (fatto di una miscela unica in cui poca Europa sopravvive tra tanta Africa e America).

Forse l'unico elemento a far difetto in una composizione tanto ricca è la materia narrativa. Poco importante, infatti, i problemi finanziari di Sombra, gli inganni di cui è vittima e che riguardano i giochi di potere all'interno di una gang; il tutto sembra un pretesto a far deambulare il personaggio tra tetti, abitazioni di fortuna e vicoli mal illuminati. Fino a dare corpo ad alcune sequenze che strizzano l'occhio allo stile "nouvelle vague", componendo con odori e suoni quadri che hanno la sfrontatezza della gioventù. E a fronte di tanto cinema pulito, preciso, minimalista non dispiace vedere un autore che non ha paura di impossessarsi di un immaginario e viverlo nel momento stesso in cui lo filma.

We Are What We Are

di **Jim Mickle**

(I.g.) Remake hollywoodiano di uno splendido horror messicano, *Somos lo que hay* (2010), rimasto colpevolmente lontano dalle nostre sale. Quando gli americani rifanno a casa propria il cinema straniero, gli esiti sono per lo più deludenti, poiché gli originali vengono annacquati attraverso un processo a metà tra il calco e la rielaborazione calligrafica del modello (si veda al riguardo *Blood Story*, remake di *Lasciami entrare*). In questo caso Mickle ha invece l'in-



telligenza di andare dritto per la sua strada, trattenendo dell'originale solo la premessa: una famiglia di cannibali alle prese con un conflitto generazionale sul modo di perpetuare la tradizione antropofaga. L'ambientazione rurale e il fondamentalismo religioso del *pater familias* danno al film un'impronta definita, corroborata dalla scelta di privilegiare atmosfere sospese, che per oltre metà film tengono lo spettatore all'oscuro del cannibalismo della famiglia.

A metà tra *La morte corre sul fiume* e il primo cinema di Rob Zombie, il film colora l'horror di note da melodramma familiare, puntando meno sul sangue e più su un clima di oppressione psicologica e claustrofobia domestica. Nella parte finale Mickle non può esimersi dal dare spessore visivo e narrativo al cannibalismo dei personaggi, e paradossalmente il film risulta meno convincente proprio quando le carte dell'orrore vengono messe in tavola. Quasi che il regista abbia fretta di chiudere una storia che, sino a quel momento, si è mossa con la fascinosa lentezza di un dramma da camera. Nel momento in cui i personaggi entrano in azione, il cannibalismo appare meno perturbante di quanto lo fosse prima, quando veniva descritto come un ingombrante retaggio familiare.

Ilo Ilo

di **Anthony Chen**

(at.) Nella pur breve storia del cinema di Singapore, *Ilo Ilo* dell'esoriente Anthony Chen è il primo film ad aggiudicarsi un premio al festival di Cannes, la Camera d'Or, il premio assegnato alla migliore opera prima in tutte le sezioni del festival. Un riconoscimento importante per la Singapore Film Commission che ha sovvenzionato il film e che da un paio di anni sta attraversando un momento di crisi, dopo i massicci investimenti all'inizio del nuovo millennio. La storia, come lo stile del film è molto semplice e lineare. La famiglia Lim accoglie come badante del piccolo figlio e donna delle pulizie la filippina Teresa. Un rapporto non facile, all'inizio, quando il bambino ribelle sfugge da ogni parte, avverte Teresa come un'intrusa, e scarica su di lei le evidenti difficoltà di coppia di una famiglia in crescente difficoltà economica.

Anthony Chen, da una parte è bravo nel ritrarre l'altra faccia del miracolo economico di questa città stato al Tropico, tra le più ricche al mondo, che in realtà deve sopportare un eccesso di popolazione e una rincorsa sfrenata al profitto che spesso finisce per minare le relazioni interpersonali, dall'altra, sull'onda del suo cortometraggio più riuscito, *A ma*, descrive con grande sensibilità il rapporto tra generazioni tra loro molto lontane, tra persone di estrazione culturale e sociale diversa se non opposta che gradualmente tendono ad avvicinarsi. La Singapore di questo piccolo racconto di formazione non è quella dei shopping mall a Orchard Road, o delle sfavillanti piscine in cima agli alberghi, ma quella meno appariscente dei grattacieli anoni-



mi che da nord a sud la attraversano. Anche il tema dell'immigrazione, particolarmente sentito a Singapore, dove si concentrano i sogni e le speranze di filippini, malesi, indonesiani, vietnamiti, cinesi, birmani e thailandesi è affrontato evitando ogni stereotipo, affidandosi a un minimalismo essenziale che riesce anche a mascherare un budget estremamente ridotto.

La danza de la realidad di Alejandro Jodorowsky

(a.c.) Alejandro Jodorowsky è sempre stato un artista versatile: cartomante, poeta, psicomago, filosofo, fumettista, attore e, soprattutto, regista, noto in particolare per i suoi deliranti cult movie degli anni Settanta. Ventitre anni dopo *Il ladro e l'arcobaleno*, con *La danza de la realidad*, il poliedrico autore cileno, detto "Jodo", ritorna al grande schermo per ripercorrere la propria infanzia e rivisitare, con occhi da adulto, la controversa figura del padre, in una sorta di dolceamaro *Amarcord*. Presentato all'interno della Quinzaine des Réalisateurs, il film di Jodorowsky porta con sé una ventata di malinconica follia: incapace di prendere le distanze da una nostalgia autobiografica

profonda e dolente, il regista si racconta bambino in un Cile sempre più tormentato.

Il padre, Jaime (non a caso interpretato dal figlio di Jodorowsky, che incarna quindi suo nonno), vuole estirpare dalla testa di Alejandro ogni fantasticheria mistica, ogni vaneggiamento filosofico, ogni briciola di incanto verso un mondo talvolta inspiegabilmente crudele ma, in fondo, meraviglioso. La madre, all'opposto, sa esprimersi solo cantando: simboleggia quella delicata ricerca di armonia con il cosmo che Jaime tanto teme e avversa. *La danza de la realidad* è così una sorta di *Tree of Life* surrealista e grottesco, dove la brutalità della natura e l'impalpabilità della grazia si scontrano, dandosi battaglia proprio sulla pelle del piccolo, e confuso, Alejandro.

Un incipit vivace ed emozionante, con quadri visivi degni di un mago, si sfalda quando l'attenzione si sposta dal piccolo Jodo verso la vicenda politicamente complessa di Jaime, intrecciata alla difficile storia del Cile. Un film lungo, decisamente troppo, che però ha un pregio sostanziale: la sincerità dell'autore che mette a nudo se stesso e la sua famiglia con un candore e una purezza disarmanti. Certo, il progetto è del tutto autoreferenziale, tanto che la sensazione è quella di spiare dal buco di

una serratura, ma l'infanzia di un "vecchio" come Jodo merita di essere scoperta, anche a costo di dover origliare.

Les Apaches di Thierry de Peretti

(a.u.) Quella doppietta l'hanno rubata più per noia che per convinzione, di certo non sapevano che fosse un pezzo da collezione. E in fondo lo stereo non era granché, tantomeno il resto gli interessava per davvero. Aziz ha approfittato delle chiavi di una villetta in collina, dove i suoi genitori sono saltuariamente a servizio, per far serata coi suoi amici, un gruppo misto di autoctoni e di immigrati nordafricani, come lui: inizialmente l'incursione doveva limitarsi alla piscina, ma l'attrattiva di quella casa modernista tutta vetri e spigoli è troppo forte: in pochi minuti sono tutti dentro, la tentazione di prendere qualcosa ai signori che vengono dal Continente è irresistibile; in qualche misura i ragazzi rivendicano al proprio gruppo quelle libertà che i genitori si sono negati, lavorando duramente, a testa bassa, in nome della dignità. Nel giro di pochi giorni, dopo la scoperta dell'infrazione, la situazione degenera, in maniera irreversibile.

Inspirato a un *fait divers*, il film di Thierry de Peretti era piuttosto



atteso dal pubblico francese, non solo per l'eccezionalità di una produzione corsa alla Croisette, ma proprio per il fatto che erano trapezate delle indiscrezioni sulla presunta violenza di alcune sequenze, e su come sarebbero stati tratteggiati gli equilibri sociali e razziali dell'Isola. Il secondo nucleo di anticipazioni è confermato e ha una sua assoluta centralità, ma la violenza, nel film, rimane a lungo sostanzialmente inespressa, o meglio, senza sfogo, al punto che il tragico sottofinale si manifesta inatteso, coronando in un goffo occultamento di cadavere, la buca scavata a mani nude. È una situazione di tensione carsica, quella che de Peretti vuole ritrarre in *Les Apaches*, una condizione che ha radici storiche e antropologiche tenute sottocoperta, ma intuibili, anche per lo spettatore non transalpino. Che come tutti gli spettatori è destinatario della bella, enigmatica, interrogativa, sequenza finale.

Magic Magic di Sebastián Silva

(f.g.) Parte di un dittico ideale che comprende anche *Crystal Fairy* (a Cannes presente solo al Marché du Film), e che ha nelle tematiche ossessive e tossiche e nella presenza nel cast di Michael Cera il trait d'union, *Magic Magic* non è un film di facile fruizione. Non per osticità linguistiche o formali, ma perché, per precisa volontà del giovane regista Sebastián Silva, il vortice di sgradevolezza e paranoia nel quale precipita la protagonista interpretata da Juno Temple (ragazza americana catapultata in un'auto piena di sconosciuti non appena arrivata in Cile in visita alla cugina) cattura inevitabilmen-



te anche lo spettatore. Da questo punto di vista, quindi, Silva ha centrato pienamente il suo obiettivo: il personaggio della Temple si propone come profondamente irritante fin dalla sua prima apparizione, mentre Michael Cera è sorprendente nel passare dal ruolo dell'antieroe impacciato e pseudo-nerd che è solito interpretare in Patria alla figura ambigua, viscida e inquietante che è chiamato ad interpretare in questo caso.

L'efficacia delle performance dei due attori, e di quella di una funzionalmente odiosa Caterina Sandino Moreno, viene esaltata dalla capacità di Silva di creare atmosfere progressivamente sempre più tese, che confondono i piani di realtà e privano lo spettatore di punti di riferimento certi. Così facendo, *Magic Magic* procede ansiogeno verso un finale convulso, drammatico e allucinato, che apre la porta alla magia e alla cultura mapuche (gli indigeni cileni) senza tirarle per i capelli, ma facendone emergere una presenza che era rimasta silente e sottotraccia per buona parte della narrazione. Alla fine dell'esperienza proposta da Silva, indubbiamente immersiva, resta però il dubbio che tutto il fastidio e il disagio provati siano derivati da un'esperienza narrativa vagamente inconcludente e fine a se stessa.

The Congress di Ari Folman

(s.e.) Il volto con le lacrime di Robin Wright. La voce fuori campo di Harvey Keitel. Quasi la residua resistenza di un cinema *live-action* che potrebbe scomparire, dove il corpo di un attore può duplicarsi, scannizzarsi, diventare immagine animata. Un disegno teorico, quello dell'israeliano Ari Folman, che porta sullo schermo un romanzo scritto più di quarant'anni fa (esattamente nel 1971), *The Futurological Congress* di Stanislaw Lem, lo stesso scrittore da cui Andrej Tarkovsky ha adattato il suo *Solaris*. Nel quale la guerra del passato (quella in Libano all'inizio degli anni Ottanta di *Valzer con Bashir*) diventa quella del futuro in *The Congress*, trasparente alla vicenda di un'attrice che ha deciso di ritirarsi da tempo dalle scene per dedicarsi ai figli. A causa della malattia del più piccolo, decide di tornare a recitare. Ma la casa di produzione Miramont vuole soltanto copiare la sua immagine per vent'anni.

Adattando la tecnica del rotoscoping (gli stessi personaggi che si vedono in carne ed ossa e poi ridisegnati), Ari Folman porta sullo schermo nuovamente un mondo piombato nel caos. Se il tratto in *Valzer con Bashir* era nervoso, faceva piombare



nell'incubo, nascondeva dietro l'animazione una soggettiva allucinata, una memoria mai rimossa come, per esempio, il massacro di Sabra e Shatila, oltrepassando così la traccia iniziale documentaria (genere che il cineasta ha praticato per la tv israeliana), qui invece si avverte un certo disagio nell'affrontare forme che non sembra possedere, nel provare a vedere gli attori come emanazioni di un proprio pensiero (oltre Robin Wright e Harvey Keitel, anche Paul Giamatti, Danny Huston e Kodi Smit-McPhee) e poi sfuggirvi una volta verificata lo scarto. Proprio quello che era capitato anche a Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud nel passaggio da *Persepolis* a *Pollo alle prugne*. La commistione sci-fi/animazione risulta così un ultimo approdo di un cinema che vuole mostrare e teorizzare molto più di quello che in realtà ha. E più dell'azione resta lo sfondo. E non è un gran risultato.

Semaine de la Critique

Le démantèlement di Sébastien Pilote

(f.p.) Gaby Gagnon è un sessantenne allevatore di pecore che vive in una zona agricola del Québec. Divorziato e senza figli maschi, è costretto a mandare avanti da solo l'azienda che ha costruito. Quando una delle sue due figlie – che vivono in città e solo di rado fanno visita al padre – gli annuncia il proprio divorzio e la necessità di trovare dei soldi per mantenere la casa dove vive, Gaby decide di vendere tutto per fornire alla ragazza l'aiuto di cui ha bisogno.



Senza badare ai sentimenti personali, mette da parte ogni orgoglio e si sbarazza del lavoro di una vita, pronto ad affrontare con ferma serenità le rinunce, le difficoltà, le piccole umiliazioni che questa decisione comporta.

Le démantèlement, opera seconda del canadese francofono Sébastien Pilote, racconta la storia di un uomo solido e maturo, costretto a cambiare la sua vita, fino a quel momento regolata da cadenze immutabili, per un'improvvisa emergenza. Se nel precedente *Le vendeur* era un lutto a scuotere il quotidiano di un vecchio venditore di automobili, qui a cambiare la vita di Gaby è la volontà ferrea di compiere fino in fondo il suo dovere di padre. Il rapporto tra generazioni – e, in maniera tangente, quello tra le diverse generazioni e il territorio, rurale e cittadino – è la chiave interpretativa più evidente del film di Pilote. Gaby è un padre affettuoso e di poche parole, vede di rado le figlie – che hanno scelto una vita lontano da lui e dalla sua fattoria – ma non serba verso di loro alcun rancore.

Il film segue i suoi passi, segnati da una catena di rapporti causa-effetto che definisce senza ricatti le leggi dell'affetto, accompagnando le scelte che gli ribaltano la vita senza scalfire le sue convinzioni. Una narrazione affettiva tutta in

levare, dalla cadenza lenta e malinconica, accompagna la dismissione di un'esistenza, affrontata senza titubanze e sentimentalismi, che racchiude la sua anima commossa nell'interpretazione asciutta del protagonista Gabriel Arcand.

The Major di Yuri Bykov

(f.p.) Una strada extraurbana coperta di neve. Un uomo è alla guida, parla al telefono con la moglie che sta per partorire. I pensieri volano, il piede schiaccia l'acceleratore più di quanto le condizioni climatiche (e le leggi della strada) dovrebbero suggerire. Un bambino attraversa improvvisamente la carreggiata, l'impatto è inevitabile, il ragazzo muore sotto gli occhi della madre sconvolta. L'uomo però è un poliziotto e i suoi colleghi, sfidando la giustizia (morale e terrena), insabbiano le prove della sua colpevolezza.

The Major, opera seconda del russo Yuri Bykov, inizia come un dramma per poi trasformarsi progressivamente nella cupa variazione etica di un film di genere. L'azione si trasferisce dalla sterminata pianura innevata alle viscere della locale stazione di polizia dove l'(a)morale copertura di casta



messa in scena dalle forze dell'ordine muta presto in tragedia. Bykov gira con ruvidezza, mette in scena senza reticenze i rapporti di potere quasi criminali che avvelenano la società russa, dipinge con chiarezza la possibilità di scelta dei personaggi, che immancabilmente prendono sempre le decisioni sbagliate.

Il film è costruito spesso per opposizioni di luoghi, stati d'animo e gerarchie – fuori/dentro, giusto/ingiusto, potente/debole – e accentua il senso claustrofobico del dramma morale del protagonista restringendo spesso il campo d'azione fisico nel quale si muove (l'abitacolo di una macchina, i sotterranei del commissariato, le stanze degli interrogatori). Il montaggio asciutto, reso nervoso da improvvise accelerazioni, infonde un funzionale senso di disagio a un film che usa la struttura di genere per smascherare l'anima più nera di una società governata dalla sopraffazione – dal senso d'impunità, dalla disperazione impotente, da una violenza pronta a esplodere anche per mano di chi dovrebbe garantire una protezione sociale – in una visione permeata da un pessimismo cupo e senza speranza.

Ain't Them Bodies Saints di David Lowery

(s.e.) Cosa resta del gangster movie degli anni Settanta? La rivisitazione di *Ain't Them Bodies Saints* rischia ulteriormente di sfumarlo. Rimette di nuovo a fuoco il Mito ma poi lo rende inaccessibile. Per questo forse Arthur Penn e Robert Altman vengono guardati a distanza, come un dipinto visto da lontano. Per non immergersi troppo dentro, per afferrare tonalità e oggetti, i cromatismi ghiacciati di *I*

compari o quelli neutri al limite del sepolcrale di *Gang* con i titoli dei giornali di *Gangster Story*, come se parte delle imprese dei due protagonisti fossero già state raccontate e non ci fosse più bisogno di mostrarle.

Bob e Ruth sono due amanti fuori legge. Dopo una rapina finita male, sono costretti a separarsi. Lei gli dice comunque che è incinta e lui a quel punto ha un solo pensiero: evadere dal carcere per poterla rivedere, riuscendoci dopo quattro anni. Intanto la loro figlia è cresciuta e Ruth è timidamente corteggiata dal poliziotto locale.

I loro corpi vicini, il riflesso di luce sullo sfondo. Oltre il genere, il modello dichiarato di David Lowery, montatore al suo secondo lungometraggio dietro la macchina da presa dopo *St. Nick* del 2009, è Terrence Malick. Rooney Mara e Casey Affleck appaiono infatti come una provvisoria reincarnazione di Sissy Spacek e Martin Sheen in *La rabbia giovane*, passando però attraverso *The Tree of Life*. Soprattutto la protagonista (dopo David Fincher e Steven Soderbergh, un po' al limite tra la bravura e l'esibizione di una tipologia di personaggio) appare spesso filmata come se fosse sospesa nel vuoto, prelevata dalla sua abitazione, immersa nelle lettere. Mentre un ottimo Casey Affleck ha



invece quell'imprevedibilità che sfugge frequentemente alla caratterizzazione.

Ain't Them Bodies Saints appare così troppo denso di riferimenti, che lo rallentano ma non lo bloccano. E anche nei momenti apparentemente più forti (le teste dei due protagonisti vicini mentre vengono portati via dalla polizia) c'è sempre il sospetto che ci sia qualcosa sotto. Eppure il lavoro fatto da Lowery è pieno di spunti interessanti, soprattutto nel modo di usare la macchina a spalla come per dare movimento a quella staticità che si sta venendo a creare. Però il suo film non libera la testa.

For Those in Peril di Paul Wright

(f.p.) Scozia, uno sperduto villaggio di pescatori piange le ennesime vittime della furia del mare. Durante una battuta di pesca una barca viene inghiottita dalle onde, cinque giovani muoiono e uno solo sopravvive, il timido e impaurito Aaron, che ha visto il mare prendersi il fratello maggiore. Il ragazzo, che per il suo carattere solitario suscita da sempre il sospetto della comunità, viene ritenuto responsabile dell'incidente e il suo equilibrio psicologico, già instabile, sembra affondare come la barca della tragedia.

L'esordiente Paul Wright costruisce il film su un personaggio disturbato, vittima predestinata della superstizione di una comunità, senza regalare al suo protagonista un'empatia che trascenda il senso opprimente di esclusione che è costretto ad affrontare. Se nella prima parte l'approccio funziona perfettamente, evitando qualsiasi eccesso di vittimismo e sentimentalismo, man mano che l'ossessione di Aaron esplose – con i suoi



sforzi titanici e privi di speranza per ritrovare il corpo dei naufraghi – la mano del regista sembra titubare nel tentativo di restituire il suo senso di solitudine estrema, lenito soltanto dalla dolcezza protettiva della madre e dalla comprensione dolente della fidanzata del fratello scomparso.

A tenere insieme il film ci pensa un gusto visionario che guarda a certo spiritualismo panteistico dell'ultimo Malick, dove a una narrazione lineare viene preferito un gusto del racconto fatto di associazioni di idee e immagini quasi misticheggianti della natura. Se infatti il film non sempre riesce a mantenere alto il controllo del dramma individuale, le sue implicazioni soprannaturali conservano intatto il loro valore evocativo grazie

alla cura delle immagini rese fulgide dalla fotografia di Benjamin Kracun. *For Those in Peril* è un tentativo, parzialmente riuscito, di riprodurre un mondo isolato e un'ossessione dolente, frenato in parte da un rigoroso controllo stilistico che a tratti toglie forza alla storia.

Dabba (The Lunchbox)

di *Ritesh Batra*

(a.u.) Per uno spettatore non avvezzo alle abitudini alimentari (e alle resistenze culturali) del Subcontinente indiano, i primi minuti di *Dabba* sono perlomeno paradossali: Ila, una giovane e avvenente moglie, prepara con attenzione il pranzo per il marito (quella che da noi sarebbe la *schiscetà*), consultandosi con una garrula quanto acusmatica *auntie*, pròdiga di buoni consigli; fin qui, nulla di strano. Ma poi, la gamella a strati, *dabba* appunto, viene consegnata a un corriere, un *dabbawallah*, che la recapita insieme ad altre, dopo passaggi rocamboleschi, sul luogo di lavoro. Non ci vuole molto per accorgersi che, per una volta, il meccani-

simo (uno studio di Harvard ha dimostrato che capita a un pasto su un milione) si è inceppato: con sua meraviglia, un impiegato un po' triste, prossimo alla pensione, si trova a mangiare manicaretti espressi anziché la sbobba che normalmente gli viene mandata da un servizio di catering. Con altrettanto stupore si troverà a leggere, e a rispondere, a messaggi, sempre più confidenti e personali, affidati da Ila al *dabba*.

Alla *Semaine* 2013, il film di Ritesh Batra incassa il Grand Rail d'or, che è il premio del pubblico, e a buon titolo: ha tutte le carte per piacere; niente di nuovo sul fronte orientale, nel senso che lo schema, limitiamoci al cinema, lo conosciamo almeno dai tempi del fermo posta lubitschiano; qualcosa di nuovo sicuramente sul fronte dell'*off-Bollywood*: una produzione di un certo peso (e coproducono Francia e Germania) per una storia e dei personaggi che hanno la stessa stratificazione dell'oggetto da cui il film prende il titolo, e che, sfidando un mercato interno intasato di prodotti orientati al massimalismo, contenutistico e stilistico, si auspica di trovare un pubblico anche in Patria.

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

18 APRILE 2013

L'assemblea della SIAE designa Gino Paoli alla presidenza del discusso sodalizio.

19 APRILE 2013

A Milano, al n. 45 della mitica via Gluck, viene inaugurato "Fermo immagine", un museo privato, con esposizione permanente e mostre temporanee (la prima è dedicata a Elizabeth Taylor in occasione dei cinquant'anni di *Cleopatra*) di memorabilia cinematografiche, nato dalle collezioni (cinquantamila pezzi tra manifesti, locandine, fotobuste, poster 50x70 e soggettoni di attrici) di Piero Lessio ed Enrico Ercole che con Riccardo Mazzoni ha organizzato lo spazio. Aperto di pomeriggio (il che non guasta), ingresso libero. Auguri. [lopedeluna]



Antiche sere: Elizabeth Taylor in *Cleopatra* (1963) di Joseph L. Mankiewicz.

20 APRILE 2013

Muore a Roma a 89 anni Raffaele Maiello, nato a Firenze il 9 aprile 1934. Già collaboratore di Vittorini nel dirigere la "Medusa" mondadoriana da neolaureato, diviene poi

assistente di Strehler al Piccolo di Milano per un decennio dagli anni Sessanta (anche nel mitico *Gioco dei potenti* da Shakespeare, 1965). Col 1968, quando il maestro lascia momentaneamente il Piccolo, inscena *Patatine di contorno* di Wesker, *Unterdentiden* di Roversi, *Visita alla prova dell'Isola Purpurea* di Bulgakov/Scabia, e soprattutto il *Marat/Sade* di Peter Weiss. Nel 1966 aveva allestito per lo Stabile triestino *Motivo di scandalo e di riflessione* di Osborne, e nel 1975 darà una bella versione di *Nella giungla delle città* di Brecht. Lo stesso anno dirige il film *Non si scrive sui muri a Milano*, cui faranno seguito, per la RAI, *Se scoppia la pace* (1976), *Il burattinaio* (1977) e *Vita di Antonio Gramsci* (1980). Passa poi alla tv e al reportage politico dagli angoli caldi del mondo (Vietnam, Cile, Pakistan). È stato collaboratore, consulente e amministratore di vari festival ed enti pubblici di spettacolo e informazione.

21 APRILE 2013

Trony acquista i negozi di FNAC Italia attivi a Genova, Milano, Napoli, Torino e Verona. Il liquidatore ha infatti concluso un accordo con il DPS Group, il cui incontro coi sindacati ha previsto l'ingresso nella gestione dei punti vendita a decorrere dal 1° giugno.

25 APRILE 2013

Muore a Roma a 89 anni Anna (Maria) Proclemer, nata a Trento il 30 maggio 1923. Precocissima allieva di Anton Giulio Bragaglia alla scuola di recitazione del Teatro delle Arti, e protagonista sulla scena già a 19 anni (*Minnie la candida* di Bontempelli al teatro dell'Università di Roma...), cinque anni dopo è già con Strehler al Piccolo di Milano per *Il gabbiano*, e l'anno successivo si conferma definitivamente nella capitale con la *Mirra* di Alfieri. Nel 1955 è per la prima volta a fianco di Giorgio Albertazzi nella *Beatrice Cenci* di Moravia della compagnia Renzo Ricci-Eva Magni. Dalla stagione successiva dà vita con lui a una compagnia destinata a restare nella storia del teatro

italiano (d'Annunzio e Pirandello, e Ibsen, Faulkner e Camus: ma anche la drammaturgia indigena contemporanea, Terron e Brusati, Brunello Rondi e il suo scomparso consorte Vitaliano Brancati con la contrastata *Governante*). Per l'ultima volta in scena con Albertazzi all'Argentina di Roma nel 2005 col magnifico *Diario privato* di Paul Léautaud. Presente nel cinema dallo stesso 1942-'43 come Anna Vivaldi (*Giorno di nozze e Il birichino di papà* di Matarazzo) e come doppiatrice di Greta Garbo e Jean Harlow nelle riedizioni postbelliche rispettivamente di *Grand Hotel* e *Pranzo alle otto*, non ne ha fatto, in definitiva, il proprio principale campo di attività. Ha preso parte a *Malìa* di Peppino Amato (1946), *Viaggio in Italia* di Rossellini (1954: la prostituta "sceneggiata" dal consorte Brancati poco prima della scomparsa), *Paranoia* di Umberto Lenzi (1970), *Il fidanzamento* di Gianni Grimaldi (1975), *Nina* di Minnelli e *Cadaveri eccellenti* di Rosi (1976), *Il marito in collegio* di Maurizio Lucidi (1977). Fino all'ultima apparizione indimenticabile, lo scorso anno, in *Magnifica presenza* di Ferzan Ozpetek. Decisamente più ricca e continuativa la... presenza in tv, dall'*Idiota* allestito da Vaccari, sempre a fianco di Albertazzi (1959), fino alla *George Sand* (1981) diretta dallo stesso.

25 APRILE 2013

Muore a 95 anni Allan Arbus, interprete della serie tv *M.A.S.H.* originata dall'omonimo film di Altman, e poi in *Starsky e Hutch*. Fotografo di moda fino all'inizio degli anni Settanta, aveva preso parte a pochi film, tra cui l'esordio in *Greaser's Palace* (1972) di Robert Downey sr.

25 APRILE 2013

Vittorio Storaro dialoga con Bruno Torri alla sala Trevi di Roma, tra le proiezioni dei due *Atti* di *Novecento* nell'omaggio che Cineteca Nazionale, AIC e SNCCI rendono al grande "architetto della luce".

30 APRILE 2013

Adriana Asti compie 80 anni.

5 MAGGIO 2013

Dieci giorni dopo Anna Proclemer, muore a Roma a 86 anni anche Antonia Falzacappa, in arte Rossella Falk, natavi il 10 novembre 1926. Allieva dell'Accademia d'Arte Drammatica nell'immediato dopoguerra, è con la Morelli-Stoppa all'inizio del decennio successivo, e dopo un anno al Piccolo di Milano, concorre alla formazione della Compagnia dei Giovani con Romolo Valli e Giorgio De Lullo. La sua carriera scenica l'ha vista cimentarsi al mas-

simo livello con Dumas e Schiller, Goldoni e Cechov, Pirandello e Cocteau, Tennessee Williams e Neil Simon, Diego Fabbri (che scrive per lei *La bugiarda*) e Giuseppe Patroni Griffi. Negli ultimi anni di carriera si è concessa la soddisfazione di girare il mondo con uno spettacolo di sua invenzione dedicato alla grande amica Maria Callas (*Vissi d'arte, vissi d'amore*, 2004-06) e di inscenare il bergmanniano *Sinfonia d'autunno* (2007). Per il cinema ha preso parte a una quindicina di film, tra i quali spiccano *8 1/2* di Fellini (1963: il bellissimo personaggio che porta il suo nome), *Modesty Blaise* di Losey (1966) e *Quando muore una stella* di Aldrich (1968). Ma è stata anche diretta da Riccardo Freda (*Guarany*, 1948), Peppino Amato (*Donne proibite*, 1953), Enzo Provenzale (*Vento del Sud*, 1960), Nanni Loy (*Made in Italy*, 1965), Brunello Rondi (*Più tardi, Claire, più tardi*, 1968), Ugo Liberatore (*Alba pagana*, 1970), Paolo Cavara (*La tarantola dal ventre nero*, 1971), Luigi Bazzoni (*Giornata nera per l'ariete*, id.), Umberto Lenzi (*Sette orchidee macchiate di rosso*, 1972), Alberto De Martino (*L'assassino... è al telefono*, id.), Sergio Corbucci (*I giorni del commissario Ambrosio*, 1988), Pino Quartullo (*Storie d'amore con i crampi*, 1995) e Dario Argento (*Non ho sonno*, 2000). In tv, nel 1963 ha preso parte al più antico *Giuseppe Verdi* sceneggiato da Manlio Cancogni e diretto da Mario Ferrero; nel 1971 ha lavorato con Cottafavi (*La signora dalle camelie*) e Daniele D'Anza (la fortunatissima serie, allora non ancora definita "mini", *Il segno del comando*), oltre a riproporre alcuni dei suoi maggiori successi scenici, nei magistrali allestimenti firmati da De Lullo (*Le donne di buon umore* di Goldoni e *La dodicesima notte* di Shakespeare; i pirandelliani *Il giuoco delle parti* e *L'amica delle mogli*).

6 MAGGIO 2013

Muore a Roma, all'età di 94 anni, Giulio Andreotti, nato nella stessa città il 14 gennaio 1919. Sottosegretario del Consiglio dei ministri sin dal 31 maggio 1947, dal luglio 1951 al luglio del 1953 ha il compito di occuparsi anche del cinema, in particolare contribuendo alla rinascita di Cinecittà e istituendo una tassa sulle produzioni americane, da devolvere – ma attraverso un ben preciso meccanismo di controllo – a quelle nostrane. Storico avversario del neorealismo (anche se non è sua la frase «Bisogna lavare i panni sporchi in famiglia»), in ciò con qualche consonanza con il suo amico Gian Luigi Rondi, lo è in particolare di De Sica, a proposito del quale scrive sul settimanale DC «Libertas»: «Se è vero che il male si può combattere anche mettendone duramente a nudo gli aspetti più crudi è pur vero che se nel mondo si sarà indotti, erroneamente, a ritenere che quella di *Umberto D.* è l'Italia della metà del

Ventesimo secolo, De Sica avrà reso un pessimo servizio alla sua Patria, che è anche la Patria di Don Bosco, del Forlanini e di una progredita legislazione». Ma interviene anche su altri film: per esempio *Europa '51* di Rossellini, facendo pressione per “consigliare” tagli e cambi di struttura, finale compreso. Protagonista di un curioso disegno animato (*Giulio Andreotti*, 2000, di Mario Verger), appare come se stesso IN *Il tassinaro* (1983) di Alberto Sordi, e miglior accoppiata dei nefasti italici non si potrebbe immaginare. Ma i giovani e molte platee nel mondo lo ricorderanno soltanto come colui che ha ispirato nel 2008 *Il Divo* di Paolo Sorrentino. Forse “il lato oscuro” della nostra storia recente è un personaggio di fantasia.

[lopedeluna]

7 MAGGIO 2013

Muore a Londra a 92 anni Ray Harryhausen, nato a Los Angeles il 29 giugno 1920. Principe degli animatori specializzati nell'introdurre le proprie creazioni in film interpretati da attori in carne e ossa, fu affascinato da bambino dal lavoro svolto da Willis O'Brien per il *King Kong* di Schoedsack e Cooper (1933), e da adulto fece il suo ingresso alla Paramount come collaboratore di George Pal. Impegnato nelle produzioni di propaganda bellica durante il conflitto, passa poi alla Warner dove si segnala per l'apporto a *Il re dell'Africa* (1949, proprio di Schoedsack!) e *Il risveglio del dinosauro* (1953, di Eugène Lourié). Assunto successivamente dalla Columbia, a quattro mani con Charles Schneer realizza il grande polipo di *Il mostro dei mari* (1955, di Robert Gordon) e *La terra contro i dischi volanti* (1956, di Fred F. Sears). Torna momentaneamente alla Warner per collaborare con l'antico idolo O'Brien per i dinosauri di *Il mondo meraviglioso* (id., di Irwin Allen). Del 1957 sono *A 30 milioni di km dalla*



Cappa, spada e ossa: Giasone (Todd Armstrong) alle prese con i suoi spettrali aggressori, animati dal genio di Ray Harryhausen, in *Gli Argonauti* (1963) di Don Chaffey.

Terra e del 1958 *Il settimo viaggio di Sinbad*, entrambi di Nathan Juran. Seguiranno nel 1959 *I viaggi di Gulliver* (di Jack Sher), nel 1961 il contributo a *L'isola misteriosa* (di Cy Endfield), e nel 1963 il sensazionale, grazie al suo apporto, *Gli Argonauti* diretto da Don Chaffey. *Base Luna chiama Terra*, nuovamente di Juran, è del 1965; *Un milione di anni fa*, sempre di Chaffey, del 1966; e *La vendetta dei Gwangi*, altro straordinario dono del suo magistero affidato alla regia di Jim O'Connolly, del 1969. Le ultime sue fatiche sono state *Il viaggio fantastico di Sinbad* (1974, di Gordon Hessler) e *Sinbad e l'occhio della tigre* (1977, di Sam Wanamaker) fino al conclusivo – tecnicamente in bellezza... – *Scontro di titani* (1981, di Desmond Davis).

9 MAGGIO 2013

Inizia (durerà una settimana), dopo un decennio di interruzione, la Festa del Cinema, voluta da ANEC, ANEM e ANICA, sulla base dell'esempio francese, che comporterà un biglietto ridotto generalizzato (tre euro, che divengono cinque nel caso di film in 3D) e attività promozionali connesse (concerti e workshop, laboratori e rassegne). La netta sensazione è però che ci vorrebbe ben altro...

19 MAGGIO 2013

Muore a Firenze Carlo Monni, nato a Campi Bisenzio il 23 ottobre 1943. La sua notorietà nazionale di comico ha inizio affiancando in tv l'amico Roberto Benigni per *Onda libera* (1976) e successivamente con *Vita da Cioni* (1978). Dopo essere comparso in *Il saprofito* di Sergio Nasca (1974; poi *Il paramedico*, 1982), si affaccia a *Berlinguer ti voglio bene* (Giuseppe Bertolucci, 1977; seguirà *Effetti personali*, 1983), e da allora in ben una sessantina di film, proseguendo con Benigni (*Tu mi turbi*, 1983; *Non ci resta che piangere*, 1984); con Ferreri (*Chiedo asilo*, 1979; *Storie di ordinaria follia*, 1981); con Sergio Citti (*Il minestrone*, 1981); Franco Brusati (*Il buon soldato*, 1982); Gianni Amico (*Io con te non ci sto più*, 1982); uno dopo l'altro gli amici Francesco Nuti (*Casablanca, Casablanca*, 1985; *Caruso Pascoski di padre polacco*, 1988), Alessandro Benvenuti (*Benvenuti in casa Gori*, 1990; *Zitti e mosca*, 1991; *Ritorno a casa Gori*, 1996) e Massimo Ceccherini (*Lucignolo*, 1999; *La mia mamma suona il rock*, 2013). Ma anche con De Sisti, Paolo Poeti (*Ciao ni*, 1979), Ruggiero Miti, Luigi Cozzi, Massaro, Sergio Martino, Gasparini, Bevilacqua, Lizzani (*Mamma Ebe*, 1985), Monicelli (*Speriamo che sia femmina*, id.), Molteni, Avati, Brass (*Snack Bar Budapest*, 1988), Cortini, Sindoni, Vito Zaggarro (*Bonus Malus*, 1993), Oldoini, Chiti, Christian De Sica (*3*, 1996), Ferrario (*Tutti giù per terra*, 1997), Wetzl,

Manfredi, Costanzo, Bigagli (*Il guerriero Camillo*, 1999), Nesi, Ferlito, Paci, Vanna Paoli, Oldoini, Coppini, Virzi (*N – Io e Napoleone*, 2006), Patierno, De Bastiani, Snellinberg, Veronesi (*Manuale d'amore 3*, 2011), Antonacci e Cei. Intensa anche l'attività presso il teatro della natia Campi Bisenzio, da lui fondato, in spettacoli tendenzialmente concepiti e realizzati con Alessandro Paci e gli stessi Ceccherini e Benvenuti: che compaiono ancora al suo fianco nell'ultima prestazione cinematografica, *Una vita da sogno* di Domenico Costanzo, in sala un mese dopo la sua scomparsa.

20 MAGGIO 2013

Muore a Genova a 86 anni Flavio Costantini, nato a Roma il 21 settembre 1926. Ufficiale di carriera nella Marina, prima militare, poi mercantile, dopo il congedo fissa il proprio domicilio a Rapallo e comincia a lavorare prima nella grafica aziendale, poi nella pittura, con una prima serie sulla tauromachia originata da un viaggio in Spagna. Ma un secondo viaggio in URSS e ricche letture personali (in particolare le *Memorie di un rivoluzionario* di Victor Serge) lo conduce a porre al centro del suo lavoro – soprattutto, ma non solo – la tradizione e il mondo dell'anarchia. Ne uscirà un patrimonio visivo di straordinaria vividezza e valore. Il pittore illustrerà anche da par suo parecchi volumi, tra cui *Il cavallino di fuoco* di Majakovskij e *Cuore* di De Amicis, oltre a opere di Conrad e Dostoevskij. Amico e collaboratore di Lele Luzzati, ha anche presieduto l'Associazione Museo Internazionale a lui intestato.

20 MAGGIO 2013

Viene rinvenuto morto nel suo appartamento di Torino, all'età di 44 anni, Nicola Rondolino, nato nel 1968 nella stessa città. Secondogenito dello storico del cinema Gianni, si laurea in storia e critica del cinema con una tesi su Truffaut e si forma come assistente o aiuto in film quali *La seconda volta* di Mimmo Calopresti, *L'estate di Davide* di Carlo Mazzacurati, *Metronotte* di Francesco Calogero, *Liberò Burro* di Sergio Castellitto, *Un amore* e *Qui non è il Paradiso* di Gianluca Tavarelli. Dirige nel 2002 il suo unico lungometraggio, *Tre punto sei* (una formula chimica dell'eroina), salutato favorevolmente dalla critica («È un noir urbano, modellato sui *polar* francesi degli anni Sessanta: gli stereotipi narrativi sono al servizio dei personaggi e del disagio di una città in bilico tra un passato che non c'è più e un avvenire che inquieta. Torino è qualcosa di più di una tela di fondo. Interpreti con le facce giuste, fertile secchezza drammaturgica, molte civetterie *cinéfile*», Morando Morandini), non altrettanto dal pubblico. Collaboratore del Torino Film Festival dal 1999 al 2002,

gli si devono anche, tra gli altri, i corti *Chiuso per lutto* (1996) e *Tommygun* (1999) e il documentario *Sei* (2006, con Davide Tosco). Ciao, Nicola, e un abbraccio a Lina e a Gianni. [lopedeluna]

24 MAGGIO 2013

Muore a Mosca a 87 anni per i postumi di gravi problemi cardiaci Piotr Efimovic Todorovskij, nato a Bobrynets-Zinovievsk Oblast (ora Kirovohrad, Ucraina) il 26 agosto 1925. Soldato superstite del Secondo conflitto mondiale, si sarebbe poi dedicato non solo alla regia cinematografica, ma anche sceneggiatore, attore e compositore di melodrammi (*Romanzo urbano*, *La donna creduta del meccanico Gavrilov* e *Romanzo del tempo di guerra*). Nulla della sua produzione è mai purtroppo riuscito a penetrare nel nostro Paese.

27 MAGGIO 2013

Paolo Damilano nuovo presidente della Piemonte Film Commission al posto di Steve Della Casa. Presentato come «imprenditore torinese del settore alimentare»: cantine Barolo, acque minerali Valmora e Sparea, Pastificio Defilippis e Bar Zucca. Esempio classico, la nomina del CDA della Fondazione, del nuovo clima tendente a una sempre maggiore interazione pubblico-privato. Ci si aspetta ovviamente, ora, per un criterio di competenze incrociate, la designazione compensativa dell'uscente Steve in qualche ente enogastronomico, o della ristorazione, o della somministrazione di cibi e bevande. «Vivo questa nuova sfida», dichiara il nuovo presidente con la modestia tipica del neofita «per valorizzare il Piemonte e Torino attraverso il cinema e le sinergie che costruiremo, partendo dalle mie esperienze e dai miei contatti nel mondo dell'imprenditoria italiana e internazionale. Sono pronto a fare squadra con tutte le persone che credono nelle potenzialità e nella forza del Piemonte e di Torino». Confermato il direttore Davide Bracco.

27 MAGGIO 2013

Il film di Abdellatif Khechiche *La vie d'Adèle*, vincitore della Palma d'oro a Cannes, non uscirà probabilmente nel Paese d'origine, la Tunisia, mentre per la distribuzione italiana, nella prossima stagione, la Lucky Red garantisce l'assoluta integralità dei centosettantanove minuti della versione ufficiale.

27 MAGGIO 2013

Muore a Roma, all'età di 72 anni, Antonio Ciacci, in arte Little Tony, nato a Tivoli il 9 febbraio 1941 da famiglia sanmarinese. In Inghilterra, dove, giovanissimo, ha i suoi



Suggerimenti elisabettiane:
Little Tony in *Sud Side Stori* (2000) di Roberta Torre.

primi successi musicali, si innamora del rock'n'roll, una passione che durerà per tutta la vita, facendone un emulo nostrano di Elvis Presley, anche per certi vezzi del look e della vita privata. Tra le canzoni che lo rendono famoso, dopo *24mila baci* (1961, in coppia con Adriano Celentano), *Riderà* (1966), *Cuore matto* (1967), *La spada nel cuore* (1970). Già presente con alcune canzoni in film quali *Gangster cerca moglie* (1956, di Frank Tashlin), lo è successivamente in molti musicarelli italiani, ove spesso è anche (pur doppiato) attore di ottima presenza fisica e di qualche gestualità, tanto che altrove avrebbe potuto assumere ruoli più ampi e incisivi. Si ricordano *I Teddy boys della canzone* (1960, di Domenico Paoletta), *Rocco e le sorelle* (1961, di Giorgio Simonelli), *5 marines per 100 ragazze* (1961, di Mario Mattoli), *Riderà* (*Cuore matto*)

(1967, di Bruno Corbucci), *Vacanze sulla Costa Smeralda* (1968, di Ruggero Deodato). Compare come se stesso in *L'odore della notte* (1998, di Claudio Caligari), *Sud Side Stori* (2000, di Roberta Torre), *Vita Smeralda* (2006, di Jerry Calà), *L'allenatore nel pallone 2* (2008, di Sergio Martino). I più giovani lo ricordano come testimonial, lui cardiopatico, del Danacol Danone (2009). [*Iopedeluna*]

27 MAGGIO 2013

Muore a 90 anni a Milano Mario De Biasi, nato a Sois (Belluno) il 2 giugno 1923. Fotoreporter internazionale fin dai primi, ambiziosi anni di «Epoca» (1953), con particolare attenzione agli eventi mondiali ma senza precludersi ritratti di dive (Dietrich, Loren, Bardot...) e un occhio amoroso di nuovo concittadino per le evoluzioni e involuzioni della metropoli lombarda. Da una sua grande retrospettiva del 2007 (*Racconti d'acqua e di vita – Fotografie di Mario De Biasi dal 1948 a oggi*) è nato il Centro Internazionale della Fotografia di Milano "Forma".

28 MAGGIO 2013

Muore a Manila, anch'egli sulla soglia dei 90 anni, di cancro alla prostata il regista produttore e sceneggiatore filippino Edgar Sinco (Eddie) Romero, nato a Dumaguete City il 7 luglio 1924. Considerato tra i cineasti-guida delle Filippine, ha prodotto un cinema sostanziosamente ancorato alla realtà storica e al passato del suo Paese, cumulando una quarantina di regie e più di trenta sceneggiature. Cinque i titoli "filtrati" anche nel nostro Paese: *Il terrore sull'isola dell'amore* (1968), *La bestia di sangue* (1971), *Il crepuscolo della scienza* (1972), *Donne in catene* (1973) e *Tre magnifiche canaglie* (1974).

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 Lab 80 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 (Novate, 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 Chirriatti (Roma), Roberto Figazzolo (Pavia), Pierpaolo Loffreda (Pesaro), Giuseppe Puglisi (Ragusa), Pierniccolò 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



il castello

un film di MASSIMO D'ANOLFI E MARTINA PARENTI

In collaborazione con Lab 80 film,
un omaggio a tutti gli abbonati a Cineforum:
il dvd del film *Il castello*
di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti

Il dvd sarà inoltre inviato in omaggio
a quanti avvieranno un nuovo abbonamento
entro il 31 agosto 2013

In vendita anche su www.cinebuy.com





TRA I FILM DEL PROSSIMO NUMERO
LA GRANDE BELLEZZA
IL CASO KERENES