

# cineforum 532



## Cineforum

Via Pignolo, 123  
24121 Bergamo  
Anno 54 - N. 2 Marzo 2014  
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

**Speciale** *The Wolf of Wall Street*

Scott, Coen, Payne, Von Trotta, Chandor,  
Gaglianone, Delpy, Vallée, Gray

**Koreeda Hirokazu**

Figure e capricci #5 ■ *Arrugas* ■ *LennoNYC*

# DOVE TROVARE CINEFORUM

**Librerie Feltrinelli**

C.so Garibaldi, 35 • ANCONA

**La Feltrinelli Libri e Musica**

Via Melo, 119 • BARI

**Libreria Il Parnaso**

Via Ramera, 94 • BERGAMO (Ponteranica)

**Libreria IBS**

Via XX Settembre 78/80 • BERGAMO

**Libreria Palomar**

A. Maj 10/1 • BERGAMO

**Libreria di Cinema, Teatro e Musica**

Via Mentana, 1/C • BOLOGNA

**Librerie Feltrinelli**

P.zza Ravennana, 1 • BOLOGNA

**Librerie Feltrinelli**

Via dei Mille, 12/A/B/C • BOLOGNA

**Libreria IBS**

Via Rizzoli, 18 • BOLOGNA

**La Feltrinelli Libri e Musica**

C.so Zanardelli, 3 • BRESCIA

**La Feltrinelli Libri e Musica**

Via Etna, 283/287 • CATANIA

**Librerie Feltrinelli**

Via Garibaldi, 30/A • FERRARA

**Libreria Mel Bookstore Ferrara**

P.zza Trento Trieste  
(Pal. S. Crispino) • FERRARA

**Librerie Feltrinelli**

Via Dei Cerretani, 30/32R • FIRENZE

**Libreria IBS**

Via Dei Cerretani, 16/R • FIRENZE

**Libreria Ubik**

P.zza Giordano, 76 • FOGGIA

**La Feltrinelli Libri e Musica S.r.l.**

Via Ceccardi, 16/24 rossi • GENOVA

**La Feltrinelli Libri**

C.so della Repubblica, 4/6 • MACERATA

**Libreria IBS**

Via Verdi, 50 • MANTOVA

**Feltrinelli Libri e Musica**

P.zza XXVII Ottobre, 1 • MESTRE

**Anteo Service**

Via Milazzo, 9 • MILANO

**Gogol and Company**

Via Savona, 101 • MILANO

**Il Libraccio**

V.le Romolo, 9 • MILANO

**La Feltrinelli Libri e Musica**

C.so Buenos Aires, 33/35 • MILANO

**Libreria dello Spettacolo**

Via Terraggio, 11 • MILANO

**Libreria Popolare di Via Tadino**

Via Tadino, 18 • MILANO

**Librerie Feltrinelli**

Via Foscolo, 1/3 • MILANO

**Librerie Feltrinelli**

Via Manzoni, 12 • MILANO

**La Feltrinelli Express**

c/o Stazione Centrale

Piazza Garibaldi • NAPOLI

**La Feltrinelli Libri e Musica**

Via Santa Caterina a Chiaia, 23 • NAPOLI

**Librerie Feltrinelli**

Via T. D'Aquino, 70 • NAPOLI

**Libreria IBS**

Corso Italia, 21 • NOVARA

**Librerie Feltrinelli**

Via San Francesco, 7 • PADOVA

**Broadway Libreria dello Spettacolo**

Via Rosolino Pilo, 18 • PALERMO

**Librerie Feltrinelli**

Strada Carlo Farini, 17 • PARMA

**L'Altra Libreria S.a.s.**

Via U. Rocchi, 3 • PERUGIA

**Libreria Grande di Calzetti e Mariucci**

Via Della Valtiera, 229/L/P • PERUGIA (Ponte  
San Giovanni)

**Librerie Feltrinelli**

C.so Italia, 50 • PISA

**Libreria Al Segno**

Vicolo Del Forno, 2 • PORDENONE

**Librerie Feltrinelli**

Via Armando Diaz, 14 • RAVENNA

**Edicola Cartolibreria Via Roma 21**

Via Roma, 21/B • REGGIO EMILIA

**Notorius Cinelibreria**

Vicolo Trivelli, 2/E • REGGIO EMILIA

**SAVE S.r.l.**

V.le Ceccarini c/o Palariccione • RICCIONE

**Altroquando**

Via Del Governo Vecchio • ROMA

**La Feltrinelli Libri e Musica**

Ligo di Torre Argentina, 5/10 • ROMA

**Libreria del Cinema**

Via Dei Fienaroli, 31/D • ROMA

**Librerie Feltrinelli**

Via V.E. Orlando, 78/81 • ROMA

**Megastore Feltrinelli**

Galleria Alberto Sordi, 33 • ROMA

**La Feltrinelli Libri e Musica**

C.so V. Emanuele, 230 • SALERNO

**Libreria Internazionale Koinè**

Via Roma, 137 • SASSARI

**Librerie Feltrinelli**

Via Banchi di Sopra, 64/66 • SIENA

**Libreria Gabò S.a.s. di Gagliano Livia**

C.so Matteotti, 38 • SIRACUSA

**La Feltrinelli Libri e Musica**

Piazza Comitato Liberazione

Nazionale 251 • TORINO

**Libreria Comunardi di Barsi Paolo**

Via Bogino, 2 • TORINO

**Librerie Feltrinelli**

P.zza Castello, 19 • TORINO

**Libreria Namasté**

Via Emilia, 105 • TORTONA (AL)

**La Rivisteria S.n.c.**

Via San Vigilio, 23 • TRENTO

**Librerie Feltrinelli**

Via Canova, 2 • TREVISO

**Libreria Einaudi di Paolo Deganutti**

Via Coroneo, 1 • TRIESTE

**Libreria Friuli S.a.s.**

di Giancarlo Rosso

Via dei Rizzanti, 1 • UDINE

**Libreria R. Tarantola di G. Tavoschi**

Via V. Veneto, 20 • UDINE

**La Feltrinelli Libri e Musica**

Via Quattro Spade, 2 • VERONA

**Galla Libreria**

C.so Palladio, 11 • VICENZA

Distributore per l'Italia

**EQUA S.R.L.**

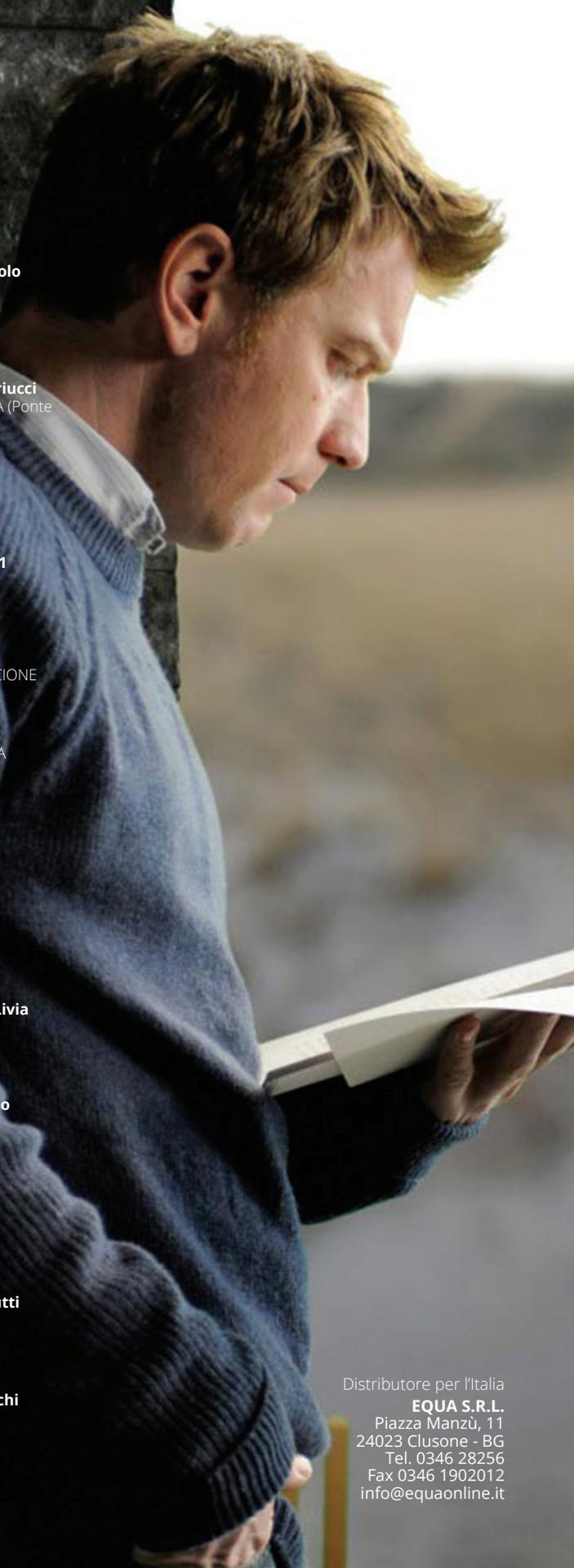
Piazza Manzù, 11

24023 Clusone - BG

Tel. 0346 28256

Fax 0346 1902012

info@equaonline.it



# Money



## Adriano Piccardi

Forma espressiva pienamente radicata nella cultura del secolo che più di ogni altro ha fatto dell'etica capitalistica la legge generale dell'esistenza (nonostante alcune velleità che, almeno fino a oggi, si sono prima o poi sempre sciolte come neve al sole), il cinema non ha mai potuto sottrarsi alla presenza del denaro tra i suoi temi ricorrenti, sia direttamente che indirettamente. Così ha, di volta in volta: esibito, in particolare nelle commedie e nei musical del periodo "classico", ai suoi spettatori la figura della ricchezza come evidente compensazione fantastica della loro quotidiana condizione di precarietà, indigenza, necessità; individuato, nei *gangster* e *crime movies*, ma anche nei film a sfondo più sociale (lotta per l'esistenza dell'individuo comune), la ricerca del denaro come motivazione di comportamenti apertamente illegali oppure pericolosamente "al limite"; spettacolarizzato, in particolare nel *mélo* del periodo aureo, la vulnerabilità morale e sentimentale del mondo del privilegio sociale, per sottolineare in certi casi più il ruolo corruttore della ricchezza (soprattutto se non guadagnata attraverso il duro lavoro di una vita) e in altri, invece, la necessità di rinnegare quest'ultima per assicurarsi la salvezza nell'impresa di essere normali (o di tornare a esserlo). E talvolta, sezionato e mostrato analiticamente – per quanto reso possibile dalle condizioni produttive in cui ogni singolo film veniva realizzato – i meccanismi di accumulo e distribuzione della ricchezza, con l'intenzione di svelare il cuore classista del loro funzionamento: ma questa è (quasi) un'altra storia.

Tre film di cui si scrive in questo numero di «Cineforum» si concentrano sul tema del denaro: della sua rincorsa aggressiva o patetica (e non è detto che una delle due modalità escluda l'altra), dell'impossibilità di impossessarsene in maniera definitiva o di impossessarsene *tout court*. L'elemento aggiuntivo che sotteraneamente li collega nella loro diversità è quello dell'eccitazione che la vicinanza, la prospettiva o la speranza di mettere le mani sul malloppo sa trasmettere ai protagonisti di questa caccia al tesoro collettiva, alla quale l'umanità appare consacrata senza requie, fatalmente. Eccitazione carnevalesca di Belfort nel film di Scorsese, cupa e ossessiva del *Counselor* (ma non solo) in quello di McCarthy/Scott, lunare e candida dell'anziano Woody di *Nebraska*. Tre film nei quali i generi sopra elencati si rimescolano, saturando di segni indiziari/rivelatori situazioni narrative già forzate al limite delle loro potenzialità intrinseche, quasi a tastarne la resistenza sotto la terribile pressione cui sono sottoposte da tanta consapevolezza di messa in scena. E fra essi è proprio il secondo a raggiungere il risultato più angosciante, in virtù dell'impianto concettuale/narrativo di partenza, sostenuto dalla decisione di mostrare eventi la cui origine sta in un fuori campo che non solo non viene mai rappresentato ma neppure *detto*. La visione dell'origine criminale della ricchezza (dell'origine sempre criminale di ogni ricchezza?) vi è, per definizione, oscena, dunque compressa in un'oscurità senza soluzione. Sottratta ai nostri occhi così come lo *snuff-movie* della morte di Laura, personaggio che non a caso riconduce al punto di vista dello spettatore...

# cinforum

rivista mensile  
di cultura cinematografica

anno 54 - n. 2 - Marzo 2014

Edita dalla  
**Federazione Italiana Cineforum**

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

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

**Segreteria di redazione:**  
Arturo Invernici, Daniela Vincenzi

**Collaboratori:**  
Valentina Alfonsi, Sergio Arecco, Elisa Baldini, Alberto Barbera, Francesca Betteni-Barnes D., Pietro Bianchi, Pier Maria Bocchi, Paola Brunetta, Giacomo Calzoni, Francesco Cattaneo, Massimo Causo, Rinaldo Censi, Carlo Chatrian, Andrea Chimento, Pasquale Cicchetti, Giacomo Conti, Jonny Costantino, Emilio Cozzi, Giorgio Cremonini, Lorenzo Donghi, Simone Emiliani, Michele Fadda, Davide Ferrario, Andrea Frambrosi, Giampiero Frasca, Leonardo Gandini, Federico Gironi, Lorenzo Leone, Fabrizio Liberti, Nuccio Lodato, Pierpaolo Loffreda, Alessandra Mallamo, Roberto Manassero, Giacomo Mancini, 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, Alessandro Uccelli, 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](mailto:info@cinforum.it)  
<http://www.cinforum.it>

**Abbonamento annuale (10 numeri):**  
Italia: 60,00 Euro  
Estero: 80,00 Euro  
Extra Europa via aerea: 95,00 Euro  
Versamenti sul c.c.p. n. 11231248  
intestato a Federazione Italiana Cineforum,  
via Pignolo, 123 - 24121 Bergamo  
e-mail: [abbonamenti@cinforum.it](mailto:abbonamenti@cinforum.it)  
CF e PI 01700110164

**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  
**Società E-QUA S.R.L.** Piazza Manzù, n. 11,  
Clusone (BG) - Tel. 0346 28256  
[amministrazione@equaonline.it](mailto:amministrazione@equaonline.it)

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



associato all'USPI  
Unione Stampa Periodica  
Italiana



In copertina  
*The Counselor - Il procuratore* di Ridley Scott

## SOMMARIO

### EDITORIALE

Adriano Piccardi/Money 1

### PRIMOPIANO *THE WOLF OF WALL STREET*

Anton Giulio Mancino/Economia del cinema, ecologia del crimine 5  
Rinaldo Vignati/Il lupo e noi 9  
Giancarlo Mancini/Vincitori e vinti 13

### I FILM

Roberto Manassero/*The Counselor - Il procuratore* di Ridley Scott 16  
Alberto Morsiani/*A proposito di Davis* di Joel e Ethan Coen 19  
Giampiero Frasca, Francesco Saverio Marzaduri/*Nebraska* di Alexander Payne 22  
Paola Brunetta/*Hannah Arendt* di Margarethe von Trotta 27  
Riccardo Lascialfari/*All Is lost - Tutto è perduto* di J.C. Chandor 30  
Tullio Masoni/*La mia classe* di Daniele Gaglianone 33  
Roberto Chiesi/*2 giorni a New York* di Julie Delpy 36  
Antonio Termenini/*Dallas Buyers Club* di Jean-Marc Vallée 39  
Federico Pedroni/*C'era una volta a New York* di James Gray 42

Giampiero Frasca, Giacomo Conti, Chiara Santilli,  
Elisa Baldini/*Smetto quando voglio - I segreti di Osage County - La gente che sta bene - Tutta colpa di Freud* 45

### PERCORSI

Claudia Bertolé/*Dal documentario al cinema dell'assenza*  
Intervista a Koreeda Hirokatsu 51  
Sergio Arecco/*Figure e capricci #5. La fine della storia, la fine delle storie* 59  
Paola Brunetta/*Arrugas: il porteño e Rockefeller* 69  
Anton Giulio Mancino/*LennoNYC: principi di lennonmania* 73  
Julien Lingelser/*Da Parigi. Pasolini Roma, strade senza cartelli* 77

### FESTIVAL

Dario Tomasi/*Estremo Oriente a Busan* 80  
Umberto Rossi/*Salonicco* 83

DVD a cura di Tullio Masoni, Roberto Chiesi 87

LE LUNE DEL CINEMA a cura di Nuccio Lodato 91

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

# primopiano

## The Wolf of Wall Street

Martin Scorsese



# THE WOLF OF WALL STREET

Martin Scorsese



# Economia del cinema, ecologia del crimine

Anton Giulio Mancino

Non è semplice trovare un senso nell'ultimo film di Martin Scorsese, che del sentore del denaro se ne intende (basti pensare a *Il colore dei soldi* [*The Color of Money*, 1986]). Proprio perché un senso solo, unico, non ce l'ha. Ne ha infatti molti di più, che si sparpagliano, si sovrappongono, si scontrano, si annullano a vicenda. Anche per questo *The Wolf of Wall Street* dura tanto, *così tanto*. Sembrerebbe un *patchwork* d'autore. Procedo accumulando cose, stili, situazioni, registri necessari e non. Li distribuisce orizzontalmente lungo un tracciato narrativo, che è allo stesso tempo metanarrativo. E già qui si evince uno dei sensi di marcia, che in qualche modo concerne la struttura. Come in *Quei bravi ragazzi* (*Goodfellas*, 1990), quindi in *Casinò* (*Casino*, 1995), il film è costruito come racconto autobiografico, anche perché sulla falsariga dei precedenti film suddetti (tratti dai rispettivi libri-inchiesta del giornalista e poi sceneggiatore Nicholas Pileggi, *Wiseguy*, precedente, e *Casinò*, successivo) prende le mosse dall'omonima autobiografia del protagonista stesso, Jordan Belfort.

Dunque, tutto ciò che avviene, vediamo e sentiamo dipende dalla volontà compulsiva del sedicente "The Wolf" di autorappresentarsi, senza mediazione alcuna. Il suo compiacimento, il suo narcisismo, il suo piacere di rievocare le proprie "gesta" di erotomane-cocainomane sopperisce a un dato di fatto inequivocabile: che, essendoci un narratore interno ed esterno, comunque sia a posteriori, lo "spettacolo" dell'ascesa rievocato è già terminato. L'elicottero in volo, nella sequenza

introduttiva, precipita maldestramente. Da subito. Certo, nel corso del film l'episodio dell'elicottero, nel momento in cui viene riproposto, si scopre che non coincide con la caduta di Jordan. La fine delle sue fortune non è ancora incominciata quando avviene il cialtronesco atterraggio di fortuna in piena notte. Ma il segnale è inequivocabile. Collocato all'inizio diventa persino più determinante sul piano metaforico. Non a caso, quando la fine dell'impenitente operatore di borsa, di fatto un "borsaiolo" (nell'accezione bressoniana di *Pickpocket*), sembra davvero inevitabile, nel mare in tempesta, un'inquadratura dall'alto mostra il cedimento e l'inabissamento dell'elicottero fino a quel momento agganciato all'imbarcazione e soggetto nella buona come nella cattiva sorte alla forza di gravità.

## ROMANZO DI (DE)FORMAZIONE

Dunque Jordan Belfort racconta se stesso, già in un libro. Quindi lo fa a modo suo, cioè smodatamente nel film di Scorsese, che sulla falsariga del libro asseconda questa scarsa propensione alla moderazione del protagonista, perciò debordando in continuazione. C'è qualcosa della coazione a ripeter(si) che accomuna "The Wolf", il protagonista, a *The Wolf of Wall Street*, il film. Rimproverare all'autore cinematografico Scorsese di aver realizzato un film fuori controllo e smisurato equivale a trovare, per usare un eufemismo, poco "morigerata" la condotta del velleitario autore di

se stesso Jordan (che conviene chiamare per nome, in ossequio al suo bisogno *nel* film ma non *del* film di risultare familiare allo spettatore). Scorsese prende ampiamente le distanze dal personaggio perché sin dall'inizio ne scopre il gioco, attraverso lo sguardo in macchina ostentato, come se si trattasse neanche più di un reportage, sia pure autoreferenziale, ma di un vero spot.

Uno spot che però non può funzionare in quanto da un lato proprio lo sguardo in macchina, reso ancora più ridondante dalla parola rivolta direttamente allo spettatore, è la più marcata delle "figure dell'assenza", in grado di rendere dichiarata sullo schermo la prassi non realistica del discorso filmico. Dall'altro perché, sempre in termini metanarrativi e metalinguistici, Scorsese raddoppia l'effetto spot nel suo film palesemente "finto" presentando in seguito uno spot talmente "vero" che improvvisamente smette di essere promozionale e diventa la cronaca audiovisiva del suo rocambolesco arresto da parte dell'FBI. Ovviamente, il tutto si consuma davanti all'elicottero che non riesce così a decollare dalla rampa di lancio.

Di volare alto non se ne parla: persino in aereo Jordan deve volare con una camicia di forza. Il regno dei cieli o di Wall Street non è per lui, che viene dalla strada. Dopo il "Toro" del Bronx (*Toro scatenato* [*Raging Bull*, 1980]) occorre fare i conti con il toro marmoreo di guardia davanti al Tempio dei mercanti della Borsa. Ma Jordan stavolta non può fregiarsi del soprannome di "Toro", come Jake La Motta, che solo una volta, di straforo aveva conseguito il titolo mondiale, e per poco tempo l'aveva detenuto, salvo poi ricadere nel proprio standard fallimentare di piccolo imbonitore cialtrone e maschilista. A Wall Street deve accontentarsi di quello di "Lupo", perché è comunque dal Bronx che anche lui proviene.

Insomma, se l'autonarrazione velleitaria sconfinata ogni volta nella ragionevole metanarrazione è perché Scorsese ha compassione del suo improbabile "eroe" riciclato e riciclatore di dollari e di immagine, tanto spregiudicato quanto disgraziato, benché occasionalmente facoltoso. Si rende perfettamente conto, come già era accaduto con il mezzo irlandese, mezzo italiano e mezzo mafioso Henry Hill di *Quei bravi ragazzi*, che il posto di Jordan Belfort nel mondo dell'alta finanza è nella migliore delle ipotesi, milione di dollari più milione di dollari meno, quello di un "poveraccio" arricchito ed eccedente, di un predatore volgarissimo e indecente, incapace di frodare il fisco, operare sui mercati internazionali senza farsi prendere mala-

mente con le mani nel sacco. Non sarebbe nemmeno capace di costituire una società *offshore* in qualche paradiso fiscale. Piuttosto ancora ricorre al trucco dei mazzi di dollari nascosti sotto gli abiti della ragazza di turno o allo stratagemma dell'anziana zia inglese che ritiene oltretutto di dover sedurre. Gli affari sporchi li organizza in maniera molto improvvisata e gaglioffa.

Jordan Belfort è un cretino patentato che si crede geniale, un ritardato mentale che ci appare nel pieno della sua realtà esistenziale quando ha gli arti e il cervello paralizzati dall'overdose e si illude come il marinaio Popeye a cartoni animati, da buon idiota che crede a ciò che in maniera infantile guarda alla tv, di poter risolvere in extremis i problemi. Il sistema di circolazione del denaro nel quale si è introdotto dalla porta di servizio è troppo grande e spietato per farlo durare troppo a lungo. L'FBI lo incastra senza alcuno sforzo, perché lui per primo commette ogni genere di errore tattico-legale per farsi beccare. Convoca l'agente che cerca prove contro di lui addirittura per tentare di corromperlo direttamente sul suo (mini) yacht, che è tra l'altro un natante incapace di reggere, anche in questo caso metaforicamente, alle onde grosse del mare vero in tempesta dell'alta finanza.

L'America non è un paese per gente come lui, che ha bisogno sempre di usare un microfono, esaltarsi in pubblico, davanti ai suoi persino più patetici subordinati. L'America, prima di presentargli il conto, gli permette appena di ritagliarsi una manciata di anni di bella vita, ville e automobili di lusso (che sfascia perché non sono fatte per lui), gadget di un benessere precario, sesso sfrenato e a pagamento, denaro a palate, feste scatenate. E soprattutto droga in quantità esagerate. Quantità spropositate come quelle esibite dall'altro "intruso" suo predecessore, il Tony Montana di *Scarface* (id., 1983) di De Palma, scritto da quell'Oliver Stone che poi realizzerà *Wall Street* (id., 1987).

Ma a *Wall Street* si rifà espressamente questo sciagurato, maniaco, insignificante "The Wolf", ma – attenzione – non si rifà l'eccedente film *The Wolf of Wall Street*. Il progetto è ben altro. Scorsese è il prototipo, non l'epigono di Stone. Solo a queste condizioni il fumettistico, suggestivo e pseudomoralista *Wall Street* (che vorrebbe condannare nel secondo tempo ciò che di fatto ha esaltato nel primo) rientra di diritto, come *La febbre del sabato sera* (*Saturday Night Fever*, 1977) di John Badham, nel repertorio interno, cinematografico e sociologico, che il visionario, anarcoide, smisurato, nichilista *The Wolf of Wall Street* accumula e costipa.



Jordan Belfort non è che l'ultimo arrivato, un ridicolo clone di un Gordon Gekko, personaggio di per sé da rotocalco. Non può accedere al sistema reale dell'alta finanza che froda il pianeta intero, agisce su scala globale insomma, con effetti devastanti di portata storica. Non per niente il suo primo giorno da giovane aspirante rapace nella giungla di Wall Street coincide con la crisi del 1987, che suona – per lui, nella logica del film – come la prima grande e inequivocabile sanzione. L'unica chance di profitto per questo *parvenu* giunto in autobus a Wall Street (cioè su un mezzo analogo a quello che lo condurrà incatenato in prigione) consiste nel fregare i suoi simili, gente della classe mediobassa che sognano di diventare azionisti, di giocare in borsa come si gioca al bingo, di nascosto dalla moglie. Cos'altro può aspettarsi uno che nella seconda metà degli anni Ottanta scimmietta i broker dei film e dei telefilm, così come alla recluta Billy Costigan/Leonardo DiCaprio di *The Departed* (id., 2006) veniva chiesto se voleva essere o soltanto “sembrare” un poliziotto.

Jordan non è che un pesce piccolissimo destinato a fare la fine del pesciolino rosso che il suo futuro socio ingoia allusivamente. È un disperato, uno che non può non eccedere, non può non dedicarsi alla masturbazione, così come il film tutto si configura come un perfetto atto mimetico, nondimeno distanziato di

autoerotismo materiale e mentale. Il broker mancato Jordan Belfort per questo è speculare all'altro broker mancato Patrick Denham, l'agente dell'FBI (il cui vero nome è Greg Coleman) che quasi per ripicca dà la caccia agli impostori della borsa. Entrambi sono due falliti di relativo successo: il primo se non altro al simulacro del denaro e dell'indotto del vizio e degli abusi si avvicina, l'altro si consola punendo quelli che (sembrano) avercela fatta. Questo spiega perché nel finale il montaggio alternato li riunisce, ciascuno nel suo mezzo di locomozione congeniale (il camion che conduce i galeotti/il vagone della metropolitana): Jordan e Denham, Jordan come Denham. Non si tratta di una valutazione di ordine etico, ma di una constatazione sociologica pura e semplice. Per l'uno come per l'altro non c'è posto nelle alte sfere. Non resta, per l'uno e per l'altro, equivalenti, simmetrici, che “fregare” i loro consimili: Jordan i piccoli risparmiatori, Denham il suo alter ego Jordan.

## IL CASO CINEMATOGRAFICO BELFORT

Ovviamente per portare avanti un progetto di finzione spinta alle estreme conseguenze il film di Scorsese deve autodenunciarsi in quanto tale, in ogni istante deve parlare di cinema, rimandare al

cinema, non soltanto come dispositivo ma come tradizione e perpetua mostrazione (di sé). Cosa che del resto accade da molto tempo nella filmografia scorsiana, che culmina non a caso nell'omaggio esplicito e monumentale al cinema delle origini di *Hugo Cabret* (Hugo, 2001). La quantità di riferimenti è sconcertante, da *Quarto potete* (*Citizen Kane*, 1941) di Orson Welles al corrispondente italiano *Il caso Mattei* (1972) di Francesco Rosi, citato espressamente quando Jordan dichiara alla macchina da presa, quindi allo spettatore fantasma al di qua dello schermo: «Voi non potreste capire» le complicate transazioni finanziarie che gli arrecano profitto. Proprio come quando Rosi in persona nel film sul capitalista di Stato Mattei dichiarava metafilmicamente: «Ma come farà il pubblico a capire il gioco delle correnti democristiane!».

Già, «ma come farà il pubblico a capire il gioco» del denaro che non si crea, non si distrugge, semplicemente si trasferisce dalle tasche di uno a quelle di un altro? Se lo chiede il protagonista di *The Wolf of Wall Street*, lasciando intendere che non è dato «capire» come funziona il gioco, né a lui, né agli ipotetici noi in sala, tagliati fuori dal giro (anche dell'antica manovella). Lui cerca consenso nel pubblico immaginato (circondato da comprimari e figuranti perplessi che devono – loro – di necessità ignorare la presenza della macchina da presa), cosicché il film gli fornisce le modalità di enunciazione/rappresentazione/fruizione del proprio supposto “successo”. Ma non gli assicura, anzi invalida la riuscita di quest'impresa disperata e impossibile di guadagnare, oltre che del denaro stabilmente, una stima effettiva, materiale, reale. Perché il cinema, come il denaro, secondo la lezione del broker mentore e formatore Mark Hanna, non ha consistenza, non è reale. È puro, “immaginario significante”.

Basterebbe del resto il titolo del libro di Belfort, *The Wolf of Wall Street*, a spiegare la volontaria o involontaria vacuità del proprio culto religioso oltre che di se stesso, verso il denaro, pervaso da un cattolicesimo perennemente a latere. Le prime tre parole, “Wolf”, “of”, “Wall”, difficili da pronunciare in sequenza, per via delle allitterazioni, sono un autentico scioglilingua. Che per di più si risolve in un esercizio fonetico di mera simmetria: Le prime tre lettere “W”, “o”, “l” suonano o si pronunciano come le ultime quattro “W”, “a” (che si pronuncia “o”), “ll” (due consonanti uguali che si riducono al suono di una). Al centro abbiamo invece la triade

simmetrica “f”, “o”, “f”. In totale le tre parole allineano dieci lettere dell'alfabeto, tre consonanti e una vocale, che una volta numerate seguono lo schema seguente: 1,2,3 – 4,2,4 – 1,2,3. Semplicissimo, ridondante, ripetitivo. Come il protagonista. La strategia della ripetizione invece assume una connotazione ben più seria, critica, matura nell'utilizzo che l'autore fa del suo modello di autobiografia criminale, che vede susseguirsi e ripetersi lo schema di *Quei bravi ragazzi* prima, in *Casinò* poi, infine questo persino più “incasinato” *The Wolf of Wall Street*. Si comporta come Howard Hawks che aveva concepito i suoi tre western sfacciatamente consimili: *Un dollaro d'onore* (*Rio Bravo*, 1959), *El Dorado* (id., 1967) e *Rio Lobo* (id., 1970). Solo che nella pratica dell'autoremake di Scorsese la principale differenza tra i primi due film (*Quei bravi ragazzi* e *Casinò*) e il terzo (*The Wolf of Wall Street*) è la sostituzione della cornice mafiosa con quella finanziaria.

Differenza per modo di dire, visto che siamo di fronte a una precisa ripetizione: quelle messe a punto dalla mafia e dalla finanza, con le loro infinite, variegiate dinamiche vertice/base, sono forme di reato in buona sostanza equivalenti. Mafia e finanza reiterano i loro crimini normalizzati secondo una prassi ove è previsto all'occorrenza l'apporto di soggetti terzi, presumibilmente antagonisti, come l'FBI che gioca di sponda e usa ugualmente e spregiudicatamente mezzi illegali per combattere l'illegalità. Ma su questo molto hanno già detto alcuni grandi capolavori di Sidney Lumet. A un cinefilo militante come Scorsese, tra i tanti sensi in cui si dibatte il suo tentacolare *The Wolf of Wall Street*, certo non dispiace richiamarsi a questo problema non collaterale del sistema americano/globale dell'illegalità. Ma non vuole rifare in quattordicesimo il discorso dell'ineguagliabile *Il principe della città* (*Prince of the City*, 1981). Piuttosto ha in mente un altro paradigma cinematografico e pseudo scientifico: il primo *slasher* italiano, *Reazione a catena* (1971) di Mario Bava, noto anche con il titolo *Ecologia del delitto*. Perché *The Wolf of Wall Street* è soprattutto un esempio di come i nuovi scenari dell'economia cinematografica (dove l'utilizzo di registi vecchi e giovani, Rob Reiner e Jon Favreau, in veste di attori) e della presunta *new economy* convergano sul modo in cui si giunge alla fine a far piazza pulita della variabile umana. In un contesto postmoderno, innaturale e asociale, troppo grande, complesso e a dismisura d'uomo (o di simulazioni oneste).



# Il lupo e noi

Rinaldo Vignati

Come sottolinea anche Mancini nel suo intervento, una delle scene chiave di *The Wolf of Wall Street* è quella che si svolge verso la conclusione, quando l'agente dell'FBI, guardando gli altri passeggeri che sono con lui sul vagone della metropolitana, lascia emergere sul proprio volto i dubbi che Belfort gli aveva instillato in un precedente dialogo («Quando tornerà a casa in metropolitana...»). È allora curioso notare che *Wall Street* (id., 1987) di Oliver Stone, pietra di paragone per qualsiasi film che tratti di broker di Borsa e di condotte illegali

(1), inizi proprio con le immagini di un vagone del metrò affollato nell'ora di punta: non si tratta solo di un omaggio a un luogo iconico di New York, ma di una presenza simbolica. La metropolitana è uno dei simboli della realtà dalla quale il protagonista del film vuole staccarsi ed emergere. Il seguito di questa pellicola, *Wall Street – Il denaro non dorme mai* (*Wall Street – Money Never Sleeps*, 2010), comprende ancora un paio di scene decisive che si svolgono in metropolitana: è lì che sceglie di uccidersi il “vecchio dinosauro” della finanza, “padre”



buono del protagonista ed è lì che, poco dopo, Gekko e lo stesso protagonista hanno un importante dialogo, all'inizio del quale Gekko (apparentemente convertitosi a uno stile di vita sobrio e ordinario) mostra al giovane la Metro Card e gli dice: «Scommetto che questa non ce l'hai».

Questa presenza ricorrente è dunque significativa. Il fatto è che la metropolitana porta con sé una serie di associazioni di idee che, evidentemente, chi realizza film su queste figure, e su quello che rappresentano, trova particolarmente pertinenti. Quelle associazioni di idee che Chaplin (*Tempi moderni* [Modern Times, 1936]) evidenziava in modo esplicito accostando al montaggio la folla sgomitante all'uscita della Subway e il gregge di pecore. Oggi quelle stesse associazioni che l'immagine della metropolitana porta con sé – vita e lavoro ripetitivi, mancanza di autonomia, spersonalizzazione – emergono spontaneamente nella mente dello spettatore senza bisogno di essere sollecitate. Ed è su queste

associazioni di idee che lavorano i tre film sugli operatori di Wall Street, contrapponendo il desiderio dei loro protagonisti di emergere attraverso l'arricchimento e, se è il caso, anche attraverso l'illegalità, alla folla anonima di gente ordinaria che popola la metropolitana (2).

Di fronte a questo desiderio Stone e Scorsese si pongono in modi ben diversi. Il recente dibattito tra un filosofo (Roberto Esposito) e uno storico (Ernesto Galli Della Loggia), anche se nessuno dei due parla di cinema, può aiutarci a inquadrare le rispettive posizioni dei due registi. Recensendo alcuni volumi sulla crisi economica, Esposito («la Repubblica», 7 gennaio 2014) ha attaccato l'egemonia del "neoliberismo": «L'intera società ne è stata plasmata... Oggi tutti i rapporti, con gli altri e perfino con se stessi, sono orientati al principio mercantile del guadagno». Questa è, grosso modo, la posizione di Stone, che la esprime in modi spesso didascalici e sentenziosi (3), facendo della vicenda

narrata una critica verso un modello politico-economico e verso la corruzione che questo porta con sé. Galli Della Loggia («Corriere della sera», 20 gennaio 2014) ha replicato che quanto descritto da Esposito – la prevalenza del guadagno e della concorrenza e il loro effetto corrosivo sui legami sociali – non è il prodotto di una fase del processo di sviluppo capitalistico, ma ha radici più in profondità, in tempi molto più lunghi, essendo emerso dall’“alambiccato faustiano” dell’Occidente: dall’individualismo si è sviluppata una «soggettività sempre più libera e insopportabile di ogni legame personale e collettivo, l’io moderno critico di ogni regola, desideroso solo di affermarsi, di avere, di prevalere, di godere, di espandersi, obbedendo esclusivamente al proprio demone».

*The Wolf* sembra più riconducibile a questa seconda posizione. Di questa soggettività Scorsese, come in altri film, illustra i lati oscuri e paradossali nei quali la libertà si trasforma in dipendenza e dà vita a forme di autosegregazione in circoli chiusi e isolati, nei quali le promesse di emancipazione (il richiamo a Ellis Island, eccetera) si deformano grottescamente. Sintomatico della diversa impostazione di Stone e di Scorsese è il diverso ruolo delle figure paterne. Entrambi i film di Stone sono imperniati sulla contrapposizione di due padri, uno “buono”, portatore di valori autentici (il padre vero in *WS*, il finanziere che si uccide oppresso dalla crisi in *WS2*) e uno “cattivo”, portatore di ambizioni sbagliate e desideri fasulli (in entrambi i casi Gekko) (4). Al contrario, nel film di Scorsese la figura paterna è ridotta alla caricatura dell’autorità, segno del venir meno di regole e modelli che guidino il comportamento degli individui – il padre grida, si agita e strepita, ma il protagonista e i suoi soci possono tranquillamente ignorarlo, perché ormai privo di qualsiasi autorevolezza.

Se Stone costruisce il suo film intorno a riferimenti assiologici chiari, netti, *The Wolf*, all’opposto, è guidato da un divertito nichilismo. Non c’è alcun punto di riferimento positivo. Non c’è espiazione, né pentimento, né punizione. La vicenda di Belfort non segue, se non molto parzialmente, il classico percorso a parabola: la prigione è solo una breve parentesi nella quale il protagonista, grazie ai soldi, non se la passa tanto male e dalla quale torna sostanzialmente uguale a prima. Si guarda perciò il film sospesi tra l’incredulità (5) (come è possibile che una tale banda di idioti, vera Armata Brancaleone,

sia riuscita a fare quel che ha fatto?), il riso sguaiato e la ricerca di segni – che non arrivano – di una presa di distanza (6).

Non si può escludere l’ipotesi che tale impostazione derivi semplicemente dal fatto che *The Wolf* sia progettato in funzione della performance istrionica di Di Caprio e che Scorsese abbia fornito una prestazione tecnica finalizzata a esaltarla. Ma, a mio avviso, nel film è presente l’intenzione di mettere al centro il coinvolgimento dello spettatore – proprio perché, come si diceva, i desideri e i moventi di Belfort, e delle persone che stanno intorno a lui e beneficiano delle sue attività, sono in noi, piuttosto che qualcosa che ci viene imposto da un sistema politico-economico pervasivo. In questa direzione vanno alcune soggettive, che fanno coincidere lo sguardo dello spettatore con quello della moglie bendata che viene portata a vedere lo yacht oppure, verso la fine, in un’inquadratura più enigmatica, con un personaggio (lo stesso Belfort?) che si dirige verso una luce che sembra rappresentare i suoi desideri – forse la stessa luce che gli uomini comuni inquadrati frontalmente nel seminario conclusivo vedono in Belfort.





Con la sua brutale franchezza, il Belfort di Scorsese (7) ci porta dunque non ad aderire a questi personaggi, ma a riconoscere che in loro c'è qualcosa che ci appartiene. Quando andiamo al cinema a vedere questi maschietti della finanza ci piace pensarli come "altro" da noi. Le tre ore scintillanti, colorate e debordanti – probabilmente eccessive – di *The Wolf of Wall Street* ci dicono invece che – anche se non abbiamo mai giocato in Borsa, anche se cerchiamo di rispettare la legge, anche se quello stile di vita è lontano dal nostro – qualcosa di lui è dentro di noi (8).

Che lo spettatore venga sollecitato in modo interrogativo nei suoi processi di identificazione con quanto avviene sullo schermo è confermato dalla scena della metropolitana richiamata sopra. Protagonisti di questa scena sono i pensieri dell'agente. Già, ma cosa sta pensando? In un paio di occasioni precedenti, Scorsese ci aveva fatto sentire i pensieri dei personaggi (il banchiere svizzero, la zia): trovata che poteva apparire bizzarra ed estem-

poranea, ma che potrebbe proprio servire per rimarcare, a contrario, l'assenza di una voce over in questa scena, una voce che ci dica cosa stia pensando l'agente. Deve essere perciò lo spettatore a dar voce a quei pensieri: chi sono *per noi* l'agente e gli altri passeggeri della metropolitana? Sfigati condannati a un'esistenza mediocre o persone che onestamente portano avanti la loro vita?

(1) Dialoghi e situazioni di *The Wolf* riecheggiano in più punti il film di Stone: Belfort viene paragonato a Gekko e lo sentiamo usare frasi uguali («Non c'è alcuna nobiltà nella povertà») o simili (per Gekko non servono laureati ma gente «povera, furba, affamata», Belfort chiede che gli siano dati «i giovani, gli affamati e gli stupidi») a quelle di Gekko. Come il Charlie Sheen di *Wall Street*, Belfort, al primo incontro al ristorante col suo mentore, di fronte all'offerta di vini costosi o di vodka martini, sceglie di bere dell'acqua minerale.

(2) In questo excursus sulla presenza simbolica della metropolitana come luogo in cui l'uomo comune viene contrapposto ai movimenti e alle ambizioni del broker di Borsa non dovrebbe mancare *Pelham 123 – Ostaggi in metropolitana* (*The Taking of Pelham 123*, 2009) di Tony Scott, nel quale un ex agente di Borsa, dopo aver scontato la sua condanna in carcere per le truffe compiute, prende in ostaggio un treno della metropolitana: il suo scopo è provocare il panico in Borsa e, in tal modo, guadagnare con le sue speculazioni. Qui si scontra con Denzel Washington, rappresentante tipico dell'"uomo comune" (la moglie gli chiede di prendere il latte sulla via del ritorno), che però ha qualche scheletro nell'armadio: il desiderio di arricchirsi lo aveva in passato portato ad accettare delle bustarelle. L'uomo comune deve quindi sconfiggere il suo "doppio", la parte di sé dominata dall'avidità e dal desiderio di una vita diversa da quella ordinaria in cui è immerso.

(3) Ma non privi di ambiguità: il successo di *Wall Street* non derivava certo dal suo impianto di denuncia, ma piuttosto dal carisma di Gekko. Evidentemente, è proprio la consapevolezza che in questo risiedeva il richiamo del film, che ha portato Stone, nel seguito, a giocare con la connotazione del personaggio (prima conferenziere pentito, poi redivivo maschietto e infine padre di famiglia che scopre in sé un briciolo di umanità).

(4) La figura del padre è centrale anche in *1 Km da Wall Street* (*Boiler Room*, 2000) di Ben Younger (film che prende ispirazione dalla vicenda di Belfort e che ha più di una scena che si ritrova simile in *The Wolf*). In questo film, si tratta di un padre (che, a sottolineare la sua autorità, è anche giudice federale) dal quale il protagonista deve emanciparsi sapendo però coglierne gli insegnamenti fondamentali.

(5) Scorsese punteggia il racconto di Belfort di particolari che ne mettono in dubbio la veridicità: il colore della Ferrari che cambia, l'arrivo senza un graffio al club, il viaggio in mare, eccetera.

(6) L'assenza di un esplicito giudizio di condanna ha turbato Massimo Gramellini («Vanity Fair»), o, meglio, gli ha consentito di mettere in scena il proprio scandalizzato turbamento.

(7) Che presenta alcune differenze rispetto a quello del libro da cui è tratto. Nel libro, il protagonista racconta la propria vicenda rappresentandosi come costantemente consapevole del male che compie e del bene (l'amore per la famiglia, una condotta onesta) che non ha la forza morale di perseguire. Nel racconto del Belfort cinematografico questo scompare, come scompare la sua redenzione postdisintossicazione. Il film, inoltre, esclude quasi del tutto le strategie degne dell'*Arte della guerra* che caratterizzano l'operato di Belfort nei confronti di soci, prestanome e dipendenti – nel film questi rapporti appaiono imperniati quasi esclusivamente intorno al cameratismo fatto di droga e sesso.

(8) A questo proposito, è significativa la presenza in film come *Blue Jasmine* e *Il capitale umano* di personaggi a cui piace pensarsi come diversi dai finanzieri truffaldini, o quantomeno disinvolti, a cui sono legati. È il caso della protagonista del film di Allen, che vive costantemente nell'illusione di non essere responsabile, di non far parte degli affari del marito, finché il figliastro, nella scena decisiva, la mette con le spalle al muro («Ho odiato più te che lui»). Allo stesso modo, anche la Valeria Bruni Tedeschi di *Il capitale umano* si illude di non far parte interamente di quel mondo («Avete vinto») mentre invece ne è parte integrante («Abbiamo vinto»).

# Vincitori e vinti

Giancarlo Mancini

Forse in pochi registi si trova questa difficoltà a chiudere, a sigillare con un'ultima inquadratura il fluviale percorso fin lì compiuto, come in Martin Scorsese. Regista barocco, si è detto e scritto in molti, forse con troppa semplificatoria foga di etichette, perché Scorsese non ama l'allegoria che sin dal Benjamin del *Dramma barocco tedesco* sappiamo essere il cuore pulsante di quella stagione ormai remota dell'arte figurativa, soprattutto. Scorsese è un autore viscerale, ama spingere i suoi personaggi verso il limite concreto della loro tensione nervosa e mentale. Per questo ha bisogno di tempo, per mostrare un arco, un cammino, un passaggio che riguardi qualcosa di determinante al nostro essere nel mondo.

Eppure mentre il cerchio si sta chiudendo, verrebbe da pensare per inerzia o per forza, ecco affiorare una zampata finale, in grado di dare un significato più preciso e per certi versi inaspettato a quanto abbiamo visto. Tra gli ultimi fotogrammi di *The Wolf of Wall Street*, subito prima di ritrovare l'ineffabile Johnathan Belfort giocare a tennis in carcere, perché grazie ai soldi si può fare tutto, anche passare una bella vita in carcere, c'è il rientro a casa del poliziotto che l'ha arrestato. È su un pullman diretto verso la periferia, davanti ai suoi occhi ci sono poche persone, molte di colore, che guardano a loro volta fuori dal finestrino aspettando di arrivare a casa. È uno scenario che ci restituisce un'immensa, sconfinata tristezza e solitudine, eppure è lui, l'uomo di legge, il vincitore della sfida. Quando il pullman si ferma, si vede che siamo in una estrema periferia della grande città, una periferia priva di dimensione umana, grigia e deprimente.

La vittoria del poliziotto è quantomeno parziale, anche perché subito dopo, vediamo Belfort giocare a tennis. Chi è dunque il vincitore? È possibile trovarlo in modo univoco, oppure il cinema di Scorsese, proprio nelle sue chiuse, ci invita a riflettere sulla provvisorietà delle soluzioni? Cosa determina la vittoria o la sconfitta, chi è nel giusto da un punto di vista etico o chi se la cava comunque? E il mondo, la società, si comporta come un mero notaio e ratifica quanto la legge sancisce con le pene o ha una sua posizione precisa e indipendente?

Restiamo su *The Wolf of Wall Street*. Molto tempo prima, nella vita e anche dentro questo lunghissimo film,

i due, Belfort e il poliziotto, si sono incontrati sulla meravigliosa barca del broker, già ricchissimo e potente. Il poliziotto lo segue da tempo, accumula materiali sul suo conto ma non sa come stringere la morsa attorno a lui per essere certo che egli non riesca a sgusciare via. Belfort mostra per la prima volta la propria debolezza, lo scopriamo come un paranoico, assediato dalla paura che qualcuno possa incastrarlo. Nonostante l'avvocato gli abbia consigliato di far finta di niente, non curarsi delle indagini e cercare di mettersi in regola e arginare il proprio irrefrenabile desiderio di ricchezza, Belfort decide di convocare lui il poliziotto per sentire perché lo sta seguendo. Non vuole aspettare, cercare di confondersi tra la folla come un normale cittadino non si addice a lui, egli è un personaggio che fa, rappresenta l'intima essenza dell'uomo americano, intraprendente e desiderante, così come è possibile declinarlo negli anni Novanta.

Già in questo primo aspetto c'è un aspetto determinante del cinema di Scorsese, la dialettica tra chi guarda e chi fa. D'altronde a sentire lo stesso regista la sua stessa vocazione cinematografica è iniziata nel segno di questa dialettica. Era un bambino quando osservava dalla sua casa al quinto piano di Little Italy i *bravi ragazzi* darsi da fare, lottare per la supremazia di una strada, un isolato, un quartiere. Questo stare in alto del regista, da un'altra parte rispetto a dove avvengono i fatti, è una matrice fondativa del carattere dei protagonisti di Scorsese, il quale regala a loro la libertà, la disperazione, la possibilità di strafare che forse egli non ha avuto. Però non possiamo non osservare come queste prerogative non passino per così dire inosservate, ma siano anche le ragioni della loro sconfitta. È questa doppia pulsione a nutrire una parte importante del cinema di Scorsese, la passione per chi eccede i limiti imposti dalle leggi e la consapevolezza che ciò è sbagliato. Pathos e morale, aggrovigliati in una lotta senza sconti.

Torniamo ora alle ragioni che spingono Belfort a disobbedire al suo avvocato e non solo a non nascondersi ma addirittura a convocare egli stesso quello che è a tutti gli effetti il suo persecutore. Belfort ha una paura pazzesca del poliziotto, ma invece di nascondersi si svela definitivamente e soprattutto lo insulta, gli getta addosso i soldi mentre questi se ne va, biglietti da cento su biglietti da

cento. E poi gli dice che nonostante tutto, comunque vadano a finire le cose, chiunque dei due vincerà, lui, il poliziotto, finirà sempre per tornare a casa su un vecchio bus diretto verso la periferia più squallida, malfamata e pericolosa. E così accade.

Molti hanno riflettuto sull'importanza della formazione religiosa per Scorsese, su quanto le cose vadano a finire male per chi si ostina a percorrere i sentieri del peccato. Però, come abbiamo visto, il finale di *The Wolf of Wall Street* è in sintesi la realizzazione di una profezia. Questo è il nodo cruciale, perché è vero che Belfort finisce in carcere, ma è lui che ha una visione del mondo tale da poter capire da pochi passaggi l'intima essenza dell'uomo nascosto dietro il poliziotto. Sono loro, i cattivi e i perdenti ad avere una visione del mondo e ad agire nel cinema di Scorsese; gli altri osservano, si mettono sulle loro piste, cercano di ripercorrere i loro passi con pazienza sperando di coglierli in fallo. Vincono, ma non hanno respirato a fondo l'inebriante profumo di plasmare il proprio futuro; sono stati dei bravi uomini, ma non hanno forzato catene, rotto argini, scardinato prigioni. Sono i vincitori, ma forse la vittoria non vale il prezzo di una vita grigia, sembra dirci Scorsese.

Prendiamo un altro finale, quello di *Quei bravi ragazzi*, le parole di Liotta sono in questo senso ancora più esplicative: «Non ci si diverte più. Io devo fare la fila come tutti gli altri, e si mangia anche di schifo. Appena arrivato ordinai un piatto di spaghetti alla marinara e mi portarono le

fettucine col ketchup. Sono diventato una normale nullità. Vivrò tutta la vita come uno stronzo qualsiasi». Ecco, Liotta si è pentito, è passato dalla parte del bene, ma non c'è alcuna gloria davanti a lui, solo un grigiore che non merita neanche di essere raccontato, e infatti il film è finito. La gloria è dietro di lui, nei giorni passati con i ragazzi, nelle rapine, nei vestiti, nella coca, in tutto quel delirio in cui una vita intera viene bruciata in pochi anni.

Il rimpianto non fa parte di Belfort, egli non si è pentito. Ha continuato a combattere fino alla fine, finché non è caduto praticamente da solo nella rete che il poliziotto gli ha preparato e lasciato lì aspettando che restasse invischiato nei suoi fili. Se per Quentin Tarantino la droga è un gioco che avvita ancora più attorno al caso le vicende dei suoi personaggi, per Scorsese è un secondo motore da aggiungere sotto la scocca per andare ancora più forte, guadagnare ancora più soldi. Senza questo bisogno di divorare e alla fine pure di divorarsi non c'è nulla che valga la pena di raccontare e infatti i film di Scorsese, che forse potrebbero essere anche letti come dei film di guerra in tempo di pace, finiscono. I suoi personaggi respirano, sudano, sbagliano come pochi uomini hanno in realtà fatto, però sono loro che muovono le storie e anche il mondo. Belfort è un sopravvissuto, uno scampato, non scompare nel vuoto, gira per le scuole a fingersi un maestro, ma non può esserlo perché non c'è nessuno come lui, la sua voracità non è replicabile. È questo il mondo, e non c'è nulla di morale in ciò.

## THE WOLF OF WALL STREET Martin Scorsese

*Titolo originale:* id. *Regia:* Martin Scorsese. *Soggetto:* dal libro *Il Lupo di Wall Street* di Jordan Belfort. *Sceneggiatura:* Terence Winter. *Fotografia:* Rodrigo Prieto. *Montaggio:* Thelma Shoonmaker. *Musica:* Robbie Robertson (produzione), Randall Poster (supervisione). *Scenografia:* Bob Shaw. *Costumi:* Sandy Powell. *Interpreti:* Leonardo Di Caprio (Jordan Belfort), Jonah Hill (Donnie Azoff), Margot Robbie (Naomi Lapaglia), Matthew McConaughey (Mark Hanna), Kyle Chandler (l'agente Patrick Denham/Greg Coleman), Rob Reiner (Max Belfort), Jon Bernthal (Brad), Jon Favreau (Manny Riskin), Jean Dujardin (Jean-Jacques Saurel), Joanna Lumley (la zia Emma), Cristin Milioti (Teresa Petrillo), Christine Ebersole (Leah Belfort), Shea Whigham (il capitano Ted Beecham), Katarina Cas (Chantalle), P.J. Byrne (Nicky Koskoff detto "Rugrat"), Kenneth Choi (Chester Ming), Brian Sacca (Robbie Feinberg detto "Pinhead"), Henry Zebrowski (Alden Kupferberg detto "Sea Otter"), Ethan Suplee (Toby Welch), Rizwan Manji (Kalil), Stephanie Kurtzuba (Kimmie Belzer), Mackenzie Meehan (Hildy Azoff), Barry Rothbart (Peter DeBlasio), Michael Nathanson (Barry Kleinman), J.C. MacKenzie (Lucas Solomon), Stephen Kunken (Jerry Fogel), Jon Spinogatti (Nicholas), Aya Cash (Janet), Jake Hoffman (Steve Madden), Ashlie Atkinson (Rochelle Applebaum). *Produzione:* Martin Scorsese, Leonardo Di Caprio, Riza Aziz, Joey McFarland, Emma Tillinger Koskoff, Richard Baratta, Adam Somner per Appian Way/EMJAG Productions/Red Granite Pictures/Sikelia Productions/TWOWS. *Distribuzione:* 01. *Durata:* 180'. *Origine:* USA, 2013.

*Ascesa e caduta di Jordan Belfort, che a poco più di vent'anni approda a Wall Street come aspirante broker, nel 1987 vede frustrate le sue mire e nel 1990 fonda la società di brokeraggio Stratton Oakmont che raggiunge una fortuna incredibile a spese di milioni di piccoli investitori truffati. L'inarrestabile traversata di Belfort nei paraggi di Wall Street fa di lui un corrotto manipolatore dei mercati e in un avventuriero della Borsa. Accumulata una ricchezza per lui enorme, Jordan la sperpera in donne, cocaina, automobili, ville, yacht e ogni sorta di acquisto spropositato ed esibizionista. Ma mentre la sua Stratton Oakmont è all'apice dei profitti e della cattiva celebrità, la SEC e l'FBI cominciano a indagare sulle losche attività. Fino a che nel 1998 non arrivano l'incriminazione per frode e riciclaggio di denaro.*

# i film

The Counselor – Il procuratore

A proposito di Davis

Nebraska

Hannah Arendt

All Is Lost – Tutto è perduto

La mia classe

2 giorni a New York

Dallas Buyers Club

C'era una volta a New York



## THE COUNSELOR – IL PROCURATORE di Ridley Scott



# Quando il racconto si svolge altrove

Roberto Manassero

Il luogo comune più consolidato rispetto alla prosa di Cormac McCarthy è che sia cinematografica. Saul Bellow, da grande scrittore qual era, lo diceva con un'immagine figurata che si adattava perfettamente: per lui ogni libro di McCarthy era in grado di dare la vita o impartire la morte. Come due colpi di pistola, come un colpo ben assestato. Ed è questa essenzialità, immaginiamo, la qualità che avvicina la scrittura del romanziere americano al cinema e che, ribaltando i termini della questione, in un film può rimandare idealmente al montaggio alternato, alla pratica meccanica con cui in una scena di dialogo si succedono i primi piani dei personaggi coinvolti. Niente effetti, niente costruzioni, solo due corpi e le loro parole. Cinema classico, insomma, ridotto all'osso per aderire il più possibile al racconto; o se volete, cinema contemporaneo che si affida ai principi base del cinema stesso per ridefinire il proprio orizzonte visivo, oltre la sbornia postmodernista e vicino all'iperrealismo.

*The Counselor* si situa tra il classicismo e la sua revisione, con una precisione di messinscena che si pone al servizio della sceneggiatura (di McCarthy, qui alla sua prima esperienza nel cinema) e che finisce per superare l'ostacolo di una verbosità altrimenti insopportabile. Scott risale all'origine del racconto che ha tra le mani, lascia che il film sia completamente di McCarthy, con il suo universo, le sue parole, la sua secchezza espressiva, il suo annichilito senso del tempo, ma al tempo stesso fa in modo che il cinema sia presente con tutto il suo peso, con tutta l'evidenza corporea dei personaggi, i loro volti, il loro fisico, la loro presenza scenica.

In *The Counselor* l'essenzialità della parola diventa essenzialità di messinscena, alla quale fa seguito una precisa riflessione sulla narrazione cinematografica, ovviamente accompagnata dal pessimismo apocalittico di McCarthy. Nel film lo dice il Jefe, l'autorità messicana rassicurante e spaventosa alla quale si rivolge l'avvocato protagonista del film per salvare la moglie

sequestrata: «Quando il mondo cede il passo alle tenebre diventa sempre più difficile negare la consapevolezza che di fatto il mondo sei tu». Pensiamoci, non c'è film, non c'è genere, che possa prescindere da questa frase e da questa consapevolezza: sono i personaggi le uniche realtà di un racconto, oltre la trama, oltre le concatenazioni di eventi, oltre la radice di un male che sta alla base di ogni noir. Sono i personaggi, fallibili, inutili, malvagi, innocenti, a cadere vittime della trama di cui sono i principali artefici.

Quello del Jefe è puro stile lapidario alla McCarthy, così come è puro McCarthy la costruzione della trama di *The Counselor*, con miriade di temi e concetti che emergono ai lati di una materia al solito differita. Perché il racconto – con le sue cause, le sue concatenazioni, spesso anche i suoi eventi – si svolge sempre altrove, e alla scena spetta il compito di raccoglierne solamente gli effetti collaterali. E se tutto questo in *Non è un paese per vecchi* si traduceva nella cronica distanza dagli eventi dello sceriffo protagonista, nella sua rassegnata resa alla malvagità umana, in *The Counselor* il pessimismo apocalittico si estende alla struttura stessa del film. McCarthy usa il genere come residuo di storie, lo disintossica in un certo senso (dagli obblighi narrativi, dai ricatti allo spettatore, dalle attese e dalla premonizioni di quest'ultimo), lasciando che siano i personaggi a portarne il peso, a gestire inermi gli eventi imperscrutabili, talvolta incomprensibili, di una realtà meccanica e indifferente. E c'è così poco cinema, in *The Counselor*, da generare una paradossale purezza espressiva.

Ridley Scott fa infatti quello che non ti aspetti: azzera l'estetica contrastata, eccitata, tutta effetti e controluce (così come il pulp fuori tempo massimo di un'operazione simile a *The Counselor* come *Le belve* di Stone) e trova una limpidezza di sguardo mai posseduta. Il racconto non esiste, in questa classicità di ritorno, a contare sono l'origine di una storia e il coinvolgimento dei personaggi, le implicazioni morali, ma anche fisiche e sensibili, a livello di paura, stupore, lacrime, sudore, di figure fragili che credono di controllare il destino e finiscono miseramente umiliate.

«È una cosa che hai creato tu, né più né meno», dice ancora il solito Jefe messicano all'avvocato che ha visto fallire il suo piano criminale, «e quando tu smetti di esistere il mondo fa lo stesso». L'apocalisse, al cinema, è l'impossibilità di una trama, l'ingenuità di un racconto che suppone di racchiudere il reale nelle sue maglie ben salde e finisce invece per infrangersi contro il male del mondo: se lo sceriffo dei Coen inseguiva invano ciò che sapeva di non potere raggiungere, l'avvocato di *The Counselor* sperimenta l'illusione di un progetto individuale che non ha nemmeno il diritto di esistere. La trama del film non merita allora di essere raccontata, perché del tutto insignificante all'interno di un meccanismo infinitamente più complesso dell'ambizione di un avvocato texano perduto tra traffici di droga internazionali, criminali senza pensieri, fame di denaro, ricchezze in continuo movimento. Sullo schermo compare non la costruzione di un racconto, ma il suo fallimento, la sua decapitazione, l'incontro inevitabile con un cavo d'acciaio in mezzo alla strada (e in McCarthy gli oggetti e la loro geometria,



come la pistola ad aria compressa di *Non è un paese per vecchi*, hanno spesso un valore concettuale). L'azione, in *The Counselor*, è l'annientamento della trama, con buona pace del genere e delle sue strutture. Le teste saltano, e lo fanno in modo meccanico e meticoloso, senza che il racconto abbia un senso, e senza che un senso possa essere trovato.

Il senso mortifero del cinema contemporaneo, la sua profonda crisi di rappresentazione e la conseguente cupezza del mondo rappresentato come indice di qualità (è un classico dei nostri tempi che più un racconto è cupo, più viene nobilitato; più si spende con ammirazione l'aggettivo "oscuro", come per il cavaliere di Nolan, più un film viene preso sul serio...), trovano una significativa messa a fuoco in *The Counselor*, nascono e muoiono nella volontà dei personaggi, senza che nulla meriti di essere raccontato al di là di miseri desideri individuali e ancor più misere paure. Non c'è quasi azione, si diceva, al massimo lo stupore di tante figure ammonitrici – amici, mediatori, autorità – che invece di agire mettono in guardia il protagonista, pure loro rimaste senza parole (e in fondo cosa vuoi dire alla donna che davanti ai tuoi occhi si fotte il parabrezza di una Ferrari?) di fronte al perpetuarsi del male e ai suoi emissari.

In *The Counselor* c'è un ricco avvocato texano che si imbarca in un giro di droga tra Colombia, Messico e Stati Uniti, coinvolgendo un amico trafficante e un intermediario: quasi nulla, però, viene esplicitato o spiegato del perché e del percome. In fondo di potenziali storie come questa se ne sono già viste troppe, continuare a insistere sarebbe sì divertente ma inutile, e a McCarthy interessa posare le sue parole come macigni, le sue frasi come colpi di pistola, tra le pieghe di un racconto nato già morto, pietre miliari lungo una strada che si srotola nel nulla,

con una direzione di cui non importa più a nessuno. Nulla del tragitto, nulla dello sviluppo, nulla del risultato finale: conta solo chi il viaggio lo compie. In fondo è già scritto – e pure già visto, letto, sentito – che in un noir il piano debba fallire, che qualcuno debba tradire, che qualcun debba pagare e che la concatenazione di eventi sia così complessa da non poter essere ricostruita.

Il mondo del racconto finisce al di là della consapevolezza individuale, e non fa che evidenziare l'inganno celato da ogni esistenza. La possibilità di un racconto è come il lanterino che Pirandello metteva in mano a ogni essere umano, «un lanterino che proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe se un lanterino non fosse acceso in noi ma che noi dobbiamo purtroppo credere vera, fintanto ch'esso si mantiene vivo in noi» (*Il fu Mattia Pascal*). Il problema, per l'appunto, è che senza quella luce non si potrebbe vivere, e che dunque l'ombra nera esiste a prescindere della consapevolezza dei personaggi e del racconto stesso.

L'ombra nera, dunque, che sta dentro ogni personaggio, che sta là fuori di essi solo quando il lanterino è acceso, ma torna a invadere ogni cosa quando la luce si spegne, è tutto ciò che interessa a McCarthy, l'origine del suo pessimismo. E ci voleva un film, paradossalmente, per farlo comprendere in maniera chiara ed essenziale, oltre i capricci di un crepuscolarismo che pure lui, tra la letteratura e il cinema, rischia ormai di restare senza argomenti. *The Counselor* è così cinema al servizio della parola, che finisce paradossalmente per ridare alla parola ciò che questa non può contenere: lo scontro senza pari tra la luce e il buio.

## THE COUNSELOR – IL PROCURATORE di Ridley Scott

*Titolo originale:* The Counselor. *Regia:* Ridley Scott. *Sceneggiatura:* Cormac McCarthy. *Fotografia:* Dariusz Wolski. *Montaggio:* Pietro Scalia. *Musica:* Daniel Pemberton. *Scenografia:* Arthur Max. *Costumi:* Janty Yates. *Interpreti:* Michael Fassbender (l'avvocato), Penélope Cruz (Laura), Cameron Diaz (Malkina), Javier Bardem (Reiner), Brad Pitt (Westray), Rosie Perez (Ruth), Rubén Blades (Jefe), Bruno Ganz (il mercante di diamanti), Toby Kebbell (Tony), Emma Rigby (la ragazza di Tony), Goran Visnjic (il hanchiere), Natalie Dormer (la bionda), Dean Norris (il compratore), Christopher Obi (la guardia del corpo di Malkina), Édgar Ramírez (il prete), Dar Dash (il barista), Paris Jefferson (la cameriera), Richard Cabral (il motociclista), Alex Hafner (l'agente della stradale). *Produzione:* Paula Mae Schwartz, Steve Schwartz, Ridley Scott, Nick Wechsler per Chockstone Pictures/Kanzaman/Nick Wechsler Productions/Scott Free Productions/Translux. *Distribuzione:* 20th Century Fox. *Durata:* 117'. *Origine:* USA/Gran Bretagna, 2013.

*Spinto dalla tentazione di guadagnare tanti soldi e in fretta, e così potersi permettere di offrire a sua moglie meravigliosi regali, un giovane avvocato texano cede alla tentazione di entrare in affari con un'organizzazione di narcos messicani. La sua intenzione sarebbe una botta e via: partecipare a una "transazione", fare un bel po' di soldi e poi tornarsene tranquillamente ai suoi uffici. Non può prevedere, l'incauto uomo di legge, che il potente e spietato boss Reiner, una volta accoltolo nel suo cerchio, non avrà la minima intenzione di lasciarlo andare...*

## A PROPOSITO DI DAVIS di Joel e Ethan Coen



# Le trappole del destino

Alberto Morsiani

Impareggiabili cantori dell'America profonda, o di quello che ne rimane, i Coen fanno iniziare il loro film, *in medias res* come loro solito, dentro un localaccio nel Greenwich Village di New York, il Gaslight Café, dove il protagonista canta accompagnandosi alla chitarra una interminabile *folksong*, *Hang Me Hang Me* (già premonitrice, nel titolo funesto, del senso dell'intero film). Subito dopo, nel vicolo dietro il locale, in modo del tutto inspiegabile il musicista viene brutalmente percosso da uno sconosciuto infuriato con lui. Ecco che prende le mosse l'odissea del nostro giovanotto, nell'America rarefatta e distratta dei primissimi anni Sessanta.

A ben vedere, del resto, tutti i film dei Coen sono altrettante odissee, sia geografiche che spirituali. Il loro è un cinema *on the road* nel senso profondo del termine, e spesso anche in quello letterale. I loro protagonisti sono esseri umani alla perenne ricerca di qualcosa, come Odisseo; qualcosa che può assumere consistenza materiale (il denaro, ad esempio, una donna o un oggetto); più spesso, è qualcosa di immateriale ma anche più importante: il successo, uno scopo nella vita, il rispetto di se stessi, eccetera, e metafisico: qual è il significato della mia esistenza? Il tutto lottando contro il caos primordiale di un mondo che non sembra affatto curarsi o darsi pena di loro;

anzi, appare qualcosa di ostile, di denso, di oscuro. Un mondo che ha le sue propaggini nelle istituzioni (la burocrazia, la politica, il mondo del business, la polizia, la criminalità organizzata...): esse frappongono continuamente ostacoli di ogni tipo e disseminano innumerevoli trappole sulla strada del singolo individuo, mai protetto da diaframmi come la famiglia, o la comunità.

Un individuo-monade che finisce per identificarsi con il *common man*, l'uomo comune, che lotta contro forze che paiono più grandi di lui, moderno Don Chisciotte contro i mulini a vento. Questo individuo non ha nulla di eccezionale, non possiede particolari qualità; spesso anzi è un po' un babbeo, il babbeo di una grande tradizione culturale, letteraria e cinematografica, il Jimmy Stewart dei film di Frank Capra, il Peter Schlemihl di Von Chamisso. Un personaggio che resta sempre un po' indietro rispetto allo spettatore, ne sa meno di lui. Un "piccolo uomo" che cerca di sopravvivere in qualche modo alle grandi correnti della Storia, che non ha grandi ambizioni se non quella pienamente condivisibile di ritagliarsi un modesto spicchio di felicità in questo mondo difficile e crudele, inseguire un suo pezzetto di sogno su questa terra, senza dare troppo fastidio a nessuno.

Llewelyn Davis insegue anch'egli questo suo piccolo



sogno, e cerca di farsi faticosamente strada in un mondo che sembra avercela con lui. Come sovente nei Coen, parte a handicap: infatti, il suo amico e collega si è buttato da un ponte, lasciandolo solo e spaurito. Tutto da qui in avanti sembra coalizzarsi e congiurare contro il giovane cantante: il gatto arancione di un amico (omaggio anche a *Colazione da Tiffany*, film del 1961), che gli scappa di continuo (sulla metropolitana, da una finestra...) e sembra esistere solo per dargli fastidio, costringendolo a ridicoli inseguimenti, scambi maldestri e situazioni imbarazzanti; il discografico, che non crede tanto nelle sue potenzialità; un militare che si esibisce sul palcoscenico e forse gli ha messo incinta la fidanzata; un grassone ambiguo e drogato che va di continuo al gabinetto; un giovanastro alla James Dean che legge poesie in un grande *dining room*; ovviamente l'autorità, il poliziotto che lo caccia mentre dorme su una panchina della stazione, e la burocrazia ottusa che pretende i soldi della licenza; perfino la neve e il freddo, che lo torturano a Chicago e altrove; il vecchio padre con l'Alzheimer, ex

marinaio che non sa dirgli nulla (la figura del Padre nei Coen è sempre debole o assente); e poi le donne, la sorella e la fidanzata, di cui non ci si può fidare e con cui si litiga continuamente; gli stessi spazi fisici, che si restringono su Davis sotto forma di corridoi strettissimi oppure porte collocate negli angoli più assurdi.

La scenografia e le architetture del film sono essenziali al suo significato, come lo erano, ad esempio, la stanza d'albergo in *Barton Fink* o quella del motel in *Non è un paese per vecchi*. Il mondo dei Coen è uno spazio scenico miniaturizzato, disseminato di trappole e nascondigli, luoghi soffocanti da cui è difficile uscire o divincolarsi. In questo contesto traditore Davis prosegue la sua odissea kafkiana, e la sfortuna sembra accanirsi contro di lui nelle più svariate forme. Sfortuna o destino cinico? Il Fato, ha scritto il grande Novalis, è l'inerzia del nostro spirito. È dunque difficile non pensare che comunque il personaggio rechi una parte di responsabilità per le disgrazie che gli capitano a ripetizione. Ma c'è nel cinema dei Coen questa constatazione semiironica, ma nel fondo piuttosto tra-

gica, che l'individuo è impotente di fronte al proprio destino. Questo fatto ha certamente a che vedere con la filosofia yiddish di chi pensa che esista un Dio terribile e inconoscibile, e che non si possa davvero sapere *perché* le cose succedano. E perché succedano queste cose proprio a me.

Nell'ebraismo, la signoria della Legge divina si esercita su ogni ambito della vita umana; uomo e Dio conservano identità ben distinta. La volontà di Dio si mantiene misteriosa, e il problema essenziale dell'ebraismo diviene sempre più quello della conservazione della propria identità in un mondo ostile. Compare la rassegnazione di fronte all'inevitabile, mentre è assente ogni vero senso di colpa. Solo la constatazione stupefatta che non c'è una logica nelle cose. Abbondano, come antidoti a questa constatazione annichilente, sarcasmo e umorismo, che sono le doti che rendono i film dei Coen così godibili (e non le insopportabili tragedie che potrebbero altrimenti essere). Davis, squattrinato e perdente, dorme dove capita, da chi capita, in un'auto, in stazione, in un ospizio. Si sposta con l'autostop. Scopre di avere un figlio di due anni ad Akron, Ohio. Suona nell'appartamento pieno di libri e oggetti d'arte di un professore, fuori posto come Sordi alla cena dei monarchici in *Una vita difficile*. A un certo punto si trasforma quasi in un *homeless*: il suo itinerario di degrado prosegue inesorabile. Cerca un imbarco su un mercantile, ma deve prima pagare i suoi debiti. Smarrisce la licenza, viene cacciato dalla casa della poco amichevole sorella. Ancora, la famiglia che non protegge. Il cerchio maledetto si chiude con il ritorno finale di Davis al

Gaslight Café dell'incipit, dove ha un ingaggio. C'è nuovamente quello che lo mena. Tutto sembra ricominciare da capo, come in un incubo maledetto dell'Eterno Ritorno del SempreUguale. Ma stavolta, nell'appartamento, non si fa scappare il gatto. Qualcosa muta, qualcosa nella catena della sfortuna si è finalmente inceppato. Un manifesto Disney su un lungo viaggio gli appare come una promessa di felicità (ancora?).

Naturalmente non c'è un vero lieto fine in questa finissima parabola del *common man* in balia degli eventi. Davis è un Big Lebowski con meno ironia protettiva e più malinconia, ma sono anche evidenti le analogie con i protagonisti di *Fratello dove sei?* (che era una caricatura dell'Odissea, appunto), *A Serious Man* e *L'uomo che non c'era*; il suo viaggio disperato e frustrante lungo le strade di un'America degli affanni e non degli affetti meravigliosamente tratteggiata grazie a una serie ininterrotta di luoghi claustrofobici e a condizioni atmosferiche costantemente ostili è quanto di meglio, probabilmente, i Coen abbiano mai prodotto. Dal film promana un'aura spettrale, glaciale (non solo per il clima invernale), che è la migliore immagine di quel disorientamento che rende vano ogni agire individuale o collettivo; l'"ottusità" e pesantezza heideggeriana delle cose domina su tutto, e non c'è logica in niente. Si può solo seguire l'onda degli eventi, sperando che il caso o la coincidenza decidano a nostro favore. Un mondo *dark* in tutti i sensi, in parte tragedia metafisica sull'imperscrutabilità del reale, in parte spirale sarcasticamente letale che una volta innescata non si può più arrestare.

## A PROPOSITO DI DAVIS di Joel e Ethan Coen

*Titolo originale:* Inside Llewyn Davis. *Regia e sceneggiatura:* Joel e Ethan Coen. *Fotografia:* Bruno Delbonnel. *Montaggio:* Roderick Jaynes [Joel e Ethan Coen]. *Musica:* Todd Kasow (supervisione e musica addizionale). *Scenografia:* Jess Gonchor. *Costumi:* Mary Zophres. *Interpreti:* Oscar Isaacs (Llewyn Davis), Carey Mulligan (Jean), Justin Timberlake (Jim), Ethan Phillips (Mitch Gorfein), Robin Bartlett (Lillian Gorfein), Max Casella (Pappi Corsicato), Jerry Grayson (Mel Novikoff), Jeanine Serralles (Joy), Adam Driver (Al Cody), Stark Sands (Troy Nelson), John Goodman (Roland Turner), Garrett Hedlund (Johnny Five), Alex Karpovsky (Marty Green), Helen Hong (Janet Fung), Bradley Mott (Joe Flom), Michael Rosner (Arlen Gamble), Bonnie Rose (Dodi Gamble), F. Murray Abraham (Bud Grossman). *Produzione:* Joel e Ethan Coen, Scott Rudin per Mike Zoss Productions/Scott Rudin Productions/Studiocanal. *Distribuzione:* Lucky Red. *Durata:* 104'. *Origine:* USA/Francia, 2013.

*Greenwich Village, NYC, 1961. Llewyn Davis – chitarra al seguito, gatto "preso in prestito" da un amico, stretto nella sua giacca nel tentativo di difendersi dallo spietato inverno newyorchese – è tormentato da ostacoli che sembrano insormontabili, alcuni dei quali creati da lui stesso. Affidandosi alla generosità di amici e sconosciuti per vivere in città, arrabattandosi con lavori qualsiasi, Llewyn parte per un viaggio che lo porterà dalle baskethouse del Village (i caffè newyorchesi in cui i musicisti vengono pagati dal pubblico con soldi raccolti in un cestino) a un club deserto di Chicago – un'asurda odissea per un'audizione con il potente produttore musicale Bud Grossman – e poi di nuovo indietro a New York.*

## NEBRASKA di Alexander Payne



# Deriva compassionevole del road-movie

Giampiero Frasca

È sufficiente osservare una sola immagine di *Nebraska* per comprendere quanto sia intenso il tuffo nel passato operato da Payne. Occorre tuttavia arrivare alla fine del film per capire come lo sguardo all'indietro sia tutt'altro che un'operazione nostalgica. Anzi. Payne entra in possesso della sceneggiatura di Bob Nelson nove anni fa. Non è un adattamento da un romanzo, come accade di solito nel suo cinema, e Nelson non è il suo abituale collaboratore allo *script* Jim Taylor, che peraltro aveva già "tradito" nel precedente *Paradiso amaro* (2011), ma nella breve sceneggiatura (novantuno pagine) Payne intravede la concreta eventualità di realizzare un film doppiamente personale. Da un lato, l'ammirazione e l'affetto di spettatore *teenager* per i film americani anni Settanta, dall'altro, la possibilità di fare i conti con le proprie origini nel Midwest. Il pensiero è di coinvolgere un'icona della New Hollywood cui fornire un'attribuzione semantica forte, che manifesti il *cupio dissolvi* di un volto specifico dell'America. Gene Hackman, ormai relegatosi definitivamente in un personale empireo di quiescenza, rifiuta. Bruce Dern, settan-

tasette anni, che del cinema *Seventies* era presenza costante ma protagonista sporadico, vi intravede l'occasione di un'intera vita, insiste per farsi assegnare il ruolo di Woody e lo ottiene.

Budget limitato, ancora più esiguo rispetto alle consuetudini controllate di Payne, utilizzo di un rigoroso bianco e nero (che da sempre terrorizza le case di produzione) allestito da Phedon Papamichael, elaborazione della sceneggiatura per trasformarne la stringatezza originaria in una progressiva contemplazione narrante in virtù della quale le inquadrature si dilungano su spazi, ambienti e staticità indolente degli individui con intento significativo. Payne realizza, in questo modo, un film esteticamente declinato al passato pronto a dialogare dialetticamente con il presente, senza recriminare sulla scomparsa di una presunta età dell'oro, ma svelando oscure zone d'ombra, fantasmi mai riabilitati e squallide doppiezze. Con uno sguardo che placidamente, con il ritmo sottile di una carrellata su una gettata uniforme d'asfalto, si allarga alla globalità degli Stati Uniti, occhieggiando a parte della loro sto-

ria, ai valori espressi, ai riflessi inquietanti sulla contemporaneità.

Per rapportarsi agli anni Settanta, Payne utilizza l'involucro del *road movie*, peculiarità del decennio, e ne desume forma, alcune convenzioni, una buona porzione della sua rigida struttura. Il viaggio di Woody e David Grant è paragonabile con gli esempi storici del genere solo morfologicamente, non certo nell'essenza: la loro, ovviamente, non è una fuga ribellistica, e nel caso lo fosse, lo sarebbe soltanto come sollievo temporaneo offerto dal figlio alle intemperanze bisbetiche del potere patriarcale di Kate nei confronti del taciturno marito. L'istanza ribellistica cede il passo allo scoramento domestico. E al miraggio illusorio: il premio di un milione di dollari di una lotteria che Woody è convinto di aver vinto. Non si tratta tuttavia di sostituire criticamente l'afflato ideologico con la cupidigia intesa come segno dei tempi, è solo un viaggio compassionevole di un figlio che asseconda le fisime patologiche di un padre giunto al crepuscolo della sua vita.

In questa elegia spuria del bilancio finale, *Nebraska* è inevitabilmente accostato a *Una storia vera* di David Lynch – mannaia definitiva sulle tracce residue del cinema *on the road* – da cui lo separa lo scopo (e il significato) finale, che in Lynch è di espiazione, mentre in Payne è di riscatto in una vita che ha visto Woody essere via via bambino maltrattato e traumatizzato (dalla morte improvvisa del fratello, con cui divideva la stanza), sposo insoddisfatto, marito assillato e padre impalpabile, reduce turbato dalla guerra di Corea e socio raggirato. Nella sua incipiente confusione causata

dall'Alzheimer allo stato iniziale, Woody conosce esclusivamente il punto di partenza, che è alle sue spalle, e il punto di arrivo, genericamente davanti a sé, così come indica al poliziotto che lo blocca sulla strada nel suo ostinato peregrinare a piedi nell'interlocutoria sequenza d'apertura. Un cortocircuito: la meta di Woody è in realtà il punto di partenza della sua intera vita.

Fin dalle prime immagini, *Nebraska* inserisce tra le righe gli indizi di un proteiforme viaggio di natura paradossale: un tragitto nello spazio, da Billings, Montana, a Lincoln, Nebraska, per ritirare il chimerico premio, e un doppio viaggio nel tempo, nei meandri fisici di una memoria che resiste solo geograficamente mentre va viepiù affievolendosi nella mente svigorita di Woody, e in alcuni decisivi snodi della storia americana visti attraverso un preciso diaframma culturale. Il *road movie* anni Settanta, con i suoi scenari fatti di lunghe strisce d'asfalto smarrite nella profondità di campo, natura (apparentemente) libera e selvaggia, motel e drugstore, presentava uno spazio già designato *a priori* perché ormai esplorato, conquistato, ritratto, fotografato. In un unico concetto: reso un'icona. Un panorama culturalmente preesistente che rendeva allegorica la proposta iconografica delle pellicole: gli antieroi di *Easy Rider*, *Punto zero* o di *Strada a doppia corsia* si muovevano, di fatto, in un dispositivo concettuale, più che in un paesaggio, in uno spazio esclusivamente simbolico assunto a cliché di un preciso immaginario, rendendo impossibile, già nelle caratteristiche preliminari, la conquista della libertà in un ambiente tutt'altro che neutrale.





Consapevoli di questo, Payne e Papamichael pianificano ogni singola inquadratura ambientale del Midwest riferendosi direttamente alla tradizione della fotografia documentaria americana, guardando esplicitamente al lavoro di Walker Evans, Dorothea Lange e Arthur Rothstein per la Farm Security Administration, con cui, negli anni dell'amministrazione Roosevelt, si attestava il disagio della popolazione americana durante la Grande depressione. Un filtro volto alla riconnessione, in un viaggio nel quale si genera una reciprocità tra la crisi degli anni Trenta e quella attuale, all'interno di uno scenario che David e Woody attraversano in tutta la sua ampiezza, introducendosi in *main streets* desolate, caratterizzate da esercizi sbarrati, in cerca di nuovi acquirenti, o confrontandosi con una fauna locale che ha perso da tempo l'abitudine al lavoro (i rustici cugini Bart e Cole) e che trascorre le giornate fornendo il controcampo perpetuo a uno schermo televisivo che non viene mai inquadrato.

*Nebraska* oscilla continuamente tra le due dimensioni, la storica e la privata, legandole insieme inscindibilmente e riflettendo, più in generale, sull'attuale identità americana. Nonostante l'evidenza di uno scopo inutile, David accetta di accompagnare Woody a Lincoln soprattutto per trascorrere del tempo con un padre che non ha mai conosciuto in profondità e per scoprire chi sia diventato ora che la malattia lo sta lentamente svuotando. La lunga sosta a Hawthorne, l'eccezione di Payne e Nelson alla rigidità strutturale del

cinema di viaggio, rappresenta l'emergere del rimosso e la rivelazione di alcuni fantasmi resi inconsci prima dal silenzio e poi dall'enigmatica catatonìa di Woody.

Il Woody che ha fatto esclamare a Bruce Dern «It was the opportunity of a lifetime» è infatti una sagoma claudicante sulla quale si innervano gli spietati segni di un tempo che sta per compiersi, un'interpretazione per cui l'attore ha dovuto lavorare per sottrazione, evitando di mostrare esplicitamente ma disponendosi in attesa, come una superficie spugnosa pronta a essere anatomizzata dalla macchina da presa. Tra espressioni attonite, inquadrature indugianti e dialoghi brachilogici che sottolineano un'incomunicabilità profonda (oltre che un'inversione di tendenza espressiva per Payne, abituato all'evidenza dei dialoghi e all'utilizzo di una o anche più voci narranti), Woody diventa il perno attorno al quale si coagulano un passato ormai appassito, un presente altrettanto sfibrato, famelici vincoli di parentela e insensibili logiche commerciali.

Con un finale che sa tanto di rivincita del protagonista nei confronti della *small town* e del suo passato, ma che dietro la sua evidenza camuffa la natura di epicedio di un genere e l'adesione obbligata a una vana logica di possesso (il pick up che Woody non può guidare perché privo della patente e un compressore inutile visto il suo stato di salute). Una sorta di adeguamento a una deriva che non è più soltanto dell'individuo ma dell'America tutta, mentre il pick up si perde sintomaticamente verso il lontano punto di fuga. Dove i cigli della strada si uniscono e rendono tutto indistinto.

# Antieroi alla riscossa

Francesco Saverio Marzaduri

Qualsiasi riferimento cinefilo è ben gradito, in un film come *Nebraska*. Sembrerebbe, anzi, appositamente studiato, benché non sia (tanto) da ricercare in Jim Jarmusch, cui talvolta Payne s'ispira, e nemmeno in Wenders. A parlare, però, sono i personaggi al centro della vicenda. Più di qualunque altra presente, a parlare è la figura di Woody Grant. Un indomabile (inde)fesso, fuori posto e fuori luogo. Un potenziale Cable Hogue minato dall'arteriosclerosi, il cui tempo è scaduto una trentina-quarantina d'anni prima. Eppure, nonostante ex alcolista e malato di Alzheimer, non così arrendevole e deficitario da rinunciare al proprio prefissato proposito, che sin dall'immagine in apertura lo immortalava in profondità di campo, intento ad attraversare una *highway* del Montana (dove abita insieme all'anziana moglie) per raggiungere il luogo del titolo, e qui riscuotere una presunta vincita in denaro suggerita da una missiva. Missiva che, in verità, è il *McGuffin* dell'intreccio, che ognuno, a cominciare dal protagonista, bene sa trattarsi d'una trovata pubblicitaria. Nient'altro che una truffa, nella quale molti – i vecchi, soprattutto – abboccano all'amo in un Paese non (più) loro.

Woody è un indomabile: un *dropout* ancora vivo, per quanto acciaccato e con tutti i problemi che l'età, e prim'ancora la generazione cui appartiene, gli offrono quale salato conto (al figlio che si offre di accompagnarlo nella propria bizzarra avventura, dice di averlo messo al mondo per contentare la coniuge, e perché gli piaceva "scopare"). Non arretra di fronte ad alcun ostacolo pur di coronare quel sogno, la cui motivazione – si scopre – cela un significato profondo e inaspettato. Le amarezze di quest'utopia si apparentano a quelle d'una recente pellicola romena, *Medalia de onoare* di Călin Peter Netzer, dove un pensionato si ritrovava inaspettatamente circondato da parenti e amici per un'onorificenza della quale non era lui il beneficiario. Anche in *Nebraska*, come nella miglior tradizione della commedia al vetriolo, il parentado accoglie Woody come un eroe, prima di approfittarsi della presunta vincita con tutti i mezzi illeciti possibili e scoprire che... carta canta. Mentre i supposti amici, che prima idolatravano il Nostro come non gli è mai accaduto, tosto riconducono un potenziale mito

a un'usuale condizione di anonimato e di mediocrità. E il volto di un imbolsito Stacy Keach – il pugile malinconico e disilluso, uscito da una pagina di Hemingway, per il John Huston di *Fat City* – è adesso l'incarnazione di una *smalltown* perfettamente integrata con l'avidità e la corruzione dell'era moderna.

Personaggio il cui nome anagrafico è permeato di miticità (immediato quanto prevedibile l'accostamento al leggendario padre della *folk music* americana), nella misura in cui *Nebraska* è anche il titolo di un celebre disco di Bruce Springsteen, Woody è un altro re dei giardini di Marvin, egli stesso conscio che il presunto sogno – ridotto a un foglio di carta senza alcun valore – non conoscerà coronamento. Nel *cult* firmato Bob Rafelson l'utopia risiedeva in una Atlantic City che si ambiva a trasformare, più a parole che a fatti, in un neo-Eldorado il cui artefice finiva schiacciato dal peso degli eventi, pagando con la vita lo scotto di un'ambizione troppo fuori dagli schemi. Non essendo disposto ad ammetterlo, nemmeno a se stesso, Robert *in primis* era consapevole di tale impossibilità. Se il cerchio si chiude ancora una volta, è perché a prestare corpo e fisionomia al plurisettantenne Woody è Bruce Dern in un ruolo in origine pensato per l'amico Jack Nicholson (l'altro indimenticabile protagonista di *Marvin*, in tarda età interprete per Payne in *About Schmidt*).

In una parte che sarebbe calzata a pennello per il Paul Newman senile di *Nobody's Fool*, altro titolo che ruotava su un difficile rapporto padre-figlio, Dern svela tratti di una personalità un tempo cinica e sfrontata, e ora tenera e patetica, ma capace di scherzare e giocare con chi gli sta intorno come le figure eponime del miglior cinema americano libertario, e rivelando più d'una sorpresa sullo sfondo di una realtà che persevera su binari uniformi e rettilinei. Viene da fare il paragone con un altro film indipendente, *The Savages* di Tamara Jenkins: qui, tuttavia, era un rapporto fratello-sorella ad articolarsi nella comune decisione d'internare il genitore in una casa di riposo. In *Nebraska* il confronto paterno-filiale è la ricerca di un tempo (e di un amore, e di un cinema) perduto, con una lettera a fungere da *madeleine*: nella scena in cui l'anziana coppia e il loro secondogenito

fanno visita alle tombe dei parenti di lei, la mente torna a *Midnight Cowboy* e al segmento in cui Ratto (Dustin Hoffman) si abbandonava alle lacrime davanti alla lapide del padre. E un brivido scorre tra le mura cadenti della disabitata tenuta dove Woody ha vissuto gli anni d'infanzia, che l'uomo racconta con tono sentitamente coinvolto. Lo sguardo del protagonista fuori da una finestra è rivolto a un mondo che non ha (più) ragion d'essere, se mai l'ha avuta.

Si può rimproverare a Payne ripetitività in temi e stilemi. Ma s'è vero che un certo cinema, invecchiato e *démodé*, non si può né si sa più fare, all'autore di *Nebraska* innegabili sono onestà e amore per *quel* cinema, che dal sopra citato *About Schmidt*, passando per *Sideways*, inarrestabile prosegue il proprio itinerario alla ricerca di un'altra possibile "poetica della nostalgia" (parafasando



l'espressione coniata da Franco La Polla in un celebre saggio). Un cinema intriso di personaggi, situazioni, verità psicologiche, che, se in qualche caso riesce ancora a stupire, un po' si deve anche al regista di *The Descendants*.

Come un novello Bogdanovich, il cui *Paper Moon* – opera in bianco e nero, vedi caso – terminava lungo un sentiero di campagna. E su una strada di campagna si conclude *Nebraska*, memore anche dell'epilogo di *Thunderbolt & Lightfoot* di Cimino. Là il premio non garantiva felicità né rosee aspettative per l'unico superstita. Qui, un misero premio di consolazione (una beffarda visiera) si trasla nel dono di un figlio al genitore: quello che il secondo confessava di voler garantire al primo – e il ricordo va ai *rodeo men* Bonner di uno dei migliori Peckinpah. Dono per la riscoperta di un sentimento e un valore che tutti, rappacificati da un riavvicinamento magari involontario, avevano rimosso. Sia pure per scarni istanti, il sogno si concretizza. Woody può godere di quell'effimera aura di gloria da sempre agognata e mai conseguita: alla guida di un furgone, provvisto di compressore nel cofano-baule, può permettersi di girare strade, sentieri, viadotti, elevato finalmente a eroe per i conoscenti. E per un antico amore.

E se stringe il cuore rivedere il logo della Paramount nella propria versione classica, qualche anno fa ridotta a un mucchietto di sabbia da un certo Steven Spielberg, la magia del contesto consente di (ri)credere al cinema da cui *Nebraska* discende come a un vecchio valore, o a un antico proverbio. Agli spettatori dei posteri la preziosa sentenza.

## NEBRASKA di Alexander Payne

*Regia:* Alexander Payne. *Sceneggiatura:* Bob Nelson. *Fotografia:* Phedon Papamichael. *Montaggio:* Kevin Tent. *Musica:* Mark Orton. *Scenografia:* J. Dennis Washington. *Costumi:* Wendy Chuck. *Interpreti:* Bruce Dern (Woody Grant), Will Forte (David Grant), June Squibb (Kate Grant), Bob Odenkirk (Ross Grant), Stacy Keach (Ed Pogram), Mary Louise Wilson (la zia Martha), Rance Howard (lo zio Ray), Tim Driscoll (Bart), Devin Ratray (Cole), Angela McEwan (Peg Nagy), Gelndora Stitt (la zia Betty), Kevin Kunkel (Randy), Neal Freudenburg (George Westendorf), Eula Freudenburg (Jean Westendorf). *Produzione:* Albert Berger, Ron Yerxa per Blue Lake Media Fund/Bona Fide Productions/Echo Lake Productions. *Distribuzione:* Lucky Red. *Durata:* 115'. *Origine:* USA, 2013.

*Billings, Montana. Woody Grant, anziano con un'incombente demenza senile, è convinto di aver vinto un milione di dollari alla lotteria. Il figlio minore David, per evitare che il padre s'incammini per raggiungere la città di Lincoln, Nebraska, e tentare di ritirare l'inesistente premio, decide di accompagnarlo in automobile. Durante il viaggio, lungo novecento miglia, incontrano alcune difficoltà: Woody, che ha un passato da alcolista mai completamente superato, cade in terra ferendosi alla testa, obbligando David a trascorrere una notte in ospedale. Lungo la strada padre e figlio fanno tappa a Hawthorne, piccola città del Nebraska, in cui Woody è cresciuto. Durante un pranzo con tutti i parenti, questi avanzano pretese per ottenere una parte del premio, giustificando la richiesta con alcuni prestiti che Woody avrebbe ricevuto nel passato. La stessa cosa succede con Ed Pogram, vecchio socio di Woody in un'officina meccanica, che accampa diritti sulla futura vincita. Scampati anche a un'aggressione da parte dei nipoti di Woody, Bart e Cole, David e il padre raggiungono Lincoln, dove effettivamente il milione di dollari si rivela soltanto il richiamo propagandistico di un'azienda. David, però, escogita una soluzione che impedisca al padre di lasciarsi avvilire e gli conceda anche l'occasione di prendersi una piccola rivincita.*



# Elogio del libero pensiero. E della coscienza critica

Paola Brunetta

*«E tuttavia io vorrei, prima di tutto, ammazzare una o due persone, solo per scuotermi di dosso la mentalità dei campi di concentramento, gli effetti della continua servitù, gli effetti del guardare impotenti mentre gli altri vengono picchiati e assassinati, gli effetti di tutti quegli orrori. Ma ho il sospetto che resterò segnato per la vita. Non so se sopravviveremo, ma mi piace pensare che un giorno avremo il coraggio di dire al mondo tutta quanta la verità e di chiamarla per nome». (1)*

Tensione etica, è quello che si respira in questo film. Sete di verità. Coraggio delle proprie opinioni. E bisogno di confronto, della Arendt come della Von Trotta, che non ha scelto a caso il suo soggetto: «Non faccio film per mandare messaggi, ma per ritrarre persone che mi piacciono o che mi interessano», ha dichiarato, e della Arendt ciò che più la interessava era l'indipendenza intellettuale, il fatto che fosse «una donna che pensa», e il film cerca, appunto, di ricostruire il suo pensiero e la sua ricerca di comprensione e verità, effettuata nel caso del processo ad Eichmann a costo di evidenziare degli aspetti della questione talmente «scomodi» da creare una controversia, com'è stata chiamata la mole di critiche che l'hanno investita (e come doveva chiamarsi, tra l'altro, il film), a cui ha dovuto a un certo punto rispondere pubblicamente. Questo è il significato dell'opera e poco importa, in

questo senso, se il film è televisivo com'è stato definito (cosa vera, peraltro, solo in parte) e se lo stile è classico, lineare, geometrico, (televisivamente) piatto: come per *Galileo* della Cavani, più essenziale e rigoroso e quindi complessivamente più efficace, l'attenzione è sui contenuti più che sullo stile, e sul significato che può avere, oggi, tornare a occuparsi di Eichmann e quindi degli ebrei e dell'Olocausto.

Il film è andato infatti sui nostri schermi per il giorno della memoria, nonostante l'uscita fosse stata prevista per lo scorso autunno (2), insieme ad *Anita B.* e a un terzo film incentrato su una figura di donna, *Storia di una ladra di libri*, per il quale dovremo però attendere il mese di marzo, e il fatto di essere un film «per il giorno della memoria», oltre a inscrivere l'opera nella categoria dei «film impegnati» su cui scherzava in questi giorni Mereghetti scrivendo da Berlino (3), la colloca tra i film «che vanno bene a scuola» su cui a sua volta scherzava, ma non troppo, Malavasi in «Cineforum Web» (4). In realtà ci sono «film per la scuola» belli e «film per la scuola» brutti, film in cui il didascalismo si accompagna a una profondità di visione e di direzione



e film in cui il didascalismo è l'unica ragione d'essere dell'opera, quando non è usato in maniera furbesca. Il film della Von Trotta rientra nel primo gruppo e ben venga, dunque, se il prossimo anno i ragazzi delle scuole superiori potranno vederlo e discuterne: hanno sete di cultura e di riflessione molto più di quanto si pensi, e poi il tema del male li affascina. Affascina.

Questo discorso ci riporta all'argomento del nostro film, il processo ad Eichmann, che fu oggetto nel 1999 di un documentario di Eyal Sivan, *Uno specialista – Ritratto di un criminale moderno*, che tratteggia il personaggio in modo non dissimile. A dispetto del titolo il film infatti non è un *biopic* ma riguarda un momento preciso della vita della Arendt, il *reportage* che ha effettuato nel 1962 per «The New Yorker», che l'ha pubblicato l'anno dopo, del processo ad Adolf Eichmann che si è svolto a Gerusalemme nel 1961 e che si è concluso con la sentenza di morte, come suggerisce l'*incipit* apparentemente inutile, che mostra il rapimento dell'uomo in Argentina a opera dei servizi segreti israeliani. È stato un processo particolare, che già in sé ha suscitato polemiche: per il fatto che si è svolto in Israele da parte di un tribunale ebraico e non in Germania da parte di un tribunale internazionale, perché Ben Gurion, almeno secondo la Arendt, voleva processare Eichmann per «crimini contro il popolo ebraico» e non per «crimini contro l'umanità commessi sul corpo del popolo ebraico» (5) e voleva in quel momento servirsi del processo per altri fini, perché l'imputato fu difeso da un avvocato straniero non essendo trovato in Israele nessuno che volesse sostenere quel ruolo, perché avvenne quindici anni dopo Norimberga su

un ricercato trovato in terra straniera, senza che la Germania ne chiedesse l'estradizione.

Ma soprattutto fece scalpore quello che scrisse la Arendt nel suo *reportage*, diventato nello stesso anno un libro, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, che con il suo più importante, *Le origini del totalitarismo* (1951), ha segnato la storia del Novecento, essenzialmente per due motivi: la descrizione di Eichmann come uomo mediocre, banale appunto, un burocrate che non conosce che il linguaggio della burocrazia e che ha commesso quello che ha commesso (era il responsabile dei trasporti del Terzo Reich e ha avuto quindi un ruolo chiave nella deportazione degli ebrei verso i campi di sterminio) perché aveva ricevuto ordini superiori sulla base dei quali sarebbe stato disposto a uccidere anche suo padre, e che quindi non si riconosce colpevole «nel senso dell'atto d'accusa» (quindici capi d'imputazione), ma «solo» di aver «aiutato e favorito» lo sterminio degli ebrei (6); e l'accento (in dieci pagine su trecento, ma si può intuire quanto pesanti) alla responsabilità, nella deportazione degli ebrei dopo il 1942, dei capi delle comunità ebraiche d'Europa, elemento storicamente comprovato ma tuttora oggetto di controversie (si vedano le dichiarazioni di Lanzmann all'uscita del suo *L'ultimo degli ingiusti*, in cui lo stesso Eichmann viene delineato in modo ben diverso da quanto fanno la Arendt e la Von Trotta).

Poteva descriverlo come un mostro, Eichmann, Hannah Arendt; poteva renderlo come l'opinione pubblica si aspettava, l'incarnazione del male; poteva mostrare il popolo ebraico come una vittima sacrificale, il bene assoluto contrapposto al male assoluto (come aveva defi-

nito il totalitarismo nel testo che per primo lo analizza, equiparando coraggiosamente, e anche in questo caso suscitando critiche, il nazismo allo stalinismo); ma per amore di verità, illuministicamente (kantianamente) ragionando con la propria testa, ha elaborato per Eichmann un concetto, quello di banalità del male, che è diventato categoria storica riconosciuta. Anche se ci mette in crisi, ovviamente; perché mentre facciamo fatica a identificarci con il “male” e possiamo ritenere rassicurante che esistano dei “malvagi” che non siamo noi e che all’occorrenza possiamo combattere, con un male “banale” siamo costretti a fare i conti, perché tutti noi potremmo incarnarlo, in momenti particolari dell’esistenza (e della storia). E in questo senso la filosofa fa emergere tutta la fragilità dell’uomo, la debolezza della natura umana, senza giustificarla: semplicemente osservandola.

È questo che ha colpito la regista che ha compiuto una scelta interessante, quella di rappresentare Eichmann, durante il processo, attraverso i filmati d’archivio e non tramite un attore che lo interpretasse, nella gabbia di vetro antiproiettile in cui stava per sicurezza rinchiuso, con le cuffie per la traduzione (e a proposito di bilinguismo, il film è in tedesco e in inglese per rispecchiare l’ambiente degli ebrei tedeschi rifugiati negli Stati Uniti, e per fortuna l’edizione italiana non è doppiata); ha mostrato il processo ad Eichmann ma anche la vita della Arendt a New York nel rapporto con il marito Heinrich Blücher, con l’allieva Lotte Köhler e con gli amici più cari, Mary McCarthy in testa, compresi quelli che si staccheranno da lei a causa delle sue osservazioni; e ha mostrato, appunto, l’ambiente intellettuale newyorkese dei primi

anni Sessanta, in cui gli ebrei tedeschi scampati alle persecuzioni hanno avuto un ruolo rilevante. Fa riflettere sul male e sui concetti di colpa e pena (come l’agghiacciante documentario di Oppenheimer), sui grandi processi della storia, sul nazismo e sulla “notte” che ha rappresentato. E contiene una scena, quella del chiarimento pubblico della filosofa, che si dovrebbe mostrare in tutte le scuole, per tornare al discorso iniziale.

La Arendt ha dichiarato che più che «per non dimenticare» bisogna parlare di Eichmann e dell’Olocausto «per poter giudicare» (7), ma in tempi in cui si fanno recapitare le teste di maiale nei luoghi significativi dell’ebraismo, si dà spazio ad artisti apertamente antisemiti e si scrive sia pure comprensibilmente che sarebbe meglio poter rimuovere ciò che è accaduto (8), viene da pensare che la necessità di non dimenticare evidenziata da Primo Levi nell’incipit di *Se questo è un uomo*, ci sia ancora e tutta. E anche questo ci riporta all’inizio del nostro discorso.

(1) T. Borowski, *Auschwitz, Our Home (A Letter)*, riportato in Elisabeth Young-Bruehl, *Hannah Arendt*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, pag. 374.

(2) Controversie distributive: otto anni di lavoro, film del 2012, solo ora arriva in Italia ma per due giorni e poi per i cinema che lo richiedono, anche se Feltrinelli ne farà il cofanetto con il libro: ottimo questo, ma sta succedendo a sempre più film e significa non vederli nelle sale.

(3) Paolo Mereghetti, *Grandezza e limiti dei film impegnati*, «Corriere della sera», 8 febbraio 2014, pag. 55.

(4) <http://www.cineforum.it/ColumnsTexts/view/180>

(5) Hannah Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 2006, pag. 15.

(6) *Ibid.*, pag. 29 e pag. 30.

(7) Elisabeth Young-Bruehl, op. cit., pag. 428.

(8) Così si esprime Elena Loewenthal nel sito di «La Stampa»: <http://www.lastampa.it/2014/01/16/cultura/controllo-il-giorno-della-memoria-GKkosn3Gh3Ddz5qNYBOQMj/pagina.html>.

## HANNAH ARENDT di Margarethe von Trotta

*Titolo originale:* id. *Regia:* Margarethe von Trotta. *Sceneggiatura:* Pam Katz, Margarethe von Trotta. *Fotografia:* Caroline Champetier. *Montaggio:* Bettina Böhler. *Musica:* André Mergenthaler. *Scenografia:* Volker Schäfer. *Costumi:* Frauke Firl. *Interpreti:* Barbara Sukowa (Hannah Arendt), Janet McTeer (Mary McCarthy), Julia Jentsch (Lotte Köhler), Axel Milberg (Heinrich Blücher), Timothy Lone (il giornalista), Megan Gay (Francis Wells), Nicholas Woodeson (William Shawn), Tom Leick (Jonathan Schell), Ulrich Noethen (Hans Jonas), Nilton Martins (Enrico), Leila Schaus (Laureen), Harvey Freidman (Thomas Miller), Sascha Ley (Lore Jonas), Klaus Pohl (Martin Heidegger), Friederike Becht (Hannah Arendt da giovane), Fridolin Meinl (Jans Jonas da giovane), Michael Degen (Kurt Blumenfeld), Shoshana Shani-Lavie (Jenny Blumenfeld), Eliana Schejter (Rahel Blumenfeld), Pini Tavger (Rafael Blumenfeld), Patrick Hastert (Franz Bruckner). *Produzione:* Bettina Brokomper, Johannes Rexin, Antoine de Clermont-Tonnerre, Sophie Dulac, Alexander Dumreicher-Ivanceanu, Bady Minck, David Silber, Michael Zana per Heimat Film/Amour Fou Luxembourg/Metro Communications/Sophie Dulac Productions/ARD Deget Film/Bayerischer Rundfunk/Westdeutscher Rundfunk. *Distribuzione:* Ripley’s Film/Nexo Digital. *Durata:* 114’. *Origine:* Germania/Israele/Lussemburgo/Francia, 2012.

*Scappata dagli orrori della Germania nazista, la filosofa ebreo-tedesca Hannah Arendt nel 1940 trova rifugio insieme al marito e alla madre negli Stati Uniti, grazie all’aiuto del giornalista americano Varian Fry. Qui, dopo aver lavorato come tutor universitario ed essere divenuta attivista della comunità ebraica di New York, comincia a collaborare con alcune testate giornalistiche. Come inviato del «New Yorker» in Israele, Hannah si ritrova così a seguire da vicino il processo contro il funzionario nazista Adolf Eichmann, da cui prende spunto per scrivere La banalità del male, un libro che andrà incontro a molte controversie.*

## ALL IS LOST – TUTTO È PERDUTO di Jeffrey C. Chandor



# Prigioniero dell'oceano

Riccardo Lascialfari

Al giovane regista Jeffrey C. Chandor (New Jersey, 1973) piacciono le sfide. *Margin Call*, il suo esordio nel lungometraggio del 2008 (presentato al Sundance Film Festival 2011 e alla Berlinale) era andato incontro a una discreta accoglienza di pubblico e di critica. Nel 2008, uno tsunami finanziario sta per travolgere una grande banca di investimento, i dirigenti hanno ventiquattr'ore di tempo per decidere che cosa fare. Una sfida contro il tempo. La malvagità della "natura umana" veniva declinata in feroce scontro etico e dialettico e Jeremy Irons, magnate dai tratti quasi luciferini, racchiudeva in sé le ottusità di una vita ridotta alle fluttuazioni di borsa. La sceneggiatura, scritta dallo stesso Chandor, con tutte quelle sequenze girate in interni e i copiosi dialoghi, non era poi così dissimile da un robusto copione teatrale.

Anche in *All Is Lost – Tutto è perduto* c'è di mezzo una sfida. Stavolta ancora più assoluta. Il protagonista, muto per tutto il film e senza nome (sappiamo solo che il suo yacht a vele di trentanove metri si chiama "Virginia Jean"), dopo una collisione imprevista con un container abbandonato alla deriva, naufraga a milleseicento miglia nautiche da Sumatra, in mezzo all'Oceano Indiano. La strumentazione è fuori uso, all'orizzonte una linea retta, quella del mare e dell'infinito. Ma, attenzione, non ci sono abbozzamenti o

indugi prolettici in *All Is Lost*. Anzi, nel cinema di Chandor la realtà irrompe all'improvviso, con la forza inarrestabile di una calamità. Che cambia radicalmente, e per sempre, il corso degli eventi. A pensarci bene accadeva così anche nella scena d'apertura di *Margin Call*: mentre scorrono ancora i titoli di testa, fa il suo ingresso il plotone dei tagliatori di teste, pronti a licenziare. «What happened? Jesus Christ!» sono le uniche parole che escono dalla bocca del broker Seth Bregman, raggelato dallo paura e dallo stupore. Solo adesso il film può davvero cominciare. Lo spettatore è "gettato" nella storia.

In *All Is Lost* assistiamo a un procedimento di messa in scena abbastanza simile. Vediamo con un piano ravvicinato il pezzo di un relitto, entra dalla sinistra dello schermo, galleggia lentamente, poi esce dall'inquadratura. La voce fuori campo ci informa che l'irrimediabile è già accaduto: «13 luglio, ore 16.50. Mi dispiace, ci ho provato a essere forte, sincero, ad amare, no ho scuse... Tutto è perduto». Il messaggio di addio – che scopriamo poco prima del finale "aperto" – è affidato a un barattolo di vetro, gettato in mare quando anche l'ultima speranza di un salvataggio "sembra" svanita... Un flashback ci riporta a otto giorni prima, all'origine dell'incidente. Robert Redford sta ancora dormendo nella sua cuccetta quando l'acqua

irrompe con violenza. Sale di corsa sul ponte per verificare che cosa sia accaduto. Dal container urtato escano scarpette da ginnastica per bambini.

Senza alcuna digressione narrativa, inizia il lungo e sempre più disperato combattimento contro la forza devastante del mare. È a questo punto che *All Is Lost* prende una piega decisamente coraggiosa. Chandor rinuncia a qualsiasi traccia diegetica, a ogni forma di dialogo (anche il tentativo di riparare la radio per chiedere soccorsi fallisce), al pari dell'acqua che continua a salire – ormai oggetti e utensili galleggiano – “immerge” lo spettatore in uno spazio filmico circoscritto, quasi claustrofobico, lo stesso nel quale è costretto a muoversi Robert Redford (la macchina da presa, invisibile ma onnipresente, non lo abbandona neppure per un attimo). Il silenzio è rotto solo dai borbottii dell'acqua, dai tuoni che minacciosi annunciano la tempesta, dagli scricchiolii della barca sbattuta dal vento. Un bel salto, non c'è che dire, rispetto ai verbosi e spesso prevedibili *script* di tanto cinema americano *mainstream*. Ma, ciò che più conta, a differenza di altre opere che sono state tirate in ballo (in particolare *Il vecchio e il mare* di John Sturges, *Castway* di Robert Zemeckis, *Vita di Pi* di Ang Lee) in *All Is Lost* si rinuncia alla figura retorica dell'antagonista, presente in ogni meccanismo narratologico che si fonda sul dinamismo degli opposti (buono/cattivo, eroe/antieroe, uomo/animale). Qui non ci sono balene bianche né tigri feroci da addomesticare.

Chandor sembra volerci portare a un livello superiore di investigazione formale e linguistica. Il suo “uomo senza nome”, attempato ma ancora caparbio, elemento pulviscolare dentro il maestoso oceano a lui ostile, ingaggia una battaglia con una entità che non ha volto, oscura e primitiva. Una sorta di natura hegelianamente intesa, «che non è né madre, né matrigna: è soltanto indifferente». Forse è per questo che Robert Redford (l'identificazione attore/personaggio è inevitabile...) reagisce con trattenuta apprensione e meticolosa pazienza. Un po' Robinson Crusoe, un po' Giobbe disposto a sopportare le più disperanti avversità. Chandor ce lo mostra spesso in primo piano, o con inquadrature a piombo, mentre mangia cibo in scatola, si fa la barba, ripara con della resina il buco sulla fiancata, sale sull'albero della nave, raccoglie le ultime provviste, dorme su un'amaca fissata sopra il filo d'acqua che ricopre la stiva. L'espressione non tradisce mai panico o angoscia.

È proprio nella costruzione di questo rapporto di fiduciosa vicinanza con il protagonista/naufrago che *All Is Lost* mostra uno dei suoi maggiori punti forza. Di fronte ai ripetuti ostacoli e inconvenienti – i temporali si abbattono senza pietà, la barca si capovolge fino a inabissarsi, Redford ripara su una zattera gonfiabile di salvataggio – non si ha mai l'impressione di un pretestuoso accumulo di situazioni. Incarnazione dell'individualismo moderno e razionale (con sestante e mappa si arrangia come può con la navigazione astronomica), il nostro naufrago “inaffondabile” sperimenta



il peso della solitudine più estrema, quella che non conosce traccia di presenza umana, oltre la propria. Con semplice ma efficace pragmatismo, Chandor priva lo spettatore di qualsiasi appiglio, lo isola in mezzo alla vastità delle acque, toglie ogni forma di pathos a sequenze che altri avrebbero reso forse risolutive: quando mostra la gigantesca nave container che passa incurante a pochi metri di distanza dalla zattera di salvataggio (una lenta carrellata laterale, poi una soggettiva che la fa sparire all'orizzonte) il disincanto del protagonista che agita invano il razzo segnaletico è ormai diventato un po' anche il nostro. Anzi, siamo convinti che a bordo non ci sia proprio nessuno.

Costruito su un perfetto meccanismo di drammaturgia induttiva (lo spettatore non può che assistere incu-

rioso ai tanti stratagemmi di sopravvivenza escogitati dal naufrago...), *All Is Lost* mescola con abilità avventura, dramma e azione, secondo un'idea di cinema intelligente e innovativa, tra residua classicità e misurato sperimentalismo. Al settantasettenne Robert Redford, che ha girato gran parte delle sequenze più "rischiose" senza utilizzo di controfigura, il merito di un'interpretazione sempre credibile, a tratti magistrale. Nell'eleganza composta del suo sguardo da esploratore che scruta l'orizzonte, la mano sulla fronte a coprire la luce accecante del sole, più che la speranza ormai giunta allo stremo del naufrago che ne ha passate di tutte, sembra racchiudersi l'eterno desiderio di un approdo sicuro, il senso ultimo di ogni angusto e solitario percorso umano.



## ALL IS LOST – TUTTO È PERDUTO di Jeffrey C. Chandor

*Titolo originale:* All Is Lost. *Regia e sceneggiatura:* Jeffrey C. Chandor. *Fotografia:* Frank G. DeMarco, Peter Zuccarini. *Montaggio:* Pete Beaudreau. *Musica:* Alex Ebert. *Scenografia:* John P. Goldsmith. *Costumi:* Van Broughton Ramsay. *Interpreti:* Robert Redford (il navigatore solitario). *Produzione:* Neal Dodson, Anna Gerg, Justin Nappoi, Teddy Schwartzman, Sean Akers per Before the Door Pictures/Washington Square Films/Sudden Storm Productions. *Distribuzione:* Universal. *Durata:* 106'. *Origine:* USA, 2013.

*Brusco risveglio, quello di un navigatore che sta compiendo in solitario una traversata nell'Oceano Indiano sul suo yacht di trentanove metri: a seguito dell'urto con un container abbandonato in mare, il natante ha cominciato a imbarcare acqua, e tutte le strumentazioni di bordo – radio, navigatore satellitare – sono fuori uso. All'uomo, dopo aver riparato alla bell'e meglio la falla nello scafo, non rimane che fare affidamento sul sestante, sulle carte nautiche e, soprattutto, sulla sua esperienza, per raggiungere una rotta di navigazione e sperare di essere avvistato da qualcuno. Non sarà facile.*

## LA MIA CLASSE di Daniele Gaglianone



# A tempo determinato (la scuola)

Tullio Masoni

Dopo la notizia che il “permesso di soggiorno” dell’ivoriano Issa non sarà rinnovato, il film potrebbe interrompersi; questo fanno sospettare o temere le concitate e “inafferrabili” movenze di una mdp che fino a quel momento aveva funzionato secondo un progetto condiviso, cioè nella ricerca di un equilibrio sperimentale e, al tempo stesso, coerente. «Abbiamo continuato», dice Mastandrea «facendo entrare la realtà nella storia e filmando anche le nostre discussioni, i dubbi... Quando abbiamo iniziato il film pensavamo di raccontare una storia di integrazione. Man mano che le riprese andavano avanti, ci siamo resi conto che tutto si complicava e che anche noi, con tutte le nostre buone intenzioni, eravamo vittime di pregiudizi. Un conto è la discussione astratta, un altro la realtà che tocchi con mano». L’attore spiega di aver onorato il suo dovere professionale visitando vari corsi di italiano per stranieri, per poi applicarsi col regista su un canovaccio e improvvisando molto. Tiene a sottolineare che, di fronte allo strappo dell’espulsione, i mezzi pur calibrati del progetto, la sensibilità e la cura nel concepirlo, sono parsi all’improvviso insufficienti: «Credevo di conoscere benissimo

mo i problemi dell’integrazione», ammette «ma quando una persona che hai conosciuto, di cui sai la storia, con cui hai pranzato e bevuto un caffè sta per essere mandata via, allora è diverso, è un’altra cosa. Senti che qualcosa nel mondo scricchiola e ti dici che bisogna agire. Ma questo è solo un film» (da un’intervista su «Gioia», 28 settembre 2013).

### QUALE CLASSE?

Facendo eco all’attore protagonista Gaglianone a sua volta insiste, mi sembra giustamente, nel rifiuto di una classificazione che potrebbe ingenerare equivoci. Se si rimane al di qua delle ambizioni documentaristiche, e soprattutto si rinuncia all’ipercinefilo, ozioso gioco di scambio fra realtà e finzione, il contatto con la materia che si è scelta può preservare una nuova e feconda autenticità. Lo strappo che la drammatica urgenza di Issa apre, fa piazza pulita di ogni “complicità” fra opera e spettatore smalizzato. Così la distinzione fra *legale* e *legittimo*, che si pone continuamente nelle dinamiche di accoglienza, ispira



l'intenzione profonda del film e la sua stessa qualifica di genere e stile.

Potrebbe dichiararsi come “finto documentario”, *La mia classe?* In apparenza sì, ma a ben guardare il “finto documentario” implica un tradimento premeditato, ossia una struttura drammaturgica che osserva regole di fiction ma poi passa – per necessità espressive e di indagine legittime, talvolta – alle convenzioni di vero. Gaglianone era partito con un'idea ma poi, durante il lavoro, ha dovuto modificarla; se voleva pronunciare un intervento onesto sull'integrazione, i fatti lo hanno costretto a considerare e adattare l'imprevisto senza gettar via l'esperienza già compiuta. Anzi innovandola dall'interno e *in progress*, come proverò a spiegare più avanti, con sensibili pur se sfumate variazioni di tono. Una ulteriore domanda, non foss'altro per il titolo (ma la questione è ben più seria), si presenta raffrontando il film di Gaglianone con *La classe* di Laurent Cantet. Anche nell'opera francese il luogo scolastico ospita una popolazione multietnica e l'insegnante, un po' come quello interpretato da Mastandrea, ha un rilievo protagonista palese quanto problematico.

Ciò considerato le somiglianze, anche sul piano squisitamente sociologico, finiscono. La classe di Gaglianone e Mastandrea, come appunto accade in tante situazioni di volontariato o istituzionali, si trova ai margini del mondo educativo, si limita a proporre l'apprendimento della lingua italiana e da ciò parte per acquisire notizie, darne altre, confrontare costumi e senso comune; quella di Cantet è invece totalmente inserita nei cicli e nei programmi dell'istituzione canonica. Sconta, è vero, tutte le difficoltà portate dall'immigrazione, non nasconde le insufficienze degli insegnanti nell'affrontarle (anche dei più generosi come il protagonista) né, tantomeno, le fatali ingiustizie che punteggiano l'anno scolastico, ma di fiction *tout court* – benché insolita – pur sempre si deve parlare.

Rispetto a ciò *La mia classe* segue, come già dicevo, una esposizione certo non nuova nella sua procedura sperimentale, e tuttavia capace di modulare la “presa diretta” secondo una mediazione delicata, traendo dal suggerimento dei fatti nuovi – la “svolta drammatica” cui ho accennato – varianti significative. O, se si prefe-

risce, induce una riflessione tematica e filmica che cambia certi caratteri dell'opera senza stravolgerla. Alla fine potremmo perfino parlare di "dramma doppio", cioè di facce non uguali ma somiglianti: il dramma contemplato nei progetti di partenza e l'altro, che subentra con la svolta, di pari e quasi "intercambiabile" tensione sentimentale.

## UN ALTRO TONO

Su «Alias» (l'inserito del «Manifesto» pubblicato il 18 gennaio 2014), Silvana Silvestri scrive che «il film di Gaglianone tocca con chirurgica precisione il nervo scoperto del cosiddetto cinema d'impegno civile...», e che: «quasi mai il cinema civile italiano è giunto a ragionare a tale prossimità dei limiti dei propri propositi»; e ancora di un'opera «... felicemente sbilenca, irrisolta, eppure audace, coraggiosa, spudorata nella propria voglia di sbattere la testa contro il muro di tutto quanto la società civile nasconde sotto il tappeto della falsa coscienza, delle buone maniere, dell'impegno di facciata». Credo tutto questo condivisibile, specie se si valuta l'eventualità, certo probabile al momento della svolta critica, che il film si fosse *chiuso* su essa. Se insomma avesse scelto una denuncia onesta ma forse prevedibile e – per i protagonisti "veri", anzitutto – obiettivamente consolatoria. La decisione di continuare, invece, ha in sé rappresentato un atto di caparbieta – per vivere da immigrati bisogna concretamente attingere a questa risorsa morale – e al tempo stesso suggerito un tono diverso, una forse inusitata ricerca.

Il film si apre con l'insegnante che cammina da solo verso di noi; l'ambiente è diroccato, la sua faccia fa supporre qualcosa di molto grave – un'angoscia – mentre due poliziotti si avvicinano a quello che parrebbe un mucchio di stracci in un angolo. Il finale, poi, mostrerà l'arresto di Issa, destinato a un CIE, e una livida luce d'alba che si scambierebbe per un'altrettanto livida luce di crepuscolo. Una semioscurità che volge al buio, insomma, e di alba o crepuscolo trattiene solo la crudezza. Cosa è successo dalla "svolta drammatica" a questo finale in penombra? Il tono di luce in generale si è abbassato, quasi permeando l'azione – cioè il film che il regista e i suoi attori hanno deciso di continuare – con un diffuso anche se non "ultimo" senso di impotenza. La scoperta di un male ne scopre altri, la malattia del maestro parla con i segni più scavati del volto ed è "diversa" da quella che aveva suscitato commozione nell'allieva iraniana. E perché, poi, il maestro doveva essere malato? Perché nel cambiamento di tono la fatalità si giustifica in sé: un dolore che non deve più essere spiegato.

Tutto l'ultimo quarto del film, insomma, dà l'impressione di vivere in una più pronunciata incertezza; di tendere a un "grave" che in precedenza era, inavvertitamente, stato messo fra parentesi. Gaglianone ha detto che forse lo spettatore cambia a sua volta, che a un certo punto smette di chiedersi cosa stia guardando e si trovi di fronte a un'altra storia. Una storia che è *la stessa di prima e diversa*, aggiungerei, e ha la facoltà di condurre ai termini primari del dramma evitando la retorica a buon mercato e la miope compiacenza del gratuito esercizio di stile.

## LA MIA CLASSE di Daniele Gaglianone

*Regia:* Daniele Gaglianone. *Sceneggiatura:* Gino Clemente, Daniele Gaglianone, Claudia Russo. *Fotografia:* Gherardo Gossi. *Montaggio:* Enrico Giovannone. *Scenografia:* Laura Boni. *Costumi:* Irene Amantini. *Interpreti:* Valerio Mastandrea (il maestro), Bassirou Balde, Mamon Bhuiyan, Gregorio Cabral, Jessica Canahuire Laura, Metin Celik, Pedro Savio De Andrade, Remzi Yucel, Ahmet Gohtas, Benabdallha Oufa, Shadi Ramadan, Easther Sam Shujan Shahjalal, Lyudmyla Temchenk, Moussa Toure, Issa Tunkara, Nazim Uddin, Mahbobeh Vatankhah (loro stessi). *Produzione:* Gianluca Arcopinto per Aselotil-Pablo/Kimerafilm/Relief/Rai Cinema. *Distribuzione:* Pablo. *Durata:* 95'. *Origine:* Italia, 2013.

*Nel quartiere multietnico del Pigneto, a Roma, c'è una scuola per stranieri che vogliono imparare l'italiano. Un attore dichiarato fa la parte dell'insegnante e gli allievi extracomunitari diventano attori a loro volta. Per vivere in Italia e, implicitamente, frequentare la scuola e partecipare al film, gli stranieri debbono essere in regola col "permesso di soggiorno"; se questo scade va tutto per aria. Nella classe, cioè sul set, si confrontano storie ed esperienze: chi viene dalla Russia, chi dalla Costa d'Avorio, chi dall'Egitto, chi dall'Iran... Nel corso della lavorazione il regista apprende che il "permesso" di un allievo scade e questi, di conseguenza, non potrà più recitare nel film. In certo qual modo un fatto vero urta con la finzione, ossia costringe a un cambiamento del piano previsto e, fino alla brutta notizia, svolto con efficacia nella pratica del set. La storia cambia e, con questa, la parte degli attori; il sottile confine tra film e vita vissuta viene superato dai fatti e dalla "svolta drammatica" che i fatti stessi impongono.*

## 2 GIORNI A NEW YORK di Julie Delpy



# La famiglia del caos

Roberto Chiesi

«È difficile dire perché non ci fosse niente per te da fare né male, né bene. E come tu abbia potuto farlo così bene. Senza dubbio la tua paura era così onesta che, povera di esperienza, ha donato frutti migliori di quelli che hanno offerto i ricchi. Se per caso adesso segui dei corsi di teatro, non dimenticare che sei tu il corso d'acqua, e loro le rive aspre che cercano di canalizzare-banalizzare» (1). È una delle lettere scritte (e non spedite) da Jean-Luc Godard all'équipe di *Déetective* (1985). In questa si rivolge alla quindicenne esordiente Julie Delpy, che ritornerà ancora nelle libere (e funebri) divagazioni godardiane del *King Lear* (1987) e soprattutto nelle *Histoire(s) du cinéma* (2a, *Seul le cinéma*), dove leggerà con grazia *Le Voyage* di Baudelaire.

Delpy avrebbe subito confermato l'intuizione di Godard sul suo talento. Non solo la sua bellezza cesellata e diafana, da dipinto fiammingo, diventò ricorrente nel cinema d'autore fra fine anni Ottanta e primi Novanta ma rivelò anche un'appassionata intensità di attrice autentica in film quali *Mauvais sang* (1986) di Carax, *Quarto comandamento* (1987) di Tavernier, *La noche oscura* (1989) di Saura, *Europa Europa* (1990) di Agnieszka Holland, *Homo Faber* (1991) di Schlöndorff, *Film bianco* (1993) di Kieslowski, dove uscì dal registro "angelico" rivelando una certa crudeltà. Poi, secondo quanto ha dichiarato lei stessa in un'intervista (2), sareb-

be stata messa ai margini dell'establishment francese per la propria intransigenza polemica e la mancanza di diplomazia, così che decise di risiedere anche negli Stati Uniti, iniziando una seconda carriera che però le procurò successi sporadici: il sopravvalutato epigono tarantiniano *Killing Zoe* (1994) di Avary, *Broken Flowers* (2005) di Jarmusch e la trilogia discontinua di Richard Linklater, *Prima dell'alba* (1995), *Before Sunset - Prima del tramonto* (2004) e *Before Midnight* (2013).

Per questa trilogia Julie Delpy ha anche collaborato alla stesura dei dialoghi (ottenendo una nomination all'Oscar per la sceneggiatura di *Before Sunset*) ma in realtà coltivava l'ambizione di scrivere e realizzare film già dalla fine degli anni Ottanta, senza che i produttori la prendessero molto sul serio. Dopo essersi cimentata nella regia di qualche cortometraggio indipendente (*Blah Blah Blah*, 1995; *Tell Me*, 2000), esordì con una commedia interamente improvvisata e girata in ventiquattr'ore, *Looking for Jimmy* (2002), molto gracile ma dove già rivelava una propensione per l'andamento divagatorio del racconto, l'attenzione alle anomalie comportamentali e il *mélange* di tenerezza e derisione che ritroveremo nei suoi film più maturi. La nomination all'Oscar come sceneggiatrice le spiana la strada alla produzione di *2 giorni a Parigi* (2007), che ha qualche analogia narrativa con il soggetto dei film di Linklater: una coppia for-

mata da una giovane francese, Marion, e Jack, un coetaneo americano a Parigi; la loro attrazione basata sulle rispettive diversità culturali e psicologiche. Ma un tocco personale è rappresentato dall'allegria spregiudicatezza verbale in materia erotica e dalla caustica satira che investe sia i francesi (il razzismo di un tassista, l'ossessione per il sesso, lo snobismo degli ambienti artistici) che gli americani (il moralismo bacchettone e le manie igieniste di Jack).

La Delpy sceneggiatrice e attrice gioca deliberatamente con un linguaggio scurrile sulla linea del Woody Allen di *Harry a pezzi*, un cineasta che rappresenta, anche per lo humour autolesionistico e logorroico, uno dei modelli cinematografici della neoregista. Inoltre contamina la sua finzione con elementi autobiografici, chiamando i propri genitori – gli attori Albert Delpy e Marie Pillet – a interpretare la parte del padre e della madre di Marion. Essendo in realtà figlia unica, inventa il personaggio di una sorella, psicologa per bambini, Rose (Alexia Landeau), ancora più irrequieta sessualmente di Marion, e con cui la protagonista ha un rapporto di amore-odio molto burrascoso. Girato con macchina a spalla, dialoghi vivaci e salati e una movimentata leggerezza, *2 giorni a Parigi* ottiene un discreto successo.

Julie Delpy decide di mutare drasticamente registro e abbandona la commedia con il successivo *La Comtesse* (2009, trasmesso in Italia solo in tv), un affascinante *mélo* gotico incentrato sulla baronessa ungherese Erzsébeth Báthory, vissuta a cavallo fra Cinquecento e Seicento e passata alla storia per avere torturato e ucci-

so decine di ragazze innocenti. La stessa regista interpreta con intensità e senza risparmiarsi questa figura, raffigurandola come una tragica eroina che diviene progressivamente un mostro di crudeltà e ritrovando con efficacia, nell'iconografia come nell'atmosfera degli interni e dei paesaggi, il romanticismo "nero" d'*antan*. Il suo quarto film, *Le Skylab* (2011), è una rievocazione degli ambienti postsessantottini di fine anni Settanta ancora sulle corde della commedia (con qualche eco di quella italiana), dove la regista interpreta il ruolo di sua madre, nel frattempo scomparsa, e si misura con disinvoltura nel racconto corale, coinvolgendo anche attrici leggendarie come Bernadette Lafont ed Emmanuelle Riva. Un discreto successo di pubblico accoglie (in Francia) anche questo film mentre la prima, autentica consacrazione critica (da parte di «Positif», non dei «Cahiers») arriva con *2 giorni a New York*, che sfiora il mezzo milione di spettatori Oltralpe. La stessa Delpy (come già per *2 giorni a Parigi* e *La contessa*) firma la scelta delle musiche mentre stavolta cura il montaggio in coppia con Isabelle Devinck.

## SREGOLATEZZE E ATTI MANCATI

La trasferta nella Grande Mela offre l'occasione di rendere ancora più inconciliabili e stridenti i contrasti fra la cultura e la mentalità francese e quella statunitense, che sembrano inizialmente superati dalla sintonia esistente fra Marion e Mingus (l'attore e regista comico Chris



Rock). Ma dura poco: la normalità di Mingus viene investita dall'incontinenza e la temibile imprevedibilità di due corpi veicoli di caos e disordine: Jeannot, il padre di Marion e la sorella di lei, Rose. La bulimia del vecchio anarchico (viene fermato dalla dogana perché nascondeva sotto gli abiti ogni genere di salsicce e salumi), la sua follia infantile (sfregia la carrozzeria delle auto che invadono lo spazio dei marciapiedi), la sua maschera rabelaisiana dove si alternano dolcezza e derisione, si reificano nella sua massa fisica dilatata, raramente oggetto di attenzioni igieniche (quasi un epigono, più attempato, del Boudu di Renoir), creando un contrasto assoluto con l'aspetto sofisticato di eterna ragazza che la figlia Marion/Delpy conserva a dispetto degli anni.

Questa, a sua volta – ormai infranta da tempo la sua immagine eterea degli esordi – approfondisce ulteriormente, rispetto al film precedente, la tendenza latente del suo personaggio a scatenare furori tellurici, come nella sequenza in cui aggredisce la sorella in un locale e sembra compromettere (al pari degli altri suoi familiari) l'abboccamento professionale di Mingus con un amico indiano che addirittura appartiene allo staff del presidente Obama. Marion infatti, è un personaggio che (forse adombrando il carattere dell'attrice/autrice) non riesce a rispettare le convenzioni sociali e libera volentieri una comica aggressività (come nella gag con il critico d'arte che, al vernissage, sembra apprezzare le sue fotografie ma, parola dopo parola, le sminuisce e suscita il crescendo d'ira della fotografa). Delpy ironizza sulla spregiudicatezza del proprio personaggio quando immagina che, come gesto provocatorio e "concettuale", Marion il giorno del suo vernissage metta in vendita la propria anima. Tranne poi pentirsene quando viene acquistata da un luciferino Vincent Gallo.

Nella sregolatezza però Marion viene superata dalla sorella, la cui voracità erotica emerge continuamente dagli sguardi, dalle parole e dal comportamento (come quando eccita un vicino di Mingus, circolando sotto i suoi occhi senza mutandine). La Francia sanguigna, disinibita e libertina è però mostrata dalla Delpy anche nei suoi aspetti meno accattivanti, condensati nella fisionomia del compagno di Rose, Manu (Alex Nahon, che con Alexia Landeau ha anche collaborato alla stesura dei dialoghi), un impiastro invadente e cinico, che non esita ad acquistare "erba" da un pusher in casa, sotto gli occhi dei bambini.

Come nel film precedente, ma con maggiore sicurezza nel ritmo, Delpy insinua umori più aspri nella leggerezza della narrazione e, sull'esempio del suo "maestro" Allen, gioca con la gravità della morte in una delle gag migliori del film: quando i vicini di casa (cui ha raccontato la bugia di essere malata terminale di cancro per evitare le loro rimostranze condominiali) scoprono che espone le sue fotografie in una mostra, si affrettano ad acquistarle, scommettendo che la sua morte imminente ne farà salire le quotazioni. Se l'affermazione di Marion come artista è un beffardo atto mancato conclusivo, altri atti mancati sono i rapporti sessuali che Mingus e la donna non riescono più a consumare proprio dal momento in cui subiscono l'invasione dei familiari della protagonista. Paradossalmente, proprio la convivenza con una famiglia francese ancora impregnata di spirito sessantottino causa la castità coatta dei due protagonisti...

(1) Jean-Luc Godard, *Lettres écrites pendant le tournage de Détective et non envoyées à leurs destinataires*, in Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, a cura di Alain Bergala, Editions Cahiers du Cinéma, Parigi 1998, pag. 71.

(2) Julie Delpy. *Empire State of Mind*, intervista a cura di Stéphanie Lamome, «Première» n. 421, marzo 2012, pag. 77.

## 2 GIORNI A NEW YORK di Julie Delpy

*Titolo originale:* 2 Days in New York. *Regia, soggetto e musica:* Julie Delpy. *Sceneggiatura:* Julie Delpy, Alexia Landeau, Alex Nahon. *Fotografia:* Lubomir Bakchev. *Montaggio:* Isabelle Devinck. *Scenografia:* Judy Rhee. *Costumi:* Rebecca Hofherr. *Interpreti:* Julie Delpy (Marion), Chris Rock (Mingus), Albert Delpy (Jeannot), Alexia Landeau (Rose), Alex Nahon (Manu), Dylan Baker (Ron), Kate Burton (Bella), Daniel Brühl (la fata dei cani), Talen Ruth Riley (Willow), Owen Shipman (Lulu), Malinda Williams (Elizabeth), Carmen Lopez (Julia), Emily Wagner (Susan), Arthur French (Lee Robinson), Vincent Gallo (se stesso). *Produzione:* Scott Franklin, Julie Delpy, Ulf Israel, Hubert Toint, Jean-Jacques Neira per Polaris Film Production & Finance/Saga Film/Senator Film Köln/Tempête Sous un Crâne. *Distribuzione:* Officine UBU. *Durata:* 91'. *Origine:* Francia/Germania/Belgio, 2012.

*Sono trascorsi cinque anni dagli eventi raccontati in 2 giorni a Parigi. La fotografa francese Marion si è stabilita a New York, ha avuto un figlio da Jack ma si sono lasciati e ora la donna vive con Mingus, un giornalista radiofonico, nel suo appartamento, con i figli che entrambi hanno avuto da relazioni precedenti. A breve si inaugurerà la sua prima mostra personale di foto e Marion attende l'arrivo da Parigi del padre Jeannot, rimasto vedovo, con la sorella Rose. A loro però si è aggiunto il suo compagno Manu, che ha avuto in passato anche una breve relazione con Marion. La difficile convivenza con i parenti della donna crea problemi e imbarazzi a Mingus e mette in crisi anche il suo rapporto con Marion...*

## DALLAS BUYERS CLUB di Jean-Marc Vallée



# Carnale ma banale

Antonio Termenini

*Dallas Buyers Club* è, innanzitutto, un film carnale, nel senso di *flesh*, che pulsa, si deteriora, puzza, rinasce. Lo si vede, al meglio, nel bellissimo incipit e nell'altrettanto bel finale. Ron Woodroof, elettricista del Texas, appassionato di rodeo, a cui vengono dati trenta giorni di vita, dopo la diagnosi al virus dell'HIV, scopava due donne prima che un suo pupillo tenti di rimanere in sella per otto secondi. E ancora, nell'altrettanto toccante finale, quando, ormai vinta la sua battaglia per i diritti dei malati dell'AIDS, Ron rimonta un toro con tutta la foga e la forza che ha. E ancora, l'odore che "emana" la carne degli ammalati, ammassati in un'unica grande stanza in quella specie di ricovero in Messico, al confine con il Texas, in cui Woodruf troverà le prime risposte alle sue mille domande. O, ancora, nella pulsante scena in cui ancora Ron, intento nel distribuire i medicinali ai membri del "Dallas Buyers Club", attratto da una donna prima, le chiede se ha l'AIDS conclamata, poi la scopava con veemenza in uno stanzino appartato.

Ma si potrebbe andare avanti, dai primi momenti in cui ci viene presentato il personaggio di Ron e la sua cerchia, ubriaconi da bar che non si lasciano mancare, almeno una volta alla settimana, una puntata al night club con annessa scopata. E si potrebbe continuare in quel magnifico rapporto

mancato, non consumato, ma che cresce tra Ron e Eve, l'infermiera dell'ospedale dove inizialmente viene curato. Un'iniziale diffidenza accompagnata da una solidarietà di circostanza che poi si trasforma in amicizia, partecipazione, fino a sfociare in rapporto affettivo quasi d'amore, ma non carnale, perché con Rob nulla può più essere carnale. E Rayon, il transgender che Woodruf incontra all'ospedale e che lo affiancherà nell'organizzazione del club e della distribuzione delle medicine, che affida la propria, ormai martoriata carne, alle siringhe dell'eroina che si inietta.

Carni malate, ma combattive, in ambienti sordidi, laidi, squallidi. Jean-Marc Vallée ci mostra la città più importante del Texas assieme a Houston e una delle più importanti degli interi Stati Uniti, in piena era reaganiana, come luogo di declino, grezzo, quasi irriconoscibile tra una suburbia così vicina al limotrofo Messico e un conservatorismo reazionario, soprattutto socialmente. Lo stesso che anima Ron, che ama andare a puttane, bere e cavalcare come un vero macho, ma che rimarrà poi vittima di questi comportamenti, quando la notizia della sua malattia si diffonderà nella comunità che è solito frequentare. In questo senso *Dallas Buyers Club* appare, retrospettivamente, quasi una metafora del periodo



in cui l'America WASP si sentiva in piena espansione economica e, in realtà, cominciava a "macchiarsi" delle minoranze, ispaniche, black.

L'AIDS, quindi, come la metafora di una civiltà in declino, che non vuole mischiarsi, che vuole rimanere pura, come lo stesso Ron, ma che ineluttabilmente viene "infettata" dai confini del mondo, che premono e spingono per un riconoscimento. Dove il film di Jean-Marc Vallée risulta un po' debole è nella sua militanza, nel suo voler essere un documento di testimonianza civile, di lotta per i diritti, di inno alla dignità e alla comprensione degli *outcast*, dei *drop out*. Gli ammalati di AIDS, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta lo erano alla massima potenza. Emarginati per definizione, di loro si pensava che fossero solo gay o, talvolta, tossicodipendenti. Ron, infatti, si ribella completamente alla sola nozione di poter essere infetto per via di quel machismo che lo permea come essere umano. L'AIDS è una cosa per finocchi e solo la lettura di libri e articoli lo porterà alla conoscenza e alla successiva consapevolezza.

Tale processo, però, oltre a pagare lo scotto di

una ovvietà di fondo, avviene in modo molto meccanico e prevedibile, con forti dosi di retorica, in particolare quando Ron inizia a viaggiare per procurarsi farmaci alternativi all'AZT, quando si fa difensore dei malati, e, ancora di più quando si contrappone alla FDA (Food and Drug Administration). La lotta alla *corporation* del farmaco non solo non è argomento nuovo, ma appare davvero stonato in questo racconto struggente e lirico. E se gran parte dei personaggi, Ron su tutti, ma anche la combattuta Eve, appaiono pieni di sfumature, di laceranti dubbi, di sofferte trasformazioni, su Rayon si esercita una scrittura molto banale, quasi ci trovassimo di fronte alla vittima sacrificale sin dalla prima inquadratura, che è lì solo per attirare la compassione di chi gli sta accanto e degli spettatori che gli si affezionano. Non è sufficiente l'ottima interpretazione di un ritrovato Jared Leto per riscattarlo in fase di scrittura.

Dopo lo sperimentalismo e le provocazioni di *C.R.A.Z.Y.*, Jean-Marc Vallée ha scelto la strada della "rassicurazione", nel solco di una narrazione molto tradizionale. *Dallas Buyers Club* è un film

molto *politically correct*, con i cattivi che sono i soliti cattivi, con il terzomondismo al posto giusto (il medico messicano è una figura esemplare in questo senso, una sorta di stregone rassicurante con venature messianiche), con i medici cattivi dalla parte delle case farmaceutiche e quelli buoni che si lasciano trasportare dalla “verità” delle malattie.

Se *Dallas Buyers Club* può dirsi un film riuscito lo deve, però, soprattutto a Matthew McConaughey e al suo personaggio, davvero unico. Un *looser* che non vuole diventare un *winner*, ma, più semplicemente, imparare a frequentare, apprezzare e a vive-

re con altri *looser*. Quello di McConaughey non è un *one man show*, anche se rimane in scena dalla prima all’ultima inquadratura. È un’interpretazione straordinaria non perché l’attore americano ha perso venti chili e si è tolto di dosso l’etichetta di belloccio inespessivo che spesso lo aveva accompagnato. È un’interpretazione straordinaria perché, come Ron nell’arco di sette lunghissimi anni, è in continua trasformazione, mutazione, mai uguale a se stesso, a un unico principio o ideale. Semplicemente un figlio del West a cui piace cavalcare e lottare.



## DALLAS BUYERS CLUB di Jean-Marc Vallée

*Titolo originale:* id. *Regia:* Jean-Marc Vallée. *Sceneggiatura:* Craig Borten, Melisa Wallack. *Fotografia:* Yves Bélanger. *Montaggio:* Martin Pensa, John Mac McMurphy [Jean-Marc Vallée]. *Scenografia:* John Paino. *Costumi:* Kurt and Bart. *Interpreti:* Matthew McConaughey (Ron Woodroof), Jared Leto (Rayon), Jennifer Garner (la dottoressa Eve Saks), Denis O’Hare (il dottor Sevard), Steve Zahn (Tucker), Michael O’Neill (Richard Barkley), Dallas Roberts (David Wayne), Griffin Dunne (il dottor Vass), Kevin Rankin (T.J.), Donna Duplantier (l’infermiera Frazin), Deneen D. Tyler (Denise), J.D. Evermore (Clint), Ian Casselberry (l’infermiere ispanico), Noelle Wilcox (Kelly), Bradford Cox (Sunny), Rick Espaillat (Michael), Lawrence Turner (Larry), Lucius Falick (Freddie). *Produzione:* Robbie Brenner, Rachel Winter, Parry Creedon, Michael Sledd per Truth Entertainment/Voltage Pictures. *Distribuzione:* Good Films. *Durata:* 117’. *Origine:* USA, 2013.

Ron Woodroof lavora come elettricista in una piattaforma petrolifera a Dallas. Un banale incidente lo costringe a un ricovero ospedaliero. Dalle analisi di routine risulta che Ron è positivo al virus dell’HIV. Al tempo, nel 1985, si pensava che l’AIDS colpisse quasi esclusivamente gli omosessuali, ma dopo un po’ di ricerche Ron si accorge che anche rapporti etero non protetti possono essere fatali. L’uomo del rodeo, da sempre amante delle bevute e delle donne facili inizia a metabolizzare l’idea di essere ammalato anche se non si vuole arrendere alla profezia del medico che gli dà non più di trenta giorni di vita. Vuole l’AZT che si procura clandestinamente, ma non migliora. Varca il confine con il Messico e incontra un medico che gli fa conoscere nuove cure, meno tossiche. Inizia così l’importazione di farmaci di vario tipo che Ron distribuisce gratuitamente chiedendo, però, di iscriversi al “Dallas Buyers Club” con una quota di quattrocento dollari. Lo aiuta nel business avversato dalla Food and Drug Administration, il transgender Rayon e la dottoressa Eve Saks, che dopo un’iniziale diffidenza solidarizza con Ron.

C'ERA UNA VOLTA A NEW YORK di James Gray



# Sacrificata sull'altare di una selezione implacabile

Federico Pedroni

Due donne in fila attendono confuse in una folla grigia e silenziosa. Siamo nel 1921 e a Ellis Island navi gigantesche scaricano piccole persone: uomini e donne che hanno abbandonato un'esistenza di dolore e povertà lasciandosi alle spalle l'Europa per cercare nel Nuovo mondo un barlume di salvezza, di speranza, di affermazione. Ewa e sua sorella Magda vengono dalla Polonia e al loro arrivo a New York sono brutalmente separate: Magda è malata di tubercolosi e viene confinata in quarantena, Ewa è maltrattata da un crudele ispettore dell'immigrazione e rispedita al mittente senza troppi complimenti. Decisa a non abbandonare la sorella, Ewa trova conforto in una misteriosa figura che si aggira tra gli sguardi sgomenti degli aspiranti nuovi americani: Bruno, un uomo con pochi scrupoli e molte conoscenze che le permette di entrare in città corrompendo una guardia. Arrivata a New York, Ewa si affida a Bruno per un alloggio e un'ipotesi di lavoro. Lei è sarta ma i piani dell'uomo sono differenti: le luci scure di un palcoscenico dove giovani donne immigrate regalano illegalmente esotici languori a una rumorosa folla pagante. Uno spettacolo dall'eroticismo

polveroso, di cui la prostituzione sottobanco è la naturale prosecuzione.

*C'era una volta a New York* si sviluppa da qui come una ricognizione nella scissione insanabile tra la forza di volontà, l'orgoglio di purezza della sua protagonista, e l'obbligo al compromesso, lo scendere a patti di un personaggio strutturalmente debole con una società determinista e classista. James Gray discende da una famiglia di immigrati ucraini e con questo film sembra volersi riconnettere alla storia della sua famiglia, tracciando un'epopea individuale capace di rappresentare un sentimento collettivo, quello dello straniamento, e di raccontare la fatica di sentirsi perduti in un mondo dominato da un'ostilità razionalmente incomprensibile. Nel fare questo Gray smonta il mito dell'accoglienza della società multietnica per eccellenza – gli Stati Uniti – donando alle sue forme oppressive di inclusione coatta l'aspetto di un implacabile sfruttamento di classe. L'inferno di Ellis Island è descritto come un luogo di sopraffazione e di arbitrio. Ewa è guardata con sospetto perché donna senza marito: lo sguardo

maschile che mostra muscoli e prevenzione la imma- gina già puttana. È moralmente impossibilitata a un'integrazione perché l'assenza di un uomo al suo fianco non garantisce un ideale stereotipato e rassi- curante di moralità. Una donna destinata per con- suetudine alla condanna di uno sfruttamento di impronta sessista e per questo dapprima rifiutata e poi ipocritamente accolta. Ewa è reietta tra i reietti: un passato da dimenticare e un futuro che già la cataloga come perduta.

Ma nel chiudersi sullo sguardo attonito della sua protagonista, Gray non tralascia la portata collettiva di quel luogo di speranze disilluse: la luce di Ellis Island è una bruma diffusa che abbraccia un'umanità sofferente e spaesata, abbandonata alle ruvide cure di un manipolo di funzionari pronti a dimostrare la loro posizione di forza, custodi di un futuro abbandonato a una crudele casualità. L'occhio di Gray descrive una rigida struttura gerarchica in cui l'abuso di potere è pane quotidiano, specchio di un'eugenetica sociale che non ammette redenzione. Gray in tutti i suoi film ha affrontato regole e schemi di gruppi etnici e sociali ben definiti, di comunità dalle regole tanto rigide quanto codificate: gli immigrati ucraini di *Little Odessa* e i cri- minali piccoli e grandi di *The Yards*, i poliziotti natu- ralmente corrotti di *I padroni della notte* e i borghesi convenzionali di *Two Lovers*. La violenza dei rappor- ti di gruppo – familiari, sociali, affettivi – determina relazioni e comportamenti: gli individui non possono affrancarsi dai loro destini immutabili.

In *C'era una volta a New York* l'indagine di Gray sembra allargarsi e abbracciare l'intera società, vista come matrigna esigente nei confronti di una piccola donna straniera destinata *per forza* a una sconfitta esistenziale, vergine sacrificale sull'altare di una selezione implacabile. In cui ancora una volta è il denaro lo strumento di ricatto e l'orizzonte di ogni conflitto. Ogni scambio è contestualizzato nell'avidità e nel ricatto di un mondo ferocemente capitalista. Bruno corrompe Ewa dal punto di vista morale per- ché il suo ruolo sociale, definito dal denaro, glielo permette. Tutto, nel Lower East Side ebraico degli anni Venti come nella Little Odessa della fine del Secolo scorso, è soffocato dall'ambizione di ricchez- za, o quantomeno dalla sua idealizzazione. Ogni riscatto, ogni lutto, ogni disintegrazione dei nuclei affettivi o familiari, deriva da lì.

Questo è il modello che si impone agli occhi liquidi della polacca Ewa ma che lei – straniera, cattolica, donna senza uomo – ha l'ardire di provare a rifiutare. Ma l'inclusione è impossibile e una nuova vita è un traguardo illusorio che non si può raggiungere. In *C'era una volta a New York* questa rappresentazione di disuguaglianza e sfruttamento sociale passa attrav- verso un continuo uso metaforico dello spettacolo e della messa in scena. Ewa e le altre ragazze di Bruno sono pedine di un cabaret in cui l'esposizione dei corpi – delle merci – passa attraverso una definizione folclo- ristica tesa a solleticare le curiosità del pubblico pagante. Il simbolismo si estremizza fino al travesti-



mento di Ewa in una Lady Liberty in abiti succinti, in cui la mercificazione di un'idea sociale – o di un ideale simbolico – assume caratteri espliciti. Del resto l'unica ipotesi di salvezza per Ewa si presenta sotto le spoglie di Orlando, un prestigiatore innamorato che, come in uno spettacolo di magia, le lascia immaginare nebulosamente un futuro diverso. Fondamentale, in questa elegia dell'illusione, il racconto dello show tra le mura di Ellis Island: nulla è ciò che sembra in quel limbo di uomini senza Patria attoniti di fronte a un'America che sembra promettere un'ipnosi più che una speranza.

Ma ciò che conta, nella ricostruzione storica di Gray, è la ricomposizione nostalgica di un'idea, il voler stilizzare un momento storico attraverso l'adesione a un canone estetico che, non riducendo la sua impietosa analisi critica, ne confonde i bordi con gli strumenti del cinema puro. Gray, che è strutturalmente un autore classicista, si lascia sopraffare in più di un momento da un gusto decorativo capace di non depotenziare il cuore caldo della vicenda, anzi rendendolo uno specchio in grado di diventare canone. Il nitore scenografico – della vera Ellis Island, delle case spesso ridotte a studioli e cucinini che sembrano uscire dalle quinte di un teatro d'epoca, dei palcoscenici fumosi in cui l'illusione artistica sembra non avere accesso – sottolinea ancora di più l'operazione melodrammatica che è alla base del film e di cui la psicologia dei personaggi si nutre costantemente.

È vero che l'evoluzione psicologica dei protagonisti è prevedibile e ostentatamente lineare: ma lo sguardo sempre più gonfio di lacrime di Ewa, l'incrinarsi delle certezze di Bruno – cattivo così fragile da rischiare di

frantumarsi – e il sorriso romantico di Orlando hanno una dimensione funzionale che tende a cristallizzarsi, che non vuole mai sciogliersi in psicologismi di sorta. Questa dimensionalità univoca è l'effetto della scelta di una narrazione che vuole essere esemplare, evocativa, quasi mnemonica. Gray pensa certo al cinema classico ma, ancora di più, guarda alla costruzione narrativa della lirica seguendo, anche nella costruzione dei personaggi, l'andamento musicale di un ricordo. Il melodramma familiare da sempre presente nel cinema di Gray – dalla malavita di strada di *Little Odessa* allo psicanalimento borghese di *Two Lovers* – si declina qui in una tonalità operistica che tende ad assumere i contorni di una cartolina d'epoca in cui i protagonisti si abbandonano con furore alle loro anime dilaniate seguendo un tipico percorso di dannazione/redenzione governato (finalmente!) dall'amore.

E sullo sfondo delle ciglia umide di Marion Cotillard, degli improvvisi scatti di ira di Joaquin Phoenix, degli occhi protettivi di Jeremy Renner si intuisce un percorso nella memoria collettiva che guarda più a Puccini che al Leone di *C'era una volta in America*. E in filigrana, nella ricerca di pace che anima tutti i personaggi, si intravede un percorso di salvezza – con più di una reminiscenza della simbologia cattolica sottolineata con forza dall'ebreo Gray – che non riguarda solo Ewa, Bruno od Orlando ma che si specchia nella città che abitano (per caso, per scelta, per destino) e animano. New York sembra riflettersi nei personaggi, sembra plasmarli essendone plasmata. Fino all'agnizione finale che prefigura lo sguardo, di appartenenza e abbandono al tempo stesso, che chiude magnificamente il film.

## C'ERA UNA VOLTA A NEW YORK di James Gray

*Titolo originale:* The Immigrant. *Regia:* James Gray. *Sceneggiatura:* James Gray, Richard Menbello. *Fotografia:* Darius Khondji. *Montaggio:* John Axelrad, Kayla Emtner. *Musica:* Christopher YOUNG. *Scenografia:* Happy Masee. *Costumi:* Patricia Norris. *Interpreti:* Marion Cotillard (Ewa Cybulski), Joaquin Phoenix (Bruno Weiss), Jeremy Renner (Orlando il Mago), Angela Sarafyan (Magda Cybulski), Dagmara Dominczyk (Belva), Jicky Schnee (Clara), Elena Solovej (Rosie Hertz), Maja Wampuszyc (Edyta Bistricky), Ilia Volok (Voytek Bistricky), Antoni Corone (Thomas MacNally), Ilia Volok (Voytek), Dylan Hartigan (Roger), Dylan Hartigan (Roger), Francine Daveta (la Cosacca), Kayla Molina (Sonya), Michael Morana (Michael), George Aloï (il cappellano di Ellis Island), Joseph Calleja (Enrico Caruso). *Produzione:* James Gray, Antohny Katagas, Greg Shapiro, Christopher Woodrow per Worldview Entertainment/Keep Your Head/Kingsgate Films. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 117'. *Origine:* USA, 2013.

1921. Ewa Cybulski e sua sorella lasciano la natia Polonia e navigano verso New York. Quando raggiungono Ellis Island i medici scoprono che Magda è malata e le due donne vengono separate. Ewa si ritrova nelle pericolose strade di Manhattan, mentre sua sorella viene messa in quarantena. Sola, senza un posto dove andare e nel disperato tentativo di ricongiungersi con Magda, Ewa diventa presto preda di Bruno, un uomo affascinante ma malvagio che la prende con sé e la spinge a prostituirsi. L'arrivo di Orlando, ardito illusionista e cugino di Bruno, le ridona la fiducia e la speranza per un futuro migliore, ma Ewa non ha tenuto conto della gelosia di Bruno.

# SMETTO QUANDO VOGLIO

Sydney Sibilìa

*Regia:* Sydney Sibilìa. *Soggetto:* Sydney Sibilìa, Valerio Atanasio. *Sceneggiatura:* Sydney Sibilìa, Valerio Atanasio, Andrea Garello. *Fotografia:* Vladan Radovic. *Montaggio:* Gianni Vezzosi. *Musica:* Andrea Farri. *Scenografia:* Alessandro Vannucci. *Costumi:* Francesca Vecchi. *Interpreti:* Edoardo Leo (Pietro), Valeria Solarino (Giulia), Valerio Aprea (Mattia), Lorenzo Lavìa (Giorgio), Libero De Rienzo (Bartolomeo), Paolo Calabresi (Arturo), Stefano Fresi (Alberto), Pietro Sermonti (Andrea), Neri Marcorè (Murena). *Produzione:* Domenico Procacci, Matteo Rovere per Ascent Film/Fandango/Rai Cinema. *Distribuzione:* 01. *Durata:* 100'. *Origine:* Italia, 2014.

Forse c'è speranza. Non per i ricercatori o per i docenti o per i cervelli che non trovano la giusta collocazione. Per quelli ormai non c'è più niente da fare, neanche illudendosi dopo la più sfacciata delle vetrine elettorali televisive. Forse c'è ancora speranza per il giovane cinema italiano. Non che si debba gridare al miracolo, per questo esordio di un giovane regista, Sydney Sibilìa, salernitano di trentadue anni da poco compiuti, eppure, in un'aria talmente asfittica da esaltare pellicole la cui presunta vitalità dura poco più de *l'espace d'un matin*, *Smetto quando voglio* ha perlomeno il requisito della freschezza e dell'intelligenza. Che paiono meriti banali, ma se l'asticella media si abbassa



eccessivamente, diventano pregi fondamentali da non sottovalutare.

Si tratta dell'uovo di Colombo: utilizzare il paradosso di una situazione nostrana per rileggerla con toni comici e surreali e i ritmi appena più ariosi di una *sitcom* televisiva (non a caso nel cast sono presenti alcuni dei volti di *Boris*). Non molto di più di quello che si faceva negli anni d'oro della commedia all'italiana: analizzare le contraddizioni della nostra società (o della mentalità) e riderci sopra mantenendo un retrogusto amaro che facesse emergere la riflessione critica. La differenza è che il retrogusto amaro, in questo caso drammatico, è già tutto della situazione (l'estrema precarietà e la perdita del posto di lavoro costringono un gruppo di cervelli-che-non-vogliono-andare-in-fuga a diventare un'efficiente banda di spacciatori di una *smart drug* non ancora fuorilegge) e la riflessione critica non affiora perché sedata a colpi di comicità spiazzante e circostanze grottesche.

*Smetto quando voglio* si muove in territori noti, partendo dall'eventualità preliminare alla *Breaking Bad*, vivificando sul contrasto tra indole e circostanza derivato dalla

serie tv *The Big Bang Theory* (come affermato dallo stesso regista nelle interviste rilasciate all'indomani dell'uscita del film) e rifacendosi alla disperazione di quella miseria bonaria che aveva caratterizzato titoli antologici come *I soliti ignoti* e *La banda degli onesti*. Su questo terreno, Sibilìa, Valerio Atanasio e Andrea Garello costruiscono una sceneggiatura dai risvolti stranianti, in cui i dialoghi affettati e il linguaggio aulico e ricercato confliggono con una realtà impropria, generando uno scarto decisivo tra individuo e contesto, tra altezza di un'aspirazione mortificata e grettezza di una contingenza nella quale appare necessario inserirsi per sopravvivere con dignità.

Benzinai notturni litigano in latino e si giustificano di fronte all'aggressività del loro datore di lavoro in cingalese «perché se sai il sanscrito ti puoi tirare giù tranquillamente tutto il ceppo», una gang di rapinatori mascherati irrompe in una farmacia notturna armata di pistole napoleoniche ad avanzarla trafugata dagli Archivi di Stato: sono tutti momenti comici che funzionano grazie allo scollamento grottesco tra particolare e generale, in un capovolgimento dei cliché

che tramuta l'attesa che l'episodio divertente si compia in rivelazione della sua esatta antitesi.

Il lavoro di Sibilia, oltre che sulla brillantezza dei dialoghi e sulle cadenze occhieggianti alla televisione, è attivo anche nella creazione di un universo estetico altro, acido, grazie alla fotografia ipersatura di Vladan Radovic, vicina alla creazione di un effetto Lomo in cui i cromatismi rossi e verdi creano un'atmosfera livida, altrettanto alterata all'interno di un mondo uscito inevitabilmente dai cardini.

Giampiero Frasca

## I SEGRETI DI OSAGE COUNTY

John Wells

*Titolo originale:* August: Osage County. *Regia:* John Wells. *Soggetto:* dalla commedia omonima di Tracy Letts. *Sceneggiatura:* Tracy Letts. *Fotografia:* Adriano Goldman. *Montaggio:* Stephen Mirrione. *Musica:* Gustavo Santaolalla. *Scenografia:* David Gropman. *Costumi:* Cindy Evans. *Interpreti:* Meryl Streep (Violet Weston), Julia Roberts (Barbara Weston), Chris Cooper (Charlie Aiken), Ewan McGregor (Bill Fordham), Margo Martindale (Mattie Fae Aiken), Sam Shepard (Beverly Weston), Dermot Mulroney (Steve Huberbrecht), Julianne Nicholson (Ivy Weston), Juliette Lewis (Karen Weston), Abigail Breslin (Jean Fordham), Benedict Cumberbatch (Little Charles Aiken), Misty Upham (Johnna Monevata), Will Coffey (lo sceriffo Deon Gilbeau), Newell



Alexander (il dottor Burke). *Produzione:* George Clooney, Jean Doumanian, Grant Heslov, Steve Traxler, Patrick Daly per Jean Doumanian Productions/ Smokehouse Pictures. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 121'. *Origine:* USA, 2013.

*Welcome to Osage County:* benvenuti al capezzale di Beverly e Violet Weston, un'anziana coppia di sopravvissuti dell'esistenza, confinati in una casa colonica nel mezzo del nulla in un purgatorio angolo di Midwest sonnacchioso. Dietro la pacatezza di una vecchietta felice da fronteggiare assieme vagolano squilibri e paure: l'allontanamento volontario di Beverly aggrava la crisi di nervi di Violet che riunisce a sé le figlie Barbara, Caren e Ivy con la famiglia allargata. Le danze più o meno macabre ora possono cominciare.

Lo scrittore Tracy Letts dopo aver collaborato con William Friedkin in *Bug* e *Killer Joe* adatta di persona il suo testo teatrale Premio Pulitzer (*August: Osage County*): ci si aspetterebbe dunque una scrittura ricca e tagliente che valorizzi le sottigliezze psicologiche di personaggi a tutto tondo, mentre giace proprio nel farraginoso

copione il tallone d'Achille che stronca il film ai blocchi partenza. La vicenda risulta infatti tremendamente enfatica e grossolana nel suo dipanarsi: le trovate che sul palcoscenico potevano funzionare, al cinema appaiono o prevedibili o in sovrappiù, mentre i dialoghi odorano di affettazione (bisognerebbe abolire dal repertorio il «Papà, ti voglio bene» o il «Ti odioooo!» urlato da adolescenti in crisi ormonale ai genitori).

Letts infila troppo di tutto nella sua personale *Peyton Place* all'*Oklahoma Home*: troppe lacrime, troppi insulti, troppi problemi affastellati per denunciare fortissimo non si sa quali misfatti del destino codardo. Povertà, alcolismo, droga, malattie, maschilismo, ipocrisia, tradimenti e incesti affollano il racconto oltre la saturazione massima consentita per una famiglia sola, compattando in due ore e dieci una messe di materiale bastante per una saga a puntate. John Wells in cabina di regia cerca di frangere la monotonia da "teatro filmato" con inquadrature ricercate e paesaggi *country*: tra un tramonto e un covone, un volto intenso e una corsa pazza nei campi restiamo appesi a seguire i bozzet-

ti di un interno familiare scontato che ospita oche giulive, poeti maledetti, mascazzoni brizzolati e badanti native coscienziose.

Il piatto forte della tavolata campagnola sarebbe il gioco di rimpallo tra attori e attrici che animano la sontuosa compagnia di giro capitanata dalla decana Meryl Streep: la collezionista di statuette si spende anima e corpo in una performance fortemente manierista di maniacoale perfezionismo. Entra in scena sconvolta, scarmigliata e pallida con l'incedere zoppicante di una Gloria Swanson in acido: il passo del film da quel momento diventa per forza il "suo" passo di matrona volgare e dispotica, tanto antipatica quanto vulnerabile a causa del dolore, delle pillole e dei rimpianti. È lei e solo lei a cedere e rilanciare la palla dell'assolo alle dive-figlie (Julia Roberts, Juliette Lewis e le altre). Insomma "la vita è molto lunga" – come declama Sam Shepard all'inizio citando Thomas S. Eliot – e con queste premesse pure il film non scherza. Si arriva in fondo con un senso di affaticamento da indigestione emotiva e una domanda che ronza insistentemente nel cervello: c'era davvero bisogno di quest'ennesimo drammone rurale sulla provincia USA e i suoi spettri malandati?

Giacomo Conti

## LA GENTE CHE STA BENE

Francesco Patierno

*Regia:* Francesco Patierno.  
*Soggetto:* dal romanzo omonimo

di Duchesne. *Sceneggiatura:* Duchesne, Federico Pavot, Francesco Patierno, Marco Pettenello. *Fotografia:* Maurizio Calvesi. *Montaggio:* Renata Salvatore. *Musica:* Santi Pulvirenti. *Scenografia:* Tonino Zera. *Costumi:* Eva Coen. *Interpreti:* Claudio Bisio (Umberto Ilario Dorloni), Margherita Buy (Carla Dorloni), Diego Abatantuono (Patrizio Azzesi), Jennipher Rodriguez (Morgana Azzesi), Laura Baldi (Lorena), Matteo Scalzo (Giacomino), Carlotta Giannone (Martina), Carlo Buccirosso (il maresciallo dei Carabinieri), Antonio Pauletta (l'assistente di volo). *Produzione:* Carlo Macchitella, Alessandro Passadore, Maurizio Totti, Alessandro Usai per Madeleine/Corlado Film/Rai Cinema. *Distribuzione:* 01. *Durata:* 105'. *Origine:* Italia, 2014.

Claudio Bisio è pelato e piace a grandi e piccini, Margherita Buy è un'attrice intensa e vagamente dolente, Diego Abatantuono fa ridere un sacco ma anche in ruoli drammatici ha il suo perché: ci saranno poche, vere certezze in questo Paese ma quelle poche, da

sempre, ci piace cullarle e ribadire fino ai limiti del parossismo.

Umberto Dorloni è un avvocato che ama alla follia il suo status sociale di stimato professionista, oltre alle battute sul sesso anale, sulla cacca e sui nani; la moglie Carla si arrabatta come può fra i figli e la casalinghitudine, lei che un tempo al marito borioso avrebbe sicuramente saputo soffiare i clienti migliori. Ma si sa, in questa nuova immaginaria Milano rampante post Milano da bere non c'è più posto per le donne dinamiche, casomai giusto per le mamme, le segretarie e ah, beh, certo: le amanti. Quella di Dorloni, un po' per caso, un po' per povertà di sceneggiatura, è la moglie di Patrizio Azzesi, groviglio di zeta che, negli intenti di chi scriveva, avrebbe forse dovuto rivelare una personalità fosca e tagliente, anziché la macchietta del solito squalo affarista panzone. Sta di fatto che Dorloni, lasciato d'un tratto a piedi dallo studio legale di cui era socio, trova in Azzesi il nuovo magnate cui affidarsi per riavviare il suo stagnante presente lavorativo, salvo poi finire a letto con la di lui moglie e ripensare, in conseguenza di un coito clandestino,



tutta quanta la sua vita, professionale e familiare.

*La gente che sta bene* sarebbe dunque quella che vive negli agi di chi ha fatto carriera, si compra appartamenti da cinquecento metri quadri e prenota i weekend a Courmayeur oppure è quell'altra, quella che ha capito dove risiede la vera felicità fatta di affetti e sentimenti, altro che meeting e parcelle? Bisognerebbe chiederlo a Federico Bacco in arte Duchesne, avvocato pentito datosi all'analisi impietosa del proprio ambiente professionale prima su un blog, poi su carta e infine su pellicola. Nel giro di un anno, fra lo scorso inverno e l'attuale, dai suoi libri sono nati due film zeppi di personaggi discutibili, stereotipati e stucchevoli: nel primo c'era un Fabio Volo ambizioso che si nutriva di sesso e sushi entrambi scadenti, nel secondo ci tocca questo Bisio qui, con le crisi di coscienza a orologeria, scandite da una pessima narrazione che sbaglia i tempi, i modi e sì, anche gli intenti.

C'è per caso ancora qualcuno in giro che abbia voglia di sentirsi raccontare la redenzione del peccatore troppo ambizioso e sicuro di sé, stroncato dalla Crisi (questo mostro mitologico dai contorni oscuri, appena abbozzati) e costretto a rivedere drasticamente le priorità? Chi è costretto a cavalcarla sul serio, questa belva multiforme che toglie energie e speranze, è stufo marcio di vedersi somministrare la pillola del lieto fine a tutti i costi, la solita storia trita che qui è messa in scena da Patierno con due idee in croce, e per giunta misere. La parabola di Bisio, l'eroe normale a prova di tv generalista che parte spietato e diventa prima burlone, poi pateti-

co e infine redento, non ci regala momenti *malincomici* come si è letto da qualche parte ma, piuttosto, dosi massicce di prurito. Un consiglio, tanto per: a chi, di recente, si è lamentato della Roma di Sorrentino suggerisco caldamente la visione della Milano di Patierno, obliterata e dissolta sotto il rullo compressore del Niente. Se preferite questo ai supposti eccessi di certo cinema italiano allora beh, accomodatevi.

Chiara Santilli

## TUTTA COLPA DI FREUD

Paolo Genovese

*Regia e sceneggiatura:* Paolo Genovese. *Soggetto:* Paolo Genovese, Leonardo Pieraccioni, Paola Mammini. *Fotografia:* Fabrizio Lucci. *Montaggio:* Consuelo Catucci. *Musica:* Maurizio Filardo. *Scenografia:* Chiara Balducci. *Costumi:* Grazia Matera. *Interpreti:* Marco Giallini (Francesco), Vittoria Puccini (Marta), Anna Foglietta (Sara), Vinicio Marchioni (Fabio), Laura Adriani (Emma), Daniele Liotti (Luca), Paolo Calabresi (Enrico il Poeta), Antonio Manzini (Marco Patassini), Alessandro Gassman (Alessandro), Claudia Gerini (Claudia), Edoardo Leo (Roberto), Giulia Bevilacqua (Barbara), Gian Marco Tognazzi (Andrea), Maurizio Mattioli (il portiere dello studio). *Produzione:* Marco Belardi per Lotus Productions/ Mediaset Premium. *Distribuzione:* Medusa. *Durata:* 120'. *Origine:* Italia, 2014.

Purtroppo non si tratta di un film di Maurizio Nichetti (vedi *Ladri di*

*saponette*), né della pubblicità della Buitoni. Questo vorrebbe chiamarsi cinema, commedia all'italiana, ricettacolo della *crème* dei nostri talenti in fatto di recitazione. Ed effettivamente tutto sembra funzionare come da premesse: la sala si riempie, le attrici sono belle, l'attore è fascinoso, il pubblico ride, la commedia è fatta. La ricetta di Paolo Genovese è consolidata, un mix ben dosato di battute in corrispondenza delle linee tracciate, scenografie curate con un'attenzione che sfiora la mania (al punto che sembra di sentire la pesante intenzionalità dell'inclinazione di un cuscino o l'arroganza ostentata della cromia di una tazzina da caffè), tematiche d'attualità disseminate come germogli equidistanti in un campo di grano. Eppure niente assolve il cinema di Genovese dal suo peccato originale; dal fatto che qualsiasi cosa nel suo film sembri irrimediabilmente gridare a gran voce una sola parola: SET.

L'idea (scritta in collaborazione con Leonardo Pieraccioni) è originale? Forse, ma se di originale qualcosa c'era è affondato tristemente nel magma anonimo di un tentativo di farsa corale mal riuscita. Marco Giallini interpreta un padre, anzi IL padre: tre figlie oramai mature cresciute da solo e il mestiere non certo poco impegnativo di psicanalista. Marta gestisce una libreria in centro e vive come sognando tra le pagine di un romanzo, accontentandosi molto spesso di emozioni di carta, mentre il principe azzurro tarda ad arrivare. Sara è lesbica, ma tutte le sue storie fanno cilecca. Di ritorno da New York e reduce dalla sua ultima delusione amorosa, è decisa a invertire la rotta e si chiede se non valga la pena dare una chance all'altro versante, quello maschile.

Emma, l'ultimogenita, si è appena imbarcata in una relazione con un uomo molto più grande di lei, Alessandro, per di più anche sposato, nonché immaturo, doppiogiochista, incapace di decidere tra il suo matrimonio un po' usurato e la sua giovane conquista.

Ed è qui che Francesco, padre e psicanalista, si aggrappa per cercare di salvare la figlia da una relazione pericolosa: egli non si opporrà al loro rapporto se Alessandro accetterà di farsi psicoanalizzare; il suo scopo è quello di farlo riavvicinare alla moglie Claudia, così che Emma sia fuori pericolo. Poco importa se, scoprirà Francesco, la moglie in procinto di essere lasciata è l'avvenente signora con il cagnolino che vede tutti i giorni al bar, e della quale è perdutamente innamorato. Cosa non si fa per amore dei figli?

Il film capitombola in avanti di scenetta in scenetta, come se fosse un collage montato bene di spot tv scritti con criterio. Ma non basta non



essere del tutto ubriachi per scrivere un buon film. I personaggi di *Tutta colpa di Freud* non hanno nessun tipo di profondità, nonostante Anna Foglietta sia sopra le righe in maniera talvolta divertente, Marco Giallini ce la metta tutta per non banalizzare il suo personaggio tristemente stereotipato e la costruzione del mezzo intrigo sia svelata al punto giusto. Il film accompagna lo spettatore tenen-

do ben salda la mano sul suo polso, e lo stordisce in maniera faziosa con una narrazione fuori campo che, da sola, basterebbe a far alzare le mani al critico più blando e tollerante. Il titolo spiegato come ai bambini, potrebbe anche essere il nome di questo film. Tutta colpa di Freud. O meglio di certo cinema.

*Elisa Baldini*

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



# percorsi

Koreeda Hirokazu

Figure e capricci #5

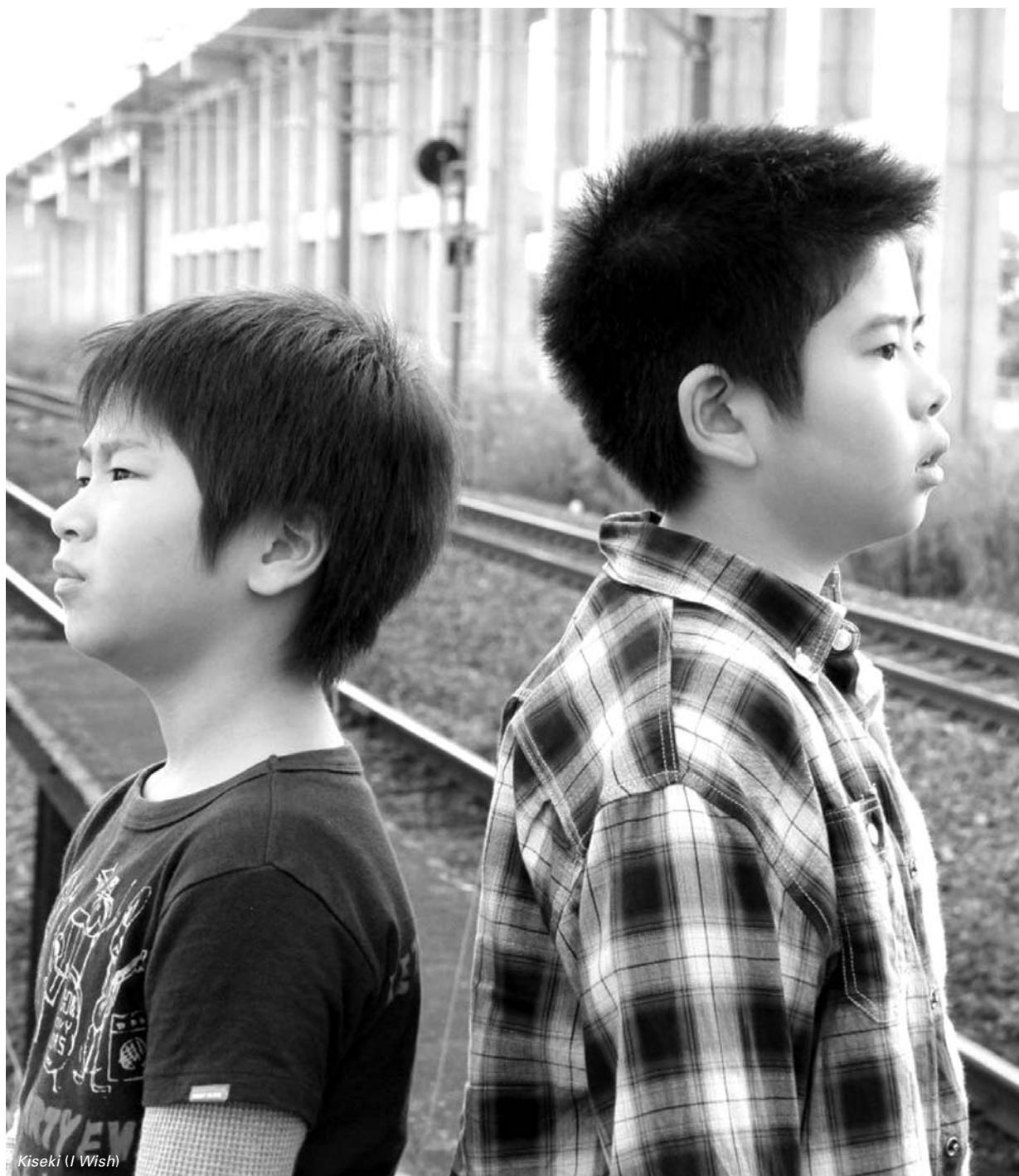
*Arrugas*

*LennoNYC*

Da Parigi: Pasolini Roma

# KOREEDA HIROKAZU

Claudia Bertolé



*Kiseki (I Wish)*

# Dal documentario al cinema dell'assenza

## Intervista a Koreeda Hirokazu

Koreeda Hirokazu nasce a Tokyo nel 1962. Dopo gli studi inizia la propria attività presso la rete televisiva TV Man Union, famosa per produzioni di documentari fin dagli anni Sessanta. Nasce così nel 1991 il film *Mou Hitotsu no Kyouiku: Ina Shogakkou Haru Gumi no Kiroku* (*Lessons from a Calf*) sull'impresa dei bambini di una scuola elementare che allevano una mucca. Ne seguiranno diversi altri, tra i quali *Shikashi... Fukushi Kirisute no Jidai ni* (*However...*, 1991), tratto da un fatto di cronaca che riguarda un funzionario governativo morto suicida e *Kioku ga Ushinawareta toki* (*Without Memory*, 1996), sulla vicenda di un uomo che, a causa di una scorretta terapia postoperatoria, perde la facoltà di creare e trattenere ricordi. L'opera di Koreeda è segnata da un profondo tratto autoriale: non è sicuramente un regista di genere e anche il suo inserimento nel novero dei cineasti della cosiddetta "Nuova Nouvelle Vague Giapponese" – tra i quali vengono normalmente citati, oltre a Koreeda, Aoyama Shinji, Kurosawa Kiyoshi, Kawase Naomi e altri – pare risentire di una certa forzatura.

Fin dagli inizi i suoi temi di riferimento sono la memoria – in particolare nella sua connessione con l'identità dell'individuo –, il confronto con il dolore per la perdita dei propri cari, la famiglia, il mondo dell'infanzia. Sono tematiche che risultano di tutta evidenza nel momento dell'esordio nel cinema di fiction che avviene nel 1995 con *Maboroshi no Hikari* (*Maborosi*), opera incentrata, appunto, sulla figura di una donna che deve confrontarsi con il dolore per la morte improvvisa del marito. Il secondo lungometraggio, *Wandafuru Raifu* (*After Life*, 1998), è invece

ambientato in una sorta di limbo, dove uno staff molto efficiente accoglie coloro che sono defunti e li supporta nella difficile scelta del ricordo più importante, quello che ciascuno porterà con sé per l'eternità. *Distance*, del 2001, è un film enigmatico e affascinante: prende spunto da una storia vera, quella dell'attentato con il gas sarin alla metropolitana di Tokyo nel 1995, e si concentra sui quattro parenti di un gruppo di attentatori suicidi, che si ritrovano una volta all'anno per commemorare i loro cari.

Il tema della famiglia è al centro di *Dare mo Shinarai* (*Nobody Knows*, 2004), nel quale quattro giovanissimi fratelli abbandonati dalla madre in un appartamento lottano per far fronte alle necessità di tutti i giorni; *Hana Yori Mo Naho* (*Hana*), del 2006, è invece un film in costume – l'unico di genere *jidajgeki* finora realizzato dal regista – che narra le gesta di un giovane samurai poco incline alla rigidità del codice



Kûki Ningyô (Air Doll)

*Soshite Chichi ni Naru (Like Father, Like Son)*



feudale. Le opere più recenti sono state, nel 2008, *Arutemo Arutemo (Still Walking)*, articolato affresco di una famiglia riunita per commemorare la morte di uno dei figli, *Kûki Ningyô (Air Doll)*, tratto da un manga nel quale una bambola gonfiabile prende vita; *Nochi no hi (The Days After)*, con protagonisti una coppia di genitori e un misterioso bambino/fantasma; *Kiseki (I Wish)*, sulle peripezie di due giovani fratelli che tentano di riunire la propria famiglia di genitori separati, e, nel 2012, la serie televisiva *Going my Home*. L'ultimo film, del 2013, vincitore del premio della giuria al Festival del Cinema di Cannes, è *Soshite Chichi ni Naru (Like Father, Like Son)*, con il quale il regista si interroga sul significato profondo dell'essere genitore.

Dall'analisi dei contenuti e delle tematiche nell'opera di Koreeda sembra emergere un filo conduttore: l'assenza. Che si tratti di persone care, di strutture familiari tradizionali ovvero, ancora, di riferimenti di

valori, il suo cinema ci parla del senso di vuoto che ha origine da ogni mancanza, ed è forse proprio per questo motivo che percepiamo il suo linguaggio come straordinariamente vicino e universale.

\*\*\*

Ho intervistato Koreeda Hirokazu il 20 novembre 2013, durante il soggiorno a Torino in occasione della retrospettiva a lui dedicata dal Museo Nazionale del Cinema. Ci siamo incontrati presso il bar del suo albergo e il regista ha risposto alle mie domande con molta disponibilità e gentilezza.

– Vorrei iniziare con un domanda che riguarda il suo rapporto con la letteratura. Ho letto in precedenti interviste che, quando era molto giovane, le sarebbe piaciuto fare lo scrittore. Quanto è ancora importante la scrittura per lei?



*Maboroshi no Hikari (Maboroshi)*

– L'amore per la scrittura risale all'infanzia. Mio padre leggeva molto poco, quindi mia madre per contrasto aveva il desiderio che io crescessi come una persona che amava la letteratura. Da bambino mi ricordo che mi comprava molte biografie di personaggi famosi, come quella di Madame Curie, Edison, Washington... Questo accadeva durante i primi anni delle elementari. Mi ricordo che il "sussidiario" di letteratura, che avrebbe dovuto servire per tutto l'anno, finivo di leggerlo ancora prima che iniziasse la scuola... tanto mi piaceva leggere. Verso gli ultimi anni delle elementari ho iniziato poi io stesso a scrivere. Per i festival scolastici componevo i *kamishibai* [trad. lett. "dramma di carta": si tratta di testi per narrazioni orali con l'ausilio di immagini]. Oltre a ciò, come avviene anche in *I Wish*, nella biblioteca della scuola c'era un'insegnante che mi piaceva molto, quindi dopo le lezioni andavo in biblioteca, lei mi suggeriva delle letture, io tornavo a casa, le leggevo e poi ritornavo per raccontarle le mie impressioni su quello che mi aveva consigliato. Così lei mi consigliava altro da leggere... e

insomma, c'era un rapporto particolare con questa insegnante...

– ... e la fase di scrittura nel suo cinema?

– È ancora molto importante, sì. In effetti al liceo più che diventare scrittore avrei voluto trovare un modo per guadagnarci da vivere con la scrittura e la modalità più semplice e più veloce è stata proprio quella di scrivere sceneggiature. Ancora adesso quando mi viene un'idea per un nuovo film, il primo passo è sempre quello di metterla per iscritto.

– Il suo ingresso nel mondo del cinema è avvenuto come documentarista presso TV Man Union, con cui collabora ancora. Com'è oggi il suo rapporto con la rete televisiva?

– In effetti faccio ancora parte di TV Man Union, ma non lavoro quasi più con loro. Tuttavia il serial prodotto di recente [*Going My Home*, 2012] è stato realizzato nell'ambito della rete televisiva, anche se si tratta di un progetto originale.

– L'esperienza nel mondo del documentario è ancora importante oggi nel suo lavoro? Il rapporto tra preparazione delle riprese e improvvisazione risente secondo lei del lavoro svolto nell'ambito del documentario?

– La mia esperienza come documentarista ha sicuramente influenzato il mio concetto di "recitazione". La recitazione non deve essere fine a se stessa. Il film deve dare l'idea che i miei personaggi abbiano una vita reale. Nel cinema classico, in opere di maestri come Ozu o Kurosawa, le riprese sono dominate dall'occhio del regista, così come avviene nelle opere letterarie: ogni pagina esprime il punto di vista di un determinato scrittore. Un tempo ritenevo che i film caratterizzati da una forte autorialità fossero più significativi. L'esperienza da documentarista ha cambiato questa mia concezione del cinema. Quando lo sguardo del regista si allontana emergono quegli aspetti, la recitazione degli attori ad esempio, in particolare certe espressioni, che sono a mio avviso la vera ricchezza del cinema. Il mio percorso comunque non è univoco: ho realizzato opere nelle quali si percepisce una più intensa autorialità, come *Still Walking*, altre, come *Distance* per esempio, in cui la presenza del regista è meno evidente.

– A proposito dei personaggi dei suoi film, mi sembra che alcuni di essi si ripropongano, per esempio la coppia dei fratelli Ryota-Chinami in *Still Walking* che mi pare rispecchi quella di *Going My Home*, tra l'altro sono anche gli stessi attori...

– È un caso particolare che si ripropongano, sono solo quei due film... però forse il prossimo anno farò una terza opera in cui questa continuità sarà di nuovo presente... A proposito di *Still Walking*, si tratta di un'opera nella quale ho voluto inserire un elemento molto personale, vale a dire il rapporto con mia madre e in un certo senso all'interno del film è come se fosse presente un mio alter ego. Il problema che spesso mi pongo è come far crescere i personaggi. In *Going My Home* ad esempio si parla della vicenda prima e dopo la morte del padre e la mia idea è che sarebbe interessante poi verificare come la vedova gestirà la propria vita senza il marito.

– Proprio in merito a *Going My Home*, mi sono chiesta se darà un seguito alla vicenda, visto che rimangono a mio avviso diverse questioni "irrisolte", soprattutto nei rapporti tra i personaggi...

– In che senso questioni "irrisolte"...?

– Per esempio il rapporto tra Eisuke e la donna misteriosa che è la madre di Naho...

– Ah, no [ride]... a questo non darò un seguito... non si può sempre capire tutto nella vita. Può essere che questa decisione lasci degli interrogativi nello spettatore, però le cose vanno così... nella vita normale le persone vanno avanti anche se non hanno tutto chiaro... [ride].

– Quali sono le motivazioni che l'hanno spinto a girare una serie televisiva?

– Il motivo per cui ho deciso di realizzare un *drama* è che io sono cresciuto guardando serie televisive. Da quando ho iniziato a lavorare presso la rete televisiva, ho sempre desiderato, prima o poi, di poterne realizzare uno.

– ... ne rifarebbe in futuro?

– Sì, se me lo permettessero ne farei altri, purtroppo però questo non ha avuto buoni dati di audience.



Aruitemo Aruitemo (*Still Walking*)

Sicuramente però per me è più facile realizzare film che non serie.

– *Nel parlare dei suoi film la critica si è sempre concentrata su tematiche come memoria, identità, confronto con la perdita dei propri cari. A me sembra che ci sia ben altro nelle sue opere: non si sente alle volte “ingabbiato” in questi riferimenti?*

– Ricordo che subito dopo l'uscita dei miei primi due film lessi un articolo in un giornale, che riportava la mia foto e il titolo «*Death and Memory*», e pensai: ecco no, non voglio essere descritto così [ride]. È vero che le tematiche della morte e del dolore mi interessano, ma nel senso che mi servono per far emergere la bellezza della vita e il coraggio delle persone in quelle circostanze. Questo mi interessa. A Cannes dopo la proiezione di *Nobody Knows* ricordo che un giornalista mi intervistò dicendomi che, sebbene io passi sempre per il regista della morte e della memoria, in fondo i miei film parlano di coloro che restano, quindi i miei

film descrivono la vita. Trovo che questa definizione mi calzi meglio che non quella di «regista della morte e della memoria»... è chiaro che comunque per i critici “in scatolare” in certe tematiche specifiche è molto più semplice.

– *Nei suoi film, come in opere di altri registi giapponesi contemporanei, si parla spesso di famiglie che si disgregano, che si riformano in maniera non “istituzionale”. Lei crede ancora nella famiglia, anche come struttura trasformata, allargata, nella società moderna?*

– Non credo che la forma per così dire “tradizionale” (padre, madre, figli) rappresenti ancora un ideale di famiglia nella società contemporanea, tuttavia quando persone si riuniscono e ricreano una struttura familiare, allora sì, in questo senso sono un conservatore: non ritengo che questo tipo di famiglia non sia più un valore. Quello che voglio mettere in evidenza nei miei film è che quando si crea una “mancanza” in una famiglia, ad esempio manca il padre, qualcun altro deve ricoprirne il ruolo, ecco, mi interessa come si sopperisce a questa mancanza. Il modo in cui i componenti del gruppo familiare si organizzano per sopperire alla mancanza rappresenta un processo di crescita.

– *Un'altra tematica che mi sembra emergere da alcuni suoi film è quella sociale. In *Nobody Knows* per esempio, la società appare cieca e sorda di fronte ai bisogni dei quattro bambini. Lei normalmente si concentra sul caso privato, ma senza tralasciare di interrogarsi sull'aspetto sociale: mi piacerebbe sapere se è interessato a far emergere queste tematiche nei suoi prossimi film oppure no.*

– Sicuramente ci sono tematiche sociali che mi interessano e che vorrei trattare in futuro. Per esempio in Giappone da anni c'è questo fenomeno, gli “*akachan posuto*” [trad. lett. “buche delle lettere per neonati”]: è il modo con cui genitori che ritengono di non potersi prendere cura dei propri figli li abbandonano in questi luoghi prestabiliti in maniera che qualcun altro se ne faccia carico. Questo sistema da un lato è criticato perché è come se così facendo si autorizzassero i genitori a non prendersi cura dei propri figli, dall'altro c'è chi ritiene che così facendo si salvino comunque delle vite. In ogni caso si tratta di un sistema che è tollerato da circa una decina di anni. Per quanto mi riguarda, sono interessato a certe tematiche sociali, ma nel senso che possono fungere da “porta di ingresso” per i miei film, posso decidere di partire da lì...

Wandafuru Raifu (*After Life*)





*Dare mo Shinarai (Nobody Knows)*

Io faccio il regista da parecchi anni ormai; andando ai festival internazionali una delle critiche che viene mossa, non solo a me, ma a un po' tutto il cinema giapponese, è quella di non mostrare la società: si dice in sostanza che i film giapponesi risultino in ultima analisi sempre concentrati su un microcosmo e che manchi una visione di insieme della società. Ciò viene solitamente sostenuto in rapporto per esempio con il cinema coreano, nel quale questo aspetto [sociale] è più presente, e viene quindi indicato come un difetto... Quando ho sentito questa critica ho pensato – un po' per spirito di contraddizione – di realizzare due film nei quali l'elemento sociale fosse proprio del tutto assente, e sono *Still Walking* e *Like Father, Like Son*. In quest'ultimo in particolare avrei potuto inserire elementi che facesse percepire una maggior tensione sociale, per esempio

girando una scena nella quale arrivassero giornalisti a intervistare i familiari coinvolti dalla vicenda, invece ho voluto descrivere in maniera molto più intima le dinamiche nelle due famiglie e in particolare il momento di crescita della figura paterna. Mettendo da parte l'elemento sociale per concentrarmi sui microcosmi familiari, ne sono venute fuori due opere di cui sono soddisfatto. Può darsi che in futuro continui con questa modalità oppure che recuperi le mie radici di documentarista per fare opere più "sociali"... è tutto in divenire...

– *A proposito di Like Father, Like Son, il film si concentra su cosa significhi essere genitore, se conti di più il legame biologico ovvero quello sentimentale. Lei intendeva con il film dare una risposta alla domanda o lasciare il dubbio...?*



Distance

– La risposta non c'è. Se il padre fosse arrivato alla fine a prendere Keita dicendogli: «Vieni, è finito tutto, andiamo a casa», quella sarebbe stata una risposta chiara. Invece il padre non lo dice, il dubbio resta e la mia intenzione era che restasse. Quando c'è stata la prima proiezione in Giappone la domanda frequente da parte del pubblico era appunto sul significato da dare al finale del film... L'attrice Kiki Kirin [che nel film interpreta la nonna di Keita, uno dei due bambini "scambiati" alla nascita] ha risposto – e io prendo a prestito le sue parole – dicendo che qualunque sia la risposta finale del film, questo evento che coinvolge le famiglie è sicuramente importante e certamente non inutile. Quello che si potrebbe desumere nel finale è che il rapporto tra le due famiglie potrebbe in qualche modo continuare.

– Ha qualche progetto futuro, o qualcosa a cui sta già lavorando?

– Sulla scia di *Still Walking* o *Going My Home* sto pensando a una terza opera di questo genere, un *home*

*drama* [dramma familiare]. C'è poi un progetto, però non ne è stato dato ancora alcun annuncio ufficiale, che riguarda un manga che mi interessa e che vorrei trasporre su pellicola, e anche in questo caso sarà comunque una storia familiare che parla di "mancanze". E poi ho un progetto più a lungo termine: vorrei girare un *jidaigeki*, sul teatro *kabuki*, per cui sto studiando il mondo degli attori del teatro *kabuki*.



Per chi volesse ulteriormente approfondire la conoscenza del cinema di Koreeda Hirokazu, segnaliamo la pubblicazione del libro di Claudia Bertolé, *Splendidi riflessi di ciò che ci manca - Il cinema di Koreeda Hirokazu*, Ed. Il Foglio/Cinema (www.ilfoglioletterario.it), Piombino 2013. Il libro, articolato in sei capitoli, analizza i temi, le costanti, lo stile, riscontrabili nei lavori di Koreeda, insieme ai suoi legami con gli autori (Ozu, ma non solo) e la tradizione del cinema giapponese. Completano il lavoro una Filmografia commentata e una bibliografia ragionata di saggi, articoli e riferimenti all'opera del regista.

# FIGURE E CAPRICCI #5

Sergio Arecco



*I colori della Passione*

# La fine della storia, la fine delle storie

«La storia siamo noi, siamo noi padri e figli,  
siamo noi, bella ciao, che partiamo.  
La storia non ha nascondigli,  
la storia non passa la mano.  
La storia siamo noi, siamo noi questo piatto di grano».  
(Francesco De Gregori, *La storia*, 1985)

1. Il primo mockumentary a sfondo storico del secondo dopoguerra è *The Overlanders* (1946) dell'australiano Harry Watt, primo film girato in Australia (un vanto sottolineato nei titoli di testa) grazie alla politica allora espansionistica degli Ealing Studios di Londra – a *The Overlanders* ne succederà un secondo, sempre diretto da Watt, *Eureka Stockade*, dopodiché l'esperimento di esaurirà, non tanto per assenza di risposta da parte del pubblico, quanto per motivi di budget.

Nel 1942, nel Nord dell'Australia, pare imminente un'invasione giapponese. Alla quale il governo australiano risponde con la politica della "terra bruciata" e dell'emigrazione di intere famiglie e interi patrimoni di capi di bestiame dalle minacciate regioni del Nord a quelle centrali del Queensland, più protette e sicure. La prima sequenza di *The Overlanders* ha un che di scioccante, di fordiano, ed è degna di rappresentare come nessun'altra il debutto di una cinematografia che, tra mille difficoltà e l'accorto dosaggio di sforzi e autori, ci riserverà in seguito opere pregevoli, per non dire eccellenti: un capofamiglia di Windham dà fuoco alla propria casa, con una rabbia, una determinazione, uno spirito di sacrificio che ha in sé il raptus del furore biblico; placato il quale, prende posto sul carretto in attesa davanti al cancello, carico di familiari e di masserizie, e diventa come tanti altri un migrante, un pioniere alla rovescia.

2. Gli Ealing Studios di Michael Balcon non si muovono da soli. Godono dell'appoggio economico

del governo britannico, il quale intende in qualche modo omaggiare l'immane sforzo bellico sostenuto dagli australiani. Serve, nel dettaglio, qualcosa come un migliaio di capi di bestiame, e una troupe di attori e tecnici disposti a collaborare alla messa in scena, tutta in esterni, di un gigantesco *exemplum* (uno dei grandi *exempla* dell'epica risposta dell'Australia al Giappone, datato 1942): il trasferimento di una mandria di migliaia di bovini dal porto di Darwin, per oltre tremila chilometri di *veldt*, foreste e deserto, fino a Brisbane. Il che postula, nella circostanza, quella che sarà la prima regola del mockumentary a sfondo storico, genere ibrido e di confine, che legittima l'*history* contaminandola appunto con la *story*. In *The Overlanders* l'epicità dell'impresa storica non implica necessariamente una pari epicità della diegesi. Anzi. Harry Watt (1906-1987), documentarista scozzese cresciuto alla scuola di John Grierson (*Night Mail*, 1936), pur concedendosi l'aspro lirismo degli spazi aperti e dei campi lunghi o lunghissimi (molti dall'alto, molti fascinosamente notturni), del deflusso di uomini e animali nel *quadrage* di una coreografia a larghissimo raggio, dà il meglio di sé nella drammaturgia delle soste e delle riprese che intervallano il lungo viaggio, enfatizzando per quanto può il fattuale, il diacronico, l'episodico, secondo la corretta retorica dell'*ekfrasis*.

Il guado di un fiume infestato dai coccodrilli. L'intrappolamento di un gruppo di cavalli selvaggi e la loro domatura. La fuga incontenibile della mandria (*Il fiume rosso* di Hawks arriverà due anni dopo) a causa di un allentamento della vigilanza e il suo recupero a rischio (un cowboy rimane ferito). L'atterraggio di un aereo di soccorso. L'appuntamento a metà cammino con l'ufficio postale e con l'hotel. L'improvviso prosciugarsi dei pozzi e degli abbeveratoi. L'ascesa di un dirupo dal quale molti capi precipitano nel vuoto.



Culloden

L'estenuante percorso finale tra sete e tormenti. Con il concorso della tradizionale voce fuori campo (di un io invisibile), ogni snodo narrativo vanta la sua formale connessione con quanto precede e quanto segue, con tanto di nesso causale e argomentativo. Per esempio, l'allentamento nella vigilanza ha la sua origine nel flirt notturno tra Mary Parsons (la famiglia Parsons fa da trainer umano e operativo con un carretto pieno di generi di conforto) e il cowboy Corky. Il quale Corky pagherà puntualmente l'inavvertenza (e la debolezza sentimentale) con un braccio rotto e il dolorosissimo trasferimento in città sul trabiccolo dei Parsons. Il quale trabiccolo sostituisce ahimè l'aereo appena decollato, incurante del folle inseguimento a cavallo di Mary (il cui gesti di richiamo sono scambiati per gesti di saluto). La quale Mary, a dispetto della mitologia virile del western (e *The Overlanders* lo è, con tanto di "tipi" alla Ford e aborigeni, innocui, appostati sui costoni di roccia al posto dei pellerossa), è elemento affabulatorio di primissimo piano, tanto da autorizzare la propria love story con Corky.

Sì, il mockumentary classico tollera la love story come qualunque altra story, e fa apparire i personag-

gi-simbolo per quello che sono, escludendo qualsiasi privilegio o gerarchia interna. Per esempio, omologando, nel caso specifico di *The Overlanders*, il capo-spedizione Dan McAlpine (interpretato dal sosia australiano di Cary Grant, "Chips" Rafferty) al drappello più o meno anonimo dei compagni d'avventura (uomini e donne, alla pari). Perché l'impresa vera di *The Overlanders* sta nel progetto, non nella sua realizzazione. Il senso del film sta nella sua scommessa: l'ingaggio di un migliaio di capi e il suo trasporto attraverso le frontiere del visibile del Quinto Continente (un visibile mai visto). Non nel compimento della missione, affidato a uno staff standard di tecnici (il direttore della fotografia Osmond Borrodaile, tra gli altri) e attori ad hoc (non sono previste controfigure), meri accessori a posteriori di un fondale, l'*history*, primariamente messo a punto dalla Ealing. Ed è questa è la seconda regola del mockumentary: il declassamento del protagonismo dei "tipi" a beneficio dello sfondo corale, e dunque la promozione dello sfondo a ribalta, con l'esautoramento del personaggio-finzione, confinato, pur con tutti i primi piani d'obbligo, nel ruolo sommario di deuteragonista. La vendetta del paesag-



*I Seicento di Balaklava*



*La Commune (de Paris, 1871)*

gio naturale sul paesaggio umano? Diciamo il ridimensionamento dell'antropico al rango geografico che gli compete nella – peraltro bellissima – convenzione libertaria “la storia siamo noi”.

3. Di tale convenzione si appropria verso la metà degli anni Sessanta del Secolo scorso il brechtismo, e ne risente visibilmente anche il mockumentary, prodotto già di per sé a “bassa fedeltà” tecnologica. Il capolavoro dell'epoca, *Culloden* (1964), opera prima di Peter Watkins, evoca l'epica battaglia ingaggiata da scozzesi e inglesi il 16 aprile 1746 nei pressi di Inverness, non solo de-epicizzandola ma allestendo una vera e propria *antifrasis* all'*ekfrasis* consueta. Ossia ricostruendone moventi e comportamenti, antefatti e fatti, come se l'evento fosse un reportage in diretta, con tanto di voce fuori campo interpellante e risposte alle interpellanze da parte dei personaggi-soldato d'ambo i fronti coinvolti in prima persona: laceri e a brandelli i nemmeno cinquemila dei clan scozzesi al seguito del capoclan O'Donnolly, provvisti di armi rudimentali e privi di artiglieria; in perfetto assetto militare i novemila dell'esercito della Corona capitanati da lord Cumberland, con baionette inastate e batterie di cannoni appostate in cima alla collina.

Il reporter-Watkins, com'è costume in Brecht, si propone, forte della fede marxista, quale narratore onnisciente. Sa che la battaglia di Culloden sta per essere combattuta con forze smisuratamente impari; sa che, a detta degli stessi scozzesi più consapevoli, si tratta di un vero e proprio suicidio dei clan; sa che il teatro bellico concordato dai rispettivi comandanti è del tutto sfavorevole agli scozzesi – una landa piatta, senza difese per chi attacca – e favorevolissimo agli avversari, già preponderanti per numero e armamento; sa che nel giro di tre-quattro ore di scontro diseguale, delle undici alle quindici circa, si consumerà uno dei peggiori massacri della storia d'Inghilterra (poche centinaia di morti nelle file britanniche, migliaia in quelle scozzesi); sa che da quest'ultimo scontro campale, tra giacobiti e protestanti, il pretendente al trono Carlo Edoardo Stuart, colpevole dell'assurdo sacrificio dei suoi uomini, uscirà sconfitto e in fuga, e nascerà da una parte un'Inghilterra egemone e dall'altra una Scozia sottomessa.

Ma presume giustamente che lo spettatore comune (non inglese), non sappia tutto ciò, e, brechtianamente, drammatizza con l'effetto-straniamento (la tecnica dell'intervista, il commento “distanziato”) l'*history*

collettiva, scomponendola in tante *story* individuali, quelle dei singoli uomini, prevalentemente scozzesi – i soldati dell'armata vincente restano una massa anonima, dal momento che notoriamente “la storia la scrivono i vincitori” e la loro testimonianza sarebbe dunque di parte –, chiamati a presentarsi con nome e cognome, a enunciare la propria biografia, le ragioni della propria emarginazione sociale, del proprio infimo rango, del proprio trovarsi lì, in mezzo al fuoco nemico, male armati e mal guidati, antieroi delle Alte Terre pronti a farsi ammazzare. Sono quasi tutti adulti, ma compaiono anche bambini dagli occhi spaventati: tutti quanti cenciosi, e rassegnati.

E l'effetto-straniamento, moltiplicato dal livido scenario in b/n delle Highlands, acquista una potenza figurativa inarrivabile, una misura didattica e antimimetica degna di un *morality play* da un lato e di una distopia futuribile dell'altro, una carica d'astrazione tale da proiettare l'*exemplum* scelto da Watkins in una dimensione metaforica e metastorica, dove gli stessi *klassenverhältnisse* risaltano con una formidabile intensità empatica – a dispetto del programmatico azzeramento dell'empatia. Tanto che ci sentiamo fortemente rammaricati per la scelta effettuata da Watkins poco più di trent'anni dopo (1999) al momento di girare *La Commune (de Paris, 1871)* – eccessivamente esplicitivo fin dal titolo –, per la scelta insensata di drammatizzare ancora alla Brecht (*I giorni della Comune*), ossia di sdrammatizzare – non solo l'*history* in questione ma anche e soprattutto il supporto complementare dell'intervista, attualizzandone indole e struttura mediologiche in misura talmente enfatica da squilibrare il rapporto intervistatore-intervistato a esclusivo beneficio del primo. Con il passare degli anni, i bersagli, per Watkins, sono infatti diventati due. E quello dell'invasione dei media finisce per far premio sull'altro, quello standard delle ingiustizie e atrocità storiche.

Per cui non fa specie che *La Commune* (opera di produzione francese) assuma proporzioni fluviali (ne esistono tre versioni, una addirittura di nove ore), dal momento che già la versione più breve, quella di duecentodieci minuti, fa proprio il vizio dell'eccesso, effondendo nei lunghi piani sequenza, imperniati su un unico set teatrale (il Centre de création “La Parole Errante”, allestito da Armand Gatti nei vecchi studi di Georges Méliès a Montreuil) i fasti e i nefasti di un'anacronica Télévision de la Commune agente in vesti moderne (due reporter, maschio e femmina) al pari degli attori-testimoni in costume, con competenze non solo di onniscienza ma anche di interventismo



*I colori della Passione*

critico-storico. Un conto è vedere Carlo Edoardo Stuart imparruccato, a cavallo, e ascoltarne l'autodifesa in termini di rivendicazionismo clanico e di analfabetismo strategico. Un conto è vedere l'intervistatrice di oggi aggredire verbalmente un comunardo e ascoltarne le contestazioni all'ordine storico dando un eguale spazio alle proprie, in termini di revisionismo documentario.

Mentre – detto solo tra parentesi poiché non si tratta di un mockumentary – fa specie nel geniale incipit di *Lincoln* (id., 2012) di Steven Spielberg, l'intervista del presidente alle due coppie di soldati, una nera e una bianca, sul campo di battaglia. In un film che è un formidabile monumento all'understatement – *Lincoln politique politicien* ma non troppo, la moglie pazza ma non troppo, il figlio frustrato ma non troppo, il ministro Stevens retorico ma non troppo, la guerra visibile ma non troppo, lo stesso teatro dell'assassinio invisibile e dissimulato da un altro teatro – quella *under scene* di gusto watkinsiano è un segnale sottilmente premonitore della cadenza in minore dell'opera, anch'essa fluviale ma non troppo.

4. In realtà, i trent'anni e più che separano il primo Watkins di *Culloden* dall'ultimo Watkins di *La Commune* includono da una parte la fine del brechtismo più evoluto e la sua degenerazione manierista, dall'altro un revisionismo storico che, sulla scia del discutibile saggio di Francis Fukuyama *La fine della storia e l'ultimo uomo* (1989), enuncia hegelianamente, in coincidenza con il crollo del Muro di Berlino e del muro Ovest/Est, la scomparsa definitiva delle ideologie e dell'ultimo *homo socialis*. Il che, come vedremo al paragrafo 5, è vero e non è vero, e comunque non è sufficiente per fare nel nostro caso, del mockumentary, un contenitore a senso unico con lo scopo primario dell'enfasi/denigrazione del supporto di cui si serve (questo sì che è un suicidio bello e buono: del cinema).

Al punto che rimpiangiamo, anche se è produttivamente articolato nel registro del film storico ad alto costo e tutt'al più "straniato" dall'humour inglese rivitalizzato dal free cinema, un film, coevo a *Culloden*, che mockumentary non è, ma che, autoreferenzialmente, si giova di alcune tecniche decostruzioniste

atte, se non ad alterarne la natura, quantomeno a contaminarla: *I Seicento di Balaklava* (*The Charge of the Light Brigade*, 1968) di Tony Richardson. Nel quale è brechtianamente beffardo non solo il titolo da remake – del retorico e patriottardo *La carica dei 600* (*The Charge of the Light Brigade*, 1936) di Michael Curtiz –, è brechtianamente beffardo l'intero impianto anti-frastico, il suo gusto (fin troppo ostentatamente, com'era tipico della scuola d'origine) demistificante e dissacrante, ironico e corrosivo.

Basta l'irriverente mozione estetica d'inquadrare l'evento storico – l'umiliante sconfitta patita dall'esercito inglese accorso in aiuto delle potenze occidentali in occasione della Guerra di Crimea (1853-1856) e in missione nei Dardanelli (1854) – come evento in pari misura giornalistico, grazie all'inserito di una serie di disegni satirici concepiti nello stile dell'epoca, ad apparentare il pamphlet anticolonialista di Richardson con i pamphlet militanti di Watkins e ad autorizzare, secondo noi, la lettura di *I Seicento di Balaklava* come se fosse una *Culloden revisited*. Là, in *Culloden*, si sancivano la supremazia e l'imbattibilità, destinate a durare un intero secolo, dell'armata della Corona. Qui, in *I Seicento di Balaklava*, se ne decretano la vulnerabilità e la fine. Là se ne sanzionava la facile vittoria di fronte a un nemico "inferiore" per mezzi e motivazioni, sbrindellato e sbandato. Qui se ne sanziona la facile sconfitta di fronte a un nemico, l'orso russo (come si vede nel primo dei tre inserti-fumetto ispirati allo stile propagandistico dei media di allora), anch'esso, almeno sulla carta, "inferiore", eppure inopinatamente vincitore (gli ufficiali zaristi, con le loro batterie di cannoni appostate sulla collina, non credono ai propri occhi) nello scontro preliminare di Balaklava, porta d'accesso alla fortezza di Sebastopoli, grazie alla tattica suicida dei vari lord Cardigan, lord Raglan, lord Lucan, artefici in prima persona della disfatta inglese in ragione della loro insipienza bellica e prosopopea aristocratica (ordini contraddittori, contrordini equivoci, comandi confusi o male interpretati o male eseguiti). Là l'inevitabile carneficina dei fanti scozzesi, lanciati in una folle sortita ed esposti senza difesa alcuna al fuoco micidiale dell'artiglieria inglese. Qui, per converso o per nemesi, l'inevitabile carneficina dell'XI Ussari, ossia della leggendaria punta di diamante della Cavalleria britannica, lanciata in una folle sortita ed esposta senza difesa alcuna al fuoco micidiale dell'artiglieria russa (non manca neppure, nel terzo e ultimo inser-

to-fumetto, la falsa notizia propagandistica di una vittoria di per sé inesistente e smentita dall'evolversi della battaglia in corso).

5. Torniamo al mockumentary puro. E torniamo in primo luogo alla scriteriata profezia di Fukuyama. Perché di hegelismo ortodosso (e di marxismo ortodosso, il suo corrispettivo, parimenti idealistico anche se travestito da materialismo) o di schmittianismo (l'idea di Carl Schmitt dell'indispensabilità di un nemico), si può anche morire. Magari il Muro fosse soltanto uno! Invece no. «La storia non ha nascondigli». «La storia non passa la mano». Caduto un muro se ne fa un altro, e un altro ancora. Se cade il muro Ovest/Est, ecco crescerne subito altri, per esempio quello Nord/Sud, o quello, più nello specifico, Palestina/Israele. Magari il sistema fosse, hegelianamente-marxisticamente-schmittianamente, bipolare! Invece no. Il sistema è multipolare. Gli insiemi sono infiniti. La logica binaria, connaturata alla "filosofia della storia" occidentale – di tipo antinomico e dialettico, simmetrico e bipartito, prefiguratrice del superamento della dicotomia servo-padrone in virtù di un alternativismo prestabilito – non può, nel mondo d'oggi nient'affatto "omogeneo" (Fukuyama) e se mai eterogeneo, pluriscalare, non essere soppiantata da una bi-logica. Che non vuol dire logica binaria, bensì l'opposto, logica multipla e asimmetrica, a duplice corsia non di alternative quanto di scale prospettiche differenti e di infiniti divergenti: quindi un'*antilogica*, una logica schizofrenica.

Altro che teologale "fine della storia"! È ricominciata, piuttosto, una storia tutta nuova, con una varietà di *storie* in continua segmentazione e interrelazione tra loro, aperte a dispiegamenti e spostamenti molteplici. Perché, ammettiamolo, se non esiste più la storia, la *history*, esiste quantomeno un'infinità di *storie*, microstorie perlopiù, di cui il mockumentary, tra le arti applicate, si alimenta con voracità e perseveranza. Vogliamo provare a campionarne due, uno per gli anni Zero e un secondo per gli anni Dieci del nostro secolo? Due perché due (trascuriamo volutamente i mockumentary di Werner Herzog che non sono sempre tali, essendo anche qualcos'altro) spiccano su tutti per la loro autonoma bellezza: *Arca russa* (*Russian Ark/Russkij kovèeg*, 2002) di Aleksandr Sokurov e *I colori della Passione* (*The Hill and the Cross*, 2011) di Lech Majewski, guarda caso due *animazioni*.

6. *Arca russa* è, com'è noto, una sontuosa *animazione* delle sale dell'Hermitage di San Pietroburgo, città

d'acqua e d'artifici, con tanto di cornice settecentesca e una visita guidata al labirinto delle trentatré sale del museo, dei corridoi, degli scaloni, sospesa tra l'antica nozione epica di storia e la presente nozione antiepica di dopostoria, peculiare di quel genere promiscuo che è il mockumentary. Non solo. Persiste, a quaranta-cinquant'anni di distanza dai primi campioni del dopoguerra e da un brechtismo ormai sepolto, oltre alla presunzione d'onniscienza – delegata da Sokurov al se stesso invisibile, designato dalla propria voce off dialogante con l'altrettanto invisibile testimonial in abiti ottocenteschi – anche la seconda regola: quella del declassamento del personaggio-tipo a vantaggio della coralità dello sfondo. Grazie alla videocamera digitale (uno dei primi impieghi in assoluto nella storia del cinema contemporaneo), la cinepresa scivola sinuosamente (steadycam del mago tedesco Tilman Buttner), con un unico piano-sequenza di novantasei minuti, tra quadri, statue e fantasmi del passato (tre secoli di storia russa ridisegnata in tante microstorie polivalenti), da Pietro il Grande a Caterina II, dagli spettacoli

barocchi della famiglia di Nicola II al ricevimento dell'ambasciatore di Persia, al Gran Ballo Imperiale del 1913, culmine e sigillo del film e dei *quadri viventi* che esso ha dispeppellito.

Il lento deflusso finale degli invitati dopo il Gran Ballo, centinaia e centinaia di manichini in costume (alcuni anche in maschera) che sfollano come altrettanti zombi verso l'uscita, non assomiglia forse a una gigantesca evacuazione della storia trapassata, a una sorta di assalto al Palazzo d'Inverno alla rovescia? Ma chi può suggerire un tale interrogativo se non un cineasta specialista del mockumentary come Sokurov, abilmente sdoppiato tra l'ego che domanda, nonostante tutto ammaliato dal fascino dell'ancien régime zarista, dalla spettralità delle sue convenzioni defunte, e l'alter ego che risponde, il marchese de Custine, diplomatico francese di un secolo e mezzo prima. Il quale non solo risponde, ma risponde ironicamente per le rime, per esempio con il suo «Adoro queste divise, sono i militari che le indossano a non piacermi», oppure con il ricorso all'exkursus schizofrenico dell'assedio di Stalingrado, accompagnato dal milione di morti *autentici* che sappiamo.

7. L'Uomo Invisibile (l'attore Sergej Dontsov), il testimonial brechtianamente straniato voluto da Sokurov come interlocutore, nonché partner/compllice, nel tragitto d'esplorazione dell'Hermitage (e voluto forse come testimonial dall'Hermitage stesso, partecipe all'impresa dal punto di vista produttivo), non è poi così invisibile se balla alla pari con gli invitati di ieri e dialoga alla pari con i visitatori di oggi. E non lo è perché gode di un doppio statuto iconografico: anacronico e diacronico insieme. Esattamente come Bruegel il Vecchio in *I colori della Passione*, film nel quale il videoartista polacco Lech Majewski (1953) ricostruisce con tecnologie digitali, tridimensionali e di computer graphics (nonché soluzioni ottenute in sede di postproduzione) la genesi di *La salita al Calvario* del maestro fiammingo (1564). Il suo partner/compllice, qui, risulta essere il banchiere e mercante d'arte di Anversa Nicolaes Jonghelinck, in altri termini il suo mecenate, nella cui dimora possiamo già ammirare, appesi alle pareti, *La torre di Babele* e *I cacciatori nella neve* (oggi *La salita al Calvario* si trova al Kunsthistorisches Museum di Vienna, appeso accanto a *La torre di Babele*, come ci mostra l'ultima immagine, documentaria, del film). La coppia, di per sé ubiqua, non entra apparentemente nel quadro, il quale funge da sfondo e quindi, per effetto della seconda



Arca russa



Arca russa

regola del mockumentary, da ribalta: il pittore, onde poterlo dipingere in distanza, dalla sua postazione visiva privilegiata; il mercante, onde poterlo contemplare a distanza e dividerne il processo creativo. Se non fosse che il primo, come ci insegna l'iconologia bruegeliana, ha ritratto se stesso sull'estremità del lato destro dell'opera, in piedi sotto la ruota della tortura, e il secondo è facilmente confondibile con uno dei tanti mercanti ritratti tra gli oltre duecento personaggi presenti nella composizione, la più grande, si badi, dell'intera produzione di Bruegel (124x170).

Il quadro, paragonato dal pittore di ieri a una ragnatela, «deve catturare tutte le storie possibili e deve essere abbastanza grande per contenere tutte le centinaia di esseri che, interpretandole, lo popolano»; sicché il suo ripopolamento da parte del videoartista di oggi, tramite la ricollocazione dei personaggi in blue screen sullo sfondo pittorico, attinge a sua volta una pienezza calligrafica ancor più estesa e sovradimensionale. «Al centro deve stare il movente di ogni cosa, l'asse attorno al quale ruota la vita e la morte delle persone, cioè il muli-

no a vento sopra la roccia, il cui mugnaio è come Dio Padre, che ci dà il nostro pane quotidiano». Per cui la struttura della scena deve muoversi dall'Albero della Vita (l'albero verde sulla sinistra) verso l'Albero della Morte (il tronco rinsecchito con la ruota della tortura), seguendo una linea ascendente predeterminata. Quando l'attore Rutger Hauer (Bruegel) è sicuro di avere definitivamente focalizzato l'insieme in ogni più piccolo dettaglio, fa un cenno dall'alto della sua postazione al mugnaio in attesa – ecco come il pittore dialoga con il quadro – e questi ferma il movimento delle pale del mulino, il loro meccanismo si blocca per un istante infinito: l'istante in cui si coagula per sempre la materia del dipinto. Dopodiché le pale riprendono a girare («Il mondo gira come le ruote di un mulino», dice un antico proverbio neerlandese) e le figure, immobilizzate per alcuni secondi come in un fermo-immagine, riprendono il percorso della Via Crucis.

Il film, infatti, non è finito. Perché, per essere un mockumentary, deve ricostruire anche l'ex post, quello che nel quadro non c'è: l'erezione delle tre croci



La Commune (de Paris, 1871)

(spoglie e senza punta, come pali telegrafici), il prelievo dalle rispettive stalle dei due ladroni, la crocifissione, l'oscurarsi del cielo e lo scatenarsi degli elementi, l'impiccagione di Giuda, la deposizione. Così come, nella prima parte, ha ricostruito l'ex ante: i costumi quotidiani e i mestieri della città di Anversa, la sua campagna, l'invasione dei mercenari valloni in giubba rossa agli ordini degli Spagnoli, collusi con l'imperatore Rodolfo II, la caccia fanatica agli eretici (il contadino issato sulla ruota e lasciato in pasto ai corvi), l'umiliazione soldatesca di una comunità industriosa e di una cultura coesa. E anche qui l'emergenza di un'equazione – le giubbe rosse (i *roode rocx*) entreranno nel quadro nei panni dei soldati romani di

Gerusalemme, quelli che arrestano Cristo e ne accompagnano la crocifissione – e di una sorprendente sottoequazione: gli eretici del XVI secolo, in altre parole i protestanti, sono per i cattolici spagnoli quello che erano i cristiani per il governo romano del Primo secolo dopo Cristo. «Conosco quell'uomo», sbotta Niclaes Jonghelinck accennando a Cristo che regge la croce. «Predicava la Riforma nelle nostre chiese». Sì, perché il materiale è il medesimo – e medesimo è l'impianto figurativo “alla Bruegel” – che è servito un tempo a Jacques Feyder per mettere in scena, in chiave di vaudeville, *La kermesse héroïque* (1935), secondo modalità ovviamente antitetiche a quelle rigoristiche del mockumentary. Sennonché, basterebbe cambiare il segno a quelle modalità di ieri e alla tavolozza digitale di oggi, e si vedrebbero affiorare, abbaglianti come non mai, *I colori della Passione* di Majewski. Come dire: i prodigi del grande cinema.

Del resto c'è chi ha rintracciato, non a torto, in *La salita al Calvario* di Bruegel un contenuto tendenzialmente profano: Cristo, tutt'altro che appariscente, giace ai margini, tra l'indifferenza della gente, la quale non sembra affatto accorgersi dell'importanza storico-religiosa dell'evento cui sta assistendo e pare vivere la crocifissione come se, nella propria contrada, ne avesse vissuto già altre del genere, ossia come un qualsiasi spettacolo popolare, come una... qualsiasi kermesse eroica.

#### Filmografia essenziale (in ordine di apparizione)

*Culloden* (Peter Watkins, 1964)  
*Lincoln* (id., Steven Spielberg, 2012)  
*I Seicento di Balaklava* (*The Charge of the Light Brigade*, Tony Richardson, 1968)  
*Arca russa* (*Russian Ark/Russkij kovèg*, Aleksandr Sokurov, 2002)  
*I colori della Passione* (*The Mill and the Cross*, Lech Majewski, 2011)

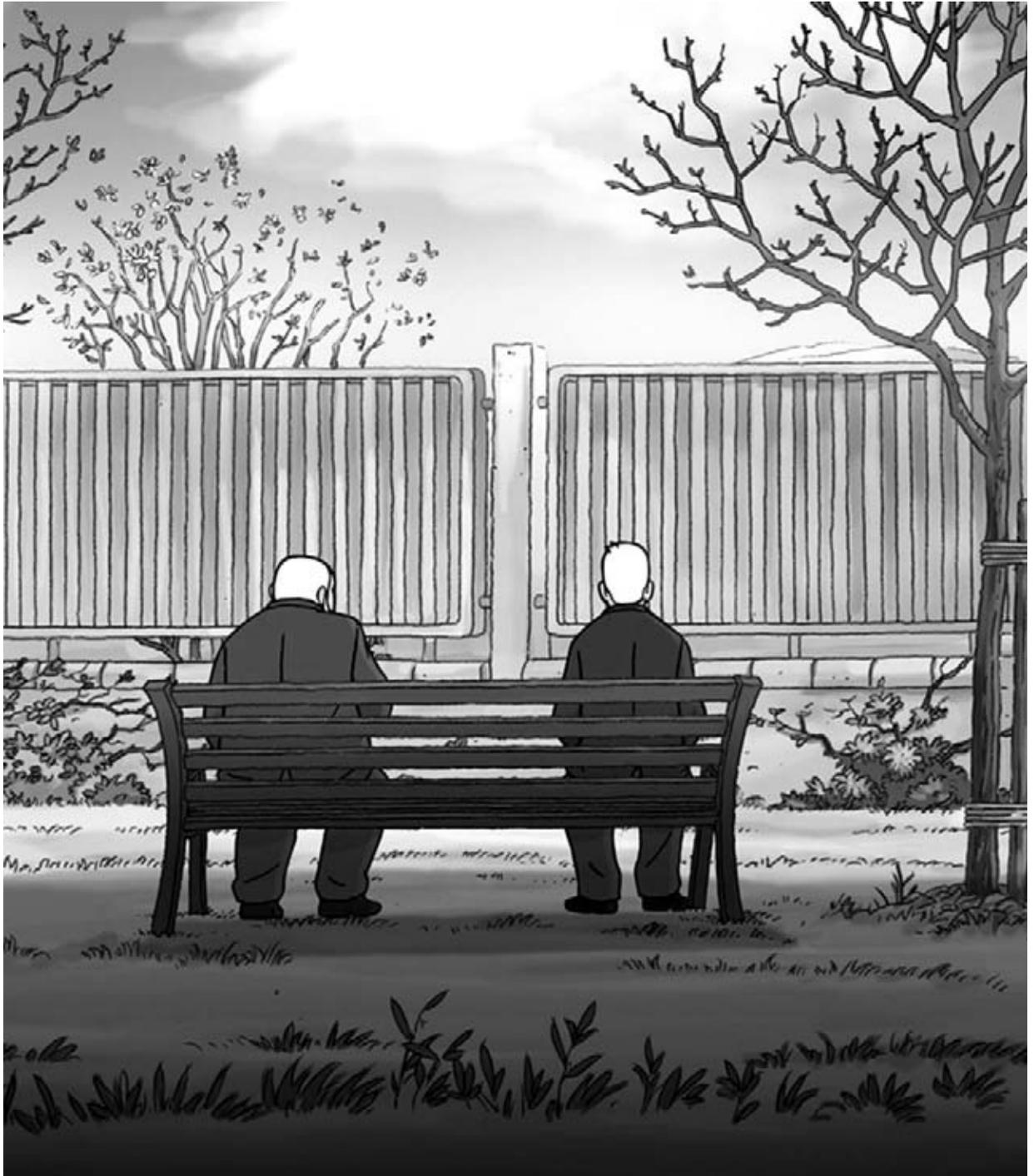
Per un proto-mockumentary, cfr. *A Little Phantasy on a 19th Century Painting* (Norman McLaren, b/n, 1946), animazione del quadro *L'isola dei morti* di Arnold Böcklin, con una serie di metamorfosi interne.

#### Bibliografia (in ordine di riferimento)

Francesco De Gregori, *Scacchi e tarocchi*, lp 1985; Bertolt Brecht, *Breviario di estetica teatrale* (1948) in *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001; Francis Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Rizzoli, Milano 1989, ried. 1996; Carl Schmitt, *Le categorie del "politico"*, Il Mulino, Bologna 1972; Armand Mattelart, *Storia dell'utopia planetaria*, Einaudi, Torino 2003; Ignacio Matte-Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), Einaudi, Torino 1981, ried. 2000; Lev Tolstoj, *I racconti di Sebastopoli*, Garzanti, Milano 2008; Sergio Arecco, *Anche il tempo sogna. Quando il cinema racconta la storia*, Cineforum/Ets, Bergamo/Pisa 2004; Angelus Silesius, *Il Pellegrino Cherubico*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1989 (*Angelus Silesius*, dal nome del mistico polacco del XVII secolo, è la denominazione della casa di produzione di *I colori della Passione*); Alexander Wied, *Bruegel*, Mondadori, Milano 1981.

# ARRUGAS

Paola Brunetta



# Il porteño e Rockefeller

## Accordi e disaccordi nella terza età dell'anima

Partiamo dalla distribuzione: *Arrugas – Rughe*, film d'animazione spagnolo del 2011 firmato Ignacio Ferreras, un piccolo capolavoro che si colloca sulla scia di *L'illusionista (L'illusioniste, 2010)*; a cui non a caso il regista ha collaborato), di *Chico & Rita (2010)* a sua volta mai uscito in Italia, e delle opere di Miyazaki in genere per non parlare di film d'animazione dai temi "forti" come *Persepolis (id., 2007)* o *Valzer con Bashir (Vals im Bashir, 2008)*, non è ancora mai uscito ufficialmente in Italia. È stato presentato in anteprima al Future Film Festival di Bologna nel 2012, poi, quest'anno, al Festival del Cine Español di Roma, e da lì ha cominciato a girare per le sale che lo richiedevano, grazie alla lungimiranza di EXIT med!a i cui fondatori, innamoratisi del film al festival di San Sebastián del 2011, hanno deciso di distribuirlo in maniera indipendente. Perché al di là del fatto che è già uscito in molti Paesi tra cui Stati Uniti e Giappone, il film ha ricevuto premi su premi: due Goya nel 2012 (miglior film e miglior adattamento, per la prima volta nella storia dell'animazione), il premio della critica al Festival di Annecy 2012, la qualifica d'essai di Schermi di Qualità e altri riconoscimenti su cui non mi soffermo.

Si tratta appunto di un film d'animazione ma è un'animazione per adulti, che tratta temi scomodi o comunque delicati come la terza età, la cura delle persone anziane e il morbo di Alzheimer con pudore e onestà, evitando il patetismo e la retorica e mantenendo invece la leggerezza della commedia, nella fedeltà alla *graphic novel* da cui è tratto, *Arrugas (2008)* di Paco Roca, un successo internazionale. E una prima cosa interessante che si può dire del film è che Paco Roca ha collaborato alla sceneggiatura scritta a otto

mani (Ángel de la Cruz, Paco Roca, Ignacio Ferreras e Rosanna Cecchini), lavorando per tre anni, a distanza, con il regista. Infatti se questo film contribuisce a dare dignità al cinema d'animazione, fenomeno questo degli ultimi anni e in cui Miyazaki e Takahata hanno un ruolo chiave, allo stesso modo dà importanza all'opera di Roca che è stata definita "fumetto sociale", o "romanzo per immagini". Nato dalla volontà di parlare delle persone anziane, nel momento in cui gli era stato rifiutato un progetto sul tema perché gli anziani non "rendono", non attirano i lettori; e in cui motivi personali l'avevano portato a considerare la malattia e in genere la terza età per comprenderle meglio, e per dare uno strumento di comprensione ai lettori.

E qui entriamo nelle tematiche che il film presenta: tante e intrecciate tra loro, al punto che il regista ha dichiarato di aver voluto realizzare un film "concreto", centrato sulle persone quindi sui personaggi, più che un film sulla vecchiaia o sull'Alzheimer. Sulla terza età tra l'altro, e in misura minore sulle malattie che colpiscono gli anziani, il cinema (non d'animazione questa volta) degli ultimi anni continua a sfornare film, segnando un cambio di rotta rispetto al periodo precedente e mettendo in campo i "grandi vecchi" che fa sempre piacere rivedere sullo schermo: da Jeanne Moreau alla coppia Riva-Trintignant, da Judi Dench a Maggie Smith, da Jane Fonda a Geraldine Chaplin alla coppia Redgrave-Stamp, da Meryl Streep a Christopher Walken. Quello più interessante per il tema particolare che tratta, la sessualità delle persone anziane, è *Settimo cielo (Wolke 9, 2008)*, i più belli sono decisamente *Amour (id., 2012)* e *A Lady in Paris (Une Estonienne à Paris, 2012)*, *Marigold Hotel (The Best Exotic Marigold Hotel, 2011)* e *Pranzo di ferra-*



*gosto* (2008) sono godibilissimi, alcuni affrontano tematiche specifiche, altri la vecchiaia in generale; solo nel 2012 se ne contano una decina. Anche se forse il riferimento più appropriato a livello sia di trama che di atmosfera è *Le ultime lune* (1992) di Furio Bordon, la *pièce* che ha visto tra i suoi interpreti Marcello Mastroianni poco prima della morte. E da un altro punto di vista (situazione, personaggi e fuga finale), *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975).

Come si diceva Paco Roca, ma anche il regista e gli sceneggiatori, hanno realizzato il film (e prima il fumetto) per rendere le persone maggiormente consapevoli della situazione esistenziale delle persone anziane, delle strutture che le ospitano, malate o meno che siano, e del senso di solitudine che provano nel momento in cui vengono affidate a esse; e ben vengano degli autori che vogliono fare un film realistico (anche l'animazione può esserlo) dal forte impatto sociale, per sensibilizzare il pubblico su un certo tema. Ma siccome un film non è una dichiarazione d'intenti ma qualcosa di ben concreto al di là di essa, bisogna

dire che innanzitutto quello che conta, qui come altrove, è lo sguardo (dell'autore prima che del regista) sulla situazione e sui personaggi rappresentati, uno sguardo *pietoso*, solidale, leggero e profondo al tempo stesso, caldo del calore che incarnano i personaggi nell'umanità che esprimono, e poi che accanto alla solitudine dei protagonisti e alla tristezza del luogo che li accoglie (che peraltro non è presenza viva ma contenitore che fa da sfondo, sia pur determinante, a sentimenti, persone e situazioni) troviamo nel film il grande tema delle relazioni umane, dell'amicizia e della solidarietà, dell'umanità appunto che attraverso l'amore e il senso dell'umorismo che vuol dire leggerezza e capacità di comprendere, riesce a vincere o almeno a mitigare la sensazione di desolazione e decadimento che una malattia senile può dare. E riesce a fare cambiare una persona, mostrando che il cambiamento può avvenire a qualunque età, se si è aperti alla vita e all'inaspettato che porta.

La persona in questione è Miguel, il *porteño*, spagnolo di nascita ma argentino di adozione, che a trent'anni dal ritorno in Patria conserva la parlata di



Buenos Aires; colui che la sa lunga perché ha vissuto due vite, che non ha mai voluto una famiglia perché sta bene da solo, che dice la verità su tutto e tutti sfiorando il cinismo e l'inganno (i pietosi inganni a cui sottopone i compagni che da un'illusione possono solo trarre giovamento, ma pur sempre inganni), che legge lucidamente la realtà e sa riderci sopra ma che mantiene lo spirito di un bambino nella capacità di rimettersi in gioco, quindi nell'apertura; personaggio che simboleggia lo spirito popolare rispetto al protagonista, Emilio, che rappresenta l'alta borghesia (era direttore di banca), e lo spirito dell'America del Sud rispetto alla Spagna come vecchio continente in decadenza, o rispetto agli Stati Uniti (in un'ottica questa volta neocoloniale) che il personaggio di Emilio simboleggia, nel momento in cui, per tutto il film, Miguel lo chiama Rockefeller a causa del denaro che soleva amministrare (1).

Per cui il film ha anche una valenza metaforica, la Spagna in decadenza salvata/aiutata da chi viene da un mondo "nuovo" e mantiene l'energia "popolare" quindi fresca presente in esso, o gli Stati Uniti a loro volta bisognosi di aiuto da parte dei Paesi che hanno controllato sul piano economico. Una rivincita dei

deboli e dei "vinti", e infatti Michele è l'angelo che protegge i deboli e gli oppressi ed è quello che ha incitato Giovanna d'Arco, comparendole in sogno, a difendere il suo Paese. Ma al di là della valenza metaforica della storia (che si può applicare anche ad altri personaggi, Rosario che rappresenta l'aristocrazia che rimane in disparte ripiegata sul passato mentre Dolores e Modesto, qui ritratti nel sentimento profondo che li lega, possono rimandare a Dolores Ibàrruri e a Juan Modesto per dire che quel che nel passato poté la politica, può oggi l'amore) e al di là del fatto che se Miguel assiste alla fine Emilio, è perché questi gli ha insegnato ad amare e lascio al lettore l'interpretazione storico-politica, quello che emerge nel suo calore e nella sua pienezza è il rapporto tra i due personaggi principali e tra loro e i compagni di tavolo, un rapporto fatto anche di tensioni e rotture ma sostanziato di stima, complicità e affetto profondi, che si costruiscono nel tempo di una quotidianità passata, volenti o nolenti, insieme.

È questo che fa la differenza, quest'affetto e la maniera in cui è raccontato, che ci porta allo stile di Ferreras che è freddo e caldo al contempo, nel realismo poetico (e simbolico) che lo caratterizza. C'è una sorta di lentezza che pervade l'opera, nelle lunghe carrellate laterali o in quella verticale che, a inizio film, scopre il cancello entro cui si svolgerà poi la vicenda, e nel ritmo della narrazione (che cambia però in alcune sequenze chiave, come quella dell'incidente); le inquadrature sono curatissime anche sul piano cromatico; la musica (Nani Garcia) è suonata dall'Orchestra Filarmonica della Galizia, ma c'è anche, nei titoli di coda, la canzone recitata da una donna di cent'anni conosciuta in una casa di riposo, durante il lavoro di preparazione al film; e la struttura in tre atti, prologo- vicenda- epilogo, è funzionale alla narrazione e se sulla necessità dell'epilogo si può discutere, il prologo è a dir poco folgorante e vale l'intero film.

#### **Arrugas – Rughe**

*Titolo originale:* Arrugas. *Regia:* Ignacio Ferreras. *Soggetto:* dalla graphic novel *Rughe* di Paco Roca. *Sceneggiatura:* Angel de la Cruz, Rosanna Cecchini, Ignacio Ferreras, Paco Roca. *Fotografia:* David Cubero. *Musica:* Nani García. *Scenografia:* Jesús García, Albert Rodríguez, Joan Masip. *Produzione:* Enrique Aguirrezabala, Manuel Cristóbal, Oriol Ivern per Elephant in the Perro Verde Film/Black Box/Cromosoma TV Producciones. *Distribuzione:* EXIT med/a. *Durata:* 89'. *Origine:* Spagna, 2011.

(1) Faccio riferimento per alcuni spunti all'interessante scritto della psicoterapeuta Maria Gabriella Sartori *Arrugas – Rughe – Rides – Appunti sul film*, condiviso dall'autrice.

# *LennoNYC*

Anton Giulio Mancino



# Principi di lennonmania

Esiste di sicuro un ramo cadetto della beatlemania audiovisiva che ruota attorno alla figura di John Lennon. E di cui il documentario *LennoNYC* – circolato in Italia sul grande schermo per un giorno solo due anni dopo la sua uscita, quindi recuperabile esclusivamente in questa prima edizione in dvd (1) – non è che l'ultima tappa in ordine di tempo. Diretto dal pluripremiato Michael Epstein, già autore con Thomas Lennon nel 1996 di *The Battle over Citizen Kane*, è comunque ma non banalmente un'opera celebrativa che va ad accrescere la mitologia del più controverso ex Beatle ucciso a New York a soli quarant'anni l'8 dicembre del 1980. Ma questa oramai è storia, anzi leggenda, che ha trovato già in altri due importanti film dedicati a John Lennon un terreno fertile per un'analisi del personaggio e nel contempo una rievocazione della sua iconologia, cioè *Imagine – John Lennon* (1988) dell'esperto Andrew Solt (suo tra i tanti documentari di sistema sul rock e le rockstar, diretti o prodotti, era stato nel 1981 *This is Elvis*) e *U.S.A. contro John Lennon* (2007) di David Leaf e John Schienfeld, rispettivamente uno più ovviamente agiografico, l'altro più attento al contesto storico-politico in cui si consumò la sua fatale parabola americana.

Questo terzo *LennoNYC*, che sin dal titolo gioca con la scelta di campo compiuta, cioè di occuparsi (quasi) esclusivamente del periodo newyorkese di Lennon, senza perciò sovrapporsi al precedente *U.S.A. contro John Lennon*, circoscrive da un lato geograficamente e quindi cronologicamente il discorso, dall'altro lo estende a tutti gli aspetti di quella lunga trasferta divenuta una permanenza definitiva, agli aspetti privati, familiari, professionali. Il documentario di Epstein non soltanto non è un doppione di quello di Leaf e Schienfeld, ma un tentativo di descrivere dettagliatamente le caratteristiche, cercando quanto più possibi-

le di smussare angoli ed evitare derive complottistiche, del "secondo" John Lennon. O piuttosto di quella che per la musica rock è di fatto l'unica storia autonoma di John Lennon, non a caso il più insofferente e centrifugo Beatle, che nella band probabilmente più celebre di tutti i tempi sembrò sempre assumere un atteggiamento più ironico, o piuttosto autoironico: un nonsense autoreferenziale, ai limiti della partecipazione distratta, indolente, dichiaratamente sciocca di chi inconsciamente, in maniera acerba, demenziale o forse troppo cerebrale, magari dal principio, percepiva quanto il gioco di squadra soffocasse le prospettive e l'impegno, vale a dire l'esigenza di esprimersi politicamente, pur sempre alle condizioni imposte dalla società dello spettacolo e dalle regole del mercato, quindi non soltanto in chiave romantica.

Certo la storia dei Beatles, anche dopo lo scioglimento avvenuto nel 1970, è la prova che non ci fu un solo leader o una sola personalità dominante nel gruppo, né una sola intelligenza che potesse prescindere dal gioco di squadra. Al punto che i quattro componenti possono di volta in volta essere studiati singolarmente e lasciare comprendere come nessuno fosse davvero marginale, né il meno pretenzioso e perciò alla lunga più simpatico Ringo Star che cinematograficamente è stato di sicuro il Beatle più efficace e perseverante, né tanto meno il mistico e defilato George Harrison, cui giustamente Martin Scorsese ha dedicato il fluviale e memorabile *Living in the Material World* (2011), in perfetta continuità con i suoi inospettabilmente ascetici *Kundun* (1997) e *Al di là della vita* (1999).

Ricapitolando, se Ringo Star ha interpretato più film, George Harrison è stato l'unico Beatle ad aver ispirato Scorsese per un documentario su misura, mentre Paul McCartney ha cercato di proseguire da solo la tradizione beatlesiana più ortodossa, sfumando



il possibile la varietà di apporti e piegandola a una sua idea peraltro precisa e legittima (assicurandosi anche un rockumentario d'autore come *Get Back* nel 1991), è toccato a John Lennon, a posteriori, per ovvie ragioni, ispirare quel filone cadetto che possiamo considerare parallelo e non meno importante di quello principale su cui i Beatles e la macchina commerciale che li ha accompagnati hanno continuamente e sistematicamente investito, alternando piccolo e grande schermo, a seconda delle necessità, dalle apparizioni televisive dirette all'*Ed Sullivan Show* (1964-1965) ai noti lunghometraggi, da *Tutti per uno* (1964) di Richard Lester a *Let It Be* (1970) di Michael Lindsay-Hogg, nonché ai numerosi video musicali che furono trasmessi e che sostituirono le gravose e chiassose apparizioni pubbliche. John Lennon in questo senso ha quindi marcato una differenza fondamentale, che *LennoNYC* contribuisce a marcare. Ha insomma indotto a interrogarsi, attraverso l'audiovisivo, sull'imprescindibile componente audiovisiva del fenomeno musicale che ha storicamente interessato i Beatles per poi spostarsi e concentrarsi, pur con accenti e obiettivi diversi, quasi per

intero su di lui. E questo epocale cambiamento di paradigma e di orizzonte interpretativo ha coinciso, come opportunamente *LennoNYC* tiene a sottolineare, con la svolta newyorkese ergo americana del cantante, compositore e neo attivista politico.

Per comprendere quindi John Lennon occorre spostarsi dall'altra parte dell'Oceano, prestare attenzione a ciò che accade negli Stati Uniti, dopo il 1970. La decisione di richiedere la cittadinanza americana equivale per lui a una soluzione drastica, artistica, culturale e identitaria. Il vero John Lennon, con Yoko Ono, al di là di qualsiasi giudizio di merito, comincia sulla East Coast, a New York, si sposta per un breve periodo sulla West Coast, a Los Angeles, e si conclude ciclicamente con il ritorno a New York. L'Inghilterra è lontana, rimossa. Il film di Epstein, benché spesso ceda alla tentazione di sviluppare le sue argomentazioni dentro una precisa cornice nazionalista filoamericana, ha le sue buone ragioni per privilegiare e rivendicare il Lennon americano, non soltanto – come in *U.S.A. contro John Lennon* – in funzione della questione relativa alle pressioni indebite subite dall'FBI e dalla presi-



denza Nixon, che hanno concorso non a torto a gettare un'ombra sull'omicidio del 1980. Ma nella piena coscienza che è proprio in America che Lennon cerca, in parte riuscendoci, di liberarsi del fantasma dei Beatles, onde trasformare la sua condizione di eccellente ex in dimensione autonoma e originale, sempre mediante le immagini filmate, andando incontro al dissenso, all'impopolarità oltretutto sofferta, a un ingrato successo altalenante, a una diversa familiarità con la gente, ai gossip, agli scandali immaturamente cercati. Principalmente il rapporto è stato costruito con una categoria di persone: gli spettatori, poiché non c'è istante privato, intimo, non c'è contraddizione individuale, nodo controverso della vita, della carriera e del messaggio lanciato nella nuova, imprevedibile e pericolosa avventura americana che non venga affidato a una traccia audiovisiva, così come le spiegazioni e le giustificazioni stesse delle zone d'ombra, dei lati oscuri del genio, sempre oscillante tra profonda convinzione del proprio mandato poetico e pacifista, che non venga filmata o restituita filmicamente.

Per quanto siano inevitabili anche in *LennoNYC* approcci tipicamente improntati a quella che a tutti gli effetti possiamo considerare una lennonmania tutta

americana, diretta prosecuzione della beatlemania internazionale, assurta al rango di canone classico, ancora una volta assecondata durante o alimentata a posteriori dalla macchina da presa, il risultato importante e a tratti incredibile consiste nella capacità di *LennoNYC* di non appiattire il tema, e rendere così il risultato orizzontale e giustificazionista a oltranza. Al contrario, questo film consente più che mai di maturare uno sguardo più distante dal Lennon artista e uomo (diversamente da quanto perseguito in *Imagine – John Lennon*), ma anche dal Lennon artista politico e vittima dell'establishment statunitense (secondo invece l'impostazione di *U.S.A. contro John Lennon*), approdando a una dimensione polivalente in cui tutto e il contrario di tutto coesistono.

E ogni perplessità, percepita a distanza e dall'esterno, permane. A partire dall'onnipresenza del mezzo audiovisivo, croce e delizia del protagonista/vittima sacrificale involontaria, la cui morte gli ha consentito rispetto agli altri ex Beatles di sopravvivere specialmente sullo schermo, come perfetta "figura dell'assenza" per dirla con Marc Vernet. E inaugurare così un filone specifico di fiction e soprattutto non-fiction in corso d'opera, sulla base del vedere rappresentata all'epoca e in vita con le immagini (in movimento) ogni personale istanza di libertà dalle stesse immagini pregresse e correnti, pubbliche e private. L'imperativo *Imagine* non è stato perciò soltanto il titolo del suo brano più celebre e celebrato della fase successiva a periodo dei Beatles, e che non a caso è servito a intitolare il film postumo più dichiaratamente celebrativo, ma anche l'imperativo, o piuttosto la benedizione/maledizione di un continuo rispecchiamento nel proprio insopprimibile, giovanile, inesausto io autoriale, filiale, coniugale, paterno, amicale. Da cui separarsi era praticamente impossibile, come già accaduto al suo maggiore predecessore, idolo (e inconfessabile oppositore) Elvis Presley. Anche perché immaginare e immaginarsi sullo schermo, producendo continuamente immagini, dentro la logica dello star system e dell'industria cinematografica e televisiva, sono un'unica cosa: un destino senza scampo.

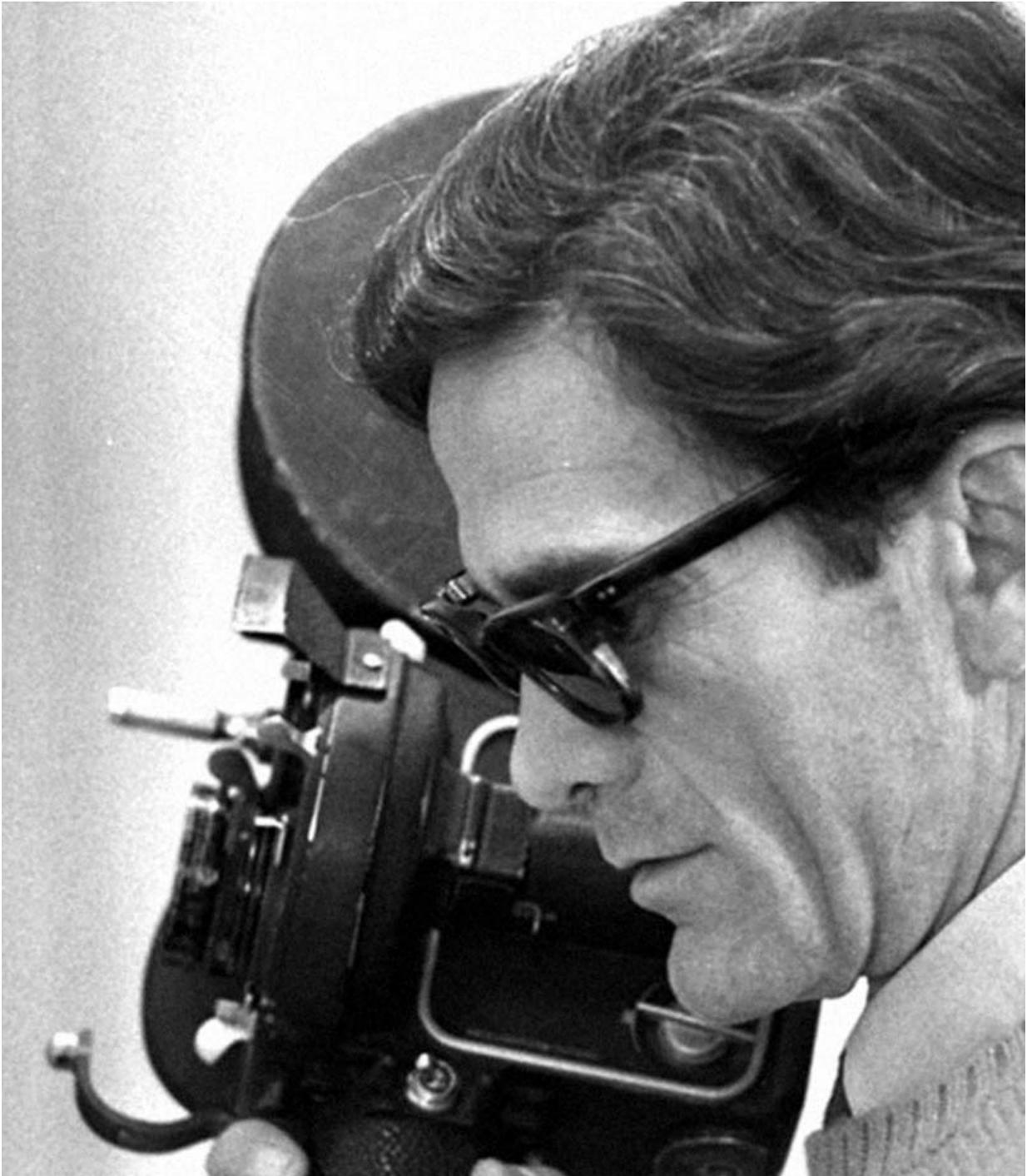
### LennoNYC

*Titolo originale:* id. *Regia e sceneggiatura:* Michael Epstein. *Montaggio:* Ed Barteski, Deborah Peretz. *Produzione:* Jessica Cohen per Two Lefts Don't Make a Right/Dakota Group/American Masters/Thirteen for WNET.org. *Distribuzione:* Feltrinelli Real Cinema (dvd). *Durata:* 115'. *Origine:* USA, 2010.

(1) Feltrinelli Real Cinema, Milano 2013, € 16,90.

# DA PARIGI: PASOLINI ROMA

Julien Lingelser



# Strade senza cartelli

Linea 2 del metrò. Alla fermata “Rome”, alzo gli occhi perché una luce calorosa e inabituale mi ha risvegliato dal torpore quotidiano: la stazione è stata completamente italianizzata e rivestita di locandine in occasione della mostra “Pasolini Roma. Roma secondo l’artista italiano più scandaloso del XX Secolo”. Ormai è più frequente che scandaloso sollecitare il pubblico con l’argomento dello scandalo, ma la *headline* suggerisce lo stesso quesiti significativi: può Pasolini scandalizzare ancora nel Ventunesimo secolo? È realmente lo scandalo il succo da estrarre dalla sua opera? Accetto l’invito pubblicitario e mi reco alla Cinémathèque per una sorta di esplorazione che forse gioverà al lettore, poiché dal 15 aprile al 20 luglio 2014 la mostra si trasferirà a Roma al Palazzo delle Esposizioni.

*Pasolini Roma* è stata ideata da tre commissari: il romano Gianni Borgna, lo spagnolo Jordi Balló e l’academico francese Alain Bergala. Si sente molto la patina di quest’ultimo, che nell’inverno 2013 girò anche un documentario intitolato *Pasolini, la passion de Rome*. La mostra segue una cronologia divisa in sei sezioni (sei periodi fondamentali della vita del poeta dal 1950 alla morte). Tre sono i principi che hanno determinato le scelte museografiche: un percorso senza spiegazioni ma con mappe, un oggetto emblematico ed enigmatico al centro di ogni sala, un visitatore immerso visivamente nella Roma di ieri e di oggi. Il curatore Bergala assume la responsabilità di non inserire cartelli didattici per lasciare che i visitatori capiscano e interpretino a modo loro, «se lo desiderano», com’egli dichiara.

Roma e il cinema non appaiono subito, si parte attraversando un corridoio “friuliano” con foto di giovinezza digitalizzate e srotolate su uno schermo che imita le finestre di un vagone. Raccordo nella prima sala con un’immensa inquadratura digitale di un bina-

rio della Stazione Termini, scialba nel suo intento comunicativo. In mezzo si trova una finta statua della fontana delle Tartarughe (ma manca l’acqua per gettare la monetina), come ricordo di una vita popolare ed epicurea, quella dei “ragazzi di vita” e della scena de *La notte brava* di Bolognini... Qui testi, poesie e disegni dell’autore sono sparsi nei vari lati e angoli, basta che l’occhio sia stuzzicato per curiosare liberamente. Spesso si tratta di documenti originali e manoscritti di prima mano, complice l’Archivio Pasolini della Cineteca di Bologna. Ma se il primo approdo a Roma fu sconvolgente e formativo per Pasolini, consentendogli di sviluppare e maturare elementi già presenti nella produzione friuliana, per il visitatore il percorso sarà più sorprendente che illuminante.

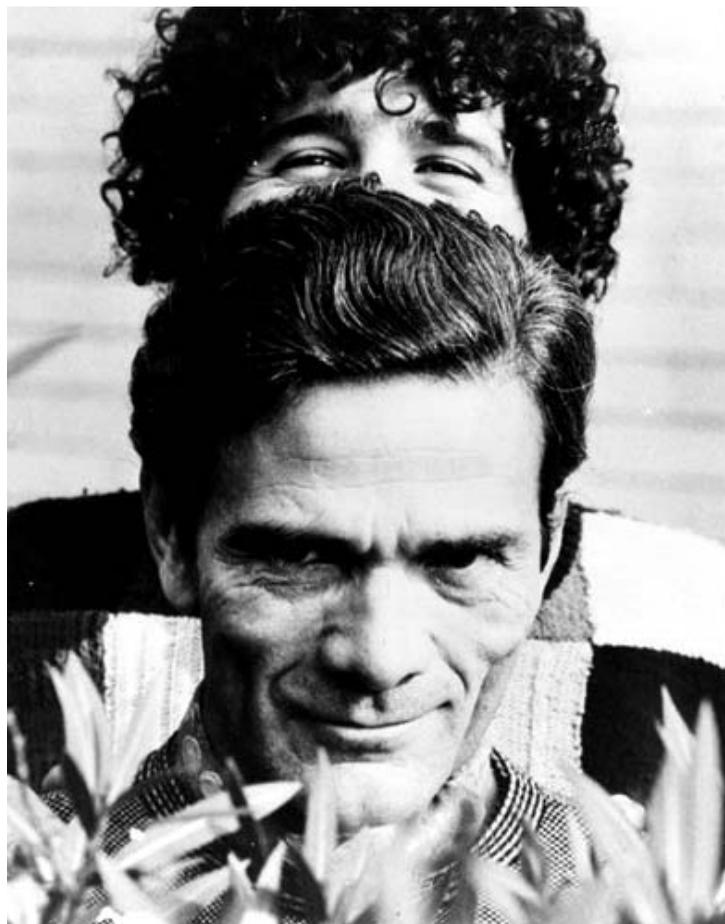
Nella sala successiva è posta per terra una riproduzione di cartapesta della lapide di Gramsci. La voce di Pasolini recita *Le ceneri di Gramsci*, la poesia si disperde e s’incrocia con l’audio delle interviste proiettate senza cuffie. Vi si sovrappongono i commenti del pubblico il quale, entrando nel fascio di un proiettore, lascia inquietanti sagome nere su uno schermo-muro raffigurante un caffè letterario di Piazza del Popolo frequentato dal poeta. Un miscuglio uditivo e visivo tutto sommato non distante da alcune atmosfere romane affascinanti e confusionarie. Altre chicche consistono, per esempio, in un impressionante pannello su cui sono elencati tutti i processi subiti da Pasolini (effettivamente all’epoca era scandaloso). Ma uno degli oggetti più “misteriosi” rimane quell’ologramma di centauro, disposto in un modellino d’anfiteatro sotto un fotogramma di Medea e simboleggiante, secondo Bergala, «il ritorno all’Antichità in Pasolini».

Altri momenti della visita sono più fortunati, come un interludio decorato secondo i gusti pittorici espressi nella poesia *Il mio desiderio di ricchezza* e la trascrizione murale del testo; oppure con gli andirivieni tra

città del passato e video attuali di scorci romani (per esempio, una via della borgata di *Accattone* ormai divisa tra piccoli borghesi ed extracomunitari) che illustrano l'evoluzione delle location dei film e l'acutezza della riflessione pasoliniana sul divenire della società dei consumi. Però l'isolamento e la distanza tra questi documenti impedisce di creare una spontanea corrispondenza intermediale: permette soltanto di abbracciare la poetica pasoliniana nel suo insieme estetico per tracciarvi – nel miglior dei casi – paralleli tra vita e opera, relazioni tematiche e geografiche. Perché uno dei punti più limpidi della mostra risiede nel tentativo di mappare la vita-opera di Pasolini e di osservare come essa evolve in uno spazio e in un'epoca.

In fondo, *Pasolini Roma* concepisce la mostra cinematografica all'opposto del "lavoro sulla figurabilità" di cui parla Dominique Païni (cfr. *Le Temps exposé*, Éd. Cahiers du Cinéma, Parigi 2002), essendo troppo asservita alla sua logica cronologica e causale. Come attestava la recente mostra *Antonioni. Il maestro del cinema moderno*, Païni si era ingegnato a trasmettere un ritratto del cineasta grazie a una scenografia non lineare e omogenea: facendo dialogare le arti, creando un senso nuovo dai contrasti di temporalità, instaurando una fruizione più diretta tra lo spettatore e la "materia d'immagine". Bergala, al contrario, affida all'intelletto del visitatore il compito di definire di una direzione semantica personale tra le parti eterogenee della mostra, squadrando oggetti di varia natura. Atteggiamento per lo più inaspettato e antipedagogico da parte dell'autore di *L'ipotesi cinema* (Cineteca di Bologna, Bologna 2008), in cui insiste sull'importanza e sul piacere della comprensione. E Pasolini, piuttosto che essere "l'artista più scandaloso", appartiene tuttora a quelli più complessi. Senza un bagaglio preliminare (ma c'era un'ampia rassegna pasoliniana alla Cinémathèque Française e forse il pubblico romano sarà meno impreparato), né un approccio didattico e interattivo, il visitatore non incontra l'uomo ma lo sfiora, consuma dati culturali e concettuali che non gli basteranno ad attribuire un posto a Pasolini, nonostante la prossimità del suo pensiero e il potenziale divulgativo della mostra. L'interpretazione dei materiali rischia l'inefficacia o il controsenso: una veduta isolata del centro storico attuale di Roma, colonizzato dai negozi franchising, non è sufficiente per aggiornare chiaramente il concetto pasoliniano di "omologazione", e il visitatore non prende coscienza di esserne partecipe.

Bergala poteva essere un'ottima guida, purché avesse scambiato il (cattivo) gusto per gli oggetti artefatti



e l'ermetismo con un montaggio di senso più esplicito e comunicativo tra i documenti esposti. Di questa innegabile competenza pedagogica testimonia *Pasolini e la passione di Roma*, in cui interroga persone e spazi autentici, sostenuto da una voce narrante che si rivolge al poeta. Solo dopo la visione di questo documentario ho iniziato a capire dove voleva portarmi l'itinerario della mostra: al dono umano e urbanistico che Roma fu per Pasolini, così come all'eredità immaginaria, filosofica e poetica che egli vi lascia. Una "passione" significativamente scomparsa nel titolo dell'esposizione. Prima di sottolineare l'eccezionalità e gli scandali, le condizioni e le ragioni della cospicua intermedialità dell'opera avrebbero dovuto costituire l'obiettivo decisivo affinché il lascito pasoliniano rivelasse quella che, per me, è la sua meta costante a Roma e oltre: la ricerca del sacro. La visita si conclude con le immagini della famosa sequenza-omaggio di *Caro diario* (Moretti è per Bergala il regista che oggi meglio rappresenta la dimensione politica di Pasolini) e lascio la mostra come avrei lasciato il funerale di un celebre sconosciuto.



# festival

## Il cinema dell'Estremo Oriente al Festival di Busan

Dario Tomasi

Giunto alla sua diciottesima edizione, il Festival di Busan, che pur comprende al suo interno diverse sezioni dedicate all'Occidente, continua a essere una straordinaria vetrina del cinema asiatico, e di quello

dell'Estremo Oriente in particolare: da una parte con le sue diverse anteprime mondiali, dall'altra ripescando i lavori più importanti già presentati in altri festival internazionali. Tra questi ultimi – anche per dare

in qualche modo un quadro sullo stato di salute del cinema dell'Asia orientale – possiamo citare quelli provenienti da Cannes (*Like Father, Like Son* di Koreeda Hirokazu, *A Touch of Sin* di Jia Zhang-ke, *Bends* di Flora Lau) da Locarno (*Backwater* di Aoyama Shinji, *Real* di Kurosawa Kiyoshi, *Our Sunhi* di Hong Sang-soo), da Venezia (*Why Don't You Play in Hell* di Sono Sion, *Stray Dogs* di Tsai Ming-liang, *Unforgiven* di Lee Sang-il, *Moebius* di Kim Ki-duk), da Toronto (*Intruders* di Noh Young-seok, *R 100* di Matsumoto Hitoshi, *Soul* di Ching Mong-hong) e, infine, da Deauville (*Snowpiercer* di Bong Joon-ho) e dall'Étrange Film Festival di Parigi (*Miss Zombie* di Sabu). Di diversi di questi film si è già avuto modo di scrivere – o si scriverà – sulle pagine di questa e



*Intruders*

altre riviste italiane, comprese quelle online, concentriamoci così su qualche anteprima mondiale di particolare interesse.

Su tutte – anche per ragioni legate al lavoro di «Cineforum» – va segnalata quella di *Tamako in moratorium*, film diretto dal giapponese Yamashita Nobuhiro che è stato inserito dalla nostra rivista tra i «40 registi per il futuro» (vedi il numero 526, del luglio 2013). Il film di Yamashita si costruisce tutto intorno a Tamako che, appena laureatasi, ritorna a vivere nella casa del padre separato. La giovane donna sembra per molti versi ancora ferma all'età dell'adolescenza e passa il tempo, stesa sul suo futon, a leggere manga e a giocare alla playstation, come a voler sospendere a data da destinarsi il momento dell'effettivo ingresso nell'età adulta. E così tocca al padre, che con pazienza giapponese attende che la figlia si decida a cercarsi un lavoro, preparare i pasti quotidiani (pesce alla griglia, *soba* in brodo, *curry rice*) e stendere sul balcone la biancheria intima di Tamako.

La storia procede in modo minimalista, attraverso la rappresentazione di una serie di piccoli fatti quotidiani, animandosi nella seconda parte quando, nel corso di una cena con dei familiari, Tamako scopre che questi stanno cercando di convincere il padre a sposarsi. Come un'eroina di un film di Ozu, Tamako si scopre improvvisamente gelosa, e, con l'aiuto di un giovane amico, farà di tutto (o quasi) per impedire che quest'unione avvenga. Ma ormai i tempi della moratoria sono finiti, e sarà lo stesso padre a far capire alla figlia che è giunta l'ora che la sua vita abbia finalmente inizio.

Yamashita riempie questa storia fatta di piccole cose con i suoi tipici e stralunati tocchi da commedia (a



un certo punto, durante una cena, padre e figlia si mettono all'improvviso a fare "forbice, carta e sasso": toccherà al genitore, sconfitto, uscire in cortile per andare a riempire la tanica di cherosene), con i suoi personaggi attoniti e incapaci di adattarsi alle regole del vivere sociale («Non è il Giappone, sei tu a essere senza speranza», dice a un certo punto il padre alla giovane), col suo senso della vita come di un'inevitabile successione di piccoli scacchi (quando finalmente arriva la tanto attesa telefonata della madre, padre e figlia, usciti da casa per un paio di minuti, non potranno udirne gli squilli), e con quell'amarezza di fondo che è tutt'uno col suo cinema.

Venendo ora alla Corea del Sud, fra le anteprime più attese c'era indubbiamente *My Boy* di Jeon Kyu-hwan, regista che con la sua

“Town Trilogy” (*Mozart Town*, *Animal Town* e *Dance Town*) ha già avuto modo di conquistare una certa attenzione da parte della critica internazionale. *My Boy* conferma le notevoli qualità del cineasta e si colloca sulla scia di altri grandi e recenti film sudcoreani attenti alle dinamiche familiari come *Mother* di Bong Joon-ho e *Poetry* di Lee Chang-dong. La storia si concentra su una madre che da sola deve badare a due figli: Icheon, da tempo in coma in ospedale e le cui spese mediche la donna non è più in grado di sostenere, e Yucheon, che sconvolto dalla malattia del fratello si rifugia nella propria immaginazione costruendosi un mondo dove Icheon è ancora con lui, al suo fianco.

Con acume e freddezza, senza cedere alle derive del facile melodramma, Jeon Kyu-hwan si concen-



tra sul rapporto tra la madre e Yucheon, sulle difficoltà che la donna tenta di superare anche con l'aiuto dell'alcol, sul bisogno che il figlio avrebbe di una presenza materna che, inevitabilmente, la drammatica realtà del fratello finisce col sottrargli. Con un intenso uso del sonoro (la grande passione di Yucheon è la batteria su cui sfoga tutta la sua rabbia) il film affida una considerevole parte delle sue scene all'immaginazione del giovane protagonista; un'immaginazione, tuttavia, che più che come fuga liberatoria dalla realtà, si configura come una sorta di altro incubo, in cui il rapporto col fratello assume per lo più toni apertamente conflittuali.

Una sorpresa per molti è stata, invece, *Han gong-ju*, opera prima di Lee Su-jin, che narra delle dramma-

tiche conseguenze vissute da una ragazza in seguito a uno stupro di gruppo da parte di alcuni suoi coetanei. L'interesse del film sta anche nell'avviarsi dopo che tale tragico evento è accaduto, lasciando che solo progressivamente, con lo svilupparsi dell'intreccio, lo spettatore ne sia messo a conoscenza. *Han gong-ju* assume così l'andamento di un *mystery* e insiste sull'ignobile sospetto, da parte di molti di coloro che circondano la ragazza (la donna che la ospita, la madre che dice di non poterla più aiutare, i genitori degli stupratori), che lei abbia forse fatto qualcosa per provocare quel terribile fatto, divenendone così coresponsabile.

Fra le altre anteprime sudcoreane di notevole interesse si possono ancora citare *Mot* di Seo Ho-bin, di

nuovo una storia che verte sulle conseguenze di un tragico evento passato – un ragazzo lasciato annegare da alcuni suoi compagni – che peserà come un macigno nelle vite di coloro che vi hanno preso parte; *Thuy* di Kim Jae-han, che ha per protagonista una vietnamita la quale, nella provincia sudcoreana, cerca disperatamente di far chiarezza sulla misteriosa morte del marito che i locali vogliono far passare per un incidente; e il dolente *Pascha* della regista Ahn Seonk-young, film vincitore della sezione New Currents, ancora una storia sul pregiudizio che vede come vittima non più un'immigrata, bensì una quarantenne che sarà obbligata a un tragico aborto perché "colpevole" di amare e convivere con un giovane diciassettenne.

# Salonico

Umberto Rossi

La Grecia, come è noto, attraversa enormi difficoltà economiche, politiche e sociali per cui ha del miracoloso che gli organizzatori dei due festival cinematografici che si svolgono a Salonico – quello del film narrativo a novembre e quello del documentario a marzo – siano riusciti a tenere le rispettive edizioni. Certo, sono stati fatti vari tagli all'ospitalità e alle iniziative mondane, ma il nucleo centrale delle manifestazioni è rimasto intatto. Questo è stato possibile grazie a un utilizzo attento e intelligente dei fondi che la Comunità Europea destina alla cultura e che qui sono stati usati, appunto, per mantenere in vita questa prestigiosa manifestazione. L'edizione 2013, cinquantaquattresima della serie, ha visto la vittoria del bel film spagnolo-messicano *La gabbia dorata* (*La jaula de oro*) di Diego Quemada-Diez, che ha vinto l'Alessandro d'oro Theo Angelopoulos e ha ottenuto anche il riconoscimento per la migliore regia, quello per i valori umani e il maggior consenso del pubblico. «Cineforum», che ne aveva già riferito all'interno dello speciale sul Festival di Cannes nel n. 525, torna a parlarne con un'ampia recensione sul questo stesso numero.

La giuria internazionale ha anche assegnato il premio speciale a sua disposizione, Alessandro d'argento, a *Suzanne*, della francese Katell Quillévére. È il ritratto doloroso di una giovane che, per amore, percorre in discesa l'intera scala sociale. La regista la segue dalla prima adolescenza quando, orfana di madre ma con accanto una sorella minore

molto equilibrata, si trova a dover affrontare una gravidanza indesiderata. Partorisce un maschio, poi s'innamora di un trafficante di droga che le fa fare un'altra figlia e la trascina nella latitanza. Col passare degli anni perde sia la sorella, morta in un incidente stradale, sia l'affetto del padre, un camionista solido e razionale. Conoscerà la prigione, il figlio le sarà sottratto e si troverà ancor più sola. Il suo gesto finale, quello di denunciarsi al poliziotto che le sta controllando i documenti, assomiglia, assai più che a un pentimento, all'esplosione di una stanchezza del vivere che le ha chiuso ogni via d'uscita. Film come questo richiedono un contributo fondamentale dall'attrice che ricopre il ruolo principale, e la giovane Sara Forestier, coronata con il riconoscimento per la migliore interpretazione femminile, mostra di disporre più che a sufficienza delle doti necessarie a sostenere un ruolo tanto importante e difficile.

Il terzo allora, Premio speciale della giuria per l'originalità e l'innovazione – Alessandro di bronzo, e il riconoscimento della giuria dei critici (FIPRESCI) sono andati a *Pelo malo* (Cattivi capelli) della venezuelana Mariana Rondón, un film che ruota attorno alle figure di Marta e di suo figlio Junior, un ragazzino di nove anni. La donna è single, disoccupata e in cerca disperata di un lavoro, che troverà solo dopo essersi data al dirigente che deve assumerla. Lei è quasi convinta che il ragazzino abbia tendenze omosessuali; questo perché ha un fluente capigliatura afro che vuole lisciare per assomigliare a un celebre cantante. La nonna lo asseconda in questa passione e gli confeziona abiti sgargianti che la madre considera segno evidente delle tendenze gay del bambino. A poco servono le osservazioni del medico di famiglia che cerca di far capire alla donna che, a quell'età, è impossibile identificare le tendenze sessuali dell'adulto e che,





*Chupilca del diablo*

in ogni caso, nulla ci sarebbe né di male né da fare. Lei arriva quasi al punto di costringere il piccolo a guardarla mentre fa l'amore con il futuro datore di lavoro: è convinta che quella scena funzionerà da cura per le tendenze del ragazzino.

Il film è immerso nel panorama miserabile di un quartiere povero di Caracas, uno scenario cadenzato dai commenti della televisione sulla situazione politica venezuelana e da continui, incombenti colpi d'armi da fuoco. Alla fine la madre riuscirà a imporre al bimbo il taglio dei capelli, ma avrà anche consumato una frattura difficilmente sanabile. Samantha Castillo costruisce un personaggio disperato e complesso, dando vita a una figura forte che s'iscrive con grande vigore in una mini tragedia familiare segnata da

un vasto ventaglio di componenti. C'è il dramma della disoccupazione e, in esso, quello della condizione minoritaria delle donne, c'è l'ossessione del sesso gay, ci sono i sogni giovanili di un bimbo che vive, in tenera età, una condizione difficilissima, ci sono le speranze televisive della nonna, viste come un'unica, mitica forma di riscatto dalla miseria della vita di tutti i giorni. Un film pieno di stimoli, forse troppi, ma che trova nel cast un punto di forza.

Migliore sceneggiatura è stata valutata quella di *1999, Myeon-hue* (1999 – I ragazzi irresistibili) del sudcoreano Tae-gon Kim, che ci riporta agli anni della fine del Secolo scorso. Tre liceali in attesa di entrare all'università vanno a fare visita a un coetaneo – figlio di un faccendiere finito in prigione per

gravi reati finanziari – che sta facendo il servizio militare in una lontana zona di montagna. Dovrebbe essere poco più che una gita di piacere, con venature da scappatella: l'auto su cui viaggiano è stata presa all'insaputa del padre del guidatore che, a sua volta, ha appena preso la patente. È la vigilia di Natale e il soldato ottiene un permesso di poche ore per festeggiare con gli amici, ma tutto finirà in un bagno di tristezza in compagnia di prostitute non sempre avvenenti, grandi mangiate, abuso d'alcol e mancata consegna di una lettera dell'ex fidanzata del coscritto, cosa che, formalmente, avrebbe dovuto essere la ragione della trasferta. È il classico film sul tempo passato, sulle occasioni che sembravano fantastiche e si rivelano banali e tristi. Non ci sono grandi

novità, ma occorre riconoscere che questa sorta di *Il grande freddo* (*The Big Chill*, 1983 regia di Lawrence Kasdan) orientale e non funerario mette a segno non pochi colpi, soprattutto in direzione dell'autoritarismo militare che serpeggia nel Paese e la malinconia che segna giovani privi di veri orizzonti se non quelli della carriera e dell'arricchimento.

Migliori interpretazioni maschili sono state valutate, ex aequo, quelle dell'attore greco Christos Stergioglou che sorregge *I aiania epistrofi tou Aantoni Paraskeva* (L'eterno ritorno di Antonis Paraskevas) di Elina Psykou e quella di Jaime Vadell, che dà vita alla figura principale di *La chupilca del Diablo* (Il liquore del diavolo) del cileno Ignacio Rodríguez. Il primo film – che ha ricevuto anche il riconoscimento della critica (FIPRESCI) riservato al cinema greco – ha al centro un famoso e inossidabile conduttore televisivo che scompare misteriosamente. In realtà, con l'aiuto di un amico, si è nascosto in un lussuoso albergo, chiuso per la stagione invernale, in una cittadina di mare. I media sono in allarme, le ipotesi si moltiplicano, anche se la più accreditata ruota attorno alla possibilità di un rapimento a scopo di estorsione. Intuiamo, da brani di telefonate che il fuggitivo scambia con il complice, che lo scopo della messa in scena dovrebbe essere quello di rilanciare la popolarità del divo. Solo che, trascorsi una ventina di giorni, la notizia perde mordente, tutti continuano a fare il loro lavoro come prima, i giornali relegano il fatto nelle pagine interne. Allora il recluso volontario inizia ad andare in paranoia, sino ad abbandonare il suo rifugio dorato e trasformarsi in barbone vero, tagliarsi un dito per rilanciare la tesi del rapimento,

aggredire un agricoltore nella cui serra era penetrato per trovare qualche cosa da mangiare e che lo aveva riconosciuto. È una sorta di apologo sull'ossessione della fama e sul trauma della perdita di riconoscibilità. Un tema importante, ma che la regista sviluppa perdendo troppo tempo in situazioni ripetitive, che non aggiungono nulla al discorso, e trascurando di sviluppare più a fondo il tema. Sembra di assistere a un cortometraggio troppo dilatato, un testo che parte bene, ma si perde per strada senza riuscire a trovare una direzione precisa.

*La chupilca del diablo* di Ignacio Rodríguez è una di quelle opere che segnalano la forza del cinema cileno. Eladio è un anziano imprenditore, ferocemente anticomunista e sull'orlo del fallimento. Fabbrica con successo decrescente una sorta di grappa nazionale che nessuno più compra. In un ultimo tentativo di risalire la china prende con sé un nipote sfaticato e marginale, ma neppure questo riesce a raddrizzare le cose. Ormai il mercato è sottoposto a regole precise, non si possono vendere le cose alla chetichella, come un

tempo, e anche il tentativo di piazzare le bottiglie per strada a fiere e rodei non ottiene successo. Inutile insistere, un'epoca è finita e non c'è più spazio per gli artigiani della produzione. Dopo una lunga teoria di fallimenti, al maturo distillatore rimane solo la strada del chiudere bottega e, forse, la sua stessa vita. Il film è interpretato superbamente da Jaime Vadell e tratteggia con dolore e lucidità la fine di un'intera stagione travolta dall'industrializzazione di massa, anche nel campo degli alcolici. Il beverage che il distillatore s'incapacita a produrre nasce da una formula varata molti anni prima mettendo assieme alcol e una piccola quantità di polvere da sparo. Questa mistura appare citare un passato in cui il bere e il totalitarismo militare andavano a braccetto. Un periodo (definitivamente?) chiuso che solo un vegliardo rimasto fuori dal procedere della storia può continuare a rimpiangere.

Particolarmente di pregio è stata valutata la fotografia di *Al-khoroug lel-nahar* (si potrebbe tradurre "Giorno per giorno", ed è la traduzione letterale del titolo del *Libro*



*Al-khoroug lel-nahar*

*dei morti degli antichi egizi*) di Hala Lotfy che mette in scena un'egiziana ancora giovane schiacciata da una terribile condizione familiare. Suo padre è paralizzato e necessita di cure continue, sua madre pretenderebbe che lei si dedicasse interamente all'infermo. Suad, questo il suo nome, assiste il malato con malcelata impazienza, si scontra con la mamma, sente sempre più pesare una condizione che le sottrae ogni possibilità di vivere un'esistenza autonoma. La sua è una vita che si misura con ambienti miserabili e che, una volta uscita di casa, la costringe a fronteggiare un panorama sociale ancor più degradato. La tragedia esplose quando lei, contro le reprimende della madre, decide di uscire per andare a farsi aggiustare i capelli. Starà via solo poche ore, durante le quali scambia alcune telefonate misteriose che lasciano supporre una tormentata storia sentimentale celata a tutti. Durante questa sua uscita il genitore cade dal letto e finisce in coma in ospedale. Sembrerebbe l'esplosione di una disgrazia, ma la maniera con cui la donna inizia a parlare con la madre di possibili funerali del genitore, che è ancora vivo, lascia supporre una sorta di liberazione da una condizione d'insopportabile schiavitù.

È il ritratto doloroso della condizione di una donna che non ha margini di manovra, stretta come è fra l'oppressione familiare – la lunga parte iniziale con la cura del paralitico è fisicamente insopportabile – e quella sociale. A questo proposito un ruolo rivelatore lo hanno sia il dialogo con l'altra passeggera del minibus, che le chiede se il non essere velata non le porti sfortuna, sia la visita alla moschea in cui un sacrestano la fronteggia imponendole di coprirsi i capelli. Un film angoscian- te che racconta l'oppressione di una

donna che altro non è se non lo specchio di milioni di repressioni quotidiane.

Prima di chiudere, qualche riga su un film cubano abbastanza inusuale. *Melaza* (Melassa) di Carlos Lechuga ha per sfondo un villaggio poverissimo all'interno dell'Isola. Qui un tempo centinaia di operai lavoravano per uno zuccherificio che ora è chiuso e sorvegliato da un'unica custode che si presenta sempre al lavoro in abiti eleganti – per gli standard di quella società –, controlla che le macchine funzionino ancora e approfitta occasionalmente dei locali che le sono affidati per farne un'alcofa in cui passare con il compagno quelle ore d'intimità non consentite dal minuscolo prefabbricato in cui abita con madre inferma e figlia sovrappeso. La vita è dura e gli slogan rivoluzionari lanciati in continuazione da un camion munito di altoparlante non sono meno beffardi dei pacchi di giornali che piombano ogni tanto dal cielo, pieni di parole d'ordine e delle cro-

nache d'esaltanti successi, ma che nessuno legge.

Per tirare avanti lei affitta un lettino a una prostituta che soddisfa le voglie di un dirigente locale, mentre il marito vende carne di contrabbando ai vicini di casa. Naturalmente i piccoli traffici saranno scoperti e la polizia si mostrerà inflessibile con i miserabili violatori della legge. Alla donna rimarrà come unica soluzione quella di sdraiarsi sul materasso con cui faceva l'amore col compagno, ma questa volta per dare soddisfazione al piccolo burocrate che le ha promesso un vero lavoro. Il finale è decisamente amaro: nel giorno in cui si festeggiano le vittorie della rivoluzione tutto è canti (svogliati) e slogan (fasulli); ciononostante qualche timido sorriso sboccia sui visi dei convocati, mentre dal cielo piove l'ennesimo pacco di giornali destinati ad ammuffire nel magazzino dell'ex raffineria. Come dire che la vita continua malgrado tutto, considerazione amara e terribile per quella che si vantava essere stata la prima rivoluzione socialista d'America.



Melaza

dvd

# L'ALBERO TRA LE TRINCEE PAOLO RUMIZ NEI LUOGHI DELLA GRANDE GUERRA (2013)

di Alessandro Scillitani

La Repubblica/L'Espresso, 2013 -  
€ 7,90 (+ prezzo del quotidiano)

Paolo Rumiz pianta un albero per il nipote fra i sassi del Carso e anima una esplorazione delle zone “consacrate” dalla Prima guerra mondiale. Lo accompagna, trasformando viaggio e testimonianza in un film notevole, Alessandro Scillitani, autore anche del montaggio e delle musiche. Rumiz non tradisce la *superiore* ambiguità delle proprie origini e su essa riesce nell'arduo tentativo di riportare le antiche e violente memorie di un passato lontano al presente. Non solo perché i luoghi, nella loro impietosa materialità, costringono a immaginare e, immaginando, ad avvertire brividi di massificata tragedia, ma anche per il riemergere – un “ricorso” se si preferisce – di condizioni storico-geografiche mai del tutto risolte nella parte



di regione europea denominata Impero austroungarico. Rumiz parla chiaro: da triestino non nasconde un senso di diversità e certo orgoglio mitteleuropeo ma, al tempo stesso, il fascino delle camice rosse, cioè il valore nazionale nuovo che ha saputo far giustizia della cattiva retorica militare e delle sue conseguenze fasciste.

Il film propone diversi, utili e talvolta illuminanti incontri con storici,

giornalisti, testimoni famigliari dei combattenti (Marina Rossi, Nicola Cassone, Roberto Todero, Mauro Zanetta, il generale Bruno Betti, fra gli altri) poi, a commento visivo di quanto Rumiz annota nei suoi taccuini, il regista stacca sul paesaggio, lo scopre, spinge l'occhio in anfratti e caverne. O meglio, rende percepibile quanto la natura ha occultato nel corso degli anni. In tal modo le zone di guerra prendono il rilievo di

un museo in plein-air, non solo di oggetti, residuati o scavi, ma di un'umana sofferenza che ritorna tangibile e perfino contemporanea. Quelle grotte scavate dai soldati per poi diventare antri funebri, misteriosi o, come dice Rumiz, cavità dell'inconscio, impressionano la sensibilità di oggi, e così i minacciosi rumori di temporale che evocano quelli delle bombe. E ci sono carte, scritture; c'è un senso di sacrificio inutile – cioè forzato: quei contadini analfabeti lanciati contro le trincee nemiche coi carabinieri dietro, pronti a far fuoco alla prima esitazione – e disperata difesa della personale dignità. Eroi in questo; persone da onorare una per una, magari in

cimiteri intimi e non col gigantesco, retorico sudario steso dal regime a Redipuglia.

Nel mutare di luci e paesaggio, fra le nebbie, i bianchi della neve e l'arcigna perennità dei roccioni; nella scrittura per immagini di Scillitani, che giunge al contrappunto con quella anche verbale di Rumiz, si aprono talvolta spiragli di storia patetica e dolentissima: le pause nelle quali soldati italiani e austriaci ebbero a fraternizzare, ben sapendo di trasgredire a ordini tassativi e rischiare la fucilazione.

Lo sguardo, poi, si allarga ancora, interroga l'oggi, le divisioni nazionali/ste europee e lo scempio di quel che un testimone descrive come sta-

tus culturale "anfibo", cioè interlinguistico. I racconti di Rumiz pubblicati su «La Repubblica» nell'agosto 2013 trovano, per concludere, una degna trasfigurazione; e il film (che inspiegabilmente è stato distribuito col solo nome del giornalista-scrittore sul fronte di copertina) credo si ponga ai vertici toccati su questo tema da altri eccellenti autori: penso soprattutto, e mi pare un accostamento dei più nobili, alla trilogia di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi: *Prigionieri della guerra 1914-18*, *Su tutte le vette è pace* e *Oh uomo*, usciti rispettivamente nel 1995, 1998 e 2004.

Tullio Masoni



# DESPAIR (DESPAIR – EINE REISE INS LICHT, 1978) di Rainer Werner Fassbinder

in un cofanetto con *I Only Want You to Love You*  
(*Ich will doch nur, dass ihr nicht liebt*, 1976)  
Minerva RaroVideo, 2013 - € 19,90

Rainer Werner Fassbinder realizzò *Despair – Eine Reise ins Licht* (traduzione letterale “Disperazione – Un viaggio nella luce”), fra aprile e giugno del 1977, tra le riprese filmate per la televisione dello spettacolo *Frauen in New York* e l’episodio autobiografico di *Germania in autunno* (1978). A soli trentadue anni, era già autore di un’opera dalle dimensioni considerevoli (quasi trenta film, fra cinema e televisione) ma la sua fama, all’epoca “scandalosa”, era diffusa soprattutto in Patria mentre rimaneva ancora elitaria sul piano internazionale (circoscritta soprattutto ai frequentatori dei festival). *Despair* rappresentava appunto l’occasione per imporre il suo nome su scala internazionale, anche grazie a una serie di elementi che, nel suo caso, erano riuniti per la prima volta: una coproduzione della Bavaria Atelier di Monaco con la francese Sep (budget di sei milioni di marchi); la sceneggiatura di un noto drammaturgo, Tom Stoppard, dal romanzo omonimo di Vladimir Nabokov; le scenografie di Rolf Zehetbauer (in parte basate su quelle allestite per *L’uovo del serpente* di Bergman); la fotografia di Michael Ballhaus e nel cast artistico



un attore protagonista famoso e prestigioso come Dirk Bogarde. Nel maggio del 1978 il film fu presentato al Festival di Cannes ma venne accolto con una certa freddezza e nelle sale fu un insuccesso. L’affermazione internazionale del regista, comunque, era rimandata soltanto di un semestre, quando, nel febbraio 1979, *Il matrimonio di Maria Braun* consacrò il suo nome anche al di fuori dei confini tedeschi. L’esito deludente di *Despair* ferì soprattutto Bogarde, che teneva molto al film. L’attore, come confessò nelle sue memorie (*An Orderly Man*, Chatto & Windus, Londra 1983; si veda anche l’epistolario *Ever, Dirk. The Bogarde Letters*, a cura di John Coldstream, Weidenfield & Nicolson, Londra 2008, pagg. 140-141), non apprezzò il montaggio definitivo che, a suo dire, avrebbe obliterato il carattere di sarcastica commedia coniugale che il film possedeva in una prima

versione (ma su questo premontaggio esistono testimonianze discordanti).

In Italia *Despair* uscì solamente il 17 giugno 1982, a ben quattro anni di distanza dalla “prima” di Cannes, confuso nella ridda di altri titoli di Fassbinder che varie società andarono distribuendo disordinatamente nel periodo precedente e successivo la sua morte (in particolare fra il 1981 e il 1983). Per l’Italia lo acquistò un’indipendente regionale che riuscì a diffonderlo soltanto in due città, dove attirò un numero irrisorio di spettatori. Questa recente edizione dvd di Minerva RaroVideo segue quella francese di Carlotta Film. La qualità luministica e cromatica è di qualità altrettanto elevata, grazie anche all’impegno e all’attenzione della Rainer Werner Fassbinder Foundation, da anni impegnata nel restauro e nella valorizzazione dell’opera del grande regista tedesco. Il film è edito nella



versione originale inglese con sottotitoli in italiano (audio 2.0, video 1:33:1). Nello stesso cofanetto gli è stato abbinato un film televisivo girato da Fassbinder nel 1975, e già trasmesso varie volte da Raitre, *Voglio solo che mi si ami* (ma nell'edizione dvd è stato assurdamente ribattezzato con un titolo inglese). Nel 1978 la critica rimase sconcertata dal sarcasmo glaciale e per nulla liberatorio del film come dall'apparente confusione dei piani narrativi (fra soggettività e oggettività). Ma in seguito proprio questa ambiguità è diventata uno dei punti di forza del film che fu particolarmente apprezzato da critici quali Wilhelm Roth e Thomas Elsaesser. Il romanzo di Nabokov (pubblicato inizialmente in russo nel 1936, quindi tradotto dallo stesso scrittore in inglese pochi mesi dopo, ma a distanza di trent'anni riscritto e pubblicato in una nuova stesura) descrive in prima persona la progressiva discesa nella follia di Hermann Karlovich, proprietario di

una fabbrica di cioccolato, di origine russa, negli anni che vedono l'ascesa del nazismo. Karlovich infatti scambia per proprio sosia Felix Wohlfahrt, un vagabondo che in realtà non gli assomiglia affatto. Il tema della pazzia si fonde a quello dell'impostura (caro a Nabokov) perché egli progetta un piano criminale – assassinare il vagabondo spacciandolo per se stesso – allo scopo di frodare l'assicurazione sulla vita.

Fassbinder invece, contravvenendo alla sceneggiatura di Stoppard, rende subito visibile l'inequivocabile diversità fra Hermann/Bogarde e Felix/ Klaus Löwitsch che non si somigliano neanche vagamente, ma, al tempo stesso, insinua dei dubbi sulla follia di Hermann (cui Bogarde conferisce un'ambiguità a fior di pelle), che sembra assorbito in un progetto autodistruttivo e suicida.

Analogamente al personaggio di Nabokov, anche l'Hermann di Fassbinder (che nel film assume il

cognome raddoppiato, Hermann Hermann, in riferimento all'Humbert Humbert di *Lolita*), rifiuta di riconoscere il reale che finisce per schiacciare, come rifiuta di accorgersi che la moglie (Andréa Ferréol, bravissima) lo tradisce con un sedicente cugino, artista *bohémien*. Inoltre il regista sottolineò i riferimenti al nazismo in ascesa e soprattutto conferì al respiro del film una continua, angosciata aleatorietà e un distacco ferocemente sarcastico (non c'è identificazione con il protagonista, che si rinchioda da solo nel suo delirante progetto di fuga dalla realtà e dalla propria identità). Con sinuosi movimenti, la macchina da presa si insinua nello spazio elegante e claustrofobico dell'appartamento del protagonista, sempre inquadrato fra le cornici e gli ostacoli di porte, vetri e specchi, che moltiplicano e falsano le prospettive, in arredi Art Déco, oppure in ambienti in penombra, una dimensione claustrofobica che non offre vie di fuga. Se nel romanzo Nabokov alludeva spesso al cinema, adombrando in particolare la figura del doppio cara all'espressionismo, anche Fassbinder gioca con gli echi dei film evocati dalla presenza di Bogarde (in particolare i film di Losey e Visconti). Il gioco metacinetografico si accentua nel finale: nelle pagine di Nabokov Hermann, ormai rintracciato dalla polizia in un paesino di montagna, parla di sé come se fosse «un famoso attore cinematografico»; nel film, quando è circondato dai poliziotti, agisce come un regista che ordina di non guardare in macchina. Non ha assunto l'identità del vagabondo, come avviene di solito nelle storie di «doppi», ma è scivolato nell'illusione di dominare (e manovrare, come un burattinaio) i fili di un reale che ha perduto.

Roberto Chiesi

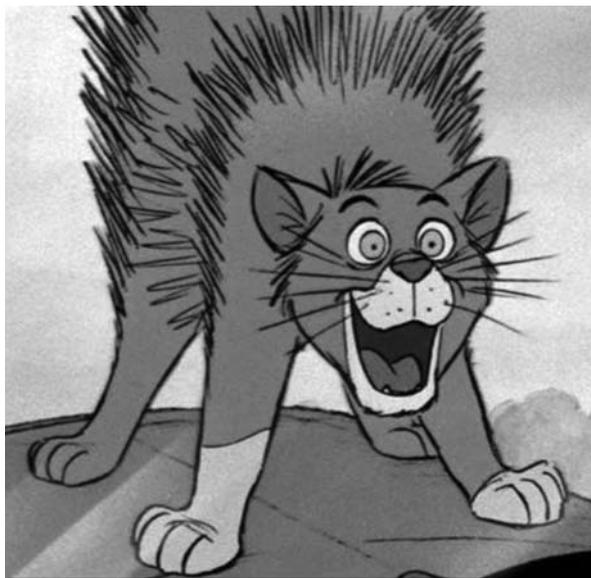
# le lune del cinema

a cura di Nuccio Lodato

contedeluna@alice.it

## 10 GENNAIO 2014

Al gala per la presentazione di *Saving Mr. Banks*, il film di John Lee Hancock che narra il problematico incontro tra Walt Disney e Pamela Travers in vista di *Mary Poppins*, durante il discorso di consegna del premio miglior attrice a Emma Thompson, Meryl Streep non



Fra le varie categorie contro le quali pare che ce l'avesse il "papà di Mickey Mouse" c'erano anche i gatti: appresa la notizia, Romeo, er più der Colosseo, non ha potuto fare a meno di esprimere il suo fermo disappunto.

esita ad accusare il "papà di Mickey Mouse" di sessismo, di razzismo e di antisemitismo. Ricorda che egli scrisse a una disegnatrice: «Le donne non si occupano del lavoro creativo connesso alla preparazione dei cartoni animati per lo schermo, quell'incarico è portato a termine interamente da giovani uomini». E aggiunge: «Ha sostenuto una lobby antisemita ed è stato certamente, in base alle politiche della sua società, un bigotto sessista, che non si fidava delle donne e dei gatti». A parte l'ultima questione, in cui Topolino deve avere avuto la sua parte,

le altre accuse piovono sul bagnato. Da sempre sono note le propensioni di Disney per il nazismo e le sue simpatie per Leni Riefenstahl, la musa cinematografica di Hitler. [lopedeluna]

## 11 GENNAIO 2014

Muore a Roma a 97 anni Arnaldo Foà, nato a Ferrara il 24 gennaio 1916. Espulso nel 1938 dal Centro Sperimentale in ragione delle leggi razziali, collaboratore della radio alleata di Napoli dal 1943, in compagnia coi principali attori teatrali (Ferrati, Cimara, poi Stoppa, Morelli e Cervi) appena dopo, è stato diretto alla ribalta da Visconti e Strehler, Squarzina e Ronconi, Enriquez e Missiroli, Guicciardini e Tiezzi, Vacis e Panici. Drammaturgo lui stesso, ha all'attivo più di cento film, un elevato numero di sceneggiati tv, testi saggistici e narrativi. Della sua presenza fisica (e vocale!) sullo schermo, da ricordare almeno, tra le numerose decine di film, i contatti collaborativi con Blasetti (*Ettore Fieramosca*, 1938; *Un giorno nella vita*, 1946; *Altri tempi*, 1951); Germi (*Il testimone*, 1945); Camerini (*Il brigante Musolino*, 1950); Moguy (*Domani è un altro giorno*, id.); Losey (*Imbarco a mezzanotte*, 1952); Soldati (*La mano dello straniero*, 1954); Welles (*Il processo*, 1962); Richard Fleischer (*Barabba*, id.); Cottafavi (*I cento cavalieri*, 1964); Richardson (*Il marinaio del "Gibilterra"*, 1966); Deray (*Borsalino*, 1970); Damiani (*Il sorriso del grande tentatore*, 1974); Minnelli (*Nina*, 1976); Montaldo (*Il giocattolo*, 1979); Maselli (*Ombre rosse*, 2009). Sua la recente *Autobiografia di un artista burbero* (id.).

## 12 GENNAIO 2014

Valeria Golino riporta a Hollywood il Premio "LA Italia-Excellence Award 2014" «riservato annualmente agli ambasciatori del nostro cinema nel mondo». In coincidenza, il TCL Chinese 6 Theatre ospiterà una breve rassegna dedicata, con il lontano *Rain Man*, il nuovo film



Il braccio oscuro e inesorabile della Legge: Arnoldo Foà, con Anthony Perkins, in *Il processo* (1962) di Orson Welles.

di Marco Simone Puccioni *Come il vento* e il suo bellissimo, quasi stupefacente *Miele*.

## 16 GENNAIO 2014

Perentorio uno-due di Paolo Sorrentino in soli tre giorni: *La grande bellezza* si aggiudica il Golden Globe per il miglior film straniero, ed entra nella cinquina degli Oscar per la stessa categoria. Il lunista da parte sua si passa e ripassa il film al dvd, sempre più convinto che stavolta i selettori americani ci stiano prendendo... Intanto il distributore fa stampare altre venti copie.

## 15 GENNAIO 2014

Si riaccende la guerra in rima RAI-Sky. L'emittente pay contesta all'ente di Stato l'oscuramento di suoi programmi (la nazionale di calcio, ad esempio, determinati film) a danno dei propri abbonati, che di quei canali nel concordato bouquet dovrebbero sempre poter usufruire. Viale Mazzini replica contestando il lancio della chiavetta USB con la quale Sky porrà i propri utenti paganti in condizione di vanificare il "criptaggio". E rincara soprattutto chiedendo di poter condividere il data base dei quattro milioni di abbonati Sky, per tentare il recupero

dei lamentati centotrenta milioni mancanti al proprio canone. Replica del competente ufficio legale: «Sky non violerà mai la privacy dei propri abbonati. La richiesta di avere accesso alle informazioni sensibili è irricevibile. È a dir poco sorprendente che sia la condizione per porre fine ai criptaggi dei programmi RAI sul decoder Sky, visto che già due sentenze – del TAR del Lazio e del Consiglio di Stato – hanno ribadito che l'azienda tv di servizio pubblico deve rispettare il principio di universalità, di neutralità tecnologica e di non discriminazione».

## 15 GENNAIO 2014

L'ANICA presenta i dati Cinetel inerenti il 2013. Sono aumentati i biglietti venduti (oltre novantasette milioni, con un incremento del 6,56% sul 2012: in pratica quasi sette milioni in più) e gli incassi, dell'1,45%. Anche il cinema italiano ha ampliato la sua fetta di torta (31,02 contro il precedente 26,5%) e in generale i film immessi sono passati da trecentosessantaquattro a quattrocentocinquante. Risultato ancora più interessante se raffrontato ai paralleli regressi del 5% di Francia, Germania e Inghilterra, o addirittura al crollo (17%) della Spagna. In tanta euforia, c'è chi non manca di segnalare che quasi il 40% del fatturato è riferibile ai due grandi circuiti di multisale, UCI e The Space del gruppo Benetton-Mediatel, e che non a caso il 30% delle vantate presenze è stato garantito dai soli tredici titoli preminenti in graduatoria incassi. E chi, più esplicitamente, annota che uno Zalone non fa primavera...

## 20 GENNAIO 2014

Emma Dante si produce, al Teatro Massimo della sua Palermo, nella regia dell'atto unico di Ernst von Wolzogen, musica di Richard Strauss, *Feuersnot*, con Gabriele Ferro sul podio. E «la Repubblica» manda la certo bravissima Natalia Aspesi a colorare, cronicizzare e recensire l'evento. Dalla tuttologia alle Questioni di Cuore del «Venerdì», dal cinema, festival inclusi, alla lirica recitativa. Fin dai tempi della parte incredibile fatta ad Alberto Farassino quando si trattò di sostituire Kezich, il quotidiano di Scalfari, Mauro e Debenedetti (che pure è il primo giornale anche di chi scrive dal n. 1/1976, i 2,5 lettori fedeli l'avranno capito...) si conferma il Tempio Sacratio della Critica Specialistica.

## 22 GENNAIO 2014

Muore a Padova, all'età di 57 anni, dopo lunga malattia, Carlo Mazzacurati, nato nella stessa città il 2 marzo 1956. Più che gli incompiuti studi al DAMS (al quale non è congeniale), lo forma l'attività di animatore presso il

mitico club padovano Cinema Uno di Piero Tortolina, cui si aggiunge la vicinanza alle attività di Nanni Moretti. Il suo primo film, quasi amatoriale, *Vagabondi* (1980), non raggiunge le sale, ma si fa subito notare (Nastro d'argento) *Notte italiana* (1987), prima produzione della Sacher e prima incursione nel paesaggio del Nord-Est, cui avrebbe dedicato le sue pagine migliori. Con toni che variano dalla commedia garbata al dramma soffuso e discreto, dall'osservazione di un presente problematico alla rievocazione di un passato struggente, realizza in coerente successione e con alterne fortune, ma sempre con esiti notevoli, *Il prete bello* (1989), *Un'altra vita* (1992), *L'unico paese al mondo* (1994), *Il toro* (1994, Leone d'argento), *Vesna va veloce* (1996), *L'estate di Davide* (1998), *La lingua del Santo* (2000), *A cavallo della tigre* (2002, libero remake del film di Comencini), *L'amore ritrovato* (2004), *La giusta distanza* (2007), *La passione* (2010) e l'ancora inedito in sala *La sedia della felicità* (2014). Se forse non gli si può attribuire uno "stile", certo ha un suo "modo", inconfondibile per l'attenzione al clima, all'ambiente, ai dettagli, all'aria che si respira, che non è mai "maniera". Se fosse stato francese, sono meriti che gli sarebbero stati meglio riconosciuti, e forse avrebbe ottenuto più ricche occasioni. Lo si ricorda anche per i documentari della serie *Ritratti* (1999-2002: Mario Rigoni Stern, Andrea Zanzotto, Luigi Meneghello), per le piccole parti in tre film di Moretti (*Palombella rossa*, *Caro diario*, *Il caimano*) e per aver rivestito dal dicembre 2011 la carica di primo presidente della nuova Fondazione Cineteca di Bologna. Ciao, Carlo, a ricordo anche di quel lungo e fruttuoso passaggio in macchina. [*lopedeluna*]



Valentina Lodovini in *La giusta distanza* (2007) di Carlo Mazzacurati.

## 23 GENNAIO 2014

Muore a 83 anni ad Aranova, frazione di Fiumicino (Roma), per le complicazioni di un recente intervento chirurgico, Riz(iero) Ortolani, nato a Pesaro il 25 marzo 1931. Arrangiatore e direttore d'orchestra giovanissimo



Un veicolo ragionevolmente affidabile per i nostri piccoli spostamenti: Rex Harrison in visita al suo concessionario di fiducia in *Una Rolls-Royce gialla* (1964) di Anthony Asquith, musiche di Riz Ortolani.

in RAI dagli anni Cinquanta, poi all'estero (specie in Messico, dove nel 1956 sposa Katyna Ranieri), al rientro in Italia compone, con Nino Oliverio, la colonna sonora di *Mondo cane* di Jacopetti, Cavara e Prosperi, la cui ouverture *More*, intonata in inglese dalla bravissima consorte, gli procura uno sbalorditivo successo internazionale, e la possibilità di fondare una grande orchestra con la quale girare il mondo. È il 1962: fino ad allora marginale, la sua carriera di creatore di musica da film esplose. Si susseguono, fra i ben più di duecento titoli "accompagnati" in mezzo secolo di attività (conclusasi con la recentissima fiction Rai1 *Un matrimonio* di Pupi Avati, cui è sempre restato fedelissimo, come un tempo a Jacopetti & C.), con una prolificità sorprendente, più degna di una "bottega" che di un talento singolo, *Il sorpasso* (Dino Risi id.); *Una Rolls-Royce gialla* (Asquith, 1964); *Sette volte donna* (De Sica, 1967); *Requiescant e Banditi a Milano* (Lizzani, 1966 e 1968); *Confessione di un commissario di polizia...* e *Girolimoni il mostro di Roma* (Damiani, 1971 e 1972: e non è che l'inizio...); *Fratello Sole sorella Luna* (Zeffirelli, 1972); *Teresa la ladra* (Di Palma, id.); *Scandalo* (Samperi, 1976). Per culminare nella ripresa, da parte del Tarantino di *Kill Bill 1 e 2* (2003 e 2004) delle sue musiche per *I giorni dell'ira* di Tonino Valerii (1967).

## 24 GENNAIO 2014

Esce da Skira, a cura di Vittorio Storaro, il volume bilingue *The Art of Cinematography – L'arte della cinematografia*, con allegato dvd *Videopedia* (€ 80). «L'idea è quella di tracciare una storia del cinema attraverso il ritratto dei direttori della fotografia: centocinquanta profili di “cinematographers”, di grandi Scrittori di Luce. Storaro ha lavorato nella composizione visiva assieme a Luciano Tovoli, Gabriele Lucci e Daniele Nannuzzi, e a Lorenzo Codelli e Bob Fisher autori dei testi. Scrive nelle note introduttive: “Il linguaggio della luce, come la parola nella sceneggiatura, come le note nella musica, raccontando visivamente una storia determina uno specifico stato emotivo nello spettatore» (C. Piccino, «il manifesto»).

## 26 GENNAIO 2014

Muore a Torino a 60 anni, dopo lunga e dolorosa malattia, Alberto Signetto, nato a Córdoba (Argentina) il 24 gennaio 1954. “Rinoceronte Rosso/Red Rhino” per gli amici. «Cinefilo, cineasta, cinematologo: si riconosceva nel rinoceronte perché è grosso, ingombrante, cocciuto e ogni tanto carica la jeep dei bianchi pur sapendo di perdere» (Favetto). Esercente e distributore di alta qualità (sotto il logo di Artkino, circolazioni italiane altrimenti irrealizzate di Wenders, Lang, Wajda, Sanders); produttore cinetv con la Rosebud Company; organizzatore (rappresentante italiano in Eurovip negli anni Ottanta); documentarista acuto e originale (*Sympathy for the Rolling*, 1982, sulla prima tournée italiana degli Stones; *Righeira Rap*, 1983; *Graditi ospiti* e *Omaggio a*



Un'immagine da *Silenzio e grido* (1968) di Jancsó Miklós.

*Raul Ruiz*, con cui aveva collaborato, 1986; *Weltgenie*, 1988, su Nietzsche a Torino; *Fish-Eyes*, 1990; *Riflessioni sull'alluce*, 1994; *Govi a Gavi*, 1996;

*Architetture olivettiane a Ivrea*, 1999; *Nella pancia del piroscalo – Piemontesi d'Argentina*, 2005; *Il mare sul muro*, 2006); aiuto e attore con Straub-Huillet (*Dalla nube alla Resistenza*, 1979), Anghelopoulos (*O Megalexandros*, 1982: sulla cui esperienza proporrà vent'anni dopo *Vent'anni prima... i cieli di Grecia*) e Kramer (*In viaggio con Robert Kramer*, 1998). Un innamorato del cinema versatile e intelligente, ma soprattutto generoso e umanamente disponibile: virtù, com'è ben noto, rare “nell'ambiente”... Al fratello Sandro il cordoglio delle Lune e di tutta la galassia «Cineforum».

## 26 GENNAIO 2014

Chiude alla galleria 5 del Maxxi di Roma la mostra di Clemens von Wedemeyer, allestita da Giulia Ferracci, “The Cast”. «Il cinema è già archeologia. È costruzione di miti destinati a non durare. Di set che si smontano e distruggono, che bruciano o finiscono in magazzino a prendere polvere. [...] Il filo rosso è il rapporto tra l'uomo e il suo simulacro. [...] Il cinema ha il futuro dietro le spalle. E von Wedemeyer, tedesco di Gottinga (1974), presente all'ultima edizione di Documenta, è un artista da tenere d'occhio» (D. Pappalardo, «la Repubblica»).

## 27 GENNAIO 2014

L'addio di Milano e della Scala a Claudio Abbado. Il cerimoniale severo e spoglio (il teatro deserto, le porte spalancate, una folla infinita muta e assorta fuori) riporta riporta – per un attimo solo... – questa nostra Italia di pigmei a un passato mondo di titani.

## 29 GENNAIO 2014

Muore in ospedale a Roma a 77 anni Kiash Nana, in arte Aiché Nanà, nata a Beirut nel febbraio 1936, ma turca di passaporto. Se *La dolce vita*, come tutti i fenomeni epocali, ha molti coautori, la danzatrice-spogliarellista, dalla notte della sua danza del ventre di trentacinque minuti con spogliarello al “Rugantino” (per gli storici: 5 novembre 1958...) va certo annoverata tra i primi. Assieme al “paparazzo” ante litteram che ne immortalò la brunissima performance, Tazio Secchiaroli naturalmente.

## 31 GENNAIO 2014

Muore a Budapest a 92 anni Miklós Jancsó (anzi, Jancsó Miklós), nato a il 27 settembre 1921. Diplomato all'Accademia Cinematografica di Budapest nel 1950, esordisce nel lungometraggio con *Le campane sono partite per Roma* (1958). Nel 1964 l'esplosione a Cannes, e nel biennio successivo in

numerosi Paesi, del suo capolavoro, *I disperati di Sandor*, lo impone all'attenzione mondiale, rafforzata negli anni immediatamente successivi con gli altri esiti supremi della sua filmografia, *L'armata a cavallo* (1967), *Silenzio e grido* e *Venti lucenti* (1968). Lo stesso anno si trasferisce in Italia, dove vivrà per circa un decennio, collaborando nel cinema e nella vita con Giovanna Gagliardo (*La pacifista*, 1970; *Vizi privati pubbliche virtù*, 1975). Realizza anche *Agnus dei*, *Salmo rosso* e *La tecnica e il rito* (1971), *Roma rivuole Cesare* (1972), *Elettra amore mio* (1975). Decisamente meno felice la produzione degli anni Ottanta. Ratificato anche dall'ufficialità: Palma d'Oro a Cannes nel 1972 con *Salmo rosso*, Leone alla carriera a Venezia nel 1990. Ogni grande autore, lo sappiamo, ha la sua stagione aurea limitata nel tempo: ma fra cent'anni il miglior Jancsó, se proprio "non sarà secondo a nessuno", come ebbe a scrivere Roberto Longhi in morte di Giorgio Morandi, certo lo sarà a pochi.

### 30 GENNAIO 2014

Muore a Parigi in ospedale, per complicazioni polmonari seguite alla frattura del femore, a 90 anni, essendovi nato il 3 febbraio 1923, Jean Gutman, in arte Jean Babilée, avendo optato per il cognome materno. Allievo della scuola di danza dell'Opéra e poi dei Ballets di Cannes, ha valorosa parte attiva nella Resistenza. Dopo la Liberazione, fonda i Ballets des Champs-Élysées, e collabora con Roland Petit e Cocteau. Primo ballerino all'Opéra dal 1952, e alla Scala dall'anno successivo, vi collabora con Visconti per *Maratona di danza* e *Mario e il mago* (1956 e 1957, anche come protagonista: coreografi rispettivamente Massine e Sanders) con le musiche di Hans Werner Henze, a sua volta scomparso di recente (Luna del 27 ottobre 2012). Per il cinema viene diretto da Bromberger (*Les loups dans la bergerie*, 1960), Franju (*Piena luce sull'assassino*, 1961), Drach (*Amélie*, id.), Baratier (*Confetti al pepe*, 1963) e Rivette (*Duelle*, 1976), in teatro ha a che fare con Rouleau e Genet (*Il balcone*, 1990). L'ultimo suo memorabile successo, nel 1979, *Life*, su coreografie di Béjart. L'estrema apparizione scenica dieci anni fa con Josef Nadj.

### 31 GENNAIO 2014

Si apre a Parigi (MEP, fino al 16 marzo) una mostra fotografica di David Lynch. "Small Stories" sono cinquantacinque scatti in bianco e nero del 2013, suddivisi tematicamente in interni, finestre, teste, nature morte. Ma, come spesso anche nel suo cinema, nulla è come appare.

## 1 FEBBRAIO 2014

Muore in clinica a Innsbruck a 83 anni Maximilian Schell, nato a Vienna l'8 dicembre 1930. Figlio e fratello d'arte (padre drammaturgo; madre, Margarete von Nordberg, e sorella, l'altrettanto nota Maria – 1926/2005 – e i da noi meno noti Immy e Carl, attrici e attore...), dopo qualche esperienza scenica e una mezza dozzina di set germanofoni in Europa, sbarca direttamente a Hollywood ed è già in *I giovani leoni* (Dmytryk,



Maximilian Schell in *Vincitori e vinti* (1961) di Stanley Kramer.

1958) bissando poi in *Vincitori e vinti* (Stanley Kramer, 1961) il successo che già aveva riportato nella versione tv del testo di Abby Mann. Perfettamente in parte anche nell'arrischiato ma sottovalutato De Sica di *I sequestrati di Altona* (1962), figurerà poi tra l'altro in *Signora di lusso* (Daniel Mann, 1962), *Topkapi* (Dassin, 1964), *Chiamata per il morto* (Lumet, 1966), *Sinfonia di guerra* (Ralph Nelson, 1968), *Simon Bolivar* (Blasetti, 1969), *Dossier Odessa* (Neame, 1974), *La croce di ferro* (Peckinpah, 1977), *Quell'ultimo ponte* (Attenborough, id.), *Giulia* (Zinnemann, id.), *Avalanche Express* (Robson, 1979) e nella miniserie tv *Pietro il grande* (1986), punto culminante di un'intensissima attività televisiva, prevalente nell'ultimo trentennio della sua densa carriera. A quarant'anni debutta nella regia con *Primo amore* (dal racconto di Turgenev) cui fa seguire *Il pedone* (1973). «Tuttavia le sue prove più interessanti dietro la macchina da presa sono due documentari: *Marlene* (1984), intrigante intervista con la Dietrich raccontata, senza che lei mai appaia, attraverso l'appartamento parigino (foto, oggetti, ricordi) in cui viveva reclusa; e il pregnante, struggente ritratto della sorella Maria ormai demente poco prima della morte» (Levantesi Kezich, «La Stampa»).

## 2 FEBBRAIO 2014

Muore a Roma, all'età di 88 anni, Enzo Muzii, nato all'Asmara il 13 gennaio 1926. Critico teatrale e cinematografico («l'Unità») sino al 1962, dal 1963 è fotografo professionista, ottimo specie come ritrattista (cfr. il volume *Visto e perso*, 1967). Si avvicina al cinema lo stesso anno partecipando al film collettivo *I misteri di Roma*, coordinato da Zavattini. Dirige in seguito due lungometraggi, *Come l'amore* (1969, Orso d'Argento a Berlino) e *Una macchia rosa* (1970), entrambi sotto l'influenza di Antonioni ma non privi di colpi d'ala e di suggestioni. Si volge quindi con successo alla televisione: *Omertà* (e altri quattro sceneggiati da Sciascia della serie *Alle origini della mafia*, 1976), *La signorina Else* (da Schnitzler, 1979), *Fosca* (da Tarchetti, 1980), *La singolare avventura di Francesco Maria* (da Brancati, 1982). Infine nel 1990 esordisce nella narrativa (*Punto di non ritorno*, Adelphi), cui seguono *Silenzio, si vive* (2003), *Fuori dai giochi* (2005) e *Il tempo parlerà* (2006), tutti pubblicati da Aragno. Artista sensibile e intellettuale a vasto spettro, lascia una lezione di grande umanità. Ciao, Enzo. [Iopedeluna]

## 2 FEBBRAIO 2014

Viene trovato cadavere per manifesta overdose, nella sua abitazione del West Village di New York, a 46 anni Philip Seymour Hoffman, nato a Rochester (NY) il 23 luglio 1967. Si rivela giovanissimo nel cinema, dopo essere già stato con Amos Poe in *Triple Bogey on a Par Five Hole* (1991), con parti di deuteragonista, da *Profumo di donna* (Martin Brest, 1992) a *Il grande Lebowski* (Joel e Ethan Coen, 1997). Poi è una progressione qualitativa



Un Philip Seymour Hoffman che noi europei, purtroppo, non potremo mai vedere: a teatro, nei panni di Willy Loman, con Andrew Garfield in quelli del figlio Biff, in una memorabile edizione di *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller (2012, regia teatrale di Mike Nichols).

vamente superba, dal punto di vista interpretativo, per quasi una quarantina di film, in particolare con Paul Thomas Anderson (da *Boogie Nights*, id., a *Magnolia*, 1999 a *The Master*, 2012). Aveva già raggiunto probabilmente il culmine, Oscar a parte, con l'impressionante identificazione anche fisica con lo scrittore in *Truman Capote - A sangue freddo* (Bennett Miller, 2006). Aveva preso congedo con *Le Idi di marzo* (George Clooney, 2011), *L'arte di vincere* (ancora Miller, id.) e *Una fragile armonia* (Zilberman, 2012). Ed è sfuggita a noi europei, per dolorosa forza di cose, la sua grandiosa attività teatrale.

## FEDERAZIONE ITALIANA CINEFORUM

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

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

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

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

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

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

**cineforum***web*

*a qualcuno  
piace web*

*www.cineforum.it*



**fic** FEDERAZIONE  
ITALIANA CINEFORUM



TRA I FILM DEL PROSSIMO NUMERO  
***LE DERNIER DES INJUSTES***  
***12 ANNI SCHIAVO***