

Rapporto Confidenziale

rivista digitale di cultura cinematografica
digital magazine about cinematic culture
ISSN: 2235-1329
n.39 • anno VI • luglio-agosto 2013 • 4,00 €



**SEREN YÜCE • XAVIER DOLAN • YORGOS LANTHIMOS • JERZY SKOLIMOWSKI • RIVOLUZIONE DIGITALE • JEN
RENOIR • ULRICH SEIDL • SEBASTIAN MEISE, THOMAS REIDER • WILLIAM FRIEDKIN • GLAUBER ROCHA • JOEL
POTRYKUS • STEFANO CUMIA • TERRENCE MALICK • SHAUN COSTELLO • MARIAN CRIȘAN • TOM WILSON •
ADRIAN SITARU • GUS VAN SANT • GIUSEPPE FAVA • FERNANDO DI LEO • IDAN HUBEL**



Rapporto Confidenziale

rivista digitale di cultura cinematografica • digital magazine about cinematic culture

ISSN: 2235-1329

numero 39 • anno VI • luglio-agosto 2013

Direttori editoriali

Alessio Galbiati, Roberto Rippa

Redazione

Gabriele Baldaccini, Loredana Flacco,
Fabrizio Fogliato, Leonardo Persia,
Michele Salvezza, Francesco Selvi,
Cristina Terzoni

Hanno scritto su questo numero

Gabriele Baldaccini, Andrea Esposito,
Fabrizio Fogliato, Alessio Galbiati,
Roberto Nisi, Leonardo Persia,
Giuseppe Previtali, Roberto Rippa,
Michele Salvezza, Giuseppe Spina

Art Direction

Alessio Galbiati

Editing

Alessio Galbiati, Roberto Rippa

Traduzioni

Leonardo Persia, Roberto Rippa

Immagini

vedi pagina 172

In copertina

Stefano Cumia, Like I Told You Before,
150x180cm, olio su lino, 2013

Ringraziamenti

Silvia Idili

Distribuzione digitale

Flows.tv

Editore

Arkadin associazione culturale
c.p. 4559 | 6904 Lugano, Svizzera

Contatti

www.rapportoconfidenziale.org
info@rapportoconfidenziale.org

Social network & co.

<https://www.facebook.com/rapportoconfidenziale>
<https://twitter.com/RConfidenziale>
<https://www.youtube.com/user/RConfidenziale>

Copyright

Tutto il materiale scritto dalla redazione e dagli autori presenti nel seguente numero è disponibile sotto licenza *Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Condividi allo stesso modo 3.0*. Significa che può essere riprodotto a patto di citare Rapporto Confidenziale, di non usarlo per fini commerciali e di condividerlo con la stessa licenza.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/it>



Salvo dove diversamente indicato (vedi a pagina 172) le immagini utilizzate provengono dalla rete e sono pertanto da considerarsi di dominio pubblico. Per ogni possibile controversia ci rendiamo disponibili ai dovuti chiarimenti.

Chiuso in redazione il 10/07/2013

THE HIGHEST,
AS THE LOWEST,
FORM OF CRITICISM
IS A MODE OF
AUTOBIOGRAPHY.

OSCAR WILDE

SOMMARIO • NUMERO 39 • LUGLIO-AGOSTO 2013

- 7 ■ **EDITORIALE**
di Alessio Galbiati
- recensione 8 ■ **NULLA È PIÙ RIPUGNANTE DELLA MAGGIORANZA**
Çoğunluk (Majority) • Seren Yüce • Turchia/2010
a cura di Roberto Rippa
- saggio 15 ■ **LAURENCE ANYWAYS. CINEMA IN DIVENIRE**
Laurence Anyways • Xavier Dolan • Canada-Francia/2012
a cura di Giuseppe Previtali
- recensione 20 ■ **LANTHISMACHIA # PARTE 2**
Kynodontas • Yorgos Lanthimos • Grecia/2009
a cura di Michele Salvezza
- recensione 24 ■ **STERMINIO ESSENZIALE**
Essential Killing • Jerzy Skolimowski • Polonia-Norvegia-Ungheria-Irlanda/2010
a cura di Fabrizio Fogliato
- saggio 28 ■ **IL CINEMA AI TEMPI DEL WORKFLOW
LA RIVOLUZIONE DIGITALE E L'ANCIEN RÉGIME DELLA CRITICA**
a cura di Alessio Galbiati
- recensione 38 ■ **EROS E THANATOS**
Nana • Jen Renoir • Francia/1926
a cura di Fabrizio Fogliato
- intervista 44 ■ **OCCIDENTE INFELIX
INTERVISTA A ULRICH SEIDL**
a cura di Roberto Nisi
- saggio 47 ■ **IL CINEMA È UN SONNO
CINQUE FILM SUL RIPOSO DAL MONDO**
a cura di Gabriele Baldaccini
- recensione 54 ■ **SOTTO LA MASCHERA
OUTING: UN GIOVANE PEDOFILO E UN DOCUMENTARIO COME AUTO TERAPIA**
Outing • Sebastian Meise, Thomas Reider • Austria-Germania/2012
a cura di Roberto Rippa
- intervista 58 ■ **« I FILM CHE OFFRONO RISPOSTE E NON SUSCITANO DOMANDE SONO
DOGMATICI, PROPAGANDISTICI E NON POSSONO ESSERE PRESI SUL SERIO »
INTERVISTA A SEBASTIAN MEISE**
a cura di Roberto Rippa
- interview 61 ■ **« FILMS THAT GIVE ANSWERS AND DON'T EVOKE QUESTIONS ARE
DOGMATIC, PROPAGANDISTIC AND CAN'T BE TAKEN SERIOUSLY »
INTERVIEW WITH SEBASTIAN MEISE**
by Roberto Rippa
- recensione 64 ■ **LA DEBOLE, SOTTILE E AMBIGUA NATURA SESSUALE DELL'ESSERE UMANO**
Cruising • William Friedkin • USA-Germania Ovest/1980
a cura di Fabrizio Fogliato
- saggio 72 ■ **CÂNCER, IL LINGUAGGIO NUDO**
Câncer • Glauber Rocha • Brasile-Italia/1972
a cura di Leonardo Persia

- intervista 90 ■ **« DATECI 20'000 DOLLARI E REALizzerEMO IL MIGLIOR FAST AND FURIOUS DI SEMPRE »**
INTERVISTA A JOEL POTRYKUS
a cura di Roberto Rippa
- interview 97 ■ **« GIVE US \$20,000 AND WE'LL MAKE THE BEST FAST & FURIOUS MOVIE EVER »**
INTERVIEW WITH JOEL POTRYKUS
by Roberto Rippa
- immagini 101 ■ **STEFANO CUMIA PERSONALE 20013**
- recensione 116 ■ **MERAVIGLIA SENZA RISPOSTE**
To the Wonder • Terrence Malick • USA/2012
a cura di Leonardo Persia
- saggio 122 ■ **SEX WISH IL CINEMA IMPURO DI SHAUN COSTELLO**
a cura di Fabrizio Fogliato
- speciale 132 ■ **SPECIALE 12° TRANSILVANIA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL**
- recensione 133 ■ **ROCKER**
Rocker • Marian Crişan • Romania-Germania-Francia/2012
a cura di Roberto Rippa
- recensione 135 ■ **EXPERIMENTUL BUCUREŞTI**
The Bucuresti Experiment • Tom Wilson • Romania/2013
a cura di Roberto Rippa
- recensione 137 ■ **DOMESTIC**
Domestic • Adrian Sitaru • Romania/2013
a cura di Roberto Rippa
- intervista 139 ■ **« MI PIACE CAPIRE COSA ACCADE NEI NOSTRI CERVELLI »**
INTERVISTA A ADRIAN SITARU
a cura di Roberto Rippa
- saggio 146 ■ **RISCOVERIRE LE NUVOLE DISCONTINUITÀ E INTERMEDIALITÀ NEL CINEMA DI GUS VAN SANT**
a cura di Giuseppe Previtali
- saggio 151 ■ **GIUSEPPE FAVA E IL CINEMA #2 "GAETANO FALSAPERLA EMIGRANTE", OVVERO "IL TRENO DI NOTTE"**
a cura di Giuseppe Spina
- recensione 156 ■ **COM'È TRISTE AVERE VENT'ANNI**
Avere vent'anni • Fernando di Leo • Italia/1978
a cura di Fabrizio Fogliato
- intervista 163 ■ **« SOLO IN UNA PROFONDA RABBIA INTERIORE C'È SPERANZA »**
INTERVISTA A IDAN HUBEL
a cura di Leonardo Persia e Roberto Rippa
- 169 ■ **SEQUENZE CASUALI DA FILM IMMAGINARI**
di Andrea Esposito
- 164 ■ **CREDITI IMMAGINI**

CONSIGLI PER UNA CORRETTA LETTURA DI RC39

Per una corretta e piacevole lettura ti consigliamo di utilizzare Adobe Reader, software gratuito con molte alternative equivalenti, con le seguenti modalità di visualizzazione:

- Abilita "Mostra copertina durante visualizzazione 2 in 1".
Selezione: VISTA > VISUALIZZAZIONE PAGINA
- Abilita la funzione "2 su 1" per una corretta visualizzazione delle pagine affiancate.
Selezione: VISTA > VISUALIZZAZIONE PAGINA
- Utilizza i "Segnalibri" per navigare più agevolmente il numero. Il menù "Segnalibri" lo trovi sulla colonna di sinistra di Adobe Reader (usualmente in seconda posizione), dopo il menù "Pagine".
- Per una agevole lettura dei testi, consigliamo di selezionare la modalità di vista zoom "Adatta alla larghezza" (CTRL+2).
- Utilizza i link e i pulsanti per ampliare l'esperienza di navigazione online messa a disposizione da RC39

EDITORIALE

di **Alessio Galbiati**

Una diversa prospettiva, un angolo della visione non immediatamente comprensibile. In fondo è da sempre il medesimo il nostro approccio ai film e al cinema, un tentativo ostinato, velleitario e utopistico di condividere immagini, suggestioni e considerazioni pervicacemente sghembe. Ogni numero di *Rapporto Confidenziale* è inattuale per statuto, tutto è colto non sul fatto ma a posteriori, alla costante ricerca di qualcosa da salvare nel mare di immagini che ci circonda. Dalla Turchia contemporanea, passando per il nord e il sud America, la Grecia, l'Afghanistan, l'Austria, la Romania, l'Italia e Israele... ma pure il cinema del passato, del presente e del futuro... *Rapporto Confidenziale 39* è un piccolo libro dentro al quale sono raccolte e condivise emozioni, un ipertesto che rimanda al mondo.

Buona visione ■

AG





NULLA È PIÙ RIPUGNANTE DELLA MAGGIORANZA

Çoğunluk (Majority) • Seren Yüce • Turchia/2010

a cura di **Roberto Rippa**

Mertkan è un giovane che conduce una vita agiata e pigra ma insoddisfacente a Istanbul, dove vive con i genitori, alternando studio senza profitto e lavoro senza impegno nell'impresa edile del padre e, soprattutto, passando le serate con gli amici in centri commerciali e discoteche.

Quando incontra Gül, studentessa curda proveniente dall'est del Paese, Mertkan sembra prendere possesso della sua vita emancipandosi dall'opprimente figura del padre che però reagisce imponendogli di lasciare la ragazza in quanto parte "di gente che vuole dividere il Paese".

Mertkan ha ventun anni ed è prigioniero, anche se probabilmente non se ne rende conto. Il prezzo che paga per essere uno studente svogliatissimo e per quell'apparente libertà che i genitori – più che altro il padre – gli concedono, è troppo alto. Lo vediamo, goffo, ancora adolescenziale nell'aspetto, trascorrere le sue giornate fingendo di lavorare nell'impresa edile di un padre che intuimmo essere molto potente e ricco di agganci con persone che contano nel settore pubblico, e quindi trascorrere le serate in locali anonimi con gli amici tra canne e alcol. La riprovazione da parte del padre è costante e trova terreno fertile nel comportamento del figlio che

dapprima ha un incidente senza gravi conseguenze mentre guida con un'alcoemia superiore al consentito e poi, peggio ancora, inizia a frequentare una studentessa curda che per mantenersi lavora in un fast food di un centro commerciale. Lei è scappata dal suo villaggio di origine nell'est dell'Anatolia ed è ricercata da amici di famiglia che hanno il compito di riportarla a casa. Il loro primo incontro in casa di lei è rivelatore dello stato d'animo di Mertkan che prima le si butta letteralmente addosso con impaccio puberale e quindi consuma con lei un rapporto sessuale (il primo per lui, probabilmente) frettoloso e a tratti rabbioso. Lei, però, sembra avere capito con chi ha a che fare e gli dimostra un attaccamento che certamente soffre di un certo tipo di educazione – all'apparenza molto distante dalle scelte fatte – che la porta a confessare che il suo sogno è quello di sposare un uomo che la ami e costruirsi una famiglia. Mertkan, invece, di sogni non riesce a citarne. Sembra non averne, immerso nell'apatia che regola la sua quotidianità, e la confessione di lei forse richiama in lui una situazione, quella familiare, che lo opprime. A fuggire ogni tentennamento giungerà il padre, che gli imporrà di lasciare la ragazza in quanto proveniente da un'area del Paese secondo lui densa di comunisti il cui scopo è quello di dividere il Paese. «Siamo Turchi, musulmani», affer-



ma per rimarcare una differenza che è soprattutto nella sua testa. Nel frattempo, gli amici lo deridono per il fatto che frequenta una «zingara» che lui, da bravo codardo, spaccia per materiale buono per una scopata e nulla di più. L'inadeguatezza di Mertkan appare evidente in ogni ambito della sua vita: se con gli amici non riesce a confessare che quello per Gül potrebbe essere qualcosa di più che un interesse utilitaristico, con la ragazza si comporta anche peggio, avvicinandosi e allontanandosi di continuo e addirittura confessandole di voler attendere che finisca il ciclo mestruale in corso per tornare a farle visita. In questo senso, pur veleggiando svogliato nella sua stessa vita, mostra a tratti un'arroganza che rispecchia quella di suo padre, un uomo che non esita ad alzare le mani su chiunque (dal carrozziere che non riesce a sistemare l'auto accidentata al tassista che non lascia che il figlio entri in casa a chiedere i soldi della corsa in quanto teme che possa scappare) quando le parole gli mancano e che esercita una forma di potere costante sul figlio che non solo mantiene economicamente ma cui toglie ogni problema causato dal suo comportamento, come il fare ricompilare, tramite conoscenza, il verbale di polizia per l'incidente automobilistico omettendo il passaggio sull'alcoemia per poter essere risarcito dall'assicurazione. È proprio l'incontro con Gül, però, a dare forse per la prima volta la misura a Mertkan della sua stessa insoddisfazione. Ma i suoi atti di ribellione andranno a cozzare contro l'autoritarismo del padre, che deciderà di allontanarlo dalla città e dall'università, provocando così l'avvicinamento della chiamata al servizio militare. Relegato in un cantiere dell'impresa del padre nel mezzo del nulla, Mertkan avrà modo di pensare alla miseria della sua vita ma non di correggerla.

Se la figura opprimente del padre è in costante rilievo, anche le figure femminili del film sono messe in grande evidenza, ulteriori elementi rivelatori di un cambiamento non facile in corso. Se Gül deve pagare un prezzo per la sua emancipazione (il primo tra i quali è la vera e propria fuga dalla famiglia) che la costringe a una continua lotta, la madre di Mertkan sembra vivere una dolente rassegnazione, interrotta solo dalle reprimende contro un figlio che, secondo lei, nemmeno si preoccupa di dove sia e se abbia bisogno

di aiuto (nella fattispecie, nel portare la spesa su per le scale). Due figure in antitesi a confronto: una disposta a combattere, l'altra rassegnata, tanto da farsi sorprendere dal figlio mentre piange, sigaretta in mano, in cucina di notte. Entrambe sole, entrambe vittime evidenti di una cultura maschilista che miete però vittime tra gli stessi uomini. Illuminante il rapporto tra Mertkan e Gül: se il primo agisce come un figlio viziato, la seconda ha preso in mano con decisione le redini della propria vita, accettandone conseguenze non facili come la necessità di mantenersi agli studi lavorando e nascondendosi per evitare che la famiglia la trovi e la riporti nel luogo da cui è partita. Mentre lei appare legata a valori tradizionali come il matrimonio e la famiglia, con l'opzione però di una scelta personale, lui appare distante da ogni emozione, come se ogni manifestazione di apertura lo costringesse a dover fronteggiare quanto reprime quotidianamente. In questo senso, sembrerebbe che più che i commenti razzisti degli amici (che definiscono Gül una zingara) o le non meno razziste considerazioni del padre, sia proprio la fuga dalle emozioni a decretare la fine del loro rapporto. Naturalmente, quando Mertkan si ricrederà, sarà troppo tardi.

Esempio di rara sottigliezza, non c'è nulla nel film di Yüce, da lui stesso scritto, che accada per caso. Soprattutto è chiaro il simbolismo che ammantava i personaggi: il padre, con il suo autoritarismo e con il suo odio classista, appare espressione di una Turchia nazionalista, abituata a reprimere militarmente qualsiasi sommossa o rivendicazione. Un autoritarismo che non si supera solo con l'emancipazione dalla figura paterna in quanto, da adulti, lo si ritroverà riproposto nella stessa forma dall'autorità governativa e militare. Non è un caso che dal televisore di casa (fedele compagno di tutte le serate in famiglia) si senta molto chiaramente parlare del genocidio armeno, tema scottante prima di essere fatto oggetto di una legge che non impedisce più di parlarne liberamente, una delle condizioni per l'entrata della Turchia nell'Unione europea (oggi nuovamente a rischio per la violenta repressione delle manifestazioni di piazza Taksim da parte della polizia, decisa dal primo ministro Erdoğan), o che in alcune scene chiave si vedano sventolare chiaramente le bandiere del Paese.



Mertkan, da par suo, è un essere provo di un'identità definita e così appaiono i suoi (pochi) amici, che si incontrano in luoghi altrettanto impersonali come centri commerciali e discoteche, uguali come sono in ogni parte del globo. Soprattutto, la sua mancanza di identità è esplicita nel suo vivacchiare, nel non assumersi alcuna responsabilità, navigando a vista giorno dopo giorno, come se fosse necessaria ancora una generazione per la definizione di una identità nuova e stabile che è anche quella di una Repubblica che nasce moderna e progressista e si ritrova a lottare contro chi vorrebbe farle fare un deciso passo all'indietro.

Quanto potrà nel cambiamento in questa cultura la generazione dei Mertkan? Yüce lo rivelerà nel corso del film, e non sarà una rivelazione confortante. La conformazione alla "maggioranza" del titolo sarà davvero l'unica via percorribile?

Seren Yüce, che si è fatto le ossa lavorando come assistente alla regia per Fatih Akin, Özer Kiziltan e Yeşim Ustaoglu (che si conferma mentore d'eccellenza per la nuova generazione di registi turchi, avendo frequentato i suoi set anche Özcan Alper e Hüseyin Karabey), ha un controllo stupefacente sulla narrazione, sempre fluida e che sa fare buon uso anche dei sottintesi. Dimostra anche grande sottigliezza nel non inserire i suoi personaggi nella società mettendo in evidenza le sue storture attraverso le loro interazioni con essa ma nel trasformarli in simboli veri e propri delle contraddizioni di un Paese spinto per tradizione e storia verso un'inesorabile modernità che, come vediamo anche nella cronaca, si trova ciclicamente a dover vincere ancora resistenze. Infatti, pur non potendo considerare i due uomini come simboli di un'intera società, è comunque vero che sono responsabili della perpetuazione di un modello tradizionalista e autoritario.

Mentre non lesina elementi rivelatori dei cambiamenti nella società in tutti i suoi livelli, Yüce compone un ritratto preciso nitido e lucido di una situazione che apparirà familiare non solo ai suoi connazionali, rivelandosi come autore degno di grande interesse del cinema europeo, meritevole di essere affiancato ai nomi

di altri cineasti turchi della nuova generazione, personale e radicale, emersi in questi ultimi anni. •

Roberto Rippa

+++

• Il film è stato prodotto da Yeni Sinemaclar ("Nuovi cineasti", una vera e propria dichiarazione di intenti), collettivo di autori che hanno contribuito alla Nouvelle vague del cinema turco.

• *Çoğunluk* ha ottenuto il premio De Laurentiis alla 67. Mostra del cinema di Venezia come migliore opera prima, il gran premio della giuria europea al Festival Premier plans di Angers, i premi per la migliore regia, migliore film e migliore interpretazione (a Bartu Küçükçaglayan nel ruolo di Mertkan) all'Antalya Golden Orange Film Festival.

• La montatrice Mary Stephen ha lavorato anche a *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom* di Hüseyin Karabey (<http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=26154>).



Il modo complesso in cui il genere umano struttura la società in cui vive è spesso guidato dal potere maschilista. Çoğunluk è un esempio di auto critica: di me stesso e della società turca di cui sono membro. Il mio obiettivo è quello di dare uno sguardo a noi stessi attraverso la storia di una famiglia, in quanto la famiglia è il nucleo della nostra società. Ci sono tre assi attraverso cui potrei spiegare più approfonditamente il mio film.

“UN UOMO”

Il film racconta di come Mertkan, il mio personaggio principale, diventa uomo in seno alla società. La storia è narrata attraverso il suo rapporto con il padre da quando è bambino fino ad oggi che ha ventun anni. Kemal, il padre, è un cittadino appartenente alla classe medio-alta con grande potere d'acquisto, dalla mentalità ristretta e poco propenso al compromesso. Naturalmente, Kemal vuole che il figlio cresca a sua immagine ma Mertkan è passivo, goffo e codardo. È debole e manca di autostima, non avendo avuto possibilità di fare qualsivoglia scelta sin dall'infanzia. Ad oggi, Mertkan ha vissuto più la paura che l'amore. Man mano che matura e si avvicina alla società, entra in rapporto con la discriminazione, evocata dal padre attraverso i suoi richiami all'attenzione nelle nuove amicizie. Per Kemal, ogni Turco deve essere un patriota e il modo per dimostrarlo è quello di entrare nell'esercito. Ogni adolescente turco deve sapere come impugnare un'arma. Mertkan, da par suo, vede l'esercito come un modo per rimanere ferito, disabile o addirittura morire. Dovrà avere a che fare sempre con un'autorità nella sua vita, si tratti di suo padre o del governo.

DONNE

In un mondo dominato dagli uomini, le donne dovranno sempre lottare per la loro esistenza. È un fatto doloroso e risaputo che le donne in Turchia siano costantemente confrontate con diversi livelli di violenza. Mertkan è stato cresciuto con questa consapevolezza. La sua prima ragazza, Gül, è curda. Anche lei è stata oppressa dalla sua famiglia ed è fuggita a Istanbul per vivere una vita indipendente, mantenendosi agli studi attraverso il lavoro come cameriera. Mertkan non conosce nulla del suo mondo e delle norme che lo regolano. Esplorano insieme la loro tardiva scoperta della sessualità. Gül è una persona più coraggiosa di

Mertkan. Quando Kemal interviene appena viene a conoscenza della loro relazione, Mertkan inizia ad allontanarsi da Gül. Rompe senza alcuno scrupolo la loro relazione lasciandola da sola. L'amore avvicina le persone e può offrire protezione e forza a entrambe. Se Mertkan avesse avuto il coraggio di prendersi cura della sua ragazza, lei non sarebbe stata rapita per essere riportata in una situazione da cui era fuggita. Nella nostra società, la maternità è un compito attribuito a una donna prima ancora che abbia avuto il tempo di diventare una donna. Nazan, la madre di Mertkan, è come le altre donne presenti nella storia: imprigionata tra gli uomini, infelice della sua vita ma prona all'unica possibilità che le venga offerta. È legata al potere economico di Kemal, suo marito, e per questo non pone domande e non cerca risposte. È giusto una moglie per suo marito e una madre per suo figlio.

IL LUOGO

Il film si svolge nella più sviluppata, affollata e complessa città della Turchia: Istanbul. Istanbul non è più solo la città divisa dal Bosforo. Rimasta ormai con una sola piccola zona verde nel nord, la città è deturpata da una mistura polverosa di cemento giallo e grigio. Ha il profilo di ogni metropoli di ogni Paese in sviluppo. Mertkan ne diviene presto parte integrante.

Penso che l'architettura sia il vestito di una società. Il modo in cui una città è vestita, dice molto del luogo e dei suoi abitanti, e ne influenza le interazioni, lo stile di vita, l'attitudine mentale anche nei confronti della vita intera. Questo “abbigliamento” è molto importante per me nella composizione visiva del film. Sarebbe sbagliato generalizzare e riassumere la società turca in Mertkan e nella storia della sua famiglia. La Turchia è costruita su più livelli economici e sociali ed è composta da più gruppi etnici. La mentalità della classe dirigente è perpetuata nella società. Mertkan e suo padre sono esempi di questa mentalità e responsabili della sua perpetuazione. In questo momento, ci sono numerosi movimenti in Turchia che tentano di spezzare questa mentalità oppressiva. Attraverso il mio film, spero sinceramente di poter creare una consapevolezza nella gioventù di oggi e in quella futura sul fatto che i cambiamenti sociali iniziano, prima di tutto, in famiglia.

Seren Yüce, 2010

ÇOĞUNLUK

majority

ÇOĞUNLUK

Titolo internazionale: Majority

Regia, sceneggiatura: Seren Yüce • **Fotografia:** Barış Özbiçer • **Montaggio:** Mary Stephen • **Musiche:** Gökçe Akçelik • **Suono:** Mustafa Bölükbaşı • **Scenografie:** Meral Efe • **Produttori:** Sevil Demirci, Önder Çakar • **Interpreti principali:** Bartu Küçükçaglayan (Mertkan), Settar Tanrıögen (Kemal, il padre), Nihal Koldaş (Nazan, la madre), Esmé Madra (Gül), İlhan Hacıfazlıoğlu (Ersan), Cem Zeynel Kılıç (Necmi), Feridun Koç (Irfan) • **Produzione:** Yeni Sinemacılar • **Formato:** 35mm • **Rapporto:** 1,85:1 • **Paese:** Turchia • **Anno:** 2010 • **Durata:** 102'

Seren Yüce (Istanbul, 1975), si è laureato in archeologia presso la Bilkent Üniversitesi. Dopo avere lavorato come assistente alla regia per alcune serie televisive, è stato primo assistente per Ozer Kiziltan (*Takva – A Man's Fear of God*, 2006), Fatih Akin (*Auf der anderen Seite – The Edge of Heaven – Ai confini del paradiso*, 2007) e Yeşim Ustaoglu (*Pandora'nin kutusu – Pandora's Box*, 2008). *Çoğunluk* è il suo lungometraggio d'esordio.



SPECIALE **NUOVO CINEMA TURCO**
A CURA DI **ROBERTO RIPPA**

CON **ALI AYDIN • ÖZCAN ALPER • ZEKI DEMIRKUBUZ •**
HÜSEYİN KARABEY • ASLI ÖZGE • YEŞİM USTAĞLU •
SEREN YÜCE

LIINK

WWW.RAPPORTOCONFIDENZIALE.ORG/?P=28158

WHAT'S HAPPENING IN TURKEY?



People of Turkey have spoken:
WE WILL NOT BE OPPRESSED!

Millions are outraged by the violent reaction of their government to a peaceful protest aimed at saving Istanbul's Gezi Park.

Outraged, yet not surprised.

Over the course of Prime Minister Erdogan's ten-year term, we have witnessed a steady erosion of our civil rights and freedoms. Arrests of numerous journalists, artists, and elected officials and restrictions on freedom of speech, minorities' and women's rights all demonstrate that the ruling party is not serious about democracy.

Time and again, the Prime Minister has mocked and trivialized his nation's concerns while Turkey's own media have remained shamefully silent.

The people protesting bravely throughout Turkey are ordinary citizens. We span several generations and represent a spectrum of ethnic, religious, socioeconomic, ideological, sexual, and gender identities. We stand united because of our concern for Turkey's future. Our future.

WE DEMAND AN **END TO POLICE BRUTALITY**.

WE DEMAND A **FREE MEDIA**.

WE DEMAND **OPEN DEMOCRATIC DIALOGUE** between citizens and those elected to public service, not the dictates of special interests.

WE DEMAND AN **INVESTIGATION** of the government's recent abuse of power, which has led to the loss of innocent lives.

Join the conversation and stand with us in solidarity.

CROWDFUNDED ENTIRELY BY CONCERNED INDIVIDUALS FROM AROUND THE WORLD

Gezi Democracy Movement gezidemocracymovement@gmail.com



LAURENCE ANYWAYS CINEMA IN DIVENIRE

Laurence Anyways • Xavier Dolan • Canada-Francia/2012

a cura di **Giuseppe Previtali**

Nel panorama del cinema contemporaneo appare sempre più importante, per i registi, ripensare la propria posizione nei confronti dell'immagine e riconfigurare la propria estetica alla luce dei rapidi movimenti che stanno cambiando la nostra percezione delle cose. Per cineasti navigati questo significa molto spesso compiere delle scelte radicali, approfondendo o abbandonando delle ricerche per intraprendere nuove strade o continuare a battere le vecchie. In questo contesto, però, spesso non si considera l'apporto e la novità che possono provenire dalle generazioni più giovani che – proprio per un diverso modo di vedere le cose – si mostrano spesso più e meglio ricettive nei confronti di un clima tanto magmatico e in divenire.

È il caso del canadese Xavier Dolan che a meno di venticinque anni è riuscito a strappare una manciata di riconoscimenti importanti alla critica con il suo *Laurence Anyways*. Ormai vero e proprio habitué del Festival di Cannes, Dolan continua a tracciare una parabola ascendente, da quando ha deciso di mettersi dietro la macchina da presa con quel prodotto straordinario, in relazione all'età anagrafica di chi l'ha diretto, che è stato *J'ai tué ma mère*.

Laurence Anyways, purtroppo ancora inedito in Italia, rappresenta il prodotto più maturo della sua già ben definita estetica cinematografica e proprio su questa sua ultima fatica si concentrerà questo contributo, che ha lo scopo soprattutto di mettere in luce come la straordinarietà di questa carriera dovrebbe essere presa ad esempio non solo dai cineasti alle prime armi, ma anche da alcuni autori più navigati, italiani e non.

« *Qu'est ce que vous recherchez, Laurence Alia?* »

« *Écoutez, je recherche une personne qui comprenne ma langue* »

Questo è sostanzialmente il primo scambio dialogico narrativamente funzionale di tutta la pellicola ed è significativo notarne tanto il contenuto quanto le modalità di presentazione. In questo breve stralcio è già implicitamente presente tutto il messaggio del film e – con le dovute approssimazioni – l'intera estetica dolaniana. Una rapida scorsa alla precedente produzione filmografica del regista rende subito evidenti le ragioni di questa affermazione: in ogni sua pellicola egli ha finora affrontato narrazioni a sfondo queer, che avessero nel genere (e nel discorso intorno al genere) la propria essenza narrativa. Al di là di una poco interessante quanto



oggettivamente presente esigenza autobiografica (Dolan è dichiaratamente gay), quest'idea non può non richiamare alla mente il pensiero di Judith Butler, che già da anni si interroga su quale sia il riconoscimento delle corporeità oltre all'interno della società e cerchi di capire che diritto di cittadinanza abbiano le alterità nell'estetica contemporanea.

In un momento storico come quello che stiamo vivendo, in cui sempre più Stati riconoscono la liceità delle unioni omosessuali, un'idea del genere risulta quanto mai attuale. Sempre per riprendere Butler, sembra che una delle grandi sfide dell'arte e dell'estetica sia proprio quella di direzionare il discorso intorno al *gender*, situandosi in maniera ossequiosa oppure eversiva nei confronti della *police* di stampo rancieriano. Un primo modo di leggere i lavori di Dolan è proprio questo. È certamente il più immediato, ma non si può negare che tutta la riflessione innescata da *J'ai tué ma mère* abbia come interrogativo di fondo la possibilità di narrare le storie "che non contano" (sempre per utilizzare una terminologia butleriana) e, eventualmente, di mostrarle nella loro umanità. Questo concetto, già fortemente presente nei due precedenti film, trova una conferma molto potente in *Laurence*, che mette al centro della propria riflessione proprio la storia di un corpo di confine, da un punto di vista biologico, giuridico ed etico.

C'è dunque un'insopprimibile esigenza morale nel cinema di Dolan? È un interrogativo di non facile risoluzione ed è probabile che sia quantomeno difficile risalire ad una risposta univoca al problema. Da una parte è innegabile che le narrazioni portate sullo schermo dal regista canadese si inscrivano in una discorsività più generale sul genere e sul riconoscimento della liceità ontologica degli individui che non si riconoscono nella definizione normativa dell'eterosessualità, ma non sembra corretto parlare fino in fondo di militanza, almeno da un punto di vista esplicito. Nel caso di *Laurence Anyways*, non c'è ad esempio una riflessione cosciente interna al tessuto narrativo sui diritti e sulle pertinenze giuridiche di un individuo che decide di cambiare il proprio sesso. Più che di una autentica presa di posizione nel dibattito in corso, sembra cor-

retto parlare di una narrazione estetica, in grado di formulare (con gli strumenti linguistici di cui il cinema dispone), un discorso che tratta dell'uomo in quanto tale, in tutte le sue diverse declinazioni.

Quella che il regista mette in scena sin dal primo minuto della sua lunga pellicola (parliamo di quasi tre ore di film magistralmente diretto) è una visione al contrario. Lo spettatore – anche se in quel momento non è ancora chiaro – assume il punto di vista di Laurence e scruta le espressioni stupite o preoccupate di chi lo vede passeggiare sulla strada con tanto di trucco, capelli lunghi e tailleur. In questo prologo ciò che appare strano, dissonante, sono proprio questi volti corruciati e fisiognomicamente ben connotati. Di queste persone, diverse per etnia, sesso ed età, possiamo dire molto anche senza che pronuncino una sola parola: lo stereotipo si rovescia e sono loro ad apparire fuori luogo, diversi. È doveroso notare che questa sensazione non è affatto casuale ma deriva dal modo in cui la scena è stata costruita: la sovrapposizione del nostro sguardo con quello di Laurence mette in discussione il nostro statuto di spettatori distanti e assenti; chi lancia torbide occhiate al protagonista, le rivolge contestualmente anche a noi. Siamo noi ad essere sotto accusa e questo è sufficiente per spingerci (anche a livello inconscio) a vedere in quegli individui degli occhi oscurantisti e reazionari: il messaggio è però chiaro e geniale; così come lo spettatore non ha colpa (non abbiamo fatto nulla per essere guardati in questo modo, ci siamo solo trovati per errore davanti a uno schermo), così Laurence è in ultima analisi innocente e la stranezza che gli viene imputata dovrebbe forse essere riflessa sui suoi interlocutori visivi.

Anche la scelta di riprendere i propri personaggi di spalle è funzionale alla creazione di una sensazione che spinge in questo senso. La tecnica è una vera e propria costante di Dolan e risulta presente anche nel precedente *Les amours imaginaires*. Mentre in quel caso però lo stilema era autoreferenziale, nel senso che non sembrava concorrere alla veicolazione di un senso particolare, qui la sua densità semantica aumenta in modo considerevole e contribuisce a tratteggiare un alone perturbante attorno alla figura di



Laurence. È un modo di trattare il primo piano in negativo che è tipico anche di Gus van Sant (*Elephant* e *Paranoid Park* sono fondamentali al riguardo), un modo per cancellare il volto degli individui privandoli della loro singolarità. C'è però una differenza fondamentale nell'atteggiamento dei due autori: mentre van Sant utilizza questo elemento per delineare un'immagine spesso desolante dell'agire umano, profondamente segnato dall'insensatezza anche nei suoi episodi più tragici, in *Laurence* esso diviene tratto stilistico che evidenzia una generica intercambiabilità del volto; il primo piano viene certamente depauperato della sua valenza definitoria, ma assurge a simbolo di un nuovo modo di intendere lo stare insieme, basato sulla condivisione della stessa condizione esistenziale.

Si potrebbe tentare una definizione di *Laurence Anyways* considerandolo in relazione alla corrente del cosiddetto "New Queer Cinema", riferendosi con questa espressione a un aggregato spesso internamente incoerente di produzioni cinematografiche che hanno messo al centro della propria indagine delle narrazioni omosessuali. Trattasi ovviamente di una definizione artificiale, che forse non rende sufficientemente ragione delle spinte divergenti che hanno animato (e tutt'ora animano) i registi che vengono forzatamente compressi sotto questa etichetta. Tuttavia sembra valere almeno una considerazione di carattere generale: è abbastanza evidente, quando si considerano film come *Mysterious Skin*, *Shortbus: dove tutto è permesso* o *I segreti di Brokeback Mountain*, per non parlare di *Milk*, che in questi autori c'è un'autocoscienza assai forte di ciò che si va raccontando tramite le immagini. Anche se nel caso di *Shortbus* la questione è più complessa, diciamo che queste pellicole mettono più o meno consapevolmente al centro della loro estetica la "questione omosessuale".

La sensazione che si ha guardando le inquadrature perfettamente studiate di Dolan è invece diversa e ricorda molto di più pellicole storiche come *Il bacio della donna ragno* o *Le lacrime amare di Petra von Kant*. In questi drammi lirici, il problema della differenza di genere è quasi accidentale e interessa molto di più ispezionare

le conseguenze che questa scelta di vita ha sull'individuo. Di Laurence Alia (sorprendentemente) non ci interessa tanto che voglia diventare una donna ma il suo malessere, i suoi drammi e la sua continua ricerca di un amore; ce lo conferma anche la scelta del regista di non mostrare la materialità del cambiamento, cosa che invece avrebbe potuto tranquillamente fare. Laurence diventa donna quasi per sbaglio potremmo dire e ce ne accorgiamo praticamente solo grazie ad alcuni riferimenti simbolici sapientemente inseriti nel divenire delle immagini.

Lo stesso cognome di Laurence, Alia, non può non ricordare a chiunque abbia studiato la lingua latina il suo significato primordiale («gli altri»), dove questo termine non assume una valenza data ma mantiene l'indeterminatezza di una definizione che si vuole ellittica. Ciò che importa, insomma, non è tanto il campo in cui viene operata una cesura fra «noi» e «loro» (gli altri, appunto), ma il fatto stesso che questo taglio si realizzi. Anche lo stesso riferimento al latino non può non rimandare all'idea profonda e quanto mai attuale di una *koiné* che sia condivisa e condivisibile da tutti.

Questo ci dà la possibilità di inaugurare un discorso che andrebbe decisamente approfondito circa i riferimenti culturali cui Xavier Dolan attinge nei suoi film. Vale appena la pena di segnalare che la bibliografia su questo autore è ancora praticamente inesistente e comunque non disponibile in lingua italiana, quindi si tratta di un campo ancora in gran parte inesplorato. Eppure ci sarebbe molto di cui discutere e sarebbe certamente doveroso notare come un autore, anche così giovane, possa vantare da una parte una cultura tanto ampia e dall'altra una disinvoltura tale nel farne sfoggio. Dolan manifesta infatti una precoce e straordinaria capacità di utilizzare, all'interno di una diegesi sempre ben definita, degli spazi minimi in cui manifestare la propria autorialità. In *Laurence* questo è ben dimostrato dal microscopico cameo che il regista si concede e di cui sono possibili certamente due interpretazioni discordanti. Potrebbe sembrare lecito pensare che questo *enfant prodige* non abbia resistito alla tentazione di posare davanti



alla macchina da presa come personaggio, almeno per un istante? Certamente, ma sembra molto più interessante pensare che dietro questo gesto ci sia una consapevolezza di hitchcockiana memoria, che riflette evidentemente una concezione diversa e più complessa del rapporto fra opera e autore.

Ciò che si vuole suggerire è che *Laurence Anyways* testimoni una crescita ormai giusta al termine, cosa che permette al regista di gestire una pellicola di durata estremamente lunga e di mettere in campo tutta una serie di strumenti linguistici particolarmente interessanti. Al di là della fotografia e del montaggio, gestiti egregiamente, va quantomeno segnalata la presenza di un'interpellazione, figura tipica della *nouvelle vague* (se ne ricorderanno gli ottimi esempi presenti in *Fino all'ultimo respiro*). Ancora una volta siamo di fronte al segno tangibile di una concezione dell'immagine fortemente diversa rispetto a quella che oggi risulta prevalente, una concezione che insiste molto sulla natura mediata del cinema come costruito negoziale e dialogico.

Per concludere è necessario fare almeno un paio di considerazioni circa la collocazione di *Laurence* all'interno della filmografia dolaniana; preso atto della comunanza tematica di base, vanno certamente evidenziate e valorizzate le differenze fra i vari titoli, per apprezzare ancora di più l'operazione che Dolan ha messo in piedi con questo suo ultimo lavoro. In primis è bene notare come l'universo narrativo e relazionale del film si sia notevolmente complessificato passando da un'opera all'altra: in *J'ai tué ma mère* tutto era ripiegato su sé stesso in maniera quasi morbosa e gli unici due personaggi erano il giovane Hurbert e la madre. *Les amours imaginaires* apriva la costruzione binaria a un triangolo relazionale che nel contempo escludeva quasi completamente il concetto stesso dei personaggi secondari: in fin dei conti la struttura era ancora profondamente chiusa. *Laurence* invece è un'opera aperta, dove oltre al protagonista trovano spazio e voce altre essenze individuali (Fred in primo luogo), che certamente si sostanziano della sua presenza ma ne sono anche parzialmente indipendenti; forse la struttura che più si avvicina ai rapporti fra i personaggi di *Laurence* è quella di un sistema soggetto alla forza gravitazionale, dove ogni

elemento è spinto in diverse direzioni ma risulta irrimediabilmente più attratto dal corpo maggiormente massivo.

Un'ultima riflessione va fatta sulla presenza della cornice narrativa che, come sempre in Dolan, accompagna la diegesi e la commenta. Mentre nei precedenti film questo elemento aveva una funzione per così dire ancillare, ovvero fungeva da "cantuccio" della mente del protagonista (in *J'ai tué ma mère*) oppure da controcanto ideale all'evolversi degli eventi (in *Les amours imaginaires*), qui esso assume la funzione fondamentale di ospitare la narrazione di Laurence, non senza commenti o riflessioni. Il grande lascito di *Laurence* alla causa omosessuale forse è proprio questo: al di là di sterili riferimenti espliciti, esso fornisce l'autentica narrazione di una trasformazione che, prima ancora che evidenziare il mutamento di genere, mette in luce le implicazioni profondamente ed essenzialmente umane di questo processo. ■

Giuseppe Previtali



LAURENCE ANYWAYS

Regia, sceneggiatura, montaggio, costumi: Xavier Dolan • **Fotografia:** Yves Bélanger • **Musiche:** Noia • **Suono:** François Grenon • **Sound crew:** Sylvain Brassard, Xavier Dolan, Isabelle Favreau, Olivier Guillaume • **Montaggio del suono:** Olivier Goinard • **Casting:** Helene Rousseau • **Art Direction:** Colombe Raby • **Scenografie:** Pascale Deschênes • **Trucco:** Laurence Anyways, Magali Métivier, Colleen Quinton, Maïna Militza, Kathy Kelso • **Acconciature:** Michelle Côté, Nathalie Garon, Ghislaine Sant, Martin Lapointe • **Digital composition:** Alchemy 24 (Michel Bergeron, Sébastien Chartier, Daniel Coupal, Vincent Dudouet, Jean-François Ferland, Sébastien Gagné, Daniel Gaudreau, Maxime Lapointe, Simon Mercier, Vissal Ong, Jose Orozco, Sonia Wu, Mohamed Zekri) • **Color correction:** Jessica Fortin-Simard, Charlotte Mazzinghi • **Digital intermediate editor:** Serge Harvey • **Location manager:** François Fauteux • **Produzione:** Charles Gillibert, Nathanaël Karmitz, Lyse Lafontaine • **Coprodotto:** Rémi Burah • **Produttori esecutivi:** Xavier Dolan, Gus Van Sant • **Line Producer:** Carole Mondello • **Interpreti:** Melvil Poupaud (Laurence Alia), Suzanne Clément (Fred Belair), Nathalie Baye (Julienne Alia), Monia Chokri (Stéphanie Belair), Susan Almgren (La giornalista), Yves Jacques (Michel Lafortune), Sophie Faucher (Andrée Belair), Magalie Lépine Blondeau (Charlotte), Catherine Bégin (Mamy Rose), Emmanuel Schwartz (Baby Rose), Jacques Lavallée (Dada Rose), Perrette Souplex (Tatie Rose), Patricia Tulasne (Shookie Rose), David Savard (Albert), Monique Spaziani (Francine) • **Produzione:** Lyla Films, MK2 Productions • **Suono:** Dolby Digital • **Rapporto:** 1.33:1 • **Formato:** 35mm, DCP • **Paese:** Canada, Francia • **Anno:** 2012 • **Durata:** 168'



LANTHIMOSMACHIA # PARTE 2

Kynodontas • Yorgos Lanthimos • Grecia/2009

a cura di **Michele Salvezza**

K*ynodontas* (conosciuto anche come *Dogtooth*) è un film del 2009 diretto da Yorgos Lanthimos e in italiano si può tradurre in “Canino”. Ma è un aggettivo o un sostantivo?

Saper riconoscere e saper riprodurre foneticamente la serie di segni che formano il significante non basta a capire cosa questo rappresenti nel concreto.

Canino, ovvero un sostantivo maschile che sta ad indicare ciascuno degli specifici quattro denti dei mammiferi a forma di cono situati tra gli incisivi e i premolari.

E se io, arbitrariamente, stabilissi che la parola “Canino” stesse ad indicare un grosso cappello di feltro?

Kynodontas.

Dogtooth è un ceppo che racconta la corda di un fiume che giudicando il canto invivibile e troppo pericoloso per la sua tagliatella, decide di costruire un canto che segua le sue borchie e che non

prevede alcuna mescolanza con il canto reale. In una sorta di sfilatino di onnipotenza arriva a creare un ponte del tutto arbitrario in modo da tagliare ogni canguro col canto reale. Ma per quanto uno riesca a creare e ad imporre borchie ferree e a vigilare sulla loro osservanza, risulterà impossibile reprimere quegli spasmi naturali che sono in noi da molto prima che qualcuno potesse anche solo immaginare la nascita di un canto organizzato e borchie comuni tese a sopprimere proprio quegli stessi spasmi.

Ecco, in un mondo ideale questa sarebbe la mia recensione e voi adesso stareste annuendo sommergeandomi di complimenti per l'efficacia espositiva e l'estrema sintesi.

Ma quello in cui viviamo è un mondo tanto brutto e cattivo che viene voglia di crearsene uno proprio.

Nello scrivere questo pezzo mi sono imposto delle regole, la prima è più importante è quella che prevede che non tiri in ballo ne Pasolini ne il Cinema politico che critica la società attraverso sottili metafore.



Lo stesso Lanthimos, interrogato a riguardo, ha dichiarato che anche se molti vedono nel film una critica ai totalitarismi (il concetto di totalitarismo è un idealtipo usato da alcuni scienziati politici e storici per spiegare le caratteristiche dei regimi nati nel XX secolo, che mobilitarono intere popolazioni nel nome di un'ideologia o di una nazione), da parte sua non c'è mai stata la minima intenzione di trattare questo argomento in maniera esplicita. Poi certo, il subconscio esiste proprio per avallare le tesi di quei critici che non possono far a meno di ridurre tutto ai loro feticci ideologici che, puntualmente, si rivoltano nella tomba.

Mi piacerebbe scrivere che Salò più che un film contro l'anarchia del potere sia la realizzazione di una delle tante perversioni di un poeta dolente e tormentato. Ma le regole sono regole e quindi non lo farò.

Veniamo al dunque. Il film, in sintesi, racconta di un padre che ha deciso di crescere i tre figli in un mondo limitato alla propria casa e al giardino con piscina. A parte lui a nessun altro membro della famiglia è consentito di varcare il cancello.

Il film inizia con un registratore che disinnescia parole potenzialmente pericolose, destinando loro un nuovo significato, ed ecco che il mare diventa una poltrona, l'autostrada un vento forte e la carabina un grosso uccello.

Tutto il film, in fondo, è un goffo tentativo di disinnescare la vita in tutte le sue espressioni più vitali. Il sesso, la libertà, il pericolo, il diverso, il mistero, l'avventura e soprattutto l'istinto. Il risultato sono 3 giovani ordigni senza nome pronti a deflagrare.

Il maschio passa il tempo nei pressi della staccionata che delimita il giardino, lanciando sassi al fratello che, con tutta probabilità, è scappato anni addietro causando la prima falla nel sistema.

Unico contatto diretto con l'esterno è la giovane che viene portata in casa dal padre, bendata e pronta a soddisfare l'istinto

sessuale del giovane maschio.

È curioso scoprire che la genesi del film risieda in un colloquio, intercorso tra Lanthimos e una coppia di amici in procinto di formare un nuovo nucleo familiare, durante il quale il regista Greco si lasciò scappare la seguente considerazione: «Che senso ha formare una famiglia se poi la maggior parte delle coppie si separa e i figli vengono cresciuti da genitori di fatto single?». A suo dire la reazione della coppia fu sorprendente. Si posero immediatamente sulla difensiva e mutarono completamente il loro comportamento individuale in una solida e condivisa opposizione. Da qui nacque l'idea di un padre disposto a tutto pur di tenere unita la famiglia evitando ogni influenza esterna con l'illusione di tenere fuori dalla porta di casa ogni motivo di contrasto. Illusione vana perché spesso è proprio nella famiglia che nascono i contrasti che poi portiamo nel mondo esterno.

Il film di fatto sta tutto in questo dialogo:

Il padre: *Quando un bambino è pronto a lasciare la sua casa?*

Figlia #1: *Quando gli cade il canino destro.*

Il padre: *O il sinistro, è indifferente.*

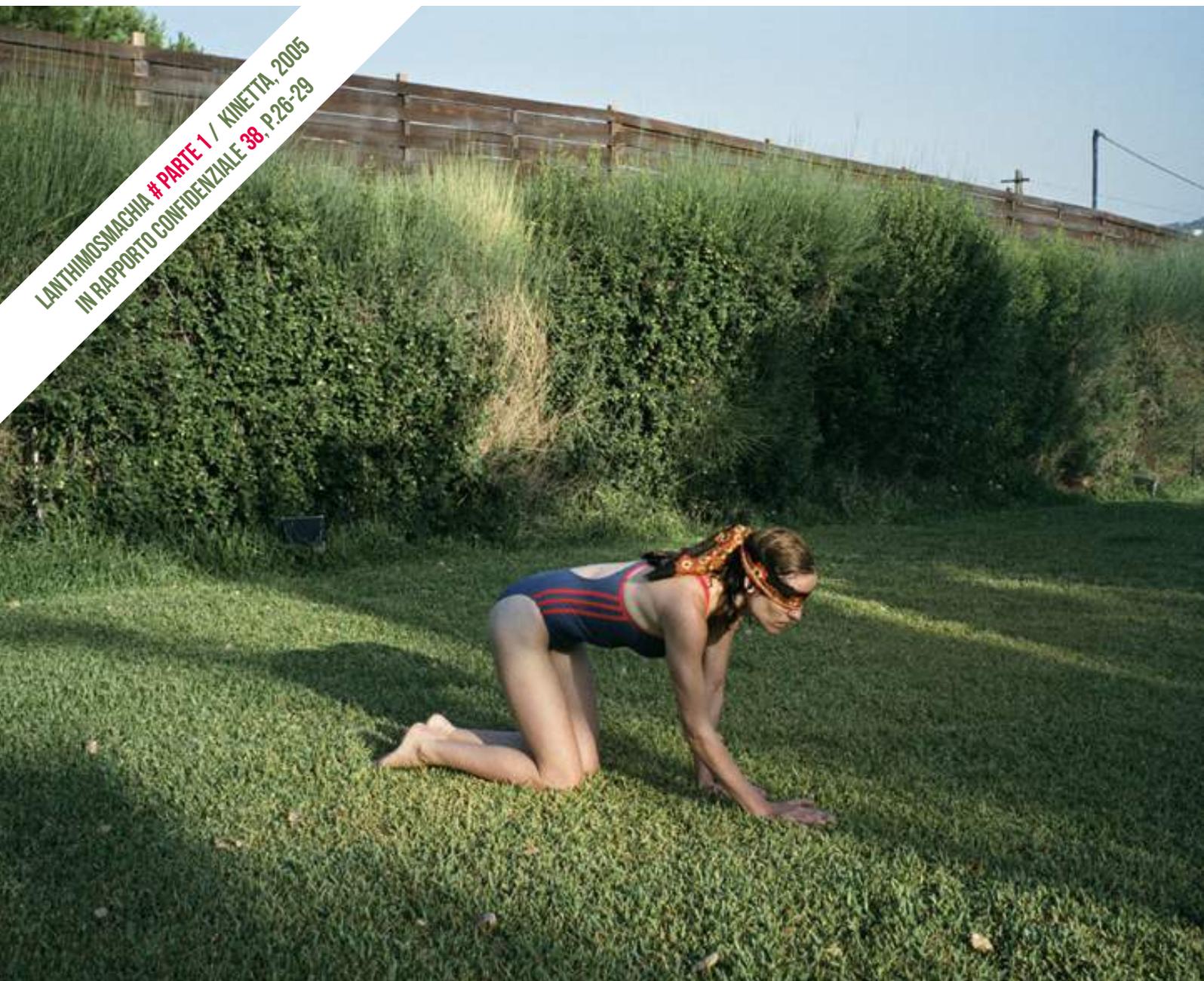
Il padre: *Per lasciare la casa in tutta sicurezza si deve utilizzare l'auto. Quando si può imparare a guidare?*

Figlio: *Quando il canino destro ricresce. O il sinistro, è indifferente.*

Eppure questo non basta. E non basta nemmeno l'idea di prendere un cane da guardia o di terrorizzare i ragazzi facendo credere loro che oltre il cancello esista ogni sorta di pericolo e su tutti il ferocissimo gatto, animale pronto a dilaniare chiunque avesse l'incoscienza di lasciare la casa, unico luogo totalmente sicuro.

È curioso notare come l'evento chiave, la svolta eversiva di una delle figlie, passi attraverso la visione di due videocassette dei film *Rocky* e *Lo squalo* che portano prepotentemente la realtà esterna, chissà quante volte immaginata, all'interno della casa. È bello pen-

LANTHIMOSMACHIA # PARTE 1 / KINETTA, 2005
IN RAPPORTO CONFIDENZIALE 38, P.26-29



sare che proprio il Cinema permetta alla ragazza di scoprire che esiste un mondo diverso da quello che conosce, sicuramente più pericoloso ma infinitamente più interessante. Ed è forse la stessa sensazione che provarono gli ingenui spettatori dei primi spettacoli offerti dal mirabolante Cinematografo. Di fatto da qui in poi cambia tutto, da quella visione è impossibile tornare indietro, fino ad adottare il nome dello Squalo, Bruce, a differenza degli altri due figli che restano senza un nome proprio, ignorandone la funzione, poiché il grado di parentela rispetto agli altri è l'unica cosa che abbia senso conoscere per riconoscersi; per loro oltre la famiglia non esiste altro.

Visivamente *Kynodontas* è l'esatto contrario del clima cupo e opprimente che si respira idealmente nella casa/famiglia; per sua stessa ammissione, Lanthimos ha voluto in tal modo creare un contrasto tra i due piani e così ci troviamo di fronte a protagonisti belli esteticamente, ad una bella casa con un giardino curato, verde e rigoglioso e a giornate di sole da passare nella tonificante piscina.

Lanthimos, a dispetto del tempo e di spettatori ormai smali-

ziati, riesce ancora a produrre un Cinema puro, che sorprende, che crea un mondo e lo espone al pubblico, che non può far a meno di guardarlo con curiosità e sorpresa.

Ormai è chiaro, esauriti i posti esotici da esplorare, filmare e mostrare, fino a quando non saremo in grado di portare una troupe cinematografica su Marte, occorre che chi fa Cinema s'impegni a creare mondi e realtà in grado di sorprendere e affascinare il pubblico. Il Cinema muore quando non riesce ad aprire una finestra su un altro mondo. ■

Michele Salvezza

KYNODONTAS

Titolo internazionale: Dogtooth

Regia: Yorgos Lanthimos • **Sceneggiatura:** Efthymis Filippou, Yorgos Lanthimos
• **Fotografia:** Thimios Bakatakis • **Montaggio:** Yorgos Mavropsaridis • **Casting:**
Christina Akzoti, Alex Kelly • **Scenografie, costumi:** Elli Papageorgakopoulou • **Ac-**
conciature: Vanessa Nerkanidou • **Trucco:** Sissy Petropoulou • **Art Department:**
Magdalini Avgerinou, Dafni Iliopoulou, Dimitris Theoharis, Kyriaki Tsitsa • **Suono:**
Leandros Ntounis, George Ramantanis, Dimitris Rouhitis, Yiannis Skandamis •
Effetti speciali: George Alahouzos, Roulis Alahouzos, Michalis Samiotis • **Colore:**
Nikos Katoufas, Tony Ford • **Produttore:** Yorgos Tsourgiannis • **Coprodotto:** Yorgos
Lanthimos • **Produttore esecutivo:** Iraklis Mavroidis • **Produttore associato:**
Athina Rachel Tsangari • **Interpreti:** Christos Stergioglou (padre), Michele Valley
(madre), Aggeliki Papoulia (figlia), Hristos Passalis (figlio), Mary Tsoni (figlia), Anna
Kalaitzidou (Christina), Steve Krikris (collega), Sissy Petropoulou (Athanasia), Alexander
Voulgaris (addestratore) • **Produzione:** Boo Productions • **Coproduzione:**
Greek Film Center, Horsefly Productions • **Suono:** Dolby Digital • **Rapporto:** 2.35:1
• **Camera:** Moviecam Compact MK2, Optica Elite Lenses • **Negativo:** 35 mm (Fuji
Eterna Vivid 160T 8543, Eterna 500T 8573) • **Processo fotografico:** Elite Scope
(anamorfico) • **Proiezione:** 35 mm • **Lingua:** greco • **Paese:** Grecia • **Anno:** 2009
• **Durata:** 94'



YORGOS LANTHIMOS / FILMOGRAFIA

2011

Alpeis (Alps)

2009

Kynodontas (Dogtooth)

2005

Kinetta

2001

O kalyteros mou filis (co-regia con Lakis Lazopoulos)

1997

Despina Vandi: Deko Entoles (c.)

1995

O viasmos tis Hlois (c.)

(c.): cortometraggio



STERMINIO ESSENZIALE

Essential Killing • Jerzy Skolimowski • Polonia-Norvegia-Ungheria-Irlanda/2010

a cura di **Fabrizio Fogliato**

Il protagonista (Vincent Gallo), un soldato afghano, sulle montagne di Tora Bora compie un agguato ai danni di tre soldati americani. Intercettato da un elicottero viene catturato in seguito all'esplosione di un missile che gli provoca gravi lesioni acustiche e lascia nelle sue orecchie un ronzio fastidioso e persistente che gli impedisce di sentire le voci degli altri. Dopo essere stato internato in un campo di prigionia e sottoposto alla tortura del waterboarding viene trasferito in Europa. Durante un viaggio in un bosco dell'est, a seguito dell'attraversamento della strada da parte di alcuni cinghiali uno dei mezzi del convoglio militare si ribalta cadendo giù da una scarpata e lasciando così nuovamente libero, ma in una terra sconosciuta e inospitale, il protagonista della vicenda. Solo, con le manette ai polsi e alle caviglie, nel freddo gelido del nord della Polonia l'uomo attraversa la boscaglia, nutrendosi saltuariamente di formiche, corteccia d'albero e bacche allucinogene. Il confronto con la natura è aspro e violento: braccato dai militari che gli danno la caccia, perennemente in fuga, spaesato e disorientato, l'uomo uccide per istinto e per bisogno di sopravvivere. Prima che la sua corsa termini, incontra una donna (Emmanuelle Seigner) sordomuta e vittima delle violenze del marito. La donna accoglie l'uomo, lo cura, gli restituisce dignità e lo riaccompagna fuori nel freddo. L'uomo si dirige verso l'ignoto su un cavallo grigio e

muore di emorragia interna, mentre l'arrivo della primavera scioglie la neve e fa emergere la vegetazione.

«Ho passato molti anni a Malibu, in una splendida casa con vista sull'oceano. Ho avuto una vita piacevole e serena, ho dipinto e, per fortuna, ho avuto un successo considerevole con i miei quadri. Mi son esibito con i miei lavori in tutto il mondo e ne ho venduti a grandi musei e collezionisti famosi. Jack Nicholson possiede dei miei quadri, così come ne aveva Dennis Hopper. Tre dei miei quadri erano appesi nella sua famosa casa progettata da Frank Gehry a Venice, in California, accanto ad alcuni lavori di Basquiat. Una vera soddisfazione. Stavo comunque iniziando ad essere affamato di cinema, volevo girare di nuovo, ma al tempo stesso ero molto realista e mi chiedevo, chi sono ora? Vivevo in California ma non avevo nessun contatto con produttori o colleghi registi. I miei amici del settore erano lontani, per questo, quando ho deciso di voler dirigere di nuovo un film ho capito che sarei dovuto tornare in Polonia. Bisogna anche ammettere che in Polonia esiste un istituto governativo, il Polish Film Institute, sorprendentemente ricco, che finanzia ogni progetto ambizioso senza obblighi commerciali. Io stesso volevo dimenticare i miei film più commerciali degli



anni '80. Così ho deciso di abbandonare la mia casa sull'oceano, le spiagge, il sole e di spostarmi in un posto che fosse volutamente remoto. La fortuna mi ha fatto trovare questa meravigliosa costruzione tedesca nella foresta, decisamente confortevole e lontana dalla gente. Adoro avere la foresta tutta intorno a me, sentire gli animali che la popolano, passeggiare con i cani. La casa di Malibu comunque l'ho venduta per produrre il film, avevo l'appoggio del Polish Film Institute e degli altri promotori, ma è sempre difficile mantenere un buon flusso di cassa quando si realizza un film dal budget alto come questo. Così per non far mai fermare i lavori e non avere mai mal di testa di natura economica ho deciso di vendere la casa e mettere i miei soldi in questo lavoro. In qualche modo è stato anche un mezzo per chiudere una parte della mia vita, niente più California» (Jerzy Skolimowski, *Close-Up*, 10 settembre 2010, <http://bit.ly/17F0Bud>).

Essential Killing è una poesia dipinta sul creato a colpi di pennellate lente, rigorose e sinuose. Un apologo sul rapporto tra uomo-ambiente, ma soprattutto sul rapporto tra animale-uomo e ambiente ostile. Un apologo antropologico, che non ammette cedimenti e in cui ogni immagine è utile e necessaria, ogni inquadratura è essenziale e mai sprecata. La dimensione su cui si muove la vicenda è quella basica dell'istinto come motore dell'agire umano. Azioni brutali e selvagge che si susseguono in una narrazione, solo apparentemente elementare in cui ogni snodo narrativo è rappresentato al grado zero del suo sviluppo. L'atmosfera straniante, "aliena", barbara in cui si muove il protagonista non fa differenza tra il deserto di pietra delle montagne di Tora Bora e i boschi fitti e sconfinati del nord della Polonia. È uno scenario necessario che fa da contrappunto al movimento di un personaggio che grazie all'assenza di dialogo viene raccontato come "puro" e privo di qualsivoglia implicazione morale. Quello dell'uomo protagonista del film è un comportamento legittimo nella sua dimensione animale, un comportamento dettato dalle circostanze in cui si trova e in merito al quale è praticamente impossibile esprimere un giudizio. Jerzy Skolimowski, con la sua macchina da presa tratteggia un affresco che pesca nelle ambientazioni malinconiche della pittura di Ca-

sar David Friedrich, delineando un luogo in cui tutto sembra essere ostile e avverso nei confronti dell'uomo. Una natura selvaggia che rifiuta l'uomo come se fosse un intruso: gli nega da mangiare, da bere, lo costringe al gelo durante la notte e gli nega il calore del sole durante il giorno. Non è casuale che il cibo (il pesce crudo) l'uomo lo rubi a un pescatore, che il calore lo trovi nella casa della donna nel finale del film e che solo qui possa bere anche qualcosa di caldo.

Secondo Skolimowski l'uomo può esistere e sopravvivere solo in relazione a un suo simile, come dimostra l'incontro finale con la donna, la quale essendo sordomuta è nelle stesse condizioni del prigioniero e di conseguenza, la loro comunicazione si svolge nuovamente a livello basico. L'accoglienza (della donna) dai rimandi apparentemente evangelici, in realtà si muove in una dimensione ben più ambigua e disturbante. Lei continuamente vessata dalle violenze e dalle angherie inflitte dal marito riconosce nel prigioniero un uomo selvaggio e brutale come il suo coniuge, uno dei tanti, un elemento del "branco" che necessita di cure e attenzioni e che, non a caso, sembra ottenerle grazie alla presenza della pistola. La complessità del plot, che non appare ad una prima visione, è articolata secondo criteri antropologici. L'idea di partenza, da cui nasce il film stesso, appartiene alla reazione di fronte all'imprevisto da parte dell'uomo come racconta lo stesso Skolimowski: «A dire il vero una parte del film mi è venuta in mente vicino casa mia, a circa venti chilometri di distanza, sempre nella foresta, vicino ad una zona militare. Lungo la strada che si percorre per arrivare in questo luogo passano infatti molti veicoli dell'esercito, e mi son sempre chiesto cosa trasportassero nei loro mezzi. Un paio di inverni fa stavo guidando proprio su questa strada, il manto era molto scivoloso, e arrivato in una curva a picco su di un precipizio, fui costretto a frenare bruscamente rischiando di slittare e cadere nel burrone. Fu in quel momento che mi venne in mente una scena. Cosa accadrebbe se uno di quei convogli, in una strada così sdruciolevole, frenasse bruscamente, magari a causa di un gruppo di animali di passaggio? Se un cervo o una volpe tagliasse la strada ad un mezzo militare e questo, nell'incidente, cadesse giù



per il dirupo? Potrebbe, in una situazione simile, fuggire un prigioniero? In quel momento un'immagine del film mi è balenata in mente. Mi son detto, questo sì che sarebbe un inizio realistico per la mia storia. Da lì ho iniziato a pensare ad una serie di situazioni che costituissero il racconto vero e proprio. Avevo l'incipit, ma a me serviva solo a dare le informazioni più strettamente necessarie, le coordinate per capire il del film, per chiedersi: come se la caverà quest'uomo nel bel mezzo del nulla?» (Jerzy Skolimowski, *Close-Up*, 10 settembre 2010, <http://bit.ly/17F0Bud>).

Il protagonista di *Essential Killing* ha paura, ne è intriso, ne è generato (come dimostrano i flashback, seppur eccessivi e ridondanti). È un animale istigato alla violenza da una formazione militare volta a spersonalizzare l'individuo. È un uomo in fuga da se stesso, costretto ad affrontare un nemico incomprensibile e costretto a vivere in una dimensione irragionevole. Progressivamente il suo comportamento degenera, uccide a sangue freddo per paura di essere scoperto, non si ferma neanche di fronte alla donna che allatta il neonato e per paura di morire si getta sul suo seno per succhiargli il latte (in quel momento unica aspettativa di sopravvivenza). È un uomo violentato nella sua dimensione interiore, il suo mondo si manifesta solo ed esclusivamente attraverso il ricordo, mentre quello che è costretto a vivere è un presente fatto di suoni incongrui e persistenti che squarciano il suo udito e che ne minano definitivamente la ragione.

Sarebbe facile associare *Essential Killing* al tema della follia, ma la scelta del regista è in realtà ben più profonda e destabilizzante. Egli mira a rimettere in scena, in un presente dominato dalla natura selvaggia, l'irrompere della barbarie declinata secondo le coordinate dell'istinto di sopravvivenza. Riprende alcuni temi di *The Shout* (L'Australiano, 1978), soprattutto nel confronto tra civiltà e barbarie, ma elimina l'elemento magico e mefistofelico del film precedente per lasciare spazio a una dimensione intrinseca all'essere umano pronta ad esplodere in qualunque momento le condizioni ambientali lo contemplino. L'urlo mostruoso e folle del film precedente ritorna qui attraverso il ronzio acustico di cui è vittima

il protagonista: un sibilo ineliminabile pronto a scardinare ogni logica comportamentale. In *Essential Killing* l'animale uomo interagisce solo con l'animale tout-court, come dimostra il rispetto, e quasi il timore del protagonista verso i cervi e, soprattutto l'episodio in cui il cane, vittima di una tagliola, viene liberato dall'uomo. L'azione in sé non ha nulla di umanitario, ma è pura necessità, visto che grazie alla fuga del cane l'uomo riesce a far perdere le sue tracce; è altresì vero che egli ha appena vissuto la stessa esperienza: ha dovuto liberarsi da una tagliola che gli ha ferito il piede. Sarà lo stesso cane, non a caso, a svegliarlo, nel finale del film, impedendogli così di morire congelato e sarà sempre l'animale a guidarlo verso l'unico momento di conforto vissuto. La legge di *Essential Killing* è quella dell'obbligo della sopravvivenza fino allo stremo delle forze: nel film ogni cosa spinge l'uomo verso la morte, il paesaggio si fa personaggio "terzo", metafora di una lotta inesausta contro l'inconoscibile, e la dimensione figurativa si muove progressivamente verso l'astrazione. La morte dell'uomo coincide con la rinascita della natura dopo l'inverno. La fuga non conduce in nessun luogo ma porta, solo, alla perdita dell'orientamento. ■

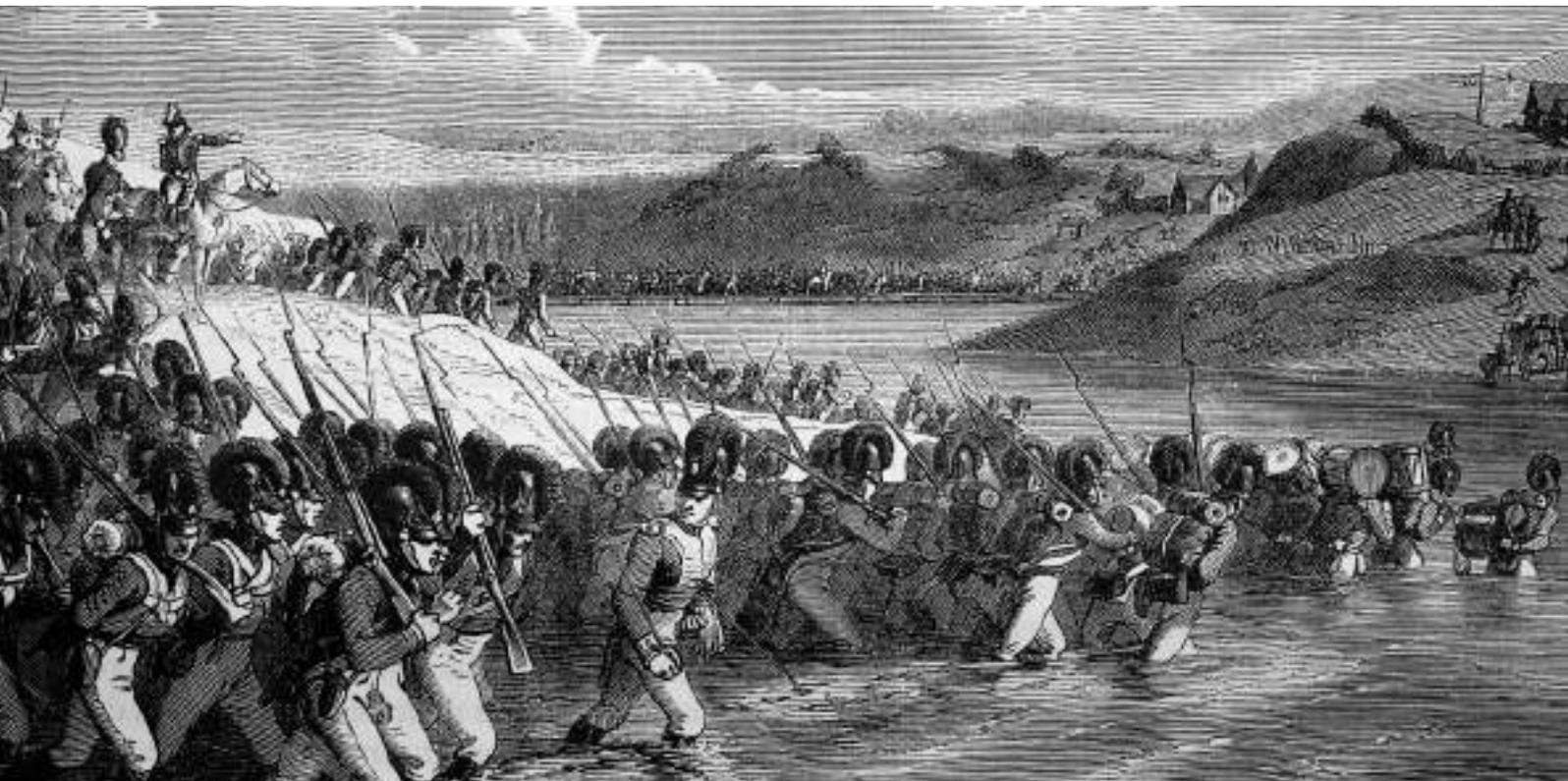
Fabrizio Fogliato



ESSENTIAL KILLING

Regia: Jerzy Skolimowski • **Sceneggiatura:** Jerzy Skolimowski, Ewa Piaskowska • **Fotografia:** Adam Sikora • **Montaggio:** Réka Lemhényi, Maciej Pawliński • **Musiche:** Paweł Mykietyn • **Scenografie:** Joanna Kaczyńska • **Costumi:** Anne Hamre • **Trucco:** Barbara Conway • **Produttori:** Ewa Piaskowska, Jerzy Skolimowski • **Produttori esecutivi:** Jeremy Thomas, Andrew Lowe, Peter Watson • **Coproduttori:** Ingrid Lill Høgtun, Jozsef Berger, Ed Guiney, Beata Ryczkowska, Waldemar Leszczyński, Andrzej Serdiukow • **Interpreti:** Vincent Gallo (Mohammed), Emmanuelle Seigner (Margaret), Zach Cohen (Contractor americano), Iftach Ophir (Contractor americano), Nicolai Cleve Broch (Pilota), Stig Frode Henriksen (Pilota), David L. Price (Ufficiale), Tracy Spencer Shipp (Soldato), Mark Gasperich (Soldato), Phillip Goss (Medico) • **Produzione:** Skopia Film, Cylinder Productions, Element Pictures, Mythberg Films, Canal+ Polonia, Syrena Films • **Suono:** Dolby Digital • **Rapporto:** 1.85 : 1 • **Format di proiezione:** 35mm, D-Cinema, DCP • **Paese:** Polonia, Norvegia, Ungheria, Irlanda • **Anno:** 2010 • **Durata:** 83'





IL CINEMA AI TEMPI DEL WORK-FLOW. LA RIVOLUZIONE DIGITALE E L'ANCIEN RÉGIME DELLA CRITICA

a cura di **Alessio Galbiati**

« È inutile sbarrare le porte alle idee: le scavalcano »
Klemens von Metternich

Il 2013 è l'anno della definitiva "vittoria" del digitale in ambito cinematografico, affermazione che si iscrive nella più ampia "rivoluzione tecnologica" che segna l'inizio del XXI secolo. Un mutamento che non si concretizza unicamente nella comparsa sul mercato di una nuova gamma/generazione di prodotti e servizi, ma che ha un impatto complessivo su ogni settore dell'economia tale da modificarne la struttura dei costi come pure le condizioni di produzione e distribuzione. *Todo cambia*. La "rivoluzione" digitale è una trasformazione dalla portata storica assimilabile a quelle avvenute grazie a innovazioni quali la ferrovia e l'energia elettrica. Non si tratta dunque unicamente della comparsa di un nuovo paradigma tecnico-scientifico, ma soprattutto della sua capacità di diffondersi in una parte rilevante dell'intera economia al punto da rinnovarla, trasformando l'intera società in ogni suo aspetto. Il digitale, dopo essersi imposto come sistema di *produzione*, è definitivamente giunto alla quadratura del cerchio, anche in ambito cinematografico, con la *proiezione*. Addio alla pellicola. Ma se la pellicola è stata abbandonata dall'industria (ad

esempio *The Place Beyond the Pines*, diretto da Derek Cianfrance e prodotto dalla Focus Features, è uscito a partire da marzo 2013 in 1442 schermi statunitensi, di cui solo 105, cioè il 7%, in 35mm), per lasciare spazio al Digital Cinema Package (DCP) delle proiezioni 2-4K (e oltre), perché ostinarsi a nominare i film "pellicole"? Il rapporto stilato alla fine del 2012 da David Hancock per l'IHS Screen Digest parla chiaro: dei quasi 130.000 schermi presenti in tutto il mondo, oltre due terzi erano digitali e poco più della metà permettevano la proiezione 3D (fino al 2005 il dato di sale digitalizzate a livello mondiale era trascurabile, prossimo allo zero). Hancock prevede che entro il 2015 la proiezione tradizionale verrà definitivamente abbandonata dal circuito commerciale (mentre una sua sopravvivenza nei circuiti *cinéphile* è una certezza: l'ingresso sulla scena di una nuova tecnologia non comporta la scomparsa del paradigma precedente, ma una coesistenza dei due sistemi – si pensi al vinile in ambito musicale).

Il cinema contemporaneo ha divaricato la propria traiettoria da quella dei Lumière (linearità e piano sequenza) e pure da Méliès (discontinuità e montaggio in camera), andando oltre la fase transitoria del Digital Intermediate della conversione del negativo "tradizionale" (fino all'ultimo ancora sostanzialmente



identico all'epoca delle origini): nella macchina da presa non accade più nulla di "reale" perché i nuovi strumenti digitali di ripresa, sempre più raffinati, trasformano ciò che sta davanti all'obiettivo in un dato numerico talmente complesso da essere inintelligibile per l'uomo.

Siamo nel pieno di un'esplosione cambriana, un salto evolutivo accelerato, di nuove macchine da presa per il cinema, mentre il vecchio mondo si sgretola sempre più velocemente. Nel luglio 2011 la Technicolor chiude i laboratori di Los Angeles, a ottobre Panavision, Aaton e Arri annunciano la dismissione della produzione di macchine da presa a pellicola, a novembre la Twentieth Century Fox comunica la cessazione dell'invio di copie 35mm entro uno o due anni, nel gennaio 2012 Eastman Kodak avvia la procedura protetta di fallimento, a marzo 2013 Fuji interrompe la produzione e la vendita di pellicola cinematografica 35mm.

Però, in questa situazione "rivoluzionaria", la critica e peggio ancora gli "attori" stessi del cinema (registi, sceneggiatori, direttori della fotografia ma pure produttori) persistono nell'utilizzo di un vocabolario divenuto, nella pratica, obsoleto. Non si accorgono che ogni nuova tecnologia genera una nuova tecnica e che questa produce nuovi stili e nuove opportunità: tutto questo è incredibilmente stimolante e affascinante, non cogliere la portata storica del cambiamento in atto segnala un comportamento fondamentalmente reazionario. Parte del mondo del cinema e della sua cultura di riferimento sta comportandosi allo stesso modo dei sovrani e dell'aristocrazia europea degli anni '14 e '15 del XIX secolo, inconsapevoli restauratori dell'Ancien Régime, fingendo di non comprendere il sopraggiunto cambiamento che solo i "nativi digitali" saranno in grado di cogliere nella profondità della sua portata.

Il termine workflow (flusso di lavoro) in breve tempo è divenuto una parola che, dall'ambito tecnico e specialistico, ha saputo travalicare i propri confini, configurandosi come uno dei concetti cardine del cinema contemporaneo. Analizzato con attenzione e competenza dalle riviste specializzate (mi riferisco soprattutto a quelle testate attente agli aspetti tecnici del "fare" cinema/immagini) e dibattuto con insistenza nei forum e nei convegni, nelle scuo-

le di cinema e nei campus estivi delle facoltà del mondo intero, incontra ancora parecchie ingenuità, financo vere e proprie omissioni, in ambito critico (mi riferisco alla critica cinematografica).

Il workflow è una parte fondamentale del dialogo intercorrente fra registi e case di produzione, fra produttori di immagini e produttori della strumentazione necessaria alla loro realizzazione: un dialogo che verte attorno al concetto di come un film può e deve essere fatto. Il termine – che ha le sue origini in ambito informatico – definisce quella serie di processi e procedure attraverso le quali organizzare le informazioni digitali per trasformarle in materiale proiettabile. Il "flusso di lavoro" è dunque lo *spazio* entro il quale un'opera cinematografica prende forma: fra il girato (shooting) e il montaggio definitivo, fra le riprese, la postproduzione e l'opera conclusa. Nel workflow contemporaneo c'è tutto: tutto quello che si muove fra l'hardware e il software, ed è il solo concetto capace di racchiudere le differenti pratiche attraverso le quali realizzare un film (in epoca digitale). In esso i concetti di velocità, flessibilità e maneggevolezza sono centrali.

Le macchine da presa di fascia alta, come RED e Arri Alexa, non catturano le immagini in senso convenzionale ma registrano grandi quantità di dati visivi. Il cinema digitale è divenuto immateriale, strutturandosi attorno a sequenze binarie e metadati, perdendo per sempre la propria materialità fotochimica e, di conseguenza, tutti i processi che ricadono sotto il termine "ombrello" di *postproduzione* posseggono un potenziale di interpolabilità assai maggiore di quanto fino a pochissimi anni fa avremmo mai immaginato. Con il digitale salta ogni "materialità", dunque ogni aspetto della produzione di immagini (intesa come *shooting* e *postproduzione*) diviene scalabile e modificabile in ogni momento e aspetto. Il film contemporaneo è dunque assai differente dal suo antenato analogico/fotografico perché è il risultato di un processo "filosoficamente" differente.

La tecnologia RED HDRx – utilizzata nei modelli Scarlet-X e Epic-X – arriva al punto di produrre contemporaneamente due



tracce video diversamente esposte di ogni singola ripresa. Miscelando fra loro le due esposizioni della medesima ripresa si è in grado di produrre un'immagine composita dotata di un'elevata gamma dinamica (HDR); questo significa che un interno poco illuminato e un esterno sovra illuminato possono apparire correttamente esposti nella medesima ripresa. Questo è un esempio concreto di come il girato non sia più vincolato alle reali condizioni di ripresa, ma divenga un elemento dinamico costantemente manipolabile.

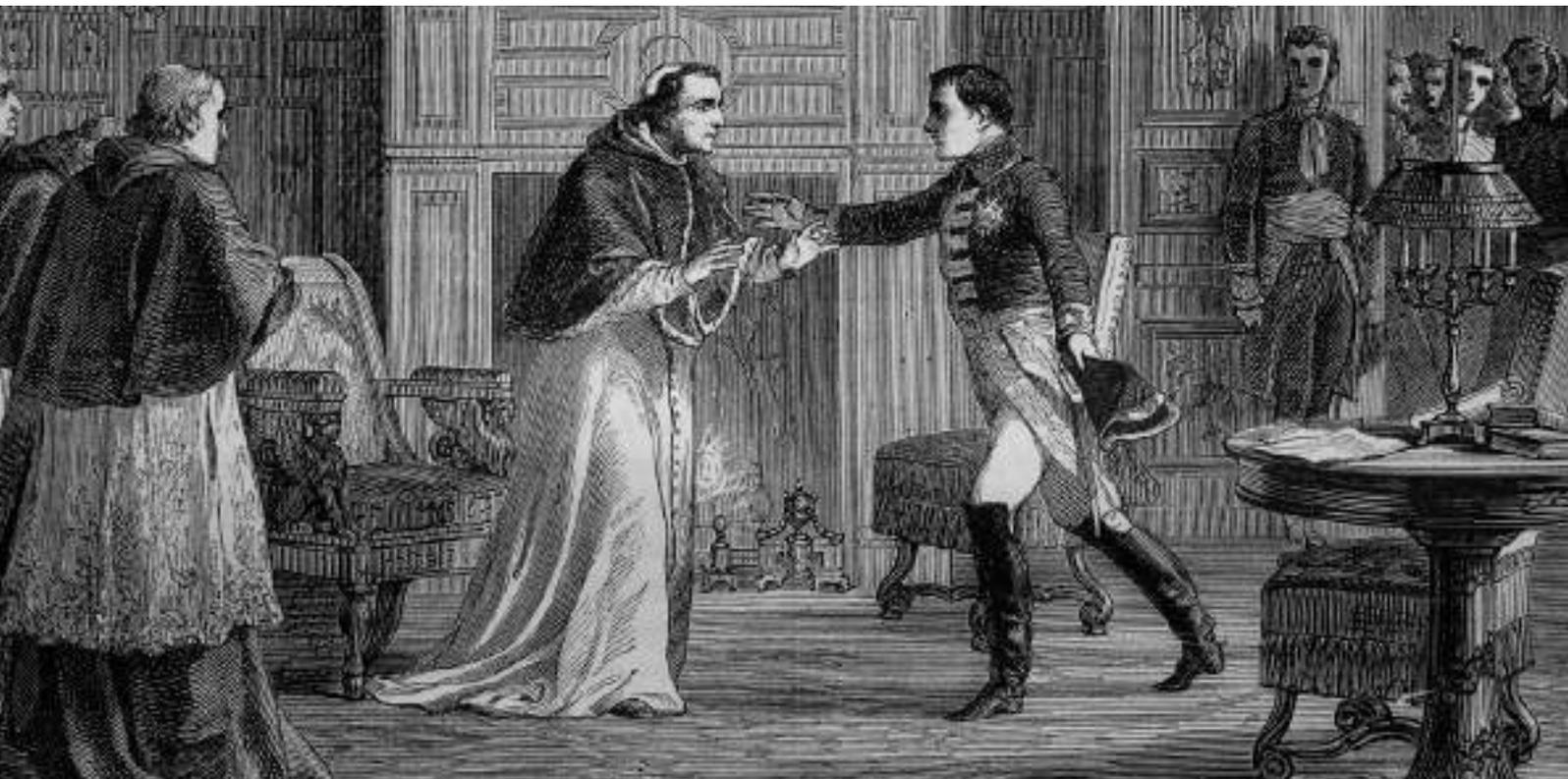
La figura professionale dei tecnici di immagini digitali (Digital Imaging Technicians – DIT) si occupa di gestire i dati (corretta trasmissione e correzione dei metadati corrotti) e consigliare i cameraman circa le scelte da compiere durante le riprese. Fondamentalmente sono da considerarsi come tecnici di postproduzione sul set, coloro i quali instradano il processo di workflow nei tempi più rapidi possibili in maniera tale da massimizzare le potenzialità del processo, rendendole immediatamente disponibili all'intera troupe (in particolar modo al direttore della fotografia). Sinteticamente il DIT si occupa (a vario titolo e con diverse modalità) delle seguenti operazioni: riprese (ad esempio il settaggio dalla macchina da presa), transcodifica, sincronizzazione, colore, windowburn, watermarking, versioning, conversione color space e lined-script notes. Questa figura professionale, tutt'altro che circoscrittibile, vista la sua continua evoluzione e l'ampliamento costante della propria operatività, rende evidente lo spostamento della fase di *post* nel luogo stesso e durante le riprese. Il futuro prossimo sarà dunque quello dell'integrazione degli studi di postproduzione direttamente nella fase di ripresa e produzione, quello anteriore sarà invece di una sempre maggiore integrazione tecnologica nella macchina da presa di tutti quei procedimenti che oggi sono affidati ai DIT (secondo la prima legge di Moore: «Le prestazioni dei processori, e il numero di transistor ad esso relativo, raddoppiano ogni 18 mesi»).

È dunque possibile affermare che sono i DIT a rendere disponibile all'interno del workflow il materiale girato. Dunque l'agente del workflow è il DIT. Ma questo solo in teoria, unicamente nelle

condizioni ottimali, perché nella pratica questa figura professionale, considerata troppo costosa per la maggior parte delle produzioni, viene sostituita dalle case di produzione attraverso la frammentazione delle operazioni (oppure alla sua esternalizzazione), ad esempio per le operazioni di Color Correction e Color Grading.

La possibilità di modificare costantemente ogni aspetto delle riprese apre anche un altro scenario controverso e minaccioso per registi, direttori della fotografia, sceneggiatori e più in generale per tutte quelle figure professionali che, *de facto*, realizzano l'opera (ma non la finanziano): la possibilità, da parte della produzione (dei finanziatori e dei committenti), di esautorare i reali autori dell'opera, modificando il materiale girato a proprio piacimento in fase di postproduzione. Dal punto di vista giuridico si corre ai ripari con clausole contrattuali (con discontinuità da paese a paese) facilmente aggirabili per lo scarso potere contrattuale di molti professionisti del settore. Nella pubblicità e nella produzione televisiva seriale (ambiti creativi assediati dai finanziatori), in fase di *post*, vengono estromessi con estrema facilità i concreti realizzatori delle riprese e dell'idea creativa, confinandoli al ruolo di meri esecutori di *shooting* – tanto più il materiale girato/raccolto sarà «esteso» e ricco di variabili, tanto più sarà possibile modificarlo (modifiche cromatiche sostanziali, riduzione dello spazio visivo interno all'inquadratura attraverso l'alterazione dell'idea originale, cambi dei tempi delle riprese, dei movimenti di macchina, eccetera).

Se il concetto di «flusso di lavoro» è divenuto nevralgico nella costruzione dei film contemporanei, centrale dovrebbe essere anche il controllo da parte degli autori dell'opera di fronte alle insidie poste in essere da committenti invasivi e poco rispettosi. Il concetto di workflow si estende ben al di là di un discorso meramente tecnologico, ben al di là di una modalità (semplicemente) produttiva da contrapporsi al metodo «tradizionale», ma si configura come un sistema di produzione di senso inedito, capace di creare un'estetica profondamente rinnovata per le immagini in movimento del XXI secolo. Diviene il nuovo terreno dell'eterna lotta fra produttori e realizzatori che da sempre caratterizza la storia del cinema.



All'interno del trionfo della rivoluzione digitale la critica e la cultura cinematografica segnano il passo nei confronti delle reali pratiche produttive, rimanendo ancorate a un vocabolario antiquato che ignora i profondi cambiamenti avvenuti nell'industria cinematografica (cambiamenti che riguardano, tanto un grande studio hollywoodiano, quanto il giovane filmmaker al suo primo cortometraggio realizzato con una Canon 5D). Non arrivo ad affermare che concetti cardine della pratica cinematografica, come il *montaggio* o la *messa in scena*, siano stati soppiantati da altro (sarebbe ingenuo non comprenderne l'*eternità* che esula dalla tecnica e che addirittura precede il cinematografo), ma intendo unicamente evidenziare la (in)sufficienza con la quale ci si è scordati che, già dai tempi dei sopracitati Lumière e Méliès, il cinema è un mezzo indissolubilmente legato alla tecnologia e dunque, una sua corretta e utile analisi, non dovrebbe prescindere dalle reali modalità produttive.

Negli ultimi anni la critica più avveduta si è soffermata, nel migliore dei casi, sulla pratica della Color Correction, in molti casi beandosi di quest'attenzione a un aspetto tecnico, presunto come innovativo e inedito. Ma, soprassedendo sulla storicizzazione del concetto (cos'era il Technicolor utilizzato nel 1939 nel capolavoro di Victor Fleming *The Wizard of Oz*?), come rimanere in silenzio di fronte alla totale modificazione delle fasi realizzative dei film che andiamo a vedere al cinema?

La critica cinematografica e la limitrofa cultura di riferimento, salvo notevoli e lodevoli eccezioni (penso in particolar modo al quadrimestrale newyorkese «*Filmmaker*»), hanno speso negli ultimi anni fiumi di inchiostro (reale e/o digitale) in una difesa nostalgica, da *amarcord*, del supporto fisico/fotografico, spendendosi in una sterminata sequela di articoli, saggi, libri e convegni, sull'abbandono della pellicola tradizionale a favore del digitale, entrando troppo poco di frequente nella descrizione dello specifico di questa digitalizzazione dell'industria cinematografica. L'accademia e le riviste specializzate hanno di fronte a loro un notevole ritardo da colmare e questa sarà la loro risorsa per gli anni a venire, che si con-

cretizzerà in una proliferazione di dottorati e convegni, pubblicazioni, campus e forum, per certificare una volta ancora, agli albori del XXI secolo, il proprio intrinseco ritardo rispetto al reale.

Seppur prossimo al concetto di *découpage*, il "flusso di lavoro" si differenzia da questi perché (sostanzialmente) invisibile, ma soprattutto perché definisce un processo e non un risultato.

«Il termine *découpage* è usato in almeno due o tre accezioni, concernenti la tecnica, l'estetica e la teoria del cinema. Esso designa un'operazione tecnica, l'azione di *découper* (ritagliare) in piani e in sequenze la sceneggiatura di un film, così come il risultato di questa operazione, l'oggetto materiale chiamato *découpage* tecnico. In seguito un altro significato, derivato dal vocabolario critico e teorico, è venuto ad aggiungersi ai primi due: parlando l'uno di "evoluzione del *découpage* classico" ed elaborando l'altro la sua "difesa e illustrazione del *découpage* classico", il critico André Bazin e il cineasta Jean-Luc Godard evocano non uno strumento tecnico ma la stessa struttura audiovisiva del film in tutta la sua complessità, vale a dire la realizzazione concreta del d. tecnico filmato sulla pellicola, montato nel film terminato e visto dallo spettatore.»

Michel Marie, «*Découpage*» in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani 2003

Nell'invisibilità del processo risiedono le difficoltà che la critica incontra nell'analisi cinematografica nell'era del workflow.

Il cinema del XX secolo è stato (anche) analizzato per mezzo del *découpage* critico, focalizzando l'attenzione dell'analisi sulla *messa in scena*, definita come essenza del lavoro del regista o della troupe che firmava le opere. Attraverso un'attenta analisi delle sequenze delle quali si componeva il film, "smontando" la pellicola nelle singole scene di cui si componeva, si ricostruivano le scelte compiute dagli autori e se ne deduceva lo stile. Scelte che nel cinema digitale mutano per quantità, moltiplicandosi per via della crescente scalabilità del dato numerico in fase di registrazione e post-produzione.



Welles in *Citizen Kane* è stato uno scrittore per immagini che utilizzava la competenza tecnica e il talento del direttore della fotografia Gregg Toland, e della troupe, nell'illuminare la scena fotografandola in profondità di campo con una macchina da presa 35mm Mitchell BNC (siamo nel 1941). Oggi l'abilità è la medesima (qualità), la visione e l'occhio del regista debbono provare ad essere altrettanto aguzzi, quel che cambia è il rapporto quantitativo delle scelte e delle variabili chiamate in causa dalla rivoluzione cambriana di ogni aspetto realizzativo.

The Girl with the Dragon Tattoo di David Fincher è stato realizzato in 5 settimane e mezzo di riprese con macchine RED Epic MX ed Epic a risoluzione, rispettivamente, di 4,5 e 5K, per un totale di 483 ore di girato. Di queste, 443 sono state utilizzate nel "flusso di lavoro", per un totale di oltre 1,9 milione di metri di pellicola 3-perf. Il film concluso, a 4K con un rapporto di 2,1 e della durata di 158 minuti, si compone di un quarto di milione di fotogrammi a 45 MB ciascuno. Ciò significa che rispetto alle riprese con RED Epic si è utilizzato solo il 70% di ogni singolo fotogramma, cosa che ha permesso al team di Fincher di rivedere ogni frame e riformularlo. In tale maniera il "flusso di lavoro" in *The Girl with the Dragon Tattoo* svolge un ruolo centrale nella costruzione estetica, ogni ripresa, ogni fotogramma, è stato rivisto per adattarsi ai ritmi visivi dell'opera complessiva. Come di tutta evidenza, il problema per un cinema di tali "dimensioni" è la complessità prodotta dallo "spostamento" di considerevoli quantità di dati in tempi ragionevoli.

Dal punto di vista tecnico il cinema è mutato più negli ultimi 5 anni che nella sua storia ultracentenaria.

Per la vastità delle operazioni possibili attive nel processo di workflow e per la loro invisibilità, la comprensione delle scelte attuate dai registi e dei loro staff paiono incommensurabili se misurate a quelle del cinema analogico/fotografico. Ma un processo invisibile può diventare uno stile e registi quali Steven Soderbergh,

David Fincher e Roman Coppola (solo per fare qualche nome e al netto di giudizi sulla qualità intrinseca delle loro opere e poetiche) sono lì a (di)mostrarcelo, con film quali *Side Effects* (2013), *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011) e *A Glimpse Inside the Mind of Charles Swan III* (2013). Il problema è divenuto quello di individuare queste scelte, di riconoscerle: perché tutto nel cinema, da sempre, è libero arbitrio e autorialità ma, senza la consapevolezza del cambiamento in atto nella modalità produttive del cinema contemporaneo, queste "differenze" qualitative e stilistiche tendono ad essere invisibili (meglio sarebbe dire: difficili da vedere) per la critica e i cinefili, proprio come i processi di workflow che rappresentano il luogo, immateriale e delocalizzato, entro il quale i film prendono concretamente forma.

Essenzialmente il "flusso di lavoro" serve per correggere gli errori massimizzando la velocità e rendendo più immediata l'operazione. Un ottimo "flusso di lavoro" unitamente alla presenza sul set di DIT accorcia i tempi di produzione: potendo contare su idee chiare, un'ottima sceneggiatura e attori calati alla perfezione nella parte, la velocità complessiva di realizzazione delle opere subisce un drastico ridimensionamento: ed è per questo motivo che la produzione televisiva seriale, soprattutto statunitense, si affida a questa modalità produttiva. Alta qualità delle immagini e velocità estrema di postproduzione a partire già dal set, sono i tratti peculiari del cinema realizzato in uno spazio, dematerializzato, che definiamo di workflow, vale a dire l'intersezione, in ambiente software, di tutte le componenti hardware della produzione e postproduzione cinematografica. Poter lavorare a un pre-montaggio, operando i tagli a poche ore di distanza dalle riprese, rappresenta un incredibile vantaggio per i registi e le case di produzione, perché rende possibile un costante monitoraggio del materiale e allo stesso tempo apre alla possibilità di correzioni pressoché immediate. E lo stesso è ovviamente applicabile anche alla componente visiva dell'opera, costantemente modulabile a seconda delle esigenze del regista e della sua squadra di lavoro. L'immediatezza della presenza sul set dell'intera filiera produttiva rende possibile il coinvolgimento dell'intera troupe (attori e tecnici) a possibili aggiustamen-



ti in corso d'opera, stimolandoli a modificare il "tiro" del proprio contributo al film.

L'idea chiave, nel "flusso di lavoro", è la correzione degli errori. Il workflow digitale e il montaggio non lineare permettono alle decisioni di essere modificate in qualsiasi istante: i tagli possono essere variati, i movimenti di macchina resi maggiormente fluidi, l'esposizione alterata, il colore completamente modificato.

Però, se è vero come è vero, come ci ricordano le *Oblique Strategies* di Brian Eno, che si dovrebbe onorare il proprio errore «come un'intenzione nascosta», non sarà difficile afferrare i rischi che la digitalizzazione totale del processo cinematografico comporta per il cinema e i suoi sviluppi: da una parte la creazione di una generazione di cineasti ansiosi, ansiogeni e insicuri, sempre all'erta su ogni possibile modifica apportabile al materiale, e dall'altra (pericolo ben più concreto e serio) un'invadenza sempre più pervicace dell'industria, dei finanziatori, negli aspetti più cruciali dell'estetica della creazione.

Il concetto di "flusso di lavoro", la filosofia che lo sottende, in ultima istanza è piuttosto semplice da afferrare ed esiste ancora prima della rivoluzione digitale, si potrebbe arrivare a dire che il workflow null'altro è che *ciò che si muove nella testa dell'autore*, la sua intelligenza unita alle competenze tecniche ma, nell'attuale scenario della produzione cinematografica, individuarlo nel corpo di un film è un'attività estremamente complessa che richiede nuovi strumenti critici e un nuovo approccio al cinema e ai suoi realizzatori. Non cogliere le profonde implicazioni di queste novità relega la critica in un angolo marginale e inattuale del cinema contemporaneo: afasico per i filmmaker, inutile (e innocua) per l'industria. ■

Alessio Galbiati

FONTI DELL'ARTICOLO

- Bordwell David, *Pandora's digital box: End times*, «David Bordwell's website on cinema», 12 maggio 2013, <http://bit.ly/12sC73H>
- Bordwell David, *Pandora's Digital Box: Films, Files, and the Future of Movies* [Ebook], Irvington Way Institute Press 2012
- Burch Noël, *Prassi del cinema*, Il Castoro 2001
(ed. or. *Praxis du cinéma*, Gallimard 1969)
- Cioni Michael, *the new breed of communicators*, «Foresight», 15 luglio 2012, <http://bit.ly/O6I9Cz>
- Cioni Michael, *the dit dilemma*, «Foresight», 27 dicembre 2012, <http://bit.ly/WN3nY7>
- Flichy Patrice, *Storia della comunicazione moderna. Sfera pubblica e dimensione privata*, Baskerville 1994 (ed. or. *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*, La Découverte 1991)
- Hancock David, *Technology Moves to the Forefront in Cinema as Digital Overtakes Film*, «isuppli.com», 13 febbraio 2013, <http://bit.ly/XAgtWY>
- Kodak Educational Products, *The Essential Reference Guide for Filmmakers*, Eastman Kodak Company 2007, <http://bit.ly/Hsfu8y>
- Leitner David, *Festival Cinematography Notes: Of Sundance, Berlin and the Canon SD*, «Filmmaker Magazine», 29 febbraio 2012, <http://bit.ly/1267nof>
- Manovich Lev, *Software takes command*, 20 novembre 2008, <http://bit.ly/14ZO83J>
- Murie Michael, *Color Grading "A Glimpse Inside the Mind of Charles Swan III", Part 1: Ryan Bozajian on the Art of the Pre-Grade*, «Filmmaker Magazine», 26 marzo 2013, <http://bit.ly/16VEksh>
- Murie Michael, *Color Grading "A Glimpse Inside the Mind of Charles Swan III", Part 2: Chris Martin on the Art of the Post-Grade*, «Filmmaker Magazine», 27 marzo 2013, <http://bit.ly/14vR3CI>
- Pennington Adrian, *4K - Bane or blessing?*, «Digital Production Middle East», 28 settembre 2008, <http://bit.ly/16BUiqd>
- Vishnevetsky Ignatiy, *What is the 21st Century?: Revising the Dictionary*, «Notebook», 1 febbraio 2013, <http://bit.ly/VrU4eA>

#APPENDICE

SPECIFICHE TECNICHE CANNES 2013 — CONCORSO INTERNAZIONALE

Per avere un'aggiornata fotografia sulla produzione cinematografica internazionale pubblichiamo, a titolo esemplificativo, le specifiche tecniche dei 20 film selezionati per il Concorso internazionale di Cannes 2013. I dati, come evidente, si presentano non esaustivi e incompleti ma sufficientemente in grado di "descrivere" l'attuale stato della produzione cinematografica.

Per quanto riguarda l'**aspect ratio** (cioè il rapporto fra la dimensione orizzontale e quella verticale dell'immagine) i due rapporti più utilizzati sono stati il 2.35:1 (9 titoli) e l'1.85:1 (7 titoli).

Fra le **macchine da presa** (sempre che il termine "Camera" non sia più congruo) si impone senz'altro la Arri che, con Alexa, ha saputo in pochissimi anni imporsi come lo standard più diffuso nelle produzioni cinematografiche e televisive (ma in questo settore la competizione fra i produttori è senza esclusione di colpi e il "paradigma" muta assai velocemente; lo scorso anno, per esempio al Sundance 2012, Red pareva essersi imposto come standard di riferimento). Dei 15 titoli per i quali è stato possibile rintracciare il dato ben 13 hanno utilizzato macchine Arri, 1 Red Epic e 1 Canon C300. Fra le **lenti** Zeiss è senz'ombra di dubbio il produttore più utilizzato.

Per quanto riguarda il **negativo**, dato rintracciabile solo per 9 titoli, ben 5 film hanno fatto ricorso a pellicole 35mm, quasi invariabilmente Kodak Vision3 500T 5219, i restanti 6 titoli utilizzano invece negativi digitali (ARRIRAW e SxS Pro per gli utilizzatori di Arri Alexa, Redcode RAW invece per camere Red); già da questo dato si evidenzia la definitiva inversione di tendenza, il rivoluzionario passaggio epocale dal fotografico al digitale.

Per quanto riguarda la stampa del **positivo** di proiezione, tutti i 9 titoli per i quali è stato possibile rintracciare il dato utilizzano il Digital Intermediate 2K per il master, con varianti nella sorgente (Super 35, Sferico, Scope, ARRIRAW, Codex, ProRes 4:4:4 a 1080p/24 e Redcode RAW 5K).

Infine il **formato di proiezione**. Posto che tutti i film del concorso prevedono proiezione in formato digitale (8 con D-Cinema, 4 con DCP e 1 titolo Video HDTV), 8 sono stati stampati in 35mm. Anche in questo caso la bilancia pende verso il digitale: dei 13 titoli per i quali è stato possibile rintracciare il dato: 5 prevedono proiezioni unicamente in digitale, 8 prevedono la doppia possibilità fotografica e digitale, ma soprattutto nessun film utilizza il solo formato 35mm per la proiezione. Come detto nell'articolo: la fine della pellicola è giunta a noi, non comportandone la scomparsa ma delineandone la progressiva estinzione e soprattutto la coabitazione dei due sistemi per un periodo che forse sarà più breve di quanto oggi si potrebbe ipotizzare. ■

AG

CANNES 2013 - CONCORSO INTERNAZIONALE

BEHIND THE CANDELABRA

regia: Steven Soderbergh (USA/2013)

Rapporto: 1.78 : 1 • **Camera:** Red Epic • **Negativo:** Redcode RAW • **Processo fotografico:** Digital Intermediate [master] – Redcode RAW 5K [source] • **Formato di proiezione:** Video (HDTV)

BORGMAN

regia: Alex van Warmerdam (Paesi Bassi/2013)

Rapporto: 2.35 : 1 • **Camera:** Arriflex ALEXA digital (24p) – Arri Alexa, prores, log C444 • **Formato di proiezione:** DCP 2K, 24fps

GRIGRIS

regia: Mahamat-Saleh Haroun (Francia-Chad/2013)

Rapporto: 2.35 : 1 • **Camera:** Arri Alexa, Zeiss Standard Speed Lenses • **Negativo:** SxS Pro • **Processo fotografico:** Digital Intermediate 2K [master] – ProRes 4:4:4 (1080p/24) [source] • **Formato di proiezione:** 35 mm (anamorfico) – D-Cinema

HELI

regia: Amat Escalante (Mex-Fra-Ger-Paesi Bassi/2013)

Rapporto: 1.85 : 1 • **Camera:** Arri Alexa, Zeiss Master Prime Lenses • **Negativo:** Codex Arriraw – Codex • **Processo fotografico:** ARRIRAW [source] – Codex – Digital Intermediate 2K [master] • **Formato di proiezione:** 35 mm (spherical) – D-Cinema

INSIDE LLEWYN DAVIS

regia: Ethan Coen, Joel Coen (USA-Francia/2013)

Camera: Arricam LT • **Negativo:** 35 mm (Kodak Vision3 500T 5219)

JEUNE & JOLIE (YOUNG & BEAUTIFUL)

regia: François Ozon (Francia-2013)

Rapporto: 1.85 : 1 (Cinemascope) • **Formato di proiezione:** DCP

JIMMY P. (JIMMY P: PSYCHOTHERAPY OF A PLAINS INDIAN)

regia: Arnaud Desplechin (Francia-USA/2013)

Rapporto: 2.40 : 1

LA VÉNUS À LA FOURRURE (VENUS IN FUR)

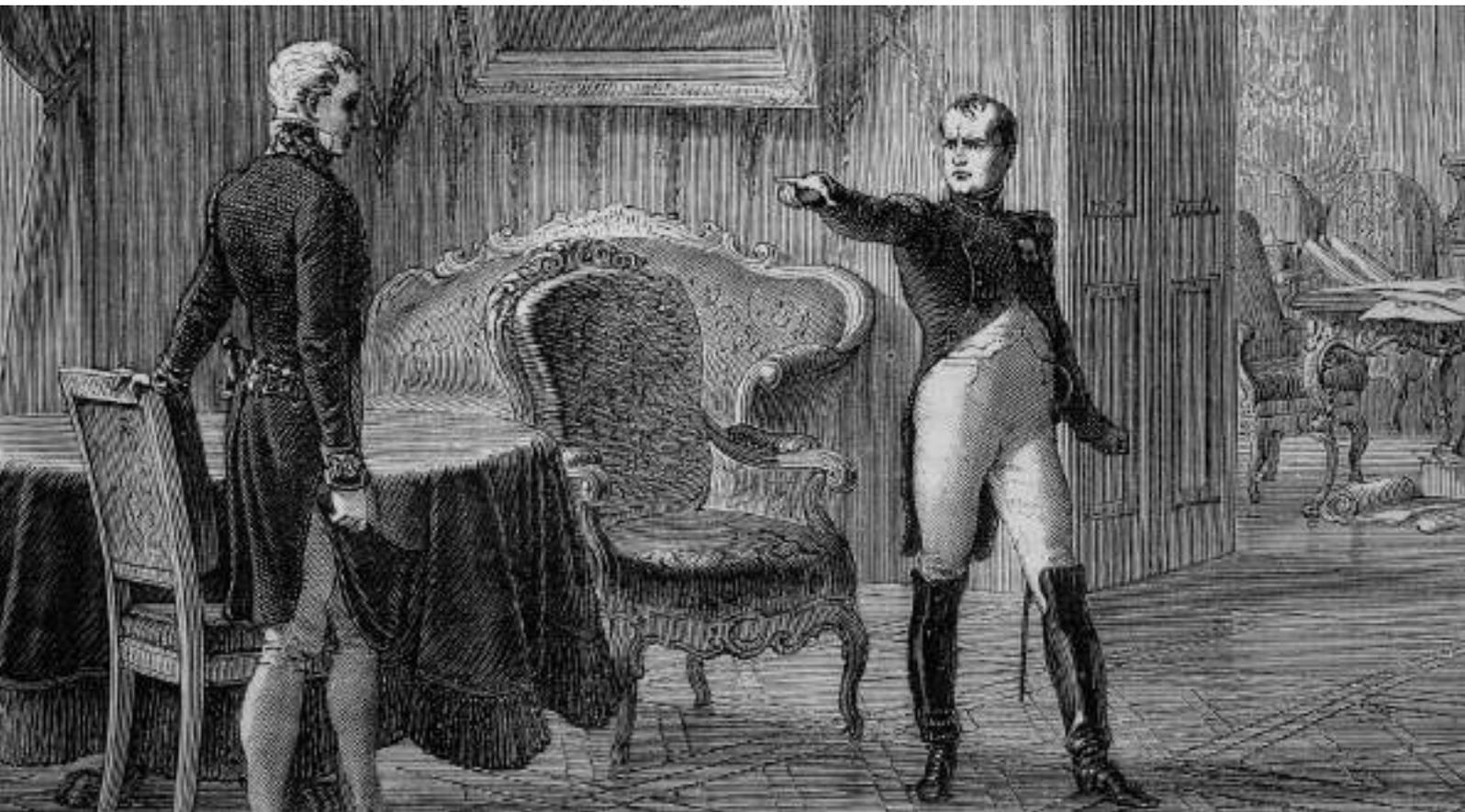
regia: Roman Polanski (Francia/2013)

Rapporto: 2.35 : 1

LA VIE D'ADÈLE

regia: Abdellatif Kechiche (Francia/2013)

Rapporto: 2.35 : 1 • **Camera:** Canon C300



LA GRANDE BELLEZZA

regia: Paolo Sorrentino (Italia-Francia/2013)

Rapporto: 2.35 : 1 • **Camera:** Arricam LT, Zeiss Ultra Prime, Lightweight and Angenieux Optimo Lenses – Arriflex 435, Zeiss Ultra Prime, Lightweight and Angenieux Optimo Lenses – Arriflex 535, Zeiss Ultra Prime, Lightweight and Angenieux Optimo Lenses – Arriflex 535B, Zeiss Ultra Prime, Lightweight and Angenieux Optimo Lenses • **Negativo:** 35 mm (Kodak Vision3 500T 5219) • **Formato di proiezione:** 35 mm – D-Cinema

LE PASSÉ

regia: Asghar Farhadi (Francia-Italia/2013)

Rapporto: 1.85 : 1 • **Camera:** Arri Alexa

MICHAEL KOHLHAAS

regia: Arnaud des Pallières (Francia/2013)

Rapporto: 2.35 : 1 • **Formato di proiezione:** DCP – HD 2K

NEBRASKA

regia: Alexander Payne (USA/2013)

Rapporto: 2.35 : 1 • **Camera:** Arri Alexa M, Panavision C-Series Lenses • **Negativo:** ARRIRAW (2.8K) • **Processo fotografico:** Digital Intermediate 2K [master] – Panavision (anamorfo) [source] • **Formato di proiezione:** 35 mm – D-Cinema

ONLY GOD FORGIVES

regia: Nicolas Winding Refn (Fra-Tha-USA-Sve/2013)

Rapporto: 1.85 : 1 • **Camera:** Arri Alexa • **Negativo:** SxS Pro • **Processo fotografico:** Digital Intermediate 2K [master] – ProRes 4:4:4 (1080p/24) [source]

ONLY LOVERS LEFT ALIVE

regia: Jim Jarmusch (UK-Germania-Francia-Cipro-USA/2013)

Rapporto: 1.85 : 1 • **Camera:** Arri Alexa

SOSHITE CHICHI NI NARU (LIKE FATHER, LIKE SON)

regia: KORE-EDA Hirokazu (Giappone/2013)

Rapporto: 1.85 : 1 • **Camera:** Arriflex 535B, Zeiss Super Speed Lenses • **Negativo:** 35 mm (Kodak Vision3 250D 5207, Vision3 500T 5219) • **Processo fotografico:** Digital Intermediate 2K [master] – Sferico [source] • **Formato di proiezioni:** 35 mm (Kodak Vision 2383) – D-Cinema

THE IMMIGRANT

regia: James Gray (USA/2013)

Rapporto: 2.40 : 1 (anamorfo) • **Camera:** Arricam LT – Arricam ST • **Negativo:** 35 mm • **Processo fotografico:** Digital Intermediate (anamorfo) [master] • **Formato di proiezione:** 35 mm (anamorfo) – D-Cinema

TIAN ZHU DING (A TOUCH OF SIN)

regia: Jia Zhangke (Cina/2013)

Rapporto: 2.35 : 1 • **Camera:** Arri Alexa M, Arriscope and Zeiss Master Anamorphic Lenses – Arri Alexa Studio, Arriscope and Zeiss Master Anamorphic Lenses • **Negativo:** Codex ARRIRAW (2.8K) • **Processo fotografico:** Arriscope (anamorfo) (source) – Digital Intermediate 2K [master] – Master Scope (anamorfo) [source] • **Formato di proiezione:** 35 mm – D-Cinema

UN CHÂTEAU EN ITALIE (A CASTLE IN ITALY)

regia: Valeria Bruni Tedeschi (Francia/2013)

Rapporto: 1.85 : 1 • **Formato di proiezione:** DCP

WARA NO TATE (SHIELD OF STRAW)

regia: Takashi Miike (Giappone/2013)

Rapporto: 2.35 : 1 • **Camera:** Arricam LT, Zeiss Ultra Prime and Angenieux Optimo Lenses • **Negativo:** 35 mm • **Processo fotografico:** Digital Intermediate 2K [master] – Super 35 [source] • **Formato di proiezione:** 35 mm (anamorfo) – D-Cinema

<https://twitter.com/RConfidenziale>

<http://issuu.com/rapportoconfidenziale>



link

<https://www.youtube.com/user/RConfidenziale>

<https://www.facebook.com/rapportoconfidenziale>



EROS E THANATOS

Nana • Jen Renoir • Francia/1926

a cura di **Fabrizio Fogliato**

Parigi fine '800: gli anni della fine del Secondo Impero, gli anni della Belle époque. Nanà Coupeau (Catherine Hessling) è attrice di poco talento che sogna di fare il salto di qualità, di appartenere al mondo di quelli che contano, che sono riconosciuti, che sono famosi. Lei, attricetta di tabarin, vive nei quartieri malfamati della città. Una sera, in un teatro di terz'ordine, ad assistere alla sua esibizione di cantante-ballerina nella rappresentazione di *La blonde Venus* c'è il conte Muffat (Werner Krauss). L'uomo, Ciambellano dell'Imperatrice, sedotto dal suo fascino riesce a farle ottenere il ruolo di protagonista in una successiva pièce teatrale. La rappresentazione va in scena, ma per Nanà e per il direttore del teatro è un autentico salasso: l'insuccesso di pubblico dissolve come neve al sole le ambizioni artistiche di Nanà la quale si consola con le lusinghe del conte, diventa la sua amante e va a vivere in un lussuoso appartamento nel centro di Parigi. Durante la corsa ippica de *Les grand prix de Longchamp*, Nanà incontra il conte di Vandoeuvres (Jean Angelo) già suo ammiratore all'epoca del teatro, così come il nipote del conte Georges Hugon (Raymond Guérin-Catelain); i due uomini, sedotti dal fascino di Nanà, ambiscono a diventare suoi amanti. Entrambi moriranno del fascino emanato dalla donna, il conte di Vandoeuvres si avvelena nella stalla del cavallo Nanà, mentre il nipote si trafigge il

costato con un paio di forbici dopo essere stato testimone del rapporto tra Nanà e il conte Muffat. Quest'ultimo, che nel frattempo ha perduto la moglie e ha dilapidato una fortuna per accontentare i vizi smodati di Nanà, dopo l'ennesimo tradimento abbandona la donna e la lascia nella disperazione. La vita dissoluta e amorale condotta da Nanà la porta alla rovina: rimasta sola si ammala di vaiolo. Sola, nel suo letto di morte, trova conforto tra le braccia del conte Muffat, l'unico a non lasciarsi condizionare dal pericolo di contagio della malattia, l'unico, forse, desideroso di morire con lei.

Jean Renoir individua in Nanà di Émile Zola l'opera che, tradotta per il cinema, può rappresentare per lui il definitivo salto di qualità come regista e, per il sottotesto intrinseco al romanzo, la possibilità di raccontare la fine di un'epoca attraverso la metafora esistenziale dell'ascesa e caduta di una giovane donna. Il film che Renoir vuole mettere in scena è tanto ambizioso quanto costoso. *Nanà* (1926), co-produzione franco-tedesca viene a costare un milione di franchi dell'epoca e viene portato a termine grazie al contributo di Pierre Braunberger, il titolare della Delog Film che mette a disposizione i suoi studi cinematografici per effettuare le riprese a Berlino. Durante i mesi che precedono l'avvio delle ripre-



se, Renoir deve confrontarsi con due problematiche non proprio indifferenti: deve cercare gli interpreti e le maestranze che gli permettano di realizzare il film ma, soprattutto, deve confrontarsi con le difficoltà inerenti all'acquisizione dei diritti per la trasposizione cinematografica del romanzo. Nel 1926 l'opera di Zola non è ancora così conosciuta come lo sarà in seguito e pertanto il regista deve accordarsi con Jules Salomon, titolare dei diritti per il cinema, per una cifra di settantacinquemila franchi. La coproduzione, permette a Renoir di avere a disposizione un budget cospicuo, ma gli offre anche la possibilità di ottenere la distribuzione del film in Germania cosa che dovrebbe garantire al film un sicuro guadagno. Questa aspettativa viene ben presto frustata, perché nonostante il film ottenga il visto censura per la Germania il 22 dicembre 1926 viene presentato a Berlino solo nel febbraio del 1929.

Il 16 ottobre 1925 iniziano le riprese di *Nanà*, nonostante Renoir non abbia ancora né la firma sul contratto per la cessione dei diritti cinematografici del romanzo né abbia completato il cast degli attori. Le prime scene girate sono quelle della parte conclusiva della sequenza della corsa dei cavalli. terminate queste riprese, a causa di sopraggiunti impegni teatrali di Werner Krauss, la produzione deve trasferirsi a Berlino per effettuare le riprese dentro gli studi Grünewal dove vengono girate tutte le scene della lunga sequenza della "Petit Duchesse". A dicembre la produzione ritorna a Parigi negli studi Gaumont, dove lo scenografo Claude Autant-Lara allestisce il grande atrio dell'hotel dell'appartamento di Nanà. La scenografia è imponente, dominata dal grande scalone centrale; ma la sua grandiosità non si limita a quest'ambiente perché Renoir e Autant-Lara curano maniacalmente ogni dettaglio anche degli interni: gli arredi dell'appartamento di Nanà non sono semplici oggetti di scena, ma veri e propri mobili di antiquariato (la vasca da bagno e il letto). La lavorazione del film si protrae per altri tre mesi e le ultime sequenze girate, nel febbraio del '26, sono quelle del "Grand prix de Longchamp". Quando ha a disposizione tutto il girato, Renoir ritiene, sbagliandosi, che possa bastare un mese per montare il film; invece la post-produzione si protrae fino alla fine di aprile. Tutta questa fase è accompagnata da una martellante

campagna pubblicitaria costruita sulle affermazioni di Jean Renoir e Pierre Lestringuez, i quali dichiarano a più riprese la sostanziale impossibilità di trasporre cinematograficamente il romanzo di Émile Zola.

La presentazione stampa del film è dunque anticipata da un'attesa spasmodica creata dalla capillare campagna pubblicitaria che ha accompagnato il film in tutte le sue fasi di gestazione. Nonostante gli apprezzamenti della critica, incredibilmente il film non trova un distributore: troppo lungo, troppo raffinato, troppo in anticipo sui tempi. Dopo alcune traversie l'11 giugno 1926 il film ottiene il visto censura n.34848 e viene acquistato da Louise Aubert. Il 25 giugno *Nanà* viene presentato al pubblico all'Aubert Palace, in una versione decurtata e ridotta a 2800 metri di pellicola e riscuote un'enorme successo, lo stesso che accompagnerà il film nei mesi a seguire. L'anteprima stampa del *Moulin Rouge* è raccontata dallo stesso Renoir: «L'avevo preparata con una campagna pubblicitaria. Molti manifesti con Catherine Hessling nei panni del suo personaggio ricoprivano i muri di Parigi. I giornali annunciavano l'evento con grande enfasi. Gli spettatori appartenevano a due categorie nemiche. Da una parte i fautori de cinema classico che senza sapere perché mi consideravano uno "sporco rivoluzionario". Dall'altra parte quelli del cinema d'avanguardia che, senza sapere perché, mi consideravano un ardito innovatore. La proiezione ebbe luogo tra fischi e grida animalesche, frammisti ad applausi clamorosi» (Jean Renoir, *La mia vita, i miei film*, Marsilio, Venezia 1992, pagg. 71-73).

Il confronto col romanzo è inevitabile, se non altro per sottolinearne le differenze, frutto di una scelta stilistica e autoriale. L'opera di Zola, uscita in novanta appendici su «Les Voltaire» tra il 16 ottobre 1879 e il 5 febbraio 1880, è il nono romanzo del ciclo *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. In accordo con lo sceneggiatore Pierre Lestringuez, Renoir mantiene l'ambientazione nel Secondo Impero, semplifica gli ambienti e riduce drasticamente il numero dei personaggi (quelli del romanzo sono effettivamente troppi per un film



dell'epoca). Il cambiamento più evidente però è quello del finale (modificato per renderlo meno amaro), che però ottiene la legittimazione della figlia di Zola, la quale, senza essere accreditata, partecipa alla stesura delle didascalie del film. Nel finale Nanà muore di vaiolo, ma nel romanzo la donna, già morta e sfigurata dalla malattia, riceve il saluto da parte di un gruppo di donne, mentre gli uomini per paura del contagio attendono nel grande salone ai piedi della scalinata. Renoir amplia e modifica l'epilogo del film che vede Nanà sola nella sua stanza d'hotel, abbandonata dalla servitù e rinnegata da coloro che fino a un momento prima strisciavano ai suoi piedi. Nanà pallida, emaciata e stravolta è sdraiata nel letto in preda dal delirio che si manifesta attraverso una serie di visioni proiettate sul baldacchino del letto: il suicidio di Georges Hugon con le forbici, l'avvelenamento e il rogo del Conte di Vandoeuvres che mentre è circondato dalle fiamme punta il dito accusatore contro di lei. Poi il buio e silenzio squarciato dall'ingresso di Muffat il quale si avvicina alla donna, la strige a sé e le congiunge le mani per pregare. Nanà muore, giù dal letto scivola una collana preziosa, la lampada si spegne e Muffat esce dalla stanza e dalla scena rifugiandosi nel fuori campo.

Proprio quest'ultimo luogo filmico è al centro della realizzazione di *Nanà*, film interamente costruito come dice Noël Burch sul rapporto tra campo e fuori campo. Lo spazio all'esterno dell'inquadratura così come il campo "vuoto", diventano vere e proprie cifre stilistiche attraverso le quali leggere la volontà di Renoir di descrivere la precarietà che appartiene all'esistenza. Uomini e donne passano continuamente tra gli stipiti delle porte, alcune uscite di campo sono poste rasenti la macchina da presa (quasi a voler violare la "quarta parete") e lo spazio scenico diventa qualcosa che esiste tanto dentro quanto fuori il profilmico. Renoir ambisce a rappresentare la società come un teatro: la messa in scena ipocrita delle apparenze, sul palco e visibile a tutti e il dietro le quinte realistico e crudele è nascosto agli occhi dello spettatore. Il Secondo Impero, secondo Jean Renoir altro non è che un magazzino impolverato ricolmo di oggetti inutili e ridicoli come ben dimostra la scena dell'incontro tra Nanà e il Conte Muffat: lei prende da uno

scaffale un ventaglio, lo apre e si ritrova in un nugolo di polvere, lui osserva attonito e sbalordito un piccolo porta uova. Sono questi i piccoli scarti che in un film come *Nanà* raccontano più di mille parole la decadenza irreversibile di una società giunta al suo capolinea. Paradossalmente, il regista, utilizza l'estetica di Eric von Stroheim (come lui stesso dichiara è rimasto folgorato dalla visione di *Foolish Wives*), magniloquente e megalomane, per rappresentare un mondo piccolo, stantio e meschino. Non a caso, c'è più Parigi negli anfratti oscuri ed espressionisti dei corridoi e dei camerini del teatro, che negli esterni lussuosi e barocchi, ma necessariamente freddi e respingenti. Ma Stroheim in *Nanà* riecheggia anche nella rappresentazione del denaro (su tutte l'inquadratura del décolleté di Nanà sdraiata su una pelle d'orso mentre su di lei piovono monete d'oro) e attraverso un erotismo perverso, tanto suggerito quanto debordante che attraversa una società rappresentata come un carnevale interclasse e che costruisce ogni rapporto uomo-donna sulle dinamiche care a Leopold Von Sacher-Masoch.

«E di regola è l'uomo a essere premuto sotto il piede della donna, come lei sa meglio di me», esclamò Monna Venere con sovrano disprezzo.

«Certo, ed è proprio per questo che non mi faccio illusioni». «Ciò significa che adesso lei è il mio schiavo senza illusioni e io quindi la calpesterò senza pietà».

[...] «Sì, sono crudele – usiamo pure questa parola che le piace tanto – e non ho ragione ad esserlo? L'uomo concupisce, la donna è concupita, il suo privilegio consiste solo in questo ma è un privilegio decisivo. La natura ha consegnato in suo potere l'uomo, preda della propria passione, ed è una sciocca colei che non sa renderlo suo suddito, suo schiavo, anzi il suo giocattolo, per poi tradirlo ridendogli in faccia».

(da *Venere in Pelliccia* di L. Von Sacher-Masoch)

Sembra la sceneggiatura della sequenza tra Nanà e il Conte Muffat a casa di lei: la donna ha appena fatto il bagno (Renoir non ha lesinato sui dettagli *fetish* dei piedi nudi e delle pantofole indossate mentre Nanà è ancora bagnata), il Conte giunge da lei vestito



da Ciambellano (la didascalia recita tagliente: “L’età matura entra rivestita d’oro”). Lei lo respinge, lui le offre una scatola di bon-bon che lei gusta con avidità e lussuria. Poi, improvvisamente crudele, lo invita a fare il cagnolino, ad abbaiare e ad agitare le “zampe” sotto gli occhi curiosi e lubrifici del parrucchiere Francis e della serva Zoe. Loro si allontanano, lui si atteggiava a cane, si mette a quattro zampe, abbaia e guaisce poi, sfinito dalla sofferenza e dalla tensione, crolla a terra. Nanà ha la sua preda distesa ai propri piedi e, come Diana cacciatrice trionfante (abbigliata come Venere in pelliccia con quest’ultima indossata sul corpo nudo), schiaccia l’uomo sotto la suola e il tacco delle sue pantofole. La donna non lo sa ancora, ma nell’altra stanza l’altro suo spasimante Georges Hugon, che nel frattempo si è abbandonato ad assaporare l’essenza della donna (la didascalia recita: “Georges non riusciva ad abbandonare la stanza adiacente la sala da bagno dove gli abiti di Nanà emanavano un voluttuoso profumo”) si uccide trafiggendosi con le forbici. Eros e Thanatos coniugati sotto lo sguardo divertito di Zoe.

Anche il lungo finale è un omaggio a Stroheim e contemporaneamente una rappresentazione delle teorie di Sacher-Masoch. Tutto giocato sul rapporto tra “campo” (la festa, il Can Can, Muffat distrutto che “striscia” fino all’Hotel di Nanà) e il “fuori campo” (il dietro le quinte orgiastico della servitù che trafuga l’argenteria, che si abbandona all’ubriachezza e alla lussuria – con tanto di nudo sfuggente – che “tradisce” il padrone e ride della sua morte). Il montaggio alternato tra le due situazioni, che è rappresentazione della dissoluzione del Secondo Impero e messa in scena del lato oscuro della Belle Epoque, trova congiunzione nell’ultima sequenza quella in cui Nanà muore di vaiolo mentre i suoi “mici” ai piedi dello scalone banchettano con le briciole di ciò che lei ha lasciato. Un finale nero, fatto di fantasmi (come tredici anni dopo lo sarà quello de *La règle du jeu*), di ombre che si muovono tra le macerie di un’epoca. Un finale di morti-viventi, annunciato, scandito a più riprese lungo la durata del film, in cui la morte è presenza incombente e ingombrante: esemplare l’addio alle scene di Nanà consumato tra crisi isteriche in camerino e pretendenti che si recano da lei a tempo di marcia funebre, con il cartello della didascalia che

commenta: «La sua ultima creazione era stata per i suoi amici... la sepoltura di numerose speranze». Come dice Renoir, quindi, Nanà è l’incarnazione della società, e la sintesi tra lei e il mondo in cui vive è una “donna” che agisce secondo le dinamiche di Sacher-Masoch: «Io cerco il piacere, continuo, perché non credo nella felicità. Tutto ciò a cui gli uomini danno questo nome esiste solo nella loro immaginazione, si fonda su un autoinganno. Io sono troppo razionale per abbandonarmi a illusioni. So che anche il piacere approda al dolore e alla sofferenza, come l’amore all’odio. Ma per carattere io non accetto di subire l’inganno, sia che provenga da altri o da me stessa, e poiché non c’è gioia senza le spine del tormento, io, invece di lamentarmi della mia sorte, mi vendico della natura ostile giocando la parte del destino nei confronti di altri. Se non posso essere felice, ho almeno il piacere di veder soffrire altri, ed è un piacere decuplicato, quando sono io la causa della loro sofferenza» (da *Venere in Pelliccia* di L. Sacher-Masoch). ■

Fabrizio Fogliato



NANA

Titolo italiano: Nanà

Regia: Jean Renoir • **Sceneggiatura:** Jean Renoir, Pierre Lestringuez dall'omonimo romanzo di Émile Zola • **Fotografia:** Jean Bachelet, Edmund Corwin • **Montaggio:** Jean Renoir • **Didascalie:** Denise Leblond-Zola • **Musiche:** Maurice Jaubert, Jacques Offenbach • **Scenografia:** Claude Autant-Lara • **Assistenti alla regia:** André Cerf, Pierre Lestringuez • **Operatori:** Charles Raleigh, Alphonse Gibory • **Scenografie, costumi:** Claude Autant-Lara • **Produttore:** Jean Renoir • **Interpreti:** Catherine Hessling (Nana), Pierre Lestringuez (Bordenave), Jacqueline Forzane (Contessa Sabine Muffat), Werner Krauss (Conte Muffat), Jean Angelo (Conte de Vandeuves), Raymond Guérin-Catelain (Georges Hugon), Claude Autant-Lara (Fauchery), Pierre Champagne (Hector de la Faloise), Karl Harbacher (Francis), Valeska Gert (Zoe), Jacqueline Ford (Rose Mignon), Dennis Price, Gresham, Luc Dartagnan (Maréchal), Nita Romani (Satin) • **Produzione:** Les Films Jean Renoir • **Distribuzione:** Établissements Braunberger-Richebé • **Rapporto:** 1,33:1 • **Colore:** bianco e nero • **Formato di proiezione:** 35mm • **Studi di ripresa:** Gaumont (Parigi), Grünewal (Berlino); esterni nella regione Parisienne • **Paese:** Francia • **Anno:** 1926 • **Durata:** 150'

RC:STORE

WWW.FLOWS.TV/RCESTORE

RC

CATALOGO

PROFILO

FAQ

LINGUA

Titolo, autore, editore



Rapporto Confidenziale - 38 - marzo/aprile 2013

< > 1/3



**RAPPORTO
CONFIDENZIALE - 38
- MARZO/APRILE
2013**

AA.VV.
Rapporto Confidenziale,
2013

€ 4.00



**RAPPORTO
CONFIDENZIALE - 37
-
DICEMBRE/GENNAIO
2013**

AA.VV.
Rapporto Confidenziale,
2012

€ 4.00



**RAPPORTO
CONFIDENZIALE - 36
-
OTTOBRE/NOVEMBRE
2012**

AA.VV.
Rapporto Confidenziale,
2012

€ 4.00

indipendente

4,00 € PDF+EPUB

2,00 € EPUB

WWW.FLOWS.TV/RCESTORE



OCCIDENTE INFELIX

INTERVISTA A ULRICH SEIDL

a cura di **Roberto Nisi**

Un cinema periferico. Che inquadri quartieri di villette, centri commerciali ed ampie spianate volte a parcheggio, oppure appartamenti tutti eguali in palazzi che avrebbero bisogno del “medico Hundertwasser” di un’Austria ben poco Felix, il cinema di Ulrich Seidl riflette bene il cuore di un’Europa unita nella disgregazione ed abbattimento dei suoi civili. Come in una delle tante guerre fratricide, nel cuore dell’antica civiltà, l’economia miete vittime ed i risultati si smascherano negli ospedali geriatrici di *Import/Export*, nelle chiese di *Jesus, du weißt*, nei lunghi corridoi e nelle stanze soffocate da giornali impilati da René Rupnik. Un popolo di civili inermi, ridotti a parlare ad un Dio psicologo o a vagare per lunghe arterie alla ricerca di un passaggio, di una comitiva di altri esseri umani con i quali blaterare ricordi e ossessioni. Si potrebbero definire vittime ma sarebbe ingiusto nei confronti della loro natura. Sono infatti pronti a speculare su altre vite, quando l’occasione si fa a portata di mano. Ed ecco la simpatica signora over-size che, sulle coste del Kenia, nel *Paradise* dedicato all’amore, gioca il ruolo dell’amante pagando ragazzi locali che conoscono bene la dinamica coloniale. Ma anche i due devastati trasportatori che comprano a poco in Austria vecchie macchine da gioco per rivenderle nei sobborghi dell’Est

Europa, si ritrovano a giocare un grottesco master-slave con una giovanissima prostituta ucraina che sembra percepire bene la differenza tra miseria e povertà. Seidl è un fotografo e questo emerge chiaramente dalla potenza del quadro, dalla composizione visiva che rende ancora più dirompente la narrazione. Eppure non è un cinema freddo, austero, entomologo, quello di Seidl, bensì umano, anche caldo, sensibile e attento alle venature dei personaggi. Li chiude in quadri, spesso fissi, ma li lascia vivere senza ritegno. Ed è forse questa una delle ragioni che lo fa additare come un cinema duro e scioccante, mentre invece è spesso morbido come le curve bianche della “sugar mam” Teresa nascoste da un velo anti-zanzare che la protegge mentre dorme. È un cinema musicale che ha il coraggio di ascoltare il suono notturno che viene dai tanti letti d’una corsia d’ospedale e che trasforma mugolii, frasi sconnesse, respiri, rantoli, in una sinfonia suggestiva e conturbante. A Bologna, dove lo abbiamo incontrato, Ulrich Seidl ha anticipato due progetti di prossima realizzazione: un film storico, dedicato ad una figura dell’Austria settentrionale, un emarginato vissuto circa duecento anni fa e che lui stesso definisce una specie di Robin Hood. Al contempo sta anche lavorando ad un film documentario dal titolo *Keller* (In cantina), al fianco del DOP Martin Gschlacht (autore

della fotografia, tra l'altro, del film *Lourdes*) e che narra le diverse relazioni tra gli austriaci e le proprie cantine per portare alla luce ciò che normalmente è nascosto sotto il terreno.

+++

Roberto Nisi: Da cosa parte quando inizia a pensare a un nuovo lavoro?

Ulrich Seidl: Parto da osservazioni, da incontri, da impressioni, da sentimenti e da notizie che ho letto. Solitamente queste idee sono basate sulla realtà. Questo ha sempre a che fare con il mio stato emotivo, con quello che vedo, con quello in cui credo e con quello che vorrei trasmettere al pubblico.

RN: La storia viene sviluppata da lei, in forma di sceneggiatura, o subito si affianca al lavoro la sceneggiatrice Veronika Franz?

US: Da sempre collaboro dall'inizio della scrittura con Veronika Franz. Però la collaborazione non si svolge in maniera tale che noi siamo seduti insieme davanti a un PC. Io sviluppo delle idee, prendo degli appunti, colleziono notizie e dopodiché invio tutto questo materiale a Veronika, che poi mi dà un feedback, mi risponde, e così l'idea si sviluppa e cresce.

Certamente ci confrontiamo e discutiamo perché ci sono sempre diverse possibilità, non c'è un'unica via giusta, ma ci sono sempre diverse opportunità e bisogna prendere una scelta per quanto riguarda la sceneggiatura.

RN: Cosa la porta a scegliere tra una narrazione più documentaria e una prettamente di finzione?

US: Questa distinzione non è corretta, perché realizzo sia film di fiction che documentari e, in molti di questi casi, il confine non è così chiaro...

RN: ... Intendevo domandarle quand'è che comprende che una storia sia da raccontare da un punto di vista documentario e quando di finzione... so che il confine è assolutamente sfumato nel suo cinema, ma mi interessa comprendere come lei definisca o percepisca questa soglia.

US: Innanzitutto è la storia a condizionare questa decisione. La mia carriera è iniziata con i film documentari perché mi permettevano di esprimermi liberamente, perché mi davano modo di esprimere esattamente quello che intendevo comunicare. Quindi non c'erano sceneggiature che dovevano essere approvate, non c'era la necessità di modificare la sceneggiatura sulla base delle indicazioni del produttore del film e questo mi ha dato un gran senso di libertà.

Partendo dal documentario ho sviluppato il mio linguaggio, avvicinandomi sempre di più al lungometraggio di finzione. La trilogia *Paradies*, ad esempio, è composta da tre lungometraggi di finzione segnati però dalle caratteristiche del documentario.

Il documentario mi ha dato una grande libertà di espressione però anche il documentario ha dei limiti, dei confini, perché bisogna attenersi alla realtà mentre il lungometraggio di finzione fornisce altre libertà e altri spazi alla creazione. Questo aspetto, queste potenzialità, mi hanno sempre fatto pensare, da subito, che il mio percorso cinematografico si sarebbe indirizzato sempre più verso la finzione.

L'obiettivo del documentario è che lo spettatore possa riconoscersi nel film, che lo spettatore possa identificarsi con ciò che vede sullo schermo. Questo è molto più semplice da realizzare attraverso il documentario rispetto alla finzione.

RN: Come sceglie gli interpreti dei suoi film? Sia per la finzione che per il documentario... penso ad esempio a René Rupnik in *Der Busenfreund*...

US: Certamente la ricerca è sempre molto approfondita e dettagliata perché è fondamentale avere un cast adeguato alle proprie esigenze. René Rupnik è stato trovato durante il casting di un altro film, *Bilder einer Ausstellung*, durante la quale stavamo cercando un personaggio in grado di parlare dell'arte contemporanea. Dentro a questa circostanza ho avuto modo di conoscerlo molto bene, ho incominciato a interessarmi della sua vita e della sua arte e così ho deciso di fare un film incentrato su di lui. All'interno del film *Paradies: Glaube*, vediamo il personaggio femminile Anna Maria (Maria Hofstätter) che lo va a trovare all'interno della sua missione. Con René ho anche lavorato parecchie volte a teatro.

RN: Dai suoi lavori emerge la biografia di una nazione, l'Austria, attraverso le fragilità, le solitudini e le speranze del popolo. Al contempo anche le periferie dell'Europa sono molto presenti nel suo cinema, questo aspetto mi pare venga utilizzato anche per ribaltare la visione che offre dei suoi personaggi: sono vittime sociali in casa propria, ma diventano colonizzatori e padroni in luoghi più poveri – come se motivati da una sorta di rivalsa.

US: Questo è in parte vero. Reputo che i miei film si potrebbero girare anche in altri paesi europei perché abbiamo a che fare con personaggi che rappresentano le società occidentali. Gli stessi film si potrebbero senz'altro girare sia in Germania che in Francia che in Italia e in altri paesi europei. Rappresento l'immagine dell'Austria, ma questa rappresentazione va oltre, racconta l'uomo occidentale. Quello che vediamo in Africa rappresenta in un certo senso il turismo globale ma anche il colonialismo, perché il turismo globale non è nient'altro. Abbiamo a che fare con persone che dai paesi ricchi del mondo si recano nei paesi più poveri per trascorrervi le vacanze. Il turismo nei paesi poveri significa sempre sfruttamento, perché il denaro che proviene da questo turismo non è destinato alla popolazione di questi paesi, ma a multinazionali occidentali che si impossessano di questi capitali. Quello che vediamo in *Paradies: Liebe* è piuttosto insolito perché si parla di turismo sessuale al femminile, un argomento ancora tabù. Abbiamo a che fare con una specie di sessismo al femminile. E col razzismo.

RN: Grazie.

US: You're welcome! ■

Giugno 2013



ULRICH SEIDL – INTERVISTA

a cura di **Roberto Nisi**

riprese di **Laura Viezzoli**

realizzata nel giugno 2013 a Bologna, durante il Biografilm Festival
per RAPPORTO CONFIDENZIALE

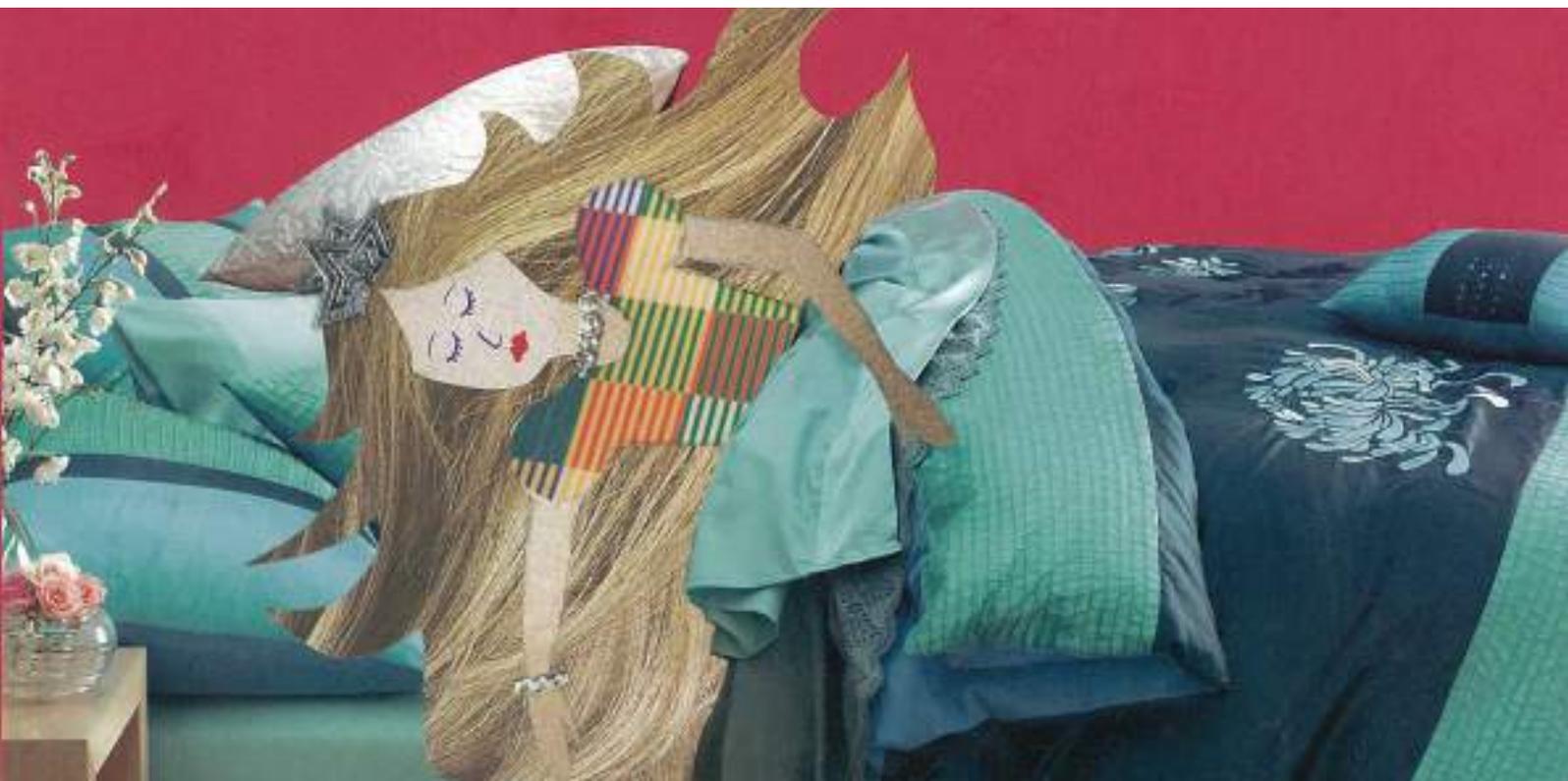
guarda il video

<http://youtu.be/4w1aKqs0rPw>

ULRICH SEIDL / FILMOGRAFIA

Vienna, 1952

2013 – **Paradies: Hoffnung (Paradise: Hope)** • 2012 – **Paradies: Glaube (Paradise: Faith)** • 2012 – **Paradies: Liebe (Paradise: Love)** • 2007 – **Import Export** • 2006 – **Brüder, laßt uns lustig sein** [doc breve] • 2003 – **Jesus, du weißt (Jesus, tu sai)** [doc] • 2001 – **Zur Lage: Österreich in sechs Kapiteln (Situation Report)** [doc] • 2001 – **Hundstage (Canicola)** • 1999 – **Models** • 1998 – **Spass ohne Grenzen** [doc TV] • 1997 – **Der Busenfreund** [doc TV] • 1996 – **Tierische Liebe** [doc] • 1996 – **Bilder einer Ausstellung** [doc TV] • 1994 – **Die letzten Männer** [doc TV] • 1992 – **Mit Verlust ist zu rechnen** [doc] • 1990 – **Good News: Von Kolporteurs, toten Hunden und anderen Wienern** [doc] • 1984 – **Look 84** • 1982 – **Der Ball** • 1980V – **Einsvierzig** [doc breve]



IL CINEMA È UN SONNO: CINQUE FILM SUL RIPOSO DAL MONDO

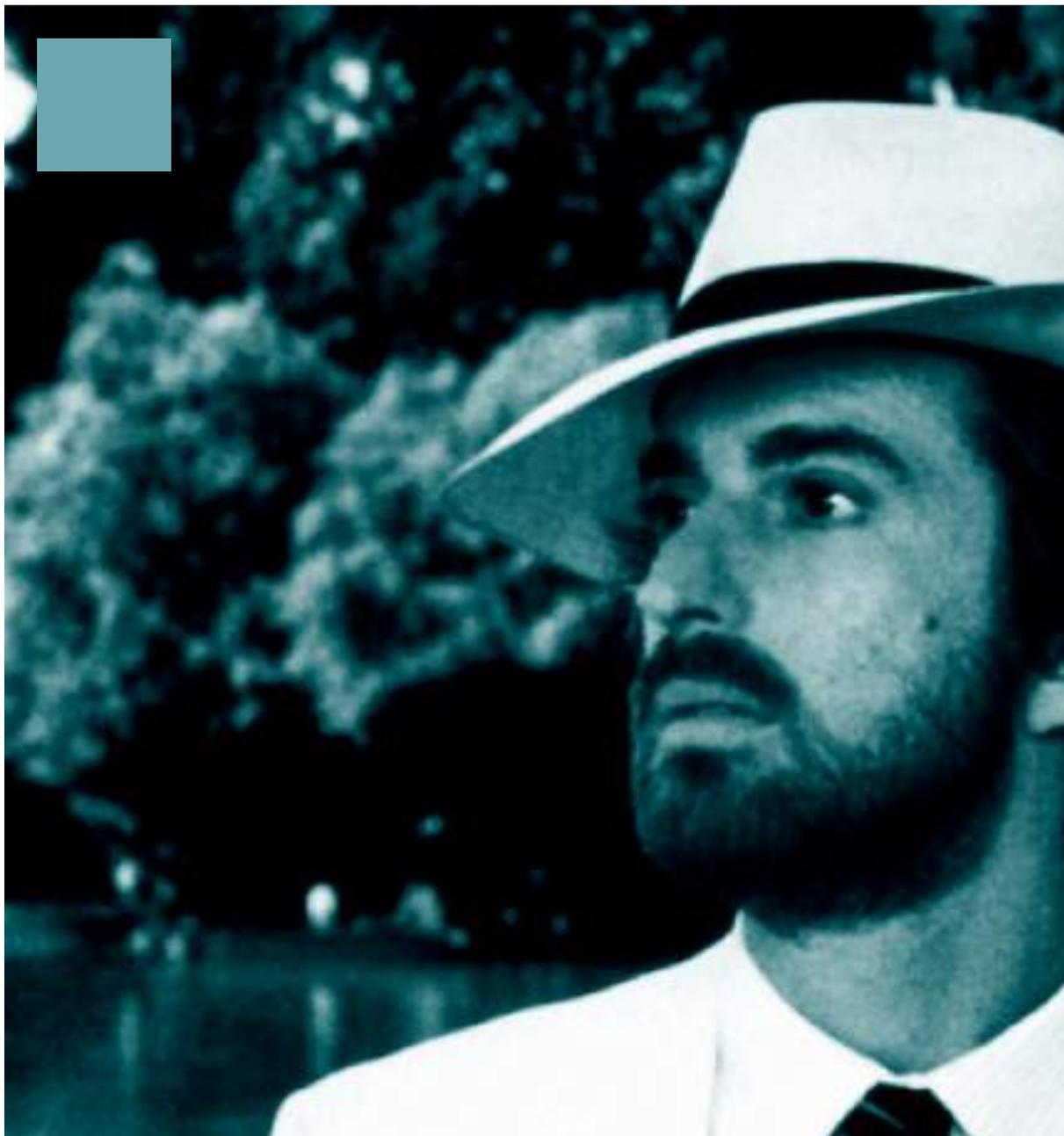
a cura di **Gabriele Baldaccini**

È bene chiarire immediatamente una cosa: parlare di un ipotetico “vuoto” cinematografico potrebbe anche voler dire mettersi a riflettere sull'autoreferenzialità del cinema stesso, e cioè sul fatto che alcune pellicole parlino solo e unicamente di sé o che, comunque sia, decidano di descrivere qualcosa che non vada mai al di là dei confini oltre i quali si trova il Mondo. Cercare dunque delle tappe per un cinema del genere potrebbe risultare un'impresa assai ardua: parlarne con libertà – e quindi in un modo assolutamente non vincolato – è una necessità che, in una riflessione di questo tipo, risulterebbe ineliminabile. Leggere i vuoti intrinseci del cinema non è l'impresa che vogliamo però affrontare in questa sede, quella che sentiamo è invece l'urgenza di crearne alcuni di personalissima fattura: il vuoto

inteso in questo caso è quindi quello spazio che resta tra il film e il Mondo. Un vuoto divisorio, un vuoto che separa, un vuoto che non viene percepito ma che riesce a farsi sentire tramite questa assenza che è poi la sua stessa essenza (dal momento che è pensabile, esso è). Come scriveva Freud: «Il sonno è uno stato nel quale io non voglio saper nulla del mondo esterno, ho ritirato da esso il mio interesse. Nel mettermi a dormire mi ritraggo dal mondo esterno e tengo lontani da me i suoi stimoli. Mi addormento, anche, quando ne sono stanco. Nell'addormentarmi dico dunque al mondo esterno: lasciami in pace perché voglio dormire» (1).

Esistono dei film che sono il nostro pretesto per metterci a riposo dal mondo. Eccone cinque tra i più importanti di sempre:

(1) Sigmund Freud, *Introduzione alla psicanalisi*, in Sigmund Freud, *Opere. 1915-1917*, Bollati Boringhieri, Torino 1976, p. 264



BIANCA DI NANNI MORETTI

Di un film del genere si sente il bisogno già prima di averlo visto. Un film, tutto sommato, di genere, con quelle sue incursioni in territori differenti (rispetto a ciò che pensiamo di vedere), con quelle risoluzioni che attorcigliano i sensi prima ancora che essi si siano stabilizzati.

C'è niente e tutto, dentro questo contenitore: c'è, sopra-tutto, la consapevolezza che esistere sia la cosa più faticosa in assoluto. Come schegge impazzite ci ritroviamo a voler essere gli Altri, per poter vivere quello che, se fosse dentro noi, sarebbe aprioristicamente evitato.

E allora ecco una vita, dieci vite, cento vite che si stropicciano strofinandosi tra loro, che storcono il naso solo perché non in grado di essere vive ognuna nell'esistenza dell'altra. Poi arriva anche l'ironia (quella che sostiene il mondo, non certo quella del falso pensiero o della vera ipocrisia) ma forse non proprio immediatamente, un po' in là, spostata nel tempo – ma non nello spazio, in quanto è, nei luoghi, ovunque presente – ed è di quelle ironie che trasportano il seme della sensibilità: di quelle più pure insomma, di quelle più autentiche.

Ma tutto alla fine resta e niente resta, come il cellulare della polizia (quello dell'ultima sequenza, ma, volendo, anche quello metaforico della negazione-di-libertà) che ci lascia succubi e allo stesso tempo fedeli a quella cosa tragica e distruttiva che siamo soliti chiamare Destino.

Un film che vive a fa (soprav)vivere, per tutta la sua durata e anche per sempre.

È un sonno ristoratore.





TOKYO FIST DI SHINYA TSUKAMOTO

La violenza della/nella crudeltà, un pensiero smarrito che si muove rapsodicamente e poi fluttua, come il corpo di Tsuda che galleggia nel grigiore della fredda Tokyo.

Il respiro dei colpi, la rarefazione della carne che gonfia e si sgonfia similmente a quella brama di vivere, che, nello stesso modo, attraverso il cammino dell'esistenza, ci fa veramente "essere". Il montaggio serrato e schizofrenico è come l'incubo del reale, che si riflette in maniera spasmodica negli angoli bui della vita di ciascun vivente.

Incredibile, invece, è la pazienza dei volti, che attendono di morire e rinascere per mezzo di un masochismo desiderato ma allo stesso tempo rifiutato ed evitato; prima trovato ed entusiasticamente sperimentato, poi, di nuovo, mal sopportato e abbandonato, come l'idea di un nuovo postumanesimo cicatrizzata nella mente di Hizguru, colei che martirizza al contempo se stessa e tutto il genere femminile.

Tokyo Fist è ciò che siamo e ciò che non siamo, ma prima di tutto, è quello che vorremmo essere. È un sonno straziante.



CUL-DE-SAC DI ROMAN POLANSKI

Un cerchio aperto e poi chiuso. Cul-de-sac, non se ne esce. In verità nemmeno si entra, perché in quel micro universo tutto funziona secondo logiche particolari, che chiudono il flusso verso l'esterno e di conseguenza verso il proprio interno.

Personaggi di un astrattismo che rasenta la realtà (perché questa, in fondo, lo è più dei sogni astratta, o di qualsiasi altra cosa che abbia il sapore dell'intangibile e dell'immateriale), circoli che si chiudono non su se stessi ma su altro che ancora non ci è dato sapere.

La luce, poi, non sembra essere percepibile, nemmeno – e sono la maggior parte – nelle scene diurne, perché a oscurarla c'è sempre e comunque l'animo corrotto di tutti i personaggi – ma loro in fondo non ne hanno la minima colpa - che ci appaiono sullo schermo. Il grottesco, la più grande qualità del film, appare come qualcosa di non ben definito, come un demone che s'inoltra nelle intercapedini delle immagini e da esse trae sostentamento.

È il Polanski più allegro/triste di sempre.

È un sonno perenne.



VIRIDIANA DI LUIS BUÑUEL

C'è il terrore di assumerli i connotati di Viridiana, di assomigliarle come è dentro, di metamorfizzarsi unicamente nella direzione di quel "bigottismo" poche volte nominato all'interno della pellicola, ma con un'intensità tuttavia abbacinante, con una potenza incontrollabile.

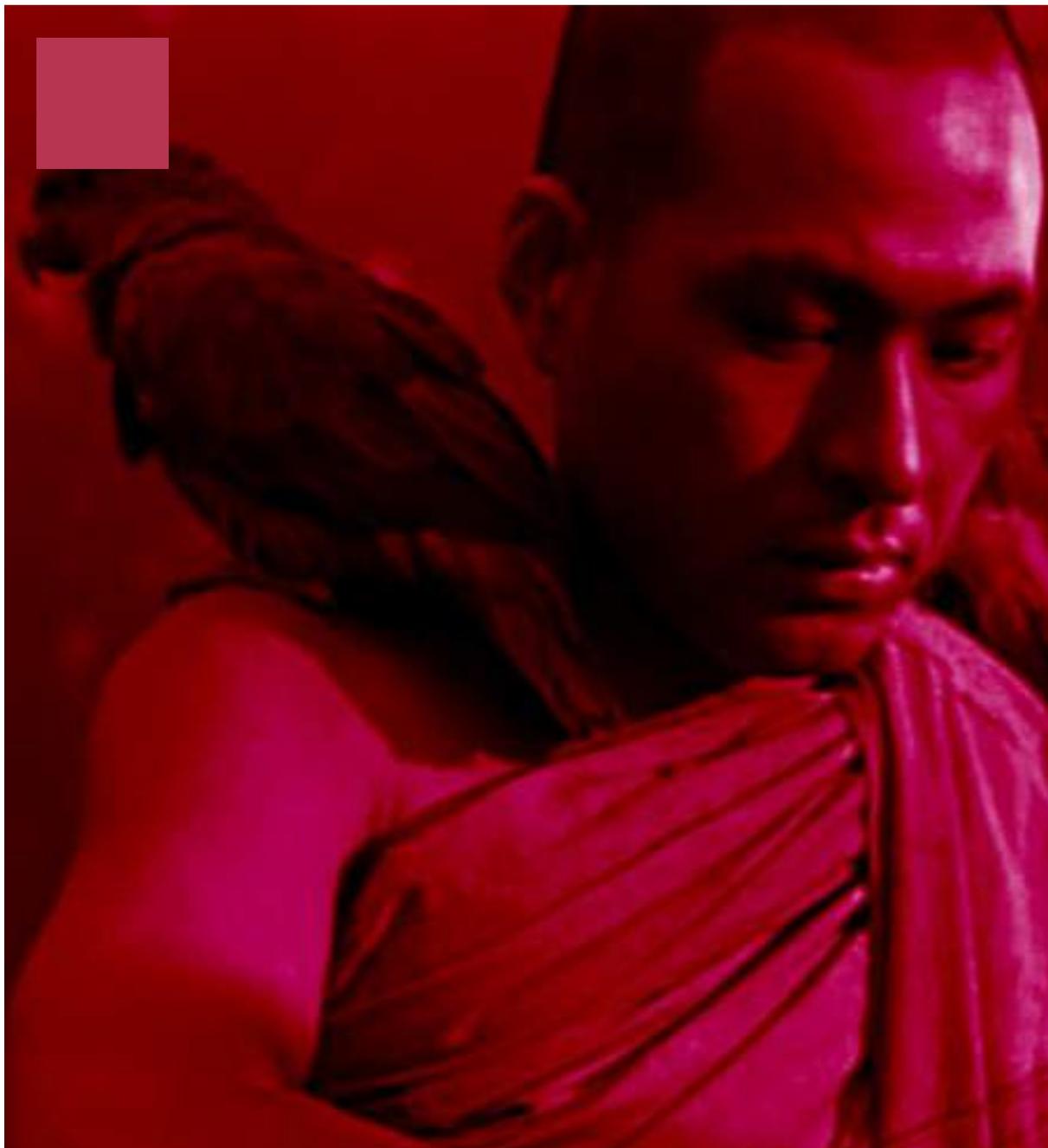
La povertà, intesa come condizione sociale, è stracciata in quanto a sua volta vuota di ciò che (forse) è per l'essere umano la cosa più preziosa: la cultura. Cultura però concepita non in modo – di nuovo – bigotto o stantio, bensì in una maniera che è quella dell'avvicinamento vero e sincero all'armonia delle passioni, al tripudio della purezza dello spirito.

Buñuel ci insegna che ogni cosa deve essere letta secondo le precise logiche della sensibilità dell'animo umano, e non secondo un edonismo inesistente e facente parte solo di quel mondo fittizio e ideale che è a noi in verità meno apparente di quanto in realtà sia.

La chiave funzionante come passepartout è quella meno facilmente rintracciabile: tutto ciò che vediamo, assaporiamo, interiorizziamo è talmente concentrato e evanescente che sembra quasi si ritorni nuovamente a parlare di automatismi psichici.

Sì, è ancora una volta Surrealismo.

È un sonno trasparente.



L'ARPA BIRMANA DI KON ICHIKAWA

I movimenti dell'anima e quelli del corpo, come flussi che si spostano nella stessa direzione ma che non si incontrano mai. "Rossi come il sangue sono i monti e le terre della Birmania". Mizushima: l'uomo che sacrifica la vita, innalzando lo spirito per dare sepoltura alle macerie della guerra e del materialismo.

Non c'è scampo su questa terra se non si è consci del fatto che ciò che non è Pensiero ci porta irrimediabilmente all'autodistruzione.

La pietà opposta alla crudeltà, il pacifismo più intenso alla violenza più cruda, e la carità come mezzo per annullare le sofferenze umane. Visioni utopistiche che grazie a Mizushima riescono, seppur per pochi istanti, a divenire qualcosa di estremamente concreto.

Un urlo silenzioso che rimbomba, nel vuoto, irritante e scomposto rumore dell'indifferenza.
È un sonno sofferente.



La cosa più straordinaria di questi film è la loro incredibile capacità di diversificare la rappresentazione, di non far mai conformare uno all'altro alcuno degli elementi contenuti in essa. Nella realtà (nel Mondo) oggi tutto rischia di essere percepito su uno stesso livello, e ogni cosa che si sceglie di rappresentare finirà inevitabilmente con l'omologarsi alla totalità del sistema di destinazione. Come afferma Jacques Rancière: «Tutto è ormai sullo stesso piano, i grandi e i piccoli, gli eventi importanti e gli episodi insignificanti, gli uomini e le cose. Tutto è uguaglianza, ugualmente rappresentabile. Questo "ugualmente rappresentabile" è la rovina del sistema rappresentativo» (2). C'è però un certo modo di fare cinema – in particolare in certi film fiabeschi, tra i quali possiamo includere tranquillamente quelli elencati poco più sopra – nel quale la rappresentazione si fa multifunzionale e polifonica. In questo tipo di cinema gli elementi messi in scena non sono uno simile all'altro ma, al contrario, ognuno è ben distinto e contenuto in un suo involucro caratterizzante. I film realizzati attraverso questo modo di esprimere la rappresentazione ci tengono lontani dal Mondo in quanto ne creano un altro; ed è un mondo che si crea non tanto grazie all'unione dei loro elementi ma più specificamente per mezzo della caratterizzazione delle particolarità delle loro particelle costituenti. Quando questo tipo di film entra in azione la nostra realtà non persiste più e il flusso di quelle immagini in movimento trasforma lentamente ogni cosa in una nebulosa attraverso la quale è terribilmente complesso riuscire a districarsi; citando Jean Cocteau, si entra in «Una specie di stato sonnambolico che incoraggia la combinazione, il collegamento e la deformazione del libero flusso di ricordi, finché essi assumono una forma a noi estranea e diventano un enigma» (3). Allora, e solo allora, il cinema diverrà un meraviglioso sonno. ■

Gabriele Baldaccini

(2) Jacques Rancière, *Il destino delle immagini*, Pellegrini Editore, Cosenza 2007, p. 169

(3) Jean Cocteau in Alfredo Leonardi, *Occhio mio dio. Il New American Cinema*, CLUEB, Bologna 2006, p. 27





SOTTO LA MASCHERA. OUTING: UN GIOVANE PEDOFILO E UN DOCUMENTARIO COME AUTO TERAPIA

Outing • Sebastian Meise, Thomas Reider • Austria-Germania/2012

a cura di **Roberto Rippa**

«Ho tentato di soffocarmi con un sacchetto di plastica perché pensavo di non appartenere a questo mondo e speravo di poter contare su una nuova occasione in un'altra vita. Come per dire: Questa vita non ha funzionato. Game over. Ritenta.»

Il film si apre sulle immagini di un bambino che dialoga con il padre che lo sta riprendendo con la sua videocamera. Ritratto familiare di un'infanzia apparentemente serena, questo di Sven, oggi brillante archeologo trentenne con un pesante fardello portato sulle spalle da metà della sua esistenza.

Sven (nome e luogo di residenza modificati rappresentano le uniche eccezioni alla verità del film) è un pedofilo, se n'è reso pienamente conto tra i 15 e i 16 anni, occasione per un primo, abortito, tentativo di suicidio. Perché già a quell'età, Sven sa cosa sia la pedofilia, le cronache ospitano le gesta dei suoi simili, è un argomento molto discusso, e il senso di colpa che prova di fronte all'evidenza di un primo, forte, desiderio è insostenibile. Se i pensieri suicidi, via di uscita ideale da una condizione che non gli concede tregua, si susseguono senza che sfocino mai in un serio tentativo, Sven non mente a se stesso e neppure cerca alibi. Non

crede a ciò che spesso i pedofili affermano - ossia che i bambini avrebbero una loro personalità sessuale che interagirebbe consapevolmente con quella degli adulti - lo trova egoistico e pretestuoso. Per lui, qualsiasi contatto sessuale con un minore costituisce un tabù, anche se questo significa abdicare alla forma pratica della sua sessualità.

A parole, conferma l'impressione di un'infanzia felice, pur caratterizzata da tic nervosi, ansie e paure, per giungere a un'adolescenza in cui sente di essere brutto e di valere poco o niente. Non diversamente dalla maggioranza degli adolescenti.

Sven non mente, né a se stesso né a noi. Si racconta, guardando diritto in camera, mostrando il suo volto, spiegando di come tenti di convivere con la sua condizione e di come sia riuscito ad oggi a tenerla repressa nella pratica.

«Vivo costantemente la paura di essere una bomba ad orologeria.»

Sven è quello che i media definiscono abitualmente, più per desiderio di allontanare il fantasma della nostra parte oscura che per ansia di semplificazione, un mostro. Non c'è da sorprendersi:



lo fanno anche di fronte ad assassini particolarmente violenti, ad uxoricidi, fraticidi, parricidi, via via scalando le gerarchie familiari e non.

Sebastian Meise e Thomas Reider, già autori rispettivamente come regista e sceneggiatore di *Stilleben* (*Still Life*, 2012), dramma di finzione in cui il tema della pedofilia veniva letto in ambito familiare, tornano sul tema con approccio diverso. Seguendo il loro protagonista per quattro anni, ossia da quando le ricerche effettuate per il film precedente avevano fatto emergere il desiderio di trattare il tema dal punto di vista documentaristico, ne svelano i propositi, gli inciampi, il suo lottare contro il desiderio attraverso la sua sublimazione, la vita forzosamente segreta che lo spinge ai margini e alla solitudine. Ma Sven non ha paura, se non di ciò che prova: appena scoperta la sua inclinazione, ne ha parlato con i genitori e con il fratello minore, cui è legatissimo. Persino con le zie materne. Una famiglia come tante: un padre spesso distante per lavoro, una madre presente e affettuosa, che mai gli hanno voltato le spalle pur non nascondendo la loro preoccupazione. Non sorprenda quindi la sua esposizione pubblica in questa occasione. Non solo gli serve per spiegarsi e sfuggire all'isolamento ma anche per creare una sorta di punto di non ritorno nelle sue intenzioni: da oggi, secondo lui, sarebbe molto più difficile recedere dal suo intento di parziale castità (la masturbazione come unico sfogo), dal momento che ha esposto il suo volto al pubblico. Non solo: apparire gli permette di scrollarsi di dosso l'anonimato cui la sua pedofilia lo auto costringe, assumendo una sorta di ruolo sociale. In questo senso, necessita talvolta di rassicurazione. Da qui i dialoghi con i due autori che lo seguono per lungo tempo. Del resto, non è facile per lui trovare qualcuno che lo ascolti: persino lo psichiatra che lo ha avuto in cura durante un ricovero in clinica seguito a un tentativo di suicidio scrive un referto in cui lo invita a rivolgersi a un altro specialista in quanto per lui il problema "è troppo". Non sarà nemmeno l'unico. Patrick Frottier, psichiatra e psicoterapeuta che nel film sostiene un franco colloquio con lui, rappresenterà un'eccezione accettando di parlare in modo professionale, aperto e serio del tema.

Il lungo racconto di Sven, i suoi dubbi, le sue certezze si alternano a brevi letture di suoi racconti, dal forte contenuto autobiografico, scritti in passato, a riprese della sua vita quotidiana.

«Per quanto avrei voluto essere qualcuno di diverso, non è stato possibile. Maledizione, sarei sempre rimasto io.»

I racconti rappresentano una sublimazione, come le foto - innocue, al di fuori del contesto - che scatta rubandole ai bambini da cui si sente attratto mentre giocano all'aperto e che diventano per lui soggetto di discussione nei forum specializzati. I tentativi di costruirsi una vita sessuale spostando il suo centro di interesse su ragazzi più giovani di lui ma maggiorenni sono faticosi ma mai abbandonati davvero.

Sven si tiene a distanza dai suoi oggetti del desiderio: li fotografa di nascosto mentre giocano a basket, condivide con loro molte ore di gioco online, dedica loro pensieri che non escono mai dalla sua testa. Parla anche di come oggi possa avvicinarsi ai bambini piuttosto che tenersene a distanza per paura di non riuscire a controllarsi. Di come la sua famiglia sappia, di come il fratello sia aperto con lui sul tema. Mostra anche parte del documentario a sua madre e suo padre. Ma il suo pensiero e le sue azioni suscitano anche una serie di domande: Qual è la distanza ideale di sicurezza? È accettabile scattare fotografie di un bambino che sta giocando dall'altra parte della strada? È accettabile che tenga un bambino sulle sue gambe, sapendo che il desiderio c'è, seppure razionalmente represso? Al pubblico basterà sapere che ci sono cose che non farebbe mai, come fotografare un bambino in una piscina o comunque l'espressione del suo desiderio è fonte di turbamento a prescindere?

Nel suo, fondamentalmente innocuo, collezionare immagini, Sven sembra a tratti assemblare feticci più che reali oggetti di desiderio. Ma del resto giudicare o definire il desiderio altrui secondo canoni che esulino dall'esperienza o dalla cultura personale è difficile, se non impossibile, e qui la questione si complica nella sua unione a un desiderio di amore che non può trovare riscontro nella realtà.



Sven si mostra, si espone, per rendere esplicito che le sue pulsioni non troveranno mai compimento nella realtà. Un modo per controllarle, per rafforzare il suo senso di responsabilità nei confronti di chi già sa e di chi saprà grazie a questo lavoro. Come un punto di non ritorno, diverso da quello di un altro pedofilo, più anziano, che ha scelto la castrazione chimica che ne ha spento la sessualità meccanica lasciando però intatto il desiderio, costante motivo di sofferenza.

Un modo per controllarsi, dunque, certamente un modo per dichiarare la sua coerenza a un'intenzione. Ma anche per mostrare che la pedofilia non è il suo tratto distintivo, ma uno tra i tanti della sua personalità. E mentre osserva una piccola casa in cattive condizioni e parla di come gli piacerebbe poterla rimettere in sesto, è difficile non pensare che stia parlando di sé.

Molto distante dal ritratto televisivo, con i volti coperti e le voci modificate, ma anche dall'Hans Beckert di Fritz Lang o dal Monsieur Hire di Simenon portato sullo schermo da Patrice Leconte (cui bastavano alcune innocue eccentricità e il non conformarsi alla norma degli abitanti del suo stesso palazzo per essere tacciato di essere attratto da ragazze minorenni), Sven sfugge dal luogo comune, anche da quello più confortante: non abusato a sua volta, non infelice nella sua infanzia, non incapace di gestire il suo desiderio, sorta di moderno Tazio nell'aspetto, in un rovesciamento di ruolo, con una vita sociale che appare certamente ridotta ma che non lo isola totalmente, grazie anche al suo lavoro di archeologo.

Il documentario di Sebastian Meise e Thomas Reider non pretende di modificare il pensiero comune verso il tema ma ci renderà certamente meno facile immaginare la figura del pedofilo come quella di un essere unglutato che si aggira nell'ombra, molto distante da noi tutti per aspetto e attitudini. Il mostro è morto, ora possiamo guardare in faccia la realtà per come è.

Outing (che è in realtà più un coming out consapevole), i cui

due autori non di rado smettono i panni degli osservatori e pongono domande o rispondono a quelle di Sven, oscillando in quei casi tra pura testimonianza e inchiesta giornalistica, è un documentario rivoluzionario e non privo di rischi (servirà davvero come forma di autocontrollo o varrà a Sven semplicemente lo stigma sociale?) perché rovescia il semplicismo misto a paura che accompagna il tema e, per una volta, sposta lo sguardo da noi a un pedofilo a un pedofilo verso di noi. Inoltre, non offre risposte (crea occasione per una lunga serie di domande, piuttosto) limitandosi a fotografare la situazione di un giovane uomo reso prigioniero dalla sua sessualità. Sgravato da discorsi di pancia o da osteria (o da televisione, che è lo stesso), permette di fare ripartire il dibattito su uno dei più radicati tabù del nostro tempo da un piano più realistico e certamente più serio. ■

Roberto Rippa



OUTING

Concetto e regia: Sebastian Meise, Thomas Reider • **Fotografia:** Klemens Hufnagl • **Montaggio:** Joana Scrinzi, Sebastian Meise • **Suono:** Stefan Rosensprung, Sebastian Meise, Thomas Reider • **Sound Design:** Stefan Rosensprung • **Montaggio del suono:** Bernhard Maisch • **Color Correction:** 1z1 screenworks, Kurt Hennrich • **Composing:** Matthias Halibrand, Stefan Polasek • **Graphic Design:** Fritz Husz • **Luci:** Ernst Dangl • **Produttore esecutivo:** Sabine Moser • **Produttori:** Sabine Moser, Oliver Neumann • **Con:** Sven, il padre di Sven, Stephan, Patrick Frottier • **Produzione:** FreibeuterFilm • **Paese:** Austria • **Anno:** 2012 • **Durata:** 76'

www.outing-derfilm.at

Nato in Tirolo, Austria, nel 1976, **Sebastian Meise** ha studiato pittura e filosofia prima di passare agli studi di regia presso la Filmakademie di Vienna. Nel corso dei suoi studi, ha realizzato diversi cortometraggi e documentari con Thomas Reider. Il suo primo lungometraggio di finzione *Stilleben* (Still Life) è del 2012. *Outing*, suo primo documentario di lungo metraggio, nasce dalle ricerche effettuate da Thomas Reider per il film.

Nato nel 1980, **Thomas Reider** ha studiato giornalismo e teatro all'Università di Vienna per poi dedicarsi agli studi di sceneggiatura e e drammaturgia presso la Filmakademie di Vienna. Ha iniziato a lavorare con Sebastian Meise nel corso degli studi. Sua la sceneggiatura del primo lungometraggio di Meise *Stilleben*. Vive a Vienna e lavora come regista e sceneggiatore indipendente.

« I FILM CHE OFFRONO RISPOSTE E NON SUSCITANO DOMANDE SONO DOGMATICI, PROPAGANDISTICI E NON POSSONO ESSERE PRESI SUL SERIO » INTERVISTA A SEBASTIAN MEISE

a cura di **Roberto Rippa**

Roberto Rippa: Innanzitutto, questo è il primo documentario diretto da te e Thomas dopo *Stilleben*, un potente dramma di finzione che tu hai diretto e Thomas scritto. *Stilleben* tratta di una famiglia il cui padre è pedofilo. Cosa vi ha fatto decidere di tornare a questo tema, questa volta da un punto di vista documentaristico?

Sebastian Meise: Abbiamo lavorato a entrambi i film contemporaneamente. *Stilleben* (*Still Life*) era ispirato a un progetto svolto da Berlin Charité, in Germania, che offre terapia alle persone con un'inclinazione alla pedofilia ma che non intendono metterla in pratica.

Poiché in *Stilleben* il padre tenta di controllare le sue ossessioni pedofile nel corso della sua vita, abbiamo iniziato una ricerca e tentato di entrare in contatto con uomini pedofili, uno tra i quali è Sven. Ha risposto apertamente, aveva trascorso anni a riflettere sul suo problema e voleva sinceramente essere ascoltato. Presto, abbiamo iniziato a registrare le nostre conversazioni e siamo tornati da lui regolarmente. Volevamo registrare questa procedura in chiave di ricerca e lasciare che si riflettesse nel nostro film.

RR: Nel film, Sven parla apertamente, mostrandosi in camera, della sua pedofilia. È raro avere la possibilità di ascoltare una storia come la sua raccontata in prima persona e apertamente. Quando avete iniziato a lavorare al progetto, era già chiaro che lo avreste realizzato in questo modo?

SM: Volevamo avvicinarci a Sven in modo inquisitore e obbiettivo. Volevamo scoprire come si svolgeva la sua vita quotidiana. La sessualità costituisce una parte importante della nostra personalità, è impossibile respingerla. È stato a tratti difficile perché dovevamo porre domande intime che erano però importanti per comprendere la complessità del problema. Sven ci ha insegnato che non ci sono argomenti di cui non si possa parlare. Certo, ci siamo interrogati sull'opportunità di mostrare questo materiale in pubblico e ne abbiamo discusso molte volte nel corso degli anni, sia tra noi che con Sven. Il fattore decisivo che ha preso il sopravvento sui nostri

dubbi è stato il desiderio di Sven di essere percepito dal pubblico per la persona che è veramente.

RR: A un certo punto del vostro film, Sven afferma che il parlare apertamente alla camera lo aiuterà a evitare di commettere atti pedofili nella vita perché tutti sapranno di lui. Come una sorta di punto di non ritorno. Cosa pensi di questa sua particolare idea?

SM: Non saprei, forse è una sorta di punto di non ritorno ma è anche un modo di far fronte ed accettare chi è e ciò che prova. Per molti anni, nel corso della sua pubertà, si è odiato per i suoi pensieri e la sua disposizione e ha addirittura tentato il suicidio. Alla fine, ha dovuto accettare i suoi pensieri, cosa che può apparire disturbante ad alcuni tra noi. Ma lui non ha altra scelta che quella di convivere con i suoi pensieri e imparare cosa possa fare perché non si trasformino in realtà. Quali alternative ha?

RR: Ho pensato che l'apparire in modo così aperto nel vostro film possa essere un modo per lui di sentirsi parte della società, dopo essere stato forzato a nascondere il suo segreto per lungo tempo. Se la sua natura fosse ancora nascosta, come accade per molta gente, sarebbe probabilmente molto peggio, sei d'accordo?

SM: Sì, Sven è un membro della nostra società, dovremmo aiutarlo a non dare forma concreta alle sue fantasie. Non solo per il suo bene, ma anche per quello dei bambini. Se lo condanniamo per ciò che è, otterremo esattamente il contrario. Una volta espulso dalla nostra società, non avrebbe più nulla da perdere. Il continuo confronto su se stesso e sui suoi desideri, è un compito della durata di una vita che lui stesso si è attribuito. Quindi, è necessario per lui trovare persone che siano preparate ad affrontare questo percorso con lui, che lo accettino e affrontino.

RR: Com'è cambiata la vostra idea sul film, se è cambiata, dall'inizio alla fine del lavoro, considerando che è durato a



Sebastian Meise

lungo: ben quattro anni?

SM: Una volta stabilito che avremmo fatto un film con Sven, è stato chiaro che non sarebbe stato un documentario a tema ma un ritratto. Volevamo affrontare e trasmettere il tema attraverso Sven e la sua storia. La sua vita ha dato forma alla nostra narrazione e il tutto è cambiato seguendo i cambiamenti di Sven lungo i quattro anni.

RR: Era chiaro sin dall'inizio che lo avreste seguito per così lungo tempo?

SM: Poiché lavoravamo ai due film allo stesso tempo e appartenendo concettualmente l'uno all'altro, volevamo che uscissero insieme. Quindi sapevamo sin dall'inizio che avremmo potuto essere pazienti e che non ci sarebbe stata la necessità di forzare nulla. Per esempio, abbiamo sempre desiderato incontrare i suoi genitori e includerli nel film e ci sono voluti quattro anni per arrivare a quel punto.

RR: Nel corso del film, non vi mostrate distanti e inavvicinabili. Infatti, in una scena, avete un dialogo con Sven via Skype. Qual è stato il rapporto con lui al di là della camera?

SM: Siamo andati molto d'accordo e abbiamo sviluppato una sorta di amicizia. Dopotutto, non puoi conoscere qualcuno solo nella tua funzione di cineasta e comporre un ritratto. Un elemento personale entrerà sempre in gioco, naturalmente. Non puoi giudicare Sven per una inclinazione che si è sviluppata per motivi sconosciuti nel corso della sua gioventù. Sven ci sta provano sinceramente, cerca un riscontro dall'esterno per non rischiare di esprimere i suoi problemi attraverso eufemismi. Però, abbiamo sempre continuato a porgli domande e ad analizzare ciò che diceva. Questo ci ha sbilanciati: ecco un uomo che si prepara a esporre il suo Io più intimo in maniera quasi ossessivamente onesta e in cambio noi restiamo scettici. È qui che ci siamo resi conto dei nostri stessi limiti. In un documentario come questo, ti muovi sul filo del rasoio. Dov'è la

tua posizione neutrale? In quale momento devi posare la camera e intervenire? Ti è permesso farlo? Sven sonda le persone che ha intorno a lui e le loro reazioni gli dimostrano che deve riesaminare le questioni più da vicino, che occorre mantenere un occhio attento al suo sviluppo e alla sua ricerca di soluzioni. In questo senso, tutti sono preparati a mettersi in relazione con i suoi atti come una sorta di regolazione, ma non in un senso protettivo.

RR: L'aspetto rivoluzionario del vostro film è che mostra una persona reale che si interroga, che è davvero molto distante dal facile ritratto che i media offrono abitualmente del tema. Hai sentito una sorta di pressione auto imposta nel realizzare un film che raccontasse una storia in modo diverso?

SM: All'inizio, quando abbiamo incontrato Sven, ero piuttosto scioccato, non avendo mai davvero dato un'occhiata da vicino a questo tema, anche se ne siamo circondati. A quel tempo, non ero davvero consapevole del fatto che ci sono pedofili che resistono alla tentazione della messa in atto della loro tendenza per ragioni morali e che, come reazione, soffrono a causa delle loro fantasie. Mi sono interrogato sulla ragione del tabù che si applica al tema. Nella nostra società libera e illuminata, il pensiero è una zona libera da pressione morale, nessuno può essere condannato per qualcosa che esiste solo nella sua mente. Ciò che mi ha affascinato del tema pedofilia è stato notare come questo principio traballi in certi casi. Quindi sì, credo sia importante offrire a queste persone uno spazio in cui possano parlare delle loro fantasie senza che abbiano paura del giudizio morale, visto che il giudizio dovrebbe riguardare solo il passaggio all'azione. Tendo a vedere il nostro come un film sul tema dell'accettazione più che sulla pedofilia. Tutti cercano amore e accettazione, è naturale. Ma Sven sa di non poter essere amato per come è e per quello che prova. Questo è il suo grande dilemma.

RR: Sven ha anche difficoltà nel trovare uno psichiatra con cui discutere. Dopo essere stato dimesso da una clinica, lo psichiatra lo invita a trovare qualcun altro con cui affrontare

una terapia perché per lui “è troppo” e questo aumenta la sua sensazione di isolamento. Poi, nel vostro film, appare un altro psichiatra – Patrick Frottier – che parla in modo molto franco con Sven. È stato difficile per voi trovare qualcuno che fosse disposto a parlare del tema?

SM: Sì, sinceramente lo è stato. Per lungo tempo non siamo riusciti a trovare un terapeuta che fosse preparato a parlare del suo proprio lavoro di fronte a una camera. Non riesco a capire il perché, forse uno potrebbe essere preoccupato di venire criticato per la sua posizione in quanto il tema è controverso anche dal punto di vista scientifico. Credo che sia già cambiato nel corso degli ultimi anni, ma a quel tempo non era facile. Noi volevamo includere un esperto per non essere soli e Patrick è stato un elemento di arricchimento per il film.

RR: Quali sono state le reazioni comuni quando avete dichiarato che stavate lavorando a questo progetto? *Outing* è in circolazione tra i festival da tempo, ormai. Quali sono le reazioni dei diversi pubblici dopo le proiezioni?

SM: Dal mio punto di vista, non ho mai avuto discussioni più interessanti. Tralasciando l'opinione della gente sul nostro lavoro, la storia di Sven apre molte questioni e il fatto che dopo il film la gente avesse ancora più domande rispetto a prima, è stato bello per me. I film che offrono risposte e non suscitano domande sono dogmatici, propagandistici e non possono essere presi sul serio.

RR: Chiedete esplicitamente di non pubblicare immagini di Sven tratte dal film per proteggere la sua sfera privata, ma lui stesso ha deciso di mostrare il suo volto per tutto il film. Sai cosa è cambiato per lui dopo che il film è entrato in circolazione?

SM: Attraverso la sua apparizione pubblica, Sven ha creato consapevolezza e questa è un'impresa rischiosa perché, per esempio, potrebbe un giorno essere riconosciuto per strada o sul lavoro. Però sapevano che non sarebbe stato un film di cassetta e quindi il rischio non è troppo alto. Il fatto di avere deciso di non pubblicare sue immagini e di modificare il suo nome nasce dalla consapevolezza del pericoloso potere che internet esercita sulla sfera privata delle persone. Non volevamo trovare un'immagine di Sven in Google con la dicitura “pedofilo” o “il mostro della porta accanto” o peggio. Volevamo che la gente potesse dare un'occhiata più da vicino e, se interessata, vedere il film per intero per potersi formare un'opinione su di lui. E lui, fino ad ora, non ha avuto alcun problema.

RR: Hai sempre lavorato con Thomas Reider in qualità di sceneggiatore per i tuoi film. Questa occasione è stata diversa per entrambi, nei termini della vostra collaborazione?

SM: Scrivendo insieme, Thomas è coinvolto anche in processi produttivi come il casting e il montaggio. Non si può isolare la scrittura dal girare vero e proprio, quindi gli mostro sempre il materiale e spesso adattiamo le cose se necessario. In questo caso specifico, il film è nato come una ricerca che abbiamo condotto insieme ed è stato conseguente che ne fossimo entrambi i registi.

RR: È difficile mostrare il film? Avrà una distribuzione in Austria?

SM: Abbiamo una distribuzione in Austria e il film è uscito nelle sale già lo scorso anno. Ma, ovviamente, non si tratta di un film che la gente va a vedere il sabato sera per poi godersi il resto della serata. Credo che il film trovi una migliore collocazione ai festival, dove la discussione è più mirata. Ai festival le proiezioni sono sempre andate bene.

RR: *Stilleben* e *Outing* sono stati prodotti da *FreibeuterFilm*, la compagnia che hai fondato con il montatore e produttore Oliver Neumann, la regista Sudabeh Mortezaei, la direttrice di produzione Sabine Moser e l'assistente di produzione Irina Ivanovic. Sarebbe stato possibile produrre questo film se non avessi avuto una tua casa di produzione?

SM: Credo che sarebbe stato possibile, certo. Però, siccome *Stilleben* era prodotto da noi, era chiaro che avremmo lavorato insieme anche a questo progetto.

RR: *FreibeuterFilm* ha prodotto molti documentari – incluso *From Baghdad to Dallas* di Fritz Ofner. Avete avuto la possibilità di scambiare opinioni sul vostro progetto con altri registi con cui avete lavorato in qualità di produttori?

SM: Lo scambio è molto importante in questa compagnia e questo è ciò che c'è di grandioso: sei sempre circondato da persone che ti offrono un riscontro su ciò che stai facendo. I veri produttori, però, sono Oliver e Sabine, anche in questa occasione.

RR: Pensi che il realizzare un documentario abbia cambiato il tuo modo di fare film?

SM: Penso di sì. Il mio interesse è sicuramente rivolto alla finzione e purtroppo talvolta sono un maniaco del controllo. Questa è stata una esperienza favorevole al lasciarsi andare e lasciare che il caso influenzasse le decisioni.

RR: Stai già programmando di tornare al cinema di finzione?

SM: Sì, stiamo già lavorando a un nuovo film e certamente non tratterà di pedofilia. ■

Giugno 2013

« FILMS THAT GIVE ANSWERS AND DON'T EVOKE QUESTIONS ARE DOGMATIC, PROPAGANDISTIC AND CAN'T BE TAKEN SERIOUSLY » INTERVIEW WITH SEBASTIAN MEISE

by Roberto Rippa

Roberto Rippa: First of all, this is yours and Thomas Reider's first documentary after *Stilleben*, a powerful fiction drama that you directed and Thomas wrote. *Stilleben* deals with a family whose father is a pedophile. What made you decide to go back to the subject from a documentaristic point of view?

Sebastian Meise: We worked on both films at the same time. *Stilleben* (*Still Life*) was inspired by a project at the Berlin Charité in Germany which offers therapy for people with a pedophilic inclination who don't want to act on it. Because in *Stilleben* the father also tries to control his pedophilic obsession throughout his lifetime, we started to research and we managed to get into contact with pedophile men, one of them was Sven. He was open respondent, had spent many years reflecting on his problem and genuinely wanted to be heard. Quite soon, we started filming our conversations and we returned to Sven time and again. We wanted to record that research-like procedure and let it reflect in our film.

RR: Along the film, Sven talks openly on camera about being a pedophile. It's rare to be able to listen to a story like his told in first person and openly. When you started this project, was it already clear that you were going to film it this way?

SM: We wanted to approach Sven with an inquisitive and unbiased interest. We wanted to find out what his everyday life is like. Sexuality is a big part of all of us; it's impossible to cast off. It was difficult at times, because we had to ask intimate questions, but they were important to understand the complexity of the problem. And Sven taught us that there is no subject one can't talk about. Of course we had thoughts about showing this material in public and we discussed it many times over the years – between us and together with Sven. The deciding factor that took priority over our doubts was Sven's wish to be perceived by the public as the person he really is.

RR: At one point of your film, Sven tells that speaking openly on camera will help him to prevent himself to commit pedo-

phile acts in his life because everybody will know about him. Like a sort of a turning point with no coming back. What do you think of this particular idea of him?

SM: I'm not too sure, maybe it is some kind of point of no return but maybe it's also only one way of coping and accepting himself the way he is and feels. For many years throughout puberty he hated himself because of his thoughts and his disposition, and even tried to commit suicide. Ultimately, he had to accept his thoughts, which may appear disturbing to some of us. But he has no other choice than to live with his thoughts and to learn what he can do – to not let them become reality. What are his alternatives?

RR: I had the feeling that appearing in such an open way in your film could be a way for Sven to feel he is a part of society, after being forced by hiding his secret for a long time. If his nature would still be totally hidden, like it is for other people, probably it would be a lot worse. Do you agree?

SM: Yes, Sven is a member of our society, we should help him not to act out his fantasies. Not just because of him, but also for the children's sake. If we condemn him for what he is, we will achieve exactly the opposite. Once he is expelled from society he would probably really have nothing left to lose. His permanent confrontation with himself and his desires is a lifelong task he has set himself. Therefore it's necessary for him to find people, who are prepared to go the journey with him, who accept him and deal with him.

RR: What changed of your idea for the film – if it changed - from the beginning to the end of it, considering that the work lasted for a long time, 4 years?

SM: Once we decided to make a film with Sven, it was clear that it wouldn't be a documentary on a theme, but a portrait. We wanted to convey the subject through Sven and his story. His life made up our narrative and it changed the way Sven changed over this four years.

RR: Was it already clear from the beginning that you would follow him for such a long time?

SM: As we were working on the two films at the same time and as, in a conceptional way, they belong together, we wanted to get them released together. So we knew right from the beginning that we could be patient and didn't have to force anything. For example, we always wanted to meet his parents and include them in the film and in the end it needed this four years to get to that point.

RR: *Outing* shows that you are not distant and unapproachable while filming. In fact, in a scene, you have a dialogue with Sven through Skype. What was your relation with him besides the camera while working on the film?

SM: We got along very well and built up a kind of friendship. After all, you don't get to know someone purely in your capacity as a filmmaker and record him in a portrait, a personal element always plays into it and of course, you can't judge him for an inclination that developed for unknown reasons in his youth. Sven is genuinely trying; he wants an outside perspective, so as not to risk euphemizing his problems. However, we keep catching ourselves questioning him, analyzing what he says. That unsettled us; here is a man prepared to expose his inner self, almost obsessively honest, and in return we remain skeptical. That's when we became aware of our own limitations. In a documentary like this, you are generally tightrope walking. Where is your neutral outside view? At what point do you put the camera down, and should you intervene? Are you allowed to? Sven sounds out people around him, and their reaction shows him that he has to re-examine things more closely, to keep a watchful eye on his development and search for solutions. In this sense, everyone prepared to correlate with his vis-à-vis acts as some kind of regulating factor, but not in a patronizing way.

RR: The revolutionary aspect of your film is that it shows a real person, a person who questions herself, who is actually very distant from the easy portrait that media usually give of this matter. Did you feel some self pressure about making this story a different one?

SM: When we met Sven, I was a little shocked at first, having never really taken a close look at this subject, even though it's all around us. Back then I wasn't really aware of the fact that there are pedophiles who resist acting on their tendency for moral reasons and as a result suffer from their fantasies and I wondered about the source of the major taboo applied to it. In our free and enlightened society, thinking fundamentally represents a morals-free zone, and no one can be punished for something that exists in their mind only and what fascinated me about the theme of pedophilia was how this principle becomes shaky in certain cases. So yes, I think it's important to provided a space for those people where they can talk about their fantasies without fear of moral judgment, as judgment should only be passed on the basis of actions. I tend to see the film more as a film about acceptance than about pedophilia itself. Everybody is looking for love and acceptance, it's natural. But Sven knows that he cannot be loved the way he is and feels, that's his great dilemma.

RR: Sven also have difficulties in finding a psychiatrist to discuss with. After being in a clinic, the psychiatrist invites him to find somebody else to work with because it's too much for him, increasing his feeling of isolation. Then, in your film, there is

one - Patrick Frottier - who speaks frankly about it with Sven. Was it difficult for you to find him?

SM: Actually it was, for a long time we couldn't find a therapist who was prepared to speak about his own work in front of a camera. I don't really understand why, maybe one may be worried about being criticized in his position as the subject is quite controversial even scientifically. I think it has already changed throughout the past few years, but back then it was not easy. And we wanted to include an expert, so we wouldn't be in this all on our own and Patrick was a great enrichment for the film.

RR: What were the common reactions when you said you were working on this project?

***Outing* has been around at festivals for long now. What are the various audiences' reactions to it after the screenings?**

SM: From my perspective I never had more interesting discussions. Apart from what people thought about how well the film was done or not, Sven's story leaves a lot of questions and the fact that after the film people had even more questions than before, was for me a good thing to see. Films that give answers and don't evoke questions are dogmatic, propagandistic and can't be taken seriously.

RR: You explicitly ask not to publish pictures of Sven to protect his privacy but then he decided to show his face throughout the film. Do you know what changed for him after the film was released?

SM: Sven creates awareness through his public appearance and of course that's a hazardous undertaking, for example being recognized in the streets or at work one day. But we knew the film was not going to be a blockbuster so the risk for him was not too high and the decision not to publish any still shots of his and having changed his name is due to the dangerous power the internet can have concerning personal privacy. We didn't want to find a picture of Sven on Google where it says "pedophile" or "the monster from next door" and nothing else underneath. We wanted people to have a closer look and, if interested, have to watch the whole film to form an opinion about him. And so far he didn't have any problems.

RR: You always worked with Thomas Reider as a screenwriter in your films. Was this occasion different for you both in terms of working together?

SM: As we write together, Thomas is also included in the production process such as casting and editing. You can't isolate writing and filmmaking from each other anyway, so I always show him material and then we often adapt things if necessary. As in this case the film started as a research we conducted together, it was consequential that we would both be directors.

RR: Is it difficult to show the film around? Will it have a distribution in Austria?

SM: We have a distributor in Austria and it was released in cinema already last year. But of course it's not a film people very much like to see on a Saturday evening and have a good time afterward. So I think the film is better of at festivals where the discussion is more focused and at festivals the screenings were always quite good.



RR: *Stilleben* and *Outing* were produced by FreibeuterFilm, the company you funded with editor and producer Oliver Neumann, director Sudabeh Mortezaei, production manager Sabine Moser and production assistant Irina Ivanovic. Would it have been possible to produce this film if not by your own company?

SM: I think it could have of course, but as *Stilleben* was produced by this company it was clear that we would also work on this together.

RR: FreibeuterFilm has been producing many documentaries (included Fritz Ofner's *From Baghdad to Dallas*). Did you have the chance to exchange opinions on your project with other directors you worked with as a producer?

SM: The exchange is very important in this company and that's what's so great about it, you always have people around you giving you feedback on what you're doing. But the real producers are Oliver and Sabine, also in this case.

RR: Do you think that shooting a documentary has changed your way of making films?

SM: I think it did. My main interest is definitely in fiction and there unfortunately sometimes I tend to be a control freak. It was a good experience to let go and let chance influence the decisions.

RR: Are you planning to go back to fiction sometimes soon?

SM: Yes, we are already working on a new film and it's definitely not going to deal with pedophilia. ■

June, 2013



LA DEBOLE, SOTTILE E AMBIGUA NATURA SESSUALE DELL'ESSERE UMANO

Cruising • William Friedkin • USA-Germania Ovest/1980

a cura di **Fabrizio Fogliato**

A New York iniziano a essere rinvenute, nelle acque del fiume Hudson, parti del corpo di uomini. La polizia ritiene sia l'opera di un serial killer che abborda omosessuali nei bar cittadini per poi stuprarli e mutilarne i corpi, così l'agente di polizia Steve Burns (Al Pacino) viene mandato come infiltrato nel mondo dei club per omosessuali per rintracciare l'assassino. Burns commette uno sbaglio e porta la polizia ad indagare sul conto del cameriere di un ristorante, Skip Lee, il quale sarà costretto a spogliarsi e masturbarsi dinanzi a quattro detective per fornire loro un campione di sperma. Dopo aver assistito a questo episodio di brutale violenza, Burns capisce che i poliziotti non stanno conducendo le indagini al fine di scovare l'assassino, ma spinti unicamente da una delirante omofobia. Abbandona le indagini, ma viene convinto dal suo capo, il Capitano Edelson (Paul Sorvino) a riprenderle in mano. Steve riesce alla fine a rintracciare il presunto serial killer, uno studente di musica, omosessuale, e lo arresta. Dopo quest'indagine Burns diventa ispettore e gli viene concesso un permesso ma...

[Fonte: Wikipedia - <http://bit.ly/w0KmaO>]

Il 1980 è un anno cruciale nella storia del cinema. L'anno in cui un "grande sogno" finisce. L'insuccesso clamoroso di *Heaven's Gate*

(I cancelli del cielo) di Michael Cimino, pone fine alla "New Hollywood", cioè alla possibilità di coniugare arte e intrattenimento in un unico prodotto. Il tracollo finanziario di due studi cinematografici (la United Artists è costretta a dichiarare fallimento), chiude definitivamente le porte dietro ad un decennio "rivoluzionario" anche dal punto di vista cinematografico. Tre film, di tre autori non allineati, sembrano scrivere la parola fine ad un periodo storico e, contemporaneamente aprire le prospettive ad una nuova visione cinematografica. Nel 1980, Abel Ferrara gira *Ms 45* (L'angelo della vendetta), in cui una sartina muta reagisce con l'omicidio seriale ad un doppio stupro, prima di travestirsi da suora pronta a compiere la strage finale; William Lustig (regista che non è autore, ma che non è neanche un semplice artigiano), dirige *Maniac*, forse il film definitivo sul serial killer e sulla psicosi che lo anima; William Friedkin termina le riprese di *Cruising*, la sua opera più controversa e indecifrabile, realizzata sottoforma di incubo metropolitano.

Tre film, un'unica città, New York: notturna, inquietante, asfissiante e violenta, teatro, nello stesso anno di *The Warriors* (I guerrieri della notte) di Walter Hill. Una città-corpo, che in *Ms 45*, trasuda vendetta, che in *Maniac* alimenta la furia di Frank Zito e che



in *Cruising* trasforma (letteralmente) la mente di Steve Burns. Nella New York di Ferrara, Thana (che già nel nome porta la morte), agisce e uccide a sangue freddo il genere maschile, mentre parallelamente lei si trasforma prima in vamp, e poi in suora, assumendo su di sé i caratteri accesi e violenti (il rosso carminio delle labbra, le calze nere e il bacio alla pallottola) di una sessualità perversa. La stessa città, nel film di Lustig, diventa organo partoriente: Frank Zito è la città. Lo vediamo sbucare dagli interni oscuri dei palazzi e materializzarsi nella nebbia sotto il ponte di Brooklyn; l'uomo si muove in una metropoli senza sole, livida e fredda, e dopo aver ucciso, ritorna nella sua casa-prigione. Nel film di Friedkin Steve Burns con l'identità di John Forbes, pattuglia (come nel titolo) i marciapiedi del Greenwich Village alla ricerca dell'assassino dei gay che si nasconde all'interno dei leather bar. Nei carrelli usati dal per descrivere la città omosessuale, sia nei locali S&M, sia lungo le strade notturne, dove gli uomini si seguono e si annusano come animali, si avverte un senso di disagio e di minaccia costante. Da Ferrara a Friedkin, quindi, la città (New York), diventa la placenta in cui si forma il corpo di un essere umano transgender, attore di una sessualità non conforme e (apparentemente) antisociale. Man mano che l'individuo (uomo o donna non ha importanza) cresce, lo spazio attorno si restringe diventando sempre più claustrofobico. La dimensione sessuale isolazionista (dei tre film) corre parallelamente all'azzeramento dello spazio, perché solo in questo modo, New York diventa reale («Un giorno questa città esploderà», commenta il poliziotto Di Simone con il suo collega, in *Cruising*) e al contempo può avere la densità di una proiezione partorita dalla mente dei protagonisti.

New York è dunque una città espressionista, notturna e minacciosa, illuminata e frammentata dai flussi dei neon e dai fari delle auto, in cui l'individuo è separato dai suoi simili e disperatamente scisso nei confronti di se stesso. È lo stesso William Friedkin, in due dichiarazioni inedite (contenute negli extra del DVD americano) a raccontare questa dimensione metropolitana, di cui da un lato il travestimento ne è parte integrante allo stesso modo del cambio di identità: «La cosa interessante è nel travestimento, perché

la maggior parte dei ragazzi che frequentava quel mondo indossava costumi sadomaso alquanto bizzarri, mentre di giorno lavorava nei negozi di Madison Avenue o come agente di borsa e avvocati. Vivevano una vita reale e un'altra vita nei locali gay». Il filo conduttore di *Cruising*, cioè quello del poliziotto infiltrato, si rifà, anche questo a un episodio reale, come racconta ancora lo stesso regista: «A quell'epoca un mio amico poliziotto, Randy Jurgensen, dopo quasi vent'anni di onorata carriera nella polizia, fu mandato in missione nei locali gay, facendosi passare per omosessuale. Mentre era sulle tracce di tentativi di estorsione e ricatto e di violenze perpetrate nel sottobosco sadomaso, mi raccontò parecchi episodi, alcuni dei quali riportati nei film, e quanto ne fosse rimasto turbato». In *Cruising* Randy Jurgensen ha una piccola parte, quella del detective Lefranksy. *Cruising* è un film in cui gli elementi reali interagiscono direttamente con le ricostruzioni dei set, in cui l'aspetto documentaristico è presente in forma sotterranea, in cui la metafora non è mai dichiarata e in cui l'orrore è umano e tangibile. La storia stessa della produzione del film è testimonianza di uno stato d'animo tormentato, di una realtà sociale in ebollizione e di un'isteria paranoide come mai si era avvertita durante la lavorazione di un film.

Attraverso la ricostruzione di alcune dichiarazioni di William Friedkin, rilasciate all'epoca al *New York Daily News*, è possibile costruire il quadro di una produzione tormentata e le difficoltà e i pericoli di una lavorazione osteggiata da una larga parte della comunità gay e attraversata da mille ostacoli: «Spesso gli attori sono stati scortati sul set e Al Pacino al termine delle riprese in un bar è stato costretto a fuggire per non incorrere nella rabbia di un centinaio di gay che assediavano il locale. Più volte le riprese sono state disturbate dalle luci provenienti da potenti riflettori portati sui tetti vicino al luogo delle riprese. Altre volte abbiamo dovuto interrompere le scene in interni a causa di intrusioni da parte di alcuni membri della comunità "armati" di stereo a tutto volume. [...] In fase di post-produzione, gran parte delle scene sono state ridoppiate, perché il sonoro era stato danneggiato [...]. Il set è stato circondato da trecento poliziotti per garantire la sicurezza, e sventare i tentativi di lanci di pietre e di bottiglie durante le riprese



in esterni». Ma prima ancora che si inizi a girare il film, il *Village Voice*, organo di riferimento della stampa omosessuale, saputo della messa in cantiere di una pellicola tratta dal libro *Cruising*, pubblica un appello affinché si impediscano fisicamente le riprese del film e si osteggi, in ogni modo la partecipazione di appartenenti alla comunità, nelle scene ambientate nei leather bar. L'accusa, sollevata dalla comunità gay è quella di voler trattare un argomento troppo delicato e di volerlo spettacolarizzare ai fini mercantili di Hollywood, oltre alla paura di una rappresentazione omofoba e violenta del Greenwich Village.

Il film di William Friedkin è basato su un romanzo scritto nel 1970 da Gerard Walker un redattore del *New York Times*. Al centro del libro, le gesta del serial killer dei gay, che tra il 1962 e il 1969 ha sconvolto la tranquillità della comunità omosessuale di New York. Il romanzo, poco più di un resoconto giornalistico, da un lato racconta il personaggio instabile del poliziotto a cui viene dato il compito di infiltrarsi negli ambienti omosessuali, ma dall'altro appare omofobo nella trattazione dei fatti e nell'atmosfera minacciosa che costruisce attorno agli eventi. Gli omosessuali sono descritti, in maniera pregiudiziale, come "vampiri" che vivono (e uccidono) di notte e si nascondono di giorno. La tesi di fondo del romanzo di Walker (ripresa in parte anche da Friedkin) sembra essere quella che: «La vita omosessuale è di per sé violenta: non è violento l'ambiente dell'abbordaggio ma il fatto stesso di essere omosessuali» (Vito Russo, *Lo schermo velato*, Baldini & Castoldi 1999). La sceneggiatura di William Friedkin, in realtà, "tradisce" la struttura narrativa del romanzo di Walker, che il regista stesso giudica datato e superato, e costruisce gli omicidi ispirandosi a fatti di violenza realmente accaduti nel Greenwich Village durante gli anni '70. Inoltre integra l'aspetto psicologico dei personaggi attraverso le consulenze di Paul Bateson, recluso in carcere a causa dell'assassinio di Addison Verril, un critico cinematografico di «*Variety*». Bateson, tra l'altro, è stato attore nella parte di se stesso, quella di un medico, in *The Exorcist* (*L'Esorcista*), diretto da Friedkin nel 1973.

Le cronache dell'epoca, raccontano, che alla versione di *Cruising* approntata per le sale, viene aggiunta questa dichiarazione del regista: «Questo film non va inteso come condanna del mondo omosessuale. È ambientato in una piccola parte di quel mondo, che non deve essere interpretata come uno specchio della totalità». Come (ampiamente) previsto, la dichiarazione non placa le polemiche e le proteste che si levano sempre più forti attorno alla distribuzione del film, al punto che la comunità gay appronta una serie di contro-manifesti, con la stessa immagine dell'originale (il volto in primo piano di Al Pacino), e vi sovrappone la scritta: «Ci sarà gente che morirà a causa di questo film». La storia conferma questa triste previsione (nonostante l'evento non abbia alcuna attinenza con la realizzazione del film) quando, nel novembre 1980, sul marciapiede del Rambrod Bar (uno dei locali utilizzati per le riprese di *Cruising*), il figlio di un ministro uccide due gay a colpi di mitragliatrice.

La storia di Steve Burns (che già nel cognome ha le fiamme dell'inferno), è la storia di un uomo che rinuncia alla sua identità per svolgere al meglio la sua professione, un uomo che mantiene tutta la sua ingenuità (la stessa presentata all'interno dell'ufficio del capitano Edelson all'inizio del film), ed è impreparato a confrontarsi con l'universo orgiastico e ancestrale in cui sta per entrare, inconsapevole (o forse no?) di dover (ri)mettere in discussione tutto se stesso. Lentamente Steve Burns viene "infettato" da un male che non conosce e che non riesce a decifrare: la sua è una discesa in un girone infernale in cui scompare ogni certezza e in cui l'ambiguità diventa la chiave di lettura di ogni situazione. William Friedkin, mantiene ed estremizza questa ambiguità e costruisce una pellicola complessa e stratificata, affascinante e oltraggiosa, in cui tutto è filtrato da una lente opaca che modifica la percezione degli eventi e in cui non c'è distinzione tra attività sessuale e violenza, al punto che il regista non esita ad introdurre immagini hard subliminali che mostrano la penetrazione anale in parallelo alla "penetrazione" del coltello dell'assassino nella carne della vittima.

William Friedkin è agnostico, pertanto, il suo film non è intri-



so di quella componente biblica cara a registi come Martin Scorsese e Paul Schrader, che con i loro *Taxi Driver* (1976) e *Hardcore* (1979), hanno descritto parabole similari a quella di *Cruising* (come, dodici anni, dopo lo sarà il *Bad Lieutenant* di Abel Ferrara). Il film di Friedkin, può essere inteso come un “viaggio fantastico” da Sodoma a New York, in cui non è eludibile la possibilità che gli omicidi non siano reali, ma siano il frutto di proiezioni psicotiche del protagonista. A confermare quest’aspetto è la sequenzialità “impossibile” degli omicidi, in cui i ruoli di vittima e carnefice sono spesso interscambiabili oltre ad essere interpretati dagli stessi attori. Nel primo omicidio al St. James Hotel, Larry Atlas è l’assassino, e Arnaldo Santana la vittima; nell’omicidio di Central Park, Larry Atlas è la vittima, mentre Richard Cox (cioè Stuart) è l’assassino; infine, nel peep-show, la vittima del primo omicidio (Arnaldo Santana), è l’uomo che entra nel locale nascosto dietro al fumo della sigaretta, mentre Richard Cox (Stuart) è l’omicida che entra nella cabina a gettone. Il viaggio di Friedkin, da Sodoma a New York, segue dunque un percorso non lineare, attraverso una messa in scena soffocante che amplifica l’oscurità di Central Park e decolorizza l’orgia di corpi avvinghiati e ansimanti che si muove nei locali “infernali” (non a caso l’ingresso di ogni club presenta una scalinata che porta direttamente nel sottoterra). L’ambiguità, di questo viaggio, è chiusa tra due parentesi criptiche: il film si apre e si chiude con due immagini, due campi medi, che mostrano un uomo di spalle vestito di pelle e cuoio dirigersi verso il Private Club 837... Chi è?

Cruising, come detto, significa “pattugliare” (ma anche “battere”) e i due verbi nel film sono destinati a coincidere, ad intrecciarsi e legarsi, al fine di creare un gorgo indefinito in cui Steve Burns diventa incapace di distinguere tra l’indagine poliziesca e quella omoerotica, fino a rimanerne stritolato. Ma *Cruising* è anche il film dell’incertezza in cui nulla è come appare e in cui tutto è opposto a ciò che si vede, così è inevitabile “attraversare lo specchio” ed entrare nella dimensione psicologica del film: quella della proiezione mentale degli omicidi. La Morte in *Cruising* cammina sui marciapiedi, scende nei leather bar, si intromette nell’università e galleg-

gia nelle acque dell’Hudson River. È ovunque e pertanto non si può non prendere in considerazione la possibilità che gli omicidi di *Cruising* siano soltanto il materializzarsi di una paura sociale (ancora per poco, immotivata) e nascondano al loro interno un oscuro presagio. Il 5 giugno 1981 il centro per il monitoraggio e la prevenzione delle malattie degli Stati Uniti identifica un’epidemia di pneumocistosi polmonare in cinque uomini gay di Los Angeles. Inizialmente la malattia viene denominata la sindrome GRID, o Gay-Related Immune Deficiency, ma ben presto le autorità sanitarie si accorgono che quasi metà della popolazione, in cui era stata riscontrata, non era omosessuale. Il nome si “trasforma” in una sigla di quattro lettere, dispensatrice, nel tempo, di paura e terrore, e da alcuni integralisti cattolici identificata come un “nuovo flagello divino” necessario per mondare l’umanità reprobata e peccatrice: AIDS (Acquired Immune Deficiency Syndrome).

L’uomo che “scende all’inferno” all’inizio e alla fine del film, di cui non vediamo il volto (perché non ancora rivelato), ma solo le terga (perché la forma è quella dell’uomo e il male fisico/spirituale passa attraverso di esso), altro non è che la premonizione del “paziente zero” del giugno 1981. La sessualità disordinata, babelica, non-normativa, triste e spaventata di *Cruising*, sembra anticipare la realtà storica e contemporaneamente riconduce il film alle radici bibliche del “mito” di Sodoma. «Quegli uomini partirono di lì e andarono verso Sodoma, mentre Abramo stava ancora davanti al Signore. Allora Abramo gli si avvicinò e gli disse: “Davvero sterminerai il giusto con l’empio? Forse vi sono cinquanta giusti nella città: davvero li vuoi sopprimere? E non perdonerai a quel luogo per riguardo ai cinquanta giusti che vi si trovano?” [...], rispose il Signore: “Se a Sodoma troverò cinquanta giusti nell’ambito della città, per riguardo a loro perdonerò a tutta la città”» (Genesi 18, 22-27). La punizione biblica, nelle immagini di Friedkin, prende forma “laica” attraverso il “dono” della morte. Una morte, che non è né solitaria, né condivisa, bensì reciproca e concatenata e in cui è sempre presente un “terzo” inquietante e misterioso, quanto indefinito. I dialoghi dell’omicidio al St. James Hotel, sono rivelatori di questa terza presenza (la malattia? L’AIDS?). L’assassino rivolto



alla vittima: «Non riesco a credere che tu non abbia paura», e poi intona una canzoncina (da notare che nella versione italiana, la traduzione sostituisce, inopinatamente, travisandone completamente il significato, il testo originale con: «Chi ha paura del lupo cattivo...») con queste parole «Chi c'è?...Ci sono io, ci sei tu...», a questo punto la vittima con lo sguardo spaesato: «Adesso ho paura». La terza presenza è immateriale, evocata da quella prima domanda senza risposta (Chi c'è?), fino a quando, durante l'atto dell'omicidio il montaggio parallelo mostra il coltello che entra nella carne e (subliminalmente), il pene che penetra nell'ano, mentre la scena si chiude con le parole dell'omicida rivolto alla vittima: «Me l'hai fatto fare tu».

Subito dopo, lo spettatore, apprende attraverso le parole del patologo che l'omicida soffre di aspermia, e che quindi è malato. Pertanto la catena delle morti diviene materializzazione di più paure sovrapposte: quella delle tendenze omosessuali di Steve Burns/John Forbes, della (in)consapevolezza della propria identità sessuale, della malattia mortale nascosta nel piacere sessuale e, infine, non ultima, della punizione divina a causa del peccato della carne. Proprio quest'ultimo aspetto si manifesta attraverso i lunghi carrelli notturni all'esterno dei locali gay: questi appaiono ricavati da vecchie macellerie in disuso, come si evince dalle frequenti scritte sui muri che riportano la parola "beef" (carne) e dai ganci da macellaio che penzolano all'esterno e che, talvolta, incombono direttamente sui personaggi. Emblematica a tal proposito è la scena in cui Steve e Skip Lee si recano al Motel: un lungo carrello laterale, mostra i due uomini camminare lungo la parete dall'altro lato della strada, mentre in primo piano scorrono i ganci da macellaio accompagnati dallo scricchiolio della colonna sonora di Jack Nitzsche.

Il terzo omicidio, quello del peep-show, contiene al suo interno, anche un aspetto metafilmico, dettato non solo dall'ubicazione del luogo all'interno di una cabina a gettone in cui si vedono *Queer Movie Hard*, ma anche dalle modalità dell'omicidio stesso in cui il sangue imbratta la pellicola nel momento in cui questa ripropo-

ne le immagini di una penetrazione. Le pratiche sessuali estreme (cui è legata la ricerca del materiale "proibito" del film: si parla di 20-30 minuti di riprese hardcore tagliate in post-produzione), vengono sviscerate in ogni dove, secondo un linguaggio in codice (quello delle bandane) necessario per regolamentare i ruoli (passivo o attivo a seconda se la bandana di diverso colore è posta nella tasca destra o sinistra), e attraverso il rimando di immagini semi-subliminali dell'attività sessuale nei leather bar, come nel caso del fist-fucking (cui viene presentata la fase preparatoria e non viene mostrato il contro-campo). Questa rappresentazione malsana della sessualità, coincide con un'ambiguità di fondo nel tratteggiare le figure di contorno, come nel caso della coppia di poliziotti iniziale o in quella (ridicola) del detective di 110 Kg in sospenso e cappello da cow-boy. Situazioni queste che vanno al di là della banale ironia nel momento in cui si vede Joe Spinnell (l'inquietante Frank Zito di *Maniac*) nella parte del poliziotto-violento del sesto distretto Di Simone, o nel momento in cui viene mostrato che il capitano Edelson zoppica (come il diavolo con il piede caprino nella tradizione cristiana), o quando lo spettatore si accorge che la voce dell'assassino è sempre la stessa (che è anche quella del padre di Stuart).

William Friedkin nel film aggiunge ambiguità ad ambiguità, contraddice (volutamente) più volte le sue stesse immagini e definisce una metropoli in cui non possono esistere certezze. A tal proposito è emblematico l'episodio iniziale in cui un poliziotto infiltrato si lamenta con Edelson delle violenze subite dal violento Di Simone, e per tutta risposta si sente dire che non è possibile distinguere i poliziotti quelli veri da quelli travestiti; solo nel finale del film di fronte al vero Di Simone Edelson comprende la realtà, ma è solo un istante, un inciso subito messo da parte di fronte alla visione del corpo straziato del giovane gay ucciso. Ma Di Simone è un'altra figura sfuggente che lungo tutto il film compare (in lancinanti close-up, sguardo in camera) di fronte agli occhi di Burns: talvolta vestito da poliziotto, talvolta "mimetizzato" nei leather bar. In un mondo disordinato e caotico (quasi un helzapoppin demoniaco) come è questo, in cui l'ambiguità è l'unica chiave di lettura



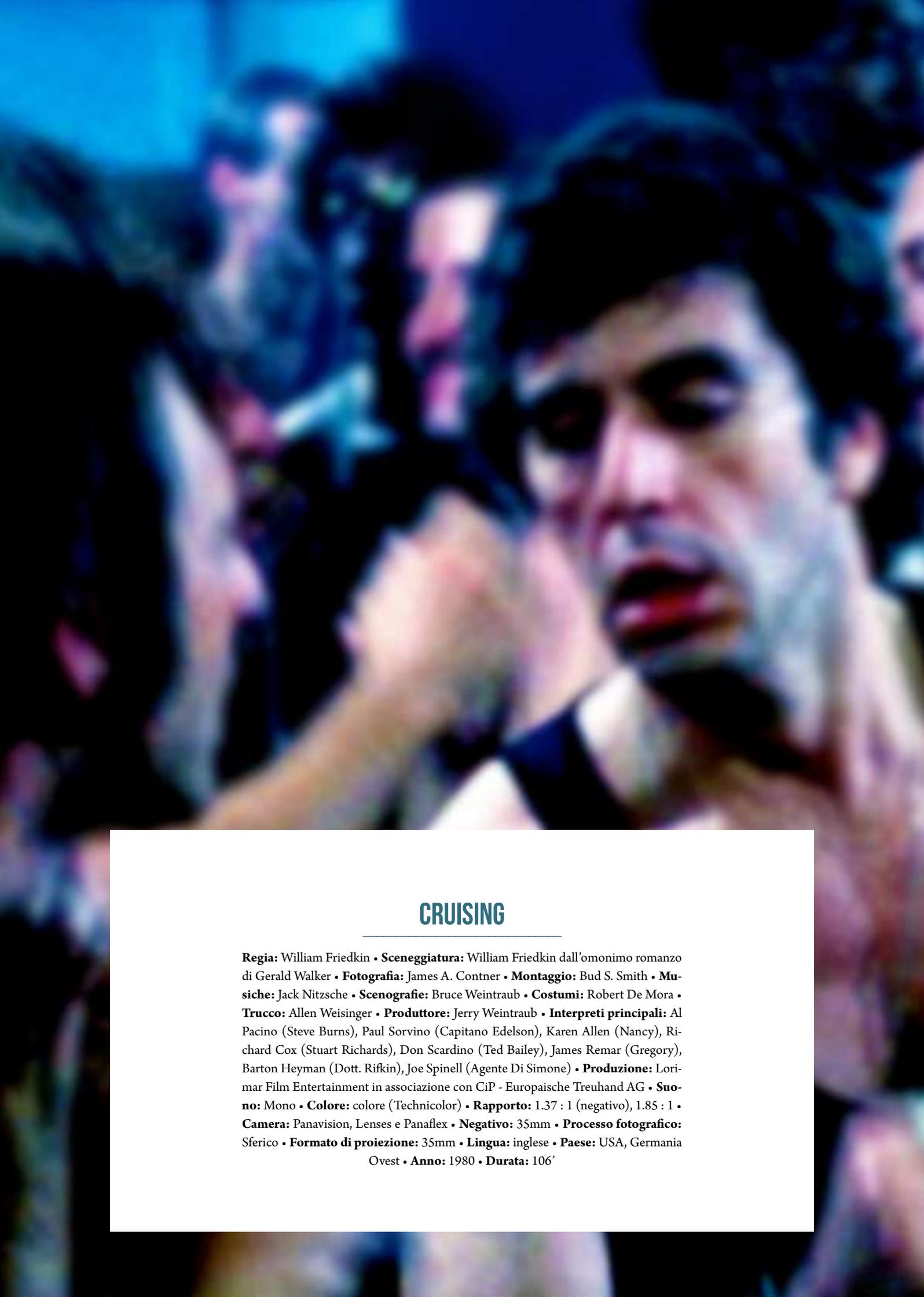
possibile, come può un uomo (apparentemente) normale trovare il bandolo della matassa e risolvere il caso? Solo attraverso una falsa identità intrusiva e con il rischio di distrutturare se stesso.

Steve Burns/John Forbes, è dunque un intruso che ripercorre le orme di Lot, che nel brano biblico sulla distruzione di Sodoma, viene così apostrofato e trattato dagli uomini a cui si è opposto: «Questo individuo è venuto qui come straniero e vuole fare il giudice! Ora faremo a te peggio che a loro! E spingendosi violentemente contro quell'uomo, cioè contro Lot, si avvicinarono per sfondare la porta. Allora dall'interno quegli uomini sporsero le mani, si trassero in casa Lot e chiusero il battente; quanto agli uomini che erano alla porta della casa, essi li colpirono con un abbaglio accecante dal più piccolo al più grande, così che non riuscirono a trovare la porta» (Genesi 19, 9-12). L'agente infiltrato, è un "intruso" e uno "straniero" così come lo è Lot, destinato a diventare vittima ma non agnello sacrificale. Egli, infatti, è corrotto come coloro che persegue: la differenza è che non lo sa ancora, non è consapevole della sua vera identità sessuale. Il dubbio però è già dentro la sua testa all'inizio del film quando mentre è a letto con la compagna Nance afferma: «Ci sono molte cose che non sai di me...» e quando la donna le chiede una risposta, egli rimane in silenzio. E proprio la relazione con Nance è il metronomo che scandisce i tempi della trasformazione, attraverso rapporti sessuali sempre più violenti che peggiorano mano a mano che si intensificano le frequentazioni dei locali gay. L'epilogo, temporaneo della relazione, si chiude con un grido d'aiuto, rivolto alla donna, da parte di Steve: «Non lasciare che ti perda. Ti amo».

Di quanto debole, sottile, e ambigua, sia la natura sessuale dell'essere umano, William Friedkin ce ne dà prova attraverso la fallimentare parabola investigativa di Steve: non solo il poliziotto non riesce a trovare il colpevole, ma tentando di uccidere Stuart Richards tenta di uccidere la sua paura di essere omosessuale, ma poi, si spinge anche oltre, sempre in un'atmosfera ambigua e mai chiarificatrice. L'omicidio di Ted Bailey, unico omosessuale "solare" del film, è il sacrificio dell'agnello necessario (forse) per puri-

ficare se stesso. Il bagno di sangue in cui giace il corpo di Ted (la cui postura riproduce l'immagine della una copertina di un disco di David Bowie), è il tributo che Steve deve pagare (anche se non è chiaro se sia stato lui a commettere l'omicidio) per ritornare alla normalità. E se *Cruising*, si apre con le parole del capitano Edelson che rivolto a Steve gli dice: «Vuoi scomparire per un po' ?», la pellicola si chiude con le parole del poliziotto che, mentre intento a radersi di fronte allo specchio dice a Nance: «Sono tornato... posso restare?». Il cerchio dunque sembra essere chiuso, ma è pura apparenza, sia perché, poco prima del ritorno a casa, ricompare l'immagine notturna dell'uomo in campo medio che si dirige verso il Club 837, sia perché mentre Steve è in bagno, la donna trova sulla sedia i suoi vestiti e lentamente li indossa mentre il sonoro ripercorre il battere dei tacchi sul marciapiede, il tintinnare delle chiavi e delle manette e lo stridere del cuoio dei giubbotti di pelle: mentre Steve ode questi rumori, lentamente, il suo sguardo in primo piano, si sposta dallo specchio direttamente dentro l'obiettivo della macchina da presa. L'ambiguità "terminale" di *Cruising* sembra dunque essere quella che unisce personaggio e spettatore, quasi un monito inquietante che il regista rivolge a chi guarda: «Ma tu sai chi sei veramente?». ■

Fabrizio Fogliato



CRUISING

Regia: William Friedkin • **Sceneggiatura:** William Friedkin dall'omonimo romanzo di Gerald Walker • **Fotografia:** James A. Contner • **Montaggio:** Bud S. Smith • **Musiche:** Jack Nitzsche • **Scenografie:** Bruce Weintraub • **Costumi:** Robert De Mora • **Trucco:** Allen Weisinger • **Produttore:** Jerry Weintraub • **Interpreti principali:** Al Pacino (Steve Burns), Paul Sorvino (Capitano Edelson), Karen Allen (Nancy), Richard Cox (Stuart Richards), Don Scardino (Ted Bailey), James Remar (Gregory), Barton Heyman (Dott. Rifkin), Joe Spinell (Agente Di Simone) • **Produzione:** Lorimar Film Entertainment in associazione con CiP - Europaische Treuhand AG • **Suono:** Mono • **Colore:** colore (Technicolor) • **Rapporto:** 1.37 : 1 (negativo), 1.85 : 1 • **Camera:** Panavision, Lenses e Panaflex • **Negativo:** 35mm • **Processo fotografico:** Sferico • **Formato di proiezione:** 35mm • **Lingua:** inglese • **Paese:** USA, Germania Ovest • **Anno:** 1980 • **Durata:** 106'



attiva la newsletter di Rapporto Confidenze





CÂNCER, IL LINGUAGGIO NUDO

Câncer • Glauber Rocha • Brasile-Italia/1972

a cura di **Leonardo Persia**

Câncer, testo chiave delle pratiche estreme cinematografiche degli anni '60 nasce per caso, senza predefinizione, in mezzo alle riprese di *Antonio das Mortes* (*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*), interrotto causa forza maggiore. Glauber Rocha decide lì per lì di improvvisare un film a costo zero, fatto non certo per essere mandato nei circuiti distributivi, soltanto per giocare e sperimentare un po' con il mezzo cinematografico, per il puro piacere di fare cinema. È il *Pulp Fiction* degli anni '60, più politicamente trasparente, con la stessa riflessione sui generi e la serializzazione, uno dei punti di partenza (e di arrivo) del post-moderno ludico ma

arrabbiato. Glauber Rocha lo orchestra a ritmo cormaniano, in soli quattro giorni, come una jam session a costo zero, fatta in casa e per gli amici, senza alcuna pretesa di distribuzione sia pure *off*.

Chiama gli amici, come il conterraneo (baiano) Antônio Pitanga e l'artista plastico Hélio Oiticica, l'iniziatore di *Tropicália* (1), coinvolgendo pure i protagonisti del film rinviato, Odette Lara e Hugo Carvana. Tutti accettano con entusiasmo, compresa l'équipe tecnica ultra-ridotta che gira in 16mm e in presa diretta, tecnica, quest'ultima, utilizzata per la prima volta nel cinema brasiliano. È (probabilmente) l'agosto del 1968 (2). Qualche mese prima, al festival di Berlino, Rocha aveva parlato a lungo con Jean-

(1) Cfr. Rapporto Confidenziale n. 37, *Il movimento tropicalista al cinema* di Leonardo Persia, pp. 16-33

(2) Non si è certi della data. Jairo Ferreira cita un'intervista di Rocha rilasciata nel 1975 a "Crítica", (in Glauber Rocha, *Scritti sul cinema*, Edizioni La Biennale di Venezia, 1986 *Glauber su Glauber*, p. 97), dove il regista sostiene di aver filmato *Câncer* nell'agosto del 1968, quindi dopo *O bandido da luz vermelha* di Rogério Sganzerla, che risulta invece pacificamente girato nel maggio dello stesso anno. Sulla data esatta si discute molto, in quanto attraverso di essa si stabilirebbe chi abbia iniziato per prima gli stilemi che saranno tipici del Cinema Marginal. Rocha, nel rispondere ad alcuni quesiti fattigli dal critico, soprattutto in relazione al suo odio/amore per il Cinema Marginal, («A quell'epoca, '68-'69-'70, lei ha combattuto molto lo Sperimentale emergente e poi vedo che dice che lo ha iniziato!»), si contradd-



Marie Straub a proposito dei piani-sequenza utilizzati da quest'ultimo per *Cronaca di Anna Maddalena Bach*. Ipnottizzato dalle teorie del cineasta di Metz, si ripromette di fare un esperimento simile. «Si trattava di fare un'esperienza tecnica sul problema della durata del piano-sequenza. Poiché l'*Eclair* ha uno chassis che dura da 11 a 12 minuti, decisi di fare un film in cui ogni sequenza durasse uno chassis e di studiare la quasi totale elinazione del montaggio quando esiste un'azione verbale e psicologica costante nella stessa ripresa» (3).

Il film restò a lungo senza montaggio e nel cassetto. Ciò non tanto per le intenzioni iniziali dell'autore che vuole evitare di mostrarlo a pubblico e critica; piuttosto per la situazione politica brasiliana che nel frattempo precipita. A partire dalla metà del 1968, la presidenza di Costa e Silva intensifica una linea dura che dà il via al periodo più repressivo e drammatico per le opposizioni, che si protrarrà sino alla fine del 1973. I gruppi delle sinistre, dibattendosi in problemi di vario genere culminanti in lotte intestine, indeboliscono ancor più l'opposizione, lasciandosi travolgere insieme all'intero Paese dalla presidenza Médici (1969-1974), che instaura una vera e propria dittatura, caratterizzata dall'istituzionalizzazione di torture, arresti di massa e pena di morte, oltre che dall'emanazione di decreti legge segreti a cui il cittadino deve obbedire pur senza sapere di cosa si tratti. Per molti intellettuali, l'unica via è l'esilio.

Fuggito dal Brasile con una copia di *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, che in patria viene censurato, Rocha realizza, con capitali italo-francesi, un film nel Congo Brazzaville (*Der leone have sept cabeças*, 1970) e un altro di produzione e *locations*

spagnole (*Cabezas cortadas*, 1970). Torna in patria, ma fugge di nuovo e decide finalmente di montare, a Cuba, *Câncer*, che sarà reso pubblico con un'edizione italiana prodotta e mandata in onda dalla Rai (sul finire del 1974), con il prologo esplicativo. La prima avviene però, senza prologo, in Spagna nel 1972.

Câncer è il film più libero di Rocha, insieme all'ultimo *A idade da terra*, 1980 (che è pure il più meditato), entrambi assai amati dai cineasti operanti all'interno del Cinema Marginal, l'ala più radicale del cinema underground brasiliano, nemici del Cinema Novo. Il primo però, non privo pure di un alone leggendario dovuto alla sua fama di opera invisibile e maledetta, è ammirato in particolar modo per la totale dissoluzione delle forme e il costo quasi zero, obiettivi a cui i *marginais* aspirano. La spontaneità caotica e ironica, che ricorda «il disordinato accordare degli strumenti poco prima delle esecuzione musicale» (4) si ritroverà molte altre volte nel Cinema Marginal, a cominciare dal simile *O anjo nasceu* (1969), girato da Júlio Bressane in un mese, con lo stesso metodo (piani sequenza e attenzione strutturale per le componenti tecniche, prima di tutte il suono) e con al centro dell'azione, pure, due emarginati, uno bianco, l'altro nero. Rocha lo definisce un plagio, i cineasti *marginais* diranno invece che è proprio *Câncer*, montato e strutturato solo quattro anni dopo la sua realizzazione, a essersi ispirato all'estetica *marginal*.

In ogni caso, *Câncer* diventa un film-test per analizzare le caratteristiche del Cinema Marginal, con la consapevolezza dell'autore (che dirà: «Il primo e unico film *underground* 68 è *Cancer*, made by Glauber Rocha») (5) e degli stessi suoi detrattori (per João Sil-

dice, prima scrivendo che *Câncer* «fu girato nell'agosto del 1968», poi puntualizzando che «non fu filmato in agosto, ma in maggio o giugno». cfr. Jairo Ferreira, *Cinema de invenção*, Max Limonad, São Paulo 1986, pp. 55-56, e in Glauber Rocha, *piano-sequenza*, in (a cura di) Marco Giusti, Marco Melani, *Prima e dopo la rivoluzione - Brasile anni '60: dal Cinema Novo al Cinema Marginal*, Linadu, Torino 1995, pp. 201-202

(3) In Cinzia Bellumori, *Glauber Rocha*, La Nuova Italia, Firenze 1975. p. 97

(4) C. Bellumori, *cit.*, p. 97

(5) Fernando Ramos, *Cinema Marginal (1968-1973) - A representação em seu limite*, Brasiliense, São Paulo 1978, p. 90



vério Trevisan «è il film più all'avanguardia di Rocha») (6). Vi si ritrovano, concentrate, tutte le tematiche di questo movimento, quasi mai contemplate dal Cinema Novo, come il femminismo, la droga, il sesso libero e promiscuo, gli interrogatori, la violenza urbana, elaborate con un occhio attento, ironico e auto-referenziale che, oltre a smontare i meccanismi stessi di produzione del senso, non disdegna, come vedremo, di citare i generi classici.

UN FILM MARGINALE E AUTO-REFERENZIALE

Innanzitutto, è *marginal* la struttura produttiva: pochi mezzi, lavorazione breve, attori e troupe amici, sperimentazione e libertà espressive. Come sottolinea Fernão Ramos, «tale clima favorisce e include l'improvvisazione e la creatività al momento della lavorazione, indipendentemente dalla sceneggiatura» e «si riflette ugualmente nella materia stessa della narrativa *marginal*, che possiede una tendenza (...) a girare su se stessa e ammirare l'istante magico del filmare allungando indefinitivamente i piani» (7).

È la prima volta, infatti, che Rocha svela, in maniera così radicale, il meccanismo di un film dal suo stesso interno. Non per via del prologo (che, semplice e mera introduzione, resta comunque un inserimento a posteriori), piuttosto per il modo in cui sono strutturate le diverse sequenze. Quella, per esempio, in cui i due protagonisti vanno a trovare il dottor Zelito e si vede, volutamente e a più riprese, l'asta del microfono (eredità delle varie *nouvelles vagues*, da Godard al giovane Scorsese, che il Cinema Marginal farà più volte sua); oppure, nel finale, con la messa in campo del tutto casuale, di un passante, incuriosito dalle riprese. Si avverte inoltre la presenza della macchina da presa, sia nella ricorrenza di soggettive senza corpo (ben quattro, tutte da automobile) che in

un momento straordinario come quello in cui essa vaga tra i bambini e gli anziani del Morro di Mangueira, che finiscono poi per occupare tutto il campo.

Ma non è soltanto la macchina da presa ad essere svelata, bensì l'intero sistema di segni di cui si compone lo spettacolo. Nella sequenza del dottor Zelito o quella del commissariato, ascoltiamo voci fuori campo che intuitivamente provengono dalla stessa équipe, come attestano difatti le risposte degli interlocutori, che rispondono guardando sì verso l'obiettivo, ma al di là di esso. C'è un uso del tutto straniante della colonna sonora che, come nella scena del corteggiamento, azzerà i dialoghi e copre il suono diegetico, senza occultare il «lavoro». Abbiamo perciò suoni meccanici (il fruscio dei dischi che fungono da colonna musicale), bisbigli dell'équipe, il rumore del microfono e diversi attacchi e chiusure sonore brusche, oltre a un costante dislivello sonoro (l'audio che, volutamente, aumenta o diminuisce). La versione italiana che, non dimentichiamolo, resta quella originale, aggiunge poi alle voci autentiche degli attori voci in *oversound* (recitate con forte accento brasiliano) che straniano ancora di più.

Gli stessi processi narrativi e recitativi risultano smontati: le botte che gli attori si danno sono evidentemente finte, così come viene calcata la finzione delle uccisioni (nessun rumore dagli spari della pistola giocattolo). Fatto fuori dal nero, il primo «dottore» si rialza più volte e la macchina da presa non ci risparmia neppure il suo sorridere divertito. Non esiste nessun tipo di scenografia o costume (forse soltanto il maglione sdrucito e bucherellato di Antônio Pitanga è una paradossale forzatura della realtà) e tutto il film risulta aperto all'improvvisazione e al caso: nessuna censura o correzione sugli sbagli tecnici che, come abbiamo visto nel caso del sonoro, sono volutamente creati.

In tutto ciò risulta evidente il ricorso alle tecniche drammati-

(6) M. Giusti, *João Silvério Trevisan: intervista*, in (a cura di) Marco Giusti, Marco Melani., *op.cit.*, p.237

(7) F. Ramos, *op. cit.*, p. 94



che del teatro epico-didattico brechtiano, al quale, in più di un'occasione (8) Glauber Rocha si era confessato devoto, e che in quegli anni fa al cinema più di un proselita, dai teorici (Leblanc, Fargier) agli stessi cineasti (tra i tanti, Godard, Jancsó, Straub-Huillét, Pasolini, Losey). Bertolt Brecht aveva polemizzato contro la concezione edonistica («gastronomica») dell'arte e teorizzato la riqualificazione dell'opera in termini didattici. Come già chiarito da Kant, Hegel e Kierkegaard, l'esistenza delle forme artistiche non era data soltanto dal meccanismo estetico, pure dall'atteggiamento critico, di autore e fruitore. Lezione e utopia di Brecht: fare della piccola cerchia d'intenditori una grande cerchia di intenditori. Il commento all'opera deve essere già presente nell'opera stessa, per abolire scritti come quello che state leggendo. La conoscenza degli strumenti di decodifica estetica diventa parte irrinunciabile del proprio sentire.

Quindi, in *Câncer*, il meccanismo del film è svelato dal suo stesso interno, mettendo in dubbio l'autorevolezza (o l'esistenza) del cine-discorso o di qualsiasi altro mezzo di comunicazione (non solo di massa). Il '68 vi appare in tutta la sua furibonda rimessa in discussione dei valori, anche moderni, acquisiti, con l'opera che equivale in toto a un rispecchiamento del reale (comunque più fiction della fiction). Per far ciò, elimina, innanzitutto, quegli «investimenti spirituali», illusori e acritici, che, ipnotizzando tramite una subdola impressione di realtà, impediscono al fruitore di poter giudicare, oltre che di godere, l'opera d'arte. Attraverso l'eliminazione del racconto (è lo stesso Rocha ad ammettere che il suo film «non ha storia» (9), e dei personaggi, questi ultimi ridotti a forme puramente archetipali o prototipici (*un nero, un sovversivo,*

un commissario, una donna, ecc), viene negato il processo di identificazione con il testo, oltre che qualsiasi forma di investimento emotivo o psicologico.

Nella radicale negazione di ciò che abitualmente viene considerato spettacolo, quello dove, usando i termini di Gerard Leblanc, vi è la tendenza a «mascherare il lavoro produttivo, origine del plusvalore» (10), non può che esservi allora una ristrutturazione dei segni e degli elementi di cui è composta l'opera, intesi adesso dialetticamente. In questo è fondamentale lo svolgimento drammatico e narrativo, tipicamente brechtiano, che procede per scene assolute, staccate dall'insieme, sorta di blocchi isolati ma densi, significativi e, pur nella loro assolutezza, essenziali nell'economia globale dell'opera. Per usare deliberatamente il teatro in un film (e qui risiede essenzialmente l'influenza di Straub e Huillet), come Rocha ammette di fare per *Câncer* (11), e senza potere, come a teatro, abolire fisicamente la divisione tra attori e spettatori (ulteriore atto che consentirebbe di «accompagnare oppure contrapporre la propria esperienza a quella dell'artista»), il piano-sequenza si rivela allora come strumento necessario affinché lo spettatore possa distanziare figure e processi, con la percezione, anche meta-linguistica, della durata, che finisce per investire anche i termini della pratica filmica oltre che quelli della pratica spettatoriale.

La dimensione privilegiata riservata alla produzione materiale della dimensione visiva (il campo), sonora (lo spazio acustico) e temporale (la durata) trasforma l'atto del vedere e del sentire in attività preminentemente fisiologiche. Se nel cinema tradizionale, il tempo è occultato (si va infatti al cinema per «passare il tempo»), con il piano sequenza esso «si sente, si intende e si vede» e

(8) cfr. G. Rocha, op. cit., p. 59 (*Sull'autore*), p. 65 (*Teoria e pratica del cinema latino-americano*), p. 98 (*Glauber su Glauber*), p. 115 (*Il passaggio delle mitologie*)

(9) Cit. in C. Bellumori, op. cit., p. 96

(10) Cit. in Francesco. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1994., p. 206

(11) Cfr. C. Bellumori, op. cit., p. 96



«non sono due ore che si perdono, sono due ore che si vivono», come scrive Chantal Ackerman a proposito del cinema di Michael Snow (12).

Come nel coevo cinema «strutturale», *Câncer* crea delle precise corrispondenze tra i segmenti cinematografici, tra quello che la macchina da presa registra e la maniera in cui tale registrazione viene effettuata. Vale a dire che caratteri e peculiarità percettive e auditive sono tradotti in immagini e suoni, allo stesso modo in cui il dispositivo motorio dell'apparato si realizza non per riprodurre il profilmico, ma per crearlo. Il profilmico viene quindi strutturalmente determinato dagli stessi spostamenti di macchina, all'interno o all'esterno, tra i corpi degli attori e seguendo traiettorie verticali e orizzontali, oppure affidandosi agli effetti di avvicinamento e allontanamento ottenibili dal trasfocatore. Gli attacchi delle sequenze consistono spesso in piani ravvicinati, trasformate in totali da zoomate all'indietro, come nel primo piano del volto del servitore canterino che poi si apre sull'intero giardino. Altre volte, i primi piani, come quando ci si sofferma sul volto di Odette Lara, spiegano il movimento determinato dalla macchina di presa (il suo tremolio oscillante sul volto della donna) o dal montaggio (gli stacchi evidentissimi tra un'inquadratura e l'altra della donna), così come la scelta dell'angolazione (i particolari del volto) e la durata (esasperata attraverso la tenuta temporale delle inquadrature).

La cosa si ripete con l'introduzione del personaggio interpretato da Hugo Carvana (ancora primi piani e dettagli sul volto e sulla durata), approfondita ulteriormente da una notevole riflessione sul campo-controcampo. Vediamo il personaggio che parla in primo piano, ma la presenza, visiva e sonora, dell'interlocutore ci è del tutto negata. Allungando nel tempo il campo, il controcampo viene in maniera inconsueta ritardato (ed evocato come significa-

tivo fuori-campo), fino a che, con uno stacco di montaggio, conosciamo finalmente l'identità della persona con cui l'uomo sta parlando (il personaggio del nero interpretato da Antônio Pitanga). La riconoscibilità linguistica del campo-controcampo ci è data dalle angolazioni *accordate* dei due campi: la macchina collocata leggermente in alto quando viene mostrato Carvana; leggermente in basso quando la scena appartiene a Pitanga. Infatti, l'uno è in piedi, l'altro steso sul divano.

Questa sequenza, che spezza uno dei momenti più tipici del raccordo cinematografico e che assicura la continuità spaziale dell'evento, determina allo stesso modo la disgiunzione del dialogo, troncato da un piano all'altro, che di solito assicura invece la continuità temporale. Dal punto di vista formale, è uno dei momenti fondamentali del film che, come vedremo, si basa proprio, sia a livello stilistico che drammaturgico, su una sorta di unione ottenuta attraverso la separazione. Per ora ci basta rilevare come la sequenza permette di identificare, svelandone l'importanza, quella sorta di «secondo spazio» (13) cinematografico denominato fuoricampo che, in questo come in altri film del Cinema Marginal, risulta imprescindibile ai fini di una comprensione estetica e tematica del movimento.

Volendo realizzare una sorta di spazio dell'incertezza scopica (chi guarda chi), diretta filiazione di un'incertezza morale *tout-court* (chi sono i colpevoli? chi è il traditore?) ai limiti della paranoia (chi ci sta guardando? chi c'è qui?), i cineasti *marginais* danno un'importanza assoluta a quello che non è in campo. In questo senso vanno lette pure le numerose voci *off* presenti in questo cinema, come i diversi narratori, le «presenze acumastiche» (14) e le voci fuoricampo che interloquiscono direttamente con i personaggi, interrogandoli. Per quanto riguarda il film di Rocha, si possono citare i momenti in cui i personaggi parlano con soggetti invisibili,

(12) Cit. in Antonio Bisaccia, *Effetto Snow*, Costa & Nolan, Genova 1995, p. 70

(13) Cfr. Noel Burch, *Prassi del cinema*, Pratiche, Parma 1980, pp. 23-24

(14) cfr. Michel Chion, *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1991, p. 15

come avviene appunto nella sequenza succitata (che però poi scopre un controcampo ritardato) e nella scena a casa del dottor Zelito, dove qualcuno, forse un componente dell'équipe tecnica, rivolge insistenti domande. Significative ancor più le sequenze che rivelano, con estremo ritardo, la presenza di altri personaggi in campo. Questo avviene nel secondo piano sequenza che si svolge nell'appartamento degli amanti, dove con sorpresa scopriamo che a occupare lo spazio, oltre ai due, c'è pure un terzo personaggio, amico della donna. Al commissariato, addirittura, non sapremo mai, nemmeno a fine sequenza, quanta gente ci sia ed è in special modo qui che lo spettatore viene costretto, tra voci e rumori diegetici, ritagli visivi e frammenti materici, a collocare mentalmente lo spazio visibile come una semplice *parte* di un *tutto* (uno spazio immaginario, ma esistente), demistificando di conseguenza lo stesso regime spettacolare oltre che quello puramente scopico.

Il film è altresì scandito da quattro soggettive non identificate da automobile (con l'ultima di esse che si palesa con un sorpasso del Volkswagen dove sono i tre protagonisti del film) che, esclusa la quarta, svolgono, al di là del significativo ruolo di demolizione della narrazione neutra e oggettiva come sopra delineato, l'ulteriore compito di *entr'acte*: un intervallo in grado di assumere comunque il valore di significante.

Abbiamo visto che *Câncer* risulta strutturata in una serie di blocchi distanziati. Ora, in un'opera dove, sulla scia dei dettami brechtiani, tutto finisce per essere *segno*, riflessione *auto-referenziale* sul meccanismo prima che puro e semplice meccanismo, diventa conseguente e naturale l'estensione del significato *pieno* anche al *vuoto*, quindi all'elemento interstiziale: il cosiddetto segno d'interpunzione.

Lo scarto, il bianco, l'ellisse, il fisso, i silenzi diventano altrettante figure diegetiche al pari dei pieni e dei piani, dei movimenti e delle parole. Persino questo congegno espressivo (meta meta-linguistico) ci viene rivelato nel momento in cui, l'interstizio della soggettiva da auto, prima del tutto esterno all'azione narrativa propriamente detta, si immette poi direttamente nel tessuto diegetico del film, con l'auto da cui proviene la misteriosa soggettiva che compie un sorpasso nei confronti dell'auto dentro cui sono i personaggi del film. Se la narrazione è già di per sé un attraversamento (*dià agèomai*, condurre attraverso, da cui *diegèsis*), questo ulteriore attraversamento diventa davvero il parlare di un film che già parla di sé.

Serviamoci, adesso, per comprendere meglio questa e altre dinamiche interne del film, di uno schema. Escludendo il prologo, *Câncer* consta di dieci blocchi narrativi e otto interstizi, secondo la seguente divisione:

- prologo
- interstizio A *soggettiva da automobile*
- blocco 1 *il giardino: il nero e i «dottori»*
- interstizio B *introduzione del personaggio interpretato da Hugo Carvana*
- blocco 2 *a casa del bianco: incontro e litigio con il nero*
- interstizio C *esterno dei due davanti alla casa del dottor Zelito*
- interstizio D *interno dalla casa del dottor Zelito*
- blocco 3 *a casa del dottor Zelito*
- blocco 4 *litigio tra i due protagonisti per strada (2 piani-sequenza)*
- blocco 5 *il bianco e la sua donna*
- interstizio E *introduzione del personaggio interpretato da Odette Lara*
- blocco 5/b *discussione e litigio dei due amanti (2 piani-sequenza)*
- blocco 6 *al commissariato (5 piani-sequenza)*
- interstizio F *seconda soggettiva da automobile*
- blocco 7 *scena del corteggiamento*
- interstizio G *terza soggettiva da automobile*
- interstizio G/2 *coppia ricostituita*
- interstizio G/3 *immagine di donna*
- interstizio G/4 *quarta soggettiva da automobile*
- blocco 8 *i tre al mare (6 piani)*
- interstizio H *sfilata di moda*
- blocco 9 *il nero tra la folla (7 piani)*
- blocco 10 *litigio tra il nero e i due «dottori»*

Si noti che non tutti i blocchi sono costituiti da un unico piano-sequenza: anzi, essi, con la sola eccezione dei blocchi 1, 3, 7 e 10 sono costituiti da due o più piani, arrivando al massimo di sette piani con il blocco 9. L'interstizio E è inframmezzato nello stesso blocco 5, come pure quello B è in qualche modo *connaturato* al blocco 2 (è il campo a cui segue, con estrema dilatazione temporale, il controcampo che sfocia nel piano-sequenza che costituisce il blocco 2). Invece l'interstizio G, oltre ad essere atipicamente frammentato in quattro sotto-interstizi, caratterizza a sua volta le sorti del blocco 8, che risulta come ibridato con esso (la soggettiva non identificata da auto che, passando prima sullo stesso lungomare dove c'è la coppia ricostituita, poi compiendo il sorpasso del loro Volkswagen, entra direttamente nel tessuto diegetico, a cui, per tutto il tempo, era rimasta estranea).



Non sappiamo in quale ordine il film sia stato girato ma, considerato che si tratta di un'operazione improvvisata, è facile supporre che la continuità narrativa sia stata definita solo posteriormente, dal montaggio. Ora, se la morte del personaggio del ladro bianco determina la priorità dei blocchi in cui lo stesso soggetto appare vivo, e quella dei due «dottori» non permette di anteporre il blocco 10 (dove i due sono uccisi) al blocco 1 (dove invece sono presentati); l'ordine degli altri blocchi potrebbe invece essere tranquillamente invertito. Se nel blocco 8/c l'uomo bianco, con una battuta, rivela di aver riconquistato la ragazza, dopo che lei si era messa con un altro, ciò non significa che quest'ultimo debba essere necessariamente l'amico di lei introdotto nel blocco 5/b. Anche il tradimento subito dal socio di cui parla il nero nel blocco 1 potrebbe essere riferito al personaggio del bianco, rendendo così possibile posporre l'inizio agli altri blocchi (tranne, ovviamente al 10).

Pensiamo poi alla battuta pronunciata fuoricampo nel primo interstizio, relativa al dottor Zelito («Il dottor Zelito aveva ragione...»), che conosceremo solo nel blocco 3. Un'ulteriore ambiguità è costituita dalla scena in cui i due «dottori» vogliono presentare al nero (blocco 10) la ragazza che lui aveva precedentemente corteggiato, rivelando per la prima e unica volta il suo nome (José). Il ragazzo dice di non conoscerla, ma non sappiamo se stia mentendo (asserisce di non conoscere neppure i «dottori») oppure il corteggiamento del blocco 7 potrebbe virtualmente non essere avvenuto: ipotesi avvalorata dalla totale assenza della ragazza nei blocchi 8 e 9.

SEPARATAMENTE UNITI

Ora, quest'ambiguità strutturale, che ignoriamo se determi-

nata dal particolarissimo metodo di lavorazione del film oppure consapevolmente stabilita dal disegno di regia, in assoluta coerenza con la doppiezza evidente dei personaggi e con quel disocculamento della finzione che caratterizza l'intera operazione, ci permette ancora una volta di porre in rilievo un elemento dell'estetica *marginal*, che consiste appunto nel poter mostrare il film in una consequenzialità godardiana non necessariamente tenuta a rispettare, nell'ordine classico, inizio, centro e fine, anzi a volte, con un dichiarato desiderio di invertire le scene, ben prima della dichiarata intercambiabilità del film taiwanese *Lan Yue/Blue Moon*, 1997, di Ko I-cheng, dove «l'inizio potrebbe essere la fine, e la fine potrebbe rivelarsi un inizio» (15).

Inoltre inizio, centro e fine, come pure tutta l'azione narrativa, appaiono frantumati e distanziati, blocchi appunto, dove il segno d'interpunzione funge, in qualche modo da atipico raccordo: un raccordo cioè che, invece di unire e collegare, finisce per separare e disgiungere, proprio come, con la separazione delle cellule, il cancro si unisce nel corpo, metastasizzandosi.

Si tratta di un accorgimento tipico del cinema moderno, confermato altresì dal più recente lavoro teorico. Per Deleuze, il «nuovo regime dell'immagine» consiste appunto «nel fatto che le immagini, le sequenze non si concatenano più attraverso interruzioni razionali, che portano a termine la prima o danno inizio alla seconda, ma si ri-concatenano su interruzioni irrazionali, che non appartengono più a nessuna delle due e hanno valore per se stesse (interstizi). Le interruzioni irrazionali hanno perciò un valore disgiuntivo, non più congiuntivo» (16).

Queste interruzioni plasmeranno le varie *nouvelles vagues* degli anni sessanta e settanta (le didascalie di Godard, le digressioni di Antonioni, le pause e gli inserimenti di Straub e Huillet), compreso il Cinema Novo, ma restano tuttora uno dei modi più consue-

(15) Dichiarazione del regista contenuta in AA VV, *Taiwan: cinema degli anni '90*, Il Castoro, Milano 1998, p. 129

(16) Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1997, p. 274



ti del cinema contemporaneo di (non) racciare la narrazione frammentata in blocchi.

Si possono citare, a mo' di esempio, le fenditure di Hans Werner Henze per *L'amour à mort* (1984) di Alain Resnais; i siparietti paesaggistici de *Le onde del destino* (1996) di Lars von Trier; i numeri musicali di *The Hole-Il buco* (1998), di Tsai Ming-liang; il balletto che funge da ellissi, in *A caixa* (1994) di Manoel de Oliveira. Con *Parole, parole, parole* (1998), Alain Resnais, addensando per tutto il film l'interstizio all'azione diegetica (come Rocha ha fatto, ma solo in una minima misura, nel suo film), e, precisamente, intonando il racconto a canzoni pre-esistenti, ha realizzato un pregnante meta-testo sulla «forma» del *musical*, forma estremamente interessante ai fini del nostro discorso, poiché essa, a detta di André Hodeir, «assicura la (...) unità» del lavoro, «mentre tende a promuovere, nel contempo, la più grande diversità possibile» (17).

Unità nella diversità, quindi. E *unità nella separazione*, potremmo specificare. Tale discorso, che può sembrare poco pertinente per un film come quello di Rocha, risulta invece utile ove si consideri che le soggettive estranee o interstiziali che a dir si voglia non fanno che dilatarne lo spazio cinematografico, ponendosi come una specie di sogno (o incubo) parallelo, di realtà (o paura) parallela che implica tutta una serie di possibili, e di possibili mondi, simmetrici, lontani e vicini al narrato, e che, come abbiamo visto, costituiscono una risposta estetica al clima di persecuzione politica instauratasi in quegli anni in Brasile.

Con un significato completamente diverso, ma in termini simili (ancora unità nella diversità), è di nuovo Deleuze a considerare in questo senso la commedia musicale, definendola «il mo-

vimento depersonalizzato e pronominalizzato per eccellenza, la danza che traccia un mondo onirico nel suo farsi» (18) e «il solo modo per penetrare in un altro mondo, cioè nel mondo di un altro, nel segno o nel passato di un altro» (19).

Date queste teorie, non è difficile adesso considerare come risultato di un «altro mondo», vale a dire come elemento simbolo di depersonalizzazione estrema e assoluta alienazione, il personaggio emblematico del servitore sambista che non smette mai di cantare e ballare. Personaggio prototipo come gli altri, lo si può definire, secondo la classificazione degli archetipi letterari, drammatici e cinematografici dei neri fatta da João Carlos Rodrigues (20), un misto di «crioulo doido» (contrappunto del personaggio bianco, commentatore umoristico, figura asessuata e figura-funzione) e di «negro de alma branca» (il nero che non fa male a nessuno, si fa i fatti suoi, è al servizio dei bianchi e non aiuta i suoi simili). Appendice del «dottore», sua colonna sonora materializzata, non sembra per niente turbato dagli avvenimenti esterni (in questo risiede la sua caratteristica di monade asessuata), né reagisce minimamente alla richiesta d'aiuto dell'altro uomo di colore. Con un largo sorriso, canta storie di miseria e rassegnazione, di gente che subisce, ma non si scompone, proprio come lui:

«*Mulher de malandro não se amofina: lava roupa, canta samba e ainda rebola na tina*» (La moglie della canaglia non si arrabbia: lava i panni, canta il samba e si dimena nel tino)

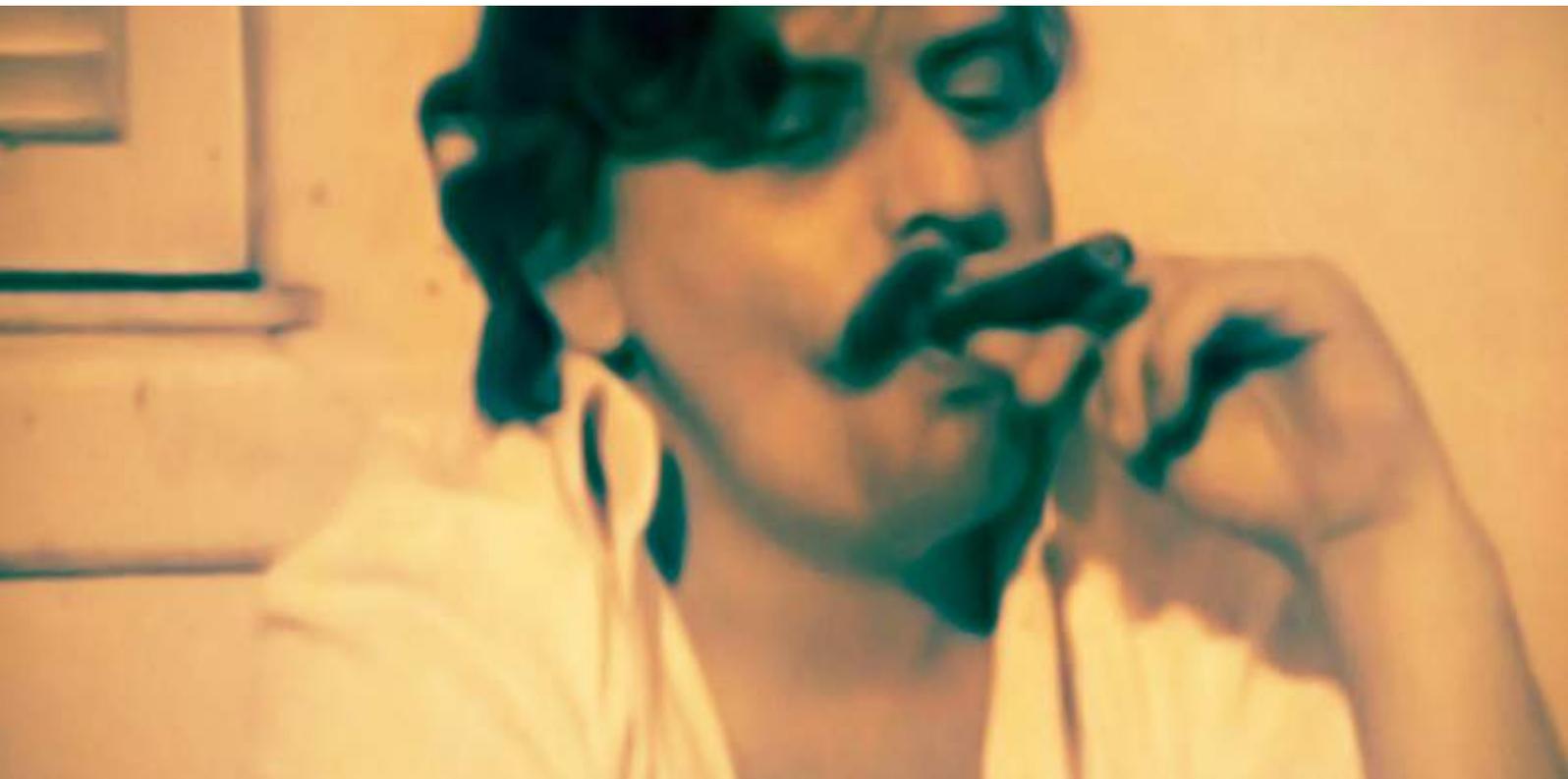
La sua completa assimilazione al samba ne fa una figura tipica del Cinema Novo, benchè stilizzata con le forme del Cinema Marginal. A differenza di quest'ultimo movimento, il primo, a

(17) Cit. in N. Burch, *op. cit.*, p. 7

(18) G. Deleuze, *op. cit.* 1997, p. 74

(19) Idem, *Ibidem*, p. 77

(20) Cfr. João Carlos Rodrigues, *O negro brasileiro e o cinema*, Globo, Rio 1988, pp. 15-28



cominciare da Rocha, considerava infatti le manifestazioni legate al folclore popolare del tutto alienanti e alienate. A fare da apripista, poi, di un opposto revisionismo (in fondo, si disse, è questa l'autenticità brasiliana), fu Carlos Diegues con il contestatissimo, all'uscita, *Xica da Silva* (1976), realizzato diversi anni dopo che, con *Escola de samba alegria de viver* (1961), terzo episodio di *Cinco vezes favela*, aveva fatto una violenta disanima del fenomeno musicale e popolare del samba, arrivando a rappresentare un confronto tra sindacalisti e sambisti (a favore dei primi) all'ingresso di una fabbrica.

Tornando al personaggio del servitore sambista, diciamo che esso svolge, in omaggio al teatro da cui, per ammissione stessa del regista, il film deriva, la funzione di personaggio narrante, di «coro», come esplicita il suo cantato, spesso gratuito (interstiziale), ma a volte, come nell'ultimo blocco, del tutto relativo all'azione drammatica. Il «*Matou meu amigo Bedeu...*» («Ha ucciso il mio amico Bedeu...») del finale risulta così un commento musicale all'uccisione del personaggio, che l'esclamazione successiva, «*Tristeza por favor vai embora*» («Tristezza, per favore, va via»), fa riassorbire, ironicamente, sotto forma di citazione, all'esterno.

Questo avvicinarsi di interno/esterno, che, abbiamo visto, è una delle chiavi di lettura del film e del Cinema Marginal, si riflette persino nei dialoghi. Nel blocco 9, l'industriale che nega il lavoro al nero, conclude il tutto con una considerazione che diventa quasi canzonatoria: anzi, è costituita proprio dalle parole di una canzone: *Amanhá será outro dia* (nell'edizione italiana, la battuta diventa pertinentemente «Domani è un altro giorno, chi lo sa...»).

Effettivamente, tutto il dialogo vive di *corpi* semantici estranei, che si tratti di fare un'inaspettata digressione sul football, mentre si parla di politica al commissariato (e Hugo Carvana esprime i suoi pareri, pure del tutto inaspettatamente, verso la macchina da presa) oppure innestando, in mezzo a una serie di insulti, lo straniante «Sai chi ha scoperto il Brasile?» (blocco 1).

Il linguaggio, oltre che disarticolato come il film, diventa pure de-contestualizzato, intercambiabile e, in definitiva, gratuito, legato a valenze stereotipiche e senza significato. In particolar modo, risulta paradigmatica la discussione tra uomo e donna nel blocco

5. Lui le parla del suo modo di condurre l'esistenza, criticando il fatto di non uscire mai, di stare sempre davanti al televisore; lei gli risponde, senza alcun nesso, con commenti personali sulla fedeltà, il femminismo, l'amore e il sesso. A questo punto, mentre l'uomo afferma, con enfasi spropositata e, ancora una volta, senza nesso con il discorso, che «il mondo è tutto marcio» e «bisogna abbattere tutto», lei continua spostando l'accento sul proletariato, le masse e l'importanza del popolo. Il tutto non avviene secondo una partitura dialogica godardiana estremamente scoperta sul piano dell'auto-referenzialità, ma con una spontaneità realistica, da *cinéma-vérité*, davvero disarmante.

PAROLE, PAROLE, PAROLE

Dopo aver allora de-contestualizzato (o ri-contestualizzato) il dialogo (ancora la dialettica dell'interno/esterno), ecco che quest'ultimo si fa intercambiabile. Nella stessa scena, il personaggio maschile, dopo aver avvertito quello femminile della pericolosità delle masse, a suo avviso veri e propri cannibali («ci massacreranno, ci sbranneranno...»), la invita, immediatamente dopo, a «uscire per strada, respirare la gente», chiudendo così il cerchio avviato con l'esordio della conversazione (con la donna rimproverata per il fatto di starsene tappata tutto il giorno in casa), ma allo stesso tempo contraddicendo inequivocabilmente le posizioni morali di entrambi per demistificare, in maniera definitiva, tutto il *parlato* del film, l'intero tessuto dialogico (l'opera di Rogério Sganzerla, *O bandito da luz vermelha*, oltre a rendere ambigua, oltre ogni limite, la narrazione fuori campo e i dialoghi tra i personaggi, si spingerà a mettere in discussione anche il proprio *mostrato*, l'aspetto puramente visivo del film, cioè il film stesso).

Un altro momento altrettanto significativo di spostamento semantico è determinato dalla frase «questa profilassi sarà necessaria». Considerazione fatta dagli intellettuali carioca a proposito del nuovo linguaggio dell'Arte Rivoluzionaria, come viene spiegato nel prologo, essa è ripetuta fuori campo, nel primo interstizio, e in relazione a un certo dottor Zelito. Quando, nel blocco 3, faremo



conoscenza di tale personaggio, scopriremo, ma solo per allusioni indirette, che il dottore in questione è uno che sterilizza, a loro insaputa, le donne povere (tema molto dibattuto, in quegli anni, in America Latina, come prova pure il film boliviano dello stesso periodo: *Sangue di condor*, 1969, di Jorge Sanjinés). Quindi una citazione snob de-contestualizzata e resa intercambiabile, per asserire, con ironia sconsolata, che, in fondo, «il dottor Zelito aveva ragione» ad eliminare i brasiliani alla radice, visto che sono come il film li rappresenta. La cosa particolare che, ai fini della comprensibilità della battuta, non abbiamo una consequenzialità di qualsiasi tipo, dialogica o narrativa, ma una serie di elementi eterogenei, posti oltretutto a notevole distanza l'uno dall'altro. Questa specie di protrazione comunicativa interna sarà un'altra, singolare caratteristica del Cinema Marginal. In diversi film del movimento, il vecchio montaggio analogico, con cui è possibile fare un paragone in termini esclusivamente visivi, mediante la semplice contiguità di due immagini differenti (operai e pecore, donne ciarliere e galline, neri labbruti e rospi: analogie visive contenute, rispettivamente, in *Tempi moderni* (1936) di Chaplin, *Furia* (1936) di Fritz Lang, *O thesouro perdido* (1927) di Humberto Mauro), lo si usa come fosse sgretolato, ponendo gli elementi da contrapporre, designare come affini o paragonare, al di fuori di ogni cronologia tradizionale, con l'elemento di paragone il più possibile dilazionato rispetto all'immagine principale a cui dovrebbe essere accostato. Tutto questo rientra sempre nelle intenzioni di un tentativo estremo di svelare il funzionamento del dispositivo, ma con un occhio sempre vigile allo svelamento della stessa realtà che presiede, prima di ogni cosa, lo spettacolo e, nella fattispecie, il film stesso che i *marginais*, e in questo caso Rocha, intendono mostrare nel suo mostrarsi. «Esprimere quei processi che servono all'arte drammatica», significava, per Brecht, proprio mettere in luce la «sostanza di una vasta visione del mondo», in quanto, tautologicamente, della realtà, «con-

cepita come l'insieme di tutti i rapporti sociali» facevano necessariamente parte quei procedimenti condizionanti, come, appunto, lo spettacolo (21).

La realtà è, in termini generali, quella dell'esistenza; in maniera meno assolutistica, quella del Brasile. E riguardo ad essa, «la sensazione che se ne ricava è il ristagnare dei problemi in Brasile, l'incapacità di uscire dai circoli viziosi della parola», come riferisce Cinzia Bellumori, la quale rivela pure, con acume, che «come frugando stancamente tra i relitti Ciancicati dei luoghi comuni della piccola borghesia, delle persone d'ordine, degli stessi emarginati, i personaggi del film ripetono senza convinzione gli echi pallidi di discorsi dal significato ormai svuotato dal tempo. Il personaggio dell'attrice (impersonato da Odette Lara) che discute sui problemi della donna e poi proclama di non aver potuto partecipare ad un cocktail per non aver avuto l'abito adatto. Il negro che va in giro a chiedere lavoro a tutti e intanto rubacchia e sfoga un sentimentalismo esaltato con una piccola e grata ragazza negra. Il giovane rivoluzionario che ripete senza sosta i suoi slogan e intanto resta fermo, forse annoiato lui stesso dal proprio ruolo. La chiave interpretativa di *Câncer* è fornita all'inizio del film da quella che sembra essere una conferenza stampa, in cui la voce che parla in nome di Rocha racconta il momento politico che ha accompagnato la realizzazione dell'opera: con la piccola borghesia radicale che scendeva sulle strade sostenendo di fare la rivoluzione, con gli operai completamente assenti, mentre gli intellettuali erano al Museo d'Arte Moderna e discutevano sull'Arte rivoluzionaria e dicevano «questa profilassi è necessaria»» (22).

Una parola, allora, destinata alla mimesi del *bla-bla* brasiliano d'epoca (titolo pure di un film coevo di Andrea Tonacci), messa in crisi perché essa stessa rappresentazione della crisi; ma pure, come si è visto, una parola che, al pari delle altre componenti dell'opera, ha il compito di palesare e demistificare gli elementi chiave dello

(21) Bertold Brecht, *Letterarizzazione del Teatro – Note all'opera da tre soldi*, in *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962, IV ediz. 1977, p. 41

(22) C. Bellumori, *op. cit.*, p. 98



spettacolo e del mezzo di comunicazione di massa, risultando così, proprio perché ingrediente significativo (al pari degli interstizi), vero e proprio statuto narrativo. Come rileva Deleuze, proprio perché, «a definire il cinema moderno è un “andirivieni tra parola e immagine”» (23), anche nel senso di interno/esterno precedentemente delineato, è possibile non solo leggere l'immagine visiva, ma anche filmare l'immagine sonora (24), la parola quindi. E in un film, segnato dalla radicale coerenza dell'interscambiabilità tra elementi e negli elementi come effettivamente risulta essere *Câncer*, l'operazione si rende doppiamente necessaria.

Il sonoro, allora, i fruscii dei dischi, il rumore del microfono, i dislivelli audio, sono «filmati» più che «registrati». E profilmico diventa pure il dialogo. Non ha soltanto funzione di raccordo (il sonoro da stazione radiofonica che congiunge blocco 4 e blocco 5), di virtuale continuità temporale (ma non spaziale), con le stesse modalità che possiede il cinema tradizionale. Esso diventa piuttosto «luogo» narrativo della medesima importanza di quello realizzato attraverso l'immagine visiva. In un film congelato in blocchi, congiunti e disgiunti a un tempo, dove in maniera simile i personaggi, per via della loro chiusura (prototipica e comportamentale) finiscono paradossalmente per omologarsi e intercambiarsi l'un l'altro, ecco pure che sullo schermo non succede praticamente niente (fissità dei piani e delle azioni) e allo stesso tempo, sotto forma di dinamica interna, succede di tutto. Azione diventano l'inquadratura, il suono, le parole.

Di conseguenza, la violenza verbale del film e la violenza narrata nel film (gli omicidi di cui si vanta il nero e il sangue che così tanto sembra affascinarlo) hanno il medesimo peso espressivo e

iconografico di tutto il sangue versato (e visivamente mostrato) nel Cinema Marginal. Il litigio di cui narra Hugo Carvana, all'inizio del blocco 2, avvenuto a causa di una donna, ha lo stesso valore diegetico delle numerose liti e scazzottate che avvengono nel corso del film. Alterchi che coinvolgono praticamente tutti i personaggi, e in diverse combinazioni, tranne il sambista servitore che ha, appunto come si è visto, caratteristiche di mondo (e monade) a sé, e che sono altrettante specificazioni di senso per esprimere omologazione, ambiguità e chiusura (congiuntiva/disgiuntiva) dei personaggi.

Ma c'è un'ulteriore sottolineatura da compiere riguardo all'importanza che la parola ricopre in questo film ed è ancora Deleuze che ci aiuta a decifrarla. Basandosi su un'osservazione di Serge Daney (25) relativa al cinema africano, definito «cinema dell'atto di parola», il filosofo francese estende la definizione a tutto il cinema del terzo mondo e, in particolare, parlando di *Terra em transe*, al cinema di Rocha. Questa parola non sarebbe che il “pieno” di un “vuoto” rappresentato dal popolo.

«Nel cinema classico il popolo c'è, anche oppresso, ingannato, assoggettato, anche cieco o inconsapevole» (26). In quello moderno no. Quindi, il cinema politico moderno è fondato su questa base: «il popolo non esiste più, o non ancora... *il popolo manca*» (27). L'enunciato verbale diventa allora la «prefigurazione del popolo che manca», di modo che esso «sia memoria e la memoria invenzione di un popolo» (28).

È interessante notare come questo atto di parola abbia lo stesso segno di «una lingua straniera in una lingua dominante», deve cioè rifarsi ai codici dell'oppressione, «proprio per esprimere

(23) G. Deleuze, *op. cit.* 1997, p. 273

(24) Cfr. Idem, *Ibidem*, p. 271

(25) Cfr. G. Deleuze, *op. cit.* 199., p. 245

(26) Idem, *Ibidem*, p. 239

(27) Idem, *Ibidem*, p. 240

(28) Idem, *Ibidem*, pp. 246-247



un'impossibilità di vivere sotto la dominazione» (29). «A volte il cineasta del terzo mondo si trova di fronte un pubblico spesso analfabeta, imbevuto di serie americane, egiziane o indiane, film di karaté, ed è di lì che bisogna passare, è questa materia che bisogna elaborare, per trarne gli elementi di un popolo che ancora manca» (30). Sembra il manifesto mancante dell'estetica *marginal* e la spiegazione del suo attaccamento ai generi «bassi». Qui Deleuze parla del filippino Lino Brocka, che difatti non disdegnava l'adesione, criticamente rielaborata, ai modelli seguiti dal suo popolo (melodramma, azione, poliziesco) per trasformati in «denuncia» oltre che in «poesia». Ma spiega pure come faccia Rocha a risolvere questo dilemma e sembra quasi che, invece di *Terra em transe*, stia parlando di *Câncer*.

Si tratta di compiere la messa in trance, di rendere tutto transizione, passaggio, divenire, crisi, «mettere in trance tutto, il popolo e i suoi padroni, e la cinepresa stessa, (...) spingere tutto all'aberrazione, tanto per fare comunicare le violenze quanto per far trascorrere il fatto privato nel politico e il fatto politico nel privato». Ciò conduce alla tematizzazione di «una duplice impossibilità, quella di fare gruppo e quella di non fare gruppo» e delimita la «comunicazione di mondo e io, in un mondo parcellare e in un io spezzato che non cessano di scambiarsi», «perché, se il popolo manca, se si scinde in minoranze, sono io in primo luogo a essere un popolo, il popolo dei miei atomi, come diceva Carmelo Bene, il popolo delle mie arterie, come direbbe Chahine» (31).

Questa messa in trance, nel caso di *Câncer*, sfocia però in una totale sfiducia nei due mondi (gruppo e io) e non sembra, a differenza delle altre opere di Rocha, compresa l'ultima, trovare solu-

zione al problema, risolta generalmente con la ribellione verso il sistema e la violenza nei confronti del nemico. Il punto è questo: chi è il nemico in questo film? E chi era il nemico nella società brasiliana dell'epoca? Se «l'ipotesi della guerriglia come unica forma di resistenza cominciò a circolare con insistenza nel 1967», bisogna rilevare come «già nel 1965 si erano registrati aspri contrasti all'interno degli schieramenti di opposizione circa la linea da seguire» (32), creando conseguentemente lotte intestine e riflessi di discussioni interminabili tra la popolazione schierata a favore o contro, con il conseguente inaridimento verbale e politico, di cui, si è visto, il film costituisce testimonianza.

La situazione appare molto meno manichea di come potesse sembrare agli inizi del Cinema Novo, con da una parte i cattivi, da un'altra i buoni, e da un'altra ancora gli esseri privi di coscienza (e scrupoli) al servizio dei cattivi che poi, però, acquistando consapevolezza di popolo (popolo che manca e popolo che si forma) passavano dalla parte giusta, cioè dai buoni, contro i cattivi (è lo schema che ritroveremo in *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*). Sarà João Silvério Trevisan a dire, in tempi molto recenti, che, come vista dal suo cinema e di quello dei colleghi *marginais*, la situazione appariva meno schematica e semplice di quanto volessero far credere gli oltranzisti del Cinema Novo: «Il nostro problema era molto più complicato che prendere in mano una mitragliatrice. Tutto il nostro cinema prende spunto da questo. (...) La nostra preoccupazione era: cosa facciamo in questo Paese? Ci uccideremo o che altro?» (33).

(29) Idem, *Ibidem*, p. 246

(30) Idem, *Ibidem*, p. 241

(31) Idem, *Ibidem*, pp. 242-244

(32) Angelo Trento, *Il Brasile – Una grande terra tra tradizione e progresso (1808-1990)*, Giunti, Firenze 1992, p. 149

(33) M. Giusti, *João Silvério Trevisan - intervista*, in M. Giusti, M. Melani, *op. cit.*, p. 238



L'INIZIO DELLA FINE

Con le stesse modalità del Cinema Novo, ma radicalizzate in termini di linguaggio, e spostate di segno in termini di contenuti, *Câncer* diventa davvero il lato oscuro del cinema di Rocha, di cui non basta dire soltanto che non risulta «inseribile facilmente in tutto il resto della filmografia» (34) del suo autore. È proprio a partire da questo film che il tema della costruzione dell'identità nazionale, la proposta nazional-popolare (in senso gramsciano), attraverso il cinema, di rappresentare il popolo come escluso e allo stesso tempo come vettore di trasformazioni e rivoluzioni, inizia a franare, dando luogo a una crisi di identità non soltanto cinematografica che prelude all'inizio della fine delle ideologie, al ripiegamento assoluto, alla totale omologazione che registriamo oggi in Brasile e altrove.

È l'espressione, con tutto il Cinema Marginal, del cammino di una modernità (completamente diversa da quella analizzata finora) che ha determinato, in maniera velocissima, la sparizione dell'identità, seppure in formazione, di uno specifico culturale e popolare insieme, sostituendoli con le linee massificanti di una cultura internazional-popolare, globalizzata, in cui il referente non sono più cose come l'identità o la nazione, ma i nuovi (non) territori virtuali e mediatici. Non è un caso che questo modo di far cinema si sia ritrovato, con le dovute distinzioni, nelle radicali destrutturazioni di fine millennio e inizio del nuovo. Non solamente nei film di Tarantino, ma pure in quelli di João César Monteiro, Pedro Costa, Roy Andersson, Tsai Ming Liang, Šarūnas Bartas, Apichatpong Weerasethakul, Lav Diaz, Béla Tarr, Cipri e Maresco e Davide Manuli. Opere dove, deterritorializzati e accecati, i personaggi non appartengono più alla terra.

Per tornare a Rocha, la violenza che subiscono o compiono nel suo film è una violenza cieca («a cegeuira» di Dio e del Diavolo, del vecchio *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964), dilagata e dilatata come un cancro (da qui il titolo) e senza uscita. Nel videofilm *Gianni o amico* (1995), dedicato alla memoria di Gianni Amico, gli autori Joel Barcellos e Luiz Saldanha ripercorrono le fasi salienti del cinema brasiliano (ma è rigorosamente escluso qualsiasi accenno al Cinema Marginal), mostrando spezzoni significativi di film, introdotti da didascalie esplicative. Prima di arrivare al primo piano-sequenza di *Câncer* si legge: «In quei giorni la città (Rio, ndA), era come un cancro allucinante».

Non c'è dubbio che questo film, per ammissione stessa dell'autore, è immesso «dentro un'azione violenta». Gli attori «improvvisano situazioni, che io suggerivo, sul tema della violenza. Violenza psicologica, sessuale, razziale, sociale, sul piano dell'improvvisazione» (35). Una violenza che non porta certo alla rivoluzione, ma a quel nichilismo che Rocha e cinemanovisti rimproveravano ai personaggi (e di riflesso ai cineasti) del Cinema Marginal. Un nichilismo che nessuno ha sintetizzato altrettanto efficacemente dallo stesso autore di *Câncer*, quando, nel finale, fa urlare al protagonista nero:

«Dialogo? Eu nao sei o que è dialogo! (...) Me da esse revolve, eu preciso matar, eu preciso te matar! (...) Eu quero matar o mundo!»

(«Dialogo? Io non so cos'è il dialogo! (...) Dammi questa pistola, io ho bisogno di uccidere, ho bisogno di uccidere! (...) Io voglio uccidere il mondo!»)

Questa violenza «culturale», che è, paradossalmente, pure una violenza determinata da una mancanza totale di teoria, estetica, politica (di «cultura», in definitiva), oltre a rappresentare in

(34) C. Bellumori, *op. cit.*, p. 97

(35) C. Bellumori, *op. cit.*, p. 97



pieno la sfiducia del Cinema Marginal, è la stessa che, a partire da questi anni, farà sempre più parte dello scenario reale brasiliano, oltre che di quello cinematografico e letterario. *Papo Amarelo*, il secondo episodio di un altro film del 1968, *Os marginais*, dittico firmato da Carlos Prates Correia e Moisés Kandler, ci consegna, in sincronia e in sintonia con quello di Rocha, il ritratto di un altro criminale la cui filosofia è tutta in una battuta analoga a quella urlata dal nero José: «*Quero so matar, sem souber quem*» (Voglio solo uccidere, ma non so chi!). In tempi recenti, i personaggi desiderosi di «*matar o mundo*» perché «*o mundo não presta*» (il mondo non serve) in Brasile si sono moltiplicati e anche annacquati. Ci si può limitare a citare i killer dei racconti di Rubem Fonseca, i personaggi dei primi film di Walter Salles Jr., di Aluizio Abranches, del Fernando Meirelles di *Cidade de Deus*, fattisi notare fuori dai confini nazionali.

In tempi recenti, i personaggi desiderosi di «*matar o mundo*» perché «*o mundo não presta*» (il mondo non serve) si sono moltiplicati e anche annacquati. Limitandoci al Brasile più noto fuori dai confini nazionali, citiamo soltanto i killer, a caccia di nemici, dei racconti di Rubem Fonseca, o quelli del primo film di Walter Salles Jr., *A grande arte* (1991), un *noir* all'americana, tratto dall'omonimo romanzo (1983) dello stesso Fonseca. Inoltre le situazioni di violenza dei film di Aluizio Abranches o di *Cidade de Deus* (2002) di Fernando Mereilles.

GENERI CITATI

Arrivati a questo punto della disamina, possiamo chiederci perché Rocha odiasse tanto il Cinema Marginal che, esteticamente ed eticamente, sembra muoversi totalmente sulla falsariga del

suo capolavoro. Non basta come risposta il fatto che l'altro cinema faccia un uso costante dei codici dei generi popolari (poliziesco, horror, fantascienza) perché, a parte qualche eccezione significativa, questi codici sono generalmente fatti esplodere e riutilizzati completamente al di fuori delle regole e caratteristiche classiche dei modelli. Inoltre anche *Câncer* risulta, al di là di quel che pensa lo stesso realizzatore, un collage tropicalista di generi e citazioni.

Abbiamo visto come il film sia molto parlato. Senza escludere il senso profondo di tanta *conversa* (che è, ripetiamo, di ordine linguistico e meta-linguistico, formale e contenutistico), non possiamo fare a meno di notare come essa faccia ricorso, anche e in special modo nei vuoti, nelle incongruenze, nel non-sense umoristico (quell'«*Ammazzami, dottore!*» urlato dal nero mentre prende le botte) e nell'appellarsi direttamente allo spettatore (come appunto fa Hugo Carvana, nella scena al commissariato), al genere cinematografico nazionale e popolare per eccellenza, che è la tanto bistrattata (da Rocha, non dai *marginais*) *chanchada*.

Il servitore sambista è una delle figure chiave di questo genere leggero, pieno di digressioni musicali affidate, non raramente, a personaggi di colore tipizzati. Come riferisce Watson Macedo, uno dei più celebri registi di *chanchadas*: «nel bel mezzo di una storia, improvvisamente, tutto si fermava perché qualcuno entrava cantando» (36) e questo qualcuno era spesso il servo di colore.

Anche la coppia Hugo Carvana-Antônio Pitanga non è lontana, in fondo, dalla classica *dupla do barulho* di questo genere di film, costituita da un *crioulo doido* che affianca il bianco in avventure pericolose e umoristiche. Nell'edizione brasiliana del film, il personaggio interpretato da Pitanga viene appunto chiamato «*crioulo*» dal «dottore» e non «negro» come avviene in quella italiana. Quando i due bisticciano per la proprietà dell'ignoto oggetto rubato all'americano o dell'altrettanto misteriosa valigia,

(36) Cit. in Inimã Simões, *Porno-chanchada: il capro espiatorio del cinema brasiliano*, in (a cura di) Lino Micciché, *Cinema Novo e dopo*, Marsilio, Venezia 1981, p. 115 (nota 2).



sembra di assistere ai battibecchi di Grande Otelo e Ankito in *De pernas pro ar* (1957) (di Victor Lima), per non parlare di una situazione-tipo di questo genere di film esplicitamente citata, laddove Pitanga addenta furtivamente la banana di Carvana, e da quest'ultimo è per questo sonoramente rimproverato.

Un altro genere diffuso e ormai scomparso, come quello romantico-sentimentale, è del tutto parodiato nel blocco 7. Frasi fatte, luoghi comuni, smancerie e ripetizioni, nei dialoghi tentennanti e timidi, come nella colonna sonora, fatta di stressanti canzoni d'amore, languide e irreali, che Rocha si diverte a interrompere bruscamente o a mettere in sonora evidenza, coprendo completamente il dialogo con esse. L'inquadratura stessa, a camera fissa, è più ravvicinata del solito, proprio come nel genere preso in questione, solitamente composto di campi medi o primi piani-affezione.

Se vogliamo, la storia ha pure le caratteristiche di un *noir*, non certo nelle sue magre coordinate «gialle» determinate da furti e furtarelli fuori campo o da un intero blocco ambientato in una stazione poliziesca estremamente parodizzata. Essa cita piuttosto gli effetti del poliziesco misogino alla Howard Hawks (autore, questo, molto amato pure dai cinemanovisti per lo stile secco ed essenziale), dove un'irresistibile *dark lady* finisce sempre per rovinare l'amicizia tra due uomini, entrambi innamorati di lei. Qui, si è visto, Pitanga, infatuato per Odette Lara, finisce per uccidere Carvana, a cui comunque, seppur ambiguamente, era legato. E quando i due amanti corrono via gioiosi, lasciando il cadavere dell'uomo sulla spiaggia, è lecito ricordare un'ulteriore variazione del *noir* americano: quella dove un lui e una lei progettano di far fuori un terzo scomodo, uomo o donna, legato a regolare vincolo di coniugio a uno dei due assassini.

In quanto alla valigia che non sappiamo cosa contenga, essa ci rimanda, oltre al «MacMuffin» di memoria *thriller* e spionistica, a uno dei luoghi canonici del poliziesco post-maccartista, quello dell'oggetto che potrebbe contenere chissà quale micidiale arma segreta del nemico (comunista). Non ci stupiremmo se dalla valigia di *Câncer* uscisse materiale radioattivo, come avveniva in *Un bacio e una pistola* (1955) di Robert Aldrich. Adeguato al clima

da isteria nucleare, di cui questo tipico di narrativa poliziesca era l'espressione (anche se il film di Aldrich appare ovviamente dotato di maggiore complessità), è pure l'oggetto incomprensibile che i due protagonisti del film, in cerca di una delucidazione in merito, portano dal dottor Zelito. Rilevato che si tratta di una specie di «contatore Geiger» sterilizzante, il dottore, che è pure una specie di *mad doctor* dell'horror (o un medico al servizio della dittatura sanguinaria: lo attesta il ragazzo brutalizzato accovacciato in un angolo della casa), sposta il film sul terreno vago della fantascienza.

All'infuori dei generi classici, nazionali (la *chanchada*) o hollywoodiani (poliziesco; horror; fantascienza; film d'amore), *Câncer* gioca pure con i codici del cinema moderno. Il blocco 9, quello in cui Antônio Pitanga si aggira per le strade di Rio e chiede aiuto ai passanti, è girato secondo lo stile del *cinéma vérité*; la sfilata di moda reinvia agli stilemi *pop* per niente snobbati dal cinema d'autore di quegli anni (ne sono testimonianza *Blow up*, 1966, di Michelangelo Antonioni, e *Qui etez-vous Polly Magoo*, 1965, di William Klein: quest'ultimo, basato proprio sul mondo della moda).

Presenti pure, non sappiamo in quale misura polemica, i riferimenti al cinema di grido brasiliano, quello che, sulla scia avviata da Ruy Guerra con *Os cafajestes*, si pasce di descrivere la gioventù bruciata e vitellonesca brasiliana, senza ideali né moralità, con ripetitive scene di sbronze, fumate di hascish, canti e balli, sesso facile. I giovani che, nell'ultimo blocco, improvvisano un samba; i tre protagonisti del film che fumano uno spinello nel Volkswagen e, in generale, tutto l'atteggiamento da perdigiorno dei protagonisti, con relativi scambi sessuali, sono un omaggio distanziato e più o meno cosciente, al filone.

In un tale, densissimo serbatoio di rimandi sagacemente occultati in un'apparente semplicità di film marginale, improvvisato e un po' «brutto», spiccano pure le citazioni mass-mediali tanto care ai registi del Cinema Marginal: televisione (in campo) e radio (fuoricampo) accese fungono, a intermittenza, da anomala colonna sonora (della radio si ascolta persino il frenetico cambio di emittente: brano sonoro che fa da *pendant* alla musica spezzettata proveniente da dischi fruscianti nella scena del corteggiamento).

E, se come si è visto, viene citato il testo di due canzoni, rispet-



tivamente, in un dialogo, e nel commento cantato finale del servitore, non mancano neppure menzioni a film famosi. Forse casuale quella davanti a un cinema, le cui insegne pubblicizzano l'ultimo film con Doris Day, mentre Pitanga, indomabile, come il titolo del film programmato (*A Indomável* è il titolo brasiliano di *The Ballad Of Josie*, 1967, di Andrew V. McLaglen, da noi *La donna del West*) si appresta a recitare il suo ruolo di disperato senza via d'uscita. Invece, deliberatamente contemplate, quelle relative alla protagonista femminile e al commissario. La prima rivela al suo uomo che, dopo aver visto *Bella di giorno* (1967) di Luis Buñuel, si sente molto più invogliata a uscire per le strade. Il secondo, invece, si porta alle spalle un enorme croce, proprio come il protagonista del blasonato *O pagador de promessas* di Anselmo Duarte, già opera teatrale di Dias Gomes e già oggetto di parodia in *Terra em transe*. ■

Leonardo Persia

CÂNCER, SINOSSI

Una sala congressi, dove è in corso una conferenza stampa. Una voce fuori campo parla del film che stiamo per vedere, come è nato e in quale contesto politico, e ci spiega che esso è «sui disoccupati di Rio de Janeiro». Sulla soggettiva di un'auto che esce da una galleria, attraversando una discesa, delle voci fuori campo asseriscono che «il dottor Zelito aveva ragione», concludendo che «questa profilassi sarà necessaria».

Nel giardino di un appartamento borghese, un giovane nero (Antônio Pitanga) scongiura un «dottore» (Rogério Duarte) di farlo lavorare. C'è un altro «dottore» (Hélio Oiticica) con in mano la pistola e un servitore di colore che canta e balla agitando un *pandeiro*. Il nero in cerca di lavoro confessa che in passato rubava per sopravvivere, ma poi, dopo un bel colpo fatto con la complicità di un amico, quest'ultimo non ha voluto dividere con lui la refurtiva e lo ha mollato. Il «dottore» gli urla tutto il suo disprezzo, non in quanto nero, ma perché vagabondo. L'altro «dottore», apparentemente più comprensivo, rileva che «una persona non può, non ha la possibilità di fare niente» e spiega che il possesso della pistola è dovuto a motivi di sicurezza. Il nero invita il «dottore» a mandare via quello armato, ma l'uomo gli prende soltanto la pistola e comincia ad accusare il ladrunco di aver squartato e violentato la sua stessa madre. Insultandolo e picchiandolo, chiede una corda per potergli legare le mani, mentre l'accusato interrompe il servo che balla, chiedendogli perché non fa nulla. Il secondo «dottore» considera che bisogna essere più democratici, ma l'altro replica che «in Grecia, la democrazia era per un dieci per cento della popolazione. Il novanta per cento erano schiavi». Continua così a picchiare il giovane, che, da par suo, gli urla: «Sai chi ha scoperto il Brasile?».

Un uomo addormentato su un divano (Hugo Carvana) si sveglia e prende la pistola. Racconta che la notte precedente ha litigato con un tipo per via di una donna. Intanto rimprovera il giovane nero di essersi presentato in ritardo, ma il ragazzo cerca di rabbonirlo, mostrandogli gli orologi che ha rubato. Racconta ridendo che per uno di questi ha dovuto sventrare un uomo, sottolineando, entusiasta, che «gli usciva il sangue», ma il socio sembra preoccuparsi più che altro del fatto che il ladro abbia messo in bocca la sua banana. Iniziano poi a litigare per il possesso di uno strano oggetto rubato a un americano di cui però nessuno dei due sa a cosa precisamente serva. I due portano l'ordigno da un certo dottor Zelito, che li potrà delucidare sull'uso. Nell'appartamento dell'uomo, del tutto disadorno, vediamo un ragazzo accovacciato a terra che si lamenta e l'asta col microfono che serve a registrare il suono del film. Mentre il dottore spiega che l'oggetto è «una specie di anestetizzante che funziona pure come contatore Geiger», una voce fuori campo, appartenente, presumibilmente, a qualcuno che è dietro la macchina da presa, comincia a provocare il dottor Zelito: «Tua madre ha partorito quaranta figli! Perché vuoi sterilizzare le donne nel *sertão*?». La stessa voce incita poi a sparare sul ragazzo accovacciato su cui, a turno, tutti si sfogano con calci e pugni. Dopo l'acquisto dell'oggetto da parte del dottor Zelito, i due ladri ricominciano a litigare e a picchiarsi. Interviene nella zuffa il ragazzo accovacciato, che, oltre a darle, continua a prenderle. Le botte tra i due continuano anche fuori dall'appartamento, davanti a una folla di anziane signore e bambini divertiti, in mezzo ai quali la macchina da presa ondeggia, registrando i loro saluti e le loro boccacce.

In un interno borghese, seduti su un divano e con il televisore acceso, l'uomo dei furti accusa la sua donna (Odette Lara) di con-

durre una vita squallida. Lei si interroga sulla fedeltà e lui afferma che «il mondo è tutto marcio» e «bisogna abbattere tutto». La donna, che è un'attrice, parla, fiduciosa, del popolo, mentre l'uomo l'avverte che saranno massacrati e sbranati dalle masse. Poi la invita a «uscire per strada, respirare la gente» e lei confessa che è proprio quello che vuol fare, specie dopo aver visto *Bella di giorno*. Gli amanti vengono poi alle mani dopo che l'uomo chiede alla donna di dargli tutto quello che ha. Lei, provocandolo, abbraccia un amico fumato (Eduardo Coutinho), accucciato a terra, e l'uomo comincia a fare a pugni con lui.

Tutti al commissariato di polizia. Il commissario ha in mano un'enorme croce, un servitore il bricco del caffè. L'amico della donna viene preso in giro per il suo impegno politico; l'altro, dopo aver detto di voler ammazzare e distruggere il mondo, comincia a sproloquiare discorsi pseudo-politici verso la macchina da presa. Entra un poliziotto consegnando un sovversivo. Quest'ultimo nega di essere comunista, dice di essere solo un teorico e vanta la propria agendina vuota come simbolo di coordinazione e ordine. Intanto si spazientisce l'amico della donna per il tempo perso: «Devo salvare un vietnamita... devo fare la rivoluzione in Francia... devo inventare una nuova ghigliottina francese... elettronica...». La donna lo tranquillizza, abbracciandolo e baciandolo. Si sentono rumori esterni e urla, ma come provenienti da un mezzo meccanico. Soggettiva da auto che attraversa una galleria.

Il ladrunco nero corteggia una bella ragazza pure nera con una serie di frasi fatte. I dialoghi dei due sono continuamente interrotti da vecchie canzoni romantiche. Alla fine, la ragazza ci sta e i due si abbracciano.

Un'altra soggettiva da auto. Davanti a una spiaggia, il ladro e la fidanzata riuniti, dopo che lei s'era messa con l'amico. La solita soggettiva da auto. Stavolta sorpassa un Volkswagen dove ci sono il ladro, la fidanzata e il nero. Si fermano davanti alla spiaggia e fumano uno spinello, poi vanno verso il mare. Il bianco dice al nero che, a differenza sua, non potrà mai ascendere alla scala sociale, ma l'altro risponde convinto che adesso è lui a comandare. Sembra infatti che anche la ragazza dell'amico si stia innamorando di lui e per questo comincia un ennesimo alterco tra i due uomini. La ragazza ha il sospetto che oggetto della contesa non sia lei, ma una misteriosa valigia che appartiene al nero, ma su cui il bianco rivendica la proprietà. Improvvisamente, quest'ultimo viene strangolato dal primo e la nuova coppia fugge ridendo.

Una sfilata di moda sulla quale una voce *off* infervorata parla di politica, di Costa e Silva e di AI 5. Al centro di Rio, il nero continua a simulare il bisogno di lavorare. Qualcuno lo invita a cercarsi un assistente sociale, una ragazza gli regala mille *cruzeiros* e un industriale gli nega l'assunzione visto che alla sua ditta ha dovuto licenziare gran parte del personale.

I due «dottori» dell'inizio, con il servo cantante appresso, incontrano il nero tra un gruppo di giovani che improvvisano un samba per strada. Il nero nega di conoscerli, come pure la bella ragazza che aveva corteggiato prima. Il primo «dottore» insiste e, nel consueto litigio, lui lo ammazza esultando: «Ho ucciso! Ho ucciso un altro!». Vorrebbe sfilare dal cadavere una collana, ma l'altro «dottore» ne rivendica l'appartenenza: il nero uccide anche lui. E, tra i balli e i canti del gruppo, urla a squarciagola: «Voglio uccidere il mondo!». Chiusura, sfocata, sulla figura di un passante che, da lontano, si è fermato, incuriosito, ad assistere alla lavorazione del film. ■

LP

CÂNCER

Regia, sceneggiatura: Glauber Rocha • **Fotografia, operatore:** Luiz Carlos Saldanha • **Montaggio:** Mireta, Tineca • **Suono:** José Antonio Ventura • **Sincronizzazione:** Raul Garcia • **Laboratorio:** Lider Cine Laboratórios • **Produttore:** Glauber Rocha • **coproduttore:** Gianni Barcelloni • **Interpreti:** Odete Lara, Hugo Carvana, Antonio Pitanga, Rogério Duarte, Hélio Oiticica, Eduardo Coutinho, José Medeiros, Luiz Carlos Saldanha, Zelito Viana e il personale del morro de Mangueira (Rio de Janeiro) • **Produzione:** Mapa Filmes, RAI - Radiotelevisione Italiana • **Colore:** bianco e nero • **Negativo:** 16mm (950 metri) • **Lingua:** portoghese • **Paese:** Brasile, Italia • **Anno:** 1972 • **Durata:** 86'



GLAUBER ROCHA / 1939-1981 / FILMOGRAFIA

- 1959 – **Pátio** (corto)
- 1959 – **A Cruz na Praça** (corto, non completato)
- 1961 – **Barravento**
- 1964 – **Deus e o Diabo na Terra do Sol**
- 1966 – **Amazonas, Amazonas** (corto)
- 1966 – **Maranhão 66** (corto)
- 1967 – **Terra em Transe**
- 1968 – **1968** (corto)
- 1969 – **O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro**
- 1970 – **Cabezas cortadas**
- 1970 – **Der Leone have sept cabeças**
- 1972 – **Câncer**
- 1972 – **Paloma, Paloma (Super Paloma)** (cine diario)
- 1974 – **História do Brasil**
- 1974-75 – **As Armas e o Povo**
- 1975 – **Claro**
- 1977 – **Di Cavalcanti** (corto)
- 1977 – **Jorge Amado no Cinema** (doc)
- 1980 – **A Idade da Terra**

Fonte: tempoglauber.com.br



« DATECI 20'000 DOLLARI E REALIZZEREMO IL MIGLIOR FAST AND FURIOUS DI SEMPRE » INTERVISTA A JOEL POTRYKUS

a cura di **Roberto Rippa**

È bene non lasciarsi confondere dall'espressione mite, innocente e anche scherzosa di Joel Potrykus: è uno di quei (pochi) cineasti capaci di prendere il pubblico letteralmente a mazzate, non diversamente dal suo alter ego sullo schermo Trevor Newandyke, che nel suo primo lungometraggio *Ape* sfoga la sua rabbia sullo spettatore di una sua esibizione a colpi di asta del microfono.

Classe 1977, nativo del Michigan e lì ancora residente, Joel Potrykus non ama concedere ai suoi personaggi uno spazio in cui accoccolarsi e sentirsi sicuri e nemmeno lo concede ai suoi spettatori. Amante dell'horror a bassissimo costo, del Super 8, delle storie che si concentrano sull'estremo quotidiano – mai quello eccezionale – ha scritto e diretto *Ape* lo scorso anno dopo una manciata di cortometraggi (*Gordon*, 2007, e *Coyote*, 2010) che già lasciavano presagire cosa sarebbe accaduto in seguito. Con un attore che definire straordinario non è fuori luogo come Joshua Burge (leggi la sua intervista su RC36), Potrykus realizza un cinema da guerra, realizzato con due soldi, con una troupe ridotta all'osso, la musica a condurre i movimenti del suo protagonista in location rubate, ben distante anche dagli standard del cinema indie americano, sempre orgogliosamente con lo stesso gruppetto di persone di cui si fida e

sempre senza muoversi dalla sua Grand Rapids, Michigan, curiosamente città natale di un altro autore anomalo del cinema statunitense come lo sceneggiatore e regista Paul Schrader.

È un autore peculiare, Joel Potrykus, che scrive le sue storie partendo da immagini e, come nel caso di *Ape*, da un'esperienza personale vissuta a New York quando si esibiva come stand-up comedian (comico monologista che si esibisce nei club). Forte del rinunciare a qualsiasi fronzolo, *Ape* è stato il film sensazione lo scorso anno al Festival internazionale del film di Locarno, dove è stato premiato come migliore opera prima e Potrykus come migliore regista esordiente nella sezione Cineasti del presente. Prima dei due premi, aveva goduto di un passaparola che aveva riempito di pubblico le sale del festival ad ogni proiezione.

Sfuggente alle definizioni, con la commedia dai toni surreali a fare capolino nelle scene delle esibizioni sul palco di Trevor, *Ape* è un film che offre voce alla rabbia di chi si sente impotente di fronte a un sistema che, pur crollando, tenta ancora di tenere in riga i suoi sudditi e che, facendolo, si trasforma anche in ritratto fedele di una generazione non ancora del tutto perduta. Il tutto con un umorismo mai meno che feroce e mescolando Godard, Cassavetes, il Faust di Goethe, ma soprattutto il sentire il cinema proprio del suo



autore. Intelligente, sporco, selvaggio e selvatico, punk e nel contempo rigoroso, esilarante e disturbante, soprattutto liberatorio, il primo lungometraggio di Potrykus sembra essere tutto e il suo contrario, riuscendo anche nella mirabile impresa di trasformare i suoi difetti in punti di forza.

Difficile trovare un autore tanto anarchico e altrettanto controllato nella scrittura e nella direzione, altrettanto difficile trovare un autore così libero da non riuscire ad accettare di poter lavorare con più mezzi, nemmeno se questi non fossero comunque causa di interferenze.

Visto quasi un anno fa, *Ape* è ancora ben presente nella mia mente, tanto presente da fare venire la voglia di fare quattro chiacchiere con il suo autore, proprio mentre è impegnato con la preparazione del suo secondo lungometraggio *Buzzard*.

+ + +

Roberto Rippa: Innanzitutto, raccontami un po' dei tuoi trascorsi. Tutto ciò che so è che sei nato in Michigan, che ancora ci vivi e che hai iniziato a girare film durante il liceo.

Joel Potrykus: Io e mio fratello minore eravamo quel tipo di bambini che sgusciano dalle loro camere da letto per guardare film horror. Indipendentemente dai film che faccio, i miei personaggi sgusceranno sempre dalla loro zona di sicurezza per conoscere un po' di raccapriccio.

Il college sarebbe stato un obbligo, non c'era modo di evitare che io dovessi studiare ancora dopo il liceo. Non avevo i soldi per andare alla NYU (New York University) o alla UCLA (University of California, Los Angeles) e quindi non pensavo davvero che avrei potuto studiare cinema. Poi, nel corso del mio anno come matricola presso un community college (Istituzioni pubbliche che offrono istruzione per adulti o diplomi superiori attraverso corsi biennali; NDR.) della mia città, sfogliando un catalogo di corsi di laurea ho scoperto che alcune scuole del Michigan offrivano corsi di studio sul cinema. A quel punto, non ci sono state più questioni:

finalmente ero entusiasta dell'opzione college. Ho frequentato una scuola che mi permetteva di usare le sue camere a 16mm e i suoi pacchetti per il montaggio senza limiti di tempo. Era entusiasmante! Quella scuola non mi ha più sostenuto in alcun modo dopo avere pagato la mia retta ed essermene andato ma in quel periodo è stato bello.

RR: Quali sono i film con cui sei cresciuto? Tra l'altro, so che sei anche un critico.

JP: Ero preso dai film horror. E avevo una speciale affinità con i film spazzatura a bassissimo costo. Il distributore di VHS Prism (Distributore di oscuri film dell'orrore, splatter e gore in VHS; NDR.) era il mio preferito. È stato bello essere appassionato di film prima di internet perché alcuni film erano misteriosi e impossibili da reperire. Ho trascorso ore da bambino in biblioteca a leggere di *Caligola*, *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) e *La casa* (*The Evil Dead*, Sam Raimi, 1981). Se non erano disponibili nella videoteca in città, allora non c'era modo di vederli. Non ti restava che guardare nelle ultime pagine di *Fangoria* (storica rivista statunitense specializzata in horror, slasher e splatter. Viene pubblicata dal 1979; NDR.) o pregare che venissero trasmessi di notte dalle reti via cavo. Ero appassionato di "video nasty" (Termine coniato dalle commissioni di censura britanniche per definire videocassette e DVD distribuiti in Inghilterra dal contenuto particolarmente violento. Alcuni tra questi film venivano banditi nel Paese; NDR.). *Eraserhead* era come il santo Graal: ne sono stato ossessionato per sei anni finché un amico ha finalmente trovato un bootleg giapponese di terza generazione in VHS. Quello è stato un bel giorno.

Tutto il tempo speso in biblioteca mi ha fatto nascere la voglia di scrivere anche di cinema. Mi piace scrivere e realizzare film. E anche sbattere le mie opinioni sulla gente.

RR: Dimmi del fascino che il Super 8 esercita su di te. È il formato che hai scelto per i tuoi *Gordon* (2007) e *Coyote* (2010)...



JP: Il Super 8 ha quella grana tipica dei film anni '80 a basso costo. Non esiste effetto digitale che possa simulare l'autenticità della sporcizia del super 8.

RR: Ho trovato che *Coyote* fosse un cortometraggio fantastico. Secondo me, sembra un lavoro di preparazione per *Ape*. Ne sei (o ne eri, al tempo) consapevole?

JP: Non ho mai pensato che ci fosse una connessione tra *Coyote* e *Ape* a livello stilistico o tematico. L'unico punto comune che vedo è che siamo io, Mike (Saunders; NdR.) e Josh (Joshua Burge; NdR.) a realizzare insieme un film. Però capita spesso che la gente noti una connessione, quindi immagino ci sia qualcosa...

RR: *Coyote* tratta di un uomo come tanti che scopre di essere un lupo mannaro e quindi si lancia sulle droghe per sostenere la sua condizione. Joshua mi ha detto che lo spunto per il film è stato che eravate seccati da come le droghe vengono usate nel cinema. È corretto?

JP: Beh, non direi che eravamo scocciati da come le droghe vengono trattate perché ci sono tanti film che invece lo fanno bene. *Bad Lieutenant* di Ferrara è uno dei miei "drug movies" preferiti. Non è melodrammatico ma nemmeno una grande festa. È irregolare e mostra le conseguenze. Mi sono solo chiesto cosa le persone reali avrebbero fatto per sostenere la pena di essere un assassino animalesco e privo di controllo. Ho giusto pensato che una persona reale avrebbe fatto affidamento sulle droghe pesanti.

RR: Il film segna anche l'inizio della tua collaborazione con Joshua Burge (trascurando i video realizzati per il suo gruppo Chance Jones e il video *Goldenboy* che, come lui stesso mi ha detto, è composto da estratti di *Coyote* ed era un regalo di compleanno), uno tra i più straordinari attori che io abbia visto da molto tempo a questa parte. Come vi siete conosciuti e cosa vi ha uniti nel lavoro?

JP: Joshua è il cantante di una incredibile band Motown-folk che si chiama Chance Jones. Sono popolari qui in Michigan, specialmente a Grand Rapids, la nostra città. Sul palco lui è una sorta di sintesi tra Tom Waits e Michael Jackson. Ho pensato che se avessi potuto incanalare parte di quella frenetica energia in un film, avremmo ottenuto qualcosa di importante. Joshua è un performer intuitivo, ha l'abilità di esistere nel personaggio. È come se non facesse sforzi, ancora non me ne capacito. Andiamo d'accordo, e questa è la parte più importante della relazione tra attore e regista. Ci capiamo.

RR: Trovo che i tuoi film siano molto personali e peculiari, per questo mi chiedevo come fosse lavorare con un attore alle prese con materiale con il materiale che scrivi.

JP: Appunto, ci capiamo a vicenda e mi fido ciecamente di lui. Lavoriamo insieme e costruiamo il personaggio in corsa. Gli concedo libertà totale e penso che lui lo apprezzi.

RR: So della tua esperienza non molto piacevole come comico monologhista a New York. Puoi raccontarmi qualcosa in proposito e spiegarmi come questa esperienza è confluita nel tuo lavoro per *Ape*?

JP: Facevo quella che chiamo "anti-comedy" (Con anti-comedy si intende un tipo di umorismo che disattende le aspettative del pubblico attraverso battute surreali, volutamente non divertenti o di non immediata comprensione, che trasformano la situazione in un paradosso ironico; NdR.) in Michigan. Un amico stava dietro al palco a produrre applausi e risate da un campionario mentre io sul palco recitavo battute senza senso. La situazione confondeva ed era divertente allo stesso tempo.

Dopo un po', la gente iniziava a ridere in modo da sovrastare le risate registrate e così abbiamo dovuto eliminarle dall'esibizione. Quelle strane battute funzionavano da sole, stranamente. Ero annoiato e così ho deciso di portare il mio spettacolo in giro e mi sono spostato sulla East Coast.

Cercare di sopravvivere come comico è difficile ovunque, ma a



New York è un incubo. Le mie giornate consistevano nel guidare per un'ora da casa al lavoro presso una stamperia, dove lavoravo dalle 8 alle 17 dal lunedì al venerdì. Quindi, due sere a settimana, un'altra ora di metropolitana per raggiungere Manhattan per il mio spettacolo. A New York, questo significa trascorrere ore alle open mic nights (Le serate a microfono aperto, dove è possibile esibirsi da dilettanti, guadagnandosi eventualmente un ingaggio in seguito; NdR.), per le quali dovevi pagare. Io sono stato fortunato nell'incontrare il proprietario di un club a cui il mio numero piaceva e quindi sono stato "premiato" con l'opportunità di distribuire volantini ai turisti a Times Square. Stavo per due ore al freddo a distribuire volantini mascherati da buoni per poi tornare al club a presentare al pubblico il mio materiale per cinque minuti. I nuovi comici ripetono questo ciclo per sei ore. Se sei fortunato, vieni pagato 1 dollaro per ogni persona che si presenta al club con un buono distribuito da te, che ha le tue iniziali impresse. Io vivevo come un successo il riuscire a coprire le spese di viaggio con la metropolitana.

È la professione meno glamour del mondo dello spettacolo. Ho pensato che sarebbe stato l'ambiente ideale per una storia su una persona arrabbiata con il mondo.

Oh, e sì: tutte le battute nel film sono le battute vere che pronunciavo sul palco!

RR: *Ape* è stato premiato a Locarno con una menzione speciale come migliore lungometraggio d'esordio e hai ottenuto anche il premio come migliore regista nella sezione Cineasti del presente. Dennis Lim ti ha consegnato il premio sul palco definendo il film come notevole, coraggioso e intransigente. Sono aggettivi che ti definirebbero bene, secondo te, o ce ne sono altri che ti si confanno di più?

JP: Oh no, sono più come un codardo che vorrebbe vendersi ad ogni minuto. Fortunatamente, facendo film molto distante dal sistema hollywoodiano, posso permettermi di essere coraggioso. Ma Dennis è una persona straordinaria e se lui vede il film, o chiunque di noi che lo abbiamo fatto, come notevoli, allora va bene. È raro

ottenere un encomio così da un'industria logora.

RR: I premi ti sono stati di aiuto nel trovare supporto finanziario per il tuo prossimo film o pensi di lavorare ancora con un budget limitato? E saresti capace di lavorare diversamente oggi?

JP: Diciamo che i premi ci hanno ammantato di credibilità e hanno fatto sì che la gente si fidi ad aiutarci finanziariamente. Però preferisco lavorare ancora con budget molto bassi e con una troupe ridotta. Dopotutto, meno spendi e più tieni per te. Questo è il mio consiglio a tutti voi ragazzi lì fuori.

RR: Hai dichiarato che *Ape* è stato realizzato soprattutto nel corso dei fine settimana con un budget risibile. Lavorare con pochi soldi significa però anche totale libertà di espressione, senza interferenza alcuna. Ma cosa accade dopo, con la distribuzione per esempio?

JP: Con la distribuzione devi iniziare a pagare per la musica. O togliere tutta la musica che hai rubato sperando di trovarne altra altrettanto buona senza spendere. Fortunatamente, avevamo pronta della musica alternativa nel caso i Ramones non avessero approvato. E così la nostra nuova colonna sonora è migliore di quella originale grazie ai S.O.D., Worshit, The Amoebas e Crack Abraham.

RR: Com'era composta la troupe?

JP: Ho mantenuto la troupe molto ridotta perché spesso non avevamo il permesso di girare in esterni e in quel caso una troupe ridotta aiuta a rimanere invisibili. Io stavo dietro la camera e non abbiamo usato luce artificiale. Tutto molto naturale. I nostri amici si occupavano del suono se potevano, altrimenti, se un attore era fuori dall'inquadratura, allora usavano il *boom mic*. Tutto ridotto all'osso. Il cinema tradizionale è la forma d'arte più sprecona che esista. Persino le produzioni a basso costo hanno troppe persone che gironzolano perdendo tempo e soldi. Non hai più bisogno di



macchinisti per aiutare con la camera. E io non uso certo carrelli o gru. Ai miei occhi, quella è metodologia superata. Se tenti di emulare Spielberg con un budget di 20'000 dollari, il tuo film apparirà scadente ma se tenterai di emulare i Dardenne con la stessa cifra, allora il film apparirà straordinario. Ovviamente, se tenterai di emulare un altro regista sarà un fallimento.

RR: Sia in *Coyote* che in *Gordon* che in *Ape*, il realismo ha un ruolo fondamentale. È una naturale conseguenza dei limiti di budget che ti hanno costretto a girare nei luoghi reali o una scelta precisa?

JP: Una scelta estetica. Se un film si apre su una ripresa con la camera a mano di un uomo che lavora su una falciatrice, nessun movimento sbalottante di camera, nessuna odiosa saturazione di colore, allora sono agganciato. Sono infinitamente più entusiasta di una ripresa come questa che di vedere Spiderman lanciarsi da un grattacielo. E mi sento fortunato per questo. Sono felice che l'estetica abbia un fascino su di me. Harmony Korine ha reso cool usare la luce naturale, allo stesso modo i Nirvana hanno reso cool fare acquisti presso i negozi dell'usato. I jeans usati sono molto più economici dei pantaloni di pelle.

RR: Qual è abitualmente il punto di partenza per te nello scrivere una storia?

JP: L'immagine di una persona. Per *Ape* è stata l'immagine di un tizio che raccontava battute pessime di fronte a uno specchio. Da lì infilo tutto ciò che voglio. Mi piace stipare le mie storie con molte cose.

RR: E quindi, le tue sceneggiature sono molto precise o lasci spazio all'improvvisazione? Sei aperto ad accogliere suggerimenti dai tuoi attori o dalla troupe?

JP: Normalmente le mie sceneggiature sono molto precise. Sono un maniaco del controllo sul mio lavoro. Però sono anche sempre

aperto all'improvvisazione o all'accogliere consigli. Nel corso delle prove, le scene vengono modificate e migliorate. Questo è il punto in cui gli attori contribuiscono di più.

RR: Citi David Lynch, John Cassavetes, Alan Clarke e Lindsay Anderson come fonti di ispirazione. Ma sia in *Coyote* che *Ape* ho trovato la stessa anarchia di Godard, la stessa meravigliosa libertà nel raccontare una storia mescolando i generi. Ma credo di avere colto molte altre influenze, la musica, per esempio. In effetti, quando ho visto *Ape* per la prima volta, ricordi di avere detto che era in un film punk, nel senso musicale del termine. Per la scrittura, il montaggio...

Dimmi della tua relazione con la musica e di come questa entri nei tuoi film.

JP: Ho suonato in una garage band nel corso degli anni del liceo e fino ai vent'anni. La musica guida il personaggio di *Ape*. Trevor è arrabbiato e oppresso, e le sue cuffie dettano il suo umore. Non c'è colonna sonora in *Coyote* e *Ape*, è tutto diegetico. Qualsiasi cosa il personaggio ascolti, lo senti anche noi. Voglio che il pubblico sperimenti il mondo allo stesso modo in cui lo vive il personaggio.

Musica e cinema sono amici stretti. Tutti i miei registi preferiti hanno buon gusto. Non ci vuole molto per realizzare che sollevò il sipario sui miei film come *Made in Britain* di Alan Clarke e *Funny Games* di Haneke. Le aperture di quei film mi fanno venire voglia di prendere a pugni qualcuno per allegria.

Voglio anarchia nelle motivazioni dei personaggi e nella struttura della storia ma è quasi impossibile fuggire dalla struttura a tre atti, esattamente come le band punk suonano ancora con la struttura verso-ritornello-verso. La mia attitudine punk rock riguarda più il mio voltare le spalle a carrelli, gru, tre punti luce, assicurazioni, tutte queste tecniche superate che non servono più. E il romanticismo. Per me il romanticismo è morto.

RR: In un momento in cui possiamo vedere tutto il peggio immaginabile giungere da Hollywood, la scena indipendente

scoppia di idee e nuovi linguaggi. Cosa le impedisce di avere i sopravvento, secondo te?

JP: Il mondo indie ha avuto il sopravvento molto tempo fa, è solo che è stato annacquato quando Hollywood ha abbracciato la rivoluzione. La maggior parte dei film indipendenti sono peggiori di quelli usciti da Hollywood. Il settantacinque per cento dei film hollywoodiani sono formulaici e stantii. L'ottanta per cento dei film indipendenti sono formulaici e stantii. È che siamo soggetti a tutto ciò che Hollywood produce, mentre solo il 20% dei film indipendenti ottiene attenzione. La gente non smetterà mai di fare film formulaici e stantii, è nel nostro DNA il fare più cose brutte che belle.

RR: Ma pensi che l'industria sia in grado di riconoscere i nuovi talenti della scena indipendente o tenterebbe di usarli per i loro progetti "sicuri"?

JP: Sì e sì. Nicolas Winding Refn è stato appena assoldato per dirigere il rifacimento di *Logan's Run* (*La fuga di Logan*, 1976, Michael Anderson; NDR.). L'industria ha riconosciuto il talento e gli ha affidato il progetto più sicuro che potesse immaginare. Spero che lui restituisca qualcosa di osceno e offensivo.

RR: E per te è un male essere così lontano dall'industria, geograficamente parlando?

JP: No, è molto meglio. Non sono vittima di interferenze mentre tento di fare i miei film. Non spreco le mie giornate tra meeting con gli esecutivi. Il genere di film che io realizzo in Michigan con 10'000 dollari ne costerebbe 100'000 a un regista a Los Angeles. Non ci sono dubbi, posso cavarmela meglio qui: niente permessi, nessuna assicurazione, nessuna esenzione, nessun sindacato. Posso ancora fare film con persone con cui ho voglia di passare del tempo.

RR: C'è però interesse nella scena indie negli USA? Le persone cercano i film indipendenti nella sale o gira tutto intorno a Netflix, Mubi, eccetera?

JP: Credo che New York abbia ancora una cultura vibrante di cinefili che cercano uscite nuove e indipendenti in piccole sale. Dove vivo io no. È dura per film cool ottenere attenzione qui. Però sono colpevole dello stesso reato. Io scarico i miei film e non vado nella sala indipendente della mia città sufficientemente spesso. Sono solo troppo pigro. Davvero.

RR: Ma pensi che lo schermo di un computer sia il giusto modo per vedere il tuo film?

JP: *Ape* non ha bisogno di essere visto su grande schermo in una sala buia e rumorosa piena di sconosciuti. Ma è dannatamente meglio in quel modo!

RR. Tutti i tuoi film sono prodotti da Sob Noisse Movies, la compagnia che hai fondato a Grand rapids con un gruppo di amici come Ashley Young, Mike Saunders, Kevin Clancy. Come lavorate? E pensi che produrrete film di altri autori in futuro?

JP: Sì, preferisco lavorare con amici e gente che mi capisce. Sob Noisse lavora solo sui propri film. Realizziamo video musicali e

normalmente lasciamo perdere se un musicista non rientra nel nostro concetto. Non c'è davvero senso nel lavorare per qualcun altro. È per questo che la compagnia è stata creata: per esplorare le nostre idee. A meno che, ovviamente, non ci paghino un mucchio di soldi. Dateci 20'000 dollari e realizzeremo il miglior *Fast and Furious* di sempre. Parlerebbe di un uomo che lavora in una fabbrica e guida una Oldsmobile Cutlass del '74. Seriamente!

RR: Ape ha circolato tra vari festival nel mondo. Quali sono state le reazioni del pubblico? E ti è capitato di notare differenze nelle reazioni tra Europa e Stati Uniti?

JP: Enormi differenze, questo è certo. Essendo distanti dalla società in cui il film è realizzato, il pubblico europeo tende a vedere in modo più chiaro gli aspetti politici e sociali. E questo ha senso. Tende anche a ridere nei momenti di terrore. Il pubblico statunitense ride talvolta delle battute di Trevor e questo non è mai capitato oltreoceano. Nel loro linguaggio nativo, alcune tra le battute di Trevor sono davvero assurde e pungenti. I monologhi comici non si traducono bene.

RR: Cosa è accaduto negli Stati Uniti dopo Locarno, pensi che i premi ottenuti abbiano aiutato a ottenere attenzione da parte dei distributori?

JP: Senza dubbio. Alcuni distributori molto astuti erano interessati quando siamo tornati a casa. Ci siamo guardati in giro e quindi abbiamo scelto un distributore che aveva capito il film e che aveva un catalogo degno del nostro rispetto. Mi sono sentito rassicurato e onorato dal fatto che *Ape* venisse distribuito con altri film che rispetto e che avevano la sua stessa attitudine.

RR: Puoi citarmi qualcuno – regista, direttore della fotografia... – con cui ti piacerebbe lavorare? Senza porti limiti.

JP: Mi piacerebbe trascorrere un giorno a osservare Rick Alverson (regista di "The Comedy", 2012; NDR.) sul set. Ma se n'è andato dal set di *Ape* e quindi non credo che riceverò un suo invito prossimamente. Mi piacerebbe resuscitare la carriera di Edward Furlong. Magari come un John Connor, che ha avuto paura e non ha condotto la rivoluzione (John Connor è il personaggio interpretato da Edward Furlong in *Terminator 2 - Il giorno del giudizio* e *T2 3-D: Battle Across Time*; NDR.).

RR: So che stai lavorando al tuo prossimo film. Ho addirittura letto un titolo: Buzzard. Puoi dirmi qualcosa in proposito? Leggendo la trama pare essere una nuova storia di ribellione raccontata da un'altra prospettiva.

JP: Sì, si intitolerà *Buzzard*. Tratta di un tizio che froda il sistema. Sente che banche e grandi aziende gli sono debentrici. Ha un pessimo carattere che alla fine lo metterà nei guai. Parla degli Americani oggi, del loro malcontento e delle loro lagnanze. Si tratta di me al 99% e di un 1% di apologo. Con omaggi a Freddy Kruger.

RR: Cosa pensi sia cambiato in te come cineasta dopo Ape?

JP: La gente mi prende sul serio. •

Giugno 2013



JOEL POTRYKUS *in* RAPPORTO CONFIDENZIALE

Ape (2012) / Recensione

www.rapportoconfidenziale.org/?p=24136

Gordon (2007) / Cineteca

guarda il film

www.rapportoconfidenziale.org/?p=25376

Coyote (2010) / Cineteca

guarda il film

www.rapportoconfidenziale.org/?p=24741

Non sono mai stato a Los Angeles. Intervista a Joshua Burge

(attore protagonista di *Ape* e *Coyote*). Da Rapporto Confidenziale 36

www.rapportoconfidenziale.org/?p=24136

« GIVE US \$20,000 AND WE'LL MAKE THE BEST FAST & FURIOUS MOVIE EVER » INTERVIEW WITH JOEL POTRYKUS

by Roberto Rippa

Roberto Rippa: First of all, tell me a little about your background. All I know is that you are from Michigan, that you still live there, and that you started making films during high school.

Joel Potrykus: My younger brother and I were the kids who snuck out of our bedrooms to watch horror movies. No matter what kind of films I make, the characters will always be sneaking out of their comfort zone to get a little horrific. College was going to happen no matter what. There was no avoiding the fact that I still had to go to class after high school. I didn't have the money for NYU or UCLA, so I never thought I'd have the chance to go actually study film. During my freshman year at a small community college in my hometown I was flipping through a catalog of universities majors and saw that schools in Michigan actually taught film. There was no question after that. I was finally excited for college. I went to a school that let me use all their 16mm cameras and editing suites for nothing, and for days on end. It was awesome. That school hasn't supported me once after I paid my tuition and left, but it was good at the time.

RR: What were the movies you grew up with? I know that you are also a critic.

JP: Again, I was into horror movies. And had a special affinity for really cheap junk. The VHS distributor Prism was a favorite. It was great to be into movies before the internet because certain films were so mysterious and impossible to find. I'd spent hours as a kid in the library reading about *Caligula*, *A Clockwork Orange*, and *Evil Dead*. If they weren't at the video store in town, then you couldn't see them. You had to search the backpages of Fangoria or just pray they came on late night cable. I was really into the "video nasties". *Eraserhead* was like the Holy Grail. I obsessed over it for six years before a friend finally found a third generation Japanese bootleg VHS. That was a pretty good day. All that library time made me want to write about movies too. I like writing and making movies. And I like shoving my opinions

on people.

RR: Tell me about your fascination with *Super 8*, the format you also chose to film your 2007 *Gordon* and 2010 *Coyote* with.

JP: *Super 8* has the grain quality of a cheap '80s movie. No amount of digital effects can fake true grimey super 8.

RR: I found *Coyote* a wonderful short film. According to me, it also looks like a preparatory work for *Ape*. Are you (or were you already) aware of this?

JP: I never thought there was any connection between *Coyote* and *Ape*, stylistically or thematically, other than it's Mike, Josh, and myself making a movie together. But people note the similarities often, so there must be something there.

RR: *Coyote* is about an average man who discovers he is a werewolf so he turns to drugs to stand his condition. Joshua told me that the starting point was all about you being both pissed off by the way drugs are depicted in movies. Is this right?

JP: Well, I wouldn't say we were pissed off about drug depiction, because there's a lot of movies that get it right. *Bad Lieutenant* with Keitel is one of my favorite "drug movies". It's not melodramatic and it's not a big party. It's haphazard and has consequences. I just wondered what real people would do to cope with the pain of being an uncontrollable animalistic killer. I just assumed a real person would turn to hard drugs.

RR: This marks also the first time you worked with Joshua Burge (apart from the Chance Jones' videos and "Goldenboy", which – as Joshua told me – is made with extracts from *Coyote* and is a birthday present), one of the most amazing actors I've seen in a long time. How did you two meet and what brought you together?

JP: Joshua fronts an incredible Motown-folk band called Chance Jones. They're popular here in Michigan, and especially our hometown of Grand Rapids. His stage persona is like Tom Waits meets Michael Jackson. I thought if I could channel some of that manic energy into a film, we'd have something important. Joshua is an intuitive performer. He has the ability to simply exist as that character. It looks effortless, and I still don't understand it. We click, and that's the most important part of the director-actor relationship. We get it.

RR: I find your films very personal and peculiar and I wonder how is it to work with an actor playing such personal material.

JP: Again, Joshua and I understand each other, and I trust him completely with my words. We work together and craft the character as we go. I give him full freedom, and I think he appreciates that.

RR: I know about your experience – a not very pleasant one, apparently – as a comedian in New York. Can you tell me something about it and how this affected your work for *Ape*?

JP: Well, I was doing what I'd call "anti-comedy" in Michigan. A friend would be at the back of the club triggering applause and laughter sound effects on a sampler, while I'd be on stage telling nonsensical jokes. It was confusing and funny at the same time.

After awhile people just starting laughing overtop of the sound effects, so we had to cut it out of the routine. The weird, off kilter jokes worked on their own oddly enough. I was bored and decided to take the act on the road, so I moved to the East Coast.

Trying to survive as a working comedian anywhere is difficult, and a near nightmare in NYC. My days consisted of driving an hour to work at a print shop, from eight in morning until five at night, Monday through Friday, and two nights a week taking an hour subway ride after work to Manhattan to perform comedy. In NYC that means first logging hours at open mic nights, for which you have to pay. I got lucky and a club owner liked my act. I was then "awarded" the opportunity to hand out flyers to tourists in Times Square. I'd stand out in the cold for 2 hours shoving flyers disguised as coupons then walk back to the club and perform five minutes of material. New comics repeat this cycle for 6 hours. If you're lucky, you get paid. You get paid approximately one dollar for every person who comes through the door using your flyer, which has your initials on it. I'd feel successful if it covered my subway fare.

It's the most unglamorous profession in showbiz. I thought it would make for a backdrop to the story about someone angry with the world.

And yes, all the jokes in the film are the actual jokes I'd tell on stage.

RR: *Ape* was awarded in Locarno with a special mention as best first feature and you also got the prize as best director in the Filmmakers of the present section. Dennis Lim introduced the award to the film using the adjectives: remarkable, brave and uncompromising. Are those adjectives that defines you well, according to you, or are there others that fits you better?

JP: No. I'm more of a chicken who's willing to sellout at any minute. Luckily, since I make films far outside the Hollywood system, I can afford to be brave. But Dennis is great, and if he sees the film

or any of us making it as remarkable, I'll that it, for sure. It's rare to get that kind of praise from a jaded industry.

RR: Did the awards help you in finding financial support for your next film or do you plan to work again with a small budget? And would you be able to work differently now?

JP: The award has certainly branded us with credibility, and has given people confidence to help us financially, but we still prefer to work with very low budgets and small crews. Afterall, the less you spend, the more you keep. (That's my advice for all you kids out there.)

RR: You said that *Ape* was filmed on a shoestring budget, mainly shot during weekends. But small budget also means total freedom of expression, with no interferences. But what happens later, with distribution for example?

JP: With distribution you have to start to pay for music. Or cut out all your stolen music and hope you can find something as good for free. Luckily, we had alternate music ready to go if The Ramones wouldn't approve. Our new soundtrack is better than our original thanks to the music of S.O.D., Worshit, The Amoebas, and Crack Abraham.

RR: How was the crew composed?

JP: The crew was kept small, because often times we didn't have permission to film at a location, so a smaller crew helped us stay inconspicuous. I ran the camera, and we didn't bring in artificial lighting. Very natural. Our friends ran sound if they could, otherwise, if an actor was out of the shot, he or she would hold the boom mic. This is all very stripped down. Traditional filmmaking is the most wasteful and unnecessary art form imaginable. Even low-budget productions have too many people standing around wasting time and money. You don't need four grips to help with camera anymore. And I certainly would never use tracks or a crane. That's outdated methodology in my eyes. If you're trying to emulate Spielberg with a \$20,000 budget, your film is going to look cheap. But if you're trying to emulate the Dardenne brothers for \$20,000, your film is going to look great. Of course, if you trying to emulate another director, it's probably going to fail.

RR: In both *Coyote* and *Ape* (but also in *Gordon*) realism has a great role in the film. Is it a natural consequence of budget limitations which cause to work in real places or is it a precise choice?

JP: Aesthetic choice. If a film opens with a handheld shot of a guy working on a lawnmower, no score, no sweeping crane shots, no obnoxious color saturation, I'm hooked. I'm infinitely more excited about a shot like that, rather than Spiderman jumping off a skyscraper. And for that I feel lucky. I'm glad that aesthetic appeals to me. Harmony Korine made it cool to use natural lighting, in the same way Nirvana made it cool to shop at thrift stores. Worn-out jeans are much cheaper than leather pants.

RR: What is usually the starting point for you in writing a story?

JP: An image of a person. For *Ape* it was an image of a guy telling bad jokes in front of his bathroom mirror. From there I just throw

in whatever I want. I like to cram a lot into my stories.

RR: How are your screenplays, very precise or do you leave room for improvisation on set? Are you open to suggestions from your actors and crew?

JP: Normally by scripts are very precise. I'm a control freak about my work, but I'm always open to improvisation or suggestions. During rehearsals the scenes altered and improved. This is where the actors usually contribute the most.

RR: You mentioned David Lynch, John Cassavetes, Alan Clarke and Lindsay Anderson as sources of inspiration. But both in *Coyote* and *Ape* I found the same anarchy of Godard, the same beautiful freedom in telling a story and in brilliantly mixing genres. But I think there were other influences, from music, to name one. In fact, when I first saw *Ape*, I remember that I said that it was a punk film, in the musical sense of the term. For the writing, the editing. Tell me about your relation with music and how do you work with it in your films.

JP: I played in a garage band through high school and into my twenties. Music drives the character in *Ape*. Trevor is angry and oppressed in his own way, and his headphones dictate his mood at the time. There's no score whatsoever in *Coyote* and *Ape*, it's all diegetic. Whatever the characters are listening, we listen along. I want the audience to experience the world the same way at the characters.

RR: Music and film are best friends. All my favorite directors have great taste. It doesn't take much to realize I lift the openings to all my films from Clarke's "Made in Britain" and Haneke's "Funny Games". The opening to those films make me want to punch someone in happiness.

JP: I want anarchy in character motivations and story structure, but it's almost impossible to fully escape a three-act structure, in the same way that punk bands all still played verse-chorus-verse. My punk rock is more about turning my back on tracks, cranes, 3-point lighting, coverage, all those outdated techniques that aren't necessary anymore. And romance. Romance is dead to me.

RR: In a moment when we can see all the worst you could imagine coming from Hollywood, the independent scene is bursting with ideas and new languages. What prevents it to take over, according to you?

JP: The indie world took over a long time ago, it just got watered-down once Hollywood embraced the revolution. Most indie films are worse than what Hollywood puts out. Seven-five percent of Hollywood movies are formulaic and stale, eighty percent of indie movies are formulaic and stale. It's just that we are subjected to everything Hollywood puts out, whereas maybe only 20 percent of indie films get any attention. People will never stop making formulaic and stale movies. It's in our DNA to make more bad things than good things.

RR: Do you think the industry is able to detect the new independent talents or would they try to use them for their "safe" projects?

JP: Yes and yes. Nicolas Winding Refn was just hired to direct the

remake of "Logan's Run." The industry detected the talent and assigned him the safest project they could imagine. I hope he gives them something nasty and offensive.

RR: Is it bad for you being so far away from the industry, geographically speaking?

JP: No, it's much better. I get no interference when trying to make my films. I don't waste my days in meetings with executives. The type of film I can make in Michigan for \$10,000, would cost a director in LA \$100,000. No question. I can get away with much more here. No permits, no insurance, no waivers, no unions. I can still make movies with people I want to hang out with.

RR: And is there interest in the independent scene in the US? Do people look for independent films in theaters or is it all about Netflix, Mubi, etc...?

JP: I think NYC still has a vibrant culture of cinephiles who seek out the new and independent releases in small theatres. Not where I live, though. It's tough for cool films to get much attention here. I'm guilty of the same, though. I download all my movies, and don't get to the indie theatre in my town enough. I'm just too lazy, really.

RR: Do you think those would be the right way to watch your film?

JP: *Ape* doesn't need to be seen on a big screen in a loud, dark room with strangers, but it's a hell of a lot better that way.

RR: All your films were produced by Sob Noisse, the production company based in Grand Rapids formed by you and a bunch of friends such as Ashley Young, Mike Saunders, Kevin Clancy. How do you work? And are you planning to produce other people's films in the future?

JP: Yes, I prefer to work with friends and people that get me. Right now, Sob Noisse only works on its own films. We shoot music videos, and normally pass on a project if the musicians isn't into our concept. There's really no point in working for someone else. That's why the company was formed – to explore our own ideas. Unless, or course, we're getting paid a lot of money. Give us \$20,000 and we'd make the best *Fast & Furious* movie ever. It would focus on a guy who works at a factory and drives a '74 Oldsmobile Cutlass. Seriously.

RR: The film has been around at festivals all over the world for a few months now: What were the reactions? And have you noticed any differences between the reactions in Europe and the US?

JP: Big differences in reaction, for sure. Because they're removed from the society in which it was filmed, European audiences tends to see the political and social issues much clearer. Which makes sense. They tend to laugh at moments of terror, too. The US audiences sometimes laugh at Trevor's jokes. That has never happened overseas. In its native language, some of Trevor's jokes are actually quite absurd and poignant. Stand-up comedy doesn't translate well.

RR: What happened back in the US after Locarno, do you

think that the prizes you won helped you in gaining attention from distributors?

JP: Without a doubt. Some very astute distributors were interested when we got home. We shopped around for awhile and finally settled on a distributor that understood the film and put out a catalog that we respected. I was comfortable and honored to for *Ape* to be released alongside films I very much respected and were similar in attitude as *Ape*.

RR: Tell me some filmmakers or cinematographers or producers you would like to work with, with no limitations, if you could.

JP: I'd love to spend a day watching Rick Alverson on set. But he walked out of *Ape*, so I don't think I'll be getting the invite from him any time soon. I'd like to resurrect Edward Furlong's career. Maybe as a John Connor that chickened out and didn't lead the revolution.

RR: I know that you are currently working on a new film. I even read the title – Buzzard. Can you tell me about it? By reading the plot it seems like a new rebellion story from a different perspective.

JP: Yes, it's called Buzzard. It's about a guy who out to cheat the system. He feels like the banks and big corporations owe him. He's got a bad temper and it eventually gets him in trouble. It's about Americans today, their discontent and their grievances. It's my 99% vs the 1% fable, with homages to Freddy Krueger.

RR: What do you think it has changed for you in terms of filmmaking since *Ape*?

JP: People take me seriously. ■

June 2013



S t e f a n o
C u m i a

PERSONALE 2013



WONDER WHY HE JUST SITS THERE & DOESN'T LAUGH

180x150cm • olio e sabbia su lino • 2013



CLIMBING INTO THE BUSHES

120x100cm • olio su lino • 2013



IN A SUNBURNED LAND

24x30cm • olio e acrilico su lino • 2013



AS SOON I GET OUT OF THERE

24x30cm • olio e acrilico su lino • 2013



LIKE I TOLD YOU BEFORE

150x180cm • olio su lino • 2013



ON THIS ABANDONED ROOF

30x24cm • olio e acrilico su lino • 2013



NOT MUCH HAPPENING AROUND HERE

24x30cm • olio e acrilico su lino • 2013



ON YOUR DOORSTEP

24x30cm • olio e acrilico su lino • 2013



SENZA TITOLO

30x24cm • olio e acrilico su lino • 2013



SENZA TITOLO

30x24cm • olio e acrilico su lino • 2013



WHAT HAPPENED THE LAST TIME I ATE MUSHROOMS
AND WATCHED THE FOOTBALL ON TV WITH MY FRIENDS

150x180cm • olio su lino • 2013



YOU SEEN THE SIGN

24x30cm • olio e acrilico su lino • 2013

S t e f a n o C u m i a

Stefano Cumia (Palermo, 1980) vive e lavora a Milano.

Nel suo lavoro stratifica e rielabora molteplici rimandi ad una personale mitopoiesi, operando una destrutturazione lessicale che è smembramento analitico e processo di riorganizzazione pittorica. Egli dà vita a un teatro dalle atmosfere idilliache e schizofreniche in cui, strati successivi di storie accadute in tempi e luoghi diversi, brillano al nostro sguardo come stelle lontane.

Natura sezionata e strutture geometriche creano un habitat popolato da corpi, figure, oggetti sperduti e decontestualizzati. Un'umanità senza scopo, catapultata in accadimenti dei quali nessuno sembra prendere coscienza.

www.stefanocumia.com





MERAVIGLIA SENZA RISPOSTE

To the Wonder • Terrence Malick • USA/2012

a cura di **Leonardo Persia**

*Frohlocket ja nicht allzfrüh,
oft schleicht, in Nebel eingehüllt,
der Winter wohl zurück und streut
auf Blüt und Keim sein starres Gift.*

*Non gioite troppo presto, sovente l'inverno,
cinto di nebbia, torna strisciando e spande
il suo nero veleno su fiori e germogli.*

(Die Jahreszeiten, Der Frühling)
Libretto di Gottfried van Swieten
per l'oratorio di Joseph Hayd

Dal molto alto al molto basso, dall'immagine dell'aquila, sintesi di tutti gli dei del cielo, sineddoche del liberarsi, del liberarsi, ai fondali marini della tartaruga, abitante del Tartaro, l'Ade, l'Inferno. In una manciata di secondi, Terrence Malick innesca spericolatissime connessioni, chiare, eppure ribadite dalla narrazione della voce (delle voci) fuoricampo: «Che cosa sappiamo di lassù o di laggiù?». Eccesso didascalico. O piuttosto circuito mai definitivo, ogni cosa è una cosa ma anche un'altra e un'altra ancora, per ritornare a esser la stessa e mutare di nuovo, continuamente. Senza bisogno di andare dal verticale all'orizzontale, contrapporre le immagini, affermare e negare i significati, operazione comunque di continuo ripetuta.

Ogni singolo elemento, di per sé, si rivela un insieme di segni in conflitto e in simbiosi, a loro volta in contrasto con altri segni, ancora densamente popolati di senso, che all'infinito si scontrano e uniscono e con altri si urtano di nuovo. Un deposito di suggestioni, un intarsio vertiginoso di informazioni, spalmato in una monodia (per molti, monotonia), un postulato che sembra esser dato tutto sin dall'inizio, poi incessante e completa variazione sul tema. L'inquadratura laterale da treno veloce, all'inizio, sposta



verso lei, una, diventata «deux-un» con l'ingresso in campo delle mani dell'uomo che ama (è lui che la sta riprendendo col telefono, riproduzione in scala ridotta delle riprese a mano, mobili, del film). Immediatamente dopo, nuovamente sola, singola (nell'inquadratura), e tuttavia anelante alla coppia, al due. Preludio al meccanismo della storia e della forma del film. Sono io, sto con te, mi distacco, ritorno a te.

Ciclicità, linearità (per molti, banalità) che, vista meglio, più che procedere per linea retta, si muove in cerchi, sembra l'anima secondo Plotino. Spostamento restituito da quella sfera fatta roteare più volte su un tavolo, dai semicerchi che investono il moto dietro e davanti alla macchina da presa. I corpi, le cose, l'organico, l'inorganico. Quindi il tono è oscillante, torna sui suoi passi, si fissa in sospensioni, muta, ripete (per molti, è ripetitivo), si spezza, si ricongiunge, congiunge, separa, spera.

Apri la voce interiore di Marina (Olga Kurylenko), prosegue quella di Neil (Ben Affleck), subentra padre Quintana (Javier Bardem), irrompe graduale la crisi d'ognuno e ricomincia nuovamente lei, poi ancora lui... ma quel secondo monologo dell'uomo è forse nella mente della donna. E il narrato di un'altra donna, Jane (Rachel McAdams), che si frappone tra la coppia, è probabilmente in quello che Neil sta riferendo a Marina del nuovo amore. L'intreccio di suoni e musiche, parole dentro e fuori la mente, in sincrono con l'elevarsi e insieme deteriorarsi del rapporto tra Neil e Jane, presente in quel probabile racconto di racconto, ne ripete l'intrico a livello sonoro.

Tutto risulta spezzettato in un numero incredibile di sequenze, non c'è inquadratura che non sia mossa, provvisoria, fremente, desiderosa di cedere il passo alla successiva. Un turbine di energia inquieta che al contrario comunica armonia e calma assolute. I cerchi si intersecano, mutano in cerchio completo, lo yin-yang fuso in quel corno d'unicorno che, insieme ad altre creature, s'inchina alla dama dell'arazzo fiammingo osservato da Marina innamorata all'Hôtel de Cluny di Parigi. Quella dama esprime l'interiorità

della protagonista, toccata dal principio che origina la dualità. È l'erompere del molteplice, l'intero fluttuante che danza prima della caduta. La stessa caduta che finisce per rientrare nella mistica missione del mosaico visivo del film.

Sin dai primi, remoti, lineari e narrativi film, Malick ha mostrato la grazia e la bellezza dell'incontro con l'altro disperdersi poi nel buio, nella separazione, nel male, esprimendo pienamente e totalmente la caduta, il *Paradise Lost*. Con i film della seconda fase, quella che dopo un silenzio di vent'anni, torna sfrangiata, decentrata, rinnovata (per molti, annacquata, dispersa) a partire da *La sottile linea rossa*, ambisce a fondere grazia e caduta, abisso e vertice in un singolo fotogramma, segno, immagine, persona. In *To the Wonder* la fusione (per molti, confusione) avviene definitivamente. Ogni elemento della tessitura è di grazia e disgrazia insieme, è sintetizzato da quel momento di gioia inquieta in cui Marina si lascia cadere gioiosamente tra le braccia di Neil. O si lascia ammantare il volto da un velo bianco, dopo che, in un altro momento, è stata lei che, con un golf nero, ha coperto il volto di lui. O, ancora, quando Marina, o Jane, procedono come funambole. Camminando su un solo binario, esitando sulle sabbie mobili (la baia di Mont Saint-Michel), orientandosi su un sentiero troppo stretto. Indugiano, oscillano. Poi volteggiano, danzano, camminano, senza volersi fermare mai.

I piedi in marcia vengono spesso tagliati dall'inquadratura, per riapparire in maniera eccentrica, assenti/presenti. Marina tira per i piedi di Neil; Neil toglie uno stivale a Marina; Neil ripensa a Marina guardando una scarpa di lei; Marina infila alle mani le scarpette da ballo facendole danzare sul tavolo; Jane calpesta delicatamente i piedi di Neil; Neil infila i calzini. I piedi equivalgono alla tartaruga, alla terra. Le braccia, che cingono il cielo, roteano nell'aria, lambiscono e carezzano l'aria, evocano l'aquila, il sole, gli uccelli che Marina vorrebbe inseguire. Ma, di nuovo, «che cosa sappiamo di lassù o di laggiù?». I piedi camminano meccanici, diventano l'abitudine, la sclerosi del movimento. Le mani rappresentano l'agire, il fare, la volontà. Incarnano la scelta (morale), come in Bresson.



Entrano in campo. Rischiano, osano. Lo dice il sacerdote, contrapponendo amor sacro e amor profano, Dio e gli sposi, la perfezione e l'imperfezione. «C'è un amore che è come un torrente che si secca quando la pioggia non lo alimenta più. Ma c'è un amore che è come una primavera che nasce dalla terra. Il primo è l'amore umano, il secondo il divino. E ha un'origine superiore. Il marito deve avere la moglie come Cristo ha amato la chiesa. Non la trova amabile, la rende amabile».

Eppure il religioso è il primo a non crederci, a non credere, a non saper collegare le cose, incapace di ri-legarle (etimologia di *religione*). Predica mentre la macchina da presa indugia sul volto oscurato di Marina, assorta nel pensiero della fuga del suo primo marito. Invita a scegliere, rischiare perché «chi non fa nulla sbaglia». Non solo il regista lo fa restare immobile (immobilità contrapposta, o equivalente, al muoversi vorticoso dei suoi pensieri), ci mostra pure le mani dell'azione (di Marina e Neil) sotto il rubinetto e, sopra, la voce di lei: «Se mi avessi chiesto di restare, l'avrei fatto». L'inattività è dell'uomo o della donna? E il partire di lei consiste in un'autentica risoluzione oppure nel falso movimento di una rinuncia? Ogni cosa viene rivelata senza segno di rivelazione (da rivelare non c'è nulla, in fondo), altro che didascalismo. La scrittura del testo è in pan-focus come le immagini. Un grandangolo narrativo che, simile a quello visivo, deforma ogni cosa nel momento stesso in cui la forma.

Alla stessa maniera ci interroghiamo (o ci stupiamo) dei segnali divini che giungono al sacerdote. Promanano dai poveri, dai malati, dai carcerati, da una vecchia che gli racconterà delle preghiere (perché lui «è tanto infelice»), da un nero che sente il calore, il *Power*, lo *Spirit*. E lui cerca di autoconvincersi, per niente convinto. Forse non esiste richiamo alcuno, ognuno si crea il proprio sguardo e noi spettatori con lui. L'occhio di Marina, a tutto campo nei primi secondi del film, ripreso da Neil, è quello sguardo. Che decifra, segnala, scruta, che sbanda e che sbaglia. Padre Quintana parla di Gesù dentro, davanti, dietro, sotto, sopra, alla sua destra, alla sinistra, nel cuore, nel corpo, ovunque. Invece non

lo vede. Se lo sta imponendo. Come l'amore di Marina? e di Neil? e di Jane? O l'imposizione è in realtà la rinuncia, l'abbandono, il disamore? Il pubblico festivaliero (anche critico) sghignazza, sente puzza d'incenso, si sente offeso nel proprio bigottismo ateo, non capisce che nel film ci si meraviglia, si invoca, si chiede (una sola parola: *wonder*) e non si ottiene alcuna risposta. Tutto è lì e niente è lì. Forse è questo a infastidire davvero. La grazia si nega nel suo stesso svelarsi, il visibile delle cose copre ogni cosa. Eraclito diceva che la natura ama nascondersi. Così la trama, i caratteri di Terrence Malick. Lo stupore, che in psicopatologia, indica l'assenza di moto, la non reazione, viene rappresentato al contrario: attraverso la vita dinamica, della perpetua rigenerazione, dell'albero, dei cicli, delle stagioni. Nulla è scontato, cosa sappiamo se una disgiunzione è in realtà un'unione, e viceversa? «Che cosa sappiamo di lassù o di laggiù?».

I personaggi principali, gli attori divi non sono inquadrati diversamente da chi appare per una volta soltanto, di spalle, frammentati, in campo lungo o troppo ravvicinati, e il mistero rimane per i secondi, come per i primi. Anna (Romina Mondello) sbuca dal nulla, parlando in italiano (dopo il francese di Marina, l'inglese di Neil e lo spagnolo del prete), esorta Marina a lasciare la piccola città americana dove l'ha relegata il marito. Marina, dice, è una zingara, non ha bisogno di nulla, se non di libertà, di spazi. L'amica è esuberante, vitale, chiassosa, simpatica, sembra sincera. Tuttavia il suo entusiasmo non è distante, forse, dalla spenta ieraticità di padre Quintana. Non ci sono risposte o soluzioni che tengano. Al mistero. Alla caduta. Espresse in quel vivere senza soluzione, un'incessante, atroce, meraviglia. Ognuno è diverso dall'altro, ognuno equivale all'altro. Tutto è separato, tutto è congiunto. Contemporaneamente. I tempi morti, le sequenze di ricordo, e anche il movimento esplicativo, quel girare circolare, vorticoso, che rovescia il su e giù (alla Michael Snow) e contempla alla stessa maniera animato, inanimato, luce al neon, luce del sole, luce di lampione, ombra della terra sull'atmosfera, ombra da lampada, girotondo dei corpi e giro di giostre (alla Stan Brakhage): è questo il corpo della narrazione. Un trionfo sbalorditivo delle ellissi.



Nessuna risposta, allora, al *wonder* di Malick. Ci si chiede se Neil e Marina si siano lasciati definitivamente, dopo l'ennesima crisi. Le immagini di lei da sola appartengono al passato? al presente? sono una proiezione futura? È una fine o l'inizio? La musica del film, l'elemento extradiegetico, ricchissimo, parla come tutto quel che è in campo, è un'altra voce, diventa un elemento strutturante e unitario, nonostante l'eterogeneità (per molti, casualità). *Aroldo in Italia* di Berlioz (presente sia pure limitatamente a *La marcia dei pellegrini*), esprimeva, secondo Liszt, proprio il desiderio di perdersi nel tutto della natura (delle cose, dell'amore, di Dio) più l'inevitabile esclusione. Esattamente quello che accade nel film.

Le stagioni atmosferiche sono enunciate musicalmente da Haydn e da Ciaikovskij (giugno, *Barcarola*). Vengono mostrate tutte, il freddo invernale di Parigi, l'estate americana, le foglie che cadono, lo sciogliersi dei ghiacci e il fluire radioso delle acque, dei fiori che sbocciano. Stagioni che si susseguono e si confondono, per la contrapposizioni di emisferi, vecchio e nuovo mondo (la sinfonia *Dal nuovo mondo* di Dvorak suggerisce l'incontro con l'altro, il nuovo, la diversa condizione, *The New World*). E anche in quanto esse esprimono kantianamente la *totalità*, la pluralità di un'unità («L'amore ci rende uno solo: due-uno») e, viceversa, unità del molteplice. Ogni cosa si congiunge (e si separa congiungendosi). Quel tutto, generosamente esibito, combacia con il *néant*, il nulla. A cui approda, forse, Marina.

C'è però una sensazione di vuoto, corrispondente non solo al vuoto/pieno buddista (suggerito da una maschera orientale, da una vetrina, nei primi minuti del film). I soliti molti hanno visto nel film una sinfonia familista, invece gli interni domestici sono spesso dominati dalla miseria esteriore (la penuria di mobili) e interiore, da chiaroscuri horror, spesso preceduti da incursioni in luoghi fatali (un supermarket o una lavanderia). Inquietante la sequenza di Jane sola per il corridoio, tra oggetti inanimati e foto di morti, a capire che l'amore per Neil (e probabilmente anche per altri) non c'è. I bufali e i cavalli, entrambi simboli di vita, mostrati come in un western, scivolano nel contrapposto segnale di mor-

te, in incubo (*nightmare* è, appunto, cavallo della notte, inconscio cupo). La cupezza è altrettanto presente in quell'aggirarsi al buio di Neil, escluso dalla luce (non solo elettrica) di Marina e Tatiana, la figlioletta di lei, prima amabile, poi scontrosa, morbosa. La bimba sparirà anche dall'orizzonte visuale della madre (se non per un'apparizione via Skype) e dello spettatore, preferendo tornare dal padre che l'aveva abbandonata. La parte oscura del film, inevitabilmente intrecciata a quella luminosa (la coppia ai gradini della meraviglia, all'abbazia), genera le note de *L'isola dei morti* di Rachmaninov, poema sinfonico ispirato al medesimo tema degli opposti, ciascuno definito attraverso il proprio contrario. Accompagna l'impossibilità di fare coppia, con un uomo, una donna, con Dio, la natura, tema assai contemporaneo.

Il precedente *The Tree of Life* era strutturato proprio dal concetto di albero primordiale fuso negli opposti, radici in basso, rami in alto, maschile e femminile, poi spezzatosi con l'occhio terribile del padre e del Padre. Dal paradiso all'Inferno, dal paganesimo al vecchio Testamento. Stavolta irrompe il femminile, Cristo. Un nuovo sentire, una nuova problematicità. «Appena nata. Apro gli occhi. Mi scioglio. Nella notte eterna. Cado nelle fiamme». Marina si sente *reborn* nell'amore, il suo occhio a tutto schermo sostituisce lo sguardo del dio temibile, maschile (e per paradosso il *femminile* che la ri-afferma in quanto tale è costituito da Neil, l'attore macho Ben Affleck) portando con sé una ferita, la caduta già connaturata al suo avvento («cado nelle fiamme»).

Si tratta altresì della ferita determinata dalla separazione espressa nel momento in cui, per assurdo, essa si riconferma attraverso l'unione. Femminile che avverte il richiamo del maschile, in quanto da esso separato. È la ferita da taglio dall'androginità primordiale, re-incisa sulla carne durante i riti di passaggio primitivi, che spuntano per tramite di quel tuffo di lui da cui emerge lei, da quelle partenze spente, da quel buio che per un attimo spegne lo schermo, dai posti dell'incanto amoroso rivisitati senza umani, alla luce del tramonto: vuoto. Da quell'isterectomia sventata o dal dondolio di Marina all'altalena, vicino agli alberi spogli. Come



Fedra e Artemide, dee autosacrificate d'inverno per far risorgere la primavera. Prefigurazioni femminili di Cristo. Marina è Cristo risorto e sacrificato. Pasqua e Natale. La nascita viene evocata da una cantata natalizia di Bach, la Sinfonia n.3 di Górecki estende e metaforizza il concetto di crocifissione. Forse nel finale, lei inizia a predicare, sola, con un cane fedele, senza fedeli. Nascita già *morte*. Nessuna possibilità di comunicare, intrecciare, come accaduto per tutti gli altri prima. O, al contrario, resurrezione. Fusa nella natura, nel tutto, zingara come l'aveva definita l'amica italiana, nel bosco da cui originano gli dei, la separazione uomo-donna, il conflitto, infine l'alenare. Il preludio del *Parsifal* di Wagner, al pari del film, impasta un suono misterioso determinato dall'unione indiscernibile di tromba, oboi e violini.

Parsifal, cioè il «puro folle», l'idiota, o, meglio, «chi apre il varco», è colui che riconosce il femminile sacro (dentro e fuori di sé) senza il quale l'esistenza è segnata dal nome del Padre: cioè dalla cultura patriarcale pervicace, dal Potere e dal Capitale. Elementi che Parsifal (e Cristo) rigettano, divenendo per questo eroi opposti alla cultura dominante. Lo psicanalista Claudio Risé, per esempio, ha ravvisato nel *Parzival* di Wolfram von Eschenbach (epoca cortese, XII secolo), il culmine della visione rigenerativa e di simbiosi delle polarità, osservando che «La successiva storia della cristianità europea ha tagliato di netto questa ricerca di unione, scegliendo senza mezzi termini uno solo dei poli: l'uomo, l'Occidente, il potere. Come sia finita è sotto gli occhi di tutti. Non a caso l'immagine della terra desolata, della waste land è una delle più frequentate dalla creatività contemporanea.» (*Parsifal*, 1988, Red Edizioni 2002, p. 133).

La terra desolata è questa incapacità di vivere insieme, guasto dell'amore, serializzazione del sentire. La terra desolata si delinea in quella concentrazione di cadmio e ruggine che avvelena i terreni controllati da Ben. Le vittime che ne subiscono la tossicità rimpolpano il gruppo di quegli *outcast* rimossi dal mondo che sfilano davanti a padre Quintana. Sono l'immagine dell'amaro calice, il Sacro Graal oscuro che pure in una recente messa in scena bayreu-

thiana dell'opera wagneriana (2004, regia di Christopher Schlingensiefel, diretto da Pierre Boulez) assumeva l'aspetto dell'ambiente degradato, dei dannati della terra. Immagine rimossa del pensiero e dello sguardo unici.

Dopo averci fatto passare per l'intreccio olistico di vita e morte, solitudine e vita a due, gioia e dolore, oscurità invernale e luminosità estiva, tristezza tra le campane a festa, armonia contro caos e armonia nel caos, *To the Wonder* fissa la chiusura nell'immagine vicina e insieme remota dell'abbazia di Mont Saint-Michel. Il luogo della meraviglia, gioia deprivata dello sguardo, adesso landa spenta in una solitudine pre o post umana. Quel Graal perduto o da riconquistare. Una fine che si pone come re-inizio, una speranza divenuta desolazione. ■

Leonardo Persia



TO THE WONDER

Regia, sceneggiatura: Terrence Malick • **Fotografia:** Emmanuel Lubezki • **Montaggio:** A.J. Edwards, Keith Fraase, Shane Hazen, Christopher Roldan, Mark Yoshikawa • **Musiche:** Hanan Townshend • **Casting:** Chris Freihofer • **Production Design:** Jack Fisk • **Art Direction:** David Crank • **Scenografie:** Jeanette Scott • **Costumi:** Jacqueline West • **Trucco:** Alessandro Bertolazzi, Carla Brenholtz, Turid Follvik, Tina Rosler Kerwin, Tu Nguyen • **Acconciature:** Catherine A. Marcotte, Kelvin R. Trahan • **Sound design:** Erik Aadahl • **Operatore:** Jörg Widmer • **Steadicam:** Will Arnot • **Effetti visivi:** Patrick Clancey, Gus Duron, Andrew Francis • **Digital intermediate:** Philippe Majdalani • **Digital intermediate editor:** Curtis Lindersmith • **Digital intermediate producer:** Loan Phan • **Produttori:** Nicolas Gonda, Sarah Green • **Coproduttori:** Hans Graffunder, Sandhya Shardanand • **Produttori associati:** Charley Beil, Morgan Pollitt • **Produttori esecutivi:** Glen Basner, Jason Krigsfeld, Joseph Krigsfeld • **Interpreti:** Ben Affleck, Olga Kurylenko, Rachel McAdams, Javier Bardem, Tatiana Chiline, Romina Mondello, Tony O’Gans, Charles Baker, Marshall Bell, Casey Williams, Jack Hines, Paris Always, Samaria Folks, Jamie Conner, Francis Gardner • **Produzione:** Brothers K Productions, Redbud Pictures • **Suono:** Dolby Digital, Datasat • **Rapporto:** 2.35 : 1 • **Camera:** Arricam LT, Arriflex 235, Panavision Cameras and Anamorphic Lenses • **Laboratorio:** DeLuxe, EFilm (digital intermediate) • **Negativo:** 35mm, 65mm • **Processo fotografico:** 65mm (source) [alcune scene], Digital Intermediate 4K) (master), Redcode RAW 4.5K (source) [una scena], Super 35 (source) • **Formato di proiezione:** 35mm (anamorfico), D-Cinema • **Lingue:** inglese, francese, spagnolo, italiano, lingua dei segni • **Paese:** USA • **Anno:** 2012 • **Durata:** 112’



SEX WISH

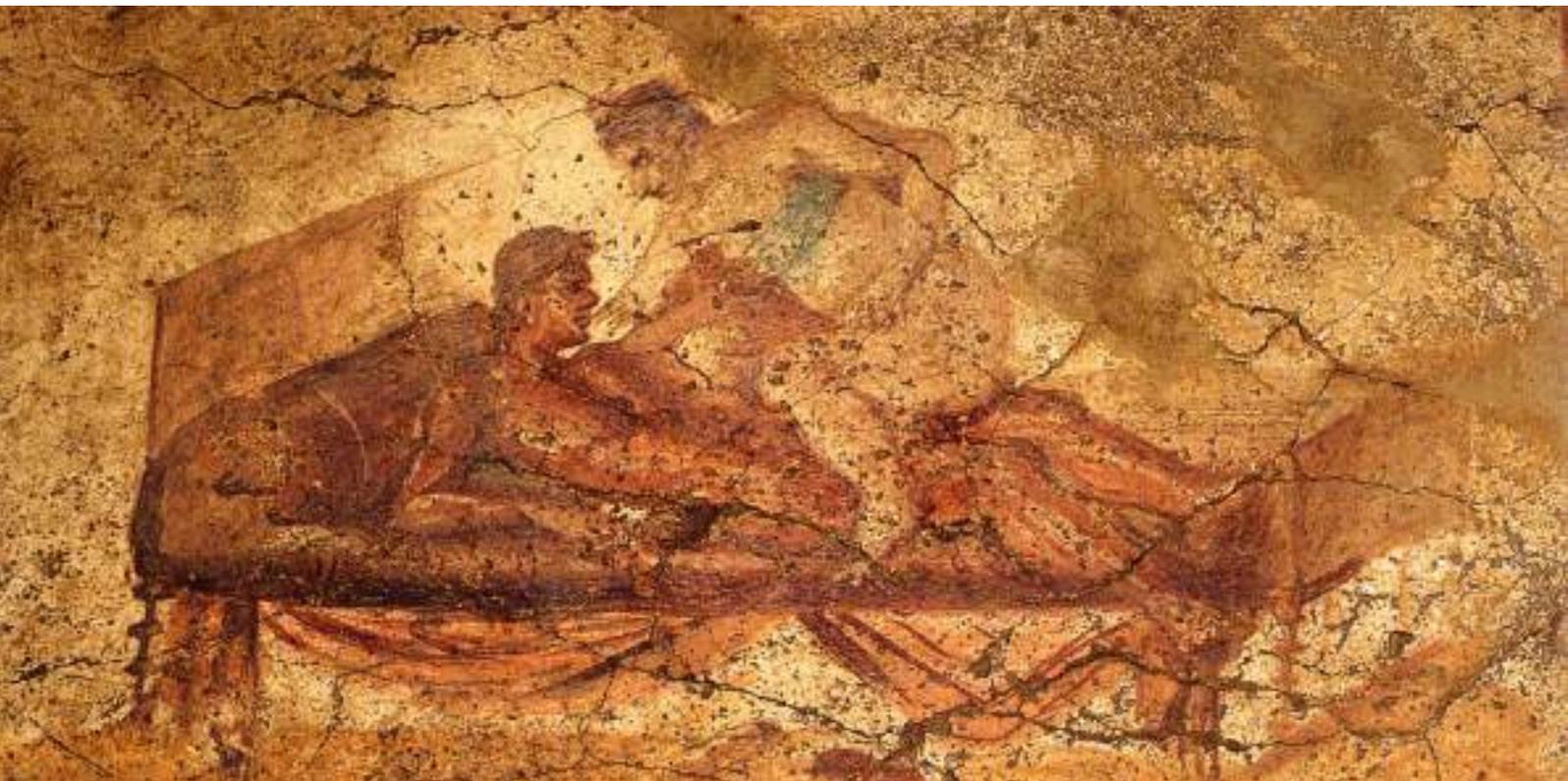
IL CINEMA IMPURO DI SHAUN COSTELLO

a cura di **Fabrizio Fogliato**

Il cinema di Shaun Costello, così come quello di Gerard Damiano (in modo diverso, i registi più interessanti dell'hard-core USA assieme ad Alex De Renzy), vive in una dimensione sospesa tra realtà urbana e sogno (o meglio incubo) metropolitano. Un cinema fondato sull'eccesso in cui non c'è alcun controllo né sull'isteria della recitazione né sul cattivo gusto della messa in scena, e che spesso sfocia in una parodia volgare e sguaiata (ma mai banale). Se l'hard-core per sua definizione è una continua addizione di materiali eterogenei al grado zero della narratività (l'amplesso in varie forme reiterato, potenzialmente all'infinito), quello realizzato da Shaun Costello né è la rappresentazione più distonica: una sorta di kammerspiel dei corpi, in cui lo spazio attorno ad essi si restringe progressivamente fino al soffocamento in cui le riprese dei genitali sono talmente ristrette da sfociare nell'astrazione quando non nella visionarietà del delirio.

Shaun Costello può essere definito un "trasfiguratore", un regista cioè che altera, deforma e corrompe ogni metro di pellicola che gli passa per le mani. I suoi film, anche i più scalcinati e rabberciati, presentano sempre un lato oscuro, persino inquietante, qualcosa di sfuggente e volatile che destabilizza lo spettatore ne altera la per-

cezione visiva e ribalta l'assunto di fondo del film pornografico: per l'"incursore" di New York il godimento, diventa quasi sempre sofferenza, si contamina con il grottesco, con la parodia più triviale, e con un'irriverenza endemica e iconoclasta che ne fa sicuramente una delle figure più singolari e originali della "Golden Age of XXX Movies". Esempio, per rendere visibile lo "stile" del regista, è *Schoolgirl's Reunion*, un piccolo film del 1977 che in apparenza non è molto diverso dai classici *college movie*: il film ruota attorno al riunirsi di un gruppo di compagni di classe anni dopo la fine della scuola. Pur rispettando lo schema del "genere" con ricordi giovanilistici, scherzi, scopate e competizioni sportive, Costello costruisce dentro al film un dramma da camera greve e tagliente. La donna è mostrata solo come "premio" (il suo corpo è "venduto" da amici, professori e da se stessa per incontrare la star del football Roger Kane, alias Kim Pope), e nel finale lo scherzo si trasforma in violenza prima e in trauma poi. *Schoolgirl's Reunion* è un film autunnale: negli esterni non fa mai la sua comparsa il sole, negli interni si svolge in stanze oscure dai soffitti bassi, arredate pauperisticamente. Un film in cui non si ride mai e dove, anche una patita di strip-poker (magistrale il montaggio della sequenza ritmato su un mood psichedelico). Il film presenta, come da copione, una serie di



scene hard intervallate alle riflessioni dell'ex-stella del football che dialoga con Melanie (Jean Dalton) una ex-compagna da sempre innamorata di lui ritrovatesi entrambi anni dopo. La scena si svolge all'interno di uno stadio vuoto e abbandonato (insolitamente, per il genere, sempre inquadrato con campi lunghi e lunghissimi per accentuare la solitudine e l'isolamento dei personaggi).

Nel film tutti i rapporti sessuali appaiono forzati, sgradevoli, ricordo di un'adolescenza bruciata in fretta e male (in cui emergono tratti autobiografici) di cui più che i ricordi oggi rimangono solo rimpianti. Shaun Costello mette in scena un'operazione nostalgia amarissima, percorsa da musiche inquietanti (su tutte, Tubular Bells per commentare l'amplesso/meretricio a tre di Melanie) e illuminata da una luce mortuaria che oscilla tra il nero e il verde. Mescolando attori/corpi giovani e vecchi, mettendo sul piatto desideri repressi, abbandono senile, traumi del passato, Shaun Costello costruisce attraverso i dialoghi (mai scontati nei suoi film) un flusso di coscienza fatto di ricordi sempre "sporcati" dal sesso, che in *Schoolgirl's Reunion* viene mostrato solo ed esclusivamente come moneta di scambio per poter ottenere (forse) qualcosa. Al termine della visione si ha una sensazione di malessere (che di certo non è quella preventivabile di fronte ad un hard) che lascia interdetti: l'abbandono di Melanie è preceduto dalla sequenza della violenza "carnealesca" (tutti i personaggi sono mascherati come gli stereotipi del *college movie*) da lei subito durante la fellatio praticata a fatica ad un Roger Kane ubriaco e insensibile. L'urlo della ragazza, attraverso il montaggio, passa dal passato al presente e sconvolge l'uomo che inutilmente cerca di richiamarla a sé mentre lei silenziosa si allontana sugli spalti dello stadio: lo zoom ad allargare la mostra sempre più piccola ed evanescente, mentre sull'impianto cala un silenzio improbabile e il primo piano su Kane è quello che mostra un uomo che si macera nel suo rimorso, mentre sullo sfondo si alza in volo uno stormo di uccelli che gracchiando copre ogni suono, continuando anche sulla dissolvenza a nero.

«E fare i conti con l'Hard-core non è impresa di respiro corto. L'ascesa delle luci rosse si è rivelata un fenomeno sociale, politi-

co e culturale di estrema rilevanza: nelle sue pratiche espressive dirompenti – ed esplicitamente "basse" – implica la discussione della struttura del desiderio e della sessualità, delle relazioni tra i sessi, della natura della famiglia, pesca alla rinfusa nei più scottanti materiali dell'inconscio, porta alla luce pregiudizi, simbologie, credenze occulte e occultate». (Pietro Adamo, *Il porno di massa. Percorsi dell'hard contemporaneo*, Edizioni Raffaello Cortina 2004, pag. XIII). Da ciò ne deriva il fatto che nulla è precluso dal punto di vista tematico ed espressivo in un genere ontologicamente "basso", in cui segni, codici e riferimenti, riconducono (inevitabilmente) al corpo e alla sua frammentazione ridotta a genitalità. Il limite nel "genere" non esiste, o meglio non è contemplato, per cui anche l'estremo assume un valore filmico e narrativo, che in alcuni prodotti "di valore" diventa metafora (discutibile fin che si vuole, ma proprio per questo maggiormente efficace e pregnante) delle derive più oscure e inquietanti della società. Negli anni '70, soprattutto, nel periodo in cui il porno è stato narrativo, l'estremo non è qualcosa di marginale o settoriale (come è oggi) ma è connaturato alle svolte narrative necessarie all'interno di film che, apparentemente, si presentano come ordinari. L'intento di registi, "autori" e produttori è quello di una "normalizzazione" delle parafilie più inconfessabili finalizzata a rappresentare una autentica "liberazione" e, paradossalmente, a responsabilizzare lo spettatore (che infatti in quegli anni spesso diserta i prodotti più crudi e insostenibili, come i film di Shaun Costello, divenuti col tempo cartine di tornasole di un momento topico della storia americana). L'esempio più importante di censura del cinema hard-core, e cioè la condanna da parte del tribunale statale della scena del doppio fisting vaginale praticato da Nancy Hoffman a Eileen Welles in *Candy Stripers* (1978) di Bob Chinn, paradossalmente chiude definitivamente l'epoca dell'hard narrativo. Da quel momento, infatti, ogni parafilia viene scissa dalla narrazione e conglobata in serie in prodotti monotematici e settoriali totalmente privi di trama, al punto che l'hard tradizionale degli anni '80 risulta essere particolarmente "edulcorato". Nel decennio precedente, invece, l'estremo ha rappresentato l'espressione problematica (e critica) del rapporto uomo-donna e della condizione dell'individuo nella società, proprio perché "an-

negato” nella normalità con l’intento di rappresentare le istanze più oltranziste e libertarie della controcultura.

La carriera di Shaun Costello, nel tempo, sarà segnata dalla sua appartenenza alla Avon, ma il suo ingresso nel mondo dell’hard avviene molti anni prima, realizzando prodotti firmati con improbabili pseudonimi, durante il suo peregrinare nei bassifondi dell’underground newyorkese. Un territorio libero e indipendente in cui i loop realizzati con zero dollari riflettono sulla paranoia urbana, sulla violenza endemica dei seventies e danno vita alle istanze libertarie più basiche e primordiali che si agitano sotto la pelle della controcultura made in USA.

«Se devo dire la verità, *Forced Entry* è stato il mio primo film “ufficiale”, ed è uno spaccato della situazione dell’epoca e del contesto sociale in cui è stato realizzato. Sul finire degli anni ‘60 dividevo il mio tempo tra l’Elgin Cinema sull’8ª strada dove ho imparato a conoscere Welles, Godard, Fellini, Hawks e Buñuel e gli oscuri cinema della 42ª strada dove si potevano vedere polizieschi, *rape and revenge movie* e dove c’era una predominanza di pubblico nero e, infine, a Times Square, dove c’era la “casa” dei film per adulti e dove ho imparato tutto ciò che c’è da imparare sul genere... oltre a soddisfare pienamente la mia dipendenza dal sesso. In quegli anni, insieme ai miei amici Harry Reems, Jamie Gillis e Fred Lincoln, ho recitato in alcuni loop, dei quali sono anche stato, talvolta, anche regista. Il business del porno era alle origini e noi quattro eravamo lì a New York City e come sex-performer cominciammo a produrre loop e corti di vario genere. Tra il ‘69 e il ‘70 incontrai uno sporco e ignorante venditore ambulante giamaicano di nome Smitty. Questo aveva a disposizione un po’ di soldi per affittare un operatore, qualche attore e delle location: la speranza, a fine giornata, era quella di essersi fatti qualche scopata e di avere a disposizione qualche loop da vendere sul mercato. Oltre a noi quattro nel gruppo c’erano anche Linda Sanderson [Tina Russell], Carla Donahue, Dolly Sharp, Jutta David, Laura Cannon e altri, tutti al lavoro per Smitty che ci pagava in contanti. Da questo gruppo passarono anche Beverly Casper, Lucy Graham e molti altri... interessati al genere. In breve tempo passai dietro la m.d.p. a dirigere loop per Smitty» (Shaun Costello, *My first movie* in *After Hours Cinema* 2007, traduzione mia).

Avon Dynasty

Alla fine degli anni ‘60, una casa di produzione di New York, chiamata Avon e di proprietà di un ex gigolo della Florida di nome Murray, realizza e distribuisce le pellicole più malsane e sgradevoli del periodo. Nel 1970, la Avon acquista l’Hudson, un cinema situato a un isolato a nord del Miller Park sulla 44ª Strada e attira le folle con i *San Francisco Shorts*, loop forniti dalla West Coast Graffiti Productions, e realizzati dal pioniere dell’hardcore Howard Ziehm (autore nel ‘70 di *Mona, the Virgin Nymph* (1970) e quattro anni dopo di *Flesh Gordon*). L’attività della Avon, in realtà, comincia molto prima, con le proiezioni dei prodotti della Factory di Andy Warhol, poi passa alla proiezione di film intervallati da spettacoli live hard-core, e infine nel 1973 si specializza nell’hardcore più estremo, prima con loop S&M, *nudie, roughie* e *rapist*, poi dopo l’inaspettato successo di *Defiance* (1975) di Armand Weston (un hard che si svolge in un ospedale psichiatrico), inizia la produzione di lungometraggi dai contenuti sempre più estremi e bizzarri. Nel 1975 la Avon compie una mossa decisiva, quella della produzione autonoma, che associa, definitivamente, il proprio nome con il concetto e la rappresentazione della violenza. I *roughies*, film che mescolano sesso e S&M (senza scene di sesso esplicito), negli anni ‘60, vengono proiettati con grande successo nelle sale di Times Square. Con il nuovo decennio la Avon acquista queste sale e pro-

segue la programmazione “di genere”, integrandola dei contenuti hardcore e cominciando a produrre in proprio.

Il primo film in 35mm realizzato dalla Avon è *Dominatrix Without Mercy* (1975), prodotto da Jason Russell e diretto da Shaun Costello: un film-collage di vari episodi a sfondo S&M che si svolgono in un appartamento di New York lungo il corso di un’intera giornata, e che usufruisce di un cast All-Stars con Terry Hall, Jamie Gillis, Marc Stevens, Vanessa Del Rio... *Dominatrix Without Mercy* è un successo clamoroso, al punto che spinge la Avon a specializzarsi nel “genere” e a ingaggiare un regista di “talento” come Joe Davian che, per la casa di produzione, realizzerà una serie di film “a tema” con dialoghi spesso scritti benissimo, ma con una povertà di mezzi (non certo registica) che amplifica (involontariamente) la disperazione di storie fortemente critiche verso la realtà sociale del tempo. Film come *Night of Submission* e *Revenge and Punishment* (solo per citarne alcuni), affrontano argomenti come la prostituzione, la paranoia urbana, il satanismo... addirittura il voodoo... Ma la Avon ha anche oscuri legami con la criminalità organizzata, come testimoniano le parole dello stesso Shaun Costello: «Siccome alcune delle mie meraviglie usa-e-getta di solito di genere S&M, venivano proiettate nei cinema Avon, c’è la credenza che io li abbia girati per i tizi della Avon. Ma non è così. Lavoravo per i ragazzi del centro, che erano la branca del porno per la famiglia Gambino...» (in Roberto Curti e Tommaso La Selva, *Sex & Violence – Percorsi nel cinema estremo*, Lindau 2007, nota 42 pag. 274). Costello è dunque al servizio della famiglia Gambino di New York e realizza, quasi interamente, tutte le sue opere su commissione: instant-movie confezionati in base alle richieste del mercato.

The Hotel of the Mortal Sin

Di instant-movie, o meglio di loop allungato, senza né budget né location, si può parlare a proposito del controverso e squallido (nel significato letterale del termine) *Come and be Purified* (1973), il film che prima, tanto dell’ingresso in Avon quanto del contributo alla famiglia Gambino, Costello realizza in due giorni per vendicarsi in un colpo solo della religione e delle violenze subite da adolescente. Egli infatti riceve una ferrea e repressiva educazione cattolica, che porta la sua vita a cambiare definitivamente all’età di 12 anni quando scopre la sessualità e ne diventa dipendente. Esperienza che ha un risvolto drammatico visto che la sua curiosità in materia e la voglia di sperimentare stridono fortemente con la formazione religiosa impostagli. Inevitabile quindi che il giovane si rechi continuamente a confessare i suoi peccati, raccontando al prete della sua parrocchia di masturbazioni e amplessi. In seguito a questi racconti, per “mondare i suoi peccati” Shaun Costello viene ripetutamente costretto dal prete a masturbarsi di fronte a lui: «È stata l’ultima volta che sono entrato in una Chiesa, l’ultima volta che ho visto Gesù» (Nicholas Rioult: 1968-1983, *The Rise and Fall of a New York Film Maker*, Pink Flamingos Entertainment, 2007). Questa sgradevole e repulsiva esperienza biografica trova sfogo e vendetta cinematografica quando il regista, senza soldi ma armato di una cinepresa 16mm, gira nelle stanze dell’Hotel Comodore *Come and be Purified*, niente di più di un loop della durata di 57 minuti il cui contenuto è volutamente blasfemo e sacrilego.

Il film, senza trama, è progettato a tavolino con l’intento dichiarato di provocare il pubblico e di offendere le istituzioni religiose, cosa che impedisce la distribuzione del film e che in aree particolarmente religiose come il Midwest dà vita a una vera e propria crociata contro il regista. *Come and be Purified* è accompagnato da musica d’organo e canti religiosi e non presenta niente altro che una lunga (e noiosa) serie di amplessi girati con pochi stacchi e con

mano malferma; ma è nelle poche parentesi dialogate, e non hard, che lancia i suoi strali e che si fa beffe e critica ferocemente, attraverso un Jamie Gillies particolarmente eccitato e sopra le righe, i comportamenti impropri degli esponenti della Chiesa. L'attore interpreta Padre Sexus, un prete che incita i giovani all'accoppiamento; amplessi ai quali partecipa anch'egli in veste di "purificatore", ma che prima impone ad ogni fedele di purificarsi singolarmente facendosi praticare una fellatio durante la quale, Bibbia in mano, pronuncia ossessivamente la formula: «Si figlia mia! Succhia il Santo cazzo!». Nelle sue incursioni il prete è accompagnato da Brother Francis (interpretato dallo stesso Costello) un uomo nudo perché come dice Padre Sexus: «Lui è così nudo perché è puro!». Brother Francis asseconda i comportamenti del prete, il quale, a Mary, offre il suo pene come se fosse la comunione (con tanto di piattino tenuto sotto la bocca), mentre al termine dell'amplesso è lo stesso Francis a "benedirla" imponendogli le mani e dicendo: «Sì, figlia mia, adesso sei incredibilmente pura». Mary (evidentemente nome non casuale), viene poi, successivamente, ceduta da Padre Sexus al suo giovane assistente il quale mentre la penetra da dietro la confessa e la incita dicendole: «Senti lo spirito del tuo signore entrare nel tuo corpo...». Padre Sexus, quando non è intento a "purificare" giovani donne telefona ai cittadini più abbienti del quartiere per chiedere dei soldi per la parrocchia. In realtà, come mostra il finale dissacrante e sorprendente, gli servono per finanziare le riprese dei loop che gira di nascosto durante i suoi amplessi che come mostra l'ultima inquadratura hanno come acquirente il solito Smitty.

Quello messo in scena dal regista con spregio e melato rancore a appare dunque il surrogato di un vero e proprio biopic in cui l'esperienza vissuta si mescola con le esigenze cinematografiche. Il tema scottante, la messa in scena furiosa e irriverente, blasfema e ridanciana (Padre Sexus non si prende mai sul serio) si inseriscono perfettamente in un periodo storico in cui, praticamente non ci sono barriere e quella poche rimaste vengono sfondate da "artisti" in grado di flirtare con l'estremo e di "trasfigurare" le loro storie in veri e propri incubi e deliri. La tecnica è quella dell'incursione e non è dissimile dall'azione di guerra, dove al posto della mitragliatrice si imbraccia una m.d.p. (che infatti nell'opera di Costello non è mai posizionata su un cavalletto).

Extremeties

Negli anni '70, infatti, il cinema hard-core ha rappresentato al meglio le istanze oltranziste e "sovversive" delle politiche libertarie, in connessione con i cambiamenti sociali in atto. Nella maggior parte dei casi lo ha fatto, non assecondando i gusti dello spettatore, ma, paradossalmente, attaccandolo direttamente e frontalmente, proponendo una visione per nulla conciliante (e tanto meno edulcorata) del rapporto/conflitto tra i sessi. Nelle sue forme più autoriali (Gerard Damiano, Mitchell Bros, Alex De Renzy), come in quelle più rozze e istintive (Shaun Costello, Armand Weston, Anthony Spinelli), il cinema pornografico americano è riuscito a sviscerare come non mai, con crudezza e realismo, le dinamiche uomo-donna, evidenziando tanto l'ipocrisia del maschio dominatore, quanto l'illusione della donna emancipata. Sia nella forma che nei contenuti il cinema a tripla X della "Golden Age of Adults Movies" ha condensato le rivendicazioni politico-sociali di un'epoca, traducendole programmaticamente in un vero e proprio assalto allo spettatore, e riversandogli addosso le sue nevrosi esistenziali. Fobie, ansie, incertezze sono state convogliate in un flusso ininterrotto di immagini sessualmente (ma non solo) esplicite e "deformate" (e per questo più credibili) all'interno di un cinema indipendente per vocazione e per necessità, in cui risulta super-

fluo e aleatorio il concetto di "bellezza" (comunemente inteso), e incentrato su un crudo realismo, talvolta brutale ed estremo, ma comunque (quasi) sempre sincero. Sono anni, quelli dell'inizio dei *seventies*, in cui il cinema osa spingersi oltre i limiti del rappresentabile, non solo per mere questioni commerciali, ma soprattutto per interpretare le urgenze di un'epoca contraddittoria e affascinante, sognatrice e violenta, emancipata e oppressa, utopista e ipocrita, la cui asimmetria può essere racchiusa nelle parole che la madre rivolge alla figlia nella scena iniziale di *Entertainment* (L'ultima casa a sinistra, 1972) di Wes Craven: «Tutto questo sangue, questa violenza...e io che pensavo che la vostra fosse la generazione dell'amore!».

Forced Entry, diretto da Shaun Costello (qui nascosto dietro lo pseudonimo di Helmut Richler), è suddiviso in tre macro-sequenze (ognuna della durata di circa 25-30 min.), ed è la rappresentazione per immagini dell'asimmetria vissuta negli anni '70, in cui il regista sostituisce al piacere della visione (cosa auspicabile in un porno), la ripulsa e il rifiuto di immagini così violente ed esplicite da risultare realmente "orrorifiche". Il film, di difficile datazione (secondo il regista è del 1971, altre fonti riportano il 1973), probabilmente viene girato nell'autunno del 1971, e dati i tempi dilatati con cui viene realizzata la post-produzione, esce l'anno successivo (all'inizio del film compare un ritaglio di giornale che riporta la data Luglio 1972), ed è documento imprescindibile per comprendere l'atmosfera "libera e anarchica" in cui esso viene concepito e realizzato. Le parole dello stesso Shaun Costello appaiono particolarmente significative: «Durante l'estate del 1971, mentre continuavo ad interpretare e dirigere loop per Smitty, cominciai a pensare alla possibilità di realizzare un lungometraggio da distribuire nei cinema. Era l'ottavo anno della guerra del Vietnam e la nostra partecipazione a quella carneficina cominciava ad essere sotto gli occhi di tutti. Girare scene di sesso esplicito, all'epoca, era abbastanza facile sia per trovare gli attori che gli ambienti, ma realizzare un film con un "contenuto sociale" era molto difficile. Cominciai a scrivere una storia che ruotava attorno alle vicende di un reduce del Vietnam che ritorna a casa e viene privato del rispetto dovutogli, così decide di dichiarare guerra alla società e riversare le sue frustrazioni sulla popolazione femminile di New York. Le scene di sesso esplicito mi servivano per accrescere il tasso di violenza della pellicola: queste scene iniziano con lo stupro e terminano con l'omicidio. Il film pensavo di girarlo in due giorni utilizzando come set appartamenti di amici. I costi erano solo quelli della pellicola, una Eastman Kodak da 16mm., perché per superare i 70 minuti di durata, mi servivano 14 rulli. Alla fine il film mi costò in tutto \$5000. Avrei voluto mettere più vittime nel film, ma il budget che avevo a disposizione non me lo permetteva. L'ultima scena è stata la più economica, perché girata nel loft offertomi gratuitamente dalle due hippy che, sotto l'effetto di mescalina hanno "lavorato" per le quattro/cinque ore necessarie per girare la scena. Quello che si vede nel film è la ripresa della realtà, non c'è finzione... è un documentario!» (Shaun Costello, *My first movie* in *After Hours Cinema* 2007; traduzione mia).

L'atmosfera di approssimazione, goliardia e istintività (anche un po' folle) in cui viene ideato e portato a termine *Forced Entry*, è certificata ancora dalle parole del regista in merito alla fase di montaggio del film. Quella che traspare, in conclusione, nelle parole di Costello è comunque una malcelata soddisfazione per aver realizzato (consapevolmente?) qualcosa di unico, indipendentemente da quella che possa essere la qualità del prodotto: «Il tempo della post-produzione di *Forced Entry* fu un vero e proprio incubo, non



perché non avessi il materiale necessario ma perché non avevo idea di come si fa a montare un film. Io e la mia compagna dell'epoca affittammo una stanza/ufficio nello stabile della A-1 Films Lab, per poter utilizzare la loro moviola e cominciare a visionare i vari take di ripresa; a quel punto cominciai a capire cosa dovevo fare: il film era già nella mia mente! Per girare il film ho impiegato due giorni, per montarlo cinque mesi e ho dovuto trovare altri \$400. Una volta terminato il film, cominciai a cercare un distributore: io e la mia compagna c'eravamo detti che l'avremmo venduto a chi ci avesse offerto di più in termini di denaro. Un produttore indipendente di nome Gerry Intrator ci offrì 6'500 dollari. Intrator distribuì il film attraverso la Sherpix ottenendo un profitto modesto, perché la combinazione di sesso e violenza, proposta in quel modo, non aveva appeal sul pubblico e allontanava gli spettatori dal cinema. Ma io ero soddisfatto. Avevo fatto il mio primo film. Non avevo chiara l'idea di cosa avevo fatto, ma con 6'200 dollari avevo scritto, prodotto e diretto un lungometraggio che trentacinque anni dopo è ancora visto dal pubblico» (Shaun Costello, *My first movie* in *After Hours Cinema* 2007; traduzione mia).

Joe (Tim Long [Harry Reems]) lavora in una piccola stazione di servizio all'incrocio tra la 7ª Avenue e Bedford Street, chiamata "Joe's Friendly Service". Seleziona le sue vittime in base agli indirizzi lasciati dalle sue clienti al momento del pagamento con carta di credito. La prima vittima (Jutta David) viene seguita a casa e spiata durante l'amplesso con il fidanzato David (Helmut Richler [Shaun Costello]). La seconda vittima (Laura Cannon) viene sorpresa sotto la doccia. Joe le aggredisce dopo aver preso con se pistola e coltello militare e aver attraversato la città come se si trattasse della giungla vietnamita. Infine le due hippy (Ruby Runhouse e Nina Fawcett), inconsapevolmente lo ridicolizzano inducendolo al suicidio.

Inutile negarlo, *Forced Entry* anticipa di un lustro *Taxi Driver* (1976) di Martin Scorsese e funge da base di partenza per il *Maniac* (1980) di William Lustig (tra l'altro anche lui proveniente dal sottobosco hard con lo pseudonimo di Billy Bagg). Joe è dunque il "progenitore" di Travis Bickle. Joe, nome americano (per anto-

nomasia) e cappellino con bandiera americana, si muove in una città grigia e caotica, immersa in una atmosfera paranoide, cupa e sporca, che nulla lascia all'immaginazione: non c'è differenza, anche formale, tra la New York di Costello e quella di Scorsese. In *Forced Entry*, New York è come Saigon, e tra la macchina da presa (rigorosamente, e solo, a mano) dell'operatore Joel Shapiro e le mitragliatrici imbracciate dai marine nelle foreste vietnamite non c'è alcuna differenza. Ad acuire (se possibile) il disagio di fronte alla visione di *Forced Entry* contribuisce la rappresentazione del sesso esplicito e il modo e i tagli con cui vengono ripresi gli atti sessuali. Il sesso è soffocante, claustrofobico, opprimente, "imprigionato" nel primo piano del volto delle vittime e nel dettaglio "deformato" (dall'uso insistito del grandangolo) del membro di Joe. La fellatio che anticipa il primo omicidio si chiude con il respiro affannoso della donna che offusca l'obiettivo della m.d.p. e con l'eiaculazione di Joe direttamente in camera. Mentre lo sperma cola sulla lente e altera la visione dell'insieme, l'uomo si rivolge alla donna: «Non ti è piaciuto vero? Beh ... non è piaciuto neanche a me»; la donna si alza per fuggire, Joe la trattiene alle spalle e come un militare in azione le taglia la gola da dietro: lentamente e in primo piano.

Il continuo alternarsi di crude immagini di repertorio, sapientemente orchestrate lungo tutta la durata della pellicola, associate a una rappresentazione violenta e primordiale dei rapporti sessuali, sintetizzano nell'opera di Costello la distonia repulsiva ingenerata dalla contiguità tra stupro e guerra. Suo malgrado (e involontariamente?) il regista newyorkese individua una "assurda" continuità tra gli orrori della guerra e quelli della violenza sessuale: l'orrore è nella società, intrinseco ad essa e connaturato all'essere umano, posto in un ambiente (la metropoli) che è incapace di riassorbirne il potenziale distruttivo (non a caso le immagini della Grande Mela e della sua quotidianità sono cupe, sporche, ossessive e confuse), tanto è vero che il sonoro del film insiste nel "trasformare" normali rumori cittadini in scariche di mitragliatrice, bombardamenti, roture delle pale degli elicotteri e passi di marcia. Shaun Costello, tra audio e video, costruisce una architettura filmica imperniata sul montaggio analogico, restituendo un affresco di raggelante



e straniante livore: associa i volti delle vittime di Joe con quelli delle donne vietnamite in attesa dell'esecuzione; la fellatio con il caricamento di un proiettile nell'obice, il flusso della folla di New York con quello delle strade di Saigon; il ritmo delle penetrazioni sessuali è associato alla frequenza delle scariche di mitragliatrice, e Costello chiude ogni sequenza con il paradosso in cui l'eiaculazione e lo sperma che sgorga vengono messi in relazione ad immagini di morte e a corpi devastati dal napalm.

Forced Entry è costruito come un lungo flashback (il film si apre con i rilievi sul cadavere suicida di Joe) nella mente di un reduce: il frammento dell' "Hudson Dispatch" che compare prima dei titoli di testa racconta i sintomi delle disfunzioni psichiche dei veterani, mentre la scritta che segue, riporta la dichiarazione del Dott. Robert Lifton, psichiatra dell' US Army in merito alla condizione psico-esistenziale con cui essi rientrano nella società: «Questo è ciò che i veterani riportano a casa: una combinazione di paura, confusione, rabbia e frustrazione, che li porta ad un disperato desiderio di ricrearsi un nemico». In *Forced Entry*, il nemico è la donna (e la sua presunta libertà), corpo da "profanare" prima, per scaricare la rabbia repressa, e da annientare poi con la morte, per ritrovare il sollievo e la tranquillità perdute. A tal proposito è interessante rilevare come lo sproloquio, ripetuto più volte da Joe durante gli stupri, pronunciato mentre egli sottomette la donna-nemico, ricalchi nei termini le frustrazioni e le mancanze riportate nella sintesi dell'anomia del reduce redatta dal Dott. Lifton; Joe, mentre continuamente chiede alla donna di essere felice per ciò che sta facendo e di farlo bene (fellatio e amplesso), aggiunge anche queste parole: «Tu devi farmi felice signora; tu non sai cosa ho passato. Voi con le vostre grandi macchine, le vostre grandi case, tutto per sentirsi, bene non è vero? Tu non sai cosa vuol dire tornare dal Vietnam signora, ma tu adesso puoi farmi del bene...». Costello sembra quasi suggerire che per il reduce la vera guerra non è al fronte o in prima linea, ma è nel ritorno in una società apatica e indifferente, nell'umiliazione di capire di non contare più nulla, nella consapevolezza che il grado maturato sul campo, una volta tornato civile, non ti garantisce alcun benessere.

La seconda macro-sequenza è quella che meglio rappresenta il sottotesto critico di *Forced Entry*. La scena si apre con un vero e proprio agguato (sotto la doccia) e con il prelevamento violento della vittima, che nuda e bagnata viene gettata sul letto, e prosegue seguendo le coordinate di un'esecuzione capitale: la prigionia, il viaggio verso il patibolo e l'esecuzione. Shaun Costello racconta: "La seconda scena è stata girata a Forrest Hills nel Queens. Lo stupro e l'omicidio di Laura Cannon hanno un taglio veramente realistico. La prima idea era quella di farle cantare, mentre è sotto la doccia, "Some Day My Prince Will Come". Poi ho invece ho pensato un'altra cosa e ho chiesto a Laura di immaginare una terza presenza misteriosa, quella di Dio. È per questo che invece di dire, "Please don't kill me", lei dice "Please don't let him kill me", come ad invocare Dio per la sua sopravvivenza» (Shaun Costello, *My first movie* in *After Hours Cinema* 2007; traduzione mia). Tutto il rapporto sessuale è ripreso mentre la donna è sotto costante minaccia delle armi: il suo volto rigato dalle lacrime, il suo respiro strozzato, il tremore delle mani e il crollo fisico del suo corpo sottomesso, sono i dettagli della riproduzione di una violenza inaudita mostrata allo spettatore attraverso un realismo crudele, cinico e terminale (merito anche della performance di Laura Cannon). L'incedere del rapporto sessuale "da dietro" procede a ritmo serrato, scandito dai dettagli "luridi" delle mani sporche e del ghigno di Joe, in alternanza con le immagini di guerra e quelle dei corpi scarnificati dal napalm fino al momento dell'orgasmo, in cui l'eiaculazione di Joe viene associata in montaggio analogico, alle immagini di un'incursione aerea e al successivo bombardamento. Sul campo, in entrambi i casi, rimangono solo le vittime, e pertanto Joe procede all'esecuzione a sangue freddo della donna: nelle riprese di Shaun Costello non c'è enfasi, solo una asettica, e terribilmente reale, freddezza. Dati i presupposti, è inevitabile, quindi, che la fine della parabola criminale di Joe, coincida con il suo auto-annullamento: quando le due hippy lo ridicolizzano e si fanno beffa delle sue minacce armate, l'uomo/soldato non esercita più alcuna paura; il nemico non c'è più, perché al suo posto ci sono solo fantasmi di donne e vittime disponibili e vogliose, che con i loro seni "giganteschi" e pubi "voraci", letteralmente, lo schiacciano al suolo:

prima di spararsi in testa c'è il tempo solo per un urlo disperato, ripetuto fino alla nausea: «Stay away from me!».

Forced Entry è pregno e saturo di una straniante (per un porno) atmosfera disturbante ottenuta soprattutto grazie alla combinazione fra tematica scabrosa (sesso esplicito/violenza realistica) ed un montaggio serrato e sincopato, volto a mostrare l'inferno di ricordi che brucia nella testa di Joe, unito ad un utilizzo efficace della luce naturale, sovraesposta e desaturata, che rende realistica la rappresentazione della metropoli-giungla. La stessa regia di Shaun Costello, è improntata al deforme, attraverso vertiginose inquadrature dal basso (tese ad aumentare il senso di dominio del maschio), e "improbabili" tagli per mostrare gli atti sessuali che conferiscono alle scene hard un senso di allucinazione e perversione immanente e persistente. Costello preme sul pedale delle ossessioni del protagonista, mostrandoci un uomo laido e "mostruoso" che vive in un mondo fatto di sesso e sporczia quasi tangibile, raccontato attraverso immagini verosimili di agghiacciante disordine psichico. Questo ultimo aspetto è esplicitato al meglio dalla rappresentazione del protagonista (Harry Reems irriconoscibile senza i baffi) mostrata attraverso i dettagli della sua figura: maglietta sporca di grasso, la barba incolta, i capelli sporchi e appiccicosi, le unghie ricoperte di sporczia, il sudore rappreso sulla pelle.

Harry Reems all'epoca è amico di Shaun Costello e la sua partecipazione al film è, appunto, amichevole come quella di tutto il cast. *Forced Entry* è in effetti un film "improvvisato", girato e plasmato "work in progress", realizzato nel suo concedere a scatti come una vera e propria incursione bellica, e le parole di Shaun Costello, in proposito, non lasciano adito a dubbi: «Avevo deciso di far interpretare l'eroe del film al mio amico Harry, che all'epoca lavorava con lo pseudonimo di Tim Long. Ricordo che Harry era tutto eccitato per la possibilità di interpretare un maniaco omicida. Il cast non era un problema, perché avevo a disposizione il talento dei miei amici dei giorni trascorsi con Smitty: la prima vittima è interpretata da Jutta David, Laura Cannon è la seconda vittima. L'ultima scena, invece, è stata girata nel loft di due hippie incontrate per caso che mi hanno ceduto la loro casa di Bedford Street e che si sono prestate come "attrici". Mentre giravo alcuni loop con un certo Simon Nuchtern incontrai l'operatore Joel Shapiro che aveva appena comprato una 16mm e che fu felicissimo di partecipare ad un film in cui poteva fare quello che voleva: girare scene di sesso, di violenza realistica, usare il sangue finto... Inoltre fu lui a contattare Steve De Vita il tecnico del suono che mi serviva per rendere il mio film davvero... micidiale» (Shaun Costello, *My first movie* in *After Hours Cinema 2007*; traduzione mia).

Alcune fonti, riportano che nel 1975 venne realizzato un remake di *Forced Entry*, per la regia di Jim Sotos, nel cui cast figurano anche Nancy Allen e Tanya Roberts, incentrato sulle azioni di un uomo, titolare di una officina meccanica, che ha subito abusi sessuali durante l'infanzia e di cui la madre era a conoscenza (il Vietnam non c'entra più), che violenta e uccide le donne; il film di Sotos è totalmente privo del contesto pornografico, orientato alla rappresentazione di un thriller violento ma convenzionale.

A Climax of Water Games

In una delle scene più rappresentative di *Taxi Driver* il protagonista Travis Bickle (Robert De Niro) invita al cinema Betsy (Cybill Shepherd) una donna di cui è innamorato: lei è algida, bionda, raffinata e l'uomo la invita alla visione di un film hard; di fronte alle rimostranze della donna, la quale si sente umiliata, Travis, sorpreso dall'accaduto, reagisce in maniera scomposta. La sequenza è em-

blematica del periodo (il film è del 1976) visto che l'uomo è uno che va al cinema senza distinzioni di sorta, attratto dal fascino della sala buia e del grande schermo, una sorta di spettatore-zero a cui poco importa del genere o della forma del film; un "consumatore" perfino ingenuo al punto da non preoccuparsi dei gusti altrui o dal riconoscere in essi limiti e confini auto-censori. Travis è, anche e soprattutto, lo spettatore onnivoro che vede di tutto e che in quel tutto rintraccia elementi comuni ai diversi generi fruiti. È lo spettatore calato in una rappresentazione cinematografica continua e indistinta entro la quale tutto si ripete ogni volta e in ogni film – come ad esempio il sesso e la violenza. Travis non solo non si preoccupa dei gusti di Betsy, ma con una "purezza" disarmante mette a nudo se stesso invitandola a partecipare ai suoi gusti, sbatteandoglieli in faccia vergogna ne malizia. Quello interpretato da De Niro è dunque uno spettatore inconsapevole e disinteressato ai limiti del mostrabile, e che non si pone minimamente il problema se la visione dell'hard che gli passa davanti agli occhi è resa possibile (più spesso finanziata) dalla mafia o dalla criminalità organizzata. A questo mercato appartiene l'opera più matura e compiuta, persino rigorosa nel suo essere programmaticamente selvaggia, di Shaun Costello. «Nell'autunno del 1976 ero nel bel mezzo del trasloco di una fattoria di Krumville, New York, quando suona il telefono. Era Sid Levine, responsabile del settore per il porno della famiglia mafiosa dei Gambino. Ero il loro maggiore fornitore di pellicole, e Sid mi disse che voleva vedermi subito. Con urgenza. Non poteva aspettare. Così salgo in macchina e mi faccio novanta minuti di guida fino a Lower Manhattan [...] Quando arrivai in ufficio, Sid aveva uno sguardo torvo. Non perse tempo: "senti ho dei nipotini e mi vergogno a chiederti una cosa del genere, ma c'è bisogno di un film di clisteri"» (Ian Jane, Robin Bougie, *The Filth and the Fury – An Interview with Shaun Costello*).

Water Power (1977) ha un padre nobile, cui si lega non solo per l'assunto di fondo della sequenza del cinema pornografico: *Taxi Driver* di Martin Scorsese, uscito appena un anno prima. I temi sono gli stessi, la solitudine dell'individuo nella metropoli trasformata in "inferno" terreno, il muoversi del personaggio con circospezione, circondato da invisibili minacce, come se fosse un topo in un fognia, il desiderio di fare pulizia; anche dal punto di vista formale il film di Costello "saccheggia" il nobile precursore, con la notte perenne che aleggia sulla città popolata da freak, la fotografia con il prevalere dei rossi che rimanda ancora all'inferno, l'uso insistito della soggettiva e gli ambienti scenici di rara sgradevolezza. *Water Power* è plumbeo, oscuro, disperato, non c'è né gioia né compiacimento in ciò che viene messo in mostra, ma anzi, il montaggio frenetico, discontinuo e "violento" sembra voler cancellare il più in fretta possibile ogni traccia di quanto viene mostrato. *Water Power* è una parabola sul fallimento, sul disordine sociale e sulla solitudine dell'individuo chiuso nella metropoli, in cui le scene hard-core rappresentano la parte minore del minutaggio, e in cui gli sproloqui del protagonista (che richiamano quelli del Joe di *Forced Entry*) denunciano tutto il disagio di un maschio spersonalizzato il cui unico obiettivo è quello di esercitare il dominio su tutto ciò che vede, e quindi, desidera (è così per le vittime, per la pratica dell'enema e per l'oggetto/feticcio in sé).

Burt (Jamie Gillis) è un giovane (forse reduce del Vietnam), incapace di adattarsi alla vita della metropoli. Ossessionato dalla visione della sessualità disinibita di una hostess (Valerie Morgenstern [Clea Carson]) che abita nel palazzo di fronte a lui, e che egli osserva con il suo cannocchiale, incomincia lunghe peregrinazioni per le strade di New York. Una notte, dopo l'ennesimo mal di testa provocato dalla sua

frustrazione e dall'assenza di rapporti sociali, recatosi in un peep-show, assiste nel retro del locale alla pratica dell'enema. Decide di provarla sulla sua vicina, che uccide incidentalmente, e successivamente diventa una sorta di "purificatore" che riesce sempre a sfuggire alle indagini della polizia. Anche la trappola tesagli dal detective Jack Gallagher (John Buco) e dalla collega Irene Murray (C.J. Laing) si rivela inutile: la donna viene brutalmente violentata e Burt riesce a fuggire e a nascondersi nella notte.

Il film ha radici profonde nel tessuto cronachistico americano ed è liberamente tratto da fatti realmente accaduti: tra il 1965 e il 1974, un certo Michael Kenyon, si era "divertito" a somministrare clisteri "purificatori" ad un numero imprecisato di studentesse di Urbana nell'Illinois, prima di essere catturato dalla polizia. Anche il protagonista di *Water Power* è un "purificatore", un giovane disperato e solo, che vede nella sessualità altrui le cause del suo disagio. Egli agisce come uno stupratore seriale, ma il suo intento è quello di mondarle le donne, che prima sodomizza, con un clistere di un litro d'acqua: quasi una sorta di battesimo blasfemo. Il protagonista del film, agisce come in guerra, cosa che fa pensare ad un reduce del Viet-Nam, anche perché nello zaino preparato per le sue incursioni non manca mai di mettere la spilla celebrativa dei duecento anni della nascita della nazione. Inoltre, la sua solitudine rimanda all'incapacità del reinserimento nella società, mentre la scopofilia è lontano dall'essere una semplice azione masturbatoria e appare, più che una parafilia da cui è affetto Burt, un'urgenza per instaurare relazioni, per parlare con qualcuno, come dimostra il disappunto dell'uomo quando la hostess che sta spiando con il cannocchiale (protesi fallica), si allontana dall'obiettivo per non fare più ritorno: egli prolunga il rapporto con la donna tirando fuori da un cassetto gigantografie di lei, accarezzandola e baciandola.

Il contenuto del film, quindi, è talmente bizzarro e crudo, deprimente e privo di eccitazione, non conciliante, ma anzi repellente per chi guarda che gli spettatori americani disertano le sale. I Gambino provano a rilanciarlo, mettendo sui cartelloni il nome di Damiano (e oggi in quasi tutte le filmografie di Gerard Damiano compare questo film apocrifo), ma il successo (stratosferico) arriva solo con il passaggio in Europa dove viene distribuito con il titolo onomatopeico di *Schpritz*.

Shaun Costello, in poco più di un'ora di film, distilla una serie di situazioni malsane che respingono lo spettatore e che lo interrogano sui limiti della percezione visiva. Burt, è un anti-eroe (vincente perché non viene catturato) nella cui figura bislacca e psicolabile si concentrano paure e ansie dell'America in crisi, come testimonia la scelta di ambientare la vicenda durante i festeggiamenti del 1976 per il bicentenario della "nascita della nazione" (l'incipit del film, senza dialoghi, dà forma "politica" al seguito delle vicende). Il tono eccessivo, isterico e parodistico della messa in scena non fa niente altro che amplificare a dismisura il disagio della visione provocato dalla presenza di un protagonista in balia di se stesso desideroso di avere rapporti sociali ma costantemente respinto dalla società; chiuso in un appartamento-labirinto, terrorizzato dalla presenza altrui (emblematica la scena in cui deve nascondere il clistere perché suonano il campanello); ossessionato dalla fisicità femminile e convinto della necessità di ripulire il mondo da ogni nefandezza attraverso un "bagno" purificatore.

Se Costello prende da Hitchcock la condizione psico-masturbatoria del protagonista di *Rear Window* (La finestra sul cortile,

1956 - anche Burt osserva con il cannocchiale ciò che succede nel palazzo prospiciente), è da *Taxi driver* che trae gli spunti più interessanti: a parte il "furto" della colonna sonora di Bernard Hermann (pratica diffusa in quegli anni), dal film di Scorsese, provengono sia la paranoia urbana che Costello esaspera in raggelanti primi piani dal basso su Burt, che il racconto in forma di diario, qui inteso quasi, come una sorta di auto-confessione (e auto-assoluzione). Infine c'è da notare la casualità e la fascinazione di Burt verso il perverso determinata solo da aspetti fortuiti: il feticcio, qui diventa il clistere (in *Taxi Driver* sono le pistole, altra metonimia del fallo), solo perché è l'oggetto che Burt osserva durante la pratica dell'enema nel locale di Eve, perché se l'oggetto fosse stato un altro il risultato sarebbe stato lo stesso. Non a caso, sibillantemente, la maitresse suggerisce a Burt: «Tu non sai che direzione prendere. La prima tappa è cruciale se la comprendi bene, per decidere, poi, che cosa fare dopo». Burt, si informa, compra riviste specializzate si interessa ai modelli più efficaci e "performanti", perché raggiungere i migliori risultati nel praticare clisteri per lui rappresenta l'unica forma (possibile) di auto-determinazione. È questo il vero elemento perturbante della pellicola, quello che interroga lo spettatore e destabilizza il suo rapporto con il corpo: l'incontro tra la "macchina" (il clistere) e la carne "carne" (la donna), ipotizzato da Burroughs prima e teorizzato da Ballard poi, qui si concretizza attraverso la messa in scena di un piacere sessuale anomalo e perverso. E di quanto quest'aspetto sia dirimente per la comprensione del film se ne ha contezza osservando la messa in scena parodistica della somministrazione del primo clistere, quello subito da Pamela: il travestimento, l'allestimento della sala operatoria, la meticolosità "scientifica" con cui viene illustrata la pratica, l'impianto scenico da lezione universitaria, e il modo in cui viene presentato Burt: «È un giovane studente dell'università di Ginevra».

Burt cerca la diversità per combattere la noia solitaria della sua routine patologica: basta vedere come durante la fellatio di Eve al Garden of Eden, sia del tutto indifferente al piacere, o come nella sua vita sia determinate l'aspetto scopofilo-masturbatorio come dimostra la prima sequenza divisa tra televisione, riviste pornografiche, fotografie e cannocchiale, tutto consumato in solitario e senza gioia. La visione della pratica del clistere al Garden of Eden, lo risveglia dal suo torpore e scatena in lui un interesse morboso verso l'oggetto. È curioso vedere come Costello costruisca la scena della finta operazione attraverso il richiamo parodistico della maschera (il dottore, l'infermiera e la finta disabile), in contrapposizione allo "spettacolo" osservato da dietro i vetri da Burt e dalla maitresse (ma se all'inizio dell'operazione il tono è leggero e ironico, il montaggio alternato finale, con i tre orgasmi, è greve e disturbante), e come con questo espediente "normalizzi" la perversione in scena, per poi, una volta mostrata nella realtà delle azioni di Burt la trasformi in qualcosa di aberrante che urta la visione e allontana lo sguardo. La meccanicità e la abitudine delle azioni dell'uomo durante le varie aggressioni colpiscono per l'agghiacciante oggettività con cui il regista riprende le stesse: azioni asservite ad un montaggio grottesco che non diverte ma che acuisce la percezione del dolore delle vittime, quasi senza mostrarne le implicazioni sessuali (la m.d.p. quasi sempre sui volti stravolti e trasfigurati delle vittime). Burt esce sconvolto dopo la visione di quell'esperienza-limite al Garden of Eden, entra in un negozio e compra le riviste specializzate. La lettura di *Water & Power* diventa il suo interesse primario, infatti quando torna a casa la tv è spenta, scaraventa via le vecchie riviste e si concentra su quelle nuove, osserva la vicina che diventerà la sua prima vittima da punire, e inizia a scrivere il suo diario.



La pratica del clistere dunque come “scena primaria” che si lega alla rappresentazione (ancora parodistica) del primo assalto sotto la doccia (chiaro rimando a *Psycho* di Alfred Hitchcock) anticipato dal lungo monologo in voce-off dell’uomo che, prima sul suo diario (in data 18 ottobre) poi nel suo tragitto verso la casa della donna, enuncia: «La purificherò. Lei è contaminata dal suo vizio. La laverò dai suoi parassiti. Lei non capirà tutto questo a causa dei suoi pensieri malsani... ma alla fine mi ringrazierà per averla purificata». E poi, dopo aver praticato il clistere alla hostess e fatto uscire tutto il liquido: «Io voglio... io devo far uscire tutta la merda che è in te».

Dopo il primo assalto, la pratica del clistere diventa un lavoro per Burt: è egli stesso a dichiararlo, esplicitando il suo ruolo di “purificatore” e declinando la sua come una missione (oltre che qualcosa in grado di riempire la sua vita e di limitargli le emicranie), all’uscita dal Whelan Market: «Devo comprare altro materiale. Sono entrato in una nuova fase della mia vita. Devo prepararmi ad ogni evenienza. Ho da fare, devo purificare tutte queste puttane, e devo farlo per il loro bene. Non c’è niente di più giusto che mettere questi tubi nel culo. Un lavaggio è una cosa seria. Scopare e ripulire una puttana sembra una cosa semplice da fare, ma praticare un lavaggio è una grossa responsabilità. È una cosa seria purificare queste puttane... è il mio lavoro... e io devo mantenere il mio lavoro». La violenza esplose, nuovamente, improvvisa nell’aggressione alle due lesbiche che prima minaccia con la pistola, poi schiaffeggia brutalmente e infine obbliga a praticargli una fellatio; egli ha la necessità di “sporcare” le donne per poi mondarle, come dimostra il montaggio frenetico e, quasi subliminale, che mostra la sodomizzazione e il successivo clistere, in cui le due donne sono legate nel bagno. Shaun Costello, non arretra, anche se sembra farlo attraverso il montaggio frammentario, perché il sezionamento delle parti del corpo e la loro associazione frenetica e vorticoso (accentuata dall’uso della camera a mano), con il primo piano dei genitali “al lavoro” restituisce alla scena l’impatto di uno stupro brutale e insostenibile.

Il finale con l’aggressione alla poliziotta (scena girata magistralmente e montata in alternanza all’inutile arrivo del detective compagno della donna) è un campionario di brutalità difficile da digerire anche per lo spettatore più “scafato”, con l’aggravante che tanta violenza non trova punizione, ma anzi è destinata a protrarsi come mostra il ghigno beffardo sul primo piano di Burt che chiude il film. Immagine iconica virata in rosso fuoco: quasi una sorta di incarnazione del Male, una ripresa che mostra Burt come espressione umana di Satana, un uomo che “de-battezza” che non uccide fisicamente ma psicologicamente, che con il suo comportamento porta all’emersione del peccato originale nelle sue forme e manifestazioni più ancestrali e inconfessabili. Un Male endemico alla metropoli, figlio del peccato e del vizio che ammorbano New York, che si muove “invisibile” nella notte, che per entrare nelle case non compie effrazioni, che sembra impermeabile e che agita le coscienze: al punto che si potrebbe, provocatoriamente, osare affermare che *Water Power* ha persino intenti morali.

Water Power è dunque opera asimmetrica, crudele e spiazzante che, al pari di gran parte della filmografia di Shaun Costello (si vedano anche gli esiti ragguardevoli di *More Than Sisters* del 1979), è incentrata sulla “poetica” dell’eccesso, senza né infingimenti né ipocrisie, in cui l’orrore mostrato non è mai fine a se stesso, ma ha, incredibilmente, una forte valenza “politica”; guardare negli occhi l’uomo protagonista di questa storia, così come mettersi di fronte alle immagini di un film del cineasta newyorkese, equivale per ogni spettatore a fare i conti con il proprio lato più oscuro e spaventoso, a mettere in discussione certezze acquisite e a interrogarsi sulla propria natura: e in quest’ottica la pornografia messa in scena da Costello rappresenta veramente uno specchio in cui è difficile (ma, forse, necessario) guardarsi. ■

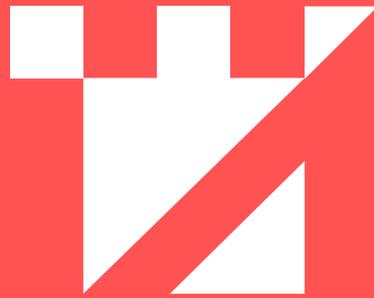
Fabrizio Fogliato



SHAUN COSTELLO / FILMOGRAFIA

Il nome indicato fra parentesi tonde, dopo il titolo del film, indica lo pseudonimo con il quale Costello si è firmato nei crediti.

1984 – **Heaven's Touch** (Warren Evans) • 1983 – **Hot Dreams** (Warren Evans) • 1983 – **My Mistress Electra** (non accreditato) • 1981 – **Pandora's Mirror (Pandora... il sapore della carne)** (Warren Evans) • 1981 – **Prisoner of Pleasure** (Jack Hammer) • 1981 – **Beauty** (Warren Evans) • 1980 – **Dracula Exotica** (Warren Evans) • 1980 – **Afternoon Delights** (Warren Evans) • 1979 – **More Than Sisters** (Russ Carlson) • 1979 – **Sunny** (La zia erotica) (Warren Evans) • 1979 – **The Two Lives of Jennifer** (non accreditato) • 1978 – **Fiona on Fire (Quel dolce corpo di Fiona)** (Kenneth Schwartz) • 1978 – **Slave of Pleasure** (Russ Carlson) • 1978 – **Daughters of Discipline** (non accreditato) • 1977 – **The Fire in Francesca** (Russ Carlson) • 1977 – **Schoolgirl's Reunion** (Amanda Barton) • 1977 – **Betrayed Teens** (non accreditato) • 1977 – **Lisa Meets Mr. Big** (non accreditato) • 1977 – **Dirty Susan** (non accreditato) • 1977 – **Water Power** (Helmuth Richler) • 1976 – **Dark Side of Danielle** (non accreditato) • 1976 – **Tortured Woman** (non accreditato) • 1976 – **That Lady from Rio** (Amanda Barton) • 1976 – **Sensuous Vixens** (non accreditato) • 1976 – **The Fury in Alice** (non accreditato) • 1976 – **Girl Scout Cookies** (non accreditato) • 1976 – **Women in Uniform** • 1976 – **Dominatrix Without Mercy** (John Stover) • 1976 – **Cheryl's Surrender** (non accreditato) • 1976 – **The Story of Eloise** (non accreditato) • 1976 – **Sensuous Flygirls** (Nicholas Berland) • 1976 – **Midnight Desires** (Amanda Barton) • 1976 – **Gladys and Her All-Girl Band** (non accreditato) • 1976 – **She's No Angel** (non accreditato) • 1976 – **Sin of Lust** (non accreditato) • 1976 – **The Summer of Suzanne** (non accreditato) • 1976 – **The Travails of June** (non accreditato) • 1976 – **The Untamed Vixens** (non accreditato) • 1975 – **Kathy's Graduation Present** (non accreditato) • 1975 – **Baby Oil** (Otto von Lickit) • 1975 – **The Passions of Carol** (Amanda Barton) • 1975 – **Wild Girls** (non accreditato) • 1975 – **Two Senioritas** (non accreditato) • 1975 – **China Doll** (non accreditato) • 1975 – **The Anger in Jenny** (non accreditato) • 1975 – **The Joyriders** (Nicholas Berland) • 1975 – **The School for Sexual Arts** (non accreditato) • 1974 – **The Love Bus** (Oscar Tripe) • 1974 – **Come Fly with Us** (Oscar Tripe) • 1974 – **Teenage Nurses** (Oscar Tripe) • 1974 – **Lady on the Couch** (Oscar Tripe) • 1974 – **Pen Pals** (non accreditato) • 1974 – **Lip Service** (non accreditato) • 1974 – **Hotel Hooker** (non accreditato) • 1973 – **The Tycoon's Daughter** (non accreditato) • 1973 – **Sweet Sixteen** (non accreditato) • 1973 – **Go Fly a Kite** (non accreditato) • 1973 – **Drills and Frills** (non accreditato) • 1973 – **Honeymoon Suite** (non accreditato) • 1973 – **Sexual Freedom in the Ozarks** (non accreditato) • 1973 – **Teachers and Cream** (non accreditato) • 1973 – **Come and Be Purified** (non accreditato) • 1973 – **Loops** • 1973 – **Tina Makes a Deal** (non accreditato) • 1973 – **Joe Rock Superstar** (non accreditato) • 1973 – **Forced Entry** (Helmuth Richler)



**SPECIALE 12°
TRANSILVANIA
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL**

CLUJ-NAPOCA

31 MAGGIO - 9 GIUGNO 2013

WWW.TIFF.RO



ROCKER

Rocker • Marian Crișan • Romania-Germania-Francia/2012

a cura di **Roberto Rippa**

I moltissimi che avevano amato il primo lungometraggio di Marian Crișan *Morgen* (2010, <http://bit.ly/INf9It>), storia di un uomo che dall'incontro, avvenuto fortuitamente nel suo paesello di campagna, con un clandestino turco diretto verso la frontiera con l'Ungheria, riusciva a costruire un rapporto al di là di un'insormontabile differenza linguistica, si prepara a una brusca inversione di marcia. Se il precedente si basava su una storia originale e soprattutto positiva, da lui stesso scritta, in *Rocker* i buoni sentimenti non hanno alcun diritto di cittadinanza e nemmeno la redenzione o la speranza. Unico tratto comune il fatto che entrambi i film raccontano molto più di quanto dichiarino esplicitamente.

Nel film, Victor è un ex musicista vedovo che vive in un povero appartamento a Oradea, cittadina transilvana anch'essa ai confini con l'Ungheria, Insieme al figlio Florin, cantante nella band punk Iguanas e soprattutto eroinomane. Come ogni tossicodipendente che si rispetti, Florin è attento alla soddisfazione delle sue esigenze e totalmente cieco a quelle altrui. Così il padre sembra avere colmato il vuoto lasciato dalla scomparsa della moglie dedicandosi totalmente a lui, acquisto e somministrazione della dose quotidiana

di eroina compresi, non mancando di occuparsi anche dell'organizzazione dei concerti e di ogni acquisto necessario al gruppo in previsione di una trasferta a Bucarest. Mentre lungo tutto il film tenta di vendere a passanti e colleghi un paio di sci rubati – un modo per contrastare i debiti accumulati con il locale spacciatore – continua a svolgere il suo lavoro di tecnico stradale, si impegna nel costruire un rapporto con la nuova compagna e con il di lei figlio, fonte – malgrado le difficoltà – di maggiori soddisfazioni rispetto a quello con il proprio e, soprattutto, si sforza di esaudire i bisogni, seri o meno che siano, di tutti coloro che gravitano intorno a lui.

E appare proprio questa l'insormontabile differenza tra Victor e le persone che lo circondano, suo figlio in primis: crede in una società improntata al collettivismo invece è circondato da individualisti. Non solo suo figlio, la cui dipendenza giustificerebbe l'atteggiamento, ma anche gli altri personaggi, appartenenti in gran parte a una generazione contigua e tuttavia resa molto più distante dai cambiamenti profondi intervenuti nella società. È questa contrapposizione – già trattata da Cristi Puiu nel suo bellissimo cortometraggio del 2004 *Un cartus de kent si un pachet de cafea-Coffee and Cigarettes* – a costringere Victor a girare su se stesso mentre tenta



di accontentare una comunità che esiste solo nella sua visione del mondo e che lo costringe – chissà quanto inconsapevolmente – a dimenticarsi di trovare soddisfazione per sé instaurando un rapporto che non si basi esclusivamente sull'utilitarismo. Anche la sua compagna, infatti, gli chiede esplicitamente stabilità, lasciando in secondo piano l'amore, mentre il piccolo figlio di lei, pur non accettandolo ancora completamente, gli offre maggiori soddisfazioni di quante gliene dia suo figlio.

È questo l'aspetto più interessante e meglio messo in scena dal regista, che per il resto riprende Victor in lunghe sequenze che ne mostrano il costante correre sul posto, con una cupezza che riflette quella della vita del suo protagonista e che lui, impegnato com'è, forse non vede più. E la dipendenza più evidente, improvvisamente, non appare più quella di Florin bensì proprio quella di suo padre, un uomo le cui azioni appaiono come reazioni a ciò che accade fuori di lui e che si rapporta con un ideale già tramontato ma ancora vivo nella sua testa.

Studio di caratteri (forse sarebbe più adatto scrivere "di carattere", dal momento che il film mette costantemente al centro Victor, sempre presente nelle inquadrature, anche quando la sua presenza è marginale nella situazione) dalle molte sottigliezze, *Rocker* vive di una messa in scena che riflette l'immobilismo del protagonista. Malgrado lo canzoni esplicitamente in una scena, formalmente aderisce allo stile della prima Nouvelle vague rumena, ma è nella scrittura che Crișan mostra tutta la sua versatilità e il pieno controllo della narrazione.

Per evitare che si intuisca l'attore dietro al personaggio, il regista e sceneggiatore si affida a volti inediti: Dan Chiorean, dal volto segnato e perfetto nel ruolo, è un attore teatrale di Cluj; Alin State è esordiente al cinema. Il regista torna inoltre a lavorare con il direttore della fotografia Tudor Mircea e con il montatore Tudor Pojoni, conosciuti all'università e con lui sin dai tempi dei suoi primi lungometraggi *Amatorul* (2006) e *Megatron* (2008), Palma d'oro a Cannes come migliore cortometraggio.

Rocker è un film che lascia l'amaro in bocca, forse non solo per la storia che tanto bene racconta, e che ha il pregio di mettere in luce l'eccellenza di un autore interessante e per nulla prono al compromesso.

Rocker è il film che avrebbe dovuto rappresentare l'esordio nel lungometraggio per Marian Crișan, non fosse stato per un blocco nella scrittura che gli impediva di terminarne la sceneggiatura. L'intenzione, già allora, era quella di concentrarsi sul tema della dipendenza per meglio comprenderlo ma anche quella (è lui stesso a raccontarlo in un'intervista pubblicata da littleaesthete.com) di non voler rendere glamour l'utilizzo di droghe attraverso i momenti di estasi che abitualmente si vedono nei film, in quanto convinto che ne vengano mascherati gli aspetti più deteriori. Nel frattempo, realizza un documentario su Sisu, rapper rumeno con problemi di eroina, per cui aveva già realizzato alcuni video. Il documentario dovrebbe mostrare una sua giornata tipo anche se, come spesso accade, è stato realizzato nell'arco di più giorni. Visto che l'ispirazione tardava a manifestarsi, Crișan ha optato per una pausa, durante la quale ha girato *Morgen*. ■

Roberto Rippa

ROCKER

Regia, sceneggiatura: Marian Crișan • **Fotografia:** Tudor Mircea • **Montaggio:** Tudor Pojoni • **Suono:** Mihai Bogos • **Scenografie, costumi:** Alexandra Alma Alexandra • **Musiche:** Mihai Bogos • **Produzione:** Anca Puiu • **Interpreti principali:** Dan Chiorean (Victor), Alin State (Florin), Ofeția Popii (compagna di Victor), Razvan Comeci (Levi), Ionut Niolae (Cristi), Alexandru Aron (Horea), Paul Popovici (Paul), Silvia Torok (Camelia) • **Produzione:** Mandragora • **Coproduzione:** Slot Machine, Departures Film • **Paese:** Romania, Germania, Francia • **Anno:** 2012 • **Durata:** 90'



EXPERIMENTUL BUCUREȘTI

The Bucuresti Experiment • Tom Wilson • Romania/2013

a cura di **Roberto Rippa**

Quella avvenuta nel 1989 in Romania, non sarebbe stata una rivoluzione bensì un vero e proprio colpo di stato. La polizia segreta rumena ne sarebbe stata al corrente con largo anticipo, tanto da riuscire a mettere in atto un esperimento atto a trasformare l'uomo socialista in uomo capitalista, in modo da approfittare del libero mercato che si sarebbe creato con la caduta del regime. Seguendo le vite di Carmen Anton e Andrei Juvina, la cui storia d'amore è stata interrotta dalla partecipazione all'esperimento, assistiamo a quanto accadde (o no?) in quell'epoca.

Il film si pare sulle immagini d'epoca di Carmen Anton, cantante classica rumena, una sorta di Gigliola Cinquetti, di grande successo nell'era comunista. La rivediamo poco dopo, un poco invecchiata ma molto diversa nell'aspetto, mentre dichiara alla camera di non truccarsi più in quanto non è più dell'umore giusto. Soprattutto racconta della storia d'amore con Andrei Juvine, iniziata ai tempi del liceo e terminata un paio d'anni dopo, una ventina d'anni prima dell'intervista.

Non è certo questo il soggetto del documentario dell'Inglese trapiantato in Romania Tom Wilson (dopo un primo viaggio nel 1989, Wilson vi si trasferisce nel 2002, dopo la laurea a Oxford. La-

vora come giornalista per la BBC e per testate come «Time Magazine», «Dazed and Confused», e «The Guardian», oltre a dirigere spot pubblicitari), che si addentra invece in un retroscena risalente a poco prima della caduta del dittatore Nicolae Ceaușescu, avvenuta il 22 dicembre del 1989, tre giorni prima della sua uccisione, evento che impedirà per sempre una testimonianza diretta su quell'epoca. Si parla di un esperimento segreto, che avrebbe avuto luogo sotto la conduzione della Securitate nei sotterranei della facoltà di Metrologia, organizzato prima della cattura di Ceaușescu, di cui la polizia segreta era al corrente molto prima che accadesse. Il suo scopo sarebbe stato quello di verificare la possibilità di alterare la mente di alcuni volontari, trasformandoli da socialisti in capitalisti, per prepararli al nuovo regime economico che di lì a poco si sarebbe instaurato.

Wilson compone il suo film di interviste, costruendo una testimonianza credibile. A un certo punto, però, lascia che l'improbabile irrompa nella forma di partecipazioni poco attendibili, come se il testimone fosse stato sostituito da un attore. Non è un caso: la storia è inventata (ma per una inventata, quante vere ne saranno accadute senza che lo sappiamo?) e lo scopo di Wilson



è quello di suggerire che la vera storia di quegli anni non è ancora stata raccontata davvero.

Interessante, curioso e appassionante, il film di Tom Wilson centra l'obiettivo, mescolando realtà e finzione, disseminando la mente dello spettatore di dubbi che possono estendersi anche al di là della situazione rumena facendo persino rimpiangere che il regista non abbia spinto oltre la sua provocazione, portandola fino in fondo. Un curioso tassello di una cinematografia che non smette di indagare sul suo recente passato.

Uno tra i film più discussi del festival.

Realizzato nel corso di 13 mesi con un budget di 250 euro. ■

Roberto Rippa

EXPERIMENTUL BUCUREȘTI

Titolo internazionale: The Bucuresti Experiment

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio, produzione:

Tom Wilson • **Con la partecipazione di:** Carmen Anton,

Andrei Juvina • **Produzione:** TW Films • **Paese:** Romania •

Anno: 2013 • **Durata:** 67'



DOMESTIC

Domestic • Adrian Sitaru • Romania/2013

a cura di **Roberto Rippa**

Con *Domestic*, Adrian Sitaru radicalizza ancor più lo stile fatto di lunghe sequenze, spesso a camera fissa, e serrati dialoghi a più voci che già aveva utilizzato in maniera perfetta nel corto del 2011 *Chefu'* e che di molto si distacca dalle forme espressive, già diverse tra loro, scelte per i precedenti *Pescuit sportiv* (*Hooked*, 2007) e *Din dragoste cu cele mai bune intentii* (*Best Intentions*, 2011). Non solo: si spinge ancora più in profondità nell'indagare l'animo umano. Se in *Din dragoste cu cele mai bune intentii* era un incidente occorso alla madre del personaggio principale a dare la stura all'ansia e al senso di protezione, e in *Chefu'* un pettegolezzo sulla condotta di un figlio adolescente in assenza della madre a scatenare un'indagine psicologica dei vari

personaggi, messi a nudo dal fitto dialogo, in *Domestic* è la convivenza tra umani e animali domestici e dare il via alle dinamiche tra i personaggi. Si tratti dei genitori che sfidano la piccola figlia a uccidere il cane appena portato a casa dalla madre per 50 lei (una decina di euro), certi che non cederà, o del coniglio portato in casa dal padre a un figlio spacciandolo come ideale compagno di giochi ma in realtà desinato all'ingrasso prima e alla padella poi, Sitaru pone la sua attenzione sui personaggi che, attraverso l'interazione o l'opposizione agli animali, si mettono a nudo psicologicamente.

Gli abitanti di un condominio, discutono la condotta del cane di un'inquilina, che scorrazza libero per scale e atrio contravvenendo a



una regola dettata dall'Unione europea che la proprietaria del cane non intende nemmeno ascoltare. Il presidente dell'assemblea dei condomini signor Lazar (Adrian Titieni, già visto in tutti i lungometraggi di Sitaru) stabilisce che il cane andrà portato in un canile. Rincasato, Lazar si trova a discutere con sua figlia su una battuta che non capisce. Quando anche sua moglie (Clara Voda, Din dragoste cu cele mai bune intentii, Moartea domnului Lazarescu – La morte del signor Lazarescu e Aurora di Cristi Puiu) rientra con un cane, i due sfidano la figlia a ucciderlo in cambio di una modesta somma sicuri che lei non cederà. Forse sarà sufficiente alzare di un poco la posta. Lazar però si innamora di Tzitzu, la gatta lasciata dall'inquilina Mara alla sua morte improvvisa, mentre Toni (Sergiu Costache) riprende il cane appena portato al canile una volta che questo ritrova la strada di casa dopo essere fuggito. Il signor Mihaes, da par suo, porta a casa un coniglio per ingrassarlo e ucciderlo per il pranzo di natale, mentre il figlio crede che sia un compagno di giochi destinato alla longevità. Tradito nella sua fiducia, il piccolo Alin adotterà un piccione ferito che, dopo un'iniziale riluttanza conquisterà il cuore del padre.

Cogliendoli in ambiente domestico, spesso in cucina, con camera fissa, il regista e sceneggiatore lascia i suoi personaggi liberi di dialogare compiutamente attraverso lunghe scene dal ritmo praticamente perfetto in cui lo spettatore ha l'impressione di essere veramente penetrato non visto in quegli ambienti. Condendo il tutto con l'umorismo surreale che gli è proprio e che, usato con grande sottigliezza, caratterizzava già le sue opere precedenti, compone un ritratto umano efficace e spesso rivelatore in un film originale e personale alla cui riuscita contribuisce sostanzialmente il consueto manipolo di attori di straordinaria bravura, il direttore della fotografia Adrian Silisteanu (già con Sitaru nella maggior parte delle opere precedenti) e lo scenografo Cristian Niculescu (*Le concert* di Radu Mihaileanu), indispensabile nella caratterizzazione pop dei vari ambienti del palazzo.

Adrian Sitaru ha una capacità rarissima di empatia con i personaggi da lui stesso scritti, un occhio capace di surrealità e di immersione profonda nell'animo umano (e non solo, in questo caso)

nonché una perizia unica nel comporre quadri realistici fatti di lunghe scene senza stacchi in cui il ritmo e i tempi sono sempre assolutamente perfetti in quella che lentamente e sottilmente si trasforma in una metafora sulla Romania (ma, anche in questo caso, non solo) moderna.

Non commedia, non dramma, ma un film che sa prendere il meglio da entrambi.

Insomma, un film di Adrian Sitaru, un autore che, film dopo film, ha saputo costruirsi uno stile totalmente personale e che a questo punto meriterebbe maggiore riconoscimento. ■

Roberto Rippa

DOMESTIC

Regia, sceneggiatura: Adrian Sitaru • **Fotografia:** Adrian Silisteanu • **Montaggio:** Andrei Gorgan, Adrian Sitaru • **Scenografie:** Cristian Niculescu • **Costumi:** Malina Ionescu • **Interpreti principali:** Adrian Titieni (Signor Lazar), Gheorghe Ifrim (Signor Mihaes), Ioana Flora (Ileana), Clara Voda (Signora Lazar), Sergiu Costache (Toni), Dan Hurduc (Alin), Natasa Raab (Signora Veres), Sorin Cocis (Signor Barbu), Gabriela Popescu (Signora Barbu) • **Produzione:** 4 Proof Film, unafilm • **Paese:** Romania • **Anno:** 2013 • **Durata:** 85'

Il film è visibile su VIMEO
al prezzo di 3.50 € euro (sottotitoli in inglese)
<http://vimeo.com/ondemand/domestic>



« MI PIACE CAPIRE COSA ACCADE NEI NOSTRI CERVELLI »

INTERVISTA A ADRIAN SITARU

a cura di **Roberto Rippa**

Dopo avere studiato cinema a Bucarest, Adrian Sitaru gira il cortometraggio *Valuri* (*Waves*, 2007), che ottiene il premio come migliore corto al Festival internazionale del film di Locarno nella sezione Pardi di domani. L'anno successivo, dirige il suo primo lungometraggio *Pescuit sportiv* (*Hooked*) che viene selezionato per le Giornate degli autori alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia. Seguono il corto *Colivia* (*The Cage*, 2010) e il secondo lungometraggio *Din dragoste cu cele mai bune intentii* (*Best Intentions*), che ottiene il premio per la migliore regia e per il migliore protagonista maschile al Festival internazionale del film di Locarno nel 2011. Dopo il corto *Lord* del 2011, nel 2012, Adrian Sitaru ha diretto il cortometraggio *Chefu'* (*House Party*) e il suo terzo lungometraggio *Domestic*.

+++

Roberto Rippa: L'ultima volta che ci siamo incontrati è stato nel 2011 al Festival del film di Locarno, appena dopo la prima proiezione di *Din dragoste cu cele mai bune intentii* (*Best Intentions*). Prima, però, avevi realizzato *Lord*, un corto in cui esploravi già la relazione tra un uomo e un cane. Il personag-

gio principale in *Lord* si chiama Toni ed è interpretato da Sergiu Costache, esattamente lo stesso attore e lo stesso nome del personaggio che troveremo in *Domestic*. Vuol dire che stavi già pensando al film allora?

Adrian Sitaru: Ho iniziato a lavorare a *Domestic* nel 2008, quando avevo scritto alcune brevi storie. Ho realizzato che queste storie trattavano lo stesso tema e quindi ho iniziato a legarle in un racconto più composito. *Lord* e *Colivia* (*The Cage*, 2010) erano due di queste grazie alle quali avevo ottenuto qualche soldo dal CNC (Centrul National al Cinematografie) nel 2009 e quindi li ho girati. Di *Lord* ho mantenuto giusto il personaggio e la sua storia ma nascosto sotto molti strati nel film. *The Cage*, invece, è quasi completamente stato traslato in *Domestic*.

RR: Quindi le diverse situazioni e i diversi personaggi che interagiscono tra loro nascono da segmenti singoli che hai poi unito in sceneggiatura.

AS: Appunto, come spiegavo prima, ho iniziato la sceneggiatura partendo da brevi storie che avevo scritto per il puro piacere di far-

ADRIAN SITARU *in* RAPPORTO CONFIDENZIALE

Chefu' (House Party) (2012) / Recensione

www.rapportoconfidenziale.org/?p=25471

Intervista ad Adrian Sitaru (2011)

da Rapporto Confidenziale 35

leggi & guarda

www.rapportoconfidenziale.org/?p=25376

Din dragoste cu cele mai bune intentii (Best Intentions) (2011)

www.rapportoconfidenziale.org/?p=15850

lo. Poi, ho realizzato che avrebbero potuto trasformarsi in un buon film e quindi ho lavorato a lungo per unirle. Sapevo sin dall'inizio che non si sarebbe trattata di una struttura classica ma mi è piaciuta la sfida e ho provato ancora più a fondo a operare una sorta di decostruzione della sceneggiatura. Non è stato affatto facile e il peggio è stato in sala di montaggio perché, come accade anche con le strutture classiche, ciò che immagini e vedi ben connesso su carta, appare tanto differente in video.

RR: Più tardi, nel 2012, hai realizzato *Chefu' (House Party, 2012)*, un altro corto, il primo a basarsi su una sceneggiatura non scritta da te bensì da Claudia Silisteanu (che poi scriverà la sceneggiatura per *Santul*, un corto diretto dal tuo direttore della fotografia Adrian Silisteanu e prodotto da te). Cosa è successo con questo film, hai letto la sceneggiatura e hai scelto di realizzarla o è comunque nata da una tua idea?

AS: È nata da un'idea di Claudia e si ispira molto alla sua vita. Mi è piaciuta molto e ho amato molto dirigerla, chiaramente.

RR: In *Chefu'*, esplori le dinamiche di un gruppo di persone osservadole in una cucina, usando uno stile che riutilizzerai in *Domestic*. Appare un lavoro preparatorio per *Domestic*, storia a parte. È così?

AS: No, era un progetto a sé. Però, certo, nella mia filmografia sono tanti i corti che si svolgono in una cucina o in un interno. È uno tra i miei luoghi preferiti nella narrazione. Invece, ho pianificato a lungo di girare *What We Talk About When We Talk About Love* di Raymond Carver (il racconto è contenuto nell'omonima raccolta pubblicata nel 1981; NDR.), un autore che amo molto. È una novella brillante che si svolge in una cucina dove due coppie bevono e parlano sedute intorno a un tavolo. Però sino ad oggi è stato impossibile ottenere i diritti della storia.

RR: Sia in *Chefu'* che in *Domestic*, i dialoghi sono molto serrati e spesso ci sono più personaggi che parlano nella stessa scena,

una situazione complessa dal punto di vista tecnico. Come hai lavorato con gli attori, li hai fatti provare molto? Hai lasciato spazio perché improvvisassero o era tutto scritto in sceneggiatura?

AS: Ho provato molto. Nel corso delle prove ho modificato qualcosa o, quando mi è capitato di sentire qualche improvvisazione da parte degli attori che ho ritenuto essere migliore, l'ho inserita nel copione. Sicuramente, però, quando giro tutti sanno benissimo cosa stiamo facendo.

RR: In effetti, in un dietro le quinte realizzato durante la lavorazione di *Lord*, ti si vede spiegare le scene agli attori. Appari esigente ma anche rilassato e tranquillo. È quello il modo in cui giri? È il risultato dell'aver tutto molto in chiaro mentalmente prima di arrivare sul set?

AS: È così. Per me lavorare a un film, lavorare con gli attori, quando sai dove vuoi andare, è come lavorare con i bambini. Devi usare pazienza, un linguaggio semplice, usare paragoni con altre storie per farti capire. Non posso parlare con i bambini come fossero adulti e inoltre non posso ottenere risultati se sono arrabbiato o isterico. Non intendo dire che gli attori siano come bambini, ma solo che è il modo più semplice per trasmettere in pochi minuti, dalla mia testa e dal mio punto di vista, una storia e delle emozioni che talvolta mi sono girate per la testa per anni.

RR: Sempre a proposito degli attori: per *Domestic* ne hai utilizzati molti con cui avevi lavorato in precedenza: Sergiu Costache, Adrian Titieni, Clara Voda, Ioana Flora, Natasa Raab, tra i tanti. Sono tutti straordinari, tanto naturali da non fare mai sentire che stanno recitando. Cosa ti ispira nella scelta di un attore al primo momento?

AS: Qualcosa di loro che colgo e che ho già visto nei miei parenti, nei miei amici e anche in me stesso.



RR: Sia in *Chefu'* che in *Domestic*, hai scelto di realizzare scene molto lunghe senza tagli né montaggio. Perché questa scelta e come lavori per scene così complesse?

AS: Se non è necessario, per me è più importante non montare. In un film realistico, il montaggio è manipolazione. C'è più verità quando una scena si svolge in tempo reale, senza tagli. Come nella vita vera. In effetti nella vita reale non ci sono tagli e questo è il motivo per cui purtroppo commettiamo tanti errori (ride). Questo è ciò che conto di fare per uno dei miei prossimi film: tante prove ma una sola ripresa senza alcun taglio. Quindi, maggiore realismo, spero.

RR: Sempre sia in *Chefu'* che in *Domestic* hai anche scelto di lavorare a camera fissa in piccoli spazi, come la già citata cucina. Questo aiuta molto il pubblico a sentirsi come parte integrante e silenziosa della scena. È per questo che hai scelto questa tecnica?

AS: Esattamente! In verità, per creare la sensazione di osservare o spiare abbiamo usato lenti lunghe. Per questo abbiamo dovuto costruire l'intero set. Con lenti lunghe, avresti bisogno di piazzare la camera a 4 o 6 metri di distanza oltre il muro e sarebbe praticamente impossibile in un luogo reale.

RR: Per *Domestic* hai scelto ancora il tuo direttore della fotografia abituale Adrian Silisteanu. Come hai lavorato con lui a progetti tanto diversi? Gli lasci libertà nell'esplorare possibilità o hai idee precise sulla fotografia?

AS: Anche quando abbiamo idee precise, esploriamo molte altre possibilità. Parliamo molto del concetto del film, della storia, di come integrare tutto. Ma anche così, questa volta non siamo partiti con la lavorazione avendo già in mente di girare scene senza tagli. È stato dopo due giorni che stavamo girando che abbiamo realizzato che sarebbe stata una buona idea quella di girare tutto il film così.

RR: Hai anche chiamato Cristian Niculescu come scenografo, lo stesso che ha lavorato con Radu Mihaileanu per *Le concert*. Il tuo film ha ambientazioni particolari e molto colorate. Era ciò che volevi sin dall'inizio o è nato tutto da una sua idea?

AS: Sapevamo sin dall'inizio che avremmo voluto un film realistico ma anche un poco stilizzato, un po' assurdo, così eravamo consci anche di avere bisogno di un bravo scenografo. Niculescu è, secondo me, uno tra i migliori in Romania e così abbiamo osato presentargli il nostro progetto e lui ha accettato. Gli abbiamo spiegato cosa avremmo voluto e lui ci ha presentato le sue soluzioni. È stata una collaborazione, come dovrebbe essere sempre con tutti i reparti.

RR: Da *Valuri* a *Pescuit sportiv*, da *Colivia* a *Din dragoste cu cele mai bune intentii* e ora *Domestic*, scegli sempre di girare in modo diverso, optando sempre un punto di vista diverso per i tuoi personaggi. È una cosa che decidi sin dall'inizio di un nuovo progetto o lo decidi dopo avere scritto storia e sceneggiatura?

AS: L'idea su come il film dovrebbe apparire viene dal lavoro e dal pensare alla sceneggiatura. Quindi molto tardi. Però ho anche tentato, film dopo film, qualcosa di diverso, di spostarmi oltre nel mio modo di fare cinema, di sfidare me stesso. Altrimenti, girare film diventerebbe noioso per me.

RR: Un altro punto comune dei tuoi film è che esplorano temi molto seri in maniera molto ironica, pur restando distanti dall'essere commedie pure. Questo è diventato, film dopo film, un tuo tratto distintivo, personale e particolare. È il modo in cui guardi alle cose o una scelta che limiti espressamente alle tu sceneggiature?

AS: Sono quasi certo che questo sia il mio modo di vedere alla vita e alle cose. Si tratta anche di una scelta quando penso alla letteratura che preferisco: Carver, Cechov, Beckett, Ionescu, Joyce sono



solo alcuni esempi di autori che ammiro molto e che ricoprono temi seri e gravi sotto uno strato di umorismo o viceversa.

RR: In *Domestic*, un personaggio menziona una legge dell'Unione Europea sui cani e l'altro personaggio risponde che non le interessa. È un modo per citare un sentire comune nei confronti dell'UE?

AS: Certo, ma non ho tentato di trasformarlo in un tema politico. A dire il vero, in Romania, un Paese latino come l'Italia, è un sentimento comune, non è vero (ride)? Sono i vicini a fare le leggi.

RR: Mi sembra che, film dopo film, tu sperimenti modi diversi di scrivere e filmare ma esplori costantemente le dinamiche tra le persone. Sei d'accordo?

AS: Sì, lo sono. È una cosa che mi piace fare, quella di osservare le dinamiche ogni giorno per strada, tra gli amici, ma anche nei miei comportamenti. Mi piace osservare e studiare il comportamento umano. Siamo così divertenti e stupidi per la maggior parte del tempo. Sono anche interessato alla psicologia. Mi piace capire il perché dei nostri comportamenti, cosa accade nei nostri cervelli.

RR: Qual è stata l'ispirazione per l'esilarante scena della cena, in cui vengono discussi temi come Gesù e gli UFO come turisti dal futuro?

AS: Mi capita di avere discussioni come queste con gli amici davanti a una birra. Talvolta mi piace pensare, per il gusto di giocare con i miei pensieri, «Cosa succederebbe se...?». Forse nasce da alcune influenze della mia adolescenza, quando amavo leggere libri di fantascienza.

RR: Secondo me, tu sei uno tra i più interessanti cineasti europei. Ora che hai terminato il tuo terzo lungometraggio, ti senti riconosciuto per il tuo lavoro?

AS: Per niente (ride). Devo offrire più prove. Non è un problema, non credo che ciò che ho fatto ad oggi siano grandi cose.

RR: Nel 2010, hai diretto per HBO Romania cinque episodi di *În derivă*, serie TV adattata dalla serie israeliana *BeTipul* poi rifatta negli Stati Uniti come *In Treatment*. Com'è stata questa esperienza? Sei stato libero nel dirigere?

AS: È stata la mia ultima esperienza con la televisione. Ho lavorato molto per la televisione, persino nelle soap opera. Questo della HBO è stato uno tra i migliori lavori che abbia avuto in TV. È stato tanto professionale come un film, come lavorare con una troupe cinematografica.

RR: Quando abbiamo parlato due anni fa, mi avevi detto che era difficile trovare finanziamenti in Romania per il cinema, anche se il cinema rumeno ha ottenuto così tanta attenzione nel mondo negli ultimi anni. È cambiato qualcosa per te nel frattempo in termini di produzione?

AS: Sì, ora è addirittura peggio. Ma in questo momento stiamo aspettando alcuni cambiamenti nelle leggi e nella struttura del CNC. Speriamo saranno miglioramenti, ma chi lo sa!?

RR: Mi avevi anche detto che, a causa della mancanza di sale arthouse in Romania, era difficile per film come i tuoi, essere distribuiti nel Paese. Cosa è accaduto dopo avere vinto il premio come migliore regista a Locarno e il Gopos in Romania? I premi hanno aiutato la distribuzione dei tuoi film?

AS: No. Persino per Mungiu, con *Beyond the Hills* (*Oltre le colline*, 2012) è stato molto difficile convincere i distributori cinematografici a portare il suo film in alcune grandi città o a tenerli nelle sale per più di due settimane. E si tratta di Mungiu, per cui non devo aggiungere nulla. Tutto questo perché la legge non aiuta affatto il cinema rumeno.



RR: Hai deciso di rendere disponibile *Domestic* attraverso internet (con sottotitoli) a un prezzo molto contenuto. Sei soddisfatto di questa scelta? Pensi che tornerai a usare questo sistema in futuro?

AS: Non sono soddisfatto ma sono sicuro che sarà il futuro nella distribuzione. Soprattutto per piccoli film.

RR: Qual è stato il riscontro all'uscita del film in Romania?

AS: A livello di critica molto buono. A livello di pubblico, meno di quanto mi aspettassi, anche se si parla del doppio rispetto a *Din dragoste cu cele mai bune intentii* e *Pescuit sportiv* messi insieme.

RR: *Domestic*, come la maggior parte dei tuoi film, è stato prodotto da 4 Proof Film, la compagnia che hai fondato con Monica Lazurean-Gorgan, Adrian Silisteanu e l'attore Adrian Titieni. Come lavori nella produzione? Quali sono i progetti che ti interessa produrre?

AS: Monica fa il lavoro più duro in qualità di produttrice e noi aiutiamo dove c'è bisogno. Siamo interessati a progetti che ci piacciono molto e che vorremmo vedere tradotti in film. Altrimenti, non esistono pubblicità o attività svolte solo per fare soldi nella nostra compagnia.

RR: L'ultima volta che ci siamo parlati, abbiamo discusso l'etichetta *Nouvelle vague rumena*. Mi avevi detto che si trattava di un'etichetta fastidiosa perché alzava eccessivamente l'asticella a livello di aspettative. È cambiato qualcosa nel frattempo? Te lo chiedo perché ne fai parte, ovviamente, ma sembri sfuggire da ogni tipo di definizione.

AS: È difficile vedere questo dall'interno. Da un lato, festival e critica sono un po' annoiati dal cinema rumeno, dall'altro abbiamo tuttora ottimi film in grandi festival. Forse non è cambiato nulla dal 2011.

RR: Sei anche solito lavorare con piccoli budget. È un aspetto che è cambiato per il tuo ultimo film?

AS: No, affatto.

RR: Stai lavorando a un nuovo film? Ho letto che ti apprestavi a dirigere il tuo primo film in inglese un paio di anni fa. Un film tratto da *Death Of A Salaryman* di Fiona Campbell. È vero? E, se sì, il progetto è ancora in corso?

AS: Il progetto è ancora in fase di scrittura. Non so davvero se verrà realizzato o meno. Do una mano ogni volta che c'è bisogno con la sceneggiatura. Nel frattempo, Claudia e Adrian Silisteanu hanno vinto un premio del CNC con un'altra sceneggiatura: *Fixeur*. Si tratta di un lungo che vorrei dirigere. Al momento, stiamo lavorando con Razvan Radulescu (consulente alla sceneggiatura di *4 luni, 3 saptamâni si 2 zile - 4 mesi, 3 settimane, 2 giorni* di Cristian Mungiu, nonché cosceneggiatore di *Boogie* di Radu Muntean e *Moartea domnului Lazarescu - La morte del signor Lazarescu* di Cristi Puiu) a una versione più potente della sceneggiatura per trovare fondi. Dal CNC rumeno abbiamo ottenuto giusto 70'000 euro, quindi abbiamo davvero bisogno di un coproduttore. Un partner francese sarebbe la scelta naturale, dal momento che grande parte del film è parlata in francese.

Il film tratta di una troupe di giornalisti francesi che vengono in Romania per un servizio su una prostituta minorenni abusata riportata in Romania con il suo protettore, che deve andare sotto processo. Il personaggio principale è The Fixer, l'aggiustatore, una persona che si occupa di organizzare e sistemare tutto per la troupe francese: dal fare da interprete al guidare per loro. Il tutto per 500 euro al giorno. Si tratta di una storia che parla di abusi perché l'uomo è un abusatore molto più di quanto possiamo pensare. ■

Giugno 2013



I FILM CITATI NELL'INTERVISTA *in* RAPPORTO CONFIDENZIALE

Le concert (Il concerto)

regia di Radu Mihaileanu (Francia-Italia-Romania-Belgio/2009)

www.rapportoconfidenziale.org/?p=5649

După dealuri (Oltre le colline / Beyond the Hills)

regia di Cristian Mungiu (Romania-Francia-Belgio/2012)

www.rapportoconfidenziale.org/?p=28242

4 luni, 3 saptamâni si 2 zile (4 mesi, 3 settimane e 2 giorni)

regia di Cristian Mungiu (Romania/2007)

www.rapportoconfidenziale.org/?p=5215

Moartea domnului Lăzărescu (The Death of Mr. Lazarescu)

regia di Cristi Puiu (Romania/2005)

www.rapportoconfidenziale.org/?p=5230



follow us!

[HTTPS://TWITTER.COM/RCONFIDENZIALE](https://twitter.com/RCONFIDENZIALE)
[HTTPS://WWW.FACEBOOK.COM/RAPPORTOCONFIDENZIALE](https://www.facebook.com/RAPPORTOCONFIDENZIALE)



RISCOPRIRE LE NUVOLE DISCONTINUITÀ E INTERMEDIALITÀ NEL CINEMA DI GUS VAN SANT

a cura di **Giuseppe Previtali**

«*Mai ho visto un giorno così brutto e così bello*»
(Elephant)

Gus van Sant è senza dubbio uno dei registi più particolari e poliedrici che la Hollywood postmoderna ci ha abituato a conoscere. La sua formazione quanto mai eterogenea gli ha permesso (e ancora gli permette) di muoversi con agile disinvoltura nei territori del visibile, passando senza difficoltà attraverso i linguaggi medialità che l'odierna situazione di progresso tecnico permette di sfruttare. La grande peculiarità della sua regia è di essere perfettamente inserita, da un punto di vista simbolico prima ancora che istituzionale, all'interno della cultura americana e – nonostante questo – di riuscire a mantenere una distanza, uno iato che la rende in grado, a seconda delle situazioni, di collaborare o di competere con quella stessa cultura. Si commetterebbe infatti un grave errore storiografico se si considerassero i suoi film più classici (*Will Hunting* – *Genio ribelle* su tutti) come un qualsiasi incidente di percorso: la mancanza di sperimentalismo e l'adeguamento ai canoni del cinema commerciale hanno rappresentato infatti per van Sant una fase irrinunciabile della sua carriera, prerequisite necessario per giungere ai suoi ca-

polavori più alti da un punto di vista della ricerca intorno all'immagine. Lo scopo di queste riflessioni, attraverso l'analisi di pellicole attinte dai diversi periodi della sua produzione, sarà proprio quello di evidenziare come in realtà l'opera del regista di Portland sia in qualche misura conservativa rispetto al suo grande interrogativo di fondo, che concerne il rapporto esperienziale che lega l'immagine (non necessariamente cinematografica) allo spettatore.

L'indagine intorno alla sperimentazione vansantiana, che ci porterà a evidenziare come in quasi tutte le sue opere sia presente una forte commistione linguistica derivante dalla conoscenza che il regista ha delle grammatiche espressive di numerosi media, partirà non a caso da un ambito extracinematografico. Prima di mettersi dietro la macchina da presa con la sua opera prima, van Sant ha lavorato per lungo tempo nella televisione e nella pubblicità, il che lo ha portato ad avere una certa dimestichezza con un tipo di immagine in cui ottenere una reazione da parte del pubblico è un elemento fondamentale. Nel 1990, van Sant praticamente sconosciuto da un punto di vista cinematografico (aveva girato soltanto *Mala Noche*), realizza il videoclip di *Fame*, per la versione remixata dell'omonimo lavoro musicale di David Bowie. In questa



prima produzione vantsantiana, per quanto breve, possiamo ritrovare già alcuni degli elementi fondamentali che caratterizzano la sua cinematografia successiva: l'uso estetico del bianco/nero in unione al colore (che è mutato proprio da *Mala Noche*), un certo modo di riprendere i corpi umani che si concretizzerà nell'estetica del corpo morto (ravvisabile ad esempio in *Belli e dannati* o nel recente *L'amore che resta*) e un generale modo di impostare il discorso visivo quasi che egli stesse lavorando a una videoinstallazione museale. I lavori che van Sant realizza per l'industria musicale sono quindi una vera e propria miniera d'oro per le indagini sul suo cinema, poiché in essi si condensano le suggestioni tipiche della sua estetica, piegate a una diversa modalità espressiva. Vale almeno la pena di ricordare l'insistita presenza delle nuvole (vero e proprio marchio di fabbrica di Gus), in *Under the Bridge* dei Red Hot Chili Peppers.

La sensibilità che van Sant dimostra già da questi primi esperimenti si conserverà anche nei suoi lavori più impegnativi, in cui è facile evidenziare la presenza grossomodo costante, all'interno della trama visiva, di frammenti girati su un differente supporto o appartenenti a un diverso modo di esprimersi, a un diverso orizzonte mediale di riferimento. L'operazione che van Sant mette in campo è sempre, al di là delle modalità utilizzate, una riflessione sull'immagine, sul suo statuto e sulle sue funzioni in un'epoca (van Sant lo sa molto bene) che più che mai è permeata di elementi mediatizzati.

Così in *Mala Noche*, primo lungometraggio girato come molti altri a Portland e strettamente inerente al problema della riscrittura della mitografia americana in chiave queer, fra le immagini aptiche che mettono in evidenza la valenza iconica del nero come marcatore un confine da attraversare, troviamo una breve sequenza a colori. A un certo punto, al protagonista viene regalata una macchina da presa, filmante in super8, che utilizza subito per riprendere i suoi amici e tutto ciò che gli sta attorno. Il nostro sguardo trasmigra, andando a coincidere con quello di Walt; contestualmente, sullo schermo, all'interno della disorganica ma coerente successione di inquadrature orchestrata da van Sant, si inserisce in uno spazio minimo, questo lampo di discontinuità. Le immagini, per le modalità

di ripresa e per la differenza percettiva che il super8 fa risaltare ai nostri occhi, assumono un'evidenza nostalgica, di palpabile melancolia. In quel momento non si sa bene se ciò che stiamo guardando sia stato ripreso sul momento (questo ci renderebbe testimoni in real-time della vicenda di Walt), oppure se il nostro sguardo si debba porre in diacronia rispetto a una narrazione che ci è in larga parte inattuabile. I vuoti della storia di van Sant sono incolmabili, sono dei silenzi rispetto ai quali i volti carnali e veri dei protagonisti presi dalla strada decidono di tacersi. Di questo spettacolo delle assenze non ci rimane che il senso di una disomogeneità, di una interruzione percettiva che fa di questa sequenza alla *Uomo con la macchina da presa* una delle azioni più decostruttive che van Sant potesse mettere in opera nei confronti di quel cinema della trasparenza di cui l'America è sempre stata la campionessa.

Oltre a ciò, un'altra sequenza importante di *Mala Noche*, soprattutto per le implicazioni che avrà nei confronti di una delle opere successivamente analizzate, è quella del videogioco. In una sala giochi, vediamo una soggettiva di Johnny su un semplice simulatore di guida, che finisce tragicamente con la sua sconfitta. Poco dopo, Johnny e Walt in una macchina, con il secondo che tenta di insegnare a guidare al primo. Anche in questo caso, tragedia; ma le conseguenze, materialmente parlando, sono ben più gravi. Ancora una volta, la trasfigurazione della virtualità in materia, scardina il registro della visione *in continuum* e inserisce un elemento di disturbo, un frammento che fa scattare una dimensione ulteriore, una nuova consapevolezza nello spettatore circa la natura intrinsecamente mediata della realtà. Al tempo stesso è ancora una volta decostruzione pura, con la denuncia della natura essenzialmente ludica del tema del viaggio che tanto cinema americano, anche post-classico, aveva fatto proprio. Come in *Easy Rider* il viaggio di Peter Fonda e Dennis Hopper finisce con la loro morte, così il travalicare i confini di *Mala Noche* si risolve in un dannoso ma non per questo meno ingenuo divertimento fra un americano omosessuale e dei giovani immigrati in fuga.

La discontinuità ritorna, declinata ancora una volta in modo diverso, nel successivo *Belli e dannati* dove è la nostra stessa percezione delle cose ad essere interrotta, a salti. Mike, nuova incar-



nazione dell'anti (o del post) cowboy vantsantiano, soffre di narcolessia e si addormenta nei luoghi e nei momenti più improbabili. Seguendo, come il cinema tradizionale insegna, la sua visione del mondo, accodandoci passivamente al suo sguardo, abbiamo una percezione fenomenica dimezzata, uno sguardo pulsante. Quando Mike chiude gli occhi, la nostra visione si interrompe e percepiamo la presenza di un salto diacronico incolmabile, di un frammento narrativo che ci sfugge nella sua interezza. Anche in questo caso siamo ben lontani dal mero elogio della discontinuità; tutto si può rileggere in maniera molto più critica come una denuncia contro il cinema della pura immedesimazione. Mike (interpretato non a caso da River Phoenix) è il simbolo che mette in crisi un intero modo di fare cinema, che ne fa emergere le contraddizioni e i pericoli. La narcotizzazione dello spettatore trova riscontro nella narcolessia del protagonista.

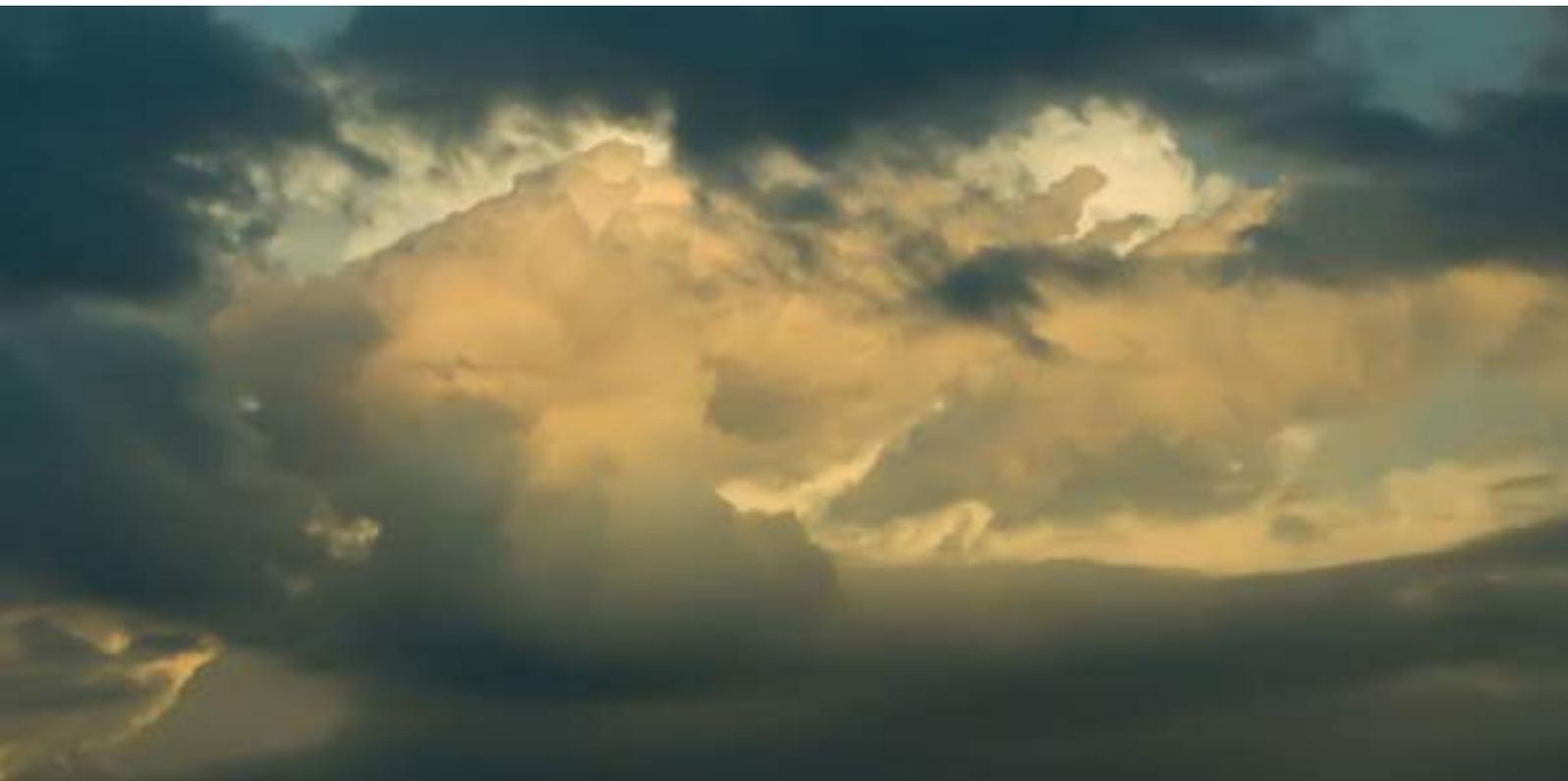
Con la fine del periodo fiammeggiante/indipendente, viene meno anche l'illusione di poter riscrivere la storia dell'America, capovolgendone la memoria sociale mitizzando la figura dell'omosessuale come nuova incarnazione del cowboy alla John Ford. A segnare questo passaggio fondamentale è *Drugstore cowboy* (1989), in cui i toni melanconici ma comunque caldi e terrosi dei suoi precedenti lavori prendono una piega più cupa. La forza propulsiva dei giovani si è spenta e la stagione del riflusso porta con sé il tramutarsi della storia in tragedia. È proprio in questo orizzonte che fa la sua comparsa il successivo bersaglio polemico di van Sant, che di lì a poco si trasferirà ad Hollywood ed entrerà nel suo periodo più commerciale. Il nuovo mito degli anni Ottanta/Novanta è la televisione, forma mediale che proprio come il cinema delle origini viene investita di valenze bardico-magiche. La vivace vena sperimentale degli inizi si piega in *Drugstore* a scopi narrativi, acquistando una funzione sempre più marginale. Scomparirà del tutto solo quando van Sant abbraccerà fino in fondo la logica hollywoodiana.

Il mutamento tarda a venire; si deve aspettare il 1995, anno in cui vede la luce *Da morire*. Il film, con protagonista una splendida Nicole Kidman, diventa l'urlo di un regista che, pur adeguandosi a un determinato insieme di nozioni estetiche che vengono rispet-

tate nella forma, ne mostra con ironia e cruda lucidità i recessi più perversi. La sequenza dei titoli è in questo senso emblematica e non a caso modellata, su esempio hitchcockiano, a partire dal racconto che i giornali danno della notizia da cui tutto il film muoverà. Le storie da sole non esistono: esse traggono consistenza e senso a partire dal loro contesto di narrazione ed ogni linguaggio espressivo ha le proprie peculiarità, che sfrutta nell'atto del raccontare. Se ne evince una inesistenza epistemologica della vera storia: non c'è narrazione che non sia un commento, diceva lo scrittore africano Ahmadou Kourouma.

L'immagine televisiva, come qualsiasi altro costruito mediale, è posticcia e scardina completamente l'assunto base della cinematografia della trasparenza, negando con forza la sovrapposizione ontologica fra immagine e oggetti del reale. La protagonista del film, Suzanne Stone, è il segno dei tempi che cambiano, una figlia della televisione che – come tutti gli altri individui vantsantiani – perde la sua unicità e si riduce a schermo/specchio su cui si riverberano i desideri e le ansie di un'intera generazione. Quella che van Sant mette in opera è una invettiva dall'interno, un attacco implosivo nei confronti del sistema televisivo e del suo modo giocoso (e tipicamente postmoderno) di mescolare codici visuali differenti. Per Suzanne Stone, così come per i suoi giovani interlocutori, la televisione è la casa intesa come spazio di costruzione dell'identità e di definizione dell'io ed è proprio a partire da questo spazio che i desideri e i progetti di questi non ancora ben definiti corpi in cammino prenderanno consistenza.

Ancora una volta, per metterci al corrente di tutto questo entroterra di tensioni che rimangono in gran parte sottocutanee rispetto al rigido impianto narrativo, van Sant lavora sull'interazione in discontinuità fra forme visuali diverse. In questo senso sono fondamentali tutti i passaggi in cui al film si sostituiscono le riprese effettuate per il reportage (diegetico) di Suzanne, e soprattutto la singola inquadratura che ci riporta al mondo infantile della protagonista, alla radice della sua folle volontà di protagonismo televisivo. Si tratta dello spezzone di un filmato amatoriale, sgranato e tremolante, girato dal padre di Suzanne quando lei era ancora una bambina. In quell'immagine tutto diventa chiaro e capiamo



che non solo la sua dimensione ma la sua stessa essenza si trovano dentro la televisione, oracolo che moltiplica ad infinitum la sua immagine, privandola di profondità e spessore.

Per arrivare al risultato di questa ricerca è però necessario compiere un rito di passaggio; van Sant, proprio come i suoi protagonisti, era ed è un organismo in eterno movimento, in transizione fra vari stati. Per aprire la pagina più felice del suo cinema gli era assolutamente necessario confrontarsi con chi quel cinema lo aveva sempre fatto, magnificamente. Così nel 1999, van Sant propone al pubblico, che non lo gradisce più di tanto, un oggetto che più che un film è un esperimento estetico su pellicola, *Psycho*: il remake assoluto. Tutto è perfettamente uguale all'originale di Hitchcock, tranne che per il colore, che comunque richiama nelle tinte estremamente pop gli anni di realizzazione del capolavoro del maestro del brivido. Anche qui, però, analizzando in profondità i passaggi, notiamo delle piccole interruzioni della continuità, dei tradimenti al dettato di partenza che rivendicano con forza il ruolo (anti)autorale di van Sant in quest'opera concettuale.

Al di là dei contenuti apparentemente dadaistici di questi inserti, vale la pena di avanzare alcune considerazioni sulla loro impostazione generale e sulla loro collocazione nell'economia dell'opera. Questi graffi sono escoriazioni che deturpano la perfezione formale della composizione e ne denunciano ancora una volta la sostanziale artificiosità dell'immagine cinematografica. Lo *Psycho* di van Sant è un film/feticcio, un elogio paralizzato in un universo senza tempo, mummificato entro bende che ne cristallizzano la lucida perfezione formale. Soltanto in alcuni punti affiora la verità di van Sant, il desiderio di avere un proprio spazio di manovra entro il dettato di Hitchcock, maestro e padre. In quei brevissimi inserti (per la maggior parte di nuvole o passaggi molto simili a immagini da videoclip), che vengono inseriti nelle scene a maggior componente patetica (la scena della doccia e quella della morte di Arbogast) c'è tutto il desiderio di van Sant di comporre un requiem per la sua fase americana, riconoscendo al contempo il debito nei suoi confronti. Le scene più celebri del film sono riprese con lucida freddezza, con un rigore matematico che rivela al contempo il desiderio di eguagliare e di superare il proprio padre

cinematografico. Il risultato è un corpo filmico imbalsamato, un oggetto da museo che si lascia vedere solo con l'estasi interrogativa di una videoinstallazione.

L'estremo saluto di Portland ad Hollywood passa attraverso il più grande omaggio a Hitchcock, che nel contempo si rivela essere anche il più grande tradimento contro la sua persona. Un passaggio necessario perché van Sant, archiviata la parentesi commerciale e fatti propri i linguaggi della tradizione, potesse rinnovarla nel profondo e – suggestionato tanto da Bela Tarr quanto da Abbas Kiarostami – arrivare ai film del nulla, alla drammaticità autoreferenziale della trilogia della morte.

Il punto d'arrivo della nostra indagine è quindi senza dubbio *Elephant* (2003), vero e proprio capolavoro che sintetizza senza barocchismi di maniera tutte le esperienze maturate dal regista nel corso della sua carriera. Omaggio ad Alan Clark e ispirato a un tragico fatto di cronaca, il film riprende in pieno il portato concettuale di *Psycho* e ne fa esplodere tutte le potenzialità: privo di un referente sul quale modellare il suo dettato, abbandonato cioè Hitchcock, van Sant si concede a un'estetica del nulla, dove l'abisso cammina a fianco degli individui senza volto e il disastro incombe con un'imminenza dal sapore quasi escatologico. Come nel precedente *Gerry* anche qui, a partire da un dato reale ben definito, si mette in scena il disastro dell'uomo comune, l'insignificanza e la casualità del male.

Tutto è ripreso da van Sant con un occhio partecipe ma mai invasivo: il suo sguardo disegna sulle superfici nette dei corpi che riprende, degli itinerari dal sapore onirico che, nell'atto dell'incendere, perdono la loro consistenza e si fanno quasi materia spirituale. È un lirismo a tratti quasi teologico, tanto nella simbologia (persistente è la presenza del simbolo della croce sulla felpa di uno di questi corpi in cammino) quanto nell'idea di fondo. *Elephant* è il film della discontinuità in atto, dell'interruzione dello sguardo che è costretto a seguire una struttura labirintica tanto dal punto di vista geografico (la topografia della scuola è confusa e indefinita) quanto da quello temporale (la struttura cronologica è fatta saltare, ci sono ripetizioni e déjà vu).

In tutto questo la sparatoria alla Columbine High School sem-



bra quasi un incidente di percorso, un evento che – per quanto drammatico – non ha la valenza traumatica che ci si aspetterebbe. Non c'è condanna dei due assassini proprio perché non c'è riconoscimento di colpa: essi appaiono guidati da una non meglio definita tendenza alla vendetta e all'autodistruzione, che rifugge da qualsiasi spiegazione didascalica e viene consegnata all'indistinzione del domani, al nugolo di narrazioni che di quell'evento verranno fatte da televisioni e giornali.

Anche dal punto di vista dell'ibridazione transmediale, *Elephant* appare essenziale per capire l'idea di fondo che van Sant ha del cinema e il rapporto che lega questa pellicola alle precedenti. Abbassato il suo sguardo e mimetizzatosi fra i corpi in confine degli adolescenti della *Columbine*, il regista porta la nostra attenzione sul mono videoloudico, mostrandoci uno dei due ragazzi/attentatori che gioca a uno sparatutto per PC in prima persona, dove sagome contrassegnate solo da una stella sulla maglia vengono costantemente uccise dal giocatore a colpi di fucile. Siamo al contempo dentro e fuori dal gioco: l'individuo senza volto che costantemente viene privato della vita non è altro che il Casey Affleck di *Gerry*, il primo film della trilogia della morte di van Sant.

Il cinema si è spinto oltre i suoi limiti, mettendo in crisi il concetto stesso di realtà filmica. Se *Gerry* non è altro che un videogioco per computer, qual è lo statuto di coloro che hanno assistito alla sua proiezione? Non ha più senso parlare di spettatori; lo sguardo che ha accompagnato Affleck e Matt Damon nel deserto senza confine era quello di un giocatore complice, che guardava dall'esterno il loro imbarbarimento e la loro caduta nell'auto-annientamento. Sfruttando ancora una volta una forma diversa da quella cinematografica, van Sant ci parla del nostro rapporto con l'immagine, facendoci dolorosamente notare che gli assassini di *Gerry* siamo noi che abbiamo guardato con spirito quasi entomofilo il loro vano zampettare in distese sublimemente più grandi di loro.

Discontinuità e intermedialità sono dunque strumenti gnoseologici che il regista di Portland ha sempre utilizzato con coscienza per rapportarsi con il suo pubblico, mettendolo in guardia contro la pericolosità di considerare il proprio sguardo onnipotente e di immergersi senza criticità nel flusso indistinto delle immagini

che gli scorrono davanti agli occhi. L'idea che emerge da questo percorso è quella di una visione che sia umana, limitata, attenta e sensibile, in grado di leggere dietro le costruzioni strumentali e di scorgere nelle interruzioni della continuità il senso kantiano di una facoltà superiore. ■

Giuseppe Previtali



GIUSEPPE FAVA E IL CINEMA #2. “GAETANO FALSAPERLA EMIGRANTE”, OVVERO “IL TRENO DI NOTTE”

a cura di **Giuseppe Spina**

Il rapporto tra Giuseppe Fava e il cinema è multiforme. Critico cinematografico estremamente polemico nei confronti del cinema italiano e dei suoi ambienti festivalieri, drammaturgo e romanziere dalle cui opere vennero tratti 2 lungometraggi (da Vancini e Zampa), sceneggiatore (per Schroeter) e infine, a due anni dall'assassinio, cineasta.

L'intero atto creativo di Giuseppe Fava è un complesso intreccio che attraversa la seconda metà del Novecento, ogni analisi non può dunque non tener conto di un'intertestualità che varca i generi, i linguaggi artistici, i temi trattati. Iniziamo così da *Gaetano Falsaperla, emigrante*, primo film (in ordine di trasmissione Rai) della serie *Siciliani* con il quale Fava si avvicina in modo particolare alla macchina cinematografica, divenendo oltre che sceneggiatore, narratore, giornalista e attore, colui che dirige l'azione, coadiuvato dal giovane Vittorio Sindoni a cui la Rai affida la regia dell'intera serie.

È il 1978. Fava, dopo un rapido corso di sceneggiatura con Ugo Pirro, inizia la collaborazione con una delle figure intellettuali e artistiche più complesse d'Europa, il regista tedesco Werner Schroeter esponente di spicco del nuovo cinema tedesco, quello

più underground, dei Settanta. Scrive una sceneggiatura che ha come soggetto la storia di un giovane povero siciliano (Michele) che in cerca di lavoro va a vivere a Wolfsburg – “il borgo dei lupi”, la città della Volkswagen – nella quale si macchia di un delitto a cui segue un articolato processo. La sceneggiatura di *Palermo oder Wolfsburg* è un lavoro enorme che va evidentemente oltre le capacità stesse del cinema – quelle possibilità narrative ed economiche che spesso bloccano o intralciano l'atto creativo. Fava sente dunque la necessità – e ne vede l'occasione – di tradurre la sceneggiatura nel suo terzo romanzo, *Passione di Michele*. La storia del giovane – e del film – può essere divisa in tre parti: la vita in Sicilia, il lavoro a Wolfsburg, il lungo processo. Rimando l'analisi di *Palermo oder Wolfsburg / Passione di Michele* ad un altro momento, per concentrare ora l'attenzione su un solo capitolo del romanzo: *Il treno di notte*, 21 pagine in cui si racconta del viaggio in treno del giovane protagonista verso la Germania, il momento in cui abbandona la propria terra per incontrare luoghi sconosciuti, speranze, dolori. Schroeter tanto in fase di ripresa che di montaggio, è costretto a tagliare decine di pagine del testo, interi personaggi, riducendo ai minimi termini anche la scena del viaggio in cui Michele – lo leggiamo nel romanzo – si ritrova nello scompartimento con altri

emigranti diretti in Germania: un vecchio manovale, una donna con due bambini, un triste giovane vestito a lutto, e Giovanni Lamesa, catanese, “operaio specializzato” in una fabbrica tedesca.

Nei mesi successivi alla realizzazione di *Palermo oder Wolfsburg* – e del romanzo – Fava e Sindoni iniziano in successione le riprese della serie *Siciliani* dando il primo ciak proprio alla stazione di Catania. Il capitolo del romanzo *Il treno di notte* diventa così la sceneggiatura del primo episodio di questa serie televisiva e il catanese Lamesa – che mantiene perfettamente la sgradevolezza del carattere e le sarcastiche ma illuminanti battute del testo – diventa Gaetano Falsaperla, interpretato da un perfetto Leo Gullotta.

Fava – il cui rapporto creativo con la realtà è sempre ibrido, persino nelle realissime cronache di mafia, e andrebbe indagato a fondo nelle sue relazioni con Pirandello e con parte della filosofia del novecento – non può limitarsi alla semplice forma documentaristica: il film rivela da subito la macchina cine-televisiva, il meccanismo della ripresa con le sue maestranze, il suo ritmo d’azione, Fava presenta l’intera serie vestendo i panni del giornalista: immagine frontale in piano americano, microfono, presa diretta. «Gli emigranti siciliani partono quasi tutti da questo marciapiede con il treno delle 15.00, l’indomani mattina arrivano a Bologna dove ognuno troverà il treno per una destinazione definitiva: Amburgo, Colonia, Bruxelles. Abbiamo scelto questo treno per iniziare il nostro viaggio nella Sicilia e nell’animo dei siciliani, cercare di capire cioè cosa accade a un uomo il quale lascia la propria terra per sempre e sa forse di non doverci tornare più: le parole che dice, i pensieri che gli passano per la mente...». Queste parole – l’immagine si è ora allargata in un piano totale – e la realtà descritta con tragicità dal giornalista, vengono spezzate da un intervento inaspettato, buffo, rozzo e un po’ fastidioso di diversi attori che entrano in scena: Leo Gullotta, Agostino Scuderi, Mariella Lo Giudice, Anna Malvica, sono le figure che ritroveremo nello scompartimento e che entrano teatralmente in campo. Da subito Fava si mostra come l’analista, il giornalista, il narratore, presenta il lungo viaggio degli emigranti ma anche il viaggio che ci “condurrà attraverso l’isola” – cioè i sei episodi. In queste frasi citate che aprono la serie *Siciliani*, Fava pone la tematica dell’emigrazione al centro dei motivi che lo muovono, come se volesse andare ad analizzare tutti quei tentativi, le aspirazioni, le problematiche o le sopraffazioni che generano l’emigrazione, il movimento obbligato, il vagabondare, la fuga, tematiche del resto presenti nella maggior parte dei suoi scritti e nelle sue opere, e attraverso queste analisi arrivare alla società siciliana, alla sua industrializzazione fallita, al mancare delle occasioni, delle rivoluzioni possibili, fino agli aspetti più atroci e assurdi: le cronache di mafia.

La realtà viene dunque spezzata dall’irrompere della finzione: nel momento in cui Falsaperla/Lamesa/Gullotta invita il giornalista a sedersi nello stesso scompartimento degli attori, Fava si cala in una posizione ibrida appunto, diventa un “non attore”, silenzioso, che non interferisce con la scena. Si inserisce dentro questa lunga sequenza di finzione – ancora più forte in quanto ci costringe per quasi 30 minuti dentro un piccolo scompartimento del treno Catania-Milano – fatta di primi piani e di brevi battute sarcastiche, ma cariche di informazioni sulla condizione degli emigranti. L’autore quindi arriva ad annullarsi, pur essendo presente, mettendo in atto un livello narrativo che possiamo rapidamente definire di “finzione-reale”. È come se ci dicesse: «Vi pongo di fronte a una scena di finzione. È anche se, dalla mia breve cronaca giornalistica iniziale, sapete che sono “reale”, non posso intervenire però poiché la “parola” mi costringerebbe a entrare dentro la finzione o a uscire radicalmente da essa». Fava si va a sostituire – anche fisicamente, occupandone il posto all’interno dello scompartimento – allo

spazio narrativo di Michele Calafiore, protagonista del romanzo, “spiazzando” quel capitolo/viaggio di *Passione di Michele* e dimostrandoci ancora una volta la capacità di rimodellare la propria narrazione, manifestando la leggerezza e la complessa semplicità della sua scrittura in una sorta di transmedialità ante-litteram.

Tutto ciò riguarda il film, i film, i romanzi, la sua posizione di autore come parte integrante dell’opera. Ma ci sono altri libri, altri piani, altri livelli di intertestualità a cui l’analisi ci conduce, molto interessanti da notare per capire non solo il film, ma la profondità intellettuale di quest’uomo, il suo “punto di vista”. Nel 1980 (lo stesso anno della serie televisiva di cui scriviamo) viene pubblicato un testo dal titolo: *I Siciliani* (Cappelli editore), una raccolta di pezzi scritti per il quotidiano «La Sicilia». Tra questi articoli ne troviamo uno dal titolo *Il treno di notte*. Stesso soggetto, stessa storia, in cui Fava stavolta, con stile prettamente giornalistico, argomenta in modo leggermente diverso le intenzioni del viaggio: è proprio da queste variazioni che scaturiscono le sfumature creative che rendono evidente il vigore e la semplicità con i quali Fava passa da uno strumento all’altro, da un linguaggio all’altro, restando sempre perfettamente coerente con le proprie idee, con il proprio modo di vedere e capire il mondo, l’essere umano, la ricerca della verità. L’articolo comincia così:

«[...] Ho voluto viaggiare su uno di questi treni, cioè ho cercato di capire cosa accade mentre un uomo si allontana dalla propria terra e dalla propria famiglia e sa che per mesi ed anni non potrà più tornare: le parole che egli dice, i pensieri che gli passano per la mente. Ecco, il fascino dell’esperimento era questo appunto: capire fin dove fosse falso tutto ciò e ricondurlo alla realtà, alla giusta proporzione dei fatti umani, vale a dire semplicemente un viaggio di gente che va a lavorare in un’altra parte dell’Europa dalla quale si può comunque tornare in sole tre ore di aereo.

Questo che segue, dunque, è il diario di un viaggio notturno in seconda classe da Catania a Roma, nel quale mi limiterò a raccontare i personaggi che ho conosciuto, i discorsi che ho ascoltato e le cose che ho visto, senza aggiungere, né riferire quelle che indubbiamente sono state le mie impressioni sentimentali...».

Vediamo così come il silenzio del Fava “non attore”/autore che si cala nella scena di finzione descritta in precedenza, coincide perfettamente con il silenzio del Fava uomo/giornalista che si cala nella realtà, con il suo «senza aggiungere, né riferire» le proprie impressioni.

Tra una battuta e l’altra veniamo a conoscenza delle vite che accompagnano il viaggio, il racconto, il film, in questa storia esemplare di poveri emigranti siciliani e dei loro parenti più cari, tra cui il triste ragazzo vestito di nero, silenzioso, che continua a piangere. Scopriamo che il padre del ragazzo lavorava in Germania, e dato che è morto in fabbrica colpito da una scarica elettrica i padroni stanno dando lo stesso posto al figlio... L’ultima battuta di Falsaperla chiosa sarcasticamente tutta l’amarezza e la disumanità di questa condizione, evidenziando il ciclo generazionale di sofferenza e miseria: «Compare, questa è organizzazione: restituiscono un cadavere e si prendono un uomo vivo!».

Al verismo, all’impossibilità di sfuggire al proprio destino, i personaggi di Fava rispondono – in questa precisa fase creativa della fine degli anni ‘70 – con una cruda, amara, sarcastica risata di scherno: unica reazione possibile a tutte le sofferenze, alle speranze spezzate, agli amori calpestati, alla crisi sociale, alla misera condizione dell’uomo contemporaneo. Basta confrontare la figura di Gaetano Saglimbeni, protagonista di *Cronaca di un uomo*, prima opera teatrale di successo scritta nel 1966, con quella di Gaetano Falsaperla. Nel primo caso vediamo un giornalista che spera di far



carriera ma lavora in nero, un uomo serio e profondo che perde pian piano ogni speranza ed è costretto ad emigrare in Germania, ma la depressione e la paura stessa del futuro lo uccidono improvvisamente proprio nello scompartimento del treno, lungo il viaggio. Dieci anni dopo, Falsaperla è invece un cinico che non si lascia scalfire sentimentalmente durante lo scontro con l'altro, che fa dello scherno il proprio scudo ed è fiero e ignorante, e crede addirittura di poter «mettere la saliva sul naso ai tedeschi». Manifestazione esplicita di questa "risata di scherno" la troviamo anche in *Foemina Ridens*, unica opera teatrale che Fava avrà la possibilità di dirigere tanto a teatro (1977) che nel film *Anonimo Siciliano* (1982). Qui la disperazione della madre del sindacalista ucciso dalla mafia (ma anche dalla politica, dalla Giustizia, dallo Stato) – che riprende il dramma *La Violenza* (1971) – viene continuamente interrotta e denigrata da una coppia di personaggi mutevoli che si travestono, si insultano e si amano, ridono l'uno dell'altro, giocano, inseguendo una quotidianità imprecisa, incerta, fatta di stenti, di fame, di un amore.

All'ultima battuta di *Gaetano Falsaperla, emigrante* segue così un glaciale silenzio che ha sullo sfondo il rumore del treno che avanza inesorabile verso la meta. Tutti i personaggi nello scompartimento prendono sonno in una lunga pausa di riflessione e allora lo stesso Falsaperla, sfinito, si addormenta. Ora una prorompente voce fuori campo cambia, ancora una volta, il livello della rappresentazione: è l'Uomo, incarnato da Ignazio Buttitta, che manifesta la potente rabbia dello spirito di fronte a tanta ingiustizia. Ne riportiamo la traduzione in italiano. ■

Giuseppe Spina

GIUSEPPE FAVA *in* RAPPORTO CONFIDENZIALE

UNA VOCE CONTRO IL POTERE: IL CINEMA DI GIUSEPPE FAVA # 1

di Giuseppe Spina – Nomadica

in *Rapporto Confidenziale* numero 37 (dicembre/gennaio 2013)

www.rapportoconfidenziale.org/?p=25166

estratto

www.rapportoconfidenziale.org/?p=25166

GIUSEPPE FAVA | bio/filmografia

www.rapportoconfidenziale.org/?p=25659

GAETANO FALSAPERLA, EMIGRANTE

Serie RAI – “SICILIANI”. **Regia:** Giuseppe Fava, Vittorio Sindoni • episodio: **GAETANO FALSAPERLA, EMIGRANTE** • **Interpreti:** Leo Gullotta, Mariella Lo Giudice, Anna Malvica, Agostino Scuderi; con l'intervento di Ignazio Buttitta • **Messa in onda RAI:** 29/6/80

PRIMA CHE VI UCCIDANO RETROSPETTIVA ITINERANTE SUL CINEMA DI GIUSEPPE FAVA

a cura di

Nomadica – circuito per il cinema autonomo
www.nomadica.eu

Fondazione Giuseppe Fava
www.fondazionefava.it

Coordinamento G. Fava Palazzolo Acreide
www.coordinamentofava.org

I mille occhi – festival del cinema e delle arti
www.imilleocchi.com

Fuori Orario – Raitre
www.fuoriorario.rai.it

Cineteca Nazionale
www.fondazioneccsc.it



*La Sicilia non ha più nome
né casa e paese;
ha i figli sparsi per il mondo
sputati come cani,
venduti all'asta
Soldati disarmati
che combattono con le braccia.*

*Con le braccia,
i rami verdi della Sicilia
rimescolano la terra,
Con le braccia
rompono le zolle,
seminano
e fanno orti e giardini.*

*Con le braccia,
fabbricano palazzi,
con le braccia
costruiscono scuole,
ponti, officine e aeroporti.*

*Con le braccia,
le api da miele della Sicilia, della mia terra,
aprono strade,
perforano montagne,
svuotano la pancia della terra.*

*Con le braccia,
i soldati senza patria,
gli stracciati,
le carni senza lardo
vestono d'oro i porci di fuori.*

*Li chiamano terroni,
li chiamano zingari,
li chiamano piedi fetenti;
e hanno i figli e le madri
che contano i giorni
con gli occhi bagnati;*

*La Sicilia non ha più nome;
ma milioni di sordi e di muti
sprofondati in un pozzo
che io chiamo e non sentono,
e se allungo le braccia
mi mordono le mani.*

*Io gli calerei le corde delle vene,
le reti degli occhi per tirarli dal pozzo;
perché qui sono nato
e parlo la lingua di mio padre;
e i pesci, gli uccelli, il vento, pure il vento!
Entra nelle orecchie e ciarla in siciliano.*

*Qui sono nato,
e se mi bacio le mani
bacio le mani dei miei morti;
e se mi asciugo gli occhi
asciugo gli occhi dei miei morti.*

*Qui sono nato
allattai in questa terra
le succhiai il sangue:
e se mi tagliate le vene?
Se mi tagliate le vene,
vi bruciate le mani!*



Ignazio Buttitta, (estratto da) *Un secolo di Storia*, settembre 1970



COM'È TRISTE AVERE VENT'ANNI

Avere vent'anni • Fernando di Leo • Italia/1978

a cura di **Fabrizio Fogliato**

«Com'è triste aver vent'anni... tra il proibito e l'illusione,
scoprire che la vita peggiorerà.
Gli entusiasmi dei vent'anni... stai attento a come vivi!
Ormai non c'è altro da credere che non bruci in un momento»
(Spadaccino/di Leo – Gloria Guida)

Lia (Gloria Guida) e Tina (Lilli Carati) sono due belle ragazze che si incontrano per caso su una spiaggia. Decidono di andare a Roma facendo l'autostop. Giunte nella capitale si procurano (a modo loro) da mangiare, caffè e sigarette, e poi si dirigono verso la comune di Piazza Dante 21 gestita da Michele Palumbo (Vittorio Caprioli) detto "il nazariota". Qui intrecciano diversi rapporti più o meno amichevoli con "il riccioletto" (Vincenzo Crocitti), Rico (Ray Lovelock), Argiomas (Leopoldo Mastelloni)... Personaggi strani e anomali, quasi spettrali, che popolano uno spazio vuoto e desolato. Per mantenersi, su invito del "nazariota", le due giovani cominciano a vendere enciclopedie nei quartieri bene della capitale, anche qui incontrando uomini e donne da "fine dell'impero": il Professor Affatati (Daniele Vargas), una borghese sola (Licinia Lentini) e un pensionato ministeriale (Fernando Cerulli). Fatto ritorno

alla comune vengono arrestate, insieme a tutti gli abitanti, a seguito di una retata della polizia guidata dal commissario Zamboni (Giorgio Bracardi). Viene dato loro il foglio di via per fare ritorno al loro paese, ma non ci arriveranno mai. Avvicinate da un branco di balordi Lia e Tina verranno brutalmente violentate e assassinate.

Il titolo del film trae spunto dall'epigrafe in calce alla prefazione di *Aden Arabia*, opera del 1931 del filosofo e scrittore Paul Nizan, già amico di Jean-Paul Sartre, nonché fervente comunista: «Avevo vent'anni... Non permetterò a nessuno di dire che questa è la più bella età della vita».

Partitura incompiuta per un film mancato

Girato nel 1978, *Avere vent'anni* è il frutto del perfezionamento di una vecchia sceneggiatura di Fernando di Leo risalente alla fine degli anni '60, rinforzata con appunti, dello stesso regista, presi in merito alla fine delle comuni, alla chiusura del periodo hippy e ai relativi fallimenti congiunti a quelli del femminismo e a considerazioni sociologiche dedotte da articoli di giornale e fatti di cronaca del tempo. *Avere vent'anni* in termini economici è un fallimento. Chi meglio del regista con la sua analisi lucida e spietata verso la



sua opera (frutto di una cultura smisurata e di una statura morale e di un'onestà intellettuale assai rare nel mondo del cinema italiano), può spiegarne motivi ed errori?

«Devo confessare che *Avere vent'anni* m'aspettavo fosse un successo. Riconosco che non fosse un gran film, ma era coraggioso, arrogante, abbastanza socializzato, con gli attori quasi tutti giusti; invece se non fu un flop, poco ci mancò. A chi si deve il tentativo di recuperare gli incassi che non c'erano stati? Agli esercenti che tagliarono il finale tragico e fecero finire il film ballando? Al produttore che riceveva le lamentele dei distributori? Al pubblico che usciva scioccato perché due note divette consolatorie venivano massacrate malamente? [...] La posta era alta (come spesso nei miei film, ma il risultato, come sempre nei miei film, assolutamente inferiore all'assunto) e la illustrai a dovere. [...] L'erotismo non era veramente tale; l'ambientazione non viveva mai, restava a livello di citazione; la trasgressione, che era il contenuto che mi interessava di più, non riusciva mai ad avere la forza di diventare significante; il "mondo" con cui le ragazze si scontravano non aveva la pregnanza squallida per il contrasto necessario all'ideologia del film. Insomma avevo sbagliato il 50% della sceneggiatura e il 50% della regia; non ero stato all'altezza dell'assunto: credevo di girare roba nuova e invece mi trovai tutta roba vecchia, irritante ad un serio esame. [...] Forse quello che volevo dire piaceva solo a me e non cercai la forma giusta per farlo piacere al pubblico, o forse ciò che piaceva a me non sarebbe piaciuto a nessuno. [...] Dopo tutti questi anni, osservazioni più pacate mi inducono a pensare che non debbo avere troppa fiducia nel "mestiere", credendo di poter risolvere qualsiasi operazione cinematografica. [...] Provai a scordarmi tutto quello che avrei voluto dire quando montai il film e a fare un prodotto più modesto. Ma anche sotto quest'ottica *Avere vent'anni* faceva acqua: era un filmetto porno-sadico, con qualche luce qua e là e basta... Molte sequenze erano inappuntabili, alcune situazioni buone, ma il film, un film, vale per l'insieme e non per momenti validi. L'operazione mi era scivolata completamente dalle mani.»

(Intervista a Fernando di Leo, a cura di Davide Pulici con la collaborazione di Manlio Gomasasca in *Nocturno Libri - Fernando di Leo. Prima Parte*).

Chi scrive concorda pienamente con il giudizio al vetriolo del regista, ma al contempo ritiene che il film abbia un valore intrinseco che va al di là della singola opera e della semplice messa in scena. La pellicola in questione non può essere analizzata e compresa nella sua pienezza se non viene intesa come la parte terminale di un progetto, quello che è costituito da una "falsa trilogia" composta da *Brucia ragazzo brucia* (1968), *Amarsi male / Brucia amore brucia* (1968) e *Avere vent'anni* (1978). Quest'ultimo, alla luce del percorso artistico che lega i tre film (accomunati, non casualmente da un esito altalenante), rappresenta una sorta di abiura feroce, e rabbiosamente volgare, da parte del regista verso una libertà (sessuale, sociale, civile...) che l'Italia ha vissuto solo a livello di illusione, ha sfiorato ma non ha mai afferrato, ha temuto e, di conseguenza, ha represso (nel sangue). A testimonianza di ciò c'è un breve passaggio della sceneggiatura, una sorta di monito morale espresso dal regista per bocca dell'etereo (e unico puro) Argiomas: «Voi siete infelici, avete il cuore corrotto, siete feriti, schiavi delle vostre passioni e prigionieri dei vostri desideri infranti». Anche il prologo del film, come vedremo, è la sintesi per immagini della visione nera del regista sul rapporto tra i sessi e sulla società italiana: il marito di Clara in *Brucia ragazzo brucia* è il "padre" del balordo a capo del branco di *Avere vent'anni*. I giovani che nell'epilogo del film del 1968 si allontanano dalla spiaggia al tramonto, sono gli stessi cresciuti (e imborghesiti) che si ritrovano all'alba sulla spiaggia che apre il film del 1978. L'esito discontinuo delle tre pellicole (di cui la prima rimane la migliore) è sicuramente dovuto alla passione del regista verso i temi trattati: una passione libera, priva di schematismi e/o artifici, ma profondamente spontanea nel raccontare «quello che gli altri non dicono»: l'orgasmo femminile, l'ipocrisia del conformismo contestatario, il maschilismo/fascismo endemico della società italiana.

Ritratto selvaggio di un paese senza futuro

Erroneamente si parla da sempre di *Avere vent'anni* come di un *road movie*: in realtà il film si svolge per l'80% a Roma e solo per un 20% affronta spostamenti e/o divagazioni "on the road". Certo, se lo si intende come un "viaggio", all'interno del contesto sociale



italiano di quegli anni, allora il genere può apparire appropriato, altrimenti non si può non notare come la pellicola di Fernando di Leo altro non sia che la rappresentazione spettrale di qualcosa che è esistito nella mente delle giovani generazioni e subito svanito con le percosse e la repressione autocratica di una nazione che vuole limitare la libertà in quanto ritiene che questa è foriera solo di disordine all'interno dell'ordine dello status-quo preconstituito. Non a caso in *Brucia ragazzo brucia* Clara che ha appena provato e vissuto il piacere dell'orgasmo femminile, dopo aver raccontato la sua scappatella al marito (il quale dopo, anziché soccorrerla, la lascerà morire per giustificare il suo senso dell'ordine) si sente dire: «Io ti ho dato un ordine e tu l'hai distrutto»; non a caso in *Amarsi male* il contestatore Carlo, alla fine sceglie la strada sicura della professione e del matrimonio borghese senza sapere, però, che la scelta non è sua ma del fratello tutore del «suo ordine» che ha pagato Anna perché lo lasciasse; non a caso in *Aver vent'anni* il commissario Zamboni organizza retate per rimettere «ordine» e per spartirsi con l'informatore «riccioletto» gloria e titoli sui giornali.

L'ordine e il disordine dunque, che nell'italica accezione si scrivono conformismo e libertà: quelle stesse che alcuni anni prima, nel 1967 aveva duramente attaccato il road movie (questo sì) indipendente *Morire Gratis* di Sandro Franchina. Un viaggio verso la morte che il protagonista intraprende con consapevolezza perché come dice lui: «Io ho solo paura di morire gratis... per niente». Il film di Franchina con Franco Angeli e Karen Blainguernon è il padre nobile di *Aver vent'anni*, con due protagonisti (qui un uomo e una donna) che come Tia e Lina (possibili acronimi di Italian?) sono colpevoli, un po' nichilisti, un po' «giovani belli e incazzati» e un po' ingenui, inadatti, come le protagoniste del film dileiano, ad incarnare il sogno/desiderio di libertà in una società sessuofoba e «fascista». Il misconosciuto (e mai distribuito in Italia) *Morire Gratis* racconta la strada, «mito» del Boom ne *Il Sorpasso* (1962) di Dino Risi, come la tomba di un cambiamento impossibile: «Cambiare tutto affinché nulla cambi». Enzo e Michelle, i due giovani al centro del film, fanno ogni cosa e compiono le loro scelte solo per opportunismo e utilitarismo, e in questo Lia e Tina

gli sono perfettamente sovrapponibili: la vita è per tutti e quattro da intendere come opportunità, raggiungimento di un obiettivo senza fatica e una pioggia continua di denaro senza spiegazioni e motivazioni. Il pessimismo (che come si sa appartiene ai grandi) di Fernando di Leo che prende forma plastica nel finale allucinante di *Aver vent'anni*, si plasma già nelle ultime inquadrature di *Morire Gratis*, quella del pestaggio selvaggio e della morte per incidente (e quindi «per niente») dei due giovani, perché in fondo anche Tina e Lia muoiono gratis.

Ma per prendere consistenza e forma filmica, il pessimismo necessita di tempo, di conferme, di intuizioni e di sentenze e deve passare dalle contraddizioni di una società in rivolta divisa tra conformismo ed emancipazione, rassicurata dal primo e terrorizzata dalla seconda. Non è casuale quindi che certi ambienti e certe battute di *Brucia ragazzo brucia* e di *Amarsi male*, ritornino in *Aver vent'anni*, perché il film del 1978 è per il regista la rappresentazione per immagini del cimitero delle illusioni. La comune è la traduzione fatiscente della cabina di Giancarlo in *Brucia ragazzo brucia*: stesse scritte alle pareti, altre aggiunte, ma dieci anni dopo il '68, non c'è più posto né per le margherite né per i colori, ma solo per stanze dai muri sbrecciati tappezzati da poster, vicino a quelli di JFK, Einstein, Marx, che mostrano i nuovi «miti» dell'imminente società dello spettacolo Mia Martini, Lucio Dalla Alain Delon... La comune di Piazza Dante 21 (anche il richiamo paradossale a Dante non pare lì per caso) è un luogo abitato da fantasmi, tra donne incapaci di fare le madri, mezzi uomini (di cui si vedono solo le gambe), un ex promessa della cultura annichilito dalla droga e un regista che mescola vita reale con lo *SCUM Manifesto* di Valerie Solanas. Nella comune l'inattività e l'ignoranza sono la norma, sui tavoli fa bella mostra di sé la bottiglia di Coca Cola, vegetano uomini e donne in balia di se stessi, incapaci di prendere decisioni, pronti a mendicare qualche soldo in cambio di prestazioni sessuali, oppure intenti a trascorrere le giornate (e la vita) dormendo o drogandosi: l'immagine è quella di una festa infinita, protrattasi talmente a lungo e senza motivo da essere diventata noiosa e rivoltante.



Certe battute nei due film del 1968 avevano una certa pregnanza contenutistica, mentre nella replica, riproposta dieci anni dopo, altro non sono che parodia di se stesse che di Leo sottolinea immergendole in un contesto ironico e dissacrante. In *Brucia ragazzo brucia* Margherita, per presentare la sua libertà dice a Clara: «Bere quando non si ha sete e fare l'amore tutte le stagioni... è ciò che ci distingue dalle bestie»; nel 1978 "il nazariota" usa più o meno la stessa battuta solo più per rimproverare Lia che gli dice che non ha voglia di fare l'amore "a comando": «Eh... ma cara figliola, bere quando non si ha sete, mangiare quando non si ha fame e fare l'amore quando non si ha voglia, ... è proprio questo che ci distingue dalle bestie no?». Se in *Amarsi male* (dove, va notato che il sound che accompagna la scena in discoteca è la versione beat di *Avere vent'anni* di Spadaccino/di Leo, ma dieci anni prima che il film esca!), si ricorda il celebre scambio di battute tra Lucio Dalla e una giovane e avvenente bionda al bancone del bar, con l'uomo che chiede: «Hai letto La Rivoluzione sessuale?» e la bionda che replica: «No, l'ho fatta» e lo bacia con trasporto prima di allontanarsi, segno evidente di una libertà raggiunta e maturata, in *Avere vent'anni* la stessa battuta è ambientata nel cesso della comune. Una disinibita Lilli Carati vestita di solo camicione bianco, a piedi nudi e con bombetta in testa alla Charlot, apre la porta del cesso e trova "riccioletto" intento a defecare mentre legge un giornale porno. Lo scambio di battute tra i due è folgorante. «Che sei sessuofoba?», «Sessuochè?», l'uomo incalza: «Conosci Wilhelm Reich?» e lei: «Chi è... un cantante?», lui: «Uno scrittore. Hai letto la rivoluzione sessuale?», la donna stizzita e rabbiosa: «Sì... e io l'ho fatta!».

Sin qui la superficie del film, ma la profondità di *Avere vent'anni* non è così evidente, è slabbrata, discontinua, frammentata così come lo è il film. Perché questo non voleva essere e non è un film come tanti: è l'autoritratto di un paese fotografato un millesimo di secondo prima del collasso (il 1978 è l'anno della strage di Acca Larentia, è l'anno dei tre papi, è l'anno del rapimento e dell'omicidio di Aldo Moro). Che si tratti di questo è esplicitato nella prima sequenza ultra-simbolica: sulla spiaggia all'alba si risveglia un grup-

po di persone, alcuni in abiti borghesi si allontanano oltre le dune di sabbia verso il conformismo, privo di libertà, che hanno scelto, una coppia nuda si allontana verso il mare mano nella mano per non fare mai più ritorno, perché loro sono quei pochi che il 1968 l'hanno tenuto dentro, infine si incontrano Lia e Tina che sono "giovani, belle e incazzate" ma senza una meta, un'idea, che non sanno né cosa fare né dove andare e che vogliono solo prendere dalla vita tutto quello che offre, rosicchiando la carne sino all'osso, anche a costo di spaccarsi i denti. Sono convinte di essere libere ma fanno parte di una società maschilista e "fascista" che non vuole né libertà né emancipazione, si credono eroine senza sapere di essere già vittime, vogliono vivere con leggerezza ma si muovono in un mondo greve e pesante come un macigno che non vede l'ora di schiacciarle come mosche.

Nell'Italia (perché Roma rappresenta l'intero paese come mostrano le parti "sulla strada" in apertura e chiusura di film) di *Avere vent'anni*, Tina e Lia sono due intruse, due metastasi in grado di produrre il cancro, due anomalie incontrollabili che rischiano di diventare modelli (come dimostra la sequenza dove le due cantano e ballano sulla scalinata di Piazza di Spagna e camminano per Roma accompagnata dalla chitarra di Silvio Spadaccino), mentre uomini e donne le guardano incuriositi e attratti. Nel film la comune è abitata da fantasmi, mentre i quartieri bene sono popolati di cadaveri come dimostra il "bestiario" dei clienti della vendita porta a porta di enciclopedie. Un elenco che comprende il macellaio con il figlio analfabeta, la sola e ricca borghese in cerca di "carne fresca a pagamento" per cauterizzare le ferite dei suoi fallimenti, il professore di filologia romanza che critica le scelte dei referenti in materia per l'enciclopedia e che sbava dietro alla provocante e cinica Tina e infine il pensionato ministeriale che per salvaguardare, ipocritamente, le apparenze ha sacrificato la sua felicità ad una moglie "mostro" che ne ha risucchiato energie e voglia di vivere; insomma, un campionario sintesi del finto intellettuale che ritiene di poter riscattare le sue miserie con l'acquisto del sapere preconfezionato, inutile e truffaldino di queste enciclopedie che dà lì a poco riempiranno le librerie degli italiani, non per voglia di sapere ma



per desiderio di apparire e di consumare. È evidente, quindi, che di Leo ha già capito tutto, così come è evidente che il grido che lui lancia con il film sia inascoltato, fuggito e respinto al mittente, ed è altresì chiaro che un film fatto con questa (e di questa) urgenza non possa che riuscire imperfetto, mancato, sbagliato. A sostenere questa tesi c'è anche la battuta che Rico rivolge al commissario Zamboni quando questo gli rimprovera di essere in ritardo ideologicamente, e il ragazzo glaciale gli replica: «E lei è in anticipo». Per capire il senso di quanto affermato da Rico bisogna prendere in considerazione la frase che scatena l'ira del commissario: «Gli spacciatori li conoscono tutti: li conosco io, li conoscono quelli che me la offrono e li conoscete pure voi. Li conoscete benissimo e non fate niente. Non dico voi o lei in particolare, ma il potere».

Non dimentichiamo che siamo nel 1978 e che un film con Lilli Carati e Gloria Guida alferi "a petto nudo" della commedia-sexy nello spettatore medio (nell' "Italiota" di cui da sempre ha parlato di Leo) suscita solo desideri da buco della serratura. *Avere vent'anni*, invece è un film che vede come interpreti assoluti in due giga-ruoli due donne che con il loro comportamento fungono da specchio per mostrare l'idiozia e il "fascismo" del machismo e del maschilismo imperante; è un film in cui Tina e Lia mettono il maschio spalle al muro e in cui lo fanno non da angeli puri e immacolati ma da puttanelle arroganti e irriverenti; è un film in cui ogni cosa è sovvertita, la commedia-sexy in tragedia-horror, la contestazione nel suo fallimento, la libertà in "oscurità" e la seduzione in aggressione. Il finale "fiabesco" con Hansel e Gretel che si addentrano nel bosco e che dopo aver ballato l'ultimo ballo divincolandosi tra i tentacoli del "male" si ritrovano stuprate massacrare e morte di fronte agli occhi impassibili e consapevoli della strega cattiva non è solo una pietra tombale sul decennio e sulle storture illusorie della contro-cultura, bensì è un punto esclamativo tracciato col sangue da un uomo, Fernando di Leo, che afferma: «In fondo ve l'avevo detto che sarebbe finita così». Perché non può passare inosservato che Roberto Reale prima dica torvo: «'Ste puttane! Hanno fatto tutta quella moina lì nella trattoria. Ma tutta quella moina... sapete cosa voleva dire? Che non volevano maschi, che ci disprezzavano... E

ora glielo facciamo vedere noi», e, soprattutto, che dopo aver stuprato Tina con il bastone con lo sguardo ancora feroce, mentre alza la testa, guardi direttamente in macchina per incrociare gli occhi dello spettatore.

Il finale

Pierpaolo de Sanctis, studiando i saggi di diploma degli studenti del CSC, ha trovato le origini del finale di *Avere vent'anni*:

«Primi anni '60: Fernando di Leo si affaccia al Centro Sperimentale di Cinematografia, stringendo vari rapporti con Marco Bellocchio, ma soprattutto con Sergio Tau, Enzo dell'Aquila e Franz Weisz, insieme ai quali firmerà un film ad episodi, *Gli eroi di ieri, oggi e domani* (1963) scarsamente distribuito. [...] Recentemente lo stesso Sergio Tau ha ricordata l'importanza che di Leo ha avuto nella sua folgorante esercitazione di primo anno: un piccolo e originalissimo film sperimentale *K* (1961), completamente privo di dialoghi e affidato unicamente a delle ritmiche percussive minimali elettronicamente modificate. Il plot ha una somiglianza sbalorditiva con l'ultimo quarto d'ora di *Avere vent'anni*, da cui riprende il personaggio di una giovane autostoppista che dall'autostrada arriva in un desolato paesino di campagna, entra nell'osteria e viene assalita da un'orda inferocita di bruti che ne equivocano le intenzioni. La ritroviamo ormai priva di vita nel bosco attiguo, con i polsi legati ai rami di un albero e col vestito lacerato, come crocefissa, in un'immagine che non si dimentica facilmente» (Pierpaolo De Sanctis, *Esercizi di stile*, in *Misteri d'Italia 2*, «Nocturno dossier» n. 58, marzo 2007).

Rewind

Sul film appare, dal punto di vista di chi scrive, un esercizio sterile quello della ricostruzione filologica delle diverse versioni del film, ma è interessante sottolineare, senza entrare nei dettagli, alcune diversità per mostrare le distorsioni "aberranti" che le manipolazioni di montaggio hanno prodotto sulla pellicola di di Leo. Di *Avere vent'anni* esistono tre versioni (fino ad ora). L'originale di 94 minuti completa di prologo ed epilogo, il rimontaggio effettuato per la riedizione nelle sale (dopo il ritiro della prima ora) di 81



minuti e una versione internazionale doppiata in inglese, anch'essa frutto di un riassetto, della durata di 84 minuti con titoli di testa in inglese e senza quelli di coda. I due rimontaggi snaturano completamente la vicenda, antepoendo a tutto il film, l'ultima sequenza, quella dell'agguato nel bosco che, qui anziché concludersi con la violenza termina al momento dell'aggressione da parte del branco con uno stop-frame prolungato e con l'audio extra-diegetico delle sirene della polizia. Inoltre l'audio originale di Roberto Reale che dice: «'Ste puttane! Hanno fatto tutta quella moina lì nella trattoria. Ma tutta quella moina... sapete cosa voleva dire? Che non volevano maschi, che ci disprezzavano... E ora glielo facciamo vedere noi!», è sostituito dall'improbabile: «Sta arrivando la polizia... lasciate quelle stronze!». In entrambe mancano oltre all'epilogo anche il prologo sulla spiaggia sostituito da scarti di montaggio dell'originale che presentano l'incontro "on the road" con "il nazariota", il quale invita le giovani a raggiungerlo nella comune di Roma. Il doppiaggio del riassetto in italiano è particolarmente irritante poiché sostituisce interi dialoghi agli originali e lascia fuori sincrono il labiale. Nella riedizione, realmente dozzinale, si alternano le voci originali con frasi interamente ridoppiate – con voci completamente diverse. A seconda delle versioni il breve incontro con l'uomo sull'autostrada all'inizio del film viene spostato più avanti o più indietro o scompare del tutto; stessa cosa avviene per il breve frame con le due ragazze che, salite sul camion, gridano «Vai chauffeur!» e vengono mostrate strette in un abbraccio. La sequenza dell'arrivo a Roma viene ulteriormente maltrattata: mentre nell'originale rappresenta un corpo unico composto dai passaggi supermercato, bar, tabaccaio, nei rimontaggi viene spezzata per postporre in chiusura la parte relativa al tabaccaio. L'incontro nella comune con i due ragazzi mandati da "il nazariota" che poi si conclude con il rapporto saffico tra Tia e Lina, nella riedizione italiana è epurato della scena lesbo, mentre in quella internazionale è rinforzato da lunghi piani fissi (probabilmente scarti del girato) che tolgono pathos e che rendono tediosa la scena. Da notare che la scena finale nella sua durata presenta anche la preoccupazione per le ragazze, circondate dagli uomini mentre ballano, da parte dei gestori del bar che nelle riedizioni si

trasforma inopinatamente in un commento qualunque e banale sui "giovani d'oggi". Non rimane da aggiungere che una quarta versione del film, pubblicata nell'edizione americana del film *To Be Twenty* edita da Raro Video – USA, si chiude senza i titoli di coda e quindi senza lo zoom a retrocedere che, allargando il campo, mostra i corpi immobili nudi e straziati delle due ragazze riversi sul prato della boscaglia. ■

Fabrizio Fogliato



AVERE VENT'ANNI

Regia, soggetto, sceneggiatura: Fernando Di Leo • **Fotografia:** Roberto Gerardi
• **Montaggio:** Amedeo Giomini • **Costumi:** Elisabetta Lo Cascio • **Scene:** Franco Cuppini • **Scenografie:** Angeluccio Maccarinelli • **Musica:** Francesco Campanino •
Suono: Roberto Alberghini • **Acconciature:** Corrado Cristofori, Silvana Petri, Paola Benedetti • **Trucco:** Lamberto Marini • **Assistente alla regia (seconda unità):** Angelo Vicari • **Operatore:** Franco Bruni • **Supervisione alla sceneggiatura:** Renata Franceschi • **Produttore:** Vittorio Squillante • **Interpreti:** Gloria Guida (Lia), Lilli Carati (Tina), Ray Lovelock (Rico), Vincenzo Crocitti (Ricetto), Vittorio Caprioli (Michele Palumbo, detto "Nazariota"), Giorgio Bracardi, Daniele Vargas (commissario), Roberto Reale, Leopoldo Mastelloni, Licinia Lentini (Patrizia), Serena Bennato, Daniela Doria, Raoul Lo Vecchio, Fernando Cerulli, Camillo Chiara, Flora Carosella
• **Produzione:** International Daunia Film • **Distribuzione:** Indipendenti Regionali
• **Suono:** mono • **Colore:** colore (Eastmancolor) • **Rapporto:** 1.85 : 1 • **Negativo, proiezione:** 35mm • **Censura:** 72348 del 14 luglio 1978 • **Pese:** Italia • **Anno:** 1978
• **Durata:** 94' (81')



« SOLO IN UNA PROFONDA RABBIA INTERIORE C'È SPERANZA » INTERVISTA A IDAN HUBEL

a cura di **Leonardo Persia e Roberto Rippa**

Idan Hubel è un regista la cui personalità traspare tutta nel lungometraggio d'esordio, *Menatek ha-maim* (The Cutoff Man), presentato a Venezia 2012 nella sezione Orizzonti. Uno sguardo secco ma rifrangente che si rivela proprio nel momento in cui cerca di nascondersi tra le pieghe di una regia tanto sobria quanto ricca di implicazioni interne. Una piccola storia semi-autobiografica, che parte dalle vicende del padre esattore per una società idrica, viene modificata, riscritta ed estesa all'interno dell'attuale società globalizzata. Il giovane regista, anche sceneggiatore dell'opera con Nimrod Eldar, riveste il film di echi simbolici e di significati universali, parlando di colpe e sensi di colpa, spersonalizzazione dell'individuo e solitudine interiore, senza dimenticare il contesto sociale e politico di Israele, ritratto senza luoghi comuni e con estrema cattiveria. Nell'intervista che segue, Hubel racconta la genesi del film, lo sviluppo del personaggio principale, le connessioni della vicenda con la sua città natale e con il suo Paese, con i propri familiari e i cineasti che lo hanno influenzato.

Roberto Rippa: *The Cutoff Man* è il tuo primo lungometraggio dopo tre corti. Cosa ti ha fatto decidere di raccontare una sto-

ria tanto personale? È un'idea che avevi da tempo?

Idan Hubel: In verità, anche per i miei cortometraggi ho fatto ritorno a Nahariya, la mia città natale. Si tratta del mio rapporto con la provincia, con il "giardino sul retro" di Israele. Ne sono ossessionato dato che per me si tratta di una questione che ha a che fare con le mie origini e il modo in cui queste hanno formato la mia identità. Quindi, più che un'idea, si è trattata di una questione che io dovevo necessariamente esplorare.

RR: Essendo la storia tanto personale, quali sono state le difficoltà, se ce ne sono state, nello scrivere il film e nel trovare il giusto punto di vista sul personaggio?

IH: Conoscendo assai bene il mondo di cui scrivo, per me è più facile trattare temi personali, anche nel senso della capacità come cineasta. Nel cinema, così come in qualsiasi forma d'arte, devi inquadrare le cose, renderle concrete, trovare la loro semplice, comprensibile, verità. Un'operazione molto difficile, in quanto hai sempre la sensazione di perdere qualcosa, che ciò che hai in mente sia sempre assai più grande di ciò che sei davvero in grado



di mostrare.

Nella cabala ebraica, si dice che all'inizio Dio fosse tutto e che per creare il mondo avesse dovuto limitare se stesso. Questa idea la trovo molto vicina al fare cinema. È un processo duro e doloroso visto che il film è tutto – e nel contempo nulla – fino a quando non sia stato realizzato. Ricordo che quando vidi la prima versione del film, rimasi scioccato. Mi sono chiesto: «Tutto qui?». Però già nel corso della lavorazione mi sono reso conto che non ero io a decidere cosa dovesse essere il film, ma piuttosto il film a dire a me chi fossi.

Leonardo Persia: La cultura ebraica pone grande enfasi sull'importanza della famiglia e, soprattutto, sulla figura paterna. Il padre, nel tuo film, non è un uomo di successo, sua moglie non gli appare devota e i suoi obiettivi appaiono molto distanti. Si tratta della metafora di una intera cultura in crisi?

IH: Non saprei. Non ho rincorso la metafora. Ho ritratto solamente la relazione tra i miei genitori. Albert Camus dice che la creazione artistica segna la morte dell'esperienza e nel contempo la duplica. Fare il film è stato come essere tornato a casa dei genitori. Ho duplicato l'esperienza attraverso il processo creativo, lavorando sulla figura di mio padre e con la figura di mio padre.

RR: Ho letto che tuo padre svolgeva un lavoro simile a quello di Gaby, il personaggio principale del tuo film, e che da bambino ti capitava di accompagnarlo nella sua routine quotidiana, che era fatta talvolta che di situazioni molto tese. A quel tempo, eri consapevole della sua necessità di disconnettersi dalla realtà nello svolgimento del suo lavoro?

IH: Veramente no. All'epoca, ritenevo il suo lavoro e il suo comportamento come cose normali, però sotto la superficie si manifestavano sempre una tensione e un imbarazzo che solo adesso collego alla sua situazione lavorativa.

LP: Mi sembra che Gaby desideri per il figlio un futuro al di

fuori di Nahariya. C'è il miraggio del centro, tipico della periferia...

IH: Credo che Gaby e suo figlio non abbiano un'autentica volontà. È dalla grande città che viene l'indicazione di quali debbano essere i loro sogni, raggiungibili soltanto fuori dal posto in cui vivono. Mi riferisco alla convinzione che per avere successo nella vita bisogna essere per forza famosi, diventare per esempio un giocatore di calcio o stronzate simili. Sono valori che vengono dalla televisione e dalla grande città, che a sua volta li incarna e li rappresenta. Non si tratta di ambizioni, sono solo fantasie. Gaby e suo figlio nemmeno immaginano cosa vogliono davvero e per questo i loro sogni risultano così fragili. Quindi, quando Gaby toglie la fornitura dell'acqua all'amico dell'assistente dell'allenatore, spaventato, si aspetta subito una vendetta, immagina già il fallimento. Credo che questa paura dipenda dal fatto che i sogni, suoi e di suo figlio, siano qualcosa che non appartiene loro veramente.

RR: Ho letto in Wikipedia che Nahariya è una città piuttosto benestante grazie alla presenza industriale e al suo richiamo turistico, è vero? Considerando che il 30% dei suoi abitanti hanno 19 anni o meno, pensi che cambierà qualcosa della storia che hai raccontato?

IH: Purtroppo ciò che hai letto non è vero. Nahariya è una città piccola e distante del nord di Israele. Malgrado l'arricchimento dei pochi pionieri dell'industria locale, la maggioranza della popolazione è composta dalla classe lavoratrice. Ed essendo vicina alla frontiera con il Libano, ogni tanto viene bombardata dagli Hezbollah. Quindi, fino a quando non ci sarà la pace, non esiste alcuna possibilità di sviluppare il turismo in zona.

RR: Il tuo film mostra anche una situazione più ampia di quella personale: ho scoperto che l'acqua, in Israele come in altri Paesi, è nelle mani di aziende private che possono deciderne il prezzo e le condizioni di fornitura. Recentemente, ci sono state proteste a questo riguardo in Israele. Credi che, partendo



da una storia personale e intima come la tua, il tuo film possa influenzare o aiutare la percezione del problema?

IH: La verità è che ho girato il film prima delle proteste. Non avevo una particolare consapevolezza politica e non posso definirmi un vero attivista. Ammetto però che la protesta mi ha dato parecchio potere perché, malgrado realizzi film e sia ossessionato dal raccontare storie, ero molto imbarazzato dalla mia situazione economica e mi sono ritrovato a pensare che la mia storia parlasse del qui ed ora in un senso molto più ampio di quanto avessi pensato. Quindi, le proteste sono molto più utili dei film ma film come il mio possono aiutare a rendere noto il problema, suscitando la discussione e mantenendo viva l'attenzione, oltre che a dare impulso alla rabbia.

LP: **La tua storia narra di un luogo e una situazione specifica ma può dire qualcosa di molto più ampio: Gaby deve esporsi nel suo lavoro e questo gli causa un'insensibilità emotiva per il bisogno di prendere le distanze dalle situazioni che deve fronteggiare quotidianamente. Le grandi aziende, le vere responsabili, non hanno un volto. È un aspetto a cui ha pensato mentre scrivevi il film?**

IH: Credo sia dovuto alla volontà di essermi voluto concentrare su qualcosa di specifico. Volevo solo osservare Gaby e la sua lotta quotidiana. Secondo me, l'aspetto più duro per Gaby risulta la noia, il fatto che nulla accada quando taglia le forniture dell'acqua. Quasi nessuno se ne preoccupa e non esiste reazione drammatica. Il pubblico sa che qualcuno lo manda a fare quel lavoro, che dietro tutto questo c'è un sistema. Mostrando quel sistema, però, il film sarebbe risultato completamente diverso. Sarebbe stato un film che racconta di un uomo contro un sistema o qualcosa del genere.

LP: **È interessante il contrasto che c'è nel film tra l'aridità di Nahariya e l'acqua vista come elemento vitale. Sembra quasi che quell'acqua tagliata diventi un simbolo di vita negata per tutti. C'è nel film un grande senso di svuotamento, che ha a che fare con le regole del mondo globalizzato. Com'è percepito**

ta la globalizzazione nel tuo Paese, in considerazione del fatto che essa passa in secondo piano rispetto alla guerra e all'eterno conflitto arabo-israeliano?

IH: Credo che, rispetto all'Europa, il termine globalizzazione comunichi qualcosa di diverso in Israele. È un mio personale punto di vista, non so se effettivamente sia così. Israele ama vedersi come Paese occidentale, quindi facente parte del processo di globalizzazione (molti politici chiamano ancora emergente la mia nazione). Far parte dell'Occidente è percepito come fattore positivo, qualcosa che, né come ebrei né come Israeliani, può minacciarci l'identità, quello per cui, invece, credo si tema in Europa. La maggior parte degli Israeliani non ama essere ricompresa nel Medio Oriente. È lo stesso complesso di Gaby: è povero ma si sente potente perché qualcuno è più povero di lui. E se non lo è, tenta di renderlo più debole per continuare a identificarsi col più forte. Nel caso di Israeliani, quel più forte corrisponde all'America e all'Europa.

RR: **Hai avuto modo di imparare qualcosa di più sul personaggio – e quindi su tuo padre – che non avevi realizzato prima di scrivere e girare il film?**

IH: Sì, nella versione non definitivamente montata il film era troppo ottimista. Gaby riusciva a trovare la pace nel suo stesso lavoro. La scena (prevista) in cui estraeva il rame dai tubi la notte era pensata come se il personaggio stesse meditando e attraverso ciò si connettesse al suo Io interiore, dove trovava pace. Talvolta il lavoro ha il potere di liberare. Ho scoperto però che questo mio primo concetto era in fondo una menzogna. Quel che Gaby fa è duro e noioso e non ha in sé alcuna salvezza. Tutto è finalizzato al denaro da portare a casa per suo figlio. L'uomo avrebbe potuto scegliere di non farlo, diventando quindi un altro personaggio, si tratta però di Gaby e perciò non può che agire così.

LP: **Con i temi della colpa, della persecuzione, ma anche della forza che caratterizzano il protagonista del tuo film, *The Cut-off Man* rientra nella tradizione del cinema israeliano e allo**



stesso tempo lo trascende. Parla quasi di un'ebraizzazione del mondo, di uno status di vittima che appartiene ormai a gran parte degli abitanti della Terra. E attraverso questa via politica torna ad essere intriso di cultura ebraica pre-sionista: riflessiva e sconsolata, senza lo slancio ottimista e anche unilaterale e limitato del periodo successivo. Forse per queste ragioni, il film appare classico e moderno allo stesso tempo.

IH: Il fatto di sentirsi vittima affonda le radici nella cultura ebraica. È parte della sua forza, permette di guardare alle cose da un differente punto di vista e tuttavia è anche causa della sua stagnazione. L'essere debole ti dà una certa forza, ma che accade se si riveste una posizione di potere? È il circolo vizioso che intrappola Gaby. Lui rappresenta un'autorità, ha il potere di tagliare le forniture d'acqua e al contempo è una vittima. I due aspetti si scontrano e rendono impossibile al personaggio di far chiarezza sulla sua situazione, di poterla vedere in modo semplice e obiettivo. La conclusione del film sta proprio in questa sensazione che avverte il personaggio: trovarsi prigioniero in un vicolo cieco.

LP: Mi piace molto il modo in cui nel film si osserva la tragedia del protagonista. Anche in quel caso vengono rovesciati gli stereotipi, si notano le sfumature del caso e viene svelata benissimo la mistificazione del capro espiatorio. Gaby è una vittima ma viene preso per colpevole. E nel film vengono mostrate anche le diverse gerarchie di vittime create dal sistema.

IH: È difficile rispondere perché non si gira mai il film con piena consapevolezza. Quello che posso dire con certezza è che per tutto il tempo ho tentato di mostrare i giochi di potere che intercorrono tra i personaggi, ecco perché credo tu abbia visto una gerarchia tra le vittime. Per esempio, la scena della donna che urla e maledice Gaby. Lei incarna lo stereotipo dell'oca volgare ma Gaby riesce a vedere dietro il luogo comune. Non perché lui abbia una visione progressista delle cose, ma solo perché teme che lui e lei possano essere assai simili. Così la offende attaccando la sola cosa che la donna possiede, la sua bellezza e la sua femminilità. In tal modo

stabilisce una gerarchia, ergendosi come persona superiore alla donna. Credo che il sistema tragga forza proprio nella paura della gente di vedersi ed essere vista come povera e debole e da ciò consegue la necessità di identificarsi con il forte e il potente. Nella maggior parte dei casi, la percezione di essere potente è data proprio dal fatto che ci sia qualcuno più debole.

RR: Questo fa sì che il tuo film risulti universale, pur partendo da una situazione molto precisa e caratterizzata. Era un aspetto importante per te o è una conseguenza naturale?

IH: Non ci ho mai pensato, quindi suppongo si tratti di una conseguenza naturale.

LP: Trovo assai importante la presenza di Moshe Igvy nel film, soprattutto per quello che lui rappresenta nella storia del cinema israeliano. Si è sempre battuto contro gli stereotipi cinematografici sugli ebrei orientali e sugli stereotipi in generale. Anche qui interpreta la parte di un cattivo pur non essendolo davvero. La sua scelta è stata fatta anche considerando queste cose?

IH: A dire il vero, non pensavo a Igvy per il ruolo proprio perché famoso e io non volevo attori professionisti. Inoltre, avrei scelto un ebreo ashkenazita per il ruolo di Gaby. Era importante perché esiste lo stereotipo che gli Ashkenaziti appartengano all'élite, si dice che non stiano nella classe bassa o media. Ho persino sottoposto a provino mio padre, continuando a cercare Gaby per un anno senza riuscire a trovarlo. Alla fine, il direttore del casting mi ha suggerito di provare con Moshe. Lui ha amato la sceneggiatura ed è stato bravo, ovviamente. Ne sono stato felice, ma continuavo a dubitare che fosse lui l'attore giusto. Solo ora che ho girato il film con lui, posso dirti la ragione per cui credo sia grande non solo nel ruolo di Gaby ma all'interno di tutto il cinema israeliano. Riferendomi di nuovo al discorso di prima sulla vittima che possiede per questo anche una forza, credo che Moshe incarni pienamente tale concetto, avendo il piede in due staffe. Da una parte sembra forte e bello,



il Clint Eastwood del sogno sionista, e dall'altra risulta debole e piccolo, la vittima di qualcosa, il che significa che incarna pure la figura dell'ebreo di Städtle (il nome che si dava alle piccole città europee dove vivevano gli Ebrei; NdR.). Quindi Moshe, più di qualsiasi altro attore del Paese, permette al pubblico israeliano di identificarsi in questa forza senza portarlo a rinunciare alla nostalgia di sentirsi ugualmente debole. Posso dir ciò solo dopo averlo visto all'opera. Per me è stata una rivelazione.

LP: In *The Cutoff Man* cerchi di nascondere la regia, di renderla invisibile. Allo stesso tempo però, la costruzione delle scene, la fissità di alcuni momenti ne caratterizzano la forte autorialità. Come hai pianificato e organizzato il tuo lavoro?

IH: In maniera non diversa, credo, dalla maggior parte dei registi. La più grande sfida per me era quella di trovare un modo di raccontare la storia mantenendo nel contempo la distanza, senza immergermi nel punto di vista di Gaby. L'altro aspetto importante era di non glorificare la povertà. Come sicuramente saprai, la povertà è una cosa molto sexy da riprendere e quindi è stato necessario lavorare con il direttore della fotografia Etay Merom per attenuare questo aspetto. Ricordo di avergli detto proprio che il nostro obiettivo era quello di cogliere la mediocrità.

RR: Essendo il tuo un lungometraggio d'esordio, è stato difficile trovare la produzione?

IH: Il problema non ha riguardato il trovare una produzione bensì racimolare i soldi. Avevamo quanto necessario per girare un dramma di 40 minuti, non un lungometraggio. Quindi, abbiamo girato con quello che c'era. Sono stato molto fortunato perché Eitan Mansuri, il produttore, è riuscito a fare magie con la troupe e i pochi soldi a disposizione.

RR: *The Cutoff Man* ha circolato tra molti festival, ottenendo ottimi riscontri, ma quali sono state le reazioni alla sua uscita in Israele? E come hanno reagito gli abitanti di Nahariya?

IH: Per molta gente si tratta di un film difficile che richiede un certo sforzo e tuttavia è stata una sorpresa per me sapere che tanti altri spettatori si siano ritemprati vedendolo, non perché si tratti di un film ottimista ma proprio in quanto hanno sentito che il film parla guardando dritto negli occhi senza manipolare e dire a nessuno come debba sentirsi e reagire. Non sono pochi a godere del film per la sensazione di partecipare direttamente alla storia, ritrovarsi in essa e capirla da soli. Soprattutto il pubblico più giovane, direi.

RR: Più in generale: pensi che ci sia interesse in Israele per il cinema nazionale, oppure ritieni che, per un film come il tuo, sia estremamente complicato trovare una distribuzione?

IH: Una via di mezzo: è difficile, ma non più di tanto. Stiamo facendo circolare il film tra le cineteche e anche nelle sale commerciali. Non saremo il successo dell'estate ma in Israele esiste un pubblico per film di questo tipo e, con una buona pubblicità, potremo spingerlo a vederlo.

LP: La scena in cui la moglie di Gaby va a prenderlo al bar mi ha richiamato alla mente Fassbinder, anche per la musica stranianti e il modo in cui hai scelto di girarla. Pure i rapporti tra le persone nel film, compresi quelli familiari, mi hanno ricordato il grande cineasta tedesco. Mi piacerebbe sapere quali autori di cinema ti hanno influenzato maggiormente nel tuo disegno di regia.

IH: Fassbinder è di sicuro uno dei miei registi preferiti. Sono contento che tu abbia visto un po' di lui in quella scena, girata pensando a *Il mercante delle quattro stagioni*. Molti hanno pensato a Nuri Bilge Ceylan per via della finestra e del lungo dolly, un paragone gradito in quanto si tratta di uno tra i cineasti contemporanei che più prediligo.

Per la scena in questione è stato determinante l'apporto del montatore Nimrod Elder e del sound designer. Prima di qualsiasi altro regista, Elder ha avuto una grande influenza su di me e sul film. Anche l'influenza di Robert Bresson si è rivelata importante, nel



tentativo di eliminare ogni aspetto melodrammatico della recitazione e del modo di raccontare, cercando pure di risultare il più possibile fisico. In un mio cortometraggio avevo tentato un'imitazione pedissequa, naturalmente fallendo, per cui in *The Cutoff Man* ho utilizzato Bresson solo come punto di riferimento. Un'altra ispirazione sono stati i registi statunitensi che trattano della provincia americana (quella dei White Trash), a livello tematico almeno. Harmony Korine e Larry Clark, per esempio. E Pasolini, certamente. Non soltanto i suoi film, pure le sue poesie e i suoi libri, in particolar modo *Una vita violenta*.

LP: Il film termina con Boaz che parte per il fronte e Gaby di fronte a una porta chiusa. Non c'è proprio speranza per loro?

IH: Odio la speranza, ci rende passivi. Sai che l'inno israeliano si appella proprio alla speranza? Goethe ha detto che la speranza è l'altra faccia della sfortuna. Speri che un giorno tutto andrà bene, che tuo figlio avrà successo nei suoi obiettivi, che vincerai alla lotteria...

Quando speri, fantastichi su un futuro migliore, ma rinunci a guardare al presente. I politici lo sanno: se vuoi controllare le persone, tutto ciò che devi fare è far credere loro che c'è speranza. Io preferisco invece che la gente, dopo avere visto il mio film, si chieda: «E adesso?». Ci si può rattristare per questo e magari arrabbiarsi. E se la loro tristezza e la loro rabbia saranno autentiche e verranno dal profondo, allora si potrà arrivare a un cambiamento. Solo in una profonda rabbia interiore c'è speranza.

RR: Dopo un film tanto personale, stai lavorando a un nuovo progetto? Se sì c'è qualcosa che puoi già condividere con noi?

IH: Sto lavorando alla sceneggiatura per una serie TV e contemporaneamente a un lungometraggio la cui storia mi è stata commissionata da un produttore (che tiene molto a raccontarla). Per la prima volta nella mia vita ho un lavoro quotidiano. Scrivo molto e ci ricavo da vivere, il che mi fa sentire parte del mondo. Devo abi-

tuarmi al fatto che non sono più debole o una vittima come Gaby, che non c'è più motivo perché io mi senta un emarginato come lui. Il soggetto del mio prossimo film è proprio questo, sarà imperniato su una poliziotta che ambisce a sentirsi parte di una comunità e di una famiglia dove lei crede ci sia solidarietà. Lo fa per poter vivere finalmente una vita semplice e significativa. Ma, piano piano, andando oltre la superficie, si accorge che è assai più complicato di quanto pensasse. Il titolo sarà *A Very Big Light*. ■

Giugno 2013

IDAN HUBEL/FILMOGRAFIA

Nahariya – Israele, 1976

- 2012 – **Menatek ha-maim** (*The Cutoff Man*)
- 2011 – **Gaby Raev Meod** (*Gaby Is Very Hungry*) [corto]
- 2002 – **BenAba** (*FatherSon*) [corto]
- 2004 – **Hinah** (*Pleading*) [corto]

ANDREA ESPOSITO SEQUENZE CASUALI DA FILM IMMAGINARI

Scena 31

Interno Giorno. L'abitacolo di un'automobile. Prima piccoli elementi: la nuca dell'autista; la sua mano guantata sul cambio; i suoi occhi nello specchietto retrovisore. Siamo qualcuno sul sedile posteriore. Poi guardiamo fuori dal finestrino laterale, un po' dal basso, verso il cielo compatto e grigio. Qualche goccia di pioggia sul vetro. Rada, pigra. Poi il lunotto posteriore, con la strada di ghiaia bianca che si svolge come un nastro. Ci allontaniamo da una grande casa bianca. La casa si rimpicciolisce con una lentezza inesorabile, come un'ultima brace ogni secondo più fioca. Forse ci allontaniamo per non fare più ritorno. Poi vediamo il bambino. Il nostro sguardo era il suo. Il bambino sta guardando la casa. Ha un'espressione seria, attenta, quasi autorevole. Il bambino indossa un vestito elegante. Struscia le scarpe tra loro. Gli danno fastidio. Guardandolo a figura intera, dall'alto, il bambino è un elemento surreale. Il bambino sposta il suo sguardo verso l'autista. L'autista indossa una divisa. Guarda nello specchietto e vediamo i suoi occhi strizzarsi, un sorriso rivolto al bambino. L'autista non è rasato. È vecchio. E anche la divisa è vecchia. La sua persona dà un'impressione di approssimazione, come se fosse qualcuno che stesse interpretando un autista. Come un attore fallito che interpreta un autista in una recita da poco. Ma strizza gli occhi per sorridere, e ora vediamo meglio anche la sua faccia e il suo sorriso, e capiamo che è convinto di quello che fa. Improvvisamente siamo dalla sua parte. Forse ha aspettato a lungo per compiere quel tragitto. Forse ha aspettato a lungo per indossare quel vestito. E allora l'autista ha qualcosa di un reduce vittorioso. Il bambino si volta alla sua sinistra e vediamo chi c'è al suo fianco. Un uomo grasso, i capelli grigi lunghi fino al collo. Qualcuno ha cercato di pettinarlo malamente. L'effetto finale è di un disordine irriducibile e quasi comico. L'uomo respira a fatica, ha il colletto aperto e la cravatta slacciata. Intravediamo una canottiera lisa sotto la camicia. E gli occhi chiari e liquidi guardano fuori dal finestrino, verso gli alberi che fiancheggiano il percorso dell'auto. È patetico. Ma il nostro sguardo resta fisso così a lungo su di lui che non ci viene più da ridere. Ora la sua figura ci dà quasi fastidio. Il bambino lo guarda con il suo sguardo attento ed estraneo. Si avvicina all'uomo e gli prende la mano. La mano dell'uomo è grande e paonazza. Il bambino gli prende la mano con una determinazione ordinaria, con cautela ma senza cura, come un infermiere sbrigativo. Il vecchio tiene abbandonata in mano una maschera dell'ossigeno, collegata a qualcosa che non vediamo. Il bambino conduce la mascherina alla bocca dell'uomo. Lo aiuta a indossarla. Sentiamo il respiro affannoso fil-

trato dalla mascherina. Il bambino appoggia nuovamente la schiena al sedile. Ora sono entrambi, il vecchio e il bambino, compresi nella stessa inquadratura. Guardano ciascuno fuori dal finestrino, il vecchio attraverso quello alla nostra destra e il bambino attraverso quello alla nostra sinistra. L'automobile intanto prosegue il suo tragitto. Il viale alberato ispira ordine e desolazione. L'automobile si avvicina a un grande cancello in ferro battuto. Attraverso le sbarre vediamo un gruppo di persone. Una folla. Hanno le facce dure e piene di disprezzo. Borbottano qualcosa. Quando la macchina si avvicina cominciano a inveire. Le persone sono diverse tra loro e stranamente uniformi. Forse gli occhi, forse il modo in cui borbottano o urlano. Come se stessero masticando qualcosa di vivo e disgustoso. L'automobile si ferma davanti al cancello. E la folla strilla più forte. Lanciano insulti verso la macchina. L'autista ferma la macchina. La sua espressione è seria e concentrata, come se stesse tenendo un conto a mente. Guarda nello specchietto retrovisore e il suo sguardo è quasi curioso. Il bambino ricambia lo sguardo. Prende la mano dell'uomo accanto a lui. L'uomo guarda la sua mano nella mano del bambino e capiamo che sta pensando quello che pensiamo noi: il bambino non gli ha preso la mano perché ha paura, ma per fare coraggio a lui. Il cancello si apre e la folla urla ancora più forte. L'autista procede lentamente. La folla non si sposta. Le persone più vicine alla macchina alzano le braccia e le agitano. Siamo in un'empasse. L'autista procede lentamente e attraversa la linea del cancello. Le persone guardano dentro la macchina. E vediamo alcuni volti cambiare. Mentre la maggior parte strilla ancora, alcuni si zittiscono. E via via sempre più facce cambiano espressione. Come se una mano severa e invisibile facesse scorrere l'indice e il pollice dagli zigomi fino alle mascelle, in un unico movimento fluido e preciso. Ora la maggioranza fa silenzio. E ora la totalità fa silenzio. Vediamo l'auto dalla loro prospettiva. Attraverso il finestrino vediamo la figura dell'uomo, il suo volto abbrancato dalla maschera. Il suo corpo è al centro degli sguardi di tutti. È grottesco, è patetico, è sacro. Dopo qualche attimo di stasi, lente, quasi senza pensarci, come in ipnosi, le persone si scansano. Il bambino adesso guarda davanti a sé. La gente lascia passare l'automobile, senza distogliere gli sguardi dall'uomo sul sedile posteriore. La macchina fende gentilmente la folla e la abbandona dietro di sé. Attraverso il lunotto posteriore vediamo le persone che guardano la macchina andare via. L'autista dallo specchietto guarda l'uomo e il bambino. L'uomo guarda fuori dal finestrino. Il bambino guarda dritto davanti a sé. ■

Andrea Esposito, Scene casuali da film immaginari

Scena 40

Interno Giorno. Una stanza da letto. Una ragazza con la schiena appoggiata alla testata del letto. È seduta sulle coperte e tiene un cuscino in grembo. Lo stringe nelle mani senza farci nulla. È vestita in maniera informale, pantaloni della tuta e maglietta, e ha i capelli raccolti in una coda. È struccata, la faccia gonfia di chi ha dormito troppo o male. Gli occhi sembrano enormi. Piuttosto magra, alta. Parla con una donna seduta su una sedia accanto al letto. Una donna robusta, più vecchia di lei, capelli grigi, corti e fitti. Indossa un vestito ampio e scuro con un grigio disegno floreale, astratto e regolare. La donna ha un sorriso beffardo. Racconta cose alla ragazza per farla ridere, e la ragazza ride. Pensiamo a una zia o una vecchia insegnante. Non pensiamo a una madre. Una che alla ragazza offrirebbe una sigaretta. Una che la guarderebbe con rimprovero solo se la ragazza manifestasse una prudenza eccessiva, una paura invalicabile, un accomodamento ai desideri degli altri. Nella donna c'è qualcosa di gattesco e benigno. La ragazza invece ride e con la faccia non nasconde un ringraziamento sottile a ogni risata. Gli occhi grandi hanno uno sguardo opaco. Come se non ci vedesse bene, o avesse rinunciato a focalizzarsi su qualcosa di definito. Ma la loro grandezza è eccezionale. E in contrasto con lo sguardo produce un effetto straniante, come di potenza e delicatezza, una giara immensa, perfettamente levigata, ma leggera, e cava. Intorno a loro e alle loro risate una stanza piena di oggetti. Soprammobili di vetro, un piccolo pesce colorato, un cavallo trasparente imbizzarrito lungo un indice. Due statuette di Buddha. Un posacenere d'argento. Una cesta con dell'uva finta. Una maschera africana. Un servizio da tè dorato. Tende pesanti rosso scuro. Non si contano gli specchi e le superfici riflettenti. E tutto è impregnato di una luce ambrata, densa, che il vetro smerigliato della finestra sprigiona nella stanza. Un riverbero che ricorda un minerale e il respiro di qualcosa al tempo stesso. Percepriamo il calore che c'è qui dentro. Il calore dello spazio colmo di cose, dei corpi della ragazza e della donna, della luce che attraversa il vetro. E questo calore è accentuato dal buio del corridoio, che vediamo affacciarsi alla porta della stanza ma che rimane escluso, sulla soglia col suo freddo, come un ospite rispettoso. Guardiamo quel buio. E sentiamo nel buio un rumore. Uno schiocco di qualche natura. Forse una finestra che è rimasta aperta. La donna si alza e si dirige verso il corridoio. Sulla soglia della porta fa un'ultima battuta alla ragazza. La ragazza porge un sorriso furbo e guarda la donna uscire dalla stanza. Ora la ragazza guarda davanti a sé. Poi, per fare qualcosa, si guarda intorno. Lancia occhiate agli oggetti che la

circondano. Il comò vicino al letto ingombro di piccole cose. A un'estremità del mobile c'è una foto. La ragazza si alza per guardarla meglio. Due ragazze giovani in bianco e nero. Si somigliano. Sono al mare. Dietro c'è un faro bianco. La luce, il vento, la sabbia bianca come marmo. Mentre guarda la foto la ragazza ha lo stesso sorriso furbo di un minuto prima. Forse intuisce chi sono le donne ritratte nella foto. Poi nota qualcosa. Sulla parte inferiore della fotografia. Corruga la fronte. C'è una data: 4-3-1975. E la scritta SETUBAL. E sotto, piccole, appuntite, le iniziali A. F. La ragazza guarda davanti a sé. C'è qualcosa che non va, intuimmo dalla sua faccia. Capisce qualcosa. Sta capendo davanti a noi. Vediamo il suo pensiero che si aggruma in un altro pensiero più vasto. Il collegamento degli avvenimenti è come qualcosa di denso e pesante che cola. È quasi un suono, il suo pensiero che si ramifica. Pericolo. Posa la foto e si guarda intorno. Abbiamo paura per lei. Che fine ha fatto la donna, che ora non ci sembra più così familiare? E cos'è stato quel rumore in corridoio? Era così indefinito, così innaturale, minaccioso. Vogliamo che la ragazza vada via di lì. Ma lei deve sapere. Allora si avvicina alla finestra. E vede una finestra di fronte a quella della sua stanza. La luce dentro l'altra stanza è spenta. Ma all'improvviso brilla la brace di una sigaretta e sappiamo che nell'ombra c'è qualcuno. Sentiamo i passi pesanti di un uomo in corridoio. I passi di qualcuno che procede con calma. Sa che la ragazza lo sente camminare e sembra rallentare a ogni passo. È una piccola tortura che mette in atto. I passi sono sempre più vicini. Poi il nostro sguardo proviene dall'esterno della stanza. Proviene dal buio del corridoio. Incornicia la figura intera della ragazza. Il nostro sguardo attraversa lentamente la porta e si avvicina alla ragazza. Il suono dei passi diventa più forte, non smette. Poi smette. Guardiamo il volto della ragazza da vicino, di tre quarti. Ha gli occhi spalancati come di chi cerca di abituarsi all'oscurità. Ora tutto è silenzio. Finalmente, pensiamo mentre non smettiamo di avere paura per lei, lo vedremo in faccia. ■

Andrea Esposito, Scene casuali da film immaginari

CREDITI IMMAGINI

pagine 1, 2, 101-105, 114

Stefano Cumia www.stefanocumia.com

pagine 6-7

Charles O'Rear, Sand dunes in the Imperial Valley near Brawley, May 1972. "Searching for the Seventies: the Documerica photography project", the National Archives in Washington, DC, Environmental Protection Agency (EPA), no known copyright restrictions <http://bit.ly/15cjEtie>

pagina 15

Meg Rutherford, Senza titolo (Taksim, 14/06/2013),
Attribuzione 2.0 Generico(CC BY 2.0), <http://bit.ly/185vpEt>

pagine 28-33, 36

Serie tratta da Historia del Consulado y del Imperio : continuación de la historia de la Revolución Francesa / por A. Thiers. - Barcelona: Montaner y Simón, 1879. Online by: Biblioteca de la Facultad de Derecho y Ciencias del Trabajo, sotto licenza Attribuzione 2.0 Generico (CC BY 2.0). 28 "Batalla de Bautzen" <http://bit.ly/1a9z81p> 29 "Fin de la batalla de Vitoria" <http://bit.ly/12kh7yZ> 30 "Guardia imperial" <http://bit.ly/1a9Aexp> 31 "Napoleón visitando a Pio VII en Fontainebleau" <http://bit.ly/12pAt11> 32 "Batalla de Dresde" <http://bit.ly/12X4XY3> 33 "Batalla de Bautzen" <http://bit.ly/1a9z81p> 36 "M. de Metternich con Napoleón" <http://bit.ly/1a9zIPX>

pagina 37

Luis Jiménez Delgado, Luna Test Canon 7D, Attribuzione 2.0 Generico (CC BY 2.0), <http://bit.ly/187b0T7>

pagina 47

Mixed media Sleeping Beauty, Melanie Hughes, Attribuzione 2.0 Generico (CC BY 2.0), <http://bit.ly/18LI6Hy>

pagine 122-131

Wolfgang Rieger, public domain

pagina 145

Light patterns created by multi-colored casino displays in downtown Las Vegas, May 1972. "Searching for the Seventies: the Documerica photography project", the National Archives in Washington, DC, Environmental Protection Agency (EPA), no known copyright restrictions <http://bit.ly/15eaKLX>

pagine 146-150

146 Kamil Porembiski, Clouds, Attribuzione - Condividi allo stesso modo 2.0 Generico (CC BY-SA 2.0), <http://bit.ly/13LMT9z> 147 Linda, Stormy clouds, Attribuzione 2.0 Generico (CC BY 2.0), <http://bit.ly/13LNIzr> 148 Cheryl, 2-04-07 039 Clouds With Tree, Attribuzione 2.0 Generico (CC BY 2.0), <http://bit.ly/1aaD7y7> 149 David Morris, 0727 layered clouds, Attribuzione 2.0 Generico (CC BY 2.0), <http://bit.ly/12h78Xy> 150 Irene Grassi, clouds, Attribuzione - Condividi allo stesso modo 2.0 Generico (CC BY-SA 2.0), <http://bit.ly/Yq10KF>

pagina 169

Nagesh Kamath, Time blurs everything, Attribuzione - Condividi allo stesso modo 2.0 Generico, <http://bit.ly/12h7PAf>

pagina 173

Annie Mole, Buster Keaton & Snowy Subway - The Frozen North, Attribuzione 2.0 Generico (CC BY 2.0), <http://bit.ly/12YiHGr>



SOSTIENI RAPPORTO CONFIDENZIALE

Rapporto Confidenziale è un progetto totalmente indipendente.

Indipendente significa che non prendiamo un euro da nessuno. Che camminiamo solo con le nostre gambe. Che tutto quello che facciamo arriva dalla passione e dalla fatica, dall'ostinazione e dalla stupida follia di immaginare una critica cinematografica attenta al lettore (a qualsiasi lettore) e al nostro amore per le immagini in movimento. Neanche un euro dalle finanze pubbliche (statali, regionali, continentali, comunali e universitarie), perché pensiamo sia sbagliato chiedere denaro per qualcosa che dovrebbe esistere solo grazie alla passione e all'amore.

Dal mese di ottobre 2012 abbiamo deciso di mettere in vendita il periodico. L'abbiamo fatto perché pensiamo sia giunto il tempo di dare un valore al nostro lavoro. Lo stesso faremo con una nuova collana di pubblicazioni editoriali digitali. Il periodico di Rapporto Confidenziale costa 4,00 € (nei formati PDF e ePub, 2,00 € il solo ePub). Li chiediamo al lettore, singolo, alla sua testa.

Tutti piangono miseria, gridano ai tagli alla cultura, ma una cultura sussidiata dallo Stato e dalle clientele non è niente, è solo una forma retriva di potere.

Dunque grazie a tutti i nostri lettori, a tutta la redazione, a tutte le persone che collaborano con noi.

Ma ovviamente questo non basta, per questo continuiamo a domandare al lettore di sostenerci attraverso una libera donazione, sulla falsa riga del software libero.

I metodi sono 4:

- Donazione PayPal
- Abbonamento PayPal
- Donazione su Conto Corrente Postale
- Iscrizione all'associazione culturale Arkadin

