

Rapporto Confidenziale

rivista digitale di cultura cinematografica

www.rapportoconfidenziale.orginfo@rapportoconfidenziale.org

Rapporto Confidenziale - rivista digitale di cultura cinematografica non è un prodotto editoriale ai sensi della legge n. 62 del 7 marzo 2001 e non persegue alcuna finalità di lucro. La rivista vuole essere una voce libera ed indipendente di critica cinematografica: libera da ogni condizionamento ed indipendente nell'espressione del proprio senso critico. Le immagini utilizzate provengono dalla rete e sono pertanto da considerarsi di dominio pubblico. Per ogni possibile controversia ci rendiamo disponibili ai dovuti chiarimenti.

Licenza: la rivista è rilasciata con licenza Creative Commons - Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia. Ogni volta che usi o distribuisci quest'opera, devi farlo secondo i termini di questa licenza, che va comunicata con chiarezza. In ogni caso, puoi concordare col titolare dei diritti utilizzi di quest'opera non consentiti da questa licenza. Questa licenza lascia impregiudicati i diritti morali.

http://creative commons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it

Distribuzione: "Rapporto Confidenziale" è distribuito in formato PDF. Può essere letto con Acrobat e Adobe Reader 5.0 (e versioni successive); può essere stampato a colori in formato A4 orizzontale, con rilegatura al margine sinistro.

da un'esigenza di Alessio Galbiati, Roberto Rippa.

Hanno scritto su questo numero: Alessandra Cavisi, Francesco Chignola, Donato Di Blasi, Andrea Fannini, Alessio Galbiati, Samuele Lanzarotti, Francesca Mitrovic, Francesco Moriconi, Luciano Orlandini, Ugo Perri, Roberto Rippa, Jean-Maurice Rocher.

Grafica, impaginazione, editing: Alessio Galbiati.

Copertina: Set di Donato Di Blasi.

Tutte le immagini, come sopra indicato, provengono dalla rete e pertanto sono da considerarsi di dominio pubblico (ci rendiamo altresi disponibili a sanare ogni possibile controversia in merito), fatta eccezione per le seguenti: *Donato Di Blasi* (p.1,4,22-25), *DC Comics* (p.30-45,50-51), *Pino Rinaldi* (p.47), *Carmine Di Giandomenico* (p.48), *Alessandro Vitti* (pag. 48)



attiva la newsletter di Rapporto Confidenziale per non perdere nemmeno un numero ed essere sempre aggiornato sugli sviluppi di questo progetto. inviaci una mail all'indirizzo: info@rapportoconfidenziale.org con oqqetto (attivazione newsletter)



segnalati! Hai una piccola casa di produzione o distribuzione di materiale audiovideo? hai scritto un libro che parla di/del cinema? sei un filmmaker? un attore? un produttore? Inviaci il tuo materiale noi ne parleremo, lo segnaleremo, lo recensiremo, gli offriremo spazio sulle pagine di Rapporto Confidenziale. Una vetrina piccola ma accogliente che si rivolge ai cinèfili curiosi delle novità, vogliosi di arrivare per primi sui talenti contemporanei. Contattataci via mail, ti risponderemo in pochi giorni per accordarci sulla spedizione del materiale. # Fai una donazione a Rapporto Confidenziale attraverso il sistema PayPal. Clicca l'icona sull'home-page, seleziona l'importo e procedi alla transazione. Per ogni informazione o chiarimenti contattaci via mail.

stampala! Rapporto Confidenziale è pensato per la stampa a colori in formato A4 orizzontale, con rilegatura al margine sinistro.



Watch...Amen! di Roberto Rippa 31

Lettera aperta dello sceneggiatore David Hayter ai fan di Watchmen 33

Watchmen. Zack, ma come hai fatto? di Francesco Moriconi 35

Perso nella simmetria. La guida italiana non ufficiale alla lettura di Watchmen di Roberto Rippa 46

Sette domande a Francesco Moriconi di Roberto Rippa 47

Watchmen in Italia. Le sette vite di un fumetto di Francesco Moriconi 49

www.rapportoconfidenziale.org

La coperfina



DONATO DI BLASI

Nato in Svizzera nel 1968, Donato Di Blasi si è diplomato presso l'Ecole Supérieure Nationale des Beaux-Arts di Parigi nel 1992. Dal 1994 ha realizzato ricerche fotografiche personali e su comanda in vari territori e città europee.

Nel 1994 svolge una ricerca fotografica sulla città di Lugano (Svizzera), nel 1996 è a Berlino per una ricerca personale sulla ricostruzione della nuova capitale tedesca, nel 1999 è invitato a Stoccarda per una ricerca sui paesi della cintura periferica della città. Nel 1998 viene chiamato da Jean-François Chevrier (Documenta Kassel X, 1997) a realizzare una ricerca fotografica sulla regione parigina, per una pubblicazione presentata nel 2002 *Paysages Territoires*, *l'Île-de-France comme métaphore*, con altri undici fotografi.

Nel 2005 realizza una ricerca sulla presenza di monumenti di memoria in Sicilia a Marsala. Collabora come fotografo con alcune riviste di architettura svizzere. Porta avanti da alcuni anni una ricerca fotografica sulla regione Molise. Espone regolarmente installazioni fotografiche in gallerie e musei.

Nel 2008 ha esposto presso il Centro d'Arte Contemporanea di Chiasso (http://www.ifduif.ch/cacc.html) e nella primavera del 2009 presenterà un'installazione fotografica presso il Museo delle Culture di Lugano (http://www.lugano.ch/museoculture).

Perché Custer alle Halles, a Parigi, nel 1973?

Dal punto di vista dello spettacolo, le Halles di Parigi rappresentano un ambiente ideale per raccontare questa storia, la storia di un genocidio. Uno scenario fine secolo in via di distruzione. Un enorme buco al centro di tale scenario. Fa pensare a un'arena dove si uccidevano gli schiavi e intorno



c'era un impero che si distruggeva e ricostruiva. Uno scenario mobile per una storia eterna.

Le case, gli edifici abbattuti e sostituiti da grattacieli. Il paesaggio cambia, ma la lotta degli oppressori contro gli oppressi rimane la stessa; è immutabile

Ma perché fare una domanda del genere? Perché Custer alle Halles? Perché un'immagine stimola un'idea? Cerco di dare un significato a questo stimolo. L'immagine di questo buco in mezzo alla città mi ricorda l'immagine dei circhi di gladiatori, i deserti del Dakota, le piazze dove i poliziotti lanciano le bombe lacrimogene.

Perché un western? Perché secondo me noi viviamo in un clima western. Perché il western è sempre stato l'enorme trappola in cui siamo caduti fin da bambini.

Il western esprime in maniera semplice ed elementare i concetti: Dio, Patria, Famiglia. Io riprendo questi concetti e li faccio scoppiare dal ridere. La Grande Bouffe era un film fisiologico. Questo è un film di sentimenti e di idee. Doveva quindi essere francamente comico. Oggi si può parlare di sentimenti e di idee solo in maniera comica

Si può parlare di concetti superati solo in maniera irriverente.

Le Halles sono il Western, sono uno scenario da western. La vecchia frontiera, che cosa era? Al tempo di Custer, un secolo fa, si demolivano già vecchi edifici che somigliavano ai Pavillons di Baltard.

Non è il Dakota a fare il western. Il western sono anche le idee. Il western ci ha portato delle idee, perché non portare le nostre al western?

Forse che nelle città non esistono gli stessi elementi che troviamo in un western? A ogni angolo di strada non si incontrano i soldati del Settimo Cavalleria? Quando io penso ai Pellirosse, io penso al proletariato e al sottoproletariato che si lascia schiacciare e umiliare.

L'opera di distruzione contro i Pellirosse era un etnocidio, la distruzione di un popolo di una nazione.

La cosa comica in questo film, come nella storia, è che coloro che si credono forti, invece di parlare come noi di genocidio, parlano di «diritto alla conquista». E diventa veramente comico quando i conquistatori sono schiacciati, perché i conquistati, loro, parlano di diritto alla resistenza e alla vittoria. È quello che è accaduto a Little Big Horn e accadrà, io spero, domani dappertutto.

È bella la vittoria – la nostra.

MARCO FERRERI [in Marco Ferreri e Rafael Azcona, *Non toccare la donna bianca*, Einaudi 1975]



Editoriale

di Alessio Galbiati

È con le parole di Marco Ferreri che volevo (forzosamente) aprire questo tredicesimo numero di RC. Macerie della speranza, distruzione, genocidio e rivoluzione perché, come scrissi qualche editoriale fa, "il cinema certo, ma il problema è tutto il resto!".

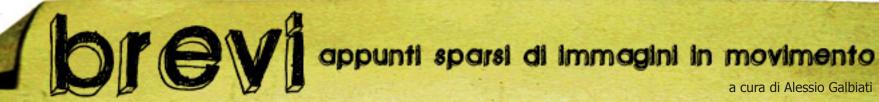
Si muovono nella società forze sempre più oscure, istinti bassi e sommari - che Buñuel fu maestro nel rappresentare sottoforma di pulsioni irrazionali e retrive (Lanzarotti racconta *Estasi di un delitto* ed *Él)* - istinti xenofobi che il gruppo Fart Film (ri)legge con acuminata intelligenza in chiave zombi movie (Cavisi in *ClanDeadStini*). La crisi appare un pretesto per metter mano a soldi pubblici, i governanti fanno e disfano qualsiasi cosa: Who Watches the *Watchmen*? (al film ed alla graphic novel abbiamo dedicato un approfondito speciale di Moriconi e Rippa).

I temi si intrecciano e scivolano di pagina in pagina, suggestioni fatte di immagini in movimento, idee luminose e realtà cinematiche che dovrebbero aiutarci a comprendere qualcosa in più della/sulla realtà che ci attornia. Il cinema è linguaggio e forma d'espressione, ipertesto mai innocuo (Chignola smonta *Bride Wars*) che (ci) parla attraverso sinestesie. Gus Van Sant è l'Autore sul quale torniamo a posare il nostro molteplice sguardo (Rippa, Fannini, Galbiati e Rocher), con la seconda parte dell'esplorazione del suo *genio ribelle*.

Insomma, non vi resta che leggerci!

La pubblicazione del numero 13 coincide la definitiva messa online del nuovo sito di RC. Un nuovo strumento che vuole essere 'altro' dalla rivista che avete di fronte agli occhi. www.rapportoconfidenziale.org

Buona lettura.



a cura di Alessio Galbiati



Dillinger is Dead. Ci sono voluti esattamente quarant'anni per trovare un distributore americano al capolavoro di Marco Ferreri; finalmente la pellicola – completamente restaurata – avrà modo d'essere vista da una nutrita schiera di cinefili ed appassionati che di questo inarrivabile prodigio in celluloide hanno solo letto o sentito parlare. L'operazione, targata Janus Films (ai più sarà noto il legame con l'inarrivabile The Criterion Collection - ovvio quindi attendere una qualche imponente edizione DVD), prevede un ciclo di projezioni in alcune della sale più prestigiose degli Stati Uniti: BAMcinématek - Brooklyn, NY (dal 27 febbraio al 5 marzo) | Jacob Burns Film Center - Pleasantville, NY (dal 20 al 23 giugno) | Wexner Center for the Arts - Columbus, OH (il 17 e 18 luglio) | Paramount Theatre - Austin, TX (il 18 e 19 agosto). Se siete da quelle parti...

http://www.janusfilms.com/dillingerisdead



Franco La Polla. Si è spento dopo una lunga malattia uno dei più importanti ed apprezzati critici ed accademici italiani, il Prof. Franco La Polla (Francesco Saverio La Polla, Faenza 1943 – Pavia 2009). Per oltre trent'anni è stato docente di Storia e Letteratura Statunitense in vari atenei italiani fino all'approdo presso Dipartimento di Musica e Spettacolo (DAMS) dell'Università di Bologna di cui è stato Direttore nonché apprezzato (in egual misura da studenti – fra cui il sottoscritto – e colleghi) Professore di Storia del cinema. Insieme a Fink, De Tassis e Grignaffini fu tra i fondatori nel 1974 della rivista Cinema & Cinema & Cinema, collaborò con un gran numero di Festival (Venezia, Locarno, Bologna, Roma e molti altri ancora) ed un altrettanto sterminato elenco di quotidiani e riviste specializzate. Fu tra i più documentati ed influenti esperti di cinema hollywoodiano del nostro paese. Tra i suoi libri più importanti: L'età dell'occhio. Il cinema e la cultura americana, Stili americani, Questa non è l'Australia?, Un posto nella mente: il nuovo romanzo americano, 1962-1982, Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood e la trilogia dedicata a Star Trek (Star Trek: Foto di gruppo con astronave, Star Trek: Il cielo è il limite, Star Trek al cinema). Di sicuro oltreoceano il suo amatissimo regista preferito lo ricorderà per sempre (Sydney Pollack, Ed. II Castoro 1978 - aggiornata nel 2006).

http://www.dams.unibo.it/DAMS/Bacheca/Avvisi/2009/03/La Polla.htm



The Eveborg Project. Eyeborg è il nome d'un bizzarro ed interessante progetto ad opera del regista canedese Rob Spence e dell'ingegnere Kosta Grammatis. All'età di tredici anni Spence, a causa d'un incidente provocato da un'arma da fuoco, ha subito la rimozione chirurgica dell'occhio destro e la conseguente sostituzione con una protesi permanente. Oggi, con l'aiuto d'uno staff tecnico, egli lavora all'utopico progetto d'una protesi oculare in grado di acquisire e trasmettere video. Il sistema si basa su di una piccola telecamera della grandezza di soli 1.5mm² (alimentata da microscopiche batterie al litio) che trasmette il segnale in modalità wirelless ad un sistema di immagazzinamento anch'esso dalle dimensioni assai contenute. Da quando è stato annunciato il progetto ha sollevato molte perplessità legate alla tutela della privacy, ma secondo lo stesso Spence tutto questo è assai paradossale in quanto "nella sola città di Toronto sono ben 12000 le telecamere di videosorveglianza attualmente attive". L'intero progetto diventerà un documentario... in attesa delle prime immagini oculari.

http://www.eyeborgproject.com



Miley Cyrus. Il fenomeno planetario Miley Cyrus, star della fortunata serie Disney Hannah Montana, ha da poco dato alle stampe la sua (prima) autobiografia: Miles To Go. Quasi trecento pagine in cui racconta in prima persona la sua incredibile carriera artistica ed il percorso umano che l'hanno portata dalla sua casa di Nashville su tutti i media del globo terraqueo e nei sogni di milioni di fans. Dalla giovinezza trascorsa nel Tennessee fino al grande successo televisivo, musicale e cinematografico, passando per il rapporto con il padre, con i fans e con l'ambiente dello showbiz; ovviamente l'autobiografia racchiude anche i sogni di Miley, fra cui spicca quello della patente. Già, perché la star in questione è nata nel 1992. Shirley Temple fece uscire la sua autobiografia Child Star: An Autobiography nel 1988, all'età di sessant'anni.

http://www.mileycyrus.com



Estasi di un delitto

di Samuele Lanzarotti

Emerson a proposito del buon romanziere dichiarava: "il romanziere avrà degnamente assolto la sua missione quando avrà spazzato via il convenzionalismo che ne copre o distorce la natura, avrà distrutto l'ottimismo del mondo borghese e avrà costretto il lettore a dubitare della perennità dell'ordine esistente, anche senza prendere apertamente posizione...". Questa frase si coniuga alla perfezione con l'idea di cinema di Luis Buñuel e questo folgorante *Estasi di un delitto* non fa che metterne in atto gli assunti. Si tratta della storia di un omicida in potenza, di nome Archibaldo de la Cruz, cioè di un assassino che per motivi e condizioni fortuite non riesce a mettere in pratica i delitti da lui accuratamente pianificati e immaginati.

Si tratta anche della storia delle ossessioni di un feticista, rimasto invischiato in un complesso di Edipo irrisolto e perennemente frustrato da situazioni esterne casuali al momento della piena soddisfazione del suo desiderio. L'ironia e lo humour nero di Buñuel fanno in modo che il film scorra fluido e lieve, apparentemente con i modi di una farsa ben architettata, in realtà le allusioni al legame inscindibile tra erotismo e morte affiorano ripetutamente dalle immagini sullo schermo, andando a scardinare le certezze dello spettatore di allora e di oggi.

La storia ha inizio con Archibaldo, bambino benestante e viziato, scoperto e sgridato dalla baby-sitter perché trovato rinchiuso dentro un armadio con addosso i vestiti della madre. Da quel momento il piccolo Archibaldo proverà intenso odio verso la donna che si è frapposta alla soddisfazione del proprio piacere. In una sequenza successiva la madre, superficiale e distante, regala al piccolo un carillon con una ballerina danzante, pur di poter andare liberamente a teatro, lasciando Archibaldo in custodia alla baby-sitter. Quest'ultima, vedendo il regalo, racconta al bambino una favola in cui quel carillon ha il potere magico di sopprimere le persone che sono causa della sua rabbia o della sua paura. Il piccolo aziona così il carillon con un intento ben preciso, mentre si odono grida e spari provenienti dalla strada sottostante...la rivoluzione intanto è iniziata e si sta spandendo a macchia d'olio...la baby-sitter incuriosita si affaccia alla finestra e, mentre Archibaldo la sta osservando, una pallottola vagante la colpisce alla giugulare facendola cadere a terra senza vita. Archibaldo si sente l'autore del delitto e avverte così un'ebbrezza di potenza, ritenendosi in grado di poter gestire la vita delle persone grazie al carillon, e provando un ambiguo e intenso piacere alla vista delle cosce bianche della donna con reggicalze nero e anche del sangue sul suo collo.

Nelle immagini successive scopriamo che Archibaldo sta raccontando questa storia ad una suora-infermiera che lo accudisce, in quanto ricoverato per disturbi nervosi, ma il rievocare la sua ossessione lo fa di nuovo uscire dai binari, fino ad arrivare a minacciare la suora con uno dei sette rasoi che gelosamente colleziona e custodisce in un'apposita scatola. La suora spaventata dalla scena scappa, andando a cercare riparo nel vano dell'ascensore, non rendendosi però conto che l'ascensore non c'è...il risultato sarà un volo con successivo micidiale schianto al terreno.

Sconvolto da sé stesso, Archibaldo andrà a confessare i propri crimini immaginari al commissario di polizia, che lo liquiderà con un "si compri un bel rasoio elettrico...e speriamo bene...non sarà comunque l'unico a piede libero".

Il film ripercorre in flashback tutto il resto della vita di Archibaldo, incentrata sulla permanente fusione tra realtà e inconscio e sulla ricerca dell'immagine materna nelle donne che incontra. Vedremo come il ritrovare il vecchio carillon in una bottega di un antiquario e risentire il tema musicale lo porterà ad una regressione infantile nel limbo delle sue ossessioni (Archibaldo beve solo latte...). Tre donne saranno al centro del racconto, ognuna simbolica di una determinata femminilità e di ognuna Archibaldo immaginerà l'assassinio. La prima è una donna isterica e provocante, che seduce e domina gli uomini che la circondano, compagna di un ricco anziano che ritiene che sia "preferibile essere ingannati, piuttosto che rinunciare alle illusioni", praticamente una puttana. La seconda è la fidanzata di Archibaldo, tenera fanciulla di buona

famiglia e fervida credente, praticamente una santa. Tra le due c'è Lavinia, misteriosa ed enigmatica modella, che sbarca il lunario accompagnando turisti americani lungo il Messico e che è sempre controllata a distanza da un anziano compagno. Archibaldo la vede nel negozio dell'antiquario e poi la rivede in un bar avvolta tra le fiamme di un punch al rum, "donna inafferrabile e sintesi perfetta tra virtù e peccato"...subito mette in moto le sue doti da seduttore impenitente. In seguito scoprirà che la donna posa per la creazione di manichini messicani usati per saloni di bellezza e questa evenienza non farà altro che stuzzicare il feticismo dell'uomo, che organizzerà un incontro con la donna nella sua casa, a fianco di un manichino/ copia perfetta di Lavinia. Archibaldo vista la riluttanza della donna a cedere alle sue avances, inizierà a corteggiare e baciare il manichino, andando a stimolare le fantasie di Lavinia, che successivamente arriverà a scambiarsi vestiti e indumenti intimi con la propria copia perfetta.

Anche in questo caso l'omicidio architettato fallirà per una serie di casualità indipendenti dalla volontà dell'uomo e Archibaldo si ritroverà con in mano solo il manichino della donna. Sublimerà il suo desiderio e sfogherà la sua rabbia su quest'ultimo, facendolo ardere nel forno per ceramica, che solitamente usa per creare i suoi vasi. Va notato come nel trasporto verso il forno il manichino perderà una gamba, menomazione che preannuncia quella della Deneuve in Tristana. In sequito, grazie ad una lettera anonima, Archibaldo scoprirà che l'apparentemente virginale fidanzata lo tradisce con un architetto sposato. E così si chiude il cerchio e come dice Edoardo Bruno: "ognuno è diverso da quel che appare con gli abiti di un perbenismo assurdo, ingeneroso frutto di convenzioni e di conformismo. Tutto il film è un continuo sussurrare dietro le quinte, un continuo svelare, dietro la facciata dell'apparenza, una realtà diversa...". A questo punto Archibaldo immagina di uccidere dopo il matrimonio anche la sua fidanzata, ma sarà invece l'amante abbandonato a farlo all'uscita della chiesa, dopo la celebrazione del matrimonio con Archibaldo. Il rito del matrimonio è un occasione che consente a Buñuel di mettere alla berlina l'ipocrisia della società, rappresentando in disparte alla cerimonia un prete, un generale e il commissario della polizia che dialogano sulla bellezza e importanza del matrimonio religioso rispetto a quello civile. Nel finale Archibaldo dopo una breve riflessione, che sembra una seduta di auto-psicanalisi, decide di gettare il carillon nel lago, acquistando immediatamente un nuovo vigore...ora non gli resta che la libertà di essere sé stesso. Passeggiando per il parco, risparmia la vita ad una cavalletta su un albero, scena che richiama quella di Monsieur Verdoux con la lumaca, per poi incontrare fortuitamente la bella Lavinia, dichiararle il proprio amore e allontanarsi felice abbracciandola. In termini psicanalitici la perdita del feticcio non può fare altro che precipitare il protagonista nella paranoia, ma il finale aperto ci fa restare nel dubbio. La realtà successiva però ammanta il film di un'aura oscura, l'attrice Miroslava Stern, che nel film interpreta Lavinia, si suiciderà una ventina di giorni dopo la fine delle riprese e il suo corpo verrà cremato, come da lei precedentemente disposto...

Estasi di un delitto

(Ensayo de un crimen, Messico/1955)

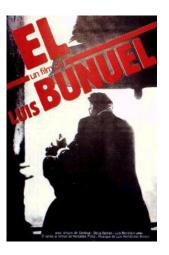
Regia: Luis Buñuel; Sceneggiatura: Luis Buñuel e Eduardo Ugarte, dall'omonimo romanzo di Rodolfo Usigli; montaggio: Jorge Bustos, Pablo Gómez; fotografia: Agustín Jiménez; musiche: Jorge Pérez; interpreti: Miroslava Stern (Lavinia), Ernesto Alonso (Archibaldo de la Cruz), Rita Macedo (Patricia Terrazas), Ariadna Welter (Carlota Cervantes), Eva Calvo (madre di Archibaldo), Enrique Díaz 'Indiano' (padre di Archibaldo), Carlos Riquelme (commissario), Chabela Durán (Sorella Trinidad), Carlos Martínez Baena (sacerdote), Armando Velasco (giudice), Rodolfo Landa (Alejandro Rivas), Andrea Palma (Mrs. Cervantes); paese: Messico; anno: 1955; durata: 89'.



«È FORSE IL FILM IN CUI HO MESSO PIÙ DI MIO. C'È NEL PROTAGONISTA QUALCOSA CHE MI APPARTIENE.» LUIS BUÑUEL



Él (*Lui*, Messico/1952)
Regia: Luis Buñuel; Sceneggiatura: Luis Buñuel e Luis Alcoriza (con lo pseudonimo collettivo di Luis Hernández Bretón), dall'omonimo romanzo di Mercedes Pinto; montaggio: Carlos Savage; fotografia: Gabriel Figueroa; musiche: Luis Hernández Bretón; interpreti: Arturo de Córdova (Francisco Galvan de Montemayor), Delia Garcés (Gloria Milalta), Carlos Martínez Baena (Padre Velasco), Manuel Dondé (Pablo), Fernando Casanova (Beltran), Aurora Walker (Esperanza Peralta), Rafael Banquells (Ricardo Lujan), Luis Beristáin (Raul Conde); paese: Messico; anno: 1952; durata: 92'.



tratta di una sarcastica vivisezione dei meandri della mente di uno psicopatico paranoico di nome Francisco Galvan, Francisco è all'apparenza un elegante benestante di quarant'anni, fervente cattolico e morigerato borghese, stimato e ammirato da tutti per la sobrietà dei suoi costumi e per la sua dirittura morale. Nessuno sospetta che dietro tale facciata immacolata si celi un possessivo paranoico feticista della peggior risma... Il film si apre beffardamente in chiesa durante le celebrazioni del Giovedì Santo e più precisamente durante il rito del lavaggio dei piedi dei bambini poveri in cui vediamo Francisco assistere al cerimoniale in qualità di Cavaliere del Santo Sacramento. Tutto procede normale fino a quando Francisco non nota un eccesso di compiacimento nel bacio portato da padre Velasco al piede di un fanciullo. La sottile ambiguità della situazione porta il pio Francisco a distogliere lo squardo dalla scena e a rivolgerlo verso le gambe dei fedeli assorti nella preghiera. Tra queste la sua attenzione viene sorprendentemente attratta da un paio di piedi raffinati avvolti da eleganti calzature, appartenenti ad una bella giovane, che pare turbata dallo sguardo dell'uomo. Inaspettatamente, alla vista della donna, tutta l'anima di Francisco viene scossa da un fremito di passione inarrestabile e questo impulso travolgente, sconvenientemente, lo porta a cercare di conoscere immediatamente la ragazza attraverso lo scambio dell'acqua santa all'uscita della chiesa. Ritornato nella sua splendida casa, che ricorda le opere architettoniche

di Gaudì, Francisco è visibilmente scosso, situazione anomala per lui arrivato a quaranta anni ancora beatamente vergine. Dalla sua vita monastica è infatti sempre stata tenuta lontana ogni lascivia ed egli quel giorno stesso non esita un secondo a licenziare la cameriera, quando scopre della sua tresca col maggiordomo. E qui si evidenzia già un tarlo di Francisco: per lui la donna è colpevole a priori, anche in un caso come quello della sua servitù in cui è stato palesemente l'uomo a sedurre (o violentare?) la donna. Nei giorni successivi alcuni piccoli particolari evidenziano la personalità maniacale di Francisco, come quando lo vediamo raddrizzare i quadri storti alle pareti o quando si arrabbia se i tomi nella libreria non sono perfettamente allineati. Il caso e un'ostinata ricerca fanno sì che Francisco ritrovi la sua ossessione, la bella giovane di nome Gloria, durante una festa in casa dell'amico ingegnere Raùl. La ragazza è però la fidanzata di quest'ultimo, ma Francisco non si scoraggia e sfodera tutto il suo stile e la sua dolcezza pur di conquistarla... ci riesce grazie a delle parole che il geniale Buñuel non ci fa ascoltare, in guanto Francisco le pronuncia mentre i due sono schermati da un vetro di una finestra. Espediente questo che in seguito riprenderanno in tanti, non ultimo Kieslowski nella sua trilogia. Da lì al matrimonio il passo tra i due è breve e Francisco vede finalmente nella donna realizzati tutti i suoi sogni e le sue illusioni. Durante il viaggio di nozze però la situazione prende una piega inaspettata e una domanda insistente di Francisco perseguita la fanciulla: "A chi stai pensando?". L'uomo sostiene che la moglie gli debba confessare tutto sulle sue storie precedenti, perché per lui vivere nel dubbio è veramente intollerabile. La situazione precipita quando i due incontrano un vecchio amico di lei, Riccardo, che si abbandona ad una serie di languidi apprezzamenti sulla bellezza della giovane. Per Francisco è la goccia che fa traboccare il vaso, il suo onore e la sua reputazione rischiano di essere irrimediabilmente rovinati. All'incontro seque una furibonda scenata di gelosia che preoccupa la ragazza. Dopo pochi minuti però Francisco si scusa per aver perso la testa e chiede gentilmente di dimenticare l'accaduto. Il destino però è beffardo in guanto i due si ritrovano Riccardo sia come vicino di tavolo, che addirittura come vicino di camera. Francisco a questo punto perde completamente le staffe, nella convinzione che il rivale lo derida e si prenda gioco di lui, tanto da arrivare ad infilare un lungo spillone nella serratura della porta tra le due stanze con l'intenzione di accecare il presunto voyeur. La paranoia lo porterà a scontrarsi fisicamente col rivale, rimediandone un paio di ceffoni. Al termine della guerelle si rivolgerà alla moglie dicendo: "sei tu la responsabile di tutto questo!". Il rientro a casa sarà terribile per la donna, forzatamente isolata persino dai suoi familiari più stretti e succube dei continui e immotivati sbalzi d'umore del marito. Nel rapporto di coppia Francisco appare assente e l'unico momento di risveglio erotico ce l'ha una sera a cena guando dopo l'ennesimo litigio, vede casualmente sotto il tavolo gli straordinari piedi della donna e viene così colto da un'istantanea irrefrenabile passione. La lucidità di Francisco traballa anche a causa di un problema legale su alcuni suoi terreni, egli vede ingiustizie dappertutto e vaga da un avvocato all'altro con la sensazione di essere vittima di un complotto. Una sera in cui è in buona chiede alla moglie di essere gentile verso il suo nuovo avvocato durante una festa nella loro dimora. La gelosia nel vederli ballare insieme però sarà esplosiva, tanto che Francisco prima sparerà alla donna con una pistola caricata a salve e poi arriverà a portarla sul campanile di una cattedrale con l'intenzione di strangolarla. Sul campanile, prima di aggredirla. Francisco svela il suo pensiero sul genere umano, vedendoli dall'alto gli omini gli appaiono come vermi che strisciano sulla terra e così esclama "Mi piacerebbe essere Dio per schiacciarli! Odio la felicità degli stupidi!". Da notare come la scena del campanile sia poi stata ripresa da Hitchcock per il suo Vertigo. Successivamente Francisco dirà che i due tentativi di uxoricidio non erano altro che un perfido scherzo da lui architettato per punire e spaventare la moglie infedele. La moglie cercherà invano ajuto dalla madre e dal prete, a tutti sembrerà però impossibile che il mansueto Francisco sia stato capace di tali aberrazioni.

Mentre Gloria vaga disperata per le strade della città incontra casualmente Raùl e gli racconta le sue disavventure. Al rientro a casa Francisco è appostato su un'altura e vede la moglie scendere da un auto guidata da un uomo. Immediatamente affronta la donna chiedendo spiegazioni. Trasale poi di rabbia quando scopre che la donna ha rivelato all'ex amante i particolari della loro intimità. La notte stessa Francisco è teso e stizzito e prima sale la scalinata a zigzag, poi sbatte ritmicamente una sbarra divelta sulle scale di casa. In piena notte, invasato dalla rabbia, prepara la sua terribile vendetta, armandosi di lametta, forbici, ago, filo e una robusta corda. Così attrezzato si dirige verso la camera della moglie con la palese intenzione di risolvere il problema alla radice. Ma mentre sta legando i polsi della donna, questa si sveglia e inizia a urlare a squarciagola, tanto da far ritornare sui propri passi l'uomo, che corre a rifugiarsi nella sua stanza, piangendo e disperandosi al pensiero dell'infamia che lo ha investito. In seguito si addormenta vestito e stravolto, per essere poi risvegliato dal maggiordomo che gli dice che la moglie è



liquore e carica la pistola, prendendola con sé e partendo alla ricerca della moglie fedifraga. Vaga per la città, recandosi a casa dell'ingegnere senza trovarvi nessuno, poi stravolto dalla follia vede la moglie truccarsi a bordo di un auto. La insegue e la vede entrare in chiesa abbracciata a Raùl. Nel momento in cui sta per sparare si rende però conto di avere avuto un'allucinazione e piange disperato su una panca della chiesa, ma un colpo di tosse di un vecchio passante innesca una serie di allucinazioni visive e uditive che gli fanno credere che l'intera chiesa lo stia deridendo e dileggiando. Quando poi vede l'amico padre Velasco sull'altare schernirlo e fargli il segno delle corna, non ci vede più e lo aggredisce selvaggiamente per tentare di strangolarlo. Molti anni dopo ritroviamo Francisco in un convento, il giorno in cui Gloria e Raùl, ora sposati e con un figlio di nome Francisco, si vanno a informare sulle sue condizioni di salute. Il padre priore dice che Francisco è stato in tutti quegli anni incredibilmente umile e buono e ha sempre tenuto un comportamento esemplare. Alla domanda se il bambino sia figlio loro o di Francisco i due evitano di rispondere, per poi allontanarsi frettolosamente. Il padre priore successivamente si reca da Francisco e questi dice di aver visto tutto. che poi non si sbagliava di tanto e che il tempo gli ha dato ragione. Chiede inoltre se il bambino sia di Raùl. Il padre priore annuisce e dichiara che solo la fede ora può aiutare Francisco. Francisco appare convinto e dice di aver raggiunto la pace dell'anima grazie alla preghiera. Ma vediamo che allontanandosi lungo il viale ha ripreso la sua inquietante camminata a zigzag, sicuro preludio di future catastrofi. Buñuel parlando del film rivela che: "è forse il film in cui ho messo più di mio. C'è nel protagonista qualcosa che mi appartiene". Ed infatti è proprio Buñuel stesso che interpreta il protagonista di spalle nell'ultima scena del film, quella della camminata a zigzag nel convento. Che il film sia un capolavoro non ci sono dubbi, talmente è ricco di fini sfaccettature psicologiche e gustosi momenti di tagliente umorismo nero. Lo dimostra anche il fatto che il famoso psichiatra Jacques Lacan lo ha utilizzato come materiale didattico durante le sue lezioni sulla paranoia, per presentare il concetto psicanalitico di gelosia come omosessualità repressa. Chi altro negli anni Cinquanta riusciva a fare film con questa modernità di linguaggio e con questa sconcertante capacità introspettiva? Buñuel rules!

scappata. Francisco implode totalmente, beve un



STUPRO

La lince, tesa attenta al compimento del suo sogno, si arrovella nell'assalto a quel corpino tutto magro e scaponito che violenta senza sosta. Sono anni che ne abusa nell'identica maniera. Un minuto ed è l'abbraccio, poco dopo viene il bacio che ne morsica la pelle e la resta smemorata. Tre minuti e già la spoglia, masticandone i due cenci; quando è nuda la vernicia di colori sfavillanti, miele caldo e zafferano, scure more e pescio in mano se lo liscia da maestro. Lei farnetica indigesta, non sopporta la retorica nomastica, il gran coito surreale, l'emorroide che l'assale nel sussulto del piacere. Lui ne ignora le parole e ne mastica le ossa, soffia in guancia un bel tumore, la tortura col velluto violablù e nel mezzo del rapporto chiave in chiave e non c'è più.

NOTA SULLE AUTOMOBILI

Le macchine, rampando sulle ruote, divertono falene a stoffa e velcro.

SULLA TRAMA Sono uno straccio Teso da un laccio Mi sciolgo in fretta Non mi do retta

ACCENNO SUL MOTORE

pistoni a 4 pistoni a 8 velocità silenziosa toni pesti piano persi i contorni parto cesato di già nota storia.

LAMENTE CRITICA

Che cosa per cosa poi volere? Il magico tormento dell'inganno da film? L'aprés pour cul? Bada lincio, tu lamenti una prosa assai venosa, non c'è rosso ossigenato, è un piattume riciclato da bocconi belli assai.

DALTONISMO GRAVE bionda/mora attenta di chi sei uh?

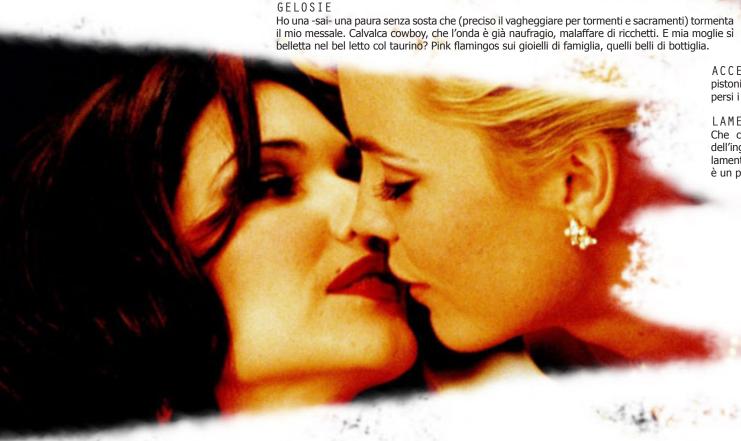
CLUB SILENZIO Shhh. C'incontriamo per tacere.

SPIEGAZIONE

Dice liccio che c'è un sogno. C'è bisogno di dir ciò? Sogno vago appaga meglio che saperne lo smeriglio che testarne i contrappesi formalmente non dipesi ma tramuti da coglioni. Come chi non coglie un senso, che s'appara con l'incenso sparso a terra per l'ingegno vano a fiotti su di noi.

ERASERHEAD

La prima parola è quella che conta.







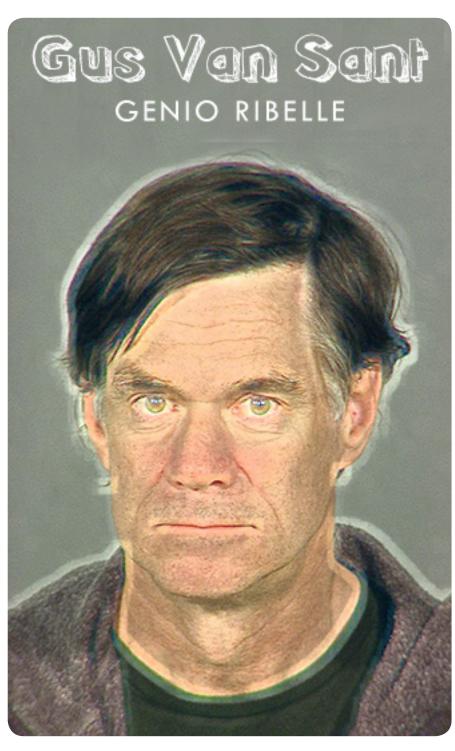




STAMPA E RILEGA!

RAPPORTO CONFIDENZIALE È PENSATO PER LA STAMPA A COLORI IN FORMATO A4 ORIZZONTALE, CON RILEGATURA AL MARGINE SINISTRO.





SECONDA PARTE DELLO SPECIALE CHE RAPPORTO CONFIDENZIALE HA DECISO DI DEDICARE A GUS VAN SANT.

IL SUO CINEMA ATTRAVERSO I SUOI FILM, RACCONTATI IN ORDINE CRONOLOGICO.

GENIO RIBELLE È STATO IL TITOLO DI UNA RASSEGNA E DEL RELATIVO CATALOGO REALIZZATI DALLA CINETECA DEL COMUNE DI BOLOGNA NEL 2003, OVVIAMENTE DEDICATI AL NOSTRO AFFEZIONATISSIMO.

VAN SANT È IL SECONDO REGISTA AL QUALE DEDICHIAMO UNA MONOGRAFIA, DOPO ABEL FERRARA SUL NUMEROSETTE, LUGLIO/AGOSTO 2008 (PAGG.32-56).



$To \quad DIE \quad FoR^{\text{Da morire (1995)}}$

di Roberto Rippa

TRAMA

Suzanne Stone sa esattamente cosa vuole nella sua vita, anche perché l'unica cosa che vuole nella sua vita è diventare una personalità televisiva. Nel perseguire il suo obiettivo, ciò che le manca in intelligenza verrà ampiamente compensato da furbizia e determinazione.

Mentre insegue con pervicacia il suo unico scopo, si vedrà forzata a distruggere tutto ciò e tutti coloro che intralceranno il suo cammino.

A YOU KNOW MR. GORBACHEV, THE GUY THAT RAN RUSSIA FOR SO LONG?

I AM A FIRM BELIEVER THAT HE WOULD STILL BE IN POWER TODAY IF HE HAD HAD THAT UGLY PURPLE THING TAKEN OFF HIS HEAD.

(Suzanne Stone)

COMMENTO

Per risollevarsi dalla rovinosa caduta commerciale di *Even Cowgirls Get the Blues* del 1993, Gus Van Sant sceglie una sceneggiatura di Buck Henry (1) tratta da un romanzo di Joyce Maynard. Il romanzo, ispirato a un vero fatto di cronaca, narra di una ragazza del New Hampshire di nome Pamela Smart, condannata all'ergastolo per avere convinto un suo studente quindicenne, dopo averlo sedotto, a uccidere suo marito.

Van Sant trasforma un semplice fatto di cronaca in un pezzo di satira sul mondo televisivo, che a metà degli anni '90 sta vivendo una radicale trasformazione (2), attraverso il personaggio di Suzanne Stone, ragazza

di provincia costantemente vestita di colori pastello la cui vita è votata unicamente al raggiungimento del suo sogno di lavorare in televisione.

Nulla e nessuno può fermare la provinciale Suzanne nel suo intento. Anche il suo matrimonio con Larry Maletto, italo-americano, viene giustificato da lei come "studio sui rapporti inter-etnici, utile per il suo lavoro televisivo".

Del resto tutto ciò che fa non è mai disgiunto dalla sua ambizione e anche il documentario su alcuni liceali cui lavorerà sarà un mezzo per manipolare un trio di ragazzini e convincere uno di essi a uccidere il marito che non crede alla possibilità che le sue ambizioni si realizzino e la vuole trasformare in angelo del focolare.

Suzanne è lucida nella sua follia e anche l'omicidio non sarà motivato da un desiderio di vendetta verso un marito che non crede in lei, bensì dalla volontà di mantenere il privilegio economico da lui garantito.

Il fatto che la storia venga narrata a ritroso (come già in *Drugstore Cowboy*) nella forma di documentario, con tanto di finte interviste, non permette di basare il film sullo sviluppo lineare della trama, lasciando Van Sant libero di essere fedele al suo stile, evitando scelte scontate, lavorando di fino su immagini e musiche ma. soprattutto, sui personaggi.

Se tutti gli interpeti fanno un lavoro notevole (con Joaquin Phoenix straordinario nel mostrarsi tremante ogni qualvolta si trova Suzanne davanti), è Nicole Kidman a portarsi sulle spalle il peso di un personaggio che, grazie anche a lei, diventa più complesso e sfaccettato di quanto avrebbe potuto essere. Quando viene scelta in sostituzione di Meg Ryan, che si ritira dal progetto, la Kidman è nota soprattutto per essere moglie di Tom Cruise e per avere condiviso con lui lo schermo in alcuni film.

Qui, nel ruolo della sua vita, offre al personaggio un distacco quasi regale da tutto ciò che non tocca direttamente le sue ambizioni ma anche uno spessore interpretativo – riconosciuto con un Golden Globe – notevole nel mostrare una sorridente e sciocchina ragazza del meteo televisivo come una mente disturbata, capace di qualsiasi manipolazione e malizia per sgomberare la sua strada da qualsiasi ostacolo. Non le è da meno Illeanna Douglas, sua cognata sullo schermo, con il suo caustico umorismo.

Alla fine Suzanne, come già ben quarantacinque anni prima di lei la Norma Desmond di Sunset Blvd. (3) avrà diritto a un ultimo primo piano tutto per lei.

Costantemente in equilibrio tra commedia grottesca e noir, ulteriore ritratto fedele della provincia americana (4), *To Die For* aggiunge un capitolo memorabile alla filmografia del regista, che due anni dopo dirigerà *Good Will Hunting*, da una sceneggiatura di Matt Damon e Ben Affleck portata al regista dal fratello di

quest'ultimo Casey proprio sul set di questo film.

Danny Elfman compone una colonna sonora fatta di voci, cori e orchestra che a tratti omaggia le atmosfere di quelle composte da Bernard Hermann per Alfred Hitchcock.

David Cronenberg appare non accreditato.

YOU'RE NOT ANYBODY IN AMERICA UNLESS YOU'RE ON TV. ON TV IS WHERE WE LEARN ABOUT WHO WE REALLY ARE.
BECAUSE WHAT'S THE POINT OF DOING ANYTHING WORTHWHILE IF NOBODY'S WATCHING?
AND IF PEOPLE ARE WATCHING, IT MAKES YOU A BETTER PERSON.

(Suzanne Stone)

Note

- (1) Vero nome Harry Zuckerman, attore comico e sceneggiatore, è stato coautore con Calder Willingham della sceneggiatura di *The Graduate*, *Il laureato* (1967) di Mike Nichols, ottenendo una candidatura all'Oscar.
- (2) Punto di svolta per questa trasformazione viene considerato l'omicidio, avvenuto a giugno del 1994, di Nicole Brown, moglie di O.J. Simpson. Il marito, principale sospettato a causa delle denunce per maltrattamenti inoltrate dalla donna nei suoi confronti, è protagonista di una fuga per le autostrade di Los Angeles ripresa in diretta televisiva. Il 1994 è anche l'anno in cui la pattinatrice Nancy Kerrigan viene aggredita nel corso di una sessione di allenamento per i campionati nazionali. Dalle indagini risultò che l'aggressore era stato assoldato dall'ex marito della rivale Tonya Harding per impedire che la Kerrigan potesse partecipare a Giochi olimpici invernali. La Harding negò il coinvolgimento diretto ma ammise di avere saputo in anticipo che l'aggressione avrebbe avuto luogo. Il caso Harding divenne un fenomeno mediatico.
- (3) Sunset Blvd. (Viale del tramonto), 1950, di Billy Wilder
- (4) Il film è stato in realtà girato in Ontario, Canada.

To Die For. Da morire

Regia: Gus Van Sant; Soggetto: dal romanzo di Joyce Maynard; Sceneggiatura: Buck Henry; Fotografia: Eric Alan Edwards; Montaggio: Curtiss Clayton; Musica: Danny Elfman; Scenografia: Missy Stewart; Costumi: Beatrix Aruna Pasztor; Interpreti: Nicole Kidman (Suzanne Stone Maretto), Matt Dillon (Larry Maretto), Joaquin Phoenix (Jimmy Emmett), Casey Affleck (Russel Hines), Illeana Douglas (Janice Maretto), Alison Folland (Lydia Mertz), Dan Hedaya (Joe Maretto), Wayne Knight (Ed Grant), Kurtwood Smith (Earl Stone), Holland Taylor (Carol Stone), Susan Traylor (Faye Stone), Maria Tucci(Angela Maretto), Tim Hopper (Mike Warden), Michael Rispoli (Ben DeLuca), Buck Henry (Mr. H. Finlaysson), David Cronenberg (l'uomo del lago); Produzione: Laura Ziskin per Rank Film; Distribuzione italiana: Uip; Origine: USA; Anno: 1995; Durata: 103'.



GOOD WILL HUNTING Will Hunting - Genio ribelle (1997)

di Andrea Fannini

Può essere anche una forma di difesa quella di recuperare film qià visti e di parlarne, scriverne. Certo è meno deprimente che occuparsi di politica e di società, soprattutto coi tempi che corrono. Fra le vicende dell'Alitalia e la crisi dei mercati finanziari, fra segnali di razzismo e di allarme sociale e messa in discussione di principi e diritti che solo fino a qualche anno fa erano assolutamente intangibili, fra la vicenda della scuola e la memoria storica di questo paese che viene riscritta a colpi di interviste sui giornali e in tv... ci sarebbe da scrivere all'infinito. Il punto è che non si riesce davvero a trovare uno spiraglio di speranza, ad indicare delle soluzioni alternative a questa marea che ci sta travolgendo. Passare due ore in tv e guardare per l'ennesima volta un film come Will Hunting - Il genio ribelle di Gus Van Sant e poi buttare giù qualche riga di commento è un esercizio che mi rilassa enormemente e mi ricorda che nella vita ci sono tante, tantissime, cose belle da valorizzare e da apprezzare.

Mentre (ri)vedevo ancora una volta questo film (sicuramente sono arrivato a quota dieci...un fenomeno che mi capita sovente quello di avere un'ossessione per alcune pellicole), riflettevo sul seguente fatto. Gus Van Sant è uno dei registi americani della cosiddetta nuova generazione, "indipendente" nell'ipotesi assolutamente estensiva del termine, che preferisco e apprezzo. Eppure i soli film che ho visto più di una volta sono le sue due pellicole nettamente e marcatamente più classiche, più hollywoodiane, quelle anche che hanno riscosso maggiore successo al botteghino: oltre a Will Hunting sto facendo riferimento a Scoprendo Forrester. Intendiamoci, anche Will Hunting è una pellicola fortemente critica verso la società e certamente anti-autoritaria, ma la cattiveria e l'arrabbiatura del regista la potete indubbiamente cercare altrove, in film indimenticabili come Drugstore Cowboy ad esempio.

Quali sono gli elementi di forza di un film come *Will Hunting*, in definitiva? Provo a riassumerli, in maniera sintetica quanto caotica, partendo in realtà proprio da alcuni aspetti che, viceversa, in genere sono ampiamente criticati. La vicenda e la trama sono note, per cui non ha poi molto senso ritornarci sopra. Will (Matt Damon) è povero, ha un'infanzia e un'adolescenza tormentate alle spalle, si circonda di pochi e fidati amici, passa il tempo a sbarcare il lunario, a ubriacarsi e ad essere coinvolto in risse. Ha

un dono particolare, tuttavia. Quello di essere un genio, di aprire un libro e di immagazzinare tutto quello che legge, dall'arte alla filosofia, dalla storia alla chimica, fino ad arrivare alla matematica. L'iniziale scoperta da parte di un professore di matematica del Massachusetts Institute of Technology, Gerald Lambeau (Stellan Skarsgård... memorabile protagonista anche de Le onde del destino di Lars Von Trier), del talento eccezionale del ragazzo, preceduta dalla risoluzione di alcuni complessi teoremi alla lavagna del corridoio dell'università e dalla ricerca dell'autore misterioso, dalla sfida quindi – tutta intellettuale, non fisica – fra il mondo accademico e quello (presunto) studentesco, è altamente spettacolare. Ecco, quindi, il primo valore aggiunto del film. Van Sant da un lato si adequa alle esigenze di botteghino (il film alla fine incasserà qualcosa come 225 milioni di dollari solo con le proiezioni a fronte di un budget di circa 10 milioni...) e, quindi, utilizza con intelligenza e raffinatezza tutto il potenziale espressivo del cinema, anche in termini di retorica e di commozione; dall'altro riesce a plasmare, condizionare, a non essere schiacciato completamente dagli stereotipi, così edulcorati e all'insegna del politically correct, del cinema americano più "buonista" e meno muscoloso e reazionario. C'è la storia d'amore, c'è l'eterno dualismo e la perenne semplificazione fra il "buono" e il "cattivo", c'è il lieto fine, c'è la commedia a fianco del dramma...tutto questo è vero. Ma alla fine, analizzando meglio la pellicola, ci si può accorgere che Van Sant le unghie le usa, eccome. Gli artigli vengono conficcati, in maniera molto più dolorosa di quanto non possa sembrare. Will Hunting non è l'ennesima celebrazione del sogno americano, piuttosto l'amara elegia di una società molto meno dinamica di quanto non venga solitamente celebrata. In fondo si esce dai sobborghi di Boston, da un futuro mediocre. da un'esistenza precaria, solo se si è in possesso di una capacità intellettiva e di un talento fuori dall'ordinario. Appunto, come in una favola, qual è senza dubbio Will Hunting.

Continuo con l'indicare ciò che mi piace del film. Intanto, un altro elemento di merito della regia è quello di frenare, limitare, incanalare in un contesto armonico, l'esuberanza recitativa di Robin Williams, un attore sicuramente bravo e dotato, ma spesso incontenibile. L'interpretazione del film, nel ruolo dello psicologo che riuscirà ad aprire una breccia nel cuore di Will (ancora Van Sant che gioca con gli stereotipi del cinema liberal americano, quale quello del rapporto aperto, conflittuale, alla fine amichevole e paritario, fra lo psicologo e il suo paziente), gli varrà uno dei due premi oscar del film. L'altro verrà consegnato alla strana coppia di sceneggiatori del film, Matt Damon / Ben Affleck, anche lui peraltro tra i protagonisti nel ruolo di Chuckie, amico del cuore di Will. La colonna sonora, poi, che fa largo uso delle canzoni di uno dei più grandi e sfortunati protagonisti della canzone americana, quell'Elliott Smith, che nel 2003 si è tolto la vita probabilmente vittima di una profonda depressione. *Miss Misery* è una canzone di una dolcezza e di una fragilità sconfinate.

Il migliore Van Sant, comunque, lo si può ammirare nel rapporto, estremamente fisico, così bello, spontaneo, sincero, autentico, di amicizia fra Will e gli altri. Seguirli all'interno della loro macchina sgangherata, vederli passare il tempo a ciondolare fra un pub e l'altro, descrivere il loro mondo (sostanzialmente di moderno sottoproletariato) e la mancanza di prospettiva che lo caratterizza, in definitiva è la migliore carta a disposizione del film. In questo il regista è aiutato proprio dalla coppia di sceneggiatori, che costruiscono il film con una serie di dialoghi impressionanti.

Good Will Hunting. Will Hunting - Genio ribelle

Regia: Gus Van Sant; Soggetto e sceneggiatura: Matt Damon, Ben Affleck; Fotografia: Jean Yves Escoffier; Montaggio: Pietro Scalia; Musica: Danny Elfman; Scenografia: Melissa Stewart; Costumi: Beatrix Aruna Pasztor; Suono: Steve Kohler; Interpreti: Robin Williams (Sean Maguire), Matt Damon (Will Hunting), Ben Affleck (Chuckie Sullivan), Stellan Skarsgård (Prof. Gerald Lambeau), Minnie Driver (Skylar), Casey Affleck (Morgan O'Mally), Cole Hauser (Billy McBride), John Mighton (Tom), Rachel Majorowski (Krystyn), Colleen McCauley (Cathy), Rob Lyons (Carmine Scarpaglia); Produzione: Lawrence Bender per Miramax; Distribuzione italiana: Buena Vista; Origine: USA; Anno: 1997; Durata: 126'.



P S Y C H O (1998)

di Alessio Galbiati

Psycho di GVS è un incredibile oggetto filmico che mai si era visto prima, una copia fedele del capolavoro di Alfred Hitchcock, una fotocopia a colori che riflette sull'impossibilità ontologica della copia perfetta.

A prima vista, compiendo una lettura sommaria dell'opera, ci si trova di fronte ad un'operazione warholiana, non solo la vicenda narrata è la medesima ma ogni singola inquadratura ricalca esattamente l'originale con la sola aggiunta del colore. Una riproduzione perfetta che produce un hitchcockiano senso di vertigine dato dal dialogo diretto instaurato con la memoria dello spettatore che, col ricordo del capolavoro del "maestro del brivido", è costantemente chiamato a misurarsi alla ricerca d'ogni possibile frattura, d'ogni deviazione-variazione. Ciò che primariamente è messo in gioco da questo gioco per adulti è appunto il concetto stesso di memoria che nella vita come al cinema è solamente una idealità, un dato irreale al quale ci aggrappiamo per dare un senso al (non) senso complessivo nel quale siamo immersi. Quanti dei nostri ricordi sono in realtà fasulli?

Per esemplificare quel che intendo non saprei fare esempio migliore che citare un episodio della serie televisiva *Malcolm in the Middle*. Lois, madre perennemente sacrificata sull'altare della propria famiglia e stritolata da quattro figli pestiferi, decide che è giunta l'ora di prendersi un po' di tempo tutto per sé e si iscrive ad un corso di danza; già dalle prime lezioni il suo insegnante le fa notare la sua innata grazia e soavità nel seguire la melodia con i movimenti del proprio corpo e lei stessa prova un'inenarrabile sensazione d'armonia. La macchina da presa la segue mentre volteggia con in viso un sorriso che da tempo aveva dimenticato di possedere. La sua vita grazie al corso di ballo cambia, il piacere prodotto da questa consapevolezza d'essere armonica è in grado di donarle nuovo smalto, d'essere una donna finalmente soddisfatta ed appagata da qualcosa. Un giorno però, il più piccolo dei suoi figli ha malaugurata idea di farle (a sua insaputa) delle riprese con una telecamera proprio durante una delle sue adorate lezioni. Sarà rivedendo queste immagini che Lois scoprirà di non essere per niente una brava ballerina, ma bensì una pessima e goffa signora di mezza età che si dimena in una palestra pubblica. Ecco, Lois ha scoperto in maniera drammatica che la percezione che possedeva di sé era in realtà una menzogna, percepiva grazia a fronte d'una realtà diametralmente opposta. Questo episodio divertente illustra come la memoria – generata dalla percezione –

non sia un dato reale ma un ricordo soggettivo d'un dato oggettivo che (autonomamente) non esiste. Allo stesso modo il ricordo che noi abbiamo del film di Hitchcock è continuamente (ri)prodotto dalla copia diretta (architettata?) da Van Sant che, inserendo una serie di sfumature differenziali su di una struttura data, ci ricorda che la nostra idea dello *Psycho* del 1960 è pura idealità. Van Sant ci pone di fronte ad uno specchio che impietoso restituisce null'altro che il qui-e-ora. La sua è una riflessione sulla macchina-cinema, una rivendicazione della natura soggettiva della settima arte che produce null'altro che soggettività. Lo specchio impietoso (il film, il cinema) moltiplica il ricordo e la percezione tante volte quanti sono gli occhi che lo osservano.

La vertigine vansantiana pone squarci (1) là dove credevamo l'originale immutato e lo fa nella maniera più scoperta, ribaltando in primo luogo le pulsioni sessuali messe in scena da Hitchcock. È bene ricordarsi (appunto) che il regista inglese oltre alla maestria della messa in scena e della costruzione della tensione cinematografica, è stato fra i più grandi mattatori della sessualità hollywoodiana seminando nei suoi testi filmici un profluvio di riferimenti sessuali ed ovviamente Psycho ne è pregno. GVS assegna il ruolo che fu di Janet Leigh ad Anne Heche in apparenza rispettando il testo originale, entrambe le attrici sono infatti bionde e conformate fisicamente in maniera analoga, se non fosse che la Heche è fra le poche attrici hollywoodiane dichiaratamente omosessuali e soprattutto non proietta sullo schermo la medesima carica sessuale della Leigh, che nella prima parte dell'opera d'origine evoca pulsioni erotiche celate a stento dall'impertinente messa in scena (o, viceversa, evocate con maestria). GVS non annulla la componente erotica assegnata al ruolo femminile ma la trasla sul personaggio della sorella, qui interpretato da Julianne Moore (2) che diviene oggetto delle attenzioni di tutt'altra natura rispetto all'originale, anche perché il ruolo maschile del compagno in cerca della donna in fuga ha l'aspetto e la fisicità di Viggo Mortensen, uno fra gli attori più mascolini del cinema contemporaneo. Già nell'originale hitchcockiano vi era una sotterranea attrazione fra questi due personaggi che qui esplode in maniera assai più evidente. Porre in prossimità due attori quali Julianne Moore e Viggo Mortensen produce quasi scientificamente un'alterazione delle pulsioni originali, ma è (ovviamente) con Norman Bates che il gioco (per adulti) si fa manifesto. Anthony Perkins vs Vince Vaughn è una scelta deliberata che non può essere assunta come casuale o accessoria, Vaughn è assai più convenzionale e mascolino dell'esile e perturbante Perkins e la sua stessa presenza fisica rende assai più esplicite le pulsioni sessuali dei quattro personaggi e dell'intera vicenda narrata, tanto che quando spia Marion Crane mentre si spoglia non potrà fare a meno di masturbarsi.

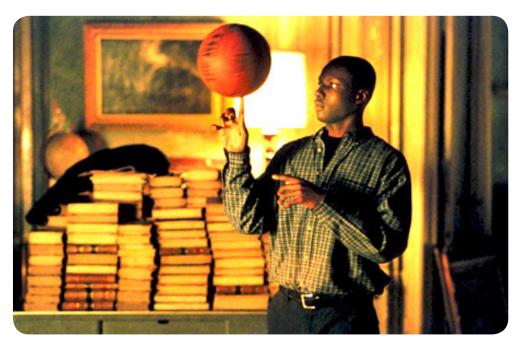
Dunque GVS altera gli equilibri sessuali in gioco e così facendo da forma nuova ad un'opera che a prima vista potrebbe apparire come fotocopiata a colori dall'originale, GVS racconta una sessualità dei personaggi più articolata ed esplicita e forse, questa è proprio la caratteristica peculiare di tutto il suo cinema, da *Mala Noche* a *Milk* – caratteristica che ha il suo precursore in Alfred Hitchcock che con la sua sessualità vittoriana seppe per primo far arrossire, quasi senza che se ne accorgessero, i puritani Stati Uniti d'America

Note:

- (1) Letteralmente squarci. Si pensi alla sequenza della doccia inframezzata da una serie di fotogrammi d'un cielo percorso da nubi, peraltro marca autoriale costante in tutta l'opera del ragista americano. Ne ho parlato nella recensione di *Even Cowgirls get the Blues* in Rapporto Confidenziale, numero12 (febbraio 2009), pag.21-22.
- (2) Nell'originale il ruolo di Lila Crane fu interpretato da Vera Miles.

Psycho

Regia: Gus Van Sant; Soggetto: dal romanzo di Robert Bloch e dal soggetto del film omonimo di Alfred Hitchcock (1960); Sceneggiatura: Joseph Stefano; Fotografia: Chris Doyle; Montaggio: Amy E. Duddlestone; Musica: Bernand Herrmann (adattata daDanny Elfman); Scenografia: Tom Foden; Costumi: Beatrix Aruna Pasztor; Interpreti: Vince Vaughn (Norman Bates), Anne Heche (Marion Crane), Julianne Moore (Lila Crane), Viggo Mortensen (Sam Loomis), William H. Macy (Milton Arbogast), Robert Forster (Dott. Fred Simon), Philip Baker Hall (sceriffo Al Chambers), Anne Haney (signora Chambers), Chad Everett (Tom Cassidy), Rance Howard (signor Lowery), Rita Wilson (Caroline), James Remar (agente della stradale), James LeGros (venditore d'auto usata); Produzione: Brian Grazer e Gus Van Sant per Universal/Imagine Entertainment; Distribuzione italiana: Uip; Origine: USA; Anno: 1998; Durata: 104'.



FINDING FORRESTER Scoprendo Forrester (2000)

di Jean-Maurice Rocher traduzione a cura di RR

A Borges...

Perché chi ha davanti agli occhi un vero amico ha davanti a sé come la sua propria immagine ideale [exemplar]. Perciò gli assenti diventano presenti, i poveri ricchi, i deboli forti e, quel che è più difficile a dirsi, i morti vivono; così tanta stima, ricordi, rimpianti ispirano ai loro amici. Così gli uni sembrano avere trovato la gioia nella morte e gli altri in una vita degna di encomi.

Cicerone, Laelius de amicitia (I sec. a.C.)

ALL'INCONTRO DEL «PUNTO DI VISTA»

Possiamo tentare di spostare la vecchia, ma pur sempre originale, questione del punto di vista al cinema? Generalmente al cinema chiamiamo «punto di vista» la maniera premeditata con cui un cineasta decide di filmare qualcosa. Ma cos'è in questo caso «la maniera»? Si potrebbe rispondere da un punto di vista puramente tecnico e allora sarebbe una generalizzazione che questa «maniera» costituisca un luogo (quello della posizione della cinepresa, mobile o meno, da cui filmerà il regista). Al di là della tecnica, la «maniera» è anche il modo di pensare questo luogo.

Tuttavia, così come suggerisce l'espressione comunemente adottata, occorre operare una distinzione tra «arte» e «maniera». E, in materia di cinema, l'arte è Gus Van Sant e i suoi film, che siano prodotti dai



grandi studi o concepiti come produzioni più indipendenti.

Si tratta di offrire agli spettatori, come accade in *Finding Forrester*, una concezione di valore degno di nota e assai particolare del punto di vista che tenterò di descrivere per quanto possibile di seguito, ancora sotto l'influenza del momento in cui mi raggiunse con l'evidenza e l'intensità delle belle cose dello spirito.

Gus Van Sant ci accompagna, verso la fine del film, davanti alle immagini della partita di basket cruciale per Jamal, a sposare i molteplici punti di vista delle persone che si trovano alla partita, più quello di un assente: William Forrester, scrittore-mentore dello scrittore-giocatore Jamal.

L'amico Serge Daney aveva differenziato, in uno dei suoi numerosi testi, il cinema del punto di vista unico, il cinema del duplice punto di vista e il cinema a n punti di vista («Alla fine il più grande», concludeva) (1). Può darsi che per il film di Gus Van Sant, e più particolarmente per questa scena, si possa evocare un cinema a n+1 punti di vista.

La messa in scena drammatizza l'istante in cui tutto precipiterà. Noi guardiamo Jamal tirare mentre vengono inseriti dei piani brevi delle diverse persone che lo guardano dalle gradinate (la sua famiglia, il professor Crawford, il suo allenatore, la sua ragazza con il padre, i suoi compagni di classe, ecc...). Siamo così portati a esaminare gli ultimi minuti della partita attraverso una moltitudine di punti di vista, tutti convergenti verso Jamal.

Se molti tra i piani sono presentati come emananti dallo sguardo di Jamal, è perché lo sguardo stesso di Jamal è preminente. Sono le sue occhiate verso le gradinate a farci sentire la moltutidine dei punti di vista e, di conseguenza, la drammaturgia della scena, nella misura in cui tutti gli sguardi che gli sono rivolti incarnano ciò che pesa su di lui in quel determinante momento e in particolare il dilemma che lo attanaglia: perdere apposta o tentare di vincere?

Anche William Forrester segue la partita. Lo fa da casa sua, dallo schermo del televisore, ma noi non lo sappiamo prima che venga fischiata la fine della partita, dopo che la tensione è caduta così come l'ultimo canestro mancato di Jamal.

Tuttavia il punto di vista spettrale di Forrester plana sulla scena, presenza-assenza, che potremmo mettere in prospettiva con quella di J. D. Salinger (2), che si fa sentire lungo tutta la durata del film attraverso il personaggio di Forrester. Il genio di Gus Van Sant si esprime, e questo prima dei punti di vista-traiettorie illuminate e intersecanti degli adolescenti del liceo di *Elephant*, in questa arte di far accumulare punti di vista «impliciti» ed «espliciti» all'interno dello stesso momento di cinema. Perché, sì, Forrester, aka «Window» è là, non in carne ed ossa ma con qualcosa di lui; è là, nel nostro squardo, in quel

momento tanto importante per Jamal. Questo qualcosa che Gus Van Sant ha preso il tempo di far risalire progressivamente alla superficie del film è l'anima (3) dello scrittore.

L'improvvisa dilatazione del tempo, al momento dei due tiri di Jamal, fa prendere coscienza allo spettatore della dimensione della posta in gioco dell'avvenimento cui Jamal partecipa, ma anche della sua relativa insignificanza, se ci si pone nel punto di vista di Forrester, perseguitato dai suoi fantasmi.

C'è, contenuto in quell'istante di tempo sospeso, dualismo tra la tensione e la «critica», la relativizzazione della posta di quella tensione.

«Tutto questo ha un senso?». Ecco che cosa lo scrittore scozzese ha insinuato furtivamente nel nostro sguardo.

CI AMANO COME IL FUOCO

« Esiste ciò che noi chiamamo l'atteggiamento nella tempesta. Quando si è colti da un'improvviso acquazzone, possiamo sia correre il più veloce possibile, sia lanciarci per trovare riparo sotto le sporgenze dei tetti delle case che costeggiano il cammino. In ogni caso ci bagneremo.

Se ci si preparasse mentalmente in anticipo all'idea di essere inzuppati, saremmo per forza di cose meno contrariati all'arrivo della pioggia.

Possiamo applicare con beneficio questo principio a ogni situazione. »

Hagakure

È alla svolta di *Finding Forrester*, in secondo piano, discretamente, in quello che altro non è che un banale piano di congiunzione tra due luoghi familiari per Jamal (l'appartamento di Forrester e il liceo), che arde la fiamma nel film di Gus Van Sant. L'apparente banalità del luogo filmico, dove risiede il focolaio di questa fiamma - questo piano che ci sarebbe potuto passare del tutto inosservato, come a Jamal che passeggia in strada senza preoccuparsi della vettura che brucia non lontano da lui e che noi, spettatori, percepiamo solo in secondo piano - rivela la dimensione quotidiana di questo evento fumogeno.

Un'auto brucia, nella notte, nel Bronx, ma il regista passa, lascia scivolare il suo peregrinare nella traccia di Jamal. Non tenta nemmeno di posare l'attenzione su quell'avvenimento ma ne sottolinea la banalità relegandolo in secondo piano.

Nessun primo piano qui per il fuoco, contrariamente ai film che abbiamo evocato recentemente a proposito di quella che potremmo chiamare un tentativo di tracciare la genealogia del fuoco in Gus Van Sant (4). Il regista vuole andare altrove e, per farlo, deve seguire il giovane anziché fermarsi vicino a quel fuoco cui

nessuno pare fare caso.

L'arrivo di una vettura della polizia, che passa a bassa velocità con i lampeggianti accesi a lato di Jamal, dalla sinistra del piano, va a suscitare un breve rallentamento da parte di Gus Van Sant, che dilata a sua volta nel tempo, per gli spettatori, il comportamento di Jamal al passaggio della pattuglia.

E' nel preciso momento in cui i poliziotti raggiungono il ragazzo che ci appare con precisione la vettura in fiamme sulla destra, della quale fino a quel momento avevamo notato unicamente il fumo.

Evitando qualsiasi controcampo convenzionale sul comportamento dei poliziotti (situandosi fuori campo rispetto agli agenti Jamal sostiene uno sguardo accusatore o una provocazione?), concentrandosi sul comportamento di Jamal, Gus Van Sant non solo infrange una regola hollywoodiana ma volge in permanente minaccia la presenza poliziesca sempre presente da qualche parte, in slow motion, fuori campo, rischiando di far precipitare drammaticamente la vita del personaggio.

Ma la sequenza non è ancora terminata. Se si parla molto di fuoco a proposito delle prove più recenti del regista, questo è raramente separabile dall'acqua. Jamal continua a camminare sull'asfalto quando inizia un acquazzone. Il ragazzo non modifica il ritmo della sua andatura, non sembra preoccuparsene esattamente come per il fuoco di prima, semplicemente alza il cappuccio della giacca (felpa?).

Ricordiamo che in *Taxi Driver* la deriva fascisteggiante di Travis Bickle lo portava ad attendere una pioggia purificatrice che pulisse le strade di New York da tutti i suoi delinquenti. Qui la pioggia di Gus Van Sant non è una pioggia che pulisce, che trascina nei tombini della città la delinquenza o gli atti che ne derivano sino alle fogne.

La pioggia spegnerà naturalmente il fuoco appiccato da qualche piromane insurrezionalista ma cade soprattuto su Jamal, come altri e tanti sguardi della società che incontra lungo il suo cammino, quegli sguardi che conosce troppo bene e che alcuni personaggi del film gli lanciano con l'intenzione di annegarlo.

≪RICORDATI CHE I PROFESSORI AMARAMENTE DELUSI SONO SIA MOLTO EFFICENTI, SIA MOLTO PERICOLOSI≫.

(William Forrester a Jamal)

Jean-Maurice Rocher - Spectres du cinéma (http://spectresducinema.blogspot.com)

Note:

- (1) Serge Daney, L'exercice a été profitable, Monsieur, p.197.
- (2) J. D. Salinger è un autore nordamericano. Ha pubblicato un romanzo divenuto estremamente celebre, *The Catcher in the Rye*, e qualche racconto prima di porre fine in modo brutale e misterioso alla sua attività di scrittore. Si ritirerà per scrivere, diventando invisibile al mondo e non pubblicando più nulla. Molte idee del film di Van Sant, che non elencheremo qui, rimandano al romanzo di Salinger. Il film presenta inoltre citazioni ad altri scrittori (E. A. Poe) o registi (T. Malick).
- (3) «The soul», per riprendere il termine preciso del poema *The Rayen* di E. A. Poe.
- (4) È possibile consultare l'articolo sul mio blog all'indirizzo: http://cinechanges.blogspot.com/2007/11/autour-de-paranoid-park.html

Finding Forrester. Scoprendo Forrester

Regia: Gus Van Sant; Sceneggiatura: Mike Rich; Fotografia: Harris Savides; Montaggio: Valdís Óskarsdóttir; Costumi: Ann Roth; Suono: Kelley Baker; Interpreti: Sean Connery (William Forrester), Rob Brown (Jamal Wallace), F. Murray Abraham (Prof. Robert Crawford), Anna Paquin (Claire Spence), Busta Rhymes (Terrell), April Grace (Ms Joyce), Michael Pitt (Coleridge), Michael Nouri (Dottor Spence), Richard Easton (Matthews), Glenn Fitzgerald (Massie), Matt Damon (Steven Sanderson); Produzione: Laurence Mark, Sean Connery e Rhonda Tollefson per Columbia Pictures; Distribuzione italiana: Columbia; Origine: USA/Canada; Anno: 2000; Durata: 134'.



GERRY (2002)

di Luciano Orlandini

Un luogo naturale, appena o per niente antropico, il deserto, con i suoi orizzonti lontani e la sua scarsa densità di popolazione, stimola l'ippocampo a tutto svantaggio delle attività corticali, rilasciando una maggiore riserva energetica fondamentale per concentrare l'attenzione sulle nostre più intime sensazioni ed emozioni. Gli ampi spazi amplificano le capacità di uno squardo interiore che libera uno squardo mentale "superiore" in grado di vedere oltre le immagini consuete. L'approdo dell'anima in questo luogo, dove lo spazio smisurato, privo di punti di riferimento o di coordinate artificiali, comprime il tempo e la sua espressione più eclatante (il movimento) relegandolo in un altro spazio più intimo, più personale, trascina nella ricerca dell'introvabile (la via del ritorno? la comprensione di un'aporia?). L'anacoreta che è in noi prende il sopravvento ed entra immediatamente in sintonia con la maestosità della natura; lo squardo esteriore, spaventato e umiliato da tanta immensità, lascia spazio a quello interiore. Il miraggio è un surplus di visione che avvicina un mondo tanto ostile (incomprensibile) alla nostra mai vana speranza di decodificare gli oggetti. La bellezza di "Gerry" risiede nella scelta di mostrare un deserto che si lascia guardare, non un deserto drammatizzato, né enfatizzato, ma semplicemente raccolto nel suo mistero sottolineato da due caratteristiche essenziali anche per il cinema: la luce e il movimento. La luce gioca un ruolo fondamentale. È una luce instabile, in continua trasformazione, quasi la steadycam non riesce a catturarla, proponendo solo le sue infinite variazioni, mostrandola come colore e sfaccettatura del cielo o riflesso dei vari paesaggi desertici. Il movimento è un aspetto molto più complesso. Si definisce in relazione ad altri due aspetti importanti (sarebbe interessante approfondire questo argomento): il movimento di per sé e il movimento del paesaggio immobile. Il primo aspetto è tipico delle scelte tecniche effettuate da Van Sant. Cerco di spiegarmi meglio. Abbiamo i due Gerry che si muovono tra le rocce, che corrono, scalano colline, infine camminano esausti sul bianco del Bad Water Basin della Death Valley. Abbiamo la mdp che li cura, avvolgendoli con il piano seguenza, a volte limitandosi a seguirli, a volte girandogli intorno. A volte la mdp rimane immobile lasciando scorrere, lontanissimi, i due Gerry quasi schiacciati dalla maestosità della natura. Gli innumerevoli campi lunghissimi finalmente abituano l'occhio a vedere le forme e i colori della materia e della luce. Il secondo aspetto riquarda una certa specificità della natura. Il deserto non è un paesaggio statico. Nel deserto c'è movimento, un movimento lento ma incessante, poco percepito ma inesorabile: il vento che spazza i cespugli, che disegna la sabbia, le nuvole che scorrono impassibili giocando a "scolpire il tempo": e Van Sant. tramite riprese velocizzate, "gioca" a mostrare le forme cangianti delle nubi che si muovono e si ricreano al di sopra di un paesaggio apparentemente immobile. Il deserto apre i labirinti, ovvero tende ad annullare i simboli, ci salva dall'inestricabile groviglio di strade contorte e spesso senza sbocco che costellano i giorni "urbanizzati" di guesta civiltà, ma, non essendo comprensibile (ovvero anche l'ecumene può non essere comprensibile ma almeno ci illude in una verosimiglianza simbolica) ci pone di fronte al nostro sguardo interiore. Liberandoci dal labirinto ci mostra il non-mostrabile. La paura e la sofferenza per tanta maestosità conducono al sublime e ad un magnifico terrore. Lo squardo vaga tra metamorfosi di luce e miraggi che duplicano i corpi, lo sguardo torna al cinema per esorcizzare il suo deserto. In un racconto dell' Aleph (1) di Borges "I due re e i due labirinti", due re si sfidano finché il primo non riesce a rinchiudere il secondo re in un labirinto. Ma i labirinti sono costruiti per essere percorsi fino in fondo (fino ad entrare in un altro labirinto, ma questa è un'altra storia) ed il primo re riesce ad uscirne. Fuggito dal "suo" labirinto riesce però ad imprigionare il secondo re nel deserto dove morirà di fame. Due uomini fuggiti dai loro non-luoghi (2), (ossia luoghi della società surmoderna che annullano le prerogative più umane, togliendo valore alle relazioni, alla personalità e alla storia), cercano di ritrovare "certi" valori in un luogo troppo puro e lucido da essere metabolizzato. Da un punto di vista fisico ne "usciranno" esausti (non intendo fare spoiler), e ovviamente dopo questo film molti si quarderanno bene dall'affrontare una "gita" in un luogo tanto inospitale senza la dovuta attrezzatura (che però annullerebbe la magia del luogo inquinando con spore di non luoghi la sua purezza poetica), ma questo cammino dello sguardo guidato in questa esperienza che definirei "pittorica", aggraziata dal sapiente utilizzo di piani seguenza e campi lunghi, "definisce" l'importanza dell'assaporare l'indefinibile valenza del Reale, al di là di qualsiasi tentativo che cerchi di circoscrivere gli eventi attraverso definizioni e/o significati reconditi. In una seguenza del film i due uomini sono seduti di notte davanti ad un falò, stanno parlando (nel film i dialoghi sono rari e spesso appunto non "significativi"), quando uno dei due Gerry (Casey Affleck) comincia a raccontare la sua storia di antico re che aveva appena conquistato Tebe ma che era stato sconfitto da un suo vassallo. Questo bellissimo racconto evoca un nucleo narrativo, un "nocciolo duro" denso di significato (l'epica si potrebbe differenziare dal romanzo anche per la sua preponderante presenza di nuclei narrativi e assenza di scene che non portano avanti la storia), ma Gus Van Sant, "abbandona" questo momento al "linguaggio" verbale, al racconto di Gerry che si immedesima nel re. Questa storia raccontata davanti a un fuoco nel deserto notturno rievoca la Storia, avvicina l'uomo abitatore di non-luoghi al locus amoenus di un mondo ormai scomparso. Il contatto con la durezza (paesaggio, rocce, ambiente) del durante (il tempo che si restringe inondando di eternità lo spazio) oltre a lasciare al linguaggio verbale le uniche storie possibili, induce a scrivere una nuova storia fatta di empatia, di dolore, di luce e di squardo proiettato verso il sublime, una scrittura che Van Sant ha saputo affinare (come lui stesso ammette ringraziandolo nei titoli di coda) grazie alla conoscenza del cinema di Béla Tarr, ma che comunque insegna a "leggere" al di là delle nostre care metabole linguistiche.

Note:

- (1) Jorge Luis Borges, L'aleph.
- (2) Marc Augé, Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità, Elèuthera, Milano, 2005. Esempi di nonluoghi per Augé sono le autostrade, gli aeroporti, i centri commerciali, i mezzi di trasporto, i campi profughi, ossia tutti quei luoghi che non integrano i luoghi storici o le differenze ma isolandole e circoscrivendole come "curiosità da baraccone" (un esempio è un supermercato che raccoglie prodotti di varie nazionalità mentre una volta il luogo poteva essere un negozio con prodotti tipici e ben identificabile).

Gerry

Regia: Gus Van Sant; Sceneggiatura: Gus Van Sant, Casey Affleck, Matt Damon; Fotografia: Harris Savides; Montaggio: Casey Affleck, Matt Damon, Gus Van Sant; Musica: Arvo Pärt; Interpreti: Casey Affleck (Gerry), Matt Damon (Gerry); Produzione: Jay Hernandez, Dany Wolf; Origine: USA; Anno: 2002; durata: 103'.



ELEPHANT (2003)

di Luciano Orlandini

Guardare Elephant significa intraprendere un viaggio senza preoccuparsi del punto di arrivo, soffermandosi a scoprire l'altro lato degli oggetti, scoprire un punto di vista che si contrappone al nostro o, al limite, si propone come esperienza ottica diversa e "non concordante" con la nostra. Ci sono false piste, didascalie con nomi propri che potrebbero essere qualsiasi cosa, ma che non indicano niente, non informano sul personaggio. I nomi sembrano suddividere il film in capitoli, ma non si presentano come "confini", perché le varie seguenze spesso li fagocitano, li aggirano e li espellono come oggetti sgraditi, insignificanti. Queste didascalie sono il tentativo di ordinare il caos, "spiegare" il flusso degli eventi, ordinare, coordinare, raccogliere (sono l'ultimo residuo dei miti?). Gli studenti vengono seguiti, raggiunti, aggirati dalla mdp nel loro percorso lungo i corridoi, la mensa, la biblioteca, i bagni, le varie aule della scuola, percorsi che non portano da nessuna parte se non nel loro stesso ineluttabile aggrovigliarsi. I vari segmenti narrativi si sovrappongono, si intersecano, si giustappongono. La stessa scena viene mostrata attraverso soggettive differenti (recuperate anche dopo molte sequenze), rivelando allo sguardo l'impossibilità di dare un senso logico persino al tempo. Flashback e/o flashforward non si strutturano cronologicamente né si pongono come aperture e chiusure di parentesi all'interno del plot principale (ma qual è in Elephant il plot principale?), ma fluttuano nel prima e nel dopo scompaginando il tentativo di formare una logica cronologia degli eventi. Così ad esempio, l'incontro in un corridoio tra Elias e John viene riproposto tre volte: nella prima seguenza la mdp segue John fino al suo incontro con Elias (un ragazzo che scatta

foto con l'intento di crearsi un portfolio fotografico). Elias propone a John di farsi scattare una foto, John accetta dandosi una pacca sulla natica per accentuare il rumore del click della fotocamera. Nel frattempo sopraggiunge Michelle che, udito il suono della campanella, al momento di incrociare i due, si mette a correre. Michelle rientrerà in biblioteca e così farà Elias mentre la mdp continuerà a seguire John fin quando non uscirà dall'edificio. Dopo altri piani-seguenza e altri quindici minuti. la mdp segue Elias mostrando l'identico incontro, ma "rovesciato", perché la semi-soggettiva assume il punto di vista di chi proviene da una direzione diametralmente opposta. Mentre prima John si trovava a sinistra ed Elias a destra dello schermo, adesso i due ragazzi sono in posizione simmetricamente invertita, come in un "ideale" controcampo che oserei definire temporale (quindi un oltre-controcampo). Ancora altri diciannove minuti circa di film e rivediamo l'incontro per la terza volta, ma stavolta il mondo viene scrutato tramite la semi-soggettiva di Michelle che ode la campanella e si mette a correre passando a lato dei ragazzi lasciati ai margini estremi del quadro e quasi indistinti nel fuori fuoco. Spesso infatti lo sfocato lascia ai margini le cose distanti e gli eventi che non compongono o non formano l'universo diegetico del personaggio mostrato di volta in volta da Van Sant. Adesso "sappiamo" (sapremo) che Michelle in pochi secondi giungerà in biblioteca (come pure farà Elias), luogo del loro destino. Nello stesso tempo John uscirà dalla scuola incontrando sul piazzale Eric e Alex in procinto di entrare nell'edificio. La "storia" di pochi minuti (forse cinque, dieci?) nel film viene dilatata dalla reiterazione delle seguenze mai uquali a se stesse. L'utilizzo del piano seguenza, oltre a dare una fluidità spaziale e ovviamente temporale (quasi non ci accorgiamo di "essere tornati indietro nel tempo") offre la possibilità di abbandonare il "luogo" principale della rappresentazione. Intendo "luogo" come il personaggio o i personaggi che focalizzano l'attenzione. "vagando" e attardandosi nei vari meandri della scuola per mostrare oggetti, sale, attanti che non sono funzionali (apparentemente) alla rappresentazione. In altri termini il piano seguenza, oltre ad esprimere il punto di vista del personaggio focalizzato e mettere in evidenza i suoi centri di interesse (con un sapiente uso di immagini o totalmente sfocate o messe a fuoco grazie all'utilizzo di un obiettivo grandangolare), restituisce il senso reiterato ma in fondo "univoco" della mancanza di senso di ciò che sta accadendo. In pratica non sta accadendo niente. Il famoso piano seguenza di Brittany, Jordan e Nicole mi sembra esplicativo. Le tre ragazze sono seguite dalla mdp per circa cinque minuti di un unico piano-seguenza. Ma cinque minuti sono tanti e ascoltare le loro "chiacchiere" (sia acusmatiche che in sintonia con lo squardo) può non essere interessante. In fondo le parole e i racconti delle tre amiche sono altri riempitivi, momenti che servono a rafforzare questo film di "cose". Pertanto la mdp "abbandona" le ragazze, lasciandole di qua dal bancone del self service della mensa, mentre lo squardo viene lasciato "libero" di "sbirciare" nei locali delle cucine, di osservare i cuochi per poi lasciarli nelle loro faccende al fine di riprendere lo status di semi-soggettiva delle studentesse giunte nel frattempo nella sala da pranzo. La mdp ce le mostra sedute, poi si allontana inquadrando John dall'altra parte della vetrata, colto nel momento in cui incontra Eric ed Alex (entrambi in procinto di entrare nell'edificio scolastico per attuare il loro piano). La sequenza termina quando Brittany, Jordan e Nicole entrano nel bagno, ossia nel loro spazio terminale, luogo di liberazione (vomitano il cibo appena consumato per rimanere attraenti) e di arrivo ulteriore. Perché un piano seguenza tanto "lungo", perché tanti discorsi? La narrazione poteva proseguire in altri modi; sintetizzando queste sequenze in pochi quadri Van Sant avrebbe girato un cortometraggio. Eppure l'uscita dalla significanza qui è ottenuta attraverso una tecnica straordinaria, difficile e complessa da studiare. Mi limito ad osservare tre momenti: lo sfondo-mondo, la figura-insicura, i lemmi dell'inspiegabile.

Il mondo è la scuola, sono i corridoi, le aule, la mensa, sono gli altri che si muovono o stanno seduti muovendosi, sono le chiacchiere superflue, il mondo è il superfluo che naviga attorno al personaggio pedinato dalla mdp, spesso da dietro, a volte scavalcato e "seguito" dal davanti, sono le nuvole dell'incipit o quelle osservate da Michelle, sono le nuvole che tornano nell'epilogo. Il mondo è tutto quello che circonda il personaggio, spesso fuori fuoco, buttato ai margini della visione, quasi abbandonato nel perso del quotidiano. Ma a volte è perfettamente a fuoco, la scena è nitida, ripresa con un grandangolare e la persona "seguita" viene schiacciata nell'infinitesimo dell'insignificanza (es.: Michelle quando entra in palestra). I piani sequenza cercano di aggirare e di prendere questo mondo inspiegabile, raggiungerlo anche al di là dell'indistinto, dell'immagine fuori fuoco, un po' come cercare una cornucopia ai piedi di un arcobaleno. Ma queste "catalisi" prive di nuclei sono un magma insuperabile. La spiegazione del perché è la stessa ricerca di un senso attraversando il non aggirabile dominio dell'inspiegabile.

I volti dei ragazzi ripresi in primo piano, che spiccano sul magma indistinto dello sfocato, che mostrano la loro perfetta giovinezza, la loro superflua bellezza (ma anche bruttezza), si muovono in cerca di un

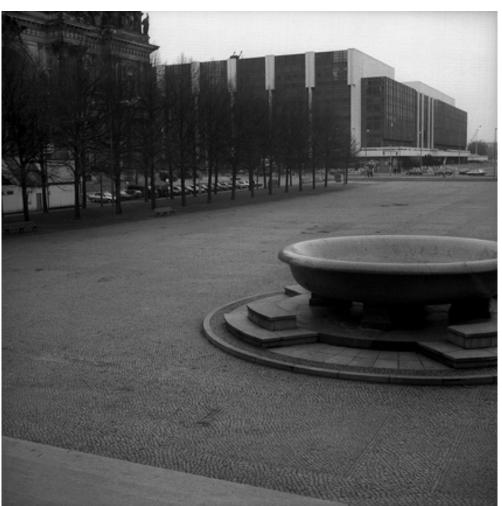
niente da fare: entrare e uscire, mangiare e vomitare, fotografare ed essere fotografati, insomma fare qualcosa e il suo contrario. Movimenti inspiegabili dove l'immagine del personaggio è l'unico dato che ci è consentito conoscere. In fondo non sappiamo niente di loro. Jonh ha un padre sbronzo (ma beve sempre oppure l'ha fatto solo "oggi"?), il preside si limita a fare il preside di tanti altri film ambientati in scuole americane. In cielo ci sono le nuvole come in tanti altri giorni. Non ci è dato che di vedere volti e corpi. E i personaggi diventano, nel loro procedere lento ed estenuante, incrociandosi e duplicandosi nelle stesse reiterate azioni, altri riempitivi, catalisi che si accumulano, altri dati superflui dell'inspiegabile. La figura si trasforma lentamente in un altro oggetto messo lì, casualmente, come una pedina nel gioco dell'oca. Dà l'impressione di sciogliersi nell'inquadratura successiva, la figura è una sagoma sin dall'incipit.

Le sagome possono tutt'al più indicare il loro ambiente. Queste "quide" a cui Van Sant affida il compito di illustrare gli eventi, in realtà non mostrano altro che la loro stessa presenza. Non si raccontano storie, non si introduce un prima, ma solo istanti di un prima, che isolati e coordinati dal tempo interagiscono con i vari spazi restituendo un amaro sapore di vita colta nell'attimo. Il senso di realismo non è dato tanto da una verosimiglianza che non possiede capacità di formare un modello (una ricostruzione anche metafisica degli avvenimenti), quanto da continui, non catalogabili effetti di reale, pezzi di mondo che non restituiscono modelli o delineano significati omologabili, ma "formano" ipotesi di ricostruzione, progetti di lavoro. Eppure questo inspiegabile giustapporsi della storia (mi riferisco agli avvenimenti del plot) non è svelato bensì ri-velato (nel senso di coperto ancora). Ri-velato nel senso di rielaborato, ricostruito, riprodotto. E questo prodotto artigianale (in quanto non seriale) si staglia al di sopra delle convinzioni e delle convenzioni, perché non esiste simmetria e neppure un punto di vista sicuro e obiettivo. Anche (per fare un esempio) l'incontro tra John e Elias non è lo stesso incontro reiterato da angolazioni diverse, ma sono due distinti "incontri" due "separati" non assemblabili incontri. La voluta imprecisione delle mani che si salutano, dei lievi movimenti del corpo, mostra differenze (ad esempio John, nella prima seguenza, si tocca le "parti basse" nel salutare Elias". mentre nella seconda si limita a sfiorarle). L'inspiegabile è compreso (nel senso di circoscritto) in queste inalienabili differenze che restituiscono l'importanza di un mistero non "raccontabile", ma da assorbire per induzione.

Elephant

Regia, soggetto, sceneggiatura, montaggio: Gus Van Sant; Fotografia: Harris Savides; Suono: Leslie Shatz; Interpreti: Alex Frost (Alex), Eric Deulen (Eric), John Robinson (John McFarland), Elias McConnell (Elias), Jordan Taylor (Jordan), Carrie Finklea (Carrie), Nicole George (Nicole), Brittany Mountain (Brittany), Alicia Miles (Acadia), Kristen Hicks (Michelle), Bennie Dixon (Benny), Nathan Tyson (Nathan), Timothy Bottoms (Mr. McFarland), Matt Malloy (Mr. Luce), Ellis Williams (Insegnante); Produzione: Dany Wolf per HBO Films, Meno Film Company, Blue Relief Inc.; Distribuzione italiana: Bim; Origine: USA; Anno: 2003; Durata: 81'.





/////////////////////////// Palazzo del governo della ex DDR







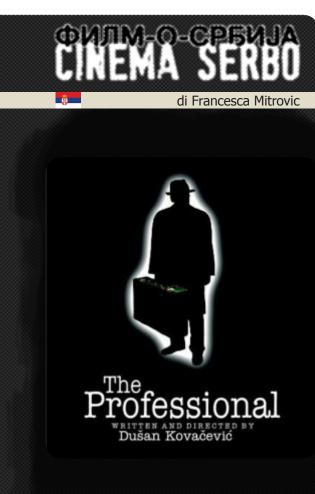








///////// Ai lati della ferrovia



PROFESIONALAC

Regia, soggetto (tratto dalla sua omonima pièce teatrale), sceneggiatura: Dusan Kovacevic; Musiche originali: Momcilo ,Bajaga' Bajagic; Fotografia: Bozidar ,Bota' Nikolic; Montaggio: Marko Glusac; Intrepreti principali: Bora Todorovic, Branislav Lecic, Natasa Ninkovic, Dragan Jovanovic, Josif Tatic, Miodrag Krstovic; Paese: Serbia-Montenegro; Anno: 2003; Durata: 100'.

DVD

Etichetta: Vans; Regione: 0; Formato video: 4:3; Formato audio: Dolby Digital 5.1; Lingue: srpski; Sottotitoli: inglese, macedone, slovacco.

SINOSSI

Teodor (Teja) Kraj una volta professore universitario, scrittore alternativo e membro dei giri intellettuali di Belgrado nonché oppositore del regime di Milosevic, è oggi direttore di una casa editrice alle prese con la minaccia di uno sciopero da parte dei suoi lavoratori.

In più la sua segreteraia gli annuncia la visita di un ospite misterioso. Vani tutti i suoi tentativi di non riceverlo e anche quello di liquidarlo in fretta.

L'ospite ha con sé una valigetta che Teja sembra riconoscere. Inizia anche a raccontare una storia, che i due condividerebbero. Ma quello che Teja non può sapere è che il misterioso ospite, di nome Luka Laban, è un agente segreto che faceva parte del servizio di sicurezza durante il regime di Milosevic, che l'ha pedinato diventando la sua ombra, a causa delle sue idee radicali. Luka è stato alternativamente sabotatore e protettore della vita di Teja per ben 10 anni, riuscendo a penetrare negli ambiti più intimi della sua vita.

All'inizio, Teja si sente minacciato dalla presenza di Luka, ma col tempo la curiosità sulle informazioni di cui la spia dispone ha il sopravvento. Mentre il loro dialogo viene continuamente interrotto dai lavoratori in sciopero, dieci anni delle loro vite, dai destinti distinti ma spesso intrecciati, riaffiorano.

Cronaca di situazioni che hanno dell'incredibile, molto divertenti e tragiche allo stesso tempo, *Profesionalac* è la testimonianza di una guerra tetra, di un difficile periodo che la Serbia ha attraversato alla fine degli anni novanta.

UNA PIÈCE TEATRALE DIVENTATA FILM

La storia era stata scritta dal regista Dusan Kovacevic per uno spettacolo teatrale, ecco perché il film ci ricorda un po' "The Rope" di Alfred Hitchcock, in cui la storia è tutta è ambientata in un'unica stanza, con pochi attori, e il compito di tenere viva l'attenzione dello spettatore si posa completamente su una storia appassionante e convincente.

Chi ha visto lo spettacolo a teatro (e io purtroppo non sono tra questi) sostiene che il film lascia meno spazio all'immaginazione. Suoi punti di forza sono però le interpretazioni molto buone (Bora Todorovic e Branislav Lecic) e il fatto che il regista Kovacevic ha intelligentemente adattato il film ambientandolo in un periodo più attuale non mancando di rimandare agli eventi del passato grazie a un uso sapiente del flashback.

Perchè *Profesionalac* è ulteriore dimostrazione dell'interesse (che sfiora la mania) dei serbi per la politica.

Così se nel testo teatrale, ambientato negli anni 80, si parlava del regime comunista, il film si svolge sotto il regime di Milosevic e ci accompagna la musica di Bajaga (il noto Momcilo Bajagic "Bajaga", che con il suo gruppo "Instruktori" è una delle formazioni rock serbe più gettonate).

II REGISTA

Kovacevic confronta in questo film il seguace del regime con l'oppositore. Non bisogna però aspettarsi soluzioni scontate come una contrapposizione tra buono e cattivo, il film è molto più raffinato nello svolgimento della storia.

Kovacevic stesso lo commenta così: In Profesionalac si vedono insieme coloro che si agitavano contro le convenzioni e coloro che rappresentavano il male. L'idea era di far vedere che cosa abbiamo vissuto, affinché una cosa simile non si ripeta. Ci siamo sforzati di fare delle nostre storie amare delle commedie, penso che il film sia addirittura divertente. Come in tutti i miei film cerco di spiegare eventi terribili con il linguaggio della commedia.

Dusan Kovacevic (1948) è uno tra i più conosciuti registi serbi, ed è anche un ottimo scrittore. Sue le sceneggiature di due film di grande successo: "Underground" diretto da Emir Kusturica e "Ko tamo peva" (un classico del cinema serbo) di cui è anche regista. Kovacevic è stato anche ambasciatore serbo a Lisbona. È dichiarato sostenitore del re Aleksandar Karadordević ed è membro dell'accademia serba di scienze e arte.

PROFESIONALAC



Il film si svolge nell'ufficio della stamperia dell'editore Teja. Come location è stato scelto il bellissimo edificio "Zgrada Državne štamparije" di Dragisa Brasovan, che viene ripreso in esterno un paio di volte.

All'indirizzo che segue potrete trovare un mio articolo sull'architetto:

tp://sajkaca.blogspot.com/2008/12/dragisa-brasovan-modern-architecture-in.htm

di Alessandra Cavisi

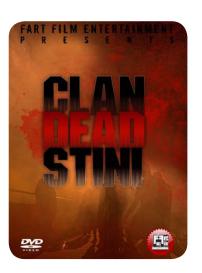
TRAMA

Degli zombie famelici si aggirano minacciosi tra le vie della città mangiando le proprie vittime o affiliandole al proprio "clan".

ANALISI PERSONALE

Uno di quei film indipendenti che molto spesso vengono ignorati e il più delle volte non riescono ad avere la visibilità che meritano affidandosi e poggiandosi sul passaparola che attenti appassionati cercano di effettuare per diffondere l'arte che rimane nascosta, che non riesce a venire alla luce della ribalta, ma che sicuramente vive di vita propria. E' questo il caso del corto ClanDeadStini che già nel titolo porta con sé una sorta di genialità e di spiccata ironia non indifferente. Al centro di guesto fanta-horror (e come ben sappiamo quasi tutti i film appartenenti al genere nascondo dentro e dietro di sé un discorso politico e metaforico non indifferente, e sicuramente ClanDeadStini non fa eccezione), c'è un "clan" di zombie che si aggira per una città del nord spaventando e contagiando cittadini a destra e a manca. Cosa rappresentano in realtà questi zombie se non i veri e propri clandestini visti ormai dall'opinione pubblica come degli esseri quasi spaventevoli e mostruosi dai quali bisogna stare alla larga e che bisogna ricacciare dal posto in cui sono venuti? A questo proposito sono di un sarcasmo e di un'ironia beffarda non indifferente le interviste documentaristiche ai vari abitanti di questa città che sembrano descrivere alla perfezione questi "clandeadstini", mentre in realtà si stanno riferendo agli extra-comunitari, a coloro che vengono definiti clandestini. C'è chi si lamenta del fatto di non poter più dormire con la porta di casa aperta, chi sostiene che tutti i mali della società moderna sono causati dagli stranieri, chi prova compassione lanciando l'elemosina a quelli che perlomeno non fanno del male standosene ai margini delle strade a suonare qualche strumento e chi "addirittura" offre gentilmente loro qualcosa da mangiare, perché, per carità, "il cibo non si nega a nessuno". Le interviste, con alcune proposte di risoluzione del "problema" alguanto allucinanti e con riferimenti sempre più lampanti al razzismo che aleggia nell'aria, oltre che alla xenofobia nascosta da una falsa accettazione di questa "gente", vengono inframmezzate dalle brutali gesta che questi zombie stranieri in terra straniera compiono a danno dei cittadini e che in qualche modo ricalcano alla perfezione la descrizione allucinante che gli intervistati danno dei clandestini. Alcune vittime vengono attaccate alle spalle e contagiate senza nessuna via di scampo, altre vengono ammazzate e sbranate per cibarsi di sanguinolenti organi interni e via di questo passo. Nonostante la scarsità di mezzi di cui molto spesso queste produzioni devono accontentarsi. lo spettatore riesce quasi ad impaurirsi per le gesta degli zombie, grazie a degli effetti speciali che, seppur non eccessivamente spettacolari, riescono a rendere quasi veritiero ciò che viene mostrato sullo schermo (bellissima la sequenza in cui un automobilista viene attaccato da un gruppo di zombie che lo fanno a pezzi e poi mangiano il suo cuore). Una grande metafora, o per meglio dire similitudine, è alla base di questo divertente e divertito corto che oltre ad intrattenere per l'ottima messa in scena, riesce a far ragionare e riflettere su un argomento ormai all'ordine del giorno, un argomento fin troppo strumentalizzato dai mass media nella maniera sbagliata e. molto probabilmente. per dei fini sbagliati.

Chi vincerà questa lotta per la sopravvivenza? I terribili e malefici "clandeadstini" visti come portatori di un morbo pestifero e dunque temuti e tenuti alla larga da tutti o i cittadini benpensanti, apparentemente liberali e democratici, che in realtà nascondono un'ignoranza e una ipocrisia non indifferente? Guardare per ottenere risposta.



ClanDeadStini

REGIA: Fart Film Entertainment.

CAST: Antonio Del Franco Natale, Pierpaolo Febbo, Luca Zedone Nespolon, Giovanni Moretti, Valentina Panciera, Giacomo Sandron, Christian Banini, Pietro Moretto, Enrico Romeo Bernardini.

DURATA: 18'.

ANNO: 2008



E' possibile vedere il mockumentary ed il backstage, integralmente ed in buona qualità audiovideo, ai sequenti indirizzi:

ClanDeadStini (18')

http://www.vimeo.com/2514988

ClanDeadStini Backstage (13') http://www.vimeo.com/2522418



BRIDE WARS

di Francesco Chignola

Cosa fareste se aveste a disposizione una macchina del tempo, ovviamente dopo aver evitato di far andare a monte il matrimonio dei vostri genitori eccetera? lo ieri sera ho pensato che potrei andare nel 1977, sul set di *Eraserhead*, battere il dito su una spalla di Frederick Elmes tra una ripresa del calorifero e l'altra e dirgli "zio, tu tra circa trent'anni sarai il direttore della fotografia sul set di un film con Kate Hudson in ci sono non una, ma *due* canzoni di Duffy", così, per vedere che faccia fa.

Non lo so se *Bride wars* sia la più brutta commedia vaginale mai girata, certo è che non me n'è venuta in mente una peggiore. E mi ci sono messo. Nel riassumerla a un amico, oggi pomeriggio, gli ho detto "ci sono due tipe che per mezz'ora fanno aaaa, poi per un'ora fanno grrrr, e poi fanno oooo". Gli unici timidisissimi sorrisi li regala Kristen Johnston, che comunque rifà sempre lo stesso personaggio del sublime *3rd rock from the sun*: il resto è un'accozzaglia davvero imbarazzante di scenette cattivelle intervallate da inutili personaggi di secondo piano e dalle stesse due insopportabili cretine che frignano per dei conflitti interiori che in confronto Topo Gigio è un tossico, il tutto scritto da due tizie anonime del cast del SNL prestate al cinema, con l'incipit rubacchiato a *The wedding planner* (...) e senza nemmeno il coraggio di infilarci un sottotesto lesbico - così, per dare un po' di pepe a un film privo - beh, privo di qualunque cosa.

Non lo so, probabilmente il problema è il pene: posto che questo film è dichiaratamente dedicato al pubblico femminile e che i maschietti non possono capirlo perché *non devono* (immagino), mi piacerebbe che una spettatrice mi spiegasse che cosa diavolo potrebbe mai trovarci una donna in un film del genere - che, oltre a essere l'invereconda puttanata che già la devastante accoglienza USA aveva fatto presagire, le fa passare tutte come delle pazze incontrollate che appena vedono un bouquet non capiscono più un cazzo e diventano delle stronze da galera. Tutte. Perché a prescindere dal messaggio finale di amicizia vaginale universale, con la vulva che vince 100 a 1 sul pisello, se fossi una donna con un briciolo d'orgoglio, fuori da un film così ci farei i picchetti, altro che.

E lo so che l'hai girato prima di *Rachel*, ma non cambia niente: Anne, mia cara, adesso voglio che ci chiami tutti al telefono, uno per uno, e ti scusi. In lacrime. Altrimenti si torna alla guerra.

Bride wars

(La mia migliore nemica, USA/2009)

Regia: Gary Winick; Soggetto: Greg DePaul; Sceneggiatura: Greg DePaul, Casey Wilson, June Diane Raphael; Musiche originali: Edward Shearmur; Fotografia: Frederick Elmes; Montaggio: Susan Littenberg; Interpreti principali: Kate Hudson, Anne Hathaway, Bryan Greenberg, Chris Pratt, Steve Howey, Candice Bergen, Kristen Johnston, Michael Arden; Durata: 89'.



THE WRESTLER

di Alessandra Cavisi

Randy "l'Ariete", in passato wrestler famosissimo e glorioso, ormai invecchiato e appesantito cerca di condurre la sua esistenza mantenendosi ben saldo a quel mondo di cui ha fatto parte per tutta la vita, fino a quando non si rende conto di doversene staccare e di doversi confrontare con la vita reale.

Dopo averci abituato ad uno stile molto "frenetico" e molto movimentato, Arronofsky decide di affondare le mani nel biopic (come Gus Van Sant con Milk) e di raccontarci una storia che è soprattutto una parabola pregna di riflessioni e considerazioni di non poco conto. Lo stile registico molto più "convenzionale" utilizzato dal regista ci permette di soffermare l'attenzione su ciò che veramente importa, sul percorso di vita e di professione di guest'uomo che ha molto da raccontare, che con un solo squardo riesce a farci entrare nel suo mondo di disperazione e di rassegnazione. Randy, questo è il nome che ha usato durante i vent'anni della sua carriera (oltre al soprannome di Ariete), è un uomo ormai in là con l'età, che non ha più il fisico di una volta per poter svolgere il suo mestiere, oltre che la sua più grande passione, un uomo che si vede scivolare tra le mani la sua vita privata e professionale. La camera lo segue quasi sempre da dietro, forse per troppo timore di coglierne la delusione e la stanchezza sul volto. Una sorta di rispetto per la sofferenza di questo grande personaggio. Per la maggior parte della pellicola seguiamo Randy senza soffermarci troppo tempo sul suo volto vessato dal passare del tempo e dei guai. Dopo aver passato anni e anni sotto le luci della ribalta, si ritrova a vivere nell'ombra sognando di poter tornare a essere quello che era una volta: un mito per molte persone (gli appassionati del wrestling sono veramente enfatici ed entusiasti), oltre che molto probabilmente per se stesso (la sua auto è abbellita da un'action figure che raffigura proprio se stesso). La pellicola, oltre che ritratto perfetto di un uomo, è anche descrizione dettagliata del mondo di questo sport-spettacolo, con vari combattimenti mostrati come se fossero dei veri incontri e "il dietro le quinte" con i vari wrestler che si rapportano l'uno a l'altro in differenti maniere. Interessante la seguenza in cui i wrestler si mettono d'accordo su quali "mosse" effettuare durante lo show, per divertirsi e per offrire un ottimo spettacolo agli spettatori. Spettatori che da anni aspettano il ritorno sul ring di Randy e di Ayatollah (i due si scontrarono anni addietro e lo show segnò l'incoronazione di Randy come grande campione mondiale). Ma qualcosa arriva ad allontanare questo sogno dalla realtà di Randy: dopo un combattimento verrà colto da un infarto e gli sarà imposto dai dottori di non affaticarsi con le lotte sul ring. Sarà questa la causa scatenante il percorso formativo di Randy. Impossibilitato a passare la sua vita sul ring, sarà costretto a rapportarsi con il mondo reale: andrà a lavorare in un supermercato per quadagnarsi da vivere, stringerà amicizia con la spogliarellista Cassidy di cui si innamorerà e cercherà di riallacciare i rapporti con una figlia in realtà mai conosciuta. La delusione di queste esperienze ("L'unico posto in cui vengo ferito è fuori di qui". "Al mondo non frega un cazzo di me", dirà a Cassidy), saranno il trampolino di lancio per la sua estrema e molto potente decisione finale.

Le analogie della storia di Randy col cinema non sono poche. Il wrestling in realtà è tutto una grande "finzione", così come il cinema, vedere i wrestler che si trovano dietro le quinte e decidono come impostare i loro combattimenti è come assistere ad un colloquio tra regista e attori sulla recitazione e sulla messa in scena. Nonostante il wrestling sia una finzione. Randy ne porta visibili i segni su tutto il corpo, così



ZACK AND MIRI MAKE A PORNO

di Francesco Chignola

"I'm a guy. You give me a two popsicle sticks and a rubber band and I'll find a way to fuck it like a filthy MacGyver."

Mi sembra già di leggere le critiche che questo film subirà, se mai riuscirà a trovare un posticino nella sessuofoba distribuzione italiana - o quantomeno un titolo e una traduzione che non ne massacrino la divertita ingenuità: da una parte si spenderanno parole sull'eccesso di volgarità (arrangiatevi), e dall'altra, soprattutto, l'incontrollata deriva sentimentale che caratterizza la seconda parte del film. Ma non vedere tratti profondi di coerenza in questa bizzarra dualità che caratterizza Zack and Miri significa anche fraintendere l'intera opera del regista di Red Bank - che per arrivare a questo risultato ha attraversato anche tentativi sfortunati come Jersev Girl.

Ma se il cinema di Kevin Smith è stato spesso e volentieri attraversato da un romanticismo esasperato oltre che dalla più nota *political incorrectness*, allora *Zack and Miri* è davvero un possibile punto d'arrivo - o di svolta - della sua filmografia. Oltre ad essere scritto con una leggiadria, una ricchezza di dialoghi spassosi e un'autoironia che creano un corto circuito irresistibile con la "pesantezza" dei corpi e soprattutto delle parole (il porno del titolo è più parlato che mostrato, come previsto) il film è infatti soprattutto una storia d'amore perfettamente inserita nel canone del *romance* americano degli ultimi 20 anni - quello degli amici che diventano amanti, quello in cui non conta tanto cosa succeda alla fine ma *come* succeda.

In ogni caso, a Smith è riuscito un piccolo miracolo: rinnegare parzialmente l'universo ristretto per cui i fan lo seguono dai tempi di *Clerks* (il cosiddetto *View Askewniverse*: per capirci, siamo in Pennsylvania e non nel New Jersey), prendere uno degli attori più in voga nella commedia americana odierna e seguire solo apparentemente le orme della commedia di Judd Apatow (*full frontal* maschile incluso), infarcire il tutto di un linguaggio talmente colorito da far impallidire alcune delle sue opere precedenti, e confezionare ugualmente quella che non solo è una commedia tra le più piacevoli di questi ultimi tempi, ma anche un film del tutto smithiano - mostrando un'elasticità e una personalità che in passato erano forse messe in secondo piano rispetto al senso d'appartenenza e di riconoscibilità, malinconico o sarcastico che fosse.

Eccellente e ricchissimo il cast di contorno: spiccano il duetto tra Brandon Routh e Justin Long, e l'ammirevole abnegazione al ruolo di Jason Mewes e Jeff Anderson. Vedere per credere.

The Wrestler

tutti la chiamino Pam, il suo vero nome).

(USA/2008)

Regia: Darren Aronofsky; Sceneggiatura: Robert D. Siegel; Fotografia: Maryse Alberti; Montaggio: Andrew Weisblum; Musiche: Clint Mansell; Scenografia: Tim Grimes; Costumi: Amy Westcott; Trucco: E. Morrow; Interpreti principali: Mickey Rourke, Marisa Tomei, Evan Rachel Wood, Todd Barry, Mark Margolis, Ernest "The Cat" Miller; Durata: 105'.

come gli attori ad ogni film portano via con sé gualcosa dei personaggi interpretati (è facile intuire che

lo stesso avverrà a Mickey Rourke con Randy). Lo stesso Randy potrebbe essere l'alter ego di Mickey

Rourke che, se ancora ce ne fosse stato bisogno, conferma il suo straordinario talento offrendo alla storia del cinema un personaggio che difficilmente verrà dimenticato. Randy è Mickey e Mickey è Randy.

un'interpretazione fatta di carne e anima, una sorta di transfert che colpisce e penetra completamente nei

cuori degli spettatori. Ottima anche l'interpretazione di Marisa Tomei, nel ruolo di Cassidy, personaggio

speculare a Randy, spogliarellista ormai in declino (i ragazzini la reputano troppo vecchia. Randy dopo la

sua operazione non si sente ancora pronto per i suoi spogliarelli, anche se in realtà è innamorato di lei).

A completare il quadro, Stephanie la figlia di Randy, interpretata da un'intensa Evan Rachel Wood che

si fa al centro di una sequenza straordinariamente e pulitamente emozionante: quella della apparente

riconciliazione tra padre e figlia. Il regista utilizza l'espediente della camera a mano facendoci più vicini a Randy e al suo percorso di formazione e delusione e rendendoci partecipati delle sue grandi sofferenze

(nella vita reale) e delle sue grandi gioie (sul ring). A chiunque gli si rivolga chiamandolo col suo vero

nome, chiede cortesemente di essere chiamato Randy (nome con cui lo conoscono tutti i suoi fan e

colleghi), continuando a vivere in quelle illusioni e sperando di non uscire mai dal suo personaggio, al

contrario di Cassidy che si è svegliata dal sogno e ha deciso di uscirne (infatti comincia a desiderare che

Mickey Rourke ha fatto come il "suo" Randy, ha deciso che, nonostante gli ostacoli che la vita gli ha posto di fronte, fosse giusto tornare sul "ring". I risultati per lui, fortunatamente, sono stati completamente

opposti, seppure anche Randy, con la sua scelta finale, si è consegnato alla storia.

Zack and Miri make a porno

(USA/2008)

Regia, sceneggiatura, montaggio: Kevin Smith; Musiche originali: James L. Venable, Chris Ward; Fotografia: David Klein; Interpreti principali: Elizabeth Banks, Seth Rogen, Jason Mewes, Gerry Bednob, Edward Janda, Jennifer Schwalbach Smith; Durata: 102'.





Cosa è lecito aspettarsi dalla trasposizione su grande schermo di un'opera letteraria? Questo annoso dibattito, che ha visto vittime illustri da entrambe le parti ma anche grandi capolavori cinematografici, si arricchisce di un nuovo capitolo con *Watchmen* di Zack Snyder, che purtroppo dal confronto con il libro cui si ispira non esce affatto bene.

Versione del fumetto - ma in questo caso la definizione inglese "Graphic Novel", romanzo grafico, appare molto più calzante - creato dal britannico Alan Moore e illustrato dal suo connazionale Dave Gibbons, incluso dalla rivista Time nell'elenco delle 100 migliori opere letterarie in lingua inglese scritte dal 1923 a oggi (a fianco di autori come, tra gli altri, Nabokov, Faulkner, Tolkien, Kerouac, Roth), il Watchmen di Snyder può essere elevato ad illuminante esempio di come un romanzo non andrebbe trasposto sullo schermo. Per più di un motivo: prima di tutto perché è un'opera ottusa e quindi perché riesce a essere modestissimo e nel contempo arrogante esercizio di stile.

Ottuso in quanto il regista, evidentemente impegnato a rappresentare in maniera il più fedele possibile l'aspetto iconografico del romanzo, dimentica praticamente totalmente di rappresentarne la profondità filosofica e simbolica, sostituendo spesso il sottinteso con il grossolano.

Arrogante in quanto con la ricchezza della produzione tenta di nasconderne le gravissime mancanze con scene dal ritmo sostenuto ma prive di un'originalità visiva che le distingua davvero nel mare magnum del cinema dedicato ai supereroi, dimenticando inoltre il discorso che Moore fa sul pericolo di affidare le sorti dell'umanità a eroi o "uomini forti". Infatti, l'eleganza formale e di contenuto dell'opera originale si perde qui in una marea di effetti gratuiti e di mediocrità che non manca di fare scivolare il film nella comicità involontaria in più di un'occasione.

Non vale la pena soffermarsi qui nel dettaglio sui torti che il film fa al romanzo - del confronto si occupa molto più scientemente Francesco Moriconi in queste pagine - ma è impossibile non notare quanto il film tradisca il suo intento già nei titoli di testa quando, dopo alcuni secondi che fanno presagire il meglio, fanno la loro comparsa scene crasse e morbosette, ben distanti dallo stile sobrio del romanzo. Poco prima abbiamo potuto assistere all'omicidio de "Il comico", lungo e violentissimo, che nel romanzo viene risolto in modo molto più sottile ed efficace.

Da Iì in poi il tono è chiaro: ricalco abbastanza fedele dell'iconografia del romanzo, pur con diverse, rovinose, cadute di stile (una per tutte: la scena di sesso che sembra tolta di peso da un film di Alfonso Brescia, accompagnata dalle note di Hallelujah di Leonard Cohen) a totale scapito della raffinatezza, delle metafore, del simbolismo del romanzo, qui latitanti.

Ogni qualvolta la sceneggiatura si discosta dalla fonte originale - e lo fa spesso, arrivando addirittura a cambiarne il finale - la storia si riempie di buchi e inanella situazioni incongrue una dopo l'altra. Non solo: se il film si apre suggestivamente su *The Times They-Are A-Changin'* di Dylan, il resto della colonna sonora appare come una sorta di Bignami musicale, in cui l'inclusione di ogni brano è sfrontatamente didascalica rispetto a ciò che appare sullo schermo, fino a *Sound of Silence* di Simon and Garfunkel, scelta come commento della scena del funerale, a fare venire voglia di pretendere immediatamente la

restituzione del costo del biglietto.

È la dimostrazione del fatto che Snyder si applica al progetto come un pittore che, anziché realizzare un dipinto originale, si limita a unire i punti sbagliando anche in più di un'occasione - di un disegno già esistente.

La complessità di *Watchmen* avrebbe meritato un autore coraggioso, in grado di metabolizzare la storia restituendone una visione personale, capace di coglierne l'essenza discostandosi eventualmente dalla forma. Snyder invece si dimostra mero esecutore, un esecutore privo di personalità e gusto che fa di un romanzo complesso e appassionante un'operina sciapa, pedissequa, dai personaggi spersonalizzati e unidimensionali, sempre convenzionale e infine a tratti incomprensibile a chi non avesse un'idea della storia grazie al libro.

Avrebbe meritato un vero autore e non un regista di maniera che fino ad ora ha diretto un modesto quanto inutile rifacimento di *Dawn of the Dead* (1) di Romero e portato sullo schermo un'altra opera a fumetti (300, da Frank Miller).

Ne è ulteriore dimostrazione il fatto che il film si fa dimenticare nello spazio di poche ore, mentre il libro si imprime indelebilmente nella memoria del lettore già alla prima lettura.

Alla fine, *Watchmen* risulta essere un film d'azione che gode di scene particolarmente ricche, grazie ai 100 milioni di dollari spesi nel produrlo, ma nulla più di questo.

Non sorprende che Alan Moore abbia ritirato la firma dal progetto in qualità di autore del soggetto, disconoscendolo di fatto.

Che si abbia apprezzato o meno il film, chiunque non abbia letto il libro farà comunque bene a farlo...

Note:

(1) In italiano L'alba dei morti viventi (2004), rifacimento del film del 1978 di George Romero che per l'Italia e l'Europa (ad esclusione dell'Inghilterra) venne decurtato dal co-proproduttore Dario Argento di 22 minuti rispetto alla versione di Romero e ribattezzato come Zombi.



Genesi

Il libro, pubblicato in dodici fascicoli tra il 1986 e l'anno seguente è oggetto di interesse da parte di produttori cinematografici sin dai primi anni '90. Da allora le notizie sui nomi dei possibili registi (si parla di Darren Aronofsky e, tra gli altri, di Terry Gilliam) e interpreti si susseguono senza sosta, fino ad arrivare alla prima notizia concreta riguardante una sceneggiatura scritta da Alex Tse (già cosceneggiatore di Sucker Free City, film televisivo del 2004 diretto da Spike Lee) e dal più esperto David Hayter (co-sceneggiatore di X-Men, 2000, di Bryan Singer e del suo seguito X2, 2004, di cui è anche coautore del soggetto).

Testimonianza della scelta di Snyder per il progetto è un riferimento a Watchmen contenuto a livello quasi subliminale nel trailer del suo precedente film, il kolossal adolescenziale *300*, tratto anch'esso da un romanzo grafico (di Frank Miller), del 2006.

Watchmen

(USA-UK-Canada/2009, 163')

Regia: Zack Snyder; Soggetto: Alan Moore (non accreditato), Dave Gibbons; Sceneggiatura: David Hayter, Alex Tse; Musiche originali: Tyler Bates; Fotografia: Larry Fong; Direzione artistica: François Audouy (supervisore), Helen Jarvis, James Steuart; Montaggio: William Hoy; Interpreti principali: Malin Akerman, Billy Crudup, Matthew Goode, Jackie Earle Haley, Jeffrey Dean Morgan, Patrick Wilson, Carla Gugino, Matt Frewer, Stephen McHattie

David Hayter, co-sceneggiatore con Alex Tse del film di Snyder, si è rivolto, attraverso una lettera aperta, a tutti i fan – e non – di Watchmen per quello che ha tutta l'aria di essere un disperato, estremo tentativo di non fare crollare il film nella classifica degli incassi il secondo weekend di programmazione, cosa poi invece avvenuta.

Il film, infatti, dopo una partenza promettente, sta andando incontro a risultati commerciali imbarazzanti a soli dieci giorni dalla sua uscita nelle sale. E questo non solo negli Stati Uniti, bensì in tutto il mondo (ad eccezione del Giappone, dove uscirà il 28 marzo). Un'analisi dell'insuccesso commerciale di Watchmen è possibile, anche se occorrerà aspettare ancora un po' di tempo per sviluppare una teoria certa.

Colinmckenzie elenca su www.badtaste.it una serie di possibilità tra cui, tralasciando quelle legate all'ambito artistico, la catalogazione censoria come R – che caratterizza le pellicole contenenti elementi destinati a un pubblico adulto e quindi vietate ai minori di 17 anni – che ha allontanato un'ampia fetta di pubblico, quindi la lunghezza del film, che ha costretto a una diminuzione degli spettacoli in sala portando a una inevitabile diminuzione degli incassi.

Certo è che a memoria d'uomo non si ricorda di uno sceneggiatore che si genuflette di fronte al suo potenziale pubblico lanciandosi in una strenua difesa come quella operata da David Hayter. Un caso di excusatio non petita che, si sa, corrisponde a una accusatio manifesta.

Vi proponiamo di seguito la lettera lasciandovi l'onere del giudizio.

RR

Trovate la versione originale della lettera aperta all'indirizzo: www.hardcorenerdity.com

Lettera aperta dello sceneggiatore David Hayter ai fan di Watchmen.

Sono trascorsi cinque mesi da quando ho visto la prima copia di lavoro di *Watchmen* e otto giorni dalla prima del film cui ho lavorato sin dalla fine del 2000.

Le recensioni sono uscite - alcune ottime, altre rozzamente conclusive - cosa che può essere frustrante per coloro che al film hanno lavorato (anche se posso parlare solo per me stesso).

Perché ritengo che il romanzo necessiti di più letture per averne la benché minima comprensione, e penso che valga lo stesso per il film.

Il film l'ho visto due volte e, malgrado l'abbia visto mentalmente migliaia di volte, ancora non ho la distanza necessaria o l'obiettività per giudicarlo: è *Apocalypse Now*? È *Blade Runner*? È Kubrick o *Starship Troopers*? Ancora non mi è chiaro.

Tutto ciò che so è che ho vissuto due esperienze sorprendenti guardandolo. E entrambe le visioni hanno significato esperienze sensibilmente distanti tra loro.

Per anni ho sentito fan del fumetto lamentarsi perché "Pochi film prendono sul serio la fonte di ispirazione" o "Cambiano bellissime storie solo per essere commercialmente attrattivi".

Bene, vi sfido a dire lo stesso di questo film.

Questo è un film fatto da fan per i fan. Centinaia di persone hanno investito anni delle loro vite nel renderlo possibile. E ognuno di loro si è follemente impegnato per difendere l'integrità di questo straordinario racconto epico.

Questa è la storia di un successo raro, che sfiora l'impossibile, e ogni Studio sta osservando se funzionerà. Del resto molti tra loro posseggono un pezzo del film.

Quindi questo è un messaggio dedicato ai fan.

Se il film vi ha fatto pensare o discutere con i vostri amici, se ha ispirato dibattiti sulla natura dell'uomo, sull'orrore riguardo a Nixon e l'abolizione delle scadenze del suo mandato, se avete riso per Bowie allo Studio 54 con Adrian o per Sihlouoette che bacia l'infermiera...

...per favore, andate a rivedere il film il prossimo weekend.

Tutti terranno d'occhio come il film andrà nella seconda settimana di programmazione. Se vi interessano i film con una testa o con le palle (e il film ha entrambe, letteralmente), o gli adattamenti fedeli - e se pensate che sareste comunque andati a rivederlo, fatelo per favore questo weekend; venerdì o sabato sera. Dimostrate il potere dei fan, perché questo aiuterà a fare capire alla gente che produce questi film cosa ci piace vedere. Perché se uscirà dallo spettro del radar questo weekend, non permetteranno mai più di fare film come questo.

Lasciatemi chiarire il fatto che non prenderò un solo centesimo da un suo aumento negli incassi, anche se è vero che un aumento dei suoi profitti potrà fare aumentare per gli autori il guadagno consequente alla vendita di DVD e dei diritti televisivi.

Ma io non lo sto dicendo per i soldi. Lo sto dicendo per le persone come me. Lo dico per le persone che amano un intrattenimento intelligente e cupo allo stesso tempo, realizzato in modo grandioso.

E, se invece avete odiato il film, se pensate che abbiamo commesso atrocità, errori enormi, se il film vi ha fatto venire male allo stomaco, o vi ha fatto provare disagio per le vostre vite, se lo avete odiato per qualsiasi ragione, va bene comunque. Non vi sto consigliando di rischiare disturbi gastrointestinali per il bene di un cinema che ama l'azzardo.

Ma se non lo avete ancora visto...beh, lasciate che vi dica quanto segue:

Potrebbe disturbarvi. Anzi, probabilmente lo farà.

E, per esser chiari, è quello che volevamo.

Perché…accettalo - tu, con la spilla con lo smiley - ammettilo: Tu hai atteso per tutto questo tempo che un regista che ti colpisse in piena faccia con questa storia. Che ti spaccasse la mascella con questa storia. con il suo modo totalmente crudo di vedere i lati più oscuri della natura umana.

(...)

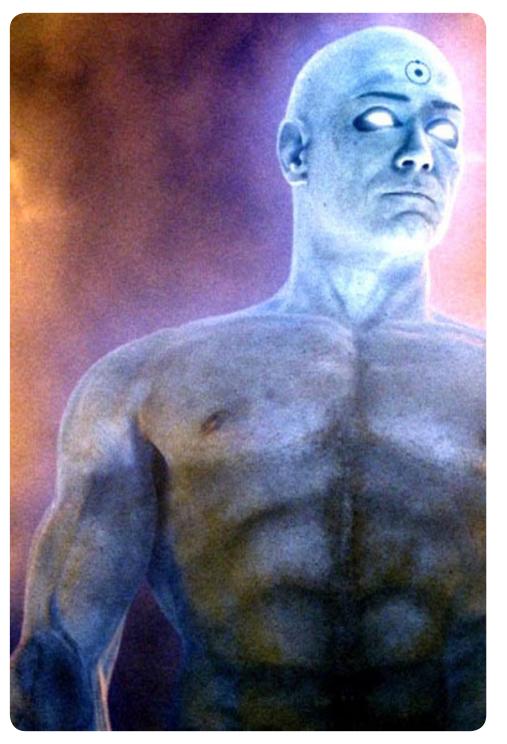
Dici che non ti piace? Ho capito. Comunque, penserai a questo film nel tempo.

Ti tormenterà, per il suo essere così crudo e meraviglioso, per come è riuscito ad andare proprio dove voleva. Penserai a com'è stato profondo e detestabile, deprimente e divertente.

Credetemi, tornerete prima o poi. Proprio come Sally.

David Hayter

traduzione a cura di Roberto Rippa



WATCHNEN Zack, ma come hai fatto?

di Francesco Moriconi

«IN REALTÀ NEL CINEMA TUTTO È ADATTAMENTO
(...) NON SO CHE COSA VOGLIA DIRE, IN QUESTO
CAMPO LA PAROLA "DIRITTO", LA MORALE ESTETICA
RITORNA IN SOTTILI GERARCHIE: SI CONSIDERA
UN ADATTAMENTO DEGNO DI QUESTO NOME SOLTANTO
QUELLO CHE SI BASA SU UN "GRANDE" TESTO
LETTERARIO; L'ADATTAMENTO TROPPO SOTTOMESSO
AL TESTO "TRADISCE IL CINEMA", L'ADATTAMENTO
TROPPO LIBERO "TRADISCE LA LETTERATURA"; SOLO
LA "TRASPOSIZIONE" (...) NON TRADISCE NÉ L'UNO NÉ
L'ALTRA, COLLOCANDOSI AI CONFINI DI QUESTE DUE
FORME DI ESPRESSIONE ARTISTICA.≫
Alain Garcia

Al di là degli esiti al botteghino, credo che negli anni a venire si discuterà molto del *Watchmen* di **Zack Snyder**, soprattutto all'interno delle scuole di sceneggiatura oppure nei corsi di scrittura creativa. Mi sento di fare questa previsione perché a mia memoria, non esiste un altro film che ripropone con altrettanta assoluta fedeltà gran parte dei contenuti presenti nell'opera letteraria di partenza. Per un buon 80 per cento si potrebbe benissimo guardare la pellicola senza audio e seguire la storia mentre qualcuno vicino a noi legge a voce alta i testi del fumetto di **Moore** e **Gibbons**.

Sempre a proposito di trasposizioni cinematografiche di opere letterarie ricordo di aver letto che **Ira Levin**, autore del romanzo *Rosemary's Baby*, si era stupito di una telefonata di **Roman Polanski**, impegnato nelle riprese del film tratto dal suo libro.

Il regista polacco, era convinto che pur acquistando i diritti di un romanzo, nulla dell'opera originale potesse essere modificato, e in un impeto di perfezionismo aveva interpellato **Levin** per sapere quale fosse il giornale letto da uno dei protagonisti in una determinata scena.

Questo aneddoto potrebbe far sorridere, perché chissà quante volte avete visto un film tratto da un romanzo e disapprovato tutti i cambiamenti apportati da regista e sceneggiatore. Probabilmente vi sarà

pure scappata la fatidica frase "ma non gli bastava seguire la storia come è stata scritta?". Ecco, dopo anni e anni di visioni frustranti, *Watchmen* ci chiarisce definitivamente le idee e ci aiuta a trovare finalmente una risposta a questa domanda. No, nella maggior parte dei casi non basta seguire la storia nella sua stesura letteraria, soprattutto non in questo caso.

Andiamo per ordine. Secondo **Dwight Swain**, autore di *Film Scriptwriting*, un adattamento può essere realizzato con tre modalità diverse:

- 1. Seguire il libro scena per scena, scomporlo in sequenze rispettando al massimo l'ordine delle cose.
- 2. Individuare le scene chiave del libro e usarle come fondamenta su cui costruire la sceneggiatura.
- 3. Prelevare materiali dal libro (elementi d'intreccio, personaggi, situazioni) ed elaborare una sceneggiatura quasi originale.

Generalmente, il terzo sistema è quello più utilizzato, mentre sono più rari gli adattamenti che seguono le metodologie elencate nei punti 1 e 2.

Le motivazioni per cui si preferisce evitare una trascrizione pedissequa possono essere le più varie. Problemi di budget, mutamento del quadro storico, evitare un adattamento meramente illustrativo sono alcune delle ragioni per le quali una storia può essere completamente modificata e stravolta.

Il più delle volte il vero problema è riuscire a concentrare all'interno di un unico film tutto il contenuto di un romanzo.

Ad esempio, è stato provato che per mettere in scena un adattamento fedele e completo di *Via col Vento* ci vorrebbero almeno un paio di giorni.

Considerando la densità della storia principale in cui si innestano altre trame secondarie, il numero di personaggi, l'azione che abbraccia un arco temporale di quasi mezzo secolo, non c'era da stupirsi se molti concordarono con Alan Moore quando affermava l'impossibilità di adattare per il grande schermo le sue sceneggiature.

Prima di **Snyder** molti registi avevano provato e poi gettato la spugna (**Terry Gilliam**, **Darren Aronofsky**, **Paul Greengrass**), ma non è del tutto chiaro se questi autori avessero rinunciato perché scoraggiati da una sfida che almeno sulla carta appariva impossibile da vincere o per problemi di altra natura.

Al contrario **Snyder** non sembra aver battuto ciglio quando i boss della Warner hanno individuato in lui l'uomo giusto per condurre in porto l'ambizioso progetto e il regista americano ha pensato di poter

facilmente ripetere il colpaccio di 300 percorrendo ancora una volta la strada dell'assoluta fedeltà. Questa scelta ha ovviamente comportato dei compromessi sia dal punto di vista artistico che commerciale. Il fumetto è stato tagliato, snellito, epurato di cose giudicate superflue, ma Watchmen è sempre Watchmen e per quanti sforzi siano stati fatti non è stato possibile comprimere la durata al di sotto delle due ore e quaranta (163 minuti per l'esattezza). Va da sé che una pellicola di quasi tre ore (e vietata ai minori) obbliga gli esercenti a programmare un numero inferiore di spettacoli con ovvie ripercussioni sugli incassi, quindi almeno dal punto di vista economico la Warner ha dato prova di coraggio. Comunque ho precisato questo punto solo per chiarire che se c'era modo di accorciare ulteriormente il film, la durata sarebbe stata ancora inferiore. Non è neppure escluso che qualcuno abbia seriamente provato ad apportare ulteriori tagli, ma considerando che già in questa forma il risultato è piuttosto modesto, non vogliamo neppure immaginare cosa sarebbe diventata questa pellicola con un montaggio ancora più ellittico.

«Il segreto dell'adattamento consiste nel trovare il cuore della pièce teatrale, estrarlo e trapiantarlo nell'altro medium. E' come scoprire il codice genetico del romanzo o del testo teatrale, per poi ricostruirlo mantenendone l'integrità. Non è una cosa semplice»

George Axelrod (sceneggiatore di Quando la moglie è in vacanza, Colazione da Tiffany)

In centosessantatre minuti gli sceneggiatori **David Hayter** e **Alex Tse** hanno "ricostruito" l'opera di **Moore** opportunatamente focalizzando l'attenzione su tutto ciò che serviva a far progredire l'azione drammatica e recuperando quanto bastava per chiarire allo spettatore il background dei sei personaggi principali: **Dottor Manhattan**, **Silk Spectre II**, **Nite Owl II**, **Rorschach**, **Ozymandias** e il **Comico**.

Da una confronto serrato tra film e fumetto, risulta che solo per mettere in scena i primi due capitoli della miniserie, sono stati spesi circa 52 minuti, ovvero poco meno di un terzo della pellicola. Si tratta di due capitoli fondamentali in cui vengono presentati i personaggi, definita la ragnatela di rapporti che avvolge due generazioni di eroi, e che mostra l'inizio dell'indagine con *Rorschach* sulle tracce dell'assassino del *Comico*. Il film dedica quasi un'ora all'esposizione fornendo allo spettatore informazioni utili a seguire il resto del film e a farsi un'idea delle motivazioni dei protagonisti.

Dopo altri 10 minuti scarsi (utilizzati per concentrare i fatti del terzo capitolo), arriva il primo colpo di scena, ovvero la fuga su Marte del *Dottor Manhattan*, evento che spinge il mondo sull'orlo di una guerra nucleare. Rispetto ai primi due, il terzo capitolo del fumetto offre pochi spunti agli autori del film perché in questa parte del fumetto *Moore* introduce le figure dei due *Bernie*, e crea i primi parallelismi tra la storia di *Adrian Veidt* e quella del protagonista del fumetto piratesco *I racconti del vascello nero*.

Con un'altra decina di minuti vengono risolti i nodi relativi al passato di *Manhattan* e non ci sono grossi tagli da segnalare.

Dal V capitolo del fumetto, apprezzato dai fan più attenti per la rigida struttura simmetrica che lo governa, **Hayter** e **Tse** estraggono solo due sequenze della durata complessiva di sette minuti: quella che ci mostra

l'attentato "pilotato" ad *Adrian Veidt* e l'ultima in cui

Rorschach cade vittima di una trappola tesa dalla polizia con la complicità dello stesso Ozymandias. Arriviamo al VI capitolo dedicato alla figura di Rorschach. Qui i tagli riguardano soprattutto il rapporto tra lo psichiatra Long e il vigilante in maschera. Il passato di quest'ultimo viene esaminato in dettaglio ad eccezione della scena in cui si spiega il motivo per il quale Kovacs ha intrapreso la carriera di giustiziere. Anche in questo caso il capitolo viene concentrato in poco meno di dieci minuti e a farne le spese è proprio lo psichiatra che, sconvolto dalle rivelazioni di Rorschach, arriva a compromettere il rapporto con sua moglie.

Il VII capitolo, che avvia la relazione sentimentale tra *Laurie* e *Dan*, è "fotocopiato" nel film: poiché qui torniamo a vedere gli eroi in azione (in tutti i sensi) lo spazio concessogli si dilata arrivando al quarto d'ora.

Del capitolo VIII, che nel fumetto si chiude con la morte di **Hollis Mason**, vengono mantenute tutte le scene all'interno del carcere fino alla fuga di *Rorschach* resa possibile dall'intervento di *Nite Owl II* e *Silk Spectre II*.

Gli eventi dei capitoli IX e X del fumetto nel film vengono in parte anticipati o posticipati e ciò porta via ulteriori venti minuti. I tagli sostanziali riguardano alcuni episodi raccontati in forma di flashback del passato di *Laurie*. Inizia il viaggio di *Rorschach* e *Nite Owl II* verso Karnak.

In altri sei minuti viene messo in scena il capitolo XI che ha come punto di svolta la realizzazione del piano di *Ozymandias*. Ci sono differenze, ma ne parleremo dopo.

I quindici minuti che restano (titoli di coda a parte), riprendono più o meno fedelmente tutto ciò che succede nel capitolo XII e pur presentando piccole modifiche non ci sono ulteriori tagli.

A giudicare dalle reazioni che ho notato in sala durante le mie due visioni, ritengo che gran parte degli spettatori che non hanno letto il fumetto potrebbero avere qualche difficoltà a superare la prima ora di proiezione, soprattutto considerando il fatto che esige la massima concentrazione perché con una trama così ridotta all'osso non si ci può permettere il lusso di perdere alcun dettaglio.

Superato questo primo scoglio, forse la vera prova del nove per il film e lo spettatore arriva nella parte centrale dove c'è ancora poca azione e la pellicola approfondisce (si fa per dire) questioni "esistenziali". Anche in questo caso il profluvio di immagini, suoni e informazioni potrebbe essere mal digerito da chi

fosse arrivato al cinema credendo di trovare un ennesimo Dark Knight e invece si ritrova a riflettere sulla sincronicità del tempo e la casualità dell'esistenza.

Dopo circa un ora e trenta, il film si vivacizza ed entra nel vivo con **Dan** e **Laurie** che superano l'impasse in cui sono caduti dopo il mancato rapporto sessuale e decidono di tornare ad indossare i vecchi costumi. Da questo punto in poi il film si trasforma in un classico action-movie e finalmente l'indagine riparte per affrontare tutti i nodi rimasti in sospeso.

In tutta onestà credo che in moltissimi casi **Hayter** e **Tse** abbiamo avuto un occhio di riguardo per i vecchi lettori del graphic novel, ma di fatto hanno abbandonato al loro destino tutti coloro che del fumetto sapevano poco o nulla.

Emblematica la pregevole scena dei titoli di testa che alterna tableaux vivants con i membri dei *Minutemen* e rapidissime sequenze in cui **Snyder** condensa informazioni presenti nelle appendici testuali di *Watchmen* o all'interno di sequenze eliminate nel montaggio destinato ai cinema. L'uccisione di *Dollar Bill*, l'internamento di *Mothman*, il piccolo *Rorschach* che assiste alle attività della madre prostituta, *Laurie* bambina, testimone di una feroce litigata tra i suoi "genitori", sono tutte scene ben note ai fan della prima ora, ma non certo agli spettatori "vergini". Probabilmente quest'ultimi riusciranno a capire il senso di ciò che gli è stato mostrato solo tornando a vedere il film, o leggendo il fumetto.

«Quando scrivo pianifico l'intera storia in funzione delle grandi scene, di

cui definisco ogni dettaglio, parola per parola. Non si possono avere due ore di scene una più bella dell'altra. I giovani sceneggiatori si sforzano di fare di ogni scena un capolavoro. Invece anche Shakespeare prevedeva scene minori, in cui magari viene recapitata una lettera che aiuta a capire alcuni passaggi della trama.»

Jim Sheridan (sceneggiatore di The Boxer, Il mio piede sinistro, Nel nome del padre)

Dal punto di vista narrativo, ritengo che la pellicola soffra per l'accumulo di fatti espositivi e per la mancanza di ritmo. Inoltre, e ricollegandomi alla considerazione di Sheridan, ritengo che la

giustapposizione di scene chiave abbia di fatto estromesso passaggi che nel fumetto servivano a far "tirare il fiato" al lettore. Chi si occupa di scrittura creativa sa benissimo che per ottenere il massimo impatto emotivo sul lettore è necessario "colpirlo allo stomaco" quando meno se lo aspetta, nel momento in cui si è rilassato ed è quindi pronto a ricevere nuovi stimoli. Concatenare molte scene che richiedono "partecipazione" o inducono lo spettatore a sviluppare una forte empatia con i personaggi può rivelarsi quindi un boomerang. Saper gestire le emozioni dello spettatore, capendo quando è giunto il momento di portarlo al "picco" è il vero compito di uno sceneggiatore provetto, ma per esercitare al meglio la propria arte ogni scrittore deve avere ben chiaro per quale medium sta lavorando.

«Quanto hai dialoghi, è una faccenda piuttosto delicata trasformare il dialogo letterario nel suo equivalente cinematografico. Quando il primo appare estremamente colloquiale, è spesso estremamente letterario; in effetti, i dialoghi più espressivi in un romanzo devono essere letterari, in quanto riflettono lo stile dell'autore. Ma provate a mettere quelle battute direttamente in bocca a un attore, e vi suoneranno affettate, innaturali: non arte, ma artificio. (...) E non si deve mai dimenticare che, oltre alle

parole scritte sul copione, esiste l'intera gamma di espressioni portate sullo schermo dall'immagine, dai modi e dalla personalità dell'attore che pronuncia la frase».

Ruth Prawer Jhabvala (sceneggiatrice di Camera con vista, Casa Howard, Quel che resta del giorno)

«L'immagine veicola già un così grande numero di informazioni che è quasi impossibile che il dialogo possa aggiungere alcunché. (...) In un film, si vede di più e più velocemente.

Di conseguenza, ciò che senti deve essere diverso da ciò che vedi. Gran parte del lavoro dello sceneggiatore consiste proprio nel capire che cosa è meglio non dire. (...) I bravi sceneggiatori sanno infilare nel testo un sacco di significati nascosti, accumulando e intensificando l'esperienza.»

Robert Towne (sceneggiatore di Chinatown, Yakuza, Missione Impossibile)

Nel film di **Snyder**, la maggior parte dei dialoghi sono gli stessi che possiamo leggere nel fumetto e questo può significare due cose: o gli sceneggiatori venerano

Moore al punto da aver ritenuto un "sacrilegio" alterare il testo del bardo di Northampton, oppure si sono effettivamente resi conto che era impossibile fare di meglio. Queste ragioni sono entrambe "sacrosante" e non ci sarebbe nulla da eccepire, ma se i due sceneggiatori avessero avuto più esperienza

se i due sceneggiatori avessero avuto più esperienza (**Tse** è al suo secondo film, **Hayter** ne ha scritti solo quattro) probabilmente sarebbero stati più accorti nell'effettuare il loro copia e incolla, evitando di inserire dialoghi che in un contesto cinematografico possono suonare artificiosi o comunque meno

scorrevoli o ridondanti.

Quest'ultima affermazione si riallaccia a quanto detto sopra, e cioè che lo sceneggiatore deve sapere come sarà utilizzato il suo copione perché nel cinema – e naturalmente anche nel teatro, ma in misura minore – ogni battuta è sostenuta dalla

in misura minore – ogni battuta è sostenuta dalla gestualità dell'attore, dall'intonazione, da come viene diluita nel tempo e ovviamente dal modo in cui il regista decide di inquadrare la scena imponendo il suo personale punto di vista. Come ho sentito più volte ripetere allo scrittore **Giorgio Pedrazzi** durante i suoi corsi di scrittura, bisogna considerare la propria sceneggiatura come una sorta di binario sul quale si può viaggiare a diverse velocità. Il binario è sempre lo stesso e collega la stazione di partenza con quella di arrivo, ma modi e tempi di percorrenza possono cambiare radicalmente da disegnatore a disegnatore e la funzione del copione è unicamente quella di mantenere tutti i "treni" in carreggiata.

Per quanto sia valido il testo di partenza e nonostante siano stati prodotti straordinari e dettagliatissimi storyboard, una volta giunti sul set sono tante le variabili che determinano la buona riuscita di una scena. Sul set le invenzioni sono all'ordine del giorno e di certo gli autori non si preoccupano delle modifiche dell'ultimo minuto perché sanno fin troppo bene che solo il regista ha il polso della situazione e la possibilità di verificare se una trovata funziona davvero oppure no.

Non so fino a che punto **Snyder** si sia sentito libero di esercitare il suo "potere", ma sono convinto che con una storia come quella di *Watchmen* non deve essere stato facile per lui rimanere sempre sul "binario" anche quando il suo istinto di uomo di cinema gli suggeriva di sperimentare strade diverse.

Pur non apprezzando affatto lo stile di questo regista, bisogna dargli atto di aver condotto l'operazione con lodevole disciplina, ma purtroppo per lui, ed è quasi un paradosso, le parti che funzionano meglio sono proprio quelle in cui sorprende "tutti" gli spettatori proponendo idee visive originali e più coerenti con il suo modo di intendere l'arte cinematografica. Tra queste segnalo i titoli di testa a cui abbiamo già accennato,



ma anche la sequenza in cui *Janey Slater*, malata di cancro, irrompe nello studio televisivo per mostrare al mondo quale è stata la sua ricompensa per aver amato il *Dottor Manhattan*.

Altra scena particolarmente efficace è quella nella quale **Rorschach** prima di fuggire dal carcere si riappropria della sua "faccia" sbeffeggiando lo psichiatra a cui era stato affidato.

«Fondamentalmente, uno scrive la versione vendibile della sceneggiatura in modo che risulti la più attraente possibile, in modo che il funzionario di produzione la legga e dica: "Ehi aspetta un momento, si possono fare parecchi soldi con questa roba.»

William Goldman (sceneggiatore di Butch Cassidy, Tutti gli uomini del Presidente, Il maratoneta)

Non ho seguito la vicenda da vicino, e non so chi si debba ringraziare per il film tratto da *Watchmen*, ma se i tipi della Warner Bross si sono convinti a sganciare soldi per produrre questa pellicola, evidentemente qualcuno è stato tanto abile da presentare il progetto come l'ennesimo blockbuster supereroistico con personaggi sconosciuti ma creati dall'unico sceneggiatore capace di smuovere in massa gli appassionati di fumetti e anche parte del pubblico generalista.

Il cinema è arte, ma anche industria, quindi non mi meraviglierei troppo se scoprissi che la versione uscita in sala è del tutto identica (o quasi) a quella proposta da **Snyder** o da chi per lui, ai dirigenti degli studios hollywoodiani.

Intendiamoci, *Watchmen* è davvero un'opera "infilmabile", ma dimenticando almeno per un attimo l'origine di questa sublime storia e i tagli operati, possiamo concludere che la pellicola di **Snyder** è lineare, ben strutturata e dà ai fan del fumetto quello che probabilmente si aspettavano di vedere. Nonostante i problemi di cui abbiamo già parlato e quelli su cui mi soffermerò nel prosieguo di questo articolo, difficilmente *Watchmen* si troverà a competere ai Razzie Awards, e se anche non passerà alla storia come il miglior adattamento ottenuto da una serie fumettistica, con molta probabilità porterà nelle casse della Warner almeno il necessario per ripagare le spese.

«La sola cosa che non mi è piaciuta di *Wachmen* è stato l'effetto che ha

avuto sull'industria... La mia visione dell'essenza di *Watchmen* era di un'opera radicalmente diversa che aveva preso molti rischi cercando di fare qualcosa che non era mai stato fatto prima. (...) La mia speranza dopo aver fatto *Watchmen* era che venisse letto e che si dicesse: "Wow, possiamo fare storie di supereroi ma più violente e con più sesso e parolacce". La mia speranza era che pensassero: "Ecco delle interessanti possibilità narrative; ci sono cose delle tecniche di racconto che forse potrei adottare, o cambiare un po' e idearne qualche altra". Stavamo cercando di dire: "attenzione, guarda, c'è un mondo di possibilità là fuori. *Watchmen* è solo il nostro modo di esplorarne qualcuna". C'era un mondo di possibilità e ciascuno avrebbe dovuto esplorare le proprie.

Invece ci furono una serie di rimasticature di Watchmen. »

Alan Moore

Alla luce di questa dichiarazione, appare evidente che Snyder ha completamente disatteso le aspettative di

Moore realizzando un film che non solo non presenta innovazioni sul piano del linguaggio cinematografico, ma che appare tutto sommato molto convenzionale anche rispetto a tante produzioni televisive (la vera avanguardia del cinema) e a pellicole sofisticate come *Wall-E*. Se non lo avete presente vi basti sapere che in questo film prodotto dalla Pixar si racconta la storia di un robot muto che per una mezzoretta vaga da solo su una Terra abbandonata.

Visto che per i lettori del graphic novel le sorprese sarebbero state comunque poche, probabilmente **Snyder** si sarà chiesto in che modo gratificare questo "zoccolo duro" che avrebbe recepito il film in modo diverso dagli altri spettatori. A giudicare da quello che è giunto in sala, la risposta a questa domanda deve essere stata "rendiamo *Watchmen* ancora più duro, mostriamo come sarebbe stato il fumetto se la censura della DC non avesse imbrigliato la creatività di **Moore** e **Gibbons**".

Detto fatto, **Snyder** non solo ha riproposto le medesime scene violente presenti nel fumetto, ma le ha anche "dopate" con effetti splatter che non aggiungono nulla sotto il profilo diegetico e assolvono solo alla funzione di destare a intervalli regolari l'attenzione dello spettatore.

Tre scene sono particolarmente esemplari in questo senso.

Durante la seduta con lo psicologo *Rorschach* ricorda quando da bambino reagì violentemente alla provocazione di due bulli e **Snyder** mostra il flashback in cui il piccolo *Kovacs* morde uno dei due teppisti come un vero e proprio zombie.

E' vero, il morso era presente anche nel fumetto, ma il disegnatore non mostra le conseguenze dell'atto perché avrebbe fatto perdere realismo alla scena distraendo lo spettatore da particolari ben più importanti

come la macchia a forma di farfalla che si compone sul volto di *Walter* durante la lotta.

C'è poi da considerare che all'interno del fumetto il disegnatore è quasi obbligato all'enfasi per sottolineare qualche particolare che potrebbe essere trascurato dal lettore. Nel cinema, ovviamente il processo dovrebbe essere inverso a causa del maggiore impatto che hanno le immagini reali sullo spettatore. Capire quando è il caso di "togliere" piuttosto che "aggiungere" è il vero segreto per mantenere una scena in equilibrio e mantenere intatta la sospensione dell'incredulità.

Restando su questa sequenza, c'è anche da notare come gli autori abbiano tolto il riferimento al bambino fumatore per non correre il rischio di essere presi di mira da quanti hanno dichiarato guerra contro l'industria del tabacco.

La seconda scena inutilmente gore, forse la più gratuita di tutte, e quella che ci mostra il **Dottor** gestito da **Moloch**

Manhattan uccidere dei criminali all'interno del club gestito da Moloch.

Anche in questo caso **Snyder** "sbrodola" soffermandosi con l'obiettivo sui resti organici dei criminali rimasti spiaccicati sul soffitto. Nel fumetto l'episodio viene risolto con maggiore ambiguità e senza spargimenti di sangue, come d'altronde le scene in Vietnam in cui il personaggio cammina maestosamente incendiando la jungla, ma senza colpire direttamente i vietcong. Grazie a questa accortezza, la scena in cui il **Dottor Manhattan** disintegra **Rorschach** ottiene un maggiore impatto perché fino a quel momento nessuno aveva effettivamente "percepito" il suo potenziale distruttivo.

Si potrebbe aggiungere che anche il modo di uccidere di **Manhattan** ha un preciso significato e offre numerosi spunti di collegamento con l'energia atomica che il personaggio rappresenta e con il tema ricorrente degli "amanti di Hiroshima", ovvero le silhouette dei corpi umani che furono ritrovate nella città giapponese nei giorni successivi allo scoppio della bomba.

L'ultima scena che probabilmente ha fatto storcere il naso ai lettori di *Watchmen* è quella in cui il *Pezzo Grosso* vuole vendicarsi di *Rorschach* ma non è in grado di farlo perché il vigilante ha furbescamente bloccato l'accesso alla sua cella servendosi di un grasso detenuto (*Lawrence*) a cui l'eroe ha legato le braccia.

Nel fumetto la scena si risolve con lo sgozzamento dell'uomo immobilizzato e la successiva apertura della porta della cella per mezzo di una fiamma ossidrica.

Nel film il senso della sequenza rimane inalterato, ma invece di essere sgozzato con un coltellino, il grasso



detenuto viene colpito agli arti con una motosega e ovviamente grazie a questa trovata il set si lorda completamente di sanque.

Come nel fumetto direbbe qualcuno, e invece no perché se osserviamo con attenzione le vignette che ci mostrano questa scena, è più che evidente come il copioso e irreale flusso di sangue che investe *Rorschach* durante l'omicidio di *Lawrence*, ha una precisa valenza metaforica perché ci ricollega alla quarta vignetta di pagina 24 del capitolo VI. Nel film, al contrario, il sangue sgorga a fiumi dal corpo mutilato del detenuto offeso, ma gli zampilli investono un po' tutto e tutti senza una precisa ragione se non quella puramente estetica.

Nonostante **Snyder** si sia messo d'impegno, non troviamo nel film, ma bensì nel fumetto, la scena che presenta il maggior coefficiente grandguignolesco. Si tratta naturalmente di quella che apre il dodicesimo capitolo e che ci mostra in 6 disturbanti splash-page la distruzione di New York a seguito della materializzazione del mostro alieno creato da *Ozymandias*.

Di questa scena nel film non v'è traccia, e come sembra da alcune dichiarazioni rilasciate da **David Hayter**, la ragione per la quale si è preferito rinunciare alla rappresentazione di questa sequenza è strettamente legata agli attentati dell'11 settembre 2001: "Il finale del libro mostra un mucchio di cadaveri insanguinati nel mezzo di Times Square, persone macellate che pendono dalle finestre. Rappresentare graficamente una situazione così in un fumetto del 1985 è differente che farlo con immagini realistiche in un film nel post 2001. Questa era una preoccupazione reale e l'ho condivisa.

Se stai lavorando a un film da 40 milioni di dollari allora bene: corpi insanguinati in ogni dove. Si tratta

di un film di nicchia, e solo i veri appassionati andranno a vederlo. Non va bene, invece, se fai lo stesso su scala più grande. (...) Mi sarebbe piaciuto vedere sullo schermo un finale come quello del libro ma ho condiviso il dolore che tutti coloro che vivono qui hanno provato quando sono accaduti i fatti dell'11 settembre. I miei primi anni di lavoro su questo progetto risalgono agli anni tra il 2000 e il 2005 e allora l'11 settembre era molto più fresco nella memoria della gente. Quindi non è stato un volere solo dello Studio. L'ho fatto per loro ma senza costrizioni.

Sulla medesima questione si è espresso **Dave Gibbons**, ma pur essendo stato l'unico autore di *Watchmen* a collaborare attivamente alla realizzazione del film, il disegnatore ha fatto capire chiaramente di non essere affatto allineato sulle stesse posizioni dello sceneggiatore: "lo ritengo che le consequenze della violenza debbano essere

mostrate graficamente proprio per evidenziare quanto la violenza sia sgradevole. Non è che hai una macchiolina di sangue, ci metti un cerotto e quindi ti senti meglio. (...) Credo che quello dell'11 settembre rimanga un tema delicato, e questo cambia la questione, il modo di trattarla.

Però usare l'11 settembre come pretesto per modificare il finale non mi pare giusto. Soprattutto considerando che il film mostra in precedenza una bambina nella bocca di un cane e un sacco di violenza. Perché rimanere fedeli al libro per tutto il film per poi gettare la spugna proprio sul finale? Provo comprensione per i registi che devono avere a che fare con gli studi cinematografici ma avrebbero potuto fare uno sforzo in più per incontrarsi a metà strada. Magari avrebbe potuto essere meno grafici nel mostrare la violenza illustrata nel libro ma avrebbe dovuto esserci un modo per il regista di mostrare quelle vite spezzate. La perdita di quelle immagini crea confusione e annacqua la serietà del finale del film."

Da parte mia posso solo aggiungere che cambiando il finale, gli sceneggiatori avevano a portata di mano la soluzione del problema. Bastava infatti mostrare gli effetti delle esplosioni in tutte le città coinvolte senza focalizzare l'attenzione esclusivamente sulle vittime della Grande Mela.

«L'ho ucciso per soldi e per una donna. Ma non ho ottenuto i soldi e non ho ottenuto la donna.»

Fred MacMurray (in La Fiamma del peccato di Billy Wilder)

Sangue, sesso e soldi, recita una vecchia formula magica che ad Hollywood non è passata mai di moda. Se associamo i soldi al potere, possiamo affermare che gli effetti delle tre "esse" si fanno sentire anche in *Watchmen*.

Del sangue abbiamo già parlato, del potere tratteremo più avanti, quindi ora ci soffermeremo un attimo su come **Snyder** ha saputo gestire le tematiche erotiche presenti nel fumetto.

Quando hanno iniziato a circolare le prime immagini del **Dottor Manhattan**, qualcuno ha fatto notare che le dimensioni del suo pene risultavano eccessive rispetto alla versione "vitruviana" fornita da **Gibbons** nel graphic novel. Onestamente, non credo che questa sia una questione sulla quale valga la pena dilungarsi più di tanto, ma è anche vero che prima di oggi non si era mai visto un personaggio dei fumetti che mostrasse in maniera così plateale i suoi organi genitali all'interno di un prodotto mainstream. Certo siamo ben lontani dalle esagerazioni tipiche degli exploitation-movie, ma resta il fatto che anche in questo caso i produttori hanno optato per una soluzione radicale, sfrontata e che francamente non ci saremmo mai aspettati da uno studio hollywoodiano.

Accantonando la questione del **Dottor Manhattan** superdotato, potrebbe risultare di maggiore interesse riflettere sui motivi che hanno portato a sorvolare su un tema portante del fumetto, ovvero il legame tra il mascherarsi e le pulsioni sessuali dei personaggi. Nel secondo capitolo, durante la scena in cui il **Comico** tenta di violentare *Silk Spectre* e fallisce per il provvidenziale intervento di *Giustizia Mascherata*, il sanguinante **Blake** dice al suo collega "E' questo quello che ti piace? E' questo quello che ti eccita?". Ciò sottintende che se alcuni giustizieri hanno scelto di combattere il crimine, è perché questa attività permette

loro di sfogare "impunemente" una forte aggressività e altri istinti poco nobili.

Dei vecchi *Minutemen*, tre sono omosessuali (*Silhouette*, *Capitan Metropolis* e *Giustizia Mascherata*), mentre passando alla seconda generazione di avventurieri in maschera, *Rorschach* mostra più volte di avere tendenze sadiche e *Nite Owl II* è chiaramente un masochista che in passato ha avuto una torbida relazione con la dominatrice *Twilight Lady*.

Per capire le profonde differenze tra fumetto e film prendiamo in esame la scena in cui *Dan* riesce ad avere un rapporto completo con *Laurie* solo dopo essersi riappropriato del proprio status di supereroe. Il costume evoca in lui sentimenti ed emozioni che probabilmente non ha avuto più modo di provare dai tempi in cui aveva una relazione con la "signora del crepuscolo" e non è un caso se nella sequenza dell'incubo presente nelle pagine del capitolo VII, la

dell'incubo presente nelle pagine del capitolo VII, la prima donna che corre incontro a **Dan** non è la dolce **Laurie**, ma la più conturbante e ambigua **Twilight**

Nel fumetto, l'unica scena esplicita di sesso è resa con un montaggio estremamente raffinato che si limita a mostrare l'appassionato abbraccio dei due giustizieri e gli effetti del climax rappresentato dalla fiammata di Archie nel pacificato cielo di New York.

La medesima scena nel film viene risolta con un torrido accoppiamento tra i due personaggi sulle note di "Hallelujah" di **Leonard Cohen** e quando arriva puntuale l' "eruzione" finale di Archie, lo spettatore è quasi imbarazzato da quella che risulta a tutti gli effetti una trovata banale, volgare e che di certo non aiuta a comprendere le sottili metafore introdotte da **Moore** con ben altro senso della misura.

La scena forse poteva essere in parte salvata conservando il dialogo post-amplesso in cui i due amanti riflettono sui motivi del loro cambiamento, ma **Snyder** probabilmente ha pensato di aver già raggiunto il suo scopo e ha preferito non dilungarsi troppo su tematiche che non aveva né la voglia né il tempo di approfondire.

Il regista non è nuovo a questi scivoloni perché ne ritroviamo uno analogo in 300, film incentrato sulla battaglia delle Termopili in cui vediamo "gay palestinesi spartani opposti alle drag queen persiane" (Mancuso Mariarosa, "Il Foglio", 7 marzo 2009).

Anche nella riduzione del graphic novel di **Frank Miller**, la sequenza in cui **Leonida** si abbandona alle gioie del talamo viene gestita dal cineasta con la stessa asetticità di chi è costretto a sbarcare il lunario



realizzando patinati videoclip sulle playmate del mese.

Per chi pensa che era effettivamente difficile rendere certe sottigliezze del fumetto facciamo un altro esempio concreto.

La scena in cui *Laurie* cerca (inutilmente) di sedurre *Dan* prima della loro scorribanda notturna, nel fumetto viene resa con un montaggio che alterna le immagini dei due protagonisti e quelle di uno schermo televisivo in cui appare *Ozymandias* impegnato nella sua esibizione a favore degli indiani colpiti dalla carestia.

In *Watchmen*, **Moore** incrocia spesso due linee narrative diverse creando dei contrappunti ironici, e anche in questa sequenza le battute di *Ozymandias* sul suo "sforzo" o sul fatto di essere "poco in esercizio" sono facilmente relazionabili con gli "imbarazzi" del povero *Dan*.

Nel suo cult movie *Un uomo da marciapiede*, **John Schlesinger** ci mostra una scena del tutto analoga a quella ideata dagli autori del graphic novel e al contrario di **Snyder**, il regista inglese riesce a renderla con grande maestria.

Mi riferisco naturalmente alla sequenza in cui il maldestro gigolò Joe Buck (John Voight) finisce a letto

con una donna che si rivela essere una prostituta d'alto bordo. Per rendere meglio l'aspetto grottesco della situazione, **Schlesinger** sfrutta un montaggio che alterna rapide immagini di quello che realmente sta accadendo tra le lenzuola e frammenti di spot televisivi che indirettamente commentano l'azione principale suggerendo allo spettatore chiavi di lettura paradossali e anche un po' tragicomiche.

«Secondo me, i film di oggi dovrebbero essere come un'immagine del **Caravaggio**, realisti nell'insieme, ma con alcuni piccoli dettagli capaci di dare loro una dimensione misteriosa e spirituale.»

Krzysztof Piesiewicz

(sceneggiatore del Decalogo, La doppia vita di Veronica)

«Imparare significa essere capace di cogliere il rapporto tra le cose».

Jean Renoir

Per quanto si possa aver apprezzato la riduzione di **Snyder**, credo che chiunque abbia sentito l'esigenza di leggere *Watchmen* più di una volta si sarà chiesto come sarà il film nella versione homevideo e se verranno reintegrate scene importanti come quella che ci mostra il brutale omicidio di *Mason* o l'episodio che spiega il motivo per il quale *Rorschach* decide di votarsi alla lotta al crimine.

Inutile fare previsioni che potrebbero essere facilmente disattese, ma a giudicare dal materiale che abbiamo già a disposizione sono indotto a credere che difficilmente un rimpolpamento della storia cambierà la natura dell'operazione.

Probabilmente il nuovo montaggio aiuterà a capire meglio passaggi narrativi che nella pellicola destinata ai cinema sono apparsi troppo repentini, ma mi sembra altamente improbabile che il nuovo editing trasformi radicalmente il film elevandolo allo stesso rango del graphic novel.

Il mio scetticismo nasce dal fatto che l'opera di **Snyder** ha inglobato la quasi totalità degli elementi presenti nel fumetto, e nonostante questo non è riuscita a far comprendere allo spettatore come tutto sia interconnesso. Niente di ciò che è presente in *Watchmen* è superfluo e lettura dopo lettura emerge chiaramente che un dettaglio all'apparenza insignificante presente nel primo capitolo, nel prosieguo della lettura diventerà un elemento chiave per capire cosa si nasconde dietro l'agire di un determinato personaggio, oppure di ribaltare la percezione che fino a quel momento abbiamo avuto di un fatto.

Prendiamo ad esempio pagina 6 del quarto capitolo "L'orologiaio" ed esaminiamo nel dettaglio cosa ci

viene mostrato. Nella sequenza vediamo *Jon Osterman* passeggiare in un luna park con la collega *Janey Slater*. I due sono spensierati, ma all'improvviso accade un fatto che avrà pesanti conseguenze sia per la vita dei due giovani che per il mondo intero: l'orologio di *Janey* si slaccia dal polso e cade a terra. Prima che possa essere raccolto, un goffo grassone lo calpesta mandando in frantumi il quadrante. Subito dopo assistiamo a un cambio di scena con i due fisici che amoreggiano in un letto, mentre con uno zoom in avvicinamento gli autori ci mostrano in primo piano l'orologio rotto che indica le 8 e 16. Come ben sappiamo, *Osterman* si farà carico di riparare l'orologio e purtroppo per lui finirà anche per dimenticarlo nel posto sbagliato.

Facciamo un passo indietro e torniamo ad analizzare la pagina 6. Guardando con attenzione possiamo notare tantissimi elementi che ci collegano indirettamente al **Dottor Manhattan** e al suo ruolo di uomo nucleare. Nella terza vignetta la ruota panoramica presenta chiare allusioni al simbolo dell'atomo di idrogeno che adotterà **Manhattan** agli inizi della sua carriera. Nella vignetta 4 c'è un bambino e "Little boy" è il nome della bomba sganciata su Hiroshima. Nella successiva, vediamo il grassone allontanarsi dopo aver calpestato inavvertitamente l'orologio di **Janey**, e "Fat man" è guarda caso il nome dell'ordigno che

ha polverizzato Nagasaki. Passando alla vignetta 7, *Jon* e *Janey* sono avvinghiati in un abbraccio che ricorda quello degli "amanti di Hiroshima". Il sole rosso, simbolo del Giappone offeso è l'ultimo elemento presente in una questa straordinaria pagina che **Snyder** ha riproposto sullo schermo per un pubblico che come lui guarda senza vedere, che sente senza ascoltare.

Che **Snyder**, **Hayter** e **Tse** non rientrino nel novero di coloro che hanno avuto accesso ai livelli di lettura successivi oltre a quello base, lo deduco da quello che hanno tolto, e soprattutto da quello che hanno scelto di lasciare nel film.

Ad esempio lo spettatore attento forse ricorderà che nel prefinale, quando *Laurie* parla per l'ultima volta con sua madre, la scena si apre con l'inquadratura di un apparecchio televisivo che mostra la sigla iniziale della serie di culto *The Outer Limits* (Oltre i limiti). Nel fumetto, oltre a sentire l'inizio del programma, uno speaker annuncia anche il titolo dell'episodio trasmesso ovvero "Gli architetti della paura". Per chi non ne fosse a conoscenza (e tra questi includo **Snyder** e i due sceneggiatori), la puntata citata in *Watchmen* tratta di un gruppo di scienziati pacifisti che, per evitare una guerra atomica, decide di simulare un finto attacco alieno. Esattamente quello che fa *Ozymandias* nell'opera di **Moore** e ciò sottintende che il supereroe potrebbe avere avuto l'ispirazione dalla tv. In una vignetta del

puntata citata in *Watchmen* tratta di un gruppo di scienziati pacifisti che, per evitare una guerra atomica, decide di simulare un finto attacco alieno. Esattamente quello che fa *Ozymandias* nell'opera di *Moore* e ciò sottintende che il supereroe potrebbe avere avuto l'ispirazione dalla tv. In una vignetta del fumetto ambientata negli anni Sessanta, il giustiziere ci viene infatti mostrato davanti ad un rudimentale sistema a multi pannello con un gatto al suo fianco. Questo dettaglio offre più d'uno spunto di riflessione sugli effetti della "cattiva" televisione e rappresenta un vero e proprio ammonimento per gli autori che non

si preoccupano troppo di quale effetto sortiranno con le loro opere.

A questo punto dovrebbe essere ben evidente che, avendo stravolto il finale e scelto di eliminare la minaccia aliena, mantenere comunque la sigla di *The Outer Limits* non ha assolutamente senso.

Vale lo stesso discorso per *Bubastis*, quello strano animale che compare in scena nella scena finale a Karnak. Chi ha letto il fumetto sa bene che si tratta di una lince modificata geneticamente, ma lo spettatore che è all'oscuro degli esperimenti di *Veidt* può considerare l'animale un elemento decorativo, una delle tante eccentricità di un film sci-fi nel quale è inutile cercare di trovare sempre una spiegazione logica.

C'è da chiedersi perché avendo scelto di eliminare il mostro alieno si è deciso invece di mantenere il personaggio di *Bubastis* in un film in cui la sfida consiste nel semplificare la trama senza omettere le cose davvero essenziali.



Visto che siamo in argomento, spendiamo qualche parola sul cambiamento del finale.

Non ho grandi obiezioni nei confronti della trovata di **Hayder** e **Tse** utile a snellire l'intreccio del film permettendo di arrivare al medesimo finale con 30 minuti di girato in meno, ma è ancora da dimostrare che il nuovo piano funziona meglio di quello proposto nel fumetto o che non presenta clamorose falle.

Per ricapitolare sinteticamente ciò che succede nella pellicola, diciamo che **Ozymandias** sfrutta le conoscenze del **Dottor Manhattan** per creare delle bombe di energia da far esplodere al momento più opportuno in alcune delle città più popolate del globo. La colpa ricade ovviamente sulle spalle dell'uomo cobalto che agli occhi della gente cessa di essere un protettore dell'America per ergersi a giudice dell'intera umanità.

A parte il fatto che mi sembra difficile far credere che un Dio impazzisca, la vera domanda che non posso fare a meno di pormi ripensando a questo finale è essenzialmente una: se davvero *Manhattan* avesse voluto punire gli irriconoscenti uomini della Terra, perché non abbandonare l'umanità al proprio destino? Che senso ha uccidere 15 milioni di persone quando la razza umana è sul punto di annientarsi da sola? Credo inoltre che il fatto si possa anche inquadrare da diverse prospettive. L'uomo della strada americano

(come Bernard) probabilmente potrebbe rassegnarsi ad accettare questa versione dei fatti, ma gli altri popoli, superato il primo momento di smarrimento, non avrebbero un motivo in più per guardare con sospetto agli Stati Uniti? E poi chi assicura loro che l'instabile Dottor Manhattan non ritorni nei ranghi tornando a schierarsi dalla parte del suo paese? Comunque la si voglia mettere, l'olocausto provocherebbe un ulteriore corsa agli armamenti e proprio perché esiste la possibilità che il Dottor Manhattan torni a giocare per la squadra dello Zio Sam, escludo che il problema possa essere risolto con un approccio comunitario.

Alla luce di queste considerazioni, dovrebbe essere chiaro che l'attacco alieno è una spada di Damocle di portata tale da spingere davvero i popoli della Terra verso la cooperazione.

Con tutte le sue defaillance, il nuovo finale paradossalmente è assolutamente congruo con la figura di *Manhattan* presentata nel fumetto. Nell'opera di Moore "il giudice di tutta la terra" è dipinto come un novello Gesù che vediamo in croce (6-22-IV) o cammina sull'acqua (6-25-XII), inoltre nel capitolo III, cioè quello in cui il personaggio viene attaccato e decide di fuggire su Marte, gli autori disseminano in tutte le 28 pagine continui riferimenti cristologici. Accettare il ruolo di capro espiatorio per la salvezza dell'uomo, è dunque un inaspettato colpo d'ala (involontario?) di un copione che ad una

Tra le parti del fumetto "provvisoriamente" tagliate e che a quanto pare gli appassionati avranno modo di vedere nel corso dei prossimi mesi, c'è anche quella relativa al cartone animato dedicato a *I racconti del vascello nero*.

Chiarisco per chi non ha letto l'opera di **Moore** e **Gibbons**, che all'interno di *Watchmen* viene mostrato un bambino (*Bernie*) impegnato nella lettura di un fumetto di pirati perché in un mondo dove il supereroe fa parte della "quotidianità", la gente comune evade dalla propria realtà attraverso la letteratura avventurosa come quella prodotta tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento da autori come **Giulio Verne**, **Emilio Salgari** o **Edgar Rice Burroughs**.

Nell'economia di *Watchmen*, la storia parallela del pirata ci permette di comprendere meglio la trasformazione di *Adrian Veidt*, un personaggio che si autoinveste della responsabilità di salvare il mondo, ma che alla fine capisce di non poter reggere l'opprimente senso di colpa successivo alla realizzazione del suo piano. Il personaggio apre finalmente gli occhi quando il *Dottor Manhattan* gli fa capire che "niente ha mai fine" perché come dice *Moore* "La partita non è vinta finché non è finita, e forse non finirà mai. Nel mondo reale, gli avvenimenti non sono spezzettati in storie; è un *continuum*. (...) Non ci sono finali se

non nella fiction. Questo lascia *Adrian Veidt* ai suoi incubi, con l'improvvisa terrorizzante scoperta di una propria coscienza. Sì, ha degli incubi; sogna di stare nuotando verso la nave di *Storie del vascello nero*. E' dannato quanto il naufrago della storia che alla fine nuota verso il nero vascello per prendere posto tra la sua terribile ciurma. Ed è lì che anche *Adrian Veidt* finisce."

Confesso che sono scettico, ma spero che **Snyder** mi stupisca dimostrando di aver compreso questo importante aspetto, l'unico che giustifica la presenza della storia piratesca all'interno di *Watchmen*. Considerando che la Warner ha deciso di far circolare un dvd autonomo in cui la storia del protagonista di *Naufrago* è stata dilatata con un antefatto assente nell'opera di **Moore** e **Gibbons**, temo che la presenza del cartone all'interno del film serva solo come spot per invogliare i fan all'acquisto di un prodotto parallelo.

«Ogni sceneggiatura è il sogno che lo scrittore fa su un certo film. Uno può sognare tutti i set che desidera e i migliori attori del mondo, compresi quelli del mondo. Ma quando si gira, bisogna fare i conti con ciò che si ha.»

I CONTI CON CIO CNE SI I Iean-Claude Carrière

(sceneggiatore di Bella di giorno, Il Fantasma della libertà, La piscina)

TVE NEST CONTRACTOR OF THE PROPERTY OF THE PRO

analisi approfondita rivela sempre maggiori punti di divergenza rispetto all'opera da cui è tratto.

Un altro aspetto che mi ha lasciato perplesso è stata l'eliminazione di Utopia, il cinema situato davanti al Gunga Dinner che sembra trasmettere solo film di fantascienza degli anni Cinquanta. Oltre al nome del locale già evocativo di per sé e facilmente collegabile al piano di *Ozymandias*, un'ulteriore ragione per mantenere questo elemento risiedeva nel fatto che alcune pellicole in programmazione (*Ultimatum alla terra*, *Cittadino dello spazio*, *Vita futura*) potevano essere ricollegate facilmente al nuovo finale del film, rafforzando l'idea di un'autorità superiore che dall'alto giudica ed è sempre pronta a punire.

Il vero limite della versione di **Snyder**, almeno in questa forma, è che dà l'impressione di aver già sparato le cartucce migliori e per questo forse potrà crescere solo con le aggiunte previste nella director's cut. Nel fumetto di Moore succede l'esatto contrario, perché lettura dopo lettura la storia continua a svelare solo parte della sua reale complessità e anche quando pensiamo di aver finalmente trovato una chiave interpretativa univoca e coerente, ecco che si materializza davanti ai nostri occhi un ulteriore particolare che non ci permette di chiudere il cerchio.

In questo film dall'estetica molto curata (e non poteva essere altrimenti) le cose che ovviamente funzionano meglio sono le scenografie, i costumi e la fotografia.

Non c'è dubbio che *Watchmen* possa costituire un'esperienza visiva esaltante, e infatti anche l'autorevole critico dei "Chicago Sun-Times" **Roger Ebert** ha individuato in questo aspetto il vero punto di forza del film. Peccato però che non abbia letto il fumetto e ciò lo ha indotto a fare un po' di confusione su alcuni passaggi come quello in cui il *Dottor Manhattan* fa emergere dalle viscere di Marte la sua personale versione della fortezza della solitudine ("Nella più spettacolare scena del film, viene esiliato su Marte e in quel totale isolamento si reimmagina come essere umano e fa apparire - o scopre? Non ne sono sicuro - una città incredibile apparentemente fatta di cristallo e concetti matematici.")

Una cosa della pellicola che funziona male è invece il trucco. Il **Nixon** di **Robert Wisden** è provviso di naso posticcio che sembra voler enfatizzare il lato pinocchiesco di "tricky Dick" (giunto qui al quinto mandato),

ma la performance macchiettistica di questo ineffabile mestierante e distante anni luce da quella offerta da **Frank Langella** nell'ottimo *Frost/Nixon* di **Ron Howard**.

Passando all'interpretazione degli attori principali, l'unico che può essere considerato un valore aggiunto è Jackie Earle Haley, l'unico veterano del gruppo. La prova dei suoi colleghi oscilla tra il discreto (Patrick Wilson, Jeffrey Dean Morgan, Carla Gugino) e l'inutile (Malin Akerman, Matthew Goode). Pressoché ingiudicabile Billy Crudup per ovvi motivi.

Discutibili le scelte degli interpreti, penalizzati da un'età che non consente di conferire ai rispettivi personaggi la profondità necessaria: quella di **Adrian Veidt** ad esempio diverge dal modello originale di più di quindici anni.

L'Ozy di Goode è sicuramente il personaggio del fumetto che esce peggio dal trattamento di Hayter e Tse, e ancora una volta il buon senso suggerisce di sospendere il giudizio sulla sua prova in attesa di vedere la versione lunga del film.

«Ora state cercando il segreto ma non lo troverete, perchè in realtà non state davvero guardando. Voi non volete saperlo. Voi volete essere ingannati.» Michael Caine (nel film *The Prestige* di Christopher Nolan, 2006)

A giudizio di molti, la cosa migliore del film di **Snyder** sono i titoli di testa che ci mostrano frammenti del passato dei *Minutemen* e dei nuovi "*Watchmen*". Dal punto di vista della messa in scena direi che il livello qualitativo è piuttosto alto, e in molti casi arriva all'eccellenza, ma se analizziamo tutta la sequenza con un occhio più critico ci possiamo facilmente accorgere che essa presenta piccole incongruenze ed errori grossolani che non ci aspetteremmo all'interno di un'opera che per vari motivi sarà destinata ad essere vista più volte, e anche a breve distanza di tempo.

Vediamo dunque quello che non funziona procedendo nello stesso ordine in cui sono mostrate le scene.

1) Nite Owl II colpisce con un gancio destro un criminale mascherato e armato di pistola. (1939) Note: Oltre a mostrare il primo Gufo in azione, il quadro sembra voler citare l'episodio dell'assassino dei genitori di Bruce Wayne.

L'indizio rivelatore dovrebbero essere le copertine di un albo di *Batman* affisse sul muro alle spalle di *Nite Owl*.

C'è da notare però che se il membro dei *Minutemen* avesse davvero salvato la vita ai genitori dell'uomo pipistrello, *Batman* probabilmente non sarebbe mai esistito. Nel suo libro *Sotto la maschera*, *Mason* rivela di aver maturato la scelta di diventare un giustiziere leggendo le storie di *Superman* e altri eroi pulp come *Doc Savage* e *The Shadow*. La citazione di *Batman* è comunque giustificata perché sempre nel capitolo II della sua biografia, *Nite Owl* cita un episodio molto simile a quello in cui sono stati coinvolti i genitori di *Wayne*.

Piccola curiosità: Il primo *Gufo* è mancino, ma qui colpisce di destro.

2) **Silk Spectre** in posa accanto agli agenti della polizia. L'eroina ha in mano un giornale che celebra le sue vittorie "Il mondo del crimine è pazzo per Silk Spectre". (1939)

Note: Snyder ha reso visivamente il contenuto dell'articolo presente nell'appendice del capitolo IX.

3) Il **Comico** ha catturato un ladro e recuperato la refurtiva. (1939)

Note: Sostanzialmente inutile perché non aggiunge nulla a quanto già sappiamo o abbiamo intuito.

- 4) Il momento in cui viene scattata la foto del gruppo originale dei *Minutemen* nel 1940. Note: un duplicato esatto.
- 5) L'Enola Gay si allontana dopo aver sganciato "Little Boy" su Hiroshima. (1945)

Note: Durante la Seconda Guerra Mondiale, molti aerei impegnati in battaglia avevano disegni sulla fusoliera quindi niente di strano che sull'Enola Gay ci fosse una immagine della diva del momento, ovvero la sexy mascotte *Miss Jupiter*.

6) Festeggiamenti per la fine del conflitto a Times Square. *Silhouette* bacia un'infermiera. (1945) Note: **Snyder** reinterpreta con grande senso dell'ironia la celebre foto "Kissing the War Goodbye" di

Victor Jorgensen. Questa scena è particolarmente funzionale se osserviamo il marinaio che arriva evidentemente in ritardo e di fatto resta a bocca asciutta. Si tratta di una trovata particolarmente brillante perché anticipa la natura dei malesseri che porteranno nel 1977 ad emanare la legge Keane.

7) L'omicidio di *Dollar Bill*. (1946)

Note: Il supereroe è morto perché durante una rapina gli è rimasto il mantello impigliato in una porta girevole.

8) Festeggiamenti per il ritiro di *Sally*. La supereroina è incinta di *Laurie*. (1949)

Note: Snyder si diverte a rappresentare L'Ultima Cena di Leonardo, ma sostituisce Gesù e i suoi apostoli con i vari membri del gruppo dei Minutemen. Rispetto al fumetto il ritiro è posticipato di due anni. Nel "quadro" appare anche Silhouette, ma non dovrebbe essere così visto che nell'opera di Moore l'eroina lesbica è stata uccisa insieme alla sua amante nel 1946. Altro errore, e di peso ben maggiore, è quello di mostrare il Comico seduto allo stesso tavolo con Giustizia Mascherata (giustamente accanto al suo amante segreto Capitan Metropolis). I due se la sono giurata fin dal 1940, e cioè da quando Blake ha tentato di stuprare Sally Jupiter e per questo è stato estromesso dai Minutemen. Se non avete letto il fumetto e vi

state ancora chiedendo chi sia l'ometto alle spalle di *Sally*, la risposta è *Larry Schexnayder*, l'agente pubblicitario che la supereroina ha sposato (nel fumetto) nel 1947.

9) L'*Uomo Falena*, evidentemente fuori di testa, viene trascinato verso l'autoambulanza da due infermieri. Un terzo uomo è pronto a fargli indossare la camicia di forza. (1949-1954 ?).

Note: *Mothman*, è stato perseguitato negli anni del Maccartismo e, a causa dello stress eccessivo, il supereroe ha finito per accusare un forte esaurimento nervoso.

10) **Silhouette** e la sua amante uccise. Sul muro la scritta "puttane lesbiche". Sul letto c'è la foto scattata a Times Square nel 1945. (?)

Note: Nel fumetto i giornali rivelano l'omossessualità di *Silhouette* nel 1946 e l'eroina viene esclusa dai *Minutemen*. Sei settimane più tardi le due amanti vengono uccise.

Non abbiamo più punti di riferimento temporali perché Snyder ha alterato la cronologia ufficiale.



11) Un uomo esce dalla camera da letto di **Sylvia Kovacs** sotto gli occhi del piccolo **Walter**. Ci sono altri "clienti" in attesa e uno di questi legge la New York Gazette che mostra il titolo "*I russi hanno la bomba atomica*". (1949)

Note: Ancora un po' di confusione considerando che molto probabilmente la crisi di **Mothman** deve essere sopraggiunta negli anni Cinquanta.

12) Stretta di mano tra **Kennedy** e il **Dottor Manhattan** (1961).

Note: Una scena estratta dal IV capitolo del fumetto.

13) Il Comico uccide il presidente Kennedy a Dallas il 22 novembre 1963.

Note: Nel fumetto si intuisce che *Blake* potrebbe aver ucciso **Kennedy**, ma non viene mai detto apertamente. Stesso discorso per **Carl Bernstein** e **Bob Woodward**, i due giornalisti del "Post" che scoprirono le manovre degli uomini di **Nixon** all'interno dell'hotel Watergate.

14) **Sally** e suo marito litigano mentre **Laurie** osserva la scena. L'inquadratura scivola sulla tv che mostra le immagini dell'attentato all'Brinks Hotel avvenuto il 24 dicembre del 1964.

Note: Nel 1964 *Laurie* ha 15 anni e non 5 come ci viene mostrato nella scena. Ricordiamoci che *Sally* veniva mostrata incinta nel 1949. Proprio non ci siamo mister **Snyder**!

15) Due criminali catturati da *Rorschach*. (dopo il 1956 prima 1975)

Note: Da notare a terra la "firma" del giustiziere.

16) Missili nucleari sovietici a Cuba. (1962) *Castro* guarda aerei americani che sorvolano la capitale.

Note: Siamo tornati indietro nel tempo oppure il regista ci vuole mostrare come si è intensificata la corsa agli armamenti a causa della presenza del **Dottor Manhattan**?

17) Pacifisti protestano per la guerra in Vietnam. Una ragazza hippie si avvicina al fucile di un soldato e infila un fiore all'interno della canna. Nonostante l'atto di non belligeranza, i militari sparano contro i dimostranti.

Note: In questa scena **Snyder** fonde (consapevolmente?) due celebri scatti realizzati

nel 1967 da fotografi diversi. Nella foto di **Marc Riboud**, viene infatti mostrata una giovane ragazza che si para davanti ai soldati con un fiore in mano. In quella di **Bernie Boston** vediamo invece un ragazzo che effettivamente inserisce dei fiori all'interno delle canne di alcuni fucili.

18) Andy Wharol presenta un ritratto dedicato a *Nite Owl II*. Accanto a lui c'è l'amico di sempre **Truman Capote**. (1969-1975 ?)

Note: Alle spalle di **Wharol**, sul fondo, c'è un uomo con il cappello (!) che osserva quadri che rappresentano macchie di **Rorschach**. Mentre l'inquadratura si allarga, sulla sinistra appare un secondo ritratto dedicato ad **Adrian Veidt**. Il ragazzo nudo che compare sulla scena non permette di notare questi particolari. Dovrebbe rappresentare il **Dottor Manhattan** che mette in ombra i suoi colleghi?

19) Sbarco dell'Apollo 11 sulla Luna. Il **Dottor Manhattan** scatta una foto a **Neil Armstrong**. L'astronauta pronuncia la frase "Buona fortuna signor Gorsky". (1969)

Note: Nel fumetto questa scena non è presente e l'idea di inserirla nel film non mi pare particolarmente brillante perché potrebbe far sorgere ulteriori domande alle quali la sceneggiatura non risponderà mai. La frase di **Armstrong** pare riferirsi ad una battuta pronunciata dal pilota statunitense durante una delle fasi dell'allunaggio. Come è stato rivelato molti anni più tardi, pare che i signori **Gorsky** fossero i vicini di casa di **Armstrong** e quest'ultimo, quando era piccolo, aveva sentito la signora **Gorsky** respingere le audaci richieste sessuali del focoso marito con la frase «Sesso orale? Vuoi del sesso orale? Lo avrai quando il bimbo dei nostri vicini camminerà sulla Luna!».

20) *Ozymandias* in posa per la stampa davanti all'ingresso dello Studio 54, storica discoteca newyorkese passata alla storia come il tempio incontrastato della disco music. Terminata la seduta fotografica, vediamo l'uomo più intelligente del mondo tornare dai suoi amici vip tra cui possiamo riconoscere i *Village People*, *Mick Jagger* e *David Bowie*. (1977?)

Note: Fa effetto vedere **Ozy** dare la mano a **Bowie** perché il personaggio di **Adrian Veidt** ricalca in tutto e per tutto il protagonista del film di **Nicholas Roeg** L'Uomo che cadde sulla terra, interpretato

per l'appunto dal "Duca Bianco" nel 1976. Nel 1977, anno in cui è stato inaugurato lo Studio 54 e si sono formati i Village People, in realtà Bowie aveva già smesso da un bel po' i panni di Ziggy Stardust, il leader degli Spiders From Mars. Evidentemente la scelta di rappresentare il cantante inglese nella sua veste più famosa nasce dall'esigenza di renderlo più facilmente identificabile per lo spettatore. Se riflettiamo che Ziggy era in realtà un personaggio alieno, gli sceneggiatori avevano più di un motivo per mostrare l'eclettico Bowie in un altro momento della sua carriera.

21) Il nuovo gruppo dei *Watchmen* in posa come gli ex *Minutemen*. (?)

Note: Nel fumetto l'unica riunione dei **Crimebusters** c'è stata nel 1966 quindi si tratta ancora una volta di un'inspiegabile passo da gambero? Si potrebbe anche aggiungere che di fatto il gruppo non si è mai formato, quindi che senso ha questa foto scattata con evidenti fini promozionali?

22) Mentre nello schermo tv **Nixon** celebra il suo terzo mandato, New York è in agitazione: la gente è scesa in piazza per sostenere le forze di polizia e la legge Keane che dichiara tutti i vigilanti fuorilegge. (1977)

Note: Le elezioni presidenziali statunitensi si sono tenute il 2 novembre 1976. Le immagini della vittoria

di **Nixon** quindi non concordano con quelle dei disordini esplosi a New York nel 1977. Considerando che la legge Keane è stata approvata il 3 agosto del 1977 per risolvere il problema dello sciopero delle forze dell'ordine, ritengo poco probabile che dal 20 gennaio (giorno dell'insediamento vero e proprio del nuovo Presidente) fino agli inizi di agosto, New York sia rimasta senza controllo.

Forse per qualcuno gli errori messi in evidenza sono ben poca cosa o comunque non tali da compromettere la fruizione del racconto, ma ciò non impedisce di chiedersi per quale motivo non sono stati rispettati i principi di coerenza e verosimiglianza.

Ricorrere sistematicamente a trucchetti per gettare fumo negli occhi, probabilmente non è il sistema migliore per convincere i milioni di fan che da anni attendono di vedere il risultato del tuo lavoro e sono pronti a giudicarlo senza fare particolare sconti.

A questo punto mi chiedo: **Zack Snyder** ha sovrastimato le proprie capacità, o al contrario ha sottovalutato l'intelligenza dello spettatore medio e in particolar modo del lettore di fumetti medio?



A mio parere, il vero problema nei titoli di testa, è che, nonostante **Dylan** continui a ripetere che "i tempi stanno cambiando", di fatto, sul grande schermo, di cambiamenti ce ne vengono mostrati ben pochi. Fin dalle prime immagini è evidente che gli avventurieri di **Watchmen** sono "diversi" da quelli che ci sono stati mostrati fino ad oggi. Sono più incattiviti, hanno le stesse debolezze e gli stessi vizi dell'uomo per il quale dovrebbero costituire un esempio di virtù. Non si fanno scrupolo di uccidere e in alcuni casi sono dei veri e propri farabutti (come il **Comico**). Hanno un spiccato senso degli affari e mercificano la loro immagine appena ne hanno l'occasione. I tempi stanno cambiando? Non mi pare proprio, perché anche la seconda generazione ricalca le orme di quella precedente, mentre il mondo ha scoperto tutto ad un tratto di averne abbastanza di falsi dei.

Eliminare *Hollis Mason*, l'avventuriero naif che più di ogni altro offriva concreti punti di contatto con l'idea comune del supereroe "classico" è stato probabilmente il più grande errore commesso dagli sceneggiatori. Quale modo migliore per rappresentare il fallimento del sogno americano se non attraverso il barbaro omicidio del primo *Gufo? Hollis Mason* è un personaggio che sta a *Watchmen*, come *James Stewart* sta ai film di *Frank Capra* e nel fumetto è proprio l' insensato omicidio di questo eroe che fa comprendere

al lettore che si è giunti a un punto di non ritorno, che l'intera umanità è ormai coinvolta in una folle e inarrestabile *danse macabre* dalla quale nessuno si potrà sottrarre.

Il film di **Snyder** concede ad *Hollis Mason* solo un siparietto con **Dan**, ma data la didascalicità dei dialoghi è evidente che l'unica funzione di questo personaggio è quella di trasmettere le prime informazioni sugli eroi del passato. Troppo poco se si considera che nel fumetto *Hollis Mason* è il motore dei primi tre capitoli e che di fatto è l'unico a rappresentare la faccia giusta della medaglia, il paladino senza macchia con il quale si empatizza spontaneamente.

«Quale senso ha più la musica in giorni di oggi? Lei veramente pensa che la gente che viene in sala sa cos'è la musica? Essi solamente credono che diventano più intelligenti perché sentono commozione in pancia e questo fa importante: con Beethoven tutti diventano cavalieri a cavallo contro nemico.»

Il direttore d'orchestra *Balduin Baas* in *Prova D'Orchestra* di **Federico Fellini** (1979)

- Sente che cosa suonano?

- Sì

- Le dice niente?

- Sì, è una vecchia canzone: come tutte le vecchie canzoni, mi ricorda qualcosa che non ricordo.

Laurence Olivier e Katharine Hepburn (in *Amore fra le rovine* di **George Cukor,** 1975)

Non sono molte le canzoni e pezzi di musica classica citati da **Moore** in *Watchmen* che ritroviamo nel film di **Snyder**

Il regista americano ha avuto un occhio di riguardo per **Bob Dylan** giustamente rappresentato con 3 canzoni, ma in due casi si tratta di cover firmate da **Jimi Hendrix** ("All along the Watchtower") e dai **My Chemical Romance** ("Desolation Row").

Mister Zimmerman fa ovviamente la parte del leone nei titoli di testa con la già citata "The Times They

Are A-Changin". Il regista parte quindi con il piede giusto, ma purtroppo le sue scelte successive non sono altrettanto illuminate.

Sempre estratta da *Watchmen* troviamo la canzone di **Billie Holliday** "You're My Thrill", brano che nel fumetto "ascoltiamo" come sottofondo durante la scena in cui *Dan* e *Laurie* tornano in azione. *Nite Owl II* è un uomo che guarda al passato con nostalgia e i suoi gusti musicali riflettono questo aspetto della sua personalità. Nel film, la canzone di *Lady Day* è inspiegabilmente utilizzata nella scena in cui il *Dottor Manhattan* cerca di eccitare *Laurie* sdoppiandosi. Dunque un cambiamento davvero bizzarro e assolutamente immotivato.

L'ultimo punto di congiunzione musicale tra le due opere è "La cavalcata delle Valchirie" di **Richard Wagner**. Nel film **Snyder** inserisce le note di questa sinfonia come sottofondo durante l'avanzata del **Dottor Manhattan** in Vietnam, e per molti si è trattato di una strizzatina d'occhio ai cinefili che senz'altro ne ricordano l'utilizzo da parte di **Francis Ford Coppola** in *Apocalypse Now*.

Oltre a questa chiave *cinephile*, si potrebbe aggiungere che negli estratti di *Sotto la maschera* presenti alla fine del primo capitolo del fumetto, *Mason* cita "La cavalcata delle Valchirie" associandola all'episodio più

triste della sua vita.

Probabilmente l'idea di utilizzare l'opera di Wagner potrebbe derivare proprio da questa fonte, peccato però che gli sceneggiatori si siano lasciati sfuggire l'occasione di creare un collegamento ancora più stretto con il fumetto e con il film di Coppola escludendo dal copione la battuta che dice Rorschach nella seconda vignetta di pagina tre dell'XI capitolo: "Ci stiamo avvicinando al cuore della tenebra". Cuore di tenebra è infatti il titolo del romanzo di Joseph Conrad che ha ispirato Apocalypse Now.

L'unico pezzo citato nel fumetto e che ritroviamo perfettamente incastonato nello stesso punto della storia in entrambe le opere è "All along the Watchtower".

Per le altre canzoni scelte da **Snyder** si può dire che il regista non ha brillato per originalità e in alcuni casi le sue scelte sono assolutamente inadequate.

La scena dove l'elemento musicale "lavora contro" l'obiettivo perseguito da **Snyder** è sicuramente quella che mostra l'amplesso di **Dan** e *Laurie*. Quello di **Cohen** è davvero un gran pezzo, ma il mix tra musica e immagini è davvero indigesto anche per gli spettatori che non si possono definire di bocca buona.

Discorso a parte merita "The Sound of Silence" di **Simon & Garfunkel. Snyder** ci fa sentire la canzone durante il funerale del **Comico**, ma le ragioni di



questa scelta non è chiara.

Brano simbolo della fine degli anni Sessanta, la canzone del duo è strettamente associata al *Laureato* di **Mike Nichols**, una delle pellicole di maggiore successo del periodo.

Come **Schlesinger**, anche **Nichols** è un regista di razza e aveva utilizzato il pezzo fin dalla magistrale apertura che ci mostrava **Dustin Hoffman** immobile e trascinato dalla scala mobile. Una chiara metafora di un personaggio incapace di gestire la propria vita e che si limita a seguire la corrente in attesa che qualcosa lo risvegli dal suo torpore esistenziale. **Paul Simon** scrisse la canzone per rendere ancora più tangibile il senso di vuoto provato dagli americani dopo la scomparsa di **Kennedy**, ma nel contesto del *Laureato* il brano assumeva una valenza diversa e rappresentativa di un profondo disagio interiore che sconfinava nell'apatia.

Come già detto, **Snyder** se ne appropria e lo giustappone alle immagini in maniera calligrafica e senza alcun guizzo di originalità. Anzi, per dirla tutta, perde anche l'ennesima occasione per dimostrare di aver realmente afferrato la grammatica base di *Watchmen*.

La sequenza parte infatti con l'inquadratura di un angelo nel cimitero, esattamente come nel fumetto, ma mentre nell'opera di **Moore** e **Gibbons** l'angelo rappresenta **Sally** che piange per il destino del **Comico** – e non a caso l'immagine mostra anche un diretto riferimento alla sua celebre spilla smiley – nella pellicola ogni elemento metaforico è stato eliminato e la scena procede nel più retorico dei modi mostrando solo un funerale reso ancora più triste dalla pioggia che continua a cadere "sui giusti e sugli ingiusti".

Ultimo esempio di uso "maldestro" dello score, riguarda il momento in cui vediamo *Nite Owl II* e il *Comico* durante i tafferugli scoppiati a New York durante lo sciopero della polizia nel 1977. Come colonna sonora della scena **Snyder** opta per "l'm Your Boogie Man" dei **KC & The Sunshine Band**. Qualcuno si potrebbe interrogare sul senso di una canzone pop-dance in un momento del racconto altamente drammatico, altri invece, potrebbero anche giustificare la scelta come il tentativo di rappresentare la scena dal punto di vista del **Comico**, un personaggio cinico che spara alle persone nello stesso modo con cui abbatte le bottiglie in un parco giochi. Sarei anche d'accordo con quest'ultima chiave interpretativa, ma se prendiamo in esame il fatto che questa precisa sequenza è in realtà un ricordo di *Dan*, la scelta di **Snyder** appare ancora una volta scorretta e assolutamente non congrua con la personalità del secondo **Gufo Notturno**.

«Anche se ho un estremo rispetto per certi libri, credo che per poterli trasformare in film occorra essere assolutamente irriverenti. A quel punto, per me conta solo la sceneggiatura, e arrivare a scrivere una sceneggiatura che funzioni diventa la mia unica preoccupazione. Non ho sensi di colpa quando cambio radicalmente certe scene o ne invento di nuove. A volte ciò che funziona a meraviglia in un libro, non funziona affatto in un film.»

Ruth Prawer Jhabvala

Concludo questo lunghissima riflessione su **Watchmen 1.0** con alcune considerazioni su come, almeno secondo il sottoscritto, doveva essere sviluppato questo film.

Stabilito che era effettivamente impossibile non apportare dei tagli sostanziali alla trama per ottenere qualcosa di "commercialmente" spendibile, forse sarebbe bastato adottare una struttura narrativa di stampo classico (i cosiddetti tre atti) e adottare esclusivamente il punto di vista di *Rorschach*. Non dico questo perché sono rimasto particolarmente colpito dall'ottima prova di *Jackie Earle Haley*, ma solo perché a conti fatti è proprio *Rorschach* il vero collante del romanzo e la sua figura di private-eye avrebbe permesso di costruire un ottimo noir psicologico dove l'elemento fantascientifico resta in secondo piano esattamente come succede nel fumetto.

Una scelta così estrema (ma lo è poi veramente?) avrebbe condotto a cambiamenti radicali (meno peso al **Dottor Manhattan** e **Laurie**), ma con un copione ben scritto niente di veramente necessario sarebbe stato sacrificato e la parabola della storia sarebbe rimasta immutata.

Non sarebbe stata una soluzione coraggiosa e interessante mostrare il Dio *Manhattan* solo da lontano e far calare lo spettatore nei panni dell'uomo comune? A tal proposito non possiamo dimenticare che tra le cose tolte da **Snyder** ci sono dei memorabili personaggi "presi dalla strada" che reggono magnificamente la scena e non hanno nulla da invidiare ai personaggi di primo piano quanto a caratterizzazione. Tra tutti ricordo quello di *Bernard*, un giornalaio che registra ogni giorno gli umori della comunità e che è capace di sorprendere il lettore fornendo personalissime e spiazzanti letture dei fatti. Un esempio emblematico lo troviamo nella sequenza del capitolo III che ci mostra l'uscita del nuovo numero di "Nova Express" e la sorprendente reazione dell'edicolante alla notizia che il superuomo azzurro ha contagiato la sua precedente partner: "La sua ex dice che non potevano intendersi sul piano sessuale! Il che vuol dire che è pure frocio! Mia moglie aveva pure fantasie sessuali su quel mostro! lo l'ho sempre sospettato...".

Quindi meno *Watchmen*, ma più *Marvels*, la miniserie di *Kurt Busiek* e *Alex Ross* in cui i veri protagonisti della storia sono uomini normali quotidianamente alle prese con esseri straordinari di cui si può percepire solo l' immagine di facciata.

Ovviamente dico tutto questo nell'assoluta consapevolezza che se **Snyder** avesse davvero seguito il mio consiglio, fallendo, l'articolo che avete appena letto avrebbe avuto un tono completamente diverso e oggi saremmo tutti qui a ripetere la fatidica frase: "ma non gli bastava seguire la storia come è stata scritta?".

«Non è necessario che un regista sappia scrivere ma, se sa leggere, aiuta.» Billy Wilder



PERSO NELLA SIMMETRIA. La guida italiana ufficiale alla lettura di Watchmen.

di Roberto Rippa

Watchmen, chi l'ha letto lo sa, è un romanzo profondo e denso di significati che offre più chiavi di lettura, senza però imporne mai uno. Può essere letto come semplice romanzo d'avventura, godendo degli splendidi disegni di Dave Gibbons, ma permette al lettore anche di avventurarsi nella complessità dei suoi riferimenti storici, politici, simbolici e nella ricchezza delle sue allegorie.

Francesco Moriconi, nel suo libro Lost In Simmetry - Diario di un naufrago nell'universo di Watchmen, ne esamina con estrema cura ogni singola tavola prendendo in esame ogni dettaglio spiegando i riferimenti, cogliendo i paralleli che potrebbero sfuggire non solo a una lettura distratta.

Il risultato è un volume di informazioni notevole per quantità e dettaglio, capace non solo di non togliere magia al fumetto bensì di aggiungerne attraverso il reticolo di riferimenti che permette di cogliere.

Diviso in dodici capitoli, tanti quanti quelli del libro, Lost In Simmetry è strutturato in modo da seguire fedelmente il procedere di Watchmen, esaminandone le tavole e la sceneggiatura – con la prospettiva di una persona che l'arte della sceneggiatura la conosce bene, praticandola da molto tempo - e offrendo al lettore schede dettagliate sui personaggi, gli eventi storici, le citazioni contenute, ponendosi sempre di fronte al tema con curiosità, rifuggendo da tentazioni cattedratiche, proponendo al contrario interpretazioni che invitano al confronto, confronto che è stato ricercato anche con altri appassionati conoscitori del fumetto nel corso della sua stesura.

Strumento essenziale di comprensione ma nel contempo di grande divertimento, destinato non solo agli appassionati ma anche al lettore occasionale, frutto di un lavoro durato molti anni, *Lost In Simmetry*, vedrà la luce entro l'estate del 2009, prima di venire tradotto in inglese e distribuito in modo indipendente.

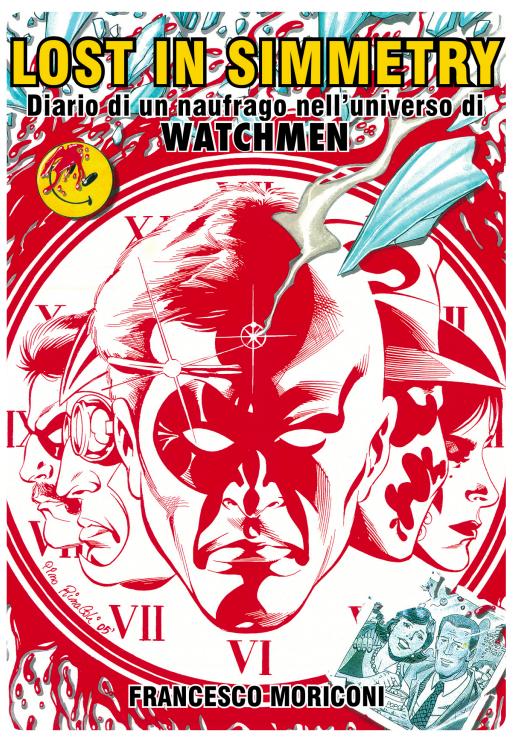
L'AUTORE

Francesco Moriconi nasce come sceneggiatore di fumetti (Corriere dei piccoli, Avvenimenti, Cartoonlandia), ma fin dalla seconda metà degli anni novanta ha iniziato a dedicarsi alla realizzazione di siti web (Lina Wertmuller, Fausto Rossi).

Nel 1995 concilia le sue due attività principali fondando Utopia, il primo magazine fumettistico italiano apparso in Internet.

Appassionato di cinema, scrive per Tempi moderni e cura il sito Tre Rose, blog enciclopedico sul cinema di genere italiano che pubblica anche un curatissimo Podcast composto da puntate monografiche in cui un film viene sviscerato dall'autore con l'ausilio di ospiti.

Attualmente collabora con Rai International e la Federazione dei Verdi.



Sette domande a Francesco Moriconi

RC: A QUANDO RISALE LA TUA PRIMA LETTURA DI WATCHMEN?

FM: La prima volta che ho visto qualcosa del lavoro di **Moore** e **Gibbons** è stato all'interno di "Corto Maltese". Non ero un lettore della rivista, ma sul finire degli anni Ottanta ricordo di aver intercettato un numero che aveva in allegato uno dei capitoli. Comunque ho avuto modo di leggerlo la prima volta quando la Rizzoli ha finalmente pubblicato il libro nel 1993. Successivamente ho poi comprato tutte le edizioni pubblicate in Italia e naturalmente quella in lingua originale.

RC: Cosa distingue, secondo te, Watchmen da altre famose opere a fumetti?

FM: Una domanda difficile a cui ognuno potrebbe dare una risposta diversa e poi si è scritto talmente tanto su questo argomento che rischio solo di ripetere i soliti concetti. Da parte mia ti posso dire che quello che mi fa ritenere Watchmen un capolavoro è il fatto che si tratta di un'opera "esoterica", cioè che presenta misteri che possono essere svelati gradualmente e solo progredendo di livello in livello. E' un fumetto che funziona per tutti, ma forse per capire la vera natura di questo romanzo bisogna in qualche modo essere stati "iniziati", approcciare Watchmen come si farebbe con qualsiasi altro fumetto, supereroistico e non, ti manda fuori strada. Non ho difficoltà ad ammettere alla fin dalla prima lettura ho apprezzato la coralità del racconto, la sublime tessitura narrativa di Moore, il funzionale disegno di Gibbons, le continue invenzioni che ritroviamo pressoché in tutte le sequenze, eppure, nonostante tutto questo, io sono riuscito a capire davvero l'immenso valore di questo capolavoro solo dopo essermi imbattuto casualmente nelle annotazioni sul fumetto di Doug A. Al di là di cosa ha saputo brillantemente mettere in luce questo ragazzo americano, il merito del suo lavoro è stata quello di avermi aiutato ad aprire gli occhi e a quardare dentro il fumetto con un'attenzione completamente diversa. Pur lavorando già da anni come sceneggiatore, evidentemente anch'io ero vittima di qualche pregiudizio che non mi ha permesso di relazionarmi a Watchmen nel modo più corretto, e per questo ribadisco che a volte si rischia di non entrare in sintonia con un'opera a causa di fattori che non hanno nulla a che vedere con il bagaglio personale che pesa sulle nostre spalle o la nostra concezione del

Per riallacciarmi alla domanda, si può dire che *Watchmen* è forse l'unico fumetto capace di vincere ogni pregiudizio. Anche il più irriducibile oppositore della nona arte davanti a *Watchmen* non può che alzare le mani e ammettere che l'inclusione di questo graphic novel nella lista dei cento capolavori della lettura inglese redatta qualche anno fa da "Time" è pienamente giustificata.

RC: COME TI SEI AVVICINATO AL PROGETTO DI QUESTA GUIDA ALLA LETTURA?

FM: Dopo aver letto le annotazioni di **Atkinson**, mi sembrava che ci fosse ancora molto da dire e un po' per gioco mi sono messo ad elaborare una mia personale guida alla lettura che inizialmente non avrei mai pensato di pubblicare. Poi il gioco mi ha preso la mano e ho capito che svelare i segreti di **Watchmen** era tutto sommato l'aspetto meno interessante del lavoro. Ad un certo punto mi è stato chiaro che quello che mi premeva veramente era vedere come tutti i pezzi del mosaico finivano per incastrarsi. Più andavo avanti e più scoprivo coincidenze davvero bizzarre e sorprendenti, così ad un certo punto ho focalizzato il progetto su questo aspetto e ovviamente ho potuto farlo perché l'opera è così ricca di riferimenti da fornirmi sempre continui spunti di discussione. A conti fatti, ma questo è un

aspetto "accidentale", il libro sembra più un trattato storico culturale sull'America che un volume di critica letteraria.

Per certi versi, la mia è anche una vera e proprio indagine sul "modus scribendi" di **Alan Moore**. Come il detective protagonista di **Manhunter** mi sono messo sulle tracce del mio uomo e ho cercato di capire che cosa può averlo ispirato o spinto a compiere di volta in volta le sue scelte.

RC: NEL LIBRO ESAMINI IL ROMANZO TAVOLA PER TAVOLA SCOVANDONE OGNI RIFERIMENTO, ANCHE IL PIÙ NASCOSTO. QUALI SORPRESE PUÒ RISERVARE WATCHMEN ALL'ENNESIMA LETTURA?

FM: Infinite. Watchmen è un universo in continua progressione. Per sfruttare una battuta di Magnolia si potrebbe dire "tu puoi chiudere con Watchmen ma Watchmen non chiude con te". Per me è stato proprio così. Ci sono entrato decisamente baldanzoso come gli americani in Vietnam ed esattamente come loro non ne sono mai uscito veramente. Ormai i meccanismi scattano in automatico. Tutto quello che vedo o ascolto mi fa scattare associazioni con aspetti di Watchmen perciò faccio buon viso a cattivo gioco e prendo quello che c'è di buono da questa situazione.

RC: TI SEI CONFRONTATO CON ALTRI APPASSIONATI DI WATCHMEN NELL'INTERPRETAZIONE DI ALCUNI SUOI ASPETTI?

FM: Si diverse volte nei forum da cui ho saccheggiato tantissime informazioni e idee che poi ho sviluppato indipendentemente. Su questo libro c'è la mia firma, ma idealmente è un lavoro di squadra che ha coinvolto almeno un centinaio di persone. Ho un grosso debito verso tutti coloro che prima di me hanno studiato *Watchmen* e hanno altruisticamente condiviso i risultati delle loro ricerche.

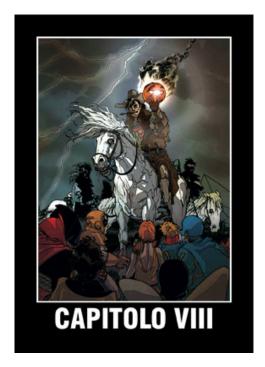
Mi sento come se facessi parte di un gruppo di studio che unisce idealmente persone provenienti da ogni parte del mondo. Va da sé che il mio lavoro non finisce con la pubblicazione del libro perché credo che ci sia ancora molto da scoprire, o anche da correggere, quindi se qualcuno vorrà aiutarmi ad aggiustare il tiro io ne sarò felicissimo. In ogni caso non bisogna dimenticare che in questo libro io ho riversato le mie personali chiavi di lettura e già so perfettamente che parte degli appassionati non saranno d'accordo su alcune mie teorie.

RC: SU QUALI EDIZIONI TI SEI BASATO PER REDIGERE LA TUA GUIDA ALIA LETTURA?

FM: Le conosco tutte, ma per il testo che cito ho preferito utilizzare l'ultima della Planeta per via della facile reperibilità. Comunque nonostante ci sia ancora da lavorare, l'*Absolute* è senz'altro la migliore edizione di *Watchmen* che si può trovare in circolazione.

RC: PENSI CHE NELLA TRADUZIONE DALL'INGLESE ALL'ITALIANO SIANO ANDATE PERSE ALCUNE SFUMATURE?

FM: Si, è naturale. Succede quasi sempre e nel caso di *Watchmen* purtroppo è la regola. Tutte le traduzioni lette fino a questo momento presentano dei buchi. Dall'idea che mi sono fatto, in alcuni casi i traduttori non hanno proprio compreso il vero senso della frase o hanno ignorato che certe espressioni nascondevano in realtà delle citazioni, in altri però ci sono delle difficoltà oggettive. Per certi giochi di parole la cosa migliore sarebbe stata mettere delle note a fondo pagina come ha fatto la Planeta con i titoli dei giornali mostrati all'interno delle vignette.





THE QUESTION

Prime agrenations (MC - Transact office fluentees sources) of Counts (trees Source en da mail correctly) is also greater and a constant to no certification desirable solution beambook region and it used a constant to no certification desirable solution and constant to the following present replacation, to the constant of the filled to follow one present replacation of the constant of the filled to follow one present replacation of the constant of the filled to follow one present replacation of the constant of the filled to follow one present replacation of the constant of the filled replaced to the constant of the constant of present the constant of the const



«The Personnelle



Printe agoarcipiere: years - restrate - repeter schemicates - future (Incardian Controllation agentimental e Capita Controllation). According to the controllation agentimental in according to the spaces. Entire according to the spaces of the controllation according to the controllation according to



ne mostrate la cita del rigilante Quantitio

To the second se

Prime apparations: 1

IDuartie Comició
Febre al most 3º man año tives place so much he la willin
figot fui en 100, some chi ama cui conti la pace de asseré des combettes per estaci, Currioro Servi, un algoristica service etalusius a cumente, reque cera presente astraglas comicis del requesta i attitut maniferativo promine astraglas comicis del competito e attitut maniferativo promine astraglas comicis del requesta i attitut maniferativo del puede del promi del media promise. Il principal hamos del subservice sono maniferativo del astronomi e a tuti. "Seporti delle guarrii".

Frome appears

From Appartune. Teled. - Septinic «Thundebolt» quinero. Il (Comrêto Commo.) (Deled. - Septinic «Thundebolt» quinero. Il (Comrêto Commo.) (Commo.) (Commo.)

Softs in guides der regger religions, il regions experimente habit i sergers, per obtavente is previolation fiscar or inventible in the actions and anti-fiscar per obtavente in previolation fiscar or inventible in the actions and anti-fiscar perspectivors. Deep acree of additionation of the description of the America in compagnite der fischler arrices fiscar entire regions for tempo, anisome foliatelle off fiscarcians; or experimente primite a similational control in torse der male species continued de un miscarcian minute similation foliatelle or entire or the first fiscarcian ("Discourcement").

Le origini

CAPITOLO I A MEZZANOTTE TUTTI GLI AGENTI

PAGEN

Tigante I Trima apparticine della spitta del Cinico. Come è stato già anticipato nelle pagine di presentazione, i simber nasconde un informento all'Orologio dell'Apocalisse, il Decimistry Clack ideato dai primi fondatori di

Delletin

2.13 doewlore 1941 less fisikent, manté l'enc, fisikent fisikent, l'exist fisikent, l'exist fisikent, l'exist fisikent le fighi schoole degli Schoole del Annex, oi l'experizazione de le la soque di promise de approaries positifice dell'energia nucleur. Il presidente à Albert Eviden, l'asse oniu dell'eter of the Annex Schoole Schoole dell'energia dell'eschoole dell'escho

To The second se

A planter das 1941, souls pagine del polentio legigiare i monaciónis condinator colon. Colono mendo data enquandate inclusion. Cel monación della sua completera, le faccióle dell'inside sono sistes societare lei culta nell'acco di 61 anni.

Diretero cen qui ciene statistica a spesimene delle la serella el basados su su'niteria eschitatoria quadro poticio consequentate, di scopere di proteomi segoti sini connectionamento della lassados su su in occidente moderne sono della ciene del proteomi segoti sini connectionamento della lassados successivo.



Questi sono gli aram in cui si sono fermate le lancette del Deomatay Clock in mezzo secolo di



2045) the minuti afte messensitie 1955; due minuti afte messensitie 2960; delementi afte messensitie 1965; dodoi: minuti afte messensitie 1965; dodoi: minuti afte messensitie 1966; delo minuti afte messensitie 1972; dodoi: minuti afte messensitie 1972; dodoi: minuti afte messensitie

Linus Fauling, una dei fundatori della 1981: quellos minuli alta messaniche 1984: tre minuli alta messaniche 1980: sei minuli alta messaniche 1980: diccia minuli alta messaniche 1981: diciasante minuli alta messani 1981: questanto minuli alta messani 1981: questanto minuli alta messani

2007: sette minuti alla messanotte 2007: cinque minuti alla messanotte

For avera approximents in tempo reals poteto collegarvi al sito www.thebulletin.org

Vignatio 1 «Examin di Rorschach, 12 Ottobre 1985»



giarro di Giornico, così l'arrivo di Chamilro Giolendo nei cominente il 2 cristivo (ALC). Regil Malli Unità i avvinente al divisodi di tatta Sissioni dei di Titoli per sistemi e dille presidente l'avvisito il Rossiviri e dei 1971; viene françogiara nei secondo lunció del mise di officio e l'accidente l'avvisito il associato di avvisito preside differente presidente la sistemi a preside distributioni preside difframe presidente la sistemi a preside distributioni preside difframe presidente essere attata derimenta dell'arrivo presidente di accidente in finita di relativame con l'accidente della condicioni in finita di relativamento additire della condicioni in finita di relativamento additire di finitali con l'accidente di accidente di discolore di considerati di finitali di accidente di condicioni di considerati di accidente di condicioni di considerati di accidente di condicioni di con

Donne Romer de beste la Terre (conociota) per approdure in un "Resvo Mondo", sur nella sua Utopa vuole tragnettare l'umantià verso le "conquista" delle pace. l'attice viene intradibito dal saggettare matte Rossousce nell'universe di Matchinen, u per sette son di "visco" qualito che sestioni.

Chi anche una rituare di refruza politica: Tinola direr vinne bissato il meatre allere di Filmente, un paese che ha ile furza economica e militare per imporre ai resto del mondo il propria egimonia e, di fatto, tutolis i pragri risonano i un manuve diretto oppure assircitano pressioni alle somivega gli assissates una attituta a lumpi terrimo.

Libba "alemo", di nesso dei mondo di repopuragra poso e stabilità attravensi la definitiva

afformazione della pos americana (fondalià sul controto se



WATCHMEN IN ITALIA Le sette vite di un fumetto

di Francesco Moriconi

Il primo numero di *Watchmen* fu pubblicato della DC Comics nel settembre dell'1986. Gli albi successivi uscirono con cadenza mensile ad eccezione dei numeri 10 e 12 che slittarono di 30 giorni.

In Italia la casa editrice che può vantare l'onore di aver fatto conoscere il capolavoro di **Moore** e **Gibbons** è la Rizzoli/Milano libri, ma i 12 capitoli di *Watchmen* allegati alla storica rivista "Corto Maltese" erano "monchi" di tutte le pagine non fumettistiche. Davvero un inspiegabile passo falso da parte di un magazine che ambiva ad affermare la cultura del fumetto d'autore e che pubblicava con regolarità le storie di raffinati sperimentatori come **Pratt**, **Pazienza**, **Giardino** e **Crepax**.

Per chi volesse tentare il recupero di questi albetti, i numeri di "Corto Maltese" a cui bisogna dare la caccia sono quelli che vanno dal 60 all'85 (1988-1990), ma prima di procedere con l'acquisto meglio verificare

che all'interno sia ancora presente l'allegato spillato in corrispondenza delle pagine centrali.

Per leggere *Watchmen* nella sua integrità, i lettori italiani dovettero aspettare fino al 1993, anno in cui la Rizzoli si fece parzialmente perdonare pubblicando l'intera opera in una edizione paperback con le dimensioni standard del *comic-book*. Si trattava di una copia esatta della versione americana della DC e l'unica differenza riguardava ovviamente la lingua: la traduzione italiana era stata affidata a **Stefano Negrini**.

Nel 1997 la casa editrice romana Play Press, cui sono passati i diritti del materiale DC, a sua volta ristampa *Watchmen*, ma sostituisce i testi di **Negrini** con quelli di **Alessandro Bottero** e **Marco Rufoloni**.

Nel cambio non ci si guadagna perché la coppia si dimostra tutt'altro che all'altezza del compito. A riguardo occorre chiarire un punto: per tradurre correttamente il testo di **Moore** bisogna innanzitutto aver ben presente il quadro d'insieme dell'opera, aver preso atto che questo romanzo è un vero e proprio ecosistema in cui ogni elemento ha sempre una valenza simbolica oltre che figurativa. Per un traduttore esperto, ma che non possiede un bagaglio culturale adeguato, il tentativo di tradurre *Watchmen* potrebbe rivelarsi un'esperienza molto frustrante oltre che fallimentare. Facciamo degli esempi concreti. A pagina 22 del V capitolo il detective *Fine* riceve una telefonata misteriosa e lui risponde: "A tip? Sure. What's your name...? No, name, huh? Okay, that's acceptable. So what do you have? Raw what? Did you say Shark? Raw Shark? Why should I want to know where to find... Raw Shark." ("Una soffiata? Certo come si chiama? Niente nome, eh? Okay, si può fare. Che ci dice? Ro cosa? Ha detto scià? Ro scia? Perché dovrei essere interessato a trovare questo... roscià?"). In tutte le traduzioni di *Watchmen*, questo dialogo è stato reso in modi diversi ma nessuna, compresa quella della Planeta assunta ad esempio, ha saputo cogliere il sottile gioco di parole ideato da **Alan Moore**. Squalo crudo, ovvero "Raw Shark" è ovviamente un riferimento a *Rorschach*, ma anche allo squalo bianco che attacca il protagonista dei "Racconti del vascello nero", una figura speculare a quella di *Adrian Veidt*.

E' evidente quindi che una cattiva traduzione non solo sminuisce il talento dello scrittore, ma in molti casi priva il lettore di informazioni essenziali per la comprensione di aspetti della storia solo apparentemente marginali o che l'autore ha preferito trattare in modo meno diretto.

Nel caso citato, effettivamente è quasi impossibile trovare una soluzione di compromesso tra l'esigenza di rendere comprensibile il testo e allo stesso tempo onorare l'arte di **Moore**, ma c'è da chiedersi se non sarebbe stato meglio tradurre la frase alla lettera e aggiungere una nota a fondo pagina.

Un altro errore ricorrente nei traduttori di *Watchmen*, è quello di non rendersi conto che l'autore ha inserito nel dialogo una citazione: in questo caso cambiando il testo si perde l'unica informazione che valeva davvero la pena di trasmettere al lettore.

E' per questa ragione che *Twilight Zone* (Ai confini della realtà) si trasforma in "Violenta oscurità" nella versione Planeta e *The Outer Limits* (Oltre i limiti) diventa "Al limite estremo" nella traduzione di Repubblica e Panini.

Tornando al lavoro di **Bottero** e **Rufoloni**, si può affermare che la traduzione proposta dalla coppia non solo è viziata da problemi che non sono stati risolti nelle edizioni successive, ma addirittura presenta cambiamenti che oggi chiunque faticherebbe a comprendere.

La forzatura più eclatante, è in quella battuta presente nel Il capitolo, in cui il **Comico** non fa più riferimento alla festa di Halloween, ma al nostro Carnevale.

Nonostante le proteste dei fan, la Play impiegherà ben cinque anni per distribuire nelle librerie una nuova edizione "riveduta e corretta", senza apprezzabili miglioramenti nella qualità della pubblicazione.

Nel 2005 la Repubblica stampò a sua volta una versione economica di *Watchmen* (solo 6,90 euro) all'interno dei "Classici del fumetto di Repubblica – Serie Oro", collana realizzata in collaborazione con la Panini Comics. Tenendo conto del fatto che le precedenti edizioni in volume erano state vendute ad un prezzo superiore alle 30 mila lire (poi divenute 30 euro), era comprensibile che le edicole fossero letteralmente prese d'assalto dai fan. Confesso che io stesso ne comprai una decina di copie che nel corso degli anni ho visto sparire in casa di amici e parenti.

Questa nuova edizione di *Watchmen* poteva contare su una traduzione decisamente migliore realizzata da **Gino Scatasta**, ma rispetto al volume Play Press, mancano tutte le copertine e le terze di copertina in cui l'orologio dell'Apocalisse (preso a prestito dal "Bollettino degli scienziati atomici") progressivamente si copre di sangue.

Poiché la copertina di ogni albo di *Watchmen* è in realtà la prima vignetta del capitolo, possiamo capire benissimo perché il vero cultore di questo capolavoro non può accontentarsi di possedere solo questo volume.

Nel 2007 arriva finalmente in libreria l'edizione più attesa dai fan, la prestigiosa *Absolute Watchmen* pubblicata dalla Planeta DeAgostini. Si tratta di un volume di formato 22x30 con copertina rigida che integra all'interno delle sue 464 pagine vari materiali tra cui: un articolo di presentazione di **Alan Moore** e uno di **Dave Gibbons**; uno scritto del bardo di Northampton che illustra il progetto e presenta i personaggi principali; la sceneggiatura originale della prima e dell'ultima pagina della serie; illustrazioni, bozzetti, studi sui personaggi, schizzi delle copertine e disegni promozionali realizzati da **Gibbons**.

Pur presentando i soliti limiti dal punto di vista della traduzione (realizzata guesta volta da Maurizio Curtarelli)



e nonostante il lettering presenti qualche refuso di troppo, la *Absolute* si fa comunque apprezzare per la nuova colorazione in digitale e il formato gigante.

Rispetto alle precedenti edizioni, per la prima volta troviamo a fondo pagina le traduzioni dei titoli dei giornali che compaiono all'interno delle vignette. Si può fare sicuramente di meglio, ma l'impressione è che si sia finalmente imboccata la strada giusta.

L'ultimissima edizione *Absolute* distribuita nelle librerie in concomitanza con l'uscita del film di **Zack Snyder**, ha una nuova copertina che mostra tutti i personaggi, ma internamente non presenta differenze rispetto al volume del 2007.

Altre pubblicazioni dedicate al mondo di Watchmen

Prima dell'uscita del *Watchmen* cinematografico, l'unica pubblicazione esistente sul mercato italiano dedicata esclusivamente al capolavoro di **Moore** e **Gibbons** era il pregevole volume della Lavieri *Watchmen 20 anni dopo*. Il libro, ideato e curato da **Smokey Man** con la supervisione di **Sergio Nazzaro**, presenta 12 interessantissimi saggi che approfondiscono le tematiche presenti all'interno dei capitoli, due lunghe e imperdibili interviste agli autori, un articolo del colorista **John Higgins** e una gallery con disegni inediti realizzati per l'occasione da autori di primissimo piano del panorama italiano e internazionale.

Anche se la qualità degli interventi è incostante (superbo quello di **Giromini**, un po' fumoso quello di **Emanuela Gatto** e **Sergio Brancato**), il volume va assolutamente acquistato per le interessanti analisi di **Link Yaco** sui personaggi Charlton da cui derivano gli eroi di *Watchmen* e il mini trattato di **Alessandro di Nocera** che ci permette di comprendere come si è evoluta la figura del supereroe fino a nostri giorni.

Da qualche settimana, l'appassionato può saziare la sua fame di *Watchmen* con altre due pubblicazioni: la prima legata strettamente al fumetto è *Watching the Watchmen* di **Dave Gibbons**, la seconda è invece *Watchmen: il libro ufficiale del film*.

Uscito per la Panini, *Watching the Watchmen* è un'interessante "dietro le quinte" in cui il disegnatore inglese non solo racconta la sua avventura, ma ci permette anche di frugare nel suo archivio che conserva ancora tutto il materiale utilizzato durante la preparazione della serie.

Si tratta di un libro di sicuro interesse e dalla confezione molto elegante, peccato però che **Gibbons** si limita a mostrare senza approfondire i motivi delle sue scelte. Se fosse stato scritto a quattro mani con l'amico **Alan Moore** questo volume probabilmente sarebbe stato intitolato *Understanding Watchmen* e oggi avremmo un'opera capace di emozionare quanto e più dello stesso fumetto.

Passando al libro della 001 Edizioni, si può solo dire che si tratta di un "making of" prevalentemente destinato agli amanti del film di **Snyder** e che ovviamente propone al suo interno le solite interviste al cast, testimonianze raccolte sul set, storyboard, foto di scena e approfondimenti a 360 gradi su tutti gli ingredienti della pellicola.





RapportoConfidenziale.org non è una copia HTML dei contenuti di RC ma una sua estensione, un suo prolungamento. Una ventata d'aria fresca.

arretrati

WWW.RAPPORTOCONFIDENZALE.ORG

SCARICA GRATUITAMENTE LA RIVISTA. ARCHIVIO COMPLETO DISPONI-BILE IN FORMATO PDF NELLE VERSIONI 'ALTA' E 'BASSA' QUALITÀ. GUARDA L'ANTEPRIMA ONLINE OPPURE STAMPALA E RILEGALA... PERCHÉ SFOGLIARE UNA RIVISTA È SEMPRE IL MODO MIGLIORE PER AMARLA!



numero12 gennaio09

SOMMARIO: Metacinema. Quando l'autoreferenzialità si fa comunicazione di Alessandra Cavisi | L'imperatore di Roma di Samuele Lanzarotti | LINGUA DI CELLULOIDE El Topo cineparole di Ugo Perri | Changeling di Luciano Orlandini | CINEMA SERBO. Apsolutnih 100 di Francesca Mitrovic | SPECIALE GUS VAN SANT. GENIO RIBELLE. Milk di Roberto Rippa. Milk di Luciano Orlandini. Mala Noche di Roberto Rippa. Drugstore Cowboy di Roberto Rippa. My Own Private Idaho di Roberto Rippa. Even Cowgirls Get the Blues di Alessio Galbiati | GIAMPIERO ASSUMA. FOTOGRAFO DI SCENA | Pierre Clément di Samuele Lanzarotti | America, oggi di Costanza Baldini. Man on Wire | Who the #\$% is Jackson Pollock? | W La foca di Francesco Moriconi | CECI N'EST PAS CINÉMA. DOPPIOSENSO UNICO. Intervista a Ivan Talarico sulla sorprendente creatività fuori tempo massimo degli ultimi dadaisti di Alessio Galbiati | DoppioSenso Unico videografia | cinemautonome.



numero11 gennaio09

SOMMARIO: Nella mia pelle di Samuele Lanzarotti. Western contemporaneo ovvero il cowboy che perse la strada di casa di Costanza Baldini. SPECIALE. NUOVO CINEMA RUMENO Noul cinema romanesc. La nuova generazione di registi rumeni racconta la Romania post Ceauşescu di Roberto Rippa. Con le recensioni dei film: 4 luni, 3 saptamâni si 2 zile | A fost sau n-a fost? | Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii | Moartea domnului Lăzărescu. La Romania vista dall'Italia di Alessio Galbiati. Con le recensione dei film: Mar Nero | Pa-ra-da | Il resto della notte | Cover Boy. L'ultima rivoluzione | Gara de Nord_copii pe strada. Baghead. STORIA E DISCORSO - ARTICOLO N.3. L'evento dinamico - l'innesco della storia - le innovazione delle strutture non lineari. Love is the Devil. I tre volti della paura. CINEMUNA. IL VERO NELL'ASSURDO. Nessuna verità | No Man di Ciro Monacella. What Ever Happened to Baby Jane?. Riflessi sulla pelle. Il cinema sperimentale di InharmoniCity, cinemautonome.



numero10 dicembre08

SOMMARIO: LO SCHERMO NEGATO. White Dog. Il film scomparso di Samuel Fuller di Roberto Rippa | Samuel Michael Fuller di Roberto Rippa | Il viaggio di McCarthy nella fu Land of Opportunity di Emanuele Palomba | Oltre il grottesco. Appunti sul cinema breve di Flavia Mastrella e Antonio Rezza di Ivan Talarico | Chat con Eugenio Cappuccio sul cinema digitale e altre utopie tipo fare un figlio di Roberto Bernabò | SPECIALE. La croce dalle sette pietre | Lingua di Celluloide. Satana e Camorra cineparole di Ugo Perri. L'uomo lupo contro Gomorra. La croce dalle sette pietre di Marco Antonio Andolfi tra mito e realtà di Roberto Rippa. Le 6 sequenze chiave de "La croce dalle sette pietre" di Roberto Rippa. Riassumendo MarcoAntonio Andolfi. Intervista a Marco Antonio Andolfi di Luca Ruocco. Riecco Aborym. Eddy Endolf è tornato: Il tormento senza fine di un innocente dagli occhi verdi di Luca Ruocco. Discutendo con Marco Antonio Andolfi [Eddy Endolf] dell'importanza di avere uno pseudonimo e delle molteplici forme del demonio di Luca Ruocco | Antonio Martino. Lo Stalker Riflessivo di Alessio Galbiati. Antonio Martino. bio-filografia | La morte risale a ieri sera. I milanesi ammazzano al sabato di Roberto Rippa | cinemautonome.

www.rapportoconfidenziale.org

























RAPPORTO CONFIDENZIALE - RIVISTA DIGITALE DI CULTURA CINEMATOGRAFICA È RILASCIATO CON LICENZA CREATIVE COMMONS ATTRIBUZIONE - NON COMMERCIALE - NON OPERE DERIVATE 2.5 ITALIA.

OGNI VOLTA CHE USI O DISTRIBUISCI QUEST'OPERA, DEVI FARLO SECONDO I TERMINI DI QUESTA LICENZA, CHE VA COMUNICATA CON CHIAREZZA. ÎN OGNI CASO, PUOI CONCORDARE COL TITOLARE DEI DIRITTI UTILIZZI DI QUEST'OPERA NON CONSENTITI DA QUESTA LICENZA. QUESTA LICENZA LASCIA IMPREGIUDICATI I DIRITTI MORALI.



ATTRIBUZIONE – NON COMMERCIALE – NON OPERE DERIVATE 2.5 ITALIA

HTTP://CREATIVECOMMONS.ORG/LICENSES/BY-NC-ND/2.5/IT

SEI LIBERO DI

DI RIPRODURRE, DISTRIBUIRE, COMUNICARE AL PUBBLICO, ESPORRE IN PUBBLICO, RAPPRESENTARE, ESEGUIRE E RECITARE QUEST'OPERA.

ALLE SEGUENTI CONDIZIONI

ATTRIBUZIONE. DEVI ATTRIBUIRE LA PATERNITÀ DELL'OPERA NEI MODI INDICATI DALL'AUTORE O DA CHI TI HA DATO L'OPERA IN LICENZA E IN MODO TALE DA NON SUGGERIRE CHE ESSI AVALLINO TE O IL MODO IN CUI TU USI L'OPERA.

NON COMMERCIALE. NON PUOI USARE QUEST'OPERA PER FINI COMMERCIALI.

NON OPERE DERIVATE. NON PUOI ALTERARE O TRASFORMARE QUEST'OPERA, NE' USARLA PER CREARNE UN'ALTRA.

OGNI VOLTA CHE USI O DISTRIBUISCI QUEST'OPERA, DEVI FARLO SECONDO I TERMINI DI QUESTA LICENZA, CHE VA COMUNICATA CON CHIAREZZA.

IN OGNI CASO, PUOI CONCORDARE COL TITOLARE DEI DIRITTI UTILIZZI DI QUEST'OPERA NON CONSENTITI DA QUESTA LICENZA.

QUESTA LICENZA LASCIA IMPREGIUDICATI I DIRITTI MORALI.