RC

Rapporto ConFidenziale

rivista digitale di cultura cinematografica
numero14. maggio 2009

IN QUESTO NUMERO: Gus Van Sant. Bruno Bozzetto.
Michele Pastrello. Gran Torino. Che. Il mostro.
Giornalismo e cinema. The Spirit. Spinal Tap Vs. Anvil. À Bout de Souffle.

BY NC ND

Rapporto Confidenziale

rivista digitale di cultura cinematografica

NUMERO • QUATTORDICI • MAGGIO • 2009

www.rapportoconfidenziale.org
info@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://creativecommons.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: Gianpiero Ariola, Costanza Baldini, Alessandra Cavisi, Alessio Galbiati, Francesco Moriconi, Ciro Monacella, Luciano Orlandini, Ugo Perri, Monia Raffi, Roberto Rippa, Antonio Rubinetti, Mario Verger.
Grafica, impaginazione, editing: Alessio Galbiati.
Copertina: *Dillinger* di Marco Mancuso & ilcanediPavlov!

Tutte le immagini, come sopra indicato, provengono dalla rete e pertanto sono da considerarsi di dominio pubblico (ci rendiamo altresì disponibili a sanare ogni possibile controversia in merito), fatta eccezione per le seguenti: © *Bruno Bozzetto* (p.26-33).

NEWSLETTER

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 oggetto (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.

NUMERO14|MAGGIO'09

SOMMARIO

04 La copertina. Marco Mancuso & ilcanediPavlov!

05 Editoriale *di Alessio Galbiati*

06 Brevi. appunti sparsi di immagini in movimento *di Alessio Galbiati e Roberto Rippa*

07 32 *di Roberto Rippa*

08 Intervista a Michele Pastrello *di Roberto Rippa*

10 LINGUA DI CELLULOIDE Tedioland *cineparole di Ugo Perri*

13 SPECIALE GUS VAN SANT. GENIO RIBELLE. III parte
Last Days *di Alessio Galbiati* 14
Paranoid Park *di Luciano Orlandini* 16
Gus Van Sant. Filmografia 17

18 The Spirit *di Antonio Rubinetti*

20 Gran Torino, quella vibrante espressione del cavo orale *di Gianpiero Ariola*

22 Metallo fuso: Spinal Tap Vs. Anvil *di Roberto Rippa*

25 Il mostro *di Francesco Moriconi*

26 IL MONDO DI BRUNO BOZZETTO. Bruno Bozzetto cinematografico *di Mario Verger*

34 Giornalismo e cinema: un passaggio quasi obbligatorio da medium a medium *di Alessandra Cavisi*

37 L'icóna *di Ciro Monacella*

38 À Bout de Souffle *di Monia Raffi*

41 2001 A Mind Odissey. Millennium Actress versus Mulholland Drive *di Costanza Baldini*

42 www.rapportoconfidenziale.org

43 Arretrati

La copertina

Marco Mancuso & ilcanediPavlov!

Scatto realizzato da *Marco Mancuso* durante l'esibizione live di *ilcanediPavlov!* durante la seconda serata di *Exploding Cave. Giornate di libera ricerca tra cinema, suono, video e digitale* (COX18, Milano, 17-18 aprile 2009) evento a cura di Marco Mancuso, Marco Lorenzin, Claudia D'Alonzo. L'immagine è stata modificata da *ilcanediPavlov!*

www.digicult - www.digicult.it/2009/explodingcave.asp
http://cox18.noblogs.org - www.ilcanedipavlov.tumblr.com

Editoriale

di Alessio Galbiati

Continuiamo ad esserci, online nonostante tutto, che poi è la vita - le faccende in cui siamo affaccendati.
Lo scorso mese abbiamo per la prima volta saltato un'uscita, non era ancora successo dal dicembre 2007 - un miracolo.
Le ore di lavoro dedicate a questo progetto non si contano più; normalmente un editoriale dovrebbe introdurre con tono entusiastico quello che avete di fronte agli occhi ma la realtà è che già penso al numero successivo, ai modi per far compiere ancora il miracolo a Rapporto Confidenziale.

Buona lettura.

brevi appunti sparsi di immagini in movimento

a cura di Alessio Galbiati e Roberto Rippa

«*Malizia* è nato come un gioco. Avevo fatto *Un'anguilla da trecento milioni* che non aveva avuto molto successo. Clementelli disse però che gli era piaciuto anche se c'era qualche errore e che mi avrebbe spiegato lui come si faceva a fare un film di successo. Io, che ne avevo assolutamente bisogno, pensai: "Be', vediamo un po'". Ero andato da lui per proporgli un'altra cosa e scoprii che voleva farne una il più simile possibile. Così sul momento inventai il soggetto di *Beati i ricchi*. L'idea era curiosa, ma cominciando a scriverla mi sono accorto che non si può fare un film su un'ideuzza. Fu un insuccesso clamoroso. Intanto mi ero messo in testa di fare un film garbato, che prendesse in giro me stesso e che fosse quello che era stato per me l'erotismo, con un po' di ironia, facendo nel contempo anche un discorso sul possesso. Così nacque il soggetto di *Malizia*, che per due anni passò per i cassetti di tutti i produttori d'Italia. Nessuno voleva farlo, le cose più comuni che mi sentivo dire erano: "Ma se le cameriere non esistono più!". Avevo proposto a il ruolo, che poi avrei affidato a Turi Ferro, a Manfredi e Tognazzi. Tognazzi disse che lui il siciliano non sapeva farlo. Manfredi ribatté che era troppo vecchio per fare il ragazzino e troppo brutto per fare la donna - i ruoli principali del film. Le ragioni, ovviamente, erano che non volevano fare un film con uno che aveva avuto degli insuccessi...

Clementelli, che mi aveva dato la sua ricetta per un film di successo, fu molto comprensivo e mi lasciò quasi carta bianca. Anche nella scelta degli attori. Presi l'Antonelli mentre lui propendeva per la Melato, che allora andava molto. L'Antonelli era proprio stupenda, aveva questo corpo anni Cinquanta, una faccia dolcissima. Aveva fatto un film intitolato *Il merlo maschio* e circolavano foto sue che trovavo meravigliose. Quando la conobbi mi piacque persino di più, con quella sua strana timidezza...

Aveva delle resistenze incredibili, perché era stata usata sempre con molto poco rispetto. All'epoca tutti dicevano: "La voce dell'Antonelli è intollerabile". Lo diceva anche Visconti, quando poi la diresse, ma non è vero. Io usavo sempre piccoli artifizi, tipo quello di farla urlare prima di ogni scena per farle rompere le tonalità di testa. Tre strilli prima di cominciare a girare, e la voce acquistava qualcosa di molto personale...

Alessandro Momo, invece, lo avevo visto crescere, perché abitava di fronte a casa mia e stava sempre a giocare lì davanti. Venne a fare un provino. Eravamo amici, i suoi genitori non sono giovanissimi e quindi mi sentiva un po' come un fratello maggiore. Al tempo di *Malizia* aveva sedici anni, in famiglia era molto coccolato, ma si amministrava bene. Fu subito bravissimo. Morì in un incidente dopo avere fatto altri tre o quattro film, poveretto. Non so perché il film abbia avuto tanto successo. Forse perché c'era una gran freschezza, e non per le scene osé, visto che è stato il più grande successo italiano di tutti i tempi in Paesi come la Danimarca, che sono i maggiori produttori di pornografia.»

Salvatore Samperi (Padova, 26 luglio 1944- Roma, 4 marzo 2009) Dichiarazione estratta da *Il cinema italiano d'oggi ,1970-1984, raccontato dai suoi protagonisti*, Franca Faldini e Goffredo Fofi, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, prima edizione, settembre 1984, pagg. 332-333

Aggiornamento sulle attività di alcuni tra i filmmaker apparsi sulle nostre pagine: **Matteo Botrugno** e **Daniele Coluccini**, autori di *Chrysalis*, *EUROPA* e *Sisifo* (RC numero4, aprile 2008) stanno lavorando al loro primo lungometraggio; **Stefano Simome**, dopo *L'uomo vestito di nero*, *Lo storpio*, *Contratto per vendetta*, *Kenneth* (RC numerodieci, dicembre 2008), ha appena ultimato un nuovo corto, un Cappuccetto rosso tratto da un racconto di Gordiano Lupi; **Omar Pesenti**, dopo il noir *Di chi è ora la città?* (RC numero9, novembre 2008), ha appena terminato *27 minuti di purezza*, corto scritto da Massimo Vavassori. Di tutti gli altri vi daremo conto online e sulle prossime uscite di RC.

Il 19 maggio presso il Cinema Trevi della Cineteca Nazionale di Roma **malastrada.film** presenterà l'uscità in DVD di ***Simone Lecca e il cinema (dell') invisibile***, documentario realizzato da **Piero Tomaselli** su una delle figure cinematografiche più eccentriche e stravaganti del cinema italiano.
Simone Lecca è stato un poeta, un pittore, un pensatore controverso ma soprattutto un regista ed attore cinematografico di ineguagliabile forza espressiva. Per ragioni ancora oggi poco chiare venne totalmente dimenticato, epurato, cancellato dalle storie e dai manuali di cinema.

L'uscita di questo importante DVD è il primo passo per la scoperta d'un autore sconosciuto ai più ma fondamentale per lo sviluppo del cinema in ambito italiano. Un eroe postumo dei nostri tempi raccontato da Giuliano Montaldo, Enrico Ghezzi, Carlo Lizzani, Vittorio Giacci, Moni Ovadia, Pierre Bazieh, Daniele Pettinari, Martine Brochard, Gianmarco Tognazzi, Werner Mabusing.

www.cinemautonome.org

32

Michele Pastrello (Italia/2008)

Trama

Una ragazza scappa per una campagna veneta mortificata da un cantiere per la costruzione di un'autostrada. È inseguita da un uomo dall'apparenza distinta che la vuole violentare. Raggiuntala, nasce una lotta che la ragazza sembra vincere. Ma è solo l'inizio di un lungo incubo…

Commento

Tra il 1990 e il 2002 il trasporto merci su gomma in Italia ha raggiunto il 76% della copertura dei movimenti continentali. Nel 1997, nella regione Veneto, il traffico totale era pari a 247 milioni di tonnellate, ovvero il 20% dell'intero traffico nazionale. Sulla tangenziale di Mestre, nel decennio 1992-2002, il traffico dei veicoli è incrementato del 42%. A oggi il numero dei veicoli circolanti sulla tangenziale di Mestre è di circa 155'000 al giorno, traffico divenuto insopportabile per la tangenziale stessa. Soluzione a questo problema è il passante di Mestre, grande opera infrastrutturale richiesta a gran voce dalle categorie economiche. Il tracciato dell'autostrada attraversa ampie zone rurali. La rete stradale veneta conta circa 55'000 km. di asfalto. Nell'arco di quanrant'anni, il Veneto ha perduto il 20% della superficie agricola totale.; la diffusione delle infrastrutture stradali e delle aree industriali è avvenuta a scapito del paesaggio e della natura. La lunghezza della nuova autostrada passante di Mestre sarà di circa km. 32.

Il veneto Michele Pastrello, alla sua terza opera – dopo l'interessante *Nella mia mente*, premio al PesarHorrorFilmFest nel 2006, e *Nuvole* - chiarisce il suo intento sin dai primi secondi del film grazie alla dichiarazione riportata sopra. La sua è un'opera horror che vede come vera protagonista una lunga lingua di terra spianata nel mezzo della campagna, che si appresta a trasformarsi nel famigerato passante di Mestre: 32 chilometri d'asfalto destinati ad assorbire il caotico traffico dell'ormai insufficiente tangenziale.
L'inizio del film toglie il fiato per come riesce a seguire la fuga di una ragazza da un nemico inizialmente invisibile. Ma il nemico si mostra poco dopo: è un uomo ben vestito, con una valigetta 24 ore, esempio di imprenditore di quelli il cui unico scrupolo è il profitto a scapito di qualsiasi lungimiranza. Quando l'inseguimento si interrompe, lasciando che l'uomo ci riveli il suo intento, quello di stuprare la ragazza, il parallelo si compie: la ragazza simboleggia una - violabile suo malgrado - natura che viene sfruttata e piegata ai più ciechi bisogni dell'uomo
Ma questo è solo l'inizio di una storia che riserverà allo spettatore più di una sorpresa.
Pastrello usa il genere- in questo caso l'horror – per riflettere su ben altre violenze che quella raccontata per immagini e lo fa con grandissima efficacia, evitando ricalchi, soluzioni scontate, usando piani lunghi e dettagli, portando diversi cambi di ritmo e di linguaggio nella storia, omaggiando con rispetto autori che il tema lo hanno affrontato prima di lui, facendo un utilizzo efficace di metafora e allegoria. Alla fine, *32* appare più che un horror puro, un saggio sul genere da parte di una persona che il genere l'ha metabolizzato molto bene. Un'opera sull'orrore che la brutalizzazione dell'ambiente circostante insinua nelle nostre menti.
All'ottima riuscita del film contribuiscono il direttore della fotografia Mirco Sgarzi e l'attrice protagonista Eleonora Bolla, che spicca in un cast di buon livello e che dimostra la cura con cui gli interpreti sono stati selezionati.
32 è stato presentato, unico corto della rassegna, al Noir InFestival di Courmayeur nel dicembre del 2008.

Roberto Rippa

www.michelepastrello.it (per scaricare i film)
www.mircosgarzi.com (direttore della fotografia)

32 (Italia/2008)
Regia, soggetto, sceneggiatura: Michele Pastrello
Fotografia: Mirco Sgarzi
Musiche: God Is an Astronaut, Michele Pastrello
Interpreti: Eleonora Bolla, Enrico Cazzaro, Davide Giacometti, John d.Arsa
Durata: 28'59''

Intervista a Michele Pastrello

di Roberto Rippa

RC: Com'è iniziata la tua esperienza?

MP: Nel 2005, quando ho deciso di provarci, avevo avuto qualche esperienza come montatore. Però continuavo a vedere immagini, creare scene. Se poi c'era della musica mi veniva ancora più naturale. Da lì ci mancava solo un po' di coraggio, cioè quello di pensare che ci possa essere spazio anche per te, lentamente, nell'arduo mondo del cinema.

RC: Quali esperienze avevi come montatore?

MP: Niente di particolare, un po' in TV locali e poi per tre anni ero stato collaboratore multimediale presso la facoltà di Sociologia a Padova.

RC: Quindi i tuoi corti rappresentano le tue prime esperienze in questo senso.

MP: In qualche modo prime e uniche, purtroppo. ma questo sta nella scelta di pretendere finora di vivere in campagna e non trasferirmi a Roma. Lo faccio prima di tutto per me.

RC: Quindi come sei partito, con una storia?

MP: *Nella mia mente* era solamente un tentativo per capire se ero capace a tenere degnamente le redini di un racconto filmico e se avevo capacità di creare suspense. Ma non sono partito con particolari ambizioni.

RC: Avevi una storia scritta o avevi tutto in mente dal punto di vista dell'immagine?

MP: Avevo tutto in mente l'unica cosa è che speravo in altra location per cui ho dovuto adattarmi una volta arrivato lì. La riflessione, quella sullo sguardo e limiti della rappresentazione è venuta dopo mentre montavo.

RC: Quindi si può dire che tu abbia lavorato di istinto nella tua prima prova?

MP: Si.

RC: Per 32, invece, qual è stato il punto di partenza?

MP: Tra *Nella mia mente* e *32* c'è stato un altro corto – si intitola *Nuvole* e in quel caso mischiavo horror e telenovela - che però non ho mai particolarmente promosso perché non troppo convinto a causa di problemi con l'audio, che ho dovuto rifare. Questa esperienza mi ha fatto capire che ho bisogno di sentire dentro veramente quello che vado a fare, come poi è successo con 32. Lo spunto iniziale è stato il Passante autostradale di Mestre (da poco inaugurato) o, meglio, il fatto che a NordEst è un casino tra zone industriali, macchine, strade, capannoni…c'è stata una deregulation totale… un po' ovunque si poteva fare qualsiasi cosa, considerando l'ambiente come qualcosa di nullo che serviva a soddisfare le necessità economico-infrastrutturali. Ho quindi iniziato a raccogliere testimonianze varie finché un'antropologa mi ha parlato di "stupro ambientale" in veneto. Da lì è nata l'idea di parlare del tema attraverso un'opera filmica.

RC: Hai quindi proceduto con una scrittura tradizionale o anche in questo caso avevi tutto in mente?

MP: Tutto in mente. Gli attori non sapevano neanche bene cosa stesse succedendo loro. Avevo dato delle spiegazioni sommarie ma hanno fatto ciò che dicevo scena per scena.

RC: Visto che li hai citati parliamo anche di loro: spesso il punto debole dei corti di registi alle prime armi sono proprio le interpretazioni. Nel tuo, invece, l'attrice principale è molto brava ma anche i personaggi in secondo piano appaiono credibili

(penso all'operaio nel finale…). Come li hai trovati?

MP: Io non parto se l'attore non vale, punto. Non me lo obbliga il dottore a girare lo stesso, l'attore è una cosa fondamentale. Per cui prima li cerco con la lanternina e poi, una volta trovati, li devo convincere sul progetto. Eleonora Bolla è arrivata dopo aver provinato una cinquantina di ragazze. Quella donna ha davvero un dono. E il suo ruolo non è per niente facile. Ha fatto l'accademia del Teatro stabile del Veneto ma cinematograficamente era alla prima esperienza.

RC: Anche gli altri li hai cercati nell'ambito teatrale?

MP: Si, qui in Veneto non c'è altra realtà.

RC: Parliamo di tecnica: nel film usi molto il piano lungo e eviti soluzioni più classiche come campo/controcampo. Appartiene anche questa scelta al fatto che il film l'hai ben presente in mente prima di girarlo?

MP: Molto ce l'ho già in mente prima di girare, poi molte altre si decidono lì nelle produzioni indipendenti. Il bravissimo direttore della fotografia Sgarzi mi "detesta" per questo. E' infatti mia intenzione darmi una regolata in tal senso (ride)

RC: La fotografia è bellissima, parlami di Sgarzi. mi interessa sapere chi è e come l'hai trovato?

MP: Mi ha contattato lui indirettamente, vive a Ferrara. Siamo diventati amici e credo futuri collaboratori. Una cosa è certa, Mirco ha creatività da vendere, e, secondo me, lentamente si affermerà sempre più nella sua professione. E' un professionista con cui consiglio di collaborare.

RC: Domanda inevitabile: hai usato il thriller per documentare uno scempio ecologico. Non sei il primo a raccontare una vicenda reale usando il genere (penso a Romero, per dirne uno solo). Pensi che il messaggio passi più facilmente attraverso l'uso della metafora? Un'altra considerazione che mi è venuta in mente guardando il film è che più che un horror o un thriller sembra un saggio sul genere, come se, evitando il ricalco, tu i generi li avessi metabolizzati e li piegassi alle tue esigenze…

MP: È un po' vero tutto. L'horror degli anni 70, ma anche parte di quello anni 80, aveva la capacità di far passare attraverso l'intrattenimento orrorifico tematiche importanti ed affrontarle non solo dal punto di vista razionale ma anche inconscio ed emotivo.
Romero una volta ha detto, riferendosi a Shimizu, quando gli chiesero cosa pensava della new wave horror Japan: "non so che dire, se non che non passo tutto il mio tempo a pensare a come spaventare la gente". Capisco. Non perchè non apprezzi Shimizu, ma perchè secondo me il genere horror deve dimostrare oggi che può uscire dalla sua marginalità a cui puntualmente viene ricondotto. 32 è più un thriller in effetti e la parentesi orrorifica, è lì per un motivo ben preciso: secondo studi sociologici, la degradazione del paesaggio si ripercuote inconsciamente su chi la subisce creando un disagio e un'inquietudine permanenti.

RC: Vedi già intorno a te le ripercussioni a te di questa degenerazione ambientale?

MP: Ci sono studi, il problema è che la riflessione è nebulotica, difficile da inquadrare. Il Veneto è la regione italiana con il più alto numero di comitati spontanei su temi ambientali d'Italia. Al di là di tutti i limiti di questi comitati c'è un disagio evidente.

RC: Di cosa ti occupi in ambito musicale?

MP: È solo una passione. La musica era la mia alba per il cinema. Il sound design in *Nella mia mente*, *Nuvole* e *32* sono sempre miei, e anche qualche tema.

RC: 32 l'hai montato completamente tu, vero?

MP: Sì, usando Premiere e After Effect.

RC: E per girare cosa hai usato?
MP: Ho usato una videocamera Mini-DV 3CCD Panasonic AGDVX100A.

RC: Quale circolazione ha avuto 32 fino ad ora?
MP: È stato assai diffuso tra gli addetti del settore. Al momento (ma solo per mancanza di tempo) è stato presentato solo al Noir InFestival di Courmayeur di Gosetti, nel dicembre dello scorso anno, unico corto della rassegna. Quindi è stato trasmesso dal Canale 906 di Sky. A breve ne parlerò con Steve della Casa su Hollywood Party.

RC: Quali sono i tuoi progetti futuri?
MP: In termini cinematografici c'è qualcosa che bolle in pentola. Forse anche ancora qualcosa che si occupa di paesaggio a NordEst. In termini umani, invece, il mio progetto è la serenità. In attesa della notte.

LINGUA DI CELLULOIDE cineparole di Ugo Perri

TEDIOLAND

Tideland di Terry Gilliam (Canda-USA/2005)

Fallito crepato da buco colato nel negus divino. Hai bevuto? Hai mangiato?
Hai consolato la tua sposa bambina prima di blasonato immergerti in un mulino bianco dai colori bruciati, cardi accesi e spinati, nel quale svivere un delirio che è solo fantasia marcia, delitto consumato a piene mani d'una genuina alice introiettata?
Ascolta Terry, so bene che in La Mancha hai perso il tuo Chisciotte, ma non farcelo pesare, non in tempo di più ore senza un edito intervallo.
Piace molto sguazzettare - pesci al centro, palle in mare - le campane (e maraviglia non ce n'è).
Scene forti, c'è chi pensa, l'eroina, la bambina, la siringa, il paterno amore eterno, che cinismo, che gran grazia, che leggero favolare.
Che cazzate, aprite gli occhi, di corallo non v'è lustro! Come fate a imbabbuinarvi nei gran nomi senza fede?
C'è il letargo, la malora non sovviene, dentro l'occhio di cristallo si depensa e non si vede uscita alcuna.
Vedi il gongolo che assale, la scavezzacollo assisa sul suo trono non uccisa.
Balsama il drogato che di balsamo i capelli ha mai donato...funerali troppo tristi per valere un'impressione.

C'era un pozzo dentro al nero
quattro soldi di mistero
due lirette di suspance
fieno e aromi nelle pance.

Si resiste anche all'eterno
il disgusto non è perno
di malefica stagione
di relitti a gran ragione.

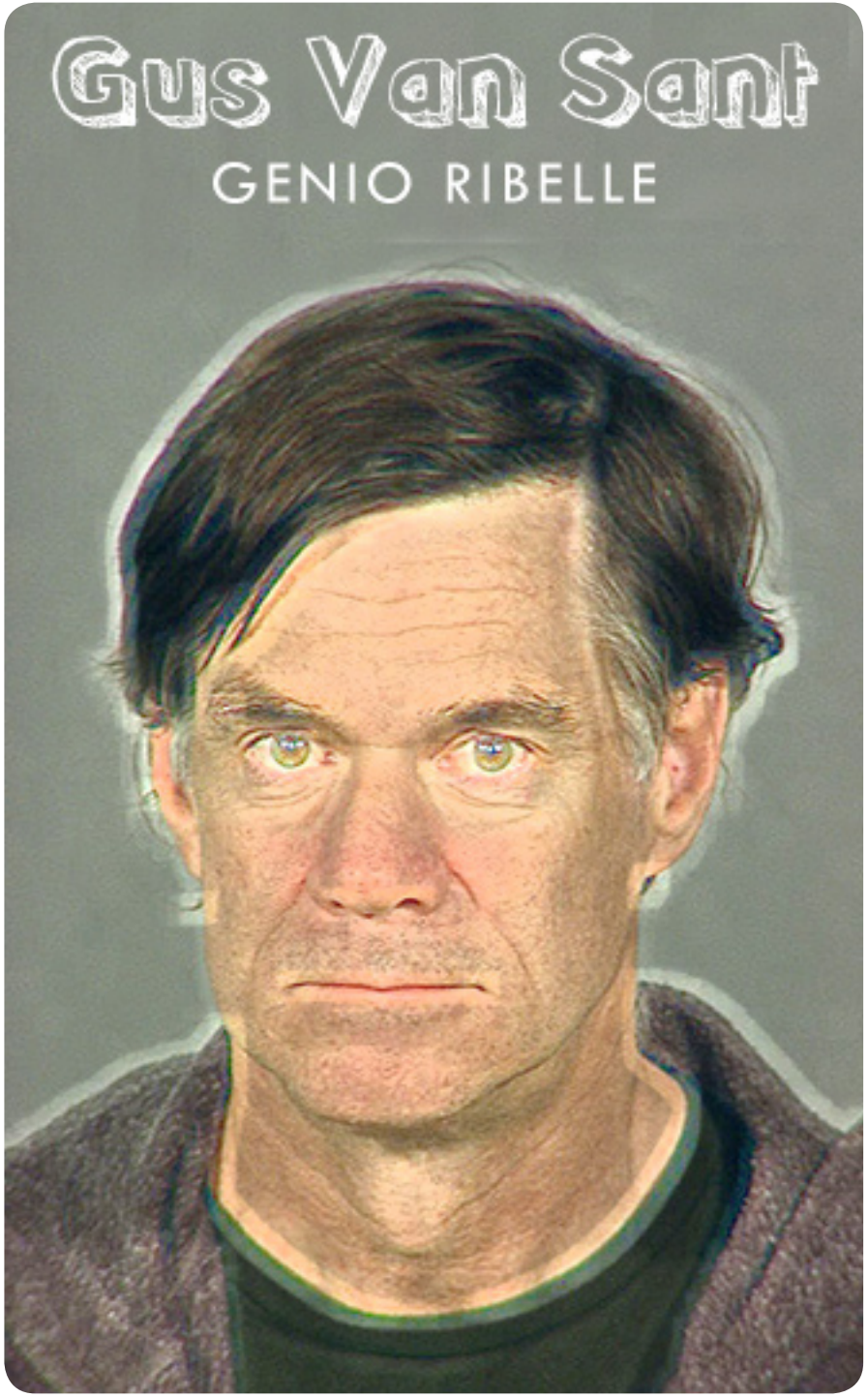
L'ideuzza striscia vana
e non trova la sua tana
ma ci assale per gran noia
la cerbiatta ch'è già troia.

Sprofondasse la decenza
stacco in nero, dissolvenza,
tutt'attesa tende invano
a dormirsi sul divano.

DONATE!
VAI SUL SITO CLICCA L'ICONA PAYPAL E CACCIA DUE SOLDI PER RC CHE OGNI MESE DA PIÙ DI UN ANNO È ONLINE GRATUITO, LIBERO E INDIPEN-DENTE.

STAMPA E RILEGA !

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



Terza ed ultima 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).

Last Days (2005)

di Alessio Galbiati

L'ultima tentazione di Cristo*, raccontata dai vangeli apocrifi e rappresentata cinematograficamente da Martin Scorsese, narra della sollecitazione rifuggita dal Gesù 'storico' di divenire leader politico del proprio tempo e della propria gente, la sua morte come gesto di rifiuto al potere ed alla falsità in esso contenuto. Cobain lasciò un biglietto accanto al proprio corpo esanime: "Addio fan, basta con gli inganni, la mia musica non è più sincera".*

Gli ultimi giorni di Kurt: Last Days
L'ultima tentazione di Kurt

Blake è una star della musica che si è isolata dal mondo in una villa-castello nel cuore di una foresta, in quei luoghi vivrà le ultime ore della sua vita inseguito da amici, profittatori e da un investigatore privato ingaggiato per tenerlo sotto controllo. Mentre tutti lo cercano, ed i fan di mezzo mondo lo reclamano nelle proprie città, egli sceglierà di andare in una serra per mettere fine ad ogni ossessione.

Il cinema di GVS ha nella morte uno dei soggetti principali. Nel suo cinema, volendo essere sbrigativi e schematici, è sempre presente una strage: di cuori, di anime, di vite. Ciò che cade sotto i colpi della natura intrinseca dell'esistenza è l'Amore, coniugato ogni volta in corpi, modi e forme differenti. Ciò che rimane costante è la Sostanza, l'interesse per l'osservazione (alla maniera d'una introspezione) estatica d'una vita che svanisce. *Last Days* è un film d'impianto cristologico, anche se GVS dalla religione cattolica – o quant'altro – non trae la propria poetica, un Cristo (post)moderno idolo (anch'esso) delle folle pedinato-raccontato-messoinscena nel suo proprio getsemani, nelle ore che lo porteranno alla scelta ultima-ed-estrema dell'auto-annientamento, del suicidio. Gravato da un peso esistenziale devastante Blake sceglierà la via del sacrificio, della fuga da un mondo sentito distante-lontano, stritolato dalla responsabilità d'essere divenuto (super)uomo modello, mito vivente. Egli comprende il cambiamento della sua essenza, l'allontanarsi inesorabile della propria natura dalla propria natura. Scissione alienata o consapevolezza estrema? Gus osserva e non giudica: mette in scena.
GVS evoca la morte di Kurt Cobain utilizzando ancora una volta, per il suo cinema, il "meccanismo della vittima sacrificale" (1), una delle marche autoriali più frequenti in tutto il suo cinema. Roberto in *Mala Noche* (1985), Bob in *Drugstore Cowboy* (1989), Bob e Mike in *My Own Private Idaho* (1991), Bonanza in *Even Cowgirls Get in Blues* (1993), Jimmy in *To Die For* (1995), i protagonisti di *Gerry* (2002), i ragazzi della Columbine in *Elephant* (2003) e Harvey in *Milk* (2008) sono, al pari di Blake, vittime sacrificali della sua narrazione, della sua poetica, del suo cinema, vite didatticamente interrotte che dovrebbero insegnarci qualcosa sugli anfratti più oscuri dell'animo umano, agnelli di Dio – di un Dio laico.

Questo suo allontanarsi dal dato reale, la sua propensione documentaristica all'illustrazione d'uno spaccato di vita plausibile ricorda da vicino il precedente *Elephant*, in entrambi i casi ci si confronta con fatti di cronaca giunti alla ribalta mediatica internazionale, eventi dei quali molto si è scritto-detto-raccontato-ipotizzato: la strage di Columbine (1999) e la morte di Kurt Cobain (1994) – due fatti distanti e distinti che in egual misura hanno avuto un incredibile impatto sulla cultura dell'ultimo decennio del secolo scorso e che oggi appaiono (forse, o quantomeno ai miei occhi) come assolutamente fondanti d'un immaginario condiviso, d'una cultura collettiva modellata dai media; se Columbine ha rappresentato la prima volta d'una strage di sangue in cui le vittime ed i carnefici sono gli adolescenti, il suicidio di Cobain è stato invece l'ultima volta in cui una rock star ha abdicato al peso del successo e della fama – due casi limite che davvero rappresentano meglio di molte parole lo spirito d'un epoca. A distanza di quindici anni mi pare si possa affermare che GVS ha voluto appropriarsi con il garbo, lo stile e la discrezione che gli sono propri di due eventi macroscopici e davvero importanti sciacallati dai media del tempo, una riappropriazione volta ad una ri-semantizzazione dei fatti o, più semplicemente, ad una differente messa in scena. GVS ha voluto tramandare ai posteri fatti che una volta entrati nella macchina rimodellante del sistema mediatico hanno perso quella base d'umanità e di vero che ne costituivano l'aspetto più fondamentale e (forse) laicamente sacro. I ragazzi della Columbine e Kurt Cobain sono vittime degli anni novanta, agnelli sacrificali della società dello spettacolo sul finire del secolo scorso. Fatti di sangue non sorretti da motivazioni razionali, che solo un cielo pieno di nubi sospinte dalla nuvole può provare a spiegare.

L'atmosfera, come ogni altro elemento del/nel film, è rarefatta: rarefatto come opposto di denso, ma anche raffinato e sottile. La morte di Kurt Cobain è raccontata in maniera distaccata, si è talmente vicini e dentro le ultime ore di vita della rock star da non capire più dove inizi e finisca la finzione; Michael Pitt si perde completamente nella personalità evocata, sfiorando la mimesi: è evidente nella sua recitazione un trasporto inaudito, il suo sguardo ricorda da vicino le ultime interviste del frontman dei Nirvana ed il gioco di specchi, il rimando fra realtà e fiction è davvero vertiginoso – per inciso la sua interpretazione è davvero rimarchevole, notevole: coraggiosa e vitale.

Dal punto di vista tecnico quel che è più innovativo e sorprendente – deflagrante – in *Last Days* è l'uso del suono – non è un caso che l'unico riconoscimento ottenuto dalla pellicola sia stato assegnato al lavoro sull'audio svolto da Leslie Shatz (2), accadde a Cannes 2005. Ciò che sentiamo non è solo la presa diretta, ma un indistinto extradiegetico che permea (quasi) ogni inquadratura: campane, squilli di tromba, vociare indistinto. Il suono riflette i pensieri che si affollano nella mente di Cobain raffigurando il reale sottoforma di squarci sonori improvvisi; questo uso libero ed anarchico della colonna audio racconta meglio di molte parole la dissociazione alienata che ha travolto Blake-Cobain e proprio ad esso, più che alla componente visiva, è delegato il compito di descrivere la sensibilità malata del protagonista.

Viviamo in una società talmente impazzita per cui è considerato incomprensibile il comportamento di un giovane uomo che non è in grado di affrontare un tour mondiale di 86 giorni con la propria band, eppure, se a quell'opportunità leviamo i dollari, cosa rimane?
La sequenza del dialogo fra Blake ed il venditore di spazi pubblicitari delle Pagine Gialle, se in superficie può apparire come un buffo siparietto degli equivoci, è in realtà un'interessante messa in scena d'una di quelle interviste che hanno contribuito a gettare nella depressione l'artista di Seattle: cambiando il soggetto del discorso la sequenza appare disvelata e chiara (forse proprio per questo non troverete alcun critico che la coglierà per la sua reale natura).

Last Days è uno dei film più complessi e difficili del regista americano, da ri-scoprire ed amare per il coraggio dimostrato nell'indagare un qualcosa di difficilmente rappresentabile senza cadere nell'agiografico e nel biografico di tanto cinema contemporaneo (3), il registro scelto rivela le qualità d GVS solo e unico ad essersi accostato a Cobain con una tale carica di rispetto e

compassione da rendere il suo sacrificio davvero universale e per questo laicamente religioso. Gli ultimi giorni di Blake equivalgono agli ultimi giorni di Cristo, dolorose prese di coscienza della propria solitudine.

Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?

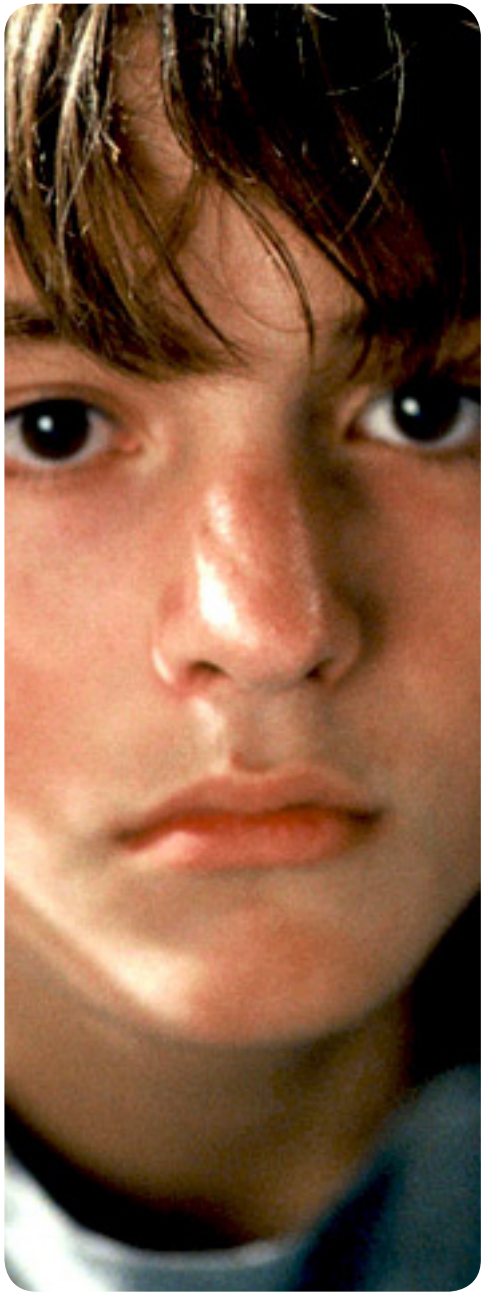
Note:

(1) Alberto Morsiani, *Le nuvole di Portland. Il cinema meteorologico di Gus Van Sant* in *Gus Van Sant. Genio ribelle*, Cineteca del Comune di Bologna, 2003.

(2) Quello di Leslie Shatz è senza ombra di dubbio uno tra i nomi di spicco del Sound Design cinematografico degli ultimi 35 anni. Oltre ad aver lavorato con GVS in ben 9 film (*Good Will Hunting*, *Psycho*, *Finding Forrester*, *Gerry*, *Elephant*, *Last Days*, *Paranoid Park*, *Mansion On the Hill* - episodio del film "collettivo" *8* - e *Milk*) ha collaborato con un elenco davvero incredibile di cineasti di spicco della cinematografia nordamericana - e non solo: dall'*Apocalypse Now* di Coppola (1979) fino al *Gomorra* di Matteo Garrone (2008), passando per Carpenter, Bogdanovich, Lynch, Schrader, Friedkin e molti altri ancora, fra cui il bellissimo e sottovalutato (forse perché velocemente dimenticato) *Timecode* (2000) di Mike Figgis.

(3) Per chi scrive, la tendenza biografica di tanto cinema contemporaneo è sostanzialmente 'pornografica'. Film come *The Queen*, *Il Divo* e (ovviamente) molti altri, rappresentano i limiti di molto cinema attuale che fatica a trovare ispirazione genuina. Paolo Sorrentino ad esempio compie due passi indietro ed uno avanti scegliendo di raccontare quasi integralmente la storia del divo Giulio rispettandone le coordinate ricavate dalla cronaca (giudiziaria), ma nella sua pellicola sono proprio gli slanci più surreali ed evidentemente "inventati" a risultare convincenti e riusciti.
A Bologna dal 2006, sotto la direzione artistica di Andrea Romeo, ha preso forma un piccolo festival cinematografico tutto dedicato al dato biografico: Biografilm. Ogni anno gli organizzatori possono contare su di un'enorme possibilità di scelta, fra lunghi, corti e documentari. In epoca di edonismo imperante, il cinema biografico è specchio dei tempi che viviamo: con buona pace del concetto (probabilmente oramai anacronistico) di cinema come arte.

Last Days
Regia, sceneggiatura, montaggio: Gus Van Sant; Fotografia: Harris Savides; Musiche: Rodrigo Lopresti; Suono: Leslie Shatz; Scenografie: Tim Grimes; Costumi: Michelle Matland; Interpreti: Michael Pitt (Blake), Lukas Haas (Luke), Asia Argento (Asia), Scott Patrick Green (Scott), Nicole Vicius (Nicole), Ricky Jay (Detective), Ryan Orion(Donovan), Harmony Korine (ragazzo del club), Thadeus A. Thomas (uomo delle Pagine Gialle), Nicole Vicius, Rodrigo Lopresti, Kim Gordon, Adam Friberg, Andy Friberg, Thadeus A. Thomas, Chip Marks; Produttori: Jay Hernandez, Dany Wolf; Produzione: HBO Films, Meno Film Company, Picturehouse Entertainment, Pie Films Inc.; Distribuzione italiana: BIM; Origine: USA; Anno: 2005; Durata: 97'.



Paranoid Park (2007)

di Luciano Orlandini

Gli intriganti movimenti di macchina di Gus Van Sant non prendono il sopravvento sulla fotografia, sull'importanza della visione assunta dall'immagine. Spesso infatti panoramiche repentine e carrellate, ancorché ben curate e costruite per far risaltare "il mondo in movimento", non trascurano la composizione fotografica, la sottolineatura dell'immagine, ma sono un mezzo di indagine da seguire all'interno degli eventi e delle icone. Benché il movimento non dipenda dalla dinamica dei corpi, ma da una congettura mentale per cui deve essere la mdp a fluire attraverso lo spazio filmico (mentre se sono i corpi a muoversi, anche velocemente, all'interno del quadro, la sensazione di una statica del movimento prende il sopravvento), Gus Van Sant riesce sempre a dimostrare che è possibile rispettare "l'esigenza" di un'accelerazione dinamica, il bisogno di "veder muovere gli oggetti" con il rispetto di una prospettiva pittorica che non venga stravolta dal tipico abbandono dell'immagine nel mosso, ma, pur nel suo stesso superamento, acquisti nuove forme di visione. Per far questo, Gus Van Sant (tra l'altro da giovane era un pittore figurativo), dimostra la capacità di salvaguardare sempre la pulizia dell'immagine. Le forme del profilmico, oggetti e attanti che si muovono nelle sequenze, assumono una valenza ulteriore definendo un mondo che si mostra sempre allo sguardo senza nascondersi, cercando un "improbabile punto di fuga". Nonostante le immagini nitide in cui è possibile contare e rapportare gli oggetti ai personaggi, non sembra domini un punto di fuga precipuo ad esclusione delle scene equoree. Qui, nella pace del proprio mondo interiore, la pittura di Gus Van Sant si esalta nel ritrovamento di coordinate spazio-temporali che tranquillizzano e permettono ad Alex di descrivere il suo "sfogo" seduto su una panchina in riva al mare. La distanza tra il ricordo e la catarsi si esprime attraverso la scrittura come testimonianza ma anche come ricerca di una "liberazione" che non consoli, ma che riporti l'attimo alla superficie dell'esistente. Il gesto, quasi istintivo, di spingere l'addetto alla sicurezza ferroviaria, diventa il fulcro narrativo e il principio di costruzione e di funzionamento del film. Il treno che scorre sui binari (tra l'altro il cinema "è nato" con un treno) scivola su un percorso filmico, su una pellicola che scorre e che deve essere tagliata. Il taglio secco, improvviso, quasi come un istinto, arriva sempre ogni volta obbligandoci a scegliere una direzione e a farci cambiare l'esito anche contro le possibilità previste dallo script. Però ogni taglio, ogni giustapposizione, ogni sutura rievocano le parti mancanti, consolano solo in parte. Non è possibile (e questa è la dannazione del cinema) prendere tutto, seguire ogni linea; bisogna accontentarsi di quello che non abbiamo perso. Per questo rimango leggermente stupito da alcuni "tagli formali" come ad esempio il "taglio" del corpo del guardiano che viene mostrato nella rievocazione (il ricordo) e non nell'attimo in fieri della sua esclusione (l'accadimento). Mostrare un corpo tagliato da un punto di vista "distante" (un campo lungo dall'alto che giunge atteso dopo il passaggio sul fotogramma del treno-sipario, ovviamente sfocato dalla velocità), apparentemente, allo stato attuale della mia riflessione, sembra un tentativo di non abbandonare il rimosso, cucire un surplus che sottolinea le parole dell'investigatore. Ma il PdV di Alex scorge per fortuna solo la parte superiore del corpo, e in particolare il volto del guardiano che gli sta andando incontro poco prima di morire (allora il punto di vista del corpo spezzato è sguardo della memoria oppure onnisciente?). Il taglio della pellicola rimane sospeso nell'interno a tutto vantaggio di raccordi soft come ad esempio il più fluido piano sequenza tanto adorato da Gus Van Sant. La pellicola scorre inesorabilmente in linea retta avvolgendosi sulla bobina e quel tentativo di sutura forse avrebbe aderito meglio come sguardo disturbato da un altro fuori fuoco, un'altra vicinanza/distanza. A parte poche, piccole "effrazioni" la cifra essenziale e interessante di questo film è proprio lo sfocato (come la "sgranatura"): la mdp mostra Alex quasi sempre in primo piano evidenziando i "contorni" del suo mondo quasi sempre consumati o distanti. Pertanto la "lontananza"delle persone e degli oggetti si avvicina a pochi centimetri dallo sguardo di Alex: allontanarsi troppo significa svanire nell'indistinto e in un magma anamorfico, in un altrove alieno non percepito perché in contrasto con il ricordo e la ricostruzione plastica del rimorso. Pertanto la più grande lontananza diventa l'estrema vicinanza; niente gli è così estraneo e distante quanto Jennifer: i pochi centimetri che li separano diventano nella sua mente una distanza abissale. Se il film fosse stato il prodotto di un autore romantico la nostalgia avrebbe preso il sopravvento, perché l'idea della bellezza si coniuga sovente (nel romanticismo) alla nostalgia per qualcosa che si reputa perduto per sempre. E la perdita qui è abissale: dopo il padre e la madre (divisi e "distanti", mai ripresi da vicino o ripresi quasi di sfuggita come vaghe icone di un passato che fu) la perdita si allarga alla scuola (gli amici, Jennifer), agli skater del Paranoid, fino al suo ultimo atto supremo: fare sesso con Jennifer allontanando la mente nello spazio/tempo del dolore. Il problema è tutto in questa divisione, in queste assenza di suture che funzionano più sul piano della significazione che sul piano del significante. Questi corpi spezzati (i genitori, Alex e la sua ragazza, l'addetto ferroviario) rientrano sempre in gioco nella fluidità (tra l'altro spettacolare) con cui Van Sant muove la macchina da presa, senza spezzarsi definitivamente sulla pellicola, mentre lo sguardo di Alex, esteriorizzatosi (noi spettatori assumiamo il punto di vista mentale di Alex che "si vede" immerso in un mondo distante e miope), non "riesce" a suturare i corpi. Insomma la grandezza di Van Sant è tutta nella riproduzione di questo mondo visto da un astigmatico, un mondo che non è nostro, che non ci appartiene, un mondo in cui gli eventi sono estranei e lontani. Lo sceneggiatura stessa che secondo Van Sant è una cartina stradale (1) diventa effetto e causa del film, scritta per organizzare le riprese, si trasforma dopo ogni ripresa per essere bruciata e/o rimanere inutilizzata (un altro corpus a se stante) dopo che il film è stato montato. Più che una bibbia uno sfogo, una mappa che serve a guardare "la cosa finita mentre ci stai lavorando" (2). Il momento topico dell'epilogo/incipit: la sala di montaggio ossia il mare lontano e irraggiungibile, quasi ignorato da Alex, eppure tanto desiderato, l'immagine di questo paesaggio, moviola che riconnette tutto l'essente: il ricordo, il rimorso, l'isolamento. Ma è un montaggio in fieri che adora il piano sequenza costruito durante la formazione del suo stesso procedimento. Il cinema non può mostrare ma solo suscitare il fuori che è in noi.

Note:
(1) Alberto Morsiani, *Gus Van Sant*, Editrice Il Castoro, Milano 2003, p.12.
(2) ibidem, p.11.

Paranoid Park
Regia, montaggio: Gus Van Sant; Soggetto e sceneggiatura: Gus Van Sant da un romanzo di Blake Nelson; Fotografia: Christopher Doyle, Rain Kathy Li; Suono: Leslie Shatz; Interpreti: Gabe Nevins (Alex), Daniel Liu (Detective Richard Lu), Taylor Momsen (Jennifer), Jake Miller (Jared), Lauren McKinney (Macy), Winfield Jackson (Christian), Joe Schweitzer (Paul), Grace Carter (madre di Alex), Scott Patrick Green (Scratch), Jay 'Smay' Williamson (padre di Alex); Produzione: MK2 Productions, Meno Films, Centre National de la Cinématographie; Distribuzione italiana: Lucky Red; Origine: Francia, USA; Anno: 2007; Durata: 85'.

FILMOGRAFIA

Milk (2008)

8 (Film a episodi. Episodio *Mansion on the hill*, 2008)

Paranoid Park (2007)

Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence (Film a episodi. Segmento *First Kiss*, 2007)

Paris, je t'aime (Film a episodi. Segmento *Le Marais*, 2006)

Last Days (2005)

Elephant (2003)

Gerry (2002)

Finding Forrester (*Scoprendo Forrester*, 2000)

Psycho (1998)

Good Will Hunting (*Genio ribelle*, 1997)

Ballad of the Skeletons (Cortometraggio, 1997)

Four Boys in a Volvo (Cortometraggio, 1996)

To Die For (*Da morire*, 1995)

Even Cowgirls Get the Blues (*Cowgirl, il nuovo sesso*, 1993)

My Own Private Idaho (*Belli e dannati*, 1991)

Thanksgiving Prayer (Cortometraggio, 1991)

Drugstore Cowboy (1989)

Five Ways to Kill Yourself (Cortometraggio, 1987)

My New Friend (Cortometraggio, 1987)

Ken Death Gets Out of Jail (Cortometraggio, 1987)

Mala Noche (1985)

The Discipline of D.E. (Cortometraggio, 1982)

VIDEO MUSICALI

Red Hot Chili Peppers - *Under the Bridge* (contenuto nel DVD *Red Hot Chili Peppers: Greatest Videos*, 2003)

David Bowie - *Fame '90* (contenuto nel DVD *Best of Bowie*, 2002)

Candlebox - *Understanding* (1996)

The Spirit

L'adattamento cinematografico del fumetto di Will Eisner è un concentrato di Sin City, Batman, Elektra e Daredevil, rimescolati e rivisti con disincantata autoironia.

di Antonio Rubinetti

Lontano, oltre le nebbie del dubbio, al di là degli abissi senza fondo di ciò che non conosciamo, si trova l'estremo limite della realtà...

Incipit de 'L'uomo che aveva perso la faccia', (Will Eisner, 'The Spirit', 17 maggio 1942).

Uscito in Italia il giorno di natale, contemporaneamente agli USA, per una qualche oscura strategia commerciale, *The Spirit*, tratto dal capolavoro di **William Erwin Eisner** (morto il 3 gennaio 2005), si è conquistato gli appellativi più denigratori e rancorosi che un cinecomix abbia mai attirato su di sé ancor prima di essere visto. Oltre i prevedibili attacchi e le inferocite rimostranze a cui i puristi e i fan dell'originale hanno dato libero sfogo nel web, le critiche più severe, e forse quelle più attendibili, provengono dai recensori specializzati: canto del cigno di un autore che non ha più nulla da dire, ultimo residuo di una fiamma creativa ormai spenta, autoreferenziale e narcisistico delirio di onnipotenza. **Si tratta in realtà dell'impossibile proseguimento di quel dibattito iniziato con il libro intervista *Frank Miller e Will Eisner: Conversazione sul fumetto*.**

Nato negli anni '40 come una sorta di parodia dei personaggi in costume della Golden Age (quando la definizione "supereroe" non esisteva ancora), a lungo andare è diventato una satira del fumetto stesso di cui erano palesati le figure retoriche e le tecniche narrative. Spirit permetteva ad Eisner una struttura fissa, composta da sette tavole più la splash page, su cui improvvisare forme di racconto, variazioni linguistiche e generi narrativi riproposti nei loro tipici luoghi comuni e, allo stesso tempo, rinnovati. Le trame brevi erano storie uniche e originali, in cui raramente l'eroe era il protagonista, ed esprimevano un'amara poetica sulla condizione umana, il tutto rappresentato attraverso tecniche modernissime. Le ardite soggettive che ci mostrano il punto di vista di un personaggio addirittura da dentro il suo cranio, le inquadrature a plongè, oblique, dal basso comprendenti anche i soffitti di una stanza, che hanno suscitato frettolosi accostamenti con Orson Welles, l'utilizzo maniacale della mise en abyme, nel tentativo di rappresentare ed evidenziare l'origine della vignetta, in un gioco tra azione e gabbia della pagina, sono tutti espedienti che hanno fatto scuola, marchi stilistici e caratteristiche di un fumetto d'autore in tempi non sospetti che testimoniano l'importanza pionieristica di Eisner. Il suo sforzo maggiore, nonché il suo peccato originale, è stato il tentativo di rappresentare il tempo del racconto in relazione a quello della storia e a quello interiore del lettore. La stessa questione è il tema fondamentale del suo saggio più famoso Il fumetto come arte sequenziale. Operazioni contraddittorie in una forma espressiva che ha nella staticità e nella simultaneità il principale potenziale mitopoietico, ma che hanno donato quella dinamicità impossibile alle tavole, tanto da renderle decisamente cinematografiche.

Bisogna tenere presente una regola aurea ormai accettata anche nelle conversazioni da aperitivo: il film non si deve mai confrontare con il testo da cui è tratto. Fumetto e cinema sono due linguaggi (se si accetta questa espressione) sicuramente influenzati reciprocamente ma assolutamente autonomi. Trasgredire tale legge critica equivale a peccare mortalmente.
Ma questo paradigma qualunquista è stato messo in crisi di recente proprio a causa di Miller: *Sin City* di **Robert Rodriguez** (2005) e *300* di **Zack Snyder** (2007) sono adattamenti mimetici dai suoi fumetti, pellicole che riproducono pedissequamente le storie su carta, ricreando veri e propri tableaux vivants e in cui instaurando un rapporto di sudditanza nei confronti dell'origine. Il film di Rodriguez è un caso esemplare nel suo parassitare letteralmente sul fumetto nel tentativo di ricrearne lo spirito, compensando l'assenza creativa del regista con velleità concettuali. Ma lo stesso contrastato bianco e nero con sporadici schizzi di colore che davano ritmo, atmosfera e tensione nel fumetto, ne determina l'assenza dei medesimi nel film.

The Spirit sembrerebbe appartenere però ad un'altra tipologia di adattamento, la trasfigurazione. *Popeye*

di **Robert Altman** (1980) dalle strip di **E. C. Segar**, *Hulk* di **Ang Lee** (2003) dal personaggio di **Stan Lee** e **Jack Kirby**, *Old Boy* di **Park Chan-wook** (2003) dal manga di **Tsujiya Garone Minegishi Nobuaki**, *A History of Violence* di **David Cronenberg** (2005) dalla graphic novel di *John Wagner* e *Vince Lock*, sono opere in cui il fumetto viene piegato alle esigenze del regista e inserito all'interno del suo universo poetico. Ribadiscono con amara consapevolezza la premessa ontologica argomentata da **André Bazin** in *Per un cinema impuro* (André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1986). Il critico scrittore sottolineava l'importanza dell'autonomia della settima arte rispetto alla letteratura attaccando quella che definiva "Una certa tendenza del cinema francese" (André Bazin, *Un certain tendance du cinéma français*, «Cahiers du Cinéma», n. 31, gennaio 1954). Quando ci si trova davanti ad un testo sacro l'unico modo per adattarlo in un altro medium è tradendolo, snaturandolo forse.

L'attacco del film ci introduce subito in un mondo ben riconoscibile: il bianco e nero radicale, lo skyline della metropoli in cui una sagoma scura si muove saltando di palazzo in palazzo, il tutto commentato dalla voce off del protagonista che snocciola frasi di matrice chandleriana, imponendo ci da subito il suo punto di vista. L'eroe viene aggiornato: il suo completo si fa totalmente nero; ai piedi calza un paio di giovanilistiche Converse; si serve di telefonini cellulari; Ebony White, la spalla di colore che riassumeva alcuni vergognosi stereotipi razzisti, è totalmente assente (se si esclude una fugace comparsata). Ma la cravatta conserva il suo colore rosso. La vicenda si arricchisce di flashback in cui viene mostrata l'infanzia di Danny Colt con richiami alle graphic novel dell'ultimo fervido periodo artistico di Eisner, per poi intersecarsi con la mitologia classica: il vaso di pandora e il vello d'oro costituiscono un simbolico MacGuffin della storia, permettendo una riflessione sulla continuità letteraria che le avventure dei supereroi hanno con le saghe epiche della letteratura. L'intreccio non vuole essere sintesi e antologia delle situazioni più tipiche delle avventure raccontate da Eisner, ma una loro possibile variante, e il tema centrale di questa nuova avventura è il potere vampiresco del cinema, quel desiderio di morte che è ontologia dell'immagine fotografica. Spirit, come il film stesso, è un non-morto, simulacro di se stesso, uno zombie che parla, pensa e immagina. Questa condizione di confine in cui si trova è simboleggiata proprio dalla cravatta rossa, colore che caratterizza l'elettrocardiogramma della prima sequenza e il titolo stesso. La sua città non è altro che una proiezione plastica del suo io, una visione onirica governata dalla tensione tra eros e thanatos. La morte, insistentemente evocata nei dialghi e nelle motivazioni dei personaggi, si contrappone costantemente con il desiderio, ma l'atto sessuale è sempre interrotto. Spirit subisce addirittura una simbolica castrazione da parte di una delle donne che incontra. Ma il fulcro espressivo di questo adattamento è l'ironia camp il che lo trascina in altre categorie dell'intertestualità: quelle del rifacimento e della parodia. Parodia dello Spirit di Eisner, ma soprattutto di Sin City e di Miller stesso, o di quello che ne è rimasto. La voce fuori campo si fa stucchevole, il manierismo stilistico eccessivo e le scenografie al limite del grottesco in un masochismo autodenigratorio, **Più sono esposti gli elementi milleriani e più vengono derisi, affinché ciò che emerga sia, paradossalmente, lo Spirit di Will Eisner, in cui l'atteggiamento parodistico era una costante.**

Tutte le complesse acrobazie figurative di Eisner e i suoi giochi faustiani con il tempo si perdono nel film le cui sequenze si susseguono come episodi autonomi, intrappolati in quella staticità astratta e atemporale imposto dal green screen. La stessa staticità che sanciva il fallimento del film di Rodriguez è il maggior pregio in The Spirit. **Miller non ha architettato un adattamento e neanche una reintepretazione personale dell'(anti)eroe, come sembrava già dal trailer, egli ha ribaltato i due specifici, il tempo nel cinema e lo spazio del fumetto, realizzando una graphic novel servendosi della settima arte.** I manifesti stessi del film, con le font che caratterizzano l'autore di Ronin, costituiscono una variante della splash page, un altro celebre campo di esplorazione grafica per Eisner. A sostegno di tale teoria sono i disegni realizzati da Miller che accompagnano i titoli di coda, espressione di quanto viene enunciato nel corso di questa storia a fumetti della durata di 102 minuti. In definitiva Miller, come già aveva fatto con Batman in *The Dark Knight Retourn*, riscrive le origini di The Spirit, senza tradire il personaggio, ma il linguaggio cinematografico.

Gran Torino, quella vibrante espressione del cavo orale

di Gianpiero Ariola

Nel vedere Walt Kowalsky imbracciare il fucile, minacciando con l'arma e ancor più con la sua dura maschera facciale i bulli di quartiere, sembra ritornare per un attimo al pistolero, cacciatore di taglie, dei western di Leone, incurante del pericolo e marmoreo nel suo orgoglio solitario. È un riferimento fugace, probabilmente voluto, che pare tracciare la parabola evolutiva di quei modelli eroici, non certo per essere colto in un momento di insofferenza, ora che è entrato nel tramonto della vita, quanto piuttosto per portare a segno un ultimo atto coraggioso, attraverso l'ennesima, straordinaria messa in scena di un corpo, di un volto e di un suo dettaglio. Rispetto a quei ruoli da duro che hanno segnato la sua carriera (dal biondo di *Il buono, il brutto e il cattivo* all'ispettore Callaghan dei polizieschi anni '70), Eastwood sembra infatti trovare una finale trasformazione nell'operaio-reduce del Vietnam, che vive in un quartiere popolato ormai solo da coreani. La velocità della pistola 'vera', il cui movimento quasi sfuggiva all'occhio, ora rallenta, fino ai limiti della parodia, nel gesto mimato con la mano. Il protagonista lo ripete tre volte e la terza assume un fortissimo valore simbolico, sia perché preparato iterativamente dalle prime due, sia perché raggiunge un livello di fatale credibilità (egli, infatti, estrae un semplice accendino dal giubbotto), che sortisce un effetto inatteso dal significato prorompente; al vecchio eroe non occorre più il "ferro" per vincere e per la prima (e l'ultima) volta la vittoria non è più individuale ma decisamente collettiva, quindi morale (1).

Inoltre, è particolarmente interessante notare come tutti i segni del cambiamento interiore dell'antico cowboy sembrano passare per la sua cavità orale, che rispetto agli occhi (i quali mantengono tendenzialmente quella torva e imperscrutabile fissità), veicola magistralmente tutta la sua difficoltà comunicativa e, per contrasto, la sua esigenza relazionale. All'inizio della pellicola, vediamo le sue labbra serrate aprirsi a fatica per articolare le parole, rimanendo solidamente avvinghiate ai denti. Mentre sta con i suoi familiari, solo il peso dell'età riesce a dischiuderle, e i rantoli che ne fuoriescono sono segnali inascoltati (si vada la scena in cui prende le sedie nel seminterrato). Le espressive escursioni della bocca si fanno invece evidenti durante la frequentazione di Sue e Thao, passando dai contratti atteggiamenti di dolore, minaccia e disapprovazione (in cui le labbra si appiattiscono o abbassano i propri angoli o si sovrappongono, con il labbro inferiore pronunciato), a quelli ariosi di convivialità, scherno e divertimento (arrotondandosi per mangiare e allargandosi per sorridere o per provare stupore). Parallelamente a ciò, si insinua un'ulteriore suggestione. Infatti tutti gli elementi, che quella bocca attraversano, configurano trasformazioni nette e percorsi diversificati. Dalla solidità del cibo, alla liquidità della saliva, del sangue e della birra, fino alla gassosa essenza del bisbiglio, del grugno, del fumo e del canto si profilano così tragitti semantici, tra loro interagenti.
Ripercorriamo brevemente ognuno di essi.
Il cibo rappresenta senz'altro la consistenza più terrena e tangibile di quel legame che l'anziano vedovo stabilisce con i suoi vicini asiatici (si pensi alla festa a cui viene invitato da Sue e ai doni che riceve: tutte prelibatezze della cucina Hmong). È ciò che si può toccare, annusare e gustare e che lo stesso Walt ammette essere la migliore via della socializzazione. Insomma, prima di accedere ad una comprensione astratta, fatta di linguaggio, usanze e valori, la comunicazione si serve efficacemente della "solidità" di un bisogno primario. La sostanza liquida racchiude, invece, nel suo cupo fluire, tutto il risentimento e la negatività che dal protagonista va verso l'esterno e viceversa (dallo sputo di disapprovazione suo e della vecchia asiatica, al plasma che allerta della malattia mortale, fino alla birra che annebbia i sensi). Qui si ha tutta l'incertezza e l'instabilità dell'elemento proteiforme per eccellenza. Non si tratta pertanto di negatività assoluta ma più esattamente di profondo disagio; dei mutamenti ci si vorrebbe liberare ma, data la loro inevitabilità, li si subisce a fatica. In quanto all'elemento aereo esso segue lo svolgimento dell'intero film, partendo dal borbottare di disapprovazione nei confronti degli atteggiamenti irriverenti dei nipoti, nella scena iniziale, fino alla sua stessa voce, che ascoltiamo intonare il brano di chiusura.
Il suo timbro graffiante, già dispiegato nell'essenzialità dei dialoghi, assume senza dubbio un carattere espiatorio, vagamente mistico. Il canto, infatti, quale vibrazione più intima e insieme raffinata che il corpo possa produrre, è probabilmente l'unico in grado di richiamare pienamente tutta la pregnanza di una trasformazione interiore. L'espressione visiva, già particolarmente intensa nella dura maschera del volto di Eastwood, sembra così cedere il testimone alla sonorità canora, come fosse un necessario passaggio di consegna, un avvicendamento sensoriale che si incarica di portare a termine un compito. Ovvero quello di configurare il dono, nella sua forma estrema di sacrificio. Il gesto di Walt si inscrive, infatti, non tanto in una direzione di vendetta (nei confronti della gang asiatica) ma piuttosto in quella di un atto puramente altruistico, attirando a sé quel significato della vita, che egli stesso ammetteva di non aver forse ancora conosciuto.
Ecco allora che nella cavità orale è possibile intravedere anche l'ultimo elemento: il fuoco. Quella fiamma che è forza vitale del sentimento amoroso. Dopo la morte di sua moglie Walt rimane solo, circondato dai legami lisi e deteriorati con i figli; è questo che pesa più di ogni cosa nell'animo del protagonista, il fallimento relazionale. Ma giunge inesorabile un'inattesa svolta, una smentita che segue il dischiudersi delle labbra, rilassate e appena allargate, verso un sobrio e fiero sorriso (nella scena in cui conferma a Thao di volergli prestare la sua Gran Torino). L'ardente essenza della nuova amicizia, che ridipinge il volto dell'anziano protagonista, esplode tutto in quei pochi secondi in cui la mdp stringe sul suo volto.

In quanto al ritmo della narrazione, si sottolinea come il regista riesca ad oliare il percorso del cambiamento personale attraverso quella giusta dose di ironia, portandolo a infrangere l'odio razzista del vecchio combattente. Il punto di rottura, a tale proposito, sta tutto nell'espressione stupefatta di Kowalsky, nella sua ammissione di avere più cose in comune con i "musi gialli" che con i suoi stessi figli. Si tratta di uno stupore necessario a superare i pregiudizi culturali, che avverte non solo delle differenze ma soprattutto delle incredibili, inattese, somiglianze e che rivela quanto i veri nemici possono rivelarsi proprio coloro che dovrebbero esserti più vicini, quei contigui di razza e parentela (la gang pericolosa è proprio quella asiatica, non certo quella sudamericana o africana), mentre gli invadenti coreani si svelano gli unici amici e alleati possibili.
Eastwood, in conclusione, sembra volersi congedare dal cinema, come attore, con questa storia di raffinata materia antropologica, mettendo in gioco le visceralità elementari del proprio essere, che è appunto il modo più adatto per occuparsi di incontri tra culture ma anche semplicemente tra individui. Tale brillante intuizione unita ad una formidabile capacità espressiva (conferma di una dote già ben di-mostrata) consacrano l'ottantenne cineasta a sommo autore, che con il suo stesso monolitico corpo lascia ancora sullo schermo, e sulla proiezione della nostra memoria, tracce sensoriali ed emotive decisamente persistenti e accese.

Note:

(1) Su Filmcritica di marzo, commentando *Gran Torino*, Lorenzo Esposito scrive: «È falso che non esistano confini (tra due popoli, due persone, due cortili), falso che non vi siano differenze incolmabili e conflitti irrisolvibili. Il difficile sta nel *vederli*, nel farsene carico, nel concepirne la responsabilità e tenersi sulla schiena anche il carico altrui.» Esposito, L., 2009, *Genealogia della morale*, «Filmcritica», n. 593, p. 110.

(2) «Si tratta di un monolite cinematografico che solo il corpo-totem di Clint Eastwood poteva incarnare, scolpito nel legno e scavato nella pietra. […] Da un corpo così fatto non possono venire fuori che parole rade e amare come se quel corpo finisse sempre per imporre la sua fisicità come la imponevano i personaggi del cinema di John Ford: le parole sono secondarie. » Gatti, I., 2009, *Un monolite nel deserto*, «Filmcritica», n. 593, p. 112.

Gran Torino
Regia: Clint Eastwood; Soggetto: Dave Johannson, Nick Schenk; Sceneggiatura: Nick Schenk; Montaggio: Joel Cox, Gary D. Roach; Fotografia: Tom Stern; Musiche: Kyle Eastwood, Michael Stevens; Suono: Walt Martin; Scenografie: James J. Murakami; Costumi: Michelle Matland; Interpreti: Clint Eastwood (Walt Kowalski), Christopher Carley (Padre Janovich), Bee Vang (Thao Vang Lor), Ahney Her (Sue Lor), Brian Haley (Mitch Kowalski), Geraldine Hughes (Karen Kowalski), Dreama Walker (Ashley Kowalski), Brian Howe (Steve Kowalski), John Carroll Lynch (Barber Martin), William Hill (Tim Kennedy), Brooke Chia Thao (Vu), Chee Thao (nonna), Choua Kue (Youa), Scott Eastwood (Trey), Xia Soua Chang (Kor Khue); Produttori: Clint Eastwood, Robert Lorenz, Bill Gerber; Produzione: Matten Productions, Double Nickel Entertainment, Gerber Pictures, Malpaso Productions; Media Magik Entertainment; Village Roadshow Pictures; Warner Bros.; Distribuzione italiana: Warner Bros. Pictures Italia; Origine: USA, Australia; Anno: 2008; Durata: 116'.

METALLO FUSO: SPINAL TAP Vs. ANVIL

Un finto documentario su una finta band metal di successo colta mentre affronta il suo primo momento di declino e un vero documentario su una vera band metal che da trent'anni insegue invano un successo meritato.

di Roberto Rippa

Spinal Tap è il nome di una band metal inglese fittizia – creata proprio per questo film - che viene documentata nel momento in cui il suo successo inizia a dissolversi: un tour negli Stati Uniti ottiene risultati decisamente fiacchi, le tensioni interne si fanno sentire, la copertina del nuovo album viene censurata in quanto offensiva per le donne, la fidanzata di un membro della band mira a seguire le orme di Yoko Ono. Non che questa fase discendente debba sorprendere: gli Spinal Tap non sono particolarmente bravi né particolarmente brillanti. Al contrario, sono vanesi, ottusi, ovvi musicalmente e troppo propensi a seguire la moda del momento. Una band come molte nella realtà, insomma.

A testimoniare questo particolare momento - celebrativo nelle intenzioni, funereo nella realtà - è il regista Marty DiBergi (in realtà il regista del film Rob Reiner) (1), che segue e commenta le tappe del tour non dimenticando di raccontare i trascorsi della band – che ha abbracciato l'heavy metal dopo un esordio folk-hippy (2) – attraverso materiale di repertorio, creato ovviamente anch'esso all'uopo.

Tutti gli stereotipi del genere, sia musicale che cinematografico, sono brillantemente presenti ed è difficile immaginare che tutto ciò esista unicamente come satira sia del mondo del rock che del genere Rockumentary (3). Monumento al culto della personalità, costruito ad arte come praticamente tutti i documentari che testimonino il dietro le quinte di un tour musicale (4), *This Is Spinal Tap* è un'implosione del genere, uno svelarne il trucco, in quanto filma come fosse reale un evento fasullo, come fasulli sono tutti i personaggi che lo animano.

Risiede qui la forza comica del film, una forza che non solo non accenna a diminuire ma che, al contrario, il passare del tempo sembra enfatizzare, anche perché nel tempo il genere si è affinato solo in quanto a malizia ma non nella sostanza, che mira unicamente alla beatificazione laica di un artista.

A dimostrazione della sua verosimiglianza, leggenda vuole che alla prima inglese gli Iron Maiden lasciarono infuriati la sala convinti che il gruppo del film li citasse apertamente.

Non sorprende sapere che alla sua uscita il film ebbe risultati modesti a causa della convinzione di parte del pubblico che si trattasse di un documentario su una vera band non nota. Si rifarà negli anni grazie alla distribuzione in VHS prima e in DVD poi, trasformandosi in un classico della comicità statunitense.

Ad accrescere la sua credibilità, il fatto che il film, così come i documentari reali, nasce dal lavoro di montaggio di ore e ore di scene girate, qui per permettere agli attori (non a caso accreditati come sceneggiatori) di improvvisare. E la musica è vera, composta per l'occasione, suonata e cantata dagli attori stessi.

Lo sforzo di Reiner e dei suoi attori è quello di non limitarsi a fare satira, una satira benevolente, sempre impietosa ma mai crudele, su una band in difficoltà – esercizio troppo semplice – bensì dell'industria musicale e, in maniera sottile, dei registi che si sono prodotti nella regia di documentari sul mondo del rock.

A dare corpo e voce alla band, l'attore-regista-musicista Christopher Guest, Harry Shearer e Michael McKeen, tutti attori di spessore con alle spalle una partecipazione alla serie televisiva *Laverne & Shirley* (5) e tutti in seguito al *Saturday Night Live* proprio come Spinal Tap.

L'evoluzione della storia ha visto Guest, Shearer e McKeen portare il gruppo in concerto, pubblicando

anche alcuni dischi. Il paradosso è che *This Is Spinal Tap* appare come il più reale tra i documentari sul rock in circolazione.
Attenzione ai volti famosi, o divenuti tali in seguito, che vi compaiono!

Non particolarmente dissimile da *This Is Spinal Tap* è *Anvil! The Story of Anvil*, vero documentario su una vera band metal canadese di Toronto che, a dispetto della sua lunga militanza sulle scene, non ha mai conosciuto il successo dei grandi numeri.
Sacha Gervasi (già autore delle sceneggiatura per *The Terminal* di Spielberg nonché fan della band sin dai suoi quindici anni) segue i fondatori del gruppo Steve "Lips" Kudlow e Robb Reiner (curiosamente quasi omonimo del regista di *This Is Spinal Tap*) in una sfortunatissima tournée organizzata da un'inesperta quanto volenterosa fan, che li vedrà suonare a un festival in Transilvania dove delle 10'000 persone attese si presentano in 187, che li costringerà a lottare per essere pagati, che li vedrà suonare a Tokyo alle nove del mattino.
"Nel corso del tour tutto è andato storto, ma almeno c'era un tour in cui le cose potessero andare male!". Se non è positività questa…
Del resto gli Anvil sono una band dall'insuccesso inspiegabile: sono bravi, hanno buona presenza sul palco e sono apprezzati sia dai colleghi più famosi che da uno zoccolo duro di, pur non troppo rilevanti numericamente, fedeli.
Lo conferma Slash dei Guns N'Roses nel documentario: "Quante band sono riuscite a stare insieme per 30 anni? Stones, Who, U2 e…Anvil!". Vero, ma la longevità del gruppo non evita ai suoi due membri stabili di lavorare uno come autista per una mensa scolastica e l'altro come demolitore. Ciò che è ammirevole è il sacro fuoco che li anima: vivono per la loro musica e nulla e

nessuno potrà mai distoglierli dalla loro passione. Nemmeno l'insuccesso. Il documentario pone quindi l'attenzione sulla costanza, sulla passione e anche sui meccanismi del successo, così frequentemente distanti dal puro merito.
Spesso esilarante, sempre affettuoso e rispettoso, *Anvil! The Story of Anvil* è un documento prezioso non solo sulla band che racconta ma anche sul mondo musicale in genere.
This Is Spinal Tap e *Anvil!* sono accomunati da tanti elementi: primo tra tutti l'umorismo e quindi il dubbio, se visti in sequenza, su quale dei due sia il falso. Paradosso ulteriore: Se il film di Rob Reiner parla di una band inesistente divenuta in seguito reale (con tanto di tour e dischi pubblicati), *Anvil!* regalerà al gruppo di cui parla il successo faticosamente inseguito per trent'anni.

Roberto Rippa

This Is Spinal Tap (USA/1984)
Regia: Rob Reiner
Sceneggiatura: Christopher Guest, Michael McKean, Harry Shearer, Rob Reiner
Musiche originali: Christopher Guest, Michael McKean, Rob Reiner, Harry Shearer
Fotografia: Peter Smokler
Montaggio: Kent Beyda, Kim Secrist
Interpreti principali: Rob Reiner, Michael McKean, Christopher Guest, Harry Shearer, Fran Drescher, Bruno Kirby, Ed Begley, Jr., Patrick Macnee, Dana Carvey, Billy Crystal, Paul Shortino, Anjelica Huston
Durata: 82'

Anvil! The Story of Anvil (USA/2008)
Regia: Sacha Gervasi
Musiche originali: David Norland
Fotografia: Christopher Soos
Montaggio: Andrew Dickler, Jeff Renfroe
Con la partecipazione di: Steve 'Lips' Kudlow, Robb Reiner, Tiziana Arrigoni, Kevin Goocher, Glenn Gyorffy, William Howell, Lemmy, Slash, Chris Tsangarides, Lars Ulrich, Jerry Fielden
Durata: 90'

Note:

(1) Figlio del regista-attore-autore e produttore Carl Reiner, Rob Reiner debutta sullo schermo quando ancora è bambino. Il suo primo grande successo gli giunge dalla partecipazione nel ruolo di Mike Stivic alla sitcom di Norman Lear *All In the Family* (in Italia *Arcibaldo*). Dopo alcune regie televisive negli anni '70, dirige nel 1984 *This Is Spinal Tap*, di cui è anche co-autore di soggetto e sceneggiatura. L'anno seguente, *The Sure Thing* (*Sacco a pelo a tre piazze*) lo conferma valido regista di commedie. Da allora inanella un successo dopo l'altro: da *Stand By Me*, tratto da un racconto di Stephen King, passando per il successo clamoroso di *When Harry Met Sally* (*Quando Harry incontra Sally*, 1989), *Misery* (*Misery non deve morire*, 1990, tratto anche questo da Stephen King), *A Few Good Men* (*Codice d'onore*, 1992), e molti altri. Come attore ha ottenuto due premi Emmy (tutti per *All In the Family*) e come regista una candidatura all'Oscar (nel 1993 per *A Few Good Men*).
Attualmente sta preparando un film tratto da un romanzo di Wendelin Van Draanen.

(2) Molti i riferimenti, almeno apparenti, a eventi reali della storia del rock: i Pink Floyd avevano una forte componente psichedelica fino a che Syd Barrett ne faceva parte. Quando Roger Waters ne prese il timone, il gruppo abbracciò il genere progressive che ne fece la fortuna. I Black Sabbath, prima di diventare la band metal che conosciamo, si chiamavano Earth e il loro genere era psichedelico con una forte radice blues. I Genesis, con la partenza di Peter Gabriel, si trasformarono da band progressive a pop.
E se gli Spinal Tap sono noti per le curiose morti dei suoi batteristi, citate nel film, non sono da meno i Judas Priest, con i sette batteristi cambiati fino all'epoca dell'uscita del film.
Se nel film gli Spinal Tap si fanno costruire una scenografia stile Stonehenge che risulta, a causa di un errore di conversione delle misure, di dimensioni molto inferiori al previsto, tanto da essere inutilizzabile, ai Black Sabbath accadde l'opposto: ordinata una scenografia uguale, il risultato fu talmente grande da costringerli a affittare uno spazio più grande del previsto per le prove. Anche qui l'errore è ascrivibile a un'incomprensione riguardante le unità di misura, da piedi a metri.

(3) Il neologismo Rockumentary, che fonde le parole Rock e Documentary, definisce i documentari che trattano di artisti o di un evento musicali.
Molti i registi celebri che si sono cimentati nel genere: da Peter Bogdanovich (*Runnin' Down A Dream* su Tom Petty and the Heartbreakers, 2007) a Martin Scorsese (*The Last Waltz* su The Band, 1976), da Albert e David Maysles con Charlotte Zwerin (*Gimme Shelter*, sul tragico concerto dei Rolling Stones a Altamont, in California, 1970) a Jonathan Demme (*Stop Making Sense* sui Talking Heads, 1984).
Diverso il discorso fatto da Godard con *Sympathy for the Devil* (1968) in cui il regista usa come pretesto le sessioni di registrazione del brano citato nel titolo per l'album Beggar's Banquet, per parlare delle rivoluzioni in atto in quel periodo: dal femminismo, alle Black Panther. Il titolo *Sympathy for the Devil* si riferisce a una versione rimaneggiata dal produttore del film originale, che Godard aveva intitolato *One Plus One*. I Rolling Stones sono oggetto di un altro documentario anomalo, il già citato *Gimme Shelter* di Albert e David Maysles. Il film, che dovrebbe testimoniare fedelmente un concerto tenuto nel 1969 dalla band inglese (con i Jefferson Airplane) nel Nord della California, presso l'autostrada di Altamont, prende improvvisamente un'altra direzione quando gli Hell's Angels, scelti dagli organizzatori come responsabili del servizio d'ordine, uccidono un ragazzo del pubblico. Il documentario alterna scene del concerto a scene girate tra il pubblico. L'omicidio viene poi mostrato ai Rolling Stones, che commentano l'accaduto in video.

(4) Esempio lampante della falsità dei documentari che offrono la possibilità di assistere al dietro le quinte del tour di un o un'artista musicale è *Madonna: Truth or Dare* (*A letto con Madonna*, 1991) di Alek Keshishian. Presentato come (e spesso accolto come) testimonianza fedele, è in realtà un monumento all'artista pop per eccellenza. Un monumento autocostruito, dal momento che il regista pare essere unicamente l'esecutore della volontà dell'artista stessa. Se qualcuno ha mai pensato che si trattasse di un documento verosimile (cosa molto improbabile per un'artista che ha fatto della sua immagine pubblica un vero e proprio capolavoro di comunicazione) sappia che buona parte delle scene realizzate dietro le quinte (riprese in bianco e nero) sono false, recitate ad arte, studiate per alimentare il mito anche attraverso i suoi atteggiamenti meno edificanti, centellinati con grande attenzione. Non sarebbero da meno neppure le riprese delle esibizioni sul palco, probabilmente ricantate in studio per eliminarne le – frequenti – imperfezioni.

(5) *Laverne & Shirley*, in onda dal 1976 al 1983, è una sitcom derivata da *Happy Days*. Anche Rob Reiner vi ha partecipato in qualità di ospite in un episodio.

IL MOSTRO

di Franceso Moriconi

IL MOSTRO

Censura: Film per tutti
Anno:1977
Durata: 94
Regia: Luigi Zampa
Sceneggiatura: Sergio Donati (soggetto e sceneggiatura),
Interpreti: Johnny Dorelli, Sydne Rome, Renzo Palmer, Yves Beneyton, Enzo Santaniello, Renato Scarpa, Gianrico Tedeschi, Orazio Orlando
Fotografia: Mario Vulpiani
Musiche: Ennio Morricone
Produzione: Alex Cinematografica, Uti Produzioni Associate, S.G.M. Film

IL DVD

Produzione: 30 Holding
Distribuzione: Millennium Storm
Codice Area: 2
Visto Censura: Film per tutti
Tipo DVD: 5 - Singolo lato, singolo strato
Audio: Italiano 2.0 mono
Sottotitoli: nessuno
Formato Video: 1.77:1 16/9 anamorfico
Extra: nessuno
Note: Pessima qualità audio video. Un film che avrebbe meritato contributi extra.

TRAMA

Valerio Barigozzi (**Johnny Dorelli**), giornalista e scrittore di romanzi gialli tascabili, sbarca il lunario rispondendo con il nome di "Contessa Esmeralda" alla posta che arriva nella redazione di un importante quotidiano. Sempre in cerca del grande scoop, per Valerio l'occasione tanto attesa si materializza nella forma di una lettera attraverso la quale un misterioso killer gli rivela i suoi prossimi obiettivi. Grazie a questo strano filo diretto con l'assassino, **Barigozzi** scala i vertici del gruppo editoriale, ma dopo l'ennesimo omicidio, anche il giornalista finirà tra l'elenco dei sospettati e sarà costretto a dimostrare la propria innocenza.

RECENSIONE

Film cupo, cinico e assolutamente spietato nel ritrarre la figura di un giornalista disposto a tutto pur di tornare nel grande giro ma capace solo di mantenersi a galla in un mondo ben più corrotto e indecifrabile di quello che riesce a descrivere con la sua pericolosa fantasia.
Ventisei anni dopo L'asso nella manica di **Wilder**, **Zampa** e lo scrittore **Sergio Donati** tornando a riflettere sulle devianze dei mass media e la natura situazionale della violenza scegliendo un registro sempre in bilico tra dramma e commedia nera. L'operazione riesce fino all'improbabile finale dove solo la straordinaria prova di **Dorelli** (degno custode dell'anima nera di Charles "Chuck" Tatum ma anche ispirato dal **Tognazzi** visto all'opera nell'episodio L'educazione sentimentale de I Mostri) impedisce di far scadere il tutto nella farsa.
Ottimi i dialoghi, come le caratterizzazioni (spesso impietose) dei personaggi di contorno a cominciare dalla moglie del protagonista che non perde mai l'occasione di manifestare al fragile e disadattato figlio, tutto il suo disprezzo per l'ex compagno di vita ("Lo sciacallo è una bestiaccia schifosa e vigliacca che non ha il coraggio di battersi con gli altri animali per procurarsi il cibo, allora segue le bestie più forti, e quando queste hanno finito di mangiare, si prende gli avanzi").
Non latita del tutto la suspense anche se gli autori stemperano costantemente i toni con scene più grottesche come quella della riunione redazionale dove giornalisti e creativi avanzano le loro proposte per sfruttare al massimo l'appeal del mostro presso tutte le fasce di pubblico: ("Noi dei fumetti abbiamo pensato a due nuovi personaggi; questo è Viperix il massacratore inafferrabile - andrebbe bene fra gli otto e i dodici anni - Per i più grandicelli abbiamo creato Mostrella che va più sul sadomasochista porno").
Grandioso anche **Renzo Palmer** nel ruolo di un industrialotto che vuole commerciare prodotti legati al killer (il Rossetto mistero). Per lui solo una piccola parte ma è davvero irresistibile nella sequenza in cui spaventa Barigozzi nascondendosi dietro un inquietante bambolotto gonfiabile realizzato a fini pubblicitari.
Particina per **Sydne Rome**. La spigliata e solare ragazza di Akron si spoglia come da usanza in quegli anni ma non arriva ai livelli di Che? di **Polanski**.
Enzo Santaniello (nel film il figlio di **Dorelli**) aveva iniziato la sua carriera con particine in film western. Era lui il bambino che viene ucciso dal pistolero **Henry Fonda** in apertura di C'era una volta il west, film sceneggiato proprio da **Sergio Donati**.
Sempre a proposito di **Donati** si potrebbe anche aggiungere che prima de Il mostro, già nel 1972 aveva espresso le sue idee sulla manipolazione delle informazioni da parte degli organi di stampa scrivendo il copione del film di **Bellocchio** Sbatti il mostro in prima pagina.
Un'ultima considerazione riguarda **Luigi Zampa**, zio dell'ex ideologo delle Brigate Rosse **Renato Curcio**, un personaggio da cui non si può certo prescindere parlando di atti di violenza in Italia negli anni settanta. Forse qualche storico ci dirà prima o poi se le drammatiche vicende di **Curcio** hanno in qualche modo determinato il coinvolgimento di **Zampa** in questo progetto, però c'è da notare che già dal 1971 e per buona parte degli anni di piombo, il regista aveva abbandonato la commedia pura per dedicarsi alla realizzazione di film meno consolatori come Bisturi la mafia bianca, Gente di Rispetto e appunto Il Mostro. La sua carriera si è conclusa infine nel 1979 con il corale e più lieve Letti Selvaggi.

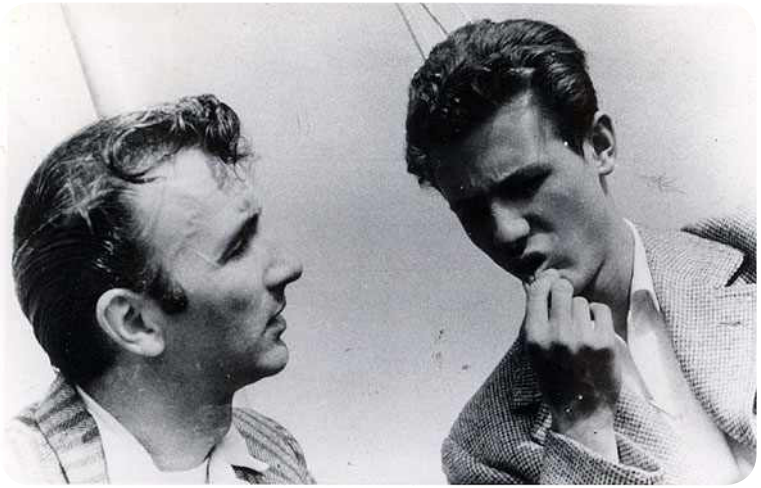
LA CRITICA UFFICIALE

"Tema massmediologico affrontato con superficialità; la sorpresa finale rischia di affondare tutto nel ridicolo. Confrontare con Maledetta Estate."
Voto: **1/2
IL MEREGHETTI

Il mondo di Bruno Bozzetto

Bruno Bozzetto cinematografico

di Mario Verger



Il giovanissimo Bruno Bozzetto con Norman McLaren, a Cannes nel 1958

Bruno Bozzetto emerse subito poiché, giovanissimo, mandò un film al Festival di Cannes e vi fu un corrispondente italiano che scrisse: «Bozzetto meglio di Sophia». La notizia rimbalzò su tutti i quotidiani italiani, ed il suo nome divenne immediatamente famoso.
Non trovo parole migliori per descrivere come questo straordinario autore si impose, appena ventenne, sulla scena del cinema di animazione internazionale capovolgendo completamente – ma mantenendone ugualmente i canoni – quello che era stato fino ad allora il cartone animato in Italia. Era il 1958.
Il film di cui parlo è *Tapum! La storia delle armi*, girato in 16 mm dal giovane Bozzetto adoperando l'asse da stiro di sua madre, riadattato a *verticale* con quintali di scotch che sorreggevano la cinepresa.

Tapum! La storia delle armi

Tapum! metteva immediatamente in evidenza quell'ottica ironica e pessimista che accompagnerà la visione di Bozzetto durante tutta la sua carriera. La "storia delle armi" altro non è che la storia dell'evoluzione degli esseri umani basata sulla prevaricazione dell'uomo sui propri simili. In questo variato excursus sulla volontà di dominio e sul "progresso", Bozzetto raccontò l'evoluzione umana nella sua innata tendenza catastrofica, dalle origini fino alla sua distruzione, per ricominciarne daccapo il processo.
Graficamente, il giovane Bozzetto si distinse immediatamente per il suo stile straordinariamente efficace

e personale. I suoi disegni, pur essendo sapientemente stilizzati, si accompagnano sempre ad una gran freschezza d'espressione; poiché privati di ogni appesantimento stilistico essi appaiono "aerei" e spensierati senza che lo spettatore si senta condizionato da alcuna leziosità di contorno e forme.
Bozzetto, pur mantenendo alcuni elementi di semplicità dello stile italiano dell'epoca, si affacciò direttamente verso le nuove tendenze americane degli U.P.A., che avevano ideato uno stile molto più "asciutto" e geometrizzato per adattarlo ai costi ridotti della stop animation.

Una rarità: uno dei primi libri di Giannalberto Bendazzi su Bruno Bozzetto

L'animazione in Italia fino ad allora era stata quella di Domeneghini, di Pagot, di Rubino e di Gibba, ossia: si nutriva di quelle caratteristiche iconografiche Disney alla *Biancaneve e i sette nani*, "infarcite" dalla tradizione della pittura italiana del primo Novecento.
E' però il caso di ricordare che dal primo lungometraggio, Walt Disney – o sarebbe meglio dire: la Disney –, era andata di gran lunga avanti: aveva visto la guerra e dopo i diversi successi riscontrati con *Pinocchio* e *Fantasia* aveva conosciuto anche la crisi; una crisi non tanto artistica quanto economica. Disney aveva assaporato gli scioperi per i salari considerati troppo bassi dai suoi dipendenti e contemporaneamente i costi dell'animazione erano aumentati a dismisura. Nel 1953, infatti, uno dei veterani della Disney, Ward Kimball, diresse il primo cortometraggio sperimentale in cinemascope, *Toot, Whistle, Plunk and Boom*, una storia molto rapida della musica – dalla preistoria all'epoca contemporanea – e fu proprio questo il film che folgorò il giovane Bozzetto, la fonte d'ispirazione per la sua prima creazione. Un'altra questione da chiarire è il grande fascino che Bozzetto subì da Disney e dalla sua Arte. Spesso si è sentito parlare di Bozzetto come "l'anti-Disney", dando evidentemente per scontato che il regista milanese fosse in netta antitesi col Mago di Burbank, o – peggio ancora, non ne condividesse né idee né concetti. Tale equivoco, poi intelligentemente strumentalizzato per cercare di creare una 'scuola' italiana alternativa a quella d'oltreoceano, era nato quando Massimo Maisetti, uno fra i massimi studiosi di cinema d'animazione contemporaneo, pubblicò nel 1974 il saggio *Bruno Bozzetto: l'anti-Disney*.
In questo scritto Maisetti aveva parlato peraltro di come Bozzetto si rifacesse direttamente al Disney di prima maniera di *The Kondike Kid*, che a sua volta si ispirava a *La febbre dell'oro* di Chaplin. Maisetti, infatti, spiegò che «*Bozzetto tende ad un discorso in cui la battuta non è mai fine a se stessa, ma conduce ad una riflessione realistica sull'uomo*» (1). In questo Bozzetto pare estremamente vicino a Disney. Entrambi orientano le proprie tematiche sugli esseri umani e sulla loro maniera di agire, ma, mentre Disney li rende "interpreti", facendone emergere sentimenti, vizi e virtù, Bozzetto preferisce dirigerli dall'esterno, come un osservatore solitario che minuziosamente guarda lo svolgersi di una scena da lontano. Entrambi però non fecero altro, l'uno con la voglia di muovere l'anima degli attori disegnati e, l'altro, con divertito sarcasmo, di mettere in evidenza le caratteristiche più intime dell'umanità.
Che Bozzetto sia di Disney un grande ammiratore e che i suoi film siano del grande Disney i diretti discendenti in chiave riletta, lo si intuisce con evidente facilità.
«Io sono un misto di Walt Disney e McLaren, aveva detto Bozzetto nel 1986, *e questi sono due personaggi assolutamente antitetici. Non si può stabilire con chiarezza da che cosa si viene influenzati, si ricevono degli stimoli e quelli più nuovi ti colpiscono soprattutto se ci si rende conto che sono alla nostra portata e che possiamo "farli" anche noi; quando invece ci troviamo di fronte a qualcosa di enorme ci spaventiamo. Perciò consiglio sempre di non copiare Walt Disney»* (2).
Bozzetto, che si trovò a Cannes nel 1958 con *Tapum!*, ebbe modo di stringere amicizia con McLaren, il celebre maestro d'animazione canadese, con cui condivise quella geniale freschezza e spontaneità che caratterizzavano alcuni dei suoi primi film. Come ho detto – e fu lui stesso a confermarmelo – Bozzetto "partì" da Disney.
Inoltre, fin da giovanissimo guardò subito a ciò che offriva la scena internazionale: apprezzava Disney, amava McLaren, conosceva il cinema di Yoji Kuri; voleva, in poche parole, divenire 'universale'. L'anno successivo, pur non avendo ancora iniziato un'attività professionale, andò in Inghilterra seguendo dei corsi di animazione tenuti da John Halas, il quale, notando le qualità del giovane e già conosciuto regista (*Tapum!* nel frattempo aveva ricevuto diversi premi e consensi in ambiti internazionali) gli produsse *La storia delle invenzioni* (1959).

La storia delle invenzioni

Per certi versi simile, ma più articolato e maturo, il nuovo film di Bozzetto appare molto più vicino al suo stile definitivo. Più che una storia del progresso, Bozzetto spiegò come i processi innovativi e le ideazioni nascano spesso da circostanze fortuite. Curioso il finale in cui l'uomo solo, in mezzo al caos cittadino, sogna un pianeta per stare lontano dalle sue invenzioni.
Prima di passare all'attività professionale di Bozzetto, ritengo sia il caso di ricordare alcuni suoi film giovanili.

Bozzetto si appassionò, sin da quand'era studente al liceo Beccaria di Milano, di cinema dal vero. Realizzò diversi cortometraggi a passo ridotto, con protagonisti amici e compagni di scuola. Spesso e volentieri però capitava che trovasse difficoltà nell'averli a sua disposizione, per questo decise di avere i suoi attori come, quando e quanto voleva: "disegnandoseli da sé".
E' del 1953, infatti, il suo primo film, un *Donald Duck* cartoon disegnato dapprima su un semplice quaderno a quadretti e successivamente ripreso con una cinepresa otto millimetri. Interessante è la scelta del papero disneyano di cui si intravede la preferenza rispetto a Topolino che, al contrario, è privo proprio di quei 'difetti' su cui Bozzetto baserà le sue tematiche, preannunciando in tal modo, anche se in forma ancora latente, il famosissimo personaggio del signor Rossi.
Del 1957 è *Fantasia indiana* che in modo ancora rudimentale annunciava le parodie western bozzettiane, come nei Caroselli di *Unca Dunca*, e di *West and Soda*. Oltre ad una parentesi dal vero, durata tre anni, con *Il cerchio si stringe*, *Piccolo mondo amico*, *I gatti che furbacchioni* e *Filo d'erba*, nel 1958 Bozzetto tornò all'animazione, stavolta con *Tico-Tico*, un micrometraggio inciso direttamente su pellicola 16 mm., e *Partita a dama*, realizzato a ritagli. In entrambi si intravede come Bozzetto avesse già appreso molto dal

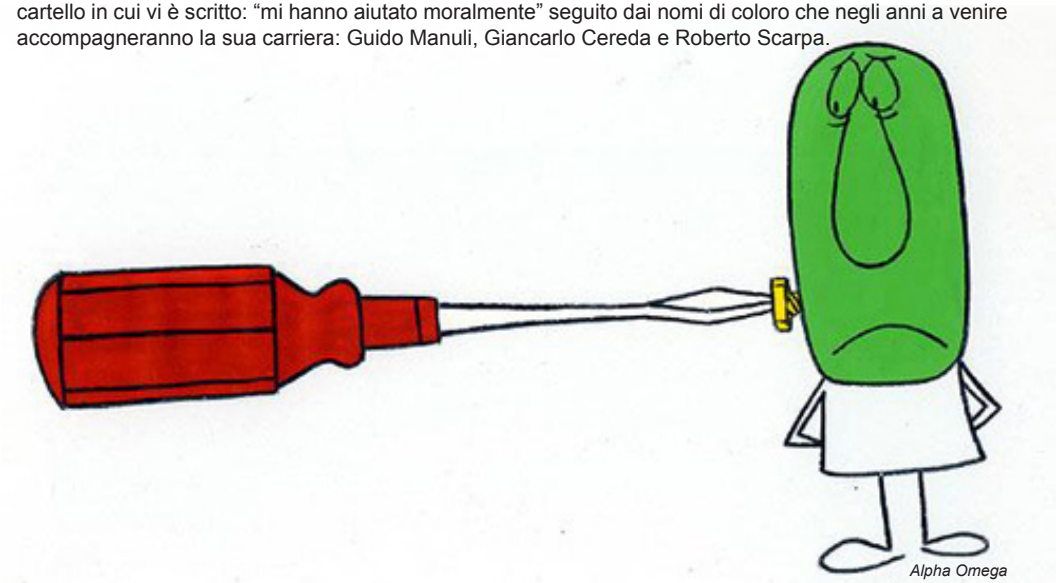
"maestro" McLaren.
Se il primo ricorda *Blinkity-Blank*, il secondo non è dissimile a *Rythmetic* (entrambi del maestro canadese) dove l'animazione di ritagli gioca molto sull'attenzione dello spettatore. Ma già in *Partita a dama*, le pedine, muovendosi da sole, hanno modo di mostrare la loro rivalità, giocando sull'antitesi umana esprimendo quelle problematiche che Bozzetto svilupperà di lì a poco.
Con il 1960 il regista milanese iniziò la sua attività professionale fondando la Bozzetto Film.

Il Signor Rossi

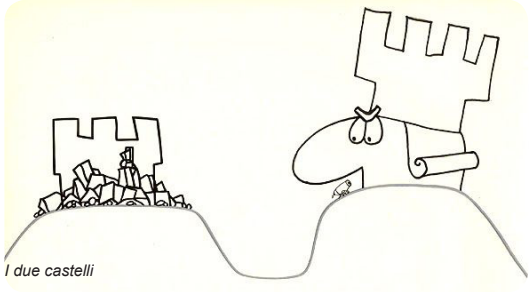
Il personaggio del signor Rossi, protagonista di una numerosa serie di cortometraggi, nacque a quanto pare abbastanza casualmente: *«Il signor Rossi è la caricatura di un signore che era allora il direttore del Festival del Film Artistico di Bergamo*, raccontò Bozzetto, *Egli rifiutò al Festival un mio film mentre in Selezione avevo visto dei film ben peggiori del mio. E' così che nacque un Oscar per il signor Rossi, che è la storia di un uomo che, dopo aver visto il suo film rifiutato ad un festival, taglia, graffia, scarabocchia la pellicola e il film così ridotto vince l'Oscar»* (3).
E' interessante notare che in *Un Oscar per il signor Rossi*, la mascotte bozzettiana è ancora in uno stato rudimentale, non avendo ancora acquisito quella sicurezza da "star" conferitagli nei film successivi: egli infatti è un omino piccolo, sperduto, paragonabile quasi al primo Mickey Mouse, a cui mancavano ancora guanti e vestiario.

Un Oscar per il signor Rossi

Bisogna anche notare che, se il signor Rossi non era ancora diventata la creatura numero uno di Bruno Bozzetto, già aveva le carte in regola per esserlo: era la versione italiana sia dell'ispettore Clouseau della Pantera Rosa, sia di Gustavo dell'ungherese Jozsef Nepp. In una sola parola, Bozzetto aveva trovato la traduzione in lingua italiana di un vocabolario universale. Anche perché negli anni '60 era molto usato il personaggio di profilo e con entrambi gli occhi in prospetto, carattere di cui l'Italia non aveva ancora un proprio 'ambasciatore'. E Bozzetto adattò al signor Rossi tutti quei vizi e difetti – nonché abitudini – dell'italiano medio, mettendo una serie di elementi comuni, come il cognome comune, le aspirazioni comuni, i difetti comuni, i quali fecero di un personaggio "comune" il prototipo dell'italiano piccolo-borghese, creando, in altre parole, un "personaggio da un non-personaggio". Sin dall'inizio Bozzetto descrisse il signor Rossi come un omino anonimo, subalterno, vittima della società e, nei primi cortometraggi assai minuto, quasi succube delle situazioni cui va incontro.
Del 1961 è *Alpha Omega*, film entro il quale Bozzetto continuò a dimostrare in modo incisivo di volersi avvicinare al disegno universale, ovunque comprensibile. I "cartelli" iniziali sono tradotti in varie lingue e ciò per rendere l'opera il più internazionale possibile. Già a partire dai titoli di testa, la forza, l'estro ed il brio fanno capire il carisma del giovane regista milanese, capace di condire il proprio lavoro con quel tocco di semplice ironia che in breve diverrà una delle caratteristiche più evidenti del suo lavoro; si pensi al cartello in cui vi è scritto: "mi hanno aiutato moralmente" seguito dai nomi di coloro che negli anni a venire accompagneranno la sua carriera: Guido Manuli, Giancarlo Cereda e Roberto Scarpa.

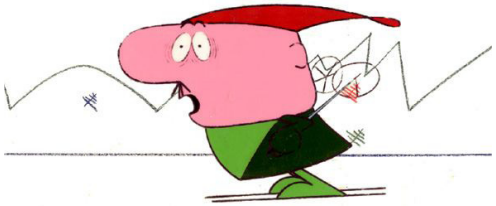

Alpha Omega

Dopo questo cortometraggio, l'omino Alfa diverrà protagonista anche di una riuscita serie di Caroselli animati. Nella pellicola è narrata la vita di un uomo – dall'alfa all'omega – dall'inizio alla fine appunto, giocando praticamente su di un'unica inquadratura. La figura è imperniata su un esile corpo squadrato, sormontato da una pesante testa dai lineamenti stilizzati che, se per Renato Candia è *«simile alle false maschere primitive di Modigliani, della beffa di Livorno»* (4), per noi è assai più simile allo stile del giapponese Yoji Kuri, al quale, invece, Bozzetto fa inequivocabilmente riferimento. Straordinario gioiello d'arte, sia dal punto di vista compositivo che contenutistico, *Alpha Omega* narra come il trascorrere del tempo porti l'essere umano a consumarsi rapidamente dopo un'esistenza veloce e statica. Del 1963 è *I due castelli*, lavoro che presenta un'unica inquadratura composta da due montagne sopra le quali sorgono due castelli adiacenti.



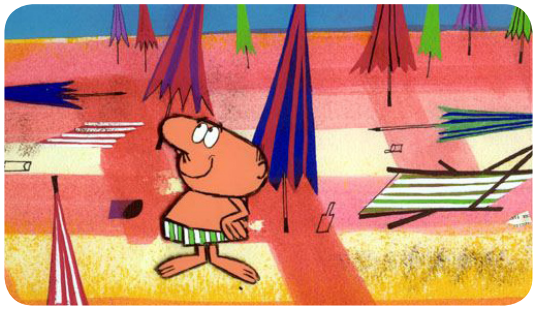
I due castelli

Interessante è la veduta totale, in cui si vedono i protagonisti piccoli quanto formiche. Troveremo spesso questa visione totale, lontana, che provoca l'effetto di un osservatore che, a distanza, si accinge a scrutare in silenzio il lento svolgersi di una situazione con tutti i tempi di realizzazione che il suo svolgersi richiede, creando una drammatica suspense tra scena e spettatore. Bisogna sottolineare l'interessante trovata grafica delle montagne tracciate in grigio ed i due castelli con i personaggi inchiostrati in nero, mentre il tutto è tracciato su fondo bianco. Oltre a questo notevole film, animato con Guido Manuli (che ancora non compare come regista), Bozzetto ripropone il personaggio ideato qualche anno prima, in tre nuovi cortometraggi *Il signor Rossi va a sciare*, *Il signor Rossi al mare* e *Il signor Rossi si compra l'automobile* (5), rispettivamente del 1963, 1964 e 1966, in cui la creatura bozzettiana acquisisce le sue fattezze definitive.

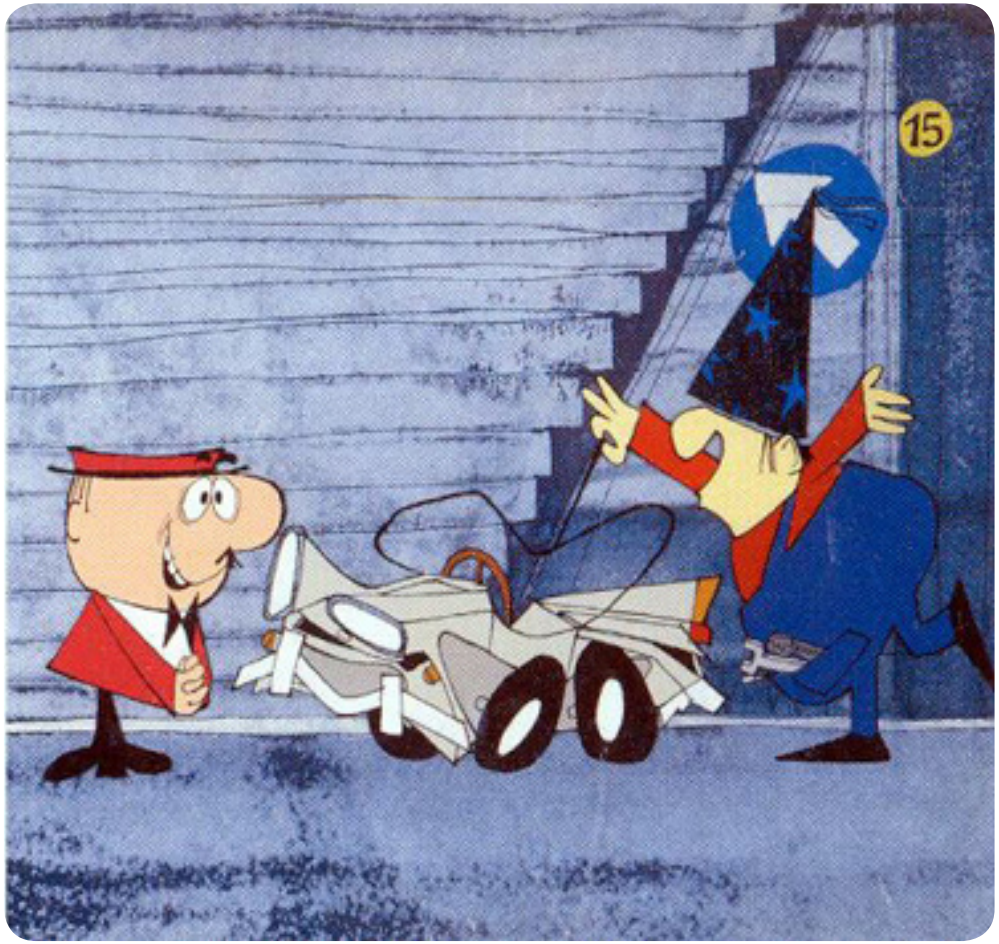


Il signor Rossi va a sciare

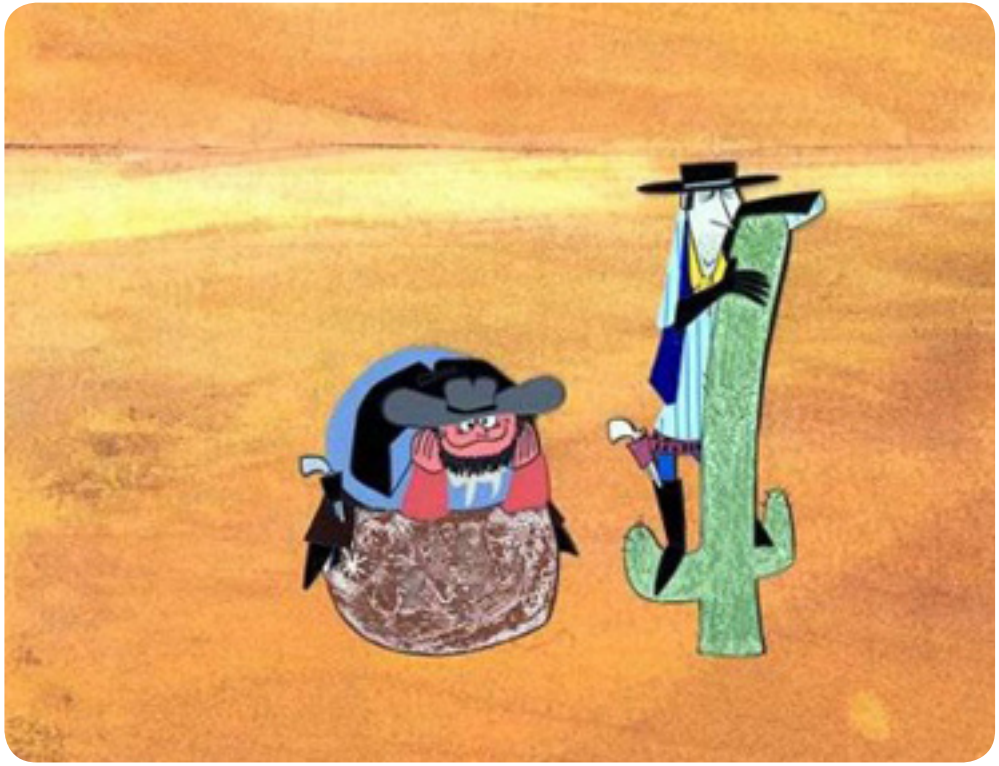
Nei primi due (6) il personaggio bozzettiano appare meno inibito, anche se rigido, poiché ancora non è divenuto un protagonista completo cosa che, invece, si palesa pienamente nello straordinario *Il signor Rossi si compra l'automobile*, in un sofisticato complesso di colori ed effetti brillanti misti a giochi tonali, encomiabile per i movimenti e per il ritmo scattante di cui è impregnato. Rispetto ai tre film precedenti del signor Rossi, che seguivano i clichés dei cortometraggi animati dell'epoca, quest'ultimo risente felicemente dell'esperienza artistica di *West and Soda*; le scenografie di Giovanni Mulazzani nonché i personaggi dotati d'animazione si discostano ben poco esteticamente dal primo lungometraggio di Bozzetto, di cui parleremo tra breve. Anche il segno di contorno, dapprima più spesso e corposo è divenuto in quest'ultimo cortometraggio più incisivo e graffiante, accompagnato dalle morbide animazioni in cui si comincia ad intravedere sempre più – nelle fattezze e nei movimenti del signor Rossi – il mordente di Guido Manuli.



Il signor Rossi al mare



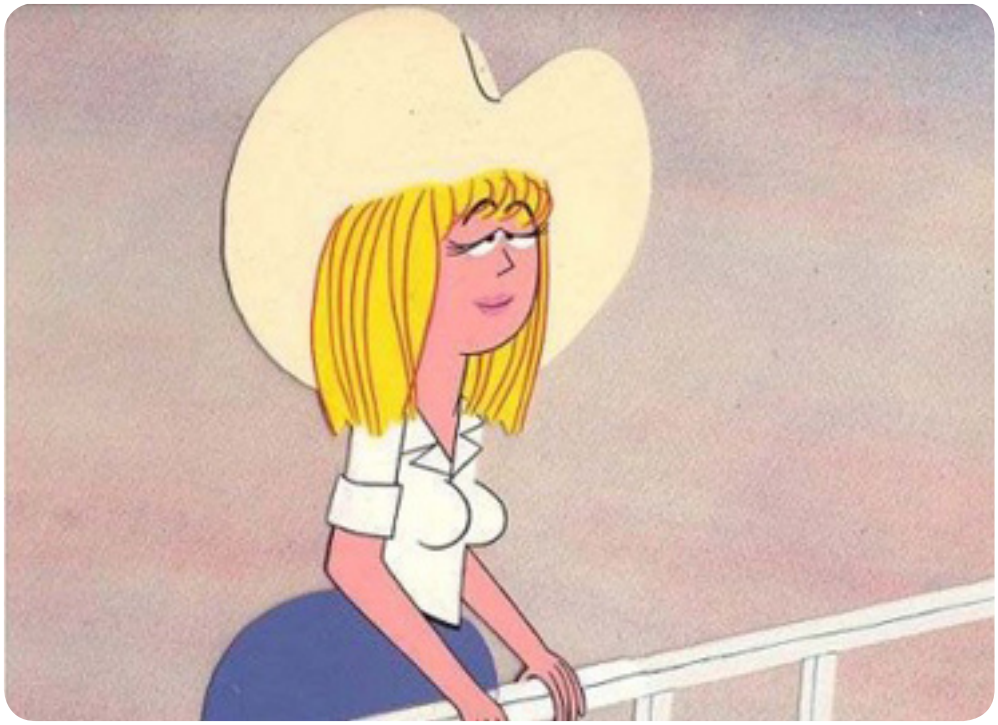
Il signor Rossi si compra l'automobile



West and Soda

West and Soda è il primo importante lungometraggio in animazione prodotto in Italia dopo *La Rosa di Bagdad* (di Anton Gino Domeneghini, 1949) e *I fratelli Dinamite* (di Nino Pagot, 1949) e può essere a buon diritto considerato come il "primo classico dell'età moderna". Gli ultimi tentativi compiuti erano quelli condotti durante la guerra da Domeneghini e dai Pagot. Bozzetto mise in cantiere sin dal 1963 a soli 25 anni questo film, la cui lavorazione durò due anni, realizzando un vero e proprio capolavoro della storia animata sotto ogni profilo, specie se si pensa alla sua giovane età. E' importante ricordare che *West and Soda* ebbe quale sceneggiatore, il noto teorico Attilio Giovannini, lo stesso che curò il soggetto e la sceneggiatura originale de *I fratelli Dinamite*. Di fatto, per quanto il disegno fosse 'asciutto', Bozzetto riuscì a realizzare un film western con attori disegnati; una sorta di *Mezzogiorno di fuoco* animato.
I dialoghi, lo svolgersi della storia e la psicologia dei personaggi ne fanno un vero e proprio cult-movie del western-spaghetti, al pari dei film di Sergio Leone. Ermanno Comuzio, che definì *West and Soda* come *«la disintossicazione dei luoghi comuni»* parlando di uno *«schema obbligato, quindi, che Bozzetto non si limita a prendere per il bavero nei suoi aspetti più scoperti, come succede nelle tante parodie con attori in carne e ossa, ma che rovescia completamente nella beffa feroce e nel ricorso all'assurdo: più che ai western da ridere, interpretati da attori comici, West and Soda fa pensare a quelli del cinema comico americano del periodo muto, che si reggevano come è noto non tanto sugli attori quanto sulle situazioni»* (7).

Soprattutto in *West and Soda* emergeva tutta la struttura narrativa del lungometraggio tradizionale, non disgiunto però dalle geniali trovate comiche. Più che riusciti sono i personaggi come la bionda Clementina, la cow-girl che, con tono sicuro e i pantaloni gonfi ma stretti dagli stivali, manda avanti da sé l'intero ranch all'interno dell'unico appezzamento di terra della grande vallata.
Johnny, il buono, una specie di Gary Cooper in versione spaghetti, è un esile giovanotto dal tono sicuro, sempre con il mozzicone di sigaretta "attaccato" al labbro e col cappello che, spavaldamente, gli copre il viso. Divertente è quando, immerso in una luce da palcoscenico, il protagonista rinnova guardaroba e pistola trasformandosi in una star cinematografica del filone western.
Gustosi i richiami "attuali": il latte, già imbottigliato, è custodito, come in frigorifero, nel fianco della mucca; il cavallo di Johnny mostra il contachilometri; il ronzino del Cattivissimo fora una "gamba" che gli viene rimessa in sesto perché è a terra. Altro particolare è la carrozza del Cattivissimo munita di un clacson da fuoriserie americana. Interessanti i personaggi di contorno che vivono nella fattoria come le mucche (8) "senza" i contorni, dove solo il viso è delineato dal tratto nero, rappresentate come tre zitelle pettegole, fra cui spicca Dolly, con un fiocco in capo e un rossetto smagliante sulle labbra. Notevole è il cane Socrate, barbone di "nome" e di fatto, che nonostante sia sempre aggrappato alla bottiglia di whisky, è profondamente romantico.
Anche il Cattivissimo, doppiato da Carlo Romano, mostra la notevole ideazione grafica nell'occhio strizzato e nel sigaro sempre passato arrogantemente tra i denti, come anche i due "scagnozzi", che sono il terrore del saloon e della cittadina western, sono più che riusciti: Ursus è in qualche modo più simile al Cattivissimo, Smilzo, dalla barba incolta e dai tratti accidentati e angolosi, trova – specie nel duello finale – maggior protagonismo ed efficacia. Non si può a tal proposito non ricordare la suspance data dal primo piano delle sue dita scarne mentre, lentamente, cercano di avvicinarsi al calcio della pistola.
Se questi sono di Johnny i rivali, l'antagonista di Clementina è Esmeralda, la maliarda dal saloon, mandata dal Cattivissimo ad intrappolare Johnny per sapere, dopo essere stato ammaliato dalle sue doti femminili, dove si trova la miniera di pepite d'oro. Nella sequenza in questione è degna di nota la porta con la targa sopra la quale è scritto E$MERALDA (invece di una 'esse' vi è il segno del dollaro), che si "apre" tridimensionalmente in fase di ripresa; come eccellente è lo sfilare dei veli colorati, vagamente flou, che si susseguono in sovrimpressione prima di giungere al salotto dove si trova la donna. I due vengono intravisti da Clementina, definita da Esmeralda come una "hostess da prateria", la quale ripartirà ingelosita ed inviperita sfrecciando a tutta velocità sopra un calesse.



West and Soda

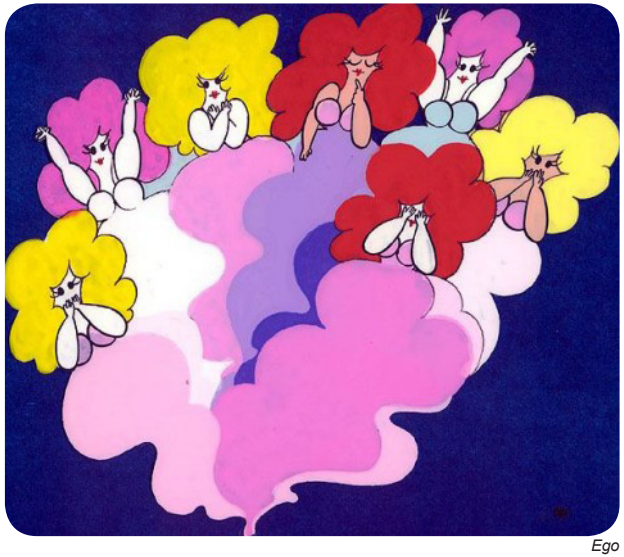
Oltre ad essere un continuo di divertenti trovate comiche, il film non manca di accenti notevolmente realisti. L'invaghimento di Clementina verso Johnny appare evidente quando, al chiaro di luna, i due prendono il fresco alla terrazza della fattoria, ascoltando il suono lontano delle cicale. Non si può non notare l'eccellente resa che Bozzetto riuscì ad ottenere con questo lungometraggio. Anche gli stati d'animo sono ottimamente descritti: Johnny, imperturbabile, se ne sta sdraiato con tono sicuro di sé mentre Clementina, più lontano, abbraccia un pilastro, sognando romanticamente l'amore ormai sbocciato col suo salvatore, accasciata in forma languida sul recinto della terrazza. Se Bozzetto avesse assunto graficamente un cliché realistico, probabilmente non ci si sarebbe accorti di trovarsi di fronte ad "attori disegnati". Ma egli non cerca di stupire tramite un segno accattivante, il suo è uno stile personale a tutti gli effetti; vi è anche un'ottima esecuzione degli effetti speciali realizzati in sovrimpressione, come il bagliore delle pepite d'oro e la luce abbagliante del sole o come la polvere sollevata dai cavalli.
Interessante è la sequenza, vista in lontananza, in cui il Cattivissimo cerca in tutti i modi – ma invano – di rovesciare un enorme masso per uccidere Johnny; questa scena, più bozzettiana, ricorda notevolmente alcune parti de *I due castelli*. Pieno di suspance è il duello finale, ricco anch'esso di trovate; arguta e poetica la fine, quando tutti, Johnny, Clementina, le mucche e Socrate, vanno finalmente via con il calesse del Cattivissimo, verso un sole infuocato al tramonto, accompagnati dalla bellissima ballata western composta da Giampiero Boneschi.

West and Soda

Il film, girato in Eastmancolor, si avvalse come Direttore delle animazioni e dei Lay-Out di Guido Manuli e del giovane – all'epoca poco più che esordiente – Giuseppe Laganà, di Franco Martelli e Luciano Marzetti per la ripresa; la direzione artistica e le scenografie vennero curate da Giovanni Mulazzani, Giancarlo Cereda e Libero Gozzini. Non si può non ricordare l'eccellente apporto che diede lo scenografo Mulazzani, con i suoi splendidi sfondi stilizzati, che arricchì notevolmente lo spessore artistico della pellicola.

Un discorso differente, anche per ciò che concerne l'originalità grafica, è presente in *Una vita in scatola*, film del 1967 in cui Bozzetto con uno stile assai differente dal solito (alcune caratteristiche, dal tratto grafico all'uso dei colori, prefigurano i futuri sviluppi degli anni '70) racconta di come l'esistenza umana si sviluppi entro l'habitat sociale, rinchiusa come fosse del cibo in scatola. La figura del protagonista, l'uomo dai grandi occhi a mandorla, non possiede alcun contorno, egli appare come una sagoma: grigia e spenta.

Il sogno di un bosco colorato che allontana i problemi quotidiani rimane un'utopia per il pover'uomo descritto nel grigiore della sua tristezza. Oltre alle novità grafiche, Bozzetto descrive con un pizzico di malinconia il dramma esistenziale e l'incapacità di sottrarsi ai doveri quotidiani; il senso civico e le costrizioni a cui l'individuo moderno deve attenersi vengono espressi con grande efficacia ed accompagnati dall'ottimo uso del suono "riverberato" durante le evasioni mentali del protagonista. E' curioso osservare come, verso la fine degli anni '60, i film di Bozzetto attenuarono un po' quel sarcasmo che caratterizzò aspramente le sue prime opere. I suoi film acquisirono un'atmosfera sempre più onirica e sperimentale, giungendo al capolavoro con *Ego* nel 1969 – pellicola che gli valse il Nastro d'Argento al Festival di Venezia.
In questo straordinario cortometraggio di carattere (quasi) sperimentale, l'oramai maturo Bozzetto dimostrò di essere pienamente consapevole delle sue eccellenti possibilità espressive; nell'uso vivace del colore, adoperato in modo espressionista, egli riesce compiutamente a rappresentare la fase onirica vissuta dal protagonista. Dal punto di vista artistico Bozzetto ottiene risultati eccelsi, egli è in grado di far coesistere sequenze assai drammatiche a slanci realistico-satirici che hanno come protagonisti figure come Stalin e Hitler, passando per Batman. Ottime le citazioni: l'inseguimento a Biancaneve – "riletta" in chiave bozzettiana preannunciante alcune 'scelte artistiche' di Guido Manuli – è un eterogeneo turbinio cromatico, che rende il film nuovo e ricco, pieno d'un genuino entusiasmo inventivo che contagia lo spettatore.



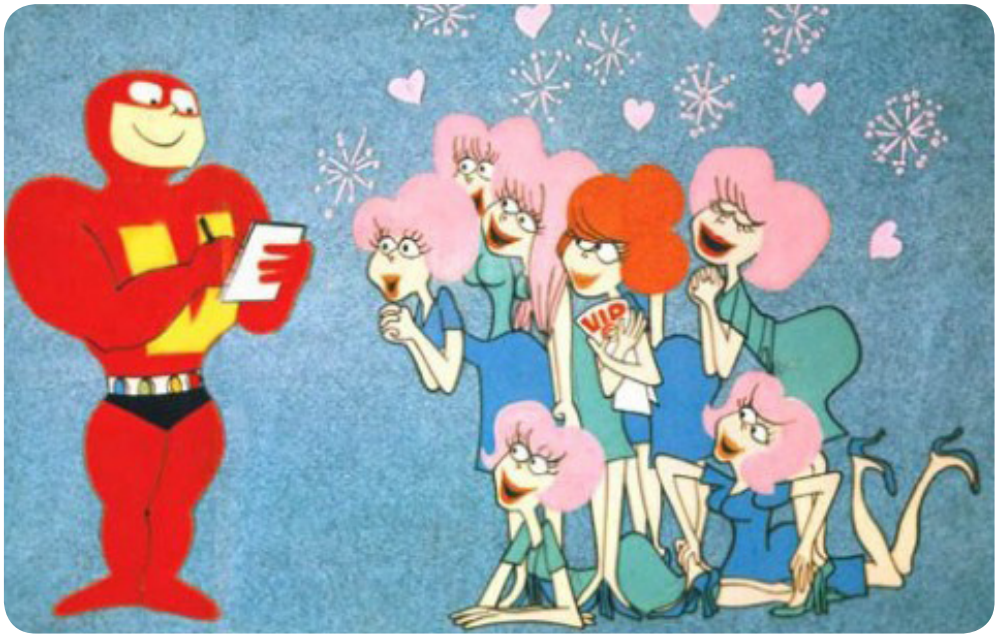
Ego

Nel 1968, Bozzetto – a soli tre anni di distanza da *West and Soda* – produsse un secondo lungometraggio animato: *Vip mio fratello Superuomo*. E' interessante notare che il lungometraggio in 3D della Pixar, *Gli Incredibili* (2004) diretto da Brad Bird, è un chiaro e palese omaggio al secondo capolavoro del Maestro

Bruno Bozzetto.
L'ambientazione e le tematiche sono ben diverse dal western-spaghetti animato e per certi versi più affini a quelle affrontate da Bozzetto nei suoi film d'autore. Il film inizia in maniera quanto mai bozzettiana: una veloce panoramica storica sulla presunta vittoria del bene sul male, più precisamente su quella del più forte, così come ai tempi di *Tapum!*
Una donna, in questo caso una drago-femmina, è oggetto di attenzione da parte di un cattivo drago sputafuoco. Solo l'intervento di un preistorico Vip, la salverà dalle grinfie dello spavaldo drago-bellimbusto di lei corteggiatore.
Interessanti, nelle fattezze iconografiche, alcune somiglianze con *West and Soda*: la drago-femmina è molto simile a Dolly, una delle tre mucche pettegole alloggiate presso il ranch di Clementina, sia per l'aspetto sia per l'abbigliamento, entrambe aventi un grosso fiocco rosso sulla testa che ne adorna il muso, personalizzandolo. Bisogna anche rilevare che i colori di *Vip mio fratello superuomo* sono assai più "caldi" di quelli di *West and Soda*. In *Vip* i coloratissimi e brillanti personaggi si muovono anche su fondi neutri o freddi. Questo contrasto era già fortemente evidente nel cortometraggio posteriore all'uscita di *West and Soda*, *Il signor Rossi si compra l'automobile*, che superò in modo eccellente gli altri film per lo stile maturo cui Bozzetto era giunto, preannunciando in modo latente le successive realizzazioni 'alla' *Ego*. Non mancheremo di rilevare, inoltre, come nello stesso preambolo della "Storia dei Vip" si vedano altrettanti momenti storici ricorrenti nella filmografia bozzettiana: ci sono i feudi medievali (le cui medesime atmosfere si riscontrano ne *I due castelli* e nell'episodio di *Sottaceti*, 'la guerra') ed il tanto amato ambiente western.
A differenza delle musiche sontuose di Boneschi, la colonna sonora di *Vip* risentì felicemente delle note orecchiabili di Franco Godi e Johnny Gregory. Anche in questo, Bozzetto cercò di avere un buon "cast musicale": alcune canzoni vennero interpretate da Herbert Pagani, mentre, come complesso, ingaggiò il coro vocale dei 4+4 di Nora Orlandi. Nonostante l'evolversi un po' strampalato della vicenda, il film si rivela ricco di situazioni avvincenti; l'attenzione ai retroscena delle speculazioni affaristiche è affrontato in maniera soave e simpatica, priva di quell'ingombrante fardello ideologico tipico dell'epoca (era il 1968).

Vip mio fratello Superuomo

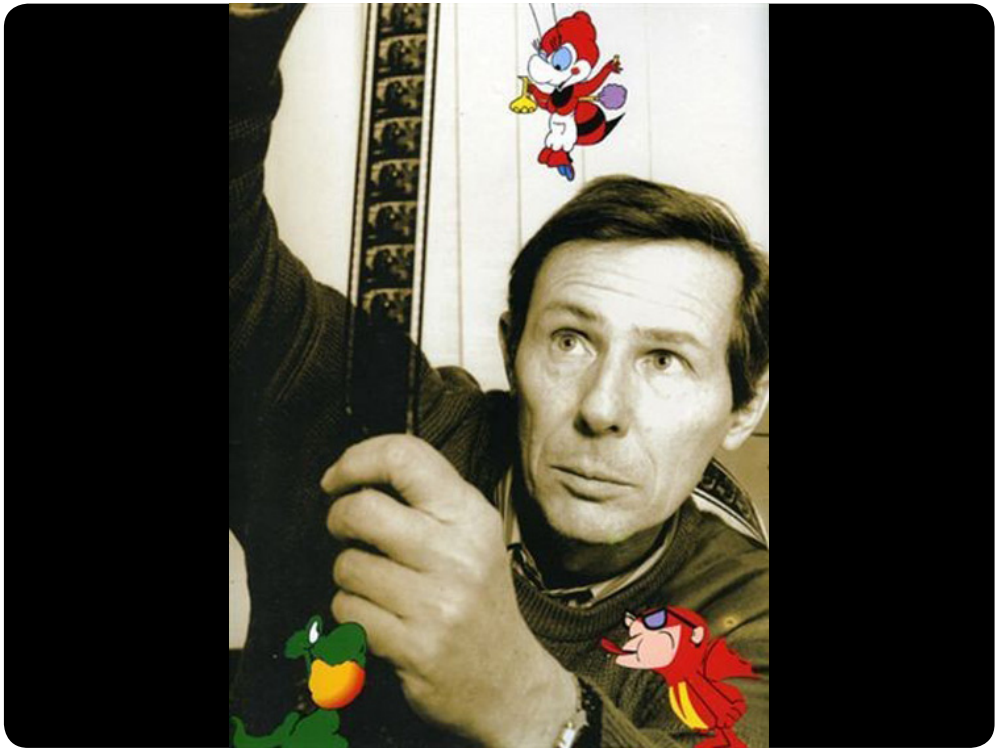
Ripercorrendo brevemente alcune sequenze della pellicola, è interessante la maniera utilizzata nell'illustrare, attraverso disegni schematici e – tra le virgole – didattici, la stirpe dell'antica famiglia dei Vip, giunta odiernamente a due poli estremi: l'uno, Supervip, un superfusto mascherato sempre pronto a far del bene ma troppo sensibile al fascino femminile, anche perché ricambiato; l'altro, Minivip, piccolo, minuto e sgraziato, in balia delle situazioni e di una società di cui è succube; una sorta di 'signor Rossi mascherato' per intenderci, ma dal naso aquilino e dagli occhiali dalla montatura nera e spessa, molto usati in quegli anni dall'italiano-medio.
Il povero Minivip, dopo essersi ritrovato imbarcato a bordo di una crociera dove vi è una festa in maschera, conosce, per le circostanze di un naufragio, un curioso leone antropomorfo, suo compagno di sventura sull'isola deserta, che altri non è che una dolce ragazza mascherata da re della foresta.
Non mancano alcune trovate "sperimentali" affiancate ad un disegno "piatto"; originale ad esempio l'idea del leone "sfumato" (anziché essere colorato omogeneamente, pur utilizzando lo stesso procedimento della campitura su celluloide, il colore è miscelato con altre tonalità); il risultato in proiezione è di un continuo movimento disomogeneo della sfumatura che, se per certi versi è tecnicamente imperfetto, per altri è notevolmente espressivo e 'colto'. Soprattutto è da sottolineare come tale eterogeneità s'accordi squisitamente col resto delle immagini, rendendo l'opera raffinata ed originale.
Infatti, in ogni film "commerciale", Bozzetto cercò di corroborare sempre le sue creazioni con esperienze sperimentali. Durante il naufragio, Minivip e il leone si ritrovano a passar la notte in canotto, in un mare azzurro fiancheggiato da curiosi e originalissimi pesci marini. Sempre in *Vip*, nel palazzo dove alberga la mefistofelica Happy Betty, si vedono in alcune inquadrature dei volti trasfigurati dai toni aspri, molto simili alle esperienze pittoriche espresse in *Ego*.



Supervip

Tornando alle caratterizzazioni grafiche dei personaggi di *Vip mio fratello Superuomo*, al contrario del precedente che vedeva, di Johnny, il suo antagonista nel famigerato Cattivissimo, qui l'anti-personaggio è la diabolica e sontuosa Happy Betty, proprietaria di una importante catena di supermercati. La grassa Happy Betty di *Vip*, consimile alla precedente Esmeralda, è resa più personale dal lungo bocchino con cui aspira le sigarette, e dalla rigonfia pettinatura "a cuore" che le sormonta il capo. Qui si può intravedere la passione bozzettiana per le donne prosperose (da *Donna Rosa* alla cantante lirica di *Opera*), nelle quali è altresì evidente il tratto 'molle' e 'angoloso' di Manuli.

Minivip



Soprattutto nei personaggi antagonisti del secondo lungometraggio di Bozzetto è da rilevare un notevole ingegno inventivo. Happy Betty possiede come mezzo di trasporto, rispetto alla carrozza del Cattivissimo, un trono cingolato semovente che lo fa tutt'uno col personaggio. Anche le guardie del corpo, Schulz e il Colonnello, non sono da meno di Ursus e dello Smilzo di *West and Soda*; ingegnosa è pure l'ideazione di Nervustrella, la buffa ragazzina usata da cavia da Happy Betty, dai grandi occhiali e con in capo un piccolo razzo atomico che la rende più stramba ed simpatica. Originale è lo svolgersi della vicenda ambientata in un'isola deserta (Bozzetto ama i luoghi "deserti" per le sue ambientazioni), che ha delle certe connessioni con le trame poliziesco-fantascientifiche sulla scia di *Agente 007-Licenza di uccidere*: un continuo incalzare di suspense, colpi di scena e trovate divertenti.
Nei personaggi del suo secondo lungometraggio si nota, rispetto ai precedenti, maggiore originalità ed ingegno, nonostante il film appaia più caotico vista la ricerca sperimentale condotta da Bozzetto. *Vip mio fratello Superuomo* non ha però superato *West and Soda*, se non tecnicamente, ma è comunque ricco di 'pagine' interessanti che lo vedono rispetto al primo, anche se in fase ancora di elaborazione, molto più articolato e maturo.

Mario Verger

Note:

(1) M. Maisetti, *Bruno Bozzetto, l'anti-Disney*, Letture, Marzo 1974, pp. 251-254; A. Bastiancich (a cura di), Bruno Bozzetto 1958/1988, Genova 1988, p. 70.

(2) *Il cinema di Bruno Bozzetto*: "Sequenze", Verona 1990, p. 13.

(3) Op. cit., p. 14

(4) Renato Candia, *Sul filo della matita. Il cinema di Bruno Bozzetto*, Venezia 1992, p. 17.

(5) Per i primi due cortometraggi vale il discorso di Alpha Omega. Furono girati, ricorda Franco Zambelli, da Bozzetto alla Corona. Anche loro risultano nella distribuzione della Corona.

(6) Nei titoli di testa compare nella ripresa il nome di Elio Gagliardo.

(7) Ermanno Comuzio, *Piccola storia del disegno animato italiano*, in "Cineforum", n.153, marzo 1966, p. 234.

(8) Una somiglianza non da poco con le simpatiche vacche di *West and Soda*, emerge in uno degli ultimi film Disney, *Mucche alla riscossa*.

Per tutte le immagini, © Bruno Bozzetto

Giornalismo e cinema:

un passaggio quasi obbligatorio da medium a medium

di Alessandra Cavisi

Per giungere ad un pubblico vasto, a cui far pervenire le proprie idee o a cui comunicare qualsiasi cosa, è necessario servirsi di un medium che contribuisca a diffondere il messaggio. Ciascun medium ha un suo determinato pubblico, che può essere anche quello di un altro medium. Ed è così che musica, cinema, teatro, letteratura, radio, televisione, internet, giornalismo sono i mezzi più utilizzati per trasmettere alla "massa", idee, concetti, considerazioni. Il cinema, forse il più complesso e completo di questi mass-media, da sempre ha attinto ispirazione di contenuti e di modalità da altri media. E' il caso di pellicole tratte da romanzi o da racconti, di pieces teatrali che vengono trasposte sul grande schermo, di fiction televisive che diventano film o viceversa e via di questo passo. Una forma d'arte così multiforme ed eterogenea non poteva non prendere in considerazione il primo e forse il più importante di questi mezzi di informazione e comunicazione di massa che è giustappunto il giornalismo nelle sue varie forme e nei suoi disparati significati. C'è il giornalismo più "frivolo" che si occupa di argomenti poco profondi, o apparentemente tali, come la moda, il jet set, la vita mondana. Poi c'è il giornalismo culturale che si occupa di descrivere e rendere fruibile ad un pubblico di non addetti il modo dell'arte, del cinema stesso, della letteratura. Senza tralasciare il giornalismo comunemente inteso che è quello informativo, che si occupa della cronaca, dell'attualità, della politica. Non meno importante il giornalismo di denuncia, che si preoccupa di sollevare questioni scottanti, di mettere in luce le "magagne" di chi è al potere, di polemizzare in maniera costruttiva sulle problematiche della società. Infine, abbiamo anche il giornalismo sportivo che descrive agli appassionati tutte le vicende salienti del loro sport preferito. Un mondo molto complesso, dunque, quello del giornalismo, un mondo che non sempre viene considerato come meriterebbe e di cui non sempre è facile andare fieri, soprattutto in un paese come il nostro, dove l'informazione è sempre attutita da filtri "inibenti" o "modificanti", dove in qualche modo appare distorta o poco veritiera. Ecco che dunque si è ritenuto interessante e soprattutto importante riflettere a fondo sulla questione, e quale medium meglio del cinema riesce a compiere profonde considerazioni abbracciando il più vasto pubblico possibile, ottenendo anche il risultato dell'intrattenimento? Una lunga serie di pellicole è incentrata proprio su questo tipo di argomento. Numerosi registi si sono interessati ai meccanismi del giornalismo e a come spesso il ruolo del giornalista (soprattutto quello di denuncia) e quello di regista si vengano in qualche modo a contrapporre. Non tutte le pellicole del caso affrontano il tema in maniera seria e profonda, ci sono anche tentativi di ironizzare sulla questione, altri di parodiare addirittura il mondo fotografato, altri ancora che prendono a pretesto la figura del giornalista, senza addentrarsi in particolari approfondimenti, per dare adito a storie del tutto avulse dal contesto giornalistico.

Un grandissimo esempio di perfetta connivenza tra medium giornalistico e medium cinematografico è sicuramente il magnifico capolavoro di Orson Welles, *Citizane Kane* (*Quarto potere* di Orson Welles, USA/1941), che rimane molto probabilmente, a distanza di quasi 70 anni, il più completo e profondo percorso che unisce le due realtà. Il magnate della stampa, Charles Foster Kane, muore ormai vecchio e solo pronunciando una strana parola: Rosabella. Dei giornalisti che stanno ideando un documentario sulla sua vita, fanno di tutto per risalire all'origine e al significato di quell'ultima parola detta in punto di morte. Questo è l'assunto della pellicola, che attraverso la magnetica e mastodontica figura del protagonista (interpretato dallo stesso regista), affronta il mondo del giornalismo sotto diversi punti di vista che sono appunto quello di Foster Kane, ma anche quello del suo collega e amico e di tutti gli altri giornalisti che dopo la sua morte si contendono lo scoop sul mistero che aleggia attorno all'ultima parola pronunciata. *Quarto potere*: quando si dice il Cinema. Un film così antico e così moderno al tempo stesso non può che rimanere indelebilmente impresso allo spettatore. A sovrastare e a riempire la scena è il grandissimo Orson Welles che dà vita ad un personaggio complicato, complesso, ricco di sfaccettature, difficile, a tratti antipatico, a tratti invidiabile, a tratti amorevole, ma sicuramente incapace di amare, se non a modo suo. Ma sembra quasi che i veri protagonisti della pellicola siano i media, coloro i quali (attraverso la forza di cui sono dotati e cioè il quarto potere) sono in grado di influenzare le opinioni, i desideri, i pensieri della gente. Il mondo della stampa, dei media, in genere controllati da persone che possono muovere le fila dell'opinione pubblica a loro piacimento e a loro tornaconto (si rimane sconcertati dall'estrema attualità di entrambi questi temi), viene mostrato come una realtà in cui è possibile affermarsi solo se ci si avvale di caratteristiche come il cinismo, la prepotenza, e la capacità strategica e politica. Insomma, in questo caso il giornalismo ne esce con le ossa rotte, se non fosse per la figura antitetica a Kane del suo migliore amico, ben più onesto e "pulito" del grande magnate della stampa. Interessante anche notare il percorso che un giornalista deve compiere per giungere alla stesura di un servizio, con la serie di interviste a tutti i conoscenti del defunto dopo la sua morte, o con tutte le strategie per la composizione di un articolo accattivante (con grande importanza data al titolo), quando ancora Kane era vivo e deteneva il potere assoluto, il quarto potere appunto.

Lo stesso *Quarto potere* è stato fonte di ispirazione per una sorta di parodia del mondo del giornalismo, portata sullo schermo dall'intelligente e sopraffino Sidney Lumet con il suo *Network* (*Quinto Potere* di Sidney Lumet, USA/1976), che narra le avventure e disavventure di un giornalista televisivo, vessato da problematiche come gli indici d'ascolto e di gradimento. In questo caso, seppur con un tono apparentemente leggero, con sarcasmo e sagacia il regista affronta la questione della moralità e dell'etica nel mondo del giornalismo. Il protagonista viene prima licenziato per i bassi ascolti e poi, dopo aver annunciato in diretta il proprio imminente suicidio, viene sfruttato da un'altra giornalista per far alzare lo share di una sua trasmissione, mandando in onda gli sproloqui e le critiche del collega verso il mondo che l'ha rifiutato nonostante anni e anni di duro e appassionato lavoro. La competenza e la dedizione dunque non valgono nulla se non c'è un ampio riscontro del pubblico, un certo tornaconto economico? Il cinismo e la spietatezza del giornalismo vengono qui affrontati in maniera decisamente originale e quasi "spietata", come dimostra il divertente e illuminante finale in cui una voce fuori campo pronuncia una frase in cui è racchiusa tutta l'essenza della pellicola: *"Howard Beale è stato il primo uomo ad essere ucciso perché aveva un indice di ascolto troppo basso"*.

Altra dimostrazione lampante di come il tema del giornalismo sia stato decisamente fruttuoso per una profonda riflessione cinematografica sull'argomento è lo straordinario *His Girl Friday* (*La signora del venerdì*, Howard Hawks, USA/1940), che prende di mira ancora una volta il cinismo di alcuni giornalisti che non pensano ad altro che al raggiungimento di uno scoop, alla realizzazione personale, alla carriera anche a scapito della felicità di altre persone. Uno stile esilarante quello di Hawks, che con umorismo ed ilarità ci offre anche una visione quasi spaventosa del mondo del giornalismo e delle sue logiche a volte spietate (come dimostra la scena nella quale una donna si getta dalla finestra e la preoccupazione per la sua sorte dura un battito di ciglia, perché si deve pensare a non farsi soffiare lo scoop dagli avversari). *"Sono inumani"*, dice la donna prima di compiere quel gesto inconsulto, *"Sono giornalisti"*, le risponde Ilde (la giornalista interpretata da Rosalind Russel, ex moglie del capo-redattore Cary Grant). La categoria non ci fa proprio una bella figura, considerando anche che Ilde non fa altro che ripetere che è stanca di vivere come un "animale" e che vuole tornare ad essere un essere umano. E in realtà non le si riesce a dare tutti i torti, dato che nel corso della pellicola ci vengono mostrati dei giornalisti che si beffano di un uomo che sta per essere condannato a morte e che anzi chiedono un anticipo della sua condanna in modo tale da poter scrivere in tempo gli articoli da mandare ai giornali. *His Girl Friday* è però anche un film divertentissimo ed esilarante, ricco di personaggi sopra le righe ed inconsueti, che non manca di un pizzico di satira sociale e di critica a quelli ritenuti dei cattivi costumi sociali. La pellicola è stata talmente efficace nella rappresentazione del mondo del giornalismo che a distanza di più di 30 anni Billy Wilder ha deciso di farne una sorta di remake.

Un film molto più indulgente, anche se comunque graffiante, nei confronti del giornalismo è sicuramente *It Happened One Night* (*Accadde una notte*, Frank Capra, USA/1934), una pellicola che in realtà si serve dell'argomento come pretesto per raccontare una storia d'amore segnata dalla casualità e dalla fatalità. Il protagonista è un giornalista un po' sui generis (un grande Clark Gable), la cui qualità primaria sembra essere l'inaffidabilità, oltre che una certa propensione ad alzare il gomito. Grande sottotesto che accompagna le vicende sentimentali di Pietro, il giornalista e Ellie la ricca ereditiera, è appunto il mondo del giornalismo e i suoi vari meccanismi: i metodi per scegliere le notizie da mandare in prima pagina, per vendere più copie possibili, il cinismo che molto spesso accompagna gli appartenenti alla categoria, la scaltrezza e la non sempre pulita condotta dei giornalisti (basti pensare alla scena in cui Pietro finge di essere un terribile rapitore, per spaventare un uomo che rischiava di fargli perdere un grande scoop), le velleità letterarie che frequentemente caratterizzano i giornalisti: *"Scriverò un libro su questo"*, continua a ripetere Pietro. La pellicola si conclude in maniera rocambolesca con una serie di imprevisti che si susseguono senza sosta, facendo cambiare ogni volta la notizia da sbattere in prima pagina, in seguito ai repentini cambiamenti degli avvenimenti tra Pietro e Ellie (sposerà il vecchio fidanzato, scapperà col giornalista?). *"A volte si crede di avere una storia, poi capita qualcosa e va tutto all'aria"*, dirà il direttore del giornale dove lavora Pietro, all'uomo ormai sconsolato per la perdita della donna amata. Così come è saltato lo scoop, quindi, salterà anche la storia d'amore? Per conoscere la risposta è necessario guardare questa pellicola d'altri tempi che contiene però, sapori decisamente intriganti e divertenti.

Con lo stesso divertimento e con sense of humour decisamente spiccato, alcune pellicole hanno affrontato con leggerezza e spensieratezza il tema del giornalismo, prendendolo come spunto per la rappresentazione quasi stereotipata e macchiettistica del ruolo del giornalista. Alcune di queste commedie si incentrano proprio sulla figura del professionista che spicca su tutti gli altri, che con prepotenza e alterigia si pone in maniera antipatica e superiore nei confronti dei propri colleghi o sottoposti. E' questo il caso di *Ricomincio da capo* (*Groundhog Day* di Harold Ramis, USA/1993), in cui un giornalista meteorologico (interpretato da Bill Murray) viene mandato, come di consueto, a svolgere un servizio sul giorno della marmotta, nella città di Punxsutanway, dove ogni anno l'uscita o la non-uscita di una simpatica marmotta dal tronco di un albero, decreta l'inizio della primavera. Il giornalista, descritto ovviamente come un uomo cinico e severo, deve imparare il valore dei propri colleghi e dell'onestà professionale rivivendo all'infinito la stessa giornata, fino a quando non si renderà conto dei propri errori e non vi porrà in qualche modo rimedio. Altra brillante commedia che affronta il mondo del giornalismo – di moda questa volta – *Il diavolo veste Prada* (*The Devil Wears Prada* di David Frankel, USA/2006), in cui Meryl Streep interpreta il ruolo di un'austera, arcigna e malefica giornalista che prende di mira una sua dipendente cercando di una sorta corazza fatta di freddezza e imperturbabilità professionale che in realtà neanche lei possiede realmente, ma si è costruita per difendersi appunto dalla "malvagità" di un mondo spietato come quello del giornalismo. Decisamente differente è *Bruce Almighty* (*Una settimana da Dio*, USA/2003), in cui il giornalista professionista non ha affatto le qualità negative (o apparentemente tali) dei precedenti protagonisti, anzi è un uomo medio che a fatica riesce a farsi notare e che deve combattere con colleghi spocchiosi e dispettosi. Pur di riuscire ad affermarsi accetta di andare a fare un servizio alle cascate del Niagara, per riuscire ad assurgere al ruolo di anchorman. Una volta giunto a destinazione, però, scoprirà che il collega che di solito lo sbeffeggia e lo prende in giro è riuscito a soffiargli il posto. Da qui l'insoddisfazione per la sua vita mediocre e lo scatenarsi di tutti gli eventi che daranno vita al magico incontro con Dio in persona. Ad accompagnare le rocambolesche avventure di questo giornalista insoddisfatto, c'è appunto un ben nascosto sottotesto che guarda al mondo del giornalismo come ad una giungla nella quale difendersi e attaccare i "nemici", che sono poi gli stessi colleghi dai quali guardarsi con attenzione. La rivalità, dunque, è un'altra connotazione importante ed interessante di questo "micromondo" a sé stante.

Grande spazio all'interno del cinema ha avuto soprattutto il giornalismo di denuncia con numerose pellicole che ne hanno sottolineato la capitale importanza. Prima su tutte il fondamentale (per quanto attiene alla materia trattata) *All the President's Men* (*Tutti gli uomini del presidente*, USA/1976), in cui Robert Redford e Dustin Hoffman interpretano due solerti giornalisti che portano alla luce, partendo da un apparentemente semplice caso di furto con scasso alla sede del quartier generale della Convenzione democratica, nel palazzo di Watergate una serie di scandali concernenti il mondo dell'alta politica, dell'FBI, della CIA, fino ad arrivare alla Casa Bianca e allo scoppio del famosissimo caso Watergate, che vide come protagonista il presidente Nixon. Al centro dell'attenzione dunque, l'inchiesta giornalistica portata avanti non senza pericoli dai due giornalisti, l'impegno di questi professionisti che si prodigano per portare alla luce avvenimenti che altrimenti rimarrebbero nel buio, la solerzia e l'onestà che si contrappone al solito cinismo che viene mostrato in altre pellicole, inerentemente a questa figura professionale. Vincitore di quattro premi Oscar, rimane ancora oggi uno dei più significativi e riusciti esempi di giornalismo raccontato attraverso il cinema. Uno dei tanti figli e figliocci dell'unico vero grande padre: il già citato *Quarto potere*.

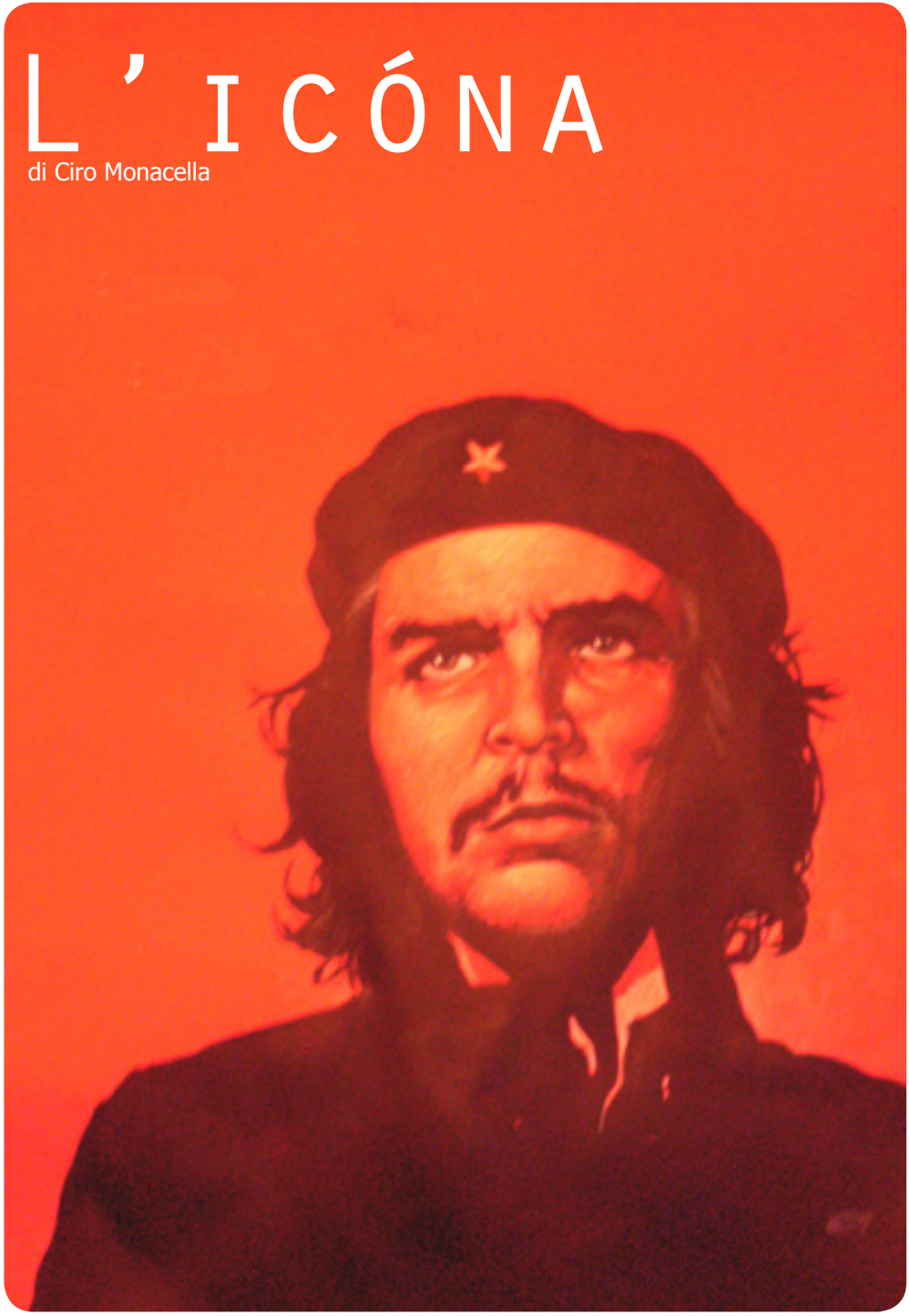
Altro esplicativo esempio di giornalismo di denuncia è dato dal più recente *The Insider* (*Insider - Dietro la verità*, USA/1999), storia vera di uno scienziato, Jeffrey Wigand (interpretato da Russel Crowe) che decise di denunciare la multinazionale di sigarette per la quale lavorava, per gli effetti di assuefazione da essa provocati. Per raggiungere il suo scopo sceglie come mezzo una trasmissione giornalistica televisiva, *60 minuti*, condotta dal giornalista Lowell Bergman (interpretato da Al Pacino), che tenta in qualche modo di arginare i danni e che, nonostante le pressioni e i ricatti, riesce in qualche modo a far venire a galla la verità. Ad essere scandagliata in questa pellicola è, oltre all'argomentazione del fumo e dei suoi effetti, la deontologia professionale di un giornalista. Fino a che punto è giusto osservare pedissequamente le regole che ogni buon giornalista dovrebbe seguire, se le stesse impediscono il corretto conseguimento di uno scoop utile alla comunità e alla società? Questi gli interrogativi che vessano il protagonista della pellicola, costretto anche a comportamenti poco ortodossi per pervenire alla verità che sta "dietro la notizia". *«La libertà di stampa è per chi possiede la stampa»*, dirà il giornalista nel corso della pellicola, lanciando una provocazione che difficilmente può cadere nel nulla, perlomeno in rapporto allo spettatore a cui sono care certe tematiche. Decisamente riuscito anche il riferimento alla completa identificazione di un giornalista col proprio ruolo professionale, il giornalista cioè non si sente completo se non in correlazione al suo mestiere, senza il quale molto probabilmente si sentirebbe inutile o ininfluente. Risuonano a lungo nel cervello degli spettatori le parole pronunciate dal giornalista protagonista di questa pellicola: *«Sono Lowell Bergmann di 60 Minuti. Togliete 60 Minuti e non sono nessuno».*

Filmografia:

Citizane Kane (*Quarto potere* di Orson Welles, USA/1941)
Network (*Quinto Potere* di Sidney Lumet, USA/1976)
His Girl Friday (*La signora del venerdì*, Howard Hawks, USA/1940)
It Happened One Night (*Accadde una notte*, Frank Capra, USA/1934)
Groundhog Day (*Ricomincio da capo* di Harold Ramis, USA/1993
The Devil Wears Prada (*Il diavolo veste Prada* di David Frankel, USA/2006)
Bruce Almighty (*Una settimana da Dio*, USA/2003)
All the President's Men (*Tutti gli uomini del presidente*, USA/1976)
The Insider (*Insider - Dietro la verità*, USA/1999)

L'ICÓNA

di Ciro Monacella



Interrogarsi sul mito è cosa distinta dall'indagare l'uomo. Il mito è lungo, si insinua nell'immaginario con spirito alchemico mescolando il giusto silicio per poter figurarsi negli occhi di chi osserva con le sembianze del cuore di chi osserva. L'uomo è breve ma al contempo più complesso. La sua materia è fluida, e la camera, o la penna, per coglierla e fissarla devono rapirle l'agilità del divenire senza indugiare sul singolo istante isolandolo. Interrogarsi sul "Che", allora, impone già all'atto della concezione una scelta obbligata: parliamo dell'uomo o del mito? Non si tratta di sfumature: l'uomo Guevara *è stato*; il mito "Che" *è parso*.
L'Ernesto Guevara di Steven Soderbergh ha lo spessore umano di una maglietta rossa indossata da un quindicenne al centro sociale per far colpo sulla frangetta di turno. Che manco se lo caca. Una costruzione artistica non può prescindere dai suoi tempi per quanto volutamente *storica*, mi si contesterà, quindi non dovrebbe sorprendere la monodimensionalità di un mito che il crollo dei muri e l'amalgama del mercato globale hanno reso amorfo. Proprio per questo, però, Soderbergh avrebbe dovuto essere in grado di spiegare al suo pubblico *da Ocean's Eleven* e coca-corn in cosa consista, e da dove provenga, quella assoluta inconcepibilità odierna con cui si osserva il mistero di una vita *assoluta*. Spesa per l'idea buona o cattiva che sia. Invece questo Guevara non sfiora neppure la profondità e la sensibilità che il buon brasiliano Walter Salles abbozzava in semi nel suo **I diari della motocicletta**, confermando di fatto l'odioso pregiudizio che fa incolmabile la distanza tra la percezione media dell'uomo nordamericano rispetto a quella del resto del continente, del resto del *suo giardino privato*. Ed è, parafrasando l'epoca narrata, la stessa distanza che permane fra il latifondista e il bracciante.

La rivoluzione poi è presentata, in maniera paradossale, come un fatto compiuto, motivato e chiuso proprio mentre è nel suo più visionario divenire. L'estasi della pallottola che fende i rami e impatta nella terra della giungla o nell'asfalto di Santa Clara, seppure acciuffata bene da riuscitissimi effetti sonori, non appartiene mai al dito del grilletto: già gli è estranea. Per quanto s'impegni, Soderbergh non riesce a cogliere la scintilla: per lui tutto è un immenso falò donato agli uomini da Prometeo. O da una maglietta rossa. Come gli dei abbiano fatto a incendiare, e perché questi siano dei e gli altri merdine, secondo il regista non dovrebbe interessarci. La narrazione resta neutra, quasi timida. E l'unico pregio – peraltro rovinato nella versione italiana da un doppiaggio patetico e saponoso perennemente fuori contesto – è la perfetta resa della pronuncia e dell'intonazione di Che Guevara e, soprattutto, di Fidel, unite alla straordinaria somiglianza fisica dei protagonisti. I gesti insomma, la recitazione in bel castigliano cafone di Benicio Del Toro e Demiàn Bichir, insieme con una scenografia ottimamente curata e realistica (eccetto alcune classiche automobili cubane fin troppo luccicanti per trovarsi in una guerra civile) non fanno altro che riprodurre la perfetta elasticità di un amabile cotone americano. Ma sotto, che sia rosso o nero, bueno o malo, eroe o criminale, non palpita nessun corpo. Tra l'uomo e il mito Soderbergh ha scelto la terza via: l'icona.

Che: Part One. *Che - L'argentino*
Regia: Steven Soderbergh; Sceneggiatura: Peter Buchman da «Reminiscences of the Cuban Revolutionary War» di Ernesto 'Che' Guevara; Fotografia: Steven Soderbergh; Montaggio: Pablo Zumárraga; Musiche: Alberto Iglesias; Interpreti: Franka Potente (Tamara Bunke), Santiago Cabrera (Camilo Cienfuegos), Demián Bichir (Fidel Castro), Kahlil Mendez (Urbano), Yamil Adorno (Leal), Jorge Alberti (Soldier Hector), Ricardo Alvarez (Antonio Nunez Jimenez), Jose Cotte (Dr. Oscar Fernandez Mell), Alfredo De Quesada (Israel Pardo), Eduard Fernández (René Barrientos), Ramon Fernandez (Hector), Jsu Garcia (Jorge Sotus), Aurelio Lima (Victor Bordon), Anibal O. Lleras (Coronel Hernandez); Produzione: Estudios Picasso, Laura Bickford Productions, Morena Films, Section Eight, Telecinco, Wild Bunch; Distribuzione italiana: Bim Distribuzione; Paese: France, Spain, USA; Anno: 2008; Durata: 134'.

À Bout de Souffle

di Monia Raffi

À Bout de Souffle. Fino all' ultimo respiro
Regia: Jean-Luc Godard; Sceneggiatura: Jean-Luc Godard da un soggetto di François Truffaut; Supervisione Tecnica: Claude Chabrol; Fotografia: Raoul Coutard; Montaggio: Cécil Decugis, Lila Herman; Musiche: Martial Solal; Interpreti principali: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Jean-Pierre Melville, Liliane David; Produzione: Georges de Beauregard per la Société Nouvelle de Cinéma; Paese: Francia; Anno: 1960; Formato: 35mm, b/n; Durata: 90'.

> "La miglior cosa sarebbe scrivere gli avvenimenti giorno per giorno. Tenere un diario per vederci chiaro. Non lasciar sfuggire alle sfumature, i piccoli fatti anche se non sembrano avere alcuna importanza, e soprattutto classificarli. Bisogna dire come io vedo questa tavola, la via, le persone, il mio pacchetto di tabacco, poiché è questo che è cambiato. Occorre determinare esattamente l'estensione e la natura di questo cambiamento."
>
> Jean-Paul Sartre, *La nausée* (*La nausea*, 1938)

Mentre Michel torna a Parigi, dopo aver rubato un'auto a Marsiglia, mentre guardando la strada straparla con un ipotetico spettatore, si gira verso la macchina da presa e, cadenzando bene le parole, come raramente farà durante la pellicola, dice: *"Si vous n'aimez pas la mer, si vous n'aimez pas la montagne, si vous n'aimez pas la ville... allez vous faire foutre !"* questa frase si pone come emblema del film e del suo autore, monito di un cineasta critico e irriverente che, nella sua carriera, ha creato e distrutto ogni certezza, è ritornato sui suoi passi tanto da confutare anche le proprie asserzioni. Allo stesso tempo è il modo con cui Godard vuole porre lo spettatore davanti alle sue "creature", ammonendo il suo amato/odiato pubblico della mutevolezza e dell'assoluta iconoclastia dell'opera che andrà a vedere.

À bout de souffle è una pellicola in grado di essere, come del resto lo sono le grandi opere, una lezione d'arte, in questo caso ovviamente cinematografica, in grado di trasfigurarsi in una lezione di vita: la sua profonda libertà ed anarchia, la sfacciata intensità della freschezza che ama osare, la ribellione che brama una distruzione dalle cui macerie si può trovare ciò che nel mondo è già in potenza e che solo lo sguardo attento dell'uomo, grazie all'occhio del cinema, può rendere evidente. Da definire un capolavoro se questo film nella sua sfuggevolezza non eludesse anche questa dicitura da cultura borghese che, invece, rimane nel cuore come un *souffle*.

Il soggetto, ispirato da un fatto di cronaca, nasce dalla penna di Truffaut ma il soggetto in Godard è sempre il pretesto per aprire una riflessione ben più ampia sul cinema nella sua complessità: viene messo in evidenza il montaggio e grazie ai continui sguardi in macchina degli attori, come dei passanti, si evidenzia la presenza della camera, che, mai ingombrante, fa sentire lo spettatore partecipe del film. Tutta la libertà che il cineasta si prende a livello filmico è un atto di rivolta verso il cinema classico hollywoodiano come verso il "cinéma de papa", verso quella che è la falsa naturalezza di un cinema dove il lavoro delle retrovie non doveva esistere. Questo *modus operandi* mette lo spettatore davanti ad una comprensione metalinguistica poiché, accorgendosi della dimensione filmica, comprende la finzione

della realtà che vede e, allo stesso tempo, un filmico così evidente conferisce alla pellicola un'impronta di veridicità e l'idea che la macchina da presa, proprio perché talmente presente, non stia filmando una storia ma la realizzazione in itinere di un fatto. Vedendo Michel in auto parlare "da solo" la presenza dell'operatore sul sedile prima posteriore poi anteriore, conduce ad una sensazione di filmato amatoriale -visto con occhio odierno- come se due amici stessero viaggiando è uno di loro, grazie ad una qualsiasi videocamera, stesse filmando l'altro.

Godard ha sempre asserito che il cinema è un gioco per adulti e così lo ritroviamo a divertirsi con ogni elemento; la libertà morale dei due protagonisti si riflette inesorabilmente nell'espressione: Michel parla un *argot* parigino carico di modi di dire, una parlata decisamente popolare, e non proprio raffinata, esordendo nel film con un bel *"après tout je suis con!"* (dopotutto sono stronzo!), canta in spagnolo e, determinato ad andare in Italia, lo sentiamo spesso tentare di parlare italiano con un improbabile accento. Patricia, americana, non nasconde la sua inflessione e, di quando in quando, la sentiamo parlare in inglese. Ci troviamo davanti all'annichilimento della linearità, al disinteresse per la comprensibilità, all'elogio del caos.

Jean-Paul Belmondo, irresistibile ladro- (poco) gentiluomo, non recita ma, semmai, balla ondeggiando tra le strade di Parigi. Belmondo è il riflesso della Parigi che ha ancora in seno la vita, incarnando il cuore pulsante della *rive gauche*. E' lampante che Parigi *gli appartiene* e, quando Godard sostiene che "non si può filmare una strada che non si conosce", intende esattamente quello che vediamo in *À bout de soufflé*: Parigi è insieme spettatrice e protagonista, l'azione si svolge solo lì, non potrebbe svolgersi altrove. Parigi è l'unità pregnante del tutto, è la *loro* Parigi.

I don't know if I'm unhappy because I'm not free, or I' m not free because I' m not happy

Patricia appare sugli Champs Elysées: Jean Seberg, delizioso *piaf*, con la musica nella voce, cerca di vendere *l'Herald Tribune* in attesa d'iscriversi alla Sorbona per diventare giornalista. Affiora il gusto della citazione, consuetudine che non abbandonerà mai la produzione di Godard: vediamo scritto su un cartellone *vivre dangereusement jusqu' au bout*, appaiono i *cahiers du cinéma* ("monsieur, vous n' avez rien contre la jeunesse?") la fucina di quella gioventù che desiderò cambiare questa forma d'arte.
Immediatamente dopo, contro ogni regola, vediamo Michel e Patricia passeggiare lungo gli Champs Elysées: i passanti si fermano ad osservare i due attori, si vede chiaramente abbassare lo sguardo verso la macchina da presa. Successivamente la città riaffiora mentre Michel e Patricia sono in auto: immagini veloci, il paesaggio dietro la ragazza cambia in continuazione mentre il dialogo corre lineare, una volta ancora ci sentiamo spiazzati mentre il dialogo dà una sensazione di continuità che non è riflessa nelle immagini che vediamo.

- Michel...
- Quoi ?
- Dis- moi quelque chose de gentil...
- Quoi ?
- Je ne sais pas...
- Alors moi non plus !

L'azione si sposta poi dagli esterni all'interno, ambienti ridotti al minimo: una pensione, piccole stanze, tipicamente parigine, e un letto; Godard ambienta 15 minuti, su un totale di 87, in un letto,

una situazione cinematografica che in mano ad altri sarebbe stata indigeribile ma che, grazie all'ironica *verve* godardiana, scivola svelta tra la dolcezza di Patricia e l'impertinenza di Michel. Tutto è condensato, si parla della vita, della morte, d'arte, di musica e letteratura: i dialoghi sono l'essenza del cinema di Godard, si parla di tutto e si parla di niente, si sfiorano motivi profondi per poi dissiparli nella battuta. In questo quadro Patricia è l'intensità, Michel la leggerezza, il ragazzo che *s' en fout*. Sono ritratti che rimangono indelebili: Michel che si nasconde sotto le lenzuola o che si passa il dito sulle labbra.

Dal punto di vista dell'intreccio l'azione si sblocca soltanto nel momento stesso in cui appare Godard. Michel sta accompagnando Patricia ad intervistare Parvulesco (Jean-Pierre Melville), si fermano davanti alla redazione dell'*Herald Tribune*. Eccolo Godard, riconosce Michel dalla foto sul giornale, avverte la polizia. E' come se Godard volesse possedere le sorti del film fino in fondo, in ogni suo aspetto: non lo crea soltanto ma ne detiene ogni circostanza è lui il demiurgo che riporta la narrazione all'ordine.

- Tu es vraiment dégueulasse !
- Qu'est-que l'a dit ?
- Il a dit : vous êtes vraiment dégueulasse.

Se analizzassi il finale di questo film rischierei di non concludere: sia dal punto di vista narrativo che da quello strettamente stilistico gli elementi da considerare sono troppi e di troppa importanza per relegarli a poche parole; a cominciare dal famoso sguardo in macchina con cui Patricia si congeda dallo spettatore lasciandolo col dubbio esistenzialista di cosa sia veramente *dégueulasse* nella vita, nel cinema o in entrambi. Perciò mi soffermo su un punto di cui non ho prova ma che rimane un emblema del suo desiderio: nella sequenza finale Michel, colpito a morte, corre e barcollando crolla al suolo all'incrocio, non casuale, di Rue Campagne-Première a Montparnasse. Questa strada è l'emblema della modernità: fu il punto dove abitarono tra gli altri Duchamp, Picabia e Man Ray, ed è la strada del Dada. A questo punto non credo che Godard abbia scelto di far morire Michel in un luogo qualsiasi: non è forse il dadaismo l'estremo sberleffo all'arte imposta così come in fondo lo è anche questo film?

À bout de souffle è una pellicola che, parafrasando Sartre, dovremmo accettare come si accetta una pietra o un albero: per il semplice fatto che c'è, che esiste. E' un film che condensa dentro di sé continui interrogativi, così da ricordare il piacere filosofico del porsi domande solo per trovare risposte sempre diverse. Questa consapevolezza riassume lo spirito della *Nouvelle Vague* e lo conduce all'estremo, *attraverso* un autore che è l'estremo di tutto ma coerente sempre nell'anelito verso una libertà aliena a ogni compromesso. È il cinema è Godard: il paradosso del voler *diventare immortale per poi morire*.

La Nouvelle Vague

La vivace policromia che ha caratterizzato la *Nouvelle Vague* e che, con le debite differenze, ancora contraddistingue i suoi eredi e i suoi superstiti, rende difficile ascrivere l'*ondata* a una corrente costante e ben definita. E' utile sottolineare fin da subito come le varie parti del movimento fossero accomunate non da un disegno a priori ma piuttosto da affinità convergenti in una comune "idea di cinema" che aveva avuto modo di svilupparsi all'interno dei *Cahiers du Cinéma*.

Per consuetudine si è soliti stabilire come inizio ufficiale della *Nouvelle Vague* la presentazione al festival di Cannes del 1959 di *Hiroshima Mon Amour* di Alain Resnais e *Les 400 Coups* di François Truffaut; quest'ultima pellicola, fresca d'idee e intensamente personale, vince contro ogni aspettativa il gran premio della giuria. La stampa utilizza per la prima volta, con riferimento al mondo cinematografico, la dicitura *Nouvelle Vague* che era già stata utilizzata, invece, due anni prima sul settimanale *L' Express* come titolo di un'inchiesta sui costumi della nuova generazione francese.

Fin da subito le reazioni sono vivacemente opposte: da una parte i sostenitori entusiasmati dalla freschezza stilistica e concettuale delle nuove pellicole, dall'altra i detrattori che puntano il dito contro l'intimismo e la difficile comprensibilità dei film. Le critiche sono rivolte soprattutto al giovane François Truffaut che nei *Cahiers* si era lanciato in invettive contro il cinema americano e il cinema francese definito di qualità.

Proprio i *Cahiers*, come si è detto precedentemente, e gli articoli che vi compaiono finiscono per tracciare le linee guida del movimento. La rivista nasce dall'idea di André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze di fondere la *Revue du cinéma*, periodico del *cinéclub Objectif49*, dal quale provengono tra gli altri Alexandre Astruc, Robert Bresson e Pierre Kast, e *La gazzette du cinéma*, volantino del *Ciné-Club du Quartier Latin* sul quale si "formano" invece Jean Luc-Godard, Jacques Rivette e Erich Rohmer mentre François Truffaut è inserito dall'amico Bazin. La matrice che accomuna gli scrittori è la provenienza dal campo dei *cinéclub* dove avevano avuto occasione di avvicinarsi al periodo del muto e a grandi autori come Chaplin, Murnau e Ejzenštejn e di affiliarsi a quelli che poi saranno i padri putativi del loro cinema, tra i quali si annoverano autori come Jean Renoir, Roberto Rossellini, Howard Hawks, Nicholas Ray e Alfred Hitchcock.

Nell'ambiente della rivista si sviluppano appunto le linee guida che verranno poi riunite in quella che è definita *la politica degli autori*. In primo luogo va specificato che l'*idea* si pone come ricerca di una nuova possibilità di linguaggio cinematografico. Nella prospettiva che adottano, le *metteur en scène* assume un ruolo di fondamentale importanza: il regista, infatti, non ricopre solo il ruolo di direttore della messa in scena ma diventa propriamente un "autore" che, attraverso l'arte cinematografica esprime un pensiero, una visione del mondo propria utilizzando un linguaggio personale. Di conseguenza la sceneggiatura, elemento contro il quale si scagliano le critiche più aspre, non è più considerata un elemento centrale scisso dal lavoro del regista e, di conseguenza, viene ricondotta a una maggiore unità di senso rispetto allo svolgimento della pellicola. Il termine autore nascerà proprio dalla necessità di "adeguare" il lavoro del regista a quello dello scrittore: il film, proprio come un libro, non mira soltanto a narrare una storia ma a racchiudere la "filosofia" del suo ideatore. L'utilizzo del termine "autore" viene pensato, inoltre, per distinguere i padri della *Nouvelle Vague* ed elevare "il rango" del cinema a quello di arte, cercando uno spazio narrativo indipendente dall'industria culturale. La rivendicazione dell'autorialità, utilizzata da adesso in poi non solo per tutti i cineasti della Nouvelle Vague ma anche per quei registi che svilupperanno un modo proprio d'intendere il cinema, finirà, come scrive Godard, per ritorcersi contro lo stesso termine di "autore", svalutandolo nel tempo e riducendolo ad essere sinonimo del termine "regista" che, al principio, ne aveva rappresentato il termine di comparazione negativo.

Monia Raffi

2001 A Mind Odissey.

Millennium Actress versus Mulholland Drive

di Costanza Baldini

Nel 2001 sono usciti due film molto vicini. In entrambi protagonista è una ragazza che insegue l'amore.

Chiyoko e Betty/Diane sono due attrici che attraversano diversi piani di esistenza, entrambe sono come astronauti che viaggiano tra dimensioni parallele.

Proprio con la bellissima immagine di una Chiyoko-attrice-astronauta si apre il film di Satoshi Kon *Millennium Actress*. Tutto il film è una lunga intervista alla grande attrice ormai anziana.

Il racconto della donna mischia vita privata ad aneddoti relativi al suo lavoro, fino a confondere sempre più le sue esperienze personali con la trama di tutti i suoi film. Filo conduttore del racconto è l'amore adolescenziale sbocciato per un giovane pittore sovversivo in fuga, da lei casualmente incontrato. Il racconto procede di epoca in epoca, di film in film, mentre finzione e realtà si intrecciano continuamente in una sorta di "sogno cosciente".

Durante il racconto della donna la troupe entra letteralmente negli eventi narrati da Chiyoko. "Cosa stiamo filmando?" - si chiede a un certo punto il cameramen – "mi sento come uno stalker" –.
Come la troupe entra nella vita-fiction di Chiyoko così lo spettatore di Mulholland Drive si trova catapultato dentro la mente di Betty/Diane.

In *Mulholland Drive* Diane, giovane attrice in pasto al crudele mondo di Hollywood ama una donna dalla quale non è corrisposta e che è disposta ad uccidere pur di togliersi dalle viscere il desiderio che ha di lei. Questo lo apprendiamo solo nella seconda parte del film. Nella prima assistiamo ad una recita. La trama la vede superare brillantemente un provino (una sublime recita nella recita) e correre in aiuto di Rita una povera ragazza smarrita che ha perso la memoria e con cui instaura subito un fortissimo legame di dipendenza. Questa volta però tutto è rovesciato. Non è Diane che dipende da Rita, ma Rita che ha un disperato bisogno di Betty.

Se è inevitabile un iniziale spaesamento di fronte a queste due realtà nel tentativo comprensibile dello spettatore di gerarchizzarle, di "dare un senso" alla storia, verso la fine il castello immaginario di Betty/Diane è destinato a crollare sotto il peso dell'inevitabile e insopprimibile realtà.

In *Millennium Actress* quando il giornalista si reca a casa della famosissima attrice le porta in dono una scatola blu che contiene una chiave. Il legame con *Mulholland Drive* è più che evidente, in entrambi i film la scatola blu è la porta, la cesura metaforica tra due diversi piani di esistenza. Entrambe le due attrici hanno scelto di vivere in un mondo parallelo che si sono costruite da sole.

Nelle religioni orientali si trova il concetto del Dharma, che esprime l'accettazione del proprio destino. Tuttavia non è un'accettazione passiva della realtà, è tutto il contrario, l'obbiettivo finale di ogni essere umano è quello di riconoscere il proprio destino e di compierlo. Solo in questo modo si raggiungerà la vera liberazione.
Compito dell'uomo, sembrano dirci sia Satoshi Kon che David Lynch è capire quale parte gli è stata assegnata e interpretarla al meglio.

Millennium Actress di Satoshi Kon (Giappone-Corea del Sud/2001)
Mulholland Drive di David Lynch (Francia-Usa/2001)

RC Rapporto Confidenziale
rivista digitale di cultura cinematografica

WWW.RAPPORTOCONFIDENZIALE.ORG

GRATUITA
LIBERA
INDIPENDENTE

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 DISPONIBILE 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!

numero13 *marzo09*

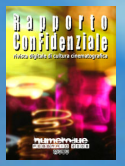
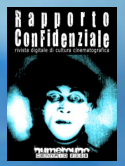
SOMMARIO: La copertina. Donato Di Blasi | Editoriale di Alessio Galbiati | Brevi. appunti sparsi di immagini in movimento di Alessio Galbiati | Estasi di un delitto di Samuele Lanzarotti | Él di Samuele Lanzarotti | LINGUA DI CELLULOIDE Mulholland D(e)rive cineparole di Ugo Perri | SPECIALE GUS VAN SANT. GENIO RIBELLE. II parte | To Die For di Roberto Rippa | Good Will Hunting di Andrea Fannini | Psycho di Alessio Galbiati | Finding Forrester di Jean-Maurice Rocher | Gerry di Luciano Orlandini | Elephant di Luciano Orlandini | DONATO DI BLASI. Berlino 1996, Bangkok 2001, Molise 2004, Marsala 2008 | CINEMA SERBO Profesionalac di Francesca Mitrovic | ClanDeadStini di Alessandra Cavisi | Bride Wars di Francesco Chignola | The Wrestler di Alessandra Cavisi | Zack and Miri Make a Porno di Francesco Chignola | SPECIALE WATCHMEN | Watch...Amen! di Roberto Rippa | Lettera aperta dello sceneggiatore David Hayter ai fan di Watchmen | Watchmen. Zack, ma come hai fatto? di Francesco Moriconi | Perso nella simmetria. La guida italiana non ufficiale alla lettura di Watchmen di Roberto Rippa | Sette domande a Francesco Moriconi di Roberto Rippa | Watchmen in Italia. Le sette vite di un fumetto di Francesco Moriconi | www.rapportoconfidenziale.org | Arretrati.

numero12 *febbraio09*

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 Clémenti 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 Ceaușescu 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.*

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. 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.

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.