RC

Rapporto ConFidenziale

rivista digitale di cultura cinematografica
numero16. luglio-agosto 2009

IN QUESTO NUMERO: Augusto Tretti, Tuia Cherici, Roberto Longo, Zombi 2, Wes Anderson, Basket Case, Tsai Ming-liang, RiP: A remix manifesto, Win or Lose: A Summer Camp Story.

BY NC ND

Rapporto ConFidenziale

rivista digitale di cultura cinematografica

NUMERO • SEDICI • LUG-AGO • 2009

WWW.RAPPORTOCONFIDENZIALE.ORG

INFO@RAPPORTOCONFIDENZIALE.ORG

da un'esigenza di Alessio Galbiati e Roberto Rippa.

DIRETTORI EDITORIALI

Alessio Galbiati alessio.galbiati@rapportoconfidenzale.org
Roberto Rippa roberto.rippa@rapportoconfidenzale.org

GRAFICA E IMPAGINAZIONE

ilcanediPavlov! ilcanedipavlov@gmail.com

EDITING

Alessio Galbiati, **Roberto Rippa**

HANNO SCRITTO SU QUESTO NUMERO

Stefano Andreoli, Alessio Galbiati, Samuele Lanzarotti, Ugo Perri, Roberto Rippa, Luca Salvatore, Romeo Sandri, Kathie Smith, Mario Verger.

COPERTINA

cerchio un centro di gravità di ilcanediPavlov!

Tutte le immagini utilizzate 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: *Roberto Longo* (p.28-33), *pedestrianREX* (p.50), *Louis Lapat* (p.52-54), *oSteve Lazarides/PYMCA* (p.55).

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 a margine.

 # 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.

 # 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.

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

NUMERO16|LUGLIO-AGOSTO'09

SOMMARIO

04 La copertina. ilcanediPavlov!
05 Editoriale *di Alessio Galbiati*
06 Brevi. appunti sparsi di immagini in movimento *di Alessio Galbiati e Roberto Rippa*
07 Il Piccolo Manucinema di Tuia Cherici. In una Cascina vicino Firenze esiste l'Atelier del cinemanufatto *di Mario Verger*
10 Intervista a Tuia Cherici *di Mario Verger*
12 LINGUA DI CELLULOIDE
BEKET (manuli) *cineparole di Ugo Perri*
14 RC SPECIALE. PRIMA PARTE
AUGUSTO TRETTI, o dell'anarchica innocenza di un irregolare del cinema italiano *a cura di Alessio Galbiati e Roberto Rippa*
Augusto Tretti *di Stefano Andreoli* 15
Il potere *di Samuele Lanzarotti* 20
Il potere. La critica (ufficiale). Con le recensioni di Ugo Casiraghi, Ennio Flaiano e Alberto Moravia 22
Filmografia 24
28 TreQuarti *di Roberto Rippa*
29 Intervista a Roberto Longo *di Alessio Galbiati e Roberto Rippa*
34 Zombi 2 *di Alessandra Cavisi, Alessio Galbiati e Roberto Rippa*
40 Wes Anderson and the Substance of Style *di Alessio Galbiati*
44 SECONDI POSTI IN PIEDI
Non aprite quella cesta! Basket Case di Frank Henenlotter *di Roberto Rippa*
46 LO SCHERMO NEGATO
Hei yanquan *di Roberto Rippa*
48 RiP: A remix manifesto. Uno spettro si aggira per la rete *di Alessio Galbiati*
50 LE RELAZIONI PERICOLOSE. connessioni tra suoni e immagini
"Due minuti e ventitre secondi di Musica senza tempo" *di Romeo Sandri*
49 Win or Lose: A Summer Camp Story *di Kathie Smith*
Intervista a Louis Lapat, regista di Win or Lose: A Summer Camp Story *di Kathie Smith* 49
Win or Lose visto da un europeo *di Roberto Rippa* 54
55 ABDICAZIONI. L`archivio letterario di Rapporto Confidenziale
For a song *di Luca Salvatore*
57 www.rapportoconfidenziale.org

La copertina

ilcanediPavlov!

videoproiezioni (tendenzialmente) veloci.

http://www.ilcanedipavlov.tumblr.com
ilcanedipavlov@gmail.com

editoriale

di Alessio Galbiati

Il cinema esiste fintantoché c'è un pubblico.

La frase è semplice, quasi banale. Ma il segreto, ed il dramma, stanno tutti qui.

Il FUS ora, la legge di scopo prima, hanno reciso quel legame spontaneo che teneva uniti fra loro il pubblico ed i registi, il pubblico ed i produttori. Saltato questo meccanismo scopriamo che certe pellicole non possono più evadere dalle sale d'essai, dai festival, dall'home-video cinefilo. Un'opera prima non ha pubblico. Il cinema non ha pubblico.

FUS. Finiamolo d'essere Untosi Servi. Liberiamo il cinema dal finanziamento statale-ministeriale, recidiamo il cordone ombelicale e torniamo ad un'arte povera, con le pezze al culo. Il cinema di cui parla Rapporto Confidenziale non sa nemmeno cosa sia il FUS, ne ha sentito parlare, lo ha letto sui giornali avvolto dalla cattiva stampa e dalla coltre fumogena alzata da chi è riuscito a metterci mano. La timida (ed anacronistica) proposta che avanziamo è la seguente. Escano tutte le associazioni di categoria cinematografiche dal FUS, si chiamino fuori dal recinto e lascino altri a sbranarsi. Il cinema non necessita di denaro statale per tornare ad essere vitale e parlare al proprio pubblico, che è cambiato negli anni e, forse, non usa nemmeno più la sala come chiesa dove celebrare il proprio rito. Uscire dal FUS per riportare i costi di produzione al loro reale valore di mercato, dai noleggi di materiale e attrezzature, al costo di attori e comparse.

Diciamolo chiaro e tondo, il sistema attualmente in vigore è uno schifo clientelare non accessibile agli indipendenti. Noi vogliamo che sia tutelata questa categoria di cinematografari. Il discorso non è volto al massacro, non perseguiamo la logica dell'immiserimento collettivo, siccome io non ho niente voglio che tutti non abbiano niente, ma proponiamo una riforma più sostanziale che non può avere un interlocutore credibile nell'attuale congiuntura politica. La manifestazione di qualche settimana fa ha reso manifesta la gravità della situazione soprattutto perché il quadro di insieme è deplorevole. In piazza c'erano tutti i cinematografari con base a Roma (pare che i tagli colpiranno proprio lì), Cento Autori, registi vari, rappresentanti del centro sinistra e del centro destra (Carlucci e Barbareschi), accolti in delegazione da Gianni Letta su intermediazione di Walter Veltroni. Che una trattativa proceda con questi nomi e queste modalità e che oltretutto abbiano come referenti finali l'attuale Ministro della Cultura, Bondi, ma soprattutto il Ministro dell'Economia, il post-moderno Giulio Tremonti francamente, scoraggia. Le stesse parti in causa che hanno creato l'attuale situazione sono chiamate a trovare una soluzione. È di ieri la notizia che Silvio Berlusconi intercederà per il mondo della cultura, planerà col suo cavallo alato sulle casse dello stato e spargerà a piene mani qualche milione di briciole fra il giubilo bi-partisan e popolare.

Bene, continuiamo a farci del male!

Sul sedicesimo numero di Rapporto Confidenziale trovate tutto quel cinema che il FUS non sa nemmeno cos'è, troverete la prima puntata della storia del cinema e della vita di Augusto Tretti che pure quando ci furono vacche grasse non ebbe un soldo per produrre il proprio cinema. Di lui diceva Fellini: *«Do un consiglio a tutti i miei amici produttori: acchiappate Tretti, fategli firmare subito un contratto, e lasciategli girare tutto quello che gli passa per la testa. Soprattutto non tentate di fargli riacquistare la ragione; Tretti è il matto di cui ha bisogno il cinema italiano»*.

Buone vacanze e buona lettura.

brevi *appunti sparsi di immagini in movimento*

a cura di Alessio Galbiati e Roberto Rippa

Maschio, femmina, fiore, frutto (Italia/1979)
Nel 1979 è trascorso appena un anno dalla prima apparizione di Anna Oxa a Sanremo in versione simil-punk quando il produttore Galliano Juso le cuce addosso un tardo musicarello in cui appare nel doppio ruolo di Anna e di suo fratello gemello Toni, in fuga da Bari per cercare il successo - lei come cantante, lui come ballerino - a Roma.
Giunti nella Capitale separatamente, a causa del furto dell'auto di lui, i due faranno incontri più che improbabili tra guru, gay, hippie (Ninetto Davoli!) e ragazze ricche e un po' stronze.
Diretto da Ruggero Miti, che poi non farà più nulla al cinema (se non allestire lo show di Nadia Cassini per *L'assistente sociale tutta pepe* di Nando Cicero) e lavorerà per la televisione, e sceneggiato da Lidia Ravera (che deve vergognarsene mica poco, una battuta per tutte: una ragazza ricca, che ha appena vinto con il suo cane un concorso, incontra un amico accompagnato da una ragazza del Ghana e gli chiede: "Di che razza è? Ha vinto anche lei un concorso?"), *Maschio, femmina, fiore, frutto* rappresenta, con *W la foca* di Cicero e *Movie Rush - La febbre del cinema* di Fabbri, uno tra gli apici del weird italiano. La Oxa, che alla fine non se la cava neppure troppo male quando non interpreta Toni, avrà successo grazie all'intuizione di un Massimo Boldi dirigente della RCA (anzi, MCA) che li unirà sulla scena per costruire un monumento all'ambiguità alla Bowie (viene detto nel film). Come nella migliore tradizione del musicarello, i numeri musicali irrompono senza ragione nella storia (come quando lei, mentre canta nella cabina di un camion, scosta una tendina e trova sulla branda un violinista che la sta accompagnando. Va da sé che nella canzone di violini non ce n'è). La Oxa canta sui titoli di testa *Pagliaccio Azzurro*, suo successo dell'epoca e cover di *Till It Shines* di Bob Seger, ma c'è spazio anche per un'esecuzione di *Notti per due,* orripilante, raccapricciante versione italiana di *Because the Night* di Bruce Springsteen e Patti Smith.
Incredibile, da vedere assolutamente, il film di Miti è pubblicato da 01 nella collana Studio '70 ad un prezzo assurdamente alto. Lo si troverà su qualsiasi bancarella a un prezzo bassissimo a pochi giorni dalla sua uscita.

Maschio, femmina, fiore, frutto (Italia/1979)
Regia: Ruggero Miti / Soggetto: Gianni Barcelloni, Lidia Ravera, Enzo Ungari / Sceneggiatura: Lidia Ravera / Fotografia: Sergio D'Offizi / Montaggio: Daniele Alabiso / Interpreti principali: Anna Oxa, Giovanni Crippa, Massimo Boldi, Ninetto Davoli, Carlo Monni, Chiara Moretti / 97'

Prosegue fino al 24 settembre la stagione estiva di DOC3, l'unico programma della televisione pubblica che presenta documentari sociali incentrati su temi d'attualità, con una particolare attenzione al lato umano. DOC3 è un programma di Lorenzo Hendel realizzato con la consulenza di Luca Franco e condotto da Alessandro Robecchi. Sul prossimo numero di RC un'intervista agli autori. Di seguito l'elenco con le date dei documentari dei mesi di agosto e settembre che, come di consueto, andranno in onda alle ore 23,40 su Rai Tre:

30.07 *Io, la mia famiglia rom e Woody Allen* di Laura Halilovich
06.08 *La Domitiana* di Romano Montesarchio
13.08 *Wasted* di Nurit Kedar
20.08 *Il mio cuore umano* di Costanza Quatriglio
27.08 *The place where I am called mentally deficient* di Alka Sadat e Roya Sadat
03.09 *XXL, vite extralarge* di Tania Pedroni
10.09 *Per chi suona la campanella* di Emiliano Sacchetti e Alessandro Di Gregorio
17.09 *Diario da Gaza* di Stefano Savona
24.09 *La retta via* di Roberta Cortella e Marco Leopardi

Per chi si trovasse da quelle parti segnaliamo la presenza a Locarno dei lavori di Costanza Quatriglio e Stefano Savona.

Per i più sedentari segnialiamo la presenza online, fra la ricchissima offerta del servizio pubblico, dei documentari sin qui proposti da DOC3 per il ciclo estivo del programma.

Hair India di M.Leopardi e R.Brunetti http://tinyurl.com/nvrdsr
Come un uomo sulla terra di A.Segre, D.Yimer e R. Biadene http://tinyurl.com/n2fqc3
Oltre l'arcobaleno di M.Martinelli e S. Cocozza http://tinyurl.com/lsa9f2

Il Piccolo Manucinema di Tuia Cherici

In una Cascina vicino Firenze esiste l'Atelier del Cinemanufatto

di Mario Verger

Esiste a Pontassieve, un comune vicino le colline etrusche di Fiesole, una casa-laboratorio nella quale una giovane fiorentina, musicista e cineasta d'avanguardia, in pochissimi anni ha realizzato una moltitudine di filmati sperimentali a tecnica mista ricchi di ingegno e innovazione, prendendo parte, fra l'altro, ad un lungometraggio a pupazzi animati intitolato *Gramma*.
Il suo nome è **Tuia Chierici** e si definisce autodidatta; il suo cinema racchiude tutte le esperienze cinepittoriche che vanno da Veronesi a Munari a Luca Maria Patella, fino ai successivi film sperimentali di Grifi e Baruchello, con un tocco ancestrale che richiama le esperienze delle avanguardie europee, fino al cinema cecoslovacco di Karel Zeman e di Jiri Trnka.
Le tecniche che hanno fatto da ispirazione ai film della Chierici sono state in qualche modo aggiornate e perfino migliorate – mantenendo integri il fascino e il linguaggio cinematografico – attraverso una semplice videocamera Mini DV.
Nei siti che parlano di lei, viene così definito il suo modo esperienziale: «*Manucinema è un neologismo ricavato dall'idea di cine-manufatto: qualcosa di impastato con le mani ed esposto alla lente di una videocamera.*
Un metodo versatile, economico ed essenzialmente empirico per esplorare la vita, i suoi fenomeni, i materiali che offre, ed i fatti che la rendono stupefacente.
Le tecniche utilizzate spaziano tra animazione a passo uno, collages, sculture mobili, prese dirette di fenomeni, azioni su liquidi, luci, solidi, e corpi vivi. Le immagini vengono assemblate senza ulteriori elaborazioni effettistiche, mantenendo la freschezza ed il valore conoscitivo dell'esperienza diretta.
Il Manucinema è il tessuto simbolico e immaginifico che dà vita ad un evento di musica istantanea ed irripetibile, in cui ancora una volta l'improvvisazione e la sperimentazione diretta costituiscono le regole principali del gioco».
Del tutto autodidatta, nel 1999 acquisisce i primi elementi di scenotecnica e macchinistica teatrale con una compagnia teatrale d'avanguardia, la Societas Raffaello Sanzio di Cesena, sviluppando una personale tecnica di animazione di ombre e oggetti ispirata ai film dei Fratelli Quay, Jan Swankmajer, Guy Maddin, ad alcune sperimentazioni di Alberto Grifi, lavorando per lo più da sola, con mezzi di recupero, in una casa in campagna.
Il suo Manucinema, per quanto abbia un fascino arcaico che rievoca nientemeno gli albori del cinema da Méliès ai fratelli Lumière, con semplici ma efficaci trucchi cinematografici, trova la sua modernizzazione passando per il cinema sperimentale degli anni '60-80, attraverso nuove possibilità espressive adattate al linguaggio della regia cinematografica, sempre condiviso da giochi tonali e spesso rosati con eloquenti

vedute prospettiche, arricchito da effetti anamorfici comprendenti biglie e sfere di vetro (vedasi i film sperimentali della Corona Cinematografica firmati da Luca Patella, quali *Vedo, Vado!*), terriccio, pennelli e cacciaviti, interventi diretti su pellicola, fantocci animati che rievocano la scuola sovietica, animazione a carta ritagliata che trae ispirazione dai maestri cecoslovacchi, corroborato dall'alternanza fra scene dal vero con elementi animati a scatto singolo, con notevole maturità registica nei campi visivi cinematografici.
In esso vi è un formidabile rapporto fra cinema e musica; lei stessa è un'appassionata musicista, specificamente di clarinetto, e ci tiene se possibile, durante le esibizioni a musicare dal vivo ed in diretta le proiezioni dei suoi film animati.

Così, l'autrice fiorentina, descrive il suo personalissimo concetto del cinema d'animazione sperimentale, «*Il Manucinema si propone come metodo economico, autonomo, istantaneo di osservazione e composizione creativa, esercitabile in qualsiasi contesto, purché vi siano fonti di luce, ed una telecamera. Il fascino e le potenzialità illusionistiche del cinema vengono ricercate direttamente nei fenomeni offerti dal reale, ed è necessaria, quindi, una facile suggestionabilità e uno stupore nei confronti della vita e suoi fenomeni. La definizione dell'immagine, il suo trattamento e formato, sono assolutamente secondari rispetto al percorso diretto esperito girando il film; le immagini vengono assemblate per lo più cercando di trattenere la loro autenticità originaria, costruendo un senso narrativo e cronologico che illustri più chiaramente possibile le intenzioni/impressioni emerse nel lavoro. Non sempre i risultati sono spettacolari, ma ci si fabbrica via via una conoscenza ed una tecnologia espressiva raffinabile all'infinito, e questo è l'importante. Questo metodo si presta a sperimentazioni di gruppo, workshops, in cui si esplorano prevalentemente le qualità plastiche e compositive dei materiali, a servizio di un cinema del tutto personalizzato sulla misura dei propri mezzi*».
[Tuia Chierici, *Metodi, obbiettivi e risultati*, in www.cinemautonome.org]

IL MANUCINEMA. I titoli di presentazione dei cinemanufatti si aprono con un'idea semplicissima quanto efficace: su fondo giallo una scimmia, ricavata da stampe in bianco e nero con arti ritagliati e mossi sotto la m.d.p., via via si trasforma, antropomorfizzandosi dal busto in su, mantenendo durante le metamorfosi ancora le gambe umanoidi attraverso diversi formati e stampe dal chiaroscuro incrociato e ottocentesco, facendo da cornice introduttiva: un riferimento evoluzionistico darwiniano, con musica e "stacchi" d'inquadrature sempre più incalzanti e serrati.

MORPHINE BLUES (2008), ambientato all'interno del suo studio laboratorio, con dominanze di colori seppia e bleau, è simboleggiante di figure dell'immaginario collettivo: la statua della Madonna di Fatima e lo straziante grido di Eva del Masaccio. Intrecciando il *feeling* che si crea tra il filmato e lo spettatore sul rapporto fra la "vecchia" e la "nuova" Eva: la prima, progenitrice dell'umanità peccatrice, e la seconda, senza macchia, salvatrice di un'umanità redenta. Il tutto con notevoli e calibrati effetti sperimentali, quali, ad esempio, la biglia anamorfoide che "vede" l'interno della scena, corroborata da notevoli e numerosi effetti a scatto singolo, come i guanti che muovendosi, quasi sulle dita, risalgono la fune orizzontale, nonché la figurina alata che sale fino al soffitto, con originali stacchi cinematografici e vedute trasversali espressi attraverso gusto eclettico e vagamente retrò, assortiti al ritmo combinato di elementi jazz e blues della nota performer americana Jolie Holland.

ICONOGRAFIA DELLA LUNA – STORIA DI UN IMMAGINARIO COLLETTIVO (2008), è un altro interessante lavoro che assembla tecniche sperimentali all'animazione tradizionale. Notevole la parte introduttiva nella quale su un pianale in vetro – che viene in qualche modo pulito su fondo illuminato fra giochi di luce e penombra piena – vengono gettati chiodi, sassi e terricci, quando una mano scopre l'immagine di Galileo Galilei (con altri eloquenti elementi dell'osservazione scientifica come il compasso, il microscopio, ecc.), e diverse carte del '500 che rappresentano nell'immaginario collettivo le idee sui pianeti e sulla luna, dagli Egizi ai Greci. Il filmato prosegue con semplici ritagli a découpage nella scena spaziale, dove appare inizialmente un'animazione "piatta" e semplicemente spostata, divenendo man mano una piccola astronave tridimensionale – ricavata da un'immagine in semicerchio in creta – (l'astronave è ripresa da un'immagine di una Fiat Ape); come, da piatti a volumetrici diventano i pianeti tridimensionali, con effetti spesso flou nella roteazione, mentre si vede atterrare il primo astronauta che impianta sul suolo lunare la bandiera USA (una protesta impegnata verso un pianeta "straniero" diventata un'altra "colonia" del capitalismo?), a cui si aggiunge in seguito Laika, la cagnetta russa lanciata dai sovietici sulla Luna nel 1957, con tanto di bandiera (che si muove davvero) con la falce e il martello! Un po' rievocante, il tutto, quella pulizia romantica di Saint-Exupery che permeava ne *Il Piccolo Principe*. Come anche molte immagini degli anni '60 dei primi sbarchi lunari, animate e perfino tridimensionalizzate con foto, oggetti, e diversi montaggi assemblati nel movimento effettivo, attraverso l'allontanamento in carrello, portando il filmato ad una mutante metamorfosi animata ottenuta dai continui cambi di tecnica. Interessante quando l'astronauta, con cambi e deformazioni prospettiche in movimento, scarta una classica mezza luna ritagliata, la quale, a propria volta, estrae una bottiglietta di Coca-Cola, tipico segno dell'espansione "oltre frontiera" del consumismo più sfrenato.

TIN TIN (2006-2008), ancora in fase di confezionatura definitiva, è un film dalle atmosfere garbate e perfino nostalgiche, il quale rievoca il candore e le paure della primissima infanzia misti a quel pizzico di magia infantile, col protagonista che dorme, mentre l'altra, sognando, interagisce con l'animo del fantoccio. Interessante è quando al protagonista fuoriesce, a scatto singolo, un interminabile spartito musicale; come anche assai efficaci, sempre riguardo la simbiosi fra le due statuine animate, le vedute prospettiche dei due cucchiai sul lavello marmoreo mentre scorrono due diversi e paralleli getti d'acqua.

EVOCAZIONE (2008), è una rielaborazione garbata e quasi onirica, attraverso il ritaglio di vecchie foto d'epoca tagliate in scala e anamorfizzate, sul rapporto fra l'autrice e la zia.

Non mancano filmati più prettamente sperimentali quali, ad esempio, **SCHERMO A CRISTIANI**

LIQUIDI (2008), più di una sperimentazione, un'esplorazione musicale e visiva la quale si avvale di rumori secchi misti a musica d'improvvisazione realizzata da Edoardo Ricci, con clarinetto, sassofono e trombone, attraverso le deformazioni e i giochi ottici di volti ripresi davanti ad una bacinella trasparente ripiena d'acqua; filmato che rievoca certe sperimentazioni anni '70, partite nel decennio precedente da quelle realizzate da Bruno Munari e Marcello Piccardo a Monte Olimpino riguardanti lo studio estetico della vita quotidiana; **RITMI DI MILO** (2008), basato sul movimento ritmico delle mani del fratello della regista toscana ripreso durante il ritmo continuo di un viaggio in treno.
La Cherici la troviamo anche in diversi filmati del **MANUCINEMA-LIVE** (2008), nella quale l'eclettica regista-artista mostra l'esecuzione di un cinemanufatto estemporaneo direttamente in sala, sonorizzandolo in "presa diretta" attraverso gli incalzanti suoni *live* del clarinetto.
LA VITA (2008), dove si vede un insetto lungo uno striscione che recita, «*I film sono una cosa e la vita un'altra cosa, entrambi esistono*», evidenzia in esso le difficoltà a vivere e a muoversi di un mondo minuto e millesimale, come per la formica, lo scarabeo o la libellula col suo interessante battito d'ali, sia dal punto di vista naturalista che prettamente artistico e cinematografico; il tutto con una musica ritmica e continua, che segue ossessivamente i movimenti degli insetti, dell'acclamato pianista americano Thollem McDonas.

L'ultimo lavoro in animazione della Cherici è il più impegnativo **ITALIA 2008**, un film di protesta sull'egemonia della destre imperversanti col conseguente controllo sullo stato e sul mondo: brano iniziale fatto a ritagli, con un Romano Prodi in difesa della democrazia e un Cofferati che si batte per i diritti degli operai, i quali si muovono sul mezzo di comunicazione di massa per eccellenza: una TV, in stile anni '70, di fattura volutamente rozza e naïve, con diverse animazioni prodotte dall'uso del collage e della carta assemblata a foto ritagliate.
Commistionato a una parte dal vero dove si vede una donna indossante una stranissima maschera in cartapesta col naso a proboscide, quando, all'interno del lungo filmato, compare la stranissima sequenza **CRIMINAL TAMPAX**, che ripropone in modo crudo e dissacrante l'egemonia del potere, dell'uomo sulla donna, del Capitalismo di Stato e di una Chiesa egemone, nel quale si vede un impressionante Papa Ratzinger all'interno dei palazzi apostolici fra foto ritagliate, statuine in gesso animate ed interventi di cinepittura i quali interagiscono fra loro, mentre lo troviamo letteralmente a mozzare la testa di un bimbo e a cucinarli in un pentolone (in realtà un bricchetto con le bolle vere, usando del semplice detersivo in presa diretta). L'idea di una privatissima sala ratzingeriana è ben rappresentata, come anche il Palazzo è ben ricostruito, classico e sontuoso, quasi demodé, dove compare, di quinta, la Cappella degli Scrovegni e vari affreschi di Giotto, conditi con gusto kitsch nell'assemblare vari dipinti corografici, mobilio di lusso e qualche foto d'epoca in sfarzose e ottocentesche cornici.
Fra immagini reali (c'è la stessa regista), la quale, con un arto finto a pupazzi animati, si estrae letteralmente un assorbente che va a trafiggere il capo del pontefice tedesco, dapprima ricavato da una semplice foto a montaggio, poi tridimensionalizzato in gesso… Assorbente che arriva a disintegrarsi sulla lastra di vetro raffigurante il Duce con tanto di elmetto.

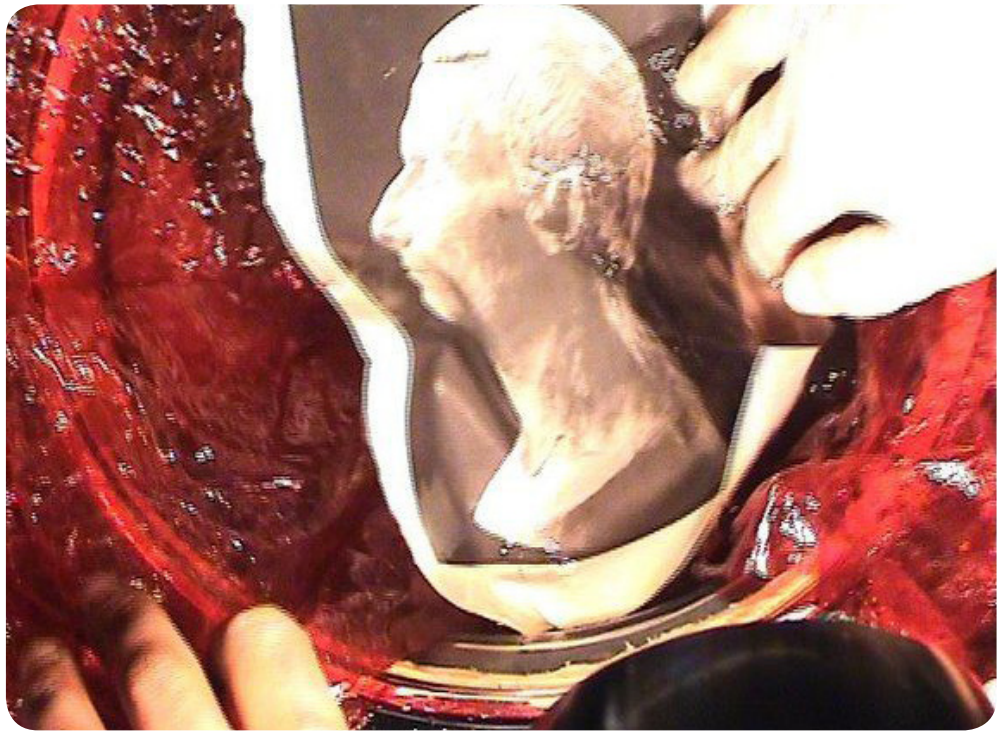
Ma facciamo un passo indietro di qualche anno: la Cherici è stata la prima co-autrice di un film a lungometraggio animato.
GRAMMA (2005), realizzato in collaborazione al francese Gregory Petitqueux, è un lungometraggio a pupazzi animati di altissima qualità, che rievoca molto la raffinatezza, diremo quasi pittorica del cinema di animazione della scuola cecoslovacca (Jiri Trnka, Karel Zeman, Jan Swankmejer, ecc.).
Ambientato nel West, lo troviamo caratterizzato dall'ottima animazione e regia, coi vari campi di ripresa prospettici e cinematografici, come eccellente è la fotografia e la disposizione delle luci. Per realizzarlo ci sono voluti diversi anni, in Francia ha trovato delle difficoltà per la distribuzione mentre in Italia è attualmente distribuito da Malastrada Film.

Auguri, Tuia Chierici!

GRAMMA
2005, video colore, Stop motion film, circa 60'.

Scritto da
GREGORY PETITQUEUX (Francia)
e TUIA CHERICI (Italia)
Realizzazione, montaggio e sonoro
GREGORY PETITQUEUX
Collaborazione alla realizzazione
TUIA CHERICI
Effetti digitali video
SIMONE LECCA
GREGORY PETITQUEUX
Musiche
DANILO CASTI (OOFF.OURO)
Autoprodotto

E' possibile acquistare il DVD di Gramma sullo store Malastrada Film - cinemautonome.org al prezzo di 14.40€. http://tinyurl.com/lgaz9r



Tuia Cherici | www.virb.com/tuiacherici | www.myspace.com/tuiacine | tuiacherici@yahoo.it

Intervista a Tuia Cherici

di Mario Verger

MV: Tuia Cherici. Artista versatile, fuori da ogni coro. Come hai scoperto il mondo dell'animazione sperimentale?
TC: Mi sono sempre divertita a manipolare e inventare forme o storie con i materiali che mi capitavano: dai mangianastri ai colori, dal legno alla plastica, e via così. M'impressionavano molto i teatrini, le marionette, le maschere e la possibilità di creare dei micromondi a statuto proprio grazie all'immaginazione e alla decontestualizzazione di oggetti e materiali: una bottiglia di 30 cm può produrre un'ombra di gigantesche dimensioni minacciosa quanto una ciminiera, un piccolo arbusto isolato dal contesto può assumere l'imponenza realistica di un albero, con tutto quel che filosoficamente e poeticamente ne consegue.
La cineanimazione permette di creare una suggestione in movimento a più dimensioni con pochissimo dispendio di energie, spazio e finanze, le possibilità sono inesauribili e del tutto adattabili al proprio contesto, le sue leggi formali, drammaturgiche, estetiche sono molto elastiche e totalmente controllabili in ogni fase del percorso.

MV: I tuoi filmati, per quanto realizzati a tecnica mista coi relativi tempi tecnici realizzativi, possiedono un ché di fresco, arioso, quasi estemporaneo. Quali sono le tecniche che usi in particolar modo e con cosa giri (telecamera, pellicola, ecc)?
TC: Utilizzo una videocamera minidv ormai un po' vecchiotta di media qualità. In realtà m'interessa poco la definizione dell'immagine, purché sia sufficientemente intelligibile. Il linguaggio cinematografico di quello che produco nasce in funzione e nei limiti degli strumenti che ho a disposizione e dalle circostanze. Non utilizzo quindi software di effettistica, non ritocco né abbellisco i montaggi in funzione di un'aspettativa registica. Trovo molto più emozionante lasciarmi sorprendere dai risultati inaspettati, lavorare con il corpo e lo spazio piuttosto che davanti al computer, studiare i comportamenti e le bizzarrie dei materiali e dei fenomeni che ho attorno, piuttosto che costringere le cose a "recitare" un film premeditato. M'interessa soprattutto, attraverso la videocamera, poter documentare un percorso conoscitivo, mio, o di più persone, fatto di esperimenti.
La videocamera serve in ogni caso per sintetizzare un'indagine. I dvd che produco si deterioreranno presto, così come le codifiche di lettura delle minidv, quel che rimarrà sarà il mio bagaglio manuale, espressivo e di conoscenza, e quello è affinabile all'infinito.
Se la videocamera mi serve per osservare il mondo la utilizzo in presa diretta. Se invece devo creare un mondo di sana pianta può essere più comodo riprendere fotogramma per fotogramma.

MV: Quali sono gli artisti del cinema sperimentale che stimi di più?
TC: Premetto che non sono un'appassionata di cinema, né una profonda conoscitrice. Attingo ispirazione molto più facilmente dalla musica…
Mi ha molto impressionato il lavoro, le idee e la vita di Alberto Grifi, come è riuscito a sviluppare uno strumento conoscitivo per cambiare la vita e l'ambiente che aveva attorno, senza mai lasciarsi intrappolare da pregiudizi estetici, formali, tecnici, mettendo al primo posto sempre e comunque le persone ed i fatti vissuti affinché il fine non dovesse mai giustificare i mezzi… Pur indagando sui mezzi e gli strumenti fin nell'intimo meccanico, ed evolvendoli significativamente!
Naturalmente mi ha affascinato molto il cinema di animazione, della scuola cecoslovacca (Jiri Trnka, Karel Zeman, Jan Swankmejer, ecc.).
Ultimamente sono riuscita a vedere "Il pianeta azzurro" di Franco Piavoli, prodotto nei fine anni 70 da Silvano Agosti, ed alcuni film di Agosti stesso, che mi hanno molto colpito.
Su blublu.org c'è un bel film che si chiama "Muto" prodotto da Blu di recente. Mi piacciono le cose che presuppongono molta improvvisazione, pochi sprechi energetici, molta messa in gioco personale.

MV: Spiegaci un po' la tecnica per le tue interessantissime distorsioni ottiche animate…
TC: …E' presto detto. Basta guardare attraverso tutti gli oggetti che capitano a tiro, e via via affinare il proprio controllo espressivo sugli strumenti che ci affascinano di più: lenti, cocci di vetro, plastiche, acqua, quarzi… tutto ciò che ha una trasparenza permette la fabbricazione di un punto di vista. Tutti i punti di vista sono reali e quindi portatori di un'informazione nuova.
Le deformazioni ottiche possono essere utili anche per esprimere una partecipazione emotiva nella ripresa (allucinazione, tremore, mistero, sogno, ridicolo, rabbia, ecc).
Può essere molto rivelatorio e utile frapporre degli strumenti ottici tra videocamera e oggetto.
Nelle performances dal vivo gioco più spesso, in modo analogo, con la proiezione.

MV: Hai un tuo atelier dove lavori per realizzare i tuoi "cinemanufatti"?
TC: No, lavoro per lo più nella camera che ho in affitto in una cascina di campagna.

MV: Ho trovato interessantissimo "Criminal Tampax" che è un misto, come mi hai spiegato, fra sagome ritagliate piatte che agiscono in quinte tridimensionali. Lo stesso personaggio a cui si richiama, lo troviamo dapprima "piatto" (una semplice foto con arti snodabili) ma poi diventa tridimensionale. Spiegaci le diverse tecniche impiegate, e come è stato "accolto" visto il "tema" trattato…
TC: Criminal Tampax è un capitolo di "Italia 2008", corto di 12 minuti musicato di recente da Matteo Bennici. Parla della situazione politica italiana del 08 (governo Prodi), dello scongelamento di un Duce, delle spietate mani di un Papa, e di un assorbente-siluro, che da una vagina cade in picchiata a devastare il regime emergente.

La storia è piuttosto rude e chiara, i personaggi sono stigmatizzati all'estremo ed anche l'azione "punitiva" dell'eroe/tampax. Direi che la sensazione liberatoria che ho provato nell'inscenarla arriva dritta a chi, come me, ha paura e sconforto nei confronti di chi ha il potere ideologico, legislativo ed esecutivo in Italia oggi. Chi non condivide quest'angoscia in ogni caso non si annoia, e difficilmente ho ricevuto feedback negativi, magari un po' di scandalizzato sconcerto. E' chiaro che la sua visione è da effettuarsi in contesti selezionati, per non incappare in inutili equivoci ideologici e noiose querele. Da oggi ci saranno ancora meno occasioni di mostrarlo, visto il nuovo pacchetto sicurezza…
Riguardo il Papa: è una figurina bidimensionale, che in una parte del film, per esigenze sceniche, ho applicato ad una scultura di pari sembianze di polistirene (materiale edilizio con cui si fabbricano pannelli isolanti). Il polistirene è leggero, si scolpisce con un trincetto, è abbastanza resistente, si buca, si rincolla, si modula, non flette.

MV: Tuia, parliamo ora del lungometraggio a pupazzi animati "Gramma". Com'è avvenuto l'incontro con Gregory Petitqueux?
TC: Ci siamo conosciuti nel '99, Gregory si era trasferito vicino a casa mia. Condividendo molte inclinazioni creative (vedi la prima domanda a cui ho risposto), ci siamo trovati a sognare di poter costruire qualcosa insieme che sintetizzasse il nostro pensiero ed anche un certo desiderio estetico-creativo, formato attraverso il teatro sperimentale, la musica di ricerca, alcuni studi antropologici e linguistici, un gusto iconografico molto simile. Influenzati dai film di Swankmejer e dei Quay Brothers abbiamo fatto alcuni rozzi esperimenti di cinema a passo uno, e, afferrata la tecnica in modo molto rudimentale, abbiam pensato bene di utilizzarla per creare l'universo gigantesco di Gramma, parabola filosofica sul mondo e le idee. Non ci rendevamo conto di inerpicarci in una impresa colossale composta di migliaia e migliaia di ore, anni, pazienza, intoppi tecnici, dispendio economico, duro lavoro!

MV: Qual è stata la tua collaborazione in Gramma e com'è avvenuta la realizzazione?
TC: Abbiamo inventato, costruito, diretto e animato Gramma in piena compartecipazione, alternanza di ruoli, e condivisione per i primi due /tre anni.
Ricordo che la notte lavoravo in ospedale con i malati terminali, turni di 12 ore, e di giorno a Gramma. Molti disegni e idee sono nati al capezzale di pazienti inermi, di notte. Ci siamo ricavati da una cantina dismessa una sorta di antro/set cinematografico per i primi tempi, poi abbiamo lavorato qui a casa.
Non potendo reggere il ritmo e l'impegno serrato di questo lavoro, e venendo meno, anche, la sintonia d'intenti, filosofia e amicizia, che ci univa in principio, sono uscita progressivamente dal progetto.

MV: Che progetti stai portando avanti?
TC: Il Manucinema è un percorso che si articola in fasi: c'è la fabbricazione di corti, esperimenti, osservazioni, storie animate, che realizzo qui a casa. Poi c'è il suonarci sopra, improvvisando dal vivo con altri musicisti. Da quest'anno prediligo invece portarmi negli spettacoli direttamente un piccolo set di ottiche, oggetti, immagini e liquidi, ed improvvisare delle storie dal vivo, assieme a chi suona. Escono fuori cose molto interessanti, ed è un esercizio ginnico/creativo molto fitto di accadimenti. Qualche volta faccio partecipare direttamente il pubblico alla manipolazione degli oggetti, e sono le serate che preferisco, perché il gioco diventa veramente imprevedibile e siamo tutti coinvolti.
Questo considerato, ho cominciato a condurre anche dei laboratori e seminari di Manucinema collettivi, in cui lo scopo del gioco è creare una suggestione (narrativa, simbolica, demenziale, astratta…) insieme attraverso l'interazione istantanea con l'ambiente, con oggetti, con tutti i possibili stimoli da sottoporre ad una videocamera.
Sto terminando un documentario sull'ultimo pianoforte posseduto da Claude Debussy, ora custodito in un museo a Brive (Francia), ancora funzionante, su cui hanno eseguito un concerto Thollem McDonas e Stefano Scodanibbio. Il documentario si articola in molte sezioni: dalla storia del pianoforte, al concerto di questi due colossi della musica contemporanea e sperimentale, al concetto di "improvvisazione" in musica.
Realizzo documentari di archivio, promozione, e didattica per associazioni che lavorano nel sociale.

MV: Grazie Tuia, e buon Cinemanufatto!
TC: Grazie a te, buone cose!

LINGUA DI CELLULOIDE
CINEPAROLE DI UGO PERRI

BEKET (manuli)

caratteri:
manuli
beckett
adamo
eva

Vuoto. Sulla pellicola cinematografica sono disposte due sedie d'emulsione. Manuli è smagrito dalla fatica, corroso dal drum'n'bass, divorato dalla distribuzione indipendente. Beckett è sardonico, canuto e disinteressato. Fra i due una voragine.

beckett: ho sempre tentato. ho sempre fallito. non discutere. prova ancora. fallisci ancora. fallisci meglio.
manuli: ma il potere dei luoghi sopravanza la trama
beckett: niente è più reale del nulla.
manuli: biblicamente corretto

Alle loro spalle si portano, vestiti di già visto, Adamo ed Eva, nella Biblioteca di Babele.

adamo: mi sento uscito d'un ciprì e maresco.
eva: taglia la corda. mangia il cardo.
adamo: non ho spessore fuorché la pantomima.
eva: ribellati al tuo stomaco nero.
adamo: tremo ad un'idea che non sia sciatta.
eva: non ne avrai.

Beckett intanto si è alzato, verso una finestra guarda al passato. Manuli tenta un approdo baciando la mano di Beckett attraverso la voragine. Beckett si defila su un tapis roulant. Monologo di Manuli.

manuli: La strada, una strada, bastava alla corte. Alle corde il successo dialetto compito. Apposta l'ho atteso e disatteso il suo testo. Case, palazzi, placidi vezzi nulla rimane. Mi dono al grigio, con poco bianco e poco nero. Il vero colore delle parole. Ma forse ho sbagliato - ciclico mi accorgo di morsi e cani, di spazi aperti e chiese vanamente esposte - dovevo aggiungerla nel titolo quella c. E' lì che ho perso il senno, è il pugile che m'ha colpito, distrutto, barando nel baratro m'ha infilato, creando il bucefalo angusto. Non volevo volare ma radere il suolo a pelo. Ma il pelo d'acqua è sprofondare e son caduto. Sangue alla testa, nero sangue, sangue alle mani, male agli occhi, sabbia, vento, una ragazza, non sa parlare, ma questo mare... che mi riposa.

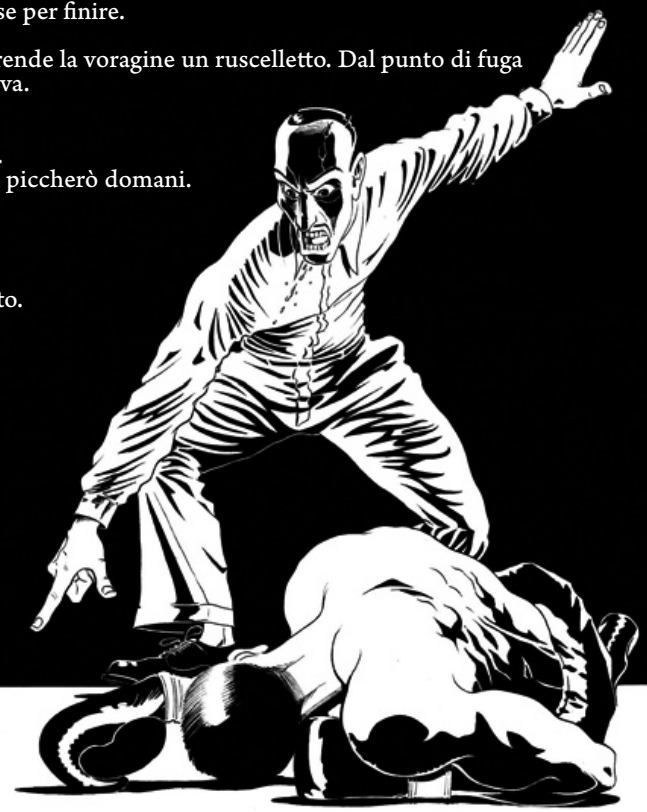
Rientra Beckett, spuntando dalla voragine con un fiore in testa.

beckett: si lamenta della scarpa, quando dovrebbe lamentarsi del piede.
manuli: sei morto. si si. ah morto. mio padre è morto. ah! mio-pa-dre-è-mor-to! (mio padre è morto) - sussurrando - è morto mio padre. mio padre è morto (gridando) mio padre è morto!
beckett: non accade nulla, nessuno arriva, nessuno se ne va, è terribile!
manuli: chi sei? mio? tuo? ah! chi sei?
beckett: finita, è finita, sta per finire, sta forse per finire.

Manuli esplode in un pianto disperato che rende la voragine un ruscelletto. Dal punto di fuga del ruscello, giungono in barca Adamo ed Eva.

adamo: non erano i contenuti che cercavo.
eva: di te apprezzo la coscia. meno il gluteo.
adamo: ti ho picchiato ieri. ti picchio ora, ti piccherò domani.
eva: ti farò becco.
adamo: ti beccherò via il cuore.
eva: beccato! (piange)
adamo: be' che t'è successo?
eva: giulio perri! lui si che lo dice a proposito.
adamo: chi è giulio? chi è lulio?
eva: l'aglio disperde i vampiri.
adamo: taglio?

- cut -



STAMPA E RILEGA !

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

RC speciale prima parte

Augusto Tretti

o dell'anarchica innocenza di un irregolare del cinema italiano.

a cura di Alessio Galbiati e Roberto Rippa

Il rapporto con Augusto Tretti è iniziato ormai due anni fa. L'occasione era una proiezione pubblica de Il potere *che stavo organizzando e di cui volevo fargli sapere. La sua risposta fu piuttosto incredula: «Ha più di trent'anni, come può interessare ancora?». Sbagliava, ovviamente: un pubblico eterogeneo, composto per lo più da studenti universitari stranieri di varie provenienze ne rimase molto colpito. Con il tempo ho capito che il suo è un atteggiamento: Tretti conosce benissimo la forza che il suo film, che di anni ne ben 37, ha ancora sulle persone che hanno la ventura di vederlo. Fu quello l'inizio di una lunga serie di conversazioni, che continuano da allora. Tretti è così: afferma di non voler più parlare dei suoi film e poi, fortunatamente, finisce con il parlarne per ore. Perché la sua storia è interessante, più di quanto la sua esigua filmografia possa far pensare e i suoi iniziali rifiuti di tornare sull'argomento cinema non appaiono altro che rimpianto per ciò che avrebbe potuto essere e non è stato, e non certo per colpa sua.* Il potere *è un film che gli ha cambiato la vita. In peggio. Proiettato alla Mostra del cinema di Venezia del 1972, il film infastidì l'intero arco politico: dalla sinistra alla destra, non dimenticando di turbare soprattutto il centro. «Si goda questa giornata, perché questo è stato il suo ultimo film», gli disse un potente politico dell'epoca, concittadino della Mostra, che non nomino giusto perché, ormai caduto nell'oblìo è bene che ci resti. E così, o quasi, fu. E nulla poterono i suoi sostenitori, nomi come Fellini, Zavattini, Flaiano, Biagi, Antonioni (che lo definì "il nostro Jacques Tati"), Biagi. Non che la cosa possa sorprendere: di fronte a un certo modo di intendere la politica, non c'è nome autorevole che tenga. Il potere, si sa, è in altre mani e il suo esercizio è una pratica disinvolta e soprattutto personale. Ma Augusto Tretti è un uomo di 85 anni dalla voce che tradisce uno spirito molto più giovane. È un uomo generoso di aneddoti sulla sua vita: «A me capitano cose un po' strane», ama ripetere lui. Vero, posso testimoniarlo dall'ascolto dei suoi racconti. Ma il suo problema, è giusto dirlo, sta tutto nell'avere girato un film che per una certa categoria di persone costituirebbe un problema anche ora. Una testimonianza del fatto che in 37 anni in Italia non pare essere cambiato moltissimo, se non superficialmente.*

Roberto Rippa

Ho conosciuto il cinema di Augusto Tretti grazie a Fuoriorario. Vidi il film per caso, ricordo di aver video registrato un'intera notte di cinema ghezziano perché interessato ad un film in particolare, ma oggi, a distanza di molti anni, non ricordo nemmeno più quale fosse, quel che rimase impresso nella memoria fu il film di Tretti: Il potere. *Un'opera strana, unica ed eccentrica, della quale non mi era mai capitato di leggere alcunché. Tretti è stato un talento estromesso dal cinema italiano, tenuto fuori dalla produzione cinematografica perché troppo distante dalle sue logiche, il suo spirito anarchico, la sua irriverenza nei confronti dell'ordine costituito, il suo rifiuto della società dei consumi, lo hanno esiliato sulle colline appena sopra al lago di Garda. Quel che è più strano è che pure la critica si è tenuta alla larga, esiste infatti ben poco su di lui e per questo riteniamo necessario dare conto del suo cinema.*

Augusto Tretti, o dell'anarchica innocenza di un irregolare del cinema italiano *è un approfondimento, un work in progress, che si pone l'obiettivo di costruire un catalogo di informazioni su di un cineasta che molto ha da dire a proposito della (vera) storia del cinema italiano; la sua vicenda – umana e professionale – rappresenta ai nostri occhi un caso esemplare, paradigmatico, della natura del nostro cinema, incapace di produrre e credere in quelle opere, e quei talenti, che forzano la consuetudine cinematografica corrente e che per questa loro attitudine vengono costretti al silenzio, all'invisibilità.*

Alessio Galbiati

Giocare a carte scoperte è una regola che ci siamo dati dall'inizio di quest'avventura, per questo evitiamo l'inutile scorciatoia del plagio, la parafrasi spinta e vigliacca. Per questo pubblichiamo integralmente un'analisi dei film e della biografia di Augusto Tretti ad opera di Stefano Andreoli. Questo lavoro l'abbiamo letto grazie a Tretti stesso che, con una gentilezza infinita, ce lo ha inviato insieme ad un gran numero di documenti originali legati al suo cinema. Pubblichiamo l'analisi in quanto ben scritta e ben documentata ma soprattutto per quanto Augusto Tretti ha scritto, a mano, sulla copertina del manoscritto inviatoci:
«Questo Andreoli è uno dei tanti studenti che ho aiutato nel fare la tesi. Questa sua tesina racconta all'ottanta per cento la mia storia»
Con questa prima puntata dell'approfondimento che Rapporto Confidenziale intende dedicare nei mesi a venire ad Augusto Tretti possiamo avere la certezza di partire da una base solida e certa, verificata dallo stesso regista.

Augusto Tretti

di Stefano Andreoli

1. "Le vie che portano al cinema sono infinite"

«Le mie sono state piene di traversie, una battaglia continua per trovare il produttore, il quale poi non sapeva trovare la distribuzione...» (1)
Sono le vie di tutti quei cineasti che finora hanno lavorato sfidando i meccanismi perversi del sistema produttivo e soprattutto distributivo italiano.
Augusto Tretti è uno di questi. Classe 1924, nativo di Verona, in trent'anni di cinema tre film e un cortometraggio: una media di un film quasi ogni dieci anni, lavorando sempre nell'ombra, lontano da Roma come lui stesso tiene a precisare.
«Fin dall'infanzia respira in casa, ad opera sia del padre avvocato che della madre, un'atmosfera laica ed antifascista che non mancherà di influenzarne profondamente la formazione. Durante il liceo sviluppa una forte cultura cinefila. S'innamora dei classici dell'avanguardia russa e tedesca e soprattutto dei film cornici di Chaplin e Keaton, che considererà sempre i suoi maestri. Durante la guerra presta servizio militare per una quindicina di giorni, esperienza sufficiente a fargli sviluppare un forte antimilitarismo. Con la Repubblica di Salò passa attivamente alla resistenza, facendo la staffetta partigiana con le brigate Garibaldi. Tretti ricorda tuttora con affetto la figura di Aldo Fracastoro, un attentatore di Mussolini che lo iniziò alla politica. A questo periodo risalgono anche attivi contatti con gruppi anarchici.» (2)
Dopo la guerra frequenta la facoltà di Giurisprudenza, ma scarsa è la sua inclinazione per il diritto. L'ambiente universitario finisce per esasperarlo. Tra un esame e l'altro comincia a girare brevi film in 8 e 16mm nei quali Maria Boto (cuoca e tata di casa Tretti) diviene fin dall'inizio «vittima e complice privilegiata».
«Facevo dei filmetti antireligiosi - pienamente sostenuto dalla mamma romagnola - come quello intitolato La creazione del mondo con Eva nuda e il Creatore che si volta con il simbolo della DC sul retro... Le mie opere nascevano così: prendevo su la vecchia cuoca truccata in vari modi, qualche prostituta che conoscevo e via con la cinepresa. » «Era solo un po' di goliardia, ma cominciavo già a dare fastidio negli anni Cinquanta». (3)
In quell'occasione infatti, quando Tretti spedisce il film a Milano, anziché arrivare la bobina sviluppata giunge una lettera della Kodak nella quale viene accusato di vilipendio alla religione e di immoralità e gli è annunciato che il film non sarà restituito. Solo dopo essersi recato a Milano e aver sottoscritto una dichiarazione nella quale si impegnava a non fare vedere il film in pubblico e a farne un uso strettamente privato, Tretti riesce a farsi restituire la piccola bobina in 8 mm!

2. *La legge della tromba*

Vedendo questi piccoli lavori alcuni artisti e critici spingono Tretti a tentare il "grande salto" verso il cinema professionale.
Ma a metà degli anni cinquanta cinema significava Roma e anche Tretti imbocca la "via romana", facendo l'aiuto-regista per Fellini nel film *Il bidone*.
L'esordio come autore avviene con *La legge della tromba*, primo lungometraggio in 35mm iniziato nel 1957 e terminato nel 1960.
Il film viene finanziato da alcuni produttori milanesi: «loro credevano che io volessi fare la solita commedia all'italiana, ridevano di quel che dicevo, non sapevano il linguaggio che io avrei adoperato... erano già spaventati perché non c'erano attori, ma l'hanno mandata giù... avevano un po' più di coraggio dei romani.». (4)
Ma il film, fin dalle proiezioni dei primi ciak, rivela il tratto di un linguaggio, originale e dirompente, nettamente distante dalla comicità della commedia all'italiana.
Eserciti di dieci-dodici vecchietti ultrasettantenni che si muovono alla velocità delle comiche del muto! poveri disgraziati che assaltano il furgone portavalori della "Banca del Popolo" trovandovi solo cambiali e una vecchia domestica truccata da generale, da industriale, da scienziato pazzo, spazientiscono sempre più i produttori, al punto di portarli - a film quasi ultimato - ad una rottura definitiva con Tretti. In seguito ad una transazione il film viene ceduto allo stesso Tretti che, con qualche difficoltà finanziaria, riesce a portarlo a termine.

> *Celestino e quattro amici (Faccia d'angelo, il Conte, Dum Dum e Bimbo) tentano di rapinare il furgone portavalori di una banca, finiscono in prigione. In seguito ad un'evasione e usufruendo di un'amnistia riacquistano la libertà. Dopo essere finiti in un campo dove si svolgono manovre militari, Celestino si reca dal prof. Liborio ottenendo insieme agli amici, l'assunzione presso una fabbrica di trombe. Celestino conosce Marta e se ne innamora, ma Liborio circuisce la donna e la sposa perché ha saputo che il padre della ragazza possiede una miniera in Sudamerica. Liborio chiude la fabbrica di trombe e si trasferisce all'estero per sfruttare la miniera del suocero. Celestino amareggiato, trova lavoro in una fabbrica di razzi. In qualità di collaudatore sale su un razzo, ma dopo un'esplosione va a cadere a cavalcioni su un albero.*

Se a prima vista, il soggetto de *La legge della tromba* può sembrare una variante in chiave "surreale" della commedia all'italiana - che muoveva i primi passi proprio in quegli anni - la portata innovativa del film si coglie, invece, proprio a partire dalla storia.
In alternativa alla "trasparenza" del cinema classico, Tretti non vuole affatto raccontare una storia, ma usare la storia a due diversi livelli: 1) al livello della tesi (una "formula" mutuata direttamente da Brecht, come apparirà chiaro più avanti): rendere nudo il Capitale, la sua intrinseca legge che crea trombifici per ingrassare i pochi e "trombare" i più; 2) come strumento attraverso il quale smontare i meccanismi di un certo tipo di cinema: quello dei cinegiornali INCOM (memorabili le sequenze delle manovre militari e dell'inaugurazione del trombificio) e quello definibile genericamente di "evasione", «fondato - come disse Ennio Flaiano - sul divismo, la bassa letteratura e i falsi problemi» (valga per tutto il film la sequenza in cui Liborio seduce Marta).

Due facce, informazione e divertimento, della stessa medaglia, di una stessa logica (quella del consenso) di cui si sono serviti attraverso i mass-media i governi alla guida del paese dal dopoguerra ad oggi.
Ma il punto di forza de *La legge della tromba* non sta solo in questo.
La parodia di un sistema di potere e di spettacolo - che finiscono per confondersi nel film e nella realtà - è condotta da Tretti con un linguaggio assolutamente nuovo.
Il primo elemento di novità risiede innanzi tutto, e in questo Tretti è sicuramente all'avanguardia, nell'uso del sonoro in chiave espressiva.
Tretti in sede di ripresa rifiuta la presa diretta, i suoi film vengono girati interamente muti e solo dopo la fase di montaggio sonorizzati e doppiati. *La legge della tromba* viene doppiato dagli attori del piccolo Teatro di Milano (Moschin, Noschese, Fanfani, Lazzarini), «perché non volevo le solite voci 'romane' della commedia all'italiana.». (5)
I rumori vengono completamente ricreati uno ad uno dallo stesso Tretti, aiutato dalla sorella, ricorrendo quasi sempre ai mezzi più elementari ma di straordinaria efficacia. Uno scoppio di cannone finisce per assomigliare allo stappo di una bottiglia, il furgone portavalori della "Banca del Popolo" al cigolio di una bicicletta arrugginita, senza contare tutta la serie di rumori creati direttamente dalla voce con effetti di alterazione e storpiatura grotteschi.
Sono, come Tretti precisa, «rumori diversi, non veristi, che entrano in rapporto con le inquadrature». (6)
Non costituiscono una semplice integrazione all'immagine, ma sono essi stessi un elemento fondamentale della comicità trettiana al pari dell'elemento visivo, della scelta degli attori, della recitazione. Può accadere, come nella sequenza in cui Liborio seduce Marta, di vedere la bottiglia di champagne vuota cadere sul tavolo senza sentirne il rumore o personaggi che camminano, inquadrati in figura intera, senza il rumore dei passi. Addirittura muta doveva essere secondo le intenzioni di Tretti, la sequenza in cui Celestino corre verso il porto e giunge appena in tempo per vedere la partenza di Liborio e Marta (solo l'opposizione dei produttori lo costringe ad aggiungere un commento musicale, peraltro molto discreto).
Tretti usa il sonoro esclusivamente in funzione dell'effetto che intende trarre da una determinata inquadratura o da una determinata sequenza, senza la benché minima preoccupazione di apparire "sgrammaticato" o tecnicamente "sprovveduto". In altre parole, il rifiuto di un uso mimetico del sonoro risponde ad una precisa scelta stilistica.
Una seconda peculiarità della comicità trettiana riguarda la scelta degli attori e la recitazione.
La legge della tromba (e successivamente anche *Il potere* e *Alcool*) vengono interamente girati con attori non professionisti presi dalla strada e dalla famiglia.
L'originalità di questa scelta va ricercata non tanto nell'impiego di attori non professionisti, ma nel modo di recitare.
Il regista neorealista - cito per tutti Rossellini anche se il discorso sarebbe molto più ampio - si sforza di evitare che davanti alla macchina da presa, l'uomo della strada cerchi di "recitare"; suo compito è di «riportarlo nella sua vera natura, nel ricostruirlo, nell'insegnarli nuovamente i suoi gesti abituali» (7), poiché è questo che egli vuole rappresentare.
Tretti invece, impiega attori non professionisti non perché gli interessi rappresentare la dimensione dell'uomo della strada - sto semplificando, il neorealismo presenta molte altre sfumature - ma in quanto i suoi film, ciò che vogliono dire, non necessitano della mediazione dell'attore. «I personaggi devono sembrare marionette che raccontano un discorso che deve servire a pensare» (8); l'autore adotta la "formula" della tesi, rinunciando a caratterizzare psicologicamente i personaggi, azzerando lo spessore drammatico del nucleo narrativo.
Grazie alla tesi Tretti ottiene «un effetto di 'straniamento' nei confronti del pubblico; esso non si identifica più, infatti, nel film e nella sua trama (ed in questo sarebbe stata complice una recitazione più impostata da parte degli attori), ma è indotto a pensare e a riflettere su quello che vede e che gli è 'estraneo'. Da qui nasce appunto la necessità di attori non professionisti, che non recitano» (9).
Trasparenti a questo punto - ma anche perché ad affermarli è lo stesso Tretti - sono i legami con la tecnica teatrale usata da Brecht.
L'effetto di "straniamento" in Brecht avviene però, non solo attraverso la recitazione che annulla l'identificazione tra personaggio ed attore e la rinuncia da parte dell'autore alla messa in scena di conflitti psicologici particolarmente tesi, ma anche frammentando la rappresentazione in una serie di quadri, di stazioni, quasi slegate l'una dall'altra, al fine di appiattire l'eventuale tensione emotiva nello spettatore e rompere il tradizionale sviluppo della vicenda del teatro borghese.
Anche *La legge della tromba* e *Il potere* - in tutt'altro contesto ovviamente - si caratterizzano per una certa frammentarietà: l'impressione è di assistere ad una serie di "quadri" tenuti insieme da un filo comune - la tesi del film - ma potenzialmente autonomi.
Ne *La legge della tromba* le didascalie assumono sia una funzione diegetica, sia di rallentamento e in termini più estremi, di cesura della narrazione, tra e persino all'interno delle singole sequenze, frammentandola in un insieme di "quadri" che appaiono dotati di vita propria.
Al rallentamento operato dalle didascalie va aggiunta inoltre - e ascritta tra i caratteri innovativi del linguaggio trettiano - la lentezza del ritmo: lunghe inquadrature e appiattimento dell'azione producono un tipo di comicità "dilatata", i cui tempi e i cui ritmi si impongono come cifra stilistica autonoma rispetto alle regole del genere.
In questo senso l'uso dell'accelerato nella sequenza delle manovre militari esaspera per contrasto la dilatazione del ritmo, portando il piano della satira (gli attori e i rumori appositamente creati fanno il resto) su livelli impareggiabili.
Il montaggio de *La legge della tromba* viene curato da Mario Serandrei, uno dei migliori montatori del cinema italiano: «Io le do la mia esperienza, però in pratica il film se lo deve montare lei, perché è un film d'autore». (10)
Serandrei aveva capito bene le intenzioni di Tretti e si era perfettamente reso conto della forza dirompente del film, tanto è vero che come vide i produttori disse loro: «Questo film non sarà noleggiato.».
In origine anzi, *La legge della tromba* viene montato con un ritmo ancora più lento di quanto lo stesso Tretti non volesse fare.
«Quando ho finito il film, mi sono trovato da solo senza i produttori, con le bobine in mano. Ho cominciato a mostrarlo a Roma, il cinema è là... Ho provato tutti i noleggi, uno alla volta: chi mi dava del matto, chi mi diceva che era un bel film ma non da noleggio... Ogni tanto trovavo dei piccoli produttori e distributori che si infiammavano, ma poi si smontavano alle prime difficoltà. E allora ero ancora solo...». (11)
Tretti fa vedere *La legge della tromba* anche a un certo numero di critici di provincia, ma anche tra questi sono pochi quelli che ne parlano bene. La fattura di tipo "artigianale" del film, i mezzi estremamente poveri con cui è realizzato, lo stile antiaccademico ed innovativo, spiazzano una critica ancora molto crociana (o in alcuni casi semplicemente incompetente) che ha difficoltà a comprendere perché venga esclusa dall'inquadratura la testa di un attore o perché
una vecchia domestica interpreti quattro ruoli nello stesso film.
La legge della tromba viene quindi giudicato rozzo, privo di attori "veri", di recitazione, di perizia tecnica, di spettacolo. Solo Ugo Casiraghi dalle pagine de L'Unità saluta positivamente l'opera prima del cineasta veronese: «Augusto Tretti, che in precedenza aveva girato soltanto cortometraggi comici privati, ha un temperamento singolare, la cui forza non deve andare perduta, perché è una forza rara. [...] I critici, invece, forse per difetto di fantasia, sembrano più restii a sbilanciarsi su *La legge della tromba*, che alcuni liquidano troppo facilmente come saggio dilettantesco. Che ci sia anche del dilettantismo in questa opera stupefacente, non saremo certo noi a negare, ma soltanto dopo aver sottolineato che essa si avventura in un terreno difficilissimo: il terreno del cinema comico-grottesco, che specialmente al giorno d'oggi non conosce molti esemplari. [...] *La legge della tromba* giunge a colpire alcune cose che nel sistema non funzionano, ad esprimere l'ipocrisia, la vacuità, la degradazione. [...] In realtà, Tretti ha qualcosa di Tati e di Charlot, qualcosa dei fratelli Marx e di Helzapoppin [...]». (12)
Dopo due anni passati in questo calvario Tretti è ormai deciso a mollare tutto e ritornare nel Nord a fare l'allevatore. Prima di partire da Roma però, decide di giocare un'ultima carta: fare vedere il film a Moravia che, oltre che nell'attività di scrittore, si era andato affermando anche in quella di critico

cinematografico.
Moravia, rimasto entusiasta, consiglia vivamente Tretti di mostrare il film a registi affermati e non a critici di mezza tacca. Nel giro di poco tempo *La legge della tromba* viene visto: da Maselli, Zurlini, Antonioni, Flaiano, Fortini, Zavattini, Fellini, suscitando un interesse e un'ammirazione via via crescenti. Vale la pena di riportare, per la lucida sintesi, il giudizio che ne da Fortini: «Di rado il cinema italiano ha dato una verità così precisa come quei campi, quelle scarpate, quella desolata officina e quei personaggi, che demistificano la lustra apparenza dei 'miracoli' economici e ritrovano una provincia farsesca e sinistra. Quelle che possono sembrare le debolezze del film sono invece la sua forza: quel che di smarrito, di disperso, di scucito. L'autore de *La legge della tromba* salta sopra le nostre teste, e sopra quelle del pubblico viziato, ritrova lo stupore delle verità elementari. Se la parola poesia è troppo grossa, sceglietene un'altra. Ma, a quell'uomo, bisogna mettere in mano una macchina da presa: non capita spesso di poter sentire suonare il Dies Irae con l'accento stralunato d'una trombetta di latta.». (13)
Per Tretti è sicuramente una boccata di ossigeno che contribuì non poco a risollevare le speranze perdute.

3. «Se i distributori non lo vogliono, vado a Milano, compro un locale e glielo impongo con la forza!»

Una vera e propria resurrezione avvenne quando, in seguito a questa bagarre, il film viene visto dall'allora presidente della Titanus Goffredo Lombardo che, a fine proiezione, disse a Tretti: «La direzione della Titanus è contraria, ma comando io: il film glielo compro. Se i distributori non lo vogliono vado a Milano, compro un locale e glielo impongo con la forza!». (14)
Goffredo Lombardo rappresenta in maniera abbastanza caratteristica, la figura del produttore italiano nato, cresciuto - e nel suo caso fallito, dedicandosi in seguito solo alla distribuzione - con il "boom" cinematografico di fine anni Cinquanta - inizio anni Sessanta, la mitica stagione del cinema italiano, di poco antecedente quella, per altri aspetto meno mitica, del "boom" economico.
Figlio d'arte, inizia nel 1949 a fianco del padre Gustavo - fondatore nel 1933 della Titanus, ma presente come produttore fin dagli albori del cinema italiano - inaugurando accanto al tradizionale filone popolare (le opere di Matarazzo realizzavano incassi da record), un filone di opere d'autore: *Roma ore 11* e *Uomini e lupi* di De Santis, *La spiaggia* di Lattuada, *Il bidone* di Fellini con Tretti aiuto-regista.
E' un momento molto importante per il cinema d'autore: dalla metà degli anni Cinquanta il pubblico non solo comincia a preferire il prodotto italiano rispetto a quello straniero, ma premia soprattutto la qualità dei film.
Non stupisce quindi, che nel 1960 *La dolce vita* di Fellini e *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti siano primi nella classifica degli incassi.
Proprio in questo periodo Lombardo apre le porte della Titanus a molti giovani registi debuttanti: «Volevo rinnovare il vecchio cinema, volevo tirare fuori nuovi talenti. Così ho fatto lavorare Loy, Zurlini, Rosi, Bolognini, Brusati, Giannetti, Gregoretti, Petri, Rondi, Olmi, e sicuramente dimentico qualcuno. Molti film li facevo con Cristaldi o Bini, anche loro interessati a questo rinnovamento, coraggiosi, che mi portavano registi e soggetti nuovi; ma non erano dei produttori decentrati, le idee le realizzavano loro, noi le finanziavamo e le distribuivamo [...] La fiducia la davo a chi mi portava idee convincenti, ma potevo farlo perché allora questa possibilità, economicamente c'era, i costi erano molto diversi da oggi, il mercato si muoveva e si potevano tentare cose nuove, c'era spazio per farlo.». (15)
Tra questi giovani registi c'è anche Augusto Tretti con il quale Lombardo, dopo aver visto *La legge della tromba*, vuole stipulare immediatamente un contratto: «Tretti farà un film su un'idea esposta al presidente Lombardo: piena libertà ed indipendenza.».

4. Il potere

Tornato a Verona con 60 milioni di budget a disposizione, Tretti inizia a scrivere *Il potere*.
La Titanus intanto, forte del favorevole momento economico, intraprende grandiose produzioni e coproduzioni italo-americane, che si rivelano però disastrose.
Sodoma e Gomorra e Il gattopardo conducono rapidamente la Titanus verso la débâcle, facendole perdere qualcosa come cinque miliardi dell'epoca.
A causa del fallimento, i finanziamenti messi a disposizione per *Il potere* vengono bloccati; Tretti, giunto a metà lavorazione, si trova costretto a interrompere le riprese.
La Titanus, alle prese con il curatore fallimentare, ha ben altro a cui pensare e tanto meno Lombardo, ammalatosi, può più "salvaguardare" un regista come Tretti.
La legge della tromba che, proprio grazie all'interessamento di Lombardo, avrebbe dovuto essere distribuita nei cinema d'essai, finisce al Missori di Milano, cinema di prima visione con un pubblico ben poco disponibile ad accogliere le "stranezze" di un autore "out" come Tretti.
Il film resiste sei giorni (e non è poco!) e naturalmente si rivela un fiasco commerciale. Non avrà poi altra distribuzione. La Titanus cede a Tretti *La legge della tromba* e le scene fino a quel momento, girate de *Il potere*.
Antonioni e Flaiano, dopo averle viste, promettono a Tretti di trovare un altro produttore per portare a termine il film.
Le ricerche non sono facili, *Il potere* è un film che, per l'audacia delle sue tesi e per i riferimenti storico-politici, quasi nessun produttore accetta di finanziare, nonostante sia un film che riscuote consensi.
Solo dopo sei anni un produttore accetterà di portare a termine *Il potere*. Il film fra varie difficoltà, tra le quali la mutata situazione sociale e politica, la morte di alcuni attori e il fallimento anche di questo secondo produttore, viene ultimato nel 1971 e distribuito dalla Italnoleggio.

> *Tre belve, il leone, la tigre e il leopardo, rappresentano rispettivamente il potere militare, commerciale e agrario e dialogando tra loro dimostrano che il potere, pur assumendo fisionomie diverse nei secoli, rimane sempre nelle stesse mani. Nell'età della pietra, connivente la paura, finisce nelle mani di un furbo che si fa passare per divinità del fuoco. Nell'epoca romana, per vincere l'insorgente coscienza degli agrari, deve ricorrere all'assassinio del tribuno Tiberio Gracco. Nell'epoca del Far West, per aumentare la propria potenza, non rifugge al genocidio perpetrato dai coloni, soldati e galeotti inglesi. Nell'Italia posteriore al 1919, il potere viene arraffato dal fascismo che ottiene l'appoggio dei portafogli borghesi, che distrugge le libertà democratiche e che si allea con il vaticano. Nell'epoca moderna, il neocapitalismo si impone mediante il consumismo, incontra forti resistenze popolari, vinte grazie alle forze dell'ordine e al paravento socialista: «Ma chi non sa che ai nostri giorni ogni furfante ama pavoneggiarsi in un vestito rosso? (Lenin) » è la didascalia che conclude il film.*

Il lavoro di ricerca e sperimentazione iniziato da Tretti con *La legge della tromba* (e prima ancora con i cortometraggi a passo ridotto) prosegue, con alcune varianti, anche ne *Il potere*.
"Se con *La legge della tromba* avevo voluto fare un film contro l'abitudine dell'attore impostato, con *Il potere* ho voluto mettere in ridicolo le strutture formali del cinema di consumo: i colori sfolgoranti, la bella fotografia, il lusso e lo sfarzo". (16)
La distinzione naturalmente non è così netta: in entrambi i film si ritrovano sia una recitazione non impostata, sia una messa in ridicolo delle strutture formali del cinema di consumo; ma mentre ne *La legge della tromba* il principale bersaglio è il divismo, ne *Il potere* diventa il cinema dei kolossal degli anni Sessanta (il violento temporale che si scatena nell'episodio ambientato nell'età della pietra ricorda da vicino gli effetti speciali all''italiana'' dei molti film su Ercole e Maciste); così pure il successivo episodio ambientato nell'epoca romana fa il verso ai film storici del periodo (le inquadrature delle lance alzate al cielo che si stanno per abbattere su Tiberio Gracco, i vecchietti de *La legge della tromba* che interpretano i Senatori).
Ma ciò che maggiormente caratterizza *Il potere*, a livello di linguaggio e di forma, è l'approfondirsi della ricerca in direzione brechtiana.
Se la filiazione del cinema di Tretti con Brecht è risultata già evidente ne *La legge della tromba* (la

recitazione, la struttura a "quadri"), ne *Il potere* la "formula" della tesi (lo straniamento) è applicata in maniera più diretta, più radicale.
Innanzitutto a livello della forma: la tesi del film - sia per la suddivisione in cinque epoche storiche, sia per le inserzioni un po' "teatrali" delle tre belve che dialogano tra loro emerge in modo più esplicito senza la mediazione di una vicenda di tipo "tradizionale"; viene svolta cioè, in maniera più didattica, anche se non per questo *Il potere* deve essere considerato, come giustamente ha notato Bendazzi (17), uno strumento per la lotta politica. E' un film politico, ma non è unicamente sotto l'aspetto del messaggio che va considerato.
Una tecnica usata da Brecht riguarda l'inserimento di riflessioni e commenti sulla vicenda rappresentata, facendo uso di canzoni, didascalie, cartelli, proiezioni di brani cinematografici. Ne *Il potere* Tretti riprende questa tecnica "straniante" inserendo tra un'epoca storica e l'altra i volti di Matteotti, Gramsci, Rosa Luxemburg, Malcolm X, Lumumba, fotografie della guerra del Vietnam.
Il significato risulta chiaro: «dare l'idea della continuità della violenza di classe contro coloro che vogliono opporsi ad un determinato assetto sociale». (18) Si evidenzia però, nota ancora Tretti, «lo scompenso del linguaggio; per un istante esco dal grottesco, per diventare serio, ed il cinema diventa fotografia. C'è indubbiamente una caduta di stile, ma a questo punto non mi interessava più: è uno sforzo di umiltà, per essere il più chiaro possibile, nei punti nei quali esser chiari diventa un dovere. E' stato un grande sforzo di sintesi: dire il massimo con il minimo.». (19)
Sembrerebbe quasi (ma è un'affermazione da non prendere troppo sul serio) che il cinema di Tretti, rispetto al teatro di Brecht, segua una parabola opposta: da "epico" a "didattico".
Se rispetto a *La legge della tromba*, *Il potere* sembra aver perso una certa carica di estrosità ciò che acquista è l'impatto maggiormente violento, in quanto situazioni e riferimenti direttamente estrapolati dalla storia e dalla politica, conducono ad una tesi ben precisa: il potere, pur assumendo nei secoli fisionomie diverse, rimane sempre nelle stesse mani.
O forse, la vera novità potrebbe essere, come notò Moravia, «nel parodistico approccio di specie paesana e casalinga a questo argomento così elevato e così logoro. [...] La visione del mondo è quella rustica e sorniona della Valle padana e dintorni; e neppure delle città, ma quale si può trovare in piccoli paesi e villaggi.». (20)
Se poi *Il potere* fosse uscito nei primissimi anni Sessanta, sarebbe stato forse il primo film, prima di *Soldato blu* o di *Piccolo grande uomo*, a difendere la causa indiana: il breve episodio ambientato nel Far West è l'altra faccia della medaglia caratterizzata fino ad allora dal "mito americano".
Il potere naturalmente, fa subito discutere e inviperire più di qualche politico, soprattutto socialista (tra i più arrabbiati c'era De Michelis): la conclusione infatti, è di un'ironia sferzante nei confronti del centro-sinistra visto come paravento di quella che in realtà era l'affermazione del neocapitalismo impostosi mediante i consumi di massa.
Le reazioni si sprecano, ma nessuno ottiene vendetta: la censura non interverrà su un solo fotogramma de *Il potere*!
Anche la critica si spacca nettamente in due. Le più forti stroncature vengono dai cattolici i le accuse vanno dal "dilettantismo culturale" (Centro Cattolico Cinematografico) (21) all' «incapacità di esprimersi sia a livello di forma che a livello di contenuto, dalla quale derivano opere grezze e rudimentali come questa». «Il film di Tretti ricorda lo spirito di certe commediole goliardiche allestite nel clima di festa della matricola...» ("Rivista del Cinematografo"). (22)
Ancora una volta un'opera di Tretti è definita in termini di "dilettantismo" e "goliardia". Che poi queste definizioni siano esclusivamente la giustificazione estetica dell'ideologia reazionaria che le sottende, è dimostrato dal giudizio di un'altra rivista di orientamento cattolico, "Cineforum", che vede nell'originalità stilistica de *Il potere* «ben poco di goliardico o di cineamatoriale»; «del goliardico, infatti, non ha certo la superficialità caricaturale, né il gusto del divertimento fine a se stesso. » «Del cineamatorismo non ha, per niente, la tendenza al perfezionismo tecnico, perseguito come compensazione alla non professionalità del proprio ruolo e il più delle volte inteso come qualificazione poetica di messaggi inesistenti: al contrario c'è qui una tecnica volutamente rozza, volta a non attenuare nelle suggestioni della forma l'aggressività del discorso». (23)
Anche Luigi Bini su "Letture" e Ugo Casiraghi su "L'unità" colgono le novità dello stile trettiano.
Casiraghi, anticipando tutta la critica ufficiale, già lo aveva fatto con *La legge della tromba*; Bini, invece, con il termine di "disinvolta imperizia" sintetizza efficacemente l' «elementarietà espressiva ai confini della rozzezza e dell'impaccio, da cui il film in parecchi tratti rivela un fascino di primitività" e "la robusta freschezza delle denunce, il pungolo di un grottesco massiccio e ripulito da 'sfumature e arzigogoli, la genialità dello sguardo a certi particolari banali, lo spasso cordiale e insieme graffiante di evocazioni politiche, giocate non raramente su motivi ingenui, grossolani, e alternando e mischiando con disinvolta imperizia diversi richiami spettacolari (ci sono gli attori del teatro di marionette, il gusto del cabaret, l'evocazione del cantastorie).». (24)
Il potere fa da contraltare ai magrissimi incassi de *La legge della tromba*; gode di una buona distribuzione, gli incassi sono buoni in prima visione, meno buoni in seconda. Complessivamente il film va bene, ma soprattutto viene visto, contrariamente a quanto successo per *La legge della tromba*.

5. Alcool

Il potere, oltre ad un discreto successo di pubblico, ottiene anche alcuni premi e riconoscimenti.
Va ricordato, in particolare, il premio di Selezione al Festival di Venezia del 1971: al termine della proiezione all'Arena il film riceve due minuti di applausi.
Dopo *Il potere* tutte le porte si chiudono, sia quelle dei produttori sia quelle della Rai che aveva promesso allo stesso Tretti (non mantenendo) di trasmettere il film in televisione. (25)
La stessa promessa (ancora una volta non mantenuta dalla Rai) verrà fatta a Tretti in occasione di *Alcool*, lungometraggio didattico realizzato nel 1979 per conto della provincia di Milano. A Raiuno viene addirittura proposto di coprodurre il film: una proposta un po' ingenua da parte dell'amministrazione milanese, data la pregiudiziale della prima rete Rai nei confronti delle giunte "rosse".
L'allora assessore alla cultura Novella Sansoni decide, con il parere unanime del consiglio, che *Alcool* venga interamente finanziato dalla provincia e che a produrlo sia lo stesso Tretti.
Alcool non è un film-inchiesta e sin dall'inizio rinuncia ad un taglio di tipo "terroristico"; è un film di finzione, interpretato da alcolisti, che affronta il problema con misura e con ironia. Alcool vuole avere una finalità fondamentalmente educativa ed informativa: la prevenzione consiste nel problema generale collettivo e sociale, in una nuova struttura della società. Il proposito, insomma, è quello di fare un discorso "aperto" e non una noiosa lezione sugli effetti dell'alcool.

> *Nel film si intrecciano le vicissitudini del garzone Francesco; dapprima trasportatore di bibite, poi trasportatore di bombole a gas, infine muratore; Francesco alza troppo il gomito ma in maniera innocente. Il vinello gli piace, è convinto che gli faccia bene e di proposito si tiene lontano dai liquori. Finirà ugualmente in preda al delirium tremens. Una casalinga beve per frustrazione e per seduzione pubblicitaria, i camionisti perché sono convinti che "l'alcool tiene svegli", i giovani-bene si sbronzano per noia, gli ex combattenti alpini si ubriacano per nostalgia e per bravata ed infine, l'attore cerca nel bicchiere la sicurezza e il successo che gli stanno sfuggendo.*

Per Tretti *Alcool* è un film "ibrido"; in alcuni punti è costretto a rinunciare al linguaggio che gli è caro per usarne uno più accessibile, meno di "ricerca" rispetto ai precedenti lungometraggi.
Le finalità principalmente didattiche non gli consentono di tratteggiare con maggiore ironia il gruppo di intellettuali che parla di alcoolismo senza però impegnarsi più concretamente. Oppure l'attore ormai al declino, che non vuole dimostrare di essere diventato impotente a causa dell'alcool.
In altri episodi, invece, si rivede pienamente Tretti: nel fare la parodia alla pubblicità - tema già affrontato ne *Il potere* e qui sviluppato con maggiore efficacia -, ai suoi sistemi di persuasione basati sui premi e sui viaggi ad estrazione; nel rappresentare la campagna veneta attraverso la festa contadina, dalla quale emerge, con la vena satirica del miglior Tretti, l'altra faccia di una cultura fatta di clericalismo, di tirchieria

e soprattutto di false credenze sul vino con il quale si crede di curare persino le malattie dei bambini risparmiando così i soldi dei medicinali.
Alcool, considerate le finalità educative, nel complesso si può considerare un film riuscito: i primi estimatori saranno proprio i medici (tra i più entusiasti c'è Cesare Musatti) e la stessa critica, una volta tanto, ne dà un giudizio unanime e in grado di cogliere anche la dimensione autoriale che il film non nasconde dietro i propositi didattici.

6. Le strade che portano al cinema sono finite?

L'ultimo capitolo di questa "odissea" di un indipendente ci porta a Bassano.
Ermanno Olmi, con la collaborazione dell'allora capostruttura di Rai1 Paolo Valmarana, vi fonda nel 1982 "Ipotesi Cinema", come possibile via per la "formazione" di giovani autori.
Nel 1985, a causa della malattia di Olmi, i giovani di "Ipotesi cinema" chiedono a Tretti di scrivere un piccolo soggetto per completare la serie di cortometraggi *Di paesi in città*, trasmessa appunto su Raiuno.
Nasce così Mediatori e carrozze, medimetraggio in dialetto veneto sulla speculazione edilizia, vista attraverso le vicende di un povero insegnante di provincia che decide di investire i propri risparmi comprando una casa e ricavandone solo dolori.

«Per me è stato un esperimento nuovo. I miei film non sono veristi, sono tutti 'costruiti', sono brechtiani: hanno una recitazione burattinesca. Così ho voluto vedere se ero capace anch'io di fare un film con la 'presa diretta' del sonoro e con attori presi dalla strada. Infatti è un film diverso rispetto ai miei soliti, non è un film che amo. Ho girato Mediatori e carrozze con una tecnica da telefilm, con un linguaggio più piano e lineare. Anche il montaggio, che è stato seguito dai giovani del gruppo, non rispecchia il mio stile. L'unica parte che sento veramente mia è il finale: lì sì c'è Tretti, infatti ho imposto che non ci fosse la musica, come qualcuno aveva proposto.». (26)
Da allora è ritornato ad essere, secondo la definizione di Sauro Borelli, "un cineasta in esilio" nella sua casa di Conferazene sul Garda. Due i sogni nel cassetto.
Il primo è un progetto sul Risorgimento, «sulla battaglia di Lissa e sulle batoste che abbiamo preso dagli austriaci. Fa paura perché verrebbero fuori le ragioni su cui si basa lo stato italiano, le magagne di oggi sono ancora quelle di allora. La battaglia andrebbe girata, naturalmente, alla mia maniera: in chiave comica. [...] L'altro progetto è un film di evasione, un film strano, a episodi. E' un po' il mio punto di vista su come sta andando a finire questa società. Diciamo che potrebbe essere il seguito de *La legge della tromba*.». (27)
"Proprio quando non ho chiesto ho avuto": Tretti quindi non dispera sulla possibilità di realizzare almeno uno dei suoi progetti, anche se poi aggiunge: "In questo momento però, il miglior produttore sarebbe il Totocalcio!» (28).

Note:

(1) Stefano Andreoli, intervista ad Augusto Tretti a Conferazene di Lazise (VR) il 2 novembre 1991.
(2) Alberto Maffettone, *Itinerario eterodosso di un cineasta non allineato*, in *A.T.: che ridere... il potere è nudo!*, a cura di E. Soci e A. Maffettone, *quaderni di Ipotesi Cinema*, n.5, marzo 1992.
(3) Piera Detassis (intervista concessa a), *Un cinema lontano da Roma*, in *Circuito Cinema*, Venezia, gennaio 1986, quaderno n.28, pp. 23-26.
(4) Vedi nota (1).
(5) Enrico Soci, *Una risata per denudare il potere*, in *A.T.: che ridere... il potere è nudo!*, a cura di E. Soci e A. Maffettone, *quaderni di Ipotesi Cinema*, n.5, marzo 1992.
(6) Vedi nota (5).
(7) Franca Faldini e Goffedro Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano 1935-1959*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 145.
(8) Vittorio Giacci (intervista concessa a), *Un grottesco pensato e ragionato*, in Cineforum, dicembre 1973, anno 13, n.128, pp. 893-905.
(9) Vedi nota (8).
(10) Vedi nota (1).
(11) Ibidem.
(12) Ugo Casiraghi, L'Unità, 25 maggio 1962.
(13) Enrico Soci e Alberto Maffettone (a cura di), *A.T.: che ridere... il potere è nudo!*, *quaderni di Ipotesi Cinema*, n.5, Bassano del Grappa, marzo 1992.
(14) Vedi nota (1).
(15) Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano 1960-1969*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 69.
(16) Vedi nota (8).
(17) Giannalberto Bendazzi, Avanti!, 27 ottobre 1972.
(18) Vedi nota (8)
(19) Ibidem.
(20) Alberto Moravia, L'Espresso, 25 marzo 1973.
(21) *Segnalazioni Cinematografiche*, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1973, vol.74, p. 27.
(22) Enzo Natta, Rivista del Cinematografo, ottobre 1971, n. 10.
(23) S. Zambetti e V. Giacci, *Augusto Tretti - Il potere*, in Cineforum, dicembre 1973, anno 13, n.128, pp. 881-892.
(24) Luigi Bini, Letture, Milano, 1973, n.12, p. 901.
(25) "Dopo anni, i film furono trasmessi solamente da Ghezzi, di notte: *Il potere* più volte, *Alcool* una volta e *La tromba* una volta", note a margine della tesi inviataci da Augusto Tretti scritte dal regista.
(26) Vedi nota (5).
(27) Ibidem.
(28) Vedi nota (1).

Il potere

Augusto Tretti (Italia/1972, 86')

di Samuele Lanzarotti

Duchamp soleva dire che l'unica soluzione per l'artista del futuro è rifugiarsi nell'underground e Augusto Tretti questo lo ha fatto e perseguito con grande coraggio e determinazione. Nella sua carriera ha fatto solamente tre fiammeggianti film (*La legge della tromba*, *Il potere* e *Alcool*) e un mediometraggio (*Mediatori e Carrozze*). Tutte le sue opere sono state rese praticamente invisibili dalla distribuzione, fatta eccezione per qualche raro passaggio notturno televisivo sul programma Fuori Orario. Il suo cinema beffardo e irriducibile ha evidentemente ripetutamente colpito nel segno, rendendosi scomodo sia per il potere economico che per quello politico, tanto da risultare velenoso e indigesto per la società del tempo (ma anche per quella attuale), solitamente capace di assimilare agevolmente, monetizzare e riciclare a proprio favore ogni forma di espressione culturale antagonista. Dopo l'apprezzato esordio con *La legge della tromba* del 1960 Tretti ha dichiarato «non potevo fare film qualunque, non potevo compromettermi, svilire quei preziosi giudizi sul mio film» e da quello stato d'animo è infatti scaturito il suo film più sferzante, intitolato *Il potere*. Un apologo apparentemente naïf, girato con pochi mezzi e attori non professionisti, che si avvale del tono grottesco per lanciare pungenti staffilate riguardanti i meccanismi occulti che regolano la gestione del potere nei diversi periodi storici della storia umana. L'intuizione folgorante di Tretti è quella di mostrare tre strani personaggi dalla testa di belve (un leone una tigre e un leopardo), seduti su dei troni, come detentori del potere militare, commerciale e agrario. Sono coloro che nel corso dei secoli muovono le fila della spartizione del denaro e del potere, servendosi di volta in volta di ciò che gli fa più comodo. Davanti alla massa questi potenti non compaiono, formano una specie di setta che gli permette di rimanere nell'ombra e nei loro incontri analizzano i cambiamenti in atto nella società e decidono di conseguenza le strategie più idonee per perpetuare il potere, i privilegi e la ricchezza acquisiti. Ciò significa che i politici sono solo apparentemente i detentori del potere, dietro di loro c'è ben altro e questo Tretti lo mostra inequivocabilmente nella sequenza in cui la testa di Mussolini (in realtà una maschera di gomma), appesa ad un gancio, viene gettata via da una delle tre belve, che afferma beffarda «oggi questi burattini non servono più... oggi per continuare a sfruttare e speculare bisogna cambiare tattica e trarre profitto dalle leggi democratiche... oggi per conservare il potere è meglio camuffarsi da socialisti». La dissacrante pellicola di Tretti non si tira indietro davanti a nessun potere costituito, evidenziando la cialtroneria, la scarsa memoria e l'ipocrisia dei vari protagonisti delle vicende storiche narrate. Il film parte dalle origini del potere, cioè dalla preistoria e più precisamente dall'età della pietra. Tretti mostra come uno scaltro individuo, fingendosi il Dio del Fuoco, riesca ad impaurire i suoi simili e ad assumere così il controllo dell'intera comunità. La seconda epoca trattata nel film è quella dell'Impero Romano in cui ci vengono mostrati i latifondisti intenti a fare il bagno nel latte, cullati e lavati da splendide schiave, alquanto preoccupati per l'imminente riforma agraria propugnata dal tribuno della plebe Tiberio Gracco. In questo frammento ricordo una scena pungente che mostra i senatori romani preoccupati durante una riunione a causa della minaccia rappresentata dalla rivoluzionaria riforma agraria e in cui i mugugni si trasformano in inequivocabili grugniti suini. Il successivo assassinio di Tiberio Gracco ad opera dei latifondisti viene inframmezzato con immagini che mostrano i corpi martoriati di altri martiri innocenti della nostra storia recente (Matteotti, Rosa Luxemburg, Gramsci, Ernesto Guevara, Malcom X, Lumumba, ndr.). La terza epoca affrontata nel film è quella del Far West in cui galeotti europei vengono liberati e a loro spetta il compito di colonizzare l'America liberandola dai selvaggi, i pacifici indiani. In questo spezzone si sente il motto "Bibbia e moschetto pioniere perfetto". Le fila della strategia per lo sterminio degli indiani sono manovrate sempre dalle tre belve con l'intento di portare progresso, libertà e religione nel Nuovo Mondo. Lo sterminio finale degli indiani viene inframmezzato da Tretti con immagini di altri stermini, come quello del Vietnam. La quarta parte del film è incentrata sull'Italia del 1919 in cui si assiste all'insorgere dei primi scioperi contadini mossi dalle idee promulgate dalle cooperative socialiste, intente ad impedire speculazioni sui prodotti alimentari e a limitare il costante rialzo dei prezzi. Le tre belve spaventate da questi repentini cambiamenti e convinte del fatto che «i rivoluzionari si combattono nelle piazze» decidono di appoggiare l'ascesa del nascente partito fascista, cappeggiato da Benito Mussolini, colui che coagula l'aristocrazia del genio e quella del sangue, nel film interpretato dallo stesso Tretti, grazie all'ausilio di una folgorante maschera di gomma. L'ideale del nuovo potere si riassume nel trittico patria, famiglia e religione e le preoccupanti commistioni tra fascismo e Chiesa vengono mostrate senza remore. Una sequenza esilarante della pellicola è quella della marcia su Roma in cui vediamo un'armata brancaleone, in cui l'ultimo sgangherato soldato porta con sé il proprio fedele cagnolino al guinzaglio, che giunge alle scalcinate porte di Roma e trova il Re Vittorio Emanuele II pacifico ad attenderli per farli entrare. Il Mussolini del film in un'altra sequenza dichiara «io rispetto la libertà di stampa, ma se i giornali parlano male di me... io abolisco la libertà di stampa»... e questa è una frase che possiede un inquietante e profetico déjà vu... Altra scena memorabile è quella in cui assistiamo ad una parata fascista in cui, per dimostrare l'efficienza delle forze armate, vediamo gli stessi scalcagnati soldati riciclare ripetutamente sé stessi e i propri mezzi facendo di volta in volta la parte di alpini, bersaglieri, corazzieri e granatieri e in cui le biciclette vengono trasformate all'occorrenza in cannoni o addirittura finti carrarmati. Ma il frammento stupefacente del film è quello che riguarda "l'epoca moderna" dove l'imperativo delle tre belve è quello di narcotizzare le masse con la stampa, la falsa cultura e con la televisione, quello di distrarre il popolo con lo sport e manipolare la gente con i beni di consumo... in poche parole la società contemporanea, aggiungendo la distrazione data dalle modelle svestite, dai videogiochi e dal vociare dei pettegolezzi. Tretti punta il dito su quello spaventoso fenomeno culturale omologatore, che Pasolini chiamava "edonismo di massa" e non esita a denunciare il nascente consumismo come nuovo fascismo. Citando una recensione del film di Rippa: «l'uniformità e l'obbedienza delle masse sono assicurate non dalla violenza né dalla propaganda politica, ma dalla facile imposizione di un modello di vita improntato alla produzione e al consumo, nella costante ricerca del prossimo bisogno

indotto da soddisfare». Numerose le scene graffianti come quella della fabbrica di galline con un unico operaio per 100000 galline, alternata ad immagini di bambini africani moribondi a causa della fame. In una sequenza degna del miglior Jodorowsky (ma ricordiamoci che questo film è antecedente alla *Montagna Sacra*), Tretti ci mostra un allevamento di galline, mostruosamente ammassate per evidenti motivi commerciali, in cui queste sono costrette ad indossare occhiali per evitare il cannibalismo, e in cui il padrone decanta ai suoi ospiti le qualità del Super-Uovo, in realtà una nullità piena d'acqua e senza tuorlo, emblema del cibo nella nostra società, bello da vedere, ma vuoto. Altra scena indimenticabile è quella in cui una specie di "nuovo sacerdote", in una società il cui motto è "meno ospedali, meno scuole e più autostrade", decanta le qualità di una super-auto, la "Super Leggera Special Sport", dall'alto degli scalini di una chiesa ed incita la massa desiderante a fare debiti e firmare cambiali pur di aggiudicarsela... e vedendo le automobili che circolano ai nostri giorni è facile intuire quanto il film sia profetico... e ora che i debiti si sovrappongono e manca la liquidità... non resta altro che fare il botto. Altra scena incantevole è quella della pubblicità del Moblon, soprammobile inutile e insulso, che grazie ad un accurato e quotidiano bombardamento a tappeto fatto di ammiccanti messaggi pubblicitari attraverso radio, TV, giornali e manifesti nelle città riesce a diventare un feticcio irrinunciabile per fare sentire l'ormai lobotomizzata massa veramente alla moda. La vena anarcoide di Tretti si manifesta poi nel sorprendente finale con le tre belve che abbracciano la fede della falce e martello, consacrati da un sole rosso, che li accompagna nel provvidenziale cambio di rotta. Chiude il tutto la chiarificante frase di Lenin «ma chi non sa che ai giorni nostri ogni furfante ama pavoneggiarsi in un vestito rosso?».

Da non dimenticare anche la sperimentale colonna sonora composta da musica cacofonica e distorta ad opera della sorella di Tretti. Chiaro che con un film così l'unica certezza è quella pronunciata da Ennio Flaiano su Tretti: «resterà un fenomeno isolato, o peggio, da isolare.», ricordandosi però, e sono sempre parole di Ennio Flaiano, che "il dono di Tretti è una semplicità che non si copia, presuppone la superba innocenza dell'eremita... niente in lui è ingenuo o copiato, ma viene da una cultura ben digerita, strizzata alla radice... Non lascia niente al caso. I suoi personaggi non sono mai burattini, esistono nel momento in cui si realizzano... I volti esemplari, il modo di muoversi, la solitudine dei suoi attori (folle di otto persone, eserciti di dodici soldati), riportano il cinema ad un Eden dimenticato, a grandi spazi fatti di paesi, monti e campagne della memoria...».

«La sfacciataggine dei papalini romani e dei moralisti milanesi, non ha più limite. Vogliono distruggere il cinema italiano. Per una ragione semplicissima: lei sa quali sono i grandi strumenti di diffusione ideologica - come si dice - della classe dominante: i giornali, la radio, la televisione (oltre che, nella fattispecie, le prediche e i quaresimali), e, infine potentissimo, il cinema. Ora, il cinema è l'unico di questi strumenti di diffusione che non è completamente nelle mani dello Stato. Esso è in mano ai produttori che, in quanto tali, sono necessariamente di ideologia borghese (infatti è loro il capitale): ma è anche vero che, di fronte al miraggio di fare grossi guadagni, sarebbero anche capaci di andare tranquillamente contro la propria ideologia: perché il primo comma di tale loro ideologia è che quello che soprattutto conta è la Lira. Ecco perché il cinema in questi anni (si riferiva al 1960, ndr.) è potuto sfuggire allo stretto controllo dello Stato: al controllo con cui sono dominate radio e televisione. Ora, lo Stato italiano clericale e reazionario, non vuole che la nazione italiana possieda una sia pur minima libertà d'espressione. Il cinema bene o male - con la letteratura - ma la letteratura è poco letta...- ha dato in questi anni un'immagine abbastanza vera della realtà italiana. Gli ipocriti che ci reggono se ne sono spaventati : come sempre hanno trovato qualcuno che apparentemente sia rispettabile e oggettivo - un magistrato - che li aiuti: magari in buona fede, perché no? , credendo di fare veramente una crociata in favore della morale: un moralista patologico, insomma, un inibito, un represso. Subito intorno a lui - che la rappresenta - si è formata una corrente di favore: altri milanesi umiliati dai loro padroni, dai loro superiori, altri romani intrallazzatori e bacchettoni... Insomma la borghesia dà il peggio di sé...».

(Pier Paolo Pasolini)

Il potere

di Ugo Casiraghi

L'Unità, 7 ottobre 1971

Altro che film d'autore: questo eccentrico geniaccio veronese ha fatto da solo proprio tutto, anche il velivolo di D'Annunzio ricavato da una bicicletta, anche la parte di Mussolini sotto il mascherone di gomma, anche il verso della gallina che nel primo episodio fugge impaurita davanti al fondatore del potere clericale che vuol carpirle l'uovo. Augusto Tretti meriterebbe di essere conosciuto non meno di Carmelo Bene anche perché il suo discorso, ottenuto sempre col minimo dei mezzi, è assai più limpido e popolare. In cinque episodi – l'età della pietra, l'epoca romana, il Far West, il fascismo, la società dei consumi – egli vuol dimostrare che il potere è rimasto sempre praticamente nelle stesse mani.

Tra un capitolo e l'altro una ricorrente allegoria a colori introduce le tre simboliche belve (il leone come potere militare, il leopardo come potere agrario e la tigre come potere finanziario) che, se rendono più esplicito il messaggio, forse lo appesantiscono anche un poco. Ma i capitoli sono tutti gustosi ed eloquenti di per sé: i trogloditi che la religione terrorizza rappresentati da vecchi cadenti che solo Tretti poteva riuscire a far arrampicare in montagna, il Foro romano dove il primo tribuno della plebe è colpito a tradimento dal primo (diciamo così) socialdemocratico, l'epopea del Far West che si trasforma in un massacro tipo Vietnam assai prima che l'idea venisse a registi americani (il film è stato concepito dieci anni fa), la nascita del fascismo e il suo alato dispiegarsi attraverso non otto milioni di baionette ma otto militi macilenti, la società dei consumi dove le galline si sono moltiplicate ma, nel funzionalissimo pollaio-carcare sempre regolarmente benedetto dal vescovo e ora amministrato dai falsi socialisti, producono solo albume e niente tuorlo.

Per quanto elementare sia la polemica, essa ha il pregio di venire espressa da un talento cinematografico solitario e irregolare, ma tutt'altro che comune. Il grottesco comico è un genere estremamente arduo e Tretti è tra i pochissimi (lo dimostrava anche il suo primo film del 1961, *La legge della tromba*) a saperlo affrontare e risolvere. Se si pensa alla sua pluriennale tenacia, alle difficoltà incontrare, agli scarsi mezzi a disposizione, al disinteresse commerciale con cui il film, nonostante la presentazione alla mostra veneziana (o meglio grazie a essa), viene ora lanciato, tutte le riserve critiche, anche legittime, cadono di fronte all'urgenza dell'invito che si rivolge ai lettori di non lasciarselo scappare.

Il potere

la critica (ufficiale)

(Italia/1971)

Il potere

di Ennio Flaiano

L'Espresso, 14 novembre 1971

Negli scaffaloni della cinematografia italiana, Augusto Tretti, coi suoi due film, «La legge della tromba» e «Il potere» (due film in dieci anni, e il primo mai visto, se non da pochi amici), è difficile da collocare. Bisogna rinunciarvi. Resterà un fenomeno isolato o, peggio, da isolare. Forse avrà, in questo paese di manieristi, degli imitatori, ma sicuramente goffi o soltanto furbi. Il dono di Tretti è una semplicità che non si copia, presuppone la superba innocenza dell'eremita. E' una semplicità che riporta l'immagine fotografica alle composizioni di Nadar, di Daguerre, e anche al non-realismo, cioè agli spazi e al nitore dell'affresco. Eppure Tretti non è un esteta, né chiede all'immagine se non di sostenere un suo elementare discorso. Lo si può, volendo, liquidare con due definizioni: goliardico, naif. Alcuni lo fanno. Ma sono definizioni sbagliate. I goliardi e i naifs non hanno rigore, si fermano alle prime osterie, si divertono, riempiono le domeniche. Tretti non si diverte, benché sia difficile non divertirsi anche, vedendo i suoi films. Egli ha fatto sua la lezione di Brecht, ma la svolge senza grandi apparati e con estro vernacolo. Il suo discorso è «papale papale», come si diceva una volta a Roma, cioè franco, diretto. La sua comicità è veneta, se si pensa al Ruzzante e ai suoi attori presi dalla strada (ma, intendiamoci, proprio strada, di paese e di campagna), e dalle osterie. E' fantastica, iperletteraria, se si pensa ad Alfred Jarry. Altri nomi non suggerisce. Bisogna accettarlo e tener presente che niente in lui è ingenuo o copiato, ma viene da una cultura ben digerita, strizzata alla radice, e da un naturale apparentemente benevolo. Non lascia niente al caso. La ricerca della bellezza, dell'effetto, che rovina tanti nuovi autori e li spinge continuamente a cercare salvezza nel kitsch del giorno, (nel criptokitsch), cioè nelle immagini dettate dalla moda, dal vento che tira, dalle esperienze riuscite degli altri, dalla loro presunzione di registi che «vedono bene», è in Tretti una ricerca della cosa essenziale, adrammatica, messa in vitro e osservata alla macchina da presa, che diventa una specie di microscopio. Si potrebbe citare anche Hogarth per certi effetti di pomposità caricaturale, ma è meglio non farlo. I suoi personaggi non sono mai burattini, esistono nel momento in cui si realizzano e ritornano sotto altre vesti al momento opportuno. Per ritrovare certe immagini grottesche del fascismo, la sua complessa stupidità, credo che potrebbe soccorrerci soltanto Mino Maccari.

Tretti fa un cinema didascalico da sillabario, vuol dire una sua idea della società, e perché non gli piace. Ci riesce per una sua forza derisoria che si avvale d'impassibilità, di non-compiacimento. I volti esemplari, il modo di muoversi, la solitudine dei suoi attori (folle di otto persone, eserciti di dodici soldati), riportano il cinema a un eden dimenticato; a grandi spazi fatti di paesi, monti e campagne della memoria. Quando vuol colpire lo fa con la rapidità dell'evidenza. Si serve di un discorso volutamente dimesso perché ha le idee chiare. E' anche difficile collocarlo nello scaffale di sinistra. Egli si ritiene anarchico, di linea veronese, cioè un po' folle. Le sue bombe scoppiano con un enorme rispetto della vita umana, ma non a vuoto.

Alla mostra di Venezia si è presentato, contro il parere dei suoi molti amici e sostenitori, perché da dieci anni cera un pubblico, ha bisogno del controllo di un pubblico. Risultato: il successo del «Potere» è stato imprevisto e chiaro: applausi ai due spettacoli. All'Arena, due minuti precisi di applausi. Tretti li ha cronometrati. Il giudizio che pesava su di lui, di non tener conto delle leggi dello spettacolo, di non essere di nessuna corrente, è caduto; anche (e forse soprattutto) se qualche critico lo ha trattato come un caso divertente, con l'affetto che si riserva agli innocui.

Per fare «Il potere», Tretti ha impiegato sette anni, di cui sei senza far niente, solo pensare al suo film, essendo venuto a mancare di colpo il produttore. Ha vissuto per sei anni con le bobine del suo film incompiuto sotto il letto. Infine ha trovato due produttori che gli hanno permesso di terminarlo. Ma un film finito non è necessariamente un film vivo: ha bisogno di essere «distribuito», visto, discusso. Penso che se questo film (e me lo auguro) arriverà nelle sale comuni - e non sarà quindi costretto a fare il giro dei festival, come numero di attrazione naif - impressionerà il pubblico per le sue qualità di feroce e austera comicità.

Il potere

Una fodera consunta piena di humor

di Alberto Moravia

L'Espresso, 25 marzo 1973

Ho visto anni fa "La legge della tromba" di Augusto Tretti, presente il regista, nella saletta di una casa di distribuzione. "La legge della tromba" è un film di una comicità irresistibile se non altro perché Tretti aveva affidato alla sua cuoca, una donna di mezza età, robusta e baffuta, i ruoli più diversi, tutti maschili. Il massimo di una comicità insieme domestica e surreale era raggiunta allorché, recitando la parte del dongiovanni, la cuoca tentava di sedurre una recalcitrante donzella. Ora, d'improvviso, mi sono accorto che Tretti, seduto davanti a me, rideva lui stesso, silenziosamente, del proprio film. Le sua spalle, infatti, sussultavano visibilmente come per un riso incontenibile. Racconto quest'aneddoto perché hanno detto, con ragione, che Augusto Tretti è un "naïf". Infatti, non è proprio del naïf dissociarsi di fronte alle proprie rappresentazioni diventando per così dire spettatore di se stesso?

Adesso Augusto Tretti si presenta con un nuovo film: "Il potere". Il film è composto di vari episodi che illustrano le origini e le manifestazioni del potere attraverso il tempo, dall'età preistorica su su attraverso la romanità classica e la colonizzazione puritana in America, fino al fascismo e al neocapitalismo. Il tema del potere che non sarebbe che rapacità mascherata con motivazioni ideali, non è certo nuovo. La novità di Tretti sta tutta nel parodistico approccio di specie paesana e casalinga a questo argomento così elevato e così logoro. Un po' come Jarry quando in "Ubu Roi" (1) rifà il verso alla tragedia scespiriana, Tretti, nella sua scorribanda attraverso i secoli, mette in parodia la concezione determinista della storia per cui il motivo economico si nasconde sempre dietro i cosiddetti "ideali". Ma, a differenza di Jarry, Tretti crede nella propria parodia; anche perché essa è un mezzo, per lui, di esprimere una visione del mondo, un suo sentimento. La visione del mondo è quella rustica e sorniona della civiltà agraria della Valle Padana e dintorni; e neppure delle città, ma quale si può trovare si può trovare in piccoli paesi e villaggi. Il sentimento è l'odio del fascismo retorico, smargiasso, corrotto e melenso. Così, in fondo, il vero tema del film, più ancora che il potere attraverso i secoli, è quella particolare manifestazione del potere che fu il fascismo. Tutto il resto, è cornice, antefatto, risultato.

Ecco per esempio la marcia su Roma. Alcuni gerarchi in mollettiere, pantaloni alla zuava, camicia nera e fez, tutti vecchi podagrosi, panciuti e reumatici stanno incerti in una strada di campagna. E' la marcia su Roma; ma nessuno sa da quale parte stia Roma. Dopo aver consultato invano la bussola, un contadino, interrogato, indicherà la direzione giusta; e la scalcagnata colonna dei fascisti si muoverà per la strada polverosa. A Roma, intanto, il re Vittorio Emanuele va su e giù davanti la porta della città. Arrivano i vecchioni della marcia su Roma, il re spalanca il portone e li fa entrare alla spicciolata. Mussolini, lui, giungerà, invece, in vagone letto. Lo stesso procedimento riduttivo e grottesco, Tretti adopera per l'altro pezzo forte del film: la rivista militare in una piccola città emiliana o veneta. Una dozzina di anziani e scombinati poveracci sfilano continuamente via via trasformandosi in alpini, bersaglieri, genieri, carristi, arditi, granatieri e così via. Intanto Mussolini (un attore con una truce e tremolante maschera di gomma) assiste, con le mani sui fianchi e la grinta del condottiero, alla miserevole e buffonesca sfilata.

Abbiamo detto che il fascismo, con la forza di una idea ossessiva, costituisce il nucleo centrale del film. La stessa ossessione non è presente negli altri episodi; e tuttavia essi erano necessari, se non altro per dare il senso di una modesta e casalinga ma, a suo modo, completa trasmutazione di valori. Il simbolo di questa trasmutazione è la gallina la cui scarsità, nella preistoria, provoca la stessa repressione che, in tempi moderni, l'abbondanza della produzione in serie. Come ha detto, con ragione, Marcuse: intolleranza e tolleranza, carestia e abbondanza possono essere egualmente repressive.

Film-ografia.

«Do un consiglio a tutti i miei amici produttori: acchiappate Tretti, fategli firmare subito un contratto, e lasciategli girare tutto quello che gli passa per la testa. Soprattutto non tentate di fargli riacquistare la ragione; Tretti è il matto di cui ha bisogno il cinema italiano.» Federico Fellini

La legge della tromba (1960)
Il potere (1971)
Alcool (1980)
Mediatori e carrozze (1985)

La legge della tromba *1960*

regia, soggetto, sceneggiatura: Augusto Tretti
fotografia (b/n): Carlo Pozzo, Franco Bernetti
montaggio: Mario Serandrei
musica: Angelo Paccagnini, Eugenia Tretti Manzoni
scenografia: Josef Bassan
effetti sonori: Marino Zuccheri
interpreti: Maria Boto (gendarme, generale, industriale, scienziato, leone M.G.M.), Angelo Paccagnini (Celestino), Diego Peres (Faccia d'Angelo), Carlo Muzzi (il Conte), Guido Bassi (Dum Dum), Giovanni Gusmeroli (Ufficiale), Vittorio Tato (primo consigliere)
produzione: Augusto Tretti – Botofilm
anno: 1960
35mm
durata: 85'

Naz.: Italia - v.c. n. 31451 del 18.03.61 - m. 2400 - ppp: 24/05/62 - c. pr.: Slogan Film, Milano / Tretti, A., Milano.

sinossi

Celestino insieme ai suoi quattro amici – Faccia d'angelo, il Conte, Dum Dum e Bimbo – provano a rapinare un furgone portavalori di una banca, ma finisce che verranno messi in prigione. Dopo aver tentato la fuga vengono rimessi in libertà a seguito di un'amnistia. Usciti di prigione si ritrovano in mezzo a delle manovre militari, dopodiché si mettono a cercare un lavoro. Verranno assunti nella fabbrica di trombe del prof. Liborio. Celestino conosce Marta, una sua collega della quale si innamorerà istantaneamente, ma il prof. Liborio – venuto a sapere che il padre della ragazza possiede una ricca miniera in Sudamerica – la ingannerà, seducendola con la propria ricchezza, e finirà per sposarla ed insieme si trasferiranno nel Tartagall, il paese del Sudamerica dove possiedono la miniera, portandosi dietro tutti i macchinari della fabbrica di trombe. Celestino ed i suoi quattro amici si ritrovano così disoccupati e arrabbiati, tanto da litigare animatamente fra loro, tanto che uno degli amici colpirà Celestino con un fendente di coltello. Sopravvissuto alla ferita Celestino troverà impiego in una fabbrica di razzi d'esplorazione interplanetari, svolgendo la mansione del collaudatore. Durante uno di questi collaudi Celestino verrà sparato fuori dalla fabbrica, ma il razzo esploderà e lo farà finire a cavalcioni su di un albero.

«La "Legge della tromba" mi ha molto divertito. Qualcuno obbietterà che il film ricorda Chaplin e Tati. Può darsi. Ma Tretti, il regista, non disponeva né di Chaplin né di Tati, disponeva soltanto di una cuoca settantenne, e tuttavia è riuscito a fare un film di alto livello comico. Vi sembra poco, in un paese dove il comico ha quasi sempre il tono della farsa dialettale? In questo giovane e nel suo film c'è estro da vendere.» Michelangelo Antonioni

Il potere 1971

titolo internazionale: Power
regia, soggetto, sceneggiatura: Augusto Tretti
fotografia (b/n): Ubaldo Marelli
montaggio: Giancarlo Rainieri
musica: Eugenia Tretti Manzoni
suono: Giuseppe Donato
scultore delle maschere: Mario Gottardi
interpreti: Paola Tosi (donna dell'età della pietra, indiana, visitatrice azienda agricola), Massimo Campostrini (Tiberio Gracco, indiano, deputato socialista), Ferruccio Maliga (Cardinal Concordato, vescovo), Giovanni Moretto (uomo dell'età della pietra, indiano, operaio), Diego Peres (uomo dell'età della pietra, indiano, operaio), Augusto Tretti (Mussolini, il potere militare, il potere commerciale, il potere agrario).
produzione: Federico Pantanella e Mario Fattori per la Aquarius audiovisual
distribuzione: Italnoleggio
anno: 1971
35mm
durata: 90'

Naz.: Italia - v.c. n. 59915 del 20.03.72 - m. 2270 - ppp: 26/07/72º - c. pr.: Acquarius Audiovisual / Tretti, A., Milano.

sinossi

Un leone, una tigre e un leopardo parlano fra loro seduti su tre troni, tutti imbellettati di ornamenti e corone, dissertano fra loro sulla natura del potere e sul fatto che esso nel corso dei secoli non abbia mai mutato proprietario. Tre bestie (fiere) feroci che rappresentano le tre forme del potere degli uomini: il leone quello militare, la tigre quello commerciale ed il leopardo l'agrario. Il discorso delle bestie porta in scena molte epoche della storia della civiltà ed i modi, sempre uguali, di ottenere il potere. Nell'età della pietra, grazie alla paura dei suoi simili per il fuoco, finisce nelle mani di un furbo che si fa passare per divinità. Nell'epoca romana, per vincere l'insorgente consapevolezza di classe degli agrari e ristabilire l'ordine chi amministra il potere compie l'assassinio del tribuno Tiberio Gracco, il solo vicino alla causa degli agrari. All'epoca della conquista del West il governo americano ordina il genocidio del popolo dei nativi americani per mano dei soldati e dei galeotti inglesi chiamati a popolare quella terra. Nell'Italia degli anni venti, il potere viene arraffato ai fascisti di Mussolini con l'appoggio del Re, dei comitati d'affari e del vaticano. In epoca moderna il potere si esercita con il consumismo, con l'inarrestabile necessità di possedere gli oggetti reclamizzati dai media, e con l'alleanza con le forze socialiste. Il film si conclude con una didascalia d'una frase di Lenin: "Ma chi non sa che ai nostri giorni ogni furfante ama pavoneggiarsi in un vestito rosso?".

«La novità di Tretti sta tutta nel parodistico approccio di specie paesana e casalinga a questo argomento così elevato e così logoro. Un po' come Jarry quando in "Ubu Roi" rifà il verso alla tragedia scespiriana, Tretti, nella sua scorribanda attraverso i secoli, mette in parodia la concezione determinista della storia per cui il motivo economico si nasconde sempre dietro i cosiddetti "ideali". Ma, a differenza di Jarry, Tretti crede nella propria parodia; anche perché essa è un mezzo, per lui, di esprimere una visione del mondo, un suo sentimento.» Alberto Moravia, L'Espresso, 25 marzo 1973

Alcool 1980

regia, soggetto, sceneggiatura: Augusto Tretti
fotografia (colore e b/n): Ubaldo Marelli
montaggio: Iolanda Adamo
musica: Eugenia Tretti Manzoni
consulenza: Prof. Dario De Martis (Direttore dell'Istituto Psichiatrico di Pavia)
interpreti: Mario Grazioni (Francesco) e attori non professionisti
produzione: Augusto Tretti per l'Amministrazione Provinciale di Milano
anteprima: 20 marzo 1980, Sala congressi di via Corridoni a Milano
anno: 1980
35mm
durata: 100'

Naz.: Italia - v.c. n. 75483 del 19.09.80 - m. 2698 - ppp: 05/10/80 - c. pr.: Augusto Tretti Produzioni Cinematografiche, Lazise (VR) - contributo: Provincia di Milano.

sinossi

Uno psichiatra, un sociologo, un antropologo ed uno psicologo dissertano fra loro per un'inchiesta televisiva dedicata al problema della alcolismo. Ci vengono così mostrare una serie di storie esemplari che illustrano l'ampiezza del problema. Francesco è un giovane della provincia veneta che vive un'esistenza ordinaria, cambia spesso professione, prima trasportatore di bibite, poi di gas ed infine muratore. All'inizio beve in maniera innocente, alza il gomito spesso ma è convinto che "faccia sangue" ma in breve precipita nell'alcolismo, finirà in preda al delirium tremens. Una casalinga frustrata beve per perché sedotta dalle incessanti campagne pubblicitarie, i camionisti lo fanno perché questi spot gli spiegano che "bere tiene svegli", un attore sul viale del tramonto beve per non sentire il peso del suo declino, i preti perché lo impone il sacramento, i giovani borghesi lo fanno per noia, gli alpini per ricordare i vecchi tempi andati ed onorare le tradizioni del proprio corpo militare. Francesco alla fine morirà di cirrosi epatica perché il suo capocantiere ritiene che se gli operai bevono, lavorano di più. Mentre la troupe smobilita, il regista viene avvicinato da un malfermo ubriaco: «Con tutti i problemi che ci sono in Italia, la crisi economica, la bilancia dei pagamenti, tu te la prendi con un bicchiere di vino e ci fai sopra un film. Un venduto sei, alla coca-cola e al chinotto.»

«Nell'Italia del Nord i ricoverati in ospedali psichiatrici per causa dell'alcol sfiorano il 50 per cento. Eppure, si continua a parlare di droga e ad ignorare quasi l'alcolismo che è la droga più diffusa e letale. […] L'alcolismo è un fenomeno terribile, che non appare nelle statiche nella sua reale dimensione, e le sue vittime appartengono tutte, tranne qualche eccezione, alle classi subalterne; è gente che non è legittimata a superare nulla, che dalla vita non ha soddisfazioni e che dal futuro non può aspettarsi un'esistenza che lo riscatti. In questo senso il mio è un film politico, perché informa, senza ricorrere a una qualsiasi ideologia che ridurrebbe il problema, che anche questa piaga sta nel conto del rapporto di forza fra chi ha il potere e chi non l'ha, fra chi usa lo droga e chi, invece, ne viene usato.» Augusto Tretti, Corriere d'informazione, 22 marzo 1980.

Mediatori e carrozze

1985

regia, soggetto, sceneggiatura: AUGUSTO TRETTI
fotografia (colore): Maurizio Zaccaro
montaggio: Maurizio Zaccaro
produzione: Ipotesi Cinema e Istituto Paolo Vamarana per la Rai TV - Rete 1
anno: 1985
16mm
durata: 39'

sinossi

Augusto Profili, di professione insegnante, ha accumulato una certa somma di risparmi che vorrebbe investire in una casa. Entra in contatto con un gruppo di loschi individui che si occupano di mediazioni immobiliari e con questi stipula il contratto di acquisto della casa. Succede però che il mercato immobiliare entra in crisi provocando un crollo verticale del valore degli immobili. Augusto vorrebbe vendere la sua casa ma il mercato non offre compratori, incontrerà solo un mediatore con il quale baratterà la sua casa per alcune antiche carrozze.

«E' un film diverso rispetto ai miei soliti, non è un film che amo. Ho girato Mediatori e carrozze con una tecnica de telefilm, con un linguaggio più piano e lineare. Anche il montaggio, che è stato seguito dai giovani del gruppo, non rispecchia il mio stile. L'unica parte che sento veramente mia è il finale: lì si che c'è Tretti.» Augusto Tretti

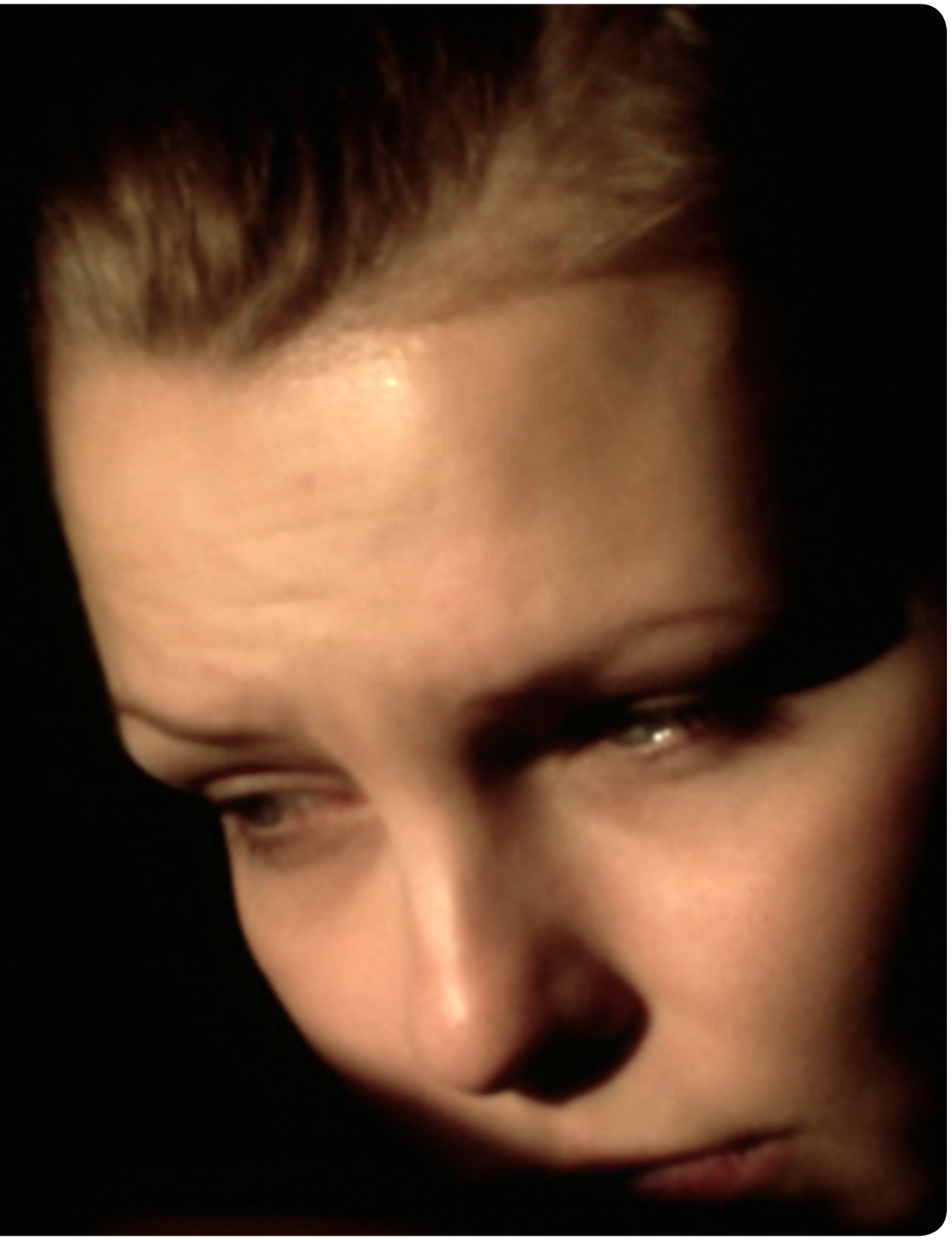
Augusto Tretti

o dell'anarchica innocenza di un irregolare del cinema italiano.

La seconda parte sul numero17 - settembre 2009

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 INDIPENDENTE.



TreQuarti (Italia, 2009)

di Roberto Rippa

In una Milano irriconoscibile, fredda e inumana, il rapporto coniugale di Eva e Daniele si tiene a galla attraverso un mare fatto di mezze verità e rigida routine quotidiana. Quando la capacità di rimozione di cui Daniele si è da sempre fatto scudo, si sgretola inaspettatamente, egli dovrà affrontare i propri spaventosi istinti, mentre un uomo venuto da lontano intaccherà il fragile equilibrio della coppia.

Quello che Roberto Longo mette in scena in *TreQuarti*, sorprendente lungometraggio opera prima, è un racconto per sottintesi, per sottrazione degli elementi narrativi più scontati in favore del dettaglio, del suggerimento e delle atmosfere. Concedendosi grande libertà visiva, lascia che sia lo spettatore a cogliere l'elemento rivelatore che può giungere dallo sfondo, si tratti del suono che giunge dal televisore o il particolare del mondo esterno all'angusto appartamento in cui si svolge gran parte della vicenda, evitando la tentazione della ridondanza grazie alla scarsa presenza di dialogo tra personaggi che effettivamente hanno ormai poco da dirsi e molto da nascondere, apparentemente anche a sé stessi.
Sospeso nello spazio e nel tempo – ma benissimo ancorato alla città in cui è ambientato, intuibile per atmosfera più che per rivelazione dei suoi elementi – *TreQuarti* fa ottimo uso di ogni elemento filmico: dai piani sequenza, che mettono a nudo i personaggi anche nelle loro mostruosità quotidiane, all'uso del suono, quasi un quarto protagonista.
Contribuiscono alla riuscita del film le brillanti interpretazioni degli attori – con la notevole Magdalena Strauchmann in testa – e le musiche del britannico Alex Baranowski.
Mescolando al dramma quotidiano di una coppia ironia e puntuale condanna di alcuni modelli imperanti, Roberto Longo realizza un'opera ambiziosa che rimane impressa al di là del tempo della visione. Un'opera riuscita, coinvolgente, precisa e molto più brutale di quanto la trama indurrebbe a pensare.

TreQuarti (Italia, 2009)

CAST TECNICO
Scritto e diretto ROBERTO LONGO
Fotografia ROBERTO LONGO
Montaggio e CC ROBERTO LONGO
Musica ALEX BARANOWSKI
Sound design FRANCESCO FRANCHINA
Montaggio del suono ROBERTO LONGO

CAST ARTISTICO
MAGDALENA STRAUCHMANN
MASSIMO MUNTONI
DANIELE FERRARI
CAMILLA CATTANEO
MAX BANNÒ
SARA PESENTI

NOTE TECNICHE Anno di produzione: 2009. Nazionalità: Italiana. Location: Milano – Italia. Formato video: 1,78:1, Colore. HD720 24P. Durata: 75'

Roberto Longo nasce a Milano nel maggio 1980. Si diploma nel 1999 e per diversi anni si dedica alla ricerca artistica, attraverso soprattutto musica e fotografia. Queste esperienze lo porteranno nel 2005 a realizzare di voler fare cinema. Nel 2006 inizia una collaborazione con Domus Film, piccola casa di produzione milanese. Nel 2007, insieme ad alcuni filmakers indipendenti, fonda "Filmmaking.it" - forum e portale dedicato ai filmmakers italiani - del quale è tuttora amministratore.
Sempre nel 2007 inizia la scrittura del soggetto di *TreQuarti* che produce in maniera totalmente indipendente durante i successivi due anni.
Attualmente sta lavorando al soggetto del prossimo lungometraggio insieme allo sceneggiatore Massimo Vavassori.

Intervista a Roberto Longo

di Alessio Galbiati e Roberto Rippa

RC: Prima, inevitabile, domanda: dov'è possibile vedere il tuo film?

RL: Al momento da nessuna parte. Questo perché attualmente lo sto inviando ai festival di tutta Europa e questi chiedono di poter presentare il film in anteprima. Appena cadrà questo vincolo, renderò immediatamente disponibile il film, ovviamente online. Purtroppo ormai molti festival includo esplicitamente nel loro regolamento questo vincolo all'anteprima considerando anche la messa online del proprio film alla stregua d'una proiezione.

RC: Quali sono state le tue esperienze in ambito cinematografico prima di *TreQuarti*?

RL: A livello registico nessuna, questa è la mia opera prima. Prima di *TreQuarti* non avevo mai girato nulla, diciamo che mi sono occupato d'altro… Di musica, lavorando in qualche studio come fonico e arrangiatore… ho anche avuto una band. Poi, nel 2002-2003, mi sono dedicato alla fotografia. Dopo queste esperienze, ho realizzato che il mio desiderio era quello di fare film. Non avevo un'idea ben precisa su quali passi compiere, da quale parte incominciare, però sentivo che era quello che volevo fare.

RC: Solitamente si incomincia realizzando cortometraggi, sembra quasi un percorso obbligato, una specie di palestra che da modo di acquisire confidenza con le difficoltà del fare cinema. Tu invece esordisci con un lungometraggio, come mai?

RL: Sono stato combattuto, nel senso che quando ho iniziato a progettare quello che avrebbe potuto essere il mio primo lavoro, pensavo effettivamente a un cortometraggio. Poi ne ho visti parecchi e mi sono reso conto che mi interessava poco quella forma. Sentivo il bisogno di certi spazi, volevo dire determinate cose. Sentivo insomma il bisogno di realizzare almeno un mediometraggio, ed infatti ho iniziato a scrivere un soggetto pensando proprio alla durata di un mediometraggio.

RC: La storia di *TreQuarti* da dove nasce?

RL: Volevo girare un film che parlasse della comunicazione indiretta che regola i rapporti di coppia stabili. Questa è stata l'esigenza iniziale. Quindi ho pensato a quale avrebbe potuto essere lo stimolo a livello narrativo e mi è venuto in mente il comunicare indirettamente attraverso lo specchio del bagno (si riferisce ad una delle svolte narrative presenti nel film, ndr). Questo è stato il primo spunto, il primo input.

RC: Dopodiché hai scritto una sceneggiatura, oppure hai lavorato mano a mano che giravi?

RL: Dopo la stesura del soggetto ho scritto un racconto per me, per provare a immaginarmi la storia. Successivamente ho scritto una sceneggiatura a mio uso e consumo, non era in realtà un vero e proprio script anche se, una volta entrati in scena gli attori, ho iniziato a scrivere un qualcosa d'assai più simile ad una sceneggiatura tradizionale, formale.

RC: Dal punto di vista filmico, avevi già in mente come girare, le questioni tecniche da affrontare? Hai avuto qualcuno che ti consigliasse?

RL: Non mi sono fatto aiutare perché ho iniziato a incontrare potenziali collaboratori a film già in corso di lavorazione. Non avendo fatto nulla prima e non frequentando persone che avrebbero potuto supportarmi, ho fatto tutto da solo. Non perché fosse un mio desiderio, collaborerò sicuramente già per il prossimo progetto, per cui sto lavorando con lo sceneggiatore Massimo Vavassori.
In *TreQuarti* sono stato costretto a muovermi da solo, col supporto di tante persone ma senza avvalermi di figure tecniche precise. Ho lavorato con un sound designer che è intervenuto a lavorazione ormai avanzata.

RC: Proprio parlando di suono, nel film ha una parte molto importante, quasi fosse il quarto protagonista della storia. È una cosa cui hai pensato successivamente o faceva parte delle tue intenzioni iniziali?

RL: Lo pensavo così sin dalla fase di scrittura. L'ho saputo dal momento in cui ho chiarito a me stesso quali sensazioni volevo trasmettere, quindi nei primissimi momenti di lavoro alla sceneggiatura. In quella fase ho fatto una cosa per me molto importante: mi sono creato un foglio di intenti per non trascurarne nemmeno uno. È diventato una sorta di schiaffo in faccia, pronto a ricordarmi un intento abbandonato. Uno di questi era proprio il lavoro sul suono.

RC: Deviando un po' il discorso volevamo domandarti qualcosa sulla realtà dalla quale nasce il tuo cinema. In una precedente risposta hai detto che prima di incominciare a girare *TreQuarti* non conoscevi molte persone che si occupavano di cinema. Insomma, vorremmo sapere di dove sei? Da dove arrivi e dove hai prodotto il film? Evidentemente non stai a Roma…

RL: Vivo in provincia di Milano, Vanzago, zona Rho, ma fino al 2006 vivevo a Garbagnate, che è il posto dove sono cresciuto. È' vero, non ho mai avuto vicino a me persone che si occupassero di cinema ma sono sempre entrato in contatto con persone che si occupano di fotografia, musica e tanti appassionati di cinema. Le frequentazioni erano comunque favorevoli, non dal punto di vista operativo ma dello stimolo sì.

RC: Sei arrivato al cinema guardando il cinema, questo è inevitabile, ma che tipo di cinema hai avuto modo di vedere da ragazzo? Tenendo conto che in quelle zone del profondo nord sostanzialmente non esistono le sale cinematografiche e che fondamentalmente manca una cultura dello spettatore.

RL: Non saprei. Non sono mai stato un fanatico e non mi sono mai affezionato a un regista particolare. Questo però non significa che io non abbia preso a mani piene da tutti. Dal punto di vista estetico alcune influenze non vengono direttamente dal cinema. Mi porto dietro le foto che ho fatto, credo. Proprio dal punto di vista del singolo punto macchina.

RC: Parlando di isolamento dal cinema ufficiale, tu sei uno dei promotori di filmmaking.it, un sito che ambisce a diventare un punto di riferimento per gli operatori del cinema indipendente italiano. Si tratta di un progetto nato proprio in occasione del lavoro su questo film o ne è indipendente?

RL: Quando ho pensato di lavorare a un film, ho iniziato a cercare risorse in rete. Anche per scoprire i mezzi adeguati alle mie esigenze e alle mie tasche. Quindi ho iniziato a frequentare i forum, in particolare Videomakers.net., dove ho "incontrato" Omar Pesenti (RC ha dedicato un approfondimento al regista bergamasco sul numero9 della rivista, ndr.), Michele Salvezza e Massimo Vavassori, con i quali ho iniziato il cammino di Filmmaking.it, che nasce dalla convinzione che cinema e video siano pratiche fondamentalmente diverse, e che di conseguenza le esigenze dei filmaker e dei videomaker siano altrettanto differenti.

RC: Nella realizzazione del film dapprima hai scritto un racconto, quindi lo hai immaginato a livello visivo e hai pensato al suono. Come hai proceduto con la trasmissione di queste informazioni, al momento di iniziare a girare, alle persone che lavorano con te, soprattutto gli attori?

RL: Forse per via dell'entusiasmo che avevo, ho coinvolto facilmente chi ha partecipato. In particolare gli attori. Secondo me una sceneggiatura come questa è ben gradita da un attore che abbia voglia di mettersi alla prova con qualcosa di complicato e con determinati spazi. Perché mi rendo conto che gli attori, soprattutto se vengono dal teatro, soffrono un poco in una situazione di ripresa legata al futuro montaggio. In *TreQuarti* c'era forse più possibilità di esprimersi.

RC: Nel film c'è un uso insistito del piano sequenza. Viene dal tuo retroterra di fotografo?

RL: No, non credo. Secondo me, semplicemente, *TreQuarti* ne aveva bisogno. Non penso che farò un film simile, non mi fossilizzerò su determinate scelte. In TreQuarti c'era bisogno del piano sequenza in diversi punti, come in altri c'è stato bisogno del Jump Cut.

RC: Una scena del film colpisce particolarmente: la ragazza è seduta sul divano e l'uomo si muove sullo sfondo della stanza. È un'immagine molto statica mentre dal televisore giungono immagini ipercinetiche tratte da *I tre giorni del condor* (*Three Days of the Condor* di Sydney Pollack del 1975, ndr.). Come mai la scelta di questa sequenza?

RL: Sì è proprio quello il film, è una scena di lotta. Mi divertiva. Il protagonista torna casa con un problema da affrontare, lui e sua moglie non si rivolgono parola se non per parlare del divano consegnato poco prima. Volevo quindi che dal televisore uscissero immagini di ciò che i due avrebbero voluto farsi: c'è una scena di lotta e una sparatoria. Avevo bisogno di contrastare la calma apparente in casa con il subbuglio proveniente dal televisore. Ho scelto quella sequenza de *I tre giorni del condor* perché mi divertiva a livello visivo e perché mi sembra molto coinvolgente nella economia del mio racconto. Anche l'audio ha avuto la sua importanza nella scelta, lo strillo della donna, i rumori degli spari….

RC: Anche quando i due protagonisti sono a letto, il suono del televisore propone Jeanne Moreau che canta Le tourbillon in *Jules et Jim* di Truffaut…

RL: Si, quella è proprio una citazione. Il film di Truffaut è uno di quelli a cui sono più affezionato e legato. Soprattutto per le atmosfere. Volevo proprio ringraziarlo in questo modo. La protagonista muove i piedi a tempo con la musica e si coglie un momento in cui pare felice, forse l'unico del film. Gli altri spezzoni audio che provengono dal televisore sono invece una "piccola" critica che volevo muovere al nostro sistema televisivo.

RC: Visto che ci siamo avvicinati al discorso, parliamo degli attori: come li hai scelti?

RL: Magdalena Strauchmann è la mia compagna ed è un'attrice teatrale. La sua parte l'ho costruita su di lei, sulla sua estetica ed espressività. Invece i due attori Massimo Muntoni e Daniele Ferrari, rispettivamente Daniele e Alan nel film, li ho trovati grazie ad annunci messi on-line su cinemaindipendente.it.
Loro sono state le prime persone a rispondere e le prime che io abbia contattato. Sono stato fortunato perché hanno detto sì entrambi subito.
Abbiamo fatto tantissime prove prima delle riprese e anche prima di disegnare gli storyboard.
Era importante per me decidere come fare occupare gli spazi della scena prima di pensare all'inquadratura. Poi c'è stato bisogno di poco, con Magdalena è stato tutto piuttosto semplice. Non saprei definire quanto questa disinvoltura in quegli spazi sia dovuta a lei o a me. Semplicemente ha avuto il tempo per preparare il ruolo molto prima che si iniziasse a girare, avendo assistito alla costruzione della storia.

RC: E con gli altri due attori, che tipo di lavoro hai fatto visto che non hanno assistito alla costruzione della storia?

RL: Con loro è stato diverso. Massimo Muntoni è un attore che ha bisogno di sentirsi confortevole a livello dei movimenti da compiere nella sequenza, poi a questa certezza aggrappa la prestazione, ha bisogno di una costruzione degli spazi molto più dettagliata. Daniele Ferrari ha invece bisogno di parlare della ripresa con anticipo, ha avuto bisogno di capire le mie intenzioni, le pieghe psicologiche del personaggio anche le più sottili. Ha avuto bisogno anche di sentirsi dire come sarebbe stato il montato. È molto esigente da questo punto di vista.

RC: In quanti eravate sul set?

RL: Dipende. A volte anche solo in due, io e Magdalena, soprattutto per le scene più intime. Il massimo di presenze sul set è stato di venti, per la scena della fabbrica, dove c'erano anche dei carrelli da muovere.

RC: Sorprende non poco sapere che *TreQuarti* è un'opera prima e non la summa di un'esperienza più lunga.

RL: Probabilmente perché è frutto di un lungo percorso. L'idea che mi sono fatto è che un ragazzo non può iniziare a pensare di fare film prima di avere apprezzato musica, fotografia, pittura ed arte in generale. Secondo me è possibile fare cinema solo quando si è raggiunta una forma mentale ben definita. A quel punto quando decidi di fare film, sviluppi le conoscenze specifiche necessarie, ma non si può prescindere da una forma mentale precostruita.
Occorre una certa cultura di base per costruire qualcosa di compiuto. E' necessaria per qualsiasi progetto artistico. *TreQuarti* è la prima cosa da che faccio e che ritengo compiuta. Prima, con la musica e la fotografia, non posso dire di avere realizzato qualcosa di veramente compiuto. *TreQuarti* è la prima cosa davvero compiuta che ho realizzato in 29 anni. Penso che in futuro mi muoverò diversamente, però è stata quella forma che mi ha permesso di avere una certa progettualità artistica e mi ha consentito di realizzare questo film in questo modo.

RC: Ci puoi raccontare qualcosa del nuovo progetto cinematografico che stai preparando?

RL: *TreQuarti* sta influenzando il mio nuovo progetto solo a livello della mia convinzione. Ho meno timori e mi sento pronto a collaborare con altre persone anche in modo massiccio, mi sento preparato a lavorare con molti attori. Quella che io e Massimo Vavassori stiamo scrivendo è una storia corale da camera.

RC: Quali sono stati i costi di produzione?

RL: Ho rimborsato le spese a tutti, ne vado molto fiero. Sui costi è bene dire che i tempi dilatati della lavorazione hanno avuto come effetto positivo quello di abbattere le spese. Il film sarà costato circa 2'000 Euro, al netto delle attrezzature, che non possono essere conteggiate dato che rimangono nel tempo, sono degli investimenti. Sto spendendo di più ora nello spedire il DVD ai vari festival…

RC: Quanto tempo è durata la lavorazione di *TreQuarti*?

RL: Ho iniziato a scrivere il soggetto nel Dicembre 2006 e ho girato le prime scene a giugno del 2007 per terminare la produzione due anni dopo, nel giugno 2009. In mezzo però, ci sono mesi di impossibilità a proseguire le riprese. Quindi ho girato per qualche giorno nel giugno del 2007 per poi proseguire ad agosto dello stesso anno. Infine c'è stata una lunga pausa interrotta nell'aprile del 2008 perché la fabbrica

non era disponibile, per esempio. Nel giugno 2009 ho completato il montaggio video/audio. Per il mix del suono, invece, ho collaborato con Francesco Franchina, un ragazzo conosciuto grazie a Filmmaking mentre il progetto di TreQuarti era già in corso
Le musiche sono di Alex Baranowski; un ragazzo di Liverpool ora trasferitosi a Londra che, secondo me, è un musicista straordinario.

RC: Visto che lo abbiamo citato, parliamo dell'aspetto musicale del film.

RL: E' uno degli aspetti di cui sono più orgoglioso. Alex Baranowski è giovane e pieno di talento, ha una cultura musicale pazzesca. Ha una flessibilità incredibile e sa ascoltare il regista. Il lavoro con lui è stato fantastico. Abbiamo fatto tutto a distanza, non ci siamo mai incontrati. Ci siamo scambiati il materiale via FTP ed abbiamo comunicato attraverso Skype e le email. L'ho contattato dopo avere terminato il premontaggio. Questa è stata una chiave, nel senso che avevo montato tutto con musiche loopate prese da altre cose. dopo due settimane di scontro feroce – inizialmente è stato così – è stato scritto il tema principale. Il resto è stata una strada in discesa.

RC: Come l'hai trovato?

RL: Quando mi sono messo a cercare il musicista, ne ho trovato uno – Luca Antonini, che ringrazio infinitamente – con cui però non c'è stata sintonia. A quel punto ho setacciato MySpace, una cosa da pazzi, alla ricerca di un musicista ideale. Così ho trovato Alex, che è davvero poliedrico. La musica nel film è strutturale, al pari delle immagini. Spero ci sia l'occasione di lavorare ancora insieme, anche se nel prossimo film ci sarà poco spazio per la musica.

RC: Tornando a Filmmaking.it: il suo obiettivo è quello di diventare punto di riferimento per chi in Italia si occupa di cinema indipendente. Al momento è attivo solo il forum, ma una data di apertura è già prevista…

RL: Siamo a una sessantina di giorni dall'apertura del sito completo. Il sito vuole essere un database di produzioni indipendenti. Un solo portale come luogo virtuale dove tutti si muovono per organizzare produzioni. Da qui l'intenzione di aprire un vero e proprio database con un archivio delle produzioni, con motore di ricerca per cast artistici e tecnici. Tutto ciò perché le alternative attualmente presenti online ci sembrano inadeguate. Ovviamente, la sezione forum sarà indispensabile per creare empatia, per proporre contenuti, discussioni e analisi. L'obiettivo sostanziale è questo. Lo sviluppo del software è compiuto e siamo in fase di beta testing.

RC: Uno dei problemi principali del cinema indipendente – ancora più, forse, per i cortometraggi – consiste nel riuscire a farsi vedere dal pubblico. Filmmaking ambisce a diventare un canale distributivo per il cinema indipendente?

RL: *TreQuarti* o *Di chi è ora la città?* di Omar Pesenti hanno come produzione – simbolica – Filmmaking. L'intento è proprio quello di scambiare risorse, affinché le produzioni indipendenti possano venire sviluppate il più possibile.

RC: Trovarsi a Milano o più generalmente al Nord, periferico rispetto a Roma che è ancora la capitale del cinema italiano, è oggi ancora penalizzante? Oppure grazie alla disponibilità delle tecnologie digitali è divenuto sempre meno necessario avere a che fare con la capitale?

RL: Secondo me è una marginalità superabile. Superabile e stimolante. Nel senso che essere lontani da determinati meccanismi permette anche, secondo me, di agire più liberamente. Un regista emergente deve apprezzare l'indipendenza per la libertà che concede. So che se un giorno girare film diventerà il mio lavoro, rimpiangerò l'indipendenza di cui godo oggi.

RC: E' la distribuzione l'aspetto più delicato per una produzione indipendente?

RL: Si, sostanzialmente la distribuzione. È' quello il problema più grosso. Attualmente il mio film non è distribuito e probabilmente non sarà distribuibile.

RC: Forse la trappola è credere che esista un mercato disposto ad assorbire film, documentari e cortometraggi. Forse questo mercato non esiste nemmeno, o comunque sta scomparendo… Alla fine, non si sta riducendo il pubblico per il cinema?

RL: L'ambito distributivo rimane quello. Alla fine un film come il mio verrà forse visto nei festival. Non nutro grandi speranze riguardo a una distribuzione. Sarei già contento se questo film mi permettesse di girarne un altro.
Le sale sono sempre meno, a Rho ad esempio, una realtà vicina a me, non c'è nemmeno una sala cinematorafica. Le uniche sale che proiettano qualcosa sono quelle degli auditori, ma in questo caso il discorso è diverso.

RC: Un rimedio non potrebbe essere un aiuto – magari statale – alla sottotitolazione?

RL: TreQuarti ha pochi dialoghi e l'ho potuto sottotitolare in inglese con 50 Euro. Con una traduttrice disponibile a superare il discorso della "cartella". In rete esistono molte proposte di standard per la sottotitolazione che permettono una riduzione dei tempi nel lavoro. Secondo me non c'è ragione per non sottotitolare la propria opera.

RC: Hai detto di avere visto molti cortometraggi prima di optare per i lungometraggio. Qual è il livello medio dell'immagine italiana nei cortometraggi?

RL: C'è un gap legato al buon gusto. I cortometraggi hanno sempre più un'estetica da videoclip, ricordano sempre di più la fiction televisiva che tende a sua volta a somigliare – malamente – al cinema internazionale del momento. Non è possibile che in tre anni che guardo corti digitali in rete ho già assistito a molte virate a mo' di pecora verso determinate estetiche. Magic Bullet (o qualsiasi altro), pur essendo un buon software, non può influenzare le scelte estetiche di un film.

RC: Per il montaggio che software hai usato?

RL: Vegas perché è quello che costava meno e più mi ricordava passate esperienze audio. Ho faticato meno a trovarmici, l'ho trovato confortevole. Anche il fatto di arrivare a determinare l'estetica di un film in fase di post-produzione è un discorso secondo me errato. Si può fare tanto in post-produzione, però si deve sapere prima come lavorare in pp e come in camera, devi sapere cosa vuoi ottenere. Oggi sembra che se un corto non ha la profondità di campo strettissima non sia accettabile, mentre nel cinema, quando si è riusciti a ottenere una profondità di campo lunga si è parlato di una rivoluzione. Vedo sempre queste profondità ridottissime come inadeguate, troppo modaiole.

RC: In qualità di regista, di produttore di immagini in movimento, che effetto ti fanno gli streaming audiovideo messi a disposizione dalla rete da siti tipo Vimeo e Youtube?

RL: Lo streaming non è sempre gradevole. YouTube HD concede un'alta definizione però sempre a una compressione cromatica notevole, quindi la perdita c'è. Vedere un film dal proprio lettore DVD sarà sempre diverso dal vederlo in streaming in rete. I sistemi streaming sono penalizzanti. Parlando di conoscenti comuni, quando mi capita di rivedere *Di chi è ora la città?* in DVD rimango sempre sbigottito dalle differenze esistenti con la versione streaming presente su Vimeo.
Avendo avuto la fortuna di essere stato spesso nelle sale cinematografiche, reputo che quelli siano ancora i luoghi ideali per la visione dei film, la loro importanza è fondamentale.

RC: Da spettatore, quali sono i film che hanno avuto più importanza nella tua vita?

RL: Cito un film che mi ha colpito moltissimo: *Hong Kong Express*. Non so nemmeno il perché… ma mi ha colpito. Non posso inoltre non citare la trilogia di Kieslowski. Non riuscirei a parlare dei film nella loro interezza. Ci sono molte parti di molti film che mi colpiscono. Non sono un grande cultore del cinema, eppure se ci rifletto prendo a piene mani dal cinema. Ma dire cosa e dove non mi riesce. Magari mi colpiscono due minuti qua e trenta secondi altrove, queste sono le cose che mi rimangono.
Non voglio fare quello che dice di non farsi influenzare, al contrario mi faccio influenzare di continuo, però avere dei riferimenti precisi quello no. Poi se guardo i primi 10 minuti di *Full Metal Jacket* rimango con gli occhi fuori, ovviamente. Mi piacciono tante cose di Ozon…
Non ricordo quasi mai le storie, fatico a seguire i dialoghi. Se vengo rapito dalle scene, questi elementi mi sfuggono. Più mi piace un film più mi stacco dal suo aspetto narrativo.
Forse è per questo che in *TreQuarti* i dialoghi sono più rarefatti. Nel prossimo, invece, vorrei mettermi alla prova, per questo stiamo scrivendo una storia con tanti dialoghi e tanti personaggi.

RC: Quando dal televisore si sente la voice di Pasolini che parla dell'assenza di libertà in televisione - il pezzo di critica più feroce espresso dalla cultura italiana nei confronti della televisione - a quel punto del film ci siamo domandati quanto i personaggi della storia da te raccontata non fossero in un certo qual modo essi stessi televisivi. Quanto questa linea sotterranea della narrazione… Ad esempio il momento di massimo imbruttimento di lui avviene proprio quando a letto guarda la tv. Volevamo sapere quanto questi personaggi siano dei fuoriusciti dal teleschermo, dal mondo della televisione, o quanto in essa si specchino…

se i personaggi della storia non fossero essi stessi dei prodotti della cultura della televisione. Se una traccia sotterranea, carsica, non raccontasse dell'impoverimento dell'uomo televisivo e se i tuoi personaggi non fossero caratterizzati come . Nello sviluppo della storia, hai cercato di caratterizzare i personaggi come se fossero dei fuoriscifuoriusciti dal teleschermo?

RL: O storpiati dalla televisione. Ma il discorso non vuole rimanere solo dentro alla televisione, al piccolo schermo, la visione arriva al concetto di città italiana, a Milano, o alla disumanità di certi luoghi.

RC: Effettivamente pare un film lombardo, padano. Perché si svolge praticamente tutto in un appartamento e la situazione si risolve nell'unico altro set del film, che è una fabbrica! Ci sono degli esterni metropolitani, scorci di Milano…

RL: Si, che è orribile: strutture brutte e angoscianti.
Nel prossimo progetto intendo esplorare ciò che mi sono negato in questo. Senza abbandonare però la critica verso il modo di vivere attuale. Anche se saremo altrove e i personaggi saranno tanti, non sarà un bel dipinto di quel contesto.

RC: La città non si vede ma la si percepisce costantemente, è voluto?

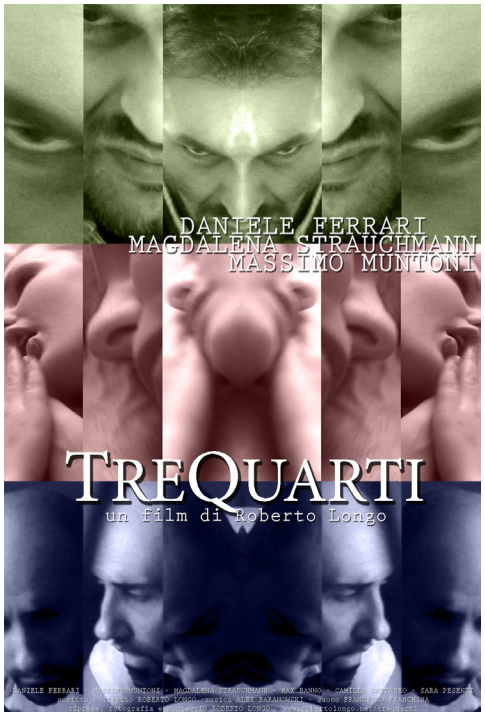
RL: Volevo che chi conosce Milano la riconoscesse nel film malgrado manchino elementi noti della città. Si riconosce dallo squallore di certi elementi che fanno di Milano una città potenzialmente bellissima e fondamentalmente molto brutta.

RC: Il denominatore comune della città – e nel film si vede – è la sciatteria, la mancanza di una visione.

RL: È la mancanza di città per il cittadino. Di vivibilità. Uno, secondo me, non può che essere fobico di Milano, se ci abita. Molte altre città, partite con un gap rispetto a Milano, fanno di tutto per superare quella bassezza, mentre Milano ci sguazza.

RC: Milano nel cinema è sempre sfuggente. Anche Antonioni ne *La notte*, anche lo stesso *Miracolo a Milano* presenta la sua scena più nota che è in realtà un fotomontaggio. Il prossimo progetto avrà a che fare ancora con la città?

RL: No, non verrà vista. Non ci sarà, sarà tutto ambientata all'interno di una villa al di fuori della città.



Zombi 2

Il capolavoro di Lucio Fulci compie trent'anni

di Alessandra Cavisi, Alessio Galbiati e Roberto Rippa

Una barca alla deriva nel porto di New York viene avvicinata da due poliziotti, uno dei quali viene orrendamente ucciso da uno zombi nascosto su di essa. La figlia del dottore proprietario della barca e un giornalista in cerca di scoop si recano sull'isola di Matul, dove lo studioso si trovava senza dare più notizie di sé da tempo. Qui i due, accompagnati da due turisti, si ritroveranno nel mezzo di un contagio inarrestabile che causa la tramutazione di quasi tutti gli abitanti in zombi.

Nonostante l'esiguità del budget, le polemiche di Dario Argento per la scelta del titolo (che richiama direttamente il titolo italiano di *Dawn of the Dead*, il film diretto da George A. Romero distribuito in Italia e parte dell'Europa proprio da Argento e suo fratello Claudio che lo avevano rimontato e ribattezzato *Zombi* (1)), *Zombi 2* di Lucio Fulci ha saputo conquistarsi sin dalla sua uscita nelle sale la nomea di zombi-horror per eccellenza, oltre che di vero e proprio oggetto di culto nel cinema di genere. Un film - scritto da Dardano Sacchetti ma firmato da sua moglie Elisa Livia Briganti - tribolato già nella scelta del regista a cui affidare la storia. Capitò infatti che i produttori, Fabrizio De Angelis (che negli anni successivi collaborerà con Fulci nella produzione di alcuni tra i suoi horror di maggiore successo) e Ugo Tucci, decidessero di affidare la regia del film a Enzo G. Castellari (tanto celebrato in questi mesi ma in realtà vittima di una scarsa reale conoscenza del suo cinema) soltanto dopo aver scartato Joe D'Amato (il più noto tra gli innumerevoli pseudonimi di Aristide Massaccesi), ritenuto dai produttori troppo legato al cinema erotico. Castellari però rifiutò l'offerta, suggerendo di rivolgersi al grande Lucio Fulci, che all'epoca, pur non avendo ancora diretto un horror, aveva dimostrato di saperci fare con la crudeltà visiva

(basti pensare a opere come *Una lucertola con la pelle di donna* e *Non si sevizia un paperino,* rispettivamente del 1971 e 1972). Fulci accettò per un compenso esiguo per poter lavorare in un momento di crisi del cinema italiano dovuto anche all'avvento delle televisioni private.
Del tutto infondate furono le accuse di plagio e saccheggio del film di Romero, con il quale, oltre al titolo, non condivide alcun elemento: *Zombi* è sostanzialmente una sorta di metafora politico-sociale dei mutamenti della società americana ambientato nella città di New York, mentre *Zombi 2* è una vera e propria avventura rocambolesca che tenta di dare una diversa interpretazione dell'origine di questi non-morti, frutto di un qualche strano rito voodoo, tant'è che la storia è totalmente ambientata su di un'isola immaginaria dei Caraibi, Matul (nella realtà Santo Domingo), con New York presente solo nell'incipit e nelle suggestive sequenze conclusive. Uno dei pregi della pellicola è proprio l'ambientazione esotica che, unitamente alla colonna sonora di Fabio Frizzi, fatta di ritmiche serrate e percussioni, e ai costantemente presenti rumori – riprodotti – della natura, riesce ad essere efficace aumentando l'effetto straniante della storia.
Polemiche a parte (affrontate fra l'altro dal regista con cipiglio e la citazione dei numerosi registi che nei loro film - anche di molto precedenti al film di Romero - hanno messo al centro della narrazione storie che trattano il tema dei morti viventi (2)), *Zombi 2* conserva ancora oggi una sua unicità, che è quella di riuscire a impressionare e spaventare lo spettatore con esseri lentissimi ma oltremodo crudeli che divorano – letteralmente – le carni di quei poveri sventurati che si trovano sul loro cammino, rendendoli infine parte della loro stessa specie. Il merito va al curatore degli effetti speciali, Giannetto De Rossi, che si rifiutò di creare zombi simili a quelli di Romero, così come gli era stato chiesto, perché li riteneva poco spaventosi e troppo pallidi, troppo normali. Decise di renderli mostruosi costruendo sui volti e sui corpi degli attori chiamati ad interpretarli (tra cui i leggendari fratelli Dell'Acqua: Alberto, Arnaldo e Roberto) maschere deformate e incancrenite create con creta, lattice, plastilina e tutti quei materiali tanto in voga nel cinema analogico di qualche decennio fa. Un'altra differenza tra i due tipi di zombi, romeriani e fulciani, è proprio nella loro caratterizzazione: se i primi sono riconoscibili nella loro passata "umanità", con notevoli differenze di abbigliamento e dunque caratterizzati dal punto di vista dell'estrazione sociale, i secondi sono decisamente simili fra loro, portano abiti sudici e logori ma, soprattutto, deambulano tutti nello stesso identico modo, con la medesima posizione del capo, riversa in avanti.
L'elevata qualità degli effetti speciali è ravvisabile soprattutto in una determinata sequenza, la più celebre, ripresa ed omaggiata da un gran numero di registi (tra cui, ovviamente, Quentin Tarantino in *Kill Bill*), ovvero quella della trafittura dell'occhio di Olga Karlatos (che interpreta Paola Menard, la moglie dello studioso che sull'isola sta compiendo degli esperimenti scientifici per risalire alla causa logica che produce il fenomeno degli zombi che l'arretrata cultura locale si ostina a voler credere radicata nei rituali voodoo). Una scena capace di lasciare inorridito e spaventato lo spettatore ancora oggi, a distanza di trent'anni. La scena vede uno zombi che, sfondata la dall'esterno la porta del capanno in cui la povera Olga Karlatos si è rifugiata, le spinge dall'esterno la testa contro un'appuntita scheggia di legno (3). Il suo bellissimo occhio subirà una fine raccapricciante, grazie anche al sapiente uso degli effetti speciali congegnati da De Rossi che contribuiscono in maniera determinante al realismo della scena, capace di tramortire lo spettatore oggi esattamente come tre decenni fa.
Altra grande sequenza, diretta da De Rossi e che Fulci non avrebbe voluto nel montaggio finale, è quella della lotta corpo a corpo tra uno squalo e uno zombi subacqueo (girata in Messico e quindi al di fuori della lavorazione del film): La scena contiene pure un errore: lo zombi perde il braccio prima che questo venga morso dallo squalo (l'errore - nel film quasi imprecettibile - pare dovuto a un errore di montaggio). Indimenticabile anche il contagio di Susan, interpretata da Auretta Gay e ruolo fra i principali della pellicola, che viene morsa al collo da uno zombi uscito dal cimitero dei "conquistadores" spagnoli, con ettolitri di sangue a sgorgare dalla giugulare.

Di grandissimo effetto la scena finale (realizzata in fretta e furia all'alba in quanto non erano stati chiesti i permessi per girarla), con i morti viventi che attraversano il ponte di Brooklyn in direzione della città, scena che fa pensare al film come a un prologo del Dawn of the Dead di Romero.

Nonostante l'ostracismo di una certa critica (soprattutto italiana), che vedeva come fumo negli occhi gran parte del cinema di genere, figuriamoci quello horror, il film ha saputo conquistarsi nel tempo un'aura di grandezza ed è possibile asserire, così come già all'epoca la pensava la critica francese, che con *Zombi 2* ci si trovi di fronte ad un horror imprescindibile, un vero capolavoro del genere che l'appassionato – ed il cinefilo – non dovrebbero fare a meno di gustarsi.

Insomma, un film che proprio non vuol morire.

Girato in otto settimane tra maggio e giugno 1979 a New York, Santo Domingo, Roma e Latina e uscito nelle sale italiane a fine agosto dello stesso anno. Distribuito in Francia come *L'enfer des zombies* (Paris, 13.02.80 - 90'), in Germania Occidentale come *Woodoo - Die Schreckensinsel der Zombies* (23.11.79 - 89') e negli Stati Uniti come *Zombie* (1980 - 91')

Nel 1988, Fulci, già malato, firmerà uno sciagurato *Zombi 3*, girato però solo in parte da lui e realizzato nella realtà da Bruno Mattei e Claudio Fragasso. Le scene girate da Fulci e mantenute nel montaggio si distinguono dal resto del film per efficacia.

Fonti

Wikipedia.org
IMDb.com
Il terrorista dei generi – Tutto il cinema di Lucio Fulci, a cura di Paolo Albiero e Giacomo Cacciatore, Un mondo a parte, Roma, 2004
Nocturno Dossier, *L'opera al nero – Il cinema di Lucio Fulci*, numero 3 - settembre 2003, a cura di Manlio Gomarasca e Davide Pulici, CinemaBis Communication, Milano

NOTE

(1) Il ruolo del regista italiano Dario Argento come co-produttore del film è stato molto incisivo. Oltre ad aver materialmente ospitato Romero in Italia a Roma, dove vennero scritte molte pagine della sceneggiatura, ne curò, in quanto ottenuta ai sensi del contratto di co-produzione, la distribuzione in Europa (Gran Bretagna eclusa) e in Giappone. Ma Argento ha rivisto anche il montaggio del film distribuito in queste nazioni, la cui versione è infatti molto diversa dall'originale.
Innanzitutto dura circa 20 minuti di meno, e questo in genere non per ragioni di censura - che comunque fu molto forte in Francia - ma perché i distributori insistevano per un film che durasse non più di due ore. Argento quindi tolse intere sequenze e personaggi che rallentavano il film, oltre a cambiare leggermente il montaggio di alcune scene. Il risultato è una versione dal ritmo più serrato e meno dialogato rispetto all'originale di Romero.
Tuttavia le versioni italiane posteriori al 1990 sono sottoposte a censura in alcune scene che in precedenza venivano mostrate anche nei passaggi televisivi (frequenti negli anni '80), in particolare la scena in cui Ramon morsica la spalla della moglie, quella nella quale le pale dell' elicottero tagliano lo scalpo allo zombi, e quella dei due zombi bambini. In particolare il taglio di quest' ultima ha determinato uno stravolgimento che rende incomprensibili anche le scene circostanti, quando l'uomo entra nella stanza e siede sul divano. (da www.wikipedia.org)

(2) Tra i molti capolavori del cinema dei non-morti, il bellissimo *I Walked With a Zombie*, diretto da Jacques Tourner nel 1943 e *White Zombie* di Victor Halperin (1932) con Bela Lugosi protagonista.

(3) Una tra le scene ricorrenti nel cinema horror di Fulci è quella in cui a un personaggio viene trafitto un occhio. Il regista ha dichiarato che per lui questa situazione corrispondeva a una metafora della perdita della ragione dei suoi protagonisti. «L'occhio frustrato, traviato, distrutto, per me significa anche perdita della ragione. L'occhio è un preciso riferimento surrealista e dadaista» (Autori vari, *Il cinema del dubbio: Intervista a Lucio Fulci, in Dossier Nocturno numero 3. L'opera al nero. Il cinema di Lucio Fulci*, Milano, Nocturno Cinema, Settembre 2003. pag 19).

Zombi 2 (Italia, 1979)
regia LUCIO FULCI
soggetto e sceneggiatura ELISA LIVIA BRIGANTI [Dardano Sacchetti]
musiche FABIO FRIZZI
fotografia SERGIO SALVATI
effetti speciali e trucco: GIANNETTO DE ROSSI
montaggio VINCENZO TOMASSI
interpreti principali TISA FARROW, IAN MC CULLOCH, RICHARD JOHNSON, AL CLIVER [Pierluigi Conti], AURETTA GAY, STEFANIA D'AMARIO, OLGA KARLATOS
visto censura: n. 73936 del 23.08.79
M. 2582
prima proiezione pubblica: 25/08/79 (Torino)
91'

La critica

«In un'isola delle Antille quattro esploratori devono far fronte a un'invasione di zombi. Rientrati a New York, la trovano contagiata. Instant-movie sulla scia del film di Romero. Effettacci, personaggi labili, privo di suspense. Nocivo a tempo pieno». (Morando Morandini, "Il Moradini")

"Il primo vero esempio di horror totale e situazionista. Tutto può accadere in qualsiasi momento. Non importa il susseguirsi logico della storia, quanto l'accumulo in un continuo e a tratti insostenibile crescendo di shock legati alle singole situazioni». (Antonio Tentori)

"Il film solo in un brano di dialogo tenta di avvalorare la teoria degli "woo-doo" (morti viventi) e lo fa con stravagante appello ad una commistione tra il cristianesimo portato nel Mar dei Caraibi dai conquistatori iberici e le credenze pagane delle popolazioni indigene. Ma la soluzione del mistero, del tutto fantasioso, non era l'obiettivo di Fulci, il quale ha puntato esclusivamente su effettacci epidermici, orripilanti, grandguignoleschi. Solo uno spettatore fortemente masochista può interessarsi alla visione dei mostri che, strappati brandelli di carne viva ai malcapitati, si affacciano in primo piano con immagini stomachevoli di volti brulicanti di vermi. Inaccettabile/orripilante». (Anomimo, Segnalazioni cinematografiche, LXXXVIII/8 - 1980)

DVD

E' indicativa la vicenda home-video del film. In Italia non esiste un'edizione DVD e – ovviamente – la sola edizione VHS è da tempo fuori catalogo. All'estero, invece, il destino della pellicola è stato più fortunato, tant'è che ne esistono diverse edizioni DVD. Negli Stati Uniti ne sono uscite due versioni: una a disco singolo della Blue Underground (con sei opzioni audio: inglese 5.1, 2.0, Mono, Italiano 5.1, 2.0 e Mono, tutte con sottotitoli opzionali in inglese e, come contenuti extra, trailer, spot televisivi e radiofonici, galleria fotografica e biografia del regista) e una pubblicata da Media Blaster (stesse opzioni audio del DVD Blue Underground ma con un secondo disco zeppo di contenuti extra, tra cui un documentario di 98 minuti dal titolo "Building a Better Zombie" – in italiano con sottotitoli in inglese – che vede la partecipazione di, tra gli altri, Elisa Briganti e Dardano Sacchetti, Giannetto De Rossi e Mirello Sforza De Rossi, Maurizio Trani e Rosario Prestopino, Fabio Frizzi, Sergio Salvati, l'operatore alla camera Franco Bruni, Fabrizio De Angelis, Enzo G. Castellari e Ottaviano Dell'acqua. A completare, commento audio di Ian McCulloch). Anche in Francia è uscita un'edizione in due DVD, della Neo Publishing, con contenuti extra - sottotitolati in francese - uguali a quello del DVD Media Blaster.

Wes Anderson and the Substance of Style

di Alessio Galbiati

A volte la critica cinematografica riesce ad essere davvero una cosa interessante, utile lo è raramente. Il caso della video-analisi di Matt Zoller Seitz (1), pubblicata a partire dal 30 marzo 2009 sul fondamentale Moving Image Source (movingimagesource.us) (2), rientra appieno in questa categoria e rappresenta, nel suo genere, un capolavoro assoluto.
The *Substance of Style* è un documentario in cinque parti che analizza i riferimenti cinematografici (ma non solo) di uno dei registi più influenti e misconosciuti (in Italia senz'altro) degli ultimi anni: Wes Anderson (3). Quello di cui vorrei dunque dar conto è un esempio di critica cinematografica davvero notevole, non necessariamente innovativo, ma davvero efficace e sorprendente. Una critica della critica.

Quello di Anderson è un talento fuori dall'ordinario che colpisce lo spettatore per l'incredibile coerenza d'insieme, per la forte valenza autoriale che emerge da ogni suo lavoro. Seitz analizza il suo stile isolando con meticolosa attenzione le citazioni disseminate nei testi filmici sin qui prodotti dal regista texano (un texano decisamente distante dallo stereotipo corrente), citazioni provenienti da registi del calibro di Orson Welles, Martin Scorsese, Richard Lester, Mike Nichols, Bill Melendez, Hal Ashby e François Truffaut. Tutte le osservazioni di Seitz sono suffragate dalle stesse immagini provenienti dai film citati, una caratteristica resa possibile dall'importanza dell'istituzione per la quale ha prodotto la video-critica, una cosa altrimenti irrealizzabile se si tiene conto della mole di opere filmiche citate e utilizzate. Bellissima ed esemplificativa della potenza del cinema di Anderson, come pure dell'efficacia dell'analisi, è la sequenza parallela proveniente da *The Graduate* (*Il laureato* di Mike Nichols, 1967) e *Rushmore* (Wes Anderson, 1998) in cui diviene evidente ciò che il film lasciava solo intuire (a meno d'una memoria di ferro, capace di leggere contemporaneamente due testi filmici fra loro distanti nel tempo, fra loro lontani nella memoria dello spettatore). Anderson realizza una citazione perfetta, resa evidente da Seitz con la scelta di utilizzare l'audio originale della pellicola di Nichols (ovvero il brano musicale *Sound of Silence* di Simon & Garfunkel), entro una medesima unità di luogo (in entrambi i casi la sequenza si svolge in

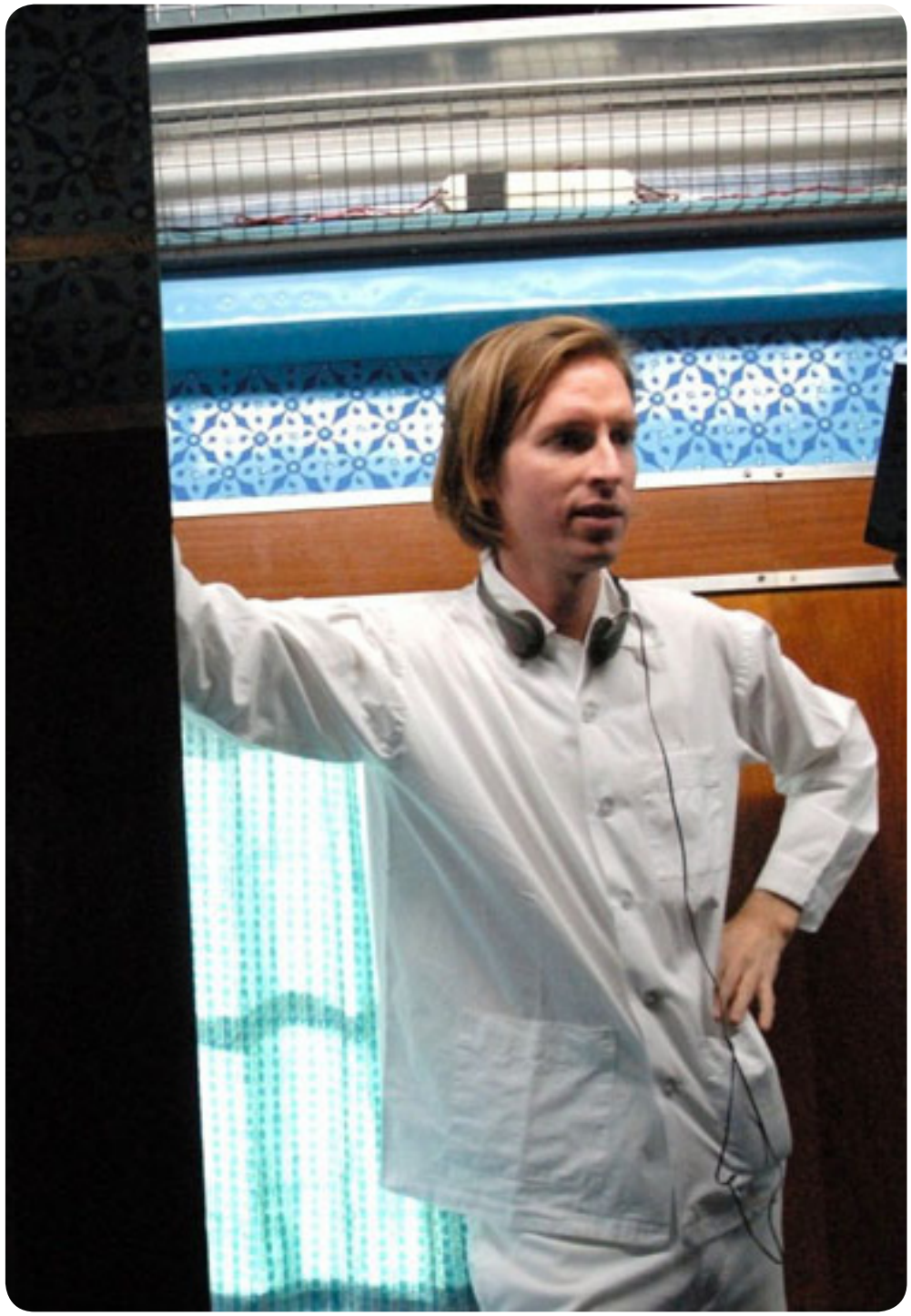
una piscina), così facendo egli traccia un legame fra gli stati d'animo dei due protagonisti delle sequenze (Dustin Hoffman e Bill Murray), due personaggi che si sentono svuotati e distanti dal mondo che li circonda, come dei palombari sprofondati nel proprio scafandro in un abisso senza fondo.

Cinque capitoli così suddivisi:
1. Analisi complessiva dello stile registico di Wes Anderson.
2. Citazioni provenienti da Martin Scorsese, Richard Lester e Mike Nichols presenti nel cinema di Anderson.
3. Citazioni provenienti da Hal Ashby presenti nel cinema di Anderson.
4. Citazioni provenienti da J.D. Salinger presenti nel cinema di Anderson.
5. Analisi del prologo di *The Royal Tenenbaums*.

È sorprendente scoprire l'intarsio di citazioni contenuto nel cinema di Anderson, stupefacente se messo in relazione all'incredibile freschezza del suo stile, capace di mantenersi su di un bizzarro equilibro fra vecchio e nuovo, costantemente in grado di porre una dialettica destabilizzante, una conflittualità fra situazioni che invariabilmente porta allo scardinamento delle norme precostituite, non tanto attraverso delle rivoluzioni del dato sociale pre-esistente quanto con l'insinuazione in esso d'un qualche elemento eccentrico e dolce. L'anticonformismo dei personaggi dei suoi film, si pensi all'eroico Max Fisher di *Rushmore,* un perfetto nerd-looser, o allo squinternato Dignan di *Bottle Rocket*, un perfetto looser picchiatello, è sempre il motore delle storie raccontate. Sono i personaggi dei suoi film che trascinano la narrazione, che le fanno compiere tutte quelle digressioni e contorsioni che rendono il cinema di Anderson unico e meraviglioso (ma i figli del suo cinema hanno da tempo cominciato a sbocciare, basti pensare a pellicole tipo *Juno, Napoleon Dynamite*, *Garden State*, *Son of Rambo* e molti altri ancora…).

Seitz, dicevamo, compie un'analisi filmica completa del cinema di Wes Anderson, nel primo capitolo (Wes Anderson and his pantheon of heroes) definisce il cineasta texano in termini autoriali, rifacendosi alla scuola dei Cahier che qualificava in tal modo un regista quando ogni suo film era in grado di portare una propria e costante visione del mondo. In Anderson questo è lampante, salta letteralmente agli occhi. Steve Zissou, Max Fisher, Dignan, i tre fratelli Whitman e quelli Tenenbaum, come pure l'uso della macchina da presa, il frequente ricorso a complessi piani sequenza, l'uso del carattere tipografico Futura (4), l'altrettanto frequente utilizzo di opere pittoriche (il più delle volte realizzate dal fratello), l'amore per i personaggi disadattati, o semplicemente strani, il senso di fratellanza proprio dell'amicizia e così via… tutto in Anderson è autorialità e tutti i suoi film fra loro si somigliano, legati l'uno all'altro in una maniera talmente stretta da costituire (quasi) un unico testo filmico. Seitz rintraccia quali sono gli autori cinematografici che hanno maggiormente influenzato il suo stile e dei quali è rintracciabile una qualche, più o meno esplicita, citazione. Seitz produce un lavoro critico-analitico che rientra in un'abbastanza folto gruppo di articoli apparsi sulla stampa cinefila a partire dal secondo film diretto da Anderson, Rushmore, una gara all'emersione di tutte quelle citazioni "silenti" che ne ammantavano il testo (5).
In sostanza la tesi centrale sostenuta da questa analisi è espressa piuttosto chiaramente dal suo autore: «Il carattere maggiormente distintivo di Wes Anderson è la vastità della gamma di opere artistiche che alimenta la sua immaginazione, un'immaginazione che non si compone solamente di opere recenti americane e straniere, ma spazia nel cinema di 30, 50, o anche 70 anni fa, ed a questo aggiunge giornali, fumetti, illustrazioni e fiction. Lo spettro delle influenze dà al suo cinema un'unicità dei toni che non ha imitatori. È uno stile che si fa sostanza.» (6)

Questo stile si alimenta di Peanuts, il celebre mondo a fumetti creato dalla striscia del geniale Charles M. Schulz – quello con Snoopy e Charlie Brown per capirci, ed è affascinato dalle animazione che sopra a queste realizzò Bill Melendez (7). In una sequenza di *Rushmore* vediamo il protagonista, interpretato da Jason Schwartzman, uno degli attori più amati ed utilizzati dal regista, abbigliato in maniera pressoché identica a Charlie Brown nel film d'animazione *A Charlie Brown Christmas* (Bill Melendez, 1965). In un'intervista rilasciata all'autore dell'analisi in questione Owen Wilson, co-sceneggiatore del film, gli confidò di considerare Max Fisher come la sommatoria di Snoopy e Charlie Brown tant'è che il padre di Max è incredibilmente somigliante al padre dei due… Cherles Shulz. E poi come in Peanuts i personaggi delle storie racconta da Anderson sono delle anime candide che vivono in un proprio mondo fatto di



sogni ed innocenti passioni.
Ma questa sostanza prende forma citando ed utilizzando (quasi fosse un grammatica) anche il grande cinema, quello di Orson Welles e di François Truffaut. Non è citazionismo, più probabilmente si tratta di maniera. L'uso del piano sequenza inteso come elegia dell'immagine cinematografica sembra essere lo stesso, movimenti di macchina complessi in continuità di ripresa. Seitz rileva, suffragato dalle immagini mostrate in split screen, la coincidenza della durata di due piani sequenza realizzati da Welles e Anderson rispettivamente in *Citizane Kane* ed in *The Life Aquatic with Steve Zissou*. È sorprendente l'effetto che si prova nel vedere disvelata una citazione di questo tipo ed è assolutamente lecito domandarsi se tale relazione fra due film distinti (e distanti) non sia in realtà un abbaglio del critico, che cerca una conferma la dove vi è solamente casualità; il dilemma è però irrisolvibile, la critica, soprattutto quella attenta alle citazioni, i cinefili militanti, quelli per i quali tutto è citazione, non potranno fare a meno di credere che la casualità nel cinema non esista, gli scettici invece… bhé, per loro non c'è speranza.
Sono molti i momenti sorprendenti nel lavoro critico di Matt Zoller Seitz e spaziano da riflessioni generali, come ad esempio l'evidente prossimità del cinema di Anderson con alcune delle opere più riuscite di Hal Ashby (a questo è dedicata la terza parte: Examining the Wes Anderson-Hal Ashby connection) oppure all'uso assai simile della colonna sonora e del *ralenti* a quanto fatto da Martin Scorsese nell'epoca aurea del suo cinema, ma questi diventano straordinari quando accostano fra loro (come già illustrato) sequenze pressoché identiche. Il tentativo di suicidio compiuto da Richie Tenenbaum, nel bagno della casa dei genitori con una lametta per radersi, è davvero (!) un omaggio-citazione a *The Big Shave*, il celebre cortometraggio di Martin Scorsese del 1967, una citazione che si compone d'un buon numero di inquadrature identiche ma che è costruita per essere un punto di svolta drammatico e decisivo della vicenda narrata.

Quest'ultimo esempio rende manifesta la sostanza dello stile di cui si parla, ed è un manifesto eloquente di un modo di concepire il cinema che non si può che amare, dato che si appropria di tutta la storia del cinema e la utilizza come fosse grammatica utile alla costruzione di nuove combinazioni linguistiche, fatte di forma e sostanza. Questo stile è una fra le strade possibile che il cinema contemporaneo ha imboccato per evolversi, accorpando in se ogni riferimento culturale possibile con la leggerezza dell'innocenza d'uno sguardo gentile, lo sguardo di Wes Anderson.

Quindi, quando vi capiterà di ri-vedere un film diretto da Wes Anderson, sappiate che, sotto quell'apparente nonsenso continuo, c'è tutto un mondo di segni, rimandi, citazioni e molta, molta sostanza.

The Substance of Style
di Matt Zoller Seitz
http://tinyurl.com/loc9h9
www.movingimagesouce.us

Note:

(1) Matt Zoller Seitz è uno scrittore e filmmaker statunitense che collabora in qualità di critico cinematografico e televisivo su un gran numero di testate fra cui il New York Times, New York Press, e The Star Ledger. Nel 2005 ha esordito dietro la macchina da presa dirigendo l'insipido *Home*, una commedia drammatica ambientata a Brooklyn. Recentemente ha compiuto un'analisi, metodologicamente assai simile a quella dedicata a Wes Anderson, del cinema di Michael Mann, sempre in cinque capitoli sempre realizzata in audiovideo (e testo): Zen Pulp.
http://www.movingimagesource.us./articles/zen-pulp-pt-1-20090701
Blog personale: www.thehousenextdooronline.com

(2) Moving Image Source è uno dei migliori siti di informazione cinematografica presenti sulla rete ed è la piattaforma online d'uno dei più raffinati luoghi (reali) della cinefilia (il Museum of the Moving Image di New York). La qualità degli articoli presenti è davvero notevole, sempre dettagliatissimi e documentati sono una riserva di informazioni ed analisi irrinunciabile per lo studioso e l'appassionato. Moving Image Source è reso possibile dalla Hazen Polsy Foundation, fondazione cinefila istituita alla memoria di Joseph H. Hazen, celebre avvocato e produttore che ha percorso tutti gli anni d'oro di Hollywood. Fu lui a scrivere il contatto fra la Warner Brothers e la Edison Vitaphone per la realizzazione del primo film sonoro della storia, il leggendario *The Jazz Singer* del 1927.
Source: www.movingimagesource.us

(3) Wesley Wales "Wes" Anderson è nato a Houston in Texas il primo maggio 1969. Filmografia: *Bottle Rocket* (mediometraggio, 1994), *Bottle Rocket* (1996), *Rushmore* (1998), *The Royal Tenenbaums* (2001), *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004), *The Darjeeling Limited* (2007), *Hotel Chevalier* (cortometraggio prequel di *The Darjeelin Limited*, 2007), *The Fantastic Mr. Fox* (film d'animazione di imminente uscita, 2009).
Wes bio: http://en.wikipedia.org/wiki/Wes_Anderson. Nella voce dedicata ad Anderson dalla più celebre "Free Encyclopedia" della rete è decisamente interessante la tabella dedicata agli attori che hanno preso parte ai suoi film, con essa è possibile verificare graficamente la costituzione di un clan ormai ben definito di attori (tutti di primo piano) che segue il regista texano in ogni sua prova registica.
Fan site: www.rushmoreacademy.com

(4) È maniacale l'uso del carattere tipografico Futura nei film di Wes Anderson. Lo troviamo praticamente in tutti. Alonso Duralde, critico cinematografico americano, in un suo interessante articolo dedicato al cinema da lui definito "twee" isola questa caratteristica del cinema di Anderson come primo elemento per la definizione d'una corrente cinematografica della quale il nostro è l'elemento di maggior spicco. Twee, come un cinguettio, un cinema povero e minimale, fatto di elementi "*cheap*" ma fortemente caratterizzanti. Duralde accosta fra loro *Away We Go*, *Sunshine Cleaning* e *Little Miss Sunshine* (a dire il vero molti altri ancora) e nel delirio conclusivo del suo articolo arrivare pure a dire che un precursore

di questo twee cinema è stato il volto della star degli anni 80 Molly Ringwald.
Alfonso Duralde, *Do you see what I twee? How precious*, 1 giugno 2009,http://www.msnbc.msn.com/id/31048866

(5) Sight and Sound e Film Comment si sono decisamente sbizzarriti in questo sport; nel 2007 sono stati pubblicati sul sito Onion A.V. Club due interessanti articoli dai quali Matt Zoller Seitz pare aver colto parecchie suggestioni: 16 Films Without Which Wes Anderson Couldn't Have Happened e 10 Films That Couldn't Have Happened Without Wes Anderson, entrambi scritti da scritti da Keith Phipps, Nathan Rabin, Noel Murray, Scott Tobias e Steven Hyden. www.avclub.com

(6) «But what makes Wes Anderson distinctive is the sheer range of art that has fed his imagination—not just recent American and foreign films, but films from 30, 50, even 70 years ago, plus newspaper comics, illustrations, and fiction. The spectrum of influence gives his work a diversity of tone that his imitators typically lack. It is a style of substance.»
Matt Zoller Seitz, *The Substance of Style, Pt 1 - Wes Anderson and his pantheon of heroes (Schulz, Welles, Truffaut)*, 30 marzo 2009, Moving Image Source.

(7) Oltre che in numerosi libri, i personaggi dei Peanuts sono apparsi anche molte volte in forma animata in televisione. La prima apparizione come cartone animato in bianco e nero fu per la Ford Motor Company, che utilizzò i Peanuts per pubblicizzare nel 1959 la sua Ford Falcon. Lo spot fu animato da Bill Melendez che lavorava presso la Playhouse Pictures, uno studio d'animazione che aveva la Ford tra i suoi clienti. Schulz e Melendez divennero amici e quando successivamente il produttore Lee Mendelson decise di realizzare un cortometraggio animato dal titolo *A boy named Charlie Brown*, questi mise Melendez a lavorare all'animazione. Prima ancora di concludere questo progetto, i tre realizzarono - sponsorizzati dalla Coca Cola - il loro primo special televisivo, *A Charlie Brown Christmas*, musicato da Vince Guaraldi e trasmesso dalla CBS nel 1965.
Fonte: wikipedia http://it.wikipedia.org/wiki/Peanuts

Basket Case (1982)
Regia, soggetto, sceneggiatura, montaggio FRANK HENENLOTTER
Musiche GUS RUSSO
Fotografia: BRUCE TORBET
Interpreti principali: KEVIN VAN HENTENRYCK, TERRI SUSAN SMITH, BEVERLY BONNER, ROBERT VOGEL, DIANA BROWNE, LLOYD PACE, BILL FREEMAN
91'

Non aprite quella cesta!

Basket Case di Frank Henenlotter

di Roberto Rippa

"The tenant in Room 7 is very small, very twisted, and very mad!"

Un uomo esce di casa e sente dei rumori provenire dalla vegetazione circostante. Chiesto chi si nasconda nel buio senza ovviamente ottenere risposta, ripara in casa per telefonare alla polizia, ma una mano misteriosa è pronta a strappare i cavi della linea telefonica...
Quante volte si è assistito ad una scena come questa al cinema? Ma *Basket Case* (1) è un oggetto a sé anche nel novero del cinema di genere.
Tipico esempio di film da Grindhouse (le uniche sale che, all'epoca potessero accogliere un film di questo tipo. Vedi Rapporto confidenziale numero15, pagina 37), a budget praticamente inesistente (l'esiguo rotolo di banconote che il protagonista mostra in una scena del film è, secondo il regista, il budget per il film), con storia eccessiva e effetti speciali nulli, *Basket Case* vive di un soggetto curioso e dei suoi eccessi. Infatti, non arretra di fronte a nulla: non a un accenno di necrofilia ma nemmeno all'ironia con cui il regista sopperisce alle carenze produttive che, anzi, diventano punta di forza.
Il giovane Duane Bradley circola a piedi per le strade malfamate di New York (la stessa di *Taxi Driver* e di *Hardcore* di Paul Schrader, che il film di Scorsese l'aveva scritto) reggendo una voluminosa cesta di vimini. Nello squallido albergo in cui ha scelto di alloggiare iniziano a verificarsi eventi strani e sanguinosi.
Lo spettatore sa da quasi subito che la causa dei sanguinosi accadimenti è da ricercare nella cesta, ma il suo contenuto lascerà sopresi anche i più smaliziati. Non si rovina alcuna sorpresa nel rilevarne il contenuto qui, anche se il regista attende mezz'ora per renderlo esplicito, perché il film non trae alcun

nocumento da questa rivelazione (tanto che Henenlotter ha disegnato l'essere contenuto nella cesta appositamente per la copertina del DVD americano).
Duane è nato con una sorta di fratello siamese attaccato a un fianco. L'essere - dall'aspetto simile a quello di un polipo passato sotto un pestacarne - dotato di mani e testa, gli è stato rimosso anni addietro per decisione del padre, che ha affdato il compito a tre madestri medici (uno tra i quali, addirittura, una veterinaria) che sono riusciti sì nel compito, ma procurando dolore a entrambi.
Ovvia la voglia di vendetta che fa sì che i tre vengano uccisi brutalmente. Purtroppo, il rapporto di simbiosi risolto solo fisicamente, fa sì che Belial (questo il nome dell'essere) si rivolti anche contro il fratello - con cui comunica a livello telepatico - quando questi si innamora e prende a lasciarlo solo sempre più spesso.
Il film di Henenlotter, che ne ha scritto soggetto e sceneggiatura, risulta disturbante più per le ambientazioni scelte (l'ora modaiola Tribeca) che per le scene gore, ormai superate e comunque sofferenti della mancanza di mezzi. Il regista, consapevole, inietta nella storia robuste dosi di ironia e sceglie un cast di attori alla prima esperienza, scelta che permette di aumentare con efficacia il realismo della situazione.
Opera prima di un regista che poi darà a Belial la possibilità di scatenarsi in due seguiti (*Basket Case 2*, 1990, e *Basket Case 3: The Progeny*, 1992, entrambi più ricchi a livello produttivo ma meno efficaci del primo capitolo), il film di Henenlotter è pura Black Comedy al suo meglio. Non vuole mai prendersi troppo sul serio dimostrando tutta la sua voglia di essere nel contempo disturbante e divertente. Non sorprende quindi né il suo essere assurto allo status di culto da quasi trent'anni né il suo essere solido e imprenscindibile punto di riferimento per chiunque voglia discutere di horror a basso budget.
Inedito in Italia. Imperdibile.

Note
(1) Basket Case significa cesta in vimini ma anche, in senso dispregiativo, malato di mente. Sempre in senso dispregiativo viene usato per definire le persone prive di arti.

Curiosità

Il verosimile hotel in cui Duane e Belial alloggiano non esiste nella realtà. Ne è stata posta l'insegna all'esterno di un palazzo ma gli interni sono stati trovati nei posti più disparati, tra cui case di amici a Glenn Falls, NY.

Buona parte dei nomi indicati nei titoli di coda sono falsi. Essendo la troupe composta da pochissime persone (si parla di tre o quattro), si è scelto di aggiungere nomi fittizi per evitare la ripetizione continua degli stessi.

Nel secondo film di Henenlotter, *Brain Damage* (1988), appare fugacemente il personaggio di Duane con in mano la cesta contenente Belial.

N.B. SPLATTER, o Gore, è un sottogenere dell'horror che pone la sua attenzione sulla violenza grafica. Grazie a un uso generoso di sangue e viscere, pone l'accento sulla vulnerabilità del corpo. Il termine Splatter (letteralmente spruzzare, schizzare) si dice sia stato usato per la prima volta da George A. Romero nel 1978 per definire il suo *Dawn of the Dead*.

DVD

Il DVD americano pubblicato dalla sempre ottima Something Weird Video - l'unico degno di essere aquistato - presenta una serie di extra di grande pregio, tra cui commento audio di Frank Henenlotter, del produttore Edgar Ievin e dell'attrice Beverly Bonner, alcune scene eliminate e un dietro le quinte, più interviste radiofoniche e i consueti trailer, gallerie fotografiche. Purtroppo nessun sottotitolo e unica opzione audio l'inglese.

ETICHETTA Something Weird
ORIGINE USA
REGIONE 0
FORMATO VIDEO 1.33:1 colore
FORMATO AUDIO Dolby Digital Mono
LINGUE inglese
SOTTOTITOLI -
CONTENUTI EXTRA
- Audio Commentary by Director Frank Henenlotter, Producer Edgar Ievins, and Actress Beverly Bonner.
- Two Theatrical Trailers, Plus TV Spot.
- One-of-a-Kind Outtakes and Behind-the-Scenes Footage from the
- Director's Personal Collection
- Special Video Short: In Search of the Hotel Broslin
- Gallery of Basket Case Exploitation Art and Never-Before-Seen Behind-The-Scenes Photos
- Two Rare Basket Case Radio-Spots
- Two Radio Interviews with Actress Terri Susan Smith
- Clips from Beverly Bonner's Comedy Cable TV Show, "Beverly Bonner's Laugh Track"

Lo schermo negato.

(ri)scoperta di un cinema mai uscito nelle nostre sale. Lontano dagli occhi e lontano dal cuore.

Hei yanquan

di Roberto Rippa

In una Malesia moderna (è Kuala Lumpur), popolata da immigrati sfruttati e costretti a vivere in bidonville improvvisate o tra il nudo cemento di palazzi in costruzione o abbandonati, un immigrato cinese viene picchiato e quindi soccorso da un ragazzo del Bangladesh che lo accudisce con grande amorevolezza. Dall'altra parte della città, intanto, una ragazza cinese si prende cura di un anziano in coma. Nei suoi gesti c'è efficienza ma non amore. L'incontro tra lei e il ragazzo cinese lascia spazio a una forte attrazione prima e forse a un sentimento dopo, sentimento che scatenerà la disperazione nel primo ragazzo. Ma ci sarà spazio anche per il suo amore.

Film che richiede dedizione da parte dello spettatore - non ci sono dialoghi ma solo voci esterne ai tre personaggi principali, le inquadrature sono molto insistite e, addirittura, si chiude sulle note di *Smile* di Charlie Chaplin - *Hei yanquan* è un film affascinante, poetico, lucido, che sembra trarre una lezione sia da Bresson (per la perfezione delle inquadrature) che da Fassbinder (per le tematiche) nel descrivere un mondo che sembra avere perso il cuore ma che sa anche ritrovarlo nei piccoli gesti, suggerendo sì una speranza ma non perdendo in ferocia nel mostrare gli oppressi, gli sfruttati, gli invisibili.

Cahiers du cinéma lo ha ritenuto degno di essere annoverato tra i 10 migliori film del 2007.

Hei yanquan
(*I Don't Want to Sleep Alone*, Malesia, Taiwan, Francia, Austria, 2006)
Regia, sceneggiatura, fotografia: Tsai Ming-Liang
Montaggio: Chen Sheng-Chang
Interpreti principali: Chen Shiang-Chyi, Lee Kang-Sheng, Norman Atun
35mm
115'

Il regista

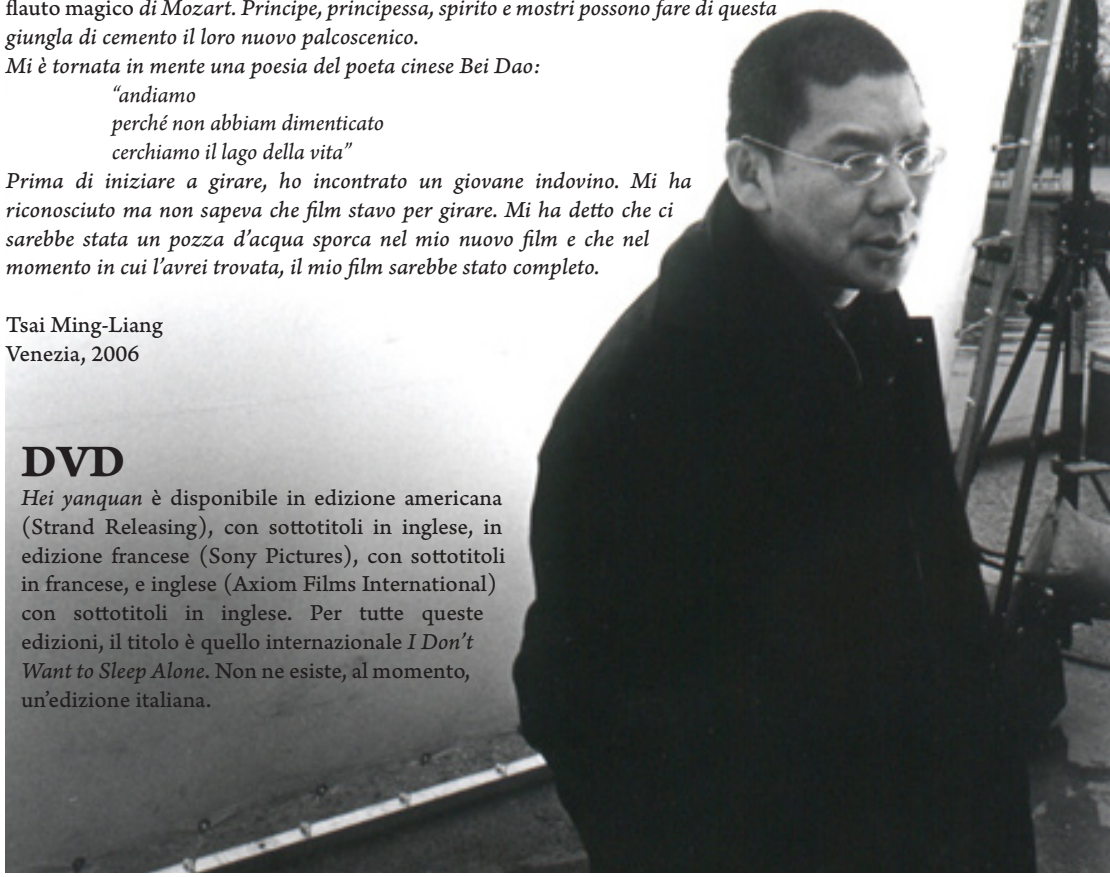
Tsai Ming-liang nasce in Malesia nell'ottobre del 1957.Trasferitosi a Taiwan, si laurea alla Chinese Cultural University, e quindi si dedica alla scrittura per teatro e televisione. Il suo primo lungometraggio, *Qing shao nian nuo zha* (1992), ottiene il premio Città di Torino al Torino Film Festival - Cinema Giovani. Il suo film successivo, Ai qing wan sui (*Vive l'amour*, 1994), ottiene il Leone d'oro a Venezia mentre *Tian bian yi duo yun* (*Il gusto dell'anguria*, 2005) viene premiato con l'Orso d'argento a Berlino.
Il suo ultimo film, *Visage* (2009), storia di un regista che si reca al Louvre per girare un film che esplori il mito di Salomè, è atteso per settembre al Toronto Film Festival, dopo essere passato a Cannes lo scorso mese di maggio.

Questo è il primo film che faccio in Malesia, la mia terra. Abbiamo scoperto un posto particolare a Kuala Lumpur, vicino al carcere di Pudu. Si tratta di un grande edificio abbandonato. Nei primi anni '90, il governo malese, come parte del proprio piano di sviluppo economico, aveva chiamato molti stranieri a lavorare nei numerosi progetti di costruzione in programma. Alla fine degli anni '90, però, molti di questi progetti vennero abbandonati a causa della crisi economica asiatica. I lavoratori si trovarono disoccupati da un giorno all'altro e molti si nascosero, lavorando illegalmente. Questo edificio abbandonato è ciò che rimane di quei giorni. Quando siamo entrati, ci ha sorpreso l'imponenza del suo interno, sembra quasi un teatro d'opera post-moderno. Al centro, abbiamo trovato una profonda pozza d'acqua sporca. Tutto ciò mi ha ricordato Il flauto magico *di Mozart. Principe, principessa, spirito e mostri possono fare di questa giungla di cemento il loro nuovo palcoscenico.*
Mi è tornata in mente una poesia del poeta cinese Bei Dao:

"andiamo
perché non abbiam dimenticato
cerchiamo il lago della vita"

Prima di iniziare a girare, ho incontrato un giovane indovino. Mi ha riconosciuto ma non sapeva che film stavo per girare. Mi ha detto che ci sarebbe stata un pozza d'acqua sporca nel mio nuovo film e che nel momento in cui l'avrei trovata, il mio film sarebbe stato completo.

Tsai Ming-Liang
Venezia, 2006



DVD

Hei yanquan è disponibile in edizione americana (Strand Releasing), con sottotitoli in inglese, in edizione francese (Sony Pictures), con sottotitoli in francese, e inglese (Axiom Films International) con sottotitoli in inglese. Per tutte queste edizioni, il titolo è quello internazionale *I Don't Want to Sleep Alone*. Non ne esiste, al momento, un'edizione italiana.

Il 20 febbraio del 2002, nella pressoché totale indifferenza delle istituzioni e degli organi di stampa, moriva a Roma Simone Lecca, regista cinematografico, filosofo e artista figurativo, una delle figure più eccentriche e stravaganti del secolo che ci siamo appena lasciati alle spalle. La vita, le opere, le riflessioni di una figura troppo presto dimenticata e che ha contribuito a riportare il cinema italiano nei territori che più gli competono, quelli dell'umorismo irriverente e della sottile allusione, quelli dell'impegno sociale e della lotta politica.

un film di Piero Tomaselli

SIMONE LECCA
e il cinema (dell') in-visibile

FSL IN COLLABORAZIONE CON **MALASTRADA FILM** PRESENTANO **SIMONE LECCA e il cinema (dell') in-visibile** UN FILM SCRITTO E DIRETTO DA **PIERO TOMASELLI** CON LA PARTECIPAZIONE DI **LUIGI DI GIANNI**, **GIULIANO MONTALDO**, **ENRICO GHEZZI**, **CARLO LIZZANI**, **VITTORIO GIACCI**, **MONI OVADIA**, **MARTINE BROCHARD**, **GIANMARCO TOGNAZZI**, **ANGELO ZEDDA**, **PIERRE BAZIEH**, **ANGIOLINA MAMELI**, **MARIO VIT S.J.**, **SHARA GUANDALINI**, **YURI POZZI**, **FELICE DI BENGA**, **GIUSEPPE MIGLIETTA** CINEMATOGRAFIA **SIMONE LECCA** DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA **DIEGO VALLINI** OPERATORI **ALESSIO DI PASQUALE**, **ENRICA LANERI**, **MICHELE ROVATI**, **DIEGO VALLINI** MONTAGGIO **MARCO COPPIARDI**, **MONICA CELSE** CONSULENTE AL MONTAGGIO **BARBARA GALLI** FOTOGRAFIE STILL **SALVATORE ZERBO** EFFETTI SPECIALI **ANGIOLINA MAMELI** AUDIO MIXER **JUNKO OSE** DOPPIAGGI **FRANCESCA CUTTICA**, **ROBERTO IANNONE**, **ENZO NUSSIO**, **ANGELO ZEDDA** PRODUTTORE ESECUTIVO **SIMONE LECCA**.

WWW.SIMONELECCA.IT

PER ACQUISTARE IL FILM: HTTP://WWW.MALASTRADAFILM.COM

grafica ilcandidPaolo!

RiP: A remix manifesto
Uno spettro si aggira per la rete

di Alessio Galbiati

I documentari sono spesso noiosi quando cercano di farti mangiare qualcosa che insistentemente definiscono essi stessi come "buona" e la cosa – oltretutto – mi irrita. Vivendo in Italia non posso sopportare oltre lo spirito da piazzista d'un qualche tele imbonitore. Non sono certo però che *RiP: A remix manifesto* (USA/2008) rientri appieno in questa tipologia, forse la cosa è stemperata dal fatto che già dal titolo dichiara la propria vena retorica e probabilmente anche dal fatto che ne condivido la tesi di fondo. Un manifesto, da Marx ed Engels in poi, è un testo a tesi volto a definire una propria *Weltanschauung* che si pone quale fine la conquista alla propria causa del fruitore ma soprattutto la creazione d'un fronte comune che condivida riferimenti culturali e rivendicazioni politiche. Parafrasando il celebre incipit del manifesto del partito comunista si potrebbe dire, a proposito del documentario diretto da Brett Gaylor: «Uno spettro s'aggira per la rete».

Nel complesso il documentario del canadese Gaylor è un istruttivo compendio di alcune delle principali problematiche ed opportunità che la cultura del copyleft ha sollevato dalla sua comparsa, un'indagine sul cambio di paradigma dei prodotti culturali che la maggior parte delle Istituzioni politiche e giuridiche faticano ancora a voler assimilare ma che nel quotidiano di milioni di individui in giro per il mondo sono divenuti pratica comune e strumento assolutamente vitale d'espressione.

Il titolo è decisamente esplicativo, *A remix manifesto*, ciò significa che il discorso per immagini del filmmaker verte attorno al concetto di remix culturale illustrando le restrizioni che esso incontra nei sistemi legislativi (americani e canadesi) e l'emergere di una nuova generazione di individui che dalla passività tipica dei media tradizionali si è oggi evoluta alla condizione attiva della produzione di contenenti (dicono che si dica *prosumer*). Gaylor delinea una cultura, quella del public domain, contrapposta ad un'altra, quella del copyright.

Le prime parole, pronunciate fuori campo dal regista, pongono in prospettiva l'intero discorso: «Questo film parla di una guerra, una guerra sulle idee. Il terreno di questa battaglia è internet…», egli sceglie la strada della drammatizzazione optando per la metafora bellica assecondata in fase di montaggio dal frequente utilizzo dello slow motion, con il risultato di enfatizzare e sovraccaricare le proprie affermazioni probabilmente oltre il necessario.

«Uno spettro si aggira per l'Europa - lo spettro del comunismo. [..] È ormai tempo che i comunisti espongano apertamente in faccia a tutto il mondo il loro modo di vedere, i loro fini, le loro tendenze, e che contrappongano alla favola dello spettro del comunismo un manifesto del partito stesso.»

Accosto Marx ed Engels al documentario di Gaylor per chiarire quale sia la funzione primaria di un manifesto: la definizione d'una identità. Sostituendo nel celebre incipit "pubblico dominio" a "comunismo" ed "internet" ad "Europa", è possibile intravedere la voglia da parte del regista di costruire un testo complesso, ma chiaro, in grado di definire un'identità condivisa, nei fatti, ma cancellata e criminalizzata dai sistemi legislativi. Dirà Lowrence Lessig: «Porre la questione del copyright come nei termini attuali produce una generazione di criminali» e verrebbe voglia di allargare il discorso ad ogni forma di proibizionismo (che la storia non manca mai di sconfiggere).

Questo secondo Gaylor il manifesto del remix:
1. La cultura si basa sempre sul passato
2. Il passato condiziona il futuro
3. Il nostro futuro è sempre meno libero
4. Per costruire società libere è necessario limitare il controllo del passato (cioè ampliare la libera circolazione dei saperi, ndr)

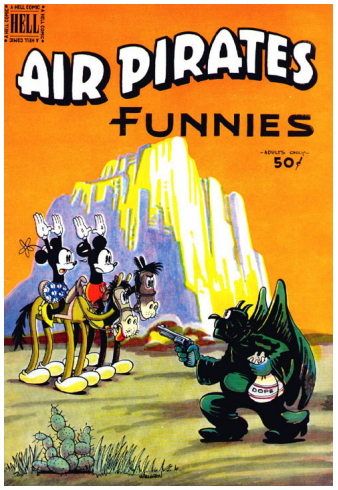
L'artificio retorico utilizzato per articolare la narrazione degli assunti del manifesto è semplice e negli esiti piuttosto interessante: parlare d'un caso specifico (Girl Talk, dj e produttore paladino della pratica del mushup: taglia e cuci di campioni musicali pre-esistenti) per allargare il discorso rendendolo universale (la libera circolazione dei saperi è strumento di cultura e la cultura rende liberi).

Ma torniamo indietro un attimo. Riavvolgo il nastro, cutto e premo record.

RiP: A remix manifesto è un documentario realizzato su più livelli. Anzitutto è il materiale raccolto per sei anni da Brett Gaylor, poi è un documentario della durata di ottanta minuti passato in alcuni dei più sfiziosi festival dedicati all'immagine in movimento: Tribecca, International Doc Festival di Amsterdam, Club Transmediale, AFI Dallas, Dokfest di Monaco, Stoccolma, Barcellona e LPM di Roma, ma è anche una serie di video visibili e scaricabili online, una piattaforma (resa disponibile da uno degli altri progetti che bollono nella testa dell'attivista Gaylor: opensourcecinema.org) per la condivisione di materiale audio video con l'intento della partecipazione dell'audience alla costruzione d'una nuova extended version che nelle intenzioni vedrà la luce nel 2010. Il tutto ovviamente pubblicato con licenza Creative Commons, ci mancherebbe altro.

Riprendo l'impalpabile filo per tessere la trama del documentario.

Girl Talk è un caso paradigmatico, un bug del sistema che si è materializzato nel corpo e nella mente di un giovane ingegnere biomedico di Pittsburgh (Gregg Michael Gillis) che della pratica del mushup ha saputo cogliere l'essenza rivoluzionaria dei suoi precursori riuscendo a trasformarla però in caso



mediatico ed emblematico, tanto che al Congresso degli Stati Uniti è stata posta la questione della definizione giuridica del suo operato. Questo dunque il punto dal quale Gaylor parte per illustrare le quattro tesi del manifesto della cultura del remix da osservare in ambito musicale, poi cinematografico ed infine dal punto di vista più generale della cultura. Le personalità intervistate sono di assoluto rilievo e portano al documentario riflessioni interessanti ed illuminate a partire proprio da uno dei padri della condivisione del sapere contemporaneo: Lowrence Lessig; ci sono pure il *media guru* Cory Doctorow, l'ex ministro della cultura brasiliano – nonché leggenda della musica – Gilberto Gil, Mark "Negativeland" Hosler ovvero uno dei precursori del campionamento di immagini in movimento, fra i primi a sfidare "a volto scoperto" la logica del copyright, il leggendario cartoonist indipendente Dan O'Neill che nel 1971 attaccò l'impero Disney dando alle stampe la serie a fumetti *Air Pirates Funnies* e molti altri ancora.

RiP appartiene ad un genere emergente del documentario contemporaneo che ad oggi si compone d'un ristretto numero di ottimi lavori ma che è in rapida e costante ascesa numerica. Un genere che ha per soggetto l'entrata in crisi del concetto di proprietà intellettuale ed il rigido relazionarsi ad esso da parte delle Istituzioni, un conflitto che dal '71 del Mickey Mouse tarocco, passando per la guerra legale legata all'interpretazione costituzionale di Napster non si è ancora mostrato in grado di saper giungere ad una sintesi soddisfacente (soprattutto per i prosumer), un conflitto che è negato da chi detiene i diritti di proprietà e nega la portata culturale della rivoluzione che la rete ha reso disponibile a milioni di individui di ogni parte del mondo. Campionamento, remix, public domain, copyleft e cretive commons, questi i temi del genere evidenziato, come a dire che il documentario è un surgenere cinematografico che gode di ottima salute ed è in grado di affrontare ogni anfratto delle nostre società. Titoli come *Good Copy Bad Copy - a documentary about the current state of copyright and culture* di Andreas Johnsen, Ralf Christensen, Henrik Moltke (Danimarca/2007) – che con il documentario di Gaylor ha molto di più in comune che non la sola tematica, *Steal this film* e *Steal this film 2* diretti dal collettivo The league of the noble peer (rispettivamente nel 2006 e nel 2007) danno conto d'una battaglia di portata storica in pieno corso di svolgimento. Tutti questi documentari sono liberamente scaricabili e visibili in rete, ci mancherebbe altro.

RiP: A remix manifesto (Canada/2008)

Written and Directed by **BRETT GAYLOR**

Executive Producers **DANIEL CROSS**, **MILA AUNG-THWIN**, **RAVIDA DIN** (NFB), **SALLY BOCHNER** (NFB)

Produced by **MILA AUNG-THWIN**, **KAT BAULU** (NFB), **GERMAINE YING GEE WONG** (NFB)

Cinematography & Associate Director **MARK ELLAM**

Editing **TONY ASIMAKOPOULOS**, **BRETT GAYLOR**

Original Music **OLIVIER ALARY**

Produced by **EYESTEELFILM** in coproduction with the **NATIONAL FILM BOARD**

Linkografia

RiP: A remix manifesto > www.ripremix.com | www3.nfb.ca/webextension/rip-a-remix-manifesto

Good Copy Bad Copy > *a documentary about the current state of copyright and culture* > www.goodcopybadcopy.net

Steal this film 2 > http://www.digicult.it/digimag/article.asp?id=996

il presente articolo è stato pubblicato su Digimag 46 / luglio-agosto 2009.
http://www.digicult.it/digimag/article.asp?id=1512

Le relazioni pericolose
connessioni tra suoni e immagini

a cura di Romeo Sandri

"Due minuti e ventitre secondi di Musica senza tempo"

Alfredo, commerciante di dischi e Marc, un ragazzo appassionato.

M Giorno..
A Ciao!
M Qualcosa di interessante?
A Vediamo .. uhm.. questo lo conosci?
M David Axelrod "Anthology II", non mi pare, che roba è?
A Un produttore degli anni 60-70, una bella testa. All'inizio dei '60, quando diventò A&R alla Capitol recods, si mise a lanciare sul mercato i dischi di alcuni artisti neri come Lou Rawls e Julian "Cannanball" Adderley, a metà strada tra il jazz, il funk e il soul.
M Grande! .. mi piacciono quei suoni.
A Scriveva loro anche i pezzi. Allora lo fece anche per gli Electric Prunes (l'album "Mass in F Minor" è opera sua) ed altri che trovi su questa Anthology.
M Ma la musica com'è? Mi fai sentire qualcosa?
A Certamente! Umh... vediamo un po' .. ascolta la traccia numero 12, sono solo 2 minuti e 23 secondi. Tieni le cuffie. Ecco.. quando sei pronto manda in play..
M > Play http://www.youtube.com/watch?v=ch9p-PQlTQE

Track: "House Of Mirrors" (David Axelrod) 2:23
Album: "Music: It's Happening Now!"
David McCallum
(David Axelrod production)
Year: 1967

I toni iniziali sono scuri, contrapposti ad un incedere ritmico rilassato e dinamico (una ritmica ternaria, una sorta di walzer dilatato in due tempi, quello che solitamente fa muovere il capo a destra e a sinistra ad un bambino), un basso ritmico che punteggia in maniera "axeroldiana", condito con schegge di chitarra in contrappunto, ai quali molto presto si sovrappone la voce di David McCallum, contraffatta da un effetto che potrebbe essere un Echo utilizzato in maniera creativa, cosa tipica di quel periodo.
Il canto è usato come uno strumento, non ci sono parole, e la trama vocale viene poi ripresa da una sezione orchestrale (fiati, archi) che ci regala, nella seconda parte, quell'atmosfera eterea e sognante, altro marchio di autenticità della scrittura di David Axelrod.
"*Musica d'atmosfera*", direbbe qualcuno con cui stiamo dialogando al bar. Già, certo che se l'atmosfera è così ricca e raffinata, in quel bar si respira aria di ottima qualità.
"House Of Mirrors", come altre composizioni di Axelrod, molto adatte alla sonorizzazione di immagini, difficile da incasellare in un genere, nonostante la sua semplicità, potrebbe essere uscito oggi, per la sua forma di composizione, la sua freschezza, e la scioltezza ritmica.
"*Due minuti e ventitre secondi di Musica senza tempo*".

M "House Of Mirrors". Mi piace! Ma chi è questo David McCallum? c'è il suo nome sotto il titolo.
A Uno scozzese, una star televisiva, diventato famoso con la serie televisiva americana "The Man from U.N.C.L.E.", dal 1964 al 1968.
M ?

A Interpretava il ruolo di Kuryakin, un agente segreto russo, partner del leader dell'organizzazione, che era Robert Vaughn.

M E com'è che si è messo a fare dischi?

A Allora succedeva ai personaggi del mondo dello spettacolo, oltretutto lui era anche un musicista, mi pare. Alla fine dei '60 fece uscire qualche disco, con le sue versioni personali delle hit di quel periodo, oltre a brani suoi, prodotti da David Axelrod... Guarda, è il biondino che vedi su quella copertina, - indicando la colonna sonora di "The Man from Uncle".

M ... Mi sa che ho capito. E' un attore famoso! L'ho visto in un telefilm che danno adesso, NCIS, interpreta la parte di un medico legale che parla con i morti.

A Mai visto.. io guardavo The Man From Uncle, quello sì che era un telefilm!

M Quindi Axelrod non produceva album a suo nome?

A Al contrario! Queste produzioni per McCallum e gli altri dischi ottennero un buon successo e lui fu incoraggiato ad intraprendere una carriera solista, producendo suoni nuovi ed unici per la fine degli anni '60. I primi suoi due album, Song Of Innocence (1968) e Songs Of Experience (1969), ispirati alla poesia mistica visionaria di William Blake, sono ancora oggi considerati come due perle di psychedelic funk-soul jazz.

M Infatti il suono era molto.. fresco, mi ricorda qualche musica che ascolto oggi.

A .....

M Hei! Qui, nelle note del libretto c'è scritto che Dr. Dre e DJ Shadow hanno campionato alcuni suoi brani.

A E' possibile..

M Ora mi viene in mente dove ho sentito questo pezzo, l'inizio è identico! Dj Shadow deve averlo campionato per comporre la colonna sonora di "Dark Days"..

A ..effettivamente i pezzi di Axelrod hanno tutte le caratteristiche evocative della musica da sonorizzazione. Che film è?

M "Dark Days" è un documentario girato da un regista che ha vissuto per qualche mese nei sotterranei di New York insieme ad un gruppo di senzatetto che ha preferito l'oscurità ai pericoli della normale vita di città.. voglio dire.. gallerie della metropolitana in disuso, fognature..

A Uh, roba leggera.. Riesci a trovarlo questo film?

M Mi pare che sia uscito in DVD qualche anno fa', cerco sul web e ti mando un link, nel peggiore dei casi mi pare che ci siano dei pezzi su youtube. La prossima volta ti porto anche il vinile della colonna sonora.

A Ce l'hai?!

M Già... http://www.youtube.com/watch?v=Zrn_UcWCkzQ Ho parecchie cose di DJ Shadow! Ora però voglio comprare questo di Axelrod, così aggiungo un tassello che mi mancava.

A Ho paura che da un tassello diventerà un'altra fila intera di cd di David Axelrod e compagni di avventura .. uhuh .. "conosco quello sguardo, ragazzo".

M .. ? .. ! .. ? ..

David McCallum, David Axelrod, Dj Shadow, Marc Singer
4 personaggi legati da musica, passione, immagini, documentari

Track: "House Of Mirrors" (David Axelrod) 2:23
Album: "Music It's Happening Now!"
David McCallum
Year: 1967

David Axelrod (1936),
californiano, nel 1963 diventa produttore e A&R per la Capitol records.
Scrive e produce musica per vari artisti, tra cui la star televisiva David McCallum ("The Edge" e "House Of Mirrors", i pezzi più conosciuti).

David McCallum (1933),
scozzese, figlio d'arte (del famoso omonimo violinista senior) ha una carriera più che mai variegata (attore di teatro, cinema, televisione, musicista polistrumentista, cantante).

Dj Shadow (1972),
Joshua P. Davis, californiano, ha una strepitosa collezione di migliaia di dischi. Nel 1996 esce Entroducing..., lo storico primo disco del Dj che campiona musica del passato per fare musica moderna, cambiando il corso di un certo tipo di produzioni della musica contemporanea. Un paio di campionamenti presenti in Entroducing sono presi da vecchi brani del compositore/produttore David Axelrod (anche Dr. Dre attinge dal repertorio di Axelrod per un suo singolo di successo).

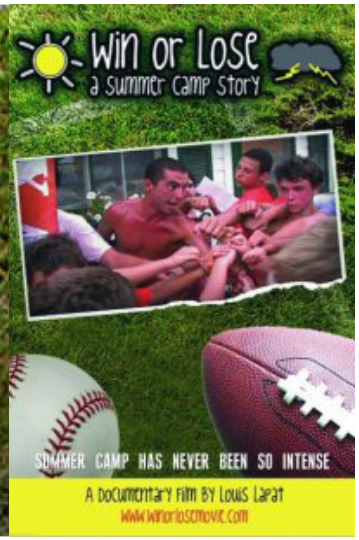
Nel 2000 esce "Dark Days", film documentario diretto da **Marc Singer**, regista che ha vissuto per qualche mese *nel sottosuolo della metropolitana* della Grande Mela, in un area chiamata Freedom Tunnel (che sopra va dalla Penn Station ad Harlem), insieme ad un gruppo di homeless che ha preferito l'oscurità del sottosuolo ai pericoli della normale vita di città. Il documentario, girato in bianco e nero, dà voce agli abitanti del buio ed ha vinto ben tre premi al Sundance Festival del 2000.

Marc Singer ha scelto Dj Shadow per sottolineare queste scene di vita sotterranea.
Dj Shadow, per la title track "Dark Days", ha scelto di campionare "House Of Mirrors", un vecchio pezzo di David McCallum.
David McCallum, alla fine dei '60 scelse David Axelrod per la produzione di "House Of Mirrors".
David Axelrod, allora producer e A&R alla Capitol records, scelse di produrre i dischi di David McCallum, una stella della televisione, cantante e polistrumentista.

Dark Days

Assolutamente da vedere, Dark Days è disponibile in DVD solo in edizione americana, pubblicato da Lionsgate.
È reperibile in qualsiasi store online statunitense come amazon.com o DVDempire.com

Formato video: Widescreen 1.85:1 B&W
Formato audio: Dolby Digital 5.1 [CC]
Lingue: inglese
Sottotitoli:
Contenuti speciali:
The Making of Dark Days - documentario (45 minuti) con interviste a Marc Singer, DJ Shadow, Ben Freedman e altri / commento audio di Marc Singer / 15 scene addizionali commentate dal regista / The History of the NYC S



Win or Lose: A Summer Camp Story
(USA, 2009)
Testi, fotografia, regia: Louis Lapat
Musiche: Nadim Issa
59'

www.winorlosemovie.com

Il regista Louis Lapat ha diretto il suo primo cortometraggio, *Depression*, nel 2005. Il corto è stato proiettato nel corso di numerosi festival ed è stato pubblicato in DVD. Attualmente lavora presso la TK Video Productions come produttore e regista. Ha ottenuto un Master of Fine Arts in regia presso la Columbia University. Per *Win or Lose: A Summer Camp Story* ha scritto i testi, girato e montato le scene e creato le parti animate.

di Kathie Smith (traduzione a cura di Roberto Rippa)

If you're not first, you're last.

Win or Lose segue le attività di un gruppo di ragazzi e dei loro capigruppo nel corso di un campo estivo, il campo Ojibwa, nel Wisconsin.
I dieci giorni di campo trascorrono all'insegna di una feroce competizione sportiva.
I ragazzi come vengono influenzati dalla vittoria? E i perdenti, saranno in grado di sostenere la sconfitta?
Ma, soprattutto, cosa significa il passaggio all'adolescenza o all'età adulta in un contesto competitivo?
Nel corso del film, il regista racconta la sua passata esperienza al campo attraverso delle animazioni.

Cerco sempre di avere fiuto per i piccoli film che passano inosservati, ma quando il programma del Minneapolis-St. Paul Internazional Film Festival è stato annunciato, il mio obiettivo era quello di trovare i film migliori in una selezione di piccole opere.
Questa è la mia debole scusa per avere trascurato *Win or Lose: A Summer Camp Story*, un cortometraggio documentario di Louis Lapat. Avevo già stabilito il mio programma di conquista del Festival quando Louis mi ha contattata invitandomi a guardare e recensire il suo documentario. Malgrado fossi impossibilitata ad assistere alla proiezione, Louis si è aggiunto a me e Daniel di Getafilm (www.getafilm.blogspot.com) per una chiacchierata sui film. Nel corso di un aperitivo, Louis è stato tanto gentile da darci una copia del DVD destinato agli addetti ai lavori. Ci siamo quindi separati e ho detto che avrei preso contatto con lui. È trascorso vergognosamente un mese prima che io guardassi *Win or Lose* e ne sono rimasta favorevolmente sorpresa. Come le belle cose che si trovano in piccolo formato, il breve documentario di Louis, meno di un'ora di durata, è coinvolgente.
Win or Lose si svolge al campo Ojibwa nel Wisconsin, un campo solo maschile che si concentra principalmente sullo sport. Il segno distintivo del campo è una competizione tra squadre chiamato Collegiate Week. Come uno dei partecipanti dichiara: "Esiste il vincere e il nulla". Quella che parte come una narrazione guidata dal testosterone dei ragazzi della confraternita, si trasforma lentamente in un dramma sensibile e foriero di considerazioni sulla vita reale.
Louis è stato tanto cortese da parlare del MSPIFF, del suo film, dei campeggi estivi, di Blues Brothers e di cosa occorre per diventare un Ojibwa boy.

Intervista a Louis Lapat, regista di *Win or Lose: A Summer Camp Story*

di Kathie Smith (traduzione a cura di Roberto Rippa)

KS: Prima di tutto: com'è andata la proiezione al Minneapolis St Paul International Film Festival?

LL: La mia esperienza al festival è stata molto positiva. La cosa che ho preferito è stato il poter incontrare così tante persone in così poco tempo: dal direttore del Festival Ryan Oestreich a blogger locali come te. Per quanto riguarda la proiezione, ero preoccupato che non avrebbe avuto tanto pubblico perché si teneva in concomitanza con la proiezione di film più grandi in programma la stessa sera. Ho anche notato che il festival stava distribuendo volantini con il programma solo due ore prima della proiezione. Detto questo, alla proiezione si sono presentate una sessantina di persone, ed è andata benissimo. Tutti hanno riso nei momenti giusti. Sono sicuro che è piaciuto alla maggior parte del pubblico presente, sono rimasti tutti per il dibattito alla fine e nessuno ha posto domande stupide come: "Cosa hai cercato di dire con questo film?" oppure "Cosa c'entrano le parti animate?". L'hanno capito tutti.

KS: Tra il pubblico c'era qualcuno che avesse partecipato al campo Ojibwa o ad uno simile?

LL: Si, alla proiezione c'era una persona del campo. Le persone che hanno partecipato al campo di solito amano il film. Ci sono tante cose del campo che ti accompagnano nel tempo: il suono del Risveglio mattutino o la sensazione che si prova nelle braccia dopo avere perso una gara di tiro alla fune. Il film riporta la memoria a queste emozioni. Poi, il campo Ojibwa è stato difficile da spiegare alle persone. Da persona che al campo c'è stata, vorresti essere in grado di esprimere quanto sia importante vincere una

gara di hockey su prato, ma nessuno lo capisce e a nessuno interessa. Questo film rende comprensibili questi inspiegabili concetti legati al campo.

KS: Quale sarà la prossima occasione per vedere Win Or Lose?

LL: È stato proiettato due volte a Highland Park, in Illinois, la scorsa domenica. Era ovvio, dal momento che tutti i partecipanti al campo vengono da Highland Park. Se sei nato a Highland Park, allora sai del campo Ojibwa. Ricordi la parte di *The Blues Brothers* in cui, prima della fine del film, Jake e Elwood tengono il loro ultimo spettacolo? Ci sarà un migliaio di persone nel teatro e tutte impazziscono. Così me lo immagino io. Vedremo quale sarà la risposta nella realtà.

KS: Ma le persone che partecipano al campo non vengono da tutto il Paese?

LL: Non proprio. Ci sono persone da tutto il Paese, ma il 90% è costituito da persone di Highland Park e dalla periferia a nord di Chicago

KS: *Cosa ti ha fatto decidere di girare il film?*

LL: Sono stato al campo dieci anni fa. I primi tre anni sono stati fantastici, l'ultimo anno è stato duro. Durante l'ultimo anno al campo, avevo 15 anni e quella estate avrei voluto restare a casa. I miei obiettivi erano quelli di dormire tutto il giorno e giocare a Madden '94 sul mio Sega fino a notte e ripetere il programma giorno dopo giorno. Mia madre, però, ritenne che il mio programma non era sufficientemente ambizioso e mi spedì al campo. Lì ebbi un solo amico, l'hippy del campo, che chiamerò Jeff. Avevo anche un nemico, il bullo del campo, che chiamerò Steve. Speculavo sul fatto che io e Jeff saremmo stati grandi amici per tutta l'estate e che tutto sarebbe andato benissimo ma Steve me lo portò via. Così ebbi due nemici. Mi sentivo solo e depresso così lasciai il campo giurando che non ci sarei più ritornato. Scoprì che allontanarsi dalle cose non significa automaticamente che queste si allontanino a loro volta da te. Per i seguenti dieci anni della mai vita, mi sono ritrovato a pensare costantemente al campo. Continuavo a sognarlo. Sapevo di dovermici riconciliare in qualche modo. Avevo un film da preparare per il mio diploma e sapevo che quella sarebbe stata una storia eccitante.

KS: Ammetto di non avere mai partecipato ad un campo estivo, ma sembra che tutte le componenti della crescita, dolorose o gioiose, vi vengano magnificate. Soprattutto al campo Ojibwa, dove vige una forte competizione. È come se si trattasse di un intenso microcosmo composto da tuoi simili.
LL: Al campo non ci sono MTV, genitori, e sono sicuro non sono permessi nemmeno i telefoni cellulari. Sei solo tu, con i tuoi amici e un po' di equipaggiamento sportivo. In più tutti si assomigliano un poco: tutto ebrei e tutti molto attivi a livello sportivo. Le emozioni legate al perdere o vincere vengono enfatizzate dal fatto che non c'è molto altro da fare o di cui parlare. Anche le amicizie possono essere più forti. Alcune persone potranno dire che i legami di amicizia nati durante un campo sono molto più forti di quelli sviluppate a casa.

KS: Nel film c'è molta cura nella costruzione della tensione. Quanto hai "girato" e quanto hai dovuto eliminare al montaggio per arrivare agli attuali 58 minuti?

LL: Ho un girato pari a 130 minuti. Le riprese hanno richiesto circa un mese e mezzo. Due settimane per girare la competizione e circa un mese per le riprese delle persone nelle loro case. Ho immaginato che ci sarebbe voluto un anno per montare tutto, ma è stato un calcolo sbagliato: in realtà ci sono voluti tre anni e mezzo. È' capitato anche perché non avevo mai montato un documentario di questa durata. Ho anche scoperto che montare documentari è estremamente impegnativo. È come scrivere, ma disponi di una tavolozza più limitata. Devi seguire le regole legate allo sviluppo dei personaggi, alle svolte, ai momenti culminanti, ma non hai necessariamente sufficienti riprese per sostenere queste parti. Nel tempo ci sono state molte persone che mi hanno aiutato a fare questo film. Senza di loro sarebbe una schifezza.

KS: Parte di me pensa che questa competizione sia terribile per alcuni di quei ragazzi ma quando vedo il cameratismo e l'affetto che li lega sono portata a cambiare opinione. Mi pare che ci siano parecchie lezioni di vita che possono essere imparate al campo ma anche una psicologia confusa dietro a tutto ciò. Qual è la tua opinione a riguardo?

LL: Alla fine penso che la competizione costituisca un'attività valida per bambini e ragazzi. La cosa più preziosa che ci insegna è come perdere. Imparare presto a perdere grazie a una gara è valido per quando ti troverai nel tuo cammino a perdere qualcosa di importante. L'altro aspetto fondamentale dello sport e della competizione è che funge da "lubrificante" per i ragazzi. Dopo che hanno condiviso un'esperienza forte come una vittoria o una sconfitta, non possono fare altro che provare una sorta di mutuo rispetto per i loro compagni di squadra o per i loro antagonisti. Oggi amo ancora lo sport ma tendo a praticarne di poco competitivi come il frisbee. Mi chiedo se la lezione imparata al campo sarebbe altrettanto efficace se la competizione fosse meno dura. Come sarebbe se il campo Ojibwa consistesse solo in gare di frisbee e lunghe corse per tutta l'estate? I ragazzi ne ricaverebbero le stesse amicizie, le stesse lezioni sulla sconfitta? Non ne sono sicuro.
KS: Ero pronta a condannare risolutamente l'intero campo, ma sei molto bravo nel trattare il materiale con

obiettività. È stato difficile mettere da parte i tuoi sentimenti personali a proposito del campo nel processo di lavorazione di questo film?

LL: Nel bene e nel male, il campo mi ha forgiato. Per esempio, ho sempre fantasticato sull'essere il migliore atleta del campo. Quindi, una parte di me viene attratta dalla competizione. Ancora mi commuovo un poco alla fine del film, quando i vincitori vengono annunciati. Un'altra parte di me, invece, ancora ricorda l'orribile sensazione di solitudine vissuta l'ultimo anno. Non credo che il campo mi abbia fatto sentire un perdente, ha avuto più a che fare con mio essere un adolescente insicuro che quella estate avrebbe fatto meglio a stare a casa. Detto questo, dovessi avere uh figlio, sarei molto attento a quale campo mandarlo. Dovesse essere in grado di azzeccare il 60% dei tiri liberi o di stare seduto a guardare il football NFL per tutta una domenica, allora potrebbe essere il ragazzo giusto per Ojibwa.

KS: Sei ancora amico delle persone che hai conosciuto al campo?

LL: Sono amico di molte delle persone che compaiono nel film. Il personaggio principale, Andrew Robinson, ha appena trascorso da me il fine settimana. Non sono realmente amico di ogni persona incontrata al campo, a meno che non conti anche gli amici in Facebook.

KS: È possibile acquistare una copia del film in DVD?

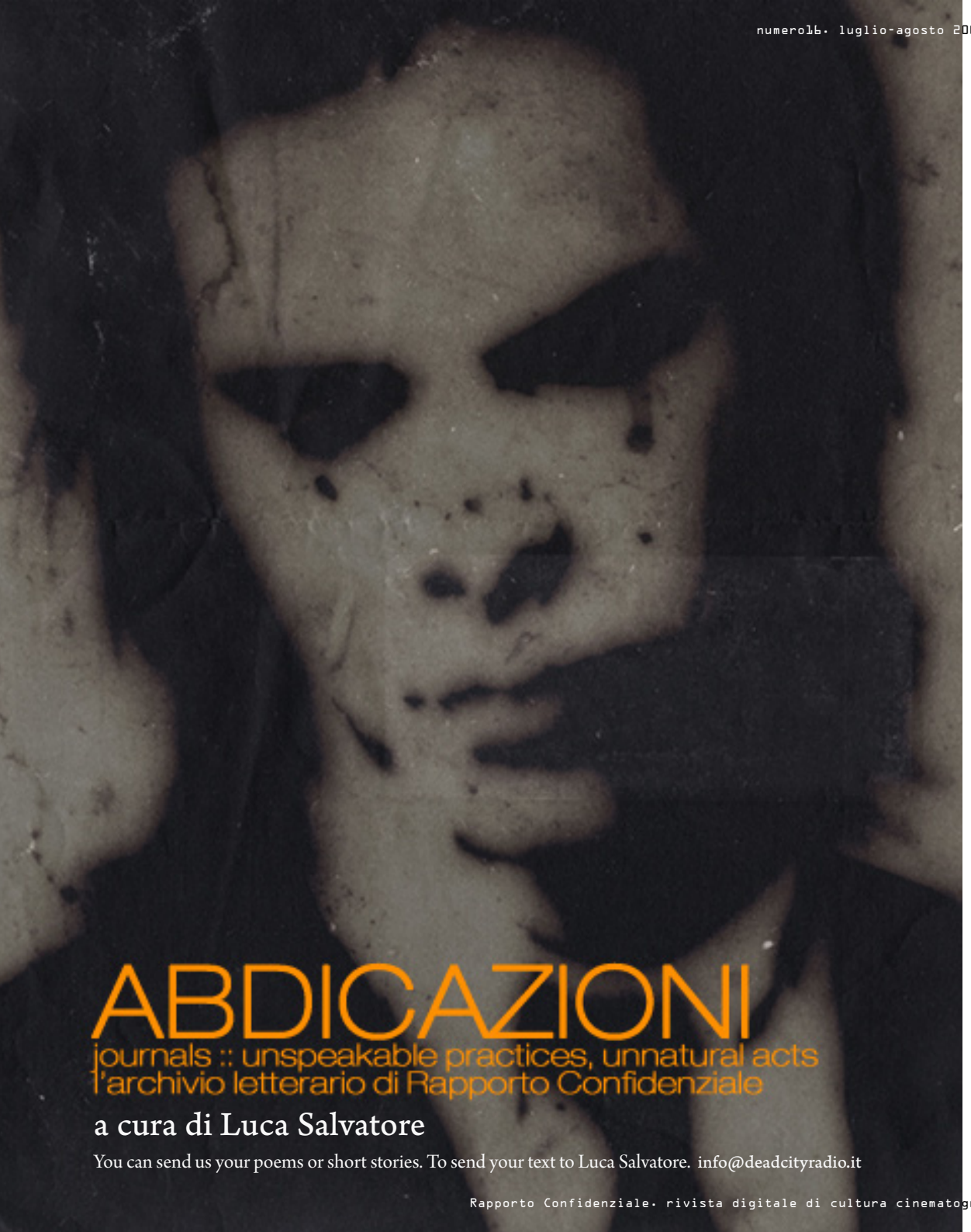
LL: Non ancora. Mi sto ancora trattenendo dal trovare un distributore di DVD. La migliore cosa da fare, per il momento, è di diventare fan del film su Facebook, attraverso il sito (www.winorlosemovie.com) di modo che io possa avvisare gli interessati quando il film diventerà disponibile.

KS: Stai lavorando o pensando a un latro progetto in questo momento?
LL: Sto lavorando alla scrittura di una serie comica in forma episodica per internet.
Sarà simile nei toni a un cortometraggio che ho girato anni fa e che potete trovare a questo indirizzo: http://www.youtube.com/user/lapat.

Win or Lose visto da un europeo

di Roberto Rippa

Uno pensa alla parola campeggio e le immagini evocate sono quelle di brutte canzoni cantate intorno a un fuoco, fumo sotto un cielo stellato e amori che nascono e muoiono nello spazio di molto meno di una stagione. Quella raccontata da Louis Lapat è una situazione diversa, da qui la scelta di tradurre "camp" con campo, ben più consono di campeggio nel caso di Ojibwa. I ragazzi che lo frequentano – non ci sono donne – ci vanno, spontaneamente o spinti dai genitori, per un motivo ben preciso: quello di ingaggiare una competizione sportiva.
L'organizzazione del campo è di stampo militare, non solo per il Risveglio diffuso all'alba attraverso gli amplificatori disseminati per il campo, ma anche per le modalità di selezione per le squadre, di qualsiasi attività sportiva si parli. Ojibwa è frequentato sia da bambini che da tardo-adolescenti ed è chiaro che per entrambe le categorie si tratta di un rito di passaggio da una fase della vita ad un'altra. Un passaggio non tra i più morbidi, in quanto – come Lapat mostra in modo esplicito – la competizione è molto dura. Non solo sul campo di gioco, ma anche molto, molto prima di arrivarci. Le selezioni sono severe, i toni usati dagli allenatori spesso simili a quelli dell'istruttore Hartman di *Full Metal Jacket* e la competizione pare durare molto oltre i minuti di gioco. Non essere selezionati per una squadra può essere motivo di enorme frustrazione, perdere non è un evento in qualche modo didattico.
Effettivamente, ciò che si evince guardando il film è che, più che imparare a perdere, il campo Ojibwa insegni la vittoria come un valore assoluto: tutto il periodo è dedicato alla preparazione di una competizione e perderla non può certo essere un'occasione formativa interiore.
Il regista, che quando vuole raccontare la sua esperienza personale, lo fa attraverso brevi – brillanti – animazioni, non si limita a filmare quanto avviene nel corso della permanenza al campo, ma segue le persone anche nella loro vita privata, ne raccoglie le testimonianze e, in un paio di casi, sembra voler suggerire che alcune persone, al di fuori del campo, perdono ogni senso.
Win or Lose è un film che a molti americani sembrerà raccontare una situazione specifica e nota ma a noi racconta molto di più: una realtà fatta di competitività, dove è necessario essere i più forti per sopravvivere. Dove senza una coppa in mano si rischia di essere dei perfetti nessuno. E in questo senso il documento di Louis Lapat costituisce un'occasione preziosa per capire una cultura spesso scimmiottata ma comunque sempre distante.



a cura di Luca Salvatore

You can send us your poems or short stories. To send your text to Luca Salvatore. info@deadcityradio.it

FOR A SONG

di Luca Salvatore

La preziosa foggia da beato, la misura colma, la presa di 'carattere', per due soldi Dio la volse, Dio la volle, come da manuale di minime impressioni e valzer degli addii, coma da riepilogo, a pretesa, ammettendo un predicozzo o due a balze, a medicamento, di tanto in tanto una messa a morto.

All'emerso di tenebra Angeli a schiera, *con del piombo nell'ala,* e *Spiritelli scaltri, calata la visiera,* – al tempo che incespicava prima di cadere, scoversero un'anima attaccata ancora all'osso, come se un callo, da vero indarno lirico, l'avesse trattenuta sul 'vivo' prima d'essere sfilata via e, corpi all'opera già stanchi della tregua con i nervi a penare il loro supplizio di bastìa, ostia e bava alla bocca, avanzi tra i denti, – cuore, cervello e lombi! L'Edito Re ebbe 'una' *Visione* senz'organo *dopo il Sermone*, *d'in su la vetta della torre antica*… l'ebbe insorta, ed ebbra appena, credette quasi di avere ragione.

Satollo e sazio, cristallino a tratti e solo se comodamente seduto, non ostante la baldoria intorno, il serpente tutto intero sotto, non ostante la *Tal dei tali Balordia* di fianco che se la rideva trovando la cosa piuttosto divertente, quei sonetti da buco del culo da canfora e boccali affare di poco conto, roba buona d'un Negro per la sua Euridice nel fango, buone custodie per vermi. *L'Asina vide lo Scriver nemico* o *La nausea?* Forse qualcosa d'ostrogoto, stampato in paradiso, un vecchio prete, voltafaccia qualunque, *che se fosse stato suo amico,* presto o tardi, *glielo avrebbe messo nel culo,* sacrosanto come quel Detto d'Inferno che consigliava di *spassarsela durante l'inverno,* cercando un po' di requie dopo le fatiche passate, i mesi allo stabbio, i versoi passati sulle ossa dei morti, *dopo aver imparato e insegnato*. L'Ingordo all'appello e l'Iris d'inferriata, in tutto Argentini dalla cresta alla punta dei piedi, naturalmente imperativi, dopo aver bevuto un bicchiere o due meglio traevano la loro *hybris* 'passatutto' adocchiando bene l'accusa dall'ana-fase ispiratoria-perentoria all'intossicazione propriamente detta, non si perdevano *in fiacchere*, venivano a soluzione, lei riconoscendo la domanda, lui il marcio dietro ogni premessa, una specie di iattura. Lui su tutto

sprecava il suo personalissimo punto di vista, usava un 'riflessivo' mai conforme al gusto, color merdognolo o rosso cameratesco *'fin de siècle'*, trovava un Epilogo dietro l'altro, di quelli che concludono. Lei dopo il sì, a ben pensarci, trovava assurda la richiesta, ritrovava il bene della vista, e si tingeva di sconcerto.

Hombre, está el remedio ya en comercio? Ancora niente, in via di sviluppo. *Tu tienes que tener paciencia.* Al momento giusto laverà via ogni lordura.

Spero si voglia tenere in debito conto il fatto che io abbia intezionalmente taciuto tutte l'Altre che invece avrebbero dato non so cosa per avere un cazzo al posto delle dita, che non una parola sia stata detta sull'*immodesta arte di troppe vite vivere.* Non stavolta, non a quest'ora e non con questi Succubi. In Adore, a mezz'asta, *siempre!*

Mucose? Ritornate nella norma, a suggere spire, suggerendo di tornare di tanto in tanto all'appropriazione illecita, cosa che un tempo *se ben ricordo*… era da considersi *professione onorata,* piú che onesta. Il *morale?* Eccellente grazie, *migliora* di bicchiere in bicchiere.

« Be careful, folks. », le macerie insieme ai resti vanno controllate una ad una, e già alla prima caduta, emorroidi al culo, idiosincrasie della peggior specie e tutto. *Hold on, hold on, hold on, all misery gone.**

A quelli che invece se ne sbattono delle controindicazioni, e che hanno fretta di tacere ricordo che certi affari si possono meglio di notte, servono a tenere alto il morale, e a bada i rimorsi, ma vanno sorbiti insieme alle cazzate comunque.

Callo d'anima, Considerando le cose come indifferenti, ed avendo quasi perduto il tatto e il senso dell'animo, e coperta di un callo tutta la facoltà sensitiva, desiderativa ec. *(Zib. 6 Feb. 1821)*/la pricciosa foggia di caratteri risultanti da burleschi movimenti di comiche figure fatti da me Luigi Cefanelli l'Anno 1822. *(Recanati, 11 Mag. 2009)*

†

**All misery/Flowers*, written by Greg Dulli & Mark Lanegan. Published by Kali Nichta Music (BMI)/
Administered by Chrysalis Music and Ripplestick Music (BMI)
/Heavenly Songs/EMI Music.
Copyright © 2008 Sub Pop Records (SPCD 761).
All rights reserved. Lyrics reprinted by permission.
{ *theguttertwins.com* }

TI SEGUIAMO OVUNQUE.

RAPPORTOCONFIDENZIALE.ORG LO PUOI LEGGERE DOVE E QUANDO VUOI, DA QUALUNQUE COMPUTER, TELEFONO MULTIMEDIALE E PERSONAL DIGITAL ASSISTANT TU ABBIA PER LE MANI.

Il PDA Browser Agent utilizzato da rapportoconfidenziale.org permette l'accesso al sito ai seguenti modelli e sistemi operativi di telefoni multimediali e PDA di ultima generazione: Elaine/3.0, iPhone, iPod, Palm, EudoraWeb, Blazer, AvantGo, Windows CE, Cellphone, Small, MMEF20, Danger, hiptop, Proxinet, ProxiNet, Newt, PalmOS, NetFront, SHARP-TQ-GX10, SonyEricsson, SymbianOS, UP.Browser, UP.Link, TS21i-10, MOT-V, portalmmm, DoCoMo, Opera Mini, Palm, Handspring, Nokia, Kyocera, Samsung, Motorola, Mot, Smartphone, Blackberry, WAP, SonyEricsson, PlayStation Portable, LG, MMP, OPWV, Symbian, EPOC.

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!

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

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.