RC

Rapporto ConFidenziale
rivista digitale di cultura cinematografica
numero25. maggio 2010

IN QUESTO NUMERO: Benoît Delépine e Gustave Kervern, Jesus Franco, Giampiero Piazza, Eleonora Campanella e Serena Gramizzi, Orson Welles, James Whale, Petter Næss, Wes Anderson e Spike Jonze, Roman Polanski, Johnnie To, Michael Cuesta, Werner Herzog.

BY NC ND

Rapporto Confidenziale
rivista digitale di cultura cinematografica

numero25 - maggio 2010

www.rapportoconfidenziale.org
info@rapportoconfidenziale.org

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 RC25
Alessandra Cavisi, Matteo Contin, Toni D'Angela, Michael Den Boer, Alessio Galbiati, Marco Riciputi, Roberto Rippa, Enrico Saba, Emeric Sallon, Iain Stott, Scott Telek

Copertina
Alessia Leporati | titolo: *Ilaria*

Immagini
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: Alessia Leporati (pp.1,4) | Kevin Dooley (pp.3,5,11,51) | Videoinflussi (pp.12-15) Neil Krug (pp.41-48).

pubblicato venerdì 21 maggio 2010

Rapporto Confidenziale *rivista digitale di cultura cinematografica* nasce nel novembre 2007 da un'esigenza di Alessio Galbiati e Roberto Rippa.

L'esigenza di cui si parla era ed è quella di trattare il cinema ed i film con assoluta libertà, svincolati dai diktat del mercato, in primis editoriale, dalla schiavitù delle uscite settimanali, dalla noia delle sale e dall'incubo delle multisale; in una parola: emancipazione, dal cinema trattato come merce, dalla visione intesa come intrattenimento. Dalla sua nascita RC parla di cinema invisibile, mai distribuito, mai arrivato in Italia, sommerso ed artigiano, cercando di dare voce alle esperienze ed alle realtà che reputiamo interessanti e ancora poco conosciute. Ma pure di cinema classico dimenticato, di cult poco conosciuti, di autori scivolati immeritatamente nell'oblio, dei classici del futuro.

La gratuità è un concetto centrale per RC che si coniuga con la scelta di utilizzare sia per il sito che per il mensile una licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 2.5 Italia; questa scelta vuole essere 'politica' nella misura in cui sposa la causa della libera circolazione dei saperi. Sempre in quest'ottica è pensato il sistema economico di RC, allo stesso modo del software libero il sistema di finanziamento è delegato al libero arbitrio del lettore, al quale chiediamo di compiere o meno la scelta di effettuare una donazione che ci permetterà di coprire le spese sostenute nelle molteplici attività svolte (grafica, produzione video, organizzazione eventi, spese di gestione).

• La pubblicazione del numerozero risale a dicembre 2007 e da allora la rivista è uscita con cadenza mensile.
• RC è un file distribuito in formato PDF (Portable Document Format), può essere letto con Adobe Acrobat, Adobe Reader ed un lungo elenco di altri software proprietari e liberi; la rivista è pensata per la stampa a colori in formato A4 con rilegatura a margine.
• RC è un sito consultabile, direttamente dalla homepage e senza la necessità di inserire un indirizzo differente, da qualsiasi computer come pure dall'ultima generazione di eBook Reader, PDA (personal digital assistant) e telefoni multimediali.

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.

NEWSLETTER

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

SOSTIENI RAPPORTO CONFIDENZIALE
FAI UNA DONAZIONE!
http://www.rapportoconfidenziale.org/?page_id=2027

http://www.facebook.com/pages/Rapporto-Confidenziale/45666975469
http://twitter.com/RConfidenziale
http://www.myspace.com/rapportoconfidenziale
http://www.youtube.com/rconfidenziale
http://www.vimeo.com/rconfidenziale
http://issuu.com/rapportoconfidenziale

numero25 - maggio 2010

SOMMARIO

04 **COVER25** | *Alessia Leporati*
05 **EDITORIALE** | *Alessio Galbiati*
06 **UN TOCCO DI LEGGEREZZA IN UN MONDO DI MAMMUTH** | *Emeric Sallon*
08 **SINNER (DIARIO DI UNA NINFOMANE)** | *Michael Den Boer*
10 **LILIWOOD E LE TELECAMERE 3D** | *Marco Riciputi*
12 **CONVERSAZIONE CON ELEONORA CAMPANELLA E SERENA GRAMIZZI** | *Alessio Galbiati*
18 **L'INFINITO. SUL CINEMA DI ORSON WELLES** | *Toni D'Angela*
28 **L'UOMO INVISIBILE. TRA FANTASCIENZA E CRITICA SOCIALE** | *Roberto Rippa*
31 **ELLING. UNA PICCOLA SORPRESA DALLA NORVEGIA** | *Alessandra Cavisi*
32 **L'IMPORTANZA DI ESSERE SELVAGGI. ANDERSON & JONZE** | *Matteo Contin*
36 **THE GHOST WRITER** | *Roberto Rippa*
37 **IL CUOCO, IL BOSS, I KILLERS E LA VENDETTA** | *Alessandra Cavisi*
38 **L.I.E. - SPERO SIATE PRONTI AD AFFRONTARE I PROBLEMI SERI** | *Scott Telek*
40 **WERNER HERZOG: UNO SGUARDO SUL MONDO DELL'UOMO** | *Enrico Saba*
50 **THE ONE-LINE REVIEW** | *Iain Stott*
52 **CINETECA**

COVER:25 | Alessia Leporati

fotografa freelance.

//// titolo: Ilaria
//// autore: Alessia Leporati

«Mi piacciono le immagini semplici.
Mi piacciono gli sguardi e le espressioni.
Mi piacciono le persone e la fotografia mi avvicina a loro.»

www.alephotography.wordpress.com

Editoriale

di Alessio Galbiati

«Suite à des problèmes de type grec, je ne pourrai être votre obligé à Cannes. Avec le festival, j'irai jusqu'à la mort, mais je ne ferai pas un pas de plus. Amicalement.»
- Jean-Luc Godard

Con queste enigmatiche parole già leggendarie, scritte a mano su di un biglietto, JLG ha evitato d'essere presente a Cannes, ha evitato di trovarsi in una conferenza stampa gremita, ha evitato di vendere il proprio film come fosse un prodotto. Il cinema è qualcosa di differente, è anima, è vita. In quel passo che separa dalla morte, Godard si ritaglia la sola libertà possibile in quest'epoca di capitalismo (disperatamente) imperante: non esserne complici. Non andare a Cannes e fare uscire il proprio ultimo film sul web, oltrepassando il mercato, la distribuzione ed il marketing. "Film socialisme" fa il punto della situazione sull'Europa, tira somme che tutto sommato in molti condividiamo. La rivoluzione è la sola via d'uscita possibile, ce ne accorgeremo ben presto. Trattasi di utopia, il vero dramma incomincerebbe un attimo dopo, ma ciò non toglie che da quella strettoia della storia siamo chiamati a transitare. Socialismo o barbarie, si diceva un tempo, al momento pare siano in molti a spingere per la seconda ipotesi.

In questo numero: Benoît Delépine e Gustave Kervern, Jesus Franco, Giampiero Piazza, Eleonora Campanella e Serena Gramizzi, Orson Welles, James Whale, Petter Næss, Wes Anderson e Spike Jonze, Roman Polanski, Johnnie To, Michael Cuesta, Werner Herzog.

Buona visione.

SOSTIENI RAPPORTO CONFIDENZIALE.
FAI UNA DONAZIONE!
http://www.rapportoconfidenziale.org/?page_id=2027

Un tocco di leggerezza in un mondo di Mammuth

Benoît Delépine - Gustave Kervern tornano dopo il successo di "Louise-Michel"

di Emeric Sallon [Traduzione RR]

Lui è lì, in quel guardaroba grigiastro, intento a cambiarsi per un'ultima volta, la lunga capigliatura che gli cade sulla schiena. "Lui" potrebbe essere Mickey Rourke in *The Wrestler*, vecchio lottatore amato da coloro che lo circondano fuorché da sua figlia, immagine di una riuscita nella sua attività. Potrebbe essere anche Gérard Depardieu in *Mammuth*, uomo privo di obiettivi, sottostimato da tutti, che avrebbe voluto suicidarsi.
Difficile non vedere una strizzata d'occhio al film di Aronofsky in questo piano del nuovo film dei compari Benoît Delépine-Gustave Kervern, ingiustamente relegati nella sezione "buffi bontemponi di Groland" (Groland è una città immaginaria in cui sono ambientati alcuni programmi televisivi comici scritti da Kervern e Delépine per il canale televisivo francese Canal+. Ndt).
Triste constatare che la maggior parte dei media (e del pubblico) restino attaccati all'idea che vuole che i due non possano fare altro che un film recante il timbro di Groland, ossia umorismo dinamico di grana grossa. Constatazione triste in quanto il duo ha già dato prova di cosa sia capace con *Aaltra*, *Avida* e *Louise-Michel*.
Dopo i due lungometraggi in bianco e nero, visivamente alieni e poco propensi a farsi comprendere, *Louise-Michel* del 2008 può essere considerato come un punto di svolta, un segno di maturità e la voglia di proseguire l'incredibile avventura cinematografica aprendosi al grande pubblico.
La trama di *Mammuth* è piuttosto semplice: Un uomo inattivo da tempo si avvicina alla pensione e deve recuperare dieci mensilità di stipendio per poter ottenere l'indennità per la pensione.
Si mette quindi in strada sulla sua vecchia moto per ripercorrere a ritroso i suoi passi, la sua vita, incontrando strada facendo una serie di personaggi improbabili.
Il "road movie", genere cinematografico peculiare, non ha assolutamente come scopo quello di basarsi su sceneggiature particolarmente sviluppate. Che si tratti di un ultimo viaggio prima di installarsi in una vita adulta (come nell'ultimo Mendes *Away We Go*) o di un ultimo viaggio che restituisca un senso alla propria vita (il purtroppo dimenticato troppo presto *About Schmidt* di Alexander Payne), lo scopo principale dei suoi personaggi rimane quello di partire per mettere alla prova i propri limiti, per ritrovarsi, percorrere un territorio geografico, incontrare individui diversi e riscoprire una cultura. Il "road movie" tiene più di tutto a questo universo creato, a questi esseri incrociati, a un mondo osservato (criticato o amato) più che a un racconto complesso.
I due registi sanno perfettamente come muoversi in questo genere cinematografico atemporale (*Aaltra*, "road movie" con due persone su sedia a rotelle, *Louise-Michel* sorta di viaggio sociale in cui una donna percorre una regione per vendicare la chiusura della fabbrica in cui era impiegata. V. Rapporto Confidenziale numero24). Questa volta, però, con questa escursione in moto (una specie di *Easy Rider* estemporaneo), realizzano un omaggio.
C'è dunque Serge Pilardosse (Depardieu), che a ogni apparizione occupa metà schermo, maestoso, massiccio, sobrio e umano, che si è lasciato trasportare dalla vita, occupandosi per quarant'anni di piccoli lavoretti per cancellare un terribile ricordo.
C'è la sua compagna Catherine - Yolande Moreau, magnificamente trattenuta nei panni di un personaggio di donna stanca ma combattiva, che amerebbe poter riposare un poco e che ama con schiettezza – parte di questa coppia senza storia e senza liti (cosa rara, quest'ultima, nel cinema francese). A lato, il fantasma di un amore giovanile, presente sin dalla prima immagine del film (una soggettiva su una moto tra campi e vigne prima dell'incidente), che ha la forma di una Isabelle Adjani atemporale che ossessiona il Mammuth costringendolo in una malinconia morbosa.
Potrebbe Serge uscire da questo malessere che lo perseguita da quando in quell'incidente il suo amore perse la vita?
È questo, alla fine, il soggetto del film. Perché la storia delle carte da recuperare viene presto abbandonata, segno di una libertà che alla coerenza delle parole preferisce le persone.
A contatto con personaggi teneri o insopportabili, simpatici o cattivi, Serge arriva a ritrovare un soffio, lui che aveva conosciuto Catherine quando contava di porre fine ai suoi giorni. Torna a casa e abbraccia quella bella anima e la ricopre di "Ti amo". Triste? Non proprio: *Mammuth* riesce a creare dalle situazioni e dalle vite patetiche l'occasione per una risata sincera.
La successione degli incontri costruisce scene esilaranti e talvolta memorabili: Mammuth ne dice di tutti i colori al macellaio di un minimarket ma i due uomini hanno la lingua tanto lunga quanto sono poltroni e tutto finirà lì; Catherine riassume la prima disastrosa giornata del suo compagno e conclude che dovranno trovare presto una soluzione per evitare di passare dall'omeopatia agli antidepressivi. Questo in un ristorante in cui quattro uomini, tra cui Serge, cenano soli e uno tra loro telefona a sua figlia di cui sente la mancanza e quella conversazione stupida e ridicola li porta a ridere come ragazzini sotto gli occhi inquieti e stupiti della cameriera.
Un poco più distante, il viticoltore datore di lavoro di Serge si impegna in una sorta di maieutica per giungere alla conclusione che Serge è un idiota, ecco perché nessuno lo ha dichiarato come suo dipendente, perché tutti hanno fatto uso della sua stupidaggine (o della sua innocenza).
Kervern et Delépine fanno ricorso a una gamma di ricette per cesellare questo umorismo a denti stretti.
Un ulteriore piano del film riguarda la piccola festicciola per la partenza di Serge dal macello suino dove lavora. I suoi colleghi e "amici", come ricorda il proprietario, hanno avuto l'idea per questa festa.
Il discorso di partenza, banale e penoso, stila un ritratto del nostro protagonista (primo scopo di questa scena) ma crea anche un'ambientazione, con la cinepresa posta alle spalle di Serge (visto di schiena come spesso nel corso del film), mentre osserva i suoi colleghi, ognuno con un vassoietto di patatine in mano impegnati a

rimpinzarsi durante tutto il discorso, assimilabili senza difficoltà a una mandria porcina (secondo obiettivo della scena, creare un'ambientazione stramba, buffa e sordida allo stesso tempo). Da qui spicca una constatazione crudele sul mondo del lavoro, sulle relazioni professionali, il pensionamento e la questione del successo nella vita, esaltato nella scena seguente in cui lo spettatore scopre che il regalo di partenza altro non è che un puzzle (terzo obiettivo: istillare nella storia una ciritica sociale per piccoli tocchi, senza cadere nel moralismo).

Lettura in tre tempi, ogni scena riesce a conservare una libertà formale, una costruzione ragionata assumendosi nel comtempo la sua parte di follia e di imprevedibilità.

Avendo fatto gavetta in gioventù prima di diventare piuttosto conosciuti, Delépine et Kervern si concedono il lusso di far partecipare al film i propri amici, il tempo per un'apparizione. Troviamo quindi Sine (nel ruolo di un viticoltore), Bouli Lanners (in una scena geniale con Miss Ming, con quest'ultima che gli spiega di avere avuto l'idea di scrivere un curriculum vitae su carta igienica riciclata con del sangue come inchiostro), Anna Mouglalis, Benoît Poelvoorde in uno di quei ruoli comici nei quali è tra i pochi a portare credibilità a un personaggio.

Nessuno tra loro cerca mai la difficoltà nella recitazione, tutti si divertono e divertono lo spettatore.

Per quanto riguarda la fotografia, piuttosto efficace, i due rifanno squadra con Hugues Poulain (già attivo in questo senso per *Avida* e *Louise-Michel*) giocando questa volta con due tipi diversi di grana: una grossa, stile vecchio film sugli hippy, per rappresentare i ricordi, una luce bianca – che cozza contro le case bianche di Royan - per il presente. Non bastando loro questo, ecco che Kervern e Delépine scivolano, il tempo di qualche scena, in un umorismo cinico e assurdo (Depardieu, al supermercato, di fronte a un uomo svenuto nel reparto surgelati, lo tocca con la punta del pane che porta con sé e poi passa come se nulla fosse accaduto. Poco dopo, la scena strampalata in cui Depardieu e il suo vecchio cugino tentano di prodigarsi in una reciproca masturbazione senza successo, con Serge che esclama un « non è granché » nel contempo disilluso e divertito.

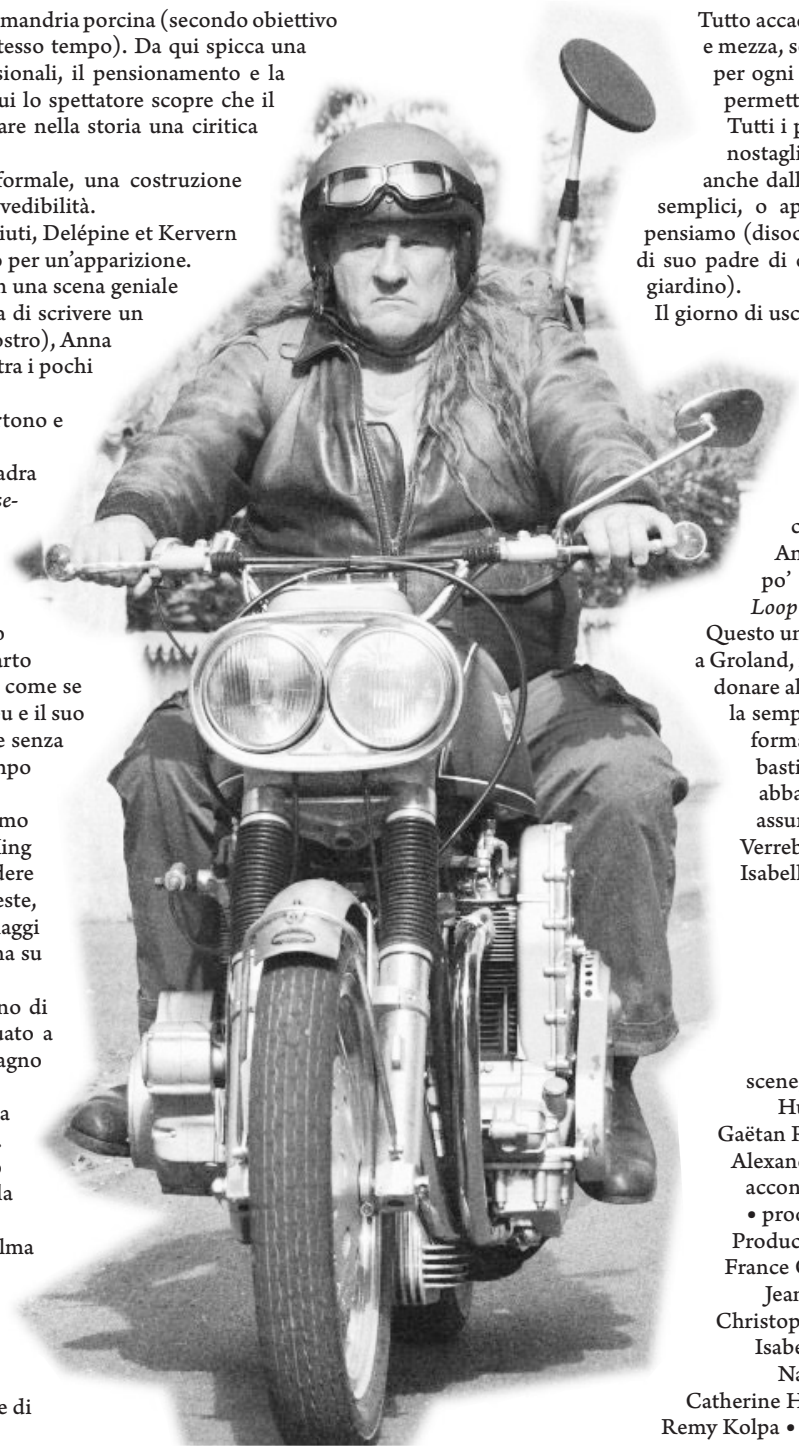
Quindi, subito dopo, i due registi fanno ricorso a un umorismo surrealista e più sottile come nella scena in cui Depardieu e Miss Ming contemplano una piscina attaccata a una parete, come capita di vedere presso i rivenditori di piscine, per poi ritrovarsi sul bordo di una di queste, prima che la cinepresa guadagni altezza e si scopra che i due personaggi galleggiano in una piscina in mezzo al mare, senza spiegazione alcuna su come si siano trovati li.

Ancora più avanti, Serge Pilardosse si rimette in forma in uno stagno di Charente, sorta di Eden romantico in cui lo spettatore è più abituato a vedere una bella naiade che un uomo corpacciuto in un costume da bagno pressoché inesistente.

Sarebbe quindi possibile rileggere questo *Mammuth* scena per scena per dettagliarne – assaporandole – tutte le sfumature e gli strati. E poiché i due complici sanno raggiungere i loro scopi, è spesso nello spazio di un'immagine che la frecciata sociale fa male, che la folgorazione crudele della realtà salta fuori.

Mentre Depardieu attraversa in moto i vigneti, un piano breve filma i nuovi viticoltori, inginocchiati come fossero in preghiera in direzione della Mecca, bella immagine di una Francia cosmopolita.

È poi l'immagine delle case di riposo ad essere presa di mira, quindi i supermercati, il sistema di pensionamento e assunzione, il passare del tempo (la scena in cui Depardieu suona alla porta di quella che un tempo era una fabbrica artigianale diventata oggi la sede di una società specializzata in film in 3D).



Tutto accade, come le tappe di un viaggio privo di reale meta, in un'ora e mezza, senza che questo impedisca a *Mammuth* di prendere il tempo per ogni scena, di lasciare che la cinepresa giri un attimo di più per permettere di assaporare una gag.

Tutti i personaggi aggiungono qualcosa a questa commedia a tratti nostaglica e solare, rafforzata da Depardieu e Yolande Moreau ma anche dalla tenera Miss Ming, che prova in una scena che le persone semplici, o apparentemente semplici, non sono sempre gli idioti che pensiamo (disoccupata, la piccola guadagna da vivere ritirando la pensione di suo padre di cui non ha mai dichiarato la morte e che ha seppellito in giardino).

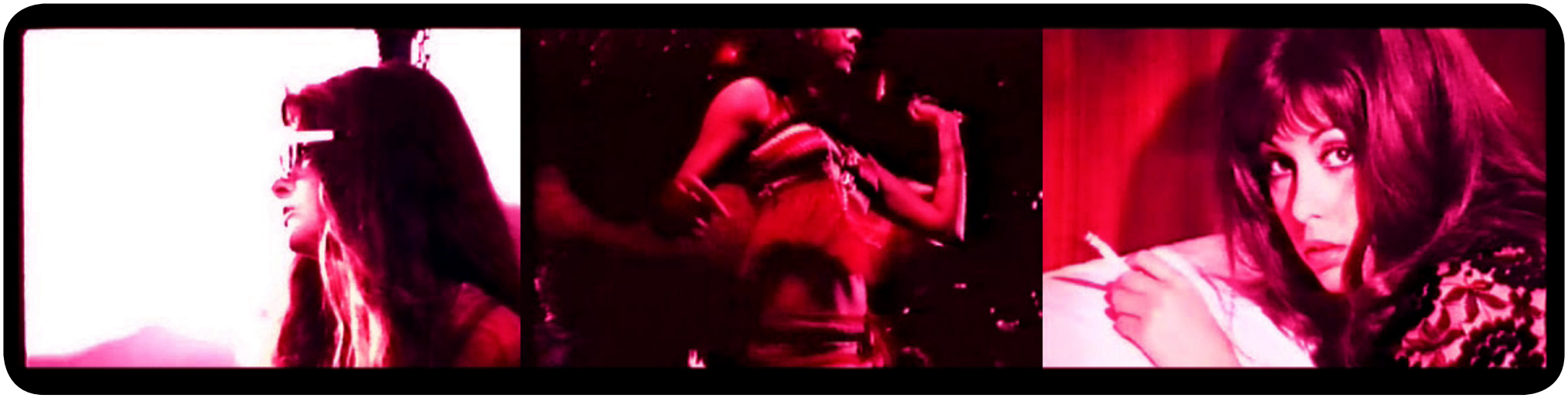
Il giorno di uscita di Mammuth sugli schermi francesi, uscivano anche una commedia "bobo" (bourgeois-bohémienne) - *Le Mariage à Trois* di Jacques Doillon – e una bobeauf (in parte "bobo", parte "beauf") – *Camping 2*. Se una commedia funziona è spesso perché ci si trova a parteggiare per i personaggi, ad assimilarsi a loro, trovandoli sempre caricaturali e quindi divertenti (come Patrick Chirac in *Camping*). Malgrado questo, ciò che manca spesso alle commedie francesi – e che sanno fare meglio gli Inglesi e gli Americani – è un pizzico di cattiveria nel loro umorismo, un po' di eccesso leggermente immorale (vedere l'inglese *In the Loop* o l'inizio dell'americano *Very Bad Trip*)

Questo umorismo dissacrante, i due amici lo traggono dal loro vissuto a Groland, ma provano ancora una volta di sapergli dare consistenza per donare al loro film un'intensità, una bellezza, una potenza che supera la semplice commedia facile. Devo dirlo? Il duo Delépine-Kervern forma una vera coppia di cineasti (per convincersi di questo, basti vedere la scena ambientata nella trattoria di campagna abbandonata in cui Depardieu si muove tra rovine e ricordi) che assumono e perseguono la loro follia nel bene e nel male.

Verrebbe semplicemente voglia di dire loro, usando le parole di Isabelle Adjani: "Rimanete voi stessi, sono loro i fessi!".

Mammuth

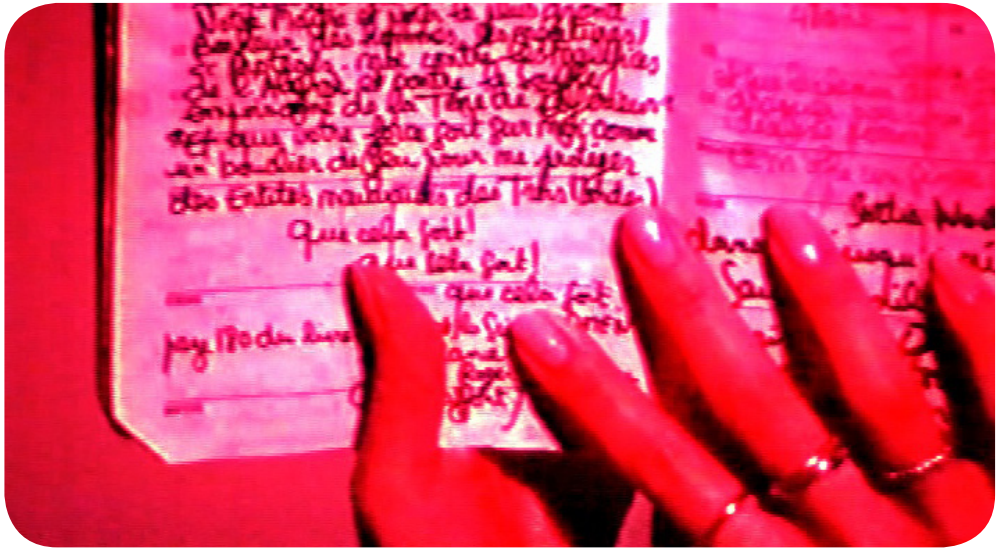
regia: Benoît Delépine, Gustave de Kervern • soggetto, sceneggiatura: Benoît Delépine, Gustave de Kervern • fotografia: Hugues Poulain • montaggio: Stéphane Elmadjian • musiche: Gaëtan Roussel • suono: Guillaume Le Bras • montaggio del suono: Alexandre Fleurant, Sebastien Marquilly • trucco: Turid Follvick • acconciature: Cécile Gentilin • production design: Paul Chapelle • production manager: Mat Troi Day • case di produzione: GMT Productions, No Money Productions • case di co-produzione: arte France Cinéma, DD Productions, Monkey Pack Films • produttori: Jean-Pierre Guérin, Véronique Marchat • produttore esecutivo: Christophe Valette • interpreti: Gérard Depardieu, Yolande Moreau, Isabelle Adjani, Benoît Poelvoorde, Miss Ming, Blutch, Philippe Nahon, Bouli Lanners, Anna Mouglalis, Siné, Dick Annegarn, Catherine Hosmalin, Albert Delpy, Gustave de Kervern, Bruno Lochet, Remy Kolpa • formato: 1:85:1 • paese: Francia • anno: 2010 • durata: 92'



Sinner (Diario di una ninfomane)

"Le giornate intime di una giovane donna" arrivano in DVD

di Michael Den Boer [Traduzione RR]

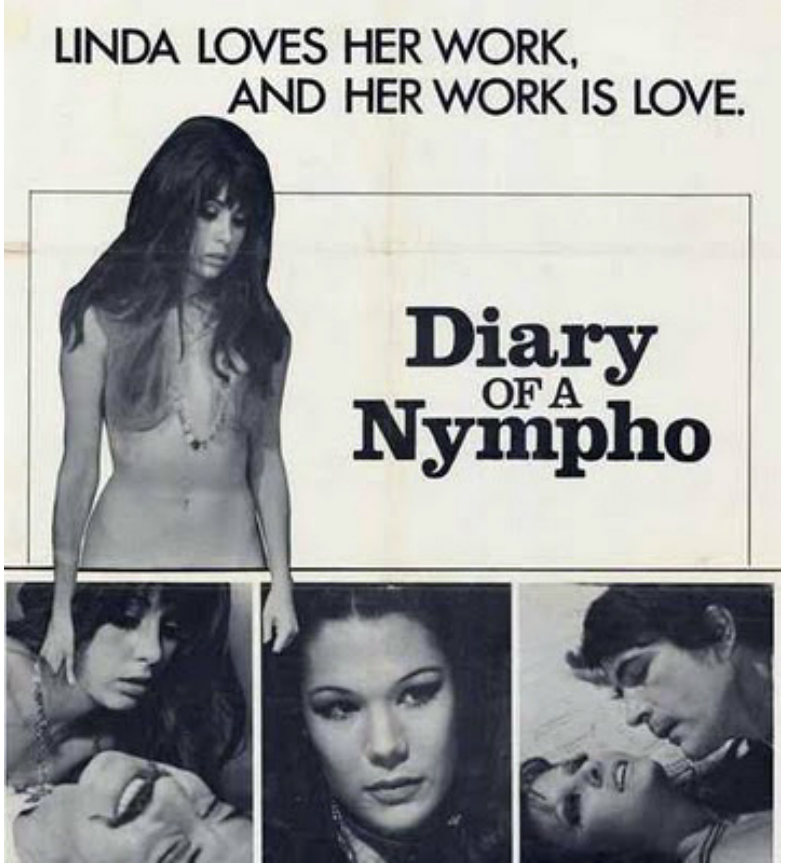


Trama

Un'ingenua ragazza di campagna sviluppa un irrefrenabile desiderio sessuale in seguito a un assalto subìto al suo arrivo in città.
Dopo una serie di relazioni fallimentari – incluso il tradimento da parte del medico che tentava di curarla dalla ninfomania – scivola in uno stato di depressione profonda catalizzata anche da un uso smodato di droghe.
Sentendosi ormai priva di speranza, mette a punto un piano che metterà fine al suo tormento e le permetterà nel contempo di vendicarsi dell'uomo che l'aveva violata al suo arrivo in città.

Commento

Si può affermare senza timore di sbagliare che con una fimlmografia comprendente duecento e più film, almeno un terzo dei quali pubblicati, Jesus Franco è il regista più presente in DVD.
Tra i quasi settanta tra i suoi film pubblicati, c'è una buona selezione che comprende gran parte dei suoi migliori film e alcuni tra i suoi titoli minori. Tra i primi troviamo *Sexy Diabolic Story* (noto anche come *Lorna, the Exorcist*), *Gemidos de placer* e *Le Journal intime d'une nymphomane*. Alcuni tra i suoi film più ricercati, quelli prodotti da Robert de Nesle, devono ancora venire alla luce. Fino ad oggi solo *Les cauchemars naissent la nuit* (*Nightmares Come at Night*), *I desideri erotici di Christine* (*A Virgin among the Living Dead*) e *Das Frauenhaus* (*Blue Rita*) sono disponibili in DVD mentre titoli come *L'isola dei piaceri proibiti* (*Robinson and His Tempestuous Slaves*), *Plaisir à trois*, *Les Emmerdeuses*, *Le sexy goditrici*



(*Les Chatouilleuses*) si trovano nel limbo dei non pubblicati.

Le Journal intime d'une nymphomane, come spesso nei film di Franco, presenta una scena ambientata in un night club. Si tratta della sequenza di apertura – reminescente di *Vampiros Lesbos* per il modo in cui utilizza i rossi e per come interagiscono le due donne che si esibiscono.
La trama del film vede la giovane campagnola Linda Vargas perdere la sua innocenza a causa delle perversioni cui viene confrontata poco dopo il suo arrivo nella grande e cattiva città.
La sua storia viene raccontata in retrospettiva da coloro che sono entrati in contatto con lei. La prima metà viene narrata dal personaggio della contessa Anna De Monterey, la seconda attraverso le pagine del diario della ragazza, letto da uno dei suoi amanti.
La trama di *Le Journal intime d'une nymphomane* è una tra le più coerenti e realiste tra tutte quelle dei film erotici del regista spagnolo (che qui si firma Clifford Brown): la storia è avvincente dal primo all'ultimo momento e non c'è alcuna lungaggine né alcuna lentezza.

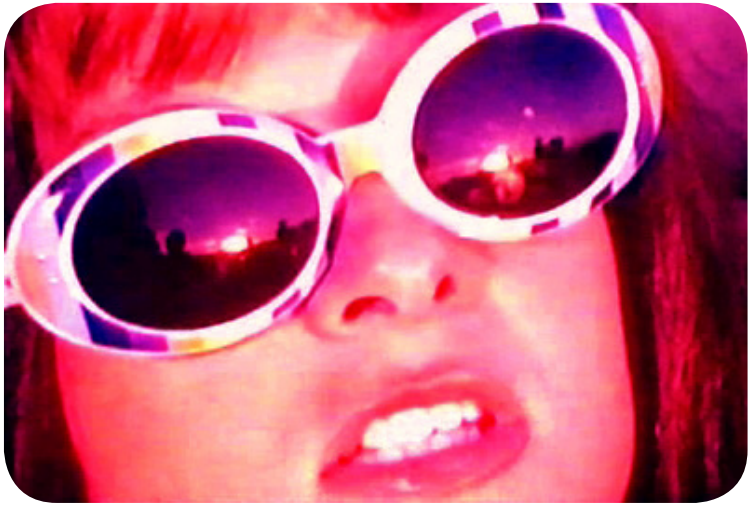
Il cast è eccezionale e comprende molti attori riccorenti nel cinema di Franco come Howard Vernon, Montserrat Prous e Anne Libert. Il primo, pur essendo il suo un ruolo secondario, ruba ogni scena in cui appare. Vernon recita nel ruolo di un dottore che tenta di curare l'appetito sessuale di Linda e non ricorda alcun medico che io abbia mai visto sullo schermo: veste abiti pastello e porta occhiali da sole che lo fanno sembrare un detective giunto direttamente da *Miami Vice*.
Nel ruolo della protagonista, c'è un'attrice di nome Montserrat Prous che ha lavorato con Franco una mezza dozzina di volte. La sua interpretazione è ciò che impreziosisce questo film; riesce infatti a fare di Linda un personaggio per cui è facile provare empatia a dispetto della sua assenza di morale. Montserrat Prous è anche una tra le più belle attrici mai apparse in un film del regista ed è un vero peccato che non goda della giusta attenzione da parte dei Francofili. Altro ruolo degno di nota è quello della contessa De Monterey, interpretata da Anne Libert. Gran parte degli estimatori di Franco la riconosceranno dai film *Les démons* (*Le demoni*), *La maldición de Frankenstein* (*La maledizione di Frankenstein*), *Drácula contra Frankenstein* (*Dracula contro Frankenstein*), *La fille de Dracula*, *Christina, princesse de l'érotisme* (*I desideri erotici di Christine*) e *Quartier de femmes* (*Violenze erotiche in un carcere femminile*).

A livello visivo, Franco (che appare anche brevemente nel ruolo di un investigatore) è in grande forma e una delle sue preminenti tecniche cinematografiche - lo zoom - è stranamente latitante in questo film.
Ciò che rende *Journal intime* così avvincente è il fatto che concentra il racconto sul perché Linda è morta, visto che l'identità dell'omicida viene rivelata presto.
Mentre la trama è focalizzata principalmente su Linda come ninfomane, il film è in realtà un racconto di vendetta mascherato. Infatti, pur compromessa da una condizione di fragilità mentale, Linda ha comunque la forza di escogitare un'ambigua e poetica vendetta contro la persona che ha contribuito a fare di lei una peccatrice.
Il film presenta una colonna sonora progressive rock con molti momenti ritimici percussivi che si distanzia dalle consueti sonorità jazz che caratterizzano molte opere di Franco.

La versione in lingua inglese di *Le Journal intime d'une nymphomane* intitolata *Sinner* dura meno, con i suoi 82 minuti, della versione intitolata *Diary of a Nymphomaniac*.
Cosa manchi esattamente non sono in grado di dirlo avendo visto solo la prima versione. Una cosa che però ho notato è che molte tra le scene di sesso terminano in maniera brusca. Molte invece le scene di nudo insistite con tanto di esposizione insistita di peli pubi che non hanno conosciuto depilazione.

In conclusione si può dire che *Le giornate intime di una giovane donna* sia un racconto di De Sade sulla perdita dell'innocenza e sulle conseguenze che ne risultano.

Assente dal mondo homevideo, il film di Franco verrà pubblicato in DVD regione 1 nel corso di quest'anno.



Le Journal intime d'une nymphomane

titolo italiano: *Le giornate intime di una giovane donna* • titolo inglese: *Sinner*
regia: Jesus Franco • sceneggiatura: Jesus Franco, Elisabeth Ledu de Nesle • fotografia: Gérard Brisseau • musiche: Vladimir Cosma, Jean-Bernard Raiteux • interpreti principali: Montserrat Prous, Anne Libert, Kali Hansa, Jacqueline Laurent, Howard Vernon, Doris Thomas, Francisco Acosta, Manuel Pereiro, Jesus Franco • formato video: 1.66:1 Widescreen • lingua: francese • paese: Francia • data di uscita nelle sale: 21 giugno 1973 (Francia) • durata: 82' (*Sinner*) / 86' (*Diary of a Nymphomaniac*)

Liliwood e le telecamere 3D | Artigiani al lavoro

di Marco Riciputi

Succede che per far risparmiare soldi ai propri clienti che devono trasportare gigantesche macchine industriali nelle fiere in tutto il mondo, si sviluppino delle tecnologie di rappresentazione video che consentono, dieci anni più tardi, di lavorare come direttore della stereografia nel mediometraggio *Il Volo*, diretto da Wim Wenders, prima fiction stereoscopica italiana. A raccontarmi l'inconsueto percorso della stereografia italiana è Giampiero Piazza fondatore e direttore della Lilliwood, società bolognese specializzata in questo genere di riprese. «Ho iniziato 38 anni fa nel campo della fotografia industriale facendo grafica in modo tradizionale - ricorda Piazza - ma tutte le volte che si sono intraviste nuove possibilità abbiamo sempre cercato di seguire la cresta dello sviluppo tecnologico».

Fino a qualche anno fa il business – portato tuttora avanti con la Xilostudios – era dato prevalentemente dalla realizzazione di film industriali e sportivi. Fino a quando una richiesta un po' inconsueta non deviò le attenzioni di Piazza e soci verso lidi inesplorati. «Un nostro cliente che produceva gigantesche macchine automatiche ci chiese, quasi per gioco, di realizzare dei video per poterle presentare nelle fiere internazionali, tagliando così i costi di trasporto». Una sfida che fu presa molto sul serio.

All'epoca facevano notizia i primi cinema Imax e il 3D, che ci ispirò a quel tipo di girato, con tutte le dovute differenze di budget a disposizione. «Fare riprese stereoscopiche di macchine industriali è tutt'altro che semplice - spiega Piazza - non sai mai qual è il punto di osservazione dello spettatore». Questo crea un problema non da poco: non siamo di fronte ad un film dove lo sguardo è rapito dai movimenti del protagonista e l'orizzonte può magari non essere perfettamente a fuoco senza che l'osservatore se ne accorga subito. Per queste riprese industriali ci vuole più attenzione perché ogni persona – e possibile acquirente – può essere rapito da un dettaglio particolare e tutto deve essere quindi perfettamente a fuoco.

Se girato male è per sempre

Per Piazza inizia una ricerca continua per scovare i materiali di lavoro migliori (li troverà presso alcune aziende artigiane tedesche), da fondere con lo sviluppo di un metodo, di un'arte, per superare la tradizione Americana che vuole l'utilizzo, in ambito cinematografico, della tecnica delle telecamere affiancate per riprodurre la visione binoculare umana. «Anche Cameron in *Avatar* ha lavorato così e ci sono alcune scene del film che sono inguardabili, perché ciò che circonda il protagonista è totalmente fuori fuoco», commenta ancora Piazza.

Alla tecnica viene affiancata e sviluppata la figura del direttore di stereografia, il cui ruolo si riassume con una metafora: «È come accordare gli strumenti - dice ancora il fondatore della Liliwood. In musica si va ad orecchio e per tentativi, facendo leva sull'esperienza, in stereografia il direttore fa collimare a occhio le due dimensioni classiche del cinema con la profondità aggiunta dalla stereografia».

Una filosofia di lavoro che può sembrare molto romantica ma che Giampiero Piazza giudica necessaria. «Una volta che un film è girato con immagini sfocate, l'imperfezione rimarrà per sempre, non c'è rimedio» osserva ancora, convinto che il pubblico in sala imparerà a riconoscere istintivamente l'errore così come accadeva alle fiere dove presentava i suoi filmati industriali raccogliendo sempre le impressioni dei presenti per correggersi, passo dopo passo.

Ma da dove sbuca Wenders?

Così mentre Piazza e soci portano avanti le loro ricerche, dall'altra parte dell'Italia, la regione Calabria commissiona al regista Tedesco di culto Wim Wenders, un cortometraggio per promuovere il turismo. In questa storia di eventi che deragliano dai binari che dovevano percorrere, succede che il regista resti colpito da una vicenda locale di immigrati, così tipica del Sud Italia degli ultimi anni.

Trasforma innanzitutto il corto in un medio metraggio, ed entusiasta del 3D che impazza ovunque incontra la Lilliwood (come detto conosciuta nel mercato Tedesco): i due soggetti iniziano così a girare un film senza effetti speciali, in stereoscopia. «A Wenders abbiamo offerto i nostri sistemi di puntamento e la nostra esperienza - racconta ancora Piazza, che bacchetta le grandi case di produzione statunitensi - spesso troppo pretenziose in un lavoro che ha molto di artigianale».

«Usare la stereografia per fare uscire oggetti dallo schermo - conclude l'artigiano del video - è un uso ancora limitato di questa frontiere narrativa, che supererà presto lo scetticismo che l'avvolge, come accadde a suo tempo con l'introduzione di sonoro e colore».

L'entusiasmo di Wenders per il lavoro svolto è ritenuto confortante, anche se è difficile immaginare quale possa essere il circuito distributivo di questo prodotto, troppo lungo per andare al cinema da solo e troppo corto per accompagnare i lungometraggi. Rimarrà comunque interessante ricordare anche in futuro l'importanza di questa 'improbabile storia di intrecci, che hanno portato a quella che verrà considerata come la prima produzione stereoscopica Italiana.

http://www.lilliwood.eu

Sostieni Rapporto Confidenziale!

RC È UN PROGETTO TOTALMENTE GRATUITO, OGNI MESE UN PDF E QUOTIDIANAMENTE – SUL SITO – AGGIORNAMENTI, RECENSIONI, NOTIZIE ED APPROFONDIMENTI. DA QUALCHE TEMPO ABBIAMO DATO VITA AD UNA CINETECA ONLINE DEDICATA AL CINEMA INDIPENDENTE, UN TENTATIVO DI SUTURARE LO SCARTO FRA LA VISIONE ED IL MOMENTO CRITICO.

PROVA A FARE DUE CONTI. SCARICA TUTTI I NUMERI DI RC SIN QUI PUBBLICATI E VALUTA QUALE POSSA ESSERE IL LORO VALORE ECONOMICO, DIVIDI LA CIFRA PER DIECI, ED OTTERRAI LA CIFRA RAGIONEVOLE CHE POTRÀ AIUTARCI A COPRIRE PARTE DELLE SPESE SOSTENUTE. PENSACI...

GLI IMPORTI VERRANNO UTILIZZATI PER STAMPARE E DIFFONDE GRATUITAMENTE LA RIVISTA NEL "MONDO REALE", COME PURE AD AMMORTIZZARE LE SPESE SIN QUI SOSTENUTE E PER LA REALIZZAZIONE DI DOCUMENTARI-INTERVISTE A PERSONALITÀ DI QUEL CINEMA INVISIBILE ED INDIPENDENTE CHE DA DUE ANNI TRATTIAMO.

FAI UNA DONAZIONE ATTRAVERSO IL SISTEMA PAYPAL. CLICCA L'ICONA, SELEZIONA L'IMPORTO E PROCEDI ALLA TRANSAZIONE CERTIFICATA E SICURA.
PER MAGGIORI INFORMAZIONI O CHIARIMENTI CONTATTACI AL SEGUENTE INDIRIZZO MAIL: info@rapportoconfidenziale.org

Sostieni RC!
Perché essere gratuiti, liberti e indipendenti... un costo ce l'ha!

http://www.rapportoconfidenziale.org/?page_id=2027

Conversazione con Eleonora Campanella e Serena Gramizzi, regista e produttrice del cortometraggio "Encourage".

a cura di Alessio Galbiati

Quel che mi impressiona del cinema indipendente (parlo di quello italiano, non quello a stelle e strisce che, pure quando lo si nomina con quest'espressione, dispone di budget che da questa parte dell'oceano, in questa piccola Italia, ci si sogna la notte) è la follia. La follia di fare film con quattro soldi, lavorare in squadra senza coperture, animati da un (in)sano fuoco interiore, dalla voglia di raccontare una storia per immagini in movimento.

"Encourage" è un film indipendente, per giunta italiano, dunque necessariamente folle, come tutti i suoi simili, come il paese entro il quale ha preso vita.

"Encourage" è un'opera al femminile, scritta e diretta da Eleonora Campanella e prodotta da Serena Gramizzi per la (piccola ma agguerrita) casa di produzione Videoinflussi, un cortometraggio piccolo ed assai prezioso. Piccolo perché in esso tutto è misurato ed attento. I pochi mezzi a disposizione, a cominciare dal tempo per le riprese, sono sfruttati con abilità nella creazione, prima di tutto, di un'atmosfera, di un clima entro il quale far muovere gli attori. Un'ottima fotografia disegna le angosce della protagonista, l'ansietà della situazione d'attesa nella quale è immersa e delinea, con squarci luminosi, la voglia di vita e futuro che in essa vivono quasi addormentati dalla contingenza.

"Encourage" è la storia di una donna africana sbarcata sulla costa siciliana insieme al suo piccolo bambino ed ospitata da un artista che in quella terra vive; una storia raccontata nel momento in cui la sua protagonista è in attesa di potersi spostare per raggiungere il continente ed incominciare una nuova vita. È il racconto di una sospensione, la messa in scena di un momento di passaggio nella vita di una donna fuggita dal proprio paese, di una migrante.

Campanella non racconta un caso umano, ma una sensazione, quel percorso che tutti conosciamo e che ogni giorno ci fa andare avanti: il farsi coraggio, l'incoraggiarsi. I migranti come i filmmakers, gli uomini come le donne, i neri come i bianchi, tutti abbiamo la necessità di incoraggiare - prima di tutto noi stessi.

Alessio Galbiati: "Encourage" parla di immigrazione. Lo fa in maniera letteralmente lapidaria nella conclusione ed in maniera sorprendentemente efficace nella prima sequenza. Da dove nasce l'esigenza di raccontare una storia come questa?

Eleonora Campanella: L'esigenza nasce dal fatto che è un fatto di realtà quotidiana. Sono nata al sud della Sicilia; il mare ha iniziato a riempirsi di carcasse di navi libiche, c'erano vestiti, bottiglie d'acqua, frammenti di viaggi disperati.
Ho conosciuto una di queste donne arrivate vive dal mare.

AG: Il tema dell'immigrazione è senz'altro fra i più praticati dal cinema italiano dell'ultimo decennio, sembra quasi che il cinema sia la coscienza buona della società italiana, un giardino entro il quale si coltivano i "buoni sentimenti", una riserva distante dal resto della società che pare precipitare ad una velocità sempre più inarrestabile verso una xenofobia istituzionalizzata, una paura del diverso eretta a dogma dello Stato. Nel corto la "società italiana" si manifesta in una voce fuori campo proveniente dal televisore, un telegiornale da conto dell'ultimo sbarco e sempre nel servizio trasmesso dalla tv sentiamo parlare delle violenze subite dagli immigrati. Tutto quello che è traumatico nel corto appare distante, lontano ed esterno alla protagonista. Qual è l'idea che sta alla base di questa scelta narrativa di porre ai margini del film il dramma dell'immigrazione?

Eleonora Campanella: Il dramma viene sentito raccontato al telegiornale, non lo vediamo, finché non lo subiamo da spettatori passivi e anestetizzati. La sospensione della donna è quella di una donna pensante nell'attimo di calma e speranza di un arrivo faticoso.
Volevo raccontare senza sfiorare la cronaca documentaristica.
"L'accogliere", anche in silenzio, anche non parlando la stessa lingua.
Non volevo altro che un sorriso alla fine.
Tutto quello che è traumatico appare distante ed esterno alla protagonista, cosi come per noi europei borghesi quando sentiamo di questa gente al telegiornale.
Volevo vedere l'incontro tra un uomo ed una donna con un bambino, con un futuro, quindi.
Il dramma dell'immigrazione lo dimentichiamo per un momento.
Penso sia molto bella, anche se ironica, la definizione del cinema come di "un giardino dove si coltivano buoni sentimenti"perché credo sia importante coltivarli, i sentimenti, di qualunque natura essi siano, correndo il rischio del "buonismo" o del troppo idealizzato, ma pur sempre raccontando qualcosa e qualcuno in un preciso momento.

AG: "Encourage" mi ha ricordato molto "L'assedio", film di Bernardo Bertolucci del 1999. I corpi delle attrici protagoniste, in entrambi i casi deambulanti in spazi domestici evidentemente alieni alla propria natura – anche solo alle proprie aspirazioni, tracciano traiettorie imperscrutabili di attesa. La somiglianza è data in primis dalle attrici, così affini esteticamente, poi pure per le scelte cromatiche della fotografia. La pellicola di Bertolucci è stata fonte di ispirazione per il tuo cortometraggio? E se non c'ho preso, quali sono state le fonti cinematografiche (filmiche) di riferimento?

Eleonora Campanella: Ne "L'Assedio" Bertolucci mette insieme dei personaggi distanti per storie e culture geografiche che si incontrano e si amano, li mette sullo stesso piano.
Aldilà di come finirà e di come è andata.
E non c'è omaggio più elegante e politico di metterli sullo stesso piano.
In questo forse una voglia di ispirazione.
Fonte di riferimento, per quanto riguarda l'attesa o il silenzio, è certamente il cinema di Antonioni che è un linguaggio talmente preciso nel raccontare il silenzio, dal quale non si può prescindere una volta amato.
Nella scelta di raccontare una storia "altra da sé", uno dei film che mi ha scosso riguardo l' immigrazione è "Cose di questo mondo "di Winterbottom.
Un riferimento importante. Un cinema che andrebbe fatto vedere a scuola.

AG: Oltre al cinema, ed ai film, c'è qualche opera di riferimento, letteraria, pittorica, o altro, che ti ha guidata o ispirata nella realizzazione del corto?

Eleonora Campanella: Ho voluto che l'ambiente dove vive il personaggio maschile fosse pieno di riferimenti culturali precisi.
C'è Norman Rockwell e tutte le razze riunite, quadro sul quale si sveglia Lei.
E poi delle gigantografie di illustrazioni di Mario Sironi: "La pensione fullendmaller", del 1925, con questo uomo borghese che si tiene la testa tra i capelli, disperato.
Mi piaceva l'idea di mettere in contatto Fatoumata, il personaggio femminile, con un ambiente lontanissimo per iconografia e cultura.
Poi sparsi qua e là ci sono Frank Zappa, Gesù, Pasolini, un immaginetta di Don bosco trovata dentro la location (anche Gesù stava dentro e non me la sono sentita di buttarlo fuori), un uovo sodo che ha seguito lo scenografo da Bologna fino a Pachino.

AG: Di "Encourage" oltre che la regia hai curato pure la fase di scrittura. Vorrei sapere se hai scritto una sceneggiatura vera e propria o se invece ti sei affidata ad un soggetto. Mi interessa sapere quanto il "film scritto" ti sia stato utile durante la realizzazione?

Eleonora Campanella: Mi sono affidata alla sceneggiatura e quindi ho girato scena per scena, così come da scrittura. In corso d'opera ci si rende conto dei limiti, delle mancanze e quindi ho riscritto molto al montaggio.
La lunghezza del cortometraggio è una sfida, se si vuole raccontare una storia lenta e senza dialoghi.
Girando con un bambino di tre anni pensavo si sarebbero dovute adattare sul momento delle scene intere, in realtà il bimbo ha stupito tutti per pazienza e bravura, le scene che sono state cambiate scaturivano dalle riflessioni o dai consigli da parte degli amici della troupe.

AG: La protagonista del cortometraggio è Fatoumata Diawara, musicista ed attrice attiva in due continenti, che ha all'attivo pellicole importanti quali "Taafe Fangan" (Le pouvoir des femmes) di Adama Draboe (Mali/1996), "La Génèse" di Cheick Oumar Sissoko (Francia-Mali/1999) e "Sia, le rêve du python" di Dani Kouyaté (France-Burkina Faso/2001). Un'attrice e musicista che è stata pure in concorso a Cannes. Ci puoi raccontare come siete entrati in contatto con lei, come l'avete convinta a partecipare alla realizzazione del corto?

Eleonora Campanella: Fatoumata mi è stata consigliata da un amico musicista, incontrato dopo anni a Bologna, a cui rivolsi la domanda: "ma la conosci una bella come te, nera come te e brava pure?"

Lui mi disse che conosceva questa "principessa" e che aveva una pagina myspace.
Quando l'ho vista e l'ho sentita cantare ho capito che era Lei, sei giorni dopo io e Serena - producer, aiuto regia ed amica - l'abbiamo intercettata ad un suo concerto ad Amsterdam.
La cosa bella è stata che noi abbiamo parlato con Fatoumata, mezz'ora a fine concerto, in camerino col soggetto in mano, ho iniziato io in inglese e ha concluso Serena in francese, lei ha ascoltato seria e poi ha sorriso alla fine, così come da copione, e ha detto: «si, lo voglio fare».
C'è stata una grande empatia con Fatoumata ed è stato una fortuna oltre che un piacere, lavorare con lei.

AG: Un altro aspetto che ho trovato assai convincente, che in estrema sintesi mi è molto piaciuto, è la location scelta. Ci puoi raccontare dove avete girato e come avete scelto proprio quel luogo?

Eleonora Campanella: Ho scelto quel luogo perché ho sempre sognato di farlo. Sono cresciuta con questa luce accecante che in alcuni luoghi, al tramonto, diventa di un rosa africano.
Vendicari che è l'oasi faunistica in cui abbiamo girato, si trova nella parte meridionale della Sicilia dove si incontrano lo Ionio e il Mediterraneo.
In quel tratto di costa c'è la targa che ho montato a fine corto, che ricorda la morte di 18 giovanissimi profughi palestinesi ed egiziani, avvenuta qualche anno fa.

AG: Dal punto di vista produttivo il corto è stato reso possibile da Videoinflussi con il sostegno della Sicilia Film Commission e della Regione Siciliana - Assessorato dei beni culturali dell'identità siciliana. Quanto è costata la sua realizzazione e quanto le istituzioni siciliane hanno contribuito alla produzione? Mi interessa sapere soprattutto quale sia stata la trafila burocratica che ha reso possibile questo contributo istituzionale…

Serena Gramizzi: Dal punto di vista produttivo, in realtà, almeno per ora, il corto è stato reso possibile da Videoinflussi con il sostegno dei meravigliosi membri della nostra troupe…
Nel 2008 abbiamo partecipato al Bando Regionale per il Sostegno alla Produzione Audiovisiva della Regione Sicilia e della Filmcommission.
Avremmo anche vinto il contributo solo che, in questo momento, le pratiche del bando si trovano al Tar, per denuncia di chi, a quanto pare, non aveva i criteri per essere tra i finanziati, ma aveva gli avvocati per contestare la decisione degli enti istituzionali. In realtà, ad Aprile dell'anno scorso, aspettando gli esiti dei finanziamenti dei suddetti enti, abbiamo deciso (Eleonora e Serena, ndr) di cercare di capire quali fossero state le possibilità effettive di fare una sorta di produzione a quote, nella quale le spese vive sarebbero state sostenute da Videoinflussi e i salari dei nostri collaboratori (e nostri, naturalmente) sarebbero stati ripagati dal finanziamento della Filmcommission o, in caso di non contributo, dai futuri guadagni del cortometraggio.
I nostri collaboratori hanno accettato la sfida e si sono prodigati per la buona riuscita del lavoro. Lo hanno fatto perché hanno creduto nel progetto e perché sapevano che la fretta non era un capriccio ma una necessità temporale, sia per il momento storico nel quale il corto andava girato, visti i fatti di cronaca contingenti che fanno da sfondo al narrato, sia per la disponibilità di un'attrice come Fatoumata Diawara che, tra riprese cinematografiche, spettacoli a teatro e concerti in giro per il mondo, ci ha potuto concedere solo pochi giorni a Giugno. L'età del piccolo Emanuel e la contingenza hanno reso il *carpe diem* una prassi.

AG: Quali sono le strade possibili concesse ad un'opera come quella da te prodotta per coprire i costi di produzione?

Serena Gramizzi: Per coprire i costi di produzione, oltre a lavorare per ottenere aiuti da Enti Pubblici che dovrebbero sostenerci, come e più delle Film Commission, offrendoci per esempio servizi come ha fatto la Forestale, tendiamo a far vedere le nostre produzioni innanzitutto ai festival, nella speranza di premi, di

mercato e di visibilità. Nel frattempo che il film fa il suo percorso in sale cinematografiche ufficiali ed ufficiose, cerchiamo di tessere contatti perché poi il film possa essere venduto. Di base, visto che le incognite e le variabili sono molte, il vero segreto, che è poi la cosa più ardua, è spendere il meno possibile!

AG: Dal punto di vista distributivo, delle occasioni di essere visto dal pubblico, "Encourage" sta girando per festival. Puoi dirmi quali saranno le prossime occasioni per vederlo? Cioè a quali festival e rassegne parteciperà?

Serena Gramizzi: Abbiamo finito definitivamente il lavoro a Febbraio, quindi iniziato a mandare in giro "Encourage" solo da un paio di mesi… abbiamo già avuto degli esiti di selezioni, ma ancora stiamo aspettando risposte dai più. Per ora il film è stato proiettato a Milano, al festival Sguardi altrove, ed a Mantova, al festival Pollywood, è stato selezionato per Salento Finibus Terrae, che si terrà a S.Vito dei Normanni, Brindisi, dal 16 luglio al 1 agosto 2010.

AG: Pensate di renderlo disponibile online, visibile attraverso uno streaming?

Serena Gramizzi: Non penso di mettere il film in streaming, almeno per un annetto, almeno fino a quando non ho fatto il giro di boa completo di tutti i festival che più mi interessano, ai quali vorrei che "Encourage" partecipasse.

AG: "Encourage" è il tuo terzo cortometraggio dopo "Punti di vista" ed "Un lavoro serio", rispettivamente del 2007 e del 2006. Quali sono le tematiche a te più care, quelle che hai portato avanti dal tuo primo lavoro o più in generale quale ritieni possano essere le caratteristiche peculiari del tuo cinema?

Eleonora Campanella: Non so ancora, spero di avere il tempo per scoprirlo io stessa, attraverso futuri e innumerevoli lavori, fattore comune ai tre corti è la centralità della donna nel racconto, credo.
"Un lavoro serio" è un corto leggero, che indaga in modo ironico l'incertezza di voler vivere di un mestiere, quello dell'attrice. "Encourage" il cui tema sarebbe parecchio serio, lo volevo affrontare con una leggerezza che viene preclusa solitamente a questo tipo di storie.

AG: E per concludere una domanda autoreferenziale… Cosa dovrebbe fare al giorno d'oggi una rivista cinematografica per aiutare concretamente il cinema indipendente? Quali sono a tuo avviso gli aspetti delle opere a cui dare maggiore attenzione?

Eleonora Campanella: Come aiutare il cinema indipendente… me lo chiedo da tempo. Senz'altro dedicando attenzione a quello che succede oltre il cinema, per così dire "commerciale", fuori dalle logiche di botteghino… è necessario, ed è già qualcosa.
La vostra rivista è talmente ben fatta e interessante che sarebbe bello fosse tradotta in inglese, in modo da circolare ovunque e non solo in Italia.

ENCOURAGE

L'incontro tra un uomo, uno scultore, e una donna clandestina appena arrivata da uno sbarco.
Una quotidianità fatta di silenzi, di non facile comunicazione verbale.
Una piccola storia d'integrazione raccontata in modo sospeso, ideale.

Scritto e diretto da: Eleonora Campanella
Fotografia: Fabrizio La Palombara
Montaggio: Massimiliano Bartolini, Fabio Ricci
Interpreti: Fatoumata Diawara, Fabio Gorgolini, Emanuel Yusuwa
Presa diretta: Giacomo Avanza
Musiche: "Coast to coast" - Girl with the gun
Montaggio del suono: Riccardo Spagnol
Aiuto regia: Serena Gramizzi
Assistente operatore: Lemonica Koumbi
Scenografia: Antonio Marzulli
Trucco: Helena Di Fatta
Elettricista: Peppe Cammarata
Color: Gianni Giannelli
Prouduzione: Videoinflussi
Direttore di produzione: Serena Gramizz
Segretario di produzione: Peppe Cammarata
Segretaria di edizione: Rossella Quattrina

In collaborazione con Sicilia Film Commission e Regione Siciliana - Assessorato dei beni culturali dell'identità siciliana.

Durata: 18'55"
Formato: HD
Anno: 2009

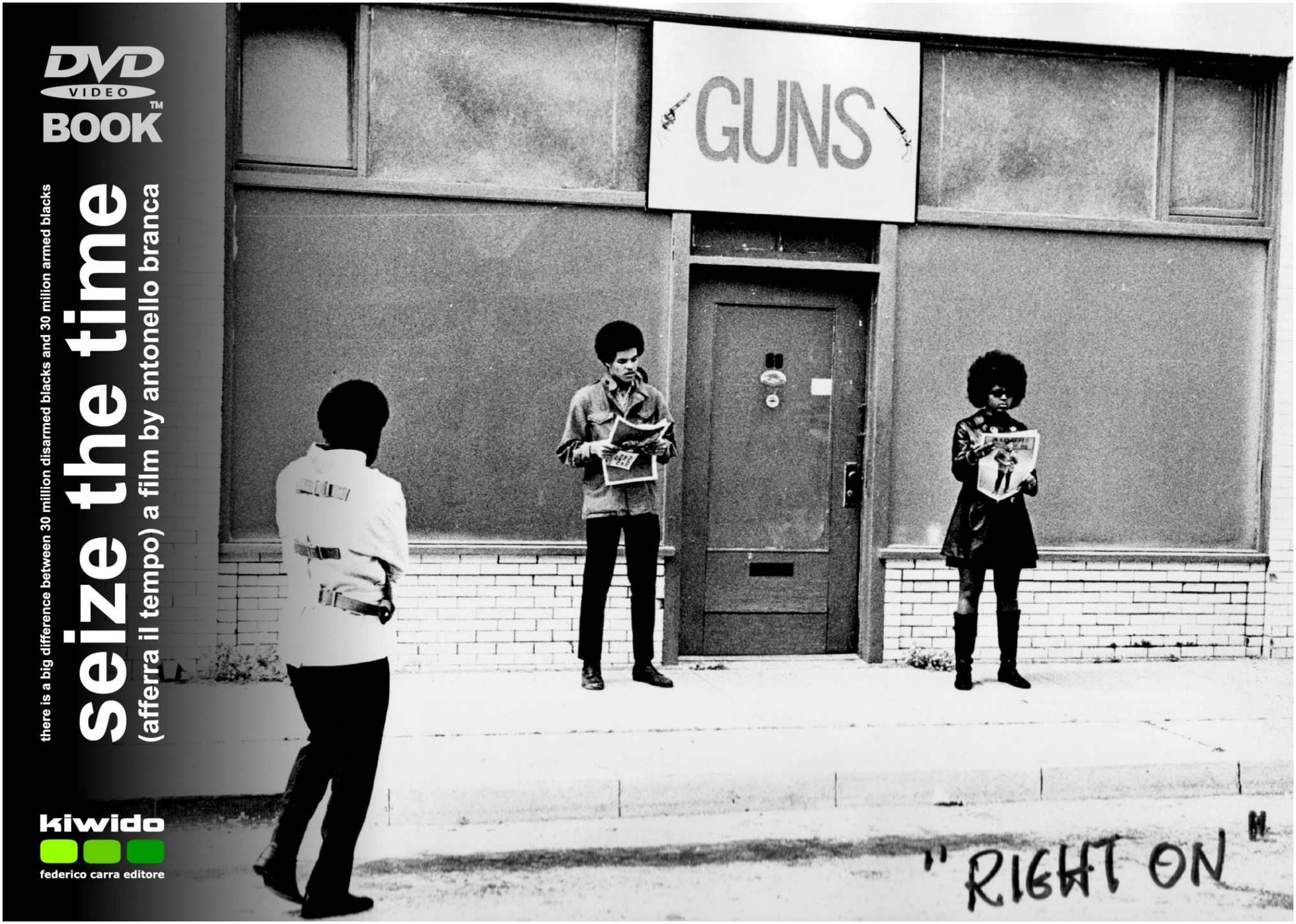
www.videoinflussi.org

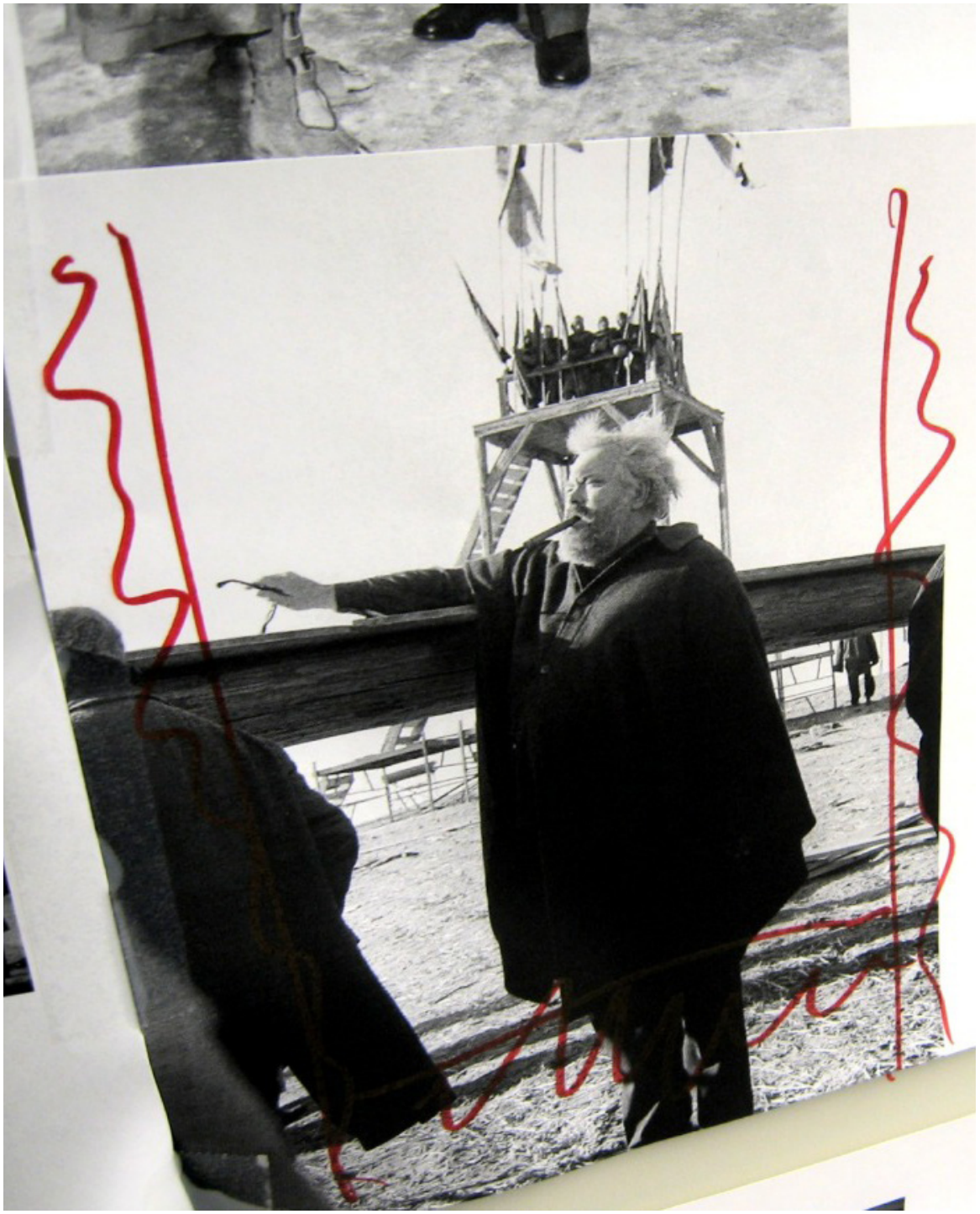
Nomadica *è un festival itinerante di cinema e arti cinetiche nato con una finalità precisa: creare un circuito di distribuzione dal basso che permetta la divulgazione di centinaia di opere valide, prodotte in modo autonomo e indipendente. La rete è composta da tutte quelle realtà associative, pubbliche e private, che partecipano ospitando e organizzando proiezioni, incontri, attività artistiche legate al cinema. Un circuito di spazi e di gente interessata che consente la circolazione delle decine di opere che compongono l'*Opera Nomadica*, ossia l'elenco dei film che danno linfa al festival.*

Ricercare le mappe del deserto che ci circonda, concepire il vuoto come qualcosa che va riempito. Distruggere quegli elementi moralizzanti che bloccano lo sviluppo del pensiero (e dell'azione) contemporaneo e che spesso ci convincono che stiamo davvero "al di fuori di", allontanandoci dal quotidiano "deserto del Reale" – e sono i giornali, le riviste, la pubblicità, certa fotografia, certo teatro, cinema, arte, arte, arte. Come ci si regola nel deserto? Attraverso tracce e connessioni. E sono le connessioni l'ultima possibilità da noi visibile per rendere ciò che altrimenti è invisibile. Siamo carichi di opere profonde, lavoro di decine di autori, in povertà, produzioni autonome, da una parte, luoghi interessati e gente assetata dall'altra. Una moltitudine disarticolata, in un tutto geograficamente frammentato.

Nomadica *è un progetto in divenire, al momento composto da circa 60 autori partecipanti, riuniti all'interno di diversi progetti di ricerca. Le realtà che, ad oggi, lo compongono sono circa 50, sparse lungo tutto il territorio nazionale e oltre. Partito agli inizi di Aprile 2010, ha già in programma più di 60 proiezioni, divenendo da subito un festival anomalo, in movimento, sotterraneo, che andrà avanti per un periodo indefinito.*
Una nuova struttura, dunque, dalle molteplici finalità, tutte proiettate verso nuove possibilità di produzione, sostegno e diffusione di autori e artisti, che nasce dalla consapevolezza di una profonda ricchezza di stili, temi, ricerche nell'underground cinematografico italiano. Una consapevolezza che ci conduce a creare differenti forme di condivisione, che si modellano ai luoghi, donandosi a centinaia di persone.
Il Nomadica *nasce da un'idea e dal lavoro di Giuseppe Spina, cineasta e co-fondatore di malastrada.film, un piccolo centro "esploso" per la creazione e la diffusione delle arti cinematografiche. Malastrada.film negli anni ha realizzato svariati progetti dal basso, creando delle connessioni inedite tanto a livello produttivo che divulgativo, sperimentando nuove tecniche di comunicazione via web e creando strutture e reti per il sostegno del cinema di ricerca.*

www.nomadica.eu
info@nomadica.eu


DVD VIDEO BOOK™
there is a big difference between 30 million disarmed blacks and 30 milion armed blacks
seize the time
(afferra il tempo) a film by antonello branca
kiwido
federico carra editore
GUNS
"RIGHT ON"



Il saggio che qui pubblichiamo, "L'infinito. Sul cinema di Orson Welles" *a cura di Toni D'Angela, proviene dal numero 4 de* "La furia umana", *straordinario trimestrale di cinema assolutamente fuori da ogni schema.* "La furia umana" *è un progetto editoriale gratuito diretto da Toni D'Angela che vi consigliamo vivamente di leggere e far circolare.*
Il testo in questione rientra in un ampio ed esaustivo approfondimento dedicato ad Orson Welles ed al suo cinema, tutti i film del genio che ha (re)inventato la settima arte, nei testi di critica cinematografica di: Toni D'Angela, Ross Wilbanks, Gianni Rondolino, James Naremore, Rinaldo Censi, Denis Lévy, Edoardo Bruno, Alessandro Cappabianca, Lorenzo Pellizzari, Marzio Pieri, Richard Hell, Michele Goni, Chris Fujiwara, Elena Dagrada, Sigismondo Sciortino, A.S. Hamrah, Alfonso Cariolato, Marzio Pieri, Alessandro Cappabianca, Giona A. Nazzaro, Renato Zorzin, Sigismondo Sciortino, Lawrence French, Jonathan Rosenbaum, Lawrence French.

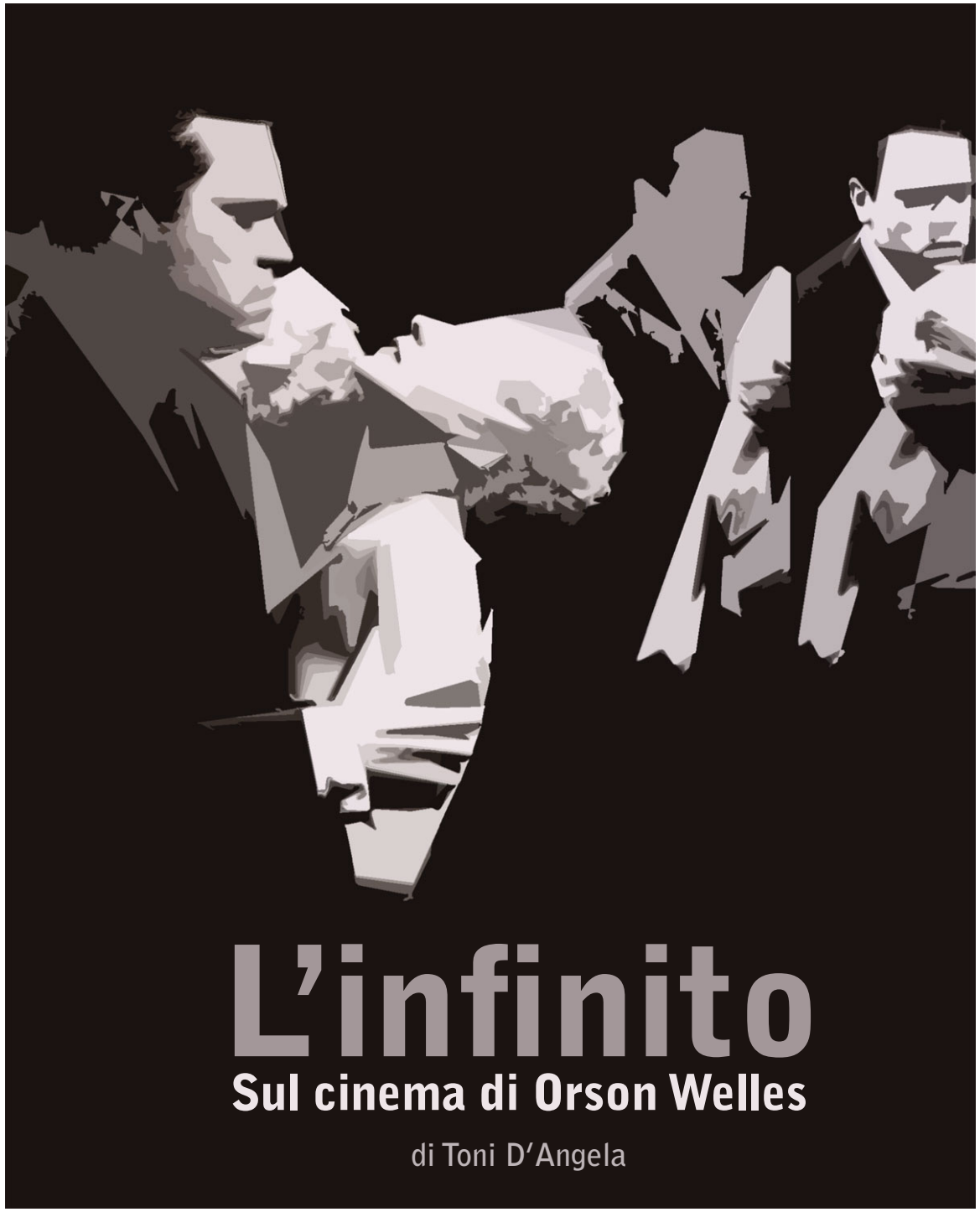
LA FURIA UMANA
www.lafuriaumana.it
ISSN: 2037-0431

Rivista di storia e teoria del cinema, (in)visioni, derive, vampate, fantasticherie e filosofia.
La furia umana is a multilingual quarterly on line of theory and history of cinema fire, daydreams, drifts.

Direzione (mise en page): Toni D'Angela.
Comitato di redazione: Alberto Bosio (web development), Marco Grosoli, Gloria Morano, Sigismondo Sciortino.
Collaboratori: Alessandro Cappabianca, Rinaldo Censi, Jean Kabir (correspondent from Dharwad, India), Simona Frasca, Gabrielle Lucantonio, Michele Goni, Daniela Pastor, Doris Peternel (Korrespondentin aus Wien), Federico Rossin, Francis Vogner Dos Reis (correspondente em São Paulo)

La furia umana, n° 1, summer 2009
La furia umana, n° 2, autumn 2009
La furia umana, n° 3, winter 2010
La furia umana, n° 4, spring 2010

www.lafuriaumana.it



L'infinito

Sul cinema di Orson Welles

di Toni D'Angela

La ragione dell'uomo
non è sottoposta tutto giorno
a infiniti accidenti?
Leopardi

BIGGER THAN LIFE

La fama di *Citizen Kane*, scriveva André Bazin, non sarà mai troppa. Certo nemmeno Bazin poteva immaginare quanto, questa sua profezia, potesse rivelarsi così esatta, drammaticamente vera, anzi *falsa*. *Citizen Kane* infatti di fama ne ha avuta perfino troppa. Orson Welles, sconsolato, lo rammentava in una conversazione con l'amico Peter Bogdanovich – un grande regista oggi dimenticato. Welles non voleva nemmeno più parlarne, quasi ne era sommerso e sopraffatto o, quantomeno, infastidito. Dopo tutto non era che un film, un solo film, il suo primo film e forse neppure il migliore ma, certo, il suo film più discusso che ancora negli anni Settanta innescò roventi e appassionate polemiche attorno al suo significato fondamentale.

> *Citizen Kane* può essere visto in due modi diametralmente opposti. Lo si può vedere come il primo film girato da un cineasta indipendente, e l'unico in cui gli sia stato accordato il pieno uso di uno studio hollywoodiano *insieme* al montaggio finale. Altrimenti, si può vedere *Citizen Kane* come la definitiva testimonianza della tradizione hollywoodiana, la prova che quell'industria riusciva a mettere insieme grandi talenti (tra cui Welles, Mankiewicz e Tolland) e a usarli al loro meglio. *(Jonathan Rosenbaum)*

Secondo Robert L. Carringer e Pauline Kael l'opera sarebbe il culmine del genere "commedia sul giornalismo", assai diffuso negli anni Trenta, scaturito dalla collaborazione di diversi talenti e non dalla sola genialità di un singolo. La celebre e temuta Kael, critico del «New Yorker», appoggiandosi anche su alcuni aneddoti dello sceneggiatore Nunnaly Johnson – già autore di alcune dichiarazioni equivoche e farneticanti rilasciate a Lindsay Anderson volte a ridimensionare la grandezza di John Ford e ad attribuire la patente di autorialità allo sceneggiatore e non al regista – inoltre, nel saggio *Raising Kane* (1971), sosteneva che l'autore della sceneggiatura del film fosse il solo Herman J. Mankiewicz (fratello del regista Joseph) e che questa costituisse la principale fonte creativa e forza innovativa del lungometraggio. Alle tesi senza fondamento e occasionali della Kael replicarono, con risposte argomentate e documentate, Peter Bogdanovich, Joseph McBride e Jonathan Rosenbaum: ancora oggi i tre principali esegeti del cinema wellesiano. E non solo: Orson Welles *è un continente a se stante* (Serge Daney).

> La principale differenza fra *Citizen Kane* e il cinema di normale amministrazione non è tanto questione di montaggio quanto di dimensioni e di prospettive, oltre alla tendenza wellesiana di animare lo spazio intorno agli attori. *(James Naremore)*

Citizen Kane di fatto, per il suo autore, è diventato un'opera maledetta, una dannazione e una condanna. Bigger than life: ingombrante la resa ma già tumultuosa la preparazione. Il film, di fatto, è all'origine di molte di quelle seccature e di quei guai che avrebbero condizionato il lavoro di Welles per oltre trent'anni e che, come insolenti tafani, per tutta la vita l'hanno tormentato. Alla fine, Welles ne è rimasto tramortito.
Prima l'*affaire* Hearst, un brutto affare perché vedeva implicato un boss dei mass-media e della finanza, un bad man senza scrupoli: minacce, denunce. Di seguito l'invidia e il risentimento di colleghi frustrati da vincoli e clausole, soggiogati da produttori cafoni: non John Ford che si recò sul set per augurargli buon lavoro; né il disgraziato Stroheim ravvivato dall'ascesa dell'astro nascente che esigeva e si prendeva i pieni poteri, tutti i poteri. Infine la polemica critico-storiografica, stucchevole, del critico Pauline Kael

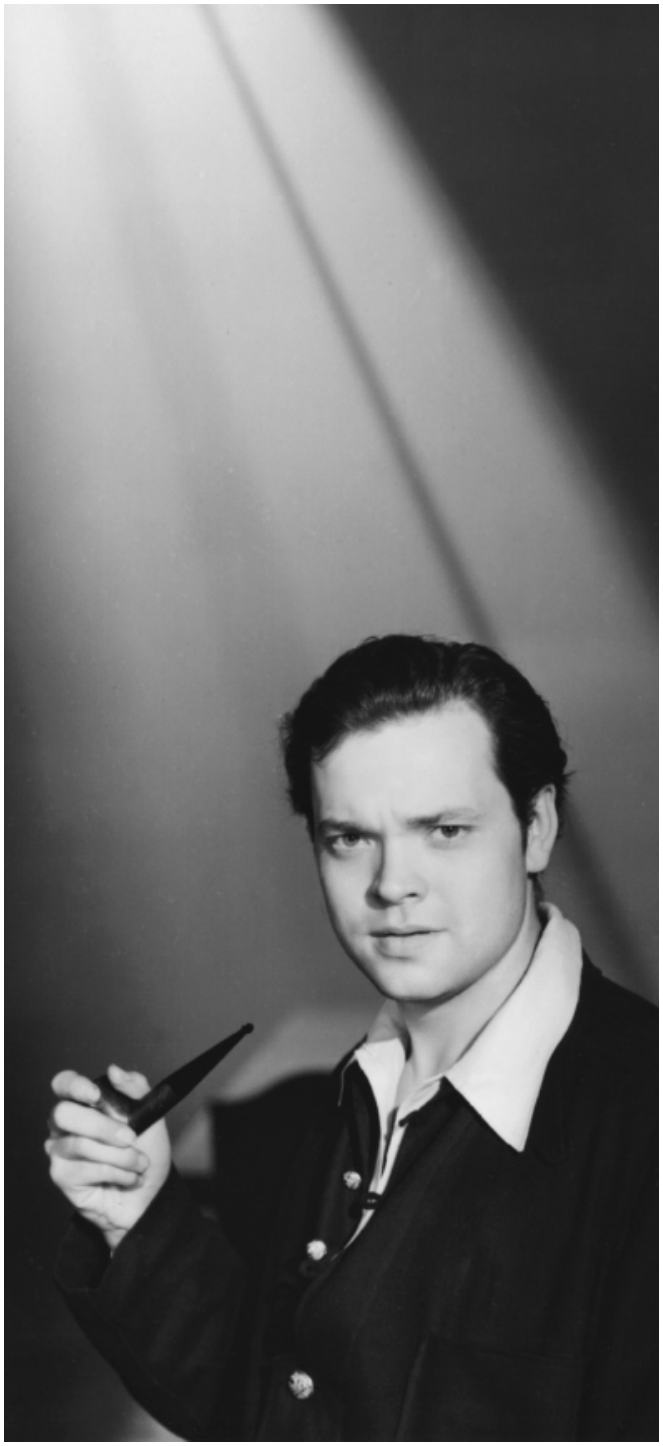
sulla paternità di *Quarto potere*.

I pieni poteri Welles non li ha quasi mai detenuti ed esercitati. Quel favoloso contratto che il mocciosetto teatrante aveva strappato a Hollywood presto fu violato da chi poteva permettersi di farlo impunemente. Quando Welles era lontano, in Brasile, per girare *It's All True* – un altro film maledetto – la RKO gli scippò *The Maginificents Amberson* affidandolo alle forbici di Robert Wise che stava montando il film insieme a Mark Robson. E come se non bastasse, l'amico Joe Cotten, protagonista del film, approvava l'operazione. Sperduto in America latina dove aveva dissipato i soldi della produzione – figura dell'elogio del dispendio – e impotente a reagire contro la decisione della RKO a cui *L'orgoglio degli Amberson* non piaceva perché troppo tetro, buio, lungo. E poi la RKO era appena passata di mano e i nuovi padroni del vapore mica se la sentivano di rischiare denaro appresso a questo folle bulimico. *Quarto potere*, interamente girato e montato da Welles; *It's All True*, fu mai finito; *L'orgoglio degli Amberson*, in mezzo, sottratto al controllo del regista: il primo di una lunga serie. Siamo nel 1942 – il contratto con la RKO fu siglato nel 1939 – e la carriera di uno dei più grandi registi della storia della settima arte, *un citoyen de l'écran* (Jean Renoir), è già segnata.

CITIZEN WELLES

George Orson Welles nasce il 6 maggio 1915 a Kenosha, Wisconsin, non distante da Chicago. Il padre era un ingegnere e un inventore; la madre una pianista. Riceve un'educazione privilegiata. Giovanissimo prende confidenza con le tavole del palcoscenico. A soli 16 anni parte alla volta dell'Irlanda presentandosi al cospetto di Michael McLiammóir (lo Iago di *Othello*), direttore del Gate Theatre di Dublino. Le sue prime regie dublinesi son Ibsen, Cechov e *Alice nel paese delle meraviglie*.

Subito si sbizzarrisce con il trucco. In *The Hearts of Age*, parodia insolente del film d'avanguardia, *tutto lo sforzo creativo è incentrato sul trucco volutamente eccessivo* (François Truffaut). Il maquillage, ha scritto Joe McBride, è un rituale necessario all'eroe wellesiano, è qualcosa che nasconde e, insieme, invita a svelare nel punto culminante dei suoi film quando si toccano vero e falso e i suoi personaggi (Arkadin, Quinlan, Clay ma anche l'avvocato Bannister di *The Lady from Shanghai*) vengono smascherati da un uomo più giovane, senza trucco ma che nel suo volto percepisce anche la sua stessa colpevolezza (Van Stratten, Vargas e anche l'ingenuo O'Hara di *The Lady from Shanghai*). Nel 1933 ritorna negli USA. Si fa conoscere insieme a John Houseman con il quale lavora all'interno dei progetti culturali finanziati del Federal Theatre rooselveltiano: mette in scena il *Macbeth* voo-doo con attori neri ambientati nella ribollente e sventurata Haiti (isola dove per la prima volta gli schiavi si erano ribellati e che gli Stati Uniti per cinquant'anni, dopo il 1945, hanno terremotato supportando classi dirigenti corrotte e incompetenti); rappresenta un *Giulio Cesare* anti-hitleriano. Nel 1934 realizza il suo primo cortometraggio: l'avanguardistico *The Hearts of Age*. Dal 1934 inizia a lavorare in radio e nel 1938 annuncia al mondo intero la Guerra dei mondi scatenando il panico in mezza America. Ormai



è una celebrità. Hollywood vuole immediatamente mettere a profitto la novità. Sappiamo come andrà a finire.

Welles sposa Rita Hayworth nel 1943: straight shooting. Ma divorzieranno dopo l'uscita di *The Lady from Shanghai*, nel 1948, in cui sconvolge il celebre volto hollywoodiano facendo ancora una volta saltare i nervi ai produttori. Il montaggio di *Macbeth* viene sintomaticamente terminato in Europa dove Welles ha trovato riparo. È ormai un esule. Come se non bastasse pare pure che non si sia fatto mancare nemmeno l'immancabile film mancato, meno affascinante e perfino poco o per niente wellesiano secondo alcuni critici: *The Stranger* (1946), il noir hithcockiano ad ogni modo ironico, basato su un modello narrativo tipicamente wellesiano (un segreto terribile o una colpa/un'indagine/lo smascheramento/la punizione dell'innocente/il finale in cui il personaggio diabolico cade rovinosamente), anti-retorico nella *écriture* a dispetto del progetto evidentemente apologetico se non propagandistico (american way of life vs. totalitarismo), inquietante nel contrasto fra la tranquilla vita della provincia americana (ancora una volta una maschera, un trucco) e il segreto del male che – in anticipo quantomeno sull'*Invasione degli ultracorpi* dello spietato Don Siegel – si annida nelle mucose morbide ma viscose del paesaggio statunitense, rendendo più friabile l'antagonismo fra guerra e pace, totalitarismo e democrazia.

Lavora assiduamente come attore in qualsiasi tipo di film per raccogliere i soldi necessari al suo *Othello*. Ritorna a teatro, sia a Parigi che a Londra. Visita e lavora in Italia, per il cinema e per la televisione, e, a Roma, ha modo di scoprire il più grande attore teatrale del mondo: Eduardo (Welles ne parla nell'autobiografia scritta con Bogdanovich e in un omaggio pubblicato sull'edizione francese di «Vogue» nel 1982). *Othello* viene finalmente presentato a Cannes nel 1952.

Nel 1955 filma *Mr. Arkadin* e una delle sue attrici: Paola Mori. Comincia le riprese del *Don Chisciotte*, progetta una versione teatrale di *Moby Dick* (più tardi parteciperà alla versione cinematografica dell'amico John Huston).

Nel 1956 è di nuovo a New York: mette in scena *Re Lear*. Partecipa all'"Ed Sullivan Show" e, nel 1958, ritorna a Hollywood appoggiato da Charlton Heston: *The Touch of Evil*. Continua a girare materiali per *Don Chisciotte*. Sempre nel 1958 gira per la BBC un documentario sull'Actor's Studio: *The Metod*.

Di nuovo a Dublino nel 1960, al Gate, dove porta in scena *Chimes at Midnight* scaturito dall'intersezione di *Riccardo II*, *Enrico IV*, *Enrico V* e *Le allegri comari di Windsor*: diventerà un film nel 1966, con Jeanne Moreau, John Gielgud, Welles e Walter Chiari. Nel frattempo dirige *The Trial* proiettato la prima volta a Parigi nel dicembre del 1962 e il Museum of Modern Arts di NY gli dedica la prima retrospettiva. Legge il *Moby Dick* trasmesso dalla BBC e per la CBS inizia un progetto attraverso Londra, Vienna e Venezia che, dopo l'immancabile abbandono da parte della CBS, culminerà ne *The One Man Band*, influenzato dai giovani Monty Python.

Conosce Oja Kodar, la sua ultima e fidata compagna, e recita per Pier Paolo Pasolini ne *La ricotta*. Recita in molti film fino al 1968 quando dirige la Moreau in *Histoire Immortelle* tratto da un racconto della sua scrittrice preferita: Karen Blixen.

Continua ancora a girare: *The Deep*, da un romanzo di Charles Williams, con la Moreau e Oja Kodar, e finanziato da Welles in prima persona; lo sperimentale *The Other Side of the Wind* per il cinema – con interpreti l'amico John Huston e Peter Bogdanovich e il critico Joe McBride – e *The Merchant of Venice* (inizialmente) per la televisione (dopo che il film fu terminato, a Roma viene rubata la colonna sonora di due dei tre rulli – mai ritrovati); senza mai fare opera, senza chiudere e terminare i progetti. L'ultimo film realizzato e presentato al pubblico è *F for Fake*: meditazione nietzscheana sull'intreccio di menzogna e verità che a sua volta si radica nel rapporto, sempre operante in Welles, fra opzioni stilistico-formali e limitazioni tecnico-finanziarie; una riflessione sulla deleuziana potenza del falso al di là della platonica distinzione tra vero e falso, dentro la finzione come messa in scena della verità (della finzione). Siamo nel 1975. Nel 1974 l'American Film Institute gli conferisce il terzo premio alla carriera.

Viaggerà ancora molto, dalla Francia al Giappone, filmando il monologo di Shylock nel deserto e realizzando quel *Filming "Othello"* (1981) in cui ancora una volta l'illusionista Welles rievocava i trucchi magici cui dovette ricorrere, quando rimase senza risorse finanziarie, per concludere il suo *Othello* trent'anni prima. Invenzioni ed espedienti dipendenti – lui signore assoluto del pianosequenza – all'uso poetico del montaggio. Certo Welles avrebbe voluto girare inquadrature lunghe senza stacchi ma i divini incidenti della lavorazione hanno consegnato il primato al montaggio e *Filming "Othello"*, per questo, è sia una lezione sul ritmo che una lezione di cose che non isola vita e cinema, realtà e fiction, caso e stile.

Morirà il 10 ottobre 1985. Fu sepolto in una fattoria dell'amata Spagna, nei pressi di Siviglia.

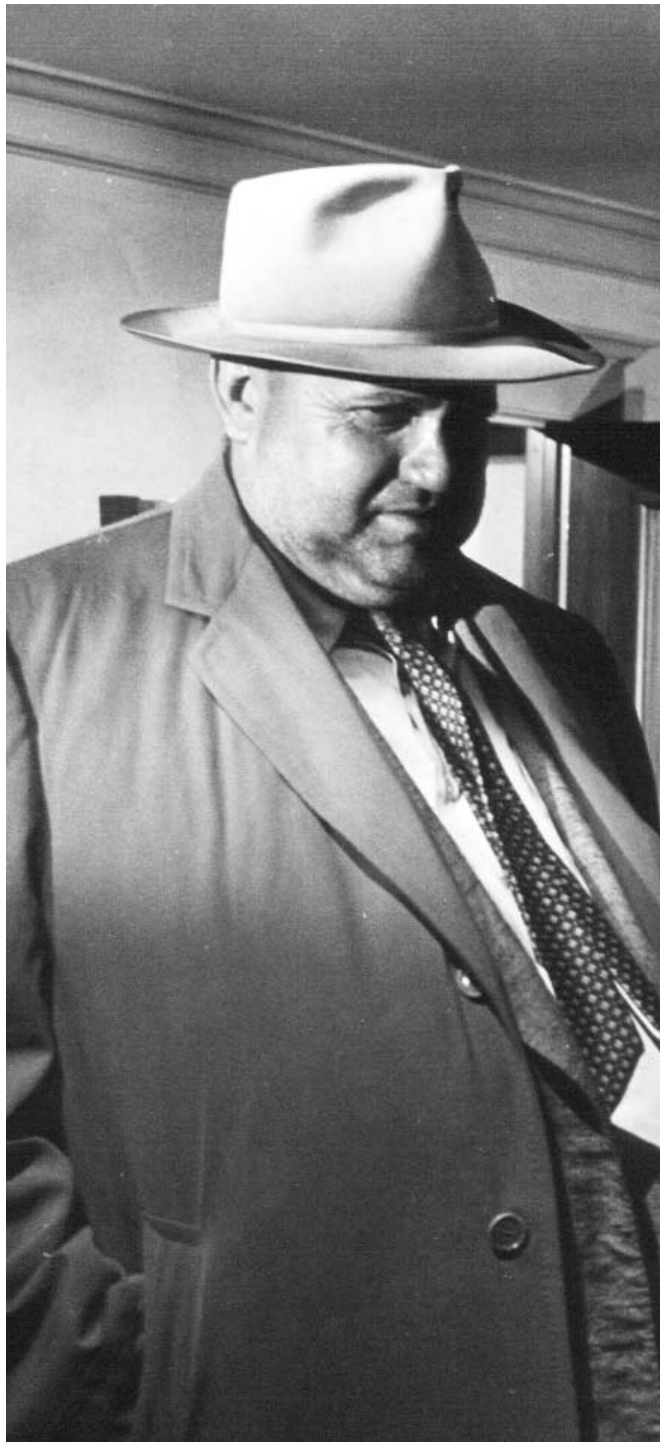
PIANOSEQUENZA

Il sapore che prende la carriera del regista è quello dell'*incompiuto*: la sua carriera è costellata di *unfinished* – opera non finita e in-finita come la Xanadu di Kane. *The Magnificent Ambersons*, *It's All True*, *Don Quixote* (il taglio della tela-finzione-verità ripetuto da Mario Schifano in *Umano non umano*), *The Deep*, *The Merchant of Venice*, *The Other Side of the Wind*, a vario titolo, rappresentano *brandea*, immagini, frammenti, intermediari fra gli spettatori e gli studiosi da un lato e i progetti, i fantasmi, i desideri indeterminati e indefiniti, inafferrabili, del regista dall'altro - capaci di produrre nel cinefilo effetti miracolosi, attese e fantasticherie, proiezioni e immaginari infiniti. D'altronde il mondo è un *campo* e a questo titolo, come ha scritto Merleau-Ponty, è sempre aperto: incompiuto. Ciò nonostante André Bazin nel suo *Orson Welles* (prima edizione 1950; edizione ampliata 1958) e prima ancora in alcune pagine memorabili del suo *Che cos'è il cinema?* Aveva riconosciuto in questa opera il simbolo, la chiave di volta della modernità cinematografica, dipanata attorno alla nozione epocale del *pianosequenza* – oggi, disgraziatamente, solo un tecnicismo da manuale. Il pianosequenza baziniano non era semplicemente un'unità formale designante una sequenza realizzata con una sola inquadratura. Nella curvatura baziniana il pianosequenza era una forma di relazione che rinviava a tre livelli distinti e correlati: formale, storico, ontologico.
Nell'accezione formale: è l'annuncio di uno stile innovativo che rimodula e reinventa la messa in scena riprendendo un'azione senza interromperla con il montaggio.
Nell'ottica storica: è una cesura, marca il dislivello fra classicismo e modernità segnando l'evoluzione del linguaggio cinematografico superando la disgregazione spaziotemporale operata dal montaggio classico.
Sotto il profilo ontologico: è un procedimento realista che mima il divenire molteplice della realtà la cui *ambiguità* è irriducibile al *découpage* classico che aggredisce il fatto facendolo a pezzi per poi ricomporlo e snaturarlo, rappresentando analiticamente un quadro artificiale del reale che, al contrario, il pianosequenza wellesiano sa restituire in tutta la sua originaria eccedenza.

Welles, rifiutando la logica che frammenta e ricompone, semplifica e riduce la complessità imbarazzante del reale, coglie la profondità delle cose che, confusamente, sempre coesistono sovrapponendosi e contendendosi lo spazio della nostra visione. Welles attraversa la scena senza scomporla e ricomporla, fenomeno logicamente e non analiticamente. Sono gli anni in cui il filosofo francese Maurice Merleau-Ponty elabora le sue meditazioni attorno all'ambiguità ontologica dell'Essere radicata nella percezione di un soggetto sempre incarnato e mai di sorvolo che percepisce il *qualcosa* percettivo come preso in mezzo ad altre cose, com-promesso nelle cose, in un campo maxwelliano di forze e tensioni, increspature e pieghe, affezioni e azioni dei personaggi e densità degli ambienti, che si attraggono e respingono in una correlazione dinamica. Immagini e attanti in Welles sono posizioni distribuite in un processo parziale che dipende da ogni altro processo che si svolge nel campo, anzi, nel pianosequenza.

Gli ambienti in Welles sono sempre percepiti più che rappresentati, cose vive e non oggetti in sé; le cose sono concrezioni di un ambiente. Tutto ciò che è vivente, ricordava polemicamente Goethe contro Newton, plasma un'atmosfera attorno a sé. Questa atmosfera è, insieme, la fonte e l'origine e la destinazione del pianosequenza. La visione in Welles non è invasione, né un'ispezione dello Spirito che in anticipo conosce tutto e preliminarmente guida la percezione dello spettatore ma un'occhio aptico che dispiega la sua potenza attraverso l'organizzazione prossemica degli spazi. Per Bazin, in definitiva, la rivoluzione wellesiana sta nel fatto che l'autore mette lo spettatore nello spettacolo.

L'oggetto fisico, l'oggetto inquadrato, non è il bersaglio puntuale di una rappresentazione che smussa gli angoli, ma, prossemicamente, diventa una organizzazione di soglie e livelli che, di volta in volta, attraverso le situazioni attraversate, manifesta un fascio di relazioni



differenziali, di stati d'animo, di emozioni, di risonanze. Questo risuonare a distanza di diverse regioni dell'Essere prende figura nel pianosequenza del *Macbeth* dove raffigura plasticamente la discontinuità e l'asimmetria di spazio e tempo: pochi passi inscritti nello spazio coprono e rivelano tutta una notte oppure congiungono ambienti fra loro distanti come il castello e la dimora delle streghe. Nella sequenza del banchetto in onore di Macbeth, appena dopo l'uccisione di Banquo, Welles attraversa cunicoli ctoni e madidi, le pareti trasudano acqua e la pelle di Macbeth spurga il terrore. Il corpo è il supporto in cui appare la colpa, l'incertezza angosciata diventa carne. Al termine di questi cunicoli della coscienza gravida di sangue e ottenebrata dalla paura, fra alcune botti di vino, Macbeth appare, per magia, nel cortile allestito per il banchetto in presenza di moglie e vassalli che aspettano e lo osservano. Da quale regione degli inferi Macbeth è stato inviato al cospetto di se stesso? Macbeth vede fantasmi e ribalta la tavola imbandita, allucinato sprofonda nel terrore. Improvvisamente, come un ossesso, si alza, corre, torna indietro esattamente nella stessa direzione da cui è apparso, solo che le botti di vino e i cunicoli sono scomparsi e anche il tempo si è piegato: infuria la tempesta. Macbeth ha fatto solo pochi passi nello spazio fisico misurabile e oggettivo, tuttavia egli si muove anche in uno spazio vissuto che non si può determinare con parametri oggettivi. Il suo castello – oltre che essere una costruzione ben definita e un luogo simbolico ben connotato – è anche la dimora delle streghe: questa è il supporto in cui si inscrive il castello, l'inganno, il sortilegio, la violenza sono il fondamento del trionfo e del potere. Ma questa correlazione dinamica ed affettiva è resa visibile proprio dal pianosequenza che non interrompe (per rassicurare coscienze avide di certezze e definizioni) la solidarietà di questi ambienti apparentemente così diversi e separati.

Ma perché Bazin qualificava realistico questo cinema? Perché il reale è ambiguo e incompiuto, fessurato e infinito, leopardianamente indefinito e, infatti, lo spazio filmico wellesiano risponde coerentemente a questi attributi che sono i modi di datità o apparizione dell'Essere. Lo spazio che noi tutti abitiamo, il castello, la dimora delle streghe, questa strada, non sono soltanto oggetti quantificabili e determinabili con parametri geometrici e oggettivi, ma sono luoghi dell'anima e della mente, vissuti ed emotivi, attraversati da raggi e livelli, paure e desideri. Questa strada ha una lunghezza, una larghezza, una materia, un colore, ma per qualcuno è il calvario che tutti i giorni inchioda alla routine, per altri la ribalta di un trauma, per alcuni l'arena di un dissidio e per altri ancora lo spazio in cui si è inscritto l'amore. Anche lo spazio filmico di *Macbeth*, fenomenologicamente, è di-segnato e ristrutturato da deliri e ossessioni, incertezze e follie. Il percepito, realisticamente, non è una sommatoria di visioni atomiche: il reale è *bougé*, un sistema di configurazioni. Ecco la ragione per cui Bazin attribuiva al cinema di Welles l'attributo "realistico".

Lady Macbeth transita dal cortile al letto, dalla regione del potere a quella della colpa, senza stacchi. In *The Trial* Welles complica il gioco degli imbricamenti barocchi inchiodando i luoghi senza ricorrere a raccordi logici o logistici, raffigurando una topologia mobile e disseminata, irriducibile a modelli geometrico-spaziali e declinata abissalmente in corridoi e porte, entrate e uscite, passaggi e stanze che istituiscono una comunicazione fra teatro e tribunale, tribunale e ufficio, e così via. Topologia del controllo, kafkiano (lang-rivetteano) raggiro universale già sperimentato in *The Lady from Shanghai* e *Mr. Arkadin*. K. protesta ma, in fondo, la sua colpa è quella di accettare le regole del gioco, contestandole legittima le accuse, contrapponendo alle falsità e alle macchinazioni un supposto mondo vero e reale, quello in cui, sul luogo di lavoro, amministra tempo e senso, senza comprendere che tutto questo solido tessuto di fatti, a cui spesso si appella, è intramato della ragnatela delle assurde finzioni che sostengono questo mondo vero e reale a cui K. fa riferimento (i fascicoli, grotteschi e allucinatori, circolano e questo fa già "realtà"), senza inquisirne il carattere posticcio e postumo, infatti, e Welles lo mostra nella sua messa in scena, nella sua logistica labirintica, gli ambienti (la stanza di K. con quella della signorina Burstner, lo studio del pittore con il tribunale, ecc.) sono tutti vischiosamente contigui fra loro: la metonimia è già metafora - del controllo. Come già in *The Lady from Shanghai*, le luci si impastano con le ombre, la mobilità è spirante, curvata su intensità insondabili. Classicamente detto: le forme significanti, i labirinti e la viscosità degli spazi, iconologicamente, recano in sé il significato.

Gli oggetti nel cinema fenomenologico di Welles sono colti in un'eco che fa risuonare interferenze e rilanci: arena di una contesa la cui posta in gioco è la percezione. In *The Magnificent Ambersons*, nel pianosequenza della fabbrica, Eugene Morgan (Joseph Cotten), insieme alla figlia Lucy (Anne Baxter), mostra le automobili prodotte nello stabilimento a Fanny (Agnes Moorehead), Isabel (Dolores Costello) e George (Tim Holt); noi vediamo e sentiamo che i personaggi – gli oggetti della visione – sono conficcati in un flusso, delineandosi in una coesistenza/rivalità in cui si stagliano, di volta in volta, adombramenti e sorrisi, ombre e intese d'amore. La primavera dell'amore (Isabel) e il gelo della solitudine (Fanny) con-dividono lo stesso – ma non l'uguale – spazio. Welles, con pianosequenza e profondità di campo, crea una tensione fra i visibili che il campo/controcampo rischia sempre di banalizzare. Una tensione simile Welles la ricrea nel *Macbeth*, in un lungo pianosequenza (quasi un piano fisso) che precede e segue l'assassinio di re Duncan: Macbeth (Orson Welles) e Lady Macbeth (Jeanette Nolan) lottano contrapposti, l'uno orbo di carattere, è esitante; l'altra intrappolata nella spirale del destino, è ferma. Questa tensione la possiamo rinvenire nell'estenuante pianosequenza di *The Trial* in cui K. (Anthony Perkins), ritornando nella sua casa inscatolata, armato di torta e buone intenzioni, incontra per strada l'amica della signorina Burstner (Jeanne Moreau). K. la segue con insistenza, chiede spiegazioni, offre sostegno per il trasporto del grosso baule (presumibilmente con i vestiti della Burstner?) che la donna trascina dietro di sé faticosamente. La donna rifiuta e accusa K. di essere il responsabile dello sfratto della Burstner. La visione ancora una volta è un sistema di forze che produce conflitti ed equivoci per la differenza di posizione occupata nel campo: uno è ben vestito e ingenuamente disinvolto e l'altra è zoppa e curvata dal peso del baule. Un inseguimento sfibrante, un Golgota reso campo/controcampo avrebbe rischiato di rendere più astratto e ricostruito,

meno realisticamente intenso.

Con il pianosequenza Welles, influenzato dalla sua esperienza teatrale, costruisce la regia sulla figura dell'attore risaltandone la forza mediante la scelta di conservare, evitando il montaggio, il legame vivo fra il protagonista e l'ambiente circostante in cui si possono stagliare le tensioni che attraversano l'intero quadro, installando fra i personaggi e la macchina da presa questo alone, questa vibrazione scaturente dallo spazio vissuto curvato sui personaggi e sulle cose. È ciò che succede nel celebre pianosequenza della cucina negli *Ambersons*, in cui la macchina da presa è sempre immobile ma cattura la dialettica fra due le azioni, reale e apparente, l'inquietudine di zia Fanny e l'ingordigia indifferente di George Minafer o, sempre per rimanere al secondo lungometraggio, che accade nel pianosequenza della farmacia, quando ad entrare in collisione sono le divergenti tensioni di George e Lucy, l'atteggiamento grave del primo e la capricciosa noncuranza della prima.

> Dans tous ses films, Welles fait sentir sa présence à travers l'oeil de la caméra, devient un personnage à part entière [...] Les mouvements complexes de la caméra et les plans-séquences si caractéristiques de Welles nous aident à plonger dans les ironies labyrinthiques de son univers. *(Joseph McBride)*

MONTAGGIO

Ma *Othello* e *Filming "Othello"* inducono a non sovradimensionare la funzione del pianosequenza o, meglio, a non sottodimensionare il ruolo del montaggio nel cinema wellesiano. Bazin, intervistandolo, dopo averlo esaltato come il maestro del pianosequenza – contrassegno della modernità – mostrava tutta la sua sorpresa al cospetto di un Welles che enuncia: *L'unica regia che abbia una vera importanza si esercita durante il montaggio*. Sorpreso Bazin, perché Welles non si riferiva solo a *Othello* o *Mr. Arkadin*, ma perfino a *Citizen Kane*. Il critico francese, nell'intervista del 1958, lo incalza notando che i suoi primi film sono marcati da inquadrature lunghissime, senza stacchi, cioè senza montaggio. Welles spiega a Bazin che il pianosequenza non è in antitesi con il montaggio e che il montaggio non implica necessariamente delle inquadrature brevi. Il montaggio è essenziale. Contro una luce del sole che non piace o l'intervento accidentale di un attore, il regista non ha potere ma sul tavolo della moviola, sottolinea Welles, l'autore del film esercita il controllo assoluto. D'altronde il montaggio bazinianamente è proibito solo quando l'essenziale di un avvenimento dipende dalla compresenza di due o più fattori che non si possono pornograficamente isolare – come nel pianosequenza della fabbrica in *The Magnificent Ambersons* che infatti non separa i fattori essenziali dell'avvenimento. Tuttavia anche *Mr. Arkadin*, fortemente segnato da un razzo-montaggio velocissimo – correlativo simbolico dell'ubiquità di Arkadin, personificazione del Kapitale – pur frammentando il *découpage*, scriveva Eric Rohmer, non interrompe la moderna esigenza di continuità. Questa ambiguità del reale continua, discontinuando, in *The Trial* dove la topologia del controllo viene a configurarsi di fronte ai nostri occhi proprio in forza del montaggio che non con il pianosequenza, anzi, in virtù di

raccordi di movimento e di asse: K. chiude dietro di sé la smisurata porta del tribunale per dirigersi nell'inquadratura successiva, con una dissolvenza in nero, nel suo ufficio; K. esce dalla casa dell'avvocato (Welles) e subito nell'inquadratura successiva, con una dissolvenza incrociata, si ritrova dinnanzi alla porta d'ingresso del palazzo dove abita il pittore.
In fondo anche il frammento ejzenstenjano, pur essendo un'inquadratura corta, restituisce la molteplicità del reale in quanto scomponibile percettivamente in molti elementi e parametri: luminosità, contrasto, colore, durata, grandezza del piano, ecc. Che Welles sia più vicino a Ejzenstejn (*La cinematografia è in primo luogo montaggio*) che non a Bazin (*Il montaggio è il procedimento anticinematografico per eccellenza*)? Per Welles è una questione di udito: il montaggio è ritmo.
Béla Balázs, ammiratore di Ejzenstejn e suo continuatore teorico, sosteneva che un'inquadratura, per quanto efficace, non poteva esprimere il significato totale di un oggetto. Bazin non avrebbe approvato ma nemmeno Welles. Il pianosequenza della fabbrica in *The Maginificent Ambersons* non può esprimere tutto il significato del film certamente ma può raffigurare lo stato d'animo di Fanny e il delinearsi delle relazioni fra i personaggi che, insieme, sorreggono tutta l'opera rendendo comprensibile il significato totale del film. È questa la funzione del pianosequenza.
Bref: Gilles Deleuze aveva ben compreso come in Welles, Ejzenstejn (montaggio) e Bazin (pianosequenza) fossero complementari. È in questa complementarietà che Welles fonda il suo prospettivismo, la cui architettura di volte vertiginose, cunicoli, labirinti e specchi assume la figura di una metamorfosi incessante, disseminata nelle proiezioni riflesse negli specchi dell'essere e nella distribuzione dei volumi.

> Il montaggio corto presenta immagini piane, appiattite, che sono altrettante prospettive, proiezioni, in senso forte, e che esprimono le metamorfosi di una cosa o di un essere immanenti. Di qui l'aria di una successione di "numeri" che spesso segnano i film di Welles: i diversi testimoni di passato in *Mr. Arkadin*, ad esempio, possono essere considerati come una serie di proiezioni dello stesso Arkadin, che è contemporaneamente il proiettante su ogni piano e il potente punto di vista sotto il quale si passa da una proiezioni all'altra; analogamente, in *The Trial*, tutti i personaggi, poliziotti, colleghi, studente, portiere, avvocato, bambine, pittore e prete, formano la serie proiettiva di una stessa istanza che non esiste al di fuori delle proprie metamorfosi. Secondo l'altro aspetto, invece, il piano-sequenza con profondità di campo marca potentemente i volumi e i rilievi, le zone d'ombra da dove i corpi escono e dove rientrano, le opposizioni e le combinazioni del chiaro e dello scuro, le violente zebrature che colpiscono i corpi quando corrono in uno spazio graticciato (*The Lady from Shanghai*, *The Trial*: tutto un neo-espressionismo che si è sbarazzato dei propri presupposti morali così come dell'ideale vero). *(Gilles Deleuze)*

Del resto lo avevo intuito anche Bazin che proibiva il montaggio solo per tutelare l'unità spaziale dell'avvenimento e la durata concreta, ma l'avvenimento non esaurisce la sequenza il cui resto può essere montato senza divieti:

Non si tratta affatto di tornare obbligatoriamente al piano-sequenza né di rinunciare alle risorse espressive e alle eventuali facilità del cambiamento di inquadratura. Quando Orson Welles girava alcune scene degli *Ambersons* con una sola inquadratura e quando al contrario spezzetta al massimo il montaggio di *Mr. Arkadin*, si tratta solo di un cambiamento di stile che non modifica il soggetto. *(André Bazin)*

PROFONDITÀ DI CAMPO

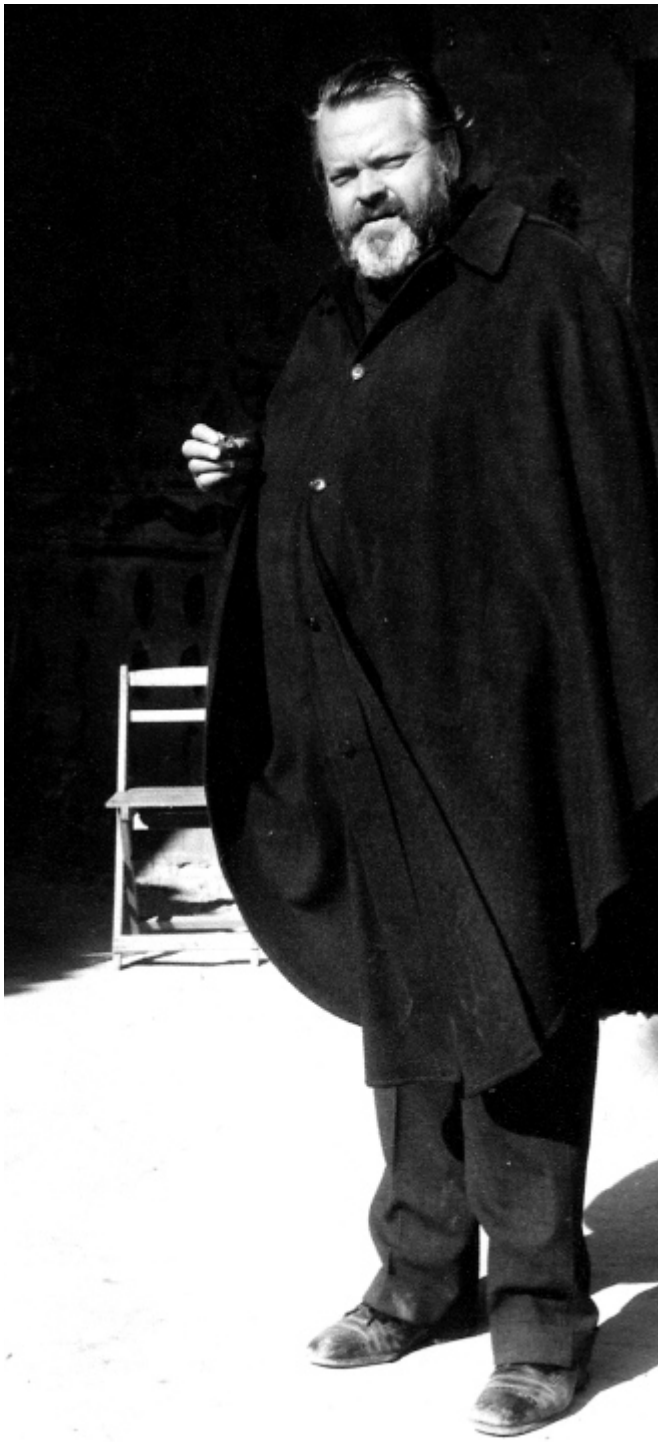
Tutto è pieno, il che rende tutta la natura collegata, scriveva Leibinz. Ogni movimento ha un effetto anche sui corpi distanti, di modo che ogni corpo subisce influenze sia da quelli vicini che da quelli lontani attraverso l'intermediazione dei corpi più prossimi. L'opera di Welles è leibniziana nella misura in cui si presenta come una tessitura del visibile, un racconto che diventa mondo in forza di imbricamenti che annodano fra loro le cose brulicanti, quelle stesse cose che si contendono il (nostro) primato della percezione. Se il pianosequenza amplia il respiro dell'inquadratura conferendole una durata concreta, la profondità di campo mima la coesistenza e rivalità di oggetti ed emozioni, dislocati su più livelli e attraversati da tensioni e vibrazioni: primo piano e sfondo.

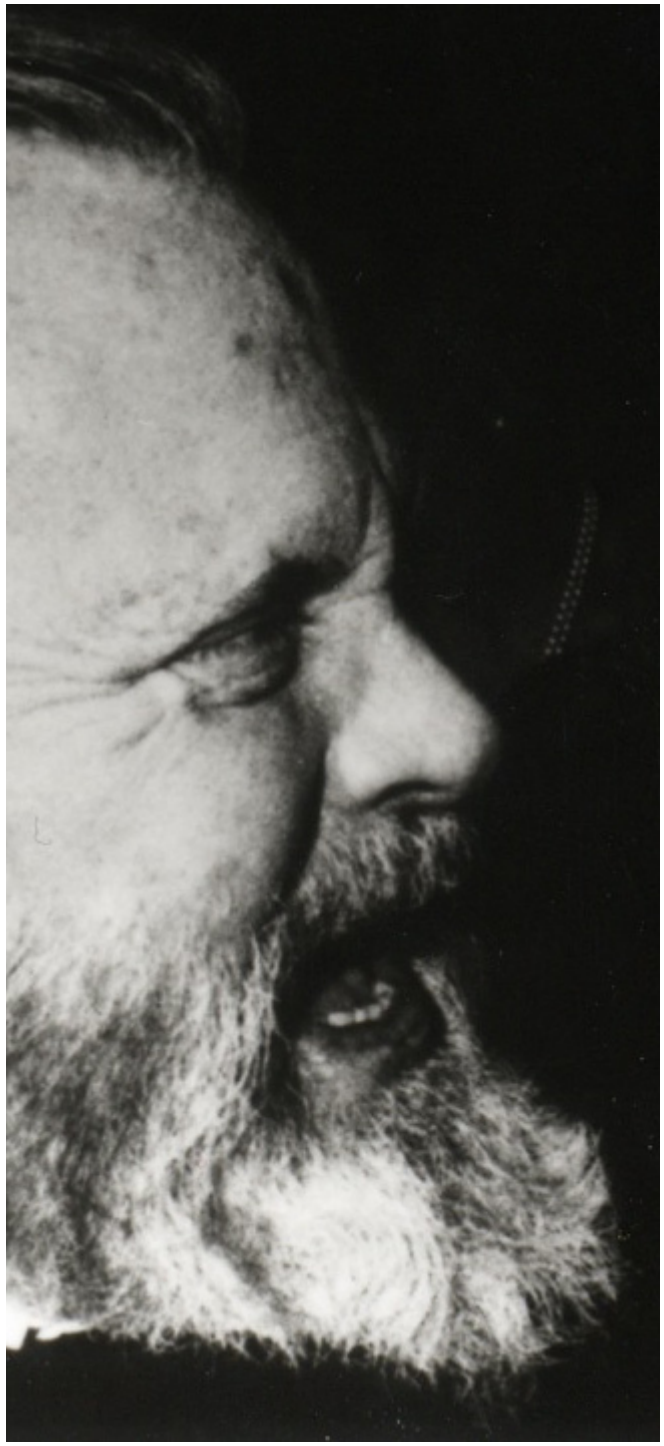
La profondità di campo wellesiana non è la semplice trasposizione della prospettiva pittorica con cui si guadagnava un surplus di realtà ma che implicava sempre un punto di vista da cui promanava l'impressione di profondità. Come si sa, Panofsky ha spiegato che la prospettiva segna il passaggi da uno spazio psicofisiologico ad uno spazio matematico: la prospettiva è un'invenzione finalizzata al dominio del mondo attraverso una sintesi istantanea. Al contrario, il cinema wellesiano, fenomenologicamente, marca il ritorno alle cose, allo spazio vissuto e alla durata concreta. Nella prospettiva pittorica il mondo tende ad essere ordinato e pacificato. Nelle immagini di Welles i lontani non si rassegnano ad essere inaccessibili e vaghi ma contendono lo spazio ai vicini più disponibili. Nella sequenza del suicidio di Susan, la moglie di Kane, in *Citizen Kane* l'oggetto lontano (Kane che entra dalla porta sullo sfondo) non appare pacificato o in riposo indifferente e ininfluente per ciò che sta accadendo in primo piano, vicino a noi spettatori (Susan sofferente sul letto nuziale), anzi l'oggetto lontano (il terribile Kane) è la fonte dell'accadimento vicino a noi (il tentato suicidio): la mortificazione di Susan è richiesta per appagare la volontà di potenza di Kane. Ciò che è lontano (Kane) non perde affatto la sua aggressività e, leibnizianamente, il suo potere di influenzare ciò che è più vicino a noi spettatori. Ma questa resa plastica e psicologica viene a realizzarsi grazie alla profondità di campo che accosta in termini antagonistici vicino e lontano: Kane è sullo sfondo ma a fuoco. Analogamente, quando Michael (Welles) e Elsa (Rita Hayworth) in *The Lady from Shanghai* camminano lungo l'appiccicaticcio "Calle del Mercado", la macchina da presa, con un travelling orizzontale, ne segue passi ed esitazioni cogliendo con la focale corta lo sfondo, sotto i porticati, composto di scene di vita quotidiana (messicani che mangiano e bevono, danze, turisti a caccia di emozioni, musiche locali, voci, rumori). La profondità di campo raffigura un mondo incapsulato nel *cliché*, degradato in uno spettacolo mistificante, in una *fiction* dentro la quale si inscrive coerentemente la farsa della romantica storia d'amore fra i due soggetti oscillanti e ambigui, che infatti si contorce e piega fino a frantumarsi, nel sangue, in mille cocci di specchi rotti, a brani, non quelli di Atteone fatto a pezzi dai cani di Diana, ma quelli degli squali che si divorano fra loro. Un altro sublime pianosequenza in profondità di campo, con analoghe funzioni di raccordo fra vicino e lontano, è rinvenibile nel *Macbeth*, quando Macbeth entra nel cortile: l'inquadratura è composita poiché il febbricitante Welles, pallido e allucinato, è ripreso con un primissimo piano mentre sullo sfondo, a fuoco, i suoi "leali" servitori, informati dell'imminente destino (la sconfitta) si defilano uscendo dal campo dell'immagine e da quello della battaglia.

La caméra crée un labyrinthe moral dans lequel doivent se débattre des personnages ironiquement incoscients de la profendeur de leur dilemme. *(Joseph McBride)*

La profondità di campo wellesiana non dà un'aria di decenza e discrezione al mondo, poiché nelle sue immagini le cose interpellano lo spettatore che viene chiamato ad abitarle e selezionare fra questi oggetti che si fronteggiano e contendono il visibile: Kane e Susan, la falsità della storia dell'amore e la verità della fiction, Macbeth e i suoi vili vassalli. Personaggi e oggetti in Welles, tutti a fuoco sia in primo piano che sullo sfondo, non sono mai semplicemente allineati. Pertanto se la profondità di campo di Welles rinvia certamente alla storia dell'arte, il rimando però non è alla prospettiva rinascimentale ma a quella barocca che presenta un'organizzazione tutta diversa dello spazio attraversato da un rinviarsi continuo e reversibile fra gli oggetti della visione che dialogano e coesistono fra loro in termini aggressivi. La prospettiva rinascimentale offre la visione di un mondo ordinato, quella barocca quella di un mondo brulicante e mosso. André Bazin leggeva nel pianosequenza wellesiano la chiave di volta che articolava e disarticolava classicismo e modernità enunciando una sfasatura o addirittura una evoluzione; Gilles Deleuze invece individuava nella profondità di campo wellesiana il passaggio dall'immagine-movimento all'immagine-tempo che libera la durata dalla classica subordinazione all'azione, al movimento e allo spazio. In Welles non c'è solo una giustapposizione di piani indipendenti ma un attraversamento di tutti piani annodati fra loro poiché è da questa solidarietà che scintilla il senso, come nell'inquadratura in profondità di campo di *Citizen Kane* dove Kane bambino gioca spensierato sulla neve con il suo slittino ("Rosebud"), nello sfondo a fuoco, ignaro che in primo piano la madre e il banchiere disegnano il suo destino imponente ma sciagurato.

Welles inventa in modo completamente diverso una profondità di campo secondo una diagonale o uno squarcio che attraversano tutti i piani, fa interagire elementi di ciascun piano con altri e soprattutto fa comunicare direttamente lo sfondo con il primo-piano. [...] In questa liberazione della profondità, che ora si subordina tutte le altre dimensioni, si deve vedere non solo la conquista di un continuum, ma il carattere di questo continuum, una continuità di durata che fa sì che la profondità scatenata appartenga al tempo, non più allo spazio. *(Gilles Deleuze)*





MEMORIA

I film di Welles, dunque, si configurano come avventure della memoria. Indagini che esplorano spazi per risalire al senso e all'origine di una vita (*Citizen Kane*) o un'azione (*The Lady from Shanghai*), rapporti confidenziali che tentano di inscrivere in un supporto le falde di passato (*Mr. Arkadin*)o per spazializzare il tempo intrappolandolo (*Histoire Immortelle*). Le avventure della memoria sono disavventure del tempo irriducibili al ritmo ordinatore dell'azione. Piano dell'azione e piano del sogno si rincorrono senza afferrarsi. È lo scacco di Mr. Clay (Welles) in *Histoire Immortelle*: la decisione da prendere viene presa, ma la raccolta e l'organizzazione della totalità dell'esperienza – che deve manifestarsi non solo nella messa in scena di ciò che è reale ma anche di ciò che è possibile (virtualità, sogni, ecc.) – convergente verso l'azione e il carattere (o volontà di potenza), fallisce perché l'esperienza è imprevedibile (incompiuta, ambigua) e prende in contropiega, poiché la vita mentale e la memoria sono inserite a loro volta nel tessuto degli avvenimenti e non possono pretendere di chiuderlo dall'esterno.

Il ricordo può non conservarsi nemmeno nell'evocazione di un'immagine, come la slitta "Rosebud" con cui Kane giocava da bambino, perché è rimasto abbandonato in una regione del passato ormai inaccessibile al presente attuale. Infatti la vita mentale (memoria), diceva Henri Bergson, riposa interamente sulla sua punta, cioè le funzioni sensorio-motorie: ma Kane (il corpo che conservava il ricordo) è morto e tutti i testimoni interpellati non possono sostituirsi a questo corpo assente, pertanto il ricordo ("Rosebud") non può trovare più qualcosa (il corpo di Kane) a cui aggrapparsi per riaffiorare. Alla fine, a questa immagine non resta che bruciare, consumarsi. Da subito, dal primo lungometraggio, è di scena lo scacco, sia di Kane che del giornalista-investigatore.
Altre volte il ricordo può riaffiorare in un'immagine ma l'evocazione non viene rilanciata con sufficiente forza in un prolungamento motorio (un corpo), perché le funzioni sensorio-motorie pur non essendo scomparse si sono allentate: in *The Magnificent Ambersons* nessuno può gustarsi la rivincita sul disgraziato George Minafer-Amberson (Tim Holt) perché coloro che tempo prima, nel passato, lo avevano maledetto, se non sono morti sono diventati troppo vecchi per ricordarsene e rivitalizzare il ricordo.
Le falde di passato si confondono in un allucinatorio gioco di specchi in *The Lady from Shanghai* dove convergono, sovrapponendosi, i deliri dell'avvocato del diavolo Bannister (Everett Sloane), della fatale dark lady Elsa e dell'ingenuo Michael. D'altronde una volta fuggito dalla fiction della sala degli specchi, O'Hara viene ripreso in uno spazio finalmente reale e aperto ma, ambiguamente, contrassegnato da segni (le insegne delle giostre: "Fun", "Playland", ecc.) che di nuovo fanno vacillare la frontiera tra la realtà e la finzione.
In *Mr. Arkadin* tutti i personaggi, gli spioni, i testimoni, le rane e gli scorpioni, sono proiezioni del folle tentativo di Arkadin di inscrivere e cancellare le falde di passato. Arkadin non può perché muore subito: all'inizio del film, pilotando un aereo senza pilota. Uccidere tutti i testimoni per inchiodare il tempo, ricucire e chiudere per sempre il tempo: il fallimento è destinalmente assegnato dal fatto che il tempo è una scissura fondamentale che non si può sanare in alcun modo.

The Trial raduna e rilancia questi motivi. Anche Joseph K. compie un'indagine cercando la sua colpa nella falde del suo passato, eppure non può evocare alcun ricordo, nessuna colpa. La colpa è proprio il tempo, una crisi: quando andiamo a bussare alla sua porta, senza avvisarci, si è già sottratto. Il tempo assume la figura del complotto, di una macchinazione disseminata, un destino che rimescola e sbriciola il carattere.

Nell'immagine-tempo la formazione del ricordo (virtuale) si crea nel corso della stessa percezione (attuale), il passato è contemporaneo al presente, il presente non smette mai di passare e il passato non smette mai d'essere in Joseph L. Mankiewicz (*All About Eve*, 1950); la memoria tutta intera, anche quella dell'universo, risponde all'appello di uno stato presente, contraendosi contro l'esperienza e orientandosi verso la situazione del momento presente. In Mankiewicz c'è una contrazione psicologica, per cui ogni ricordo deve passare per attualizzarsi (*Suddenly, Last Summer*, 1959), mentre in Alain Resnais una contrazione ontologica in cui coesistono virtualmente tutti i livelli, contratti o distesi (*Providence*, 1977; *Mon oncle d'Amérique*, 1980). Il ricordo si attualizza solo in presenza di un coadiuvante motorio, di un corpo che attualizza il ricordo: in Welles il corpo vacilla o scompare, manca l'ultima fase, quella dell'azione. Nell'immagine-tempo la virtualità (la temporalità) si attualizza, si differenzia e dispiega in base a linee divergenti, non c'è più un tutto coeso ma linee successive e linee simultanee, diversi gradi e raggi di temporalità che a volte si intersecano, congiungono e disgiungono come gli incontri amorosi di *La ronde* (1950) di Max Ophüls dove l'imbonitore impersona il virtuale che fa coesistere e incontrare, distribuendole, linee e gradi, come fossero passi di danza di passanti coinvolti dalla regia dell'imbonitore. *La ronde* è questa Durata, questa Memoria, questo Slancio che presenta una molteplicità di durate che si declinano in diversi gradi di differenza per, infine, attualizzarsi. Una virtualità che esiste, si attualizza, solo dissociandosi nel movimento continuo del pianosequenza, ininterrotto come il desiderio. In *Lola Montès* (1955) la durata interiore è la vita che continua, una memoria che, nelle sublimi sovraimpressioni, prolunga il passato nel presente, ma solo perché il ricordo viene definito in relazione alla percezione di cui è contemporaneo: Lola non è ancora morta. Al contrario, dicevamo, in Welles manca l'ultima fase, il soggetto non barcolla nell'andatura sbieca di Kane.

FORZE

Nel cinema di Welles i personaggi sono degli ingenui (*La signora di Shanghai*), degli sciocchi ranocchi (*Rapporto confidenziale*), dei somari da prendere per il naso (*Otello*), delle vittime di macchinazioni (*Il processo*) oppure sono morti appena comincia il film (*Quarto potere*). Molti cercano la verità ma sono giocati dalla menzogna di cui non sono nemmeno artefici ma solo spettatori. Michael O'Hara (*The Lady from Shanghai*) e Van Stratten (*Mr. Arkadin*) sono creature disorientate e frastornate, raggirate e incastrate in un complotto. Perfino l'abile e spietato nazista di *The Stranger* (1946) si tradisce quasi subito appena messo sotto pressione da una cospirazione assolutamente involontaria a cui partecipa anche il suo cane! Altri

poi nemmeno la cercano la verità. Otello non vuole conoscere e quando agisce è solo in virtù di una menzogna. Vargas (*L'infernale Quinlan*), interpretato da Heston, rappresenta l'uomo verace devoto alla legalità (verità) ma pur di tutelarla si spinge fino a violarla e mettere a repentaglio la vita della moglie: da buon cammello porta fardelli è pronto a sacrificare la vita sull'altare degli ideali. Se Quinlan (Welles) è un mostro detestabile, uno scorpione che non sa più mordere (vivere), Vargas è solo una rana – che forse non sa nemmeno amare mentre, pare, che Quinlan un tempo abbia saputo farlo, come rammenta la disincantata Marlene Dietrich alla fine del film.

Gli eroi wellesiani vengono giocati dal rapporto di forze che prende la figura del destino, del fato e del complotto. Tutta l'esistenza d'altronde è un rapporto di forze e il suo senso emerge solo da questo gioco. Colpi e risposte: la stupefacente battaglia di *Chimes at Midnight* dove ogni piano, ogni inquadratura, mostra che ad ogni colpo inferto corrisponde uno ricevuto. Le identità si smembrano e i corpi si sfaldano confondendosi gli uni negli altri tutti impastati in una mescolanz primordiale di sangue e fango.
Il soggetto ha un'identità frantumata; è appeso in uno stato di mancanza; captato in una macchinazione; sospeso ai racconti.

Il processo di frammentazione è visibile nel corpo in frantumi di Michael O'Hara che ripete la fase dello stadio dello specchio lacaniano ma al rovescio, perdendo la sua immagine supposta unitaria dispersa in mille cocci di specchi che ne riflettono il delirio. Un corpo moltiplicato nelle proiezioni, vacillante e sparpagliato. Anche Arkadin, a dispetto della sua rappresentazione, non è più un vero e proprio attante ma ingloba tutte le funzioni dei personaggi: destinatore (fissa la missione) e destinatario (ne è il bersaglio), è insieme cercante e cercato, soggetto e oggetto, adiuvante e opponente, a volte sostiene Van Straten e altre lo ostacola e, infine, è un impostore, un falsario. Kane, moltiplicato all'infinito negli specchi di Xanadu, è irreperibile e imprendibile, perso per gli altri e lui stesso non può recuperare l'infanzia perduta e nemmeno il giornalista senza volto saprà mai cos'è "Rosebud"; George Minafer rimane impotente di fronte al declino degli Amberson e i suoi avversari non potranno gustarsi la rivincita; O'Hara viene raggirato per ritrovarsi infine di nuovo in una realtà irreale; contro Macbeth sappiamo si muove addirittura la foresta; Otello cade nel tranello di un suo subordinato; Arkadin si dissolve in un aereo fantasma; Quinlan muore tra i rifiuti; Mr. Clay è il campione dello scacco, ultimo e letale.

Questi personaggi mancano di qualcosa, hanno perduto l'infanzia (Kane) o l'amore (Quinlan) e cercano un surrogato che ne sublimi l'assenza. Kane acquista opere d'arte nemmeno scartate, Quinlan, ossessionato dall'omicidio irrisolto della moglie, incastra chiunque gli capiti sotto il naso: ogni criminale o supposto tale fa le veci di quello che ha ucciso la moglie e che lui, fallendo, non ha mai catturato.

Gli antieroi che Welles amava quasi sempre interpretate non hanno la facoltà di agire e trasformare una situazione. Che Michael O'Hara non sia un eroe Welles lo segnala immediatamente. Entra in scena come fosse un passante, un figurante che bighellona. L'aggressione nel parco subita da Elsa è l'occasione per uscire dall'anonimato ed entrare in uno spettacolo farsesco nel ruolo improbabile di eroe. Il supporto è già rivelativo: gli aggressori sono novellini improvvisati, che "recitano", e la prontezza di Michael viene messa in ridicolo con un accelerato fumettistico che subito manifesta l'intenzione parodica. La stessa Elsa assiste all'azione come fosse una spettatrice di un film di serie B. In effetti Michael per tutto il racconto non sarà altro che un'ombra, come nella sequenza dell'acquario, prima avviluppata nella vertiginosa inquadratura *à plongé* di Acapulco e dopo una marionetta inchiodata al *cliché* e alla poltrona dello studio di Grisby da dove, inebetito, verrà catapultato nell'ingranaggio allucinatorio del luna park.

Perfino il burattinaio Mr. Clay viene agito suo malgrado e preso in contropiega. Sospeso ai racconti, ne detesta la finzione, ricorrendo lui stesso alla finzione per inverare la sua finzione, la sua illusione di possedere con un sorvolo il mondo. L'esistenza solida di Clay non può sfarinare perché fatta di cose avvenute e verificate ma la sua illusione cede appena scopre che nel mondo circolano delle storie che raccontano di cose mai esistite e di profezie che narrano di cose che avverranno. Clay pensa di poter mettere in scena il racconto per dare esistenza all'inesistente e di realizzare la profezia dirigendo il racconto, insomma, appoggiandosi alla finzione. Ma, infine, Clay muore proprio quando sperimenta che la sua solidità riposa solo sulla finzione e che i fatti non esistono indipendentemente dai racconti che li narrano: non ci sono fatti, solo interpretazioni – ma l'*Ultimo Uomo* non può tollerarlo! Un altro personaggio sospeso ai racconti è Otello spinto all'omicidio della moglie da un racconto inverificato. Le verità sono sempre imbricate nelle menzogne: *F for Fake*. Lo stesso K. ingenuamente pensa di poter opporre al mondo falso un mondo vero composto di duri fatti - ecco perché Welles più che dare i muscoli a K.m e farne un ribelle, piuttosto mette in ridicolo, in grottesco, la supposta inviolabilità e invincibilità del "Potere", in particolare nella scena finale con protagonisti i goffi sicari in preda ad un comico attacco di viltà.

I personaggi di Welles sono corpi, forze senza centro, orientate le une sulle altre, senza ostacoli né prove da superare o situazioni da rinnovare o trasformare: le forze sono in rapporto con altre forze in un gioco di reciproca influenza. La potenza di queste forze è ciò che Nietzsche chiama volontà di potenza e Welles carattere.

L'APE E IL RAGNO: CLASSICO/MODERNO

Welles è un ragno o un'ape? Secondo Bazin – che maneggia argomenti forti – certamente un ragno, per la Kael – le cui idee sono sabbia fra le dita – almeno nella sua opera più celebrata, Welles sarebbe un'ape.
Moderno o Classico? *Citizen Kane* è il sigillo della modernità cinematografica, ma già *Magnificent Ambersons* si può valutare come un'opera classica. Per l'ape il linguaggio dell'arte è nelle cose, preesiste al genio, al talento che ha carattere, e l'artista deve saper solo cercare e ritrovare la poesia inscritta nel mondo da tempo immemorabile, riattivando le regole a cui occorre conformarsi per esprimersi in termini artistici. Il ragno, al contrario, tira fuori tutto da se stesso – o almeno così crede – senza condividere memorie e orizzonti.
Il moderno rende visibile che le antiche virtù, venturose e care e benedette, onorate e gloriose, sono ormai perdute? Che forse rimangono solo simulacri e rovine? Può anche darsi ma ciò non gerarchizza la relazione fra classico e moderno che, al pari del classico, è uno stile, un arricchimento di senso, una formazione di senso, un'esibizione delle possibilità di esperienza. L'arte – architettonica, pittorica o cinematografica – non conosce progresso (Bianchi Bandinelli) o evoluzione (Balázs). Ogni epoca ha il compito di strappare la tradizione al conformismo (Benjamin) e, al tempo stesso, di formare immagini che rivelino delle sopravvivenze (Warburg).

Bazin inscrive *Citizen Kane* in uno spostamento geologico (Renoir, Wyler, Rossellini) che rivoluziona il linguaggio cinematografico. Deleuze articola la relazione classico-moderno intorno al perno della differenza relativa. Eliot, invece, rammenta che un'opera, un artista, per essere valutato correttamente deve essere collocato in una tradizione in rapporto alla quale si può misurare la sua opera, innovativa in riferimento o contrapposizione a quella degli artisti che lo hanno preceduto, di modo che pur variando i rapporti e le proporzioni, per l'ingresso della novità, i valori dell'arte trovano sempre un equilibro che rappresenta la coerenza fra l'antico e il nuovo. *Il carattere distruttivo sta nel fronte dei tradizionalisti* (Walter Benjamin).

Welles è moderno perché rende visibili le fratture e le differenze che, nostalgicamente, già in *Citizen Kane* (la perduta armonia inscritta nella slitta "Rosebud"), inibiscono l'accesso all'unità e alla riconciliazione; ma non perché epochizzi il classico (si pensi al rapporto con *Stagecoach* palestra mentale di *Citizen Kane*); ma soprattutto è moderno perché è nemico dell'*uomo-astuccio che cerca la propria comodità* nell'interno dell'astuccio rivestito di velluto, in quanto lo spettatore, bazinianamente, per come viene a configurarsi lo stile di Welles nei suoi film (profondità di campo, prospettivismo, scomposizione del tempo), è chiamato a rispondere ad un appello, a questo spettacolo di sensi complessi e stratificati che si dispiega dinnanzi ai nostri occhi.

> Lo spirito deve saltare da un fatto all'altro, come si salta di pietra in pietra per attraversare un fiume. Capita che il piede esiti a scegliere fra due rocce, o che manchi la pietra o che scivoli su una di esse. Così fa il nostro spirito.
> *(André Bazin)*

Ma *Citizen Kane* è un'opera che *ci fa riflettere molto, avendo su di noi un effetto al quale è difficile, se non*

impossibile, resistere; e, in seguito, perdura il ricordo, il quale non si cancella se non a fatica (Boileau). Questa è la definizione del sublime data nel Settecento da Nicolas Boileau. Se il sublime è riflessione, sensibilità e memoria, allora non può essere un contrassegno esclusivo delle sole opere antiche, poiché anche le nuove, come quella di Welles, hanno queste facoltà, che sono poi quelle dell'uomo. Api o ragni forse, con Fontenelle, gli abiti mutano ma non cambia la figura dei corpi? In fondo, diceva Rohmer, il cinema è il cinema. *Citizen Kane* non è forse connesso alla dimensione della regola? Sebbene questa non sia semplicemente, come pensa la Kael, quella canonizzata da certe commedie degli anni Trenta. Il classico diventa moderno perché suscita ancora piacere e interesse, e il moderno è classico nella misura in cui fa questo – attraverso regole e, in Welles, accidenti. Classico, come John Ford in *7 Women* – opera moderna di disgregazione, messa in scena della decomposizione – perché salva la forma, una forma che naturalmente, anzi, storicamente, non può più essere circolare – la Ruota di cui parla Bazin a proposito del classicismo, del 1939 e di *Stagecoach*. Una forma attraversata dalla differenza e dall'artificio (potenza del falso), che non è pienezza ma nemmeno passivo adeguamento alla decomposizione moderna del mondo, poiché fa *saltare* lo spirito.

Il classico è forse la nostalgia di qualcosa che nella modernità è andato perduto? La "Rosebud" di Kane? L'esperimento da cui sono nati i tempi moderni è stata la coscienza dilacerata di questa nostalgia per una comunità perduta da ritrovare e costruire. All'origine, anche per Welles e Kane, è la nostalgia?
Welles, a noi pare, spostato più sul côté Nietzsche che non su quello Rousseau (o Hegel, quello giovane) e che il suo cinema sia una volontà di costruire forme e prospettive forse anche alimentata dal desiderio-finzione di cercare un'unità altrettanto fittizia che non è mai esistita come *fatto* se non nel consapevole percorso che la cerca, nel racconto che, magicamente, la esibisce nascondendola? In ultima analisi nell'*interpretazione* che violenta (*fa forza*), per manifestarla, la realtà. Nel racconto che raduna e riunisce soggetti che prima e al di fuori di questo racconto non erano né riuniti né singolarizzati: è la narrazione che, rischiosamente ma consapevolmente, li congiunge e disgiunge (solo in quanto unito ad altri posso essere anche diviso da loro). È un rischio perché i personaggi wellesiani cadono nella trappola, i suoi antieroi evaporano nella tela degli imbricamenti, ma forse anche quello dell'eroe classico pieno e tutto d'un pezzo, identico a sé, non è a sua volta un racconto, un mito (magari ancora inconscio)?

IL DIVENIRE INNOCENTE

Nondimeno nel cinema di Welles è rinvenibile un eroe, un personaggio esuberante che sperimenta la gioia del vivere, gaio e proteiforme, che se ne infischia dei racconti e non avverte alcuna mancanza: Falstaff. Controfigura del Don Chisciotte in-finito. Falstaff, alter-ego di Orson Welles, è un artista corpulento ed esuberante, un vagabondo vulnerabile e *avant tout un enfant* (Jeanne Moreau), capace di cose talmente belle che sono difficili da realizzare in un'opera compiuta e finita e che, dispendiosamente, eleva a ragion di vita la potenza del falso: l'arte, il divenire-artista, la volontà di potenza attiva che metamorfosa la vita opponendo il divenire sempre innocente che, incompiuto e in-finito, apre i domani alla storia mortifera che, viceversa, chiude e incornicia. Welles, così, manda all'aria il mulinello del giornalista di *Citizen Kane*, di Mr. Arkadin e Mr. Clay, fa saltare la macchina interpretativa che schiaccia tutto – desiderio, memoria, eccedenza – e lo dispone in un codice, riportandolo ad una sola matrice, una sola legge, una sola colpa.

La distruzione dell'immagine è sempre un gesto choccante poiché come hanno scritto il patriarca oppositore dell'iconoclastia Niceforo e il filosofo in-quieto Wittgenstein: *se si sopprime l'immagine, non è il Cristo ma l'universo intero che scompare*; e *Noi ci facciamo immagini dei fatti. Ma* il Don Chisciotte wellesiano distrugge *l'*immagine, anche quella che pretende di incorniciare Welles in una lapide semiologica, filmologica o filosofica. Ricordiamocelo.

Nietzscheanamente – aveva veduto giusto Deleuze… - Welles, da *moralista contro la moralità* (Orson Welles) e artista ormai classico che modernamente *tollera che l'unità sia assente* (Jean-François Lyotard), esplora: l'indagine è la modalità narrativa per eccellenza del suo cinema; inquisisce la realtà multiforme ed ambigua, sorprendente e rapsodica, infinita, come aveva intuito J.-L. Borgès, e soprattutto il suo sistema di valori (leggende, racconti, miti), al contrario, umano troppo umano, per scoprire l'irriducibilità della prima e la mostruosa finzione della seconda: la verità del falso e la falsità della verità che si rincorrono, all'infinito, fra specchi e labirinti.

Toni D'Angela

NOTA BIBLIOGRAFICA

• Béla Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1987

• André Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999

• André Bazin, *Orson Welles*, Santhià (Vercelli), GS Editrice, 2000

• Henri Bergson, *Materia e memoria*, Roma-Bari, Laterza, 1986

• Serge Daney, *Ciné journal*, Roma, Biblioteca di Bianco & Nero, 1999

• Gilles Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2001

• Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubilibri, 2001

• Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Mille piani*, Roma, Cooper & Castelvecchi, 2003

• Sergej M. Ejzenstejn, *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 1986

• Marc Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano, Adelphi, 2005

• Ciro Giorgini, *Finito e non finito. Welles infinito*, in Toni D'Angela (a cura di), *Nelle terre di Orson Welles*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2004

• Johann Wolfang Goethe, *Aforismi sulla natura*, Milano, SE, 1994

• David Katz, *La psicologia della forma*, Torino, Paolo Boringhieri, 1961

• Joseph McBride, *Orson Welles*, Paris, Rivages, 1985

• Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965

• Maurice Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e non senso*, Milano, Garzanti, 1974

• Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1999

• Maurice Merleau-Ponty, *Segni*, Milano, Il Saggiatore-Net, 2003

• James Naremore, *Orson Welles ovvero la magia del cinema*, Venezia, Marsilio, 1993

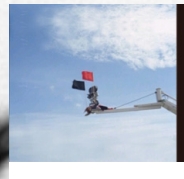
• Erwin Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1992

• Eric Rohmer, *Il gusto della bellezza*, Parma, Pratiche Editrice, 1991

• Jonathan Rosenbaum, *Note del curatore*, in Orson Welles, Peter Bogdanovich, *Io, Orson Welles*, Milano, Baldini & Castoldi, 1999

• François Truffaut, *Welles e Bazin*, in André Bazin, *Orson Welles*, cit.

• Orson Welles, Peter Bogdanovich, *Io, Orson Welles*, cit.



LA FURIA UMANA

LA FURIA UMANA
www.lafuriaumana.it
ISSN: 2037-0431

Rivista di storia e teoria del cinema, (in)visioni, derive, vampate, fantasticherie e filosofia.
La furia umana is a multilingual quarterly on line of theory and history of cinema fire, daydreams, drifts.

Direzione (mise en page): Toni D'Angela.
Comitato di redazione: Alberto Bosio (web development), Marco Grosoli, Gloria Morano, Sigismondo Sciortino.
Collaboratori: Alessandro Cappabianca, Rinaldo Censi, Jean Kabir (correspondent from Dharwad, India), Simona Frasca, Gabrielle Lucantonio, Michele Goni, Daniela Pastor, Doris Peternel (Korrespondentin aus Wien), Federico Rossin, Francis Vogner Dos Reis (correspondente em São Paulo)

La furia umana, n° 1, summer 2009
La furia umana, n° 2, autumn 2009
La furia umana, n° 3, winter 2010
La furia umana, n° 4, spring 2010

www.lafuriaumana.it

UNIVERSAL MONSTERS

Il fantasma dell'opera, L'uomo invisibile, Frankenstein, Dracula, L'uomo lupo:

I MOSTRI DELLA UNIVERSAL E LA CREAZIONE DI UN GENERE

a cura di Roberto Rippa

Parte 5

L'UOMO INVISIBILE

tra fantascienza e critica sociale

In una notte tempestosa, un uomo entra in una locanda di paese. Chiede una camera e immediatamente diventa oggetto dell'attenzione dei paesani in quanto il suo volto è interamente coperto da un bendaggio. Inoltre, si chiude nella sua stanza e pretende di non essere disturbato per alcuna ragione. Il motivo della sua riservatezza è che è diventato invisibile dopo avere assunto un siero che ha avuto come effetto anche quello di trasformarlo in un essere assetato di potere e incline alla violenza.
La polizia tenterà di fermarlo, impresa difficile dal momento che non è visibile.

«The drugs I took seemed to light up my brain. Suddenly I realized the power I held, the power to rule, to make the world grovel at my feet.»
The Invisible Man

Sono trascorsi due anni dal successo di *Frankenstein* (v. Rapporto Confidenziale numero23 - marzo 2010) e la Universal preme perché venga realizzato un seguito dal titolo *The Return of Frankenstein*. James Whale non ha nessuna intenzione di dedicarsi al progetto (fortunatamente ci ripenserà pochi anni dopo, realizzando con *The Bride of Frankenstein* uno di quei rari seguiti che superano in valore l'opera originale). In quel momento, quindi, accettare di dirigere *The Invisible Man* pare essere la via d'uscita più efficace. Sono anni, quelli, in cui gli effetti speciali, già esistenti ai tempi del muto, hanno un forte ascendente sul pubblico grazie a opere come *King Kong* (1933) di Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack o, ancora prima, *Le voyage dans la lune* (*Viaggio nella luna*, 1902) di Georges Méliès.
Realizzare *The Invisible Man*, tratto dal romanzo dello scrittore di romanzi di fantascienza (ma anche di politica e critica sociale) H.G. Wells, scritto nel 1897, pare però troppo complesso proprio per la natura del protagonista.
Il successo di *Frankenstein* impone comunque di proseguire sulla fortunata strada dell'horror e di trovare un nuovo importante ruolo per la star Boris Karloff e il romanzo di H.G. Wells continua ad apparire come la soluzione più adatta. Prima però vanno vinte le resistenze dell'autore, che riteneva i suoi romanzi poco adatti alla trasposizione cinematografica dopo avere visto la versione che la Paramount aveva realizzato del suo *Island of Lost Souls* (*L'isola del Dottor Moreau*, 1932, di Erle C. Kenton).

Quando la Universal chiede di acquistare i diritti del romanzo, Wells si lascia convincere (come farà più volte negli anni a seguire diventando uno tra gli autori più portati sullo schermo, soprattutto grazie al regista Bert I. Gordon. V. Rapporto Confidenziale numero2 - febbraio 2008) a patto che il suo lavoro venga trattato con maggiore rispetto.
Inizialmente, è Robert Florey ad essere scelto come regista. Il lavoro di adattamento del romanzo però appare immediatamente ancora più complesso del previsto e la produzione viene accantonata. Nel frattempo, Whale dirige con Karloff protagonista un altro grande successo per la Universal: *The Old Dark House* (*Il castello maledetto*, 1932), tratto da un romanzo di J.B. Priestley. Naturale quindi che Carl Laemmle Jr. pensi di affidare al regista inglese il progetto per *The Invisible Man*. La prima cosa che Whale fa è rigettare gli adattamenti realizzati fino a quel momento, troppo distanti dall'opera originale. Wells è sì un autore di romanzi fantastici ma è anche un uomo colto e politicamente impegnato e le sue opere nascondono spesso discorsi più complessi di quanto la componente fantastica lasci supporre. Whale è intenzionato a cogliere questo aspetto e si rivolge a Robert Cedric Sherriff, autore teatrale inglese di successo con cui Whale aveva lavorato in qualità di regista, attore e architetto di scena.
Il rapporto tra i due risale ad anni prima quando, a Londra, Whale decide di portare sul palcoscenico l'opera di Sherriff *Journey's End*, che tutti avevano ritenuto troppo poco commerciale per attrarre il pubblico dell'epoca. Non solo sbagliavano nel non considerarlo adatto ai palcoscenici inglesi, il testo di Sherriff funse da soggetto per il primo film diretto da Whale, che gli valse il contratto con la Universal.
In quel momento Whale gode della massima fiducia da parte dello Studio e può quindi assoldare Sherriff per la stesura della sceneggiatura. Nel frattempo, la Universal si è assicurata i diritti di un altro romanzo, "The Murderer Invisible" di Philip Wylie, storia di un uomo che ambisce a conquistare il potere grazie alla sua invisibilità. La sceneggiatura di Sherriff includerà alcune situazioni del romanzo di Wylie. La produzione può essere messa in cantiere ma Karloff a quel punto non è più disponibile, avendo litigato con la Universal ma anche perché poco convinto di assumere un ruolo che gli avrebbe permesso di mostrare il suo volto solo a fine film, e gli altri attori sotto contratto con lo Studio non convincono Whale, che si mette a visionare vecchi provini. Tra questi, trova quello di Claude Rains, attore teatrale inglese scartato per la sua recitazione eccessivamente enfatica e il suo fortissimo accento Cockney. Whale rimane compito però dalla sua voce, elemento fondamentale per un personaggio che, quando non è invisibile, ha il volto coperto da bende. Per il ruolo femminile sceglie invece Gloria Stuart, che aveva già scelto per *The Old Dark House* (la Stuart otterrà una candidatura all'Oscar nel 1998, all'età di 88 anni, per *Titanic* di James Cameron).

Il problema degli effetti legati all'invisibilità del protagonista viene risolto dal maestro degli effetti speciali John P. Fulton, già attivo - pur non accreditato - per *Dracula* e *Frankenstein* (e candidato al premio Oscar nel 1940 per *The Invisible Man Returns* nonché vincitore nel 1946 grazie a *The Wonder Man* di H. Bruce Humberstone e nel 1956 per *The Ten Commandments* di Celil B. DeMille). La difficoltà, per lui, consisteva nel raffigurarlo vestito. Risolse la questione coprendo le parti del corpo che emergevano dagli abiti con del velluto nero. Quindi fotografò Rains su uno sfondo anch'esso di velluto nero e il tutto venne poi rimontato sulle riprese effettuate sul set. La scena più complessa è quella in cui l'uomo invisibile si toglie davanti a uno specchio le bende che gli coprono il viso. Per dare un'idea della complessità della scena, basti pensare che venne ripresa da quattro angolazioni diverse: Rains di spalle, di fronte, quindi il suo riflesso nello specchio e la stanza vuota.
È possibile notare quando sotto le bende non c'è Rains ma una controfigura in quanto quest'ultima è più alta e ha un naso imponente che si nota anche sotto le bende.
Gli effetti scatenarono la curiosità del pubblico, che accorse in massa nelle sale alla sua uscita. Non furono però solo gli effetti ad attirare il pubblico, l'umorimo caustico di Whale, di cui è permeato il film grazie al cast secondario, ebbe un ruolo importante nel successo della pellicola.
Il film, che la sceneggiatura ha trasformato nel ritratto di un uomo sofferente di emarginazione, ha numerosi punti di contatto con Frankenstein: entrambi presentano uno scienziato che scompare per poter effettuare i suoi esperimenti nella massima segretezza (nel romanzo di Wells il protagonista non era uno scienziato bensì una sorta di rivoluzionario), una fidanzata preoccupata per lui, un amico del protagonista invaghito della di lui fidanzata. Molti vedono nel personaggio dell'uomo invisible un riferimento al tabù dell'epoca dell'omosessualità, che costringeva molte persona a vivere nell'invisibilità la loro sessualità, tabù che però non riguardava Whale, che si era sempre dichiarato apertamente.
La scelta di Rains si rivelò vincente, tanto che l'attore un tempo scartato ai provini proseguì la sua carriera lavorando in capolavori come *Notorious* (Alfred Hitchcock, 1946), *Mr. Skeffington* (*La signora Skeffington*, Vincent Sherman, 1944), Casablanca (Michael Curtiz, 1942) e *Mr. Smith Goes to Washington* (*Mr. Smith*

va a Washington, Frank Capra, 1939).
Whale proseguì la sua carriera con due opere sofisticate come *By Candlelight* (*A lume di candela*, 1933) e *One More River* (1934), prima di approdare, nel 1935, al tanto odiato seguito di Frankenstein che, come abbiamo visto nel numero23, non sarà quello proposto dalla Universal ma il capolavoro che tutti conosciamo *The Bride of Frankenstein*. Abbandonò deifinitivamente il cinema nel 1941 per non farvi più ritorno (v. biografia del regista in RC numero23).
L'uomo invisibile, dal canto suo, conobbe numerosi seguiti per cui fu necessario attendere diversi anni: il primo, *The Return of the Invisible Man* (*Il ritorno dell'uomo invisibile*, 1940, venne diretto dall'austro-ungarico Joe May (vero nome: Joseph Mandel), che si fece aiutare nella stesura del soggetto dal tedesco Curt Siodmak, in seguito autore della storia di *The Wolf Man* (*L'uomo lupo*, 1941) e regista. Il film vede un uomo ingiustamente accusato di omicidio rendersi invisibile per poter raccogliere le prove della sua innocenza. Il secondo, *The Invisible Woman* (*La donna invisibile*, A. Edward Sutherland, 1940) viene scritto ancora da May e Siodmak ma è un via di mezzo tra la parodia e la commedia romantica. Segue *Invisible Agent* (Edwin L. Marin, 1942), scritto anch'esso da Siodmak, che vede l'uomo invisibile cambiare nazionalità da inglese a americana e combattere nazisti e giapponesi che vogliono rubare la formula per l'invisibilità. Due anni dopo arriva *The Revenge of the Invisible Man* (*La rivincita dell'uomo invisibile*, Ford Beebe) e un'altra parodia, *Abbott and Costello meet Frankenstein* (*Il cervello di Frankenstein,* 1948, Charles Barton) dove appare solo in voce, quella di Vincent Price, e finalmente in *Abbott and Costello Meet the Invisible Man* (*Gianni e Pinotto contro l'uomo invisibile*, 1951, Charles Lamont). Nel 1992 John Carpenter dirige la commedia *Memoirs of an Invisible Man* (*Avventure di un uomo invisibile*) con Chevy Chase protagonista. Il personaggio appare anche in *Amazon Women on the Moon* (*Donne amazzoni sulla luna,* 1987) nel segmento diretto da Charles Gottlieb *Son of the Invisible Man* nonché in una serie televisiva in 6 episodi della BBC del 1984 e in una americana durata due stagioni tra il 2000 e il 2002.
La complessità del personaggio unita all'ironia che permea la sceneggiatura dell'originale rendono ancora oggi, a quasi 80 anni di distanza dalla sua realizzazione, di *The Invisible Man* una visione estremamente affascinante e divertente, testimonianza dell'opera di un regista di enorme valore, e non c'è da escludere che prima o poi ne venga diretto un rifacimento, così com'è successo per quasi tutti gli altri mostri della Universal.
James Whale ottenne una segnalazione speciale alla Mostra del cinema di Venezia nel 1934. Il film è stato inserito nel 2008 nella lista dei film da preservare.stilata dal National Film Preservation Board.

Roberto Rippa

The Invisible Man

(*L'uomo invisibile*, USA, 1933)
Regia: James Whale
Soggetto: H.G. Wells (dal romanzo 'Invisible Man')
Sceneggiatura: R.C. Sherriff (contiene elementi dagli adattamenti realizzati da Preston Sturges e Philip Wylie)
Musiche: Heinz Roemheld
Fotografia: Arthur Edeson
Montaggio: Ted J. Kent
Interpreti principali: Claude Rains, Gloria Stuart, William Harrigan, Henry Travers, Una O'Connor, Forrester Harvey, Holmes Herbert, E.E. Clive
Durata: 71'

DVD

Come già per i "mostri" già trattati su RC, l'edizione più completa è quella statunitense della Universal – dal titolo The Invisible Man: The Legacy Collection - che presenta *The Invisible Man* (1933), *The Invisible Man Returns* (1940), *The Invisible Woman* (1940), *Invisible Agent* (1942), *The Invisible Man's Revenge* (1944) accompagnandoli con il documentario *Now You See Him: The Invisible Man Revealed*, il commento audio per il film di Whale dello storico del cinema Rudy Behlmer.e il trailer di *Invisible Agent*. Solo lingua inglese e sottotitoli in inglese, francese e spagnolo.

Stessi contenuti extra per l'edizione italiana, sempre Universal, che presenta però solo il film di Whale.

Fonti

• *"Now You See Him: The Invisible Man Revealed!"*, David J. Skal, Universal Home Video, 1999;
• *Universal Studios Monsters: A Legacy of Horror*, Michael Mallory e Stephen Sommers. Universe, 8 settembre 2009
• *Monsters: A Celebration of the Classics from Universal Studios*, Roy Milano, Jennifer Osborne, Forrest J. Ackerman. Del Rey, 26 settembre 2006.
• Wikipedia.org • IMDb.com • IMDb.it

Elling

Una piccola sorpresa dalla Norvegia

di Alessandra Cavisi

Elling e Kjell Bjarne dopo due anni in un istituto psichiatrico dove sono diventati amici inseparabili, vengono mandati dal sistema sanitario norvegese a vivere da soli in un appartamento al centro di Oslo. Dovranno dimostrare di saper badare a loro stessi e di potersi reinserire all'interno della società.

Una piccola sorpresa questo film norvegese, tratto dal romanzo "Fratelli di sangue" di Ingvar Ambjørnsen, che nel 2001 sorprese il mondo intero arrivando persino a meritarsi una nomination agli Oscar come miglior film straniero. La particolarità di "Elling", dal nome del protagonista principale, sta nel fatto di trattare un tema molto importante e delicato come quello delle malattie mentali, in maniera fresca, ironica e addirittura spassosa e divertente. Non ci sono tentativi di patetismo, né alcuna traccia di retorica in questo leggero e al tempo stesso intenso ritratto di vita e amicizia, di passioni e dolori, di fobie e scelte coraggiose. Il tutto è dipinto con mano soave e con la consapevolezza di avere a che fare con un argomento difficile, soprattutto se l'intento prefissatosi è quello di evitare luoghi comuni della serie che i "pazzi sono gli altri e non quelli ritenuti tali" o che "la pazzia è solo una diversità rispetto all'imperante convenzionalismo della società moderna". Invece, ciò che sorprende e conquista lo spettatore è proprio il fatto che all'interno del film non ci sia nessun intento accusatorio nei confronti della società, né tantomeno il desiderio di impartire lezioni o diffondere messaggi. Ed è proprio questo che rende "Elling" un film totalmente fruibile con piacevolezza e soddisfazione, soprattutto perché ciascun spettatore è portato a dare la propria personale visione e interpretazione dei fatti narrati e delle caratteristiche uniche ed emblematiche dei due protagonisti. Uno, Elling (interpretato da Per Christian Ellefsen), autodefinito "cocco di mamma", ha vissuto perennemente in compagnia della madre, rimasta vedova nelle ultime due settimane di gravidanza, imbastendo con lei un rapporto (quasi) morboso, escludente qualsiasi altro contatto umano, motivo per il quale alla morte della donna, l'uomo si ritroverà completamente perso e assolutamente incapace di prendersi cura di sé stesso. Saranno i suoi pensieri ad accompagnarci durante la visione del film, durante il quale scopriremo che il non aver saputo assaporare la propria indipendenza e autosufficienza, oltre alla bellezza del mondo esterno, lo ha portato a soffrire di ansia e di capogiri, nemici che lo inseguono ovunque e che non gli permettono neanche di svolgere dei compiti apparentemente semplici e immediati come fare la spesa o rispondere al telefono. L'altro, Kjell Bjarne (Sven Nordin), omaccione fissato col cibo e col sesso che non ha mai avuto modo di sperimentare, continua a dare capocciate sul muro ogni volta che si trova in difficoltà e cerca di dimenticare il suo terribile rapporto con la madre ubriaca e il patrigno violento. Entrambi, insieme, ma anche separatamente (ed è proprio in questa sorta di ossimoro che risiede la parte più interessante e al tempo stesso emozionante della pellicola), riusciranno a trovare una strada personale per il reinserimento nel mondo. Il "cocco di mamma" troverà nella poesia e nella forza comunicativa delle parole la sua ragione di vita, mentre l'omaccione si accorgerà di poter essere utile a qualcun altro con il suo lavoro e con il suo buon cuore. Una scelta molto poetica e suggestiva, dunque, quella di far confluire il percorso di crescita formativa dei due protagonisti, in due elementi profondi e imprescindibili come l'arte e l'amore, che risultano così essere alla base di una vita piena e felice. Molto interessanti a tal riguardo i due personaggi di contorno: Reidun Nordsletten (Marit Pia Jacobsen), l'inquilina dei protagonisti, che la notte di Natale viene ritrovata riversa sulle scale ubriaca e incinta e che poi instaurerà un rapporto sentimentale con Kjell Bjarne; e Alfons Jørgensen (Per Christensen), l'uomo che farà amicizia con Elling in seguito ad un incontro casuale ad un seminario di poesia contemporanea, che riuscirà a far emergere la voglia di esprimersi di Elling, e che poi si scoprirà essere uno dei più grandi poeti norvegesi. Nel mezzo si pone Frank Åsli (Jørgen Langhelle), l'assistente sociale che deve prendersi cura dei due, riuscendo ad insegnarli le attività basilari da svolgere quotidianamente per non essere più ritenuti dei "pazzi" e per non tornare a soggiornare nella casa di cura. E sono questi, sicuramente, i momenti più divertenti e spensierati di "Elling", proprio perché ci mettono di fronte alle dolci e spassose stramberie dei due uomini (per Elling, ad esempio, è quasi impossibile parlare ad un apparecchio inanimato come il telefono senza avere l'opportunità di guardare in faccia il suo interlocutore… e la cosa fa riflettere sul fatto che forse è quella la vera pazzia), che non vengono buonisticamente esorcizzate e negate come tali, ma anzi sottolineate e mostrate nella loro interezza. Ed è così che avremo modo di assistere all'ascesa di un poeta misterioso "dei crauti" (il protagonista per evitare di esporsi, cosa a cui non è evidentemente pronto, ma soprattutto cosa che non è necessariamente sintomo di felicità e realizzazione, infila le sue poesie all'interno delle confezioni di crauti nei supermercati), o al rocambolesco festeggiamento da parte di un uomo, la cui donna sta per avere il bambino di un altro.
Con la metafora dell'auto, ormai quasi demolita e in disuso ma che poi riprende vita portando i protagonisti verso un momento di felicità e serenità assoluta, "Elling" ci accompagna spensieratamente e gradevolmente in questo viaggio verso la consapevolezza di se, ma soprattutto della bellezza del mondo e delle passioni che lo mandano avanti.

Elling
(Norvegia, 2001)
regia: Petter Næss • sceneggiatura: Axel Hellstenius dal romanzo "Brødre i blodet" di Ingvar Ambjørnsen • fotografia: Svein Krøvel • montaggio: Inge-Lise Langfeldt • musiche: Lars Lillo-Stenberg • scenografia Jan Sundberg, Harald Egede-Nissen • costumi: Aslaug Konradsdottir • trucco: Cecilie Greve • produttore: Dag Alveberg • interpreti principali: Per (Elling), Sven Nordin (Kjell Bjarne), Marit Pia Jacobsen (Reidun Nordsletten), Jørgen Langhelle (Frank Åsli), Per Christensen (Alfons Jørgensen), Hilde Olausson (Gunn), Ola Otnes (Hauger), Eli Anne Linnestad (Johanne), Cecilie A. Mosli (Cecilie Kornes), Joachim Rafaelsen (Haakon Willum) • casa di produzione: Maipo Film- og TV Produksjon, TNT Film Productions • distribuzione italiana: Italian International Film (2008) • paese: Norvegia • anno: 2001 • durata: 89'

L'importanza di essere selvaggi

Un percorso parallelo tra "Fantastic Mr. Fox" e "Nel paese delle creature selvagge"

di Matteo Contin

L'importanza di essere selvaggi è spesso dimenticata dagli adulti: nell'essere selvaggi e selvatici è racchiuso il senso più profondo dell'infanzia, quel periodo in cui le domande non prevedono per forza risposte realistiche e in cui ogni sguardo gettato su cose, emozioni e luoghi suscita meraviglia (e un'altra dose di domande). E in un mondo cine-televisivo (ma anche educativo) che toglie ogni beneficio del dubbio, che instilla sicurezza nei bambini rendendoli piccoli adulti senza speranze, è un bene che in sala arrivino titoli come "Nel paese delle creature selvagge" di Spike Jonze e "Fantastic Mr. Fox" di Wes Anderson. È un bene perché i due film hanno la capacità di riconsegnare ai bambini tutti i punti di domanda di cui erano stati privati, punti di domanda fondamentali per tornare allo stato selvatico.

Il film di Jonze, tratto da un libro di Maurice Sendak, ci racconta la storia del piccolo Max, ragazzino inquieto che, scappato di casa dopo un litigio con la madre, si ritrova catapultato su un'isola sconosciuta abitata da enormi mostri afflitti dalla noia e dalla solitudine. Con la promessa di eliminare la noia facendoli sempre divertire, Max diventerà il re dei mostri. Affrontando i problemi quotidiani con i mostri selvaggi, Max imparerà a conoscere se stesso.

Sempre tratto da un libro per bambini (questa volta firmato da Roald Dahl), "Fantastic Mr. Fox" di Wes Anderson ci narra le vicende di Mr. Fox, volpe di professione giornalista, con moglie e figlio a carico, ma che sogna di tornare quello di un tempo, ovvero il più abile ladro di pollame della contea. Ma mettersi contro i tre più grandi produttori di pollame non è l'idea migliore, soprattutto se di mezzo c'è la tua famiglia.

"Io chi sono?", questa è la domanda più importante che entrambi i film ci e si pongono. E per entrambi la soluzione per scoprirlo è la stessa: ritornare selvaggi. Tornare selvaggi è quindi l'unico modo per comprendersi a fondo, spogliati di ogni preconcetto sociale, morale, religioso. Denudati delle cose umane, non possiamo far altro che rivestirci delle cose selvagge e iniziare a riflettere su noi stessi: è un ritorno ad uno stato primitivo e primordiale che, dopo la sensazione iniziale di libertà, ci trasporta nel difficile percorso che ci metterà di fronte alle nostre paure, ai nostri timori, alle nostre emozioni più profonde. Tornare selvaggio è maturare con consapevolezza e coscienza dei limiti e delle possibilità del proprio corpo e della propria mente.

LE COSE SELVAGGE

Max è un Piccolo Principe dallo sguardo folle e tormentato, e come il Piccolo Principe cerca di addomesticare gli animali selvatici in cui si è imbattuto. Il governo di Re Max è fondato sulla battaglia contro la solitudine, la malinconia, il tempo vuoto e la noia. Una battaglia persa in partenza, com'è persa in partenza il tentativo di governo sulle creature selvagge. Il cammino che Max compie sull'isola è una presa di coscienza più che un'iniziazione verso l'età adulta. Ogni mostro rappresenta un frammento della psicologia di Max, dei suoi sentimenti, delle sue emozioni, del suo carattere. Quindi, il ritorno a casa non è per Max la riappacificazione con se stesso, l'aver capito come domare i propri istinti e il proprio corpo ma, in modo più complesso, rappresenta l'avvenuta presa di coscienza del proprio essere: Max ora sa come è fatto (simpatico, arrabbiato, cattivo, felice, geloso, innamorato) e può affrontare la vita con più

consapevolezza. L'incontro con la madre che chiude il film, non ci fa vedere un Max totalmente cambiato, ma un Max che ora sa finalmente chi è.

Il percorso che invece affronta Mr.Fox è simile a quello di Max, anche se Wes Anderson preferisce fare una lettura sociale (se non addirittura politica) della sua avventura piuttosto che un racconto intimo come quello propostoci da Spike Jonze. Durante il film lo stesso Mr. Fox si lamenta del fatto che lui non può dirsi una volpe se non ha un pollo tra i denti. In questa piccola frase che passa quasi inosservata nel circo a passo uno messo in piedi da Anderson, è racchiuso tutto il senso della pellicola. La riscoperta dell'essere selvaggi porta indissolubilmente alla riscoperta delle nostre radici: non bisogna solo spogliarsi della propria anima per ritornare sé stessi, ma eliminare anche le costrizioni che ci impone la società (una volpe che fa il giornalista) e ritornare ad essere quello che il nostro DNA ci ha fatto diventare.

UN PICCOLO MONDO ORDINATO

Quello che fa scattare la scintilla in Mr. Fox è il trasloco dalla vecchia e fangosa tana a favore di uno spazioso albero pronto ad accogliere la sua famiglia. Il cambiamento dell'abitazione fa parte di quel cammino di ricerca della felicità che intraprende Mr. Fox a partire dal suo sentirsi infelice e fuori posto. Una scelta sbagliata quella dell'abbandono della tana (tant'è che nel finale la felicità giungerà proprio da sottoterra) ma fondamentale per costruire il ritorno al selvaggio di Mr. Fox. Nel piccolo mondo ordinato della casa/albero si nasconde in realtà il pericolo: ogni animale ha il suo posto nel mondo ed è importante che sappia riconoscerlo ed accettarlo.
In una spaziosa caverna invece, il gigantesco Carol ha costruito una sorta di città ideale in miniatura, un luogo fasullo e senza vita dove regna la calma, l'ordine, l'amore reciproco, e sono completamente eliminate le ossessioni, le paure, la noia. Un posto dove l'acqua scorre tranquilla tra mostri innamorati, tra mostri che giocano, tra mostri che esistono immobili senza vivere. Il piccolo mondo ordinato di Carol esiste solo in legno e fango, non in carne e peli: come il plastico della piazza di Notre-Dame messo in piedi dal gobbo Quasimodo, la costruzione della città di Carol è la proiezione mentale dei suoi sogni "buonisti" ed ingenui di amore universale. Ma "Nel paese delle creature selvagge" ce lo dice chiaro e tondo: l'amore universale non esiste. Esiste solo l'amore esclusivo, egoista, possessivo, perché in fondo siamo uomini/mostri mossi dai nostri istinti e dai nostri istinti tenuti in piedi. È quindi il momento di distruggere il piccolo mondo ordinato e di lasciarsi alle spalle un altro sogno impossibile. La distruzione dei sogni (ma sarebbe meglio definirle illusioni), sembra suggerirci il film, è il momento in cui capiamo di essere reali, rimanendo nudi per ciò che siamo, e insieme al nostro corpo mostriamo le nostre emozioni vere, pulsanti, correndo come Carol verso la spiaggia e urlando con i nostri due enormi occhi verso una barchetta che si allontana da noi.

IL DIFFICILE CAMMINO

È importante, nel difficile cammino verso la maturità, accettare anche le cose meno belle del nostro carattere. Per questo il viaggio di Max sull'isola dei mostri altro non è che il viaggio verso la scoperta e l'accettazione del suo lato oscuro. Tristezza, noia, cattiveria, gelosia, queste le emozioni travestite da mostri che Max è costretto ad affrontare. Una volta capito che queste emozioni/mostri non si possono sconfiggere o eliminare, Max si ritrova sul bivio di una scelta importante: fare finta che quelle emozioni non esistano o convivere con esse, con difficoltà ma consapevole della cosa.

Anche Mr. Fox è però alle prese con una scelta difficile: nell'eliminare quelle costrizioni sociali che lo rendono infelice egli dovrà essere in grado di comprende quali, fra queste, siano realmente nocive e con quali, invece, sia necessario convivere. Il matrimonio e la famiglia vengono travolti dalla voglia di cambiamento di Fox, che arriva addirittura a mettere in pericolo la vita dei propri familiari. La storia lo porterà a capire quali sono i valori su cui deve (ri) fondare la propria vita.

CHI TROPPO, CHI NIENTE

Tema fondante di tutto il cinema di Wes Anderson, la paternità entra anche in "Fantastic Mr. Fox", dove il piccolo figlio del protagonista è alle prese con un padre egocentrico che lo mette in ombra e, per di più, preferisce il nipote rispetto al figlio. Bisognerà pur dirlo: Mr. Fox non è un gran padre, diciamo pure che sarebbe utile solo per creare complessi che ci porteremo appresso per tutta la vita. Eppure in più di un'occasione si dimostra essere un buon esempio per figlio. Non tanto per le buone azioni che compie ma, innanzitutto per il coraggio che dimostra nel cambiare se stesso per cercare la felicità sua e quindi della sua famiglia. Il cammino intrapreso renderà Fox un padre migliore, capace di accettare i suoi difetti e quelli del figlio, bravo nel trasmettere l'idea di libertà e dell'importanza di scoprire e ritrovare la propria natura.

Una differenza lampante tra "Fantastic Mr. Fox" e "Nel paese delle creature selvagge" è senza ombra di dubbio la natura corale del primo film e quella atomizzata-solitaria del secondo. Non è un caso questo: se nel cinema di Anderson la famiglia, seppur sgangherata, è sempre e comunque un corpo unico che si aiuta e si sostiene, nella storia del piccolo Max, la famiglia è più un puzzle non finito piuttosto che un mosaico colorato, come nel caso del film di Anderson. È palpabile l'assenza della figura paterna nella vita di Max e la sensazione della mancanza di una guida la si può respirare sin dai primi istanti della pellicola. Sull'isola Max si reinventa come Re dei Mostri e, in fondo, cerca di far loro da padre. Li educa e li fa giocare, li vuole rendere felici e allontanare dai problemi. Max si educa quindi, diventa il papà di se stesso, educatore e giudice dei suoi comportamenti. Colma una mancanza (anche affettiva). E finalmente cresce.

LA MAMMA-MOSTRO

"Nel paese delle creature selvagge" è pieno di buchi, buchi che sono rifugi. Rifugi distrutti e rifugi mai compiuti. Nel film solo un rifugio è reale, vero, utile: il ventre di Kay Kay. In fuga da un irato Carol, Max si nasconde nella pancia di Kay Kay e, da quel luogo inusuale, ascolta le parole di Carol. La metafora è semplice: il ventre del mostro/mamma è il luogo della protezione e della sicurezza, ma si trasforma nel giro di qualche istante anche nel luogo del soffocamento e del buio fastidioso, tant'è che Max non riesce a resistervi all'interno. È qui che il ragazzino prende coscienza di essere cresciuto, di avere finalmente il potere, la forza, di chiedere a Kay Kay di uscire da lei, per poter rinascere l'ennesima volta.

Differente invece il rapporto madre/figlio in "Fantastic Mr. Fox". Da sempre nella filmografia di Anderson la madre è una creatura sfuggevole, fuggita, lontana dai bisogni e dai sogni dei suoi figli. "Fantastic Mr. Fox" non si differenzia dal resto dei film di Anderson e propone un personaggio femminile molto distaccato, attento più al marito che ai figli. La figura materna è, per Anderson e per il piccolo figlio di Fox, un mostro dolce e bellissimo da conquistare, il cui amore è solo una chimera, un sogno impossibile.

Domande. Abbiamo bisogno di domande per crescere. C'è il bisogno di interrogarsi, di svestirsi della semplice sicurezza dettata dalla mediocrità. Abbiamo sempre più bisogno di film come "Nel paese delle creature selvagge" e "Fantastic Mr. Fox" per far tornare i bambini (e gli adulti) in una dimensione dove le storie non sono semplicemente modi per divertirsi, ma anche un'occasione per conoscersi meglio. E, come ci suggeriscono le due pellicole, di tornare una volta per tutte selvaggi, scoprire la nostra vera natura e non allontanarla impauriti.

Fantastic Mr. Fox

(USA/2009)

regia: Wes Anderson • sceneggiatura: Wes Anderson, Noah Baumbach dal romanzo di Roald Dahl • fotografia: Tristan Oliver (1.85:1) • montaggio: Ralph Foster, Stephen Perkins, Andrew Weisblum • musica: Alexandre Desplat • art direction: Francesca Berlingieri Maxwell • voci principali: George Clooney (Mr. Fox), Meryl Streep (Mrs. Fox), Jason Schwartzman (Ash), Bill Murray (Badger), Wallace Wolodarsky (Kylie), Eric Chase Anderson (Kristofferson Silverfox), Michael Gambon (Franklin Bean), Willem Dafoe (Rat), Owen Wilson (Coach Skip), Jarvis Cocker (Petey), Wes Anderson (Weasel) • produttori: Allison Abbater, Wes Anderson, Jeremy Dawson, Scott Rudin • direttore di produzione: Nelson Lowry • casa di produzione: Twentieth Century Fox Film Corporation • distribuzione italiana: 2010 • paese: USA, UK • durata: 87'

Nel paese delle creature selvagge

(*Where the Wild Things Are*, USA/2009)

regia: Spike Jonze • sceneggiatura: Spike Jonze, Dave Eggers dal romanzo di Maurice Sendak • fotografia: Lance Acord (2.35:1) • montaggio: James Haygood, Eric Zumbrunnen • musiche: Carter Burwell, Karen Orzolek • art direction: Sonny Gerasimowicz, William Hawkins, Christopher Tandon, Lucinda Thomson, Jeffrey Thorp • costumi: Casey Storm • interpreti: Max Records (Max), Pepita Emmerichs (Claire), Max Pfeifer (amico), Madeleine Greaves (amico), Joshua Jay (amico), Ryan Corr (amico), Catherine Keener (mamma), Steve Mouzakis (insegnante), Mark Ruffalo (fidanzato), James Gandolfini (Carol), Paul Dano (Alexander) • produttori: John B. Carls, Gary Goetzman, Tom Hanks, Vincent Landay, Maurice Sendak • casa di produzione: Warner Bros. Pictures • distribuzione italiana: 2010 • paese: USA, Germania • durata: 101

STAMPA E RILEGA !

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

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.

The Ghost Writer

di Roberto Rippa

Film fortemente hitchcockiano per Roman Polanski (molto più del poco riuscito *Frantic* del 1988) questo *The Ghost Writer - L'uomo nell'ombra*, tratto da un mediocre romanzo di Thomas Harris sceneggiato da Polanski stesso.
Non solo per la storia che vede un uomo qualunque proiettato e quindi prigioniero di una vicenda di cui inizialmente gli sfuggono i contorni, ma anche per lo svolgimento, la gestione della tensione, il McGuffin, i numerosi depistaggi a danno dello spettatore, che immagina di continuo di essere riuscito a sbrogliare la matassa per vedere le sue teorie continuamente e puntualmente smontate.
Nel film, un giovane scrittore (Ewan McGregor, bravissimo tanto quanto Olivia Williams, la moglie del ministro. Gli altri si limitano ad essere più o meno funzionali al ruolo che è stato loro assegnato) accetta di aggiustare l'autobiografia di un discusso ex primo ministro inglese dopo che lo scrittore che lo ha preceduto è morto in condizioni non chiare. Lo raggiunge quindi nella sua lussuosa quanto segregata villa su un'isola dove la pioggia cade incessantemente. Non tarderà a scoprire che la materia che sta trattando è incandesente e potrebbe costare la vita anche a lui.

Polanski, che ha consegnato alla storia del cinema almeno sette tra le sue opere (tra cui il suo primo lungometraggio, *Nóz w wodzie – Il coltello nell'acqua*, girato prima dei suoi 30 anni, quando ancora era in Polonia), non ha ovviamente bisogno di copiare nessuno ma realizza qui un omaggio, forse il più riuscito da qualche anno a questa parte al Maestro del cinema scomparso esattamente 30 anni fa.

Alla fine, *The Ghost Writer* non è solo un film di grande intrattenimento che fa un uso intelligente, come raramente capita, della suspense, ma anche la dimostrazione di quanto Hitchcock e il suo cinema continuino ad essere imprenscindibili e moderni.

The Ghost Writer
(*L'uomo nell'ombra*, Francia-Germania-Gran Bretagna, 2010)
regia, sceneggiatura: Roman Polanski • soggetto e adattamento: Robert Harris (dal romanzo "The Ghost") • musiche: Alexandre Desplat • fotografia: Pawel Edelman • montaggio: Hervé de Luze • interpreti principali: Ewan McGregor, Jon Bernthal, Kim Cattrall, Pierce Brosnan, Tim Preece, James Belushi, Olivia Williams, Timothy Hutton, Eli Wallach • durata: 128'

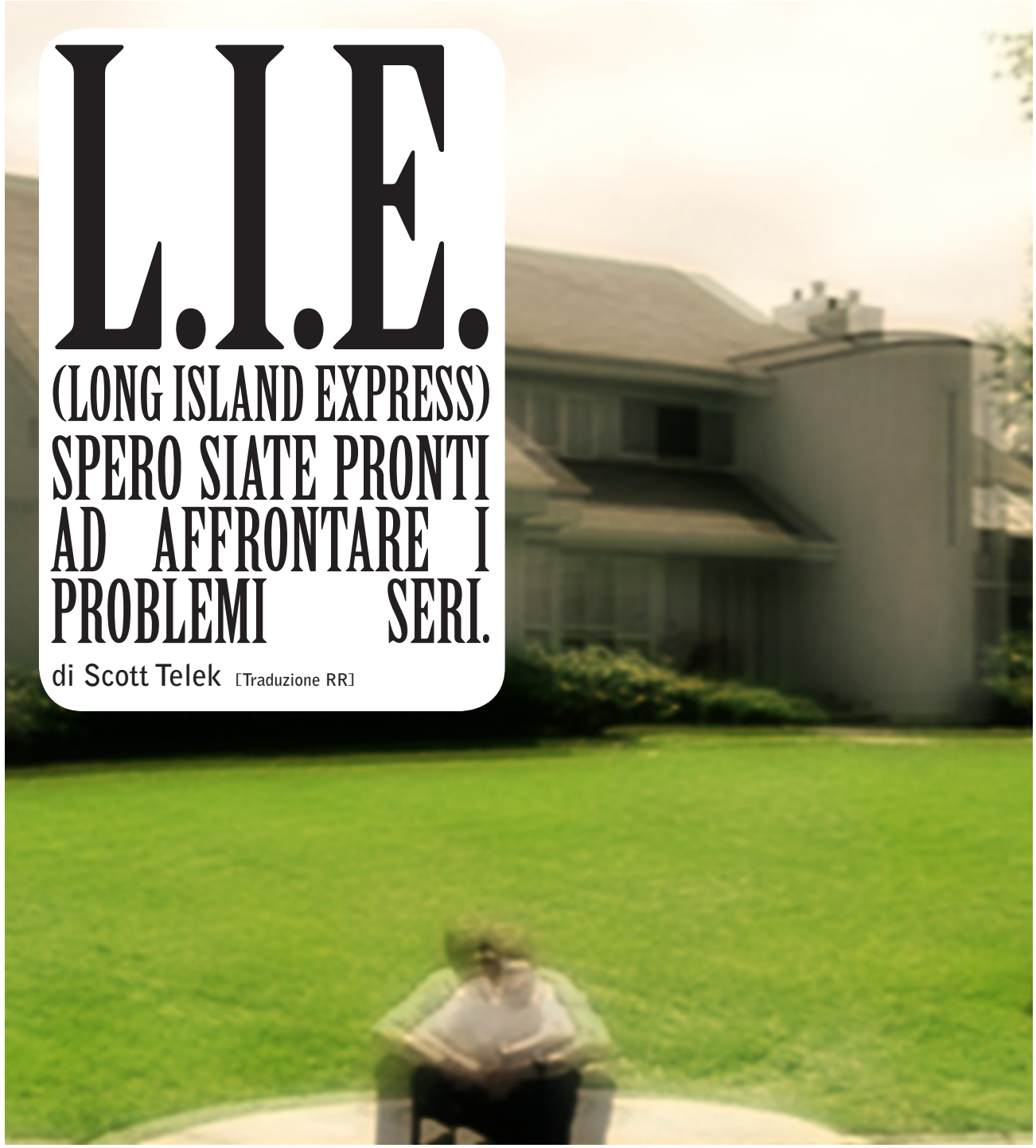
Il cuoco, il boss, i killers e la vendetta

di Alessandra Cavisi

Vendicami
(*Venegance - Fuk sau*, Hong Kong-Francia, 2009)
regia: Johnnie To • sceneggiatura: Wai Ka-Fai • fotografia: Siu-keung Cheng, Hung Mo To • montaggio: David M. Richardson • musica: Tayu Lo • interpreti: Johnny Hallyday, Sylvie Testud, Anthony Wong, Lam Ka Tung, Lam Suet, Simon Yam, Maggie Siu • durata: 108'

Una donna assiste all'omicidio del marito e dei suoi due figli per mano di tre killer. Suo padre, Costello, arriva a Macau dalla Francia con un solo obiettivo: vendicarsi del torto subito dalla figlia. Per farlo si avvarrà dell'aiuto di tre sicari che in qualche modo si ritroveranno personalmente coinvolti.

Se con "The Mission", ma non solo, eravamo di fronte ad influenze western e ad un gruppo di "magnifici cinque" di sturgesiana memoria, con "Vendicami" il gruppo si riduce a quattro, composto dai tre killer cinesi e dal cuoco francese in cerca di vendetta. È questo, infatti, uno dei più grandi pregi del cinema di To, quello di riuscire a contaminare deliziosamente e perfettamente il genere a lui più caro, l'action, con molte altre influenze che partono dal western (da qui la citazione a "I magnifici sette") con il riferimento alle amicizie virili, agli eroismi, ai sentimenti di onore e rispetto che si instaurano tra i vari protagonisti delle sue pellicole. Non manca nemmeno una certa dose di humour che accompagna le vicende nere che li vedono coinvolti, dapprima quasi sempre per denaro, poi per i sentimenti suddetti o come in questo caso anche per un forte senso di vendetta. Ad aggiungersi arriva anche un possente approfondimento delle umanità e delle personalità dei suoi personaggi, così come avviene in questo "Vendicami" che trova la sua forza nel richiamo di tutte le caratteristiche succitate e nella consueta e strabiliante capacità di To di piegare il mezzo cinematografico ad ogni suo volere. Ecco che allora nel suo cinema ci ritroviamo di fronte a sequenze che rimarranno indimenticabili (come la sparatoria "immobile" di "The Mission", rimanendo su questo esempio, o come quella molto coinvolgente di "Vendicami", in cui il protagonista sotto la pioggia con le sue polaroid cerca di ricongiungersi ai suoi nuovi amici), proprio perché contrassegnate da una messa in scena e da una serie di elementi formali, che vanno dalla fotografia alla colonna sonora, davvero straordinari. Non è esente da questa descrizione positiva, la sua ultima fatica, che si concentra principalmente proprio sul sentimento di vendetta, tanto caro al cinema hongkonghese e a quello di To ovviamente, impersonato da un Johnny Hallyday davvero perfetto nella sua apparente impassibilità e nella sua espressione di ghiaccio che sembra non sciogliersi mai. Imperdibili anche le interpretazioni degli attori feticcio, Anthony Wong, Lam Ka Tung e Lam Suet, qui nel ruolo di tre killer non privi di sentimenti. Rimbomba per lungo tempo nella mente dello spettatore più sensibile alla parte meditativa, oltre che a quella movimentata e violenta della pellicola, la domanda che il protagonista rivolge ai suoi tre nuovi amici: "Cos'è la vendetta?". Attraverso l'espediente della perdita della memoria (che rimanda, seppur molto lontanamente, al "Memento" nolaniano, con tanto di polaroid e appunti per ricordarsi l'identità degli amici oltre che dei nemici), To intavola una profonda riflessione sul tema, accompagnata ovviamente ad una spettacolarità visiva non indifferente.
"Vendicami" è, infatti, un film dove si suonano i campanelli con le canne delle pistole, dove bisogna stare attenti a guardare negli occhielli delle porte, perché si rischia di essere trivellati da decine e decine di pallottole. Un film dove le sparatorie, sempre girate magistralmente e in maniera molto originale, avvengono in luoghi molto particolari, come ad esempio in un bosco piovoso o in una discarica piena di grosse balle di giornali, usate come scudi protettivi dalle due parti avverse, nello scontro fatale e decisivo. Un film dove le sequenze sono girate sempre con la stessa cifra stilistica, che si avvale di ralenti, piani-sequenza e stacchi di montaggio davvero molto intensi e significativi nel comunicare tutta la forza narrativa e metaforica della violenza che si mette in scena (straordinaria come sempre la capacità del regista di girare scene notturne, questa volta con una luna che fa capolino per poi scomparire e ricomparire tra i rami degli alberi). "Vendicami" è anche un film che omaggia palesemente il cinema di genere francese, a partire da Melville, tant'è che il protagonista si chiama Costello e avrebbe dovuto essere interpretato da Alain Delon nel ruolo di quest'uomo dall'oscuro passato che via via diviene sempre più chiaro a discapito del presente e del futuro sempre più minacciato dai pericoli incombenti oltre che dalla memoria instabile. Passa in secondo piano, allora, ai fini del gradimento della pellicola, il fatto che ci si trovi davanti ad un canovaccio non così imprevedibile, dallo svolgimento e dai risvolti alquanto conosciuti dagli appassionati del cinema di To e del genere in toto. Ma ciò che conta è proprio la maniera di usufruire di un meccanismo ormai conosciuto e più volte ripetuto, per creare una pellicola che fa del suo valore formale, stilistico, emotivo e comunicativo, la sua più grande forza. Una forza scaturente in maniera lampante durante la visione di "Vendicami" che riesce a conquistare ampiamente lo spettatore sia a livello basilare con l'azione, sia a livello più profondo con la qualità inconfondibile che lo contrassegna. E alla fine non tutti riusciranno a trovare risposta alla domanda emblematica di cui sopra: né gli spettatori, né lo stesso protagonista che ne ha dimenticato il significato e il valore.



L.I.E.

(LONG ISLAND EXPRESS)

SPERO SIATE PRONTI AD AFFRONTARE I PROBLEMI SERI.

di Scott Telek [Traduzione RR]

LA SITUAZIONE

La vita è dura per la gioventù della periferia di Long Island. Oh, e c'è anche un pedofilo.

DISCUSSIONE

Ricordo di questo film quando era nelle sale. Avevo sentito che presentava contenuti omoerotici, che uno dei personaggi principali era un pedofilo e che trattava della gioventù perduta di Long Island.
Quindi, quando il mio amico è venuto a casa mia e il merdoso Blockbuster del mio nuovo quartiere non aveva quella che era la nostra prima scelta – ossia *The Blue Lagoon* (*Laguna Blu*, 1980, di Randal Kleiser) – e nemmeno la seconda - *The Prime of Miss Jean Brodie* (*La strana voglia di Jean*, 1969, di Ronald Neame) – ci siamo guardati intorno e abbiamo scelto questo.

Ora dovrei puntualizzare una cosa che molti spettatori che non hanno frequentato una scuola di cinema potrebbero non avere notato...guardate le lettere che compongono il titolo. Avete notato che compita la parola "lie" (menzogna in italiano)? Concentratevi su QUESTO, mutherfuckers!

Il film inzia con una descrizione del L.I.E: (Long Island Expressway): "Ci sono le corsie che vanno a Est e quelle che vanno ad Ovest. Ci sono anche le corsie che portano direttamente all'inferno)". Questa battuta, unita al gioco di parole del titolo, dovrebbe offrire il senso del livello generale del film.
Anzi, a dire il vero è meglio. Il problema è però che tenta disperatamente di darti un pugno nello stomaco e più ci prova e meno ci riesce.

Comunque, facciamo subito conoscenza con il giovane protagonista. Questo avviene in una scena in cui un giovane impegnato in un ruolo secondario dichiara di avere fatto sesso con sua sorella. Di fronte a lui ci sono due ragazzini con pettinature che sembrano qualcosa che solo qualcuno come Wonder Woman potrebbe mettere in mostra.
Uno dei due è Gary, che scopriremo essere un delinquente, l'altro è Howie, il nostro protagonista.
Howie viene da una situazione disagiata: suo padre, che ha conosciuto tempi esteticamente migliori, si pavoneggia allo specchio e poi scopa la sua ragazza di fronte a una finestra dove i ragazzi, e presumibilmente il vicinato intero, possono vederlo.
Howie vive una situazione "amletiana" a riguardo di suo padre e la convivenza con questa donna.
Immediatamente, Howie e Gary mostrano una relazione estremamente omoerotica fatta di sguardi, prese in giro e petti costantemente nudi.
In una scena, Gary si mette a cavalcioni di Howie e lascia che un corposo filo di saliva scenda quasi fino alla bocca di quest'ultimo per poi risucchiarlo. Tendo a non essere attratto da nessuno al di sotto dei 35 anni ma coloro che hanno una passione per gli adolescenti e sono alla ricerca di un modo interamente legale di trovare soddisfazione alla loro attrazione nella segretezza delle loro case faranno bene a comperare una copia di questo film in quanto troveranno ampie opportunità per impegnarsi nella pratica del piacere manuale.
A parte questo, pare che Gary sia una specie di marchetta per lo spaventoso Big John, che ha una sorta di progetto di bordello per i giovani del vicinato. La targa della sua automobile è BJ (Big John, ma anche Blow Job, ossia pompino). Pare che Gary stia reclutando Howie per il suo piccolo bordello

e presto quest'ultimo si trova a contare su Big John per il suo mantenimento.

Preciserò subito che nulla accadrà tra loro se non molte scene di amicizia e sostegno (e crescita morale, certamente) sebbene il film stuzzichi in più di un'occasione con scene sgradevoli e destabilizzanti.

Da una parte credo sia insolito doversi assoggettare a qualcosa che non accade, dall'altra parte ritengo che sia insincero mostrare Big John che si limita a offire la sua amicizia a Howie quando è chiaro che ha cercato la sua compagnia per una sola ragione e ci sono nel film diverse scene in cui Big John mette Howie in una posizione in cui questo non avrebbe avuto altra scelta che quella di arrendersi a lui. Ma vedetela come volete.

Intanto, sullo sfondo stanno accadendo brutte cose al padre di Howie.

Un esempio di quanto questo film vada continuamente sopra le righe lo si può notare quando, dopo avere affrontato una delle numerose catastrofi di cui è vittima Howie, due ragazzini con una pistola ad acqua lo inzuppano. Quindi un irrigatore che si trova vicino a lui si aziona e lo inzuppa a sua volta. Suppongo si possa dire che il film tenga il freno tirato, visto che la scena non è seguita da un'altra in cui un uccello che gli defeca in testa e un pianoforte che gli rovina addosso.

Però, per me, questi eccessi pregiudicano la serietà con cui una persona vorrebbe vedere il film.

Comunque, mentre tragedia si aggiunge a tragedia, veniamo a conoscenza della dura realtà della natura umana e la sottile maschera che viene qui strappata alla cosiddetta società civile per vedere la putrefazione che vi si nasconde sotto.

È un peccato che il regista/sceneggiatore abbia ritenuto di doversi spingere così in là per avere attenzione, in quanto ritengo che il film avrebbe potuto essere molto più forte se fosse stato capace di contenersi un poco di più.

Nonostante questo, ritengo che il film meriti di essere visto in quanto la sua estensiva componente omoerotica giovanile è esplorata in un modo che non ho mai visto altrove. Inoltre, malgrado sia letteralmente intasato di angoscia psicologica, è anche interessante e ha una parvenza di verità. Una verità lucidata e accresciuta.

DOVETE VEDERLO?

Vale il vostro tempo. Penso solo che avrebbe potuto essere molto più potente.

L.I.E.

(USA, 2001)

regia: Michael Cuesta • sceneggiatura: Stephen M. Ryder, Michael Cuesta, Gerald Cuesta • musiche: Pierre Földes • fotografia: Romeo Tirone • montaggio: Eric Carlson, Kane Platt • interpreti principali: Paul Dano, Bruce Altman, Billy Kay, James Costa, Tony Michael Donnelly, Michelle Carano, Tatiana Burgos, Brian Cox • durata: 97'

WERNER HERZOG: UNO SGUARDO SUL MONDO DELL' UOMO

di Enrico Saba

«Il cinema ha il potere di vedere oltre il visibile…
il cinema dischiude potenzialmente agli occhi
degli spettatori territori immensi,
ben più sconfinati di quelli reali»
– Gian Piero Brunetta (1)

LO SGUARDO DELL'ALTRO

Il cinema di Herzog è un'incessante ricerca di un altro e di un altrove che testimoni la ricchezza dell'essere umano, lontano dai luoghi e dai modi in cui il suo pensiero e i suoi comportamenti non siano prevalentemente tesi a una misera standardizzazione; una ricerca che si spinge spesso nelle zone più remote del pianeta per favorire l'incontro tra la macchina da presa e le diversità culturali, fisiche ed esistenziali dei numerosi personaggi non-ordinari o straordinari che le abitano.

Uno degli aspetti più affascinanti del cinema del regista bavarese risiede nella «possibilità di creare una nuova grammatica con le immagini, indagando al tempo stesso sulla condizione umana» (2), mettendo innanzitutto in gioco una sensibilità partecipe alla realtà osservata, che non di rado viene convissuta attraverso la propria presenza in prima persona nel farsi del film.

In questa consonanza tra arte e vita, lo sguardo di Herzog, affine a un antropologo, cerca lo sguardo dell'altro per far sì che ci parli di sé, del suo essere al mondo, attraverso gesti e parole, usi e costumi, drammi e stupori; un continuo interrogarsi sulla natura dell'uomo, sul suo modo di comunicare, di esprimersi, di relazionarsi con sé stesso (sino al confrontarsi con la follia), con gli altri (nella soggettività e nell'universalità del diverso) e con l'ambiente.

Particolarmente indicativi di quest'approccio sono i film in cui Herzog indaga, con gran acume e profondo rispetto, sulla condizione esistenziale di personaggi che vivono in prima persona il senso e i cortocircuiti del linguaggio e della comunicazione, come il trovatello de *L'enigma di Kaspar Hauser* o la sordocieca in *Paese del silenzio e dell'oscurità*; o in pellicole che esprimono l'incolmabile distanza che esiste tra la dominante civiltà occidentale e altre culture come nell'Australia di *Dove sognano le formiche verdi* o nella foresta amazzonica di *Ten Thousand Years Older*.

Herzog documenta il reale con uno sguardo capace di unire visione estatica e osservazione antropologica, avvicinandosi al senso più profondo del mondo e dell'uomo, a qualcosa di originario e inafferrabile. I film di «Herzog nella loro ricerca di sedimentazioni ancestrali e di immagini eteroclite che ne diano conto, nel loro corteggiare l'impossibile sono visionari, cioè vedono oltre e di più rispetto al mero profilmico: i paesaggi e gli uomini reali si trasfondono in film, esistono solo nel racconto, sulla pellicola, e il film non fa altro che entrare in risonanza con le leggende e i miti, che là ai confini del mondo, sono stati forgiati per dire l'indicibile.» (3)

Una pratica filmica che, in costante opposizione al Cinema Vérité, non cerca la verità davanti agli occhi, ma nel sensibile che si nasconde sotto la superficie del visibile; un visibile che non è mai esattamente così come appare, come suggerisce la visione dei miraggi filmati nel deserto africano in *Fata Morgana*; un visibile dinanzi al quale sapersi anche fermare prima di violare l'aura sacrale di un luogo o di un oggetto, o ferire la dignità umana. Una poetica che mira a trovare la profondità del senso proprio dove questo è più sfuggente alla razionalità, persino nel suo stesso fuggire, e che protrae la durata dell'inquadratura oltre l'esposizione dei fatti per cogliere quelle vibrazioni del reale che si agitano nell'essere, al di sotto del dato oggettivo primario.

Che si tratti di realtà o di finzione, di persone o di personaggi, l'interesse di Herzog è quello di mostrare piuttosto che di dimostrare; mostrare delle realtà e dei modi di sentire e vivere differenti, sia avvicinandosi ad altre culture o a deviazioni e anomalie culturali, sia a persone fisicamente o psichicamente diverse; un'osservazione e un confronto basato su impressioni e sensazioni piuttosto che su conclusioni e definizioni.

I paradossi e le ambiguità del reale inquadrati e raccontati dall'autore tedesco costituiscono un'eterogenea indagine sul mondo, documentano un bisogno di comunicare insito nell'uomo, un'inestinguibile ricerca dell'altro da sé che possa attrarlo, incuriosirlo, ma soprattutto tentare di definirlo.

L'INCANTO DI ALTRE CULTURE

Alla fine degli sessanta Herzog si trova in Africa per girare un documentario su commissione che testimoni e faccia conoscere l'attività di un gruppo di volontari impegnati nell'assistenza sanitaria in zone remote del continente nero. Nel confrontarsi con il reale l'intento gratificante e promozionale de *I medici volanti dell'Africa orientale* subirà uno scacco completo, che Herzog riuscirà a trasformare e reinventare in una sorprendente osservazione etnografica, espressione di una poetica, allora ancora in divenire, che esprime l'incanto di una prima visione delle cose e la stupefatta attrazione e il rispetto incondizionato per l'uomo e la sua diversità.

Tra la medicina dei bianchi e le civiltà tribali africane sembra esserci un confine insuperabile, un'inconciliabile divergenza nella visione del mondo; per queste popolazioni africane è impensabile il concetto di degenza nell'immobilità di un letto e non è tollerato l'abbandono del proprio villaggio per essere curati altrove, in strutture sanitarie più consone, pena l'irrevocabile e definitiva esclusione dalla tribù. Ma gli aspetti più misteriosi, su cui la macchina da presa seguita a lungo, sono la reticenza e l'esitazione dei guerrieri Masai a salire i tre gradini di un furgoncino dell'ambulanza, un ostacolo a noi invisibile, e l'incomprensibilità per gli abitanti di un villaggio dei disegni di animali e corpi umani che non vengono affatto riconosciuti come rappresentazioni bidimensionali del reale.

Ne deriva una duplice domanda, su cui Herzog insisterà in tutto il suo cinema: cosa vedono loro? e cosa vediamo noi?

Una domanda che si fa ancora più seducente, intimamente intrigante e antropologicamente più importante nell'incanto di una prima visione delle cose. Come nell'inizio, «apparentemente semplice ed esplicativo, di *I medici volanti dell'Africa orientale*. Un aereo deve atterrare su una pista mai usata prima, e questo vuol dire, se ribaltiamo di poco la situazione, che nessun abitante di questa regione ha mai visto un aereo. L'informazione è fondamentale, e non solo per il suo carattere antropologico. La magnifica ambizione di Herzog si colloca proprio a questo punto, nel suo voler vedere la prima volta dello sguardo. Viene in mente Kaspar Hauser, la sua nascita adulta, il suo modo di aprire gli occhi sul mondo» (4) e la sua incontenibile curiosità.

Un'insolita prima volta in una prospettiva rovesciata che esperimenta Christian Bale nel ruolo di Dieter Dengler in *Rescue Dawn*, abbattuto in volo aereo e ritrovatosi in un posto che probabilmente mai avrebbe immaginato così. Il protagonista, un uomo proveniente dalla civiltà occidentale, osserva e scopre, tra attenta curiosità e inevitabile repulsione, una natura primigenia e una cultura completamente diversa dalla sua; e dalla propria condizione di prigioniero e di fuggiasco impara a sopravvivere ingegnandosi e osservando il comportamento altrui, da cui apprende anche come accendere il fuoco senza fiammiferi.

Una prima volta dello sguardo che è reciproca nell'incontro tra la tribù nomade degli Uru Eu Wau Waus e la civiltà occidentale nel cortometraggio *Ten Thousand Years Older*; i primi minuti del film, realizzati nel 1981, testimoniano furtivamente l'intensità emotiva e drammatica del primo contatto tra l'ultima popolazione rimasta ancora isolata e sconosciuta dal resto del mondo e la civiltà tecnologica; Herzog nella seconda parte del film ritorna nei luoghi della foresta amazzonica brasiliana abitati da questa tribù di indios che vent'anni anni prima si è trovata improvvisamente, nell'arco di pochi minuti, a passare da una condizione primitiva e originaria da età della pietra alla modernità, un salto di diecimila anni in avanti verso la propria fine. I corpi ignudi delle riprese semi-amatoriali del primo incontro sono ora coperti da pantaloni, t-shirt e cappellini da baseball, la maggior parte della popolazione è stata sterminata dalle 'nuove' malattie importate e i giovani sono emigrati nelle grandi città dove hanno abbandonato la loro lingua madre per imparare il portoghese. L'incanto del primo incontro rimane su pochi metri di pellicola mentre l'intera popolazione va tragicamente estinguendosi in poco più di una generazione.

Lo stesso Herzog racconta che «il protagonista, l'uomo cui mi sono rivolto, era davvero distrutto quando ha visto il film, perché il settanta per cento della sua tribù era stato spazzato via in un anno dalla varicella e dalla malattia. Non avendo, per più di diecimila anni acquisito l'immunità a molte nostre malattie, sono stati uccisi anche da una semplice influenza. Questi indigeni captano anche il diverso sentimento del tempo che li separa da tutto il resto, non solo le immagini e le strane creature che hanno auto ed elicotteri.» (5)

L'incontro della civiltà occidentale con le altre culture ha un impatto distruttivo, sia come contaminazione irreparabile e mortale come in *Ten Thousand Years Older*, sia con l'imposizione della forza in nome del progresso come in *Dove sognano le formiche verdi*.

Gli aborigeni australiani si trovano ad essere impotenti dinanzi alla devastazione del loro territorio per lo sfruttamento minerario e allo sradicamento dell'albero sacro dove sognano le formiche verdi per

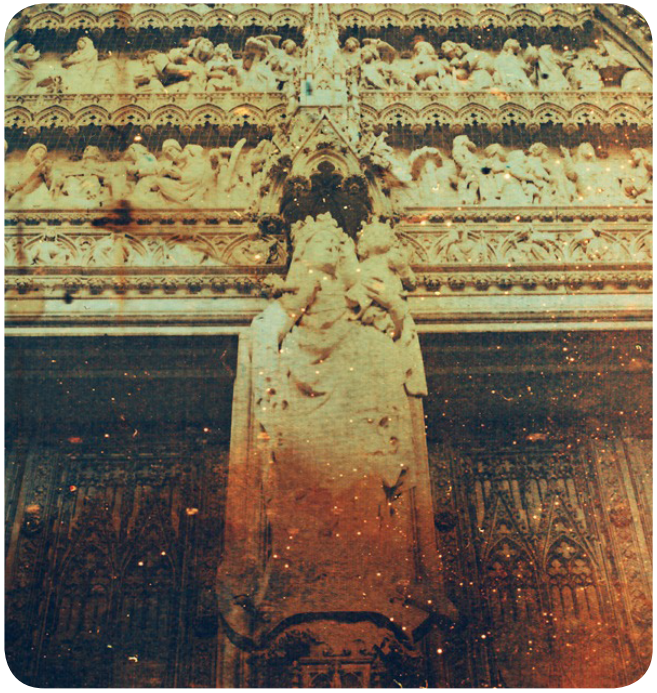
la costruzione di un supermercato. Uno degli aborigeni filmati da Herzog dice: «voi uomini bianchi siete persi e non capite la terra. Troppe domande stupide. La vostra presenza terminerà presto. Non avete giudizio, finalità, direzione»; una terra con cui la civiltà occidentale sembra non avere altro legame che lo sfruttamento incondizionato. Le bizzarre immagini di aborigeni seduti in cerchio all'interno di un supermercato costruito su un loro luogo sacro evidenziano l'incomprensione e la sopraffazione culturale della civiltà occidentale.
Per l'alieno Brad Dourif ne *L'ignoto spazio profondo* l'origine della rovina dell'umanità e l'inizio della civiltà occidentale risale a quel momento in cui l'uomo è passato da nomade a sedentario, prendendo possesso della terra e trasformandosi in allevatori di maiali.
«La Terra non appartiene a nessuno. Appartiene semplicemente agli uomini, se sono pastori del Sole» dicono i Wodaabe, popolazione nomade del sud del Sahara che si considera la più bella del mondo, costretta oggi dall'espansione delle zone desertiche e dalle popolazioni confinanti, che li chiamano con disprezzo Bororos, ovvero pastori abbandonati, a vivere bloccati in grandi baraccopoli.
Herzog realizza un affascinante ritratto di questo popolo cogliendo con poche ed essenziali immagini la drammatica situazione del loro confino negli accampamenti e le lunghe distese brulle del Sahara nel riverbero fluttuante dell'aria calda, in un'immagine che sembra provenire direttamente da *Fata Morgana*. Il perno del film è il rituale di bellezza maschile colto in lente inquadrature, nelle quali gli sguardi e i corpi degli uomini sembrano danzare insieme ai sinuosi movimenti della macchina da presa. Lo spettatore viene preso in una visione estatica nella quale i maschi truccatissimi e vestiti in sgargianti costumi cercano, per conquistare le donne, di allungarsi ancora più per esaltare la loro altezza e di fissare come in una maschera il candore dei propri occhi spalancati e dei denti bloccati stretti in un sorriso a bocca aperta.
Herzog nella sua documentazione poetica e antropologica del mondo è sedotto e attratto dalle ritualità sociali e religiose che filma alternando campi lunghi e lenti piani sequenza a insistenti primi e primissimi piani, lasciando che davanti alla macchina da presa sia il reale a mettersi in mostra nel suo splendore e nelle sue contraddizioni.
Mentre in *Wodaabe – I pastori del sole* Herzog lavora su una stilizzazione del rituale utilizzando anche musica sacra e ralenti, in film come *Demoni e cristiani nel Nuovo Mondo* e soprattutto ne *Il Sermone di Huie* le riprese aderiscono alla continuità temporale e al sonoro dell'avvenimento.
Ma è laddove la presenza mai invadente del regista si fa partecipe e, pur senza sostituirsi alle immagini, dialoga con i personaggi e/o con lo spettatore che il film riesce ad appassionare più profondamente, costruendo o semplicemente abbozzando un racconto, una storia, tante storie che si intrecciano.
Kalachakra – La ruota del tempo è una sorta di taccuino di appunti e osservazioni sull'umanità che si raduna attorno al rituale sacro della costruzione del Mandala, il cui carattere effimero simboleggia la perfezione dispersa nel mondo e che ognuno deve cercare innanzitutto dentro di sé. In questo film Herzog riesce ad avere anche un breve e brillante colloquio con il Dalai Lama che espone gioiosamente nella sua vigorosa pacatezza il proprio pensiero e le proprie preoccupazioni.
Lo sguardo di Herzog qui si mostra in tutta la sua meravigliosa essenza nel cercare di osservare la realtà come una sorta di costellazione, senza focalizzare su un solo aspetto o argomento, senza seguire un percorso lineare, ma raccogliendo spunti, sensazioni, impressioni, lasciando che ognuna di esse abbia il proprio tempo di manifestarsi.
Grazie alla sua straordinaria capacità di osservazione il regista bavarese sviluppa un racconto per immagini su un soggetto che non si isola dalla ricca complessità del mondo, ma ne rimane sempre in relazione, soprattutto attraverso la totale apertura agli imprevisti del reale sul set. I film di Herzog si prestano a cogliere una molteplicità di aspetti autonomi che possano descrivere e formare l'idea e il soggetto principale, disponendosi anche a digressioni e divagazioni documentarie, che sono al tempo stesso delle parentesi e degli inconsueti approfondimenti.
Ne *La ballata di Stroszek* vi è una parentesi documentaria sui nati prematuri, sul fascino e il mistero del comportamento ancora uterino che hanno nelle prime settimane, e sulla loro insolita e istintiva forza nello stringere le mani, nell'aggrapparsi alla vita, una corrispondenza che il medico del carcere suggerisce al derelitto Stroszek.
In *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* la velocissima parlata nell'esibizione competitiva dei banditori d'aste è contrapposta all'anacronistica vita della popolazione degli Amish che risiede a New Holland, la città della Pennsylvania che ospita la manifestazione. Le televisioni, la vendita intensiva del bestiame e lo svolgimento della gara contrastano con il rifiuto della tecnologia, del capitalismo e dell'idea di competizione che è alla base della vita degli Amish, legati in maniera ortodossa a usi e costumi tradizionali ottocenteschi, tanto che nel loro singolare dialetto di origine tedesca, detto tedesco della Pennsylvania, non possiedono affatto il termine "campionati mondiali", proprio nella città che paradossalmente li ospita. Il conservatorismo degli Amish e la lingua innaturale dei banditori, seppur opposti, risultano essere entrambi un «incepparsi inconsulto nella comunicazione quotidiana.» (6)

IL LINGUAGGIO COME ESPRESSIONE DELL'UOMO

Fin dai suoi primi cortometraggi il linguaggio è «l'oggetto di un'indagine insolita e misteriosa, punto di partenza di un discorso sull'uomo volto a scoprire i cortocircuiti che si instaurano o che, semplicemente, esistono. *Ultime parole* e *Provvedimenti contro i fanatici* sono l'esempio più chiaro di come si sia voluto esplorare questo territorio sconfinato a partire dalla contraddizione, dall'esasperazione

dei meccanismi propri del linguaggio, per mostrare i limiti razionali, anzi, concentrandosi proprio su quei limiti e costruendo attorno a una storia, un mondo e una visione. Le parole, nella loro monotona ripetizione, perdono il loro significato e ne acquistano uno nuovo, legato all'andamento cantilenante, sempre più irreale e sempre più astratto. La polverizzazione del racconto diventa lo stratagemma più utile per cercare di dare corpo al suono delle parole, forzando la mano al punto da suggerire immagini e storie impossibili da descrivere» (7) altrimenti.
L'effetto Fata Morgana sottende alla pratica stessa del linguaggio, nel differire espressione delle parole e senso del discorso, nel dire o voler dire qualcosa dicendo qualcos'altro, una contraddizione vitale del linguaggio che Herzog forza o riprende nelle sue manifestazioni più estreme, dove l'anomalia è percepita come tale e diviene luogo in cui il reale interroga sé stesso, spietato e affascinato.
Nel vertiginoso flusso di parole di *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck* il senso primario del linguaggio, la comunicazione, va in cortocircuito. Nella loro bizzarra sfida per il titolo di campione mondiale i banditori d'aste di bestiame si susseguono uno dopo l'altro interagendo con la vendita degli animali in un parlare velocissimo che unendo le parole una all'altra le rende indistinguibili, dando forma a una frenetica e quasi incomprensibile cantilena.
Il fluido e travolgente attorcigliarsi di parole e fonemi organizzati in eleganti e semi-ipnotici scioglilingua dà una sensazione di eccessiva autoreferenzialità del linguaggio, tutto preso in un movimento circolare chiuso su sé stesso.
In questo mediometraggio lo spettatore assiste a una estremizzazione del linguaggio che si dirige contemporaneamente in due direzioni opposte, verso la smarrimento del senso e della comunicazione, ma anche verso la creazione di un nuova lingua. È lo stesso regista che, nelle sue osservazioni verso la fine del film, con tono pacato e riflessivo, tra il perplesso e l'estasiato, si chiede «come sia nata la liturgia della Chiesa, o come sia nato il linguaggio della propaganda. Oppure come il nostro sistema economico abbia potuto creare una lingua».
Dai paradossi del linguaggio scaturisce una molteplicità di domande che ci avvicinano alla sfuggente comprensione del mondo, con la quale si scontra anche il trovatello Kaspar Hauser, il quale nel suo apprendistato linguistico in età adulta scopre che nel suo voler «imparare più parole per capire, (ma) quel che capisce è che le parole non spiegano come vorrebbe» (8). La parlata lenta, quasi cadenzata, di Kaspar, si contrappone alla foga verbale di *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*, nel voler cercare e sottolineare la profondità del senso delle parole e del mondo che vorrebbero esprimere. La sua spontanea purezza di pensiero si scontra con le ipocrisie sociali e i luoghi comuni del tempo proprio sul territorio linguistico che le nasconde ma anche le smaschera. Nell'espressione del linguaggio l'uomo esprime innanzitutto sé stesso. L'ambiguità e la polisemia del linguaggio rivela l'ambiguità e la polisemia del mondo.
Il dramma di Kaspar, estraneo e incompreso dalla propria epoca, che vede nella scoperta del linguaggio la scoperta del mondo, si apparenta al dramma della sordocieca Fini Staubinger nel bisogno vitale di comunicare con gli altri, di uscire dalla solitudine e partecipare alla bellezza dell'esistente; entrambi si fidano del linguaggio per non ricadere nella solitudine della deprivazione sensoriale.
Ma l'esperienza traumatica del mondo può condurre anche alla scelta del silenzio, alla rinuncia alla comunicazione. È lo stesso Herzog a raccontare (nei commenti all'edizione dvd de *La ballata di Stroszek*) che proprio Bruno S., il protagonista de *L'enigma di Kaspar Hauser*, smise di parlare all'età di tre anni in seguito ai continui maltrattamenti e alle percosse che subiva dalla madre prostituta, incapace di accettare il figlio.
L'intero *Apocalisse nel deserto* può essere visto come un film in cui l'assurda atrocità della guerra rende vana la parola. Nel catastrofico scenario post-bellico tra macerie, pozzi che bruciano e nubi di fumo nero, una madre con il figlio in braccio racconta davanti alla macchina da presa come il piccolo dopo essere

stato schiacciato in testa dallo stivale di un soldato abbia deciso di non voler più imparare a parlare. La comunicazione tra gli uomini appare senza senso dinanzi alla sopraffazione della brutalità, e solo l'affetto e il contatto con la madre sembra avere ancora un senso. Una perdita che è totale nel caso di un'altra madre che ha visto uccidere entrambi i figli e che da quella volta non riesce più a pronunciare parole, ma solo qualche frammento, qualche suono incompiuto.
La voce fuori campo e le surreali didascalie dei capitoli sembrano suggerire che l'unico linguaggio possibile ora nasce dalla fantasia e dall'immaginazione, come se dalla creazione di un nuovo modo di dire e osservare le cose possa rigenerarsi un senso, la speranza, la vita.
La dolorosa perdita della parola segna un'enorme frattura nella comunicazione umana, una perdita che viene a essere disastrosa quando è un'intera lingua a tacere, condannata a scomparire per la mancanza di parlanti.
In *Encounters at the End of the World* Herzog riprende il breve discorso di un linguista che afferma che nell'arco di una generazione il 90% delle lingue parlate sul pianeta potrebbe sparire per sempre, un fenomeno di cui manca completamente una consapevolezza collettiva.
Ogni lingua che muore trascina con sé tutta la ricchezza che quella lingua ha saputo esprimere attraverso i suoi parlanti, i paesaggi dell'anima che ha creato ed abitato; molte di queste lingue non possiedono nemmeno una documentazione scritta; per capire a fondo l'importanza di questa tragica situazione basti pensare a cosa comporterebbe la scomparsa della propria lingua: l'ultimo italiano porterebbe con sé nell'oblio la comprensione di Dante e la fantasiosa varietà e vivacità della lingua.



In Australia, durante la realizzazione di *Dove sognano le formiche verdi*, Herzog ha «incontrato un uomo che era l'ultimo a parlare la sua lingua: era considerato muto perché non aveva nessuno con cui parlare, nessuno che lo capisse, a volte cantava». Il cineasta continua dicendo: «…ma quel che ho visto e che considero particolarmente tragico è che lui, nella sua solitudine, si recava al distributore automatico delle bibite, che era vuoto. Aveva le tasche piene di monete, inseriva le monete nella fessura e gli piaceva ascoltare il rumore delle monete che rotolavano dentro. Alla fine della giornata, il personale di questo posto apriva il distributore, recuperava le monete e gliele riconsegnava» (9). Talvolta dinanzi alla impossibilità di comunicare resta la consolazione del canto, della fascinazione di un suono, della musicalità.
Il caso di Malila, unico superstite di una lingua che sta per estinguersi con lui, è l'emblema dell'invasività dell'uomo bianco che «si impone ovunque con la forza distruggendo l'incanto di altre culture» (10), un pericolo che incombe sugli aborigeni, espropriati delle loro terre, del profondo legame ancestrale e sacrale con la terra e gli antenati. *Dove sognano le formiche verdi* evidenzia come linguaggi differenti esprimano orizzonti mentali differenti, e testimonia come una cultura privata della sua essenza vada incontro alla sua progressiva scomparsa.
Indagare il linguaggio nelle sue fratture, nelle sue iperboli e nei suoi anfratti corrisponde a una messa a fuoco del comportamento umano, tanto nella sua soggettività che nella sua universalità.

In *Grizzly Man* la ripetizione ossessiva del protagonista davanti alla telecamera del costante pericolo di morte che lo circonda è segno di come la missione di Treadwell sia anche, e forse soprattutto, quella di dimostrare qualcosa a sé stesso. Le insistenti e rabbiose invettive e richieste di denaro del predicatore televisivo Gene Scott in *God's Angry Man - Fede e denaro* palesano le sue vere intenzioni; «davanti alla telecamera della sua emittente, parla senza comunicare, si rivolge a persone che non vede e usa il linguaggio solo come strumento, senza generare partecipazione alcuna. Herzog indugia su di lui, si sofferma sul suo discorso e sul forte contrasto che nasce tra l'espressione e il contesto tutt'intorno, sfida il tempo e la durata per scoprire, alla fine, quanto possa essere fredda e violenta la parola.» (11)
Se in *Kalachakra – La ruota del tempo* le parole di un monaco pellegrino devono passare attraverso una doppia traduzione per avvicinare diversi mondi lontanissimi per chilometri, ma ben disposti all'incontro, molti film di Herzog sono invece segnati dalla sensazione di una sconfitta della parola o di un'impotenza che transita nel linguaggio a causa dei «tentativi falliti della comunicazione e per l'idea di percepire del mondo distorta, esasperata, incontrollabile.» (12) Tuttavia Herzog ripone un'estrema fiducia nel linguaggio, la cui natura ricalca quella umana, pervasa da ambiguità e contraddizioni, una fiducia estrema che riconosce sia nel dialogo sia nella letteratura.
Una riflessione sul mondo che non manca di manifestare attraverso l'essenzialità dei propri interventi verbali nel corpo del film; il suo commento con voce fuori campo, dal tono apparentemente distaccato, «lento, meditato e quasi sepolcrale» (13), fornisce senza invadenza dati generali oggettivi e osservazioni, indirizzando la visione in maniera precisa ma mai esaustiva e definitiva, ponendo interrogativi e lasciando aperta la porta al dubbio e a una pluralità di livelli interpretativi.

SENTIRE LA DIVERSITÀ

Lo sguardo antropologico di Herzog non è attratto solo dalle diversità culturali che abitano il pianeta e dal loro modo di intendere, vedere, percepire ed esprimere il mondo, ma anche da quelle soggettive e individuali, che nelle loro differenze fisiche e mentali sono segnate da un'estrema e intensa sensibilità.
Herzog cerca di osservare l'umanità nelle sue manifestazioni inconsuete e non convenzionali, che al tempo stesso rendano conto della sua straordinaria eterogeneità e di quel qualcosa di irriducibile e universale che sottende ogni essere umano. L'interesse del regista tedesco per la follia, la menomazione fisica, l'alterazione ipnotica, la marginalità dei disadattati, l'incanto di visionari e sognatori, è una ricerca che si muove verso le radici dell'uomo stesso e la sua essenzialità, in qualcosa che è primigenio e connaturato.
Nelle storie più o meno reali che il regista racconta nei suoi lavori,

l'intento è quello di indagare e scoprire una sensibilità di fondo che apparenti lo spettatore ai protagonisti, per far emergere problematiche esistenziali e comunicative insite in ogni essere umano, e che nelle diversità si fanno decisamente più marcate ed evidenti per «la difficoltà (o impossibilità), per chi sente in modo autonomo, di comunicare in un mondo di linguaggi rigidamente codificati. » (14)

L'anomalia esistenziale che incarna il personaggio di Kaspar Hauser in una società fortemente definita e formalizzata porta a generare un'inesauribile interrogarsi sul mondo, una diversità capace di mettere a nudo l'uomo sociale, i suoi usi e costumi, per scoprirne il pensiero e le inquietudini che lo muovono. Allo stesso modo nani, sordociechi e sensitivi, nella loro condizione di umanità alterata, danno origine a una continuità di domande sulla percezione umana del mondo e sulla necessità di esprimersi e comunicare.

«Proprio nelle forme-limite Herzog trova un accesso decisivo all'umano e alle sue manifestazioni. Al pari di Kaspar, questi personaggi sono degli alieni; stanno ai confini del nostro mondo, ne incrinano codici, significati, convenzioni, e instillano il dubbio: chi sono costoro? Cosa sentono? Cosa vedono? Cos'è ai loro occhi la verità? Qual è il senso dei gesti che noi, di contro, ripetiamo con irriflessa abitudinarietà? E chi siamo noi?» (15).

Solo dinanzi agli ostacoli, ai traumi e agli imprevisti l'intelligenza, la sensibilità e le capacità umane possono svilupparsi e scoprire cosa significhi essere umani.

Gli impedimenti e la solitudine, che potrebbero colpire ciascuno di noi, sono il metro di percezione costante del reale che vivono i sordociechi, esiliati dal mondo della comprensione e della comunicazione visiva e sonora, mentre nel mondo sovradimensionato alle proprie capacità fisiche e motorie i protagonisti di *Anche i nani hanno cominciato da piccoli* vivono la loro prigione quotidiana; due diverse condizioni esistenziali che sembrano mutuate da un racconto kafkiano nel rivelare le profonde inquietudini dell'animo e l'emarginazione nell'incomprensibilità con gli altri.

In questa situazione di comunicazione sofferta o assente si fa più evidente anche il confine tra l'animalità selvaggia e la più profonda umanità; mentre in *Anche i nani hanno cominciato da piccoli* i protagonisti sembrano abbandonare progressivamente un'umanità irraggiungibile reiterando comportamenti sociali distruttivi e allontanandosi sempre più dalla comunicazione con l'altro sino a perdersi nella propria follia, la sordocieca Fini Staubinger prende la direzione opposta nel suo rifiuto a chiudersi in sé stessa e a disporsi a un ininterrotto apprendimento linguistico ed esperienziale che la renda partecipe della bellezza del mondo.

Paese del silenzio e dell'oscurità è un ritratto dell'eccezionale personalità di Fini Staubinger, ma è soprattutto «una vibrante interrogazione filosofico-esistenziale sulla comunicazione. Cosa succede dentro i sordociechi al tocco di una mano estranea? Quale sussulto provoca la scoperta dell'altro che si affaccia come da una remota distanza? Quale abisso di solitudine possiamo immaginare nel loro mondo interiore? A quale fisicità viene riportato il linguaggio? Cosa sono quei frammenti, quei moncherini di senso, rispetto a un linguaggio pienamente articolato?» (16). Tutte queste domande si riflettono sull'esistenza di ognuno, sulla complessità spesso data per ovvia e scontata con cui percepiamo e comunichiamo le nostre visioni del mondo.

Le drammatiche immagini del ragazzo sordocieco che capta le vibrazioni di una radio accesa tenuta tra le mani e l'abbraccio all'albero nel finale de Il paese del silenzio e dell'oscurità mostrano la necessità fisica del sentire qualcosa fuori di sé che è connaturata all'uomo; un fuori di sé che si fa incontrollabile nella crescente follia che invade molti personaggi delle pellicole herzoghiane, che nell'illimitata e sconfinata apertura dello sguardo e dei sensi, in una frattura ingestibile con l'ordinario, genera un ulteriore fluire di domande sulla natura umana e sulle sue azioni.

La debordante pazzia di Stroszek in *Segni di vita* o quella di Aguirre rivelano aspetti sopiti dell'uomo, ma lo portano anche alla sua disfatta nell'insanabile conflitto che la sua alterità vive nei confronti della società o della natura.

La stessa follia che muove il pensiero e la sensibilità umana, nel suo porsi fuori dall'ordinario, «permette alla vita di ciascuno di noi di aprirsi verso qualcosa» (17), ed è un po' di questa follia, più discreta ed equilibrata, che muove pellegrini, viandanti, viaggiatori, indovini, profeti, sciamani, avventurieri e scienziati che abitano il cinema di Herzog, un popolo di "sognatori professionisti" come felicemente li definisce lo stesso autore in *Encounters at the End of the World*.

L'incanto per l'estrema sensibilità del temperamento di Fitzcarraldo unita al suo folle sogno di portare Caruso e l'opera lirica nel cuore dell'Amazzonia, e il lunghissimo cammino dei pellegrini di *Kalachakra – La ruota del tempo* portano a chiedersi cosa ci accomuni e cosa ci diversifichi da loro.

Una domanda che Herzog sembra farsi anche nei confronti del regno animale, come luogo dell'imprevedibile e al di fuori delle nostre logiche sociali, in quei punti di contatto tra la natura primigenia e il comportamento dell'uomo. Herzog nel suo interrogarsi sulla condizione umana attraverso l'osservazione della diversità, si spinge così ad estendere il suo sguardo sui comportamenti anomali degli animali, cercando nei segni atipici o perversi del reale quelle corrispondenze sensoriali e quelle domande che agitano e costruiscono la sua poetica di indagine sull'uomo.

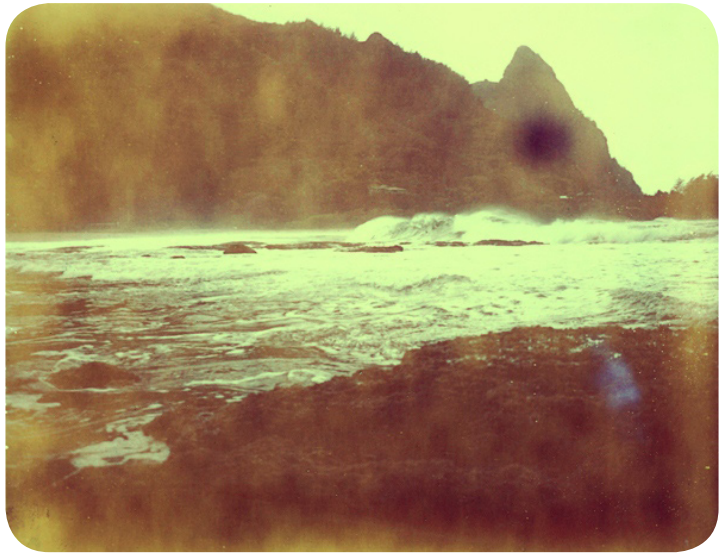
Nella sconcertante immagine di una scimmia che fuma con naturalezza una sigaretta nel finale di *Bokassa*

– *Echi da un regno oscuro*, come nei gesti ripetitivi degli animali ammaestrati (un coniglio pompiere che corre ad azionare una sirena, una gallina che balla e un'oca che suona una pianola con il becco) del piccolo circo ne *La ballata di Stroszek* si intravede lo smarrimento dell'uomo e i segni «iperreali che distinguono la nostra cultura e la catastrofe del senso in essa latente.» (18)
L'attrazione per un animale in grado di parlare ci porta invece a inciampare nello sconvolgente imbarazzo di un linguaggio che viene privato del senso del comunicare, rimanendo puro suono, tema ricorrente nella cinematografia herzoghiana che apparenta il merlo indiano di *Nessuno vuole giocare con me* e de *La ballata di Stroszek* agli scioglilingua di *How Much Wood Would a Woodchuck Chuck*.
La paura e lo spaesamento provato dagli abitanti assenti dell'isola evacuata di *La Soufriere* si riflette negli insoliti comportamenti degli animali, serpenti che annegano e animali domestici allo sbando nella città deserta, mentre il cammello inginocchiato in *Anche i nani hanno cominciato da piccoli* sembra far da coro all'impasse dei protagonisti.

RISPETTO PER L'ALTRO E LIMITI DEL VEDERE

Alle origini del cinema di Herzog c'è un evento tragicamente fatale che sarà determinante per la sua poetica e il suo modus operandi sempre teso alla ricerca di un limite da esplorare e di una prospettiva dell'altro da cogliere.
Nel giugno 1964 un ancora giovane Herzog si trova in una comunità croata di un paese austriaco per girare il cortometraggio *Spiel im sand*, nel quale «quattro bambini giocano con un gallo che si trova dentro una scatola di cartone. Il gioco diventa sempre più violento fino a che i bambini uccidono l'animale» (19) varcando irreparabilmente la soglia baziniana della rappresentazione e il rispetto per la vita.
L'estrema violenza sanguinaria e la crescente crudeltà che viene documentata, e forse istigata, dalla macchina da presa porta il regista a una condizione tormentata e alla conseguente decisione di non far vedere più il film.
Il senso della morte che pervade tutto il cinema di Herzog rimarrà, dopo questo episodio, fedele alla posizione di Andrè Bazin per cui la morte può essere solo raccontata, mai mostrata. E il senso del limite del vedere verrà a costituire lo sviluppo estremo del rispetto dell'altro, ribadito continuamente dalla pratica filmica dell'autore, il quale più volte metterà in scena proprio quest'interrogarsi sul limite e sulla dignità da preservare, negando una visione o un ascolto che altri avrebbero violato e sfruttato.

Non solo la morte, ma anche la violenza, dominante nella logica visiva e narrativa del cinema contemporaneo e dei massmedia, viene negata come elemento spettacolare nel cinema di Herzog che nel metterla in scena preferisce evocarla attraverso metafore, immagini simboliche e racconti orali.
Le immagini non viste, bensì raccontate, riescono spesso a essere molto più incisive di quelle reali, che sembrano appartenere piuttosto a un immaginario mediatico già troppo ben conosciuto e incurante del rispetto per gli individui.
In *Apocalisse nel deserto* il dolore delle madri, per il traumatico mutismo di un figlio o per la perdita di entrambi i figli, è descritto con inquadrature prolungate in cui il racconto verbale si alterna a brevi silenzi lasciando che le espressioni dei volti dei protagonisti trasmettano l'eco della loro indefinibile disperazione.



L'immagine di una sconfinata orda di grossi granchi rossi in *Bokassa – Echi da un regno oscuro*, utilizzata anche in *Invincible*, è una metafora del male, che nel proseguo del film troverà corrispondenza nei racconti di molto intervistati, i quali cercano di ricostruire verbalmente l'accaduto invece di affidare le loro storie a una messa in scena finzionale. Le carcasse, le macerie e i paesaggi devastati di molti film del regista tedesco richiamano una sciagura avvenuta che viene suggerita ed evidenziata dai suoi effetti, da ciò che ne rimane, piuttosto che dalla sua azione distruttiva.
In *Grizzly Man* Herzog si trova in possesso della testimonianza sonora della morte di Timothy Treadwell, sbranato da un orso insieme alla sua compagna, senza aver avuto il tempo di togliere il tappo dall'obiettivo della sua stessa videocamera. Ogni secondo dei sei minuti della terrificante registrazione audio della macabra fine dell'ecologista radicale e della sua ragazza viene negata all'ascolto dello spettatore da una precisa scelta del regista che intende preservare la dignità umana dall'invasività spettacolare.
Il regista tedesco, entrando direttamente nell'inquadratura, dichiara apertamente la propria idea che nessuno dovrebbe ascoltare questo nastro, e che dovrebbe persino essere distrutto. Herzog invece di inserire nel film il sonoro dell'atroce morte di Treadwell mette invece in scena la propria visione poetica di rispetto verso l'altro e di un cinema che conosce molti modi per spiegarsi e far partecipe lo spettatore, anche attraverso la negazione della visione, o in questo caso dell'ascolto.
La coscienza e la necessità di saper riconoscere un limite che non dev'essere varcato è un tema di fondo dell'intera cinematografia herzoghiana, che emerge particolarmente ed è espressa direttamente nella messa in scena di molti dei suoi ultimi lavori.
Nel film *Il diamante bianco* la telecamera di un operatore e arrampicatore della troupe di Herzog effettua per la prima volta delle riprese nelle grotte segrete dietro le imponenti cascate di Kaieteur; immagini che non saranno però mai mostrate poiché pochi giorni dopo il regista, incontrando l'ex capo tribù, viene

a conoscenza della sacra inviolabilità del luogo custodito dai rondoni e decide di rispettare l'aura che lo avvolge. Sottraendo alla visione dell'uomo le immagini girate nella caverna, Herzog evita di violare la cultura e la mitologia guyanese, e fa sì questo luogo sacro non possa essere distrutto dal divenire immagine, bensì lo preserva nel restare misterioso e indefinito in modo da poter continuare a essere solamente immaginato.

In *Dove sognano le formiche verdi* c'è un oggetto che gli aborigeni avevano coperto avvolgendolo in una coperta, «un oggetto autentico che era stato nascosto da qualche parte sulle montagne, tra le rocce, sin dai tempi dei loro antenati… forse avrebbero acconsentito a mostrarlo alla macchina da presa» (20) ma avrebbe perso tutto il suo valore sacrale e svilito il suo significato culturale. Non aver mostrato «ciò che è nascosto nella coperta» ammanta di fascino e mistero «quell'oggetto e quella scena (che) acquistano più profondità, ci costringono, in quanto pubblico, a mettere in moto la nostra fantasia al di là di ciò che vediamo.» (21)

In *Fata Morgana* vi è un episodio curioso, un vero imprevisto accolto nel corpo del film: l'inattesa e improvvisa apparizione di un uomo, vestito in maniera bizzarra, che davanti alla macchina da presa parla in Dugong, un dialetto del Mali. Herzog affascinato da questo incontro decide di non tentare una traduzione, la quale avrebbe potuto rovinare l'incanto di questa scena, che rimane così tutta presa nel campo dell'immaginazione e della possibilità di perdersi in un'ulteriore fata morgana.

Il cortometraggio *Ten Thousand Years Older* mostra invece le disastrose conseguenze di un limite superato, la contaminazione mortale di una cultura e di un popolo dopo il contatto con la civiltà tecnologica, ma anche la fine della possibilità di scoprire nuove terre, raggiunte ormai nei più remoti angoli del pianeta dall'uomo e dalle sue videocamere.

Un rispettoso senso del limite che sembra non appartenere alla spregiudicata civiltà occidentale, e che Herzog non manca di manifestare sempre più apertamente; ne *L'ignoto spazio profondo* il regista, attraverso il monologo dai toni lirici e a tratti invasati di Brad Dourif, esprime un'ulteriore considerazione, tra una rattristata consapevolezza e uno sfogo provocatorio, dicendo che «secondo un poeta italiano sarebbe una buona idea scalare una montagna solo per divertimento. Gli svizzeri non lo fanno e gli sherpa l'hanno fatto solo quando gli inglesi annoiati del XIX secolo li hanno pagati per farlo. E così hanno rubato alla montagna la sua dignità. Questo è stato un peccato».

RAPPORTO TRA UOMO E NATURA

La maggior parte dei film di Herzog si origina e si sviluppa da un paesaggio, da un'idea di cinema che si fonda sulle suggestioni di uno scenario naturale in cui dare spazio e forma a storie, personaggi e immagini insolite.

La natura, in particolare quella primitiva e selvaggia, riveste un ruolo centrale e fondamentale nel cinema di Herzog non solamente a livello estetico per la maestosa bellezza dei paesaggi, quanto soprattutto per la relazione che intercorre con l'uomo.

Molti eroi herzoghiani sfidano la natura e allo stesso tempo sé stessi, nel tentativo di raggiungere una meta, con il rischio di essere sopraffatti dalla sua immensa e incontrollabile potenza. Nella giungla Aguirre va alla ricerca dell'Eldorado, Fitzcarraldo insegue i suoi sogni riuscendo a far passare una nave su una montagna, Dieter Dengler in *Little Dieter needs to Fly* e Christian Bale che lo reinterpreta in *Rescue Dawn* cercano di uscirne per conquistare la salvezza. Sulle vette dell'Himalaya Reinhold Messner e Hans Kammerlander affrontano un'ascensione senza bombole di ossigeno, mentre Timothy Treadwell va a vivere tra i grizzly dell'Alaska. Herzog stesso affronta l'annunciata eruzione di un vulcano in La Soufriere e i ghiacci polari di *Encounters at the End of the World*.

Lo sguardo di Herzog è sedotto dalle immagini della natura e dall'incanto dei paesaggi nei quali scopre una corrispondenza con l'animo umano, una rivelazione di stati interiori dell'essere. Ma la fascinazione e il rispetto che Herzog ha per la natura non implica affatto «un rapporto empatico e affettuoso» (22) bensì lo conduce a una presa di coscienza della sua indifferenza verso le sorti umane, una visione che riporta decisamente a quella dello scrittore Giacomo Leopardi. Le parole del *Dialogo della Natura e di un Islandese* del poeta e filosofo italiano (23) ricordano le considerazioni del regista tedesco in *Grizzly Man*: «ciò che mi turba è che su tutti i volti di tutti gli orsi ripresi da Treadwell, non ho mai visto affinità, comprensione o pietà. Vedo solo la travolgente indifferenza della natura. Per me non esiste nessun mondo segreto degli orsi. Questo sguardo vuoto suggerisce solo una ricerca quasi meccanica di cibo». Nella loro eccessiva e sconsiderata prossimità alla natura sia l'ecologista nordamericano sia l'islandese leopardiano andranno incontro alla medesima fine, entrambi divorati da una belva affamata.

Il tragico destino di Treadwell è la conferma per Herzog che «la natura nella sua essenza più intima non è mai pacifica» (24), ed è anzi stupida, oscena e sbagliata. Il regista tedesco non crede ad un mondo armonico ed equilibrato, ma a un'esistenza che si fonda proprio sul caos, il conflitto, gli aspetti primitivi, casuali e irripetibili di una natura indifferente all'uomo, spingendosi a scrivere nella Dichiarazione del Minnesota che «dovremmo essere grati del fatto che l'Universo là fuori non conosce alcun sorriso».

Lo scontro tra l'uomo e la forza primigenia e l'atroce indifferenza della natura trovano probabilmente sui set amazzonici del regista tedesco le loro più esemplari realizzazioni, tra le improvvise piene dei fiumi, l'inestricabile groviglio della vegetazione e l'innumerevole quantità di insetti e animali pericolosi e in agguato.

Nella giungla «lo spettacolo del massacro quotidiano scorre come l'acqua. Nella giungla non si sono suoni felici, ogni grido è un grido di dolore. Gli uccelli gridano di dolore» (sul set di Aguirre) dice un Herzog giovanile davanti a un super8 ripreso poi nel suo *Kinski – Il mio nemico più caro*.

Lo scenario della foresta vergine rende perfettamente l'idea di una creazione del mondo interrotta, visione poetica che nasce dal brullo paesaggio lavico e dalle dune sabbiose di *Fata Morgana* e, attraversando gli scenari desertici e vulcanici, giunge sino agli eterei paesaggi subacquei sotto i ghiacci polari de L'ignoto spazio profondo e di *Encounters at the End of the World*.

Una creazione divina incompiuta dinanzi alla quale si pone la sfida dell'uomo di erigersi a creatore per mettere in atto un progresso tecnologico sempre più avanzato che possa portare al controllo sulla natura stessa; un sogno utopico che nonostante i suoi continui sviluppi non riesce a raggiungere i segreti più nascosti e sfuggenti della realtà, mentre il pianeta viene devastato da uno scriteriato e incondizionato

sfruttamento.
La visione apocalittica del mondo tecnologico è descritta da Herzog in *Dove sognano le formiche verdi* in cui l'invadente e distruttiva civiltà occidentale si scontra con la cultura legata alla terra degli aborigeni, nello splendore lucente dei laghi di petrolio che ha cancellato totalmente la fauna e la flora in *Apocalisse nel deserto*, e nella critica poetica de *L'ignoto spazio profondo* (sottotitolato *Requiem per un pianeta morente*), nel quale la speranza dell'uomo di una colonizzazione dello spazio, al tempo stesso sogno di dominio e sogno di salvezza, finisce con il ritorno della Terra alla sua condizione selvaggia pre-umana.
L'incomprensione della civiltà occidentale nei confronti della natura selvaggia si manifesta paradossalmente proprio nell'inverosimile impresa ecologista di Timothy Treadwell, il quale nel voler proteggere i grizzly dall'uomo si trova suo malgrado nella posizione di danneggiarli. Un eschimese, nativo delle terre degli orsi, afferma che abituare un animale selvatico alla presenza dell'uomo lo porterà a non percepire più il pericolo, e aggiunge che «secondo la mia cultura, Treadwell ha superato quel confine che noi rispettiamo da 7.000 anni. È un confine invisibile, ma sappiamo che una volta superato saremo chiamati a pagarne il prezzo. »
Quest'inconciliabile distanza tra natura e uomo, caratteristica del cinema di Herzog, viene messa in primo piano in *Grizzly Man* focalizzando, attraverso la videocamera di Treadwell, sull'inafferrabile e irriducibile mistero del regno animale (25) e sull'utopistica ricerca di un'intima prossimità con esso da parte dello sventurato protagonista, il quale diventa così «un eroe non della vita, ma del cinema.» (26)
Lo sguardo di Herzog sulla natura si rivela così essere innanzitutto uno sguardo sulla natura dell'uomo.

NOTE

(1) Gian Piero Brunetta, *Aut Aut – Pensare al cinema*, n° 309, maggio-giugno 2002, p.74
(2) Grazia Paganelli, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, Il Castoro edizioni, Milano, 2008, p.59
(3) Francesco Cattaneo, *La danza dei rondoni sul cuore del mito*, Cineforum 456, luglio 2006, p.19
(4) G. Paganelli, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, Il Castoro edizioni, Milano, 2008, p.60
(5) G. Paganelli, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, Il Castoro edizioni, Milano, 2008, p.77-78
(6) Fabrizio Grosoli, Elfi Reiter, *Werner Herzog*, Il Castoro edizioni, Milano, 1994, p.75
(7) G. Paganelli, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, Il Castoro edizioni, Milano, 2008, p.81-82
(8) G. Paganelli, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, Il Castoro edizioni, Milano, 2008, p.100
(9) G. Paganelli, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, Il Castoro edizioni, Milano, 2008, p.78-79
(10) F. Grosoli, E. Reiter, *Werner Herzog*, Il Castoro edizioni, Milano, 1994, p.114
(11) G. Paganelli, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, Il Castoro edizioni, Milano, 2008, p.82
(12) G. Paganelli, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, Il Castoro edizioni, Milano, 2008, p.83
(13) F. Grosoli, E. Reiter, *Werner Herzog*, Il Castoro edizioni, Milano, 1994, p.75
(14) F. Grosoli, E. Reiter, *Werner Herzog*, Il Castoro edizioni, Milano, 1994, p.64
(15) Francesco Cattaneo, *Book Werner Herzog. L'amo della menzogna e la carpa della verità. L'estasi di Herzog al di là di fiction e documentario*, Cineforum 462, p.53
(16) F. Cattaneo, *Book Werner Herzog. L'amo della menzogna e la carpa della verità. L'estasi di Herzog al di là di fiction e documentario*, Cineforum 462, p.53
(17) Pier Aldo Rovatti, *La follia, in poche parole*, Bompiani, Milano, 2000, p.64
(18) F. Grosoli, E. Reiter, *Werner Herzog*, Il Castoro edizioni, Milano, 1994, p.90
(19) F. Grosoli, E. Reiter, *Werner Herzog*, Il Castoro edizioni, Milano, 1994, pp.22
(20) G. Paganelli, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, Il Castoro edizioni, Milano, 2008, p.76
(21) *Ibidem*
(22) Fabrizio Grosoli, *Werner Herzog e il documentario*, contenuto extra sul DVD italiano di *Grizzly Man*. Una trascrizione del testo è reperibile sul blog *kulturadimazza*:
(23) «Immaginavi tu forse che il mondo fosse fatto per causa vostra? Ora sappi che nelle fatture, negli ordini e nelle operazioni mie, trattone pochissime, sempre ebbi ed ho l'intenzione a tutt'altro, che alla felicità degli uomini o all'infelicità. Quando vi offendo in qualunque modo e con qual si sia mezzo, io non me n'avveggo, se non rarissime volte: come, ordinariamente, se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; e non ho fatto, come credete voi, quelle tali cose, e non fo quelle tali azioni, per dilettarvi o giovarvi. E finalmente, se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei» - Giacomo Leopardi, *Dialogo della Natura e di un Islandese*, in *Operette Morali*, Rizzoli, Milano, 1976, p.156-157
(24) Werner Herzog, *La conquista dell'inutile*, Oscar Mondadori, Milano, 2007, p.74
(25) L'insondabile distacco tra una natura enigmatica e il tentativo umano di abbracciarla è reso anche nelle straordinarie (ed estatiche) immagini di un bradipo nano che trascorre quasi tutta la sua vita a dormire, colto in una pausa narrativa di Aguirre – Furore di Dio, e nell'insistente primo piano di un varano, abituato a vivere sotto il sole cocente, tra le mani di un bizzarro esploratore in Fata Morgana.
(26) Enrico Ghezzi, contenuto extra sul DVD italiano di *Grizzly Man*

Sempre di Enrico Saba, e sempre a proposito del cinema di Werner Herzog, abbiamo pubblicato:

DOCUMENTARIO E FICTION NEL CINEMA DI WERNER HERZOG
in Rapporto Confidenziale numero22 (febbraio 2010) pp.26-36

IL CINEMA 'FISICO' DI WERNER HERZOG
in Rapporto Confidenziale numero24 (aprile 2010) pp.38-44

Werner Herzog

FILMOGRAFIA DI RIFERIMENTO

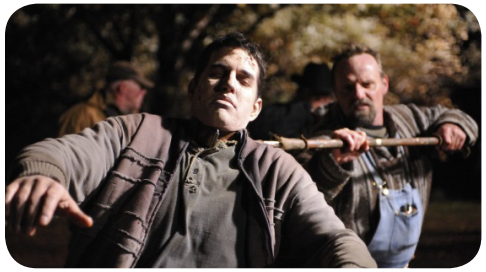
• My Son, My Son, What Have Ye Done (2009) • La bohème (2009) • Il cattivo tenente - Ultima chiamata New Orleans (The Bad Lieutenant: Port of Call - New Orleans, 2009) • Encounters at the End of the World (2007) • L'alba della libertà (Rescue Dawn, 2006) • Grizzly Man (2005) • L'ignoto spazio profondo (The Wild Blue Yonder, 2005) • Il diamante bianco (The White Diamond, 2004) • Kalachakra, la ruota del tempo (Wheel of Time, 2003) • Ten Thousand Years Older (2002) - episodio del film Ten Minutes Older: The Trumpet • Invincible (2001) • Demoni e cristiani nel Nuovo Mondo (Christ and Demons in New Spain, 2000) • Kinski, il mio nemico più caro (Mein liebster Feind - Klaus Kinski, 1999) • Il piccolo Dieter vuole volare (Little Dieter Needs to Fly, 1997) • Carlo Gesualdo - Morte per cinque voci (Tod für fünf Stimmen, 1995) • Rintocchi dal profondo (Glocken aus der Tiefe, 1993) • Apocalisse nel deserto (Lektionen in Finsternis, 1992) • Grido di pietra (Cerro Torre: Schrei aus Stein, 1991) • Echi da un regno oscuro (Echos aus einem düstern Reich, 1990) • Wodaabe - I pastori del sole (Wodaabe - Die Hirten der Sonne) (1989) • Cobra Verde (1987) • La ballata del piccolo soldato (Ballade vom kleinen Soldaten) (1984) • Dove sognano le formiche verdi (Wo die grünen Ameisen träumen, 1984) • Gasherbrum - La montagna lucente (Gasherbrum - Der leuchtende Berg, 1984) • Fitzcarraldo (1982) • La predica di Huie (Huies Predigt, 1980) • Fede e denaro (Glaube und Währung/God's Angry Man, 1980) • Woyzeck (1979) • Nosferatu, il principe della notte (Nosferatu: Phantom der Nacht, 1978) • La ballata di Stroszek (Stroszek, 1977) • La Soufriere (1977) • How Much Wood Would a Woodchuck chuck (1976) • Cuore di vetro (Herz aus Glas, 1976) • La grande estasi dell'intagliatore Steiner (Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner, 1974) • L'enigma di Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974) • Aguirre - Furore di Dio (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972) • Paese del silenzio e dell'oscurità (Land des Schweigens und der Dunkelheit, 1971) • Anche i nani hanno cominciato da piccoli (Auch Zwerge haben klein angefangen, 1970) • Fata Morgana (1970) • I medici volanti dell'Africa orientale (Die fliegenden Ärzte von Ostafrika, 1969) • Segni di Vita (Lebenszeichen, 1968) • Ultime parole (Letzte Worte, 1968)

The One-Line Review

Guida concisa alle arti cinematografica e televisiva.

di Iain Stott [traduzione di RR]

www.1linereview.blogspot.com



3/5

Survival of the Dead (Canada, 2009)

Regia-Sceneggiatura: George A. Romero / **Fotografia:** Adam Swica / **Musiche:** Robert Carli / **Interpreti principali:** Alan Van Sprang, Kenneth Welsh, Kathleen Munroe, Devon Bostick, Richard Fitzpatrick, Athena Karkanis, Stefano Di Matteo, Joris Jarsky, Eric Woolfe, Julian Richings

Malgrado sia stato quasi universalmente stroncato da critici e fan, l'horror a basso costo di Romero – il sesto della serie "Dead" – che mette in scena una faida di lunga data e senza fine tra due comunità isolane composte da fanatici, malgrado sia in corso un' apocalisse di morti viventi, è comunque un passo avanti rispetto a "Diary of the Dead" del 2007 ed è (malgrado pecchi in ispirazione e sia a tratti privo di senso) affascinante, anche se rimane un lavoro minore.

4.5/5

La voie lactée (Francia-Italia, 1969)

Titolo italiano: *La via lattea*
Regia: Luis Buñuel / **Sceneggiatura:** Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière / **Fotografia:** Christian Matras / **Musiche:** Luis Buñuel / **Interpreti principali:** Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Edith Scob, Bernard Verley, Denis Manuel, Daniel Pilon

Due uomini francesi partono per un pellegrinaggio verso Santiago de Compostela in Spagna. Strada facendo, incontrano numerosi personaggi, significativi in termini religiosi, provenienti da altri tempi e spazi in questa divertente – in modo sardonico - esplorazione di Buñuel del bene, del male e dell'ignobile (con enfasi sugli ultimi due) della natura complicata e generalmente contraddittoria del dogma cristiano.

4.5/5

Last Resort (UK, 2000)

Regia: Pawel Pawlikowski / **Sceneggiatura:** Rowan Joffe, Pawel Pawlikowski / **Fotografia:** Ryszard Lenczewski / **Musiche:** Max de Wardener / **Interpreti principali:** Dina Korzun, Artiom Strelnikov, Paddy Considine, Steve Perry

Il film di Pawlikowski, girato con delicatezza, scritto con sensibilità e arricchito da stupende interpretazioni, offre una visione tremendamente commovente della condizione di una giovane donna russa e di suo figlio che si sono erroneamente, in assenza del di lei fidanzato inglese, fatti registrare come rifugiati e quindi spediti in una miserevole cittadina marittima, dove incontrano un impiegato di una sala Bingo che farà del suo meglio per alleviare la loro condizione.

4/5

Humpday (USA, 2009)

Regia-Sceneggiatura: Lynn Shelton / **Fotografia:** Benjamin Kasulke / **Musiche:** Vinny Smith / **Interpreti principali:** Mark Duplass, Alycia Delmore, Joshua Leonard, Lynn Shelton, Trina Willard

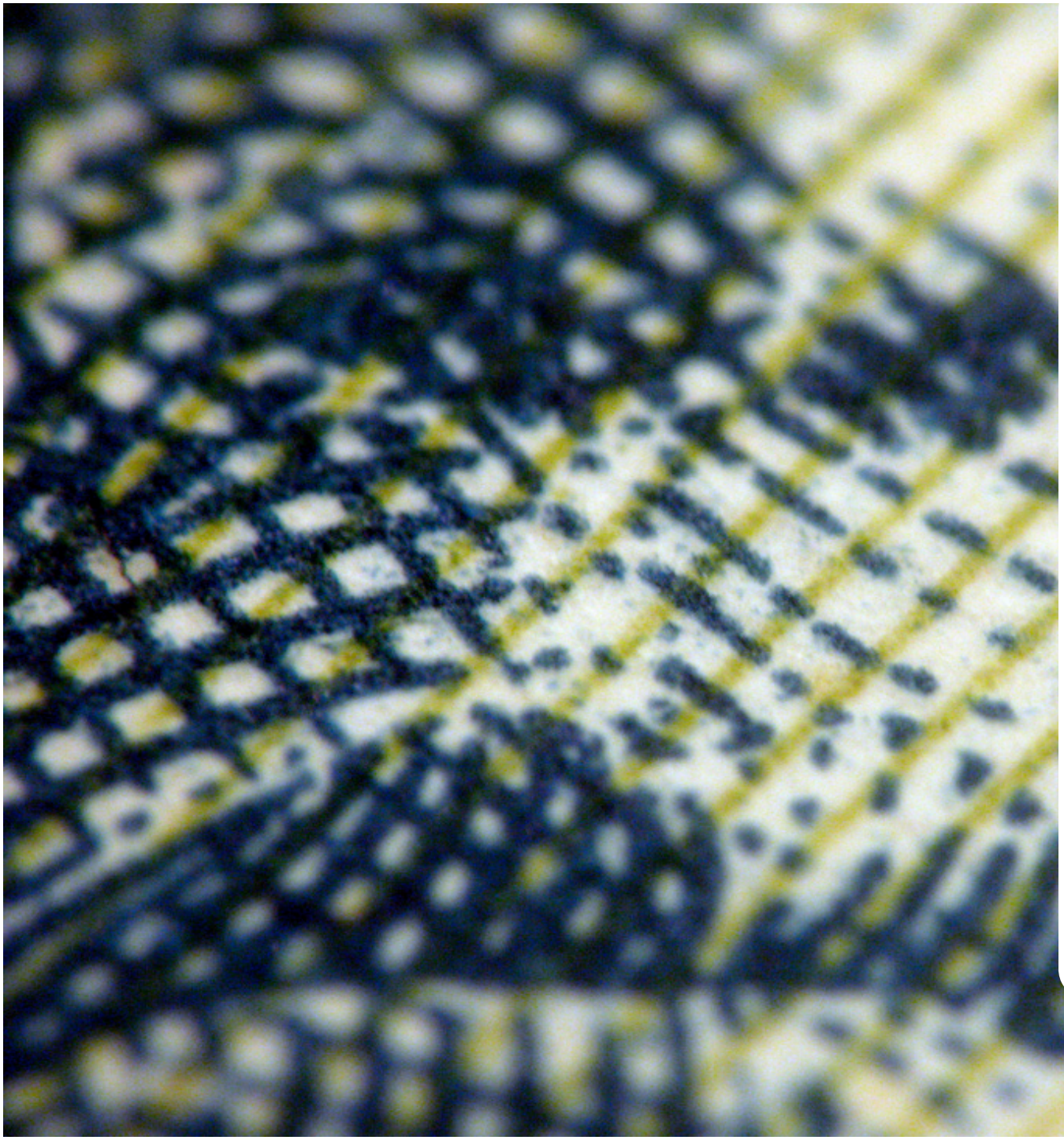
Sotto l'influenza di alcol e droghe, due amici reincontratisi di recente decidono, malgrado siano entrambi eterosessuali, di fare sesso davanti alla videocamera per Humpfest, un festival artistico dedicato alla pornografia. Una volta tornati sobri, però, si ritrovano a mettere in discussione le loro motivazioni (nonché la possibile reazione della moglie di uno dei due) per l'imminente atto in questo divertente, piacevole film di Lynn Shelton. Un autentico festival della parola.

4.5/5

Afterschool (USA, 2008)

Regia-Sceneggiatura: Antonio Campos / **Fotografia:** Jody Lee Lipes / **Musiche:** Rakotondrabe Gaël / **Interpeti principali:** Ezra Miller, Jeremy White, Emory Cohen, Michael Stuhlbarg, Addison Timlin, Rosemarie Dewitt, LeeWilkof, Paul Sparks, Bill Raymond, Gary Wilmes, Christopher Mccann

Un adolescente solitario, che ha appena iniziato a frequentare un collegio, filma casualmente la morte per droga di due popolari gemelli diciottenni. Di conseguenza, viene incaricato di realizzare un video da dedicare alla loro memoria in questo tagliente e diretto esame di Campos dell'angoscia e dell'alienazione della generazione YouTube che funge anche – ma forse sono l'unico a pensarlo – come allegoria dell'11 settembre (gemelli, perdita di libertà, accuse casuali, eccetera…).



Sostieni Rapporto Confidenziale!

RC È UN PROGETTO TOTALMENTE GRATUITO, OGNI MESE UN PDF E QUOTIDIANAMENTE – SUL SITO – AGGIORNAMENTI, RECENSIONI, NOTIZIE ED APPROFONDIMENTI. DA QUALCHE TEMPO ABBIAMO DATO VITA AD UNA CINETECA ONLINE DEDICATA AL CINEMA INDIPENDENTE, UN TENTATIVO DI SUTURARE LO SCARTO FRA LA VISIONE ED IL MOMENTO CRITICO.

PROVA A FARE DUE CONTI. SCARICA TUTTI I NUMERI DI RC SIN QUI PUBBLICATI E VALUTA QUALE POSSA ESSERE IL LORO VALORE ECONOMICO, DIVIDI LA CIFRA PER DIECI, ED OTTERRAI LA CIFRA RAGIONEVOLE CHE POTRÀ AIUTARCI A COPRIRE PARTE DELLE SPESE SOSTENUTE. PENSACI...

GLI IMPORTI VERRANNO UTILIZZATI PER STAMPARE E DIFFONDE GRATUITAMENTE LA RIVISTA NEL "MONDO REALE", COME PURE AD AMMORTIZZARE LE SPESE SIN QUI SOSTENUTE E PER LA REALIZZAZIONE DI DOCUMENTARI-INTERVISTE A PERSONALITÀ DI QUEL CINEMA INVISIBILE ED INDIPENDENTE CHE DA DUE ANNI TRATTIAMO.

FAI UNA DONAZIONE ATTRAVERSO IL SISTEMA PAYPAL. CLICCA L'ICONA, SELEZIONA L'IMPORTO E PROCEDI ALLA TRANSAZIONE CERTIFICATA E SICURA.
PER MAGGIORI INFORMAZIONI O CHIARIMENTI CONTATTACI AL SEGUENTE INDIRIZZO MAIL: info@rapportoconfidenziale.org

Sostieni RC!
Perché essere gratuiti, liberti e indipendenti... un costo ce l'ha!

http://www.rapportoconfidenziale.org/?page_id=2027

www.vimeo.com/channels/cineteca
CINETECA
ARCHIVIO DIGITALE DI CINEMATOGRAFIA INDIPENDENTE.
a cura di Rapporto Confidenziale. rivista digitale di cultura cinematografica
«Come l'acqua, il gas o la corrente elettrica, entrano grazie a uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, nelle nostre abitazioni per rispondere ai nostri bisogni, così saremo un giorno approvvigionati di immagini e di sequenze di suoni, che si manifestano a un piccolo gesto, quasi un segno, e poi subito ci lasciano».
Paul Valéry, Pièces sur l'art, Paris 1934, p. 105.
www.vimeo.com/channels/cineteca

CATALOGO

Il Quinto Stato (città dolente)

di Alessio Galbiati (Italia/2010)
durata: 5'17"

vimeo.com/11540252

TreQuarti

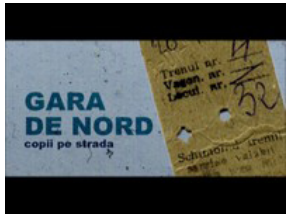
di Roberto Longo (Italia/2009)
durata: 75'

vimeo.com/11418769

Pasolini requiem

di Mario Verger (Italia/2009)
durata: 5'09"

vimeo.com/10302185



Gara de Nord_copii Pe Strada

di Antonio Martino (Italia/2006)
durata: 25'18"

vimeo.com/10274276

the earth in the air

di Jared Hogan (USA/2008)
durata: 14'50"

vimeo.com/9683140

Scerbanenco, Milano, Pinketts

di Alessio Galbiati (Italia/2010)
durata: 31'20"

vimeo.com/9316667

Sarajevo some other city

di Bennet Pimpinella (Italia/2007)
durata: 9'03"

vimeo.com/5783555

Rikshawala

di Tom Stoddart (UK/2009)
durata: 8'36"

vimeo.com/8593278

'a suppa 'e latte

di Ivan Talarico (Italia/2006)
durata: 31'23"

vimeo.com/8396020

Solo limoni

di Giacomo Verde (Italia/2001)
durata: 45'16"

vimeo.com/7666607

Augusto Tretti e la resistenza

di L. Andreoli e S. Wiel (Italia/1995)
durata: 58'29"

vimeo.com/6976410

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.