RC #31

febbraio 2011

Rapporto Confidenziale
rivista digitale di cultura cinematografica
www.rapportoconfidenziale.org

IN QUESTO NUMERO: Abbas Kiarostami, Jim Jarmusch, Sundance Film Festival, Adelaide Film Festival, Christophe Honoré, Francesca Fini, Vincente Minnelli, Cinemunizza, Trieste Film Festival, Carlo Lizzani, F.W. Murnau, Oliver Assayas, Debra Granik, Claire Denis, Roman Polanski, Jacques Audiard, David Fincher.

BY NC ND

Rapporto Confidenziale
rivista digitale di cultura cinematografica

numero31 - febbraio 2011

www.rapportoconfidenziale.org
info@rapportoconfidenziale.org

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

Grafica e impaginazione
Alessio Galbiati, ilcanediPavlov!

Editing
Alessio Galbiati, Roberto Rippa

Traduzioni
Marta Mischiatti, Roberto Rippa

Hanno scritto su RC31
Gianpiero Ariola, Lorenzo Canova, Matteo Contin, Toni D'Angela, Fabrizio Fogliato, Alessio Galbiati, Andrea Inzerillo, Luciano Orlandini, Olivier Père, Julianne Pierce, Roberto Rippa, Francesco Selvi, Stickyboy, Iain Stott

Copertina
OLEK | *untitled*

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: Olek (pp.1,4-7) | Francesca Fini (pp.40-47) | Stickyboy (pp.48) | Festival del film Locarno (p.50,52), Trieste Film Festival (pp.55-56)

pubblicato venerdì 25 febbraio 2011

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

Rapporto Confidenziale
rivista digitale di cultura cinematografica
è realizzato da **Arkadin** *associazione culturale*
www.rapportoconfidenziale.org/arkadin.htm

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

numero31 - febbraio 2011

SOMMARIO

04 **COVER31** | *OLEK*
07 **EDITORIALE** | *Alessio Galbiati*
08 **COPIA CONFORME** | *Luciano Orlandini*
10 **DEAD MAN. TRA SPAZI ETEROTOPICI E PERCEZIONI ELETTRICHE** | *Gianpiero Ariola*
13 **RIMETTERE A FUOCO L'OBBIETTIVO. NEW MEDIA E FILM FESTIVAL** | *Julianne Pierce*
16 */speciale* **8 VOLTE CHRISTOPHE HONORÉ. INCURSIONE EMOTIVA NEL CINEMA DI UN AUTORE ANOMALO** | *Roberto Rippa*
40 */extra* **DIECI CORPI DEL REATO di FRANCESCA FINI CORPI NEL LABIRINTO** | *Lorenzo Canova*
48 **PER DIO E L'IMPERO** | *Stickyboy*
50 **RETROSPETTIVA INTEGRALE DEDICATA A VINCENTE MINNELLI DAL 64. FESTIVAL DEL FILM DI LOCARNO** | *Olivier Père*
53 **CINEMUNIZZA** | *Andrea Inzerillo*
54 **ALL'USCITA DEL CINEMA MI IMBATTO IN SIGNORA DI GENOVA CHE NEL CASO STIA LEGGENDO SALUTO. 26° Trieste Film Festival** | *Francesco Selvi*
58 **LA VITA AGRA** | *Matteo Contin*
60 */silent* **DER LETZTE MANN** | *Fabrizio Fogliato*
63 */cineforum di idee* **LA CASA. DIALETTICA DI INTIMITÀ E IMMENSITÀ** | *Toni D'Angela*
65 */the1linereview* **THE 6 BEST OF 2010** | *Iain Stott*

COVER:31 | OLEK

Sono nata come Agata Oleksiak nella città industriale di Silesia, in Polonia, nel 1978. Dopo 22 anni trascorsi in questo grigio mondo, sono scappata emigrando a New York.
Sono Olek, una scultrice. Trascorro migliaia di ore con le mani in movimento, creando e intrecciando la mia arte e il mio lavoro.
Laccio dopo laccio, ora dopo ora, lavoro all'uncinetto. Per me, la vita, l'uncinetto e l'arte sono inscindibili.
Nella ricerca della mia espressione artistica, sono giunta a realizzare che l'intensità e la passione della mia motivazione è in sé una dichiarazione sul mio credo artistico. Questa energia crea un campo emozionale che, andando oltre i cinque sensi, comunica direttamente con il fruitore e lo ispira a prendersi una pausa ed a stare in quel momento. Fa sì che smetta di camminare, smetta di guardare il suolo e si concentri sul mio lavoro all'uncinetto.
Il mio lavoro non è mai concluso, la risposta continua dello spettatore è l'arte. Il mio lavoro è un semplice strumento per la loro espressione. Prova che tutto è interconnesso.
Le mie installazioni artistiche all'uncinetto, le mie performance, parlano alle diverse comunità economiche e sociali di New York. Nello spirito dell'interconnessione, il mio scopo è quello di portare le mie creazioni a un pubblico in costante crescita numerica.
Se voleste saperne di più su di me, osservate la mimetizzazione all'uncinetto, seguite il filo al neon, immaginate le mie mani che lavorano nodo dopo nodo e pensate alla scultura che si disfa.
Voglio che chi guarda ami la mia arte e si senta ansioso perché sa che mio lavoro è effimero. Voglio che godano della bellezza di una forma d'arte che è in constante cambiamento, che viene distrutta e riformata come un nuovo lavoro.
Attualmente mi trovo come residente presso il laboratorio del LMCC (Lower Manhattan Cultural Council) nel distretto finanziario con una pila di film da guardare e una bottiglia di vodka polacca speziata, tessendo aggressivamente il mondo come meglio credo.

www.agataolek.com

Editoriale

di Alessio Galbiati

Capriole volanti sul filo dell'acqua d'una spiaggia lontana. A testa in giù a fissare il mondo rivestiti da palloncini sgonfi. Un'immagine gioiosa e vitale, firmata da Agata Olek, fenomenale artista newyorkese che ci ha concesso alcuni fra gli scatti più straordinari delle sue performance artistiche.

A testa in giù a fissare il nostro tempo in movimento, uno scenario globale in rapido mutamento e del quale si faticano a prevedere le traiettorie possibili.

Dittatori che lasciano, altri che resistono, democrazie alla finestra, economie in burrasca. Nel mezzo le nostre vite. Le nostre giornate. Ovattati dalla voce incessante dei media facciamo contabilità di genocidi nella pausa caffè, osserviamo giovani d'un altro continente invadere le strade delle proprie città rivendicando dignità e futuro. Osserviamo, guardiamo dalla finestra nella cornice di un monitor.

A testa in giù a fissare il mondo.

Buona visone.

Copia conforme

(Copie conforme) Abbas Kiarostami | Francia/Italia/Iran - 2010 - 35mm - colori - 106'

di Luciano Orlandini

Copie conforme *(Copia conforme)*
regia, sceneggiatura: Abbas Kiarostami; montaggio: Bahman Kiarostami; fotografia: Luca Bigazzi; scenografie: Giancarlo Basili, Ludovica Ferrario; trucco: Fabienne Robineau; arredatore: Francesco Spina; suono: Grégory Noël, Dominique Vieillard; effetti visivi: Francesco Antonio Maggi, Rodolfo Migliari, Miriam Pavese; direttore di produzione: Ivana Kastratovic; interpreti: Juliette Binoche (Elle), William Shimell (James), Jean-Claude Carrière, Agathe Natanson, Gianna Giachetti, Adrian Moore, Angelo Barbagallo, Andrea Laurenzi, Filippo Trojano; produttori: Angelo Barbagallo, Gaetano Daniele, Charles Gillibert, Marin Karmitz, Nathanaël Karmitz, Abbas Kiarostami; produttori esecutivi: Claire Dornoy, Marin Karmitz; case di produzione: MK2 Productions, BiBi Film, Abbas Kiarostami Productions in associazione con France 3, Canal+ con il supporto di Centre National de la Cinématographie (CNC), Toscana Film Commission; paese: Francia, Italia, Iran; lingua: francese, italiano, inglese; anno: 2010; durata: 106'

Poiché non è possibile conoscere l'originale, né tantomeno la sua natura più profonda, qualsiasi atto, intenzione, proposito, di ridurre la conoscenza a mera descrizione dell'aspetto o di un supposto "significato" espresso dal manufatto (che sia oggetto, opera d'arte, cronaca, storia, umanità, vita) è destinato a produrre un luogo comune, un limite che racchiude la parte più rarefatta del nulla. Ingabbiare l'avventura conoscitiva di un rapporto interpersonale nel racconto (ma anche nell'analisi psicologica) potrebbe portare a una banale catalogazione che nulla aggiungerebbe al dato di fatto in sé. La "bellezza" della storia di una coppia (sposi, amici, fratelli, ecc.) non deve essere annullata dal rischio di etichettare il loro rapporto (crisi coniugale, divorzio, tradimento). La scrittura è la traccia di un'origine perduta (1), di un originale impossibile da trovare (anche noi siamo delle copie, prodotti di un DNA preso di nostri genitori). Come la realtà sfugge al linguaggio impossibilitato a uscire dai propri limiti (2), così l'originale sfugge alle definizioni, illude con la credenza in un atto, in un gesto, obbligando a emettere un giudizio, a etichettare un meraviglioso mondo non definibile. *Copia conforme* è la storia dell'impossibile ricerca dell'Origine (del mondo, dell'umanità, ma anche di una storia d'amore), è un percorso che non avrà mai termine, perché, una volta trovato, esso stesso sarà poi la copia di un ulteriore originale situato in un altro luogo o tempo (nel caso della Musa Polimnia (3) di Lucignano il luogo di provenienza sarà Ercolano). Ma se dovessimo proseguire il nostro itinerario, e percorrere tutti i musei del mondo per cercare le opere "vere", scopriremmo che l'atto linguistico non potrebbe in ogni caso comprendere la loro essenza, la loro produzione, il loro rimandare ad altri originali (modelli, autori, contesti, mondi, culture). Pertanto in cosa differisce Musa Polimnia, la "vera copia" di Lucignano, dal suo originale? La differenza è nell'emozione, nelle sensazioni del fruitore, nelle sue capacità di porsi davanti a una spazialità e temporalità perdute. In fondo la "vera copia" di Lucignano emoziona, "stupisce" forse anche più dell'antico affresco romano e quindi la copia conforme è anch'essa un (nuovo) originale. La tendenza a catalogare l'originale deriva anche dalla supposta conoscenza di una delle sue copie (giudico la "Gioconda" dalla foto della Gioconda riprodotta su un catalogo del Louvre di Parigi) e dalla presunzione di averne afferrato il senso. Con questo non intendo dire che la copia sia irriducibile all'originale, ritengo che il bagliore del Principio, il modello (o il profilmico), possa essere acceso solo dalle sue copie (più o meno) artistiche. Mentre nel mondo "l'oggetto" viene automatizzato come calco usurato dall'abitudine, nell'arte la "copia" riaccende il fioco bagliore del manufatto nello sguardo del suo pubblico (4). Ma a Kiarostami non sembra interessare, se non di riflesso, lo studio dell'originale in quanto natura (cipresso, paesaggio ma pure marito, moglie, figlio), anche se il regista apre un'interessante parentesi. In una sequenza, James, seduto accanto a Elle nell'auto che li porta a Lucignano, dice: "Quindi si prende un oggetto qualunque, si mette in un museo e… cambia il modo in cui viene visto dalla gente. L'importante non è l'oggetto ma la percezione che si ha di questo". E ancora: "Guardi questi cipressi, li vede? Sono bellissimi. Sono unici. Voglio dire, non si vedono mai due cipressi uguali […] Originalità, bellezza, età, funzionalità. La definizione di un'opera d'arte è questa in fondo. Solo che non stanno in una galleria, ma… nei campi e così non ricevono l'attenzione che meritano". La vita non è l'arte perché si svolge nel mondo (campo) e l'arte nel museo (testo). Il regista quindi preferisce lavorare sul testo, portare pertanto il cipresso nel museo (gli sposi preferiscono farsi fotografare sotto l'Albero d'oro di Lucignano, non tra i cipressi e gli olivi della Val di Chiana); Kiarostami si interessa della copia in quanto copia di una copia (la foto della Gioconda copia della Monna Lisa del Louvre copia del volto e del sorriso di Lisa Gherardini), la copia come "atto" che ne riproduce un altro, la cui "fedele" corrispondenza all'originale è attestata (nel caso del film) da funzioni e idiomi facilmente riconoscibili da un certo tipo di pubblico (l'originale ma anche la copia acquistano valore solo nei musei o in particolari luoghi deputati all'arte). Per mettere in evidenza l'importanza della copia (l'importanza di un atto che simula un oggetto) e per rendere impenetrabile il plot al rischio di una identificazione, bisogna disturbare la trasparenza naturale del racconto che illude lo spettatore di vivere una storia vera, e lo conduce a proiettare le proprie aspettative e i propri problemi nella storia raccontata. Pur riprendendo metodi cari ai registi della Nouvelle Vague (riprese in esterno, dialoghi nei bar, specchi, carrellate, riflessi su parabrezza, sguardo in macchina, voce acusmatica, oggetti mostrati in parte o decontestualizzati, ecc.) Kiarostami rompe il giocattolo dell'identificazione aumentando l'opacità del film, lavorando il plot stesso tramite "disturbi" trans-narrativi, vagamente

lynchiani. In altri termini il regista iraniano decide di trasformare la relazione tra James ed Elle durante lo stesso sviluppo della storia raccontata. Il rapporto della coppia si definisce attraverso repentine trasformazioni che definirei ellissi metamorfiche. James ed Elle avrebbero potuto conoscersi durante la presentazione del libro di James e quindi recarsi a Lucignano dopo molti anni, magari dopo essersi sposati. Kiarostami ha deciso di eliminare stacchi e dissolvenze che possono separare due momenti differenti (il prima e/o il dopo) abbandonando il plot in una sorta di eternità magmatica in cui il rapporto della coppia si erode perché allo stesso tempo è già eroso e potrà erodersi. *Copia conforme* sembra una vita condensata in un giorno, o meglio in un breve viaggio tra le colline toscane, tramite una sorta di ellisse invisibile che "lavora" il film dall'interno, fondendosi direttamente con la storia. La metamorfosi, la trasformazione del rapporto dei due personaggi, da semplici conoscenti a sposi consumati e litigiosi, non è solo nel discorso, non si evidenzia soltanto come struttura che organizza la fabula in intreccio, ma è essa stessa discorso e racconto, una fusione totale, indivisibile del materiale. Il materiale diventa così la stessa traccia dell'origine perduta, la materia irraggiungibile, non catalogabile né "raccontabile". Pertanto l'aspetto più interessante di quest'opera non è da trovare tanto nello stupore dello spettatore causato dalla trasformazione "istantanea" di un rapporto che conduce la coppia in pochi attimi a bruciare la propria "involuzione". L'acquisita consapevolezza (la vita non è rappresentabile se non nella corrispondenza con la sua copia che in quanto riproduzione "conforme" attesta peculiarità altrimenti irrintracciabili) induce a soffermarsi nel valore della copia che in quanto "prodotto seriale" può essere tranquillamente presentata a un vasto pubblico senza correre rischi. Il rapporto di James ed Elle, la loro istantanea evoluzione da single a sposi consumati dall'abitudine, diventa emblema e sintesi di un "reale" ménage e pertanto ancor più vero (nella sua palese falsità) dei veri rapporti coniugali. Ma l'aspetto forse più interessante è il lento divenire di questo rapporto da copia conforme a copia difforme, nel senso che la copia (Juliette Binoche e William Shimell, l'imitazione dell'opera d'arte, l'imitazione del matrimonio) non è più o soltanto una "rappresentazione" ma una "presentazione". Il loro matrimonio, oltre a essere conforme a tanti matrimoni immaginati dalla mente e codificati da anni di visioni e conoscenze anche personali, dal momento in cui l'incontro si trasforma in "giochiamo a fare marito e moglie", non è più una copia conforme, una rappresentazione (artistica o meno) che oscilla tra verosimiglianza (la nostra idea del rapporto di coppia o le aspettative diegetiche che ci portano a verificare ogni inquadratura come pertinente) ed effetti di reale (oggetti anche inutili sulla scena), pertanto atta ad agevolare la trasparenza del mondo riprodotto; il loro matrimonio appunto è divenuto una mera presentazione di un nuovo prodotto metamorfico, che trascina la credenza in un mondo nell'abisso insostenibile di una raggiunta consapevolezza: la copia non è simulacro di un evento ma essa stesa nuovo evento da studiare. In altri termini il linguaggio, nel definire un'opera, non insegna a conoscere l'opera stessa, perché, qualificandola e spiegandola, dà forma a un altro manufatto. *Copia conforme* pertanto è l'esaltazione della copia ritenuta migliore e più vera dell'opera originale come opera difforme che, nel tentare di definire e catalogare, riduce l'opera a un'altra opera, magari migliore, più interessante, ma pur sempre un'altra opera. La storia di James ed Elle subisce una metamorfosi definitiva, la coppia è allo stesso tempo una coppia in fieri di sposi che sviluppano la loro crisi coniugale e una coppia di attori che prestano la loro fisicità ai personaggi amplificando il senso di una storia comune così come la Coca cola, il ready-made di Jasper Johns, viene inserita, in quanto oggetto di consumo, direttamente nel dipinto poi mostrato alle capacità riflessive ed emozionali di un pubblico (bellezza e funzionalità). Una copia (il ready-made di Johns), ma anche una co(p)pia difforme, nuova struttura da analizzare (il film che si appropria della storia ed esce allo scoperto rompendo l'illusione di realtà e l'identificazione dello spettatore). Comunque i metodi per evidenziare questa "difformità", tipici del cinema moderno, differiscono da quelli caratteristici della Nouvelle Vague (mi riferisco in particolare al cinema di Godard) sia per la rinuncia a interrompere il plot con i deittici (esempio: i ciak o le telecamere o il cast che sta riprendendo gli attori), sia per la precisa puntualizzazione di una differenza fondamentale: la citazione non è soltanto un'esponenziale moltiplicazione dei significati (arte romana, Jasper Johns, Andy Warhol, ecc.) utilizzata in senso moderno, ma anche un modo quasi postmoderno di giocare con gli stilemi della Nouvelle Vague. Ad esempio i riflessi sul parabrezza dell'auto guidata da Elle, che mostrano i palazzi medievali capovolti, oltre a citare i riflessi sul parabrezza dell'auto guidata da Ferdinand e Marianne in *Pierrot le fou*, vogliono anche prendere le distanze, quasi giocando con certo cinema moderno (e in questo c'è una venatura postmodernista). Infatti mentre i riflessi colorati sul parabrezza dell'auto in Pierrot le fou sono i colori del ricordo (5), quelli di *Copia conforme*, nella loro disarmante razionalità (il parabrezza diventa uno specchio che mostra contemporaneamente i due sposi in nuce e il percorso che stanno seguendo) sono la **copia** (conforme) di un mondo riflesso in uno specchio..

Luciano Orlandini

Note

(1) *cfr.* Jacque Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971 (ed or. 1967)
(2) op.*cit.*
(3) Musa Polimnia è in realtà esposta al Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona
(4) cfr. Viktor Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, 1968
(5) D. «I colori in *Pierrot le fou*? Per esempio i riflessi colorati sul parabrezza dell'automobile».
R. «Che vediamo quando percorriamo Parigi di notte? Dei semafori rossi, verdi, gialli. Ho voluto mostrare questi elementi, ma senza doverli necessariamente mettere come sono nella realtà. Piuttosto come rimangono nel ricordo: macchie rosse, verdi, spazi gialli che scorrrono. Ho voluto ricostruire una sensazione a partire dagli elementi che la compongono».
J.-L.Godard, *Il cinema è il cinema*, Garzanti, 1981, p. 262

Dead Man

Tra spazi eterotopici e percezioni elettriche

Jim Jarmusch | USA/Germania/Giappone - 1995 - 35mm - bianco e nero - 121'

di Gianpiero Ariola

Dead Man
regia, sceneggiatura: Jim Jarmusch; fotografia: Robby Müller (bianco e nero); montaggio: Jay Rabinowitz; musiche: Neil Young; scenografie: Bob Ziembicki; architetto-scenografo: Ted Berner; arredatore: Dayna Lee; costumi: Marit Allen; interpreti: Johnny Depp, Gary Farmer, Crispin Glover, Lance Henriksen, Michael Wincott, Eugene Byrd, John Hurt, Robert Mitchum, Iggy Pop, Gabriel Byrne, Jared Harris, Mili Avital, Jimmie Ray Weeks, Mark Bringelson, John North; produttore: Demetra J. MacBride; coproduttore: Karen Koch; case di produzione: Pandora Filmproduktion, JVC Entertainment Networks, Newmarket Capital Group, 12 Gauge Productions; paese: USA, Germania, Giappone; lingua: inglese; anno: 1995; durata: 121'

Nella filmografia di Jim Jarmusch *Dead man* contribuisce di certo a verificare con particolare incisività la post-modernità di uno stile, radicato sulla frammentarietà della narrazione e sulla collocazione dei personaggi in posizioni di decentramento e dislocazione (1). Onde attuare un'abbottonatura e un dispiegamento su luoghi estranei, accolti senza una particolare ragione, il film produce un andamento ellittico fatto di sospensioni, inabissamenti e riemersioni (i cui sipari netti sono iterate dissolvenze al nero), attestandosi su una traiettoria onirico-allucinatoria, che declina l'intera storia come i brandelli di una memoria o di un'esperienza onirica dispiegata in soggettiva (2). La condizione necessaria affinché l'azione si compia transita per una singolare configurazione eterotopica (3), che dispone trasversalmente alle traiettorie di viaggio del protagonista temi e sostanze che ne descrivono la deriva, mentre spingono lungo una scomposizione dei piani diegetici e calcano verso lo spalancarsi di zone lacunose che ne modulano la sparizione. È proprio in virtù di uno spazio configurazionale, organizzato culturalmente come luogo aperto su un altrove, connesso dunque a scenari spiazzanti, intrisi di grumi di un'umanità caricaturale (si pensi al crescente effetto straniante delle lande attraversate dallo sfortunato contabile: dal treno, alla città di Machine, dal bosco, al fiume), che può sviscerarsi e dipanarsi la traslucida impressione di un abisso semi-occultato, operante sulla scorta di un movimento ondulatorio, più che sospeso collassato nelle sue dimensioni temporali. In tale caotico moto diegetico, indugiante su azioni inconcluse e in fase di stallo (4) e latore di un'incessante oscillazione, che fa esplodere folgoranti rivelazioni, la morte rimane l'attrazione principale, in quel suo (dis)apparire ostinatamente fantasmatico.
Jarmusch pare lavorare per giustapposizioni di quadri, affidati ad una continuità sdilinquita del movimento, che genera la produzione di un potente differenziale fenomenico tra disposizione corporea e prospettiva ambientale. Il regista di Akron preferisce misurare e consumare la tensione ritmica del racconto sfruttando geometrie interne all'inquadratura, le quali mutando l'umano in energia cinetica inerziale evocano un senso di inutilità, di vuoto, che da un lato esaspera la carica tragicomica, mostrando un'ansiosa richiesta -con prospettiva aerea- di un incontro/scontro inceppato e inconcludente (si veda la scena, con un'oggettiva a piombo, in cui William tenta con difficoltà di uscire dalla fabbrica; tanto rassomigliante alle micro-azioni che si compiono sui tavoli/scacchiere di *Coffee and cigarettes*, 2003), dall'altro si affaccia su luoghi esotici, che possedendo in sé una propria percorribilità straniante, si offrono quali continui controcampi (da tradurre anche come campi-avversi) ai piani ravvicinati del protagonista (il culmine/frantumazione di tale contrapposizione è raggiunto con l'attraversamento del villaggio indiano, in cui le immagini di Blake cominciano a sfocarsi e a sdoppiarsi mentre i suoi sguardi assumono prospettive sbilenche).

Blake a pieno diritto, legato da un vincolo oscuro e arcano all'illustre poeta inglese, suo omonimo, nonché quale uomo in lotta contro la modernizzazione indiscriminata, può rientrare nello status di "ribelle", secondo la teorizzazione jüngeriana (5). Ecco allora configurarsi per lui la "via del bosco" (imboccata per un gesto di diniego non contro l'autoritarismo ma contro le mostruosità del progresso) che, percorsa con depauperata forza di volontà, innesca un grottesco scivolamento del protagonista verso l'ignoto. D'altronde il bosco di *Dead man* rimane pur sempre baratro transitorio, non meta. La sua topica non fa che lubrificare un meccanismo di scissione tra l'azione e l'ambientazione, onde accomodare l'indispensabile approdo verso un'estraneità spaziale segnata dal nefasto presagio del trapasso, dall'attesa ineliminabile di una morte che verrà conquistata solo per vie fluviali, mediante quella canoa/nave, cui Foucault attribuiva lo status di eterotopia per eccellenza (6). Ecco perché l'acqua compare solo alla fine ma è prefigurata fin da quella sibillina frase dell'indio, che parla di un ponte fatto di acqua e ancor prima dalla straniante predizione del macchinista. In una logica degli elementi naturali l'acqua allora diventerà l'orizzonte di un rinnovamento, la superficie più direttamente connessa con la luminosità ultra-terrena (Nessuno parla della necessità di superare lo specchio che dovrà avvenire grazie ad un riflesso acqueo, ovvero con l'ausilio di quel mare che nell'immagine finale rifletterà il cielo e renderà permeabile, quindi valicabile, un confine metafisico), in opposizione ad una materialità terrena che esprimerà invece ogni sua bruta pregnanza.

Tutta la pellicola è infatti attraversata da una gravità metallica che permeerà tanto il quadro (grazie

alla fotografia monocroma di Robby Müller, ricca dei neri plumbei) quanto l'esile e declinante figura del protagonista, che se la trascina nel corpo come un magnete (è costretto perfino ad ammetterlo!), come proprietà di una vivacità ambientale da incarnare violentemente. Le penetrazioni invasive dell'elemento minerario nel costato della diegesi, come in quello di William Blake, attraverso il ferro (metonimico appellativo riservato alla pistola), e il piombo (della pallottola che gli sfiora il muscolo cardiaco), si ergono a contraltare di una palingenesi personale, tratteggiata da un'evidente inclinazione rituale. Un metallo quello di Jarmusch che sa rivestirsi di valenze variamente negative, dimostrando una duttilità davvero straordinaria nell'offrirsi quale mezzo non solo di brutale offesa ma di autentica perversione (oltre la canonica forza omicida della pistola, lesta a scattare come tradizione vuole, si vedano i "lucenti" denti metallici del killer, che si scopre cannibale incestuoso). In che modo allora questa invasiva annessione riesce ad essere addomesticata? Come si rende possibile affrontare il pesante confronto con una materia ostile, avulsa, perfino scabrosa, che si profila ormai ingestibile per un corpo, come quello partorito dall'immaginario cinematografico di fine secolo, sempre più agonizzante (7), quasi fosse già invischiato in quell'ingombrante meccanismo futuristico, su cui aleggerà la fosca ombra della ribellione robotica (8) ? Come farebbe Efesto nella sua fucina, l'unico elemento per ammansire il metallo è il fuoco, che fa da propulsore del viaggio stesso (si pensi all'immagine del fuochista che apre la fornace della locomotiva o alle parole di Nessuno quando afferma che le pietre gli hanno parlato attraverso il fuoco). Quello che Blake ha a disposizione è ovviamente la forma metaforica-onirica delle fiamme. Egli fida in un potenziale creativo/distruttivo di natura ultrasensibile, ma che risulta anche ambiguamente invischiato in un'abilità materiale, imperniata su quell'"arma" da fuoco che nell'affermazione di Nessuno avrebbe dovuto sostituire la sua stessa lingua. Il fuoco allora non tenta di liberare "dal metallo" ma di liberare "il metallo", da quella sua pesantezza terrena, così come dal fumo pervasivo che invade l'immagine (9), per elevarlo a vibrazione di pacificazione dell'anima. Eppure c'è qualcos'altro, nella pellicola di Jarmusch, che davvero realizza tale trasmutazione alchemica, eccitando il percorso obbligato di un uomo e inoculando nel tessuto visivo una sensazione intensa, un fremito, che traduce lo stimolo della visione in sostanza proteiforme, malleabile e trasfigurabile. Si tratta delle cellule sonore fatte di pura energia elettrificata, capace di conferire un potere spettrale, emulando la forza stessa del fulmine (una saetta si vede appunto nella scena del bivacco, ma di fulmini parla anche Nessuno, fulmini che hanno spinto sotto terra «le pietre rotonde che parlano attraverso il fuoco»). Le note della chitarra di Neil Young trovano nella laminarità dell'azione, (anch'essa metallica in quanto affilata con la mola di una lacerante ironia) il loro conduttore ideale, dilaniando la lentezza delle inquadrature e traducendo il moto trascendente dell'eterotopia (10) in tensione metafisica incorporata. In fondo, quel *Matrimonio tra Celo e Inferno* dello scrittore inglese non conteneva proprio una richiesta di immanenza (qui estremo atto meditativo di un moribondo), un bisogno di sperimentazione dell'infinito nel finito, per mezzo di una mediazione percettiva alterata (11) ? Se dunque il fuoco si insinua e si imprime nella narrazione anelando ad evocare sprazzi di sacralità in quelle braci chiaroscurali di un bianco e nero ipersaturo di contrasti, come nel ritmo rallentato e semistatico del montaggio, è solo la tensione elettrica a centrare l'obiettivo, impadronendosi con scosse trasversali del piano dell'immagine. Le improvvisazioni di Young non solo conferiscono al film un andamento simile a quello musicale (12), attraverso il quale la sonorità tracima quasi il territorio del diegetico (13), ma distorce e smuove la superficie visiva con moti ondulatori che svaporano le linee verticali (come quelle degli alberi), con riverberi trasversali che squarciano la regolarità compositiva (come per la scena della morte di The Kid, ove quest'ultimo appare riverso in una pozza circolare) o ancora con scariche irregolari che fanno tremolare la staticità del piano come rigurgiti acquei (durante i transiti a cavallo di Blake e Nessuno). Il risultato di questa operazione audiovisiva sincretica conferisce a *Dead man* una trazione intersensoriale particolarmente affascinante, offrendo allo spettatore un'esperienza di micro-stimolazione che rende ibrida la partecipazione emotiva, pervadendo la ricerca spirituale del protagonista di un'impressione rabdomantica. Così tra eccessi di drammaticità e relative de-spettacolarizzazione (14), tra fughe di parossismo pseudo-mistico, mitigate da un'ironia serpeggiante, la connessione eterotopica con lo spazio tanatico assorbe mediante quella che potremmo definire *percezione elettrica* un'alterità anche temporale (15), impregnandosi di una vitalità cristallina, che acquista una particolare limpidezza se collocata lungo l'esiziale individuazione di un sito ove costruire la propria tomba ideale.

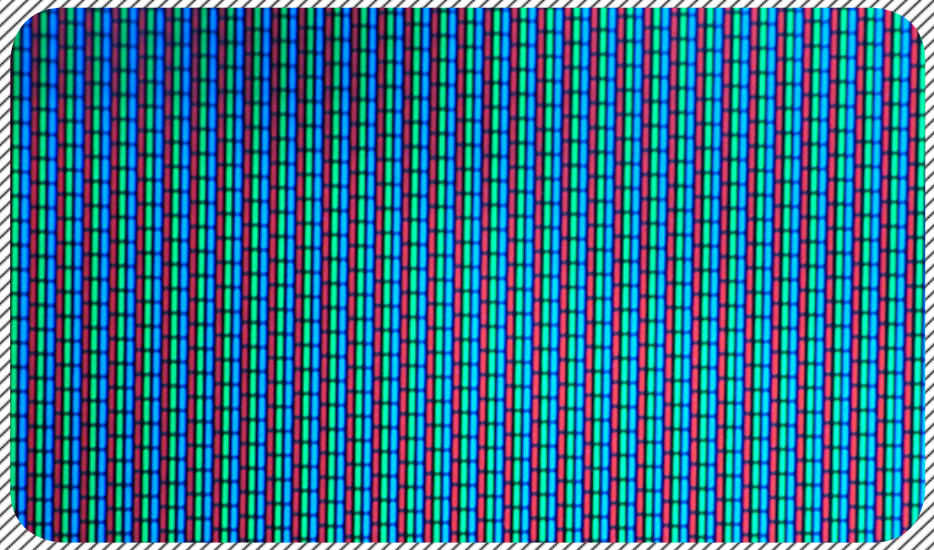
Gianpiero Ariola

Note

(1) Secondo Markus Widmer sono molti i personaggi di Jarmusch a subire tale *displacement*, a cui si aggiunge la perdita d'identità culturale, come accade appunto all'indiano Nessuno, rifiutato e rigettato dalla tribù di appartenenza. Cfr. M. Widmer, *What Makes the Films of David Lynch and Jim Jarmusch Postmodern?*, GRIN, Munich 1998, p. 4
(2) Mosca sottolinea la collocazione di Blake al centro della percezione dell'intero film, il suo punto di vista segna irrimediabilmente l'unico accesso prospettico per lo spettatore. Cfr. U. Mosca, *Jim Jarmusch*, Il Castoro, Milano 2006, p. 87
(3) Foucault definiva l'eterotopia per descrivere luoghi che erompono su altri luoghi, onde realizzare una sorta di contestazione dello spazio reale, facendo debordare e insieme contenendo tutte quelle energie psicologiche e sociali che la realtà non riesce a gestire né veramente contenere. William Blake è costretto a provarne l'ebbrezza senza decifrarne in pieno l'esigenza. Cfr. M. Foucault, *Eterotopia: luoghi e non-luoghi metropolitani*, Mimesis, Milano 1994, p. 14
(4) Martani parla di uno spazio senza gravità che invade la pellicola fin dal profilmico. Cfr. M. Martani, *Dead Man*, «Cineforum» n° 354, maggio 1996
(5) Secondo il filosofo tedesco il Poeta si dimostra un Ribelle esemplare in quanto «manifesta l'enorme superiorità del regno delle Muse su quello della tecnica, e aiuta l'uomo a ritrovare se stesso». Cfr. E. Jünger, *Trattato del ribelle,* Adelphi, Milano 1990, p. 61. Inoltre, sempre in linea col trattato di Jünger, anche a Blake capita di mancare lo stato di "lavoratore" (ivi, p. 41), che lo conduce a entrare nel bosco, ove non si rifiuta di affrontare bizzarre e imperscrutabili prove per raggiungere la libertà e diventare così "dormiente", aiutato da un "amico" (ivi, pp. 49-51)
(6) Cfr. M. Foucault, *Eterotopia: luoghi e non-luoghi metropolitani*, cit., p.20
(7) Canova riscontra un proliferare di rappresentazioni della morte nel cinema contemporaneo, in cui il corpo perde la sua forza, si frantuma, si depotenzia e risulta stremato, moribondo, proprio come quello di Blake. Cfr. G. Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000, p. 148
(8) *Dead man* pare anticiparne la suggestione dialettica, che ricorrerà spesso nella letteratura e nella filmografia fantascientifica, in cui la paura del creatore di intelligenze artificiali sarà connaturata e invischiata (*embedded*) nelle sue stesse macchine. Cfr. S. B. Plate, D. Jasper *Imag(in)ing otherness: filmic visions of living together*, The American Academy of Religion, Atlanta 1999, pp. 18-19
(9) Mosca parla di "poetica del fumo", che è un tema ricorrente nella carriera di Jarmusch. Cfr.U. Mosca, cit., pp. 98-99
(10) Una trascendenza che Jarmusch ottiene mediante una commistione di registro realistico e retorica mitica. Cfr. T. A. Olsen, *Transcending Space: Architectural Places in Works by Henry David Thoreau, E.E. Cummings, and John Barth*, Associated University Presses, London 2000, p. 22
(11) Zaccuri sottolinea come Blake, quello autentico, è il principale ispiratore di Aldous Huxley per argomentare delle sue porte della percezione, di quel varco divelto dagli allucinogeni indispensabile per agganciare in vita sensazioni ultraterrene, che diventano poi il bacino a cui attinge per l'ispirazione poetica. Ovviamente il poeta di Jarmusch è, provocatoriamente, un visionario privo di talento. Cfr. A. Zaccuri, *Citazioni pericolose: il cinema come critica letteraria*, Fazi, Roma 2000, pp. 153-154
(12) Cfr. U. Mosca, cit., p. 93
(13) Come correttamente afferma Umberto Mosca, «i suoni sembrano essere emanazioni dirette dei rumori dell'ambiente o improvvise deflagrazione dell'anima dei personaggi». Ivi. p. 99
(14) Ivi, p. 92.
(15) Foucault attribuisce allo spazio dell'incontro con la morte, ovvero al cimitero, non solo un valore eterotopico ma anche eterocronico. Cfr. M. Foucault, *Eterotopia: luoghi e non-luoghi metropolitani*, p. 18

Rimettere a fuoco l'obbiettivo. New Media e Film Festival

di Julianne Pierce



Il presente articolo è stato originariamente pubblicato su **DIGIMAG 61 - febbraio 2011** | www.digicult.it/digimag | ISSN: 2037-2256 | Direttore: Marco Mancuso | *Digimag è il magazine mensile del progetto Digicult* | www.digicult.it

Un strumento espositivo piuttosto familiare per gli artisti operanti nel campo delle arti mediali é rappresentato dal circuito dei festival internazionali di arte e tecnologia: uno scenario salutare, con eventi regolari come Transmediale (Germania), Ars Electronica (Austria), ISEA (località varie), O1SJ (USA), e arte.mov (Brasile), che espongono gli ultimi lavori di artisti provenienti da ogni parte del mondo. Questi eventi presentano artisti sia nuovi che affermati e propongono contesti e dibattiti per mezzo di conferenze e seminari di settore. Nonostante ciò, per molti di loro le possibilità di esporre al di fuori di tali contesti risultano limitate.

Il problema di come raggiungere il pubblico rimane un elemento costante per gli artisti mediali, specialmente quella fetta di pubblico che é estranea al circuito della media art. Il mondo dell'arte contemporanea é stato lento nell'abbracciare l'arte mediale, anche se ora c'é una tendenza a includerla maggiormente in gallerie e musei. Recentemente essa poi si é aperta un varco all'interno di importanti festival e biennali, come la Biennale di Venezia e la Biennale di Sydney.

Una via nuova e del tutto inattesa per esporre e discutere circa l'arte mediale é offerta da una crescente presenza di opere mediali all'interno dei festival internazionali di cinema. Benché questi festival siano per tradizione un forum per produttori di film, alcuni di questi si stanno rinnovando nel loro approccio al cinema, specie in rapporto ai nuovi media.

Alcuni festival, quali il noto **Sundance Film Festival** (che si svolge ogni anno in Gennaio), stanno trasformando il proprio modo di concepire il cinema, soprattutto in relazione ad un'epoca digitalizzata. Il programma New Frontier é una nuova frontiera, dedicata in particolare alla ricerca dei limiti dell'estetica tradizionale e le strutture narrative della cinematografia. Il Sundance (Park City, USA) é del tutto unico tra i festival cinematografici in quanto si propone di superare i limiti del *filmmaking* e il programma New Frontier ha lo scopo di occuparsi proprio della presentazione di artisti che lavorano con installazioni mediali, rappresentazioni multimediali ed esperienze transmediali.

New Frontier opera ormai da cinque anni ed é curato da Shari Frilot, che si esprime così in merito al programma: *"Oggi l'ambiente dei media assume realtà tridimensionali nel tempo e nello spazio. Reti mobili, congegni elettronici, internet senza cavo e tecnologie di sorveglianza incrostano il nostro corpo, creando un elettroscheletro che modella la nostra vita moderna, con effetti sulla nostra etica e sulla nostra capacità decisionale. Mano a mano che questa evoluzione si intensifica, New Frontier al Sundance Festival cerca di capire come lo storytelling e l'espressione cinematica indipendente possano esistere in questo fronte di avanguardia, per spingere le varie platee a relazionarsi in modo da fortificare la loro umanità".*

L'edizione del New Frontier del 2011, che ha inaugurato lo scorso 21 Gennaio, proseguirà fino al 25 Marzo, accogliendo un mix eclettico di artisti e designer tra cui Blast Theory, Mark Boulos, The Bruce High Quality Foundation, Daniel Canogar, James Franco, Bill T. Jones & OpenEnded Group, Akio Kamisato, Avish Khebrehzadeh, Aaron Koblin, Lynn Hershman Leeson, Takehisa Mashimo, Miwa Matreyek, Chris Milk, Satoshi Shibata, Squidsoup, Deke Weaver e Lance Weiler.

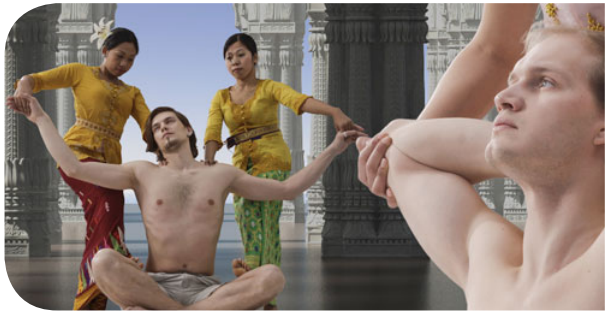
New Frontier, che si svolgerà in un'unica sede, l'Old Miners Hospital, rappresenta fondamentalmente una mostra di opere installative che uniscono film, interattività, internet, mobilità, multimedialità e performance. Non si tratta di un'esibizione a carattere tematico, ma piuttosto di una mostra tesa a esplorare nuovi approcci di impegno e partecipazione, nonché metodi attraverso cui la narrativa e la trama di un racconto possono essere riconfigurate ricorrendo a una vasta gamma di tecnologie.

Per noi addetti al settore dell'arte mediale, questa ricerca o non-linearità attraverso approcci tecnologici é ormai un'abitudine radicata, anche se nel contesto di un festival cinematografico apre nuove strade offrendo spunti di riflessione circa la natura del cinema e il modo in cui "l'immaginazione cinematica" ci ha contagiato come un genere dominante negli ultimi 50 anni. É un progetto a carattere

sperimentale che si propone di riconsiderare l'assetto cinematico come un legame bilaterale tra l"auteur" e il pubblico, alla ricerca di un coinvolgimento maggiormente multi-dimensionale.

Focalizzandosi invece più sull'immagine in movimento in tutte le sue forme, l'**Adelaide Film Festival**, nell'Australia del sud, é un altro evento che sovverte i parametri di un festival cinematografico convenzionale . Forte del fatto di essere un festival piuttosto giovane (nato nel 2003), la direttrice Katrina Sedgwick ha intrapreso un progetto teso a creare intersezioni e occasioni di dialogo tra il cinema, le arti visuali e i media digitali.

In modo simile al Sundance, il festival del cinema di Adelaide collabora con i curatori per allestire un programma volto a presentare gli artisti mediali, che lavorano prevalentemente con le immagini in movimento, in un contesto prevalentemente interattivo e digitale. Benché il film di per sé sia ora uno strumento per lo più digitale, l'inserimento di opere d'arte mediali affiancate alla tradizionale produzione di film induce a riflettere su come l'immagine in movimento potrebbe coinvolgere le platee in altri modi, rispetto al semplice sedersi in una sala buia e guardare fisso uno schermo. Un elemento propulsore per il festival di Adelaide é "animare i molteplici schermi nelle nostre vite". Questo conferma decisamente che l'esperienza cinematica non é più circoscritta al concetto di "grande-schermo", ma che ora il suo raggio d'azione coinvolge più schermi, grandi e piccoli. E, in qualità di spettatori, possiamo scegliere di impegnarci nei confronti del cinema ricorrendo a dispositivi online o mobili in qualunque momento e in qualunque luogo.



L'Adelaide Film Festival 2011, in programma tra il 24 Febbraio e il 6 Marzo, include una pietra miliare significativa, un progetto chiamato *Stop(the)Gap*, importante mostra di lavori di immagini in movimento create da new media artists Indigeni provenienti dall'Australia, dal Canada, dagli Stati Uniti e dalla Nuova Zelanda. Con una serie di mostre, film screenings, proiezioni e dibattiti, *Stop(the)Gap* vuole capire in quale modo gli artisti indigeni usano i media "per sfidare preconcetti globali circa l'espressione contemporanea internazionale Indigena".

Un'altra attività dell'Adelaide Film Festival é quella di supporto allo sviluppo e produzione di lavori creativi multimediali. Nel 2011 metterà in scena un laboratorio di residenza di 5 giorni, chiamato **The Hive** (L'Alveare), che raduna esperti di film, teatro, nuovi media e arti visive, allo scopo di determinare l'intersezione tra queste forme e quali nuove "conversazioni" possono sorgere da queste cross-fertilizzazioni. The Hive viene supportato da Wendy Levy, di base a San Francisco, antico sostenitore delle interfacce per i nuovi media e i film, nonché direttore del Creative Programming alla Bay Area Video Coalition (che gestisce un regolare laboratorio per team creativi al fine di realizzare progetti documentari multi-piattaforma).

Questi laboratori di residenza sono stati vitali per lo sviluppo del settore dei nuovi media negli ultimi 10-15 anni e organizzazioni come **Banff New Media Institute** in Canada, l'**Australian Network for Art and Technology** in Australia e lo stesso **Eyebeam** a New York hanno dato un contributo determinante allo sviluppo di una nuova pratica nelle arti mediali. E ora anche il mondo del cinema é sul punto di avere un influsso su come le nuove arti mediali possano svilupparsi nel prossimo decennio. É un'opportunità, non solo per gli esperti, di ripensare il modo di relazionarsi con lo schermo e con il pubblico, ma anche per le istituzioni e le organizzazioni di considerare in modo diverso i concetti di collaborazione e partnership.

Uno dei risultati più importanti di questa nuova alleanza tra new media e film non é solo l'esplorazione continua delle nuove tecnologie, ma anche un'indagine su come questo approccio interdisciplinare consenta un'analisi critica circa i rapporti sociali, la società, la politica e la vita contemporanea. I festival di cinema portano nuovo pubblico verso la pratica artistica con i nuovi media e la crescente collaborazione fra i mondi dei new media e del cinema può solo trarre beneficio da un rapporto più ricco con il pubblico disposto a partecipare, indagare ed essere parte di questo dialogo multi-dimensionale.

Julianne Pierce

Linkografia

- www.sundance.org/festival/film-events/new-frontier
- www.adelaidefilmfestival.org
- www.bavc.org

www.rapportoconfidenziale.org

/speciale

8 VOLTE CHRISTOPHE HONORÉ

Incursione emotiva nel cinema di un autore anomalo

di Roberto Rippa

intro

8 VOLTE CHRISTOPHE HONORÉ

Incursione emotiva nel cinema di un autore anomalo.

Il mio primo approccio al cinema di Christophe Honoré risale allo scorso anno, alla proiezione di "Homme au bain" al Festival del film di Locarno, dove il film era presentato in concorso.
Fu, quella, una situazione surreale. In una sala gremita in gran parte da quelle che è legittimo supporre fossero pudibonde damine dell'800, pronte ad allontanarsi dalla sala vuotandola progressivamente ad ogni scena erotica (e la prima appare a poco più di 2 minuti dall'inizio), quell'esperimento, ibrido tra documentario e finzione, così libero e a tratti slegato, mi aveva affascinato. Non era un film perfetto, sia chiaro, ma pieno di elementi interessanti certamente si. Dietro alle immagini non era difficile cogliere la passione, il coraggio, uno sguardo diverso sul mondo. Qualche settimana dopo, la visione di "Dans Paris" del 2006 mi aveva confermato la sensazione di un autore diverso, coraggioso, moderno ma capace di riconoscere il valore del classico. È stato però solo nelle ultime settimane che mi sono dedicato a ripercorrere tutta la sua filmografia, con la felice coincidenza della disponibilità del suo primo film, "17 fois Cécile Cassard" in streaming in Italia. Quindi, in uno spazio molto limitato di tempo, ho guardato i sei film della sua filmografia che non avevo ancora avuto occasione di vedere e riguardato i due già visti, vedendo confermata ancora una volta, e in modo ancora più compiuto, l'opinione di qualche mese fa.
Ho riletto poco fa le mie prime annotazioni che preludevano a questo articolo. I commenti ai film spaziavano da "Precipitatevi a recuperarlo" (per "Dans Paris", "17 fois Cécile Cassard") o "Recuperatelo con passo spedito" (per "La belle personne" e "Ma mère") a "Voglio sposarmi con il regista e diventare il padre dei suoi figli" (per "Les chansons d'amour". Guardatelo e condividerete). Il mio commento era positivo anche per le prove meno riuscite.
Perché Christophe Honoré è, ai miei occhi, un regista meritevole di tanta attenzione? Perché è un autore interessante che non arretra di fronte alle prove più insidiose (quelle in cui la caduta nel grottesco o nell'eccesso è un pericolo reale), che sa raccontare la vita dei suoi personaggi con un senso della tragedia che, non rinunciando alla leggerezza, appare sempre credibile. Un autore il cui citazionismo non è mai fine a sé stesso bensì riconoscimento di ciò che del cinema francese d'autore (ma anche di quello italiano, a tratti) lo ha formato nel gusto e nella passione. Un citazionismo che non solo non ne nasconde o confonde la personalità ma, al contrario, la mette in piena luce.
Christophe Honoré deve essere un uomo irrequieto. Si muove tra cinema, scrittura e regia per il teatro, scrittura di libri per l'infanzia (in cui non manca di inserire temi come incesto, violenza, malattia, morte, dimostrando per l'intelligenza dei bambini un rispetto che è lo stesso di quelli di molti autori di fiabe classiche del passato) e per adulti (tra cui il vagamente autobiografico "Le livre pour enfants"). Le varie discipline cui si dedica non danno mai l'impressione di confondersi con il suo cinema: nessuno tra i suoi film soffre di una costruzione troppo teatrale, in nessuno tra i suoi film si sente un'eccessiva presenza di parola scritta (anche se nei due film tratti da opere letterarie altrui – "Ma mère", da Bataille, e "La belle personne", da de La Fayette - il regista appare dilaniato tra il desiderio di rispettare le opere da cui sono tratti e quello di distanziarvisi).
Mai però si può negare il suo coraggio, la sua audacia, in ogni progetto cui si dedichi.
Honoré è un regista – e sceneggiatore – dai punti fermi: il tema dell'assenza, della paura dell'abbandono, della morte, sono onnipresenti nel suo cinema. Ciò non significa che vengano trattati sempre nello stesso modo. La morte del marito di Cécile Cassard in "17 fois Cécile Cassard" è sì motivo di enorme dolore, ma anche di spinta verso una nuova esistenza. Quella di Julie in "Les chansons d'amour", serve invece a mostrare le diverse reazioni dei personaggi al suo irrompere nella storia. Quella di "Dans Paris" è invece un'assenza aleggiante nell'aria, sospesa sui personaggi nella figura di una sorella suicidatasi anni prima della storia raccontata nel film. Che questo derivi da quella che lui stesso definisce una scarsa immaginazione, che lo porta a trovare l'ispirazione nella sua famiglia, negli amici, nei conoscenti, poco conta. Ed è anche legittimo dubitarne, visto il variegato mondo popolato dai suoi personaggi.
Non c'è un suo film che assomigli ad un altro, se non per la presenza degli appena descritti temi fissi: che si tratti di un'incursione nella commedia musicale ("Les chansons d'amour"), nella vita degli adolescenti di oggi ("Une belle personne"), nella discesa agli inferi dell'autodistruzione di una madre e di un figlio ("Ma mère"), Honoré non tratta mai la vita dei suoi personaggi appiattendola nel luogo comune. Dove c'è dolore, il dolore è verosimile, espresso, palpabile, ma c'è anche spazio per il sorriso, quando non per la risata, perché la vita nei film di Honoré non dura lo spazio di una storia e dei suoi elementi, ma se ne intuisce uno spessore più profondo, che della leggerezza non può fare a meno.
Otto titoli, otto storie, innumerevoli personaggi, stili e omaggi in quella che appare una ricerca libera nel cinema che ama.
Un autore abituato non solo a lavorare con gli stessi compositore e montatrice, e dai volti ricorrenti, ma anche a abituato a lavorare con mezzi limitati (cosa che non gli ha impedito di girare una commedia musicale con musiche originali).

Così è come mi appare Honoré.

Nelle pagine che seguono non troverete critiche trancianti (quelle le troverete in rete, per alcuni titoli senza nemmeno troppe difficoltà) o scientifiche dissezioni della sua opera ma piuttosto un'analisi personale, da spettatore, dei suoi film per le emozioni che ho ricavato dalla loro visione.
E non sono state poche.

Roberto Rippa

bio

Christophe Honoré nasce a Carhaix, in Bretagna, il 10 aprile 1970 e cresce a Rostrenen, nel dipartimento francese bretone della Côtes-d'Armor. Studia letteratura moderna e in seguito cinema a Rennes. Nel 1995 si trasferisce a Parigi, dove scrive per diverse riviste, tra cui i "Cahiers du Cinéma".
Si dedica anche alla scrittura per il teatro. La sua prima pièce ad esser pubblicata è "Les Débutantes", creata nel 1998 al Festival Off di Avignone. Portata, in scena nel 2001, verrà anche trasmessa dal canale televisivo France-Culture nell'ottobre del 2003.
Farà a ritorno al Festival di Avignone nel 2005 con la pièce "Dionysos impuissant", adattamento in chiave moderna de "Le Baccanti" di Euripide interpretato da Louis Garrel e Joana Preiss. Nel 2008, porta in scena come regista "Angelo, tyran de Padoue" di Victor Hugo. La prima ha luogo ad Avignone e da lì lo spettacolo parte per una tournée.
Nel frattempo, Honoré si è dedicato alla letteratura per ragazzi, in cui affronta argomenti generalmente riservati alla letteratura per adulti. Il suo primo romanzo ad essere pubblicato, nel 1996, è "Tout contre Léo", che tratta di un bambino che viene a sapere che suo fratello maggiore ha contratto l'AIDS. Il libro verrà adattato e diretto per la televisione da Honoré stesso nel 2004 per essere trasmesso dalla rete M6. Il suo rifiuto di eliminare una scena di amore tra due uomini fa decidere alla rete televisiva di non trasmetterlo. Pubblicato in DVD, verrà trasmesso due anni dopo dal canale Pink TV.
Nel 2000 firma con la regista Anne-Sophie Birot la sceneggiatura del film "Les filles ne savent pas nager" e nel 2002 quella di "Novo", cofirmata con il regista Jean-Pierre Limosin.
Poco prima, nel 2001, ha diretto il suo primo cortometraggio "Nous deux" cui seguirà l'anno successivo il suo primo lungometraggio "17 fois Cécile Cassard", selezionato per partecipare al Festival di Cannes nella prestigiosa sezione Un Certain Regard.
Nel 2004, Honoré firma con Gaël Morel la sceneggiatura di "Le Clan" e nel 2007 quella di "Après lui", entrambi diretti da quest'ultimo. Il primo narra le vicissitudini di tre fratelli francesi di origine magrebina, il secondo di una donna che, perso il figlio in un incidente automobilistico, si lega in modo ossessivo a un amico di lui.
Intanto, sempre nel 2004, realizza il suo secondo lungometraggio per il cinema, "Ma mère". Il film, tratto da un romanzo incompiuto di Georges Bataille, viene accolto piuttosto malamente dalla critica e dal pubblico anche per il tema dell'incesto, che viene trattato in maniera esplicita.
È con "Dans Paris" (2006) e "Les chansons d'amour" (2007), che Honoré suscita attenzione a livello internazionale. Realizzati entrambi a basso costo per il produttore Paulo Branco e scritti dallo stesso regista, i film rappresentano un omaggio al cinema della Nouvelle vague ma, lungi dall'essere citazionisti tout court, rivelano un autore originale e coraggioso.
Nel 2008 si dedica nuovamente, dopo "Ma mère", alla trasposizione di un classico della letteratura. "La belle personne", da Madame de La Fayette, è prodotto dalla rete Arte e destinato alla televisione ma, dopo un passaggio sulla rete produttrice, verrà distribuito anche nelle sale. La sceneggiatura del film, firmata con Gilles Taurand, verrà premiata al Festival del cinema europeo di Lecce.
Nel 2009, decide di scrivere un ruolo da protagonista per Chiara Mastroianni, con cui ha lavorato due volte in precedenza. Il risultato è "Non ma fille, tu n'iras pas danser", che rappresenta un'ulteriore svolta nella sua carriera.
L'anno successivo, dirige "Homme au bain", lungometraggio che viene presentato in prima mondiale al Festival del film di Locarno e viene in seguito distribuito nelle sale francesi.
Nel suo cinema, molti sono i nomi ricorrenti: da Louis Garrel, sorta di alter ego del regista e presente in grande parte dei suoi film, a Romain Duris (due film), Chiara Mastroianni, Clotilde Hesme. Lavora sin dal primo film con la stessa montatrice, Chantal Hymans, e con lo stesso compositore, Alex Beaupain.
Ha pubblicato anche tre romanzi destinati a lettori adulti: "L'infamille" (1997), "La douceur" (1999), "Le livre pour enfants" (2005). Quest'ultimo presenta molti aspetti autobiografici e riporta un mini diario della lavorazione di "Ma mère".

Attualmente sta lavorando al suo nono lungometraggio, "Les bien-aimés", con Catherine Deneuve e il regista Milos Forman e nel quale tornerà a dirigere Louis Garrel, Chiara Mastroianni e Ludivine Sagnier.

RR

i film

Tout contre Léo (2002) • 17 fois Cécile Cassard (2002) • Ma mère (2004) • Dans Paris (2006) • Les chansons d'amour (2007) • La belle personne (2008) • Non ma fille, tu n'iras pas danser (2009) • Homme au bain (2010)

Tout contre Léo

2002 / Francia / digital / colore / 90'

Il piccolo Marcel, dieci anni di età, è l'ultimo figlio di una famiglia bretone che comprende i suoi fratelli di 17, 19 e 21 anni.
Un giorno Léo, il maggiore, dichiara ai genitori di avere contratto l'AIDS. La famiglia decide quindi di tenere all'oscuro Marcel, troppo giovane secondo loro per comprendere. Marcel ha però colto un frammento del discorso e capito che qualcosa non va e attende che gli adulti della famiglia gli spieghino cosa sta accadendo. Léo, capita la sofferenza del fratellino, decide di portarlo con sé a Parigi per trovare l'occasione di dirgli la verità.

«All'epoca di Cécile Cassard non pensavo di essere un cineasta francese. È stupido dirlo ma mi ci è voluto del tempo per accettarlo. All'epoca del mio primo film e del successivo Ma mère *ho addirittura speso molta energia a difendermi dall'esserlo.* 17 fois Cécile Cassard *è un film d'atmosfera che non voleva essere debitore alla nostra tradizione letteraria»* Christophe Honoré in un'intervista rilasciata a Laurent Rigoulet, Télérama, 1 dicembre 2009

"Tout contre Léo" è un film per la televisione che Honoré trae da un suo romanzo per bambini dallo stesso titolo (edito da L'école des loisirs nel 1996) e che sceneggia con la collaborazione di Diastème, pseudonimo di Alain Dias, già critico cinematografico e in seguito sceneggiatore e regista.
Il film viene realizzato per fare parte della serie "Carnet d'ado" prodotta dalla rete televisiva M6. Il rifiuto da parte del regista di eliminare in montaggio una scena d'amore omosessuale porta alla sua eliminazione dalla serie.
Nel film, Marcel segue Léo a Parigi ma, giunti a destinazione, si vede confrontato non solo con la cruda realtà della malattia ma anche con una sorta di crudeltà del fratello maggiore, che evidentemente forza la mano per rendere la loro prossima separazione meno dura per entrambi. Marcel però, forte della consapevolezza dell'amore – contraccambiato – per lui, non cede. Anche per lui, come per il resto della famiglia, la preparazione alla separazione definitiva dovrà forzatamente passare attraverso il dolore.

Honoré tratta il mondo infantile come composto di persone pensanti e capaci di emozioni anche dolorose. La famiglia è vista in questo caso come un luogo di amore, sostegno reciproco e comprensione.
Con la peculiare capacità nella direzione degli attori che dimostrerà in tutte le sue prove successive, Honoré realizza un film emozionante, preciso, privo di enfasi melodrammatica e dei luoghi comuni cui spesso il cinema ricorre nel ritrarre l'infanzia.
Dopo la sua eliminazione dalla serie per cui era stato concepito, il film verrà pubblicato in DVD nel 2004 e quindi trasmesso dalla rete Pink TV due anni dopo.

Inizia qui il sodalizio con il musicista Alex Beaupain e con la montatrice Chantal Hymans, in seguito presenti in ogni lavoro del regista.

RR

17 fois Cécile Cassard

2002 / Francia / 35mm / colore / 105'

Profondamente scossa dalla morte di suo marito, avvenuta a causa di un incidente automobilistico, Cécile Cassard fatica a ritrovare la sua stessa vita e inizia a sospettare di rappresentare un pericolo per suo figlio Lucas. Dopo avere lasciato il bambino a un'amica, si immerge nelle acque di un fiume per riaffiorare in un luogo misterioso – una Toulouse apparentemente abitata da sole figure maschili – dove stringe rapporti con due ragazzi del luogo e con il giovane gay Mathieu.
Il confronto con lui la aiuterà a ritrovarsi.

«All'epoca di Cécile Cassard non pensavo di essere un cineasta francese. È stupido dirlo ma mi ci è voluto del tempo per accettarlo. All'epoca del mio primo film e del successivo Ma mère *ho addirittura speso molta energia a difendermi dall'esserlo.* 17 fois Cécile Cassard *è un film d'atmosfera che non voleva essere debitore alla nostra tradizione letteraria»* Christophe Honoré in un'intervista rilasciata a Laurent Rigoulet, Télérama, 1 dicembre 2009

Nel suo primo lungometraggio per il cinema (il precedente "Tout contre Léo" era un film televisivo), Christophe Honoré torna a trattare della paura, del terrore, dell'essere abbandonati, un tema costante nella sua filmografia, e lo fa con l'attenzione e la profondità di chi sa di cosa sta parlando.
Scegliendo di testimoniare diciassette momenti - diciassette scene separate da uno schermo nero recante talvolta un titolo - che contribuiscono a riportare progressivamente nella protagonista il gusto per la vita dopo un lutto che l'ha portata anche a mettere in discussione la sua capacità di essere madre per suo figlio, Honoré si concede una grande libertà espressiva e narrativa, facendo ricorso anche, in più di un'occasione, a simbolismi (nella prima parte del film le presenze sono quasi esclusivamente femminili, nella seconda esclusivamente maschili).
La sceneggiatura tradisce senza dubbio il fatto che Honoré è un romanziere e la messa in scena mostra anche la sua esperienza come regista teatrale. Ma questo non ha un'accezione negativa e comunque la sua presenza non si limita a questo: Honoré dimostra una perizia non comune nella messa in scena e nel maneggiare materiale narrativo complesso senza mai scivolare nell'eccesso, nonché una non comune attitudine al presentare la psicologia dei suoi personaggi senza fare ricorso a codici abusati o introspezioni forzate.
La scrittura dei personaggi è di rara accuratezza e lo stesso si può dire della capacità di lavorare sulle atmosfere e sulle emozioni, che passano dalla disperazione, al desiderio, dalla solitudine al riscatto fino a una parvenza di gioia. Si conferma anche ottimo direttore di attori: un bravissimo Romain Duris, che qui sembra giovanissimo malgrado sia vicino ai 30 anni di età e che poi tornerà a lavorare con Honoré per "Dans Paris", e Béatrice Dalle, che nell'immaginario cinematografico italiano è rimasta ferma al suo fulminante esordio in "37°2 le matin" (in Italia "Betty Blue") di Jean-Jacques Beneix ma che in Francia non ha da allora mai smesso di lavorare, prestando spesso il suo particolare volto e la sua fisicità non comune a ruoli non facili.

Gli omaggi espliciti al cinema francese con cui il regista si è formato e che faranno spesso ritorno nella sua filmografia hanno inizio qui con la scena in cui Romain Duris interpreta la canzone che Anouk Aimée cantava nel 1961 in "Lola" di Jacques Demy. Sempre dallo stesso film viene la battuta: *«Vouloir le bonheur, c'est déjà un peu le bonheur»*. Il personaggio che la pronuncia nel film di Demy si chiama Roland Cassard.

"17 fois Cécile Cassard" è l'opera appassionante di un cineasta coraggioso per nulla avvezzo al compromesso e capace di uno sguardo non convenzionale sul mondo. È un film che fa bene allo spirito e al cuore per il crudo realismo nascosto dietro ai simboli e per la leggerezza che sa infondere anche ai momenti più duri e cupi della storia.

RR

Ma mère

2004 / Francia / 35mm / colore / 100'

Il diciassettenne Pierre prova per sua madre un amore incondizionato che lei non accetta in quanto ritiene che non la ami per chi è davvero lei. Decide quindi di rivelargli la sua vera natura, quella di una donna la cui immoralità è diventata una dipendenza. La richiesta di Pierre di introdurlo nel suo mondo, lo porterà su un sentiero molto pericoloso.

«Il punto di partenza di 17 fois Cécile Cassard *era il ritratto di una madre, ma in quella occasione non ero andato fino al fondo di quella relazione madre-figlio. Ho presto ripensato al libro di Georges Bataille e mi sono detto che me ne sarei servito. Non con l'idea di produrne un adattamento letterario, volevo giusto riprenderne la struttura narrativa esattamente come si potrebbe rileggere il mito di Antigone da Sofocle. Ho trasportato la storia all'epoca attuale e ho provato a vedere cosa di quel senso della trasgressione sarebbe sopravvissuto»*
Christophe Honoré da un'intervista a Première

«Quando stavo preparando "17 fois Cécile Cassard"*, non volevo essere considerato come uno scrittore prestato al cinema. Ecco da dove veniva il mio netto rifiuto di (sovra)scrivere quel film, volevo evitare il più possibile il ricorso alle parole, sia nella struttura che nei dialoghi. Volevo che il mio film si basasse essenzialmente sulle luci, gli attori e la musica. La mia determinazione era ingenua e infantile. Ho finito con il capire che ciò che avrebbe potuto essere maggiormente interessante nel mio girare film era proprio il fatto che avevo e ho un piede nella letteratura e uno nel cinema. Adattare Bataille ha significato per me provare a portare al cinema il suo radicalismo»* Ibidem

Nel film di Honoré – tratto da un'opera incompiuta di Georges Bataille dallo stesso titolo usato per il film, pubblicata nel 1966 dopo la morte dell'autore avvenuta nel 1962 - il diciassettenne Pierre vive con sua nonna lontano da una madre dedita all'alcol e alla costante ricerca di un piacere (il suo) che si sovrappone all'autodistruzione. In occasione delle vacanze estive, il padre lo accompagna da lei alle Canarie ma al ritorno verso casa rimane vittima di un incidente mortale. Rimasto solo con la madre, Pierre la fa oggetto del suo amore incondizionato, che lei rifiuta in quanto esige che lui la conosca profondamente prima di mostrare certezza nel sentimento che prova per lei. Decisa a introdurlo nel suo mondo, lo presenta a Rea, sua giovane amante che ne condivide lo sfrenato stile di vita. Quando si rende conto del possibile rischio che entrambi stanno correndo, lo affida alla giovane Hasni. Il danno però è ormai fatto e madre e figlio scivolano inesorabilmente nell'incesto in un crescente stato di delirio che lui pare interpretare come un possibile stato di trascendenza mistica. Fino al finale, sospeso e improvviso come nel romanzo incompiuto di Bataille.
Honoré testimonia le pratiche sessuali sempre più estreme che li porteranno all'autoannullamento (dalle orge transgenerazionali al sadismo, dal voyeurismo all'incesto) attraverso un montaggio che si sofferma spesso su espressioni del viso, frammenti epidermici, mugugni e urla, facendo ricorso anche alla camera a mano e a un uso della luce sottoesposta e sovraesposta a tratti, mentre lascia aleggiare sui personaggi un senso di morte.
In questo complicato intreccio di emozioni, in cui è assente il surrealismo che caratterizzava le situazioni del suo precedente "17 fois Cécile Cassard", Honoré può contare sulla sempre eccezionale Isabelle Huppert, sul giovanissimo Louis Garrel - nel primo di una serie di tre film consecutivi con Honoré - bravo nel mostrare lo spaesamento del suo personaggio e già ben distante dalla fissità bamboleggiante dimostrata appena l'anno prima nello scialbo "The Dreamers" di Bertolucci, e sulla sorprendente Emma de Caunnes.

"Ma mère", pur scegliendo di non cedere mai al compromesso, alle scorciatoie o alle facili vie di uscita ed evitando accuratamente un punto di vista morale, sembra a tratti costringere Honoré nella fonte letteraria, tra rispetto e desiderio di discostarsene. Per quanto non completamente riuscito – Bataille è un autore che, trasposto in immagini, rischia spesso il grottesco – il film rimane un'opera coraggiosa, potente e aperta a nuovi linguaggi, testimonianza di un autore che non arretra di fronte alle prove più difficili, riuscendo anzi ad imprimervi la sua peculiare impronta. E, soprattutto, è un'opera disturbante e ammaliante allo stesso tempo.

Accolto malissimo dal pubblico di mezzo mondo sicuramente anche a causa del tema sulfureo che presenta.

RR

Dans Paris

2006 / Francia / 35mm / colore / 92'

Anna e Paul si sono lasciati. Lui, annichilito dalla separazione, lascia la Loira, dove si era trasferito appena un anno prima con lei, per fare rientro a Parigi nell'appartamento in cui suo fratello minore Jonathan abita con il padre. Jonathan è uno studente molto fuori corso più interessato alle donne che allo studio. Paul si installa nel suo letto e si rifiuta di lasciare la stanza mentre padre e fratello tentano tutto il possibile per strapparlo alla sua depressione.

«Il cinema francese aveva un approccio concettuale o emozionale al cinema ma l'idea di rappresentare il mondo, propria di molte cinematografie, era la stessa. Oggi, per la generazione di registi cui appartengo, questa idea non c'è più. Non possiamo pretendere di stare al passo con la televisione, che il mondo lo sovrarappresenta.
Quindi, come regista, se non rappresenti il mondo cosa puoi rappresentare? Ritengo che rappresentiamo una certa idea di cinema. Il cinema d'autore, in particolare il cinema francese d'autore che lavora molto sull'idea della memoria del cinema, su ciò che avrebbe potuto essere e non è stato, eccetera...».
Christophe Honoré, da una intervista rilasciata a Ian Haydn Smith nel 2007. ION Productions

«Volevo girare un film che si identificasse con la tradizione cinematografica francese, soprattutto con il cinema scoperto nella mia adolescenza e quindi quello che va dalla fine degli anni '70 agli '80, momento in cui ne ho preso davvero coscienza. Volevo raccontare questi ultimi 30 anni di cinema francese attraverso piccoli tocchi impressionisti. La scenografia, per esempio, è stata molto curata. L'appartamento è molti simile a quelli dei nostri genitori, in cui sono stratificati oggetti di ogni era. Una sorta di cumulo di oggetti e stili distanti tra loro»
Ibidem

«Il film nasce da una mia presa di coscienza, quella di essere un regista francese. Può sembrare stupido dirlo ma è stata una cosa alla quale ho tentato di resistere nei miei due film precedenti. "17 fois Cécile Cassard" *aveva le influenze atmosferiche e piuttosto espressioniste di certo cinema asiatico,* "Ma mère", *adattato da Bataille, era invece influenzato dal cinema italiano, quello di Pasolini in particolare.*
È stato in quel momento che ho riconosciuto di essere un regista francese e che ciò che mi aveva avvicinato al cinema erano stati i film francesi, quelli riconducibili alla Nouvelle vague in particolare. "Dans Paris" *rappresenta quindi per me un ritorno alle origini, direi»* Ibidem

Se nel precedente "Ma mère" l'infuocato materiale di partenza e la responsabilità di rimanere fedele al romanzo di Bataille da cui era tratto – scelta nata dal desiderio di discostarsi dalla possibile etichetta di scrittore prestato al cinema - sembravano avere costretto Honoré portando a un risultato cupo allo stesso tempo affascinante e repellente, è con "Dans Paris" – per cui il torna a dedicarsi in prima persona a soggetto e sceneggiatura - che il regista consolida uno stile personale e un tocco leggero che, pur non mortificando mai il tema trattato, crea una soavità lieve che più ancora che del film è propria della vita.
Abbozzato il soggetto e ottenuta la disponibilità dei due protagonisti Romain Duris e Louis Garrel (nel frattempo ha diretto quest'ultimo in teatro), Honoré scrive la sceneggiatura proprio su di loro, non tanto per sottolinearne le rispettive caratteristiche quanto per portare alla luce sfumature interpretative non ancora rivelate.
Procede quindi con loro a una serie di letture, come a teatro, nel corso delle quali la sceneggiatura è fatta oggetto di adattamenti.
Totalmente libero nella scrittura e nella direzione, Honoré si dedica a una serie di citazioni che non vengono disseminate casualmente nel film ma che fanno proprio parte della sua ossatura.

«No, non vi sbagliate, si tratta davvero di un apostrofo. Mi rivolgo a te, caro spettatore, ma, come te, sono consapevole dell'odore insopportabilmente imbarazzante di una persona che osa rivolgersi direttamente al pubblico. Se mi permetto di farlo è perché devo iniziare questa storia con un'introduzione. Ciò che ho in mente non è solo verboso e pedante, ben oltre alla mia fantasia più sfrenata, ma, senza rovinare alcuna sorpresa, è anche terribilmente personale. Poiché malgrado tutte le evidenze non sono l'eroe di questa storia, mi accordo il diritto di esserne il narratore. D'altronde, questo ruolo rispetta la mia caratteristica onniscienza. A dispetto dei dubbi che vi avranno espresso alcune tra le ragazze che conosco, questi tesorini non sanno di cosa parlano perché io posso essere ovunque contemporaneamente. Come qui, per esempio, nel mezzo della Francia, in una regione dalla forma di patata...».

È questo apostrofo recitato da Louis Garrel sul balcone dell'appartamento che condivide a Parigi con suo padre e rivolto direttamente allo spettatore a introdurre la storia di suo fratello Paul, trasferitosi nella regione della Loira con la donna che ama e il figlio di lei.
Ma la scena in cui Garrel si rivolge allo spettatore come Belmondo in "À bout de souffle" (o Anna Karina in "Une femme est une femme" o "Vivre sa vie") non funge solo da introduzione alla storia ma crea una vera e propria determinazione del tono rispettosamente referenziale dell'intero film. E se la voce narrante sparirà nello spazio di queste poche parole, lo stile rimarrà indelebilmente fissato per tutto lo svolgimento della storia.

Mentre, immediatamente dopo, nel primo di una serie di rimandi temporali, seguiamo Paul negli ultimi momenti di quella che è stata una storia d'amore, il tono cambia. Lo vediamo alzarsi dal letto pronto a fare una doccia dopo un rapporto che si immagina fugace e distratto mentre Anna, consapevole, lo rimprovera di volersi togliere di dosso il suo odore. Poco dopo lo vedremo fotografarsi con una manciata di pillole in bocca per impietosire lei.
Rivediamo quindi Paul il giorno dell'antivigilia di Natale nell'appartamento che suo padre e suo fratello condividono, incapace anche solo di lasciare la stanza da letto.
Nell'appartamento di Parigi il tono cambia una volta ancora grazie al rientro in scena del fratello Jonathan e alla conoscenza del padre Mirko.
Paul si è totalmente chiuso in sé stesso, non solo non esce dalla stanza ma rifiuta anche il cibo che suo padre cucina per lui. Respinge inoltre l'invito di Jonathan ad accompagnarlo presso il grande magazzino Bon marché, come facevano quando erano bambini in attesa del Natale.
Se il tema dell'abbandono – o la sua paura o, meglio, il terrore – è presente già nel primo segmento, qui ne giunge la riconferma nella forma impalpabile di un'assenza, quella della sorella suicidatasi anni prima, assenza-presenza fantasmatica che aleggia sui tre uomini.

> «*Dopo la lavorazione e l'uscita nelle sale di Ma mère mi sono un po' allontanato dal cinema. Mi sono dedicato alla scrittura di libri per adulti, ho pubblicato un romanzo* (che curiosamente - primo libro di Honoré non destinato all'infanzia - si intitola "Le livre pour enfants". Ndr.). *È stato Paulo Branco, il mio produttore, a venire da me per dirmi che avrei dovuto tornare al cinema. E in fretta. Era estate e ho chiamato subito Garrel e Duris, con cui avevo già lavorato, e ho chiesto loro se sarebbero stati liberi in gennaio. Hanno risposto affermativamente e quindi ho scritto il film proprio su di loro, con l'idea di mostrare parti loro che non erano state mostrate prima: il lato burlesco di Louis e quello interiore di Romain*»
> Ibidem

Il personaggio di Jonathan ha sulle spalle la commedia e l'omaggio che Christophe Honoré fa al cinema francese della Nouvelle vague. Novello Antoine Doinel (sintesi tra il Doinel bambino di "Les 400 coups" e quello adulto di "Domicile conjugal", richiamato anche nella scena in cui, a letto con la seconda ragazza incontrata, legge un libro), Jonathan si avventura per la città, inanellando tre rapporti sessuali con tre ragazze diverse (una ragazza in scooter bloccata per strada, una ex cui deve 3000 Euro, una ragazza che vede riflessa in una vetrina e cui chiede un bacio per una questione "di vita o di morte") nello spazio di una giornata nemmeno intera. Gli incontri amorosi di Jonathan sono casuali, conseguenza di improvvisi incontri, ed è legittimo chiedersi quanto siano reali o quando servano a Jonathan stesso per costruire un racconto da riportare al fratello – unici aneliti di vita che gli giungano dall'esterno – una volta rincasato.
Qui, ancora più che prima, è possibile notare come Honoré giochi con i piani temporali della narrazione confondendo presente e passato, utilizzando talvolta quest'ultimo per sostituire i dialoghi.
Il personaggio rivela un lato buffonesco sino ad ora sconosciuto in Garrel e frutto di una precisa scelta del regista, che, non amando forzare gli attori a interpretare ruoli che non corrispondano alle loro caratteristiche, ama comunque mettere in luce loro caratteristiche interpretative a lui note ma inedite.
Se Paul porta su di sé il peso del dramma – ottimamente descritto dal regista senza fare ricorso a enfasi - anche gli altri personaggi non ne sono esenti. Il tema dell'assenza, o della paura dell'assenza, è circolare e ritorna in almeno tre parti del film, ben sottolineata da un contrappunto jazz fatto anch'esso di una sua circolarità. Una di queste tre parti riguarda Mirko (Guy Marchand, attore per Truffaut in "Un belle fille comme moi", 1972) che chiama in soccorso la sua ex moglie (Marie France Pisier, compagna di Jean-Pierre Léaud–Antoine Doinel in "Antoine et Colette" - 1962, episodio del film "L'amour à vingt ans" – e in "L'amour en fuite" (1979). Appare anche in "Baisers volés", 1968) nella speranza che la sua presenza smuova Paul dal suo torpore ma tra loro esplode una lite che porta lei ad andarsene dall'appartamento sbattendo la porta, evento non esattamente raro da quanto dirà Jonathan più tardi.
Nel peregrinare casuale di Jonathan, Parigi è come vista attraverso la meraviglia nello sguardo di un forestiero. Honoré ha vissuto in un piccolo villaggio della Bretagna fino ai 24 anni, quando si è trasferito a Parigi per fare cinema. È certamente attraverso il suo sguardo ammirato che noi vediamo la città anche nei suoi apparentemente insignificanti dettagli.

"Dans Paris" è il film che dimostra tutte le capacità di Honoré, non ultima quella di saper infondere ironia ai passaggi più drammatici delle sue storie. Non solo, è rimarchevole anche l'onestà, la mancanza di pretenziosità nel trattare la storia. Anche nella sua capacità di comprensione del dolore dei suoi personaggi – una capacità che suscita empatia nello spettatore - e la capacità di osservare tutto stando un passo indietro, si tratti di testimoniare l'amore di Paul e Anna attraverso una canzone ("Avant la haine", un momento molto à la Jacques Demy) che i due sostituiscono al dialogo al telefono o si tratti del tentativo di suicidio di Paul, che si lancia nelle acque della Senna per poi tornare a casa sorpreso lui stesso del gesto, Honoré dimostra rispetto per le situazioni più drammatiche proprio perché riesce a spegnerle con il sorriso anziché usarle come meri strumenti per scardinare l'emotività dello spettatore.
"Dans Paris" è un piccolo grande film che si tiene ben lontano da un intellettualismo fine a sé stesso e che riesce a emozionare profondamente.
Fine, rispettoso e finto ingenuo, "Dans Paris" mette in luce tutti i talenti di Christophe Honoré e, mentre scalda il cuore di chi lo guarda, non dimentica di lasciare nel suo cuore lo spazio per un sorriso.

Impeccabili, come sempre nei film del regista, gli interpreti: Romain Duris (alla sua seconda esperienza con Honoré dopo "17 fois Cécile Cassard"), Joana Preiss (già in "Tout contre Léo" e "Ma mère"), Louis Garrel (qui alla sua seconda esperienza con Honoré, che gli regala un ruolo pieno di sfumature ben diverso da quelli sostenuti in precedenza) e gli impeccabili Guy Marchand e Marie-France Pisier.

Colonna sonora ad opera, come sempre, di Alex Beaupain, che nelle sonorità jazz si appoggia a musicisti del Conservatorio di Parigi. Come di consueto, montaggio di Chantal Hymans.

RR

Le chansons d'amour

2007 / Francia / 35mm/ colore / 100'

Julie, Ismaël e Alice, collega di lavoro di Ismaël, vivono un rapporto a tre. Quando Julie muore in seguito a un'embolia, Ismaël si isola, incapace di condividere il lutto.
Sarà Erwann, un giovane liceale invaghitosi di lui, a rompere l'isolamento in cui si è chiuso.

«Il film racconta una storia talmente personale che la conoscevo a memoria. La questione relativa alla storia non si è proprio posta, solo l'idea di come affrontarla senza rimanerne pietrificato, farla funzionare all'interno di una struttura musicale che ricadesse sull'intero film. I luoghi, come l'appartamento dei genitori di Julie, ritornano come ritornelli di una canzone, solo con una tonalità differente a dipendenza di ciò che è successo nelle strofe precedenti. E come nelle canzoni, in cui certi strumenti compaiono o spariscono mentre altri si aggiungono. I personaggi secondari partecipano nel rilanciare la finzione mentre altri finiscono con l'esserne espulsi» Christophe Honoré, dalla cartella stampa del film. Bac Films, 2007

«Ho l'impressione che ognuno dei personaggi del film reagisca all'irruzione della tragedia ad una velocità diversa. Ismaël cammina alla cieca ma continua a camminare, malgrado tutto. Sin dall'inizio del film l'ho filmato sempre in movimento e mi sono rifiutato di sospendere questo movimento anche all'irruzione della tragedia. Poi Erwann giunge ad accelerare il suo passo. Jeanne, invece, è condannata all'immobilità, resta un punto fisso, la tragedia la irrigidisce. Per quanto riguarda Alice, lei ha camminato a fianco di Ismaël, quindi ha preso una parallela partendo verso un'altra storia con il ragazzo bretone che ha incontrato. Spesso nei miei film la tragedia nasceva dall'attesa di una catastrofe. "Les chansons d'amour" *tratta più delle conseguenze, della resistenza. Qui la catastrofe offre nuovi territori da percorrere»* Ibidem

"Les chansons d'amour" nasce per un'urgenza produttiva. Il produttore Paulo Branco (con il regista già per "Dans Paris") si trova infatti in difficoltà economiche e chiede a Honoré di tornare subito a lavorare con lui per un film a basso costo come il precedente. Il regista sta in quel momento progettando un film storico ma lo accantona e accetta la proposta di Branco, a condizione di poter girare un film musicale. Il compositore delle sue colonne sonore Alex Beaupain ha da poco pubblicato un album di canzoni pop dal titolo "Garçon d'honneur" di cui Honoré conosce non solo le canzoni che sono entrate a far parte del disco ma anche quelle scartate e, conquistato, decide di lavorare con lui al progetto.
Scrive, come già era successo per "Dans Paris", la sceneggiatura con grande rapidità, basandola inizialmente su cinque o sei canzoni di Beaupain.
La sceneggiatura, è Honoré stesso a dichiararlo, si basa su una esperienza personale tragica condivisa con il compositore, che conosce da molti anni.
"Les chansons d'amour" diventa una commedia musicale nella misura in cui lo era "Une femme est une femme" di Godard (citato peraltro in un dialogo del film). L'operazione è tutt'altro che nostalgica. Distante dal Resnais di "On connaît la chanson" (in cui i dialoghi erano spesso sostituiti da canzoni del passato),"Les chansons d'amour" si basa infine solo su canzoni nuove: quattro dal disco di Beaupain ("Au ciel", che nel film diventa "Les yeux au ciel", "Pourquoi viens-tu si tard?", "Se taire", nel film "Il faut se taire"; "La beauté d'un geste", che nel film diventa "As-tu déjà aimé?"), riadattate per l'occasione, e le altre composte appositamente per sostituire i dialoghi.
Il film è diviso in tre capitoli: "Le départ", "L'absence", "Le retour", non previsti inizialmente e creati in fase di montaggio, che riportano alla struttura di "Les parapluies de Cherbourg" di Jacques Demy, solo uno dei tanti rimandi al cinema del regista francese, e già citato nel primo film di Honoré "17 fois Cécile Cassard" (in cui Romain Duris canta "Lola" dall'omonimo film del 1961).
La prima descrive il rapporto tra Ismaël, Alice e Julie, con quest'ultima che fa inizialmente fatica ad adattarsi alla situazione (come ben descrive a sua madre nel corso di un pranzo di famiglia e nella canzone "Je n'aime que toi").
Sono sei le canzoni che compongono il primo capitolo, partendo da "De bonnes raisons", duetto tra Ismaël e Julie (Ismaël: «Je ne manque pas de bonnes raisons pour t'aimer. Je ne vois pas pour quelles raisons te les donner, mes bonnes raisons pour t'aimer. Pourquoi te les donner?») per arrivare a "Je n'aime que toi" (Julie: «Petit salaud, petit pervers où as-tu mis les doigts? D'où viennent ces odeurs étrangères? Surement pas de moi» / Ismaël: «Petite garce vas donc te faire, tu n'es pas moins farouche. Non tu n'es pas moins adultère, vois comme elle te touche» / Alice: «Je suis le pont sur

la rivière qui va de toi à toi. Me passez dessus, la bonne affaire, m'enjamber pourquoi pas. Je n'aime que toi…et toi»), in cui la fatica ad adattarsi alla situazione viene resa attraverso le parole di lei nella canzone.

Nel secondo capitolo irrompe il dramma nella forma della morte di Julie per un'embolia nel corso di una serata dei tre in un club. Il momento è seguito dalla canzone "Delta Charlie Delta" (la canzone parte proprio nel momento in cui Ismaël, nell'auto della polizia fuori dal club dove Julie si è accasciata a terra, sente un poliziotto dare la notizia della morte via radio ai suoi colleghi in centrale). La canzone accompagnerà tutte le sequenze legate alla morte di Julie fino al suo funerale.

Nel terzo capitolo, Ismaël ha rotto i ponti con tutti, anche la storia con Alice è terminata – lei, senza nemmeno attendere che il corpo di Julie diventasse freddo, si è abbandonata tra le braccia di un altro uomo - e sopporta con fatica le richieste di Jeanne, sorella maggiore di Julie, che sente il bisogno di lui per elaborare il lutto.
Entra quindi in scena Erwann, studente liceale bretone («Je suis jeune, beau et breton, je sens la pluie, l'océan et les crêpes au citron», ossia «Sono giovane, bello e bretone, profumo di pioggia, oceano e crêpes al limone») che, invaghitosi di Ismaël, lo accompagnerà fuori dal suo stato di abbandono.

«*Non definirei davvero* "Les chansons d'amour" *come una commedia musicale. Quando si parla di commedia musicale si pensa sempre al musical, come quelli che gli americani sanno fare, con numeri coreografati, le canzoni che commentano l'azione. Oppure ai film di Jacques Demy, che ha inventato un nuovo linguaggio musicale, quello delle parole cantate.*
Mi sembra che "Les chansons d'amour" *provenga prima di tutto da una tradizione francese degli anni '60 e '70 come* "Jules et Jim" *di Truffaut, per esempio, in cui improvvisamente i personaggi si mettono a cantare "Le tourbillon". Qui però, invece di avere una o comunque poche canzoni, come capitava in* "Dans Paris"*, ce ne sono tredici, che strutturano l'intero film*».
(Alex Beaupain, ibidem)

La storia utilizza le canzoni nel momento in cui i personaggi devono esprimere sentimenti (amore, rabbia, gelosia, disperazione che siano) che non riescono a esprimere liberamente altrimenti.
Gli attori prestano le loro stesse voci non educate al canto, intonate ma naturali, alle canzoni, esempio perfetto di pop francese classico, aumentando la sensazione di realismo così come il fatto che le canzoni irrompano nel film senza dover fare ricorso ad artifici nella loro introduzione nella scena.

Non solo: il regista sposta la sua storia in una zona di Parigi (Bastille, Montparnasse, Place de la République…), più popolare e animata rispetto alle zone usate per "Dans Paris", anche per il desiderio di portare le scene in mezzo alle strade, confondendosi in esse alla vita reale.

Chiara Mastroianni, Jeanne, sorella maggiore di Julie, è la prima attrice chiamata a recitare nel film grazie al desiderio di Honoré di lavorare con lei, come poi farà ancora in futuro. Subito dopo viene assoldata Ludivine Sagnier (che anni prima aveva cantato in "8 femmes" di François Ozon) e quindi, ultimo per il desiderio iniziale di Honoré di affidare il personaggio a un attore più anziano ma anche per il timore dell'attore di non essere in grado di cantare, Louis Garrel, che giunge qui al terzo ruolo consecutivo per Honoré dopo "Ma mère" e "Dans Paris".

"Les chansons d'amour" rappresenta la somma del cinema di Honoré (ma questo lo avevo già detto per "Dans Paris") per più di un motivo. Il tema della morte e dell'abbandono (della paura dell'abbandono, inevitabile nell'innamoramento) è centrale anche qui, come nei precedenti film. Qui aumentano però i punti di vista su come affrontare l'abbandono.
Si sente la mano di un regista che ha acquisito sicurezza nelle prove precedenti in un film complesso non solo per i numerosi punti di vista ma anche per la strutturazione tecnica più complessa rispetto ai precedenti e non solo per la presenza delle canzoni.

Ritornano gli omaggi al cinema della Nouvelle Vague, presenti già nei titoli di testa molto "Godardiani" e al cinema di Jacques Demy, che, come scritto poc'anzi, Honoré citava già sia in "17 fois Cécile Cassard" che in "Dans Paris" (la canzone che Joana Preiss e Romain Duris si cantano al telefono sostituendola di fatto al dialogo). Ma l'omaggio, nel cinema di Honoré, non è mai fine a sé stesso bensì ha a che fare con il riconoscimento delle proprie radici cinematografiche, con l'omaggio che diventa strumento nella definizione di uno stile personale e moderno.
"Les chansons d'amour" supera la somma dei suoi singoli elementi grazie al suo realismo, alla sua onestà nel trattare dei sentimenti, dell'amore (tra amanti, tra genitori e figli, tra presenti e scomparsi). Il concetto d'amore muta in ogni capitolo della vicenda narrata tra presenza (la prima parte), assenza (la seconda) e ritorno a una presenza (la terza). Non solo: Honoré gioca anche con i toni cromatici, mutando la loro prevalenza nelle diverse situazioni senza che questo diventi mai preminente sullo schermo.

La direzione degli attori è, come sempre nei film di Honoré, ineccepibile: Garrel è qui sempre più erede ideale di Belmondo, con la sua ironica guasconeria e la sempre maggiore maturità interpretativa, Ludivine Sagnier, un'attrice che non ha bisogno di conferme, è una novella Catherine Deneuve (nel film è pettinata spesso come quest'ultima in "Les parapluies de Cherbourg") ma ha dalla sua una personalità interpretativa che ha avuto modo di mostrare già in passato con registi del calibro, tra i tanti, di Bonitzer, Attal, Corneau, Kurys e soprattutto Ozon. Infine, Clotilde Hesme (che con Honoré ha lavorato in teatro) già al fianco di Louis Garrel in "Les amants reguliers", diretto dal padre di quest'ultimo Philippe.

Se "Dans Paris" pareva essere la conferma di uno stile, "Les chansons d'amour" va oltre, consolidando la sensazione di un regista pieno di talento dallo stile personale e moderno.

Premio César per la migliore colonna sonora originale a Alex Beaupain.
Il film, sin dalla sua uscita, trova un foltissimo pubblico di estimatori che organizzano serate in cui le canzoni del film vengono reinterpretate dal pubblico stesso.

Esaurita l'ufficialità della critica, il film merita una considerazione personale meno trattenuta.
"Les chansons d'amour" è un'opera entusiasmante per più di un motivo: per la messa a nudo dei sentimenti dei personaggi - ogni incontro tra anime è un misto tra gioia e insicurezza – e perché rappresenta un'ulteriore dichiarazione d'amore a Parigi che, ad ogni sequenza, è impossibile non condividere pienamente.
Sfido chiunque a guardare il film una sola volta per poi riporre il DVD in uno scaffale senza sentire il bisogno di vederne e rivederne alcune scene più volte.

Curiosità:
Honoré ha cosceneggiato con Gael Morel i film diretti da quest'ultimo "Le clan" e "Après lui". I due si ringraziano spesso a vicenda nei titoli di coda dei rispettivi film. In "Les Chansons d'amour", Morel appare anche in una scena in cui supera una coda al cinema.

Alex Beaupain, 1974, è un compositore di colonne sonore e cantante, autore sia delle musiche che dei testi delle sue canzoni. È l'autore delle colonne sonore di tutti i film di Christophe Honoré, ma ha lavorato anche con Gilles Marchand per le musiche di "Qui a tué Bambi?", e ha composto le musiche per numerosi spettacoli teatrali, soprattutto per la Compagnie Le Ressorts. Il suo primo album come cantante, "Garçon d'honneur" (2005) offre a Christophe Honoré l'ispirazione per il film "Les chansons d'amour" (la cui colonna sonora contiene quattro canzoni tratte dall'album, adattate nei testi e negli arrangiamenti e interpretate dagli attori del film, e altre composizioni originali). Il suo secondo album, "33 Tours", esce nel 2008 e, come la colonna sonora di "Les chansons d'amour" è arrangiato da Frédéric Lo. La colonna sonora di "Les chansons d'amour" è stata premiata con un César, il massimo riconoscimento francese per il cinema. "33 Tours" è stato premiato dall'accademia Charles Cros nel 2008.

RR

La belle personne

2008 / Francia / 35mm / colore / 90'

L'adolescente Junie si trasferisce dai suoi zii dopo la morte della madre. Il trasferimento la costringe a cambiare liceo e sarà suo cugino Matthias a introdurla al suo gruppo di amici, di cui fa parte Otto, con cui inizierà una storia. Intanto, si innamora – ricambiata - del suo professore di Italiano.

«Ho da tempo il desiderio di filmare gli adolescenti ma evitando la nostalgia e la sociologia che rappresentano degli scogli per questo genere di film. «Nessuna corte ha mai avuto così tante belle persone». Tutto ha avuto inizio con queste poche parole di Mme de la Fayette, parole che hanno insinuato nel mio spirito l'idea di un'altra corte, il cortile di un liceo parigino con altre belle persone, la gioventù di oggi. Questa gioventù grave e graziosa che mi appariva tanto lontana dalla mia gioventù negli anni '80, della quale conservo il ricordo netto di una risoluta assenza di eleganza. Spesso, i film ambientati in un liceo rappresentano l'occasione di stabilire un legame con la propria adolescenza. In questo caso la mia volontà era l'opposta. Volevo filmare loro, gli adolescenti di oggi, con quella parte di inevitabile distanza che il loro mistero mi impone. Volevo filmare il loro modo di fare con un mondo che li aggredisce, che li considera sempre più o meno come nemici e allo stesso tempo li designa oggetti di desiderio e canoni della bellezza di oggi» Christophe Honoré, da Allò Ciné

«Avrei voluto girare il film in gennaio, come per "Dans Paris" e "Les chansons d'amour". Per me questi tre film, realizzati con la stessa economia di mezzi, lo stesso gesto, la stessa attenzione al presente e la stessa rapidità di esecuzione, compongono una trilogia, un ritratto in tre capitoli della gioventù, dell'amore e di Parigi» Ibidem

Dopo i successi di critica e di pubblico di "Dans Paris" e "Les chansons d'amour", Christophe Honoré si dedica a un progetto televisivo prodotto dalla rete Arte.
Come spunto sceglie il romanzo "La Princesse de Clèves", scritto in forma anonima da Madame de La Fayette nel 1678, utilizzato come libro si testo in alcune scuole superiori francesi e portato sullo schermo tre volte in precedenza ("La Princesse del Clèves" di Jean Delannoy, 1961, "La lettre" di Manoel de Oliveira, 1999, e "La fidélité" di Andrzej Zulawski, 2000).
Il motivo che sta alla base per la sua scelta pare però essere più politico: nel febbraio 2006, quando è ancora candidato alla presidenza della Repubblica, Nicolas Sarkozy si scaglia contro il romanzo, utilizzato nella scuola pubblica, definendola una scelta da "sadici o imbecilli" causando la reazione del regista che noterà: «Non posso esimermi dal sentirmi ferito e prostrato da questo tipo di ignoranza. Il fatto che alcuni possano difendere l'idea che oggi non ci sia nulla da imparare da un romanzo scritto tre secoli prima è il segno di un disconoscimento di ciò che fa l'esistenza stessa e della necessità dell'arte per l'esperienza umana. Mi sono lanciato in questa avventura con l'astio di colui che vuole smentire qualcuno».
Nel suo intento, Honoré sposta la storia dal XVII Secolo ai giorni nostri, dalla corte reale al cortile di un liceo moderno.
Qui giunge l'affascinante e misteriosa Junie, trasferitasi in seguito alla morte di sua madre. Il suo arrivo non passa inosservato presso i ragazzi della scuola, ma lei sceglie il riservato Otto (Grégoire Leprince-Ringuet, già visto in "Les chansons d'amour"). Infatti, la sua scelta serve a nascondere la vera attrazione che prova – ricambiata -per l'insegnante Némours che, preso dalla passione per lei, lascia le sue fidanzate (l'uso del plurale non è dovuto ad un errore).
Sarà disposta a giocarsi il rischio di rovinare il suo sentimento, vivendolo, in nome della ricerca della felicità?

La visione di Honoré pare qui meno ottimista che nei precedenti due capitoli di quella che considera una trilogia sulla gioventù, l'amore e Parigi. Qui amore significa sofferenza. Per tutti. E tutti i personaggi sono portatori di una malinconia intensa.

Se la Parigi di "Dans Paris" era filmata con la meraviglia di un forestiero e quella di "Les chansons d'amour" con un gusto per il reale, per la vita vera dei suoi quartieri, quella di "La belle personne" sembra «Una città sotto coprifuoco. Il liceo appartiene a un'altra epoca, porta nei suoi muri il segno del passare del tempo e del disinteresse che gli viene rivolto», usando le parole dello stesso regista.

"La belle personne" è un film complesso per le numerose sottotrame che lo compongono. È anche meno immediato nel conquistare lo spettatore rispetto ai due precedenti componenti la trilogia,

proprio per la quantità di intrecci e di personaggi. Come già era accaduto per "Ma mère", Honoré pare a tratti costretto quando alle prese con una fonte letteraria altra, che non sia un soggetto suo. Questo non significa che "La belle personne" sia un film poco riuscito o addirittura non riuscito. È vero il contrario, soprattutto grazie alla sensibilità con cui il regista riesce a ritrarre gli adolescenti, per il talento non comune nella scrittura, qui condivisa con Gilles Taurand, già cosceneggiatore di "Les roseaux sauvages" di Téchiné, e per la capacità a tratti di osare anche con una fonte letteraria classica come quella che offre lo spunto in questo caso.
Come sempre nei suoi film, Honoré si dimostra ottimo direttore di attori, in questo caso Léa Seydoux (che l'anno successivo vedremo in "Inglorious Basterds" di Tarantino), Louis Garrel, affascinante professore, qui alla sua quarta interpretazione consecutiva per Honoré, il citato Grégoire Leprince-Ringuet.
Chiara Mastroianni, già protagonista del film di de Oliveira tratto dal romanzo di Madame de La Fayette, fa una fugace apparizione, così come appaiono Esther Garrel, sorella di Louis, e il fratello del regista Julien.
Musiche, come di consueto, di Alex Beaupain, che qui compone un brano, "Comme La Pluie" cantato da Grégoire Leprince-Ringuet.
Il film, pur trasmesso dalla rete produttrice Arte, verrà anche distribuito nelle sale francesi nel settembre 2008.

RR

Non ma fille, tu n'iras pas danser

2009 / Francia / 35mm / colore / 105'

Léna si è appena separata da suo marito Nigel e ha ottenuto la custodia dei loro due figli. Si trova in un periodo di grande confusione personale cui contribuisce il fatto di avere abbandonato anche il suo lavoro di anestesista. Nella speranza di riprendersi, parte alla volta della Bretagna per trascorrere qualche giorno con i suoi genitori, suo fratello e sua sorella. Sua madre, però, ha invitato Nigel, a sua insaputa e in accordo con il resto della famiglia, nella speranza che la coppia ritrovi un'armonia.

«La nascita di "Non ma fille, tu n'iras pas danser"*, si è svolta in tre atti. Primo atto: il mio incontro con Chiara Mastroianni, che aveva un secondo ruolo in* "Les chansons d'amour"*. Da allora ho avuto la rivelazione di un'intesa tra noi. Avevo già provato questa sensazione una volta in precedenza, in occasione del mio incontro con Louis Garrel, una sorta di mio doppio, un portavoce. Subito dopo* "Les chansons d'amour"*, avevo detto a Chiara che avremmo fatto un altro film insieme. Non sapevo quando né come, visto che prima dovevo girare* "La belle personne"*.*
Secondo atto: la mia voglia di tornare in Bretagna. Questa voglia mi induceva l'idea di un film "familiare". Sono Bretone, sono arrivato tardi a Parigi, a 25 anni. Fino ad ora ho girato prevalentemente a Parigi, ambientazione della trilogia composta da "Dans Paris"*, ovviamente,* "Les chansons d'amour" *e* "La belle personne"*. Ma credo di guardare alla Capitale come un provinciale. Il mio sguardo sulla città non ha a che fare con la familiarità bensì con la scoperta. Questa voglia di tornare in Bretagna mi permetteva di pormi questa domanda: "Come ha influenzato il mio lavoro questo immaginario così forte?". Perché ora vedo molta Bretagna anche nella trilogia parigina.*
Terzo atto: Chiara, la Bretagna, la famiglia. E poi? È qui che entra in scena Geneviève (Brisac). Il personaggio del suo romanzo "Week-end de chasse à la mère"*, che ha vinto il premio Femina, sembrava essere adatto per Chiara. È una madre che ha un legame molto forte con il suo bambino. Nel libro c'è realtà ma anche magia. E la Bretagna. Molti elementi che mi parlavano. E, poiché Geneviève era libera…»* Christophe Honoré, cartella stampa del film

«Gli uomini non hanno un bel ruolo nel film, è vero. È un film sostenuto da personaggi femminili. Un film non è democratico, il modo in cui i personaggi vivono e si comportano è iniquo. Ci sono dei "capi", e i "capi" del mio film sono Annie, la madre, e le sue due figlie Léna e Frédérique» Ibidem

Con "Non ma fille, tu n'iras pas dancer", Christophe Honoré si lascia alle spalle la trilogia parigina composta da "Dans Paris", "Les chansons d'amour" e "La belle personne" per trovare una storia adatta a Chiara Mastroianni, da lui utilizzata due volte nei suoi film (in "La belle personne" giusto il tempo di una fugacissima apparizione) e con cui ha desiderio di lavorare più compiutamente. Lo spunto lo trova nel romanzo di Geneviève Brisac "Week-end de chasse à la mère", che usa più che altro come fonte di ispirazione prendendosi numerosissime libertà, in collaborazione con l'autrice, che scrive con lui la sceneggiatura.
Il voltare pagina rispetto alla trilogia parigina, come afferma Honoré, diventa anche l'occasione per un profondo cambio di stile, soprattutto nella scrittura. Se i film precedenti presentavano profondi e sinceri ritratti maschili, qui il mondo maschile è risolto in una serie di figurine appena abbozzate, quando non poco edificanti. La storia è questa volta tutta incentrata sulle figure femminili.
Léna è una donna che si è lasciata alle spalle tutte le certezze (lavoro, matrimonio, città), che la (sua) società le ha imposto, e che pare annullarsi nei suoi figli. Si trova in quelle non rare situazioni in cui si sa con precisione cosa si deve lasciare della propria vita ma ancora non è chiaro in favore di cosa. Appare come una persona costantemente sul punto di fuggire ma sempre trattenuta dall'incertezza.
A inizio film tutto questo è già accaduto. Léna è alla stazione Montparnasse con i suoi due figli. Sono in partenza per la Bretagna, in visita ai genitori di lei, possibile rifugio in un momento di tempesta. Ciò che Léna non sa, è che i genitori hanno invitato il suo ormai ex marito per qualche giorno perché possa vedere i suoi figli, che non vede da mesi, ma soprattutto perché sperano che la coppia possa ricongiungersi.
Il tono del film è drammatico, la tensione costantemente palpabile, il tema dell'assenza è presente come sempre (stavolta però non si poggia su un'assenza umana o palpabile) e la morte, altra presenza costante nel cinema di Honoré, questa volta è una minaccia futura che riguarda il padre. Il film si basa fortemente sul dialogo (e, talvolta sulla sua assenza): tutto si muove intorno ad esso, il film reagisce ad esso. Honoré cambia spesso i piani narrativi passando dal dramma a accenni di commedia. Non rinuncia ai toni surrealisti già sperimentati nel suo primo film "17 fois Cécile Cassard", presenti in maniera evidente nel racconto che il padre fa della famiglia, tra immagine, racconto in prima persona e commento.
Honoré scrive il personaggio di Léna con estremo realismo cogliendone appieno le debolezze, e nemmeno si preoccupa di favorire l'empatia nei suoi confronti da parte del pubblico.

Dimostra di non avere sbagliato a basare la storia su Chiara Mastroianni, che ricambia il favore con un'interpretazione ricca di sfumature che mette in mostra senza se e senza ma un talento da cui il cinema francese farebbe male a prescindere da ora in poi.

Come sempre, nei film di Honoré, le interpretazioni sono estremamente curate fino al ruolo più marginale.
Marina Foïs e Jean-Marc Barr trovano i ruoli delle loro vite, Marie-Christine Barrault ("Ma nuit chez Maud" di Eric Rohmer, "Stardust Memories" di Woody Allen, per citarne solo due, nonché destinataria di una candidatura all'Oscar nel 1975 per "Cousin, cousine" di Jean-Charles Tacchella) e Fred Ulysse ("13 Tzameti" di Géla Babluani, "Son frère" di Patrice Chéreau) rappresentano una felice conferma. Louis Garrel fa una fugace apparizione come Simon, uomo dei sogni, possibile ulteriore via di fuga.

"Non ma fille, tu n'iras pas danser" non è e non vuole essere una storia compiuta quanto una fotografia estremamente nitida e realista di un momento in cui le persone sono colte impreparate. Come uno scatto fatto a sorpresa all'insaputa delle persone inquadrate.
Rappresenta un ulteriore coraggioso cambiamento – a tratti entusiasmante, a tratti spiazzante – nel cinema di Honoré, ulteriore testimonianza di un autore che non ha paura di rimettersi in gioco scombinando le regole del suo cinema e che lascia curiosi di assistere a quale direzione porterà.

RR

Homme au bain

2010 / Francia / 35mm - DV / colore / 72'

Tra Gennevilliers, alla periferia Ovest di Parigi, e New York, Emmanuel e Omar fanno di tutto per provare l'uno all'altro che non si amano più.

«Alcuni film giungono inattesi. Questo non significa che siano meno desiderati bensì che la loro preparazione si realizza ad una velocità tale, e con strumenti inediti, da far pensare che il film nasca mentre si pensava di fare qualcosa di diverso.
È il caso di questo film. È stata un'esperienza strana e nel contempo gioiosa quella di vedere realizzarsi un film tanto personale e allo stesso tempo, lo spero, accessibile a tutti. La pratica acquisita con i film precedenti mi ha permesso di avere una libertà tranquilla di scrivere senza preoccupazioni. Come tutti i cineasti, conosco troppo bene le incessanti difficoltà nel preparare un lungometraggio per non gioire del modo insolente in cui questo è stato fatto»
Christophe Honoré, dichiarazione dalla cartella stampa del film

«Devo ammettere che in "Homme au bain" *mi sono sentita un po' bloccata. Non sapevo nemmeno se ci dovesse essere una ragazza, sentivo parlare solo di ragazzi.*
Non c'era sceneggiatura, non sempre sapevo quando Christophe filmava né cosa stava filmando. Questo rendeva le cose molto irreali. Però eravamo a New York e mi piaceva girare così. Non aveva nulla di angosciante, al contrario, e questo era possibile perché Christophe sa che so che lui sa molto bene ciò che vuole. Per dirla con altre parole: ci fidiamo l'uno dell'altra» Chiara Mastroianni, dichiarazione dalla cartella stampa del film

«Non ci sono tantissimi dialoghi ma ce ne sono. È stato un lavoro più impegnativo dal punto di vista emotivo. Ci sono stati momenti in cui non ho potuto mantenere il controllo. Christophe ha cercato di cogliere i momenti in cui non ero controllato. Io amo mantenere il controllo su di me, sulle mie emozioni. Non mi pace mostrare una determinata parte del mio viso, un'espressione…
Così quando ho visto per la prima volta il film, da solo, sul mio computer, ero un po' scioccato perché ho notato alcune parti di me che non avrei voluto vedere. È stato un po' imbarazzante. In un modo positivo, però.
C'è qualcosa di molto vulnerabile e sensibile in questo film. Ne sono soddisfatto»
François Sagat, estratto da un'intervista rilasciata a Rapporto Confidenziale il 5 agosto 2010

Con "Homme au bain", Christophe Honoré realizza sì una melanconica storia d'amore tra due persone che sembrano allontanarsi ma, soprattutto, mette in scena un vero e proprio tributo al corpo di François Sagat – stella francese, americana d'adozione, del porno gay – che viene esplorato in ogni suo anfratto, scandagliato, anche umiliato – come nella scena in cui, mentre si produce per il gallerista in una serie di pose da statua greca, questi lo bolla come kitsch – quasi come Vadim aveva fatto con la Bardot.
Il tema dell'abbandono, del disorientamento che lo segue e il terrore che lo anticipa, è una costante del cinema di Honoré, che qui trova un modo ancora diverso di raccontarlo.
Girando senza un copione, concedendosi molta libertà (derivante dal fatto di non avere pensato inizialmente che il film sarebbe uscito nelle sale) e contando sulla naturalezza degli attori – molti tra i quali non professionisti, scelti dal regista letteralmente per strada - Honoré mette la sessualità tra uomini al centro della storia, spogliandola dei luoghi comuni di cui spesso soffre al cinema e non solo.
Omar è partito per New York per girare un film, lasciando Emmanuel a Gennevilliers non prima di averlo pregato di non farsi più trovare nel suo appartamento al suo ritorno. In questo segmento, la videocamera di Honoré diventa la soggettiva del personaggio mentre filma Chiara Mastroianni, impegnata in un giro di presentazione del film girato con il regista l'anno prima, "Non ma fille, tu n'iras pas danser", e inserita in una storia esile. Emmanuel, dal canto suo, pare trovare soddisfazione alla solitudine (e in un paio di occasioni anche alla mancanza di denaro) solo attraverso il corpo, da qui una serie di incontri con giovani uomini che danno il via a una serie di scene erotiche a tratti scomposte, sgraziate, quindi reali, mai prive di una certa forza espressiva ma nemmeno, a tratti, di una certa malinconia.
Sagat presta la sua fisicità alle esigenze del regista ma soprattutto, abituato alla meccanicità della copula cinematografica in serie propria del porno e al controllo della sua immagine, qui porta al

film una timidezza e un imbarazzo veri (o almeno verosimili) e dovuti alla sua inesperienza nella recitazione (e quindi alla finzione di sentimenti a favore di camera), che finisce con l'essere il tratto più interessante e potente in una storia che comunque vanta una forza e un'immediatezza non comuni.
Il titolo del film viene da quello di un ritratto del pittore Gustave Caillebotte (1848-1894), vissuto a lungo a Gennevilliers.

François Sagat

Sagat, 1979, è un porno attore attivo esclusivamente nel porno gay. Gay dichiarato, è un'icona per registi (il Bruce LaBruce di "LA Zombie" sembra avere costruito il film esclusivamente su di lui e per lui), fotografi (vedere il servizio dedicatogli da Pierre et Gilles) e musicisti (che lo vogliono nei loro video). Forte di una fisicità particolare, sicuramente eccessiva, in netta contrapposizione con un viso infantile apparentemente capace di timidezza, non intende allontanarsi dal porno malgrado le sempre più frequenti incursioni in altri generi. Attualmente lavora molto negli Stati Uniti, dove è sotto contratto per la Titan Media.

RR

CINEMA SCENEGGIATURE (PER ALTRI) TEATRO BIBLIOGRAFIA REPERIBILITÀ DEI FILM

Tout contre Léo
(film per la televisione, Francia, 2002)
Regia: Christophe Honoré
Soggetto: Christophe Honoré (dal suo romanzo omonimo)
Sceneggiatura: Diastème (Alain Dias), Christophe Honoré
Musiche: Alex Beaupain, Doc Matthéo
Fotografia: Rémy Chavrin
Montaggio: Chantal Hymans
Interpreti principali: Yannis Lespert, Pierre Mignard, Marie Bunel, Rodolphe Pauly, Jéeremie Lippmann, Dominic Gould, Joana Preiss
Produzione: M6 Métropole Télévisione
90' / Digital / colore
Prima presentazione in pubblico: 8 dicembre 2002 (Paris Gay & Lesbian Film Festival)

17 fois Cécile Cassard
("17 volte Cecile Cassard", Francia, 2002)
Regia, sceneggiatura: Christophe Honoré
Musiche: Alex Beaupain, Lily Margot
Fotografia: Rémy Chevrin
Montaggio: Chantal Hymans
Interpreti principali: Béatrice Dalle, Romain Duris, Jeanne Balibar, Ange Rouzé, Johan Oderio-Robles
Produzione: Sépia production/Philippe Jacquier ARP Sélection, Fox Pathé Europa
105' / 35mm / colore
prima uscita in Francia: 17 maggio 2002 (Festival di Cannes)
distribuzione nelle sale francesi: 10 luglio 2002

CHRISTOPHE HONORÉ

CINEMA

Ma mère
(Francia-Austria, 2004)
Regia, sceneggiatura: Christophe Honoré
Soggetto: Georges Bataille (dal suo romanzo omonimo)
Fotografia: Hélène Louvart
Montaggio: Chantal Hymans
Produzione: Paulo Branco per Gemini Films, (Paulo Branco), KGP & AMOUR FOU Filmproduktion, Les Films du Lendemain, Natan Productions, S2 Internacional Audiovisual Consulting. Con il supporto di ORF Film/Fernseh-Abkommen, Filmfonds Wien, Centre National de la Cinématographie, CANAL+
Interpreti principali: Isabelle Huppert, Louis Garrel, Emma de Caunes, Richard Rousseau
100' / 35mm / colore
Prima uscita in Francia: 19 maggio 2004
Distribuzione in Italia: 25 giugno 2004 (distributore: IIF)

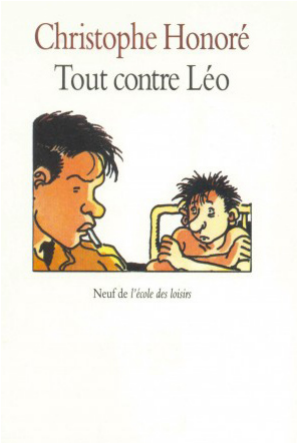
Dans Paris
(Francia-Portogallo, 2006)
Regia, soggetto, sceneggiatura: Christophe Honoré
Musiche: Alex Beaupain
Fotografia: Jean-Louis Vialard
Montaggio: Chantal Hymans
Produzione: Paulo Branco per Gemini Films
Interpreti principali: Romain Duris, Louis Garrel, Joana Preiss, Guy Marchand, Marie-France Pisier, Alice Butaud, Héléna Noguerra, Annabelle Hetmann
92' / 35mm / colore
Prima proiezione in Francia: 25 maggio 2006 (Festival de Cannes)
Distribuzione in Francia: 4 ottobre 2006

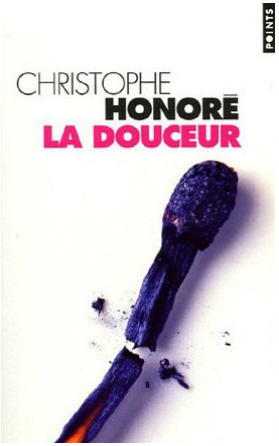
Les chansons d'amour
(Francia, 2007)
Regia, soggetto, sceneggiatura: Christophe Honoré
Musiche: Alex Beaupain
Fotografia: Remy Chevrin
Montaggio: Chantal Hymans
Produzione: Paulo Branco per Alma Films
Interpreti principali: Louis Garrel, Ludivine Sagnier, Chiara Mastroianni, Clotilde Hesme, Grégoire Leprince-Ringuet, Brigitte Roüan, Alice Butaud, Jean-Marie Winling
100' / 35mm / colore
Prima proiezione in Francia: 18 maggio 2007 (Festival de Cannes)
Distribuzione in Francia: 23 maggio 2007

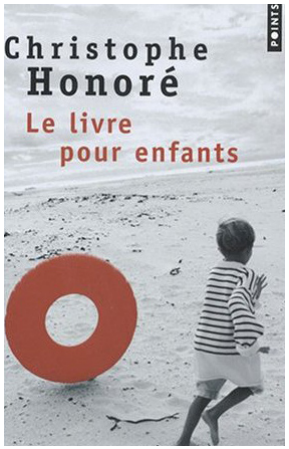
La belle personne
(Francia, 2008)
Regia: Christophe Honoré
Soggetto: Madame de La Fayette (dal suo romanzo "La Princesse de Clèves"
Sceneggiatura: Christophe Honoré, Gilles Taurant
Musiche: Alex Beaupain
Fotografia: Laurent Brunet
Montaggio : Chantal Hymans
Produzione: Arte France, Le pacte
Interpreti principali: Louis Garrel, Léa Seydoux, Grégoir Leprince-Ringuet, Esteban Carvajal-Alegria, Simon Truxillo, Agate Bonitzer
90' / 35mm / colore
Prima trasmissione in Francia: 12 settembre 2008

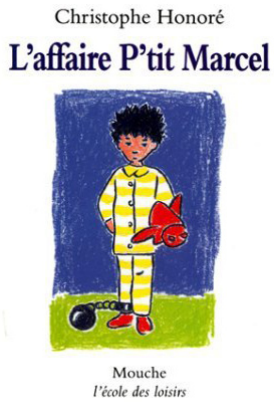
Non ma fille, tu n'iras pas danser
(Francia, 2009)
Regia: Christophe Honoré
Soggetto: Geneviève Brisac (liberamente ispirato al suo romanzo "Week-end de chasse à la mère")
Sceneggiatura: Geneviève Brisac, Christophe Honoré
Musiche: Alex Beaupain (con Emmanuel D'Orlando)
Fotografia: Laurent Brunet
Montaggio: Chantal Hymans
Produzione: Pascal Caucheteux, Béatrice Mauduit, Why Not Productions, Le Pacte, France 3 Cinéma
Intrepreti principali: Chiara Mastroianni, Marina Foïs, Marie-Christine Barrault, Jean-Marc Barr, Fred Ulysse, Louis Garrel, Marcial Di Fonzo Bo, Alice Butaud, Julien Honoré
105' / 35mm / colore
Distribuzione in Francia: 2 settembre 2009

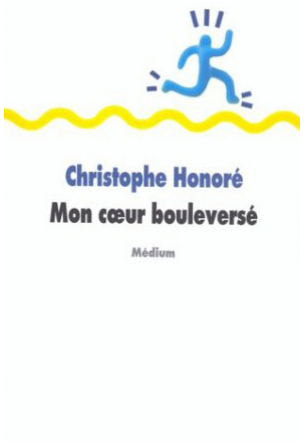
Homme au bain
(Francia, 2010)
Regia, sceneggiatura: Christophe Honoré
Fotografia: Stephane Vallée
Montaggio: Chantal Hymans
Produzione: Justin Taurand / Les films du Bélier, Le théâtre 2 Gennevilliers
Interpreti principali: François Sagat, Chiara Mastroianni. Dustin Segura, Omar Ben Sellem
72' / 35mm – DV / colore
Distribuzione in Francia: 22 settembre 2010











SCENEGGIATURE (PER ALTRI)

"Les filles ne savent pas nager" (2000). Scritta con Anne-Sophie Birot. Regia: Anne-Sophie Birot

"Novo" (2002). Scritta con Jean-Pierre Limosin. Regia: Jean-Pierre Limosin

"Le Clan" (2004). Scritta con Gaël Morel. Regia: Gaël Morel

"Après lui" (2007). Scritta con Gaël Morel. Regia: Gaël Morel

"Le bruit des gens autour".(2008). Scritta con Diastème [Alain Dias]. Regia: Diastème

"Let My People Go" (2011). Scritta con Mikael Buch. Regia: Mikael Buch

TEATRO

"Angelo, tyran de Padoue", Victor Hugo, Festival d'Avignon, 2009. Regia.

BIBLIOGRAFIA

Teatro

Les Débutantes (1998, École des Loisirs)
Le pire du troupeau (2001, Éditions de l'Olivier)
Beautiful Guys (2004)
Dionysos impuissant (2005)

Letteratura per adulti

L'infamille
(1997, Éditions de l'Olivier)

Thomas è morto e il suo corpo attende all'obitorio di essere riconosciuto. Suo fratello Guillaume ha l'incarico di svolgere questo difficile compito.
Thomas era scrittore, trasformava le vicissitudini familiari in resa dei conti, usava allegramente i ricordi di Guillaume e rivelava l'ordinaria barbarie della famiglia. Guillaume sembra ormai l'unico depositario della memoria della famiglia, una memoria soggiogata a una assoluta soggettività in cui verità e menzogna si mescolano e che si impone piano piano come un mito minaccioso. "L'infamille" mette in scena personaggi in conflitto con un mondo interiore, che riduce l'identità a una filiazione, e con un mondo esteriore che si interessa alla gioventù per ciò che rappresenta e non per quello che è davvero. Il racconto segue la traiettoria di questo mistero: a chi apparteniamo quando si dice "appartenere a una famiglia"?

La douceur
(1999, Éditions de l'Olivier)

Mentre scoprono i loro primi turbamenti omosessuali, gli undicenni Steven e Jérémy commettono un atto irreparabile uccidendo un loro compagno e sottoponendo il suo corpo a atti feroci. Baptiste, il fratello diciottenne, incontra il giorno seguente la direttrice della colonia, Aude. Otto anni dopo, Aude e Baptiste sono ancora insieme ma il ricordo del crimine commesso da Steven – ancora ospite di un'istituzione psichiatrica – è sempre presente.

PUBBLICATO IN ITALIA DA PLAYGROUND CON IL TITOLO "La dolcezza"

Le livre pour enfants
(2005, Éditions de l'Olivier)

Dalla sua infanzia in Bretagna al lavoro nel cinema, dalla morte di suo padre ai suoi tormenti amorosi, Christophe Honoré è un uomo stregato dalle immagini. Le racconta così come le osserva, tanto meravigliose quanto impietose, sul filo dei ricordi e del quotidiano. Un tuffo libero nelle acque profonde dell'intimità, a rischio della lucidità.
Il romanzo contiene parti di un diario scritto nel corso della lavorazione di "Ma mère".

Letteratura per l'infanzia

Tout contre Léo
(1995, École des loisirs)

È nell'oscurità della casa, guardando la sua famiglia che piange, che Marcel scopre che suo fratello maggiore ha l'AIDS e che morirà. Ed è a partire da questo esatto momento che Marcel deve comportarsi come se non sapesse nulla.

C'est plus fort que moi
(1996, École des loisirs)

Je joue très bien tout seul
(1997, École des loisirs)

In questo momento, Louis non ha molta voglia di giocare con i suoi compagni Guillaume e Nicolas. Ne ha tutte le ragioni: gioca benissimo da solo. Ha deciso che è un poliziotto nella casa di un serial killer…

L'Affaire P'tit Marcel
(1997, École des loisirs)

Zéro de lecture
(1998, École des loisirs)

Une toute petite histoire d'amour
(1998, École des loisirs)

Je ne suis pas une fille à papa
(1998, École des loisirs)

Les Nuits où personne ne dort
(1999, École des loisirs)

Mon Cœur bouleversé
(1999, École des loisirs)

Sono trascorsi già tre anni dalla morte di Léo (vedi "Tout contre Léo»). La sua camera non è cambiata, Marcel vi si reca di tanto in tanto per frugare, per leggere le lettere d'amore scritte da Aymeric a Léo, per distendersi nell'oscurità. Pensa che sua madre cambi ancora le lenzuola con regolarità. Sono tre anni che Léo è seppellito sotto una colomba in pietra.
È da parecchio tempo che Marcel e Cécile si conoscono, sono compagni sin dalla scuola materna. Il padre di Cécile li accompagna alla scuola media tutte le mattine e invariabilmente domanda a Marcel: "È oggi che mi chiederai la mano di mia figlia?". Non è da molto che Marcel si chiama Marcello. Dalla quinta, dal viaggio in Italia. È da più di vent'anni che mamma e papà sono sposati. La domenica parlano della salute della nonna, a Natale si spaccano la testa sul menu. Papà non grida mai, non insiste mai, si annulla. La mamma ha iniziato ad invecchiare, ha lasciato perdere le abitudini gioiose e i colpi di testa. Marcello pensa che il mondo sia nullo da quando Léo è morto e che sia ora di cambiarlo. Diventando poeta…
Poi, un giorno, si accorge che anche sua madre va di nascosto nella camera di Léo…
Marcel è stato il protagonista di "Tout contre Léo" e di "C'est plus fort que moi".

Bretonneries
(1999, Thierry Magnier)

M'aimer
(2003, École des loisirs)

Noël c'est couic
(2005, École des loisirs)

Viens
(2006, École des loisirs)

Torse nu
(2006, École des loisirs)

Le Terrible six heures du soir
(2008, Actes Sud Junior)

J'élève ma poupée
(2010, École des loisirs)

La Règle d'or du cache-cache
(2010, Actes Sud Junior)

REPERIBILITÀ DEI FILM

Italia

"17 volte Cecile Cassard" ("17 fois Cécile Cassard")
Disponibile in streaming o download presso Queer Frame (www.queerframe.tv)

Francia

"Tout contre Léo", Antiprod
Lingue: francese

"17 fois Cécile Cassard", Fox Pathé,
Lingue: francese

"Ma mère", Lancaster
Lingue: francese

"Dans Paris", Lancaster
Lingue: francese

"Les chansons d'amour", BAC Films
Lingue: francese

"La belle personne", TF1 Films
Lingue: francese

"Non ma fille, tu n'iras pas dancer", France Télévision
Lingue: francese

"Homme au bain", Optimale
Lingue: francese, inglese / Sottotitoli: francese

Germania

"Mein Bruder Leo" ("Tout contre Léo"), Salzgeber Edition
Lingue: francese / Sottotitoli: tedesco

"Chanson der Liebe" ("Les chansons d'amour"), Pro-Fun Media
Lingue: francese / Sottotitoli: tedesco

"Meine Mutter" ("Ma mère"), Alive Vertrieb
Lingue: francese / Sottotitoli: tedesco

Inghilterra

"Ma mère", Revolver Entertainment
Lingue: francese / Sottotitoli: inglese (non escludibili)

"Dans Paris", Artificial Eye
Lingue: francese / Sottotitoli: inglese

"Les chansons d'amour", Artificial Eye
Lingue: francese / Sottotitoli: inglese

Stati Uniti

"Ma mère", Tla
Lingue: francese / Sottotitoli: inglese

"Dans Paris", IFC
Lingue: francese / Sottotitoli: inglese

"Love Songs" ("Les chansons d'amour"), IFC
Lingue: francese / Sottotitoli: inglese

conclusioni della riunione di redazione sul tema "campagna di finanziamento"

SOSTIENI RAPPORTO CONFIDENZIALE

fai una donazione.
sottoscrivi un abbonamento.
iscriviti all'associazione culturale Arkadin.

www.rapportoconfidenziale.org

www.rapportoconfidenziale.org/?page_id=2027

RC/extra

Rapporto Confidenziale in collaborazione con

On the DOCKS e **Deriva film**

presenta

16 CORPI DEL REATO

DI FRANCESCA FINI

dal 24 febbraio al 31 marzo 2011
in streaming gratuito

www.rapportoconfidenziale.org/extra/diecicorpidelreato.htm

Il documentario sarà disponibile in straming gratuito **dal 24 febbraio al 31 marzo 2011** al seguente indirizzo:
www.rapportoconfidenziale.org/extra/diecicorpidelreato.htm

Successivamente lo si potrà vedere su **On the DOCKS - Italian producers' platform for worldwide distribution.**
www.onthedocks.it

RC

www.rapportoconfidenziale.org

On the DOCKS
italianproducers'platformforworldwidedistribution

www.onthedocks.it

deriva film srl

www.derivafilm.it

Corpi nel labirinto

di Lorenzo Canova

Il corpo femminile visto come spazio di intervento creativo, di costruzione estetica e come mezzo di riflessione sociale, antropologica e politica: nel video *Dieci corpi del reato* di Francesca Fini si sommano così temi e quesiti della nostra contemporaneità che da una dimensione individuale e privata raggiungono una dimensione più estesa e collettiva. Il video, che documenta in modo agile e dettagliato *Ten*, la maratona di performance tenuta al Lanificio 159 di Roma lo scorso ottobre, presenta infatti gli interventi e le dichiarazioni di Alia.XXX, Dolcissimabastarda, Francesca Fini, Hypermedia Punk, Letizia Lucchini, Lilith Primavera, Vivia & Mafio 73, Noemi Valente, che in modi differenti partono dal corpo, in particolare da quello delle donne, per sommare diverse possibilità di interpretazione e diversi metodi di lavoro creativo.

Con una fusione del tutto attuale, e in una sorta di realizzazione delle profezie futuriste le performance presentate mescolano allora comportamento e immagine, raffinate tecnologie elettroniche ed elementi polimaterici (anche volutamente banali) di riuso, lo spazio della scena e quello della vita, in una combinazione in cui visioni futuribili si riagganciano agli archetipi del mito, dove l'eros si trasforma in uno strumento di azione e di rivendicazione di diritti e dove la comunicazione interpersonale e mediatica viene analizzata nei suoi pericoli e nelle sue ambiguità. L'ideale futurista di apertura dell'arte alla vita sembra tuttavia ribaltarsi nella visione che vuole la nostra stessa esistenza diventare una lunga performance nella dimensione spettacolarizzata del presente, come se la visione pasoliniana della vita come un lungo piano-sequenza si fosse "deformata" nella sua estensione mediatico-estetica.

In questo contesto però gli interventi degli artisti sono densamente legati a questioni profonde e articolate come l'identità sessuale nella rivendicazione dei diritti e dell'esistenza nelle sue moltissime possibilità e ramificazioni, le interazioni psico-fisiche tra il nostro corpo e il mondo elettronico che gli si ramifica intorno sempre più rapidamente, il *bondage* come strumento "politico" e artistico di affermazione del proprio sé e dei nodi della propria sessualità, il corpo postumano di un cyborg che scaturisce da ibridazioni biomeccaniche e digitali, la resistenza di fronte alla manipolazione dell'informazione o all'automazione della società e della stessa vita personale.

In questo modo il corpo allarga le sue possibilità espressive, supera i suoi stessi confini fisici grazie alla combinazione con l'informatica e la sua sfera percettiva, si trasforma nell'interfaccia per creare nuove aperture del pensiero, incontra nell'apparente immaterialità del flusso elettronico visivo lo strumento per divenire sempre di più un medium di interpretazione del mondo nelle sue dinamiche strutturate, la base per una nuova esegesi diretta a fare luce nei meandri opachi che formano il multiforme labirinto della complessità.

Lorenzo Canova

Dieci corpi del reato

Regia, montaggio: Francesca Fini
Riprese: Interzone
Con: Alia.XXX, DolcissimaBastarda, Francesca Fini, Hypermedia Punk, Letizia Lucchini, Lilith Primavera, Quantum Brain, Vivia & Mafio73, Noemi Valente
Musiche: *A72* di James Yates, *Caharity Drone* di Mono-Drone, *untitled* di Apna, *Iva Nova from live at the OCCII the Blue Cathedral* di Talvihorros, *Disturbed Mind* di Bjorn Lynne, *Premeditated* di Jason Livesay, *Intruder* di Jasono Livesay, *Quartz* di David Huges, *Vivisection* di Gadgetto
Con il contributo di: Romaeuropa webfactory, Flyer live visuals, Urban Experience, Art a part of cult(ure), Rapporto Confidenziale
Distribuzione: On the DOCKS, Deriva film
Anno: 2011
Durata: 45'23"

DIECI CORPI DEL REATO è un documentario che racconta le atmosfere e i protagonisti di "TEN", una maratona di performance art e body-art che si è svolta il 9 ottobre 2010 al Lanificio 159 di Roma.

TEN è una maratona di performance art ispirata dal nume tutelare della cultura digitale, intesa come arte e non come "artificio" tecnologico fine a se stesso.
Tutte le performance in programma sono concettualmente e visivamente collegate da un preciso denominatore comune: un mix di sollecitazioni in cui macchina e corpo si fondono indissolubilmente. Gli artisti selezionati hanno alle spalle anni di sperimentazione e ricerca nel campo della performance art e si esprimono con gli strumenti e i linguaggi più disparati: dal bondage allo steampunk, dal performing media alla body-art estrema.
www.ten.roma.it

I protagonisti

L'evento è raccontato, senza censure, attraverso le performance integrali e le interviste ai protagonisti della serata: Alia.XXX, DolcissimaBastarda, Francesca Fini, Hypermedia Punk, Letizia Lucchini, Lilith Primavera, Quantum Brain, Vivia & Mafio 73, Noemi Valente.

La regista del documentario

Artista digitale di formazione, lavora da sempre come filmmaker per la tv in produzioni indipendenti. Nel 2000 conosce l'artista americana Kristin Jones e inizia a collaborare al progetto "Tevereterno", realizzando installazioni multimediali per la città di Roma. Tra queste "Trilogy", per il Natale di Roma 2009 (Musei Capitolini), e "Solstizio d'Estate" che, con le sue monumentali gigantografie della Lupa ricavate togliendo via lo smog dai muraglioni del Tevere tra Ponte Sisto e Ponte Mazzini, è stata definita una delle opere più originali di arte urbana a Roma.
Nel 2008 partecipa, insieme a Kristin Jones, Kiki Smith e altri, al "River to River" Festival a New York, proiettando la sua animazione "moon loop" sugli alberi dell'Hudson River. Oggi partecipa come videoartista, live media performer e body artist a numerosissimi happening in gallerie d'arte, musei e ambiti underground, prendendo anche parte a festival ed eventi internazionali come Videoholica (Bulgaria), Biennale Baltica (Russia), LowLives (NY), Moves (Uk) 700is videoart Festival e Contravision Film Festival (Berlino). Nel 2010 è tra i vincitori del Magmart Videoart Festival (Video Under Volcano), con la videoperformance CRY ME, e del voto on-line del Celeste Prize sezione "Live Media & Performance". Nello stesso anno viene inoltre selezionata dal Premio Termoli con le sue opere di pittura digitale, dall'Art Shake Festival (Roma e Berlino) e viene invitata dalla Fondazione RomaEuropa a presentare il suo lavoro al Teatro Palladium di Roma. Dirige inoltre il Festival di performance Art "TEN", una maratona di live art la cui prima edizione si è svolta il 9 ottobre 2010 al Lanificio 159 di Roma.
Nel marzo 2011 tiene un seminario presso l'Istituto Quasar - Design University di Roma sulla tecnologia applicata alla performance art, mentre ad aprile è a Lisbona, ospite della Facoltà di Antropologia della locale Università, per presentare le sue performance in ambito accademico.
www.francescafini.com

Alla regista Rapporto Confidenziale ha dedicato un ampia intervista, "L'immagine conturbante. Intervista a Francesca Fini" in: Rapporto Confidenziale numero30, dicembre/gennaio 2011, pag. 26-32.

DOCUMENTARIO INTEGRALE

www.rapportoconfidenziale.org/extra/diecicorpidelreato.htm

ALIA.XXX

Alia é una performer eclettica che si affaccia per la prima volta 10 anni fa sul palcoscenico esprimendo subito i mille volti di se. Ironica, camaleontica, sperimentale, con il suo stile brillante e mutevole utilizza varie arti (trasformismo, fuoco, medical, travestitismo, mimo, pittura, acrobatica) per creare performance di forte effetto in cui é sempre chiaro un messaggio di fondo. Ossessiva nell'interesse verso il multiglobale, la sperimentazione corporea e la denuncia contro la standardizzazione della società, Alia parla con uno stile fiabesco. Con lei qualsiasi personaggio irreale prende vita per lasciare un segno netto nell'animo dello spettatore.

www.myspace.com/transformeralia

DOLCISSIMABASTARDA

DolcissimaBastarda nasce nella grande capitale. Affascinata ed attratta dal mondo fetish, nel 2005 incontra e s'innamora dell'antica arte del bondage, seguendo un seminario per legare in sicurezza tenuto da maestri di questa disciplina. Inizia così ad affinare e sviluppare la sua passione per le corde e si dedica a fare dimostrazioni in vari eventi romani. Dalla fine del 2009 diventa performer e rope stylis, sperimentando una rivoluzionaria fusione tra bondage e body-art e trasformandosi in Stilista del corpo e poetessa della creazione. Dalle sue mani, attraverso lo scorrere delle corde, i nodi Shibari ed i laboriosi intrecci danno alla luce figure nuove, vere e proprie installazioni umane. Così nasce il "fashion bondage" della rope stylist DolcissimaBastarda.

www.dolcissimabastarda.com

FRANCESCA FINI

Ha studiato grafica presso lo IED (Istituto Europeo di Design) di Roma e regia multimediale e hypergraphics all'Istituto Quasar (Design University).
Dopo il Liceo frequenta la Facoltà di Lettere e Filosofia di Roma La Sapienza, indirizzo Storia del Cinema. Nel '94 fugge negli Stati Uniti, dove passa un anno molto avventuroso e cinematografico. Tornata in Italia, nel '96, scrive il romanzo "Così parlò Mickey Mouse", poi pubblicato da Ediesse. Il romanzo, che racconta le tragicomiche avventure di una ragazza italiana a Los Angeles, è stato inserito dalla critica nel filone della "pulp generation". Nello stesso anno comincia a lavorare per il Cinema e la TV.
Nel 2003 conosce l'artista americana Kristin Jones. Insieme passano in rassegna minuziosamente millenni di iconografia relativa al mito della Lupa e dei Gemelli, raccolta grazie all'aiuto dei Musei Capitolini e del suo Direttore Claudio Parisi Presicce. Il lavoro di concretizza in 80 illustrazioni che sono state il punto di partenza per una serie di eventi nel corso degli anni. Tra questi va citato "Solstizio d'Estate" (2006), culminato nella realizzazione di gigantesche immagini della Lupa sui muraglioni del Tevere, tra Ponte Sisto e Ponte Mazzini, ricavate per sottrazione, ovvero raschiando via lo smog dal muro con il potentissimo getto d'acqua delle pompe dell'AMA.
In occasione del Natale di Roma 2009, con l'evento "Trilogia", le stesse Lupe sono state ritagliate nell'alluminio e attaccate lungo il Tevere, per riflettere la luce del sole sul fiume. E poi stampate su carta pregiata ed esposte dentro preziose teche ai Musei Capitolini, nella magnifica Sala della Lupa, e proiettate in animazione sulla facciata del Campidoglio.
Nel 2006 è coautrice della trasmissione "Senza Fine" (RAI3), accanto allo scrittore Gualtiero Peirce. Nello stesso anno scrive e dirige il documentario "Immortali" (50 min.), sul fenomeno della criogenetica umana, in onda su CURRENT TV, e una serie di altri documentari e programmi televisivi (Rai, All Music, canali satellitari)
Nel 2008 partecipa con Kristin Jones, Kiki Smith, Roberto Catani e altri artisti visuali al Festival RIVER TO RIVER, a New York, con un lungo show di proiezioni video e animazioni sulle rive dell'Hudson.
Nel 2009 ha ultimato il suo primo lungometraggio documentario, "Donne – Born to be Kings", prodotto da Deriva Film, sul tema del transgenderismo femminile. Il documentario è stato presentato al TEKFESTIVAL 2010. Nello stesso anno realizza "CRY ME", che vince il Magmart 2010 e che è attualmente nella programmazione di festival internazionali e nella collezione di musei e gallerie.
Rapporto Confidenziale ha intervistato Francesca Fini sul numero30, dicembre-gennaio 2011, pp. 26-32 | http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=11775

www.francescafini.com

HYPERMEDIA PUNK

Hypermedia Punk è un gruppo di Media Performers costituitosi formalmente nel 2010. Il collettivo si esprime principalmente attraverso gli strumenti del Digital Storytelling, dell'Interaction Design e del Social Media Hacking. Hypermedia Punk riunisce le esperienze professionali di Fabrizio Palasciano, Pasquale Direse e Monica Mureddu.
Il Manifesto presentato a Groningen nel dicembre del 2009 è sintetizzabile attraverso le seguenti Keywords che si rifanno alla cultura del Mash-up, dell'Open Source, dello Sharing.
Il gruppo attualmente collabora con: Performing

Media, Università di Roma, Università di Foggia, Sardegna Ricerche, Università di Groningen, Il CCCB di Barcellona.

www.hypermediapunk.blogspot.com

LETIZIA LUCCHINI

Diplomata presso la P.A.C.S (Piccola Accademia Comunicazione e Spettacolo) di Stefano Jurgens, ha al suo attivo molte esperienze nel campo dello spettacolo. Dal 2005 al 2007 è conduttrice del programma tv "Sugar Cafè" in onda in prima serata sul canale Sky Family Life . Oltre a presentare diverse serate di moda e cabaret In questi ultimi anni si è dedicata principalmente al teatro ricoprendo ruoli di protagonista in diversi spettacoli in scena nei migliori teatri della capitale. Tra i tanti è giusto segnalare "Polvere di Stelle" scritto e diretto da Claudio D'Amico in scena al Teatro Della Cometa e "Radiotripp" scritto da F.Parisella-B.Stanzione-A.Di Palma con la regia di Riccardo Graziosi in scena con successo nella stagione teatrale 2010 presso il Teatro Morgana con la direzione artistica di M.Costanzo. Nel suo curriculum vanta anche varie esperienze radiofoniche e in campo pubblicitario dove può far valere il suo "Attestato di dizione e doppiaggio"conseguito sotto la direzione di Caterina Spadaro e Massimo Turci.

VIVIANA DAVIO

Viviana Davio, in arte Vivia, nasce ad Alessandria dove ha vissuto fino a quest'anno e dove ha svolto la professione dell'architetto abbinata a quella artistica. Ha da sempre dimostrato passione per le costruzioni e le composizioni. Si è dedicata per molto tempo alla pittura su acrilico realizzando opere polimateriche, ma col tempo la sua filosofia di arte si è spostata sulle sculture di luce. Da diversi anni si è immersa nel mondo del lexan che lavora accuratamente a mano con l'utilizzo del fuoco o di fonti di calore. Da questa passione unita alla continua sperimentazione di materiali nascono quadri-scultura illuminati, lampade-sculture di piccole e grandi dimensioni e gioielli.

Ha esposto personalmente e in collettive in diverse delle principali città italiane ed estere ed è tra i 65 artisti realizzatori delle stanze dell'Hotel Alexander Museum Palace di Pesaro, stanza 204, insieme ad artisti di fama mondiale come Enzo Cucchi, Giò Pomodoro, Primo Formenti e altri. Svolgendo la professione dell'architetto vuole amalgamare le sue creazioni con l'arredamento e l'allestimento di location in locali ,grossi studi e gallerie d'arte. Per realizzare tutto ciò ha deciso di trasferirsi a Roma, dove vive da agosto 2010.

Vivia parteciperà a Ten con alcune sue opere luminose. Lei e Mafio73 hanno inoltre collaborato alla creazione dei costumi per "EVA2.0".

MASSIMO FIORINI

Massimo Fiorini, in arte MAFIO73, nasce, vive e lavora a Roma dove fin da bambino ha dimostrato e sviluppato la passione per le sculture tridimensionali, avvalendosi dell'utilizzo di svariati materiali come carta pesta, fil di ferro e ogni tipo di materiale riciclato. Da prestissimo ha fatto della penna Bic la sua "arma" da disegno, privilegiando opere di grandi formati. Si dedica anche alle forme pittoriche con colori acrilici e su diversi materiali, anche pareti di grandi dimensioni. A Roma per diversi anni ha abbandonato le sue creature, " i mammozzi" in giro per la città lasciando dei messaggi per i passanti e lasciando senz'altro quell'aria di curiosità che sorge spontanea.

Conosciuto in Italia ha all'attivo diverse mostre personali e collettive ed è uno dei 65 artisti realizzatori di una delle stanze (la nr.302) dell'Hotel Alexander Museum Palace di Pesaro, il primo Hotel -installazione realizzato interamente da artisti meno famosi e più famosi come Enzo Cucchi, Giò Pomodoro, Mimmo Paladino e molti altri. É già conosciuto anche in Europa, ad esempio a Barcellona dove ha esposto in diversi locali nel centro della movida spagnola.

Massimo Fiorini parteciperà a Ten con alcune installazioni. Lui e Vivia hanno inoltre collaborato alla creazione dei costumi per "EVA2.0".

NOEMI VALENTE

Noemi M. Valente nasce il 24/3/1984 a Crotone e dall'età di 18 anni vive e lavora a Roma. Dopo essersi laureata col massimo dei voti all'Accademia Nazionale di Danza, decide di intraprendere un corso di coreografia venendo a contatto con la nuova danza francese e con le ultime tendenze della danza contemporanea italiana e nord europea. In questi anni ha partecipato a differenti eventi in ambito coreutico in particolare a Toronto, Canada come delegata italiana per il World Dance Alliance. Ha lavorato in qualità di danzatrice nelle compagnie Danzare La Vita di Elsa Piperno e Scenamobile di Joseph Fontano, durante gli anni di formazione ha preso parte alle produzioni di Adriana Borriello per l'Accademia Nazionale di Danza. Per un anno ha fatto parte dell'ambizioso progetto La Compagnia sotto la direzione artistica di Ismael Ivo (direttore della Biennale di Venezia per il settore danza), Cristiana Morganti (danzatrice di Pina Bausch), Adriana Borriello (COfondatrice Rosas).Con La Compagnia ha danzato presso il teatro Arsenale a Venezia, museo Madre Napoli, Paestum,

Teatro Palladium a Roma, Lavanderie a Vapore a Torino. In qualità di coreografa ha ideato In limbo, Playground (per 5 interpreti). Parallelamente al progetto La Compagnia fonda insieme a Cristiano Petrucci il gruppo Quantum Brain che si è esibito in differenti manifestazioni.

LILITH PRIMAVERA

Performance artist poliedrica. "Posso essere fotocopiata in pezzi o intera, modificata o distribuita, sempre a patto che ciò non venga fatto a scopo commerciale. All Rights Reversed".

QUANTUM BRAIN

Quantum Brain è il progetto di giovani artisti che mettono insieme diverse realtà performative, su una partitura che si autodetermina nel momento in cui viene esternalizzata. Così nel progetto Quantum Brain, che non è solo danza contemporanea, gli eventi performativi si manifestano e si incrociano tra loro secondo casualità determinate dagli elementi in gioco, dall'ambiente circostante e dal pubblico presente. Per questo motivo non ci sono certezze ma solo probabilità, esattamente come accade nel mondo quantistico.

On the DOCKS

italian producers' platform for worldwide distribution

DIECI CORPI DEL REATO sarà disponibile in straming gratuito **dal 24 febbraio al 31 marzo 2011** al seguente indirizzo:
www.rapportoconfidenziale.org/extra/diecicorpidelreato.htm

Successivamente lo si potrà vedere su
On the DOCKS - Italian producers' platform for worldwide distribution.

On the DOCKS è una piattaforma integrata per distribuire e sviluppare internazionalmente produzioni indipendenti italiane. On the DOCKS vuole dare forza al mercato delle produzioni audiovisive italiane che guardano alla realtà del nostro paese per realizzare documentari, film e nuovi formati audiovisivi. Per far vedere nel mondo un'altra Italia. L'attività di On the DOCKS prevede distribuzione, vendita e streaming di film on line, matchmaking, sviluppo di coproduzioni internazionali, trading internazionale, partecipazione a mercati e festival internazionali.

La piattaforma ha come obiettivo un'attività comune per internazionalizzare le imprese partners valorizzandone la qualità delle produzioni e del lavoro, creando una rete commerciale all'estero di distribuzione e di vendita di documentari, film, format, new contents, script, soggetti audiovisivi e prodotti editoriali multimediali. Curando la pre-vendita di format e script a partners internazionali, vendita di format e di soggetti in catalogo, e la distribuzione integrata dei prodotti in catalogo attraverso: web, tv (free/pay/cable/on demand), home video, sala (distribuzione tradizionale in pellicola o distribuzione alternativa in digitale).

L'obiettivo di On the DOCKS è l'attivazione di una rete internazionale per facilitare distribuzione, coproduzione e sviluppo di nuovi progetti, a partire da Canada, Federazione Russa e Francia.

www.onthedocks.it

FRANCESCA FINI su On the DOCKS

www.onthedocks.it/it/00047/6/francesca-fini.html

Immortali (2006, 39')
è la storia di un gruppo di persone che hanno deciso di firmare un contratto per la conservazione crionica della loro salma. Quando moriranno il loro corpo verrà immerso in un container pieno di nitrogeno liquido, alla temperatura di 196 gradi sotto lo zero.
guarda il film @ www.onthedocks.it/it/00023/15/page.html

Donne (2010, 75')
È la storia di un viaggio e di tre donne molto speciali. Si chiamano Julia, Ivona e Sonia, ma solo quando non indossano i baffi. Quando invece li indossano si fanno chiamare Julius Kaiser, Ivan il Terribile e Jurij Zoltan Kurgan. Sono tre drag-kings, tre ragazze omosessuali che fanno spettacoli in giro per l'Italia travestite da uomo.
guarda il film @ **www.onthedocks.it/it/00023/12/page.html**

DIECI CORPI DEL REATO

dal 24 febbraio al 31 marzo 2011 in streaming gratuito

www.rapportoconfidenziale.org/extra/diecicorpidelreato.htm

Il Night

Ma il vero locale notturno era il Night.

Il Night era un luogo piacevole dove consumare.
Aveva eliminato il superfluo.
Rispetto agli altri spazi di aggregazione sociale era pura sostanza.

A me piacevano quelli dove la Regina era libera di andare a farsi saltare in aria con il cliente in albergo seduta stante.
Mi piacevano parecchio quelli. Genuini.
In altri le ragazze si offendevano se le trattavi come puttane.
Erano adibite a far consumare il cliente e massimo che ti davano era una stretta di mano.
Aspiranti modelle, pensavano di essere lì di passaggio.
Io lì non andavo mai.

Nel Night si stava bene.
A volte la direzione si dimenticava di ungere gli ingranaggi della macchina.
Subito i tutori della legge venivano a fare un controllo spaventando clienti e puttane, così tutti stavano al largo per una settimana.
A quel punto la direzione si ricordava. La mazzetta era inferiore al danno.

Bruciavo le mie proprietà intellettuali in quei posti.

Bankrupt. But what a babe.

Quindi

Il Night non era un baraccone improvvisato. Osteggiato da molti, in realtà si reggeva su basi solide. Costruite nel tempo.
Andando a ritroso si risaliva allo Striptease. Al Burlesque.
Prima ancora alla Commedia dell'Arte.
Lo stato di New York aveva proibito lo spogliarello nei teatri popolari decretando la nascita dei night club, lo spettacolo osé perse la connotazione comica che aveva in precedenza.
Le cose si facevano serie.

Ogni Paese aveva le sue tendenze. Nei miei spostamenti avevo la fortuna di toccare con mano.
Durante il mio soggiorno in Italia trovai un posto delizioso.

Nonostante il suo aspetto vintage nel reparto carni fresche era sempre aggiornatissimo.
Le russe arrivarono sul mercato con la dissoluzione dell'Urss. Voraci. Sveglie. Enigmatiche.
Come la matrioska, l'insieme delle bambole russe nascondeva la propria personalità.
Ciò le rendeva affascinanti e andavano per la maggiore con il cliente esistenzialista a cui non pareva vero rotolarsi nell'incomprensione come un cane si rotola nella merda.

Ma le vere stelle, erano le brasiliane.
Una batteria di brasiliane faceva la fortuna del locale.
A ritmo di samba.

Working Class

Il Night. Intriso di intensi profumi di donna.
Di sesso a pagamento. Fumo e odore di bruciato.
Non c'era traccia di persone con una solida reputazione.
Nossignore.
Anche la working class era tagliata fuori, Regine a parte, che di lavoro e classe ne avevano da vendere.
Dal puttaniere incallito al giocatore d'azzardo.
Dal bandito all'allocco.
C'era anche l'artista impazzito.
Credeva di trovarsi in un posto bellissimo e inneggiava al troione.

Le più spietate cacciavano il martire da night.
Accoglievano ogni cliente con uno sguardo intenso e un sospiro profumato.

Poche parole e spiegavano di essere innamorate, colpite dal suo irresistibile fascino.

Amore.
Accettato il dogma, il martire era nei guai.

Tesoro.
Prima il conto corrente.

Cominciavano a scavare. C'era il rosso da prendere.
Il meglio. Il colore preferito.
Nel frattempo il martire aveva cambiato auto.
Sicuramente qualcosa di più lungo e potente.
Erano ghiotte di cocktails con l'ombrellino.
Guai al martire se lo dimenticava.
Le più diaboliche avevano bisogno di un passaporto, si facevano sposare.
Lui inebetito si immolava con un sorriso.
Pioveva sul bagnato.
Ormai anche l'ombrellino serviva a poco.

Di lui alla fine non rimanevano che pezzi.
Sparpagliati. Sul selciato umido.

*Per gentile concessione dell'autore pubblichiamo estratti da "**Per Dio e l'Impero**", Edizioni TEA, pp. 25-28.*
*La storia di **Stickyboy** è stata raccolta e trascritta fedelmente dall'**Istituto Micropunta**.*

Rapporto Confidenziale ha pubblicato una lunga intervista a Fabrizio Vegliona e Monica Carrozzoni (Istituto Micropunta), dedicata al libro ed alle loro produzioni cinematografiche; in:
***RC numero27** (pp.32-37) e **RC numero29** (pp.12-17).*

C'era una cosa che mi affascinava di Londra.
Le cabine telefoniche.
- stickyboy

Comincia in maniera fulminante la testimonianza narrativa di Stickyboy. Nome di battaglia di un giovane italiano arrivato a Londra in cerca di arte, spazi, lavoro, e con l'obiettivo di raggiungere il cuore dell'Impero. E il lavoro che trova lo porta a conoscere sempre più da vicino il mondo della prostituzione londinese: le sue leggendarie protagoniste - le Regine, la sua «etica», i suoi intrecci con il mondo della politica e dello spettacolo, il suo significato sociale e tutti i suoi personaggi di contorno. Un mondo parallelo, dove si può fare tutto basta che non si sappia, dove è permesso tutto a patto di non farsi riconoscere, dove può persino nascere una nuova forma d'arte che qualche «astuto imprenditore» trasporterà poi nel «mondo normale» gridando al miracolo.
*Con uno stile unico e da subito personalissimo, **Per Dio e l'Impero** racconta la straordinaria avventura di **Stickyboy**, la sua vita randagia, le cose che ha visto, i suoi incontri, le sue creazioni al servizio delle escluse, l'ipocrisia di una società che sollecita costantemente la prostituzione ma non ne vuole sentir parlare.*

STICKYBOY
Per Dio e l'Impero
ed. TEA, 2009
collana neon!
pagine 224
prezzo 10€
ISBN 978-88-502-1822-6
www.tealibri.it/scheda.asp?idlibro=4395

ibs - http://tinyurl.com/2vgcq6q

Retrospettiva integrale dedicata a Vincente Minnelli dal 64. Festival del film di Locarno

di Olivier Père *Direttore Artistico del Festival del Film di Locarno*

Nel corso di una conferenza stampa tenutasi in occasione delle quarantaseiesime Giornate di Soletta, appuntamento imperdibile del cinema svizzero, abbiamo annunciato la prossima ***retrospettiva del Festival di Locarno****, che si terrà dal* ***3 al 13 agosto 2011****. Dopo Ernst Lubitsch lo scorso anno, il Festival renderà omaggio a un altro immenso cineasta:* ***Vincente Minnelli****. Famoso per i suoi numerosi classici della commedia musicale, Minnelli è stato anche maestro della commedia e del melodramma, un esteta i cui film svelano tesori di emozione, intelligenza e sofisticatezza.*

Vincente (nato Lester Anthony) Minnelli nasce il 28 febbraio 1903 in una famiglia di artisti da fiera a Chicago. Debutta sulle tavole del palcoscenico a tre anni e mezzo e, molto giovane, si appassiona alla letteratura, la pittura e il disegno. Lavora dapprima come decoratore in un grande magazzino e quindi come scenografo in teatro. La sua ambizione lo porta a New York, dove diventa prima direttore artistico al Radio City Music Hall e dopo regista di spettacoli. Consacrato "principe del music hall", Minnelli è inevitabilmente attirato dalle sirene di Hollywood. Dopo una falsa partenza nel 1936, è il suo incontro con il produttore Arthur Freed nel 1940 a suggellare il debutto fruttuoso nella fabbrica dei sogni. Freed, che ha rivoluzionato la commedia musicale, offre a Minnelli un contratto con la MGM. Il cineasta debutta con "Cabin in the Sky" ("Due cuori in cielo", 1943), commedia musicale interamente interpretata da Neri (quasi una prima, dopo "Hallelujah" di King Vidor, 1929). Il film è un successo. "Meet Me in St. Louis" ("Incontriamoci a Saint Louis", 1944), interpretato da Judy Garland, che diventerà l'anno successivo la sua prima moglie nonché la sua attrice prediletta, inaugura una lunga serie di

capolavori: "Ziegfeld Follies" (1945), "The Clock" ("L'ora di New York", 1945), "The Pirate" ("Il pirata", 1948), "Madame Bovary" (1949), "Father of the Bride" ("Il padre della sposa", 1950), "An American in Paris" ("Un americano a Parigi", 1951), "The Bad and the Beautiful" ("Il brutto e la bella", 1952), "The Band Wagon" ("Spettacolo di varietà", 1953), "Brigadoon" (1954). Tra sogno e realtà, umanesimo e ferocia, mondo reale e la sua rappresentazione stilizzata, i film di Minnelli segnano l'apice del classicismo hollywoodiano ma sono allo stesso tempo testimonianza di un approccio tanto personale quanto elegante a sentimenti amorosi e ai personaggi messi in risalto. "An American in Paris" è certamente uno tra i film più noti di Minnelli, e di tutta la storia del cinema, ma la più bella commedia musicale del cineasta è senza dubbio "The Pirate", su personaggi assorbiti dal loro sogno e soprattutto dal sogno dell'altro, come Gilles Deleuze ha analizzato in alcune celebri pagine del suo saggio sul cinema. Il film successivo di Minnelli, "Madame Bovary", non parla di altro. Adattamento hollywoodiano, certo, ma anche profondamente personale e brillante del romanzo di Flaubert, "Madame Bovary" congiunge in effetti i personaggi nevrotici di Minnelli, costantemente all'inseguimento dei loro sogni e perseguitati dalla realtà. Ho scritto di "The Band Wagon", addio all'era d'oro della commedia musicale di una sorprendente modernità, in un testo compreso nell'opera collettiva "Take 100" edito da Phaidon, la cui traduzione francese dovrebbe presto vedere la luce pubblicata dai Cahier du cinéma.

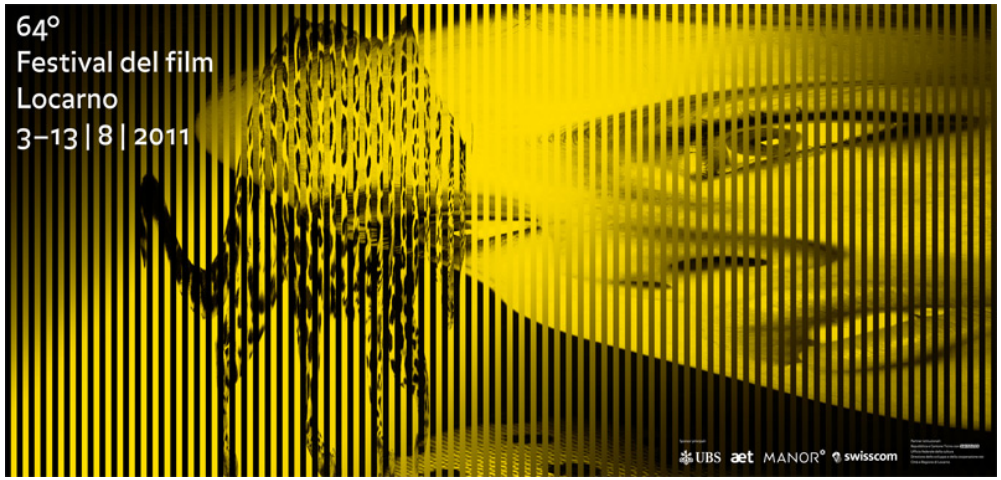
A partire dalla seconda metà degli anni '50, Minnelli esaspera la dimensione romanzesca del suo cinema grazie a potenti melodrammi, intimisti o sfavillanti, nei quali la sua regia appare più coreografica e pittorica che mai. "The Cobweb" ("La tela del ragno", 1955), "Lust for Life" ("Brama di vivere", 1956), "Tea and Sympathy" ("Tè e simpatia", 1956), "Gigi"(1958), "Some Came Running" ("Qualcuno verrà", 1958), "Home from the Hill" ("A casa dopo l'uragano", 1960), "The 4 Horsemen of the Apocalypse" ("I 4 cavalieri dell'apocalisse", 1962), "Two Weeks in Another Town" ("Due settimane in un'altra città", 1962), "The Courtship of Eddie's Father" ("Una fidanzata per papà", 1963), "The Sandpiper" ("Castelli di sabbia", 1965), si alternano nella stessa epoca a commedie più leggere. Si dovrebbe rivedere "The Long, Long Trailer" ("12 metri d'amore", 1953), "The Reluctant Debutante" ("Come sposare una figlia", 1958) o "Goodbye Charlie" ("Ciao, Charlie", 1964, che sarà rifatto da Blake Edwards come "Switch" – "Nei panni di una bionda", 1991) per valutare la loro reale importanza nella filmografia di Minnelli. Si tratta di un periodo meno considerato nella carriera del cineasta ma, malgrado questo, trabocca di film geniali talvolta male accolti al momento della loro uscita. "Lust for Life" è una splendida biografia di Van Gogh interpretata febbrilmente da Kirk Douglas, nella quale Minnelli esprime il suo genio in quanto colorista. Al di là delle ricerche estetiche del regista, il film propone una magnifica meditazione sull'arte e la creazione. "Some Came Running" è senza dubbio il capolavoro melodrammatico del regista e offre a Frank Sinatra, Dean Martin e, soprattutto, Shirley MacLaine (che, grazie al film, otterrà un Oscar) ruoli indimenticabili e a misura del loro talento. Si potrebbe dire lo stesso di "Home from the Hill", tragedia sudista sulla figura del padre con un Robert Mitchum straordinario. "The 4 Horsemen of the Apocalypse", rifacimento del film muto con Rodolfo Valentino, è un affresco intimista il cui eccesso di mezzi si sposa con l'intelligenza dell'intenzione, così come "Exodus" di Otto Preminger, altro esempio di riuscita a tratti spettacolare e più vicina all'umano. Si ritrova questa finezza nello sbalorditivo e sconvolgente "The Courtship of Eddie's Father", sicuramente uno tra i migliori film mai realizzati sul tema del lutto e della relazione padre-figlio. Quanto a "Two Weeks in Another Town", fa eco a "The Bad and the Beautiful", altro film di Minnelli sul cinema realizzato dieci anni prima con lo stesso attore: Kirk Douglas. "The Bad and the Beautiful" racconta la storia di un produttore di Hollywood ambizioso e appassionato (ispirato a Val Lewton), evocato da coloro che l'avevano conosciuto, e dimostra il talento di Minnelli nel registro melodrammatico-psicologico. A questo classico del cinema sul cinema fa seguito "Two Weeks in Another Town" in cui Minnelli descrive il rovescio della medaglia dell'industria di Hollywood all'inizio degli anni '60, decentrata negli studi romani di Cinecittà, con una galleria di stelle decadute, di produttori incompetenti e cineasti invecchiati. Il cinema americano, vittima della sua stessa artificiosità, conosce un periodo di declino ed è obbligato a trasferire la lavorazione dei suoi film in Europa. Si tratta questo di uno del melodrammi più pessimisti del regista e forse, come mi confidava il regista Benoît Jacquot, il miglior film mai realizzato sul mondo del cinema. Il seguito della carriera di Minnelli conferisce a "Two Weeks in Another Town" un valore biografico e testamentario. Vittima del declino del sistema degli Studi di Hollywood, Minnelli fatica sempre di più a girare film. "The Sandpiper", malgrado le sue bellezze sparse, e soprattutto "On a Clear Day You Can See Forever" (sul tema della reincarnazione, che sembra appassionare Minnelli) sono film decadenti. La sua ultima prova cinematografica, a costo di numerosi sforzi e frustrazioni, è il commovente "A Matter of Time" ("Nina") del 1976, interpretato da Ingrid Bergman e dalla sua stessa figlia Liza Minnelli. Il regista scompare nel 1986. Avrà diretto con brio le più grandi star di Hollywood: Fred Astaire, Gene Kelly, Katharine Hepburn, Jennifer Jones, Spencer Tracy, Leslie Caron, Kirk Douglas, Deborah Kerr, Gregory Peck, Frank Sinatra, Shirley MacLaine, Robert Mitchum, Elizabeth Taylor, Richard Burton… "An American in Paris" e "Gigi" hanno ottenuto l'Oscar come migliore film, il primo, e come migliore film per la migliore regia, il secondo (vincitore di nove premi Oscar nel 1958).

Nel corso della retrospettiva di Locarno, tutti i film di Minnelli saranno proiettati nelle migliori copie in 35mm, e le proiezioni saranno accompagnate da tavole rotonde, presentazioni dei film da registi, attori e critici, in collaborazione con TCM (il canale televisivo Turner Classic Movies). Gran parte della retrospettiva sarà ripresa a fine Festival dalla Cineteca svizzera così come da Action Christine di Parigi, sala che in questi ultimi anni ha molto contribuito alla riscoperta di Minnelli (e di numerosi altri cineasti americani essenziali) grazie alla distribuzione di copie nuove di alcuni tra i più bei film da lui diretti. Questo omaggio a uno tra i più grandi autori del cinema americano sarà accompagnato da un volume di Emmanuel Burdeau, ex redattore capo dei Cahier du cinéma, pubblicato da Capricci e il Festival del film di Locarno. In questo saggio illustrato, l'autore proporrà una riflessione sull'opera di Minnelli e la fine del classicismo hollywoodiano con una rivalutazione critica dei melodrammi tardivi del cineasta-dandy e la preoccupazione di vedere come dietro il "sogno minnelliano", molte volte commentato, ci siano altre mille cose altrettanto forti: un'idea sull'arte, una politica, un ritratto dell'infanzia, un certo rapporto con l'arrivo della televisione…

Di tutti questi film e altri che amiamo tanto ("The Clock", "Undercurrent", "Father of the Bride", "The Cobweb", "Designing Woman", "Tea and Sympathy", "Gigi"…) si parlerà ancora su queste colonne e sul sito del Festival, prima e durante la manifestazione.

Olivier Père

traduzione: RR



www.olivierpere.wordpress.com | www.pardo.ch

Vincente Minnelli filmografia come regista

Lester Anthony Minnelli (Chicago, 28 febbraio 1903 – Beverly Hills, 25 luglio 1986)

- **Panama Hattie** (Non accreditato. Firmato da Norman Z. McLeod, 1942)
- **Cabin in the Sky** (*Due cuori in cielo*, 1943)
- **I Dood It** (*Il signore in marsina*, 1943)
- **Meet Me in St. Louis** (*Incontriamoci a Saint Louis*, 1944)
- **The Clock** (*L'ora di New York*, 1945)
- **Ziegfeld Follies** (Segmenti *This Heart of Mine*, *Limehouse Blues*, *A Great Lady Has an Interview*, *The Babbitt and the Bromide* e *Beauty*, 1945)
- **Yolanda and the Thief** (*Jolanda e il re della samba*, 1945)
- **Undercurrent** (*Tragico segreto*, 1946)
- **Till the Clouds Roll By** (*Nuvole passeggere*. Regia dei numeri musicali di Judy Garland. Regia: Richard Whorf, 1946)
- **The Pirate** (*Il pirata*, 1948)
- **Madame Bovary** (1949)
- **Father of the Bride** (*Il padre della sposa*, 1950)
- **Father's Little Dividend** (*Papà diventa nonno*, 1951)
- **An American in Paris** (*Un americano a Parigi*, 1951)
- **The Bad and the Beautiful** (*Il bruto e la bella*, 1952)
- **Lovely to Look at** (*Modelle di lusso*. Non accreditato. Firmato da Mervyn LeRoy, 1952)
- **The Story of Three Loves** (*Storia di tre amori*, 1953. *Episodio Mademoiselle*)
- **The Band Wagon** (*Spettacolo di varietà*, 1953)
- **The Long, Long Trailer** (*12 metri d'amore*, 1953)
- **Brigadoon** (1954)
- **The Cobweb** (*La tela del ragno*, 1955)
- **Kismet** (*Uno straniero tra gli angeli*, 1955)
- **Lust for Life** (*Brama di vivere*, 1956)
- **Tea and Sympathy** (*Tè e simpatia*, 1956)
- **Designing Woman** (*La donna del destino*, 1957)
- **The Seventh Sin** (Non accreditato. Firmato da Ronald Neame, 1957)
- **Gigi** (1958)
- **The Reluctant Debutante** (*Come sposare una figlia*, 1958)
- **Some Came Running** (*Qualcuno verrà*, 1958)
- **Home from the Hill** (*A casa dopo l'uragano*, 1960)
- **Bells Are Ringing** (*Susanna agenzia squillo*, 1960)
- **The 4 Horsemen of the Apocalypse** (*I 4 cavalieri dell'apocalisse*, 1962)
- **Two Weeks in Another Town** (*Due settimane in un'altra città*, 1962)
- **The Courtship of Eddie's Father** (*Una fidanzata per papà*, 1963)
- **Goodbye Charlie** (*Ciao, Charlie*, 1964)
- **The Sandpiper** (*Castelli di sabbia*, 1965)
- **On a Clear Day You Can See Forever** (*L'amica delle cinque e mezza*, 1970)
- **A Matter of Time** (Nina, 1976)

Cinemunizza

di Andrea Inzerillo

La realtà ha spesso un effetto di ripetizione su chi è appassionato di cinema. Un'immagine rimanda a tante altre viste o solo adombrate, e il déjà vu è come un effetto *flou* che ti fa credere di conoscere già una cosa, pur nella certezza di viverla per la prima volta. Ora questo bagaglio di immagini può assumere un senso oppure no, rivestire un'utilità prospettica che consenta di vedere meglio la realtà o funzionare da innocuo baule di ricordi. Così succede che di fronte alle tante emergenze di cui è fatta la vita nel nostro paese quella dell'immondizia, che al sud è ricorrente, abbia precisamente questo effetto. Con due peculiarità: l'amara consapevolezza che ciò che stai vedendo è già successo (e probabilmente succederà di nuovo); e la certezza di trovarti di fronte a qualcosa che colpisce non solo la vista ma anche l'olfatto, l'udito, il gusto. Il cinefilo prospettivo risponde a questa situazione con una serie di ricordi e una cassetta di ricerche, che partono innanzitutto dai luoghi, dalla memoria e dalla storia. *Cortile Cascino* (1962, di Michael Roemer e Robert Young) rappresenta allora *il* luogo della vergogna, lo spazio in cui avvenne un famoso sciopero della fame di Danilo Dolci alla fine degli anni '50, nel pieno del boom economico in cui una parte della città prosperava, sventrava e costruiva selvaggiamente sotto gli auspici della mafia, occupando in questo modo la quasi totalità degli accessi al mare (*Marenegato*, 2011, di Ruggero Di Maggio e Matilde Incorpora), mentre l'altra parte appena dietro l'angolo moriva di malattie del secolo precedente, sprovvista di fognature e di cibo per sfamare i propri figli. È la stessa Palermo degli anni '60 quella in cui la gente è costretta a inventarsi *li mali mistieri* (1963, di Gianfranco Mingozzi) per sbarcare il lunario. E tra questi c'è anche quello dei cenciaioli, che trovano veri e propri tesori (come altro definire ciò che ti consente di mangiare?) tra i rifiuti della società industrializzata. Non sono forse tesori simili quelli che Ninetto e Totò scoprono con stupore dal basso di una discarica, in *Che cosa sono le nuvole* (1967, di Pier Paolo Pasolini)? Dal basso, dai luoghi umili, quelli in cui la gente perbene relega anche i rifiuti umani, come i corpi e le anime raccontate da Ciprì e Maresco nei loro episodi di *Cinico tv* (1992) ma anche, in maniera del tutto diversa, quelli rappresentati dai barboni ex combattenti del Vietnam in un film di serie B come *Street Trash* (1986, di Jim Muro). Forse allora l'umanità più vicina agli scarti, quella da minacce che si rivolgono ai bambini (se non studi andrai a fare lo spazzino!), si trova ad essere – in questo mondo al contrario raccontato dal cinema – stranamente più vicina alla bellezza di quanto non siano quelli che dello stato di degrado sono magari i veri responsabili, ma che si guardano bene dal viverlo, rifuggendo verso spazi più anestetizzati. La bellezza degli spazzini filmati da Pasolini e ripresi da Calopresti in *Come si fa a non amare Pasolini? Appunti per un romanzo sull'immondezza* (2005) allora, o quella della fuga piena di mistero di un giovane netturbino omosessuale nel *Fantasma* (2000) di João Pedro Rodrigues risultano interessanti da diversi punti di vista. E il ciclo produttivo di un pomodoro ci ricorda che quello che succede qui non è mai irrelato con quanto succede a migliaia di chilometri di distanza (*Ilha das flores*, 1989, di Jorge Furtado). Questa è solo, beninteso, una piccola raccolta differenziata di quanto il cinema ci ha offerto nel corso della sua storia. Ma è così "al contrario" questo mondo cinematografico, o tutta questa immondizia deve suonare come un avvertimento nei confronti di un certo modello di vita, di società, di "sviluppo senza progresso"? Di tutto questo e di molto altro, al Piccolo Teatro Patafisico di Palermo, dal 30 gennaio al 20 marzo 2011 per la rassegna Cinemunnizza.

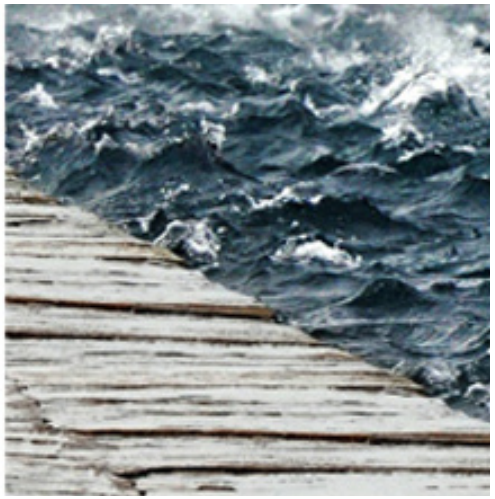
Piccolo Teatro Patafisico | *via S. Agata alla Guilla, 18 - Palermo*
www.piccoloteatropatafisico.it

All'uscita del cinema mi imbatto in signora di Genova che nel caso stia leggendo saluto

20/26 GENNAIO DUEMILAUNDICI
TRIESTE FILM FESTIVAL
VENTIDUESIMA EDIZIONE
TEATRO MIELA
CINEMA ARISTON

Cronache e impressioni dal 26° Trieste Film Festival / 20-26 gennaio 2011

di Francesco Selvi



Le rimpatriate iniziano sempre bene e vanno a finire spesso male: voglia di strafare, esagerare… per far vedere quanto si è contenti di essersi ritrovati, per far scorrere rapporti non più oliati da tempo… così via, sia dato inizio al baccanale, il vino scorre e così le parole sempre più sgrammaticate, frasi convulse e sguardi vogliosi una volta che il lobo frontale è stato neutralizzato dall'alcool. Lobo frontale che si è strutturato col tempo con gli input repressivi della nostra società ed a sua volta ora inibisce i nostri istinti, rendendo impossibile o quasi relazionarsi liberamente e lasciarsi andare alle proprie pulsioni… Bologna mi è parsa sempre vivace, ma di una vivacità opaca, forse è l'età forse è che ogni volta che torno rimpatrio in questa città bulimica e di finta sinistra, provinciale e facilona che al tempo degli studi mi pareva una brulicante babilonia piena di movimento… finale pirotecnico di serata abbracciato al water in effusioni da cavalier cortese!!!!
Il giorno dopo la sveglia, il mal di testa come se una tribù di babbuini mi stesse ballando in testa a ritmo di congas, la palpebra calata a dare un che di cinese agli occhi, il treno preso letteralmente al volo con trancio del piede annesso… e via verso Trieste!
L'arrivo è traumatico, chiedo ad una signora se fa sempre così freddo e mi sento rispondere che no, solo da quella mattina la bora era tornata a spazzare la città… chissà che vuol dire passare buona parte del tempo in compagnia di questo vento assurdo che ti taglia in due la faccia e il cui ululato non smette mai, dando un tocco sinistro alle serate passate in casa, colonna sonora perpetua di un horror che poi non è altro che la nostra vita!
Il Trieste Film Festival è alla sua ventiduesima edizione e nonostante l'anno difficile, per tagli ecc., ha un ottimo programma pieno di eventi collaterali ed ospiti d'assoluto interesse!
Il festival è iniziato già da due giorni, arrivo sabato 22, le sezioni sono dedicate a lungometraggi, cortometraggi, documentari, film di ambito musicale (sezione "Wall of Sound") e due retrospettive, dedicate a Sergei Loznitsa e Dušan Hanák.
Arrivo in sala trafelato, il mal di testa mi riesplode, ho la febbre e chiedo in giro aspirine, o alla peggio valium, come un tossicomane gli spicci… In questo stato inizio le visioni.

Il primo documentario in cui mi imbatto è **VDVOEM** del russo Pavel Kostomarov, già operatore per Loznitsa e vincitore dell'orso d'argento all'ultima Berlinale per la miglior fotografia col film di Popogrebski ("Kak ya provel etim letom" ("How I Ended This Summer") di Alexei Popogrebski, Orso d'argento per la miglior fotografia alla Berlinale 2010; ndr.). È un mondo arcaico quello che

ci si presenta, fatto di gesta ancestrali, ritmi circadiani rallentati come in moviola. Si narra la vita di una coppia, ancor prima che di artisti, di esseri umani, il burbero Vladimir e la tenera Lyudmila. La loro è un'unione basata su ruoli ben precisi, che la natura per prima suggerisce, per non dire impone. Lyudmila lo confessa, lei è la pazienza, lei è la fedele compagna grazie alla quale Vladimir riesce a realizzarsi, mentre la realizzazione di Lyudmila sta proprio in questo esserci in tutto e per tutto, con e per, il compagno. È un equilibrio da giocoliere quello che si instaura fra i due, però ben saldo e duro come il marmo, perché solo con questo equilibrio, che vorrei chiamare amore, si può essere 'vdvoem', insieme. Entrambi artisti, intagliano il legno per farne sculture totemiche, che poi dispongono in cerchio in un rito che si sussegue sempre uguale da una vita, Mentre i rumori della modernità giungono come sirene d'allarme, i due continuano nei loro gesti salvando e rigenerando ogni giorno questo microcosmo recintato dal loro amore. Commovente.

Il secondo documentario è **LUMEA VAZUTA DE ION B.** ("Il mondo secondo Ion B.") del rumeno Alexander Nanau. Vi si narrano le vicende di Ion Barladeanu, senzatetto di Bucarest che vive nell'immondezzaio di un condominio, col rischio che ogni giorno gli cada in testa qualcosa. Il regista ha un occhio crudo, le immagini scorrono fatiscenti fra homeless, macerie e palazzi decadenti. Ion è felice della propria condizione, ha creato un suo spazio veramente libero e vitale e non cerca alcuna redenzione da parte della società. È scappato di casa a 16 anni, dal padre ufficiale e da un paese che schiacciava ogni suo bisogno di fuga. Questa sua indole e questa sua esperienza è riversata in quelli che lui chiama i suoi film. Sognava infatti di fare il regista negli anni '60 e dal '70 al '90 crea collage con le miriadi di riviste che la gente butta. Ha quindi 'lavorato' con Belmondo come con la Taylor, con Kirk Douglas e John Wayne. I suoi lavori sono incredibili, soprattutto se si pensa che a concepirli era un autodidatta totalmente ignaro del mondo dell'arte e di quel che accadeva più in generale nel mondo intero! Si potrebbe parlare di una pop art surreale, ai limiti del Dada, almeno agli inizi, per poi passare ad un linguaggio sempre più scarno e violento legato alla politica. Tutto il suo odio per l'oppressione comunista sfocia in lavori spettrali dove al colore vivido e squillante degli anni '60 e '70 si passa ad un bianco e nero angoscioso, e nei quali il ruolo di divo, dapprima assegnato a Belmondo, è preso dal dittatore Ceauşescu! Se queste opere fossero apparse durante gli anni della dittatura sarebbero state assolutamente esplosive, facendo diventare Ion il sovversivo numero uno del paese. Il gallerista Don Popescu si interessa del caso e scova una vera e propria bomba... Ion tira fuori dalla sua tana due valigie completamente piene di lavori, praticamente l'intera sua vita. Al gallerista non par vero, pian piano 'redime' Ion nei confronti della società, riuscendo a farlo diventare una star del mondo dell'arte. Delle bellissime immagini ad ART Basel ritraggono Ion spaesato mentre diverse signore in pelliccia e qualche damerino con occhiale di corno ne decretano il successo. Poi Ion viene ripreso mentre se ne va in bicicletta in mezzo al verde, come in fuga da questo mondo che non gli appartiene! Ma è possibile fuggire oggi a questo sistema che, pur non avendo gli aspetti autoritari e repressivi del totalitarismo, riesce più sottilmente a tenerci tutti soggiogati in maniera spietata?

Pausetta al bar, caffè e birretta mentre la testa è sempre più rovente, non si fa in tempo a rilassare le meningi che siamo subito rilanciati in sala per le tinte fosche di **SZELID TEREMTES-A FRANKENSTEIN-PROJECT** ("Tenero figlio - Il progetto Frankenstein") dell'ungherese Kornél Mundruczó, in concorso all'ultimo Festival di Cannes. Il film narra, in maniera piuttosto confusa, di Rudi, ragazzo di 17 anni che vive in strada e dallo sguardo perennemente triste. Egli spera di riconciliare i rapporti con la madre, che non l'ha mai riconosciuto, ed a riuscire a farsi da lei svelare l'identità del padre. Arrivato a casa della madre, un appartamento in un palazzo piuttosto tetro (metafora quasi della famiglia di Rudi, distrutta e scrostata), Rudi viene casualmente selezionato durante un casting che si sta tenendo nel palazzo da un regista che, toh che coincidenza, è il padre sconosciuto del nostro. L'uomo viene colpito dall'innocenza del ragazzo, ma per una casualità quest'ultimo scappa dal cast dopo aver ucciso la ragazza con cui stava sostenendo il provino, che altri non era se non la figlia del nuovo uomo della madre di Rudi. Da qui in poi Rudi sarà braccato e verrà preso da un vortice di violenza che lo porterà ad uccidere tutta la famiglia ad eccezione del padre. Questi, scoperto che Rudi è suo figlio, tenterà di occuparsene ed in qualche modo di scontare la pena di aver messo al mondo un figlio mai voluto e mai conosciuto sino a quel momento. Tenterà quindi di portarlo via dalla città, che per Rudi significa unicamente violenza ed abbandono, e durante questo viaggio cercherà pure di motivare al figlio le sue ragioni, riuscendoci però solo in maniera sommaria e reticente. Finale terribile, come in fondo il resto del film... ma dove li trovano i soldi per produrre questi carciofi di film?! lo dico con il rispetto dovuto agli amanti del carciofo e del Cynar...

Torno al bar e il mal di testa è ancora lì. Finalmente ho visto uno spiraglio di luce sempre più abbagliante... un faretto? no, trattavasi di splendida rossa di fianco a me seduta con cappuccino fumante sul tavolo a fare l'effetto nebbia... ero su un set di Bava? Ho chiesto solo paracetamolo? e magicamente dalla borsetta delle meraviglie son spuntate le pasticchine. Che dire?! Avevo iniziato a sudare copiosamente quando l'arrivo di nerboruto boyfriend mi ha convinto che era l'ora dei corti (non dei conti!).
Che formato micidiale il cortometraggio! ogni volta che ne vedo uno mi convinco che è veramente difficile riuscire a dire qualcosa in così poco tempo... ci vuole vera genialità, o qualcosa di simile!
Ne scelgo tre assolutamente da vedere: **BISQILÊT** del turco İmdat Serhat Karaaslan, **JAU PUIKU, TIK DAR ŠIEK TIEK...** ("Sarebbe splendido, però...") della lituana Lina Lužytė (un corto bello e divertente, con un'ottima fotografia) e **SPASI I SOCHRANI** ("Salva e proteggi") della ucraina Ol'ga Šul'gina-Moskalenko.

Nonostante la pasticca stavo ancora maluccio quando si son spente le luci in sala. Il tempo di trangugiare un chinotto, ed erano già partite le prime immagini algide, fredde e asciutte di **SČAST'E MOE** ("La mia felicità"), primo lungometraggio del documentarista Sergei Loznitsa, omaggiato dal festival di Trieste una retrospettiva. La partenza è folgorante: Georgy, camionista in viaggio per la Russia, viene fermato in un posto di blocco sperduto che nient'altro è se non un non-luogo simbolo del male... polizia corrotta, umanità allo sbando, giovani ragazze che si prostituiscono... questo il parterre umano che accompagnerà Georgy in un viaggio allucinante (e allucinogeno... ma che mi ha dato la ragazza?!) verso il fulcro di un male totale che altro non è che l'uomo stesso. Loznitsa non lascia alcuno spiraglio di positività in questa visione nichilista e pessimista: è una Russia allo sbando, lasciata sola alla deriva, ma più in generale è l'umanità stessa a distruggere e ad autodistruggersi in un moto perpetuo che merita un plauso per la coerenza. L'occhio del regista è spietato, il girato è essenziale ed asciutto, la narrazione frammentata e labirintica. Georgy scappa dal posto di blocco, dà un passaggio a un reduce di guerra che gli racconta del suo rientro dal fronte, si trova intrappolato

in un ingorgo ed è aiutato ad uscirne da una giovane prostituta. La notte, rimasto solo, si ritrova sperduto in un intrico di boschi e stradine, incontra un trio di ceffi poco affidabili con cui si ferma a dividere un pasto... chiaramente non gli andrà troppo bene! Qui il regista ci fa fare un salto a ritroso, vediamo due soldati di ritorno dal fronte che uccidono con efferatezza un insegnante vedovo con un figlio. Si ritorna al presente e troviamo Georgy muto e irriconoscibile. Loznitsa offre una visione dove il destino non serve, perché la vita è fatta da un dedalo di strade che in definitiva non portano a nulla e c'è quindi da chiedersi dove si trovi il coraggio di affrontare ogni giornata, con i vacui propositi e l'immancabile polvere a posarsi implacabile su sogni e progetti. La visione di questa pellicola è difficile, è una follia spazio-temporale che, una volta abbandonata l'annosa e inutile questione del voler capire a tutti i costi, vi lascerà come San Giuseppe da Copertino, a bocca aperta! Micidiale.

Ci sarebbero da vedere molti altri film, ma il camion che mi è passato sulla testa non ha lasciato illeso neanche un neurone, quindi da bravo leso mi assesto al bar. Vedo verde, trangugio un succo di mela, anch'esso verde, pure la gente attorno a me è verde... comincio ad aver paura, saran mica i visitors? Forse sì, anzi, mi pare inequivocabile, in fondo anche io sono un visitatore di Trieste, ma mica mi mangio i topi tirando su la coda manco fosse uno spago al pomodoro, l'unica è chiamare Batman o scappare via, il più veloce possibile... penso a cosa avrebbe fatto Capitan America, ma poi mi ricordo che è un mezzo fascista e la mamma mi ha sempre detto di girare alla larga da tipi così... allora incomincio a pensare a Hulk, ma pure lei è verde, forse è solo che sta un po' male di fegato e allora penso che ci sta di brutto con Trieste dato che qua bevono tutti come disperati ed io che manco c'ho i calcoli mi sento un pivellino e pretendo subito di esser messo in lista, al minimo, per un bel trapianto; ma non di capelli, quelli ancora ce li ho. Invoco Allah o qualcuno con i suoi poteri e mi butto nella folla bestemmiomincazzospintonosputoarranco ed alla fine son sputato fuori dal Teatro Miela che sembro Gelindo a Seoul e vorrei baciare anche io per terra ma non ho con me l'amuchina e se poi mi prende l'asma, la gonorrea o giù di lì?! Allora via, all'albergo. Viaggio con la bora contro, doppia fatica e doppio sbattimento, sbatto i denti e sbatto le mani con ritmo sincopato polifonico tardoindianrinascimentale arrivo all'albergo entro chiudo apro passo e chiudo!!! zzzzzzzzzzzzzzz

La sveglia è una cosa strana, si è catapultati dai sogni alla realtà ma mica c'è nessuno che te lo chiede... perché, dato che i sogni son molto spesso meglio della realtà, dubito sarebbero in tanti a scegliere la seconda ma ok, va così quindi tanto vale adeguarsi. Che poi, voglio dire, mi sveglio col sole, Trieste da scoprire, tanti film da vedere. Può anche andare peggio, no? E allora via si alzi la mutanda e pronti per altre avventure!!! Ci si lava il faccino, via le crocchette dagli occhi, poi pisciatina e lauta colazione dove mi attendono coppie scoppiate e bambini sgnorgolanti. Doppia razione di caffè e con l'occhio appalla e la tachicardia tipo batteria grindcore si esce dall'albergo.
Incredibile, la bora si è quietata, Trieste è inondata dal sole e i primi signori si intravedono per le strade. Hanno tutti l'aria di intellettuali, trovo ci siano signori in giro in questa mattinata tra i più belli che io abbia mai visto, con barbe bianchissime e uno stile che predilige lo spinato, i patterns e il pied de poule. Vado a vedere il castello di San Giusto, bellissimo e ben tenuto con simpatico museo di armi (?), tempo di sgranchirmi e di vedere l'anfiteatro romano in pieno centro e poi via, si torna inesorabili verso il Teatro Miela per la prima visione della giornata, il documentario **PREDSTAVLENJE** ("Parata") di Sergei Loznitsa.
Incentrato sulle manifestazioni russe in epoca di regime e sulla comunicazione di massa del periodo comunista, il documentario è un collage di immagini di repertorio tratte dagli archivi di stato. Vita comune e discorsi di Kruscev, balletti e spettacoli teatrali. La vita russa viene scandagliata in vari aspetti, negli assurdi riti quotidiani e nella fatica di questo popolo epico e coraggioso, trainato dalla falsa luce dell'ideologia comunista. Vi sono in questo, però, anche lati che forse tanto negativi non sono... lego a questo discorso il ricordo di una mia esperienza (una vacanza, nulla di più) in Bulgaria... la povertà porta le persone a riappropriarsi dei rapporti umani, vivere in comunità riacquista senso, il ballo è un rituale per rafforzare i rapporti tra un gruppo di persone che 'sentono' un percorso comune, così come il lavoro nei campi e lo sforzo collettivo per riassestare Leningrado dopo la caduta delle bombe... e per un individualista figlio della nostra società del successo e dell'arrivismo è un bello smacco!!!

Esco all'aria aperta, ho fame! Chi dice che il pesce è campo ed ambito esclusivo della cucina del sud? Trovo una trattoria veramente rustica, penso già "oddio chissà che mangerò?", mi siedo e arriva una donna di chiara discendenza teutonica che mi chiede, col garbo di un cinghiale, cosa voglio da mangiare, si va con la coda di rospo e con la malvasia istriana, la cameriera pian piano si scioglie e, pur non mollando quello strato ruvidino che la contraddistingue, risulta alla fin fine piuttosto simpatica. E dire che Longanesi diceva "giudico tutto dall'esteriorità: ho il coraggio di essere superficiale" !!! Si torna al tour de force filmico, caffè e via dentro alla sala

Mi aspetta il documentario **KATKA** della ceca Helena Třeštíková, documentarista dalla coerenza incredibile e dalla forza impressionante. I suoi documentari trattano per lo più rapporti personali, che la regista segue anche per anni... un suo famoso documentario, "Manzelske etudy", tratta della vita di 7 coppie che la Třeštíková ha seguito per 6 anni, riuscendo così a scavare profondamente nella relazione e nei cambiamenti avvenuti in questo lungo arco di tempo. In "Katka" la situazione è analoga: Katka è una ragazza tossicodipendente che entra ed esce dalle cliniche non riuscendo mai veramente a smettere. Siamo nel 1996 quando la Třeštíková comincia a filmare la storia della ragazza, e per 10 anni la regista seguirà la discesa agli inferi di quest'anima perduta in un limbo senza amore e senza scopo. Parlo di scopo, perché ciò che risulta evidente, grazie a questo lavoro, è quanto la tossicodipendenza sia un qualcosa dal quale è difficile evadere per una sudditanza mentale, prima ancora che fisica. È la mancanza di uno scopo e di una motivazione a vivere che lascia una persona nel mezzo di un lago ghiacciato senza vedere la riva da nessuna parte. Poi per Katka arriva quella che potrebbe essere la svolta, aspetta un bambino ed ora non è più sola, non è più slegata da qualsiasi responsabilità, se non con sé stessa. Inizia così una serie pressoché infinita di va e vieni dalle cliniche, mentre il rapporto col padre del bimbo si deteriora di giorno in giorno. È la storia di una sconfitta, la colata a picco di una nave costruita con assi troppo fragili per resistere alla burrasca che è la vita.

Poi è la volta dei corti; poi mi prendo una pausa forzata e me ne vado a vedere un po' di triestini in uscita libera, si torna all'albergo, si tenta la chiacchiera con figlia del padrone dell'albergo che non alza lo sguardo dalla tastiera del computer e risponde solo sì o no catapultandomi così in una scena

che avrei pensato più legata a Milano; poi si è di ritorno per i due lungometraggi che determinano la fine della mia breve permanenza e al festival e per voi la fine della lettura (e qualcuno, lo so, tirerà un sospiro di sollievo...).

Il primo è **KRANKHEIT DER JUGEND** ("La malattia della giovinezza") del tedesco Dieter Berner. La sceneggiatrice, ospite del festival, appunta che il film è nato dal lavoro dei ragazzi di questa scuola di cinema e teatro in Germania, il budget è limitatissimo(25.000€), e la storia è una trasposizione da Bruckner. Insomma, mi metto comodo e apro i canali uditivi e sensoriali! Peccato che i ragazzi recitino maluccio: la storia è un frullato di ormoni in età universitaria in salsa Dams, con giovani annoiati; il film non offre alcuno sguardo, non dico nuovo, ma almeno interessante, graffiante, critico... niente... il vuoto... c'è nessuno?... god save the queen?... posso farti vedere la mia collezione di farfalle?... 25.000 euretti potevano esser spesi, che so, per pagare un sicario per far fuori un simpatico omino che fa festini in bandana... no? vabbè, era solo un'idea "La malattia della giovinezza"? datevi all'onanismo, vi darà più soddisfazioni!!!!

Altro gettone altro giro: è la volta di **PÁL ADRIENN** della regista Ágnes Kocsis, e per fortuna è tutta un'altra storia. Piroska è un'infermiera alienata, anzi direi alienatissima, con un debole, al limite della dipendenza, per le paste alla crema. La sua vita è scandita in maniera maniacale ed alquanto sinistra da ritmi che sono anche rumori. Lavora in un reparto di malati terminali, sta quasi tutto il tempo in questa stanza terribile dove una intera parete è coperta da monitor in cui vi sono gli elettrocardiogrammi dei vari pazienti che la nostra, fra una pasta alla crema e l'altra, svogliatamente segue. Il rumore di questi macchinari è percussivo, insistente, terribile, quando sullo schermo appare una linea piatta. Piroska si alza mal volentieri e con la lentezza che la contraddistingue arriva nella camera del probabile morto, dove un medico tenta invano e con poca credibilità di rianimare il malato di turno. Qui si è aperta una falda in me, vivendo ogni giorno questa situazione (lavoro in ospedale)... certo, si instaura una distanza dal paziente che ti rende possibile continuare a fare questo tipo di lavoro, ma a volte la distanza è tale da farci dimenticare un aspetto fondamentale, e cioè che non siamo numeri come vorrebbero farci credere, non siamo prodotti da classificarenumerarearchiviare ma persone, ognuna con una storia diversa ed un passato. In parole povere si perde talvolta di vista l'umanità. Ecco... banale ma diabolico!
A casa, Piroska non ha una situazione tanto più gradevole: il marito è un nevrotico che schiaccia la moglie con le proprie pseudo vittorie e costruisce diorami urbani giganti con una precisione maniacale e, citando Oscar Wilde, "una scrivania troppo in ordine è il primo sintomo di una mente in disordine!". Il rapporto fra i due è scandito da frasi puntuali e puntualmente inutili, sguardi asettici e freddezze quotidiane. È proprio di questo infine che tratta la pellicola, di quanto il quotidiano si instauri come una zecca, fino a diventare un rito senza più alcun senso perché, come la stessa Piroska ammette, "ci si abitua a tutto", anche a morire ogni giorno ed ogni giorno di più. Le cose cambiano quando Piroska legge in cartella il nome di una nuova paziente appena arrivata: Pàl Adrienn, lo stesso nome della sua amica del cuore d'infanzia, ed è come se un argine si fosse rotto. Da qui incomincia un vero e proprio road movie atipico, su mezzi pubblici di trasporto, per ritrovare brandelli di memoria e riuscire infine a rintracciare l'amica chiedendo ai vari ex-compagni delle elementari, attoniti talvolta, talvolta freddi, notizie sulla ragazza. Quando infine Piroska otterrà il numero di telefono dell'amica, lo farà scomparire in una cassetta dei ricordi. La pellicola soffre a mio parere di almeno 20 minuti di troppo, ma si esce dal cinema con un senso di sollievo, perché siamo riusciti a ricordarci che infine tutto si riduce a desiderio o assenza di desiderio: il resto è una sfumatura!

All'uscita del cinema mi imbatto in signora di Genova che nel caso stia leggendo saluto. Mi chiede com'è stato il film, dico la mia opinione, anche sui minuti di troppo e sento un grido. È lo sceneggiatore del film, ce l'avevo alle spalle... e adesso? Chiacchieriamo e scopro un ragazzo che fa morir dal ridere, con battute taglienti al vetriolo, proprio come piace a me!!!
Ha anche un progetto musicale, Eddie Cat, non male, andate a sentirvelo!

Francesco Selvi

Crediti dei film citati

Vdvoem (*Insieme*)
regia, fotografia, montaggio: Pavel Kostomarov; produzione: Les Films Hors-Champ, Kinoko; con la partecipazione di: Lyudmila Loboda, Vladimir Loboda; suono; Arsenii Troitskii; distribuzione internazionale: Les Films Hors-Champ; formato: DV; lingue: v.o. russa; paese: Russia, Svizzera; anno: 2009; durata: 48'

Lumea văzută de Ion B. (*Il mondo secondo Ion B.*)
regia, sceneggiatura, fotografia, coproduzione: Alexandru Nanau; montaggio: Mircea Olteanu; musica: Dan Parvu; suono: Vlad Voinescu, Filip Muresan; produzione: HBO Romania; con la partecipazione di: Ion Barladeanu, Dan Popescu; formato: Betacam, col.; lingue: v.o. rumena; paese: Romania; anno: 2009; durata: 61'

Szelíd teremtés - A Frankenstein-terv (*Tenero figlio - Il progetto Frankenstein*)
regia, sceneggiatura: Kornél Mundruczó; fotografia: Mátyás Erdély; montaggio: Dávid Jancsó; musica: Philipp Edward Kümpel, Andreas Moisa, György Kurtág, Peter Zombola; suono: Gábor Balázs; scenografia: Márton Ágh;costumi: János Breckl; con la partecipazione di: Rudolf Frecska, Kornél Mundruczo, Lili Monori, Kitty Ksicos, Miklós Székely; case di produzione: Proton cinema; coproduzione: Essential filmproduction, Filmpartners, KGP Kranzelbinder Gabriele production, Laokoon film; distribuzione internazionale: Coproduction office; formato: 35mm, col; lingue: v.o. ungherese; paese: Ungheria, Germania, Austria; anno: 2010; durata: 105'

Sčast'e moe (*La mia felicità*)
regia, sceneggiatura: Sergei Loznica; fotografia: Oleg Mutu; montaggio: Danielius Kokanauskis; suono: Vladimir Golovnizkj; scenografia: Kirill Suvalov; costumi: Mare Raidma; con la partecipazione di: Viktor Nemec, Vlad Ivanov, Maria Varsami, Vladimir Golovin, Olga Suvalova, Aleksej Vertkov, Yurij Sviridenko; case di produzione: ma.ja.de filmproduction, Sota Cinema Group; coproduzione: Lemming film, ZDF/Arte; distribuzione internazionale: Fortissimo Film; formato: 35mm, col.; lingue: v.o. russa; paese: Germania, Ucraina, Paesi Bassi; anno: 2010; durata: 127'

Predstavlenie (*Parata*)
regia, montaggio: Sergei Loznica; suono: Vladimir Golovnizkj; case di produzione: ma.ja.de filmproduction; coproduzione: St Petersburg Documentary Film Studio, MDR; in associazione con: YLE TEEMA, Inspiratin Films; distribuzione internazionale: Deckert distribution; formato: 35mm, b-n; lingue: v.o. russa; paese: Germania, Russia, Ucraina; anno: 2008; durata: 82'

Katka
regia, sceneggiatura: Helena Třeštíková; fotografia: Vlastimil Hamernik, Kristian Hynek, Martin Kubala, Ferdinand Mazurek, Brano Pazitka, Miroslav Souček, Tomáš Třeštík; montaggio: Jacub Hejna; musica: Tadeas Vercak; suono: Vaclav Hejduk, Stanislav Hruska, Jaroslav Jedlicka; case di produzione: Negativ s.r.o.; distribuzione internazionale: Taskovski Films; formato: 35mm , col.; lingue: v.o. ceca; paese: Repubblica Ceca; anno: 2010; durata: 90'

Krankheit der jugend (*La malattia della giovinezza*)
regia: Dieter Berner; scceneggiatura: Hilde Berger (basata sulla piece originale di Ferdinand Bruckner); fotografia: Dennis Pauls; montaggio: Robert Hentschel; musica: Daniel Dickmeis; suono: Franziska Lehmann, Peter Breitenbach; scenografia: Tatiana Belova; costumi: 'Rudi' ; con la partecipazione di: Stella Hilb, Matthias Weidenhofer, Alina Levshin, Janin Stenzel, Florens Schmidt, Nora Huetz, Sebastian Brandes; case di produzione: HFF 'Konrad Wolf', Potsdam-Babelsberg; formato: HD, col.; lingue: v.o. tedesca; paese: Germania; anno: 2010; durata: 91'

Pál Adrienn
regia: Ágnes Kocsis; sceneggiatura: Ágnes Kocsis, Andrea Roberti; fotografia: Adam Fillenz; montaggio: Tamás Kollányi; suono: Herman Pieete, Robert Juhasz; scenografia: Alexandra Maringer, Adrien Asztalos; costumi: Julia Patkos, Monika Kiss-Matyi; con la partecipazione di: Eva Gabor, Istvan Znamenak, Akos Horvath, Lia Pokorny, Izabella Hegyi; case di produzione: KMH filmproduction; coproduzione: Isabella Films, Freibeuter film, Cinema Defacto, Oblomova Film; distribuzione internazionale: Elle Driver; formato: 35mm, col.; lingue: v.o. ungherese; paese: Ungheria, Paesi Bassi, Austria, Francia; anno: 2010; durata: 136'

La vita agra

Carlo Lizzani | Italia - 1964 - 35mm - bianco e nero - 104'

di Matteo Contin

La vita agra
regia: Carlo Lizzani; soggetto: Luciano Bianciardi, dal romanzo omonimo; sceneggiatura: Sergio Amidei, Luciano Vincenzoni, Carlo Lizzani; fotografia: Erico Menczer; montaggio: Franco Fraticelli; suono: Liliano Galli, Mario Amari; musiche: Piero Piccioni; costumi: Dario Della Corte; scenografo: Enrico Tovaglieri; interpreti: Ugo Tognazzi, Giovanna Ralli, Giampiero Albertini, Nino Crisman, Rossana Martini, Elio Crovetto, Paola Dapino, Pippo Starnazza, Augusto Bonardi, Maria Pia Arcangeli, Giuliana Rivera, Misa Pesaro, Enzo Jannacci; casa di produzione: Film Napoleon; distribuzione: Euro International Films; visto di censura: 42801 del 21-04-1964; paese: Italia; lingua: italiano; anno: 1964; durata: 104'

«Oggi, a distanza, penso che sia stata proprio la lezione de "La vita agra" a farmi scegliere man mano – tra i tanti fatti di cronaca, di violenza che negli anni Settanta dilagavano sulle prime pagine dei giornali – quelli in cui riconoscevo con sempre maggiore chiarezza i tratti di una società che aveva preso a correre in modo via via più febbrile verso due traguardi: il consumo e il successo»
Carlo Lizzani, Il mio lungo viaggio nel secolo breve

Luciano Bianchi è responsabile delle iniziative culturali presso in una miniera di Guastalla ma viene licenziato a causa dei tagli al personale dovuti ad una riduzione dei costi generali che servirà a tenere aperta la miniera. Qualche giorno dopo la miniera esplode per colpa della riduzione dei sistemi di sicurezza, causando la morte di quarantatre operai. Luciano decide così di partire per Milano e vendicarsi, facendo esplodere il grattacielo sede della società mineraria. Arrivato a Milano, Luciano conosce Anna, giovane rivoluzionaria con cui instaura una relazione extraconiugale. Luciano però è costretto a trovare un lavoro per sopravvivere: inizia così a fare il traduttore, cercando una strada nel mondo dell'editoria. Ma sarà l'universo della pubblicità ad accoglierlo e ad introdurlo della società.

Milano è finalmente Milano
Come ne "Lo svitato", Milano continua ad essere una città perennemente in costruzione, anche se il significato di questa continua espansione e ricostruzione, assume toni diversi rispetto a quelli affrontati nel film precedente. Se prima la crescita di Milano era lo specchio di un mondo che aveva il desiderio di migliorare, ora è diventata il riflesso di una coscienza che mira a dimostrare solamente la sua superiorità industriale e commerciale con edifici sempre più imponenti, moderni, enormi. Milano smette di essere una città a misura d'uomo e diventa una città fatta su misura dei suoi irraggiungibili sogni e desideri di grandezza, che però lo schiacciano e lo opprimono con edifici che continuano a ricordagli quanto piccolo è l'uomo se confrontato con quel sogno lontanissimo di successo e denaro. Ed ecco il proliferare di grattacieli, di enormi condomini moderni che sbocciano come fiori spaventosi ai margini della città. Nascono le città-satellite, i nuovi quartieri che dipendono in tutto e per tutto dalla città, piccoli mondi esclusi e rinchiusi in cui Luciano si trasferisce annullandosi definitivamente. Lizzani però non dimentica di registrare anche tutto l'affascinante mondo degli artisti milanesi (che aveva personalmente conosciuto già nel dopoguerra), qui rappresentati nella famosa Latteria Pirovini in cui un giovane Enzo Jannacci si esibisce nel suo repertorio. La Latteria Pirovini sembra essere l'ultimo avamposto in cui regna un poco di libertà, un mondo non ancora attaccato dal pensiero del successo e del denaro.
Milano è diventata, nel bene e nel male, finalmente Milano.

Luciano Bianchi e l'altra faccia del boom
Arrivato a Milano con l'idea della rivoluzione, Luciano si ritrova nel giro di qualche mese ingabbiato nelle logiche di una città che divora letteralmente le coscienze dei suoi abitanti per piegarle al suo volere. Arrivato a Milano con l'idea di cambiare il mondo, l'unica cosa che Luciano cambierà sarà sé stesso. "La vita agra" è il racconto del progressivo smarrimento di un immigrato che, giunto in un nuovo paese, è costretto (volente o nolente) ad accettare le regole del luogo per sopravvivere giorno dopo giorno. Lo smarrimento della propria identità con la relativa sostituzione di valori, desideri e sogni, è un passaggio graduale e sottilmente ambiguo, protratto in piccoli ed invisibili ricatti che tendono a fare di Luciano, prima una persona privata dei suoi punti di riferimento e, successivamente, un individuo con i piedi ben saldati su quell'asfalto che lo ha intrappolato ormai per sempre e che, a partire da ora, può modellarlo a suo piacimento. Il film si apre con un'azzardata sequenza (siamo nel 1964) in cui Luciano Bianchi, interpretato da Ugo Tognazzi, si rivolge direttamente agli spettatori introducendo alcuni temi della pellicola e la storia che a grandi linee sarà raccontata. L'intento di Carlo Lizzani e dei suoi sceneggiatori (Sergio Amidei e Luciano Vincenzoni) è chiaro: creare complicità tra il protagonista e lo spettatore in modo da rendere graduale il cambiamento di Luciano, farlo quasi sembrare un processo naturale in cui il protagonista non ha che da guadagnarci. Di fatto è solo nel finale grottesco e amarissimo, che scopriamo il risultato di questo silenzioso cambiamento. Un finale che, pur chiudendo la pellicola, apre un capitolo

di inarrestabile declino morale di una Milano sempre più sprofondata nel suo illusorio e vacuo benessere. Ugo Tognazzi è il corpo attoriale perfetto per impersonare Luciano Bianchi, capace di fraternizzare immediatamente con lo spettatore e di rendere ancora più cinico e doloroso il ribaltamento finale.

La cattedrale

Il grattacielo ossessiona Luciano. Lo vuole distruggere, far esplodere, lo vuol vedere saltare in aria. La stessa aria che sente soffiare sulla sua pelle durante i sopralluoghi onirici in cima al grattacielo, dove sotto ai suoi piedi continua a scorrere la città tra la nebbia. Un'immagine ossessiva che ritorna nel film a più riprese, imponente e minacciosa, come un'oscura cattedrale che racchiude in sé il segreto della sopravvivenza, anzi, il segreto stesso della vita, ovvero lo spirito di adattamento. E quando Luciano si adatta alla visione così disturbante e divina del Torracchione (come lui lo chiama), diventa membro di quella chiesa e dall'edificio scompare il suo terrore gotico. Ora il grattacielo si confonde con i palazzi, i condomini, si confonde con i ponti e le ferrovie, diventa anonimo ed invisibile all'occhio anestetizzato e distante di Luciano.

Il libro e il film

Impossibile non affrontare con un film come "La vita agra", l'annoso problema dell'adattamento cinematografico di un'opera letteraria. Scritto da Luciano Bianciardi, che trae spunto per le vicende raccontate partendo dalla propria biografia, il libro arriva sugli scaffali delle librerie nel 1962, ponendo subito in evidenza la voce fuori dal coro del suo autore, capace di una riflessione in itinere di quel boom economico che aveva travolto l'Italia e dal cui passaggio cominciavano a riemergere le macerie. Nel 1964 Lizzani si mette al lavoro con Amidei e Vincenzoni sull'adattamento del libro e, il primo cambiamento che apportano, è quello di variare le origini del protagonista, che da toscano diventa emiliano, scelta motivata dall'esigenza di cucire il personaggio su Tognazzi, e pure per modernizzarlo. A parte questo piccolo cambiamento, ciò che muta radicalmente, è il tono complessivo della narrazione. Se il libro di Bianciardi è un'acuta osservazione esistenzialista (percorsa da un solido e cupo senso dell'umorismo), il film di Lizzani è invece incasellato nella cornice della commedia all'italiana, di cui sfrutta modi e stili. Il cambiamento c'è e si fa sentire, la scelta optata da Lizzani e dai suoi sceneggiatori, pur creando all'epoca qualche perplessità, può essere vista oggi una scelta di rottura per entrare ancora di più nel significato intrinseco dell'opera letteraria. Conferma questa direzione anche il finale che differisce dal libro, ma che ne amplifica il senso. Lo smarrimento dello spettatore nel vedere il suo eroe integrato con la società contro cui si batteva, è il grande e sofferente risultato ottenuto da Lizzani, che ingabbia ulteriormente il suo personaggio con la sequenza finale in cui Luciano si ritrova intrappolato nella gabbia piccolo-borghese, con i suoi sogni esplosi per sempre insieme ai fuochi d'artificio del Torracchione.

Carlo Lizzani e la schizofrenia dei generi

Ci sono voluti quasi quarant'anni prima che Carlo Lizzani venisse riconosciuto come autore in quanto tale, dopo un'intera carriera in cui è stato definito, nel migliore dei casi, un ottimo mestierante con delle tematiche ricorrenti. Questo tardivo riconoscimento, nasce forse dalla difficoltà di inserire il regista e la sua filmografia in un genere ben preciso, compito arduo (se non impossibile) per un regista come Lizzani, che durante la sua carriera ha affrontato ogni tipo di genere cinematografico, dal dramma storico alla commedia all'italiana, dal film in costume alla ricostruzione storica, dall'instant-movie al western, dal film comico al gangster -movie.

"La vita agra", all'interno del più ampio discorso sui generi, rappresenta in maniera limpida e precisa, la funzione che il genere assume all'interno del cinema di Lizzani. La pellicola parte come un'originale commedia all'italiana (nuova e d'impatto per il nostro cinema, la scelta di far parlare il protagonista direttamente in camera) e continua ad esserlo per tutta la sua durata, se non fosse per dei continui corti circuiti che disturbano la naturale trasmissione del genere, inserendo piccoli elementi destabilizzanti. L'incontro tra Luciano e Anna, ad esempio, è girato con uno stile documentaristico che poi Lizzani affinerà in "Banditi a Milano", oppure le sequenze con i proprietari dell'appartamento in cui Luciano vive, che sembrano rifarsi apertamente ad una certa corrente ludica della Nouvelle Vague ("Zazie nel metrò"). Questi disturbi continua nell'iter della narrazione, contribuiscono a ricreare un'atmosfera instabile dove un luogo sicuro (la commedia all'italiana), è continuamente sovvertito e disturbato da inserti fuori luogo che accrescono la dimensione metafisica del racconto. Ne è una prova la straniante sequenza del colloquio alla casa editrice, sviluppata come se fosse un film di fantascienza alla "1984", in cui però rimane una forte impronta della ruvida ironia del protagonista.

L'anarchica schizofrenia formale de "La vita agra" è dunque la dimostrazione più ampia e sincera (ma anche imperfetta) del ruolo che il genere ricopre all'interno del cinema di Lizzani: non una gabbia che piega la storia e la narrazione alle sue regole, ma un attrezzo per raccontare e approfondire la realtà.

Matteo Contin

RASSEGNA STAMPA 1964

[...] "La vita agra" non riesce a essere né un film *serio*, che tenga conto di tutte le componenti della condizione rappresentata, né un film satirico di cui gli mancano la cattiveria, l'indignazione polemica e la capacità di incidere nel profondo. La struttura formale del film, con quella continua dissipazione della aneddotica nel bozzetto e nella facile deformazione caricaturale, è in tal senso rivelatrice: basterebbe ricordare la sequenza della discussione sull'erotismo, il ritratto dei coniugi svizzeri, la descrizione alla Gregoretti dell'interno del "torracchione". [...]

Adelio Ferrero da *Cinema Nuovo*

Der Letzte Mann

(L'ultima risata) F.W. Murnau | Germania - 1924 - 35mm - b/n - muto - 77'

di Fabrizio Fogliato

/silent

Der letzte Mann (*L'ultima risata*)
regia: F.W. Murnau; sceneggiatura: Carl Mayer; fotografia, operatore: Karl Freund; musiche: Giuseppe Becce; scenografie, aiuto regia: Edgar G. Ulmer; architetto-scenografo: Robert Herlth, Walter Röhrig; effetti speciali: Ernst Kunstmann; interpreti: Emil Jannings, Maly Delschaft, Max Hiller, Emilie Kurz, Hans Unterkircher, Olaf Storm, Hermann Vallentin, Georg John, Emmy Wyda, O.E. Hasse; produttore: Erich Pommer; casa di produzione: Universum Film (UFA); pese: Germania; anno: 1924; durata: 77' (101' - versione restaurata)

Distribuito alla fine del 1924, *Der Letzte Mann*, è il risultato di un lavoro comune di tre "maestri" del cinema espressionista: lo sceneggiatore Carl Mayer, l'operatore Karl Freund e il regista Friedrich Wilhelm Murnau. Il timbro di Carl Mayer è fortemente presente nella rappresentazione puramente espressionista della vicenda: il 1924 rappresenta per il cinema tedesco una sorta di anno "cerniera", capace di tenere assieme le forti istanze figurative e simboliche dell'espressionismo e le "forzate" concessioni al realismo sempre più richieste da un pubblico involgarito e frustrato dalla pesante crisi economica. *Der Letzte Mann* può essere considerato un film di puro istinto, in cui è questa caratteristica "animale" (e quindi potentemente umana) a guidare l'agire dei personaggi. Non a caso il film è privo di didascalie, non per una particolare scelta innovativa (come si disse all'epoca), bensì perché l'istinto si trasmette reciprocamente tra schermo e spettatore e pertanto non necessita né di spiegazioni, né di dialoghi. Difatti, *Der Letzte Mann*, non è il solo film ad essere privo di cartelli descrittivi, come dimostra il coevo *Sylvester* (La notte di San Silvestro, 1924) di Lupu Pick, perché si tratta di opere che per la loro struttura possono farne a meno. Come dice Siegfried Kracauer nel fondamentale "Da Caligari a Hitler", infatti: «*Non è tanto per l'ingegnosità tecnica quanto per l'argomento dei film dell'istinto che i produttori del film hanno inventato una narrativa senza didascalie. Istinti e passioni fioriscono al di sotto della dimensione del ragionamento discorsivo, e si prestano quindi a essere descritti senza spiegazioni verbali. Ciò vale soprattutto per i film di Mayer, che hanno una trama intenzionalmente semplificata. Essi raccontano fatti essenzialmente muti e perciò le didascalie non solo sarebbero superflue ma disturberebbero la continuità visiva*» (pag 152). In origine, *Der Letzte Mann*, doveva essere il terzo capitolo della trilogia "simbolista" di Lupu Pick, dopo *Scherben* (La Rotaia, 1921) e *Sylvester*, ma a causa di incomprensioni tra il regista e il suo sceneggiatore Carl Mayer, causate probabilmente dall'eccessivo simbolismo utilizzato da Pick, il film passò nelle mani di Murnau, il quale riuscì a mantenere un perfetto equilibrio tra kammerspiel e racconto sociale. Nel 1924, come detto, la cinematografia tedesca sembra rinnegare se stessa rinunciando alla forza dirompente sia del kamerrspiel (il dramma intimo), sia alla metafisica del racconto, entrambi colonne portanti dell'avanguardia artistica dell'espressionismo, in favore di un realismo che sceglie la questione sociale come urgenza narrativa, e che rinuncia in partenza all'approfondimento psicologico per lasciare spazio a personaggi stilizzati e caricaturali. Friedrich Whilelm Murnau è abilissimo in *Der Letzte Mann* a destreggiarsi tra i due estremi e a conciliare all'interno del racconto tutta la sua poetica senza rinunciare né al simbolismo, né alla psicologia delle immagini. Egli stesso infatti dichiara: «*Amo la realtà delle cose ma sempre mescolata alla fantasia. Non capita così anche nella nostra vita, con le reazioni e le emozioni umane? Esistono sia le azioni che i pensieri, e James Joyce lo ha mostrato nelle sue opere in modo molto efficace: prima descrive l'universo dei pensieri umani, che poi controbilancia con la descrizione dell'azione. In fondo il tema del pensiero è quello più radicato in questa trama*» (Lotte H. Eisner, Murnau, Alet, 2010, pag.136).

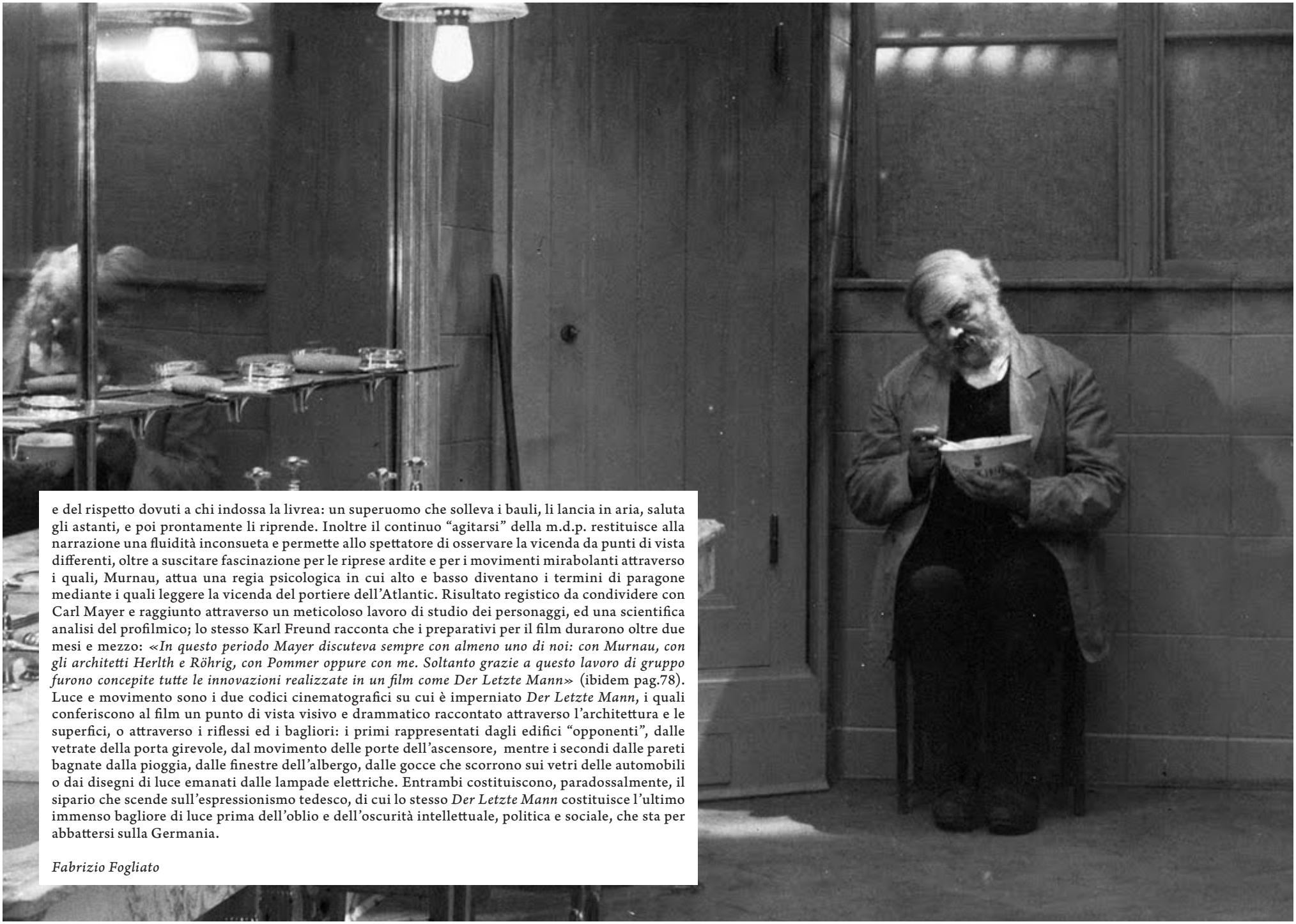
> Il protagonista è il portiere del Grand Hotel Atlantic di Berlino (Emil Jannings), dapprima rispettato e riverito, e che in secondo tempo, viene degradato e confinato dalla direzione a sorvegliare i gabinetti, situati giù in basso, nel sottosuolo. Il portiere si sente crollare il mondo addosso anche perché l'ambiente in cui vive impietosamente lo deride. Ma il destino, e l'autore, sono benevoli e grazie ad una eredità di uno zio d'America, il protagonista ritorna nell'albergo, questa volta, come ricco cliente.

Storia profondamente tedesca, *Der Letzte Mann* è un film articolato su diversi livelli narrativi, tra simbologia, psicologia, realismo e questione sociale, i quali di volta in volta si sovrappongono o isolano all'interno di un tessuto narrativo compatto e potente. L'aspetto architettonico della Berlino del 1924 è giocato sul contrasto tra l'edificio dell'Hotel Atlantic e i casermoni del quartiere popolare. L'albergo è percorso da una continua dinamicità, dalla porta girevole, a l'ascensore fino alle porte a molla che introducono alle toilettes, mentre l'edificio popolare abitato da piccolo-borghesi è statico, grigio e triste, con i suoi ballatoi malfermi e le porte sempre chiuse. Murnau instaura tra le due sfere architettoniche un legame sociale attraverso cui l'individuo modifica (in meglio o in peggio, non ha

importanza) il suo comportamento ed il proprio rapporto con il prossimo. La livrea del portiere, con i suoi galloni e i suoi bottoni lucidi e luccicanti, suscita molto più rispetto nel quartiere popolare, con le donne che rendono omaggio al portiere attendendolo all'uscita e i bambini che ne hanno timore, che all'esterno dell'Atlantic, dove l'uniforme ha valore solo per ciò che rappresenta: il simbolo indossato da colui che accompagna all'interno i ricchi avventori. Questo aspetto è accentuato, e quasi estremizzato da Carl Mayer, quando al mattino il portiere esce di casa per recarsi al lavoro e viene riverito dalle donne del palazzo che appaiono non solo ammirate, ma persino convinte che quella presenza nel loro palazzo possa illuminare la loro grigia quotidianità e che esse stesse possano brillare di luce riflessa. Nella Germania pre-nazista l'uniforme militare (a cui inequivocabilmente rimanda quella del portiere) suscita ammirazione e rispetto, mentre in quella dominata da Hitler sarà proprio il fascino della divisa uno degli elementi simbolici a cui i tedeschi si aggrapperanno per idolatrare l'autoritarismo (mascherato da nazionalsocialismo) inteso come formula politica in grado di proteggerli e di evitare la disgregazione dei popoli. In quest'ottica è persino possibile leggere nell'opera di Mayer e Murnau una precognizione della disfatta della Germania del Terzo Reich e una feroce ironia nei confronti dell'attualità di una autorità apparente, ma fittizia e inconsistente, come quella rappresentata dai governi della Repubblica di Weimar. In *Der Letzte Mann* c'è però un altro elemento "politico" che suscita inquietudine e interroga lo spettatore. Una decisione normale, come quella operata dal direttore dell'albergo nei confronti del portiere ormai invecchiato, il quale, non viene licenziato, ma invitato a dismettere l'uniforme gallonata per indossare il grembiule bianco da inserviente, si trasforma istantaneamente in un dramma insostenibile. Difatti, la tesi espressa lungo tutta la durata del film è quella secondo cui solo l'autorità (espressa dall'uniforme) rappresenta il potere costituito in grado di operare delle scelte e prendere delle decisioni, mentre quando questa viene meno lascia spazio solo all'anarchia e al disordine, come puntualmente avviene nella vita del povero portiere. Ma è la società a condannare l'uomo stesso, il quale, presago della reazione dei conoscenti una volta venuti a sapere del suo declassamento, immagina l'albergo crollargli addosso, mentre, dopo aver trafugato la livrea, si allontana trafelato dall'Hotel. Una scena simbolica, che anticipa nei fatti ciò che accade da lì a poco. Il cambio di lavoro, viene vissuto dagli inquilini del palazzo come un'onta al pari di una degradazione militare. Se prima pensavano (si illudevano) di riflettere e beneficiare della luce della livrea, ora si sentono offesi e degradati essi stessi dal grembiule da inserviente delle toilettes, il quale agisce da elemento perturbante in quanto li allontana e li cancella dal mondo elegante (rappresentato dall'Atlantic) di cui pensavano di fare parte. Ecco perché attraverso una lunga serie di maschere grottesche (ispirate ai quadri di Grosz), Murnau mette in scena, con rigore e partecipazione, i peggiori istinti umani: dalle risa sguaiate delle pettegole del pianerottolo, alla reazione violenta e incomprensibile dei suoi parenti che arrivano al punto di cacciarlo di casa, fino all'indifferenza crudele dei bambini che non gli si avvicinano neanche più. Emil Jannings traduce al meglio questo cambio di prospettiva esistenziale attraverso un progressivo ma repentino ingobbimento del portiere, il quale, una volta resosi conto dell'accaduto, crolla, letteralmente, sotto il peso "invisibile" di una colpa che non ha. Il suo camminare lento e trascinato, la schiena piegata, i capelli in disordine, i baffi trasandati, l'incupimento del viso stridono con il precedente lustrasi la livrea, pettinarsi accuratamente (con vanità) baffi e capelli, camminare fiero e impettito, attraverso due ali di folla omaggianti, per uscire dal quartiere e dirigersi verso l'albergo. Quel peso "invisibile" è chiaramente quello dell'umiliazione auto-impostasi e impostagli dalla società: il portiere infatti è corresponsabile della tragedia a cui va incontro perché è incapace di accettare l'avanzare della vecchiaia e di adattarsi al nuovo ruolo sociale,

e anziché vivere serenamente il tempo che gli resta, inopinatamente, sceglie di abbandonarsi all'autocommiserazione e di rinunciare a vivere. Emblematica l'ultima scena del film (prima del finale favolistico), in cui il portiere si "rifugia" in albergo per trascorrere la notte e viene affettuosamente coperto dal guardiano notturno, gesto che sembra sancire una sorta di solidarietà di classe, ma che in realtà non è niente altro che un gesto inutile attraverso cui si lega il destino di due "vinti" e derelitti. Il finale posticcio ad opera di Carl Mayer, che segue il naturale epilogo della vicenda (e che suggerisce la morte, se non quella reale almeno quella simbolica, del portiere), altro non è che la concessione hollywoodiana ad un pubblico svagato e poco esigente (in quel periodo più attratto dal cinema americano sognante e fiabesco, che da quello tedesco problematico e complesso), viene introdotto dall'unica didascalia del film che recita: *L'autore, impietosito per la sorte del povero portiere nella vita reale, vuole guidarlo verso un futuro migliore anche se fittizio*, cui segue per una decina di minuti lo svilupparsi della vicenda irreale secondo cui il portiere, dopo aver ereditato un ingente somma di denaro, diventa cliente dell'hotel tra lauti banchetti e improbabili amici (il guardiano notturno) riabilitati da una ricchezza tanto effimera quanto inusuale, che non cancella la loro bontà di fondo. Un epilogo triste e mieloso, imposto dalla UFA, che deve essere citato ma che, soprattutto oggi, appare irritante e fastidioso, che non aggiunge nulla di nuovo e, fortunatamente, non cancella l'impatto e la potenza figurativa dei precedenti 75 minuti. Quella, ad esempio, espressa nel profilmico della scena in cui viene mostrato l'ingresso dei bagni, ripreso da Karl Freund come se fosse l'antro di una caverna, percorso da ombre minacciose e anticipato dal fascio di luce semovente proveniente dalla lanterna del guardiano notturno. Le angolazioni insolite e i tagli espressionisti della luce favoriscono l'ubiquità psicologica del film, e permettono allo spettatore di penetrare nel cuore degli avvenimenti. Così la porta girevole dell'Atlantic diventa metonimia della giostra della vita: non a caso è durante il roteare della porta che avviene la "sostituzione" tra il vecchio portiere e quello giovane, ed è nel mezzo del movimento rotatorio che il vecchio prende coscienza del suo essere stato sollevato dalla mansione. Allo stesso modo vengono gestiti i rapporti interpersonali, attraverso una dialettica dello spazio e delle proporzioni che lascia sbalorditi: come nella scena in cui la zia si reca dal portiere, per portargli dei dolciumi, ancora ignara del suo declassamento. La scena viene ripresa dall'interno della hall, attraverso i vetri dell'entrata dell'albergo, con in primo piano la schiena del nuovo portiere (le cui dimensioni per effetto ottico appaiono ingrandite) mentre sullo fondo è posizionata l'immagine piccola e schiacciata della donna come ad evidenziarne, sin dal primo impatto, tanto il complesso di inferiorità nei confronti dell'autorità, tanto l'ignoranza e la meschinità che la contraddistinguono. Allo stesso modo, la memorabile scena iniziale del film, ripresa attraverso la discesa dell'ascensore (che anticipa la "discesa" del protagonista), frantuma lo spazio attraverso l' "esplodere" delle luci della hall dell'Atlantic e getta un'ombra di inquietudine sull'intera vicenda attraverso la divisione dello spazio secondo linee oblique (le stesse riproposte durante la deformazione scenica operata per raffigurare l'allucinazione del portiere), conferendo all'opera valore sia narrativo che psicanalitico.

Der Letzte Mann, è anche, un film che certifica la potenza dell'istanza narrante e la successiva influenza esercitata dagli operatori tedeschi sul cinema hollywoodiano. La macchina da presa di Karl Freund, nel film di Murnau, è un moto perpetuo attraverso cui si determinano caratteri, movimenti dei personaggi e stati d'animo (emblematica la scena dell'ubriacatura in cui l'ondeggiare della m.d.p. soggettivizza lo smarrimento del portiere), o mediante la quale l'allucinazione prende forma (i piani-sequenza con la m.d.p. posta sulla bicicletta) e si concretizza nella trasposizione onirica dell'omaggio



e del rispetto dovuti a chi indossa la livrea: un superuomo che solleva i bauli, li lancia in aria, saluta gli astanti, e poi prontamente li riprende. Inoltre il continuo "agitarsi" della m.d.p. restituisce alla narrazione una fluidità inconsueta e permette allo spettatore di osservare la vicenda da punti di vista differenti, oltre a suscitare fascinazione per le riprese ardite e per i movimenti mirabolanti attraverso i quali, Murnau, attua una regia psicologica in cui alto e basso diventano i termini di paragone mediante i quali leggere la vicenda del portiere dell'Atlantic. Risultato registico da condividere con Carl Mayer e raggiunto attraverso un meticoloso lavoro di studio dei personaggi, ed una scientifica analisi del profilmico; lo stesso Karl Freund racconta che i preparativi per il film durarono oltre due mesi e mezzo: «*In questo periodo Mayer discuteva sempre con almeno uno di noi: con Murnau, con gli architetti Herlth e Röhrig, con Pommer oppure con me. Soltanto grazie a questo lavoro di gruppo furono concepite tutte le innovazioni realizzate in un film come Der Letzte Mann*» (ibidem pag.78). Luce e movimento sono i due codici cinematografici su cui è imperniato *Der Letzte Mann*, i quali conferiscono al film un punto di vista visivo e drammatico raccontato attraverso l'architettura e le superfici, o attraverso i riflessi ed i bagliori: i primi rappresentati dagli edifici "opponenti", dalle vetrate della porta girevole, dal movimento delle porte dell'ascensore, mentre i secondi dalle pareti bagnate dalla pioggia, dalle finestre dell'albergo, dalle gocce che scorrono sui vetri delle automobili o dai disegni di luce emanati dalle lampade elettriche. Entrambi costituiscono, paradossalmente, il sipario che scende sull'espressionismo tedesco, di cui lo stesso *Der Letzte Mann* costituisce l'ultimo immenso bagliore di luce prima dell'oblio e dell'oscurità intellettuale, politica e sociale, che sta per abbattersi sulla Germania.

Fabrizio Fogliato

CINEFORUM DI IDEE #004
/// a cura di Toni D'Angela

LA CASA. DIALETTICA DI INTIMITÀ E IMMENSITÀ

Casa dolce casa, casa amara casa, da sposare e non sposare, è rivestita dalla notte, eppure da essa ripara. Cuore più segreto e intimo del radicarsi nel suolo delle cose dell'essere umano, tanto più vicino, a volte, quanto più lontano, perduto, inabitabile, altre. La casa è un occhio aperto sull'Essere delle Cose e, in questo senso, ha una valore centrale nelle immagini di Andrej Tarkovskij per cui l'immensità del mondo si manifesta a partire da questo centro di intimità. La casa è una sorgente di vita e, infatti, la casa in Tarkovskij non esiste senza l'acqua, la casa, così, non è mai materia inerte, pietra, ma ha una densità pulsante: il cinema di Tarkovskij è un immaginario materiale. Ed è attraverso l'acqua delle piscine intorno alla dimora d'infanzia che ritorna a casa Burt Lancaster in *The Swimmer* di Frank Perry. L'acqua è la domanda che è sempre vita.

Anche per colui che viaggia, per il nomade e l'esiliato che scopre i diversi siti come la sua casa, la sua sede è quella in cui lascia traccia: una dialettica di nomade e autoctono che rinvia a *Shane*, dove il cavaliere errante sperimenta il sogno della casa proteggendone una altrui, o *Cinque pezzi facili*, tra sprofondamento nel gruppo familiare nella casa soffocante e baratro del vuoto sconfinato della strada: qui il primo rifugio è il misero rifugio.

Nella vita moderna questo valore della casa è impallidito, è diventato astratto, inumano e alienante: in *Playtime* la trasparenza fra esterno e interno, cioè l'annullamento della barriera protettiva dello spazio domestico, è la figura agghiacciante del controllo; nella casa di *Dillinger è morto* lo sgomento è silenzioso.

Anche quando la casa viene sfaldata, pure se l'uomo rischia di sprofondare nel fango, di confondersi con la bestia o la materia, come in *La donna dell'altro* di Victor Vicas, la casa sostiene l'umanità del soggetto, ancorandola alle relazioni, ai desideri e alle speranze. Sul filo del rasoio, si intende. Infatti, è

presto introdotto l'altro versante, oscuro, di questa forza che concede riposo e protegge, la volontà di conservare una famiglia a tutti costi, sottoscrivendo cambiali a Edipo e Super-Io: *Non aprite quella porta* o *Embrione* di Wakamatsu, la casa diventa un incubo, l'inferno dell'essere messi al mondo e il grembo materno strozza. Per non parlare del cinema di Yasujiro Ozu, delle stanze in cui transitano corpi contenuti nella ritualità del gesto, inginocchiati sul *tatami*, ritornanti nel dissolversi di entrate e uscite di *shoji* e *fusuma*, quadri che compongono e strutturano onde emotive e accidenti della vita, dimensionati nel rapporto familiare, che, rigorosamente e geometricamente, incornicia la violenza domestica, la guerra quotidiana che infine sospende l'ordito nella natura morta, nell'inserto, nel vuoto in cui si infila la durata, un tempo altro, diverso da quello che scandisce la violenza ritualizzata fra generazioni, padri e figlie, madri e figli. Allora la casa è quella dello spazio chiuso, claustrofobico, inquadrato di *L'angelo del focolare* di Dreyer: l'arte di pulire sotto il tappeto. Stracci appesi, lavati sotto i nostri occhi, come sudari. I cenci bianchi consumano l'innocenza condannando la casalinga all'impotenza di elevarsi.

Del resto, lo stesso ritorno alla casa materna, il viaggio che, attraverso la strada, ci conduce alle origini, può anche destinarci alla fine, coincidendo con la morte del corpo e dello spirito: *Little Odessa* e *Two Lovers* di James Gray. Chi non ha la propria casa non ne costruirà più, scriveva Rilke. In *The Searchers* Ethan Edwards continua il suo esilio nonostante le immagini di una volontà di radicarsi e restare. La casa sognata e perduta è il riparo che custodisce e preserva il vero sapore di ciascuno di noi, per molti aspetti ancora non svelato, è lo spazio dell'infanzia felice e bella, è il pilastro vigoroso che sorregge un tessuto dilacerato, casa alla quale spesso non si può più ritornare: *Jesse James*, *High Sierra*, *Colorado Territory, L'ultimo buscadero* oppure i film di Nick Ray, da *Il temerario* a *We Can't Go Home Again*: fin da *La donna del bandito*, il cinema di Ray, lo ha scritto Serge Daney, è sull'impossibilità del ritorno, sulla mancanza di casa.

Il viaggio a ritroso come atto dell'abitare, atto di resistenza dinnanzi alla decomposizione della storia, una dinamica di conforto che protegge e consola là dove la casa non esiste più (se non sotto forma di resto, maceria, segno della storia violenta – la guerra – non ancora redenta), proprio perché un tempo ci ha protetti. Ritorno alla casa natia, alla madre di nuovo, al grembo della madre e della civiltà (la Grecia). Lungo viaggio di ritorno alle origini dove principio e fine co-incidono, così come intimità e immensità. Il dolore alla deriva del viandante che cerca la dimora in cui inscrivere il suo essere errabondo e i grandi spazi spettralizzati e gli edifici sventrati che hanno perduto la loro funzione accogliente: *Lo sguardo di Ulisse*.

L'attraversamento dello spazio, nella continuità del pianosequenza, in *Lo sguardo di Ulisse*, si fa tempo, proprio come in *Il tempo ritrovato* di Raul Ruiz, altro viaggio di ritorno alla casa materna e a quella delle immagini che conservano il passato sottraendoci alla prigionia del presente attuale. Ma questo non significa, sia nel film di Ruiz che in quello Angelopoulos, che esista, nascosto nella casa materna, nel grembo, uno sguardo puro e innocente da recuperare, non contaminato dalle sozzure o dalle attese di famiglia, né che si possa riavvolgere tutto il nastro dell'esistenza e del passato poiché lo stesso riavvolgimento arricchisce e raddoppia questo passato, pertanto, all'infinito, occorrerebbe sempre e di nuovo ritornare a casa. Il viaggio stesso, il ricordo, è l'avventura, il senso, più che la meta, la casa.

Il luogo di riposo, solitario, soffice, vellutato, diventa simbolo di una profondità scura che avvolge i soggetti lungo scalini angusti in cui si scende nel passato e nella colpa, in Corman per esempio, ma anche attorno alla scala a spirale di sussurra e grida di *L'orgoglio degli Amberson*, le scale della pendenza servile in *The Servant*, linea di discesa nelle profonde abiezioni dell'umano. La casa della violenza domestica oggettivamente mostrata da Frederick Wiseman. Entrare nella casa, luogo di produzione e suddivisione del lavoro, mausoleo del dovere a tutti i costi, fa sudare, diventa un'esperienza angosciante che soffoca come nel noir *Slide Street* di Anthony Mann. Una discesa nella cantina, nella paura di *The Hole* di Joe Dante oppure – poiché la casa si articola in più spazio come la soffitta o la cantina, l'alto e il basso – nello scantinato tenebroso di *Tutta la città ne parla* commedia gangsteristica di John Ford, dove la messa in scena della liberazione dell'impiegato disciplinato si inscrive in un *luogo* come lo scantinato del suo palazzo: spazio anomalo rispetto agli altri luoghi caratteristici del film come l'appartamento costitutivo di una continuità, un campo del visibile che circoscrive il dispiegarsi ripetitivo dell'esistenza dell'impiegato. Mentre lo scantinato è un luogo dell'*invisibile*, escluso dalla situazione ordinaria di Jones – che abitualmente non *abita* lo scantinato – ma, nondimeno, è costitutivo di questa tranquillità astratta del focolare domestico: *sta sotto*, fa da *supporto*. Ad una prima lettura risulta che questi luoghi (lo scantinato e la casa come l'ufficio familiare e domestico) siano eterogenei: da un lato lo scantinato (che sta sottoterra e riceve poca luce) e dall'altro l'ufficio o l'appartamento (visibili). Ma il testo di Ford non separa, bensì connette questi due spazi: il campo oscuro dell'invisibile dove si scatena la furia pulsionale del represso Jones e la medietà rispettabile dell'impiegato. Non si tratta di un rapporto accidentale, ma di un rapporto essenziale e strutturale. Lo scantinato in cui trova la morte il gangster che molesta l'impiegato suo sosia, non è una tenebra esterna alla situazione normale e visibile, ma è *interna*.

Toni D'Angela

CINEFORUM DI IDEE è la rubrica a cura di Toni D'Angela giunta su RC30 alla sua quarta puntata. CINEFORUM DI IDEE vuole essere una fonte di idee per rassegne possibili ed immaginarie: un cineforum di parole. *Toni D'Angela, nato a Milano (1975), insegnante ed educatore, critico cinematografico e organizzatore di cineclub, ha scritto saggi e articoli su Ford, Walsh, Hitchcock, Welles, Peckinpah, Paradzanov, Warhol, Rivette, Woo, sul western e sul rapporto cinema/filosofia, ed i volumi "Il cinema western da Griffith a Peckinpah" (2004), "Nelle terre di Orson Welles" (2004) e "Corpo a corpo. Il cinema e il pensiero" (2006), "Raoul Walsh o dell'avventura singolare" (2008) e "John Ford. Un pensiero per immagini" (2010). Dirige il trimestrale multilingue on line "La furia umana" - www.lafuriaumana.it*

Carlos
(Francia/Germania, 2010)
Titolo int.: Carlos the Jackal

Regia: Oliver Assayas | **Sceneggiatura:** Oliver Assayas, Dan Frank | **Fotografia:** Denis Lenoir, Yorick Le Saux | **Cast:** Édgar Ramírez, Alexander Scheer, Nora von Waldstätten, Ahmad Kaabour, Christoph Bach, Susanne Wuest, Anna Thalbach, Julia Hummer, Alejandro Arroyo, Talal El-Jordi.

Riduzione da una mini-serie in tre puntate, questo biopic esplora la vita di Carlos the Jackal, dalla sua adesione al PFLP (Popular Front for the Liberation of Palestine) nel 1973 fino al suo arresto nel 1994, mostrando nel mentre la sua partecipazione a una serie di operazioni terroristiche. Nonostante l'abilità e l'eccellente interpretazione di Ramirez, il film corre troppo in alcuni punti per risultare davvero soddisfacente.

Winter's Bone
(USA, 2010)

Regia: Debra Granik | **Sceneggiatura:** Debra Granik, Anne Rosellini, Daniel Woodrell | **Fotografia:** Michael McDonough| **Colonna sonora:** Dickon Hinchliffe | **Cast:** Jennifer Lawrence, John Hawkes, Kevin Breznahan, Dale Dickey, Garret Dillahunt, Shelley Waggener, Lauren Sweetser.

Una diciassettenne dura, sola nel prendersi cura dei due fratelli più piccoli e della madre mentalmente instabile, cerca disperatamente il padre uscito di prigione quando viene a sapere che quest'ultimo ha impegnato la casa per pagare la sua cauzione. Nel suo intento, la ragazza non incontra niente altro che le resistenze della sua famiglia e del vicinato. Il sottovalutato film di Debra Granik, è un thriller ben recitato e dall'atmosfera contenuta.

White Material
(Francia/Camerun,2009)

Regia: Claire Denis | **Sceneggiatura:** Claire Denis, Marie N'Diaye, Lucie Borleteau | **Fotografia:** Yves Cape | **Colonna sonora:** Tindersticks | **Cast:** Isabelle Huppert, Christophe Lambert, Nicolas Duvauchelle, Isaach De Bankolé, William Nadylam, Adèle Ado, Ali Barkai, Daniel Tchangang, Michel Subor.

Mentre in Africa, loro patria adottiva, infuria una guerra civile, Maria, una francese, e la sua famiglia si ostinano inutilmente e assurdamente a raccogliere caffè dalla loro piantagione, rifiutandosi di credere che ormai ogni cosa è perduta. Nello spettrale cine-incubo di Claire Denis, viene costruita da un lato un'atmosfera densa di suspense e dall'altro un affascinante studio del personaggio, seguendo la meravigliosa Huppert verso il suo inevitabile destino.

The Ghost Writer
(Iran, 2004)
Titolo ita.: L'uomo nell'ombra

Regia: Roman Polanski | **Sceneggiatura:** Robert Harris, Roman Polanski | **Fotografia:** Pawel Edelman | **Colonna sonora:** Alexandre Desplat | **Cast:** Ewan McGregor, Pierce Brosnan, Olivia Williams, Kim Cattrall, Tom Wilkinson, Robert Pugh, Timothy Hutton, Jon Bernthal.

Un ghost writer decide di accettare all'ultimo un incarico che consiste nel riscrivere le memorie del primo ministro Adam Lang. Ben presto si imbatte in una serie di cospirazioni a livello internazionale, mettendo a repentaglio la propria vita. Nel complesso il thriller di Polanski appare poco convincente e a tratti sciocco in quanto manca di credibilità sia nei dettagli che nella trama in generale.

Un prophète
(Francia/Italia, 2009)

Regia: Jacques Audiard | **Sceneggiatura:** Jacques Audiard, Thomas Bidegain, Abdel Raouf Dafri, Nicolas Peufaillit | **Fotografia:** Stéphane Fontaine | **Colonna sonora:** Alexandre Desplat | **Cast:** Tahar Rahim, Niels Arestrup, Adel Bencherif, Hichem Yacoubi, Reda Kateb, Jean-Philippe Ricci, Slimane Dazi, Leïla Bekhti.

Un ingenuo diciannovenne privo di radici familiari entra in carcere e, spinto dallo spirito di sopravvivenza, da neofita diventa uno dei boss mafiosi più potenti. Premiato giustamente a Cannes, il film di Audiard è violentemente imprevedibile, ben recitato e ingegnosamente costruito.

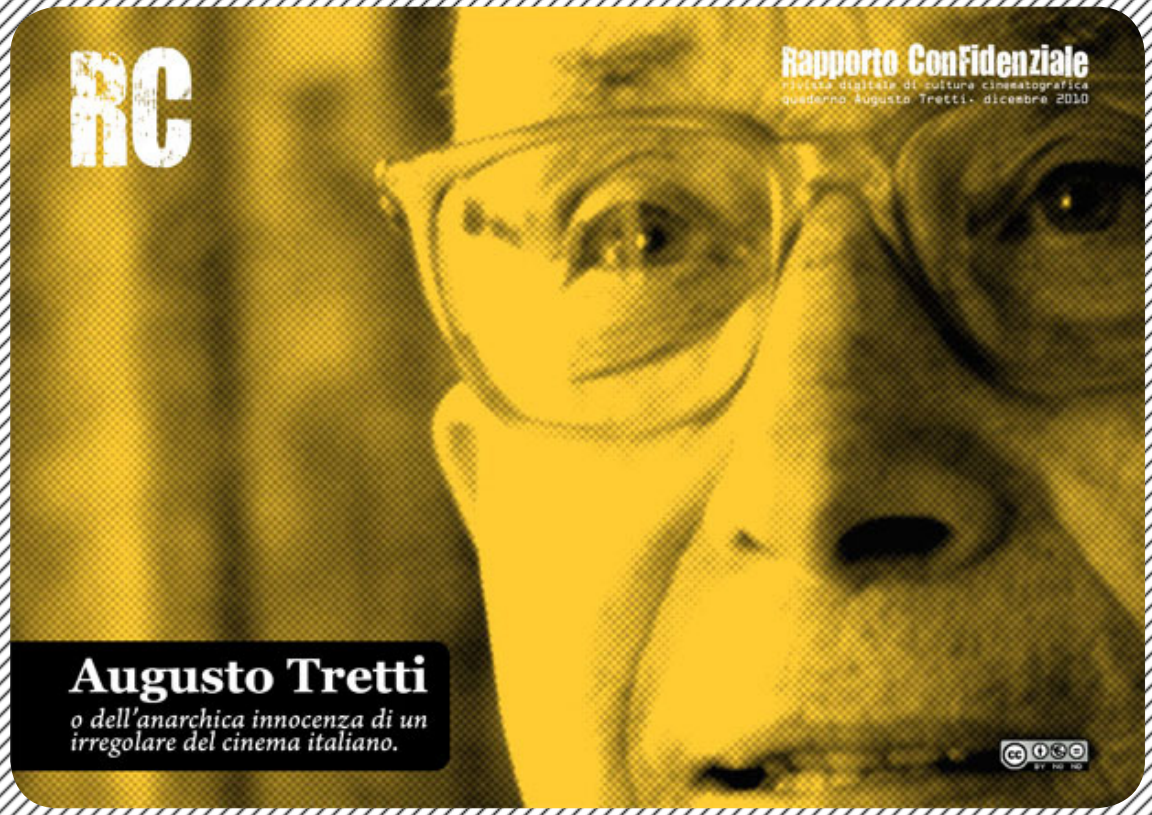
The Social Network
(USA, 2010)

Regia: David Fincher | **Sceneggiatura:** Aaron Sorkin, Ben Mezrich | **Fotografia:** Jeff Cronenweth | **Colonna sonora:** Trent Reznor, Atticus Ross | **Cast:** Jesse Eisenberg, Andrew Garfield, Justin Timberlake, Armie Hammer, Max Minghella, Brenda Song, Rooney Mara, Rashida Jones.

Fincher descrive dettagliatamente la nascita del social network Facebook, filtrandola attraverso una causa di svariati milioni di dollari, mostrando gli alti e i bassi di Mark Zuckerberg e Eduardo Saverin, due ragazzi che passano in un tempo breve dalla notorietà limitata ad Harvard alla conquista del mondo (e alla lite astiosa).

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

Federico Fellini



Rapporto Confidenziale
rivista digitale di cultura cinematografica

presenta

quaderno Augusto Tretti o dell'anarchica innocenza di un irregolare del cinema italiano - dicembre 2010

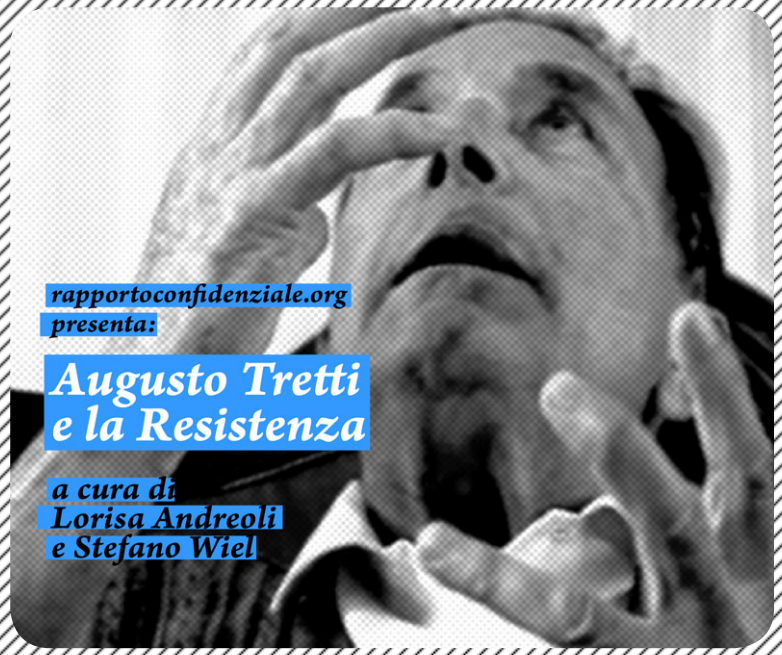
free download: http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=11383

quaderno realizzato in occasione della retrospettiva dedicata ad AUGUSTO TRETTI da:

AVVISTAMENTI 2010 - VIII MOSTRA INTERNAZIONALE DEL VIDEO E DEL CINEMA D'AUTORE | Cinema Nuovo Splendor, Bari, 20-21 dicembre 2010

Direzione Artistica e Organizzativa: Daniela Di Niso e Antonio Musci | Cineclub Canudo. **con il patrocinio di:** Regione Puglia - Assessorato al Mediterrano, alla Cultura e al Turismo. **in collaborazione con:** Cinema Nuovo Splendor, Cineteca Italiana, Rai Teche, L'Officina delle immagini e Rapporto Confidenziale.

info@avvistamenti.it | www.avvistamenti.it



AUGUSTO TRETTI E LA RESISTENZA

regia di Lorisa Andreoli e Stefano Wiel
Italia/1995, 58'29"

Un racconto in prima persona, ad inquadratura fissa, di quanto capitò al giovane Tretti, prima, durante e dopo, la guerra partigiana che infiammò le campagne veronesi nella metà del secolo scorso.

Il documentario è visibile al seguente indirizzo: http://vimeo.com/6976410

AUGUSTO TRETTI. work in progress

a cura di Alessio Galbiati e Roberto Rippa
Italia/2010, 6'42"

appunti per un'intervista al regista Augusto Tretti.
Lazise (Verona), 25 settembre 2009.

Il documentario è visibile al seguente indirizzo: http://vimeo.com/17824470

video

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, liberi e indipendenti... un costo ce l'ha!

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

RC:speciale/audiovideo

Et in terra pax

INTERVISTA AGLI AUTORI
Matteo Botrugno, Daniele Coluccini e Andrea Esposito

http://www.vimeo.com/15213670
durata 31:01 - by Roberto Rippa e Alessio Galbiati

INTERVISTA AGLI ATTORI
Maurizio Tesei, Riccardo Flammini, Michele Botrugno e Germano Gentile

http://www.vimeo.com/15176734
durata 22:31 - by Roberto Rippa e Alessio Galbiati

INTERVISTA AL PRODUTTORE
Gianluca Arcopinto

http://www.vimeo.com/15209773
durata 22:31 - by Roberto Rippa e Alessio Galbiati

TI SEGUIAMO OVUNQUE.

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

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

www.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

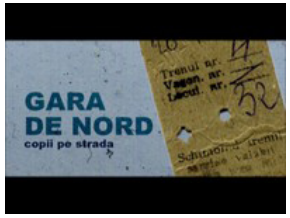
di Roberto Longo (Italia/2009)
durata: 75'

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.