RC

Rapporto ConFidenziale

rivista digitale di cultura cinematografica
numero23. marzo 2010

IN QUESTO NUMERO: Tim Burton, Johnnie To, Götz Spielmann, Mario Verger, Werner Herzog, David e Albert Maysles, Roland Klick, Mario Bava, Gianclaudio Cappai, James Whale, Bill Condon.

BY NC ND

Rapporto ConFidenziale

rivista digitale di cultura cinematografica

numero ventitre marzo 2010

www.rapportoconfidenziale.org

info@rapportoconfidenziale.org

da un'esigenza di Alessio Galbiati e Roberto Rippa.

DIRETTORI EDITORIALI

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

GRAFICA E IMPAGINAZIONE

ilcanediPavlov! ilcanedipavlov@gmail.com

EDITING

Alessio Galbiati, **Roberto Rippa**

HANNO SCRITTO SU QUESTO NUMERO

Simone Buttazzi, Alessandra Cavisi, Matteo Contin, Alessio Galbiati, Matteo Giuseppe Luoni, Francesco Moriconi, Ugo Perri, Roberto Rippa, Iain Stott.

COPERTINA

Into Every Life, A Little Bokeh Must Fall di D. Sharon Pruitt.

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: *D. Sharon Pruitt* (p.1,4) immagine pubblicata con licenza CC 2.0, *Mario Verger* (p.15-25).

pubblicato lunedì 22 marzo 2010.

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.

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.

Rapporto Confidenziale lo trovi anche su: **FACEBOOK** *http://www.facebook.com/pages/Rapporto-Confidenziale/45666975469* **TWITTER** *http://twitter.com/RConfidenziale* **YOUTUBE** *http://www.youtube.com/rconfidenziale* **VIMEO** *http://www.vimeo.com/rconfidenziale* **MYSPACE** *http://www.myspace.com/rapportoconfidenziale*

numero23 - marzo 2010

SOMMARIO

04 **LA COPERTINA** di D. Sharon Pruitt

05 **EDITORIALE** di Alessio Galbiati

06 **BREVI. APPUNTI SPARSI DI IMMAGINI IN MOVIMENTO** di Alessio Galbiati e Roberto Rippa

08 **ALICE IN WAL-MART. BURTON E IL TEMA NEGATO** di Matteo Contin

09 **CHEUNG FO (THE MISSION)** di Alessandra Cavisi

10 **REVANCHE** di Roberto Rippa

14 **MARIO VERGER. MOANA, WOJTYŁA, GHEZZI, GIUSTI, ANDREOTTI, MILINGO, FELLINI, L'ANIMAZIONE, IL CINEMA, LA TV, LA STORIA, IL DISEGNO E... GESÙ. CONVERSAZIONE CON MARIO VERGER** a cura di Roberto Rippa

23 **MARIO VERGER. FILMOGRAFIA**

26 **LINGUA DI CELLULOIDE AGUIRRE FUHRER DI DIO** cineparole di Ugo Perri

28 **RCSPECIALE «MOTHER, IT'S THE MAYSLES!». IL MONDO DI GREY GARDENS** di Matteo Giuseppe Luoni

38 **ALBERT MAYSLES. UNA BREVE BIOGRAFIA** di Roberto Rippa

40 **ROLAND KLICK** di Simone Buttazzi

41 **GLI INVASORI** di Francesco Moriconi

42 **CONVERSAZIONE CON GIANCLAUDIO CAPPAI, REGISTA DI "SO CHE C'È UN UOMO"** di Alessio Galbiati

48 **UNIVERSAL MONSTER. IL FANTASMA DELL'OPERA, L'UOMO INVISIBILE, FRANKENSTEIN, DRACULA, L'UOMO LUPO: I MOSTRI DELLA UNIVERSAL E LA CREAZIONE DI UN GENERE** (a cura di R. Rippa)

PARTE TERZA: FRANKENSTEIN E THE BRIDE OF FRANKENSTEIN di Roberto Rippa

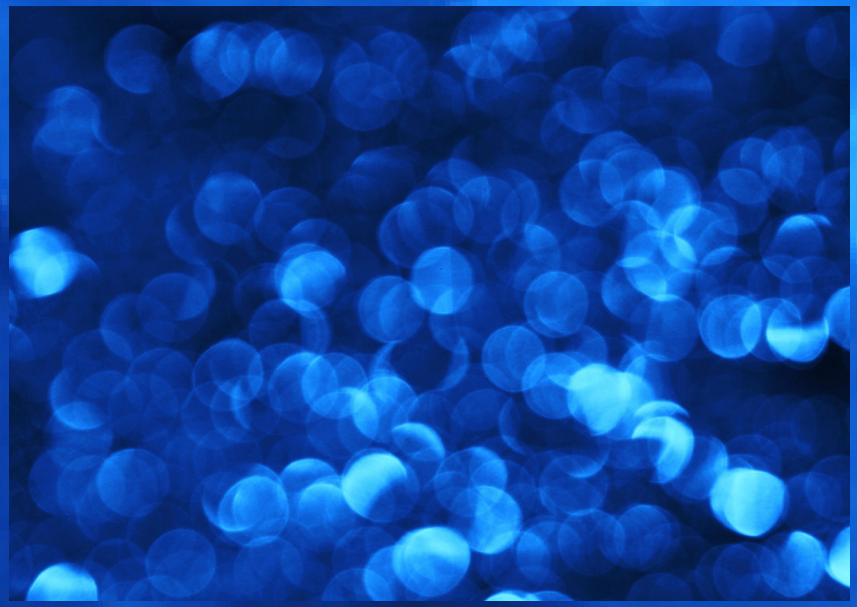
51 **FRANKENSTEIN** di Roberto Rippa

53 **THE BRIDE OF FRANKENSTEIN** di Matteo Contin

54 **GODS AND MONSTERS. L'ULTIMO MESE DI VITA DI JAMES WHALE IMMAGINATO DALLO SCRITTORE CHRISTOPHER BRAM E DAL REGISTA BILL CONDON** di Roberto Rippa

57 **THE ONE-LINE REVIEW. GUIDA CONCISA ALLE ARTI CINEMATOGRAFICA E TELEVISIVA** di Iain Stott

La copertina



D. Sharon Pruitt

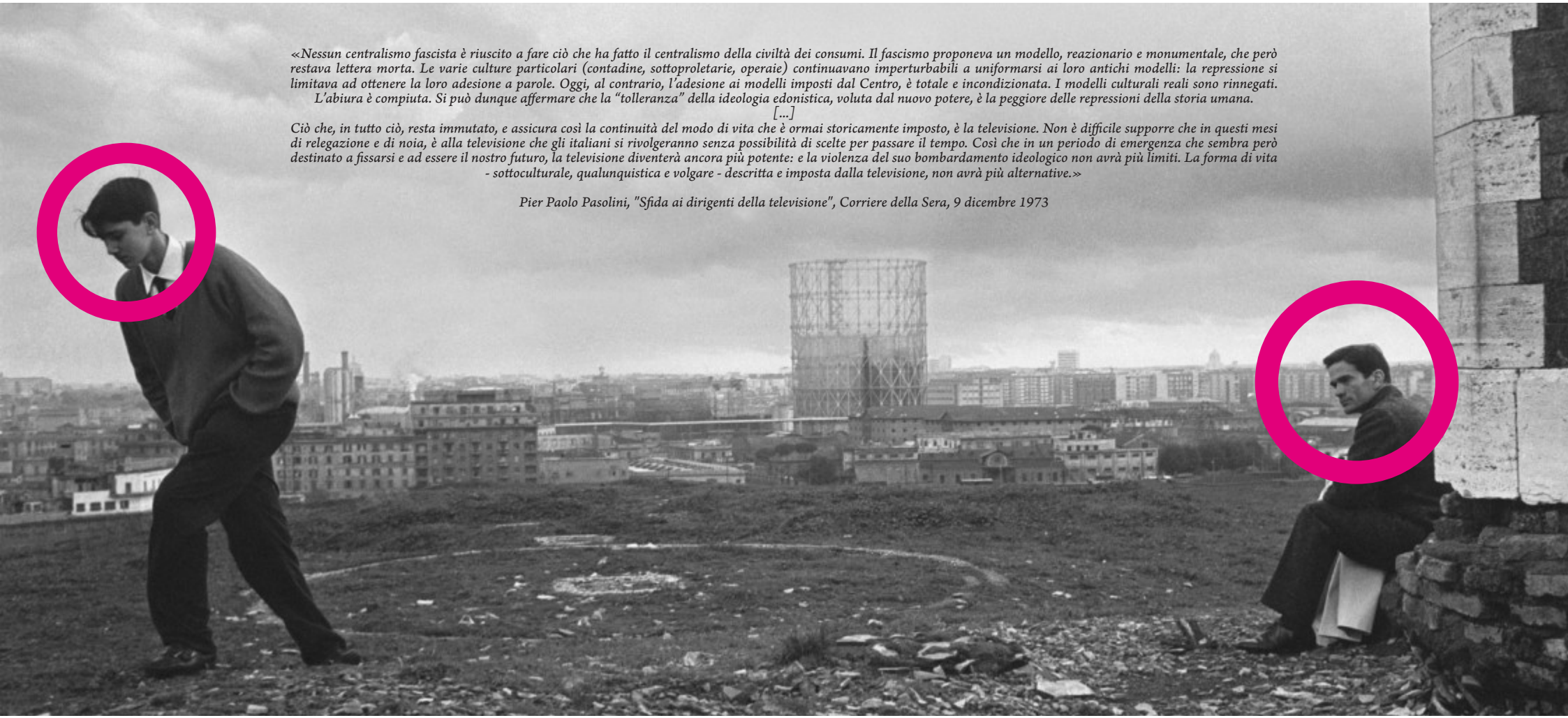
http://www.PinkSherbet.com/gallery

Sharon è fotografa freelance, moglie e madre di sei figli e, da poco, nonna a soli quarant'anni.

"I work as a freelance stock photographer and artist. I specialize in colorful photography with a unique twist. I'm LGBT and family friendly. I specialize in stock photography, theme and concept photography, musician and band album cover art, alternative model headshots and unique portraiture.

The photographs are a collection of beautiful moments as seen through my eyes. They are ordinary seconds in time which, when paused, become the canvas upon which I introduce color, texture and emotion. Suddenly, these shutter stops become gripping.

My style is purely formed from "ordinary" smiles, laughter, nature, stillness, excitement, ecstasy, anguish and passion evident in all aspects of everyday life. They are gems evident in all peoples' everyday lives; they simply require the ability to be recognized and captured."



«Nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta. Le varie culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie) continuavano imperturbabili a uniformarsi ai loro antichi modelli: la repressione si limitava ad ottenere la loro adesione a parole. Oggi, al contrario, l'adesione ai modelli imposti dal Centro, è totale e incondizionata. I modelli culturali reali sono rinnegati. L'abiura è compiuta. Si può dunque affermare che la "tolleranza" della ideologia edonistica, voluta dal nuovo potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana.

[...]

Ciò che, in tutto ciò, resta immutato, e assicura così la continuità del modo di vita che è ormai storicamente imposto, è la televisione. Non è difficile supporre che in questi mesi di relegazione e di noia, è alla televisione che gli italiani si rivolgeranno senza possibilità di scelte per passare il tempo. Così che in un periodo di emergenza che sembra però destinato a fissarsi e ad essere il nostro futuro, la televisione diventerà ancora più potente: e la violenza del suo bombardamento ideologico non avrà più limiti. La forma di vita - sottoculturale, qualunquistica e volgare - descritta e imposta dalla televisione, non avrà più alternative.»

Pier Paolo Pasolini, "Sfida ai dirigenti della televisione", Corriere della Sera, 9 dicembre 1973

editoriale

di Alessio Galbiati

Questo ventitreesimo è un numero di transizione, di sicuro l'ultimo concepito e pensato nella torre d'avorio del "solo online". Dal prossimo mese Rapporto Confidenziale riverserà le proprie suggestioni nel "mondo reale", attraverso un appuntamento mensile, a Milano, presso lo Spazio Frida. Nelle intenzioni sarà l'occasione per offrire ai lettori quelle opere insolite che da oltre due anni raccontiamo attraverso il mensile ed il sito. Uno spazio per la visione dunque, lontano, al solito, dalle contingenze del mercato e dalle mode imperanti. Rapporto Confidenziale era nato per andare oltre "la forma" blog, poi è divenuto rivista cinematografica, riconosciuta ed apprezzata, ora è il tempo che questo progetto si trasformi in luogo, spazio per la visione, per la condivisione e lo scambio, punto di contatto "reale" con la virtualità della verbosità, sutura fra la critica e la visione. Inizieremo il 24 aprile con una serata dedicata a Giorgio Scerbanenco, mentre l'8 maggio presenteremo in anteprima *Seize the Time* di Antonello Branca (kiwido edizioni), storico documentario del 1970 sul movimento delle Pantere Nere.

Prima di concludere mi preme segnalare la presenza di due nuovi film sulla nostra CINETECA (http://vimeo.com/channels/cineteca): *Pasolini requiem*, un'animazione opera di Mario Verger (al quale abbiamo proprio su questo numero abbiamo dedicato un'ampia intervista, pp.14-22) tributo al genio del poeta friulano, al suo cinema ed alla sua poesia, e *Gara de Nord_copii pe strada*, pluripremiato documentario di Antonio Martino sulla drammatica condizione dei bambini che abitano attorno alla stazione di Bucarest. Due opere originali e toccanti che vi consiglio vivamente di guardare.

Se sessanta pagine di critica indipendente e gratuita vi sembrano poca cosa… fatti vostri.
Noi continueremo lo stesso, incuranti di tutto, soprattutto dell'epoca che viviamo.

Buona visione.

brevi *appunti sparsi di immagini in movimento*

a cura di Alessio Galbiati e Roberto Rippa

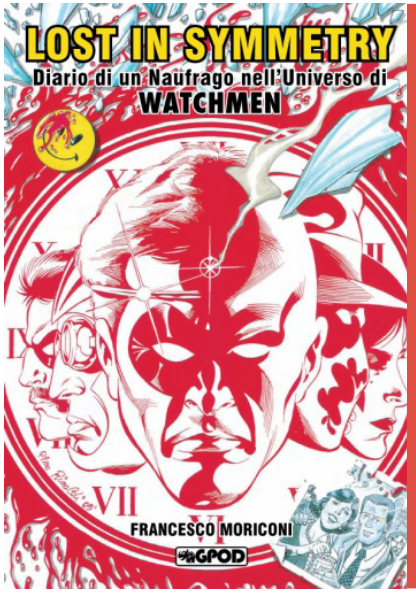
FRANCESCO MORICONI...“PERSO NELLA SIMMETRIA”

Anni di lavoro e dedizione e finalmente il libro di Francesco Moriconi, sceneggiatore di fumetti, grafico pubblicitario e web designer, nonché collaboratore di lungo corso di Rapporto Confidenziale, è stato pubblicato.
Lost In Simmetry - Diario di un naufrago nell'universo di Watchmen, questo il titolo, è una vera e propria enciclopedia dedicata al romanzo grafico di Alan Moore e Dave Gibbons inserito dai critici letterari di Time nell'elenco dei 100 romanzi in lingua inglese più importanti del XX secolo.
Moriconi (che nel numero13 di RC, marzo 2009, aveva sottoposto a disamina il film di Zack Snyder tratto dall'opera) ne ha analizzato ogni singola tavola per scovarne ogni più recondito riferimento cogliendo l'occasione di ripercorrere storia e miti, pop e non, degli ultimi decenni. Ma forse, per usare le parole del suo autore: «*Lost in symmetry non è la guida ufficiale alla lettura del capolavoro di Alan Moore e Dave Gibbons. Lost in symmetry, non è un tradizionale dizionario in cui il fan più accanito può trovare risposte scientifiche per i propri dubbi. Lost in symmetry è la cronaca di un viaggio sul quale, nonostante tutto, c'è rimasto ancora tanto da raccontare. Lost in symmetry è un'autentica e appassionata dichiarazione d'amore per un classico della letteratura tout court che come direbbe Italo Calvino “non finisce mai di dire quello che ha da dire”*».

400 pagine in brossura, pubblicato in bianco e nero e a colori, in un'edizione speciale disponibile solo per l'acquisto online, Lost In Simmetry - che funge anche da apripista per una nuova avventura editoriale di cui parleremo presto su queste pagine - è in vendita presso alcune librerie romane o naturalmente dal sito, dove troverete anche un'anteprima di 73 pagine saricabile in formato pdf.

Per tutte le informazioni: http://lostinsymmetry.blogspot.com/

L'AUTORE
Francesco Moriconi (Roma, 1968) è attivo fin dai primi anni Novanta come sceneggiatore di fumetti (Corriere dei Piccoli, Avvenimenti, Crimen, Tiramolla, Cartoonlandia, Bla...Bla...Bla..., Playmen Comics) e grafico pubblicitario (Drawing Comics). Nel 1995 fonda Utopia Comics Magazine, il primo web magazine italiano dedicato alla letteratura disegnata.
Parallelamente all'attività di “fumettaro”, dal 1995 al 1999 si dedica all'ideazione e alla realizzazione di siti internet (Federazione dei Verdi, Lina Wertmuller, Fausto Rossi, Comic Art).
Dal maggio 2000 inizia la collaborazione con Rai International, curando i siti di programmi di punta come La Giostra dei gol, Notturno Italiano e Taccuino Italiano.
Nello stesso anno progetta per il portale Caltanet (Caltagirone editore) l'area dedicata ai comics realizzando il primo videonotiziario fumettistico diffuso via web (condotto dalla disegnatrice Federica Manfredi).
Nel novembre 2005 ha sperimentato le possibilità del podcasting realizzando Tre Rose, il primo programma radiofonico diffuso in rete dedicato al cinema di genere italiano.
Attualmente si occupa di critica cinematografica attraverso il suo blog CinemaKabiria e collaborando con il web magazine Tempi Moderni e la rivista Rapporto Confidenziale.
E' presidente di Generazione POD, associazione culturale che sostiene gli autori indipendenti che hanno scelto di diffondere le proprie opere attraverso sistemi di print on demand.



Francesco Moriconi,
LOST IN SIMMETRY
Diario di un naufragonell'universo di Watchmen

Editore: Generazione POD

Formato: 210x297
Rilegatura: Brossura
Pagine: 400
Prezzo: 30,00 euro (bianco e nero)
ISBN: 978-88-904672-0-2

Edizione Speciale a tiratura limitata
in vendita unicamente online
Prezzo: 30,00 euro [colore]
ISBN: 978-88-904672-4-0

http://lostinsymmetry.blogspot.com

KUROSAWA 100

Ricorrerà il 23 marzo di quest'anno il centenario dalla nascita di Akira Kurosawa (Ōta, 23 marzo 1910 - Setagaya, 6 settembre 1998).
Mentre in tutto il mondo ci si prepara a festeggiare degnamente la ricorrenza attraverso retrospettive e omaggi, vale la pena di ricordare che l'americana Criterion, la prestigiosa casa editrice di DVD e Blu-ray responsabile delle migliori edizioni in circolazione, ha in catalogo molti trai suo i film: *Warui yatsu hodo yoku nemuru* (*The Bad Sleep Well*, 1960), *Dodes'ka-den* (1970), *Yoidore tenshi* (*Drunken Angel*, 1948), *Kakushi-toride no san-akunin* (*The Hidden Fortress*, 1958), *Ikimono no kiroku* (*I Live in Fear*, 1955), *Hakuchi* (*The Idiot*, 1951), *Ikiru* (1952), *Kagemusha* (1980), *Donzoko* (*The Lower Depths*, 1957), *Tengoku to jigoku* (*High and Low*, 1963), *Madadayo* (1993), *Tora no o wo fumu otokotachi* (*The Men Who Tread on the Tiger's Tail*, 1945), *Ichiban utsukushiku* (*The Most Beautiful*, 1944), *Waga seishun ni kuinashi* (*No Regrets For Our Youth*, 1946), *Subarashiki nichiyôbi* (*One Wonderful Sunday*, 1947), *Ran* (1985), *Rashomon* (1950), *Akahige* (*Red Beard*, 1965), *Tsubaki Sanjûrô* (1962), *Sugata Sanshirô* (1943), *Zoku Sugata Sanshiro* (*Sanshiro Sugata Part Two*, 1945), *Shûbun* (Scandal, 1950), *Shichinin no samurai* (*Seven Samurai*, 1954), *Nora inu* (*Stray Dog*, 1949), *Kumonosu-jô* (*Throne of Blood*, 1957), *Yojimbo* (1961). Tutti i film sono accompagnati da preziosi contenuti extra e sono presentati con un'ineccepibile qualità audio e video.
Gran parte dei film possono anche essere visti in streaming in alta qualità per 5$ l'uno presso il sito The Auteurs (www.theauteurs.com)

3 MOTIVI PER ANDARE A VEDERE "THE GHOST WRITER" DI ROMAN POLANSKI

Sull'ultimo numero del prestigioso mensile transalpino Première è comparso un breve articolo che indica i tre motivi per cui valga la pena andare al cinema a vedere l'ultimo film di Roman Polanski:

1. L'incontro tra Tom Wilkinson e Ewan McGregor. Un momento di tensione che evoca *North By Northwest* (*Intrigo internazionale*) di Hitchcock.

2. Pierce Brosnan che, nei panni di un Tony Blair patetico, trova uno dei suoi migliori ruoli.

3. L'ultima immagine, che lascia un gusto incredibilmente amaro.

PALMARES 21° TRIESTE FILM FESTIVAL

Si è conclusa lo scorso 28 gennaio la 21° edizione del Trieste Film Festival. La storica kermesse friulana, diretta da Annamaria Percavassi dell'Associazione Alpe Adria, ha quest'anno dovuto fare i conti con complesse difficoltà economiche e logistiche. Fondi ridotti in primis, ma soprattutto la scomparsa della sua sede storica: il cinema Excelsior ha infatti chiuso i battenti per destinazione ad altro uso. Il TFF ha saputo comunque mantenere tutta la sua ricchezza, proponendo la consueta ed irrinunciabile panoramica sulle cinematografie dell'Europa Centro-Orientale. Un palinsesto ricchissimo, composto da ben sette sezioni e vari eventi speciali, fra i quali non poteva mancare un ricordo al triestino "cinematografico" più celebre: Tullio Kezic.
Per saperne di più: www.triestefilmfestival.it

I VINCITORI DEL 21° TFF

///CONCORSO LUNGOMETRAGGI
• *Premio Trieste - Miglior Lungometraggio*
ĐAVOLJA VAROŠ (LA CITTÀ DEL DIAVOLO) di Vladim ir Paskaljević (Serbia/2009, 82'). *Per il coraggio e la chiarezza con le quali un giovane regista descrive, attraverso un montaggio puntuale e una regia eccellente, una città da cui gli Dei sono fuggiti.*
• *Menzione Speciale*
KYNODONTAS (CANINO) di Yorgos Lanthimos (Grecia/2009, 93'). *Per la parodia del termine 'capofamiglia', per il linguaggio distorto che rivela i problemi sociali contemporanei e dolorosi comuni a tutti e perché segna la nascita di una nuova era del cinema greco.*
• *Menzione Speciale*
ORDINARY PEOPLE (PERSONE COMUNI) di Vladimir Perišić (Serbia-Francia-Svizzera/2009, 80'). *Per aver saputo raccontare in modo lineare e pertinente fino a quale grado di violenza esterna/interna tutti noi "persone comuni" siamo in grado di spingerci.*
///CONCORSO CORTOMETRAGGI
• *Premio Mediterraneo Cinema - Miglior Corto*
VARIÁCIÓK (VARIAZIONI) di Krisztina Esztergályos (Ungheria/2009, 28'). *La giovane regista ungherese esplora le relazioni sessuali, approfondisce la comprensione della realtà, mostra padronanza dello stile visivo e talento per il linguaggio cinematografico. Dimostra compassione per i propri personaggi senza scadere in sentimentalismi. La giuria spera di vedere al più presto il prossimo lavoro di questa regista così promettente.*
• *Menzione Speciale*
FELICITÀ di Salomé Aleksi (Georgia/2009, 30'). *Il film è un ritratto particolareggiato, divertente e amaro allo stesso tempo, della società rurale georgiana e di quella europea in un momento di cambiamenti politici ed economici.*
• *Menzione Speciale*
ODIGIES CHRISEOS (ISTRUZIONI PER L'USO) di Costas Yiallourides (Cipro-Grecia/2008, 27'). *Il film è piacevole e parla della solitudine in modo assolutamente cinematografico, senza usare parole ma attraverso l'espressione dei sentimenti, del corpo e della ripetitività delle azioni.*
/// CONCORSO DOCUMENTARI
• *Premio Alpe Adria Cinema - Miglior Documentario*
DIE FRAU MIT DEN 5 ELEFANTEN (LA DONNA CON I CINQUE ELEFANTI) di Vadim Jendreyko (Svizzera-Germania, 2009, 93'). *La giuria, all'unanimità, assegna il premio al regista per essere riuscito a cogliere e trasmettere appieno la personalità della sua protagonista. Attraverso un linguaggio cinematografico rigoroso e semplice, presenta questa adorabile donna, guidata da un grande senso dell'umanità e dell'arte. Il regista esplora, con coinvolgimento e rispetto, i molteplici aspetti di una personalità a tutto tondo che stimola la consapevolezza e la comprensione di noi stessi. Il film è il ritratto toccante di una donna che, nonostante l'età, rappresenta tuttora una fonte di ispirazione e di energia creativa, anche per le generazioni più giovani.*
• *Menzione Speciale*
17 AVGUSTA (17 AGOSTO) di Aleksandr Gutman (Russia/2009, 62'). *Il regista è riuscito a stabilire una grande empatia con il suo protagonista. Senza esprimere giudizi e attraverso un approccio visivo asciutto e rigoroso, esplora la vita in prigione e la capacità della mente umana di resistere e sopravvivere in qualunque condizione con un impressionante rispetto per l'essere umano.*
• *Menzione Speciale*
HOLKA FERRARI DINO (LA RAGAZZA DELLA FERRARI DINO) di Jan Němec (Rep. Ceca/2009, 68'). *Il regista offre un grande esempio di impegno, avvalendosi del mezzo cinematografico per raccontare una storia autobiografica e far rivivere la tragica storia della sua nazione. La pellicola di cui si parla nel film diventa uno dei protagonisti principali giocando un ruolo importante all'interno della struttura narrativa, che si trasforma anche in un saggio di metacinema.*
/// PREMIO CEI (Central European Initiative)
• *Zone di Cinema*
EASTERN PLAYS (DRAMMI A EST) di Kamen Kalev (Bulgaria-Svezia/2009, 89'). ***Per la capacità di raccontare con efficacia e con misura una storia che è emblematica dei problemi legati alla globalizzazione e nello stesso tempo restituisce la profonda umanità dei protagonisti.***
• *Premio del pubblico*
VELMA di Piero Tomaselli (Italia/2009, 92'). *Premio assegnato dal pubblico e offerto dalla Provincia di Trieste.*
• *Concorso lungometraggi*
STURM (TEMPESTA) di Hans-Christian Schmid (Germania-Danimarca-Paesi Bassi/2009, 105')
• *Concorso cortometraggi*
BOB di Jacob Frey, Harry Fast (Germania/2009, 3'30")
• *Concorso documentari*
DIE FRAU MIT DEN 5 ELEFANTEN (LA DONNA CON I CINQUE ELEFANTI) di Vadim Jendreyko (Svizzera-Germania/2009, 93')

SPEZZIAMO IL "CERCHIO" DEL SILENZIO. IL CINEMA ITALIANO PER PANAHI LIBERO

Quando viene commesso un sopruso contro la libertà di espressione, quando ci sono uomini che vengono privati della loro libertà individuale semplicemente perché tentano di dar voce a un dissenso con la propria arte, il mondo civile non può restare a guardare. In qualunque posto del mondo venga consumato questo delitto, il silenzio e l'oblio sono la condanna più grande, per chi cade sotto i colpi della repressione. La detenzione dei registi iraniani Jafar Panahi e Mohammad Rasoulof, che restano in carcere a Evin, a nord di Teheran (insieme all'aiuto regista Mehdi Pourmoussa), arrestati la sera del 1° marzo a Teheran da agenti in borghese mentre erano con altre 15 persone in una riunione a casa di Panahi, a discutere sul progetto di un documentario sulle proteste di piazza contro Ahmadinejad, rischia velocemente di essere cancellata dalla breve memoria dei mass media. Per non dimenticare questi artisti a cui è stata chiusa la bocca, dobbiamo continuare a insistere affinché nel mondo prosegua la protesta, perché né i governi, né i singoli cittadini dimentichino che in Iran tantissime persone meno note all'opinione pubblica internazionale di Panahi si trovano nelle stesse condizioni, e rischiano la propria libertà, e nei casi peggiori la vita, solo per aver manifestato la loro opinione, che differisce da quella del governo del proprio paese.
Per mantenere viva l'attenzione su questi fatti, per dare man forte a quanti si stanno adoperando nel mondo affinché tutto questo cambi, per sostenere l'opinione di cineasti iraniani che fuori del paese (come Babak Payami, Marjane Satrapi, Shirin Neshat e altri) o in Iran (come recentemente ha fatto Abbas Kiarostami con una lettera aperta al proprio governo, ripubblicata dal New York Times), stanno prendendo posizione chiedendo la liberazione dei registi in carcere, la Casa del Cinema di Roma, per iniziativa di Felice Laudadio, con il sostegno delle maggiori associazioni italiane di autori, critici, organizzatori di festival e giornalisti cinematografici, insieme a rappresentanti di organizzazioni umanitarie come Amnesty International e "Un Ponte Per…", dedicherà al cinema di Jafar Panahi e Mohammad Rasoulof e alla situazione iraniana una giornata di proiezioni, e un incontro/dibattito (coordinato da Serafino Murri): l'appuntamento è per il pomeriggio di venerdì 26 marzo 2010.

In questa occasione sarà fatto il punto sulle iniziative prese dalla Rete attraverso i gruppi Facebook "Protestiamo per l'arresto del regista Jafar Panahi a Teheran", con la petizione rivolta alla Presidenza della Repubblica e al Ministero degli Esteri italiani affinché protestino presso le autorità di Teheran, e "Spezziamo il cerchio. Libertà per Panahi e gli altri arrestati in Iran", con un appello internazionale promosso dal premio Nobel per la Pace Adolfo Perez Esquivel e Fabio Alberti, fondatore di "Un Ponte per…" per la scarcerazione dei registi detenuti a Evin. E vi saranno molti, importanti interventi e testimonianze di esperti e cineasti italiani, e di rifugiati iraniani in Italia, in un incontro aperto al pubblico dalle 18.00 alle 20.00.

Vi invitiamo a partecipare a questa iniziativa spontanea e doverosa, dove vi sarà occasione di vedere sul grande schermo della sala De Luxe alcuni tra i film più importanti di Jafar Panahi e Mohammad Rasoulof.

Comunicato stampa a cura di Felice Laudadio, Serafino Murri

CASA DEL CINEMA DI ROMA
(L.go Marcello Mastroianni, 1)
VENERDI 26 MARZO 2010, SALA DELUXE

>>> ore 15.15. HEAD WIND di Mohammad Rasoulof (documentario, Iran, 2008, 65', v.o. sottotitoli italiani). Tribeca film festival 2008, Festival Senza Frontiere 2009.

>>> ore 16.30. IL CERCHIO di Jafar Panahi (Iran, 2000, 90', v.o. sottotitoli italiani)

>>> segue alle ore 18.00. Incontro / dibattito: "Spezziamo il cerchio del silenzio. Il cinema Italiano per Panahi libero". Coordina: Serafino Murri. Interventi di: Riccardo NOURY (Portavoce di Amnesty International Italia), Fabio ALBERTI (fondatore della ONG "Un Ponte per…"), Alberto NEGRI (Giornalista de "Il Sole 24 ore" e autore del libro "Il Turbante e la Corona. Iran 30 anni dopo", Tropea Editore), Lino Albano BORDIN (ex funzionario internazionale ONU), Farshid NOURAI (Associazione per la Pace), Mostafa KHOSRAWI (Associazione studentesca iraniana Tahkim Vahdat) e Zahra TOFIGH (Portavoce di Iran Human Rights in Italia).
L'iniziativa è promossa con il sostegno delle associazioni Cinematografiche e Culturali ANAC, MovEm 09, AFIC, SNCCI, 100autori, ARCI, UCCA, dei cui rappresentanti sono previsti interventi di solidarietà con i cineasti iraniani al termine della discussione: Giuliano MONTALDO (Regista, ANAC), Andrea PURGATORI (Sceneggiatore, 100autori) e Giuseppe GAUDINO (Regista, MovEm 09).

>>> ore 20.00. ORO ROSSO di Jafar Panahi (Iran, 2003, 97', versione italiana)

ALICE IN WAL-MART

BURTON E IL TEMA NEGATO

di Matteo Contin

Tim Burton è ormai diventato un vecchio dittatore sovietico morto, che continua ad affacciarsi sul balcone per salutare il popolo, mentre qualcuno dietro di lui muove i suoi arti molli e putrefatti. Tim Burton è morto, ma sono in pochi a rendersene conto, così come sono pochi quelli che hanno visto in "Alice in Wonderland" il punto più basso della sua carriera, che finora ci aveva regalato ben pochi scivoloni, magari film non completamente riusciti, ma mai oggetti orrendi e deformi come il suo ultimo lavoro. Anzi, più che orrendo e deforme, "Alice in Wonderland" è banale e ordinario, una sorta di svendita da grande magazzino della sua visionarietà, dato in pasto alla tanta odiata Walt Disney (evidentemente i soldi mettono la pezza anche ai vecchi rancori) e ad un pubblico che si fa affascinare dalle immagini preconfenziate senza capire che, in fondo, il grande talento di Burton non era solo quello visivo, ma soprattutto la sua capacità di creare storie che nessuno aveva ancora raccontato, travestendo la malinconia, il sogno e l'incubo, in favola e racconto per l'infanzia (basti ricordarsi come adattò alla propria sensibilità, le vicende supereroistiche di Batman).

Per questo mi piace pensare che dietro al fallimento di "Alice in Wonderland" e della sua non esaltante filmografia degli ultimi anni, si celi qualcosa di più profondo rispetto al semplice fatto di aver ceduto ai dollari dello zio Walt. È evidente come nei suoi ultimi film, Tim Burton si sia trovato in difficoltà nel gestire con la serietà e l'originalità che lo ha sempre contraddistinto, l'elaborazione delle figure paterne. Da sempre punto cardine del suo cinema (dal padre/creatore di "Edward mani di forbici" a quello invisibile del Pinguino di "Batman – Il ritorno"), la figura paterna ha rappresentato per il background dei suoi personaggi, la fonte della loro mutazione in mostri, in freak, in creature incomplete, così com'era incompleto il rapporto con il loro genitore. La paternità quindi genera mostri e crea deformità prostetiche come il costume di Batman, le forbici di Edward o i macchinari assassini di Willy Wonka. È proprio con "Charlie e la fabbrica di cioccolato" che nel cinema di Tim Burton la figura paterna inizia a vacillare: sebbene i flashback di Willy Wonka siano funzionali all'economia del racconto, Burton sembra semplificare sin troppo l'introspezione del personaggio, ma in fondo la scelta è perdonabile dato il target di riferimento. Dopo la parentesi de "La sposa cadavere" dove il tema viene decisamente tralasciato, la figura paterna ritorna prepotentemente con "Sweeney Todd: il diabolico barbiere di Fleet street", con una rabbia e un dolore inaspettati. Il punto focale questa volta non è più il figlio, ma il padre privato della paternità che si trasforma, ancora una volta, in un mostro. Qualcosa però nel film non funziona e il tema non è sempre trattato con il giusto spessore, cedendo spesso il passo al solo piacere della vista. Stesso errore in cui cade "Alice in Wonderland", dove il padre della piccola Alice non solo è una figura marginale al racconto, ma soprattutto è una figura totalmente positiva e incoraggiante. È forse per questo che il personaggio di Alice non è un'eroina fragile e insicura (con incubi veri e occhiaie meritate), ma un cavaliere senza macchia e senza paura che taglia teste ad enormi mostri, forse quegli stessi mostri che nei film precedenti di Burton erano esseri incompresi che nascondevano qualcosa dietro il loro spaventoso aspetto.

Con Alice, Tim Burton sembra voler chiudere per sempre i conti con uno dei temi portanti della sua filmografia. Forse la nascita del suo primo figlio (che non a caso coincide l'uscita nelle sale di "Big fish") lo ha riappacificato con la paternità, anche se ci saremmo aspettati, dato il mutare di prospettiva, un cambiamento differente, magari capace di arricchire il tema piuttosto che abbandonarlo del tutto. E abbandonare la linfa vitale del proprio cinema è sempre un po' come morire, soprattutto se lo si fa non perché spinti dalla ricerca di qualcos'altro, ma semplicemente per piacere al grande pubblico e a quella Disney che l'aveva rinchiuso nei suoi studi per disegnare volpi spiaccicate.

Tim Burton è morto, questo è chiaro. Ma lo sappiamo che il cinema è fatto di morti e resurrezioni continue. Ed è quello che ci aspettiamo.

CHEUNG FO (THE MISSION)

di Alessandra Cavisi

Cinque guardie del corpo vengono assoldate dal boss della triade Liung scampato per un pelo ad un attentato di una banda rivale. I cinque proteggeranno il boss a tutti i costi ma nel frattempo instaureranno un rapporto molto intenso tra loro, fino a quando non gli verrà chiesto di uccidere un componente del gruppo, cosa che metterà in crisi tutti i loro equilibri.

Il cinema di Johnnie To (Hong Kong, 22 aprile 1955), regista cinese che si è dedicato prevalentemente all'action ed al noir d'atmosfera, giunto al successo con pellicole come *PTU*, *Breaking News* ed *Election*, è un cinema di genere che va oltre il genere. L'action-movie con le sue pellicole respira un'aria diversa e particolare, andando a mescolarsi spesso col western (come succedeva per esempio nell'altro suo bellissimo film *A Hero Never Dies*). Con *The Mission* l'aria è sempre quella, una narrazione al centro della quale troviamo il racconto di una forte amicizia virile che si instaura nel gruppo di "magnifici cinque" di *sturgesiana* memoria. Certo le motivazioni eroiche e ideali che stavano alla base del gruppo di magnifici sette (anche se inizialmente si trattava alla stessa stregua di queste cinque guardie del corpo, di denaro e di un forte spirito d'avventura), erano molto differenti rispetto a quelle che muovono i cinque di *The Mission*, fatto sta però che le dinamiche del gruppo e i rapporti intercorrenti tra loro, richiamano molto lo stile e la poetica dei tipici western-movie, su tutti *I magnifici sette* (*The Magnificent Seven* di John Sturges, 1960). Ecco dunque che il tipico plot dell'action, soprattutto di matrice orientale, fatto di bande rivali in lotta fra loro all'ultimo sangue, con tanto di sparatorie e omicidi spietati, si carica con Johnnie To di una forte valenza introspettiva che ricalca pesantemente le personalità dei protagonisti e lo stato psicologico nel quale versano a causa del loro ruolo all'interno di queste organizzazioni violente e sanguinarie. Il tutto è mostrato attraverso i gesti e le espressioni dei protagonisti, piuttosto che affidato alle parole, che risultano quasi sempre ridotte all'essenziale o comunque presenti sotto forma di dialoghi decisamente "ermetici" e poco chiarificatori (esemplare a tal riguardo il dialogo tra uno dei cinque che torna a casa in ritardo a causa di un guasto alla macchina e un altro componente del gruppo). Ed è proprio lo spirito del gruppo, l'unione tra i cinque, che ben presto diviene protagonista della pellicola, piuttosto che l'esito circa la vittoria di una banda mafiosa sull'altra. Uno spirito di gruppo che lascia intravedere anche una sorta di rispetto per il "nemico", come quando un sicario della banda rivale viene catturato e trattato con tutti i riguardi, prima di andare, ovviamente, incontro alla sua scontata fine. Anche l'ironia di fondo, marcatamente ravvisabile negli scherzi che le guardie del corpo compiono fra loro, serve a stemperare l'aria noir che contraddistingue la pellicola, ed a costruire dei personaggi umani, non bestie sanguinarie, uomini che, pur essendo spietati ed efficaci sicari, vivono, amano e soffrono come tutti gli altri. Esemplari al riguardo sono molte straordinarie sequenze, una su tutte quella silenziosa in cui i cinque, in attesa del boss in un corridoio, ammazzano il tempo passandosi coi piedi una pallina di carta. Una scena che pone l'accento sul crescente sentimento di unità e affiatamento che sta nascendo tra loro, sentimento che si trasformerà poi in vera e propria fiducia e amicizia. L'altra straordinaria sequenza, che tra l'altro pone in netto disaccordo il cinema di To con quello più adrenalinico e "fisico" di John Woo (altro regista cinese di action movie che però per la sua maggiore "commerciabilità" ha sfondato anche a Hollywood con pellicole degne di nota come, ad esempio, *Face-Off*), è quella della sparatoria all'interno di un centro commerciale, coreografata in maniera originalissima e confacente allo stile più "intimista" e riflessivo di To (oltre che musicata magistralmente con il leitmotiv principale della colonna sonora, decisamente incalzante e coinvolgente). I protagonisti, infatti, nonostante siano nel bel mezzo della lotta contro i sicari della banda rivale, vengono ripresi nella loro estrema immobilità, che ne scruta le espressioni piuttosto che i movimenti (laddove nel cinema action di Woo abbiamo delle coreografie decisamente più movimentate). La fotografia è uno degli aspetti più efficaci del cinema di Johnnie To, ed anche in questo caso essa è straordinaria nel rappresentare attraverso l'uso metaforico del colore gli stati d'animo e le situazioni nella quali si trovano coinvolti. In *The Mission* abbiamo un'ambientazione prevalentemente notturna, resa suggestiva e coinvolgente dai toni scuri della fotografia che virano poi prevalentemente sul blu, soprattutto quando sui cinque comincia a pesare il dilemma tra l'obbedienza al boss che li ha assoldati (che da uomo apparentemente generoso e gioviale si trasforma in crudele vendicatore richiedendo perentoriamente l'assassinio di uno dei cinque, a causa di un "tradimento" imperdonabile), e l'affetto che si è instaurato tra di loro. Il dilemma sarà di difficile risoluzione, tanto che all'interno sorgeranno delle divisioni tra chi vuole continuare imperterrito a svolgere il proprio lavoro, non curandosi di dover eliminare quello che nel frattempo era diventato un amico, e chi invece farà di tutto per mantenere salda e intatta l'unità del gruppo. Il tutto verrà risolto, positivamente o meno, attorno ad una tavola imbandita che vedrà tutti i componenti del gruppo impugnare una pistola l'uno contro l'altro in una scena che sembra fermare il tempo in attesa di un avvenimento decisivo. Questo ovviamente arriverà e lascerà lo spettatore con lo stesso sorriso sornione e ammiccante che il capo-gruppo assumerà allontanandosi solitario con la sua automobile. L'azione con Johnnie To assume dei contorni poetici ed eleganti trasformandosi sapientemente e poco convenzionalmente in medit-azione, cosa che rende il suo cinema decisamente raffinato e profondo se non ci si sofferma alla superficie dei fatti e si scruta più affondo tra le pieghe della narrazione, "infarcite" da uno stile inusuale e particolare che lo rende unico nel suo genere, il genere action appunto.

Cheung fo (The Mission)

Regia: Johnnie To; Soggetto, sceneggiatura: Nai-Hoy Yau; Interpreti: Anthony Wong, Francis Wong, Roy Cheung, Jackie Lui Chung-yin, Suet Lam, Simon Yam, Keiji Sato; Montaggio: Chi Wai Chan; Fotografia: Siu Keung-Cheng; Colonna sonora: Chi Win Chung; Effetti speciali: Shui Tin Chi; Paese: Hong Kong; Anno: 1999; Durata: 81'

Revanche

s.f.

di Roberto Rippa

1. riscossa

Alex è un pregiudicato che lavora come tuttofare in un bordello di una zona anonima di Vienna. Tamara è un'immigrata clandestina ucraina, forse priva di documenti, che nel bordello lavora come prostituta. Il suo capo vorrebbe farle fare un "salto di qualità" portandola a prostituirsi in un appartamento visitato da una clientela meno avvezza per motivi professionali a frequentare bordelli, ma intanto non esita a affittare il suo tempo a un cliente violento che al sesso pare preferire le botte inferte.
Alex e Irina, due persone che paiono prive di futuro e che vivono il loro presente come unico tempo possibile, conducono una relazione segreta.
L'apparente possibilità di un riscatto giunge con l'attuazione di una rapina, che dovrebbe garantire loro una nuova vita insieme in Spagna.

2. vendetta

Non si rovinerà alcuna sorpresa scrivendo che l'esito della rapina sarà tragico a causa di un banalissimo contrattempo: Irina morirà e ad Alex non rimarrà che il desiderio di vendetta nei confronti del poliziotto che le ha sparato.
Il registro del film muta con il passaggio dall'anomima città all'altrettanto anonima campagna in cui Alex si rifugerà presso la cadente fattoria del nonno. Appare infatti chiaro, nella contrapposizione tra i due pur angusti spazi, come lo spaccare legna sia un'attività nobilitante rispetto a quella offerta dalla città e anche come il sesso possa essere un punto di incontro anziché una merce di scambio.
Alex e il ricordo di Irina, Robert e Susanne, la coppia vicina di casa. Lui è il poliziotto che ha ucciso Irina, lei è sua moglie. Nessuno dei personaggi conosce la natura dell'altro, solo noi siamo testimoni dei rispettivi segreti. Quella composta da Robert e Susanne è una coppia giovane già alla deriva: lui, che non riesce a placare il senso di colpa per avere ucciso la giovane donna, proietta la sua incapacità di comprendere quanto accaduto su di lei, che da par suo non riesce nemmeno a spiegargli che il motivo per cui non riesce a rimanere incinta non è ascrivibile a lei ma un problema di lui.
Mentre Alex persegue il suo desiderio di vendetta, l'incontro tra lui e Susanne – con cui condividerà molto più di una copula sul tavolo da pranzo - cambierà il corso delle cose.
Ora l'unico punto in comune tra i tre uomini della storia - Robert, Alex e suo nonno - è lei, e da lei tutti sembrano dipendere, pur non consapevolmente.
Tutti dovranno operare una scelta per tornare a vivere.

Il film di Götz Spielmann (da lui sceneggiato), un noir degno di essere annoverato tra i classici del genere, nasconde in sé uno studio di caratteri di rara efficacia. Il film parte con i titoli di testa che si avvicendano sullo schermo senza musica. Il tono è fissato sin da qui, ed è quello di una tragedia greca raccontata senza alcuna enfasi i cui cinque personaggi (con quello del nonno decisivo, malgrado appaia come secondario) hanno qualcosa da dire senza però riuscirci.
Nessuno nel film sembra avere potere sulla propria vita: non Alex, che non ha possibilità di salvare né sé stesso né Irina dalle rispettive misere esistenze, non Irina, la cui posizione non le permette neppure la speranza di un riscatto. Non Susanne, il cui marito non riesce a condividere con lei la sua pena, o Robert, che tenta di mitigare la sua angoscia solo attraverso lo sforzo fisico. Ma nemmeno il nonno di Alex, che nulla può contro l'assenza della moglie, di cui è vedovo, se non immolare le sue giornate al suo doloroso

ricordo.
Götz Spielmann, che ha anche il merito di avere scelto un quintetto di attori straordinari, realizza un'opera in cui il non detto ha eguale valore – quando non superiore – di quanto reso esplicito. Non usa colpi di scena né scene madri, lascia che sia la storia (e i luoghi in cui si svolge) a prevalere attraverso il racconto che ne fanno i personaggi.
A tratti vicino a *Vargtimmen* (*L'ora del lupo*. Ne scrive Iain Sott in queste pagine) di Bergman (e con un personaggio che ricorda talvolta il Michel protagonista di *Pickpoket* di Robert Bresson), *Revanche* è un film la cui eleganza e precisione formale fungono da supporto alla sostanza e non vi si sostituiscono nemmeno per un secondo. È una storia in cui il giudizio è sospeso ("Che cosa direbbe il tuo Dio?" "Capirebbe", è la risposta) e in cui la speranza non è mai accantonata del tutto.
È un film che entusiasma per la sua precisione, la sua profondità e per il suo rifuggire sempre dall'esito scontato o dalla spiegazione facile. In una parola, abitualmente spesa con cautela da queste parti: un capolavoro.

Filmografia di Götz Spielmann
(11 gennaio 1961, Wals, Austria)
» *Revanche* (*Revanche - Ti ucciderò*, 2008, candidatoall'Oscar come migliore film straniero)
» *Antares* (2004, candidato all'Oscar come migliore film straniero)
» *Spiel im Morgengrauen* (film per la TV, 2001)
» *Die Fremde* (2000, candidato all'Oscar come migliore film straniero)
» *Die Angst vor der Idylle* (film per la TV, 1996)
» *Der Nachbar* (1993)
» *Dieses naive Verlangen* (film per la TV, 1993)
» *Erwin und Julia* (1990)
» *Vergiss Sneider!* (mediometraggio, lavoro di diploma, 1987)
» *Abschied von Hölderlin* (cortometraggio, 1985)
» *Fremdland* (mediometraggio, 1984)

Revanche

(*Revanche – Ti ucciderò*, Austria, 2008)
Regia, sceneggiatura: GÖTZ SPIELMANN
Fotografia: MARTIN GSCHLACHT
Montaggio: KARINA RESSLER
Interpreti principali: JOHANNES KRISCH (Alex), IRINA POTAPENKO (Tamara), ANDREAS LUST (Robert), URSULA STRAUSS (Susanne), JOHANNES THANHEISER (nonno Hausner)
Durata: 122'

Dopo avere ottenuto la candidatura all'Oscar come migliore film straniero, avere ottenuto premi a Berlino e a festival di mezza Europa, Revanche giunge sugli schermi italiani (con il titolo originale seguito da un fuorviante e stupido "Ti ucciderò") in questi giorni grazie a Fandango, dopo un'anteprima web tenutasi il primo marzo.

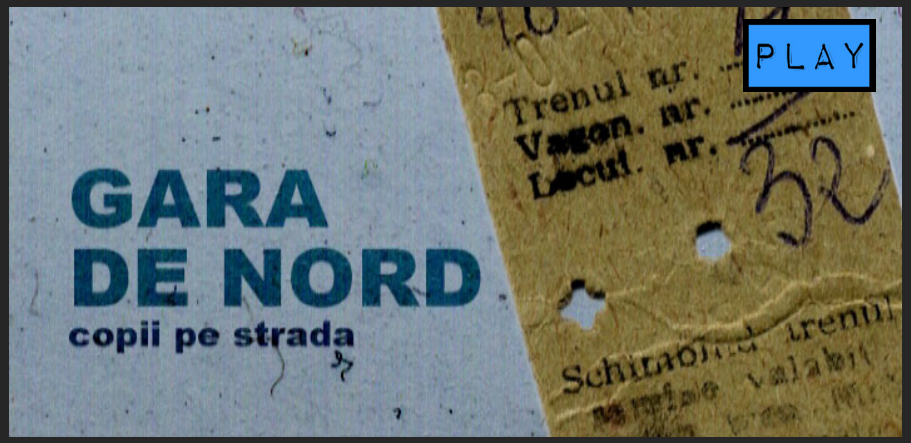
le novità della

CINETECA

ARCHIVIO DIGITALE DI CINEMATOGRAFIA INDIPENDENTE.

a cura di Rapporto Confidenziale. rivista digitale di cultura cinematografica

www.vimeo.com/channels/cineteca



Gara de Nord_copii pe strada

un documentario di Antonio Martino

http://vimeo.com/10274276

Dopo la caduta del regime di Ceauescu molti bambini ospiti di orfanotrofi o appartenenti a famiglie disastrate arrivano dalle zone più povere della Romania e si riversano nelle strade di Bucarest, in particolare alla Stazione Nord, cercando di sopravvivere a stento chiedendo l'elemosina, prostituendosi e vivendo nei canali sotterranei dei tubi dell'acqua calda che attraversano la città. Cosa è cambiato per questi bambini dopo 16 anni dalla caduta del regime di Ceauescu?

Gara de Nord_copii pe strada (2006)
Regia, soggetto, sceneggiatura, fotografia, suono: Antonio Martino; montaggio: Danilo Monte; traduzioni: Ema Duriga; formato di ripresa: mini DV; camera: Canon DX500; produzione: Polivisioni, Antonio Martino Produzioni Cinematografiche; luoghi delle riprese: Romania; anno di produzione: 2006; durata: 25'.

Pasolini requiem

un film d'animazione di Mario Verger

http://vimeo.com/10302185

Film realizzato per il Trentennale della morte dello scrittore. Un omaggio al cinema e alla vita del celebre regista-scrittore attraverso le più spettacolari sequenze, trasformando in cartone animato Anna Magnani, Totò e Ninetto Davoli, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia. Nel film si accenna agli anni giovanili di Pasolini in Friuli con la raccolta di poesie Le ceneri di Gramsci, passando poi all'approdo a Roma con spezzoni riferiti ai romanzi Ragazzi di vita e Una vita violenta, realizzati con le più svariate tecniche, fino all'episodio finale avvenuto il 2 novembre 1975 all'Idroscalo di Ostia riguardante il tragico omicidio di un intellettuale scandaloso.

Pasolini requiem (2009)
Regia: Mario Verger; Anim.: Mario Verger; Ripr.: Luigi Masci; Mont.: Gianni Vezzosi; Musica: Ennio Morricone; Suono: Stefano Barbieri; Sviluppo e Stampa: Cinecittà; Prod.: Mario Verger; Form.: 35 mm; Lungh.: 310 mt; Durata: 5'.

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 HA UN PREZZO.

MARIO VERGER

Moana, Wojtyła, Ghezzi, Giusti, Andreotti, Milingo, Fellini, l'animazione, il cinema, la TV, la storia, il disegno e... Gesù. Conversazione con Mario Verger.

a cura di Roberto Rippa

Mario Verger è un animatore e storico dell'animazione italiana. Autore di numerose opere animate dedicate a personaggi del costume, della politica e della storia italiana come Ambra Angiolini, Moana Pozzi e Giulio Andreotti, si è cimentato anche - fra le molte sue attività - in un'opera sulla tratta delle prostitute nigeriane, un trailer per il film di Carlo Verdone *Grande, grosso e Verdone*. Collaboratore da lungo tempo di Marco Giusti e Enrico Ghezzi, e quindi di *Blob* e *Fuori Orario* di Raitre, ha recentemente realizzato un ironico video di animazione per i 20 anni della prima trasmissione, in cui ha trasformato Enrico Ghezzi in numerosi personaggi reali e di fantasia. Dal punto di vista della storia dell'animazione, ha scritto articoli sui principali autori italiani come Gibba, Kremos, Giuliano Cenci, che spesso ha intervistato in esclusiva. Collaboratore di lungo corso di Cinemino e Rapporto Confidenziale, ha scritto un ricco volume dal titolo *Mario Verger - An Italian Original* che riporta testimonianze sui pionieri dell'animazione italiana, commenti sugli anime giapponesi e molto altro. Lo abbiamo intervistato in occasione della pubblicazione sulla CINETECA di Rapporto Confidenziale del suo *Pasolini requiem* (http://vimeo.com/10302185), un film di animazione realizzato con una tecnica innovativa in occasione del trentennale della scomparsa del regista, scrittore, poeta friulano.

Roberto Rippa: Alcune fonti dicono che la tua passione per il disegno si sia manifestata sui banchi del liceo quando hai creato una tua versione di Lupin III, altre ti vogliono scoperto giovanissimo da Fellini. Com'è andata?

Mario Verger: Io ho avuto la predisposizione per il cinema d'animazione praticamente da quando sono nato. Ai tempi del liceo già avevo realizzato moltissime celluloidi e compiuto diversi esperimenti girati in 16 mm. Volendo passare al 35mm, realizzai un omaggio ad uno dei miei personaggi preferiti, tanto per variare fra una tecnica colta come la pittura su pellicola e un cartoon seriale di qualità: Lupin III. Qualche anno prima, la mia professoressa di pittura Leila Lazzaro mi aveva presentato Federico Fellini, il quale rimase molto stupito del fatto che un ragazzino conoscesse il suo primo film in assoluto: *Hello Jeep!*, un cartone animato da lui realizzato durante la liberazione degli Americani.
Lo stesso pomeriggio Fellini mi portò a visitare i Cinecittà Studios, mettendomi dopo poco in contatto con due sue vecchie conoscenze, le quali avevano in gioventù collaborato al mitico cartoon bellico: Kremos (il grande Niso Ramponi) e Gibba in assoluto il pioniere dall'animazione italiana classica. Ma tornando a poco prima della maturità, marinavo anche le lezioni per lavorare alle animazioni de *Il Mondo di Quark* di Piero Angela per il bravissimo Italo Burrascano, e nel frattempo portando a completamento *Planet 0 – Tribute to Lupin III*. Il filmato, stampato poi col controtipo a Cinecittà, venne molto apprezzato da Luca Raffaelli – un esperto di levatura internazionale già molto famoso all'epoca – il quale lo promosse al Festival Internazionale di Lucca, dove raccolse l'attenzione di due critici famosi del settore: Luca Boschi e Federico Fiecconi. A Lucca mi ritrovai in concorso con due grandi dell'animazione contemporanea quali Bruno Bozzetto e Guido Manuli.

Roberto Rippa: Una passione nata molto presto, quindi. Da dove è partita, dal fumetto? So che sei un grande estimatore del lavoro dei pionieri dell'animazione italiana come Niso Ramponi, Gibba, Piccardo, Bozzetto, Pagot...

Mario Verger: Sin da ragazzino conobbi personalmente ciascun pioniere dell'animazione classica i quali mi presero in simpatia dicendo che avevo, specie per la mia giovane età, delle qualità innate per il cinema d'animazione; fra questi il grande Benito Jacovitti, uno dei miei maestri in assoluto, Gibba,

il vero capostipite dell'animazione italiana, Kremos che sentivo telefonicamente tutte le settimane, la figlia di Luigi Liberio, Luciana Pensuti moglie di Vittorio Cossio e lo straordinario Toni Pagot; e poi in seguito Bruno Bozzetto, Osvaldo Piccardo, Giulio Cingoli, Sergio Minuti, Osvaldo Cavandoli, come ancora i pionieri sperimentali Bruno Munari, Luca Patella e Luigi Veronesi. In altre parole, mi sono formato sul tramonto del primo secolo del cinema di animazione, apprendendo le tecniche tradizionali da questi straordinari maestri i quali mi hanno accolto veramente come un familiare. In questi 25 anni li ho conosciuti tutti…

Roberto Rippa: Ancora prima di iscriverti all'Accademia di Belle Arti sei già impegnatissimo professionalmente… avevi fatto anche un video per i Tiromancino. Risale sempre a quel periodo il tuo incontro con Elio Gagliardo della Corona cinematografica?

Mario Verger: Appena ventenne, avendo già avuto con *Planet 0* un'iniziazione col 35 mm, non ero assolutamente intenzionato a tornare indietro e per questo telefonai, dietro consiglio di Giorgio Castrovillari – assistente di Pino Zac, alla Corona Cinematografica, la quale aveva prodotto nel passato centinaia di documentari e cortometraggi in animazione. Nella società, dopo la scomparsa del prof. Ezio Gagliardo avvenuta una quindicina di anni prima, erano rimasti soltanto gli altri due fratelli Fulvio ed Elio. Gagliardo mi disse di passarlo a trovare e gli proposi una versione de "Il gigante egoista" di Oscar Wilde. Ma iniziò da subito a cambiare la trama attualizzandola. Poiché mi proponeva di realizzare un documentario animato abbastanza modernizzato e preferendo io lo stile classico, abbandonai momentaneamente l'idea…
Nel frattempo era stato formato un gruppo, i Tyromancino (poi Tiromancino) e la loro agente, o una loro amica… mi pare si chiamasse Federica Carosi… mi chiese se avrei potuto realizzare le animazioni per il loro primo videoclip. Ci incontrammo inizialmente all'elegantissima sala Corsetti all'Eur col bravissimo musicista Federico Zampaglione ed il suo gruppo per definire l'idea animata riguardante il loro disco d'esordio: *Cappuccetto Rosso*, una rarità per gli appassionati di musica le cui animazioni girai allo studio di Nico Spano, un professionista che in passato si era occupato di numerosi filmati scientifici.
Tornando pochi mesi dopo dal produttore Gagliardo, feci presente d'essere intenzionato definitivamente a realizzare il documentario, e fu proprio grazie a lui che iniziai a poter portare a termine una certa durata di animazione: totalmente da solo in pochi mesi realizzai ben 12 minuti di animazione, celluloidi e coloriture comprese, girato interamente su pellicola, ma per la copia definitiva sonora dovetti attendere il trascorrere dell'estate, trovando un bravissimo doppiatore, figlio d'arte, che prestò la voce al protagonista: Matteo Gazzolo.
Lì in breve tempo feci moltissima esperienza: c'erano diversi collaboratori e un reparto animazione che a Gagliardo ricordava la sua giovinezza di un trentennio addietro ai tempi di Gibba; alcuni di loro erano proprio quelli di allora: fra questi ricordo i simpaticissimi e bravi operatori cinematografici Stefano Aimo e Franco Zambelli, il quale mi fece negli anni a seguire più volte da assistente alla Verticale. In quel tempo ebbi occasione di visionare in moviola gran parte dell'intera produzione Corona degli ultimi cinquant'anni, Cinegiornali Panorama e Cinemondo compresi, e tutti i cortometraggi da quelli italiani sino alla produzione Gagliardo delle *Favole Europee*.
Lavorando quasi quotidianamente dai Gagliardo, spesso mi chiamavano anche come aiuto operatore per gli ultimi Cinegiornali Corona, tanto che assieme a Aimo e Zambelli ne girammo diversi, fra i quali i servizi e interviste all'Onorevole Andreotti, ad Alberto Sordi, a Franchi e Ingrassia, a Bruno Vespa, a Corrado. Proprio quest'ultimo, sapendo che realizzavo cartoni animati, mi chiamò poco tempo dopo per realizzare gli stacchetti animati del programma *La Corrida*.
Nel frattempo vinsi, con *L'Egoista Buono* prodotto dalla Corona, il Nastro D'Argento ed un gran numero di altri riconoscimenti.

Roberto Rippa: Molti anni prima del tuo incontro con Moana Pozzi, di cui parleremo in seguito, e dei due lavori realizzati per lei su sua richiesta, collabori con Franco Lo Cascio, il Luca Damiano del porno, per le animazioni di un film sulla carta ambizioso, *Le avventure erotiX di Cappuccetto rosso*. Marco Giusti ne scrive sul suo Stracult, affermando che "avresti strappato tutti i disegni" realizzati per il film. Come nacque questa collaborazione?

Mario Verger: Conobbi per caso, proprio durante la collaborazione con Corrado Mantoni, il grande re del porno: avevo lavorato da poco ai titoli di *Erotic Dreams of Aladdin*, un cult firmato da Joe D'Amato e Luca Damiano e quest'ultimo mi chiese di realizzare le parti animate per il suo nuovo film, un Kolossal nella storia del cinema hard, *Le avventure ErotiX di Cappuccetto Rosso* appunto, dove animai diverse sequenze con Barbarella. Del film ricordo anche altre star di allora: Karin Schubert, Babette e Chessy Moore… purtroppo non posso conservare tutte le migliaia di celluloidi che ho realizzato, ci vorrebbe un archivio pellicole… ma per ricordo conservo qualcosa di ogni lavoro, anche di queste esperienze "hard"…
Luca Damiano è veramente una persona eccezionale: la madre era la segretaria cinematografica di Vittorio De Sica e lui, semplicemente, è sempre stato solare prendendo il suo lavoro di regista porno col massimo dell'allegria: un maestro del genere!
Ma io avevo già lavorato ad alcuni episodi di animazione pornocomici della serie *Cicciolina presenta i cartoni animati* e ad un film semi serio di Lawrence Webber (ossia il regista di film porno e soft Lorenzo Onorati, ndr.) con una giovanissima Carmen di Pietro. C'era anni fa in progetto anche un revival de *Il nano e la strega* (film d'animazione del 1973 di Gibba, ndr.) con Eva Henger. Alla fine non se ne fece nulla.
Anni dopo rividi Luca Damiano per una versione porno di Marilyn con la sua nuova Lollipop ma poi non è andato in porto. Il suo vero nome era Federica Besesti, figlia e nipote d'arte, che ha perso prematuramente la vita. Era nel porno l'unica vera nuova star.

Roberto Rippa: Com'è avvenuto l'incontro con Marco Giusti e Enrico Ghezzi che ha portato alla creazione della sigla di *Blobcartoon*?

Mario Verger: All'epoca frequentavo l'Accademia di Belle Arti col Prof. Giorgio Cegna, una persona a dir poco eccezionale, che mi ha permesso di esprimere al meglio il mio estro creativo col cinema d'animazione. Proprio in quell'epoca conobbi casualmente Marco Giusti, autore con Enrico Ghezzi di *Blob*, e gli chiesi informazioni riguardo uno dei miei film preferiti, *I fratelli Dinamite* dei fratelli Pagot. In quell'occasione portai con me *Planet 0*, il Lupin dipinto su pellicola per intenderci, che Giusti provò a programmare su *Blob* come primo cartone animato italiano. La cosa andò meglio di quanto si pensasse tanto che, entusiasta, mi comunicò che dai dati auditel aveva registrato ben 2 milioni e 500 mila telespettatori!
La cosa a lui piacque e mi fece un piccolo contratto per collaborare al recupero di alcuni film italiani antichi, relativamente ai quali si fece un intero programma dedicato a Gibba. E poi, con la medesima tecnica, mi produsse la sigla del suo programma *Blob*cartoon, un cult dell'animazione di RaiTre.
La *Sigla di Blobcartoon*, sempre dipinta a mano su pellicola, era un excursus tra i personaggi del fumetto e del cartoon, dalle origini sino ai tempi attuali, riproposta anche nei 50 anni Rai di animazione italiana.

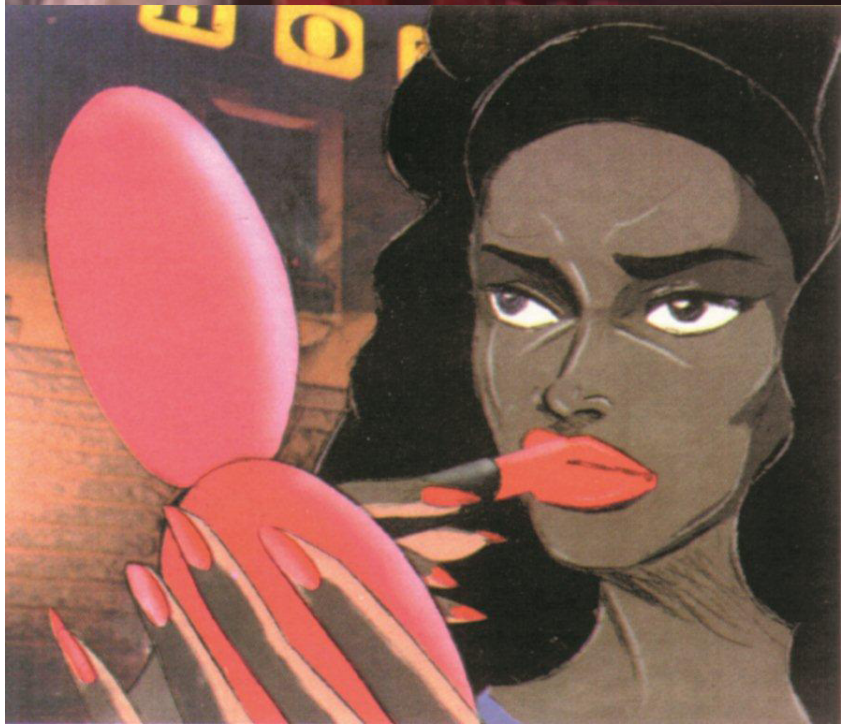
Roberto Rippa: Passiamo adesso al cartone animato che ti ha lanciato: quello dedicato ad Ambra Angiolini.

Mario Verger: Sempre in quell'anno, un po' per scherzo, portai nuovamente alla redazione di *Blob* i primi schizzi a matita dedicati alla giovanissima minidiva di *Non è la Rai* Ambra Angiolini, che suscitarono interesse e curiosità, vista l'innovazione, sia in Giusti che in Ghezzi. Dopo le vacanze, Giusti mi diede il via libera per realizzare un intero cartoon su Ambra di dieci minuti da programmare su *Blob* e *Blobcartoon*, e mi fece affiancare, nello sviluppo dell'idea, da Guaia Croce, una loro collaboratrice Rai (la quale ha recentemente promosso numerose iniziative sulla scia del bel libro da lei scritto: *Tutto il meglio di Carosello 1957-1977*, Einaudi Editore, ndr.). Lavorai applicando proprio la lezione appresa negli anni precedenti alla Corona, sotto la guida di Elio Gagliardo, ovvero adattare il cartoon tradizionale ai temi d'attualità.
La cosa era però piuttosto complicata, dato che lavoravo ancora in tradizionale e col 35 mm, era praticamente impossibile portarlo a completamento nei tempi stretti tipici della produzione televisiva. Verso natale realizzai uno sketch che fu messo in onda all'interno di *Blob*, *Ambra e il patto col diavolo*, basato sulle scenette in studio fra Ambra e il diavoletto di Riccardo Grandi, citazione che nel brano animato di *Blob* si trasformava in Gianni Boncompagni. Ricordo con piacere che il giorno dopo ne parlarono nientemeno che su *Non è la Rai*.
Lo sketch fece parlare molto di sé e nei mesi successivi uscirono un gran numero di articoli su di esso; su vari organi di stampa uscì la notizia che RaiTre stava lavorando alla preparazione di un intero cartoon su Ambra e la cosa non passò inosservata agli autori di *Non è la Rai* che in giugno, a pochi mesi dalla sua messa in onda, mi invitarono, grazie all'Ufficio Stampa Cristiana Munafò, negli studi Mediaset a conoscere personalmente Ambra in diretta televisiva, la quale presentò in anteprima un brano dando l'appuntamento sulle reti Rai per il cartoon completo... Conobbi anche Gianni Boncompagni e Irene Ghergo, simpaticissimi.
Visti i buoni riscontri che riscuoteva il mio cartoon ancor prima che uscisse, Giusti e Ghezzi, con a capo Angelo Guglielmi come direttore, decisero di proiettare *Forever Ambra*, in 35mm, nella sala proiezioni Rai di Viale Mazzini e lo lanciarono con una partecipatissima conferenza stampa. Il risultato furono una pioggia di articoli e ascolti.
Forever Ambra fu presentato anche al cinema in una manifestazione all'aperto presieduta dall'allora sindaco della capitale Francesco Rutelli, anch'egli presente nel cartone animato, che aveva visto e apprezzato in TV il cartoon. Venne poi riproposto nel revival del 2001 di *Non era la Rai* e, innumerevoli volte, fra il materiale d'archivio trasmetto sulle reti Rai e Mediaset.
Forever Ambra divenne un classico degli anni '90, l'archetipo

di tutti in nuovi cartoon di successo targati Rai.

Roberto Rippa: A questo punto incontri Moana Pozzi, con la quale hai lavorato a ben due cartoon…

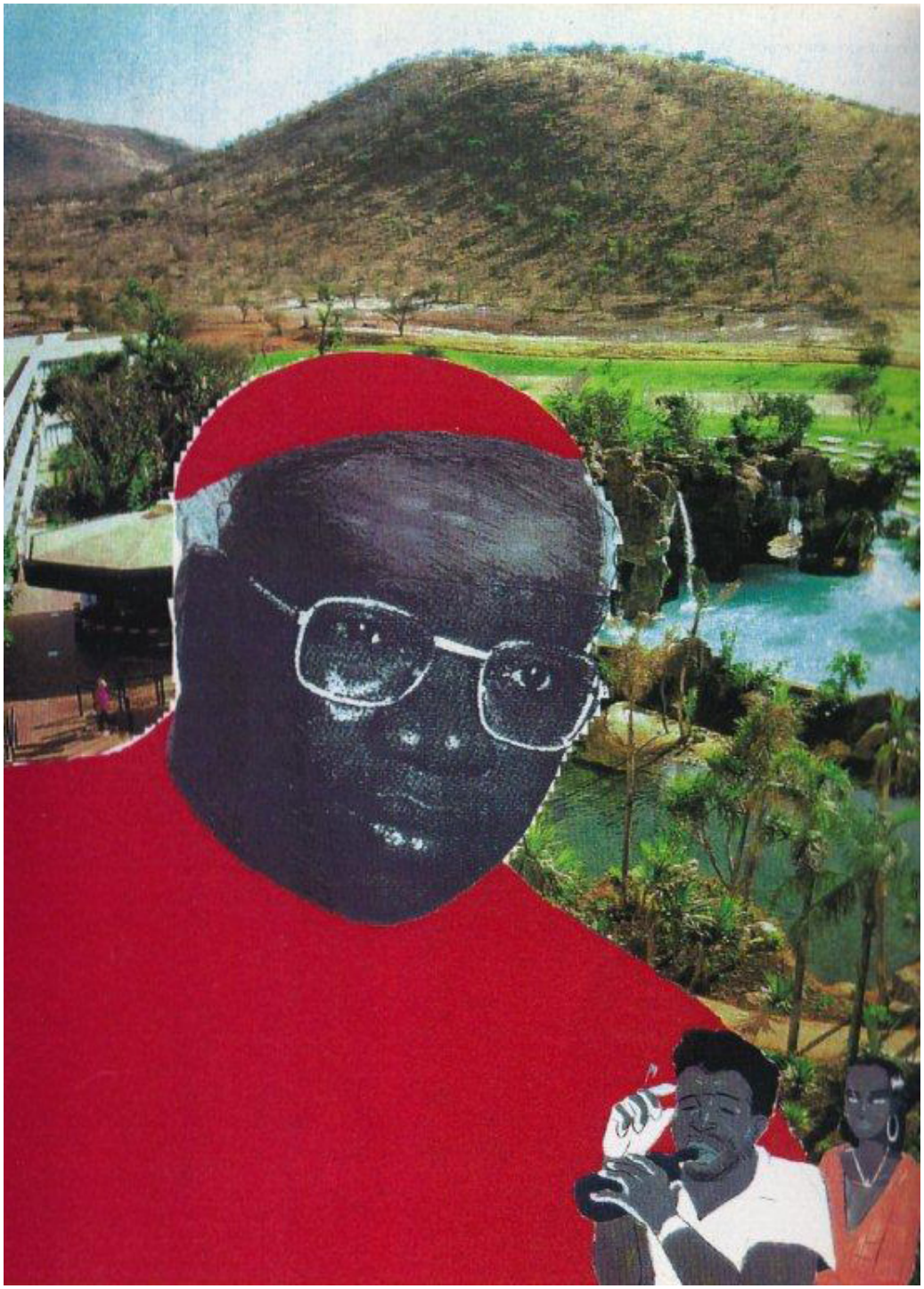
Mario Verger: Questi progetti sono nati per caso. Mentre era in lavorazione *Forever Ambra*, una giornalista Rai che stava scrivendo la prima biografia su Moana, Noa Bonetti, mi invitò un pomeriggio al Babington's a Piazza di Spagna (storico Tea Room della capitale, ndr.) per conoscere la persona su cui stava scrivendo un libro. Al momento non sapevo chi fosse, ma quando mi venne presentata non ci misi molto a riconoscere in lei la "Divina Moana". Lei, all'epoca reduce dal Partito dell'Amore e spesso ospite in programmi televisivi, era diventata un vero e proprio personaggio per "famiglie". Non si dava nessun aria, né voleva apparire la maggiorata che era. Il suo era un viso quasi "acqua e sapone". Portai, come al solito, la mia valigetta da cartoonist, con tutto l'occorrente per il disegno, reggette e matite dermografiche comprese, e cominciai a disegnarla in versione cartoon.
In poco tempo, feci quasi 100 bozzetti davanti a lei, praticamente un record. Lei però voleva un cartoon più soft e disneyano, in cui sembrasse più bambina, ci teneva a specificare che le sarebbe piaciuto diventare una specie di Alice nel paese delle meraviglie.
Realizzai quindi alcune celluloidi presso gli stabilimenti cinematografici Corona, ispirati proprio alle "volontà" di Moana, ma senza ultimarli.
Mesi dopo tutti i giornali parlarono della prematura scomparsa di Moana e Marco Giusti, che con l'artista Paolo Canevari e la gallerista Stefania Miscetti stavano programmando una mostra al Palazzo delle Esposizioni dedicata all'animazione sperimentale, mi propose di partecipare con un nuovo soggetto ispirato proprio a Moana.
Avendo pochissimo tempo a disposizione, non pensai al lavoro iniziato con Moana che giaceva alla Corona ancora incompiuto, recuperai invece degli spezzoni dai migliori film hard della diva e, sulla scia di *Planet 0* e della sigla di *Blobcartoon* escogitai, per variare, un nuovo procedimento che consisteva nello scolorire e ricolorare la pellicola attraverso diversi interventi. Consegnai il film il giorno prima dell'apertura della mostra. Ricordo benissimo che la rassegna al Palazzo delle Esposizioni iniziò con un certo ritardo in quanto Giusti dovette "camuffare" in video le parti troppo hard del mio lavoro, ma soprattutto perché il nuovo cartoon sperimentale sarebbe stato trasmesso, proprio quello stesso giorno, all'interno della notte di *Fuori Orario*. *I Remember Moana*, quella notte, si rivelò un successo, tanto che lo ripresero più volte e in più occasioni e vinse persino una menzione speciale in una manifestazione negli Stati Uniti. L'anno seguente la biografia di Moana fu ultimata e Noa Bonetti mi invitò alla presentazione-buffet del suo



libro. Sapendo che avevo realizzando questo nuovo cartoon, la giornalista pensava si trattasse di quello realizzato insieme a Moana… e invece ne avevo già fatti due! Volle guardarlo e, dopo averlo visionato, reputò che era effettivamente troppo "forte" e mi propose di recuperare il precedente, l'originale in altre parole. E così, rimettendo a posto alcune particolari, colorai le celluloidi e le girai alla Corona, tanto che dopo due settimane venne presentato ufficialmente *Moanaland*, trasmesso su Raidue ed il giorno successivo su Raitre.
Anche anni dopo, quando vennero fatte a più riprese puntate monografiche su Moana Pozzi, ormai entrata nella leggenda, ne ripresero più volte brani e spezzoni… *Blob*, *Stracult* e *Chi l'ha visto?* in Rai, come pure diversi programmi Mediaset.
I due cartoon su Moana sono oggi presenti negli archivi Rai e concessi in utilizzo dall'azienda di viale Mazzini per cifre, mi dicono, piuttosto ingenti.
Per il decennale della scomparsa i due cartoon furono definitivamente restaurati e, grazie all'interessamento di Vladimir Luxuria, *Moanaland* fu presentato proprio il giorno del decennale dalla scomparsa della diva dell'hard in una grande serata commemorativa alla presenza di importanti registi, giornalisti, gente dello spettacolo e amici personali venuti a rendere omaggio a Moana Pozzi.
Moana è il mio angelo custode!

Roberto Rippa: Il rapporto con *Fuori Orario* si fa sempre più stretto, tanto che programma i tuoi cartoon e trasmette l'anteprima di *Lady*, cartoon dedicato al tema della tratta delle donne nigeriane in Italia.

Mario Verger: Nel '95 Giusti e Ghezzi, che all'epoca lavoravano ancora in coppia, programmarono all'interno di *Fuori Orario* una serie di speciali dedicati al cinema d'animazione. Ricordo che Marco Giusti dedicò un'intera puntata ai film di Pino Pascali realizzati con Sandro Lodolo e Niso Ramponi, una su Bruno Munari - con tanto di intervista inedita, una su Luigi Veronesi, ed infine un'intera puntata dedicata al sottoscritto!
In quell'occasione vennero riproposti diversi miei precedenti cartoon, e pure un'ampia anticipazione in anteprima assoluta del mio nuovo film d'animazione, il mio primo mediometraggio realizzato in 35mm con ben quattro piste separate e unificate nel Dolby Stereo Surround. L'episodio in questione era tratto dal film *Lady*, un progetto dedicato alla tratta delle prostitute nigeriane in Italia, che ha come protagonista Tina, una giovane ragazza che alla fine della storia riuscirà a liberarsi dalla schiavitù impostale da quel mondo di sopraffazione. Di *Lady* si parlò moltissimo anche nei più accreditati festival internazionali di animazione e non, tanto che diversi registi "dal vero", presenti durante le varie proiezioni, ne trassero ispirazione per i loro successivi lavori. Matteo Garrone, il regista di *Gomorra*, trasse ispirazione producendo l'anno dopo proprio un film su questo soggetto (il riferimento è all'episodio *Silhouette*,



il primo dei tre che compongono il film *Terra di mezzo*, diretto da Matteo Garrone nel 1996, ndr.), come pure diversi altri registi quali ad esempio i romani Manetti Bros… la cosa proseguì per tutto il decennio successivo.
Lady è rimasto in assoluto un mediometraggio dalle moltissime innovazioni sul piano tecnico e artistico, a detta di molti un cult dell'animazione anni '90. Venne presentato in anteprima anche al primo Festival diretto da Luca Raffaelli, per me la soddisfazione più grande.

Roberto Rippa: E il cartoon sull'allora esorcista Milingo come è nato?

Mario Verger: Nel frattempo, fuori dalla Rai, conobbi il famoso esorcista: l'arcivescovo africano Emmanuel Milingo. Avendo da poco realizzato un CD musicale, gli proposi di integrare il video con delle animazioni. Lui ne fu molto contento e tornai una settimana dopo col suo personaggio in versione animata. Milingo mi diede gli spartiti delle sue canzoni e come traduttrice delle parole mi presentò una sua parente che conosceva l'italiano. Nel frattempo mi fidanzai con la ragazza, suscitando lo stupore dell'anziano arcivescovo dello Zambia e per questo inizia a frequentare assiduamente casa sua, per pranzi e cene, sempre in occasioni private, sempre in situazione assolutamente divertenti. Mons. Milingo era di una simpatia unica. Nel frattempo realizzai tutta una serie di cartoon da aggiungere al videoclip principale, *Gubudu Gibudu*, che divennero praticamente un nuovo cartone animato, il mio secondo mediometraggio per intenderci, stavolta realizzato a tecnica mista e riproposto in cassetta e in DVD.
Anche di *Milingo the Spirit of Africa*, se ne parlò moltissimo: raccolse l'attenzione di tutti i principali Tg Rai e Mediaset tanto che venne pubblicato pure su tutti i principali periodici e quotidiani; tutto questo capitò tre anni prima dello scandalo planetario suscitato dal matrimonio di Milingo con Maria Sung all'interno della setta del reverendo Moon.
Quando mi lasciai con la ragazza nipote del Monsignore, il capitolo della mia vita legato a "Milingo" si chiuse definitivamente. Pur non vedendolo da oltre un decennio ne conservo un ricordo positivo, quello di una persona eccezionale, dotata di una grandissima umanità e di una prorompente simpatia.

Roberto Rippa: Quindi torni all'animazione classica con un nuovo mediometraggio.

Mario Verger: La Corona nel frattempo, visto l'età raggiunta dai due fratelli Gagliardo era entrata in liquidazione e la società si era sciolta.
Come produzione Corona chiesi ai Gagliardo se potevamo proporre un ultimo cartone animato prima della chiusura della società divenuta Gagliardo Edizioni. A quell'epoca guadagnavo abbastanza bene e chiesi di mettermi a disposizione unicamente Verticale e forniture, al resto avrei provveduto autonomamente di tasca mia.
Durante la lavorazione di alcune animazioni per *Ciao Darwin*, il programma Mediaset di Paolo Bonolis, realizzai il mediometraggio ispirato al romanzo di G.C. Croce utilizzando le voci di alcuni famosi doppiatori. Alina Moradei, ovvero la voce di Angela Lansbury ne *La signora in giallo*, Fabrizio Mazzotta e Matteo Gazzolo. Recuperai inoltre un vecchio doppiaggio di Luciana Pensuti da adattare al protagonista principale.
In un indimenticabile incontro avvenuto con l'avv. Fiorella Domeneghini, figlia del grande pioniere italiano Anton Gino Domeneghini, e persona a dir poco eccezionale, su suo suggerimento cambia il titolo dell'opera in: *Cacasenno il piccolo grande Eroe*.
Al film collaborarono inoltre alcuni figli dei vari pionieri italiani, Pensuti, Amadoro e Cerchio, ma la soddisfazione maggiore è che ebbi l'onore di avere nel mio film nientemeno che il grande Gibba, che si occupò artisticamente di tutta la parte relativa ai background, come si dice oggi, e lo stesso Elio Gagliardo alla supervisione.
Cacasenno il piccolo grande Eroe fu accolto molto favorevolmente al Festival di Torino; all'anteprima furono presenti parecchi critici cinematografici, fra i quali Steve Della Casa e Gianni Rondolino.

Roberto Rippa: Durante il Giubileo al Meeting dell'Animazione di Roma hai fatto parte della giuria… sei stato il vice presidente del maestro russo Jurij Borisovič Norštejn!

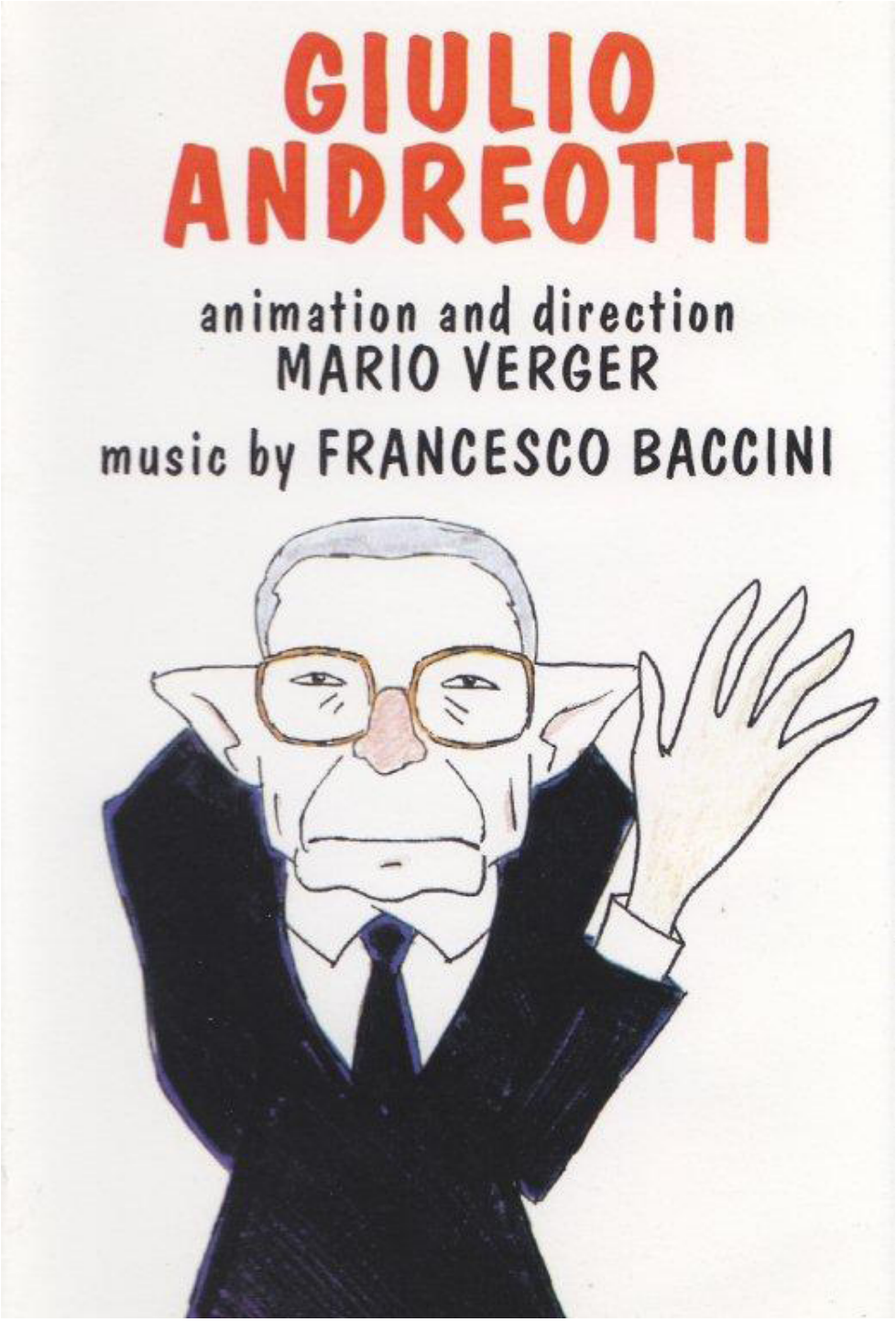
Mario Verger: Camillo D'Alessandro mi chiamò proprio per l'edizione del Giubileo del *MatitaFilmFestival*. In quella memorabile occasione ricoprii la carica di vice presidente in giuria affiancando il Presidente Jurij Norstein, ed ad altri esperti di calibro internazionale quali Phil Mulloy, il famosissimo artista anglosassone, Jayne Pilling, esperta di fama internazionale. Vi erano inoltre Maureen Selwood in rappresentanza del Cal Arts (California Institute of the Arts), prestigiosa scuola di animazione fondata nel '61 da Walt e Roy Disney, Maria Vasilkovsky, americana di origine russa allieva della celebre artista americana del National Film Board, e Caroline Leaf, autrice di straordinari filmati di pittura su vetro.
E' stata una soddisfazione unica poter stare accanto e conoscere il celebre animatore sovietico Jurij Norstein, unanimemente riconosciuto come il Maestro dell'animazione *All Time*.
In quell'occasione, promossi la prima retrospettiva dei film astratti di Bruno Munari e Marcello Piccardo, inoltre venne riproposto dopo trent'anni di silenzio *Il nano e la strega* di Gibba.
Durante quella straordinaria settimana, la simpatica e brava regista Samira Guadagnuolo realizzò alcuni speciali televisivi con le interviste biografiche ai diversi autori e la puntata che mi riguardava raccoglieva proprio l'intervista a Norstein e la mia!

Roberto Rippa: Il cartoon su Andreotti fece scalpore o sbaglio?

Mario Verger: Fu un vero e proprio caso. Si trattava di un cartoon realizzato come videoclip per il brano *Giulio Andreotti* di Francesco Baccini, lo presentai al Festival Internazionale del Cinema d'Animazione Castelli Animati di Luca Raffaelli alla presenza di Paul McCartney, il cantante dei Beatles!
Prima ancora della proiezione, *Giulio Andreotti* andò in diretta sul Tg1 sin dai titoli d'apertura, come anche sui principali Tg Mediaset. Divenne un caso nazionale!
L'Onorevole Andreotti mi mandò una lettera che conservo fra i miei ricordi, mentre mesi dopo Rai Tre se ne interessò presentandolo nel il programma di politica TeleCamere di Anna La Rosa, alla presenza divertita del Presidente della Camera Pier Ferdinando Casini.
Oltre a ciò il cartoon Andreotti sulla canzone di Baccini costituì, come per Milingo, un'ottima idea per i videoclip musicali in animazione tradizionale, tanto che diversi altri autori ne produssero in seguito di diversi su altri personaggi.

Roberto Rippa: Hai realizzato anche *Wojtyla*, il primo cartone animato sul Papa.

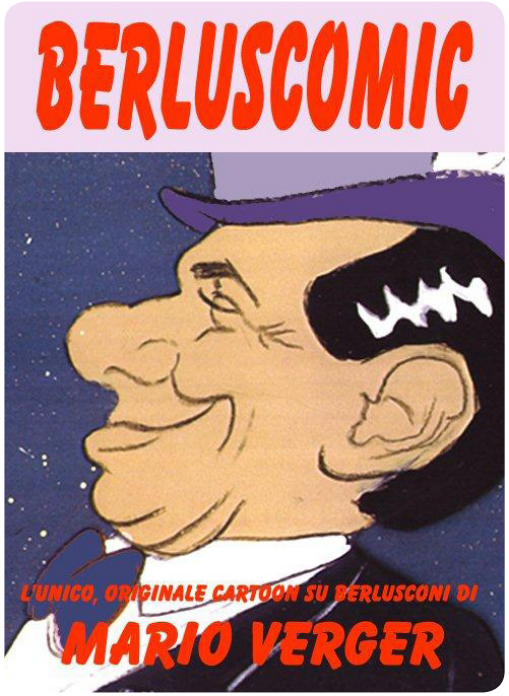
Mario Verger: L'idea del videoclip animato a tecnica mista dal CD musicale di Milingo, prodotto da Aldo Azzaro, fece probabilmente venire in mente al suo amico Stefano Corato di provare a promuovere Giovanni Paolo II in versione musical.
Pensando che per me la cosa si esaurisse con Milingo cartoon, volli tentare la medesima operazione con la versione animata di Papa Wojtyla, realizzando il nuovo videoclip tratto dal filmato d'animazione in tradizionale 35mm, dove nientemeno in simbiosi col labiale della voce autentica del Papa, egli rievoca tutta la sua vita in preghiera, dagli inizi al Giubileo.
Il film fu presentato sempre a Castelli Animati e, contrariamente a ciò che si pensava riguardo a un soggetto troppo conosciuto, si rivelò un successo enorme: tutti i Tg Nazionali ne parlarono, come pure molti internazionali; la rassegna stampa fu incredibile, vi furono articoli praticamente in tutto il mondo. Il caso volle che Giovanni Paolo II fosse in poltrona a vedere l'edizione del Tg1 in cui passarono degli estratti, all'interno di un servizio curato dal vaticanista Gianni Maritati, fra le altre cose esperto di cartoon. In seguito ebbi occasione di farmi dire ciò dalla viva voce dal suo segretario personale Mons. Dziwisz, il quale provvide a farmi mandare un attestato vaticano di riconoscimento.
Il primo cartoon della storia su un Papa fu molto apprezzato anche in Vaticano, tanto che la Cineteca Vaticana ne custodisce una copia originale in 35 mm.
Sembrava però impossibile incontrare Papa Wojtyla personalmente e, quasi per miracolo, dopo due anni di richieste mi accordarono di incontrarlo in Udienza. Quella mattina ero assieme all'attrice Claudia Koll e al noto predicatore di Radio Maria Padre Livio Fanzaga, ma l'incontro, a causa di un malore, sembrava essere stato annullato… E invece…
In quell'incredibile udienza, all'epoca ridotte ai minimi per via delle precarie condizioni di salute dell'anziano Pontefice, riuscii ad incontrarlo personalmente ed a ricevere la benedizione al mio lavoro nientemeno che da Sua Santità Giovanni Paolo II.



Ma il cartoon sul Papa fu davvero particolare, e un anno e mezzo dopo, il giorno dei funerali del Pontefice, quand'ero proprio negli alti palazzi vaticani per le interviste, vedendo dall'alto una fila oceanica di 50.000 persone, mi chiamò Enrico Ghezzi per acquistare il cartoon: la Rai lo trasmise per intero. Ghezzi per l'occasione promosse un *Fuori Orario* memorabile con tutti i Papi "filmati" della storia, e il mio cartoon, da lui presentato con la voce fuori sincrono, venne programmato assieme agli omaggi di Ermanno Olmi, Michelangelo Antonioni e Roberto Rossellini.

Roberto Rippa: Dal Papa a Berlusconi il passo pare lungo...

Mario Verger: Decisamente. Il cartoon su Berlusconi risale al 2002 ma venne trasmesso dalla Rai solo nel 2004. Era sulla falsariga dell'idea di Andreotti, ma molto differente nella confezione. Venne presentato in anteprima al Festival di Raffaelli (Castelli Animati, ndr), e poi ricevette il primo premio al Festival di Salerno (Cartoon on the Bay, ndr), ex aequo con la famosa cantante Jennifer Lopez, oltre che molti articoli sulla stampa nazionale. L'anno dopo, programmato su *Blob*, ottenne ascolti record e venne replicato più volte sui canali satellitari. Anche il sito nazionale di Forza Italia da anni lo ha inserito come una "chicca" sul Presidente, tanto che durante la nuova campagna elettorale del 2006 i forzisti realizzarono persino uno spot animato ispirato al mio personaggio... Insomma, le mie idee sono servite a farne delle piccole "mode" nel linguaggio del cinema d'animazione contemporaneo: dalla cruda realtà attuale delle nigeriane in strada ai videoclip musicali a cartoni animati; dal primo film sul Papa, da cui gli spagnoli ne hanno tratto uno special, e in Corea un film a lungometraggio sul pontefice (ovviamente ci si conosce direttamente e non, un po' tutti nell'ambiente) fino all'idea della campagna elettorale con diversi manifesti dei vari partiti con disegni in cartoon. Io però, cartoonisticamente parlando, nel 2006 diedi il mio appoggio a Valentina Valenti la quale si candidò con Vittorio Cecchi Gori, trasformandoli entrambi in cartone animato. Valentina, avvocato e presidente di un'associazione a favore dei disabili, la conosco fin dai tempi dell'asilo. Sono oltre vent'anni che, a seguito di una capriola a scuola, è rimasta tetraplegica.



Berluscomic venne eletto cartoon dell'anno e ha fatto, come si dice oggi, "tendenza". E' presente nei libri di Filippo Ceccarelli de *La Stampa*, Marco Travaglio ne ha tratto ispirazione per il suo libro *Le Berluscomiche*, mentre Beppe Grillo lo ha inserito nel suo blog.

Roberto Rippa: Oltre che realizzare cartoon e animazioni, fra le molte cose di cui ti occupi c'è pure la critica e del linguaggio del cinema di animazione

Mario Verger: E' un altro argomento che mi interessa. Premettendo che per titoli, e non per altro, ho ottenuto la docenza universitaria - pur con contratti discontinui, ho trovato più facilità nell'insegnamento di Mass Media e di Tecniche Multimediali presso l'Accademia di Belle Arti, entro la quale in questi anni ho insegnato in varie città italiane.
Questa è, per quanto secondaria, un'altra mia passione: raccogliendo sin da ragazzino le confidenze dei capostipiti dell'animazione italiana ho scritto un volume immenso di notizie ancora inedite che non ho portato ancora definitivamente alle stampe.
Chiara Magri, Direttrice del Dipartimento della Scuola Nazionale di Cinema a Torino e Segretario per molti anni di Asifa Italia, mi mise a disposizione una rubrica dedicata all'animazione sul loro notiziario, rubrica nella quale ho scritto di Pensuti, Fellini e Kremos, Gibba, ecc, e mi ha chiamato per due annate consecutive ai suoi indimenticabili "Incontri Arte Animazione" che la nota studiosa di cinema teneva alla GAM (Galleria di Arte Moderna) per presentare retrospettive suoi pionieri dell'animazione italiana. Collaborai in seguito, anche se vi figura solo l'intervento critico, al libro sul restauro de *I Fratelli Dinamite*; come anche sulla rivista della Scuola Nazionale di Cinema *Bianco & Nero*, apparve uno studio completo su *La Rosa di Bagdad* all'indomani del restauro. Poi c'è, come sapete, la collaborazione con Cinemino

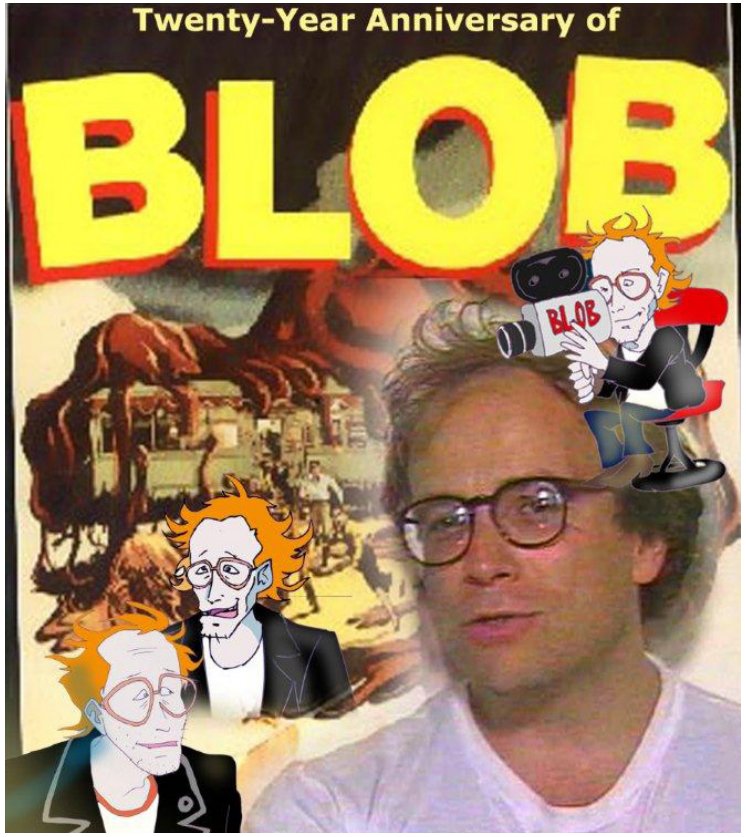
(www.cinemino.info), che grazie a te Roberto, mi ha permesso di ricevere attestati di apprezzamento da lettori di ogni continente specie per gli articoli riguardanti *Un burattino di nome Pinocchio* i quali si avvalgono dell'introduzione del Premio Oscar Carlo Rambaldi. In seguito ho scritto con più persone il libro con DVD *Grandi Corti d'Autore*, presentato al Festival di Venezia. Attualmente collaboro alla realizzazione di un nuovo volume con esperti italiani e canadesi di levatura internazionale.
E' piaciuto molto inoltre lo studio scientifico che ho svolto sul primo cartoon di Federico Fellini *Hello Jeep!*, pubblicato sulla prestigiosa rivista di studi felliniani, *Fellini Amarcord*, diretta da Woody Allen (M. Verger, *Il mistero del cartone scomparso: la vera storia di Hallo Jeep! / Hallo Jeep! The Mystery of the Missing Cartoon* in *Fellini-Amarcord. Rivista di studi felliniani*, n. 3-4, dicembre 2005, ndr).

Roberto Rippa: Nella tua carriera ci sono anche lavori meno compositi, più brevi...

Mario Verger: Per il trentennale della scomparsa di Pasolini, alla fine del 2005, presentai ai Castelli Animati un trailer con vari brani; con successo rimbalzò sulla Stampa e Tg nazionali un brano dell'omicidio Pasolini a cartoni animati. Sempre nel trailer era presente un breve sketch mandato in onda dalla Rai su Totò e Ninetto Davoli che piacque molto agli intenditori del cinema d'animazione contemporaneo.
Sempre come lavori meno impegnativi, realizzai lo spot su *Sanremo 2007* con protagonisti Pippo Baudo, Michelle Hunziker e, di controcampo, Piero Chiambretti e Sylvie Lubamba (una mia carissima amica reduce dal successo di La7 con *Markette*), una "scheggia" animata annoverata fra gli appassionati soprattutto della simpaticissima showgirl. Anche Baudo in quel periodo, ripropose a *Domenica In*, ospite Ambra, un brano del cartone animato.
Viva Verdone del 2008 fu il trailer animato del film *Grande Grosso e Verdone*. Grazie al simpaticissimo Massimo Marino, presente nel film con Claudia Gerini, seppi che l'attore e regista si era divertito molto nel vedersi su *Blob* in questa trasformazione animata musicale.
Ma questi ovviamente sono cartoon televisivi abbastanza brevi nell'ambito degli spot, sigle e trailer, molto diversi per linguaggio più serio del cinema d'animazione a soggetto che ho realizzato.

Roberto Rippa: Ultimamente hai realizzato ultimamente il cartoon *Hello Ghezzy!* per il ventennale di *Blob* (si veda RC al seguente indirizzo: http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=1404).

Mario Verger: Nell'aprile 2009, finalmente, un mio nuovo cartoon completo torna sui teleschermi Rai per un giorno davvero d'eccezione: il ventennale di *Blob* (1989-2009); la realizzazione effettiva durò qualche mese, ma riuscì ad andare in onda completamente, addirittura titoli d'apertura e chiusura compresi, nientemeno che all'interno della puntata d'apertura della settimana del ventennale di uno dei più importanti programmi della televisione italiana. Realizzato anch'esso in 35 mm, si avvale della prestigiosa collaborazione nell'idea dei titoli di testa del figlio di Salvador Dalì, José Van Roy Dalì, una persona straordinaria che conobbi qualche anno prima, la quale mi fornì un'idea geniale che solo il figlio del grande pittore spagnolo poteva avere: tutta una trasformazione in versione surrealista ispirata ai film che Buñuel realizzò assieme a suo padre. E poi il cartone animato con tutt'altro stile: un intero *Blob* con Enrico Ghezzi in cartoon come protagonista, alle prese con Vittorio Sgarbi, Giuliano Ferrara, Sabina Guzzanti e tanti altri personaggi della TV italiana: il ventennale di *Blob* ebbe veramente il successo sperato: 10 milioni di telespettatori!



Roberto Rippa: Il tuo ultimo lavoro è un intero cortometraggio d'animazione sperimentale su Pasolini, quello che Rapporto Confidenziale ha reso disponibile per la visione sulla CINETECA ed ovviamente sul sito.

Mario Verger: Sì, l'idea era presa da quella del Trentennale. Come accennato avevo fatto diversi brani con stili differenti ma pensando che quello ispirato all'episodio trasmesso su RaiTre e sui canali satellitari quali RaiNews 24 e RaiFurtura fosse senz'altro lo stile più azzeccato, buttai tutto il restante decidendo definitivamente per un unico stile e rifacendolo interamente daccapo. Lo realizzai nei ritagli di tempo, ma per darvi un'idea, l'operazione è stata talmente complessa che per realizzare quel cortometraggio mi ci sono voluti quasi quattro anni di fatica, o se si vogliono radunare le ore, penso oltre un anno di intenso impegno, con diversi procedimenti tecnici tradizionali ispirati soprattutto all'animazione russa.
Pasolini requiem è stato presentato proprio nella serata d'anteprima alla Festa del Cinema a Roma o RomeFilmFestival all'interno della sezione più d'avanguardia (FishEye, ndr), ed è talmente piaciuto che è stato perfino riprogrammato a fine manifestazione. Luca Raffaelli in ultimo l'ha voluto presentare nella giornata clou dei Castelli Animati e ora mi preparo ad oltrepassare l'oceano visto che tra breve andrà in America.

Roberto Rippa: Da tempo accenni a un film d'animazione su Gesù...

Mario Verger: Questo è un progetto a cui sto lavorando da qualche anno: il mio sogno sarebbe di fare un cartone animato doppiato da tutti i miei doppiatori preferiti degli Anime.
Ma occorre tempo per la sceneggiatura, la più precisa possibile e qualche milione di euro per la realizzazione effettiva. Intanto sto completando la riduzione cinematografica ed i personaggi definitivi in cartoon, e presto forse passerò al pilota in animazione.
L'idea si è senz'altro evoluta, artisticamente parlando, dai cartoon di Milingo passando per quello su Papa Wojtyla, quando in moviola dovendo decidere i fotogrammi da accordare ai labiali, mi colpirono molto le parole riprese dal Profeta Isaia ripetutamente ascoltate fra i rulli sonori 35mm dalla viva e sonora voce di Karol Wojtyla. Inizialmente mi parevano parole vuote ma poi capii che esse erano un forte richiamo dell'anziano profeta gerosolimitano al concetto del Dio d'Amore per tutti i popoli, che il Santo Padre amava ripetere a tutti, soprattutto ai giovani. Da qui l'idea, che già ebbi da bambino, di una versione animata sulla vita e l'opera del Dio-Uomo, intitolata *Gesù il Figlio del Dio Vivente*, all'interno della quale vi sono moltissime relazionismi con l'Antico Testamento con moltissime rivisitazioni progressiste, al punto che un famoso teologo è rimasto favorevolmente stupito da come il mio Gesù risulta così ben documentato sulle Sacre Scritture, sulla ricostruzione dei luoghi in Palestina e, soprattutto, sull'interpretazione degli insegnamenti del Maestro. Esso tratta l'infanzia di Maria, i tre anni dell'opera pubblica di Gesù, fino alla resurrezione: un Kolossal innovativo se riuscissi a realizzarlo tradizionalmente in 35 mm.
Quello che non faccio sapere spesso, ma ve lo dico ora, è che oltre ad essere un regista di film d'animazione sono anche... un frate religioso di tipo francescano!

FILMOGRAFIA

MARIO VERGER FILMOGRAFIA

Dalla presente filmografia sono volutamente escluse le commissioni per conto terzi non firmate e quelle di cui è impossibile rinvenire le pellicole originali. Le trame dei film sono riprese dalla denuncia d'inizio lavorazione per il Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

FILM GIOVANILI

GIANNI E IL MAGLIONE BLU (1984)
Tecnica: Decoupage - Formato: 16 mm - Lung.: 15 mt.

L'AMORE DELLE TRE MELARANCE (1984)
Tecnica: Acetato - sogg.: tratto dall'omonima favola di Carlo Gozzi
Musica: Sergej Prokofiev - Form.: 16 mm - Lungh.: 30 mt.

IL PAPERO INNAMORATO (1986)
Tecnica: Disegno diretto su pellicola - Form.: 35 mm - Lungh.: 30 mt.

ESPERIMENTI IN SUPER 8 (1986 - 89)
(*La Signora e il cappello - Il Gigante egoista - Pulcinella - Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*)
Tecnica: Acetati, Disegno su carta, Plastilina

VITA DA CANI (1987)
Tecnica.: acetato - anim.: Mario Verger - scenogr.: Alessandro Verger
Form.: 16mm - Lungh.: 20 mt.

FILM ASTRATTO (1987)
Tecnica: Pittura diretta su pellicola - Form.: 35 mm - Lungh.: 150 mt. (incompiuto)

HOMO PERESTROIKUS (1990)
Tecnica: graffito diretto su pellicola - Form.: 35 mm - Lungh.: 300 mt.
Musica: Suono sintetico

SINFONIA CROMATRICA (1990)
Tecnica: Pittura diretta su pellicola - Form.: 35 mm - Lungh.: 125 mt.
Musica: Polka Slava

FILMOGRAFIA

IL MONDO DI QUARK (1990)
Serie per RaiUno - Prod.: Italstudio - Dir. Anim.: Italo Burrascano - Anim.: Corrado Mastantuono - Scomp.: Mario Verger

PLANET O - TRIBUTE TO LUPIN III (1990)
Prod.: Studio Verger - Gen.: Animazione dipinta su pellicola - Form.: 35 mm - Suono: Nuova Econ - Musica: Daisy daze and the bumble bees - Sviluppo e Stampa: Cinecittà servizi - Regia: Mario Verger - Lungh.: 70 mt.
Dipinto direttamente sul fotogramma della pellicola. E' un omaggio al celebre personaggio della serie giapponese "Lupin III"

BIG JOHN (1991)
Regia: Lawrence Webber - Cast: Florence Guerin, Florinda Bolkan, Carmen Di Pietro
Film dal vero con inserti animati.

KIM (1991)
Prod.: Pegaso Audiovisivi/Scik in collaborazione con la Rai - Radiotelevisione italiana RaiUno - Regia: Gibba - Sogg.: Alberto Chimenz ispirato alle storie di Kim di Rudyard Kipling - Scenegg: M. Castellano, A. Chimenz, F. Guido, D. Leondeff, A. Martinelli - Storyboard e caratterizzazioni personaggi Gibba, Elena Boccato, Francesco Guido - Direz: Anim: Paolo Di Girolamo, Maurizio Forestieri, Giancarlo Marchesi - Scenog: Madia Cotimbo - Mont: Franco Letti - Musica: Guido e Maurizio De Angelis
Lungometraggio animato di Gibba.

CAPPUCCETTO ROSSO (1991)
Prod.: Tiromancino - Dir. Art.: Federico Zampaglione - Anim.: Mario Verger - Ripr: Nico Spano - Musica: Tiromancino - Regia: Mario Verger - Lungh.: 120 mt.
Videoclip musicale con inserti a cartoni animati del brano "Cappuccetto Rosso" dei Tiromancino.

CINEGIORNALI CORONA (CINEMONDO - PANORAMA CINEMATOGRAFICO) (1990-97)
Regia: Elio Gagliardo - Oper.: Stefano Aimo, Franco Zambelli - Aiuto Oper.: Mario Verger - Prod.: Corona Cinematografica.
Intervista al Presidente del Consiglio dei Ministri, On. Giulio Andreotti, 1991; Intervista a Franco Franchi, Trailers Corona, 1991; Premiazione in Campidoglio presieduta da Corrado, 1993; Premiazione Nastro D'Argento, 1994; Consegna alla presenza del Sindaco di Roma, Francesco Rutelli dei "David di Donatello", 1994; 19° Edizione di Massenzio '95, manifestazione cinematografica dell'estate romana, 1995, convegno sull'organizzazione alimentare mondiale, FAO, 1996.

DOCUMENTARI CORONA CINEMATOGRAFICA (1990-97)
Inserti in animazione ed effetti speciali in Truka.

L'EGOISTA BUONO (1992)
Dal racconto di Oscar Wilde "Il Gigante egoista".
Prod.: Corona Cinematografica - Gen.: Animazione - Form.: 35 mm - Anim.: Mario Verger - Fotogr.: Franco Zambelli - Voce narr.: Matteo Gazzolo - Musica: Stefano Liberati, Francesco Santucci - Dir. Art.: Elio Gagliardo - Regia Mario Verger -Lungh. 312 mt.
In un lontano paese sorgeva una prestigiosa villa immersa nel verde di un grande giardino, appartenente a un ricco signore che, viaggiando, la lasciava incustodita. I bambini dei dintorni ne avevano fatto il luogo dei loro giochi pieni di allegria. Un giorno il ricco signore tornò e, trovando i bambini all'interno del suo parco, ordinò loro di andarsene. Il giardino diventò subito deserto, l'allegria finì e venne il lungo inverno. In una mattina di primavera, alzatosi dal letto, il ricco signore, trovando il giardino fiorito e con tutti i bambini intorno, pensò a quanto era stato egoista. Tornò l'allegria. Divenuto anziano, l'unica sua consolazione era quella di vedere i bambini gioiosi nel suo bellissimo giardino.

IL PRINCIPE FELICE (1993)
Dall'omonimo racconto di Oscar Wilde
Prod.: Corona Cinematografica - Gen.: Animazione - Form.: 35 mm - Anim.: Mario Verger - Fotogr.: Franco Zambelli - Dir. Art.: Elio Gagliardo - Regia: Mario Verger - Lungh.: 304 mt.
Realizzato come "seguito" del precedente film, Il Principe Felice *riprende abbastanza fedelmente il racconto di Wilde. Giunto l'autunno, le rondini furono costrette a migrare nei paesi caldi. La più piccola, perdendosi dal gruppo, trovò rifugio su di una imponente statua di marmo. E' il Principe Felice che le racconta di essere stato, in vita, un ricco signore proprietario di una grande villa presso cui venivano a giocare i bambini del paese. Divenuto una statua, per la prima volta poteva, per la sua ubicazione, vedere i drammi e la povertà della gente. La rondinella, obbedendo al Principe, porterà ogni diamante di cui era adornata la statua ai poveri del paese, rinunciando così a migrare. I due finiranno per diventare due stelle del cielo.*

CICCIOLINA PRESENTA I CARTONI ANIMATI (1993)
Regia: Autori vari - Regia delle animazioni: Mario Verger - Cast: Cicciolina (Ilona Staller)
Cinque inserti di 10' ciascuno in animazione con Cicciolina. I cartoni animati vennero commissionati da una casa di produzione tedesca ed acquistati in seguito da una distribuzione italiana. Con Tabatha Cash, Lydia Chanel, Christoph Clark, Ingrid Tarpe e Simona Valli.

LA CORRIDA (1993)
Prod.: Canale 5 - *Inserti animati per il programma di Corrado.*

LE AVVENTURE EROTIX DI CAPPUCCETTO ROSSO (1993)
Prod.: Golden Hawk - Nazione: Italia/Francia - Gen.: Erotico - Regia: Luca Damiano (Franco Lo Cascio) - Regia delle animazioni: Mario Verger - Cast: Barbarella (Virna Anderson), Babette, Chessy Moore, Venus, Carole Nash, Karin Shubert
Titoli di testa e inserti in animazione per il primo Kolossal della storia del cinema hard italiano.

THE EROTIC ADVENTURES OF ALADDIN X
o **EROTIC DREAMS OF ALADDIN** (1993-94)
Prod.: Golden Hawk - Nazione: Francia - Gen.: Erotico - Regia: Joe D'Amato e Luca Damiano - Regia delle animazioni: Mario Verger - Cast: Tabatha Cash, Lydia Chanel, Christoph Clark, Ingrid Tarpe, Simona Valli
Titoli e inserti animati.

SIGLA DI BLOBCARTOON (1993)
Prod.: RAI - Gen.: Animazione dipinta su pellicola - Form.: 35 mm - Regia: Mario Verger - Lungh.: 50 mt.
La sigla di Blobcartoon, dipinta a mano sul fotogramma della pellicola andata in onda per molto tempo nel programma pre-serale di RaiTre, è un excursus degli eroi più famosi dei cartoni animati, dalle origini sino ad oggi.

AMBRA E IL PATTO COL DIAVOLO (1993)
Prod.: RAI - Gen.: Animazione - Musica: John Campbell - Form.: 35 mm - Regia: Mario Verger - Lungh.: 80 mt.
Sketch per il programma televisivo Blob. Ambra invecchia sempre più fino ad accorgersi di essersi risvegliata da un incubo, quando avverte di avere di fronte a sé un'ombra diabolica che le passa una pergamena con un contratto. Dopo averlo firmato, Ambra consegna una sua foto. Al che il diavolo si rabbonisce e con lo sguardo innamorato e soddisfatto esce finalmente dall'ombra il volto del famelico demonio che altri non è che quello di Gianni Boncompagni...

FOREVER AMBRA (1994)
Da un' idea di: Mario Verger, Marco Giusti, Enrico Ghezzi, Guaia Croce, Giuliana Catamo
Prod.: RAI - Anim.: Mario Verger - Colorit.: Paola La Trofa, Giulio Sperandeo, Sandro Visci - Fotogr.: Franco Zambelli - Musica: "Delusa" di Vasco Rossi - Sviluppo e stampa: Cinecittà - Regia Mario Verger - Lungh.: 240 mt.
Piccolo cult-movie sulla minidiva di "Non è la Rai". Forever Ambra *è incentrato sul personaggio che le era stato dato di "cattiva", come una sorta di Dr. Jeckill e Mr. Hyde, con riferimenti allusivi ad uno dei capolavori di Jean Renoir,* Monsieur Opale. *Questo film, interpretato da Jean Louis Barrault, raccontava di un uomo che soffriva di una doppia identità e con un bastone andava infine a molestare i passanti. Anche Ambra ha il suo bastone, qui però rappresentato come l'attrezzo delle majorettes con cui travolge le persone per strada. E' una sorta di "antibacchettamagica", come osserva acutamente Micaela Bongi sul* "Manifesto". *Ambra è il contrario della favola o meglio è la favola moderna; è il sogno che si può realizzare; è l'adolescente che ha i doveri e le debolezze delle sue coetanee. Chi non desidererebbe a 14 anni diventare una diva? Ed Ambra, con la sua semplicità, con la sua aria maliziosa ma da brava ragazza, ci è riuscita. Ambra è sincera, Ambra è l'amica con cui confidarsi, Ambra è la compagna di banco. Insomma, Ambra è... Ambra.*

I REMEMBER MOANA (1994)
Prod.: Mario Verger / RaiTre - Gen.: Animazione dipinta su pellicola - Form.: 35 mm - Cast: Moana Pozzi, Cicciolina (Ilona Staller), Rocco Siffredi - Sviluppo e stampa: Cinecittà - Regia: Mario Verger - Lungh.: 70 mt.
Presentato in occasione della mostra al Palazzo delle Esposizioni a Roma, I Remember Moana *è un omaggio alla scomparsa della straordinaria diva dell'hard, Moana Pozzi.*

MOANALAND (1995)
Prod.: Mario Verger / RaiDue - Gen.: Animazione - Form.: 35 mm - Fotogr. Franco Zambelli - Musica: James Brown - Suono: International Recording - Sviluppo e stampa: Cinecittà - Regia: Mario Verger - Lungh.: 120 mt.
Film in parte realizzato durante l' incontro con Moana Pozzi. Moana-Alice è una giovane educanda il cui tutore, Licio Gelli, le legge una Storia d'Italia piena di corruzione. Moana diventa piccola, entra in questo paese dove tutto "funziona al rovescio". Incontra i personaggi politici ispirati ai protagonisti del romanzo di L. Carroll, fin quando finisce prigioniera della Regina di cuori dal volto craxiano. Risvegliatasi dall'incubo, la giovane Moana preferisce in alternativa dedicarsi alla carriera del cinema hard.

LADY (TINA) (1996)
Prod.: Rai - Gen.: Animazione - Form.: 35 mm - Fotogr.: Franco Zambelli - Musica: 'Lady' (Fela Kuti); 'You Don't Love Me' (Down Penn); Gal Wine (Chaka Demus); 'Housecall' (Maxi Priest - Shabba Ranks); Mr Lover Man (Shabba Ranks); Don't You Worry 'Bout A Thing (Incognito) - Suono Dolby Stereo Sourround: International Recording - Sviluppo e stampa: Cinecittà - Regia: Mario Verger - Lungh.: 600 mt. - Mediometraggio.
Dio ha stabilito che l'uomo e la donna sono stati creati a sua immagine e somiglianza e che tutti gli uomini sono fratelli. Questo film è un documento sul sistema capitalistico dei paesi occidentali e su come la corruzione internazionale influenzi i destini delle nazioni. Questo accade anche nel nostro Paese in cui la mafia, attraverso le leggi dello Stato, è riuscita a rendere l'Italia il vero e proprio Terzo Mondo d'Europa. Tina arriva dalla Nigeria in cerca di lavoro, ma, giunta in Italia, all'aeroporto viene venduta per 40 milioni dalla mafia che gestisce il business della prostituzione. Alla fine Tina riuscirà a liberare l'Italia dalla corruzione e da malaffare.

LE FIRME - TRATTATO DI FISIOGNOMICA (1997)
Inserti animati per la serie di 150 puntate dell' ing. Marcello Creti, andata in onda su 49 emittenti televisive.

FILM N. 14 (1997)
Regia: Mario Verger/Luigi Veronesi - Form.: 35 mm
Film astratto, rimasto incompiuto, del quale non rimangono che poche decine di mt. di pellicola, realizzato sulle indicazioni di Luigi Veronesi.

MILINGO THE SPIRIT OF AFRICA (1998)
Prod.: Africartoon - Gen.: Animazione e dal vero - Form.: 35 mm - Mus.: Mons. Emmanuel Milingo, Lucio Dalla, Ron - Prod. Mus.: Aldo Azzaro - Fotogr.: Franco Zambelli - Collab.: Don Sergio Mercanzin - Suono: International Recording - Dir. Art.: Emmanuel Milingo, Mario Verger - Sviluppo e stampa: Cinecittà - Regia: Mario Verger - Lungh.: 2 rulli da 450 mt - Mediometraggio.
A cartoni animati le più belle canzoni composte dal vescovo-guaritore più famoso del mondo. In un film con alcune parti riprese dal vero, Mons. Emmanuel Milingo racconterà in cartone animato le vicende di Gubudu Gubudu, *l'ubriacone che beve birra fin dal mattino, e di* Katarina, *la ragazza del villaggio che parte sola per la città. Seguirà* Sanctus, *la storia di Anna Alì, la suora che, lacrimando sangue, ogni notte vede Gesù, e* May Wanga Anafa, *sull'infanzia del piccolo Emmanuel. Infine* Amamus Deus, *la preghiera all'Abbazia delle Tre Fontane a Roma di Mons. Milingo per la pace e la conversione di tutti i cuori del mondo...*

FELLINI'S SEDOC (1998)
Prod.: Mario Verger - Gen.: Dal vero ed inserti in découpage - Anim.: Giorgio Castrovillari - Form.: 35 mm Musica: "Strange" da Grace Jones - Suono: International Recording - Regia: Mario Verger - Lungh.: 120 mt.
Il film è un omaggio a Fellini ed a Marcia Sedoc, la Ragazza Cacao-Meravigliao ai tempi della sua partecipazione in Ginger e Fred. *Attraverso diversi disegni tratti da alcune foto dell'inizio della carriera in Olanda della Sedoc come fotomodella, vi sono diverse silhouettes di Fellini e della Masina come da lui rappresentati, che si muovono sopra un sensuale filmato della bellissima Marcia Sedoc.*

SELEN CARTOON (1999)
Prod.: Star Film - Regia: Mario Verger
Serie di cartoni animati erotici su Selen usciti in videocassetta.

CIAO DARWIN (1999)
Prod.: Canale 5 - *Intermezzi animati per la trasmissione condotta da Paolo Bonolis.*

CACASENNO IL PICCOLO GRANDE EROE (1999)
Prod.: Corona Cinematografica - Gen.: Animazione - Form.: 35 mm - Anim.: Mario Verger - Scenegg.: Attilio Giovannini - Scenogr.: Gibba (Francesco Maurizio Guido) - Fotogr.: Fabrizio Cerchio - Cons. Tecn.: Marina Amadoro - Dopp.: Alina Moradei, Luciana Pensuti, Leila Lazzaro, Matteo Gazzolo, Fabrizio Mazzotta - Mont.: Lucio De Caro - Musica: Raffaele Gervasio - Suono: International Recording - Sviluppo e Stampa: Cinecittà - Dir. Art.: Elio Gagliardo - Regia: Mario Verger - Lungh.: 600 mt. - Mediometraggio.
Cacasenno, bambino sciocco e codardo, tornando a casa trova una lettera della Nonna con l'invito a raggiungerla al castello dalla Regina, di cui era stata la nutrice. Arrivato alla reggia, Cacasenno scopre che la Regina possiede una pietra magica capace di esaudire tre desideri. Di notte una strega malvagia ruba la pietra e fugge nella propria dimora inseguita da Cacasenno. Ma la vecchia consuma il primo desiderio trasformando tutto il reame in pietra, compresi il Re, la Regina e la Nonna. Cacasenno riesce, però, a sottrarre la pietra e consuma il secondo desiderio distruggendo la strega. Il bambino vorrebbe conservare per sé l'ultimo desiderio per diventare saggio e coraggioso ma preferisce altruisticamente riportare in vita tutto il regno.

GIULIO ANDREOTTI (2000)
Prod.: Corona Cinematografica/RaiTre - Form.: 35 mm - Anim.: Mario Verger - Mus.: Francesco Baccini - Fotogr.: Elio Gagliardo - Collab.: Stefano Argentero - Suono: International Recording - Sviluppo e Stampa: Cinecittà - Regia: Mario Verger - Lungh.: 90 mt.
L'idea di questo film è nata dopo il proscioglimento (avvenuto in primo grado ma rivisto in appello; ndr.) dall'accusa per Mafia dell' On. Giulio Andreotti, il più longevo e simpatico politico italiano conosciuto in tutto il mondo.

WOJTYLA (2001)
Mario Verger Pictures/Corona Cinematografica - Producer for Vatican Radio: Stefano Corato - Musical Executives Producers: Vincenzo Messina, Leonardo De Amicis, Father Giulio Neroni s.s.p. - Musical Composers: Leonardo De Amicis, Riccardo Biseo - Chorus: Pablo Colino's Choir, Roman Academy Choir - General Manager of Vatican Radio: Father Pasquale Borgomeo - Editing: Stefano Argentero - Photography: Elio Gagliardo - Director: Mario Verger
Il primo film animato su Giovanni Paolo II.
Wojtyla, anziano, è raccolto in preghiera da solo. Rivive in pochi attimi la sua vita: l'infanzia, i genitori, la Polonia, e i mali del suo tempo: la dittatura comunista e il nazismo. Si trova a pregare sul Sinai, rivivendo i passi della Bibbia e la passione del Cristo: vede i suoi sforzi accanto a Wyszynski che gli profetizzò che avrebbe guidato la Chiesa nel Terzo Millennio. Ma ecco che nel 1978 entra nel Conclave. Ne uscirà Papa. Tutte le tappe fondamentali del suo papato: l'elezione, i viaggi fra i popoli, il dialogo tra le religioni, l'attentato, la devozione a Maria, il Segreto di Fatima, i martiri del XX secolo: Padre Pio da Pietralcina e Madre Teresa di Calcutta. Si rivede anziano, al tramonto del suo glorioso pontificato. Il Giubileo del 2000. Apre la Porta Santa e vede tutti i Grandi della Terra: Gorbaciov, Clinton, Fidel Castro, il Dalai Lama, Mandela, pronti per la pace mondiale di tutti i popoli seguendo l'insegnamento di Wojtyla; questo Papa straordinario che ha cambiato il corso della Storia.

BERLUSCOMIC (2002/2004)
Prod.: Mario Verger/Corona Cinematografica - Distr.: RaiTre - Form.: 35 mm - Anim.: Mario Verger - Ripr.: Luigi Masci - Musica: Inno di Mameli - Suono: International Recording - Sviluppo e Stampa: Cinecittà - Regia: Mario Verger - Lungh.: 120 mt.
L'Italia di Berlusconi.

SANREMO 2007 (2007)
Prod.: Rai - Direz. Anim: Mario Verger - Mus.: Nino Ferrer - Mont.: Gianni Vezzosi
Sigla animata per l'apertura del 57° Festival di Sanremo con protagonisti Pippo Baudo, Michelle Hunziker, Piero Chiambretti e Sylvie Lubamba.

VIVA VERDONE (2008)
Prod./Distr.: Sinitta/RaiTre - Form.: 35 mm - Anim.: Mario Verger - Mont.: Maria Valmori - Musica: Miriam Makeba - Sviluppo e Stampa: Cinecittà - Regia: Mario Verger - Lungh.: 30 mt.
Trailer animato con Carlo Verdone, Claudia Gerini, Massimo Marino per il nuovo film di Carlo Verdone Grande, Grosso e Verdone.

PASOLINI REQUIEM (2009)
Prod.: Mario Verger - Form.: 35 mm - Anim.: Mario Verger - Ripr.: Luigi Masci - Mont.: Gianni Vezzosi - Musica: Ennio Morricone - Suono: Stefano Barbieri - Sviluppo e Stampa: Cinecittà - Regia: Mario Verger - Lungh.: 310 mt.
Film realizzato per il Trentennale della morte dello scrittore. Un omaggio al cinema e alla vita del celebre regista-scrittore attraverso le più spettacolari sequenze, trasformando in cartone animato Anna Magnani, Totò e Ninetto Davoli, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia. Nel film si accenna agli anni giovanili di Pasolini in Friuli con la raccolta di poesie Le ceneri di Gramsci, *passando poi all'approdo a Roma con spezzoni riferiti ai romanzi* Ragazzi di vita *e* Una vita violenta, *realizzati con le più svariate tecniche, fino all'episodio finale avvenuto il 2 novembre 1975 all'Idroscalo di Ostia riguardante il tragico omicidio di un intellettuale scandaloso.*

HELLO GHEZZY! (2009)
Prod.: Mario Verger /RaiTre - Form.: 35 mm - Anim.: Mario Verger - Ripr.: Luigi Masci/ Franco Zambelli - con una sequenza surrealista ideata in collaborazione con Josè Van Roy Dalì - Musica: "Because The Night" by Patti Smith - Mont.: Gianni Vezzosi - Sviluppo e Stampa: Cinecittà - Regia: Mario Verger - Lungh.: 100 mt.
Il cartoon su Enrico Ghezzi per il ventennale del programma televisivo Blob.

lingua di celluloide

cineparole di Ugo Perri

Aguirre Fuhrer di Dio.

Kinski, cingi i fili di critici inghippi! Dimmi chi imbrigli in difficili crimini, chi sfinisci in ispidi impicci, chi dividi in indicibili istmi? Cincischi, irriti, spingi in irti, ripidi clivi, timidi militi, invisi ch'invidi, intristiti in sì infimi fini.

Ti gingilli in ripidi ittici giri idrici, insisti, inciti, bischi invincibili rischi, irridi mistici miti, limiti brividi in rivi di mississippi grigi, timidi, fitti di ginnici indii invisibili. Difficili i rigidi stili di cibi: friggi cimici, istrici, bisci...

Triti i vicini simili: litigi. Vinci: idilli di cristi risibili... Intristi. Ti spingi in limbi invivibili, in ritiri di climi sifilitici. Visti zitti spiriti ti chini: divin finisci i bizzi.

RC
presenta

Scerbanenco, Milano, Pinketts.

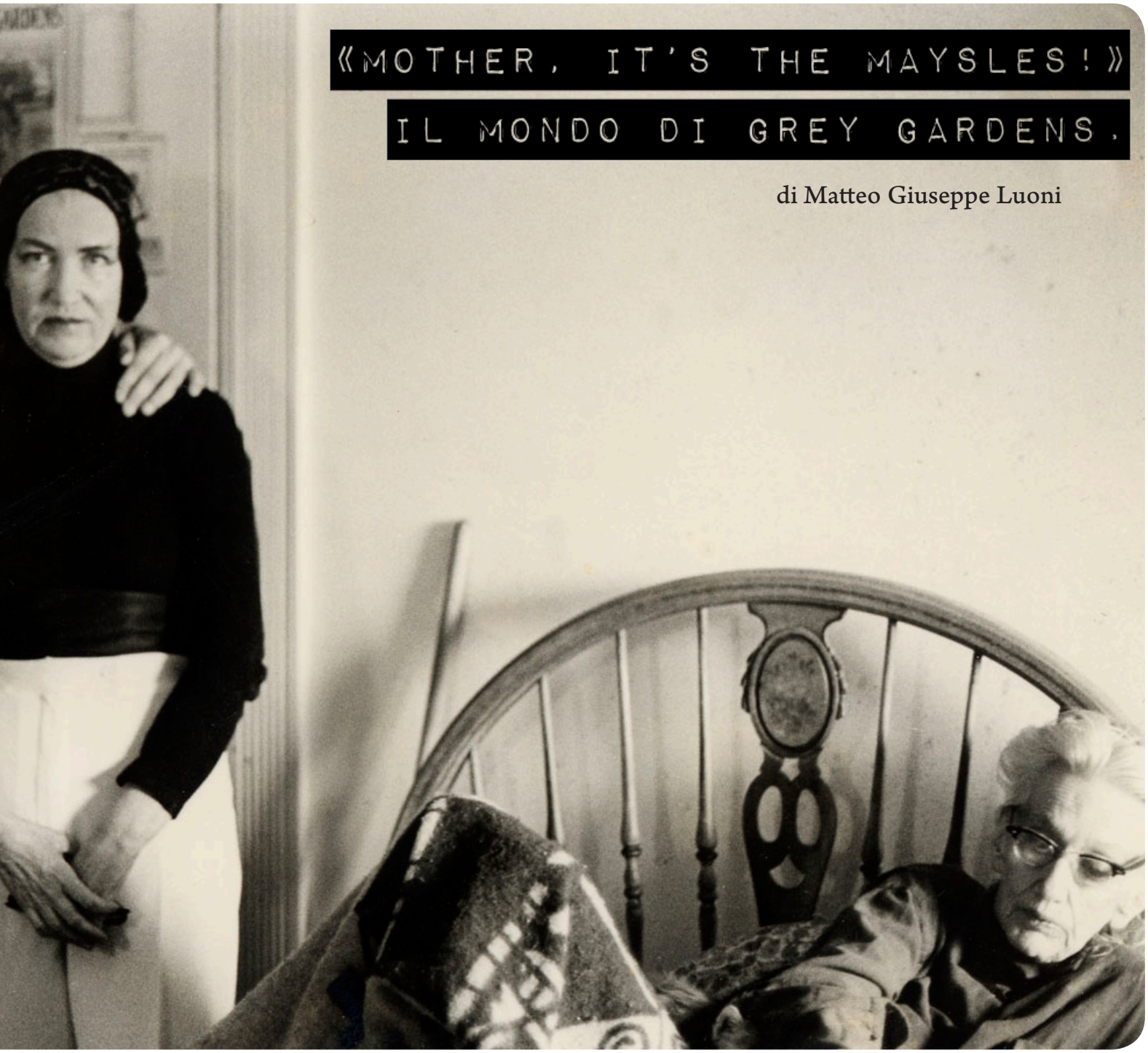
PLAY

Ovvero Giorgio Scerbanenco, la letteratura noir, Fernando Di Leo, il poliziottesco, Milano e la notte nelle parole di Andrea G. Pinketts.

ideazione: Alessio Galbiati e Paola Catò. regia: Alessio Galbiati. fotografia: Gianluca Trunzo (Plunger Media Snc). montaggio: Alessio Galbiati. audio: Massimiliano Fraticelli (Plunger Media Snc). produzione: Paola Catò. musiche: Acusmatic Group. location: Sala Andrea G. Pinketts, Le Trottoir alla Darsena, Milano. anno: 2010. durata: 31'20".

Una produzione RAPPORTO CONFIDENZIALE rivista digitale di cultura cinematografica.

Il documentario è visibile ai seguenti indirizzi: • http://vimeo.com/9316667 • http://vimeo.com/channels/cineteca • http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=5465



«MOTHER, IT'S THE MAYSLES!» IL MONDO DI GREY GARDENS.

di Matteo Giuseppe Luoni

1. Illustri recluse

1.1 Un segreto svelato

Nel 1972, Lee Radzwill, sorella di Jacqueline Kennedy, contattò Albert e David Maysles perché girassero un documentario sulla sua infanzia e sulla sua famiglia. Della lista di luoghi e persone che la Radzwill compilò, una casa colpì in particolare i fratelli registi. Si trattava di una magione sulla spiaggia di East Hampton, chiamata Grey Gardens.

All'interno vi abitavano due personaggi d'eccezione, Edith Ewing Bouvier e sua figlia Edith Bouvier Beale. La madre, soprannominata "Big Edie", era la sorella di John Vernou Bouvier III, padre di Lee e Jacqueline. Questo rendeva imparentate in qualità di zia e cugina, lei e sua figlia, quest'ultima chiamata in famiglia "Little Edie".

La proprietà di Grey Gardens, in uno dei luoghi di villeggiatura della classe ricca e potente americana, era totalmente alla rovina. Il grande giardino che le aveva dato il nome, ideato e progettato in larga parte negli anni Dieci e Venti dall'esperta di piante Anna Gilman Hill, era abbandonato da più di due decenni e aveva completamente inghiottito la casa. I rampicanti non erano i soli a infestare la dimora, che infatti pullulava di procioni selvatici e decine di gatti, che condividevano le stanze con le due donne e che mangiavano, dormivano e deponevano i propri escrementi dietro i pochi mobili rimasti.

La casa e le sue inquiline furono il segreto ben custodito della famiglia Bouvier, fino a quando, nell'inverno del 1971, ordinanze provenienti dal dipartimento alla salute pubblica della contea di Suffolk e dall'ufficio del sindaco di East Hampton, imposero alle due di tagliare le piante infestanti del giardino e di mettersi a regola di legge in quanto a condizioni sanitarie. La giornalista Gail Sheehy documentò la stagione critica in un articolo di copertina del *New York Magazine* del 10 Gennaio 1972 (1).

Aveva conosciuto Little Edie soltanto l'estate prima e assistito alle prime perquisizioni, che avevano trovato le donne vivere in condizioni igieniche precarie, senza acqua corrente e riscaldamento. Ammassi di lattine

di cibo per gatti usate erano state trovate in vari punti della casa, assieme a escrementi felini, procioni e ragnatele. La stampa nazionale e internazionale venne a conoscenza della questione, che non sarebbe stata rilevante, non fosse stato per la parentela a Jacqueline Kennedy, appena risposata all'armatore greco Aristotele Onassis e bersaglio di numerose critiche in patria. "Jackie" risolse la questione nell'aprile del 1972: offrì 25000 dollari perché la casa venisse ripulita e ristrutturata, a patto che la cittadina e la contea lasciassero in pace le due inquiline.
Fu appunto nello stesso anno che le Beale ricevettero la prima visita dei Maysles per girare il film su Lee Radzwill, mai completato e conosciuto col titolo di lavorazione *Sisters* (2). I fratelli infatti, mostrarono il materiale alla sorella di Jackie, che, furente, abbandonò il progetto per la paura di essere associata alle due parenti.
I Maysles ritornarono pochi mesi dopo, nel 1973, quando ancora stavano completando il montaggio dell'ultimo progetto *Christo's Valley Curtain*, primo di una lunga serie di commissioni-collaborazioni con l'artista bulgaro-francese Christo e sua moglie Jeanne-Claude. Avrebbero girato il film più iconico della loro carriera.
Nel 2006 uscì *The Beales of Grey Gardens*, "*sequel*" composto da materiale originario inedito e nuovamente montato. Il film è spesso giudicato un'opera per soli fan della prima versione. Affronta infatti diverse curiosità e vede i Maysles apparire più spesso nell'inquadratura e nelle conversazioni.

1.2 Un luogo sospeso nello spazio e nel tempo

Grey Gardens ha una durata di 93 minuti e si apre con l'immagine di una porta, l'ingresso di casa Beale, ripreso dall'interno, buio, verso un esterno solare e luminoso.
Come sottolinea Vogels (3), porte e finestre sono un *leit-motiv* ricorrente. Tutto si gioca attorno alla contrapposizione *dentro/fuori*, due termini concepiti in maniera antitetica dalle due protagoniste. Per Big Edie, "Dentro" significa la magione e il giardino di Grey Gardens, la casa in cui vive da trent'anni e a cui è tanto affezionata da non aver quasi mai lasciato. La donna è convinta che il suo mondo vi risieda nella sua interezza e pensa che il "fuori" sia soltanto "peggio". Big Edie iniziò ad essere inquilina fissa della casa negli anni Trenta, quando si allontanò dal marito ed ebbe intestata la casa come patto di separazione. "Ho avuto un matrimonio di successo. [...] Venni a vivere qui in questa casa perché solo qui potevo cantare ed ero così felice! Ero più felice di uscire e cantare di qualunque altra cosa abbia fatto da quando sono nata"(4).
Little Edie risiede nella casa dal 1952, anch'essa vivendo una vita di quasi reclusione, ma, al contrario di sua madre, odiando East Hampton e sognando di tornare a New York, dove, prima di allora, aveva vissuto al Barbizon Hotel e stava, a suo dire, per sfondare nel mondo dello spettacolo, dopo aver ricevuto un'offerta per un provino da Max Gordon, celebre

produttore di Broadway. Il "dentro", per Edie, corrisponde alla parola "reclusione". Per tutto il film ci chiediamo cosa abbia spinto Edie a tornare e cosa la spinga ancora a restare, a parte le evidenti condizioni di vita della madre. Per tutta la durata del lungometraggio la donna si lamenta del suo presente e minaccia spesso di andarsene a breve, di tornare a New York, per rilanciare la sua carriera nello spettacolo. È fermamente convinta che il documentario dei Maysles le darà una grossa spinta e la riporterà nello stesso punto che era stata costretta ad abbandonare trent'anni prima.
"Non mi piace la campagna e non vorrei essere qui; preferirei di gran lunga qualunque tipo di topaia a New York, qualunque scantinato o soffitta polverosa, anche sulla Decima.", piange, nell'ultima scena parlata del film.
Il "fuori", New York o qualsiasi altro luogo che la faccia sentire libera e indipendente, rappresenta il suo passato e, al tempo stesso, la sua speranza per il futuro.
Il "dentro", Grey Gardens, invece, è il luogo del presente, che si manifesta in un tempo sospeso, impreciso e imprecisato, spesso dimenticato. "Anche se sembra sempre in moto, non riesce mai ad andare avanti", come scrive Vogels (5). Il suo corpo non tradisce per niente i suoi cinquantasei anni; il suo viso sembra cristallizzato nell'aspetto di una donna a cui si potrebbe dare un'età indefinita tra i trenta e i cinquanta; i suoi vestiti denunciano un eclettismo di necessità, che diviene virtù stilistica che supera le mode del tempo e che ispirerà designer e fotografi di moda (6).
Ore e giorni non vengono mai precisati e abbiamo la vaga impressione di trovarci in un primissimo inizio d'autunno, le spiagge totalmente vuote, ma il sole ancora caldo. La dimensione del tempo dimenticato, all'interno di *Grey Gardens* è ben sintetizzata in una frase enigmatica, che Edie pronuncia all'inizio del film: "È molto difficile mantenere la linea tra il passato e il presente." La donna ci ha appena mostrato il giardino murato che da il nome alla casa (e che di per sé rappresenta un inconsapevole parallelo alla segregazione della natura libera di Edie), per poi parlarci dell'attuale cucina, che una volta era il salotto principale, dove, possiamo immaginare, si tenevano feste e si intrattenevano gli ospiti. La casa sembra essersi sobbarcata, nella sua fatiscenza, del tempo dimenticato di Edie, come in una sorta di "ritratto di Dorian Gray" contemporaneo.
Il tempo è anche presente nella presentazione del passato delle due donne, che ci viene mostrato sotto forma di racconti, fotografie e registrazioni discografiche. Questo passato è però ricordato in maniera frammentaria, farraginosa, e non risponde mai alle domande dello spettatore. Il racconto è un costante tira e molla tra ricostruzione temporale e considerazioni personali. Queste ultime interrompono e rimandano la risposta alla domanda "Cosa è successo a queste due donne?", che ci assilla per tutto il film e che non viene mai esaustivamente risolta.

2. La struttura di 'Grey Gardens' (1975)

In puro stile Maysles, il documentario non dà risposte, né mette in luce positivamente o negativamente i suoi personaggi. Di quello che è rimasto del Direct Cinema, i fratelli si sono rifiutati di riproporre la storia della famiglia Beale esclusivamente attraverso la tecnica di *montage* (e forse è anche per questa ragione che Lee Radzwill si disinteressò al progetto sulla sua infanzia, convinta che l'approccio dei due registi non potesse essere il più congeniale a raccontare una storia già vissuta).
Il *montage* è invece presente solo una volta, all'inizio del film, con una serie di articoli di giornale che parlano dell'incuria della dimora e del soccorso di Jackie. La sequenza è accompagnata da una motivetto orchestrale degli anni Trenta, come se fosse l'antefatto di un operetta teatrale, che fornisca allo spettatore ragione di pregnanza: l'*heritage* aristocratico di queste due donne e la parentela con la più importante famiglia presidenziale degli ultimi due decenni.
Grey Gardens ha, in verità, alcune caratteristiche dell'operetta teatrale. Le due protagoniste, oltre ad essere caratterizzate da un'alta verbosità, si distinguono per un parlato che ricorda il recitativo e per una propensione spiccata alla performance (il canto, per Edith e il ballo, per Edie). I dialoghi tra madre e figlia sembrano la trascrizione di un copione, poiché pieni di aforismi personali "recitati" con un registro linguistico "aristocratico", che non lascia spazio agli anacoluti o alle incorrettezze sintattiche e grammaticali del normale parlato. I timbri delle due donne rendono il sottotesto ancora più interessante e l'accento della vecchia *upper-class* newyorchese lascia intendere un mix di inflessioni britanniche e sudiste.
Ciò che stride con la teatralità dei personaggi è la completa assenza di narrazione, che rende il documentario il più slegato dalla struttura di tutta la produzione Maysles.
Il montaggio, curato da Ellen Hovde, Muffie Meyer e Susan Froemke (le prime due accreditate anche come co-registi), non ha voluto rispettare un ordine cronologico nella selezione del materiale, ma seguire principi di ordine logico e di ordine associativo, cercando di trovare un *fil-rouge* nei discorsi delle due donne. Ad esempio, la scena nella stanza rosa, in cui le due protagoniste si preparano per la colazione e per prendere sole in terrazza, che culmina con lo sfogo di Edie sul fatto che "Madre" non permise al suo ex fidanzato Eugene di sposarla, fu ripresa all'inizio delle riprese, ma si trova soltanto all'ottantunesimo minuto.
Non vi è perciò un'evoluzione psicologica dei personaggi, né lo spettatore è condotto in un percorso lineare di scoperta. Le informazioni che otteniamo sono sempre incomplete e ogni risposta apre il doppio delle domande. Non arriviamo a saperne di più, tuttavia possiamo quasi dire di conoscerli personalmente.
L'evento eccezionale che fornisce alle due donne un'esperienza fuori dalla quotidiana routine è il compleanno di Big Edie. Per la prima volta vediamo Edith scendere al piano inferiore, conosciamo i suoi amici più cari, la vediamo mangiare seduta a un tavolo invece che stesa sul suo letto. Little Edie ha persino rassettato la stanza e una torta è servita come regalo. Ma il momento è troppo debole per essere degno di nota. Nessuna svolta è fornita e l'occasione acquista importanza soltanto nel ritorno alla malinconica normalità.
È da notare, però, che la dimora è nientemeno che un microcosmo nel microcosmo.
Quest'ultimo corrisponde al villaggio di East Hampton, luogo noto allo spettatore per essere sinonimo di esclusività e ricchezza, una specie di Versailles americana, dove i comuni mortali che non possiedono ricchezze e potere non sono ammessi. Devo qui citare, per il mio ragionamento successivo, la struttura del "Viaggio dell'Eroe", di Christopher Vogler (7). Nella sua teorizzazione (che qui esporrò in maniera fin troppo sintetica), lo sceneggiatore analizza storie in cui un eroe, ancora incompleto nella sua formazione psicologica, viene chiamato a vivere un'esperienza in un mondo extraordinario.
Attraverso varie vicissitudini l'eroe impara ad accettare la non ordinarietà del mondo in cui vive, finché, accorgendosi di stare cambiando i propri valori di base e quindi perdere il suo essere "eroe in fieri", ritorna al mondo ordinario dell'inizio, con una più matura consapevolezza e con un nuovo set di valori complementari che lo renderanno vincente. Le Beale, le nostre due eroine, si sono confrontate col mondo di East Hampton e ne hanno assorbito l'aura aristocratica, la cultura e il senso estetico.
Tradite dallo stesso set di valori, che le vorrebbe prigioniere nella gabbia dorata del matrimonio e della vita sociale, le due si ribellano e iniziano a vivere una vita completamente diversa, in condizioni diametralmente opposte, a Grey Gardens, dove possono sentirsi libere di esprimere se stesse. Il prezzo da pagare è l'esclusione e l'oblio del mondo intero. Little Edie crede che questo sia troppo alto da pagare e vuole quindi tornare in un mondo pieno di feste e persone. Ci riuscirà solo dopo la morte di sua madre, avvenuta nel 1976, e riuscirà a calcare le scene del *night-club* "Reno Sweeney", nel Village di Manhattan, riscuotendo critiche negative e limitato successo di pubblico (8). Resta ora da capire se Grey Gardens rappresenti il mondo ordinario o quello straordinario. Credo che ciò che rende il film così rivelatore e d'impatto, sia il fatto che benché rimaniamo impressionati dallo sporco e dalla devastazione della casa, troviamo al suo interno valori in cui ci riconosciamo di più di quelli che ci sono al di fuori. Il mondo esterno è il villaggio di East Hampton, dove "ti possono guardar male perché indossi scarpe rosse di Giovedì" (Little Edie) e la solidarietà della comunità si "manifesta" attraverso notifiche di sfratto, piuttosto che con aiuti concreti. Sono convinto che anche Little Edie se ne accorga e che che questo ci venga trasmesso empaticamente, rendendo possibile riconoscerci in un mondo così "straordinario" come quello di Grey Gardens.

3. 'Exploitation'

3.1 L'esposizione della figura umana

Vogels fa riferimento a una serie di indizi formali che portano il film ad apparire come un prodotto artistico molto moderno: "la frammentazione della narrativa, lo sfocarsi delle distinzioni di tempo, la ripetizione nel linguaggio e nell'immagine e l'autoreferenzialità." (9) L'unico indizio di cambiamento è, in effetti, il costante cambio d'abiti di Edie, che per il suo fantomatico pubblico inventa una serie di costumi bizzarri e originali. Il suo guardaroba prevede sempre una cuffia, un foulard, una sciarpa o un maglione annodato sulla testa, che nasconda i capelli. La causa di questo singolare accessorio risale a una grave forma di alopecia da stress che ha colpito il suo cuoio capelluto e le sue sopracciglia, che porta sempre disegnate. Nelle vecchie immagini che lei stessa ci mostra, appare nei suoi vent'anni, con folti capelli ramati. Ora possiamo soltanto sbirciare sotto il tessuto e notare una quasi completa calvizie, ad eccezione di qualche ciuffo bianco che spunta sulla fronte. Lei stessa ammette: "Non ho più capelli, dovrò farmeli ricrescere!", esaltata al solo pensiero di tornare a New York e riprendere la carriera nel cabaret. Di necessità virtù, escogita un nuovo modo per coprire la sua mancanza, con tanta efficacia da diventare segno stilistico distintivo. La perizia nel curare il vestiario è, come abbiamo accennato, dettata dalla sua vanità e dalla convinzione che il documentario rilancerà la sua carriera. Entrambe le donne recitano e si dilettano in performance davanti alla *camera* e nessuna delle due si dimentica di considerarle. Ogni momento è dettato dalla consapevolezza di essere *"on air"*. Nella prima scena in cui vediamo comparire Little Edie, questa ci spiega con perizia come quello che sta indossando sia "il miglior costume per la giornata", aggiungendo "Devo pensarci a queste cose, sapete...". L'*outfit* di cui sta parlando è chiamato "il costume rivoluzionario...Non lo indosso mai ad East Hampton" - e difatti si preoccupa che il giardiniere Brooke possa esserne colpito.
I vestiti di Edie sono spesso rivelatori del corpo della donna. *The Beale of Grey Gardens* passa in rassegna con un rapido *montage*, la ventina di costumi indossati. Molti si fermano oltremodo sopra le ginocchia, alcuni hanno l'aspetto di costumi da bagno, uno è composto da una semplice rete di pizzo, indossata senza alcun reggiseno al di sotto. La fisicità viene esibita senza vergogna e senza malizia e piuttosto di essere concentrati sulle sue forme, siamo spinti dalla curiosità verso il suo capo sempre
coperto, un grande mistero mai svelato nel film, che alimenta domande, ipotesi e *suspence*. Allo stesso modo danza e canto non sono attività di seduzione, nei confronti di Albert e David, bensì rappresentano la sua vera indole d'artista. Nel film del 2006, Edie si sente colpevole di non aver confessato al suo prete la coreografia militare che aveva danzato davanti ai due fratelli, poiché le era sembrato di essere stata troppo sensuale, benché non fosse quello il suo scopo.
La fisicità e il corpo esibito sono tra gli elementi centrali nel film che crearono molto scalpore e attirarono numerose critiche da parte di giornalisti di spettacolo e femministe, appena il film debuttò. Il 22 Febbraio 1976, il *New York Times* recensiva l'ultimo lavoro dei Maysles con un articolo dal titolo: "'Grey Gardens': *Cinéma Vérité o attrazione da circo?*". Walter Goodman, l'autore, scriveva: *"I seni cascanti, le ridicole pose, i preziosi ricordi privati disseminati tra lattine di mangime per gatti – tutto è cibo in pasto alla crudele telecamera. La tristezza per madre e figlia diventa disgusto verso i fratelli."*

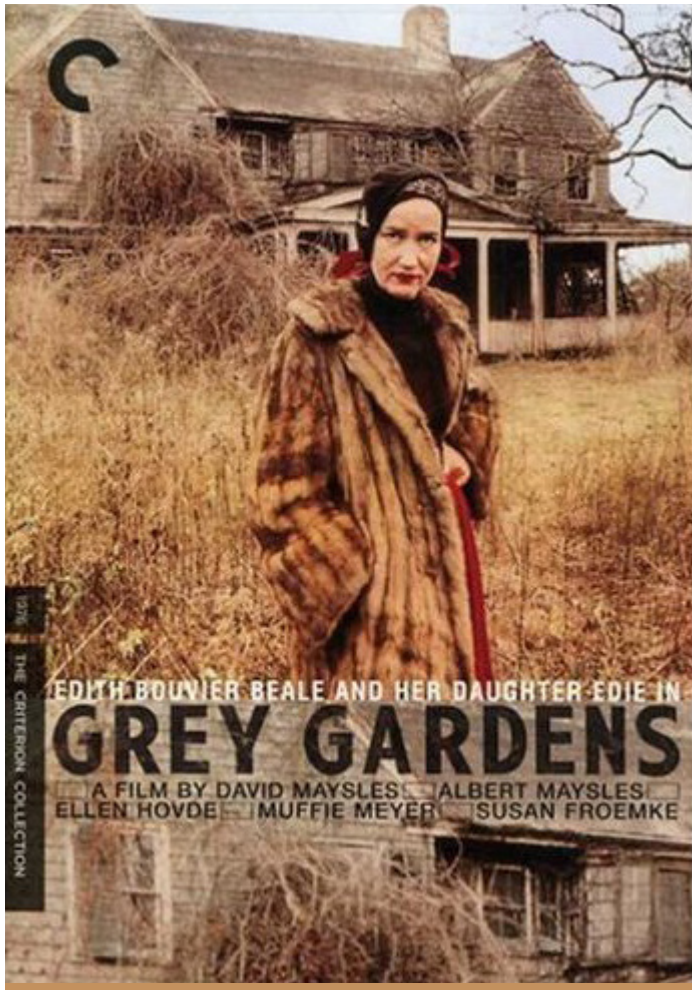
3.2 La critica cinematografica

Nei primi mesi del 1976, una proiezione per sole donne, fortemente voluta dai Maysles, al prestigioso *Paris Theater* di New York, riscosse critiche selvagge da parte del fronte femminista, che in quegli anni si era concentrato sulla visione della donna nei media di massa, con il

libro "*From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*" (1974), di Molly Haskell. L'autrice, come cita McElhaney da Renee Epstein, autrice di un articolo sul settimanale *Soho Weekly News* (10), trovò il film "un abominazione etica ed estetica" e bollò le Beale come "travestiti di donne". Una spettatrice della proiezione al femminile (a cui non parteciparono i fratelli, ma le coregiste e montatrici Meyer, Hovde e Froemke) paragonò il film a *A Woman Under the Influence* (titolo in italiano, *Una Moglie*), di John Cassavetes (che ironicamente aveva fatto delle tecniche stilistiche del Direct Cinema la sua cifra distintiva nel suo cinema di fiction), che vedeva Gena Rowlands interpretare una donna psicologicamente afflitta e incompresa. "Sono stufa di vedermi intrappolata sullo schermo, stufa di vedermi stesa tra pile di merda [sic], con gatti tutt'attorno a me. Volevo uscire da questa sala sentendomi rinforzata, non indebolita."(11)
Sia i Maysles che Little Edie risposero alla lettera di Goodman, ma mentre i primi furono pubblicati, la redazione del *Times* decise di non fare lo stesso per la lettera della donna, poiché la ritenevano mentalmente instabile.
I maggiori critici dell'opera contestavano il fatto che le donne sembrassero mentalmente incompetenti per capire di essere così esposte alla gogna pubblica. Il termine *exploitation*, sfruttamento, già associato ai Maysles in occasione della tragedia ripresa in *Gimme Shelter*, ritorna dopo anni a tormentarli. Il Direct Cinema riaffronta la questione etica: non l'autenticità dell'esperienza, bensì i limiti del cinema-verità. Fino a quando si può tenere in azione la macchina da presa? Quando bisogna smettere di filmare per rispetto al soggetto?
Seguendo la filosofia dei Maysles si può dire che il rispetto del soggetto (qualora accetti di essere filmato) sia mantenuto nel momento in cui i registi non ne influenzino in maniera diretta il comportamento, lasciandogli libero spazio di espressione. Questo significa che vi è una fiducia bilaterale, e da parte del soggetto corrisponde all'accettare di includere i registi nelle proprie attività.
In una sola occasione, in *Grey Gardens*, possiamo notare le conseguenze del tradimento di questo contratto. Parlo della scena a metà del film, in cui Edie parla di come fosse in apprensione per sua madre, quando viveva a New York nel 1952. In quest'occasione Albert si permette di chiedere: "Chi è l'uomo che si è occupato di tua madre per venticinque anni?". Per la prima volta vediamo Little Edie (anche se Albert, riprendendosi allo specchio, stringe sapientemente sul viso dell'anziana donna) andare su tutte le furie e minacciare il regista.
"[...] *avevamo quasi finito di girare e iniziato a montare. Mio fratello disse che sarebbe stata una gran cosa se le avessimo potute riprendere mentre parlavano di Gould, il fidanzato della madre, e che sarei stato io a condurle a parlare di quello. E quella è la scena in cui Edie si arrabbia.*" commenta Albert, in un'intervista in appendice al libro di McElhaney *"Ho sempre pensato di essermelo meritato, perché non avevo ragioni per provocarla in quella maniera [...]"* (12)
Lo "sfruttamento", per i Maysles si limitò solo a questo. Il critico cinematografico John Simon del *Saturday Review* scrisse delle Beale che "non vale la pena di venirne a conoscenza" e Jay Cocks, del *Time magazine* chiamò il film "un incidentale atto di privacy violata". A tal proposito, Calvin Pryluck chiese ad Albert di commentare la sua posizione: se avesse incontrato un barbone ubriaco per la strada non avrebbe evitato di guardarlo solo per il brutto spettacolo, ma anche per il suo diritto alla *privacy*. Albert rispose (13): *"Egli ha il suo diritto all'intimità, ma, allo stesso tempo, la ragione per la quale egli è un alcolista è che nessuno gli presta attenzione. Non ha bisogno di gente che gli passi accanto, bensì che si faccia in modo che la cinepresa lo noti. Non può fargli del male. Ogni volta che la accendo su qualcuno, assumo che andrà sempre tutto bene. Bene al film, bene alla persona, bene in generale."*
Una logica risposta alle critiche ricevute fu ricordare il fatto che le Beale fossero totalmente consenzienti. Edie scrisse, nella lettera non pubblicata, indirizzata a Walter Goodman: "Due uomini di grande talento hanno incontrato due signore di grande talento e hanno collaborato insieme a un nuovo tipo di film." (14)

3.3 I fratelli Maysles: da registi a co-protagonisti

Di collaborazione si può giusto parlare, perché, a dispetto di ciò che è fondante del Direct Cinema, ossia il principio del seguire la vita di un soggetto in modo che la cinepresa sparisca, in *Grey Gardens* non c'è un momento che non sia in funzione della macchina da presa e del microfono. Oltre a questo, i due filmmaker non fanno nulla per non fare in modo che questo accada: nel documentario si nota molto bene la relazione di affetto e amicizia che i due intraprendono con madre e figlia. Non cercano mai di scomparire dalla scena, complici gli spazi angusti, la solitudine delle due donne e la loro vuota routine. Pare improbabile pensare che Albert e David avessero in mente un film diverso da quello che è stato girato, soprattutto in termini di relazione con il soggetto.
Già in *Gimme Shelter* si era potuto notare una loro timida comparsa e ancora prima, in *What's Happening!* i Maysles si erano dovuti confrontare con soggetti ampiamente consapevoli di essere ripresi. In *Grey Gardens* assistiamo ad un'inquadratura in questo caso particolare. È il caso della scena nella stanza del solario, in cui Albert, per evitare di riprendere Big Edie senza vestiti, si volta verso lo specchio, inquadrando lui, suo fratello e un ritratto di Little Edie che ci è stato mostrato all'inizio del film e che ora troviamo appeso alla parete. Oppure posso ricordare il già citato episodio in cui la cugina di Jackie va su tutte le furie per una frase mal pronunciata: Albert stringe sul volto della madre, "intrappolata" nell'inquadratura e come soggetto della sfuriata, tra il regista e la figlia.
Lo stile dei Maysles risiede in una serie di accorgimenti *ad hoc*, che supera le convenzioni stilistiche del Direct Cinema per preservarne la radice ideologica. Chi ha detto che le Beale siano meno autentiche di Joseph Levine, che sembra quasi dimenticarsi della cinepresa? Jay Ruby, filmmaker e antropologo, autore di un saggio sull'etica dell'immagine in movimento, sostiene, come riporta Vogels, che i Maysles tollerarono, soltanto per la buona riuscita del film, l'interazione con la *camera*:
"In un certo senso, stavano permettendo alle circostanze in cui si svolgevano le riprese, di dettare la forma del film e questo, di conseguenza, ne rivelò il processo e il produttore." (15)
Il rapporto di amicizia e fiducia che si è venuto a creare, rende i Maysles non meno importanti, nel film, dei loro soggetti. Nel



Grey Gardens

©1976, un film di David e Albert Maysles, Elen Hovde, Muffie Meyer, Susan Froemke, 16mm, colore, 94 minuti.

A Maysles Films Inc. Production
©Maysles Films Inc.

Distribuzione Maysles Films, Inc.

- Riprese di Albert e David Maysles
- Regia di David Maysles, Albert Maysles, Ellen Hovde, Muffie Meyer
- Produttore associato Susan Froemke
- Montaggio di Ellen Hovde, Muffie Meyer, Susan Froemke
- Produzione The Maysles Brothers, and Portrait Films, Inc.

momento in cui capiamo le dinamiche familiari tra le donne e il mondo esterno, Edie ci informa di come sua madre abbia il controllo sulle frequentazioni della casa (Eugene, l'ex fidanzato della figlia, era stato liquidato in pochi minuti, mentre Tom Logan e Jerry "The Marble Faun" avevano avuto il benestare di Edith in nome di una simpatia istintiva per loro). Che i due fratelli, dunque, abbiano ottenuto un tale privilegio non è soltanto in ragione del loro portare appresso una cinepresa. Edie in particolare sembra avere una predilezione per David, a cui rivolge complimenti e sorrisi, chiedendosi, narcisisticamente euforica dopo aver eseguito la *V.M.I. March*: "Dave, dove sei stato in tutto questo tempo? Dove sei stato? [...] Tutto quello di cui avevo bisogno era questo uomo: David!"

Little Edie: "Avrei voluto avere David e Al con me, prima di tutto questo."
Big Edie: "Beh, avevi tua madre."
Little Edie: "Già [sconsolata]...Ma loro sono più interessati a me."

Il rapporto tra i Maysles e le donne è letteralmente speculare. Come nella quotidianità le Beale vedono l'un l'altra indispensabile alla propria sussistenza, nel lavoro i due fratelli non possono fare l'uno a meno dell'altro. La complementarietà dei due ambiti tecnici nel lavoro di filmmaking è la stessa, in campo artistico, di quella di madre e figlia come *performer* (come la vede Edie: "Madre sa cantare, ma non sa ballare!"). I due fratelli condividono anche lo stesso approccio artistico e produttivo:
"entrambi ci mettevamo in relazione con le persone che stavamo filmando, entrambi eravamo coinvolti nella ricerca di finanziamenti e nella scelta dei soggetti. [...]Ecco perché la nostra collaborazione era buona."(16). McElhaney raccoglie una serie di testimonianze che tracciano un forte parallelo tra David e Edie. Egli infatti, come la donna, posticipò il matrimonio per la famiglia (17) e secondo Hovde, "la vedeva quasi come un altro se stesso" (18). L'autore di *Albert Maysles* nota, riguardo a David, anche la condivisa passione per la moda e il buon gusto, e l'acceso interesse, forse romantico, che dimostra Edie nei suoi confronti. E così, se il fratello minore era l'oggetto "d'amore" della figlia, si può dire che Albert fosse visto dalla madre un po' come un figlio cresciuto. "Madre dice che il tuo look è molto conservatore!", dice Edie ridendo riguardo all'abbigliamento del regista.
"Solo noi, insieme, potevamo fare questo film", affermò Little Edie la sera della prima a New York (19) e in effetti era stato proprio così. Mi permetto di citare di nuovo la lettera al *New York Times* "Due uomini di grande talento hanno incontrato due donne di grande talento e hanno collaborato su un nuovo tipo di film": è difficile vederla altrimenti. Forse i Maysles hanno si sono spinti oltre i limiti dell'osservazione passiva del Direct Cinema e, in un'ottica modernista, è come se avessero dato in mano alle Beale gli strumenti cinematografici perché potessero esprimersi in un film che è per metà anche loro. Il documentario può essere facilmente letto come un'opera aperta a molteplici interpretazioni per le frasi ambigue, le domande non risposte e i comportamenti bivalenti, ma anche, a mio parere, come un'opera di metalinguaggio, che, come abbiamo già citato con Ruby, "svela processo e produttore" (20), anche se non siamo sicuri che quest'ultimo sia il regista con in mano la cinepresa, o la personalità accattivante e coinvolgente che gli sta davanti.

4. I 'fantasmi' di Grey Gardens

4.1 L'eterno assente: la figura maschile in 'Grey Gardens'

I due fratelli rappresentano anche le uniche figure maschili fisicamente presenti nella casa, ad eccezione del giardiniere Brooke e di Jerry Torre. Nella rievocazione del passato delle Beale, si parla più di padri, fratelli e fidanzati che di donne. Primo grande assente è il padre, Phelan Beale, oggetto di sublimazione da parte di Big Edie ("Ho avuto un matrimonio terribilmente di successo [...] io e mio marito non abbiamo mai avuto da litigare") e grande co-protagonista nella favola dei sogni infranti di Little Edie. È stato infatti lui a soffocare le ambizioni da cantante di sua madre, che per questa ragione, si trasferirà Grey Gardens, in quanto luogo preposto al bel canto, lontano dall'aristocrazia e dagli obblighi familiari. Lo stesso luogo che ora sta intrappolando la figlia da venticinque anni, costretta anch'essa dal padre a rinunciare alle velleità artistiche per un possibile lavoro da segretaria e un ipotetico matrimonio con un membro dell'alta società. Phelan Beale, nipote di un giudice della Corte Suprema, che dal sud dell'Alabama arrivò a New York per diventare socio nello studio di avvocati di "Black Jack" Bouvier e sposarne la figlia Edith Erwin Bouvier, probabilmente doveva sentire più di altri l'esigenza di preservare il buon nome dell'aristocrazia, lui che ci aveva appena messo piede. E così Edie racconta dell'episodio in cui Mr. Beale spaccò con un pugno la vetrina di *Macy's* a New York, perché conteneva la foto della figlia, o di quella volta che, arrivando in ritardo di cinque minuti a un colloquio di lavoro, fu rimproverata dal padre, che le fece togliere rossetto e smalto per unghie. Edie riuscì ad emanciparsi solo nel momento in cui il padre divorziò dalla madre e il sostentamento dipese da lui solo: visse così sei anni a New York.
Aleggiano poi, nella storia, i "fantasmi" dei figli, che lontani e molto simili al padre, lasciarono la madre da sola, sostenendo soltanto le tasse sulla proprietà. Il mai nominato "Black Jack" Bouvier, padre di Edith e indiretta ragione della popolarità di queste due donne, poiché nonno di Edie e Jackie, fu per i vent'anni della durata del fondo fiduciario *post-mortem*, l'ancora di salvezza di sua figlia, abbandonata dalla cattiva fortuna che aveva afflitto anche

l'ex marito.
Per queste figure maschili, Big Edie non ha nessun rancore: del marito ricorda sorprendentemente un matrimonio felice, mentre dei figli le innate buone maniere e il carattere quieto, opposto a quello della loro sorella, incontenibile e disobbediente. Un altro personaggio, anch'esso velato da un'aurea mistero, emerge importante dal passato: si tratta di Gould, accompagnatore, pianista e presunto amante della signora Bouvier. Con un minaccioso "Devo parlar loro di Gould?" Little Edie risponde alle fantasiose cronache del matrimonio della madre, per poi limitarsi a parlare del suo ruolo formale. Big Edie, sebbene preservando la coerenza del suo racconto immacolato, si lascia andare in un sincero commento: "È stato il più brillante di tutti gli uomini che io abbia mai incontrato...inclusi Mr. Beale e Mr. Bouvier." Gould era infatti l'unico che aveva creduto nel suo talento. "Nessun uomo poteva competere con Mrs. Beale e Gould", afferma Little Edie, dopo averci fatto ascoltare un disco registrato dai due nel 1934, "*We belong together*". "[...] si prendeva cura di me e della lavanderia ...Credo che fosse l'uomo più simpatico che abbia conosciuto nella mia vita, era uno scrittore – scrisse sette libri in una volta sola – sapeva suonare il piano in una maniera in maniera magistrale e comporre musica squisita – mi dedicò circa ottanta canzoni." ricorda la madre, mentre Edie se la prende con Albert, reo di essersi esposto troppo sull'argomento. "E sai una cosa? Non si prendeva cura di Mrs Beale sessualmente!" aggiunge, sgombrando l'argomento di ogni malizia. Sappiamo però che Gould visse per molti anni a Grey Gardens, ricoprendo il ruolo che Mr. Beale aveva lasciato vacante, sebbene Edie, nel film, ammette che la sua presenza non le importava molto.
"Non mi sono mai preoccupata delle tre persone che piacevano a mia madre: non potevo andare d'accordo con Mr. Beale, non mi interessava niente del suo amico compositore e, per quanto riguarda Tom Logan, mi ha fatto diventare pazza."
Tom Logan era il tuttofare che aveva vissuto con loro per nove anni. Gail Sheely afferma che le due donne lo incontrarono a Montauk attorno alla metà degli anni Cinquanta. Stava cercando un lavoro, appena licenziato da quello che possiamo capire fosse un albergo, lo "*Sea Spray*" e Big Edie lo ospitò a casa propria per quella notte. Da lì in avanti provvedette nei lavori manuali e come cuoco. Ma tornava spesso ubriaco e a volte spariva per giorni e giorni. Lo arrestarono ad un party ad East Hampton per possesso illecito di arma da fuoco. Agli agenti e ai giornalisti diede il domicilio delle Beale, che andarono su tutte le furie. Lo riaccolsero in casa soltanto quando contrasse una grave forma di polmonite. Era inverno e una settimana dopo Edie lo trovò steso sul pavimento della cucina, senza vita. Di lui in vita, Edie commenta soltanto: "Naturalmente, non potevamo liberarci di lui e io dovetti stare qui per tenerlo d'occhio. [...] Sarei dovuta andarmene e lui se ne sarebbe andato."
Dopo Logan, le Beale non lasciarono più nessuno entrare in casa, ad eccezione di due ragazzi, che, nella primavera del 1968, aiutarono a pulire e rassettare mentre le donne erano ad una festa. Quando tornarono, Sheehy racconta, mancavano ben 15 000 dollari di preziosi e antichità.
"Vedi? Non si dovrebbero avere contatti col mondo esterno..." aggiunge Edie, dopo aver scoperto in soffitta dei libri che sarebbero dovuti essere nella sua camera. Il fattaccio è attribuito a Jerry, nuovo amico di sua madre e frequente ospite della casa. Jerry Torre proveniva da una famiglia della classe operaia di Brooklyn, New York. A sedici anni scappò da casa e raggiunse East Hampton, dove si mantenne facendo saltuariamente il giardiniere e il faccendiere per i ricchi abitanti della costa. Un giorno capitò a Grey Gardens e, sebbene credendola abbandonata, bussò alla porta della casa.
Con sua grande sorpresa si vide accolto da Little Edie che subitamente lo abbracciò chiamandolo "*The Marble Faun*", il fauno di marmo. Stava citando l'omonimo romanzo di Nathaniel Hawthorne, in cui un giovane conte italiano verrà corrotto nei modi e nella morale, dal contatto con alcuni artisti americani (21). E in effetti Jerry possiede, nel documentario, una figura ambigua e non si esprime mai in modo articolato. Jerry sarà conosciuto con questo *nickname* per tutta la durata del film e si capirà ben presto la predilezione che Big Edie riserva nei confronti di questo tuttofare - uomo di compagnia.
Mrs. Beale tratta Jerry "come amante e come figlio" (22) e lo usa soprattutto per far ingelosire la figlia:"La tua faccia è orrenda, guarda! Le donne dovrebbero essere belle, come si può stare con una faccia tanto brutta? Meno male che c'è Jerry! Sorride, è bello, rimane bello! Grazie a Dio!"
Little Edie, a metà tra il riconoscere che Jerry è un "personaggio straordinario" e l'averne spesso a noia per le attenzioni che riceve dalla madre, ha paura che possa venire ad abitare con loro e che con lui si ripeta la storia di Tom Logan. Ma, come nota McElhaney, Jerry, unico uomo a parte i Maysles a cui è permesso entrare nella casa, viene trasformato in qualcosa al tempo stesso maschile e femminile.
Il suo viso e i suoi boccoli, che ricordano un quadro pre-raffaelita o le sembianze di un membro dei Medici, vengono sublimati. "Che bel viso, sembra quello di una ragazza...la perfetta immagine di mia madre," afferma Big Edie, che, chiedendogli se avesse difficoltà a dire di no a tante supposte corti da parte delle coetanee, non si immaginava che fosse in realtà omosessuale e solito frequentare le saune di New York.
Jerry è per Big Edie quello che i Maysles sono per la figlia. L'attenzione che i due danno alla donna è talmente frequente che spesso, mentre le riprese sono in atto al piano terra o nel portico, l'anziana signora Beale la chiama a gran voce, pretendendo attenzione. Quest'ultima è ammaliata dalla possibilità di poter finalmente esprimere se stessa e le sue qualità e vive i fratelli Maysles come una ventata di libertà dalla dolorosa routine.

4.2 La teoria del 'Doppio Legame' in 'Grey Gardens'

Little Edie: *"Suppongo che non me ne andrò finché o io o lei moriamo"*
Big Edie: *"Chi è 'lei'? Il gatto? perché vuoi andartene? Altrove non può essere che peggio."*

Ma allora cosa trattiene Little Edie dall'andarsene? Sensi di colpa per dover abbandonare la madre? Difficoltà economiche? Solitudine?
Le risposte sono probabilmente tutte corrette, ma il problema è più complesso. Le due "Edie" portano all'estremo psicologico il rapporto madre e figlia. Sono uguali e diverse al tempo stesso. Entrambe hanno vissuto la stessa tipologia di storia e lo stesso tipo di rapporti con gli uomini e per più di venticinque anni sono state l'unica compagnia l'una per l'altra. Little Edie minaccia sempre di andarsene, giurando che i suoi giorni a Grey Gardens stanno per finire, ma non lo farà mai: non lo hai mai fatto per venticinque lunghi anni. Si descrive come una donna dal carattere strenuo e fermo ("*A staunch carachter*") e amante della libertà. Allo stesso tempo è sempre alla ricerca dell'amore e della benedizione di sua

madre e, pur criticandola spesso, non tarda a difenderne la dignità.
Esse sono emotivamente collegate da un rapporto simbiotico, eppure alcune piccole differenze non permettono loro di vedere quanto in realtà siano simili. Avrebbero voluto perseguire la stessa carriera nel mondo dello spettacolo e avere un uomo forte al loro fianco. Di carattere forte e testardo, condividono l'amore per gli animali.
Il rapporto tra le due assomiglia molto una situazione di doppio legame che si verifica soprattutto in famiglie disfunzionali o con soggetti schizofrenici.
Il *doppio legame*, sintetizzato da Paul Watzlavick, Janet Helmick Beavin e Don D. Jackson nel libro "Pragmatica della Comunicazione Umana" (23), è una situazione paradossale e si verifica quando "due o più persone sono coinvolte in una relazione intensa e ad alto valore di sopravvivenza fisica e/o psicologica". All'interno di questo contesto "viene dato un messaggio che è strutturato in modo tale che (a) asserisce qualcosa (b) asserisce qualcosa sulla propria asserzione e (c) queste due asserzioni si escludono a vicenda."
Infine, il ricettore o i ricettori di questo messaggio non possono uscire da questa condizione, né chiudendosi in sé stessi, né metacomunicando.
Così, Big e Little Edie sono costrette, in una situazione di indigenza fisica e segregazione sociale, a sopravvivere, contando soltanto su se stesse. I loro discorsi e motivi di dissenso ruotano prevalentemente attorno alle due diverse idee di *felicità* e *serenità* che sono metaforizzate nella contrapposizione "dentro/fuori" di cui ho parlato a inizio capitolo. Per entrambe le donne (così come per tutti) queste due idee sono strettamente connesse al concetto di *libertà*, che per Big Edie è rappresentata da Grey Gardens, ossia dalla casa in cui ha potuto esercitare, senza ostacoli e divieti "di etichetta", l'esercizio del bel canto per quarant'anni; per Little Edie, invece, il concetto si fa più fisico e include il contatto con il mondo esterno al nucleo familiare. In poche parole, Mrs. Beale è riuscita a sentirsi libera chiudendosi al mondo, Edie, aprendosi ad esso.
Il mezzo con il quale questo doppio legame assume realtà è la comunicazione. In questo rapido scambio di battute tra madre e figlia ne vediamo un'interessante esemplificazione:

Little Edie: *"[..] ma mi piace la libertà"*
Big Edie: *"Beh, non puoi essere libera finché sei mantenuta"*
Little Edie: *"No? Io penso che non si è liberi quando non si è mantenuti. Ad ogni modo, è brutto in entrambi i casi".*

La frase di Little Edie evidenzia una realtà conosciuta alle due: entrambe sono state libere di poter seguire i propri sogni e l'esercizio delle proprie qualità artistiche solo quando potevano essere sostenute. Così fu per Big Edie, che trovò nella vita ad East Hampton, pagata prima dal marito e poi dal padre, la giusta soluzione ad un matrimonio e ad una carriera fallita; così fu per la figlia che interruppe la sua esperienza di libertà newyorchese quando capì che la madre versava in condizioni economiche e sociali precarie. Non è un caso che la frase rivelatrice provenga da Little Edie, vittima consapevole, a differenza della madre, del sistema. Sua madre ha anch'essa vissuto nel paradosso, non condividendone però i postulati: attribuisce più alla cultura dell'aristocrazia da cui proviene che al denaro della famiglia l'aver assecondato le sue abilità artistiche. Proprio per questa ragione non ha mai cercato di salvare matrimonio e patrimonio. Alla figlia, che le rimprovera: "Avevi un marito ricco, avresti dovuto rimanere con lui, ammettilo!", lei risponde stupita: "Per cosa, per i soldi?"
La consapevolezza di Little Edie è anche la prova del fatto che non è per niente pazza, come alcuni giornalisti hanno voluto credere. L'ultima frase del dialogo che sto analizzando dimostra che, contrariamente a una situazione di *doppio legame*, Edie è capace di uscire dal vizio comunicativo, analizzandolo e comprendendolo.

4.3 Paralleli letterari e cinematografici

Come ho già ricordato, una spettatrice, all'uscita della proiezione femminile al *Paris Theater*, citò *A Woman Under the Influence* (1974) di John Cassavetes, perché come il film dei Maysles, rappresentava sul grande schermo una donna fragile e incompresa. La spettatrice era stufa di sentirsi rappresentata da debolezza e pazzia: erano infatti gli anni del femminismo e le donne chiamavano a gran voce per dei ruoli più forti, nella vita vera e sul grande schermo.
Mabel Longhetti, interpretata da Gena Rowlands, protagonista del film di Cassavetes, è una moglie e madre con problemi psichici ed emotivi di tipo psicotico. Benché i segni di dissociazione mentale siano evidenti, il film convoglia l'immagine di una donna più incompresa e senza attenzioni, che pazza. Lo spettatore arriva a simpatizzare per la protagonista, circondata da un ambiente familiare non preparato culturalmente e altamente incapace di gestire la situazione (ad eccezione dei bambini).
Quando la donna viene ricoverata in un reparto psichiatrico, ci si chiede, molto dubbiosi, se la scelta imposta le gioverà davvero: le condizioni psichiche della donna, al suo ritorno, non sono infatti migliorate e a questa sconfitta fa eco l'acquisita sfiducia nei confronti dei familiari. Forse la spettatrice aveva esagerato nell'accostare il personaggio alle Beale del film dei Maysles, ma possiamo scorgere nella comune vicenda un motivo comune della donna incompresa e scambiata più o meno erroneamente per pazza, un *topos* ricorrente nella cultura moderna.
McElhaney riporta quello ottocentesco della "pazza in soffitta" (*"madwoman in the attic"*), analizzato da Sandra M. Gilbert e Susan Gubar nel loro omonimo saggio, che prende il nome dalla vicenda narrata nel libro di Jane Eyre, di Charlotte Bronte, in cui la moglie del protagonista, poiché instabile mentalmente, è segretamente rinchiusa nella torre del palazzo (24).
McElhaney lancia un parallelo con *Grey Gardens*, notando che "l'azione", nel film, si svolge quasi esclusivamente ai piani superiori della casa e ambienti come il soggiorno o il *parlor*, il salotto per gli ospiti, non vengono mai mostrati. Film come quelli dei Maysles e di Cassavetes traducono la parola "pazzia", mettendola in relazione all'universo sociale e semantico del ventesimo secolo, figlio di Freud e dell'evoluzione degli studi psicologici.
Ad ogni modo, rilancia McElhaney, vi sono stati numerosi adattamenti cinematografici del romanzo gotico femminile dell'ottocento. Egli cita *What Ever Happened to Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962, in italiano *Che fine ha fatto Baby Jane?*) e *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950, in italiano *Viale del Tramonto*) (25).
Entrambi i film ritraggono donne che un tempo furono grandi attrici e che ora, nella loro avanzata mezza età, si ritrovano se

non sole, disperate e piene di rancore. Questo complesso quadro psicologico, di chi ha avuto tutto ed ora viene dimenticato, è veicolato attraverso l'eccentricità e la pazzia delle protagoniste. Come in *Grey Gardens* esse sono circondate dalle immagini e dalle testimonianze di una passata giovinezza e di un vecchio splendore. In entrambi i film hollywoodiani si parla di donne che vorrebbero tornare ad esibirsi nel mondo dello spettacolo e che vivono in un mondo in cui gli uomini sono generalmente assenti, se non per comparire come succubi servitori. Allo stesso modo le Beale vivono amicizie e conoscenze maschili con personaggi di secondo piano, mentre concentrano il loro *focus* sull'arte, la danza, il canto. Eppure, come fa ben notare l'autore, sebbene i suoi rappresentanti siano assenti, il maschilismo continua a troneggiare indiscusso all'interno dei film che si sono appena citati, non ultimo *Grey Gardens*. La scena in cui vediamo le due donne, stese sui due letti, ascoltare alla radio il sermone del predicatore Norman Vincent Peale, è di particolare effetto. L'"imbonitore" radiofonico dispensa consigli sull'agire e pensare positivo nel momento in cui la vita ci volta le spalle in un momento di perdita o risacca. Le donne sono inerti sul letto, ad ascoltare tra l'interesse e la distrazione (Edie si sistema il vestito, prende in mano una scarpa, la controlla, commenta sarcasticamente alcune affermazioni), mentre il sermone dice di "provare, davvero provare", di "stare sopra le cose e rimanerci" (Big Edie: "Intende anche le donne?"). Il talento di Albert nella scelta delle inquadrature esprime anche qui al massimo il momento. Le protagoniste, come sappiamo, sono nate in una famiglia patriarcale e in un mondo ancora dominato da logiche misogine, da cui esse hanno cercato di salvarsi, sottraendovisi e isolandosi (Big Edie) o combattendovi contro, decidendo di non sposarsi per il solo fine di assicurarsi una buona posizione sociale (Little Edie).

Allo stesso modo nei film di Wilder e Aldrich, la disperazione delle protagoniste, dovuta alla loro non più giovane età e alla conseguente esclusione dal mondo dello spettacolo, è dettata da logiche sessiste e profondamente maschiliste che impongono al botteghino corpi e visi giovani.

Chiudendo questo breve studio comparativo, mi sentirei di citare la produzione teatrale di Tennessee Williams, che della figura della donna che cammina sul sottile filo che separa sensibilità e pazzia, fece il suo provocatorio punto di forza. Particolare somiglianza con la vicenda ritratta in *Grey Gardens* ha *Un Tram che si Chiama Desiderio* (26). La protagonista, Blanche DuBois, è infatti una non più giovane donna che ha passato tutta la sua vita a curare i malati parenti, in una antica dimora dell'alta borghesia sudista, abbandonata all'incuria e al degrado. La donna, colta insegnante di letteratura e amante della poesia e del romanticismo, si affida all'affetto della sorella minore Stella, di cui però deve temere l'umiliazione maschilista del marito. Il confronto con l'uomo, Stanley Kowalski, condurrà la fragile Blanche alla disperazione e alla pazzia e alla fine del dramma non vi sarà che l'ospedale psichiatrico ad attenderla, quasi come una Mabel Longhetti di altri tempi.

5. Da film di nicchia a fenomeno di culto

Nel 1975, anno in cui uscì nei pochi cinema d'essai, *Grey Gardens* fu, come abbiamo visto, attaccato a più riprese. Oltre all'approccio ai contenuti, veniva messo in discussione il filone del Direct Cinema. Negli anni Settanta, infatti, la formula della "vita così com'è" e dell'estetica *on-the-run* non costituivano più motivo d'interesse. Già pochi anni dopo i primi esperimenti di Drew, l'approccio diretto era stato assorbito da programmi televisivi, reportage, telegiornali e addirittura prodotti di fiction. Oltretutto, il periodo storico, connotato da una lotta culturale e politica violenta e da un nero pessimismo, era ormai approdato alla disillusione e al relativismo moderno; i concetti di oggettività e autenticità suonavano ormai vuoti e privi di senso. Il filone del documentario era ormai dominato dalla formula argomentativa "a tesi politica", che si concentrava soprattutto sul sociale. Non c'era quasi più spazio per il documentario senza controllo e senza struttura dei Maysles e questi, tra gli ex-compagni di avventure cinematografiche, sembravano gli unici (eccetto Robert Drew, che però non riscosse altrettanto visibilità), che continuavano a credere negli stessi principi e nella stessa tradizione (27).

Quasi trent'anni dopo, *Grey Gardens* è diventato da film di nicchia a fenomeno *cult* ed è stato tradotto nel 2006 in un musical On Broadway e nel 2009 in un lungometraggio con Drew Barrymore e Jessica Lange, per la rete americana *HBO*. Lo status di *cult* (28) è presto spiegato da una serie di caratteristiche che rendono il film "venerabile" sotto diversi punti di vista. Umberto Eco, in *Casablanca, o la rinascita degli dei*, saggio del 1977 sul fenomeno del culto e del *fandom* televisivo, descrive tre condizioni essenziali perché un testo diventi tale: per prima cosa, deve costruire un mondo narrativo completo, "ammobiliato", in modo che il fan possa considerare quasi come spazio intimo e privato; secondo, il testo deve essere "sgangherabile", ossia smontabile in battute, scene, archetipi; per ultimo, il testo deve essere connotato da una forte intertestualità, ossia deve essere testo di testi.

Queste tre premesse sono ampiamente soddisfatte nel documentario dei Maysles. La proprietà di *Grey Gardens* sembra un set costruito, pieno di oggetti sovvertiti nella loro destinazione d'uso, di un'altra epoca e di un altro mondo. Lo spazio dell'azione è limitato a poche stanze: come nella camera da letto di Mrs. Beale si mangia, si ascolta musica, si intrattengono gli ospiti (e, qualche volta, anche si dorme), gli ambienti della casa vengono spesso stravolti nei scopi loro originari (29). Lo spettatore è condotto da Little Edie attraverso "un vero e proprio tour, un po' come Jackie alla Casa Bianca", come afferma David. Il resto della casa, non svelato, diventa un vero e proprio mistero (come i capelli di Edie) su cui i fan possono speculare con l'immaginazione.

La "smontabilità" del testo è attesa nelle battute e negli aforismi che rendono i personaggi e il film tanto simile a un'opera teatrale incompiuta. "...la sua proprietà di linguaggio è incredibile – sembra quasi Tennessee Williams!" commenta il compositore musicale Scott Frankel (30), ideatore del musical *Grey Gardens*. Inoltre, il rapporto madre-figlia può essere anch'esso separato e analizzato come archetipo.

Infine, l'intertestualità del film si compone su diversi livelli. Il più immediato sono le citazioni di canzoni, film, musical e libri: "*Tea for Two*", "*We Belong Together*", "The Marble Faun", per fare degli esempi. Poi esistono strati più sottili, "testi" nel testo: la storia delle Beale e degli anni d'oro di Grey Gardens, illustrata da fotografie e documenti d'epoca; il codice visivo e stilistico dell'abbigliamento di Little Edie; la Storia americana, che fa capolino attraverso la parentela e i brevi, caustici commenti su Jackie e Lee e i Bouvier.

Questi ultimi esempi possono anche afferire a quello che si chiama *paratesto*, ossia tutto ciò che ruota attorno al testo principale e che in qualche modo ne accresce, giustifica o aumenta il valore. Matt Hills, in *Fan Cultures*, spiega il fenomeno attraverso la presenza del paratesto e di particolari forme di fruizione. Il film infatti si è andato lentamente a costituire come fenomeno attraverso sporadiche messe in onda, l'avvento del *video-tape* e il passa-parola. Così è stato per Scott Frankel, che vide il documentario per la prima volta a casa di amici, negli anni Novanta e che iniziò a pensare di trasformarlo in un musical soltanto nel 2000, dopo averlo rivisto (31).

Il suo lavoro (che ha ideato e scritto assieme allo scrittore Dough Wright e al librettista Michael Korie) debuttò Off-Broadway, in una prima sold-out, nel Febbraio del 2006, per finire solo pochi mesi dopo, dopo alcuni rimaneggiamenti, al Walter Kerr Theatre di Times Square e rimanerci per ben 340 repliche. Sul backstage dell'opera teatrale Albert Maysles ha addirittura girato un documentario, chiamato "Grey Gardens, from East Hampton to Broadway" (32).

Il musical si divide in due atti: nel primo vediamo lo splendore di Grey Gardens e le due donne negli anni Trenta e Quaranta. Il secondo atto è ambientato nel 1975, all'epoca del lungometraggio, di cui però non si parla. Paradossalmente Albert e David non sono contemplati come personaggi, mentre i dialoghi e i testi delle canzoni sono tratti direttamente dal film originale.

I due filmmakers compaiono, invece, interpretati da due attori, nell'omonimo film prodotto dalla *HBO*, mandato in onda il 18 Aprile sul canale televisivo della produzione americana. Esso segue lo stesso concetto del musical, benché non comprenda canzoni o performance. Il passato e il presente si sovrappongono in un montaggio che gioca sui rimandi visivi e che cerca di ricostruire la ragione per la quale le due donne si sono ridotte in quello stato. Il film vede nei panni di Little Edie, Drew Barrymore (che è anche produttrice esecutiva del progetto) e in quelli di Big Edie, Jessica Lange. La produzione, costata 12 milioni di dollari, iniziò, dopo diversi *false-start*, nell'Ottobre 2007. La critica è stata generalmente positiva nei confronti del film-tv, apprezzando in particolar modo le performance delle due attrici (33).

Il fenomeno non sembra essersi esaurito qui: ad oggi ci sono voci di un'edizione del musical di Frankler a Londra e di un suo possibile tour americano e internet pullula di siti non officiali dedicati al *mondo* Grey Gardens, come www.greygardens.com e www.greygardensonline.com.

Maysles Cinema, l'istituto culturale fondato da Albert ad Harlem, ha inoltre presentato, lo scorso Giugno, "STAUNCH! The Ultimate Grey Gardens Festival", in occasione dell'uscita del libro "Grey Gardens", curato da Sara e Rebekah Maysles, che contiene materiale d'archivio sulle due donne, oltre che registrazioni CD dei nastri audio di David (34).

Note:

(1) G. Sheehy, "The Secret of Grey Gardens", *New York* Magazine, 10 Gennaio 1972, disponibile online: http://nymag.com/news/features/56102/ ; vedi anche G. Sheehy, "A Return to Grey Gardens", *New York* Magazine, 29 Ottobre, 2006, disponibile online: http://nymag.com/arts/theater/features/23484/
(2) (A cura di) A. Maysles, *A Maysles Scrapbook*, Steven Gashen Gallery/Steidl Publishers, Göttingen, 2007, pag. 374
(3) J.B. Vogels, *The direct cinema of David and Albert Maysles*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2005, pag. 127
(4) Tratto da *Grey Gardens* (1975), di David Maysles, Albert Maysles, Ellen Hovde, Muffie Meyer e Susan Froemke, *The Criterion Collection,* DVD, 2001. I dialoghi sono tradotti da Matteo Giuseppe Luoni
(5) J.B. Vogels, ivi, pag. 129
(6) Nei commentari speciali del DVD, vedi l'intervento dello stilista Todd Oldham.
(7) Per approfondimenti, vedi Chris Vogler, *Il viaggio dell'eroe*, Dino Audino Editore, Roma, 2004
(8) Per approfondire, J. Klemesrud, "Edie Beale: From Grey Gardens to Reno Sweeney", *The New York Times*, 10 Gennaio 1978
(9) J.B. Vogels, ivi, pag. 125
(10) L'articolo originale è di R. Epstein, "*Grey Gardens*: Two People Up against Life", *Soho Weekly News,* 11 Marzo 1976, ed è citato in J. McElhaney, *Albert Maysles*, University Of Illinois Press, Champaign, 2009, pagg. 94-95
(11) Riportato in P. McIver, "Women under the influence?", pubblicazione sconosciuta, citato in J. McElhaney, ibidem
(12) J. McElhaney, ivi, pag.166
(13) C. Pryluck, "Seeking to Take the Longest Journey: A Conversation with Albert Maysles", Journal of the University Film Association, XXVIII, 2, Spring 1976, pag. 11
(14) La lettera è stata ora pubblicata in S. Maysles, R. Maysles, *Grey Gardens*, Free News Projects, New York, 2009, ma si può trovare online, nell'articolo di Alix Browne, "Grey Gardens | The perfect book for the day", *The New York Times Magazine,* 1 Giugno 2009. Url disponibile nella bibliografia
(15) J. Ruby, "The Ethics of Imagemaking", Rosenthal, *New Challenges*, pagg. 308-318, citato in J.B. Vogels, ivi, pag. 147
(16) R. Rippa, "Albert Maysles: 50 anni di Cinema Verità", Rapporto Confidenziale – Rivista Digitale di Cultura Cinematografica, 3, Marzo 2008
(17) J. McElhaney, ivi, pag. 120
(18) Contenuti speciali del DVD di *Gimme Shelter – The Criterion Collection*
(19) R. Epstein, ibidem, in J. McElhaney, ivi, pag. 121
(20) J. Ruby in J.B. Vogels, ibidem
(21) J. McElhaney, ivi, pag. 123 e J.B. Vogels, ivi, pag. 129
(22) J.B. Vogels, ibidem
(23) Per approfondimenti, vedi P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, D.D. Jackson, *Pragmatica della Comunicazione*, Casa Ubaldini Astrolabio – Ubaldini Editore, Roma, 1971, pagg. 201-207
(24) J. McElhaney, ivi, pagg. 106-107
(25) J. McElhaney, ibidem
(26) Suggerisco la visione di *Un Tram che si Chiama Desiderio* (1951), di Elia Kazan, *Warner Bros.*, DVD, 2006.
(27) Richard Leacock continuò a produrre documentari, re-introducendo l'uso di *montage* da materiale d'archivio e le interviste. D.A. Pennebaker si concentrò sulle riprese concertistiche e sui film musicali, come *Monterey Pop* (1968) e *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1973).
(28) I riferimenti di questo paragrafo sono tratti dalla dispensa del corso *Prodotti e Linguaggi Cinetelevisi*, tenuto dalla Dottoressa Barbara Gasparini all'interno dell'anno accademico 2008/2009 del corso di laurea in Scienze della Comunicazione dell'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano. I testi citati sono U. Eco, "Casablanca o la rinascita degli dei" in *Dalla periferia all'impero*, Bompiani, Milano, 1977 e M. Hills, *Fan Cultures*, Routledge, New York, 2002.
(29) J. McElhaney, ivi, pag. 105
(30) R. Knight, Jr., "Back to the Gardens with *Grey Gardens* composer Scott Frankel, KnightAtTheMovies.com, 19 Settembre 2007, http://www.knightatthemovies.com/KATM_Grey_Gardens_Composer_Scott_Frankel.html
(31) R. Knight, Jr., ibidem
(32) Per maggiori informazioni consiglio di visitare il sito www.greygardensthemusical.com
(33) *Grey Gardens* (2009), di Michael Sucsy, *HBO*, DVD 2009
(34) S. Maysles, R. Maysles, ibidem

ALBERT MAYSLES

UNA BREVE BIOGRAFIA

di Roberto Rippa

Albert e David Maysles (1932-1987) sono riconosciuti come i pionieri del cinema documentario americano (il cosiddetto "non fiction cinema" o "Reality Cinema") e due tra le figure più eminenti del genere. La loro reputazione proviene dall'essere stati i primi a realizzare film in cui la vita umana si svolge davanti alla camera esattamente così com'è, senza sceneggiature, scenografie o narrazione che non siano quelle proposte dal nudo occhio della camera stessa.
Nato a Boston nel 1926 da una famiglia ebrea proveniente dall'Europa dell'est, Albert si laurea all'università di Syracuse e ottiene il master alla Boston University, dove insegna psicologia per tre anni.
Nell'estate del 1955, si reca in Russia con una camera 16 mm per filmare i pazienti di diversi ospedali psichiatrici. Il risultato *Psychiatry in Russia* è la prima incursione di Albert nel cinema. Diversi anni dopo, intraprende con il fratello David un viaggio in moto da Monaco a Varsavia, durante il quale filmano quello che diventerà il loro primo film a quattro mani: *Youth in Poland*, sulla rivolta studentesca in Polonia.
Nel 1960, Albert è co-regista di *Primary*, film sulle elezioni primarie democratiche tra Kennedy e Humphrey. L'utilizzo di una camera a mano e del suono sincronizzato permette alla storia di raccontarsi da sola, nel momento stesso in cui si svolge.
Con il loro senso della "scena dietro la scena", i fratelli Maysles girano *Meet Marlon Brando* (1965) e *With Love From Truman* (1966), in cui lo scrittore (1) approfondisce il tema di cronaca narrato nel suo saggio *In Cold Blood* (2).
Nel 1968 realizzano il loro film di riferimento *Salesman*, fedele ritratto delle vite di quattro venditori porta a porta di bibbie. Il film viene premiato dalla National Society of Film Critics ed è tuttora considerato il documentario americano per eccellenza, tanto da meritarsi, nel 1992, la citazione da parte della Libreria del Congresso come "film di rilevanza per il suo significato storico, culturale ed estetico".
Seguono *Gimme Shelter* (1970), eccezionale documentario sulla figura di Mick Jagger e dei Rolling Stones nel loro tour americano, culminato in un omicidio nel famoso concerto di Altamont (3), e *Grey Gardens*, che cattura su pellicola il curioso rapporto tra una madre e una figlia che vivono recluse in una cadente casa negli Hamptons (4). Entrambi i film, come già accadde per Salesman, vennero distribuiti nelle sale cinematografiche ottenendo un buon successo di pubblico e critica.
La loro casa di produzione Maysles Films Inc. ha nel tempo prodotto molte opere su artisti, compresi i frutti di una lunga collaborazione con i famosi Christo e Jeanne-Claude (5) le cui monumentali installazioni creative sono state immortalate in documentari come*Christo's Valley Curtain* (1974), *Running Fence* (1978), *Islands* (1986), *Christo in Paris*(1990), nominati ai premi Oscar nella categoria documentari, e *Umbrellas* (1995), vincitore del premio del pubblico e del premio principale al Montreal Festival of Films on Art.
Le incursioni dei Maysles in ambito musicale spaziano da *What's Happening! The Beatles in the USA* (1964) a documentari dedicati a Leonard Bernstein, Seiji Ozawa, Vladimir Horowitz, Mstislav Rostropovich e Wynton Marsalis. Diversi tra questi film hanno ottenuto premi Emmy (6). Nel 1994, Albert ha realizzato un ritratto aggiornato di quella che viene considerata la più grande band rock'n'roll di tutti i tempi: *Conversations With the Rolling Stones*. Il film è stato trasmesso dalla rete VH-1.
Albert ha lavorato con Susan Froemke e Deborah Dickson a *Abortion: Desperate Choices*(1992), che esamina uno dei temi più discussi nel mondo intero. Nel 1996 gira *Letting Go: A Hospice Journey*, che narra le storie di tre pazienti malati terminali. Poi collabora con Susan Froemke e Bob Eisenhardt alla realizzazione di *Concert of Wills: Making the Getty Center* (1997).
Girato nel corso di dodici anni, il film è una cronaca della costruzione del centro museale di Los Angeles dal concepimento alla costruzione. In anni più recenti, Albert si è riunito nuovamente con Froemke and Dickson per il progetto – commissionato dalla rete via cavo HBO - *Lalee's Kin: The Legacy of Cotton*, sulla lotta di una famiglia residente sul delta del Mississipi contro la povertà e l'analfabetismo.
Nel 1994, la "International Documentary Association" ha attribuito ad Albert Maysles il suo premio alla carriera, il "Career Achievement Award", seguito nel 1997 dal premio "John Grierson" della S.M.P.T.E (Society of Motion Picture and Television Engineer) e nel 1998 dal "President's Award", assegnato per la prima volta a un documentarsita, della "National Society of Cinematographers'". Tra gli altri – numerosissimi – riconoscimenti, quello attribuito dalla Eastman Kodak, che ha definito Albert Maysles "uno dei cento migliori direttori della fotografia al mondo" (7).
Nel 2001, Albert ha ottenuto il "Cinematography Award for Documentaries" al Sundance Festival per *Lalee's Kin: The Legacy of Cotton* che, sempre nel 2001, verrà candidato agli Oscar.
Nell'estate del 2003, Albert ha ottenuto di filmare il Dalai Lama in visita a New York. Il progetto relativo è in fase di montaggio.
Con Antonio Ferrera (8), Albert Maysles sta attualmente lavorando a un documentario sull'ultima opera artistica di Christo e Jeanne-Claude *The Gates – A Project for New York City* (1979-2005), in questo momento in fase di post produzione per essere trasmesso dalla televisione la prossima primavera. Con il montatore Matthew Prinzing, il duo ha anche completato un documentario sul film di Wes Anderson *The Life Aquatic with Steve Zissou*. Il documentario è compreso nella prestigiosa edizione in DVD del film edita per il mercato americano da Criterion.
Albert, sempre con Ferrera, sta anche lavorando a un documentario autobiografico il cui titolo di lavorazione è *Hand-Held and from the Heart* (9) e, da solo, a un ritratto della ballerina e coreografa newyorchese Sally Gross.
Non è tutto: Albert sta lavorando come operatore alla camera per un documentario di Aaron Brookner e Benn Shulberg sul famoso autore e sceneggiatore Budd Shulberg (10).

Appassionato insegnante, Albert tiene anche corsi e master in tutto il mondo. Solo nella primavera dello scorso anno ha tenuto seminari presso la famosa Danish Film School, presso la UCLA, la NYU, il MoMA (11), nonché ai festival del cinema di Chicago e Belfast. Nel 2005, all'età di 79 anni, gli è stato attribuito un premio alla carriera al Czech film festival AFO.
Recentemente ha lavorato in qualità di direttore della fotografia per *South of the Border* di Oliver Stone e alla serie televisiva *Close Up: Portraits*.

NOTE
(1) Truman Capote (1924-1984), vero nome Truman Streckfus Persons, è uno tra gli scrittori americani più noti nel mondo. Dal suo racconto *Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards ha tratto l'omonimo film nel 1961. Suoi i dialoghi del film *Stazione Termini* di Vittorio De Sica (1953). Il suo libro *I cani abbaiano* (*The Dogs Bark*, New York, 1973), raccolgie le sue memorie a riguardo di personaggi come Cocteau, Gide, Pound, Marilyn Monroe, Marlon Brando.
(2) *In Cold Blood* (n italiano *A sangue freddo*, Garzanti editore, 2005), narra con stile letterario un fatto di cronaca reale: l'omicidio di una famiglia del Kansas ad opera di due ladruncoli. È considerato l'inventore di un genere: quello che applica alla cronaca lo stile del romanzo.
(3) Altamont è un'autostrada nel nord della California che ospitò un festival musicale nel 1969, al quale parteciparono, tra gli altri, i Grateful Dead, i Jefferson Airplane e i Rolling Stones. Proprio questi ultimi assoldarono, come addetti alla sicurezza, alcuni membri della temibile gang degli Hell's Angels, che seminarono terrore e uccisero uno spettatore nel corso del concerto. Vedi filmografia per i dettagli.
(4) Si tratta di Edith Bouvier Beale, prima cugina di Jacqueline Kennedy Onassis e della sua omonima figlia, detta "Little Edie".
(5) Christo, pseudonimo di Hristo Yavashev, e sua moglie Jeanne-Claude sono un duo di artisti noti nel mondo per le loro performance che consistono nell'impacchettare palazzi e opere architettoniche di grandi dimensioni e di valore storico. Tra le loro opere, l'impacchettamento del Reichstag di Berlino, del Pont-Neuf di Parigi e *Running Fence*, un telo dalle sembianze di un nastro lungo quasi 40 chilometri tra Sonona County e Marin County, in California.
(6) Gli Emmy sono premi destinati alle produzioni televisive degli Stati Uniti, con particolare attenzione all'intrattenimento.
(7) Albert Maysles, va ricordato, è operatore e quindi anche direttore della fotografia di ognuno dei suoi film.
(8) Antonio Ferrera, laureato alla New York University in letteratura inglese e americana, arte e filosofia, ha prodotto e co-diretto con Albert Maysles, con cui collabora dal 1998, la serie *With the Filmaker... Portraits By Albert Maysles*. Prima di questa collaborazione, ha co-diretto *Voices of Cabrini*, che segue la ristrutturazione del progetto di abitazione popolare di Chicago, ormai un simbolo di grave degrado, e la cacciata della comunità afro-americana dalle abitazioni. Il suo *Unaccompanied Children: Now I'm Nobody's Child*segue gli incredibili viaggi di Marie de la Soudiere e il suo lavoro con i "figli della guerra" ai quali applica un metodo di guarigione psico-sociale. Con Albert Maysles ha lavorato anche al documentario sulla lavorazione del film *The Life Aquatic with Steve Zissou* di Wes Anderson. Attualmente sta lavorando, con Albert Maysles e Stephen Apkon, a*Krakauer in Krakow*, sull'artista David Krakauer.
(9) Letteralmente: "Portata a mano e dal cuore". È evidente il riferimento alla camera.
(10) Autore, soggettista e sceneggiatore. Tra le sue sceneggiature, troviamo *On the Waterfront* (*Fronte del porto*, 1954) di Elia Kazan, di cui è autore anche del soggetto,*Nuremberg* di Pare Lorentz (1946) e *The Harder They Fall* (*Il colosso d'argilla*, 1956) di Mark Robson con Humphrey Bogart, tratto da un suo romanzo. Comunista deluso dalla deriva del comunismo nello stalinismo, collaborò con la Commissione per le attività anti-americane.
(11) Rispettivamente: University of California, Los Angeles, New York University, Museum of Modern Art, New York.

SI VEDA ANCHE:
• Albert e David Maysles: 50 anni di cinema verità
• Intervista esclusiva a Albert Maysles
su **Rapporto Confidenziale numero3** (marzo 2008)

Roland Klick

di Simone Buttazzi

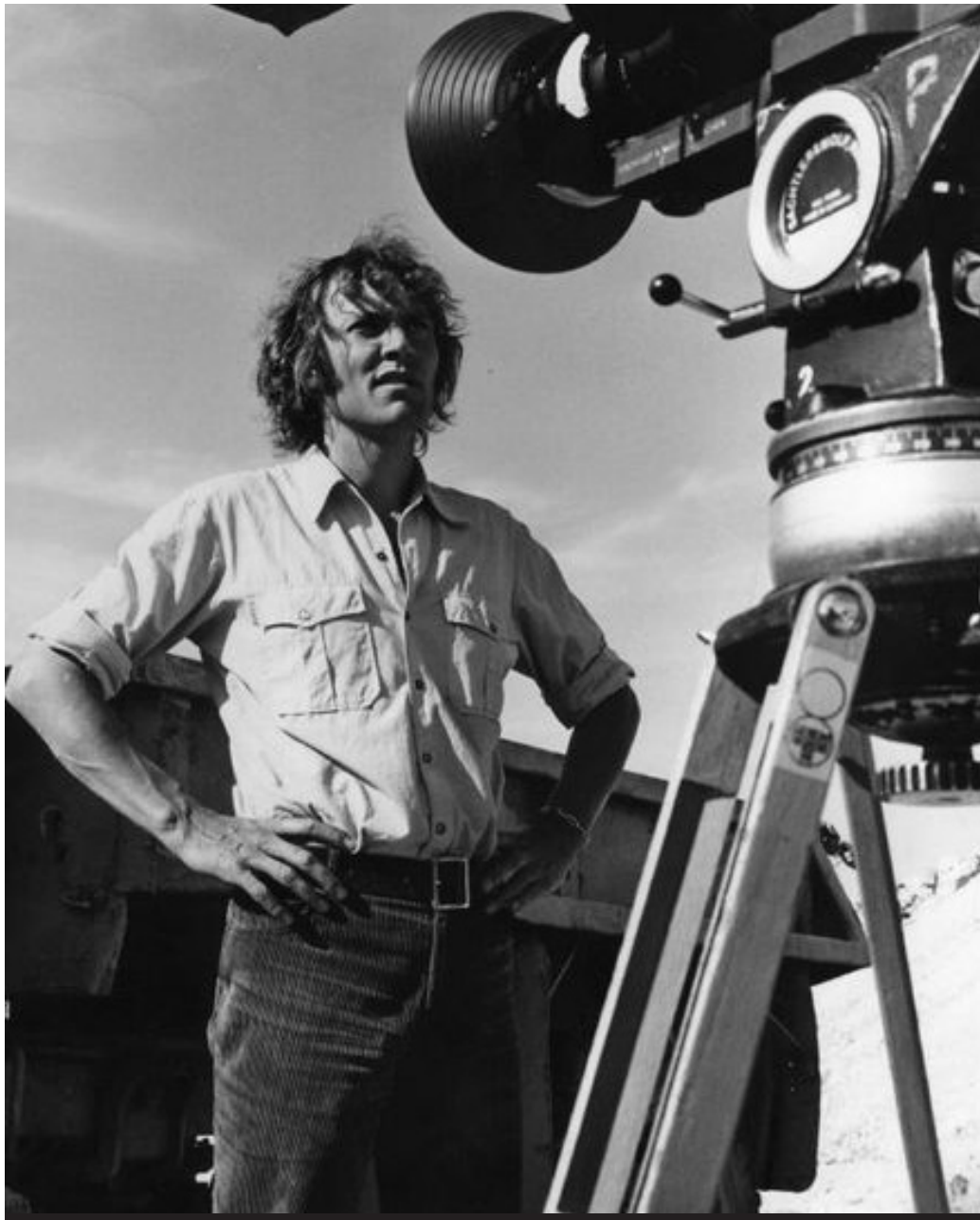
Avrebbe dovuto girare lui *Christiane F.* Invece lo cacciarono a pedate dal set e chiamarono quel furbastro di Uli Edel. L'età dell'oro del cinema tedesco d'autore stava passando il testimone al periodo (breve, ma intenso) dei grandi successi di cassetta: dai fuochi d'artificio della Bavaria Film - *Das Boot*, *Die unendliche Gesichte*: entrambi di Petersen - ai lividi languori berlinesi ben vampirizzati da Edel. Roland Klick attraversò entrambe queste epoche... di traverso. Er stellte sich quer, in quel ventennio cruciale che va dalla prima metà degli anni '60 agli anni '80.

Inattivo da quasi vent'anni, Klick è insieme a Herbert Achernbusch (vedi RC22, pp. 18-21) il grande rimosso della storia del cinema tedesco. Se oggi è possibile parlare dei suoi film, il merito è equamente ripartito tra il cinema Tilsiter Lichstspiele di Berlino Friedrichshain [www.tilsiter-lichtspiele.de] e la videoteca Fahrenheit 451 di Mitte [www.filmgalerie-berlin.de]. I Tilister sono i "giochi di luce" più vecchi della città, con cento anni di storia alle spalle; il primato appartiene al Moviemento di Kreuzberg, che tuttavia ha cambiato nome nel corso del tempo. Qualche estate fa il piccolo Programmkino con tanto di Kneipe dedicò una retrospettiva al regista e l'invitò a introdurre molte proiezioni. Alla 451 si deve invece l'immissione nel mercato di una splendida serie di dvd, che raccoglie i suoi film più importanti. Tra gli extra vi sono i cortometraggi degli esordi. Un'operazione confortante come la recente edizione in cofanetto di cinque film di Achternbusch a cura dello studio Alive, i primi a sfondare la porta del digitale.

Roland Klick è un riottoso regista di genere. Tre i suoi film più importanti: *Deadlock* (1970), *Supermarkt* (1973), *White Star* (1983). *Deadlock* è un Kraut-Western con l'anima sgarrupata di un tardo spaghetti western. Protagonisti il pusillanime Mario Adorf (die Ratte... il sorcio), lo spietato e segaligno Anthony Dawson (Anthony Sunshine: ed è ossimoro) e il giovanotto Marquand Bohm (una sorta di Billy the Kid). Fuor di metafora il buono, il brutto e il cattivo. Klick imprigiona i suoi cinque personaggi - se si aggiungono la Bella e la Vecchia - in un crocchio di catapecchie nel bel mezzo del deserto, e innesca un meccanismo da *Kammerspiel:* Leone si ibrida con Jodorowsky ed Enzo G. Castellari in quello che potremmo definire il *Keoma* crucco. Una rivoluzione, se si pensa che per tutti gli anni '60 il western della RFT era rimasto ancorato alle innocue suggestioni dei romanzi di Karl May.

Supermarkt è il contributo di Klick al genere polizi(ott)esco. Una pellicola rapida, furiosa e urbana. Un "Aktion-Sozio-Drama" che mozza il fiato e bandisce la noia. Quanto di più vicino alla trilogia del milieu di Fernando Di Leo si sia mai visto in Germania. Dopo *Lieb Vaterland magst ruhig sein* (1975), incentrato sui *Mauerspringer* degli anni '60, il colpaccio arriva in coda, con il penultimo film prima dello sfortunato *Schluckauf* (1989). *White Star* è la storia berlinese che Klick sognava di dirigere da molto tempo. Una storia plumbea e iniettata di sonorità elettroniche, con una voce radiofonica che ricorda *The Warriors* (1979) e una commistione di ritmo e colonna sonora degna di John Carpenter.

Il film narra del produttore Kenneth Barlow (un Dennis Hopper reduce dalla cura-Coppola e pronto per *Blue Velvet*), ex collaboratore dei Rolling Stones, ex talent scout, ex tutto, che tenta di sfondare sulla scena alternativa di Berlino ovest con la sua ultima scoperta, Moody Mudinsky (Terrance Robay, hapax d'attore). Kenneth conosce il mestiere e non ha scrupoli nel lanciare l'album *White Star*, un disco di portata epocale, un disco profetico! La città - sempre cobalto, quasi sempre notturna - viene ricoperta di manifesti, e i manifesti vengono imbrattati all'uopo. Moody deve diventare un artista maledetto ancor prima di avvicinarsi al microfono... L'ultima immagine, col cantante che si lascia portare verso l'alto da una scala mobile (*ein Mann will nach oben!*), non si dimentica facilmente. Così come l'entrata in scena di Dennis Hopper, immortalato in un portacenere. Tra mood depressivi e velleità avanguardistiche, *White Star* spiazza lo spettatore per un motivo molto semplice. Non calca la mano, non celebra, non fa la morale. Si limita a mostrare le regole - warholiane? - del gioco con precisione e freddezza. Il risultato è una natura morta urbana venata di sfumature metalliche.



FILMOGRAFIA
Roland Klick (Hof, 4 luglio 1939)
1963. *Weihnacht* [corto] 1964. *Ludwig* [corto] 1965. *Zwei* [corto] 1966. *Jimmy Orpheus* [film tv] 1968. *Bübchen* 1970. *Deadlock* 1974. *Supermarkt* 1976. *Lieb Vaterland magst ruhig sein* 1979. *Derby Fever USA* [doc] 1983. *White Star* 1989. *Schluckauf*

TRAMA

786 d.C. I soldati britannici, guidati dallo scaltro Barone Ruthford (**Andrea Checchi**), uccidono a tradimento il re vichingo Harald e ricacciano in mare i suoi uomini. Per completare la sua ascesa al potere, il machiavellico Ruthford fa anche uccidere il re Lothar di Scozia facendo ricadere poi la colpa sugli stessi invasori vichinghi. Durante le fasi della battaglia, i due giovanissimi figli di Harald si salvano dal massacro ma sono costretti a separarsi. Il primo, Iron (**Cameron Mitchell**) tornerà in patria e sarà destinato a prendere il posto del padre, il più piccolo, Erik (**Giorgio Ardisson**), viene invece adottato dalla regina britannica Alice, e cresciuto come un figlio.
Vent'anni dopo, i due fratelli arriveranno a contrapporsi senza sapere nulla del loro legame.

RECENSIONE

Primo capitolo del dittico vichingo che si completerà nel 1966 con I coltelli del vendicatore. Nata sulla scia del successo de I Vichinghi, il bel kolossal hollywoodiano diretto tre anni prima da **Richard Fleischer**, la pellicola italiana ne riprende in larga parte l'intreccio narrativo con lo scontro fratricida ma alla fine i due film risultano un po' complementari, e nonostante il modesto budget di partenza e il continuo gioco al ribasso dei produttori, l'opera di **Bava** riesce comunque ad eguagliare (e per taluni a superare) in spettacolarità il modello di partenza.
Maestro dell'arte dell'arrangiarsi sul set, in una vecchia intervista **Bava** ricorda così l'esperienza: "Ricreare un'illusione, un effetto senza mezzi. E' il massimo. Per esempio quando girai Gli Invasori feci una battaglia navale con due tavole modellate a forma di prua di nave, una decina di scudi vichinghi messi sulle fiancate delle tavole, il tutto poggiato su delle casse di sapone e i tecnici che facevano dondolare la cinepresa per simulare l'effetto del mare. Ah, c'era anche Cameron Mitchell che veniva investito regolarmente da un elettricista che gli versava addosso secchiate d'acqua.". Una dichiarazione che fa un po' sorridere considerando che già dal 1975, degli avveduti critici scrivevano: "Che la battaglia navale ne Gli Invasori, messa in scena in un serbatoio dello studio con due prore, una macchina da nebbia, ed una macchina da presa in movimento, debba risultare infinitamente più convincente dello scontro di costosi modellini in miniatura in Ben Hur, è soltanto un riconoscimento della bravura tecnica di Bava." (**Alan J. Silver** e **James Ursini** su Photon).
Rispetto al film di **Fleischer**, Gli Invasori non ha remore a mostrare tutta la cieca violenza che si sviluppa dallo scontro tra le due fazioni in lotta e infatti non sono passati neppure 10 minuti dall'inizio che lo spettatore ha già avuto modo di assistere all'infilzamento simultaneo di una donna vichinga e del bambino che teneva in braccio; al martirio di Re Harald colpito da una freccia a tradimento e poi trascinato con un cavallo per tutto l'accampamento; al vile atto di Rutheford che scaglia una lancia sul corpo senza vita del capo vichingo; all'uccisione del Re Lothar trafitto con una freccia che gli trapassa il collo; alla tortura di due amanti tenuti uniti da fili di rovi.
Pur non brillando in originalità, la sceneggiatura è arricchita con delle trovate davvero notevoli, forse ideate dallo stesso **Bava** sul set. Su tutte, la scena in cui i vichinghi, a turno e in corsa, scelgono il loro capo lanciando delle asce sugli stemmi araldici dei due contendenti.
Altra sequenza notevolissima è quella in cui Erik, aiutato dai suoi arcieri, scala le pareti del castello inglese per salvare Daja. Praticamente qualcosa di molto simile a quello che ci verrà mostrato in Diabolik qualche anno dopo.
Come direttore della fotografia, naturalmente **Bava** non rinuncia all'uso dei soliti filtri che, soprattutto nelle scene d'interno (sia quelle nella caverna vichinga, che nel castello), restituiscono tutta la suggestione di un mondo barbaro, magico e come direbbe **Tarantino** "costruito sui colori".
Gli attori svolgono la loro parte e alla fine l'attenzione si focalizza sulla curiosa ma centrata presenza delle **Gemelle Kessler**. Sull'imperdibile libro Kill Baby Kill! di **Gabriele Acerbo** e **Roberto Pisoni**, il vichingo "piemontese" **Giorgio Ardisson** rivela un altro gustoso aneddoto sulla lavorazione: "Sulla spiaggia di Lavinio girammo una parte delle scene della fuga dei vichinghi e Bava, appena arrivati sul set, mi portò davanti ad un grande cristallo sorretto da un piedistallo. Prese la rivista Epoca, le due pagine centrali, le unì e le mise sul vetro che si trovava sotto la collina, dove c'erano 40 comparse vestite da vichinghi: quello era il castello. Poi sopra al colle, alto 20 metri, mise una bandierina. La bandierina si muoveva per il vento, i vichinghi intorno, il castello in mezzo tratto da Epoca, questi semplici elementi hanno costituito una delle più belle scene del film."
Per finire una curiosità. Il primo impatto di **Bava** con il mondo degli avventurosi scandinavi era già avvenuto quando il regista si ritrovò a frequentare il set de L'ultimo dei Vichinghi, film diretto sempre nel 1961 da **Giacomo Gentilomo** e in cui figuravano come attori proprio **Mitchell**, **Ardisson** (al debutto) e **Checchi**.

Gli invasori

Titoli internazionali: *Erik the Conqueror [USA], The Invaders [indefinito], Fury of the Vikings [UK], La ruée des Vikings [Francia], La furia de los vikingos [Spagna], Vikingarnas hämnd [Svezia], Viikinkien kosto [Finlandia], A Vingança dos Vikings [Brasile], Das Königsmal [Germania ovest], Die Rache der Wikinger [Germania ovest], De stormloop der Vikings [Belgio], Oi aetoi ton voreion thalasson [Grecia].*
Regia: Mario Bava; **Soggetto e sceneggiatura**: Oreste Biancoli, Piero Pierotti, Mario Bava; **Fotografia**: Mario Bava; **Musiche**: Roberto Nicolosi; **Interpreti**: Cameron Mitchell, Giorgio Ardisson, Folco Lulli, Andrea Checchi, Alice e Ellen Kessler, Francoise Christophe, Jacques Delbò; **Produzione**: Galatea, Critérion Film, Société Cinématographique Lyre; **Censura**: Film per tutti; **Visto di censura:** *v.c. n.* 36204 *del* 01.12.61; **Prima proiezione pubblica:** 7 dicembre 1961; **Paese:** Italia, Francia; **Anno**:1961; **Durata**: 98' (USA 81', UK 89', Francia 80', Spagna 85').

Conversazione con Gianclaudio Cappai, regista di "So che c'è un uomo".

di Alessio Galbiati

Il *tutto* si compone di casualità, una successione interminabile di eventi concatenati l'un con l'altro da, se piace crederlo, il destino, più prosaicamente, dal caso. Ricordate la folle sequenza d'apertura di *Magnolia*, il bellissimo film altmaniano diretto da P.T. Anderson, quella in cui il regista e sceneggiatore ci illustra le combinazioni assurde che può assumere la realtà di ognuno di noi? Ecco. *So che c'è un uomo* è piombato nella mia vita di colpo, senza un motivo preciso; certo (co)dirigere un mensile dedicato al cinema aiuta senz'altro a cogliere questo tipo di destino manifestatosi sottoforma di pacco in busta gialla da aprire per scoprirci all'interno un dvd. Messo nel lettore il colpo di fulmine è stato istantaneo, folgorante.

Gianclaudio Cappai al suo primo mediometraggio coglie nel segno, sotto molti punti di vista. *So che c'è un uomo* è un film è assolutamente convincente e per nulla banale, a partire dal soggetto. È la storia di una famiglia entro la quale covano molti malesseri. C'è un figlio "disturbato", ci sono rapporti incestuosi di amore-odio fra i suoi componenti, c'è un'ottima recitazione volta a mettere in scena il non detto, l'extra diegesi che come un fantasma aleggia e si aggira per la mezz'ora di immagini in movimento di cui si compone. Cappai ha scritto e diretto un'opera che ha nel sapiente mix delle parti, fotografia e suono, recitazione e sceneggiatura, detto e non detto, visibile ed invisibile, la sua forza principale. Girato in pellicola 35mm fu presentato in anteprima all'ultima edizione del festival di Venezia (Venezia 66, anno 2009), in concorso nella sezione Corto Cortissimo, e da allora ha girato con successo la penisola, progettando visioni extra-italiche, raccogliendo parecchi attestati di stima e già un discreto numero di riconoscimenti (Visioni Italiane e Sulmona Cinema Film Festival).

Alessio Galbiati: Nelle note di regia, che a mio avviso sono un'ottima recensione della tua stessa opera (vedi pagina 47), parli di un'origine autobiografica della materia trattata. Qual è la materia trattata? Cioè di cosa parla il film ed in che modo questo dialoga con il tuo passato e con la tua personale Storia di vita?

Gianclaudio Cappai: Ci tengo subito a precisare che il mio film non è autobiografico, o almeno non lo è nell'accezione comune che si da al termine. È un'opera molto personale, questo sì, in cui la spinta propulsiva di fondo era un residuo emotivo che mi supplicava una catarsi. Mi sono limitato a seguire questa spinta, convinto che l'originalità di ogni prodotto artistico non possa prescindere da noi stessi e dalle nostre esperienze passate, intese anche come bagaglio culturale che ci portiamo dietro. Può sembrare un'idea poetica, ma in realtà è un'urgenza fisica. Il modo in cui qualcosa si trasforma in un racconto è molto incerto e delicato, spesso aneddotico. Non è semplice dire qualcosa sulla tua vita e metterlo in relazione con un film, con una messa in scena: il rischio principale nel quale si incorre è di autocensurarsi. Fortunatamente ho avuto la lucidità e il coraggio di essere impietoso prima verso me stesso e poi con il tema che volevo affrontare. Mi sentivo pronto perché avevo individuato lo stile giusto per concretizzare l'atmosfera di sgradevolezza, di malessere e di smarrimento, di indecifrabilità e di serpeggiante follia che

avvolge questa storia. Etica ed estetica sono davvero le facce della stessa medaglia, ancor più in un film come questo, in cui è la forza dello stile che esalta le incongruenze familiari che sono all'origine delle mie storie. Si può impedire che un padre sacrifichi il figlio malato per un vacuo ritorno all'ordine? Si può carpire l'intimo segreto che si cela dietro i legami apparentemente più consueti? I personaggi di *So che c'è un uomo* tentano simili operazioni.

Alessio Galbiati: Di *So che c'è un uomo* oltre che la regia hai curato pure la scrittura del soggetto e soprattutto la sceneggiatura. Quante pagine hai scritto ed in che modo questa ti è stata utile nelle successive fasi realizzative?

Gianclaudio Cappai: Ora non ricordo bene quale fosse l'ultima stesura con la quale abbiamo iniziato le riprese, mi pare fosse la settima; lo script, di circa 40 cartelle, era dettagliatissimo riguardo alle atmosfere, agli squarci visivi, nonché pregno di annotazioni psicologiche sui personaggi, come se già sulla carta volessi lasciare agli attori degli input ben precisi sui quali poi loro avrebbero considerato quanto margine di libertà prendersi. Sicuramente il rigore maggiore della sceneggiatura stava nella sua struttura drammaturgica così inusuale, in cui la storia procede per minime focalizzazioni progressive, per saturazione piuttosto che secondo logiche di causa-effetto. Mi affascina questo tipo di costruzione narrativa, dove ogni tassello ha un potenziale valore poetico in sé ma, come in un alveare, è tangibile a tutti gli altri contribuendo in maniera determinante al quadro d'ambiente. Ammetto tuttavia che un approccio simile, così dannatamente pensato a monte, lascia davvero poco spazio all'improvvisazione. Io non conosco l'improvvisazione, non so cosa significa. Non ho mai creduto al fortuito che nasce dall'ebbrezza delle riprese, tutte queste cretinate in stile dogma per far gongolare i videomaker in erba. Non scherziamo, per favore. Per me il cinema è come un'operazione chirurgica a cuore aperto: se ti distrai un attimo, è la fine…

Alessio Galbiati: Nel film tutto accade fuori scena, fuori campo. Il suono dell'ambiente (ottimo il lavoro di Stefano Campus, Maximilien Gobiet, Marzia Cordò e Stefano Grosso) carica le sequenze di una tensione incombente, come se un qualche dramma stia per compiersi da un momento all'altro. Mi interessa sapere come hai lavorato per ottenere questa efficace messa in scena composta da elementi extradiegetici e come l'hai armonizzata, immagino soprattutto in fase di montaggio, con la fisicità e le performance degli attori?

Gianclaudio Cappai: Ho avuto al mio fianco collaboratori straordinari, abbiamo lavorato molto bene insieme. Spesso si è discusso animatamente, ma alla fine, quasi sempre, i test e i provini di sound design erano pazzeschi. È stato un lavoro maniacale, sia in fase di registrazione diretta che in quella di montaggio suono e mixage. Come ti accennavo prima, la sceneggiatura richiamava continuamente il senso di minaccia evocato dal fuori campo, pretendendo che fosse in seguito una stratificata orchestrazione sonora a intrecciare gli ambienti e la simultaneità delle situazioni. Non credo in tutto il film ci sia una sola scena che non richiami un fuori campo. Nemmeno una. Aggiungi poi che ho avuto la fortuna che il film fosse ambientato in una zona in cui la natura mi consentiva di creare uno sfondo molto più potente di qualsiasi musica: cicale, mosche, latrati… era già una perfetta combinazione di frequenze alte e basse, bisognava solamente armonizzarle. I personaggi vivono in uno stato un po' selvaggio, la natura li avvolge e funziona come loro: è aggressiva, li costringe ad una claustrofobia spaziale insopportabile, li rende goffi e stanchi nei movimenti. Grazie alla banda sonora puoi esasperare tutto questo, puoi in pratica rendere sensoriale e perturbante l'intero assunto.

Alessio Galbiati: La fotografia, opera di Emiliano Fiore, è senz'altro uno dei punti di forza del film. *So che c'è un uomo* è girato in pellicola 35mm, una scelta coraggiosa verrebbe da dire visti i tempi che corrono. Ci puoi raccontare il perché di questa decisione? Come mai hai utilizzato la pellicola?

Gianclaudio Cappai: Venivo dall'esperienza del mio precedente cortometraggio (*Purché lo senta sepolto*), girato in pellicola super 16mm, col quale avevo testato e ottenuto risultati visivi, parlo di pasta e grana fotografica, assolutamente sorprendenti e micidiali. Mi sembrava quindi logico e stimolante continuare su quel tipo di ricerca visiva, passando stavolta ad un formato 35 mm come unica garanzia per un impatto di immagine iperrealistico. Considera infatti che non bisognava tradire la bellissima luce naturale di quei giorni estivi, la profondità dei dettagli, gli incarnati, la polvere; l'utilizzo della pellicola ci ha dato un'aderenza pressoché totale a questa impronta estetica. Una scelta di gusto, e per me va bene cosi. Una volta definita col direttore della fotografia l'atmosfera che volevamo, essenzialmente colori smorti e immagini "malate" e nient'affatto attraenti, la cifra stilistica più delicata riguardava il lavoro da fare con la macchina a mano. Anche qui nessuna frenesia, optando invece per una macchina da presa essenziale,

fluida, quasi sempre furtiva rispetto alla storia di una famiglia spiata nelle sue torbidezze e ambiguità.

Alessio Galbiati: Un altro aspetto che ho trovato assai convincente, che in estrema sintesi mi è molto piaciuto, è la location scelta. Ci puoi raccontare dove l'hai girato e come hai scelto proprio quel luogo, quel casolare isolato, come palcoscenico entro il quale far deflagrare le tensioni del nucleo famigliare al centro della vicenda narrata?
Gianclaudio Cappai: Se si eccettua la scena del combattimento dei galli, girata a Ponte Galeria, qui a Roma, tutte le restanti riprese sono state realizzate in tre settimane nella tuscia viterbese, vicino a Canino. Un posto assurdo, in una vallata fuori dal mondo che non sarebbe dispiaciuta a Faulkner. La scelta delle location nel mio lavoro ha la stessa importanza di un casting, può addirittura arrivare a influenzare i contenuti di una scena. Per *So che c'è un uomo* la ricerca del set definitivo è stata sfibrante, è durata diversi mesi. Il casolare che vedi nel film è un luogo "impossibile", uno spazio evanescente e geograficamente indeterminabile. Solitamente i film sono organizzati affinché si riconosca subito dove ci si trovi, è tutto rassicurante, mentre a me interessa che lo spettatore si disorienti vedendo questi spazi; è molto importante che faccia uno sforzo di composizione degli ambienti, che riorganizzi mentalmente perfino gli spostamenti dei personaggi. Ripeto, questo è un aspetto per me rilevantissimo; e il modo di inquadrare, senza alcuna pretesa descrittiva, parte da questi presupposti.

Alessio Galbiati: Come sei arrivato alla realizzazione di *So che c'è un uomo*? Dall'idea alle selezione ufficiale di Corto Cortissimo a Venezia 66, qual è stato il percorso che ti ha portato a produrre il tuo primo mediometraggio? Come sei entrato in contatto con la casa di produzione che ha reso possibile il film?

Gianclaudio Cappai: L'idea artistica risale alla primavera del 2006. All'epoca mi illudevo che - per realizzare il film - avrei seguito un iter produttivo tradizionale, ovvero: produttore capo, domanda ministeriale, I.M.A.I.E., ecc, ecc… a inizio del 2007 mi ero già rassegnato. Inevitabilmente. Dicevano che la storia era troppo strana e avviluppante. E vai quindi con la preparazione esecutiva indipendente. Un triste necessità, se vogliamo. Con la società di produzione per la quale lavoro (hirafilm) abbiamo coperto finanziariamente tutta la fase di preparazione, i sopralluoghi, i casting, i permessi. Finito il 2007, erano finiti pure i soldi (circa 20.000 euro) racimolati in premi festivalieri e prestiti bancari. Panico totale. Stavo quasi per perdere la pazienza e l'entusiasmo, se non che qualcun altro molto più acuto di me pensò bene di coinvolgere nel progetto grossi imprenditori privati. Uno di questi, gentile e lungimirante, ci ha sostenuto alla grande per tutto il periodo delle riprese (avvenute nell'estate del 2008), uno sforzo produttivo considerevole il suo, determinante aggiungerei io. In altri tempi lo avrebbero etichettato come mecenatismo puro, e così un po' è stato. Ultimate le riprese, rimanevano in cassa 8.000 euro, giusto per far ritorno nella capitale e pagare sviluppo e telecinema di 30 ore di girato. Poi di nuovo al verde, ma con la consapevolezza di tutti che il materiale raccolto *spaccava* come non mai. E così, mentre il sottoscritto e la montatrice trascorrevano da ergastolani tutto l'autunno-inverno 2008 a montare il film, da Londra due miei cari amici, già intrigati dallo script, si univano come "Demiurgos film" per accollarsi quasi tutte le proibitive spese di post-produzione. Un gesto di immolazione, più che di amicizia. A scanso di equivoci: il film è mio quanto lo è loro. Tra ipoteche, scazzi vari e bonifici inglesi, finalmente si arriva a metà giugno 2009 con il primo master del film pronto per la pre-selezione alla Biennale. L'intera estate del 2009 si volatilizza aspettando l'agognata telefonata da Venezia, il resto lo conosci…

Alessio Galbiati: Quanto ha inciso la scelta di girare in pellicola sul budget complessivo dell'opera?

Gianclaudio Cappai: Poco, molto poco rispetto a quanto si possa immaginare. Non è usando il digitale al posto della pellicola che riesci a farla franca sui costi di alberghi, ristoranti, assicurazioni, diarie, contributi, trasporti, location, turni mix e quant'altro. Su questo bisogna essere onesti. Tra l'altro, mi sembra di capire che manca poco che la Kodak te la dia gratis questa benedetta pellicola; tira una brutta aria da quelle parti, ed è un peccato, perché le ultime emulsioni da loro prodotte sono eccezionali. L'ho sempre detto: eravamo in quattro a menarcela sull'aspetto artigianale del cinema e forse ora, in piena era di "Avatar" visto con gli occhialini di plastica, siamo rimasti in due. In riferimento al mio progetto, ciò che ha fatto impennare i costi è stato il tempo. Il tempo al cinema vale quanto Totti alla Roma. Molte volte non bastavano 10 ore di lavoro al giorno per portare a casa 5 o 6 inquadrature. Ecco, se tu mi chiedessi quanto ha influito la voce "tempo" sui costi, ti risponderei un bell' 80%, altro che la pellicola…

Alessio Galbiati: C'è qualche opera di riferimento, filmica, letteraria, pittorica, che ti ha guidato o ispirato nella realizzazione del mediometraggio?

Gianclaudio Cappai: Non sono un cinefilo, quindi prima di iniziare il film non avevo alcuna smania citazionistica o dediche particolari. Credimi, dopo che vedi *Deserto rosso* di Antonioni o certi film di Cassavetes, il bagno d'umiltà è cosi forte da bandire qualsivoglia tentativo di omaggio. Meglio fare i bravi e non cedere alle tentazioni. Mi interessava piuttosto approfondire un certo discorso plastico-figurativo sul cosiddetto "realismo magico", penso ai pittori americani Eric Fischl, Alex Colville, Andrew Wyeth. Quel tipo di realismo che diventa surrealismo per le solitudini inquietanti, la vita degli oggetti, la desolazione dei paesaggi, la minuzia dei dettagli. E poi tantissima fotografia: ammiro Nan Goldin, Mario Giacomelli, Koudelka, Eugene Richards. C'è più cinema e potenza immaginifica in uno solo dei loro scatti, che in tutta la filmografia di Tornatore.

Alessio Galbiati: *So che c'è un uomo* è stato presentato in anteprima a Venezia 66 nella sezione Corto Cortissimo. Mi interessa sapere quali ricadute positive ha comportato l'essere selezionati dal festival italiano più prestigioso e popolare.

Gianclaudio Cappai: Ti dico solo che un giro in giostra di quel livello me lo rifarei volentieri, molto volentieri. Era l'anteprima assoluta a cui aspiravo, inutile negarlo. Ringrazio sempre i direttori artistici per aver creduto così tanto nel mio film. È stata un'esperienza esaltante da tutti i punti di vista, che emotivamente ha colmato anni di duri sforzi e sacrifici; e parlo a nome anche dei miei collaboratori più stretti. Per il resto, non mi è cambiata certo la vita. Certo, come puoi immaginare, ti si aprono delle porte fino a poco prima chiuse a chiave, percepisci attenzioni e rispetto dagli addetti ai lavori, forse un certo ostracismo del palazzo romano "fighetto" si ammorbidisce in qualche strizzatina d'occhio, ma è tutto qui, credimi. Considerazioni, queste, che lasciano il tempo che trovano. Aria fritta. Ciò che veramente conta sarà lo spessore e la potenza della prossima sceneggiatura. Se fallisci con quella, il passaggio veneziano rimarrà solo un piacevole ricordo…

Alessio Galbiati: Quali sono le strade possibili concesse ad un'opera coma quella da te diretta per coprire i costi di produzione?

Gianclaudio Cappai: Parliamo sempre di un mediometraggio, pertanto coprire i costi potrebbe suonare, se non utopistico, quantomeno improbabile. Eppure è da poche settimane che abbiamo sottoscritto con una società di distribuzione un contratto di vendita per l'estero; i canali sarebbero un'adeguata rete di rapporti internazionali che consenta qualche passaggio televisivo ben remunerato e, perché no, un'uscita in sala abbinata a qualcos'altro. In Italia, oltre ad un'edizione home video in tiratura limitata, siamo in trattativa con un'altra casa di distribuzione per riuscire almeno ad inserirlo capillarmente in un circuito d'essai. In questo senso siamo molto fiduciosi. Per il resto, e questo è il punto a cui più tengo, il film non può assolutamente prescindere dalla solita trafila dei festival internazionali: qui la visibilità è spesso notevole e i premi in denaro non sono da meno.

Alessio Galbiati: Le performance degli attori sono uno degli aspetti più efficaci del film, tant'è che nelle motivazioni del premio che hai ricevuto all'ultima edizione di Visioni Italiane si fa un esplicito riferimento alle fatto che le «atmosfere rarefatte ed ambigue si incarnano in modo efficace nei volti e nella fisicità degli attori». Come ti sei trovato a gestire un cast di sei attori e come, insieme a loro, hai costruito i personaggi?

Gianclaudio Cappai: Innanzitutto mi sono circondato di un gruppo di attori fedeli e rispettosi. Persone splendide con le quali si poteva discutere e analizzare tutto molto tranquillamente. E questa era una base fondamentale, trattandosi della mia prima esperienza con un cast artistico di soli professionisti. All'inizio si è lavorato molto sulla tattilità, sui gesti, sui silenzi, sulla disposizione e sulla promiscuità dei corpi in spazi tanto angusti e opprimenti. Era un'immersione cosi totale sul "quotidiano" che spesso la distinzione tra personaggi e interpreti era labilissima. Me ne giovavo. Decisivo è stato poi tenere un'emotività di recitazione bassa, privilegiando invece gli istanti, il non detto, le sospensioni, l'energia degli sguardi. Dicevo sempre loro di tenere ben a mente quello che era il passato di questi personaggi, ciò che li aveva logorati, e non solo il passato di colui che stavano interpretando ma anche quello degli altri. Tutti insieme abbiamo operato con un approccio sottilmente psicologico da una parte e concretamente materico dall'altra. Alla fine è stata davvero una grande riuscita corale.

Alessio Galbiati: Quali sono le prossime occasioni per vedere il tuo mediometraggio?

Gianclaudio Cappai: A marzo passerà al cinema Detour di Roma, mentre a metà Aprile lo si potrà vedere al Mecal International film festival di Barcellona e poi a Lisbona, nell'ambito di *8½ - Festa do Cinema*

Italiano. Sempre nel mese di Aprile, stavolta nella prima settimana, lo proietteranno all'interno degli incontri sul *"New italian cinema"* di Bloomington, a Indianapolis.

Alessio Galbiati: Hai pensato di renderlo disponibile online, visibile attraverso uno streaming?

Gianclaudio Cappai: Non ancora. Sono passati pochi mesi dalla prima "uscita pubblica" del film, e trattandosi per di più di un prodotto idoneo in primis al grande schermo, uno streaming online per il momento lo reputo prematuro se non azzardato. Sicuramente in futuro si potrà considerare questa ipotesi di fruizione, ma ora come ora la corsia preferenziale la vogliamo riservare alla visione in sala, nei festival, nelle rassegne, insomma in quegli spazi che ti offrano anche la possibilità di un confronto diretto e di discussione con il pubblico.

Alessio Galbiati: *So che c'è un uomo* è la tua sesta regia, la prima opera che si confronta con una durata importante dopo quattro cortometraggi ed il docufilm *Sollevate e fermi!*. Quali sono le tematiche a te più care, quelle che hai portato avanti dal tuo primo lavoro o, più in generale, quale ritieni possano essere le caratteristiche peculiari del tuo cinema?

Gianclaudio Cappai: La tua in un certo senso è una domanda che mi lusinga e ti ringrazio, ma è un po' esagerata non avendo ancora realizzato alcun lungometraggio. I miei primi cortometraggi erano derivativi esercizi di messa in scena oppure saggi di diploma eseguiti all' Accademia dell'immagine, in quel dell'Aquila. È soltanto con i miei ultimi due lavori che ho iniziato a vedere la luce, raggiungendo un'intensità di stile e di racconto che sento molto miei. Diciamo che fino adesso ho cercato di rimanere in un contesto poetico in cui non vi fosse nulla che andasse al di là della prospettiva degli esseri umani. Nei miei lavori non c'è nulla che si imponga dal di fuori, come già dato. E questo si riflette molto nel mio stile di ripresa, a volte vicinissimo ai corpi, altre volte paragonabile ad un pudico sguardo di qualcuno che si trova a spiare determinate situazioni, quasi sempre famigliari. In entrambi i casi mi interessa che lo spettatore percepisca questo sguardo sempre e comunque come quello di un essere umano. È solo così che io regista posso condividere ciò che sento, rendendo lo spettatore molto più fragile e poco incline a dare dei giudizi morali su ciò che ha visto. Il cinema mi ha concesso questa possibilità di condivisione. Non è poco…

Alessio Galbiati: Attualmente stai lavorando alla scrittura del tuo primo lungometraggio. Ci puoi accennare di cosa si tratta?

Gianclaudio Cappai: Sono ancora nella fase, se non proprio embrionale, degli sporadici spasmi per ogni idea partorita. È un work in progress da solitari, lentissimo. Io scrivo sempre da solo, anche nel cinema. Per me la scrittura è una faccenda molto intima, difficile da condividere. Scrivendo con qualcun altro, devi continuamente spiegare cosa intendi esprimere e il progetto perde la sua carica emozionale. Adesso, per esempio, sto lavorando al trattamento del mio primo lungometraggio. Scrivo e appaiono gli ambienti, i personaggi, le loro relazioni, traccio degli schemi, ma quando devo parlare coi produttori, che vogliono trame e spiegazioni, mi trovo a dover spiegare una storia che è completamente irrazionale, immorale, malsana, che è psicologicamente scorretta. Perché un personaggio fa una determinata cosa? Non lo so, l'importante per me è che la faccia, non mi interessa se è per il complesso edipico o cos'altro. Vedremo cosa ne verrà fuori, ti posso solo anticipare che sarà girato nella spettrale pianura ungherese e che mi piacerebbe tanto lavorare con Alba Rohrwacher, attrice di immensa sensibilità che inseguo da sempre.

Alessio Galbiati: E per concludere una domanda autoreferenziale, che da tempo mi ostino a porre a conclusione delle interviste per capire qualcosa di più di quel che faccio, per provare a migliorarlo… Cosa dovrebbe fare al giorno d'oggi una rivista cinematografica per aiutare concretamente il cinema indipendente? Quali sono gli aspetti delle opere a cui dare maggiore attenzione?

Gianclaudio Cappai: Già il fatto che esistete come una realtà di divulgazione culturale è di per se una cosa preziosa e stimolante. Anzi, basterebbe questo per tenere alto lo spirito di supporto di cui certo cinema italiano (underground?) non può proprio fare a meno. Fossi in voi eviterei senza dubbio settarismi vari o entusiastici voli pindarici, mentre darei grande risalto a tutte le opere in cui si INTRAVEDE una sincerità, una ricerca di innovazione, una voglia di sovvertire il senso comune, un barlume di poesia, una coerenza di intenti che faccia riflettere o che in qualche modo emozioni. Non importa se nel bene o nel male, l'importante è che sia un'opera che pulsi, che abbia sangue che scorra sotto e dentro le storie. Purtroppo, oggi parte del cinema italiano è troppo anemico…

GIANCLAUDIO CAPPAI
(Cagliari, 1976)

Ha studiato cinema presso l'Accademia internazionale dell'immagine da L'Aquila, diplomandosi in regia e sceneggiatura. Vive e lavora a Roma, dove cura la post produzione per alcune società audiovisive. Ha realizzato documentari e cortometraggi incluso il pluri-premiato *Purché lo senta sepolto*.
Attualmente sta scrivendo la sceneggiatura per il suo primo lungometraggio.

FILMOGRAFIA

2002. *Voce del verto morire* [corto]
2004. *Tre maschere ancora* [corto]
2005. *L'incosciente Cristo di paglia* [corto]
2006. *Purché lo senta sepolto* [corto]
2006. *Sollevate e fermi* [doc]
2009. *So che c'è un uomo* [medio]

SO CHE C'E' UN UOMO
(Italia/2009)

In uno squallido casale di campagna, sotto un caldo afoso e opprimente, si trascinano i dubbi, le paure e i malesseri di una famiglia senza controllo.
A tensioni mal represse fa eco una promiscuità morbosa, e il perturbante si insinua in ogni gesto,rumore e bestiario. Se poi il grande assente è il futuro, non basta la follia di un figlio dolcemente crudele a mascherare quel senso di ineluttabilità contro cui è inutile combattere.

regia GIANCLAUDIO CAPPAI
soggetto GIANCLAUDIO CAPPAI
sceneggiatura GIANCLAUDIO CAPPAI
fotografia EMILIANO FIORE
montaggio SARA PAZIENTI
scenografia ALESSANDRO BERTOZZI
costumi GIOVANNI ADDANTE
musiche PIERNICOLA DI MURO
suono STEFANO CAMPUS, MAXIMILIEN GOBIET, MARZIA CORDÒ, STEFANO GROSSO
trucco ELISA PAPETTI
casting VALENTINA REGGIANI
aiuto regista CRISTIANO BEFFA
produttori BRUNO PASCHINA, ALESSIO ORTU, SAMUEL CARRO
produzione HIRAFILM – DEMIURGOS FILM
formato 1.85:1 original aspect ratio
anno 2009
paese ITALIA
durata 30'

interpreti
GIORGIO CARMINATI (Luciano)
UGO PIVA (Cosimo)
DANIELA VIRGILIO (Tania)
ROBERTA MATTEI (Virginia)
FRANCESCA BIANCO (Vanda)
PIERANTONIO DI GAETANO (Luca)

NOTE DI REGIA
di Gianclaudio Cappai

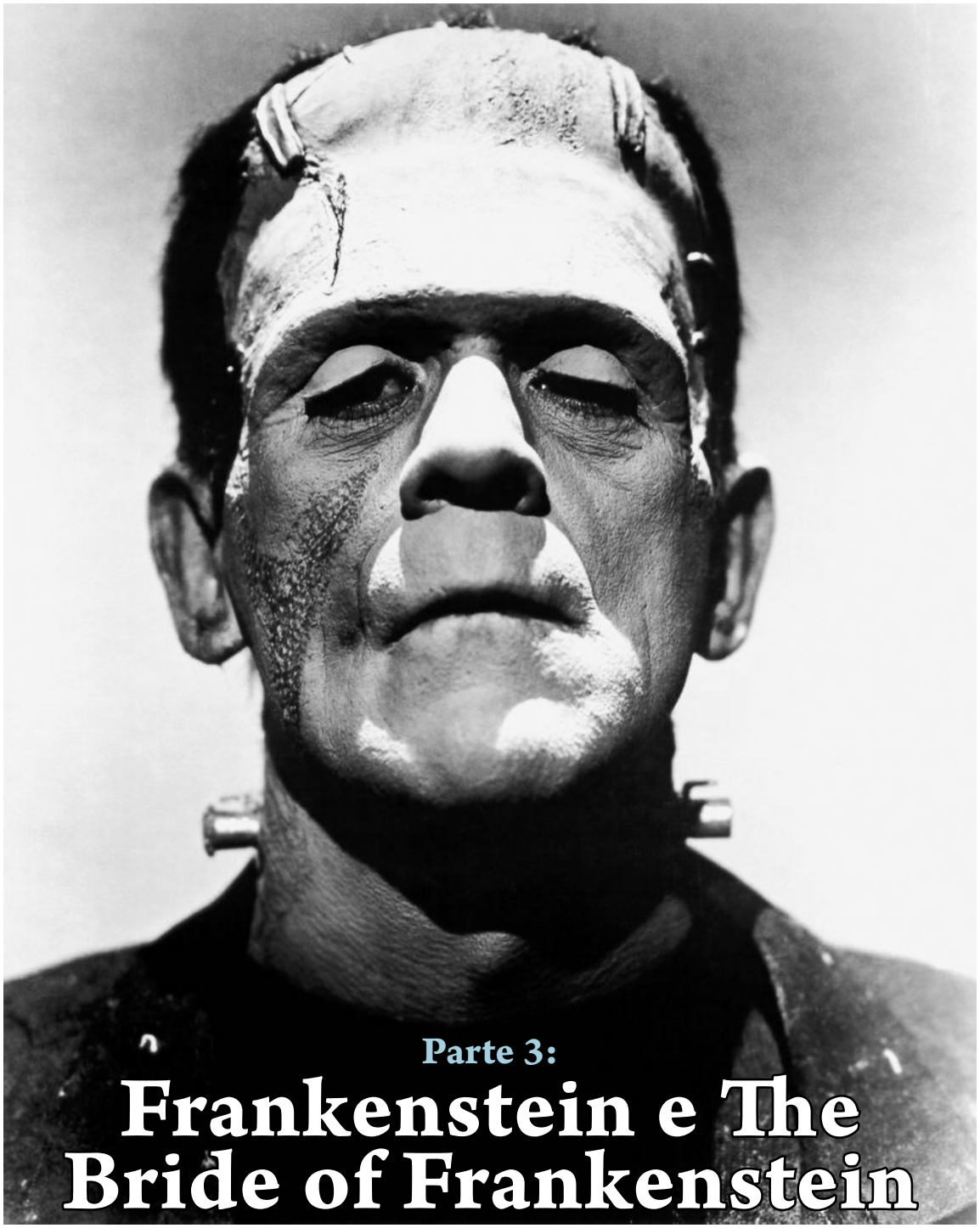
So che c'è un Uomo *è un film strano, profondamente strano. Eppure la materia trattata è cosi sentita che ogni elemento autobiografico profuso in regia sprigiona un forte bisogno di catarsi, se non di esorcismo. Un "affare di famiglia" dunque, che riserva allo spettatore non il ruolo di voyeur bensì di ospite un pò a disagio e non del tutto gradito.*
Nell'animo di questi personaggi c'è un universo sull'orlo del collasso, che a volte può essere silenzio e sopportazione, oppure grido e rivolta. Fin anche morte.
Il mio sguardo impietoso su di loro vuole sì cogliere la fragilità di certi rapporti, ma soprattutto le incongruenze e le ambiguità dei nessi che li tengono uniti. Il resto spero lo facciano le immagini...

UNIVERSAL MONSTERS.

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

I MOSTRI DELLA UNIVERSAL E LA CREAZIONE DI UN GENERE.

a cura di Roberto Rippa

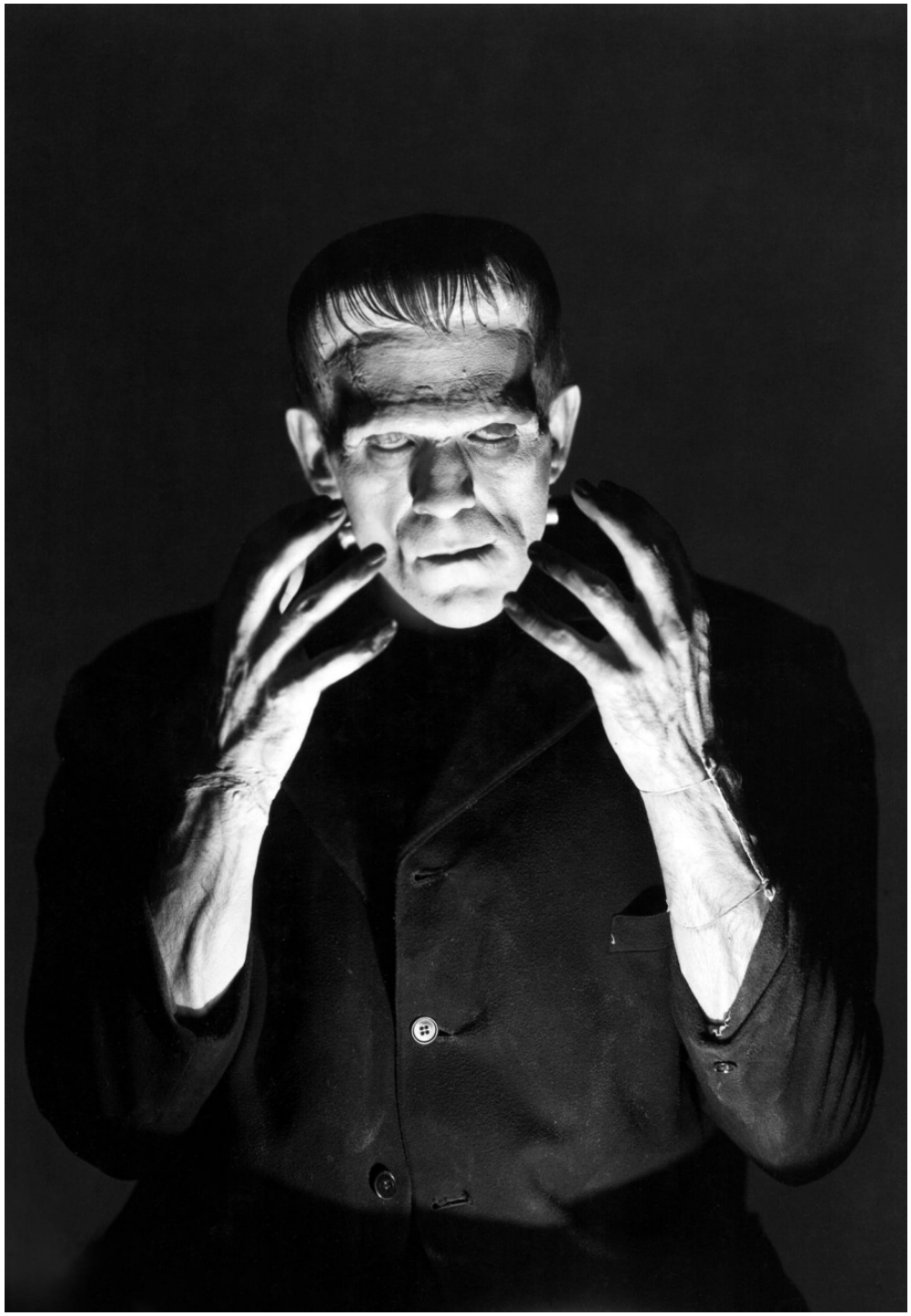


Parte 3:

Frankenstein e The Bride of Frankenstein

Cronologia della creazione di due "mostri" e della nascita di due capolavori.

Il grande successo di *Dracula* di Tod Browning (vedi Rapporto confidenziale numero22, febbraio 2010) convince Carl Laemmle Jr. a proseguire sulla strada dell'horror.
Nel 1928, Hamilton Deane è impegnato con la pièce su Dracula in Inghilterra e, contemporaneamente, porta sui palchi una versione del Frankenstein scritto da Mary Wollstonecraft Godwin (1797 – 1851) - in seguito Mary Shelley, dal cognome del marito. Il romanzo della Shelley, scritto quando era appena diciottenne e pubblicato anonimamente nella sua prima edizione in Inghilterra, narra di Victor Frankenstein (che nei film verrà ridenominato Henry e si trasformerà in dottore) che riesce a creare un essere vivente dalle sembianze umane ma molto più grande e forte di un uomo comune.
Nel momento in cui la pièce ottiene enorme successo a Londra nel 1930, sia John L. Baderstone, produttore e attore teatrale inglese già responsabile dell'adattamento di Dracula per Broadway, e Lammle Jr. aspirano a portarla oltreoceano nella speranza di ripetere il successo ottenuto dall'opera di Bram Stoker.
Sarà quest'ultimo a comperare i diritti del romanzo per una versione cinematografica. Non sarà questa la prima volta che il personaggio inventato da Mary Shelley giunge sullo schermo: la prima versione risale al 1910, un cortometraggio diretto da Thomas Edison, la seconda al 1915, un film muto dal titolo *Life Without a Soul*. Quello della Universal sarà però il primo ad avere una voce.
Il francese trapiantato negli Stati Uniti Robert Florey è il primo regista ad essere scelto per la realizzazione del progetto. Vi mette mano eliminando tutti i riferimenti filosofici del romanzo e sceglie come protagonista Bela Lugosi, che però rifiuta non volendo reindossare i panni di un mostro dopo *Dracula*.
Nessuno dei due farà il film. Il motivo per cui il regista venga estromesso non è noto, si sa solo che Laemmle Jr. mette il progetto nelle mani di James Whale, reduce dal successo ottenuto dal film bellico *Waterloo Bridge* (*La donna che non si deve amare*, 1931). Florey si rifarà di lì a poco dirigendo *Murders in the Rue Morgue* (*Il dottor Miracolo*, 1932, adattamento di un racconto di Edgar Allan Poe) girato in parte sui set in disuso del film diretto da Whale.
Mentre la Universal vede nel ruolo del dottor Frankenstein Leslie Howard, Whale ha in mente Colin Clive, attore di talento che ha già diretto l'anno prima in *Journey's End*, ma che è inviso alla produzione a causa dei suoi problemi con l'alcol. La spunterà lui.
La sceneggiatura viene adattata da Garrett Fort e Francis Edward Faragoh, che si basano sulla storia adattata nel 1927 per il teatro da Peggy Webling e John L. Baderstone (ma ci ha già messo mano anche Robert Florey quando ancora sembrava che sarebbe stato lui a dirigere il film).
Per il ruolo della creatura, Whale contatta un giovanissimo John Carradine, che però rifiuta. La sua attenzione si rivolge quindi a un attore inglese dal nome d'arte di Boris Karloff (vero nome: William Henry Pratt, 1887-1969), che al tempo di Frankenstein aveva già lavorato in un'ottantina di film. Due cose di lui colpiscono Whale e lo convincono a sceglierlo: la struttura ossea del volto e lo sguardo, che il regista trovava "sofferente". Il trucco per la creatura viene studiato da Jack Pierce (ma James Whale se ne attribuirà in più di un'occasione la paternità), responsabile delle sembianze del Dracula di Bela Lugosi e di altri mostri della Universal a venire. Molto probabilmente, il risultato è frutto di lunghe discussioni tra i due. Il trucco usato per la creatura, con le palpebre appesantite artificialmente per fare apparire lo sguardo meno penetrante, influenzerà molti esperti di trucco fino ai giorni nostri, con Rick Baker che lo considera il trucco migliore nella storia del cinema arrivando a dichiarare che non sarebbe mai stato in grado di ottenere un risultato come quello che si vede sullo schermo, ancora di più considerando gli scarsissimi mezzi dell'epoca.
Il trucco di Karloff richiede dalle tre alle otto ore ogni giorno, altrettante per riportare l'attore al suo stato naturale alla fine di ogni giornata di lavoro. Per evitare che Karloff venga fotografato nei suoi spostamenti nello studio gli viene coperta la testa.
Il risultato dei trattamenti della storia prende più di una distanza dall'opera originale. La ricca produzione permette anche soluzioni scenografiche (come il laboratorio di Frankenstein), studiate dal regista con il direttore artistico Hermann Rosse e con Charles Hall, che verranno copiate molte volte negli anni. James Whale, inoltre, si ispira al cinema espressionista tedesco, responsabile di un cambiamento fondamentale nel cinema per l'uso di luci e ombre, quando il cinema americano intendeva la luce solo come un mezzo per rendere visibili oggetti e persone al pubblico.
L'audacia della storia provoca fughe di pubblico dalle anteprime e la Universal, per coprirsi le spalle, gira un prologo che mette in guardia gli spettatori più sensibili. Non solo: viene eliminata anche la battuta



di Frankenstein "Ora so come ci si sente ad essere Dio" per evitare accuse di blasfemia che hanno già scatenato i cattolici integralisti di mezza America. Non è l'unica scena ad essere tagliata in molti stati: anche quella in cui la creatura butta una bambina in un lago scompare da molte delle copie (verrà rimontata, salvo alcuni primi piani andati nel frattempo persi, nel 1987). Non è sufficiente: essendo la censura applicata in maniera diversa nei vari stati, si giunse a situazioni paradossali come quella relativa al Kansas, dove il film subì ben 32 tagli che ne dimezzarono la durata rendendo la storia incomprensibile.

È facilmente immaginabile cosa accadrà, al momento della riedizione del film nel 1937, sotto il codice Hayes, a una storia il cui personaggio principale ha l'ambizione di sostituirsi a Dio nella creazione della vita.

Questi scandali però non fecero che del bene al film, che venne preso d'assalto alla sua uscita. Arrivando a superare rapidamente il grande successo di *Dracula* e diventando uno dei film più visti della stagione 1931-32, con tanto di pubblico in piedi nelle sale delle grandi città.

Boris Karloff - che diceva di amare il suo personaggio al punto di considerarlo alla stregua di un amico - riceve grandi plausi e viene paragonato al grande Lon Chaney, paragone che lui rifiuta per modestia.

Curiosamente, trattandosi di un personaggio creato per essere spaventoso, la creatura è sempre stata molto apprezzata dai bambini, che in lui sembravano vedere prevalentemente lo spaesamento e l'innocenza. Non è così per il pubblico adulto che, non avendo mai visto una figura tanto inquietante sullo schermo, ne rimane terrorizzato.

La figura di *Frankenstein* rimane ad oggi una tra le più note ed amate unitamente a quella del *Dracula*, meno facile ad ottenere la simpatia del pubblico rispetto al suo successore, cinematografico. Se oggi il film ha perso molto del suo potere di spaventare, il suo fascino è rimasto immutato.

Il genere varato dalla Universal è stabilito e le altre grandi case di produzione cercano di entrare nella sua scia: la MGM realizza *Freaks* di Tod Browning, la Paramount *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. diretto da Rouben Mamoulian.

L'espansione del genere aumenta però le feroci critiche nei suoi riguardi anche per l'accusa di rappresentare un cattivo esempio per i giovani. Molte case di produzione faranno un passo indietro, la Universal no.

Mentre *Frankenstein* è già consegnato alla storia del cinema, ma al tempo nessuno se ne rende conto, Carl Laemmle Jr. ha appena lasciato la direzione generale della Universal e, con l'ambizione di poter lavorare in modo più creativo, ha avviato una sua unità produttiva all'interno dello Studio. Il grande successo di *Frankenstein* lo porta a decidere che il seguito del film sarà la sua prima produzione autonoma.

Molte idee sul seguito vengono bocciate, molti registi si avvicendando al progetto (tra cui, di nuovo, Robert Florey) per venire regolarmente sostituiti. James Whale, nel frattempo, ha diretto alcuni grandi successi per la Universal: da *The Old Dark House* (*Il castello maledetto*, 1932) a *The Invisible Man* (*L'uomo invisibile*, 1933), diventando uno tra i registi di punta dello Studio a dispetto del fatto che i suoi tentativi di uscire dal genere horror attraverso la commedia *By Candlelight* (*A lume di candela*, 1933) e il dramma *One More River* (1934) avessero ottenuto un'accoglienza tiepida. In quel momento, Whale sta lavorando al progetto di *A Trip To Mars*, film fantastico tratto da un romanzo dell'autore inglese R.C. Sherriff e a dare un seguito a *Frankenstein* non pensa proprio. Sarà Laemmle Sr. a sfilargli il progetto tratto da Sherriff di mano per fare un favore al figlio, che lo voleva al lavoro sul seguito.

Whale mette al lavoro sulla sceneggiatura dapprima Sherriff e quindi Balderston. In questa fase, il progetto si intitola *The Return of Frankenstein*. Karloff e Clive vengono richiamati nei ruoli già sostenuti. Per il ruolo del Dottor Pretorius Whale pensa a Claude Rains e quindi a Bela Lugosi. Il ruolo verrà invece assegnato a Ernest Thesiger, già autore di un libro sul ricamo e uso a vestirsi da donna. Torna anche Dwight Frye (già Renfield nel *Dracula* di Browning), il cui personaggio di Fritz era morto nel primo film. Qui interpreta il ruolo di Karl.

Più difficile la scelta per il ruolo femminile. Dapprima si pensa all'attrice tedesca Brigitte Helm, già in *Metropolis* di Lang, ma la scelta cade infine sull'attrice inglese Elsa Lanchester che, oltre ad apparire come moglie di Frankenstein, interpreta nel prologo Mary Shelley. Grazie al successo di *Frankenstein*, il seguito viene girato con maggiori mezzi.

Anche *The Bride of Frankenstein*, questo il titolo definitivo, fronteggia le accuse di blasfemia e, dopo un'anteprima, viene tagliato di ben 15 minuti (le scene tagliate sono ormai considerate perse). Quando esce nel 1935, il film è un enorme successo e il responsabile del suono Gilbert Kurland ottiene una candidatura all'Oscar. Nel tempo il seguito è stato considerato superiore a *Frankenstein*: la rivista Time lo ha incluso nell'elenco dei 100 migliori film di tutti i tempi.

Quattro anni dopo, Frankenstein avrà un figlio in *The Son of Frankenstein* (*Il figlio di Frankenstein*, Rowland V. Lee, 1942. Boris Karloff è ancora la creatura, Bela Lugosi Ygor), cui seguirà *The Ghost of Frankenstein* (*Il terrore di Frankenstein*, Erle C. Kenton, 1942. Bela Lugosi torna nel ruolo di Ygor, Lon Chaney Jr. è la creatura), *Frankenstein Meets the Wolf Man* (*Frankenstein contro l'uomo lupo*,

Roy William Neill, 1943. La sceneggiatura è di Curt Siodmak. Bela Lugosi è il mostro), *House of Frankenstein* (*Al di là del mistero*, Erle C. Kenton, 1944. La storia è ancora di Curt Siodmak. Boris Karloff è il Dottor Gustav Niemann, Lon Chaney Jr. appare nel ruolo di Lawrence Talbot, John Carradine è Dracula), *House of Dracula* (*La casa degli orrori*, Erle C. Kenton, 1945. Lon Chaney Jr. appare nel ruolo di Lawrence Stewart Talbot/The Wolf Man, John Carradine in quello di Dracula, Glenn Strange è il mostro) e quindi l'affettuosa parodia *Bud Abbott Lou Costello Meet Frankenstein* (*Il cervello di Frankenstein*, Charles Barton, 1948. Lon Chaney Jr. torna nel ruolo di Larry Talbot/The Wolf Man, Bela Lugosi in quello di Dracula, Glenn Strange in quello del mostro).
Boris Karloff indosserà i panni del Barone Victor Frankenstein in *Frankenstein - 1970* di Howard W. Koch.
Come era già accaduto con *Dracula*, anche per Frankenstein la casa di produzione inglese Hammer inizierà una propria serie composta da *The Curse of Frankenstein* (*La maschera di Frankenstein*, 1957, Terence Fisher. Con Peter Cushing e Christopher Lee nei ruoli, rispettivamente, di Frankenstein e della creatura), *The Revenge of Frankenstein* (*La vendetta di Frankenstein*, 1958, Terence Fisher, con Peter Cushing, sempre presente nella serie ad accezione di *The Horror of Frankenstein*, e Michael Gwynn nel ruolo della creatura), *The Evil of Frankenstein* (*La rivolta di Frankenstein*, 1964, Freddie Francis), *Frankenstein Created Woman* (*La maledizione di Frankenstein*, 1967, Terence Fisher), *Frankenstein Must Be Destroyed!* (*Distruggete Frankenstein!* 1969, Terence Fisher), *The Horror of Frankenstein* (*Gli orrori di Frankenstein*, 1970, Jimmy Sangster. L'unico film della serie a non avere Peter Cushing protagonista, ruolo qui interpretato da Ralph Bates), *Frankenstein and the Monster from Hell* (*Frankenstein e il mostro dell'inferno*, 1974, Terence Fisher, che vede il ritorno di Peter Cushing).

Tra le versioni maggiormente degne di nota dell'opera di Shelley, *Frankenstein* (1994) di Kenneth Branagh (con Robert De Niro nei panni della creatura e il regista in quelli di Victor Frankenstein) e la parodia *Young Frankenstein* (*Frankenstein Junior*, 1974, universalmente considerato il capolavoro di Mel Brooks) con Gene Wilder nel ruolo di Frankenstein, Peter Boyle in quello del mostro, Marty Feldman come Igor, e Cloris Leachman nel ruolo inventato di Frau Blücher.

Frankenstein

(regia di James Whale, 1931)

Henry Frankenstein: *Look! It's moving. It's alive. It's alive... It's alive, it's moving, it's alive, it's alive, it's alive, it's alive, IT'S ALIVE!*
Victor Moritz: Henry - In the name of God!
Henry Frankenstein: *Oh, in the name of God! Now I know what it feels like to be God!*

Ci sono registi che operano come onesti artigiani, capaci di confezionare con cura un prodotto deciso altrove, e registi che, pur basandosi su sceneggiature altrui e accettando imposizioni produttive, riescono a mettere nei loro film un tocco di autorialità tanto da elevarli dal rango di semplici opere di consumo. È stato il caso di Tod Browning (o di Karl Freund) con il suo *Dracula* e ancora più marcatamente di James Whale con *Frankenstein* e l'ancor più riuscito seguito *The Bride of Frankenstein*.
Frankenstein non è uno tra i tanti horror dell'epoca, fatti per spaventare il pubblico e incassare grandi cifre. Anzi sì, lo è, ma non è solo questo, tanto che è capace di affascinare oggi esattamente come ottant'anni fa. Tratto da un adattamento teatrale del romanzo scritto da Mary Shelley nel 1818, il film di James Whale ha più di una ragione per essere considerato un'icona del genere horror: l'interpretazione sfaccettata di Boris Karloff della creatura e James Whale. Lungi dall'essere un regista di maniera, James Whale vedeva il cinema come arte e il suo film lo dimostra attraverso la cura di ogni dettaglio, tanto da fare impallidire i film girati anche anni dopo sulla base della stessa storia (vedi il film di Branagh del 1994 che, pur tecnicamente ineccepibile, non ha l'anima di questo).
La storia è nota a tutti: il Dottor Frankenstein è ossessionato dal desiderio di creare la vita umana. Allontanato dalla scuola in cui studiava a causa dei suoi esperimenti, si trasferisce in un castello bavarese dove continua a sperimentare usando corpi strappati alla terra per crearne un nuovo essere.
L'esperimento ha successo una notte, quando a prendere vita è il risultato dalle sembianze umane di una serie di corpi cuciti insieme. La gioia per la riuscita dell'esperimento dura poco: il tempo di notare il temperamento violento e animalesco della creatura, che ucciderà il suo assistente Fritz (non Ygor come in seguito), per decidere di sopprimerlo. La creatura però è scappata e vaga per la campagna circostante.
Nei primi tempi del cinema sonoro, Whale usa il suono per aumentare la tensione, per sottolineare gli eventi (e il responsabile del suono, Gilbert Kurland, ottiene una candidatura all'Oscar). Molte le scene chiave del film, con un utilizzo delle luci e delle ombre assolutamente inventivo per il cinema

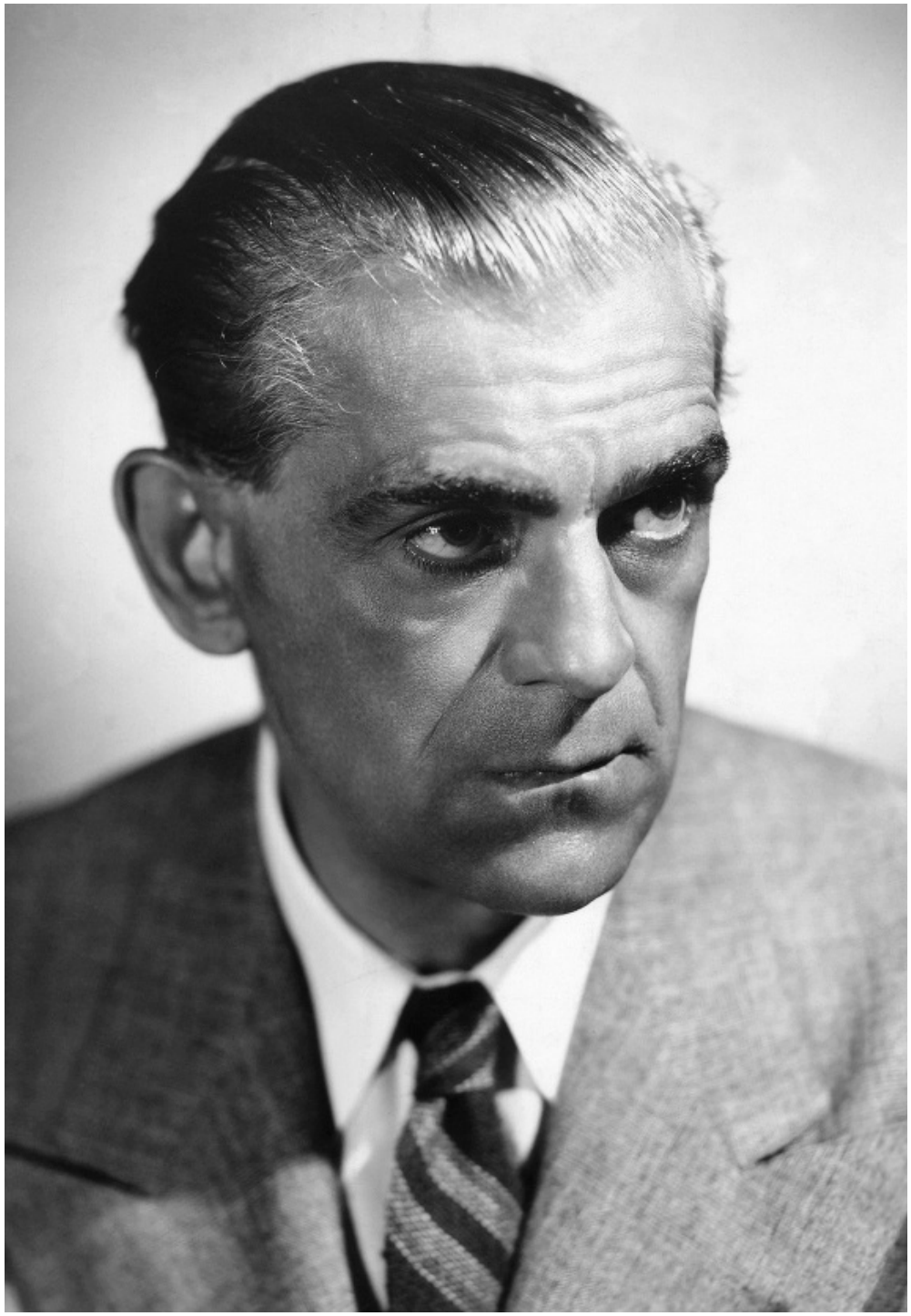
statunitense dell'epoca: quella in cui la creatura si anima sul tavolino operatorio del Dottor Frankenstein è certamente una tra le più famose nella storia del cinema e conserva a tutt'oggi una sua efficacia. Anche la sua prima apparizione è di grande effetto, anche perché il regista tiene nascosto fino a quel momento il suo aspetto alla cinepresa. Boris Karloff non viene citato nei titoli di testa (dove appare la dicitura :"Il mostro è interpretato da ?") anche se il suo nome viene svelato in quelli di coda. L'attore, malgrado nel corso del film emetta solo grugniti e versi, riesce a dare una profondità al suo personaggio grazie anche alla mimica facciale, resa su sua richiesta libera da trucchi eccessivamente coercitivi (ad esclusione degli occhi, resi meno visibili da un appesantimento artificiale delle palpebre per volere del regista). La creatura di Karloff è densa di contraddizioni: capace di incutere paura ma anche paurosa, forte ma spaurita, soprattutto quando il suo creatore lo disconosce e lui si trova solo ad affrontare un mondo che non conosce. Un'interpretazione intensa, quella di Karloff, che è possibile rimarcare soprattutto nella scena in cui affoga la piccola Maria, cui ha dedicato sorrisi fino a poco prima. Una morte, quella della bambina, non frutto di crudeltà bensì di scarsa conoscenza delle caratteristiche umane. Questa scena, caduta sotto le forbici censorie dapprima solo in alcuni stati e quindi totalmente nella riedizione del film nel 1937, è stata reintegrata – anche se mancano alcuni primi piani – negli anni '80.

Se l'interpretazione di Karloff è tutta sfumature, lo stesso non si può dire di Colin Clive e del suo Dottor Frankenstein, che possiede in sé l'enfasi teatrale tipica della recitazione cinematografica nella prima era del sonoro.

Se una comparazione tra i due migliori film, con *Dracula*, della serie dedicata ai mostri dalla Universal può apparire un esercizio ozioso, va comunque notato che *Frankenstein* è e rimane l'opera più solida, anche grazie all'opera da cui è tratta. I due personaggi verranno riuniti dalla Universal in *House of Frankenstein* (dove appare anche l'Uomo lupo) e quindi, l'anno seguente, in *House of Dracula*, entrambi diretti da Erle C. Kenton e entrambi prodotti dalla Universal.

James Whale si troverà quattro anni dopo il grande successo del film a dirigerne il seguito *The Bride of Frankenstein* (vedi di seguito articolo di Matteo Contin), considerato addirittura superiore a questo (e, personalmente, concordo). Nel frattempo, però, girerà un altro classico del cinema "mostruoso" della Universal: *The Invisible Man* (di cui parleremo nel numero di maggio).

Roberto Rippa



Frankenstein (1931)
Regia: James Whale; Soggetto: Mary Shelley (tratto dal romanzo omonimo); Sceneggiatura: Garrett Fort, Francis Edward Faragoh (basata sull'adattamento di John L. Balderston. E con il contributo – non citato nei crediti – di: Robert Florey e John Russell; Musiche: Bernhard Kaun (non accreditato); Fotografia: Arthur Edeson, Paul Ivano (non accreditato); Montaggio: Clarence Kolster; Interpreti principali: Colin Clive (Henry Frankenstein), Mae Clarke (Elizabeth), John Boles (Victor Moritz), Boris Karloff (il mostro), Edward Van Sloan (Dottor Waldman), Frederick Kerr (Barone Frankenstein), Dwight Frye (Fritz); Paese: USA; Durata: 70'.

Bride of Frankenstein (*La moglie di Frankenstein*, 1935)
Regia: James Whale; Soggetto: ispirato al romanzo Frankenstein di Mary Shelley. Storia di Robert Florey; Sceneggiatura: William Hurlbut, Edmund Pearson (non accreditato), Tom Reed (non accreditato). Dall'adattamento di: John L. Balderston, Josef Berne (non accreditato), Lawrence G. Blochman (non accreditato), Morton Covan; Musiche: Franz Waxman; Fotografia: John J. Mescall; Montaggio: Ted J. Kent; Interpreti principali: Boris Karloff (il mostro), Colin Clive (Henry Frankenstein), Valerie Hobson (Elizabeth), Ernest Thesiger (Dottor Pretorius), Elsa Lanchester (Mary Wollstonecraft Shelley / la moglie), Gavin Gordon (Lord Byron), Douglas Walton (Percy Bysshe Shelley), Una O'Connor (Minnie); Paese: USA; Durata: 75'.

The Bride of Frankenstein

(*La moglie di Frankenstein*, regia di James Whale, 1935)

Poche volte nella storia del cinema il sequel è riuscito a superare nettamente il suo predecessore. E' questo il caso de "La moglie di Frankenstein", seguito del *Frankenstein* datato 1931 e firmato sempre dallo stesso James Whale. La storia riprende direttamente da dove l'avevamo lasciata. Quel mulino abbandonato smette di prendere fuoco. Sia la creatura che il dottor Frankenstein sono riusciti a sopravvivere: l'uno vaga per le campagne, l'altro decide di fuggire da quel luogo maledetto in compagnia della moglie. Ecco però arrivare il dottor Pretorius, scienziato malvagio che, venuto a conoscenza della scoperta di Victor, vuole convincerlo a costruire una compagna per il mostro e creare così una nuova stirpe di uomini. All'inizio il dottor Frankenstein rifiuta l'offerta ma quando la creatura rapisce la sua consorte decide di rimettersi al lavoro.

Se il primo capitolo della saga di Frankenstein aveva meravigliato per la sua bellissima componente gotica, questo colpisce innanzitutto per la sua conversione a commedia nera pur mantenendo tutte le componenti dell'opera precedente. I toni drammatici sono dunque stemperati da un gusto da commedia macabra, senza per questo perdere i suoi caratteri originari di dramma socio-horror. Whale ricostruisce il mito della creatura dandogli il dono della parola e addolcendo i suoi lineamenti (sempre grazie all'ottimo make-up di Jack Pierce). Ne deriva un'inaspettata analisi psicologica del mostro che, grazie alla parola riesce ad esprimere tutti i suoi problemi, tutte le sue paure. Se la Shelley verte il suo romanzo su una lettura filosofico-religiosa della nuova creazione, Whale fonda la sua opera sull'analisi psicologica del mostro, vero protagonista della pellicola. La creatura dunque non è triste perché è brutto, perché si sente diverso, quanto perché è destinato a rimanere solo per tutta la sua esistenza. L'arrivo di una compagna poteva salvarlo ma anche lei è spaventata. Non gli rimarrà che uccidersi e trovare così finalmente la pace. Il dramma della creatura è seguito insistentemente dall'occhio di Whale, che costruisce così una delle figure più complesse del cinema horror degli anni '30. La regia di Whale indugia sui particolari, si fa drammatica grazie alle inquadrature espressioniste e alla buona fotografia di John J. Mescall. Da segnalare anche la superba scenografia del laboratorio.

La colonna sonora composta da Franz Waxman venne poi utilizzata nel 1936 per il serial televisivo Flash Gordon. Bravi nei loro ruoli il grande (enorme, immenso) Boris Karloff ancora nei panni della creatura ed Ernest Thesiger in quelli del dottor Pretorius (summa diabolica di tutti i mad scientists anni '30). Brava la new entry Elsa Lanchester che nei panni della compagna del mostro (anche se nel prologo interpreta anche Mary Shelley) ci regala un'interpretazione ottima, con un urlo finale, animale e disperato come pochi. Ricordiamo anche la sua capigliatura cult.
La moglie di Frankenstein circola anche in versione ridotta, tronca dell'omicidio del borgomastro da parte del mostro e del prologo in cui la Shelley racconta al marito e a Lord Byron il seguito della storia del barone Frankenstein.

Matteo Contin

GODS AND MONSTERS

L'ultimo mese di vita di James Whale immaginato dallo scrittore Christopher Bram e dal regista Bill Condon.

di Roberto Rippa

«To ALL I LOVE,
Do not grieve for me. My nerves are all shot and for the last year I have been in agony day and night—except when I sleep with sleeping pills—and any peace I have by day is when I am drugged by pills.
I have had a wonderful life but it is over and my nerves get worse and I am afraid they will have to take me away. So please forgive me, all those I love and may God forgive me too, but I cannot bear the agony and it [is] best for everyone this way.
"The future is just old age and illness and pain. Goodbye and thank you for all your love. I must have peace and this is the only way."»
Jimmy
(dal biglietto lasciato da James Whale prima di suicidarsi e rimasto segreto fino a quando, decenni dopo, il suo ex compagno, il produttore David Lewis, lo rese pubblico trasformando la sua morte da incidentale a suicidio)

James Whale giunge negli Stati Uniti dalla natia Inghilterra nel 1930, dopo avere servito come ufficiale dell'esercito nella Prima guerra mondiale e avere lavorato in teatro sia come attore che come regista. Nel 1931 ha già diretto il suo capolavoro *Frankenstein*, e si supererà quattro anni dopo con il seguito *The Bride of Frankenstein*.
Veloce la sua ascesa, altrettanto rapida la sua discesa: nel 1937, dopo il fallimento di *The Road Back* (seguito di *All Quiet on the Western Front* di Remarque, di cui diceva di avere perso il controllo artistico anche a causa di pressioni da parte della Germania nazista), la sua carriera subisce un forte rallentamento fatto di film commerciali girati solo per concludere il suo contratto con la Universal. Nel 1941, si ritira definitivamente dal mondo del cinema, se si trascura la regia di un mediometraggio nel 1949. Morirà nel 1957 suicidandosi nella piscina di casa sua a causa di seri problemi di salute che ne minano l'autosufficienza.
Il film di Bill Condon, che si basa su un romanzo di Christopher Bram, interpreta l'ultimo mese di vita del regista, spezzando il racconto con numerosi flashback, partendo proprio dalla sua attività di pittore, che aveva sostituito nei suoi interessi quella di regista. Il film si apre sull'immagine di un giovane giardiniere impegnato a lavorare in casa Whale. L'anziano lo osserva dalla finestra e ne apprezza la bellezza. Il giardiniere è eterosessuale, Whale no. Whale è un omosessuale dichiarato in un'epoca in cui Hollywood era piena di matrimoni di facciata. La relazione che si sviluppa tra i due, molto simile al rapporto tra un padre e un figlio, è forzatamente platonica. Al fianco di Whale, dopo la rottura con il suo compagno da due decenni David Lewis, il nuovo giovane compagno Pierre Foegel e la governante Hanna (la sempre bravissima Lynn Redgrave).
La relazione tra il regista e il ragazzo rappresenta l'occasione di ripercorrere la vita dell'uomo, attraverso alcuni momenti: la lavorazione di *The Bride of Frankenstein*, una festa con George Cukor, le acute e ironiche considerazioni del regista sul cinema.
A dare corpo e voce a Whale, lo strepitoso attore inglese Ian McKellen, che offre al personaggio una serie di sfumature che lo rendono reale, a dispetto della frammentarietà della storia. Al suo fianco, Brendan Fraser che, nei rarissimi casi in cui gli si concede la possibilità di recitare, dimostra di saperlo fare.
La storia si conclude nel 1957 con la morte di Whale che, sapendo che la salute lo sta tradendo ancora una volta e in modo più serio, dopo il leggero infarto di pochi mesi prima, e consapevole che questa volta per lui non ci sarà ritorno a una vita normale, si suicida annegandosi nella piscina della sua villa.

Gods and Monsters (il titolo viene da una battuta contenuta in *Frankenstein*) offre la possibilità di conoscere una persona che si è nascosta dietro ai suoi "mostri" ma la cui vita non è stata meno interessante di quella dei personaggi che ha portato sullo schermo. Si tratta di un ritratto affettuoso che non deluderà gli estimatori del regista, o del cinema dell'epoca in generale, anche grazie a una serie di interpretazioni brillanti. Prodotto da Rick Baker, estimatore di Whale e dei suoi film, *Gods and Monsters* ha vinto un premio Oscar per la migliore sceneggiatura non originale e due candidature per le migliori interpretazioni a Ian McKellen e Lynn Redgrave.

Gods and Monsters (*Demoni e Dei*, 1998)
Regia, sceneggiatura: Bill Condon; Soggetto: Christopher Bram (dal romanzo "Father of Frankenstein"); Musiche: Carter Burwell; Fotografia: Stephen M. Katz; Montaggio: Virginia Katz; Interpreti principali: Ian McKellen (James Whale), Brendan Fraser (Clayton Boone), Lynn Redgrave (Hanna), Lolita Davidovich (Betty), David Dukes (David Lewis), Kevin J. O'Connor (Harry); Paese: USA; Durata: 105'

Fonti:

• *The Frankenstein Files*, scritto e diretto da David J. Skal, Universal Home Video, 1999

• *Universal Studios Monsters: A Legacy of Horror*, Michael Mallory e Stephen Sommers. Universe, 8 settembre 2009

• *Monsters: A Celebration of the Classics from Universal Studios*, Roy Milano, Jennifer Osborne, Forrest J. Ackerman. Del Rey, 26 settembre 2006.

• *Jack Pierce: The Man Behind The Monsters*, Scott Essman. CreateSpace, giugno 2000.

• *James Whale: A New World of Gods and Monsters*, James Curtis. University of Minnesota Press, ottobre 2003).

• Recensioni di Roger Ebert (Chicago Sun-Times), James Berardinelli (www.reelviews.net) e Mark Zimmer (www.digitallyobsessed.com)

• Wikipedia.org • IMDb.com • IMDb.it

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

The One-Line Review.

Guida concisa alle arti cinematografica e televisiva.

di Iain Stott
[traduzione di RR]
www.1linereview.blogspot.com

Tôkyô zonbi (Giappone, 2005)
Titolo internazionale: **Tokyo Zombie**; Regia: **Satô Sakichi**; Sceneggiatura: **Satô Sakichi, Hanakuma Yûsaku**; Fotografia: **Ishii Isao**; **Musiche: Futami Hiroshi**; Interpeti principali: **Asano Tadanobu, Aikawa Shô, Okuda Erika, Furuta Arata, Matsuoka Hina, Sone Harumi, Umezu Kazuo, Hashimoto Satoshi**
Mescolando con successo satira sociale, slapstick, arti marziali e una verve rivoluzionaria, l'irresistibile commedia con zombi di Satô segue una coppia di idioti ossessionati dal jujitsu mentre si dirige verso la Russia (senza nemmeno avvicinarvisi) nel tentativo di evitare la zombi-apocalisse che è appena scoppiata nel centro di Tokyo.

Vargtimmen (Svezia, 1968)
Titolo italiano: ***L'ora del lupo***; Regia, sceneggiatura: **Ingmar Bergman**; Fotografia: **Sven Nykvist**; Musiche: **Lars Johan Werle**; Interpreti principali: **Max von Sydow, Liv Ullmann, Gertrud Fridh, Georg Rydeberg, Erland Josephson, Naima Wifstrand, Ulf Johansson, Gudrun Brost, Bertil Anderberg, Ingrid Thulin**
Una donna racconta il tempo vissuto con suo marito pittore su una piccola, remota isola, dai primi sereni, quasi felici, giorni sino alla scomparsa di lui, dettagliando le sue battaglie con i suoi demoni personali in questo straziante horror psicologico di Bergman, arricchito da ottime interpretazioni e elevato da una colonna sonora e da suoni disturbanti.

Deception (USA, 2008)
Titolo italiano: ***Sex list - Omicidio a tre***; Regia: **Marcel Langenegger**; Sceneggiatura: **Mark Bomback**: Fotografia: **Dante Spinotti**; Musiche: **Ramin Djawadi**; Interpreti principali: **Ewan McGregor, Hugh Jackman, Michelle Williams, Lisa Gay Hamilton, Maggie Q, Natasha Henstridge, Charlotte Rampling**
La vita di un timido contabile viene messa sottosopra, prima per il meglio e quindi per il peggio, quando incontra un affascinante avvocato che (all'apparenza) inavvertitamente lo introduce alla "Lista", una rete anonima dedicata al sesso casuale e destinata a indaffarati uomini d'affari.
Le sue intenzioni nefaste si manifesteranno presto esplicitamente in questo moderatamente divertente e piuttosto sciocco thriller di Marcel Langenegger, splendidamente fotografato e dalla trama piena di buchi.

Ciao Bella (Svezia, 2007)
Regia: **Mani Maserrat-Agah;** Sceneggiatura: **Jens Jonsson**; Fotografia: **Andréas Lennartsson**; Musiche: **Martin Willert**; Interpreti principali: **Poyan Karimi, Chanelle Lindell, Oliver Ingrosso, Fredrika Tham, Arash Bolouri, Hussein Kazem, Adam Lundgren**
Un tranquillo sedicenne di origine iraniana appartenente alla classe media finge, alla disperata ricerca di una ragazza, di essere italiano nel corso di un torneo internazionale di calcio a Gothenburg, nella speranza di poter conoscere una ragazza (incinta) del posto che vive con un padre immaturo e disoccupato. Presto però le loro bugie e segreti rovineranno loro addosso in questo commovente e delicatamente divertente film di Mani Maserrat-Agah che riesce a trascendere la sua trama spesso sciocchina con una fotografia sensuale e alcune interpretazioni emozionanti.

Au hasard Balthazar (Francia, 1966)
Regia, sceneggiatura: **Robert Bresson**; Fotografia: **Ghislain Cloquet**; Musiche: **Jean Wiener**; Interpreti principali: **Anne Wiazemsky, Walter Green, François Lafarge, Jean-Claude Guilbert, Philippe Asselin, Pierre Klossowski, Nathalie Joyaut**
Un asino di nome Balthazar sperimenta crudeltà, maltrattamenti e persino un poco d'amore passando di mano tra vari proprietari mentre offre testimonianza della disumanità dell'uomo verso l'uomo (e la bestia) nel, magnificamente fotografato, capolavoro di Bresson. Un film che riesce forse a catturare lo spirito di tutti i vari vizi e virtù dell'uomo.

STAMPA E RILEGA !

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

TI SEGUIAMO OVUNQUE.

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

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

www.rapportoconfidenzale.org

scarica gratuitamente la rivista.
archivio completo disponibile in
formato pdf nelle versioni 'alta' e
'bassa' qualità.
guarda l'anteprima online oppure
stampala e rilegala…
perché sfogliare una rivista è sempre
il modo migliore per amarla!

Rapporto Confidenziale - rivista digitale di cultura cinematografica è rilasciato con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia.

Ogni volta che usi o distribuisci quest'opera, devi farlo secondo i termini di questa licenza, che va comunicata con chiarezza. In ogni caso, puoi concordare col titolare dei diritti utilizzi di quest'opera non consentiti da questa licenza. Questa licenza lascia impregiudicati i diritti morali.

Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it

Sei libero di

riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare quest'opera.

Alle seguenti condizioni

Attribuzione. Devi attribuire la paternità dell'opera nei modi indicati dall'autore o da chi ti ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino te o il modo in cui tu usi l'opera.
Non commerciale. Non puoi usare quest'opera per fini commerciali.
Non opere derivate. Non puoi alterare o trasformare quest'opera, ne' usarla per crearne un'altra.

Ogni volta che usi o distribuisci quest'opera, devi farlo secondo i termini di questa licenza, che va comunicata con chiarezza.

In ogni caso, puoi concordare col titolare dei diritti utilizzi di quest'opera non consentiti da questa licenza.

Questa licenza lascia impregiudicati i diritti morali.