RC

Rapporto ConFidenziale

rivista digitale di cultura cinematografica
numero30. dic/gen 2011

IN QUESTO NUMERO: Blake Edwards, Michelangelo Antonioni, Michael e Roberta Findlay, Leni Riefenstahl, Cecil B. DeMille, Carlo Lizzani, Robert Morgan, Francesca Fini, Stian Kristiansen, Jean Rollin, Johan Grimonprez, Jean-Stéphane Bron, Julien Temple, Michele Pastrello, Stickyboy, Fabrizio Fogliato, Michael Haneke, Albert e David Maysles, 28°TFF, canecapovolto, Chris Morris, Massimiliano Carboni, Vincent Lannoo

cc BY NC ND

Rapporto Confidenziale
rivista digitale di cultura cinematografica

numero30 - dic/gen 2011

www.rapportoconfidenziale.org
info@rapportoconfidenziale.org

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

Grafica e impaginazione
Alessio Galbiati, ilcanediPavlov!

Editing
Alessio Galbiati, Roberto Rippa

Traduzioni
Marta Mischiatti, Roberto Rippa, Alessio Galbiati

Hanno scritto su RC30
Bimbo Alieno, Simone Buttazzi, Luigi Castellitto, Francesco Chignola, Matteo Contin, Toni D'Angela, Duka, Fabrizio Fogliato, Alessio Galbiati, Gabrielle Lucantonio, Matteo Giuseppe Luoni, Luciano Orlandini, Olivier Père, Roberto Rippa, Emeric Sallon, Giuseppe Spina, Stickyboy, Iain Stott

Copertina
Monica Carrozzoni | *alchimia*

Immagini
Tutte le immagini utilizzate provengono dalla rete e pertanto sono da considerarsi di dominio pubblico (ci rendiamo altresì disponibili a sanare ogni possibile controversia in merito), fatta eccezione per le seguenti: Monica Carrozzoni (pp.1,4,5) | Francesca Fini (pp.26-31) | ilcanediPavlov! (pp.19,55,66,68,74,82-84) | Michele Pastrello (pp.44-47) | Stickyboy (pp.48,49,67) | La Otra Grafica e Nomadica (p.72)

pubblicato mercoledì 29 dicembre 2010

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

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

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

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

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

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

Rapporto Confidenziale *rivista digitale di cultura cinematografica* non è un prodotto editoriale ai sensi della legge n. 62 del 7 marzo 2001 e non persegue alcuna finalità di lucro. La rivista vuole essere una voce libera ed indipendente di critica cinematografica: libera da ogni condizionamento ed indipendente nell'espressione del proprio senso critico. Le immagini utilizzate provengono dalla rete e sono pertanto da considerarsi di dominio pubblico. Per ogni possibile controversia ci rendiamo disponibili ai dovuti chiarimenti.

Licenza: la rivista è rilasciata con licenza Creative Commons - Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia. Ogni volta che usi o distribuisci quest'opera, devi farlo secondo i termini di questa licenza, che va comunicata con chiarezza. In ogni caso, puoi concordare col titolare dei diritti utilizzi di quest'opera non consentiti da questa licenza. Questa licenza lascia impregiudicati i diritti morali.
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it

Distribuzione: Rapporto Confidenziale è distribuito in formato PDF. Può essere letto con Acrobat e Adobe Reader 5.0 (e versioni successive); può essere stampato a colori in formato A4 orizzontale, con rilegatura a margine.

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

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

numero30 - dic/gen 2011

SOMMARIO

04 **COVER30** | *Monica Carrozzoni*
05 **EDITORIALE** | *Alessio Galbiati e Roberto Rippa*
06 **HOMMAGE À BLAKE EDWARDS** | *Olivier Père*
08 **L'AVVENTURA** | *Gabrielle Lucantonio*
10 **IL NUDO NON MI SPAVENTA (BASTA CHE SIA GIUSTIFICATO DALLA STORIA). "A THOUSAND PLEASURES" E IL CINEMA SENZA LIMITI DI MICHAEL E ROBERTA FINDLAY E DI JOHN E LEM AMERO** | *Roberto Rippa*
16 **DER SIEG DES GLAUBENS. IL DOCUMENTARIO MALEDETTO DI LENI RIEFENSTAHL** | *Simone Buttazzi*
20 **THE CHEAT** | *Fabrizio Fogliato*
23 **LO SVITATO** | *Matteo Contin*
25 **OMBRE DA ALBIONE. IL CINEMA DI ROBERT MORGAN** | *Luigi Castellitto*
26 **L'IMMAGINE CONTURBANTE. INTERVISTA A FRANCESCA FINI** | *Alessio Galbiati*
32 **MANNEN SOM ELSKET YNGVE** | *Francesco Chignola*
33 **LÈVRES DE SANG** | *Matteo Contin*
34 **DOUBLE TAKE, L'AUTRE C'EST MOI** | *Emeric Sallon*
36 **POST AMERICA. IL DECLINO DELL'IMPERO**
37 **L'INDUSTRIA AMERICANA TRAVOLTA DA UNA TEMPESTA DI DEBITO E FINANZA** | *Bimbo Alieno*
38 **CLEVELAND VS. WALL STREET** | *Roberto Rippa*
41 **¿REQUIEM FOR DETROIT?** | *Alessio Galbiati*
44 **IL DIAVOLO IN CORPO. UN "ULTRACORPO" TRA ORRORE E IDENTITÀ** | *Roberto Rippa*
45 **INTERVISTA AL REGISTA MICHELE PASTRELLO** | *Roberto Rippa*
48 **PER DIO E L'IMPERO** | *Stickyboy*
50 **"LA VISIONE NEGATA. IL CINEMA DI MICHAEL HANEKE". INTERVISTA A FABRIZIO FOGLIATO** | *Alessio Galbiati*
53 **IL NASTRO BIANCO** | *Luciano Orlandini*
56 **SALESMAN. IL RITRATTO DELL'ANTI-EROE AMERICANO** | *Matteo Giuseppe Luoni*
66 **BUUMM! IL DUKA SUGLI SCONTRI DI ROMA DEL 14 DICEMBRE 2010** | *Duka*
68 **L'AMOUR FOU / CINEFORUM DI IDEE#003** | *Toni D'Angela*
71 **COLMARE IL VUOTO. PRATICHE DI POLITICA CULTURALE** | *Giuseppe Spina*
74 **MR.ARKADIN GOES TO TORINO 28** | *Alessio Galbiati*
The abolition of work | **Four Lions** | **Frammenti di altra quotidianità** | **RCL - Ridotte capacità lavorative** | **Vampires**
80 **THE ONE-LINE REVIEW / monografie cinema iraniano + Abbas Kiarostami** | *Iain Stott*

COVER:30 | Monica Carrozzoni

bio @ Istituto Micropunta | www.micropunta.it
www.flickr.com/photos/micropunta/sets/72157625591607980

cover image: alchimia

«Il confronto continuo con le altre riviste, con le 'intenzioni di partenza', e un assurdo istinto di sopravvivenza ci hanno condotto spesso a farneticare di possibilità di 'sviluppo', o a ipotizzare una struttura semiprofessionale e un'evoluzione nel senso della 'commerciabilità'. Quasi mai lo abbiamo detto, sempre siamo stati più o meno inconsciamente condizionati (in modo non necessario, data la situazione, ma anzi per pura 'convenzione') dall'idea di un nostro status da rispettare o da conquistare.
Il Falcone ha di certo un pubblico abbastanza definito. Cioè non ha pubblico. I nostri '25 per 10' lettori ci situano infatti in un punto privilegiato, un PUNTO ZERO della critica. Nulla davanti a noi, se non lo spazio in cui parlare e sputare, scrivere le parole preferite o scelte a caso: un laboratorio che lavora per nessuno.»

(Storia del) Falcone in *Il Falcone Maltese*, anno III, n.8, gennaio 1976, pagg.44-45.
Il Falcone Maltese, rivista di cinema. Comitato di redazione: Enrico Ghezzi, Marco Giusti, Teo Mora, Andrea Tassi; direttore responsabile: Umberto Rossi.

Editoriale

di Alessio Galbiati e Roberto Rippa

Oltre trenta pdf prodotti (fra mensile e numeri speciali) per un totale di oltre 2000 pagine pubblicate, una media di 7000 download a numero, oltre 700 film recensiti, circa un centianaio di collaboratori dal numerozero ad oggi, dodici film presenti nella Cineteca, quattordici fra interviste ed incontri pubbliciti pubblicati in formato audiovideo, una media di oltre mille visite al giorno sul sito. Tutto gratuito, tutto reso disponibile con licenze Creative Commons. E tutto ancora da fare, perché tre anni non sono poi molti.

Il mese scorso hanno avuto ampia eco sulla stampa internazionale le rivelazioni di Donald Jameson, ex funzionario della CIA, sul finanziamento occulto che l'agenzia governativa statunitense ha riversato sugli artisti dell'espressionismo astratto Jackson Pollock, Mark Rothko, Robert Motherwell e Willem de Kooning. Una manovra politica per dare una parvenza più progressista alla cultura americana appena uscita dall'epoca oscurantista del maccartismo e per screditare la rigidità del realismo socialista in voga in quei tempi in Unione Sovietica.
Stando alle parole di Jameson furono "loro" ad organizzare le prime mostre internazionali del "new american painting", ovvero le celebri tappe europee "Masterpieces of the Twentieth Century" del '52 e "Modern art in the United States" del '55. Il tutto all'interno di una machiavellica e raffinata strategia anti comunista, volta ad esaltare la democraticità degli States.
Ovviamente gli artisti di questa ipotetica manovra, ad oggi non suffragata da alcun riscontro, non ne sapevano nulla. Assistettero però, immagino ben felici, alla crescita esponenziale delle quotazioni delle loro opere sul mercato.

Giunti con il numero che avete di fronte agli occhi al terzo anno di vita di Rapporto Confidenziale, continuiamo ad essere convinti del sistema di finanziamento che dal numerozero abbiamo scelto. La donazione, libera e spontanea dei lettori, è a nostro avviso un importante strumento per il sostentamento di quelle realtà editoriali indipendenti che faticherebbero altrimenti a recuperare risorse dal "mercato", in particolar modo oggi, epoca di "crisi", in cui pare che in molti siano parchi nella redistribuzione della ricchezza.

Da qualche tempo il nostro sistema di donazioni si è andato articolando, permettendo ai lettori di sottoscrivere un abbonamento mensile, di associarsi ad Arkadin (ovvero alla struttura che realizza RC) come pure di effettuare versamenti sul conto corrente postale dell'associazione. Per maggior dettagli vi rimandiamo al sito (http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=11015).

Visti i risultati delle nostre campagne di finanziamento siamo giunti ad una incontrovertibile conclusione: la CIA non finanzia Rapporto Confidenziale. E tu?

Buona visione.

Hommage à Blake Edwards

di Olivier Père

Avec Blake Edwards, mort le 15 décembre à l'âge de 88 ans, c'est un des derniers maîtres de la comédie hollywoodienne qui disparaît. Edwards, qui débuta sa longue carrière comme scénariste puis réalisateur dans les années 50, pour connaître la gloire dans les trois décennies suivantes, appartient à cette génération transitoire du cinéma américain, érigée sur les ruines du cinéma classique et symptomatique d'une forme de modernité cinématographique. Contemporain de Jerry Lewis, même s'il sera beaucoup plus prolifique que lui, Edwards fut à la fois l'héritier le plus direct d'Ernst Lubitsch, Leo McCarey et Billy Wilder, et le père spirituel indiscutable de la nouvelle comédie américaine représentée par les frères Farrelly et Judd Apatow. Ses trente-sept long métrages dessinent une œuvre très cohérente (malgré les ratages et les titres mineurs) de laquelle on pourrait dégager deux axes, l'art et la vie, le spectacle et l'intime. Blake Edwards, enfant de la balle (son beau-père était metteur en scène de théâtre) a souvent décrit le microcosme social du show-business et d'Hollywood. On ne compte plus les personnages d'artistes, acteurs, écrivains, cinéastes (le plus souvent en crise) qui traversent sa filmographie. Cette critique de l'intérieur du monde du spectacle californien, véritable mise en abyme où le cinéaste s'inspire souvent de sa propre expérience, participe à la modernité du cinéma d'Edwards, et sa férocité croissante, de *The Party* (1968) à *S.O.B.* (1981). Mais Edwards, et parfois à l'intérieur du même film, excella aussi dans la radioscopie du couple et des relations complexes entre les hommes et les femmes, réservoir infini de situations comiques, cruelles et embarrassantes. La confusion des sexes et des genres, inépuisable ressort comique, inspirera au cinéaste un chef-d'œuvre, *Victor Victoria* (1982), une histoire de travestissement beaucoup plus personnelle, subtile et complexe qu'aura pu laisser supposer son argument. L'humour et le charme du cinéma d'Edwards ne doivent pas faire oublier une terrible angoisse qui étreint souvent ses personnages masculins, marqués par la dépression ou la névrose, avec une dimension autobiographique palpable. L'alcoolisme et l'ivresse, thèmes récurrents dans la filmographie d'Edwards, seront au cœur d'un film pas drôle du tout mais important dans son œuvre, le mélodrame *Days of Wine and Roses* avec Lee Remick et Jack Lemmon en 1962. Le mariage du rire et des larmes, Edwards le réussira à la perfection en 1961 avec un de ses plus beaux films, *Breakfast at Tiffany's* inoubliable grâce à la sublime Audrey Hepburn et à la musique d'Henry Mancini, qui deviendra le compositeur attitré de Blake Edwards. Prince des sentiments comme du burlesque le plus sophistiqué, Edwards régla avec une précision d'horloger et un sens du rythme exceptionnel une série de films comiques d'une indéniable efficacité visuelle. Les plus célèbres sont les sept films consacrés aux aventures de la « Panthère Rose » entre 1963 et 1983, où plutôt de l'inspecteur Clouseau, maladroit policier français interprété par le génial comédien britannique Peter Sellers. Blake Edwards est également l'auteur d'un vrai film culte, *The Party*, où un figurant indien gaffeur et maladroit est invité par erreur à une réception chez le producteur hollywoodien dont il a saboté le dernier tournage. *The Party* est sans doute un des plus beaux films comiques jamais réalisé, qui doit beaucoup à la science des gags des maîtres du burlesque mais aussi à Jacques Tati (le rapport au temps et à l'espace évoque *Playtime*), et surtout à Peter Sellers, à mourir de rire. Mais c'est également une satire intelligente du monde du cinéma et l'histoire émouvante de la rencontre de deux êtres étrangers à ce monde.

L'autre grand film d'Edwards, dans une veine plus douce-amère est *10* (1979), sur les angoisses d'un séducteur vieillissant, avec Dudley Moore et Julie Andrews, son épouse et interprète fétiche.

Edwards a également signé des films méconnus ou oubliés qui mériteraient une nouvelle vision, comme la dispendieuse comédie musicale à costumes *Darling Lili* (1970) ou *Wild Rovers* (1971), incursion sensible dans le western. Si je ne devais garder qu'un seul film de Blake Edwards, à mes yeux son meilleur, ce serait d'ailleurs le rarement cité *The Tamarind Seed* (1974), où deux espions en vacances (Julie Andrews et Omar Sharif) tombent amoureux l'un de l'autre sans que l'on connaisse la véritable nature de leurs sentiments. Jeux de faux-semblants, description des règles inhumaines de l'espionnage et de la diplomatie, mise en scène maniériste et ambiance mélancolique, ce chef-d'œuvre secret transcende les règles du genre pour imposer la vision du monde et le style d'un grand cinéaste. Malgré sa popularité et la célébrité du cinéma de Blake Edwards, on n'a pas fini de visiter sa filmographie qui recèle quelques trésors à redécouvrir.

Olivier Père

Omaggio a Blake Edwards

Con Blake Edwards, morto il 15 dicembre scorso all'età di 88 anni, è scomparso uno tra i Maestri della commedia americana. Edwards, che iniziò la sua lunga carriera come sceneggiatore e quindi come regista negli anni '50, per poi conoscere la gloria nei tre decenni seguenti, appartiene a quella generazione transitoria del cinema americano eretta sulle rovine del cinema classico e sintomatica di una forma di modernità cinematografica. Contemporaneo di Jerry Lewis, anche se sarà molto più prolifico di quest'ultimo, Edwards fu sia l'erede più diretto di Ernst Lubitsch, Leo McCarey e Billy Wilder, sia l'indiscutibile padre spirituale della nuova commedia americana, rappresentata dai fratelli Farrelly e Judd Apatow. I suoi trentasette lungometraggi disegnano un'opera molto coerente (malgrado i passi falsi e i titoli minori) dalla quale potremmo isolare due assi: l'arte e la vita, lo spettacolo e la dimensione intima. Blake Edwards, figlio d'arte (il suo patrigno era regista teatrale), ha spesso descritto il microcosmo sociale dello Show business e di Hollywood. Non si contano i personaggi di artisti, attori, scrittori, cineasti (il più delle volte in crisi) che attraversano la sua filmografia. Questa critica dall'interno del mondo dello spettacolo californiano, vera e propria messa in retorica per cui il cineasta trae spesso ispirazione dalla sua stessa esperienza, partecipa alla modernità del cinema di Edwards, e la sua crescente ferocia – da *The Party* (*Hollywood Party*, 1968) a *S.O.B.* (1981). Ma Edwards, spesso all'interno dello stesso film, eccelle anche nella radiografia della coppia e delle complesse relazioni tra uomo e donna, riserva infinita di situazioni comiche, crudeli e imbarazzanti. La confusione tra sessi e generi, inesauribile risorsa comica, ispirerà al regista un capolavoro, *Victor-Victoria* (1982), una storia di travestimento molto più personale, sottile e complessa, di quanto l'argomento avrebbe potuto far supporre. L'umorismo e il fascino del cinema di Edwards non devono far dimenticare la terribile angoscia che stringe spesso i suoi personaggi maschili, marcati dalla depressione o la nevrosi, con una dimensione autobiografica palpabile. L'alcolismo o l'ubriachezza, temi ricorrenti nella filmografia di Edwards, saranno il cuore di un film per nulla spassoso ma importante nella sua opera come il melodramma del 1962 *Days of Wine and Roses* (*I giorni del vino e delle rose*) con Lee Remick e Jack Lemmon. Il matrimonio tra risate e lacrime riuscirà alla perfezione a Edwards nel 1961, con uno tra i suoi film più belli: *Breakfast at Tiffany's* (*Colazione da Tiffany*), indimenticabile grazie alla sublime Audrey Hepburn e alla musica di Henry Mancini, che diventerà il compositore abituale del regista. Principe del sentimento come del burlesco più sofisticato, Edwards regolerà con una precisione d'orologio e un senso del ritmo eccezionale una serie di film comici di innegabile efficacia visiva. I più celebri sono i sette film consacrati alle avventure della Pantera rosa o, meglio, consacrati all'ispettore Clouseau, maldestro poliziotto francese interpretato dal geniale attore britannico Peter Sellers, tra il 1963 e il 1983. Blake Edwards è anche l'autore di un vero e proprio film di culto, *The Party* (1968) in cui un goffo figurante indiano è invitato per errore a un ricevimento presso la casa di un produttore hollywoodiano di cui ha sabotato la lavorazione dell'ultimo film. *The Party*, senza dubbio uno tra i film comici più belli mai realizzati, deve molto alla scienza delle gag dei Maestri del burlesco ma anche a Jacques Tati (il rapporto tra tempo e spazio evoca *Playtime*) e soprattutto a Peter Sellers, da morire dal ridere. Ma il film è allo stesso tempo una satira intelligente sul mondo del cinema e la commovente storia dell'incontro di due esseri stranieri in questo mondo.

L'altro grande film di Edwards, in una chiave più dolceamara, è *10* (1979), con Dudley Moore e Julie Andrews, sua moglie e attrice feticcio, che narra delle angosce di un seduttore che sta invecchiando.

Edwards ha anche firmato film misconosciuti o dimenticati che meriterebbero una nuova visione come la dispendiosa commedia musicale in costume *Darling Lili* (*Operazione Crêpes Suzette*,1970) o *Wild Rovers* (*Uomini selvaggi*,1971), incursione sensibile nel western.

Se dovessi scegliere un solo film di Edwards, a mio avviso il migliore, sarebbe il raramente citato *The Tamarind Seed* (*Il seme del tamarindo*,1974), in cui due spie in vacanza (Julie Andrews e Omar Sharif) si innamorano l'uno dell'altra senza che si conosca la reale natura dei loro sentimenti. Con i suoi equivoci, la descrizione delle regole inumane dello spionaggio e della diplomazia, la messa in scena manierista e é'atmosfera malinconica, questo capolavoro segreto trascende le regole del genere per imporre la visione del mondo e lo stile di un grande cineasta.

Malgrado la popolarità di Blake Edwards e la celebrità del suo cinema, non abbiamo ancora finito di ispezionare la sua filmografia, che cela alcuni tesori da riscoprire.

Olivier Père [traduzione di RR]

Olivier Père è il direttore artistico del Festival del Film di Locarno
www.olivierpere.wordpress.com | www.pardo.ch

L'avventura

Michelangelo Antonioni | Italia - 1960 - 35 mm - bianco e nero - 141'

di Gabrielle Lucantonio

L'avventura
regia, soggetto: Michelangelo Antonioni; sceneggiatura: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra; fotografia: Aldo Scavarda; montaggio: Eraldo Da Roma; musiche: Giovanni Fusco; suono: Claudio Maielli; scenografie: Piero Poletto; costumi: Adriana Berselli; trucco: Galileo Mandini, Ultimo Peruzzi; operatore: Luigi Kuveiller; aiuto regia: Gianni Arduini, Franco Indovina; produttore: Amato Pennasilico; direttore di produzione: Luciano Perugia; visto di censura numero 32144 del 11/08/60; prima cinematografica: 29 giugno 1960; casa di produzione: Cino Del Duca Produzioni Cinematografiche Europee, Société Cinématographique Lyre (Francia); paese: Italia, Francia; anno: 1960; durata: 141'

L'indomani della sua presentazione in concorso al 13° Festival di Cannes, nel 1960, dove fu fischiato dal pubblico, *L'Avventura* di Michelangelo Antonioni fu difeso in una lettera da 37 cineasti e critici cinematografici. Al film venne comunque attribuito il premio speciale della giuria per «il suo notevole contributo alla ricerca di un nuovo linguaggio cinematografico». La "Cinémathèque Française" subito dopo organizzò una retrospettiva delle opere precedenti del Maestro: alcuni documentari, *Cronaca di un amore* (1950), *I Vinti* (1952), *La signora senza camelie* (1953), *Le amiche* (1955) e *Il grido* (1957). Ne rendeva conto André S. Labarthe, nel mese di agosto 1960, nel n°110 dei «Cahiers du cinéma», in un bellissimo saggio *Antonioni hier et demain,* che seguiva, nelle pagine della rivista, alcuni estratti della sceneggiatura originale di *L'Avventura.* Michelangelo Antonioni veniva finalmente considerato e riconosciuto come un Autore, un regista che ha una forte idea di cinema che si ritrova film dopo film, con un'opera che ha cambiato i parametri della Modernità cinematografica. È l'inizio della sua bella carriera internazionale. *L'avventura* costituisce il primo capitolo della trilogia "esistenziale" o "dell'incomunicabilità", che proseguirà con *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962). Tre capolavori.

Ma riprendiamo il discorso dalla prima presentazione a Cannes. Perché il pubblico ha così male reagito? Perché non ha saputo cogliere il genio del regista ferrarese e le sua novità narrative ed estetiche? Cosa lo ha disturbato? La pellicola racconta di Anna (Lea Massari), figlia di un ambasciatore a riposo, fidanzata a Sandro (Gabriele Ferzetti, che in precedenza aveva lavorato con Antonioni in *Le amiche*), un architetto deluso e disincantato. La ragazza vorrebbe qualcosa in più di questa relazione. Sembra incapace ad adattarsi alla società e alle convenzioni dell'epoca. Viene invitata con Claudia (Monica Vitti, all'epoca compagna dello stesso Antonioni), una sua amica, a una gita sullo yacht di un ricco costruttore. La crociera si svolge nella zona delle isole Eolie e in particolare a Panarea. Durante un bagno (a Basiluzzo-Lisca Bianca) Anna scompare. Sandro e Claudia, inizialmente con gli altri componenti della compagnia, la cercano invano in vari luoghi; una volta rimasti soli sull'isola, tra loro si instaura un ambiguo rapporto, dapprima di reciproca tolleranza. Poi, man mano che svaniscono le speranze di ritrovare Anna, si abbandonano ad un sentimento più tenero. Sembra che stia nascendo una storia, ma l'uomo trova ben presto modo di abbandonarsi a un'avventura occasionale con un'altra donna, una prostituta. Claudia dopo il primo momento di ribellione, sembra perdonarlo. Ma si tratta davvero di perdono? Il rapporto tra i due potrà continuare? Il mistero della sparizione di Anna, che ci era presentata all'inizio del film come la probabile protagonista, rimane senza spiegazione. Non si sa quello che sia davvero accaduto: la ragazza è fuggita? Si é suicidata? È stata rapita? È scivolata? È stata una disgrazia? Il film presenta una rottura brutale con le convenzioni del racconto cinematografico che ha spiazzato lo spettatore. Inoltre, il film propone una doppia sparizione: Anna sparisce fisicamente ma anche nella mente dei personaggi. Il senso del racconto è irrimediabilmente perso. Nel cinema classico, il mondo è permeabile al senso e coerente. Il personaggio obbedisce sempre al pragmatismo, ha sempre uno scopo e un bisogno da soddisfare. Non ci sono buchi narrativi, tutto viene sempre spiegato. Per il racconto moderno, che nega la narrazione tradizionale, il mondo non è comprensibile, i personaggi sono privi di punti di riferimenti, non sanno più che direzione prendere. «Agli spettatori, non proponevano più una matteria pre-digerita, pronta ad essere assorbita, ma al contrario una matteria bruta (anche se, infatti, era molto lavorata) della quale potevano estrarre un film. In poche parole, il senso del film non era imposto allo spettatore, ma doveva essere costruito da lui a partire da elementi del film. Come nella vita quotidiana, ancora, il senso degli eventi è solo un'ipotesi e se l'immagine è un linguaggio, è un linguaggio senza significato» spiega il critico-cineasta francese Labarthe. Il tempo perde il suo legame con l'azione per legarsi alla visione. I tempi morti proliferano nel cinema di Antonioni. Ma non mostrano solo le banalità della vita quotidiana, raccolgono le conseguenze o l'effetto di un evento straordinario, che viene solo constatato senza essere spiegato. Bisogna tirare le somme e quindi le conseguenze da un'esperienza decisiva passata, ovvero la sparizione di Anna. Quando la scena madre è terminata, non genera figli, ma viene solo quello che c'è dopo. La lunga sequenza-capolavoro, ad esempio, della ricerca di Anna sull'Isola di Lisca Bianca, non sarebbe stata possibile nel cinema classico. Si sarebbero dedicati qualche secondo, al massimo un minuto, per spiegare l'inutilità della ricerca. Ma Antonioni decide di sottolineare maggiormente quest'aspetto, aiutandosi con il paesaggio roccioso e

desertico dell'Isola. Si tratta di una vera dilatazione temporale che rende gli spazi irreali e metafisici. Ma In quel posto, non c'è nessuna possibilità di fuga, non ci sono nascondigli. C'è solo l'uomo di fronte alla natura. Sandro e Claudia, cittadini, di fronte ad un mondo che non hanno l'abitudine di affrontare, estraneo. Queste scene trasgrediscono le convenzioni cinematografiche. L'asso delle riprese non è mai rispettato, lo spazio ci sembra confuso, incomprensibile. I personaggi entrano nell'inquadratura sempre in modo inatteso. È l'espressione cinematografica del loro disaggio in questo posto selvaggio, nel quale non sanno muoversi. Le immagini sono composte con una profondità di campo che serve ad esprimere la distanza tra i diversi personaggi, quelli in primo piano e quelli che si vedono appena all'orizzonte. E questa distanza che li separa, permette di sottolineare i loro spostamenti: si incrociano e si dividono, ognuno esplora degli spazi senza continuità, ne ordine.

La ricerca di Anna è anche l'espressione del disaggio interiore dell'infelicità dei protagonisti. Sandro si è venduto, sacrificando il suo talento artistico per lavorare come semplice consulente e non come architetto. Un'attività che sembra rendere molto più . È adesso un uomo, ancora giovane, frustrato, che vive di velleità artistiche represse. Non è riuscito a trovare un equilibrio tra l'amore e la realizzazione professionale. Il sesso è un tema ricorrente dall'inizio, quasi un tarlo che muove i personaggi. In questa prospettiva le donne diventano oggetti, intercambiabili. I personaggi secondari del film soffrono dello stesso malessere : sono tutti apatici e insoddisfatti della loro esistenza, non trovano l'energia per cambiarla. L'unica a essere diversa è Claudia. La fresca, moderna e insieme romantica, Claudia. Forse per via delle sue origine più modeste non ha il cinismo e l'ipocrisia dei borghesi che frequenta. Lei dovrà affrontare un'altra sparizione, quella delle sue illusioni. E delle sue certezze in amore. Finisce forse col perdonare Sandro del suo tradimento, un gesto che lascia delle tracce nell'anima. Ma il finale lascia più di un'interpretazione: Claudia ha davvero perdonato Sandro? Le loro lacrime permetteranno di costruire un rapporto o si tratto solo della consapevolezza della sua fine?

«*L'avventura* è il più bel film mai presentato a un festival» aveva dichiarato Roberto Rossellini. Con la splendida colonna sonora di Giovanni Fusco (che vinse il nastro d'argento), la regia visionaria di Antonioni, una indimenticabile Monica Vitti, *L'Avventura* indica la strada della modernità cinematografica. Una strada dolorosa e poetica.

Gabrielle Lucantonio

Il nudo non mi spaventa
(basta che sia giustificato dalla storia)

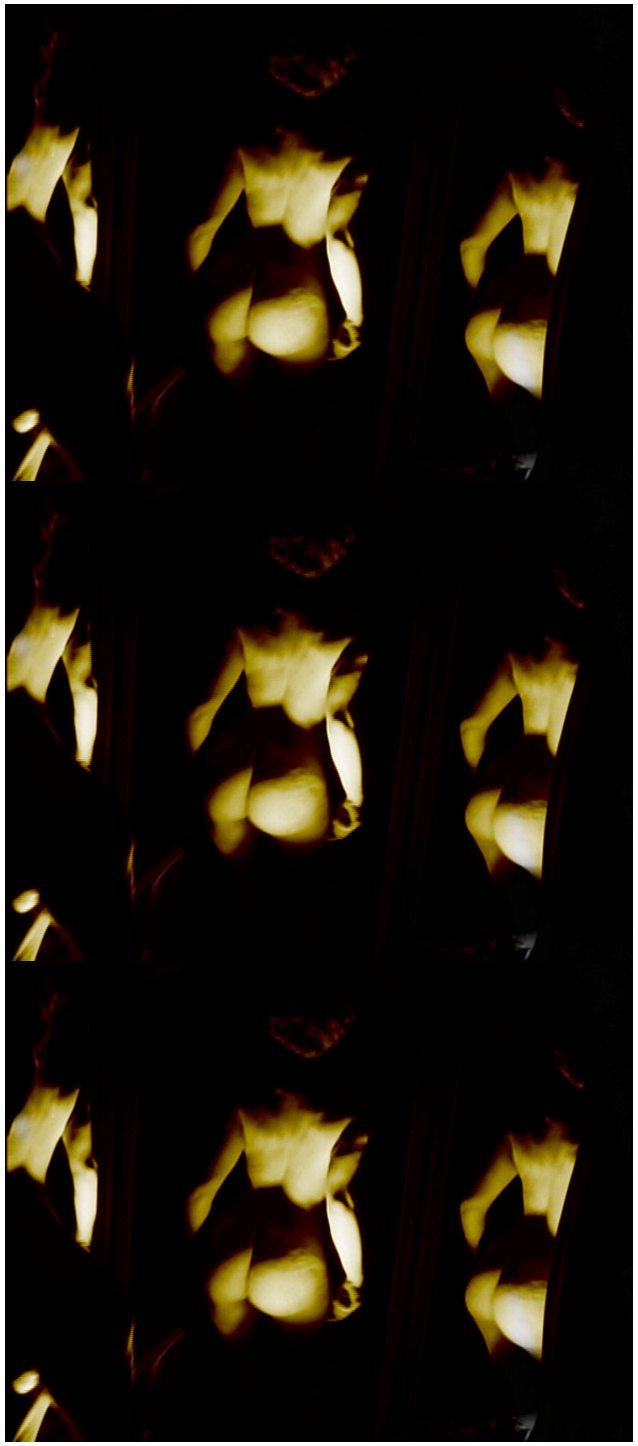
"A Thousand Pleasures" e il cinema senza limiti di Michael e Roberta Findlay e di John e Lem Amero.

di Roberto Rippa

Prima che negli anni ’90 Times Square si trasformasse, per volere dell’allora sindaco Giuliani, in una sorta di zona bonificata ad uso e consumo dei turisti, la celebre area di Manhattan era nota per i suoi cinema Grindhouse (1) dal passato glorioso di teatri specializzati in burlesque e l’aspetto ormai fatiscente. Erano sale in cui era possibile assistere sin dalle prime ore del mattino a proiezioni continuate di film dai valori produttivi infimi accanto a senzatetto, che nella sala dormivano, prostitute e marchettari, che vi esercitavano la loro professione, studenti molto fuori corso, spacciatori di ogni genere.
Prima di Giuliani, prima che il crack facesse la sua comparsa in città trasformando la zona e i suoi cinema in luoghi molto più pericolosi di quanto già fossero, nonché prima che l’homevideo rendesse disponibile per la visione casalinga anche i capitoli più oscuri del cinema exploitation (2), questa era la zona più avventurosa e divertente della città.
La progressiva chiusura delle Grindhouse causò anche l’uscita di scena di molti produttori e distributori abituati a sostenere con pochi dollari le opere di registi abituati a lavorare con materiale per palati forti in grado di garantire un ricambio di film a bassissimo costo e ad alto tasso di perversione per le sale. I registi, ottenuto un finanziamento miserabile per realizzare un film, tenevano per sé una parte del denaro ricevuto e producevano la loro opera con una quantità ancora più bassa di denaro, costringendosi a fare salti mortali per spaventare, divertire, eccitare gli spettatori.
I distributori, da par loro, inserivano questi titoli nel loro circuito riuscendo a ricavare cifre talvolta considerevoli da opere allora ben lungi dal godere dello status di classici come invece oggi.

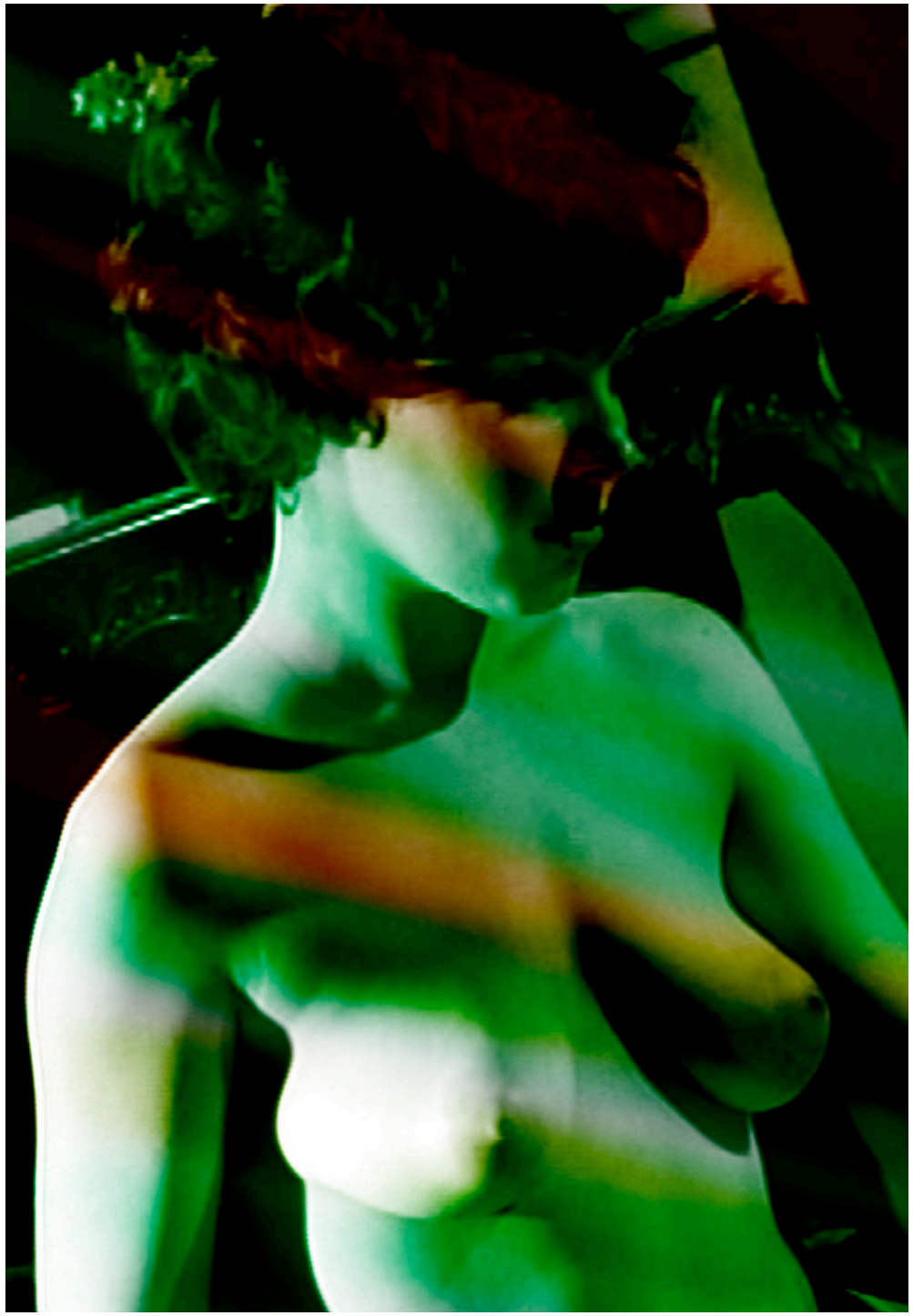
Sale come il Deuce, il Globe, l’Empire, l’Apollo, erano il regno di registi come, tra i moltissimi, Herschell Gordon Lewis, Joseph P. Mawra, Robert L. Roberts, Joseph W. Sarno, Lou Campa e la coppia diabolica composta da Michael e Roberta Findlay che, incrociatisi più volte nella loro carriera con i fratelli Amero (John, spesso co-regista di Michael o attore per i suoi film e viceversa, e Lem, suo fratello con cui formò una coppia professionale solida), furono autori di alcune opere disturbanti (per l’epoca) appartenenti al genere “roughie”, sinonimo di elevato tasso di erotismo abbondantemente condito in salsa sado-maso.

Quando la coppia formata da Michael e Roberta Findlay inizia la sua carriera su consiglio del produttore di “Glen or Glenda” di Ed Wood Jr., Michael è un americano di origine irlandese, dal rigoroso retroterra cattolico e dalla conseguente spiccata curiosità sessuale. Originario dell’Upper East Side di Manhattan, frequenta la New York Film School. Parallelamente, nel Massachusetts, i fratelli John Ellsworth e Lemule



Firth Amero, entrambi gay, coltivano il loro amore per il cinema nella profonda provincia. Trasferitosi a New York, John conosce il futuro amico e complice Michael lavorando con lui come montatore presso la rete televisiva ABC.
Mentre Michael incontra Roberta, colei che diventerà sua moglie e compagna di lavoro per alcuni anni, John viene raggiunto a New York da suo fratello Lem.
Di lì a poco, il quartetto, pur con diversi ruoli e responsabilità artistica, darà vita ad alcuni tra i più curiosi ed estremi esempi di cinema exploitation.

Il catalizzatore dell’avvio della loro avventura cinematografica vera e propria è Michael, che trascina John a vedere i film nelle sale della Quarantaduesima strada, decidendo che insieme potrebbero fare molto meglio.
Detto, fatto: fondata una povera casa di produzione, nel 1965 girano “Body of a Female” nel tempo lasciato libero dal lavoro. Attori, per motivi di risparmio, loro stessi.
Le loro prime prove a base di sesso e sadomasochismo, presentano trame come nessun altro film in circolazione, frutto delle curiosità sessuali del cattolico Michael, praticate solo al cinema.
La loro camera a 35mm può filmare solo sequenze da un minuto e, malgrado questo, sarà necessario lavorare di fino al montaggio per eliminare le lungaggini che, secondo loro, appesantiscono il film, nei cui titoli di testa è indicato il nome di Bettie Page, che nel film non compare.
Desiderosi di trovare un distributore per il film, si rivolgono a Will Mishkin prima e a Joe Brenner poi, nomi che hanno visto sui manifesti fuori dai cinema della zona. Scelgono il secondo, che garantisce loro una più alta percentuale sugli incassi.
Nel frattempo John lascia il lavoro alla ABC e inizia a gestire una sala, il Trans-Lux West, il cui proprietario possiede un’altra sala a Boston. Questo gli permette di venire a conoscenza degli incassi del loro film nella capitale del Massachusetts e scoprire di conseguenza che Brenner mente loro sui dati relativi alle entrate. Non solo: Brenner tralascia dai suoi rapporti anche numerose sale degli Stati Uniti in cui il film viene proiettato.
Un disaccordo sull’eventualità di vendere la pellicola a Brenner causa la rottura della collaborazione produttiva tra i Findlay e gli Amero, che però continueranno a frequentarsi e a lavorare insieme.
John e Lem fondano la loro casa di produzione e Michael e Roberta si associano all’American Film Distributing. Il capo di quest’ultima, Stan Borden, aveva appena ottenuto grande successo con il primo capitolo della serie dedicata al personaggio di Olga (“Olga’s Girls”, 1964, diretto



da Joseph P. Mawra, in cui la donna del titolo commercia in droga e schiave bianche. Seguito da "White Slaves of Chinatown", 1964, "Olga's House of Shame", 1964, "Mme. Olga's Massage Parlor", 1965, "Olga's Dance Hall Girls", 1969), e propone a Michael e Roberta di inserirsi nella scia.

Sempre nel 1965, Michael manda nelle sale Grindhouse ben due film: "The Sin Syndicate", falso documentario, e soprattutto "Satan's Bed" - per cui non è accreditato - noto perché ne è protagonista una giovane Yoko Ono, tre anni prima di incontrare John Lennon, nel ruolo della compagna di uno spacciatore che viene sequestrata e violentata. "Satan's Bed" non è un film originale, trattandosi della fusione dell'incompiuto "Judas City" – il segmento con Yoko Ono – con sequenze girate da Findlay. In queste ultime, seguiamo un trio di spacciatori impegnato nel terrorizzare un gruppo di donne, una tra le quali proprio Roberta Findlay, che si nasconde dietro quello che diventerà il suo pseudonimo più ricorrente: Anna Riva.

L'anno seguente giunge nelle sale "Take Me Naked" che, presentando la consueta commistione tra sesso e s/m (con culmine in un finale necrofilo), non nasconde le ambizioni artistiche del suo regista, visibili soprattutto nella confezione. Il film è scritto da Roberta, che ne è anche protagonista, mentre Michael, oltre a ritagliarsi un ruolo, ne è montatore e direttore della fotografia.

Per "The Touch of Her Flesh", primo film della trilogia che compone una sorta di studio sul cinema s/m denominata "Flesh" (3) e frutto della collaborazione con Borden, i Findlay tornano a lavorare con gli Amero. Michael dirige e monta, Roberta si occupa della fotografia e tutti e quattro appaiono come interpreti al fianco di spogliarelliste che nel mondo del cinema exploitation dureranno il tempo di una fugace apparizione.
Più o meno lo stesso cast porta alla produzione di "A Thousand Pleasures", film dalle ambizioni artistiche meno spiccate rispetto a "Take Me Naked" ma molto più scatenato a livello di forma e contenuto. Nel film, firmato come Julian Marsch, compaiono gli stessi Findlay, nascosti dietro l'allusivo nome Robert Wuesterwurst e l'abituale per lei Anna Riva. Il film è prodotto da loro stessi attraverso la Rivamarsch, unione dei loro nomi d'arte.

John e Lem, intanto, si dedicano al softcore nel loro studio, un loft sulla Ventiduesima strada. Tra i film prodotti in quel periodo, "Lusting Hours", fusione di scene girate con i Findlay e tratte da "Body of a Female" con l'aggiunta di alcune scene girate appositamente, costato pochissimo e immediatamente acquistato da Stan Borden.
Nel 1967 girano "Diary of a Sinner", storia di una ragazza di campagna che si reca in città, con tutto il consueto corollario di orge, lesbismo, stupri che il cinema sexploitation richiede. Il film viene ben accolto e ottiene addirittura una buona recensione da Variety.
Nel 1969, i Findlay girano un remake di "Body of a Female" dal titolo "The Ultimate Degenerate". Il film, dall'atmosfera piuttosto cupa imposta dall'educazione cattolica di Michael, presenta la consueta tematica s/m.
John, giunto intanto a gestire due famose sale della zona, vede "Mona: The Virgin Nymph" di Howard Ziehm , il primo porno ad essere programmato a New York e decide di rimpolpare il nuovo film girato con il fratello, "Bacchanale", con scene pornografiche interpretate da un Harry Reems pre-"Gola profonda" e da una coppia attiva nei live sex show della zona.
I Findlay, nel tentativo di sfuggire all'inevitabile destino nel porno, si sono dati nel frattempo all'horror con "Shrek of the Mutilated", in cui alcuni studenti universitari vanno alla ricerca dello yeti ma vengono uccisi uno dopo l'altro da un misterioso assassino. Il successivo "Slaughter" verrà reintitolato dal distributore Allen Shakleton "Snuff".
Intanto si consuma il divorzio tra Michael e Roberta. Quest'ultima, che fino ad allora aveva vissuto nell'ombra del marito apparendo costantemente nei suoi film come direttore della fotografia, voce e attrice, inizia a girare porno per Shekleton. "Angel Number 9" (1974) film per adulti di Roberta Findlay , su un uomo sessista che si reincarna nel corpo di una donna, presenta una trama identica a quella di "Switch", commedia di Blake Edwards del 1992.
La lunga serie di film pornografici da lei girati (o per cui si è occupata della fotografia) si concluderà nel 1985 (4) con "Shauna: Every Man's Fantasy" uno pseudo documentario sulla pornostar Shauna Grant,

suicidatasi appena ventenne qualche mese prima, che si risolve in un pretesto per mostrare sequenze dei film dell'attrice.
Da qui si dedicherà solo allo splatter (usando come pseudonimi Robert R. Walters o Robert W. Norman e abbandonando definitivamente quello di Anna Riva) con risultati alterni e "Tenement" (noto anche come "Game of Survival". Una banda di spacciatori terrorizza gli inquilini di un palazzo di appartamenti) come titolo più noto (il film è stato bandito in Inghilterra per lunghi anni) nonché ultimo della sua carriera.
John e Michael sono intanto tornati a lavorare insieme usando lo pseudonimo Francis Ellie (unione dei rispettivi secondi nomi), per una serie di film girati per la produzione di porno gay PM Productions. Michael sul set soffre di crisi di panico – tenute a bada con robuste dosi di Valium fornito da John – ma le migliaia di dollari guadagnati in poche ore lo convincono a non abbandonare il campo. "Kiss Goodbye" (1974), "Men Come First" (1979) e "Navy Blue" (1981) sono i titoli risalenti a questa fase. Michael gira intanto nel 1976 "Wet and Wild", un film di 55 minuti da mostrare continuativamente nelle sale specializzate in cui, mescolando filmati in 8mm con nuove riprese, narra di uno psicopatico mascherato che entra in una sala a luci rosse di Times Square per forzare il proiezionista (Findlay stesso) a proiettare sequenze di film in cui sospetta appaia sua sorella.
Gli Amero, da par loro, concludono la loro carriera in coppia nel 1981 con "Blonde Ambition", film uscito in versione sia X che soft, che narra di due cantanti e ballerine che, giunte a New York, vengono scelte per una versione porno di "Via con vento".
Poco prima, anche la carriera di Michael si appresta a concludersi per motivi drammatici, non prima di avere girato nel 1976 il porno etero "Funk" per cui inventa una cinepresa portatile per girare in 3D.
Muore l'anno seguente all'età di 38 anni quando, in attesa di essere trasportato all'aeroporto JFK per poi recarsi in Francia a mostrare a un potenziale compratore un prototipo della camera 3D da lui inventata, l'elicottero che dovrebbe accompagnare lui e altri passeggeri all'aeroporto cade su un lato. Le pale decapitano lui e fanno letteralmente a pezzi tre altri passeggeri (una quarta vittima verrà colpita sulla strada da un rotore).
Lascia poco più di una ventina di titoli testimonianti un modo di fare cinema selvaggio, senza limiti, con un gusto per la contaminazione che verrà riconosciuto solo anni dopo.
Una ricostruzione precisa della sua filmografia è resa difficile sia dal fatto che molte pellicole sono introvabili che dal fatto che oggi Roberta Findlay si è ritirata e non ama parlare del suo passato nel cinema, arrivando a rinnegare intere parti della sua filmografia e la sua partecipazione ad alcuni tra i film del marito.
John Amero lavora ancora come produttore mentre suo fratello Lem è morto nel 1989 di AIDS.

Principali pseudonimi di Michael Findlay:
Francis Ellie (oassia Michael Findlay e John Amero), Julian Marsh, Robert West, Richard Jennings, Robert Wester, Robert Wuesterwurst, Michael Fenway, Michael Crane, Oscar Riva

Principali pseudonimi di Roberta Findlay:
Anna Riva, Robert Norman, Frederick Douglass, Robert W. Norman, Robert Walters, Robert W. Brinar, Robert D. Walters

A THOUSAND PLEASURES
La summa del Findlay-pensiero

Nell'impossibilità di giudicare "Body of a Female", ritenuto scomparso e di cui esiste solo il rifacimento "The Ultimate Degenerate", "A Thousand Pleasures" è certamente, con "Take Me Naked", l'opera più rappresentativa del cinema di Findlay in quanto, pur inserendosi nell'onda dei "roughie" per puro interesse commerciale, è libera da vincoli produttivi (il film è autoprodotto) e mette in luce in maniera piena la forma cinematografica di Michael Findlay. Oltre a questo, è un film che anticipa i tempi.
Se il precedente "Take Me Naked", sotto il suo aspetto scientemente e volutamente sordido sembra nascondere ambizioni artistiche e l'immediatamente successiva trilogia ("The Touch of Her Flesh", "The Curse of Her Flesh" e "The Kiss of Her Flesh") rimetteva le cose a posto, accontentandosi di titillare gli istinti dello spettatore, "A Thousand Pleasures", contiene in sé alcune tra gli elementi che in seguito, pochissimi anni dopo, si potranno trovare nel cinema di John Waters o in quello di Doris Wishman con la polacca Liliana Wilczkowska (nota con il nome di Chesty Morgan, a richiamare le dimensioni del suo seno – il nome suonerebbe come "Pettoruta" Morgan) come "Double Agent 73" o "Deadly Weapons", in cui la protagonista usa contro i nemici le uniche due – pur gigantesche – armi che possiede.
Ma non è questo l'unico motivo di interesse che il film presenta "A Thousand Pleasures" rappresenta infatti una summa del cinema di Findlay, che da qui in poi lavorerà spesso su commissione in cui la sua visione artistica riuscirà solo ad occhieggiare.
Il film si apre con Robert Wuesterwurst (ossia il regista sotto un per nulla ammiccante pseudonimo) intento a pulire la minuscola cucina della casa che divide con la moglie mentre lei (Roberta Findlay con lo pseudonimo Anna Riva), impegnata a fare il bucato, gli rovescia addosso una sequela di improperi.
Non gli resterà da fare altro che ucciderla a coltellate.
Poco dopo, sui titoli di testa, possiamo assistere alle contorsioni di una ragazza nuda (dimostrante quanto i canoni estetici siano mutati da allora) in una scena fine a sé stessa.
Mentre Richard si allontana da casa con la sua automobile nel cui baule ha nascosto il corpo di sua moglie, due autostoppiste lo fermano e praticamente lo costringono a dare loro un passaggio. Una delle due si addormenta immediatamente sul sedile posteriore e l'altra – che deve provare una forte attrazione per gli uomini dal taglio di capelli improbabile e dal ventre prominente – si china su di lui per praticare una fellatio (e qui, grazie a un piano ravvicinato, si nota come lei stia provando un piacere incontenibile succhiando il suo stesso pugno).
Svegliatasi, l'autostoppista seduta sul sedile posteriore si rende conto della presenza del cadavere ma, invece di gridare come sarebbe lecito aspettarsi, scoppia prima in una risata e poi pronuncia sibillina la frase «That's Our Boy!» all'amica, prima di portarlo a quella che sembra essere la loro casa. Qui, Richard ha il piacere di fare la conoscenza di Baby, una donna non giovanissima vestita unicamente di un pannolino e ciglia finte. Come ci si può ovviamente aspettare quando si è in visita presso delle sconosciute, l'inquietante donna pratica davanti a lui la magia della sparizione di una candela. Una delle due autostoppiste realizza quindi che lui ha qualcosa che a lei dovrebbe piacere molto più di «Una esile candela».
Prima che lui riesca anche solo ad accennare ad abbassarsi la cerniera dei pantaloni, ha già dovuto bere un te drogato portatogli dall'altra ragazza, cui l'uomo ha detto poco prima un ammiccante «La bambina dimostra grande interesse per i giocattoli» brandendo goffamente la candela.
Richard tenta di scappare (evidentemente i sonniferi non erano allora quelli di oggi) ma viene bloccato da un altro uomo (il regista John Amero) che lo tramortisce. Quando si risveglia, le due ragazze sono a seno nudo sopra di lui e gli spiegano con voce fuori sincrono di essere lesbiche e di odiare gli uomini. Non solo: mentre la coppia offre dimostrazione concreta del suo orientamento sessuale prodigandosi su un tavolino, una delle due gli spiega che «Ogni volta che è forzata a prendere in bocca un pene, le viene voglia di staccarlo a morsi», cosa che pone sotto una luce più inquietante quanto accaduto in auto poco prima.
Se le due ragazze non amano gli uomini, quale sarà il motivo di tanto interesse nei suoi confronti? Richard non tarderà a capirlo: vogliono il suo sperma per poter avere una figlia più credibile della pseudoinfante viziosa con cui condividono la casa. Viene naturalmente da chiedersi perché non usino quello dell'uomo interpretato da Amero, più attraente di lui, ma tant'è. Mentre il prelievo viene effettuato, le due donne

approfittano del suo essere inconscio per prelevare il cadavere della ex moglie dall'auto (parcheggiata su una strada principale, dove il rischio di essere visti è alto. E loro impiegano alcuni minuti nel portare a termine l'operazione) e gettarlo nel mare.
Richard, risvegliatosi nel frattempo, si gode un bagno nella vasca e fa conoscenza di una donna afro-americana dal nome per nulla allusivo di Boobarella (Boob significa seno) e dallo stesso, identico, gusto nell'acquisto di parrucche delle altre due. La donna non tarda a mettersi cavalcioni del corpo di Richard, che nel frattempo si è sdraiato su un letto.
Da qui si passa senza soluzione di continuità alla scena in cui tutti i personaggi si trovano in salotto: mentre una delle due donne allatta Baby, che intanto viene frustata da Boobarella in topless, Bruno (ossia Amero) assiste alla scena in smoking (?). Boobarella si dedica nuovamente a Richard sotto gli occhi gelosi (e perché mai, viste le dichiarazioni precedenti?) di una delle due donne che, vistasi respingere, rivolge le sue attenzioni a Bruno che la rifiuta delicatamente spegnendole una sigaretta sul petto (senza che rimangano segni, come si può notare nella scena dopo in cui, nuda, si contorce su un letto).
Richard tenta nuovamente la fuga dopo che Boobarella lo ha avvisato che se non lo farà le due donne lo uccideranno. La voce di Findlay, usata come io narrante, spiega che lo stesso personaggio sembra non trovare via d'uscita in quell'isola deserta (ma intanto si sta dirigendo verso casa sua per raccogliere i suoi effetti personali). Se lui sembra stranamente perso in quel luogo, Bruno lo è molto meno, visto che lo sta già aspettando nascosto dietro un muro della casa. La lotta che ne segue vede Bruno vittorioso e Richard, nuovamente in casa delle due donne, viene vistosamente schiaffeggiato con una paletta da camino presumibilmente incandescente. Poco male, visto che poco dopo le due donne gli arrostiranno i piedi nel camino senza che rimanga un solo segno, come possiamo notare poco dopo.
Richard si vendicherà uccidendo Baby e una delle due donne.
Non basterà a salvargli la vita: Boobarella infatti lo soffocherà con le sue ipertrofiche ghiandole mammarie.
Finito? Si, non prima però di avere assistito alla (ri)nascita dell'amore tra Boobarella e la donna sopravvissuta, che sorridono felici sulla spiaggia.

La lunga descrizione qui sopra serve solo a fare capire perché "A Thousand Pleasure" sia il capolavoro di Michael Findlay. Infatti, contiene in sé tante situazioni compresse in un tempo limitato (il film dura 70 minuti) e per riuscirci deve necessariamente fare a meno di continuità, costruzione dei personaggi e logica. Anzi, il suo punto di forza consiste proprio nella sua selvaggia anarchia, nel fare di povertà ricchezza grazie alle quantità di materiale scatenato che presenta (per dovere di sintesi, in una stessa scena appaiono una frusta, uno scambio sessuale tra donne, feticismo del seno, voyeurismo, masturbazione, dichiarazioni misogine, un attrezzo da camino spinto verso l'orifizio anale di Baby e latte bevuto dal seno). Altro punto di forza è il fatto che il film presenti sì situazioni che alla fine degli anni '60 avranno fatto sussultare i pur scafati spettatori delle sale Grindhouse, limitandosi però quasi sempre all'allusione nelle scene più cruente.
In un bianco nero fotografato benissimo dalla Findlay (che si nasconde dietro allo pseudonimo di Robin Arden, con cui firma anche le musiche, pasticcio tra musica classica, colonna sonora di film noir anni '50 e musica per bambini), la vicenda scorre spedita, tra un'incongruenza e un'altra, senza un momento di noia.
Il film presenta attori e attrici credibili (Michael FIndlay, con la sua aria mite e bonaria, un poco meno): Marie Brent, nota anche come Janet Banzet, attrice di teatro impelagata in produzioni sexploitation per lungo tempo (appare anche nell'erotico-poveristico – o porno? - "The Party at Kitty and Stud's", in seguito ribattezzato "Italian Stallion" per sottolineare la presenza di Sylvester Stallone nel suo primo ruolo al cinema), prima di suicidarsi nel 1971; Uta Erickson che, con il nome di Artemidia Grillet, è un volto (e corpo) noto della sexploitation dell'epoca nonché un'interprete ricorrente per i Findlay così come Kim Lewd (ossia Baby), che terminerà la sua carriera nel 1971 dopo una manciata di film dello stesso genere.
Testimonianza di un cinema che ha poi conosciuto un'evoluzione anche ai giorni nostri (basti pensare al cosiddetto "torture e e porn", come viene definito il cinema dalla violenza grafica esasperata che ha prodotto molti esempi negli ultimi anni), "A Thousand Pleasures" regge benissimo la visione anche quando non condizionata dal suo valore storico.

Roberto Rippa

Note:

(1) Grindhouse è il termine americano per definire le sale specializzate nella programmazione di film exploitation.

(2) Per cinema exploitation si intende quel cinema che sfrutta sesso e violenza valorizzandoli in maniera grafica e sfruttandoli nella loro versione più morbosa.

(3) Seguiranno, nel 1968, "The Curse of Her Flesh" e "The Kiss of Her Flesh", tutti firmati con il nome Julian Marsch per evitare di associare il vero nome a opere tanto compromettenti.

(4) Oggi è difficile definire la sua filmografia in quanto Roberta, sopravvissuta all'allora già ex marito, preferisce sminuire il suo apporto alle prime opere accreditate a entrambi o ribadisce di avere lavorato solo per denaro schivando anche l'etichetta di femminista ante litteram che molti vorrebbero un po' arbitrariamente appiccicarle. Effettivamente, caso molto raro, evita come la peste anche le riunioni degli estimatori che negli Stati Uniti corrispondono spesso a una fonte di guadagno non indifferente.

A Thousand Pleasures

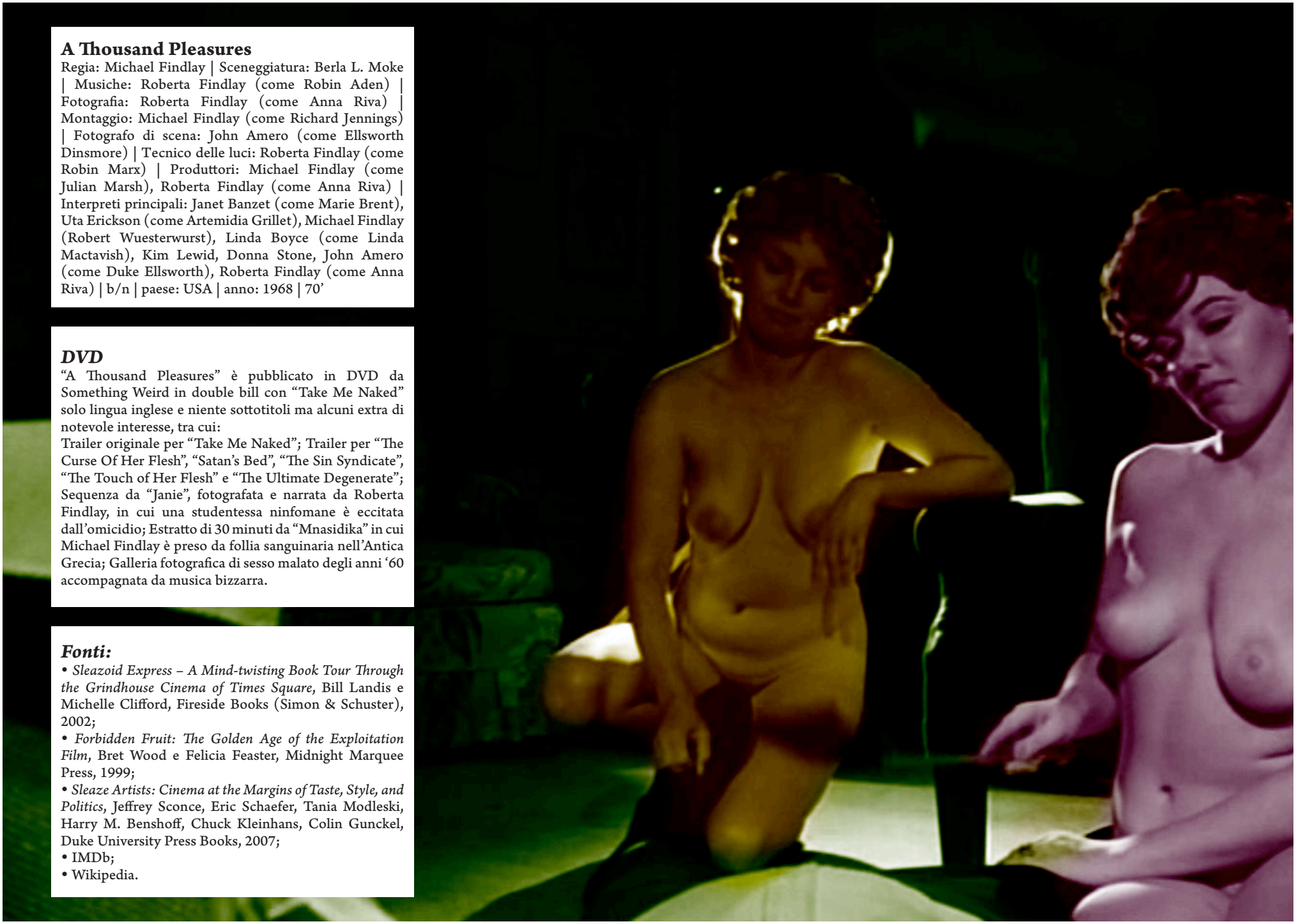
Regia: Michael Findlay | Sceneggiatura: Berla L. Moke | Musiche: Roberta Findlay (come Robin Aden) | Fotografia: Roberta Findlay (come Anna Riva) | Montaggio: Michael Findlay (come Richard Jennings) | Fotografo di scena: John Amero (come Ellsworth Dinsmore) | Tecnico delle luci: Roberta Findlay (come Robin Marx) | Produttori: Michael Findlay (come Julian Marsh), Roberta Findlay (come Anna Riva) | Interpreti principali: Janet Banzet (come Marie Brent), Uta Erickson (come Artemidia Grillet), Michael Findlay (Robert Wuesterwurst), Linda Boyce (come Linda Mactavish), Kim Lewid, Donna Stone, John Amero (come Duke Ellsworth), Roberta Findlay (come Anna Riva) | b/n | paese: USA | anno: 1968 | 70'

DVD

"A Thousand Pleasures" è pubblicato in DVD da Something Weird in double bill con "Take Me Naked" solo lingua inglese e niente sottotitoli ma alcuni extra di notevole interesse, tra cui:
Trailer originale per "Take Me Naked"; Trailer per "The Curse Of Her Flesh", "Satan's Bed", "The Sin Syndicate", "The Touch of Her Flesh" e "The Ultimate Degenerate"; Sequenza da "Janie", fotografata e narrata da Roberta Findlay, in cui una studentessa ninfomane è eccitata dall'omicidio; Estratto di 30 minuti da "Mnasidika" in cui Michael Findlay è preso da follia sanguinaria nell'Antica Grecia; Galleria fotografica di sesso malato degli anni '60 accompagnata da musica bizzarra.

Fonti:

• *Sleazoid Express – A Mind-twisting Book Tour Through the Grindhouse Cinema of Times Square*, Bill Landis e Michelle Clifford, Fireside Books (Simon & Schuster), 2002;
• *Forbidden Fruit: The Golden Age of the Exploitation Film*, Bret Wood e Felicia Feaster, Midnight Marquee Press, 1999;
• *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*, Jeffrey Sconce, Eric Schaefer, Tania Modleski, Harry M. Benshoff, Chuck Kleinhans, Colin Gunckel, Duke University Press Books, 2007;
• IMDb;
• Wikipedia.



Der Sieg des Glaubens

Il documentario maledetto di Leni Riefenstahl

di Simone Buttazzi (1)

Se in questa sede parliamo di Helene Bertha Amalie Riefenstahl (1902-2003) non lo facciamo certo a scopi – più o meno nascostamente – "estetici" o apologetici, bensì per puntare il dito verso due produzioni minori che le storie del cinema tendono a dimenticare. Due produzioni importanti che costituiscono il prodromo e il completamento del suo documentario più famoso, *Triumph des Willens* (*Il trionfo della volontà*, 1935), il primo film di propaganda a raggiungere vette di efficacia tali da diventare un'"arma di convinzione di massa" in cui s'imbatté pure Luis Buñuel durante i suoi anni americani, nel 1941, quando ebbe modo di smontarlo e rimontarlo come un giocattolo alla nitroglicerina.

È quindi con animo "nocturno" che spolveriamo la pizza di *Der Sieg des Glaubens* (*La vittoria della fede*, 1933), primo film su commissione targato Riefenstahl, che documenta il quinto Reichsparteitag (l'adunata annuale della NSDAP). Un Reichsparteitag diverso dal solito, visto che pochi mesi prima Adolf Hitler era diventato cancelliere del Reich. La macchina goebbelsiana della propaganda non era ancora a regime quando una donna trentenne, ex ballerina, attrice di successo e regista in erba si fiondò a Norimberga per filmare decine – forse centinaia – di migliaia di volti e uscirsene con un biglietto da visita di celluloide del "governo Hitler". Non era a regime ma sapeva imparare dai propri errori. Un esempio per tutti. La sera del 30 gennaio, giorno in cui von Hindenburg nominò Hitler cancelliere, la fiaccolata delle SA per le vie del centro di Berlino fallì a causa della disorganizzazione della camicie brune e del caos imperante. Lo testimoniano alcune foto conservate al Deutsches Historisches Museum di Berlino. Quando Goebbels diede ordine di girare il primo film celebrativo del nazionalsocialismo, *Hans Westmar* (ispirato al "martirio" di Horst Wesse, eroe-simbolo della NSDAP), fece mettere in scena una spettacolare fiaccolata alla Porta di Brandeburgo, con tanto di schiere umane ordinate secondo i dettami geometrici di Albert Speer. Nel corso del tempo, grazie al potere sciamanico e truffaldino del ministero del Dr. Goebbels, la teatralizzazione dell'evento ha sostituito la realtà e ancora oggi, sui siti governativi tedeschi, si ricorda il primo giorno dell'era Hitler con un'immagine falsa.

Joseph Goebbels amava Leni Riefenstahl, che a sua volta amava Adolf Hitler, il quale apprezzava il talento visivo di Leni Riefenstahl ben sponsorizzato dalla cartolinesca favola montana *Das blaue Licht* (*La bella maledetta*, 1932). Una triangolazione quasi perfetta, poiché come sottolinea la stessa Riefenstahl nelle sue colossali *Memorie* (2), lo zoppo malefico provò a fare di lei una delle sue amanti, ottenendo picche. Una reazione, la sua, che inficiò la buona riuscita del suo progetto successivo. Il Führer, sedotto dalla perizia registica e dall'idea di bellezza arcana e laica che trasudano dalla "Luce azzurra", non esitò ad affidare a Leni il compitino non da poco di fotografare il trionfo unitario di Partito, Popolo e Capo in quel di Norimberga. La regista obbedì e si scaraventò in bassa Baviera tra il 30 agosto e il 3 settembre, in compagnia di una troupe formata da quattro cameraman: Sepp Allgeier, Franz Weihmayr, Walter Frentz e Paul Tesch. L'antipatia che Goebbels nutriva nei suoi confronti fece sì che la Riefenstahl, star del grande schermo ma "parvenue" nei panni di regista documentaria, non avesse la libertà di azione di cui necessitava per fare un buon lavoro. Il risultato, sconvolgente in confronto alla solidità granitica del *Trionfo della volontà*, è un film che eccede in immagini rubacchiate e riprese sfocate, eppur… si muove. A suo modo, *Der Sieg* compie un piccolo miracolo cinematografico.

Der Sieg des Glaubens ha una durata di 61 minuti, suddivisibili in dieci sequenze ben definite che fungeranno da falsariga per il successivo *Triumph des Willens*. In estrema sintesi si assiste al risveglio della città di Norimberga, all'arrivo dei partecipanti all'adunata, ai discorsi ufficiali (solo i quattro di Hitler vengono presentati nella loro interezza), alle varie parate e all'omaggio ai caduti della Prima guerra mondiale. Il tutto infarcito di canzoni e col motto del Reichsparteitag che emerge in tutta la sua univoca chiarezza: für die Einigkeit des Volkes, für die Stärke des Reiches – per l'unità del popolo e per la forza del Reich. La regia si sofferma spesso e volentieri sui volti popolari, soprattutto i giovani e i bambini, mentre è costretta a "rincorrere" i pezzi

grossi, di fatto poco consci delle riprese a parte un Goebbels sempre sorridente. Sono due le sequenze più riuscite: la seconda e la penultima. A inizio film vediamo arrivare a Norimberga prima le SA di Röhm, a piedi, poi la crème del Reich – in auto o in treno – e infine Hitler, che come nel *Trionfo della volontà* atterra in aereo (e la prima immagine che ce lo restituisce è mossa e fuori fuoco peggio d'una candid camera). L'"Hitler volante" non è un'immagine casuale, al contrario: è un segnale di continuità rispetto al breve documentario muto *Hitler über Deutschland* (1932), a uso e consumo degli iscritti al partito, che testimonia la campagna elettorale del Führer per le elezioni del luglio e del novembre 1932. La nona sequenza, che riassume la lunga parata sul Marktplatz, spicca invece per l'idea di cominciare e finire con una dissolvenza al nero sul braccio teso di Hitler, quasi avesse vita propria. Una zampata leonina visuale che resta impressa nello spettatore.

Nel complesso, *Der Sieg des Glaubens* è un film che anela all'armonia e alla fluidità ma finisce per emanare il fascino "stoosh" dell'opera riuscita alla meno peggio, per mancanza di mezzi e mancanza di tempo in cabina di montaggio. Riefenstahl dovette montare il film in fretta e furia, ma riuscì tuttavia a soddisfare il committente. Forse col pensiero a *Berlin – die Sinfonie der Großstadt* (1927) di Walter Ruttman, *Der Film vom Reichsparteitag 1933* riesce a far percepire il clima di Norimberga anche a chi non c'è stato, senza ricorrere a didascalie, cartelli o "aiutini" di sorta. Le immagini parlano da sole. È un *Filmerlebnis*, un'esperienza visiva che immerge lo spettatore in un evento di grandiose proporzioni e gli sciroppa una dopo l'altra le parole che il Partito vuole inculcargli. In questo senso, *Der Sieg des Glaubens* batte *Triumph des Willens* su almeno tre fronti: la durata (i 100 minuti del *Trionfo* ammazzerebbero un ippopotamo), il linguaggio puramente audiovisivo (nel *Trionfo* si fa uso di qualche didascalia) e l'aspetto più morbido, umano, a fronte della perfezione monumentale del documentario girato nel 1934 e distribuito nel 1935.

Come abbiamo detto, Hitler era contento di *Der Sieg des Glaubens*. Il film venne stampato in 79 copie e si calcola che l'abbiano visto 20 milioni di spettatori paganti, compresi i bambini delle scuole – obbligati a vederlo previa colletta. E allora perché esiste *Il trionfo della volontà*? Perché Leni Riefenstahl è tornata all'opera solo pochi mesi più tardi per realizzare un "remake hollywoodiano" della sua prima marchetta? Il motivo si chiama Ernst Röhm, capo delle SA e fino al 1933 braccio destro di Hitler, tant'è che sui biglietti promozionali di *Der Sieg des Glaubens* il suo profilo campeggia appena dietro quello del Führer. Nel 1934 le tensioni tra Hitler e Röhm sfociarono in una sanguinosa resa dei conti dalla quale il capo delle SA non uscì vivo. E nonostante Röhm, in tutto il film, pronunci una sola frase, all'indomani della Notte dei lunghi coltelli (30 giugno) *Der Sieg des Glaubens* venne ritirato dalla circolazione e condannato alla damnatio memoriae.

Motivo per cui, tra il 5 e il 10 settembre 1934, Leni Riefenstahl si ritrovò a Norimberga, stavolta con una troupe invidiabile, fior di macchine da presa e binari da traveling pari a tappeti rossi. Il resto è storia. O quasi, visto che il meccanismo perfettamente oliato e pompato del *Trionfo della volontà* non pone l'accento su uno dei gangli decisivi del potere nazista, la Wehrmacht – allora in piena ricostruzione. Nel montato originale del film l'esercito ufficiale appare per due striminziti minuti che Goebbels decise di espungere salvo poi richiamare la Riefenstahl nel 1935 affinché girasse *Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht*, 27 minuti (non più striminziti: insostenibili) volti a celebrare il "giorno della libertà" in cui il Terzo Reich si scrolla di dosso gli ultimi dettami di Versailles e si arma fino ai denti, in un tripudio di carri armati e proiettili sparati a vanvera. Fu anche l'ultima volta che la parola "libertà" comparve nel titolo di un film voluto dal Dr. Goebbels.

Der Sieg des Glaubens è un film liminale, poiché incarna il passaggio del Rubicone dalla stanca propaganda cinegiornalistica al culto del Capo "visto da vicino". La cancellazione della distanza tra il leader carismatico e il proprio popolo. Il film non è mai stato editato in home video, ma se digitate "neuschwabenland" insieme al titolo avrete modo di vederlo nel contesto di un sito messo in piedi a scopi di studio. O così dicono.

Simone Buttazzi

Note:

(1) Nel 2011 pubblicherà una *Storia completa del cinema tedesco* con Area51 Publishing.
(2) Leni Riefenstahl, *Memoiren*, München-Hamburg, Albert Knaus Verlag, 1987.
Edizone italiana: *Stretta nel tempo*, Milano, Bompiani, 2000.

Der Sieg des Glaubens. Der Film vom Reichsparteitag 1933. Ein historisches Dokument (*Victory of Faith*)
regia, sceneggiatura, produzione: Leni Riefenstahl; montaggio: Leni Riefenstahl, Waldemar Gaede; operatori, fotografia: Sepp Allgeier, Walter Frentz, Robert Quaas, Paul Tesch, Franz Weihmayr; musiche: Herbert Windt; suono: Siegfried Schulz; montaggio del suono: Walter Gaede; direttore di produzione: Arnold Raether; con: Josef Goebbels, Hermann Göring, Rudolf Hess, Heinrich Himmler, Adolf Hitler, Robert Ley, Willy Liebel, Prince August Wilhelm, Ernst Röhm, Albert Speer, Margarete Speer, Julius Streicher, Franz von Epp, Franz von Papen, Baldur von Schirach; casa di produzione: Reichspropagandaleitung der NSDAP; data di uscita: 1 dicembre 1933; paese: Germania; anno: 1933; durata: 64'.

Leni Riefenstahl

(Berlino, 22 agosto 1902 – Pöcking, 8 settembre 2003)

Filmografia come regista

- **Das blaue Licht** (1932) *film narrativo*
- **Der Sieg des Glaubens. Der Film vom Reichsparteitag 1933. Ein historisches Dokument** (1933)
- **Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht** (1935)
- **Triumph des Willens** (1935)
- **Olympia – Fest der Völker / Fest der Schönheit** (1938)
- **Tiefland** (1940) *film narrativo*
- **Impressionen unter Wasser** (2002)

Progetti mai realizzati nel dopoguerra (tutti narrativi): *Van Gogh*, *Der Tänzer von Florenz*, *Sol y sombra*, *Drei Sterne am Mantel der Madonna* (con Anna Magnani), *Die roten Teufel*, *Die schwarze Fracht*.

Per chi volesse approfondire, consigliamo il saggio di Leonardo Quaresima «Belichtetes Material» in *Da Caligari a Good Bye, Lenin!* (2004), a cura di Matteo Galli, Le Lettere, Firenze.

SOSTIENI RAPPORTO CONFIDENZIALE

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

www.rapportoconfidenziale.org

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

The Cheat

(I prevaricatori) Cecil B. DeMille | USA - 1915 - 35mm - bianco e nero - 59'

di Fabrizio Fogliato

La realizzazione di film della durata minima di 5-6 bobine, superiori dunque all'ora, a partire dagli anni '10, allunga il periodo delle riprese, e impone la figura del regista (cioè di quello che all'epoca viene chiamato "Man behind the camera"); l'allungarsi della vita "del set", trasforma la lavorazione di un film in qualcosa di avventuroso e imprevedibile, che nulla ha più a che fare con la quotidianità delle riprese di un giorno per i film da venti minuti. Per questi motivi, il regista si impone come figura "eroica", al quale è demandato l'arduo compito di portare a termine il film che ha accettato di girare.

Cecil Blount DeMille nasce il 12 Agosto del 1881 ad Ashfield in Massachusetts, e fin da piccolo entra in contatto con l'ambiente dello spettacolo, grazie soprattutto al padre Henry, insegnante alla Columbia University e predicatore di sermoni, il quale assieme alla moglie Mathilda scrive testi per il teatro. Nel 1900 il giovane DeMille inizia a scrivere per il teatro e a recitare assieme al fratello maggiore William. Attratto dal cinema, fonda una propria casa di produzione cinematografica, la "DeMille Play Company". Nel 1913, dopo aver assistito entusiasta a *The Great Train Robbery* di Edwin S. Porter (1903), si unisce a Samuel Goldwyn e a Jesse L. Lasky e fonda la "Jesse Lasky Feature Play Company", che di lì a poco diventerà la Paramount Pictures. A partire dagli anni '20, dopo aver attraversato gli anni '10 con una serie di commedie problematiche (ed ad alto tasso erotico, come *Old Wives for new* (1918) con Gloria Swanson) sulla relazione matrimoniale, inizia ad affermarsi come realizzatore di film biblici, solco nel quale proseguirà la sua carriera fino alla fine degli anni '50. DeMille muore il 21 Gennaio 1959.

Tra i "grandi" degli anni '10, Cecil B. De Mille, è il primo a capire che al pubblico interessano solo due cose (secondo la celebre definizione di Benjamin Hampton): "soldi e sesso". Ma de Mille è anche l'unico regista hollywoodiano del periodo a comprendere l'importanza di non contrapporsi al divismo attoriale, ma al contrario di favorirlo, alimentarlo e promuoverlo, per ottenere il risultato di brillare di luce riflessa. Allo stesso modo, egli costruisce il rapporto con i produttori, non su uno sterile antagonismo, bensì su una conveniente condiscendenza, al punto che è egli stesso ad assumere i comportamenti tipici del produttore (e non del regista "autore", alla David W. Griffith), come dimostrano i suoi sforzi di intercettare le oscillazioni del gusto popolare, oltre a stimolare attraverso i suoi film, l'interesse per il mondo della moda, del design e della pubblicità.

Con il suo primo film da regista, *The Squaw Man* (1913), il regista inizia la sua attività realizzativa attraverso un cinema inteso come "arte" industriale in cui i termini produzione e rappresentazione sono da considerarsi indissociabili tra loro. Il suo intento è quello di realizzare film in cui la spettacolarità è ottenuta attraverso la rappresentazione del dramma, all'interno di storie costruite attorno a gruppi di poche persone destinate, prima o poi a confrontarsi e a confondersi con la folla. Da un regista che afferma: *"Il pubblico ha sempre ragione. Faccio i miei film per il pubblico non per la critica. Ogni volta che faccio un film, la stima dei critici dei gusti del pubblico americano scende del 10%"*, è logico aspettarsi una condiscendenza pedissequa verso la "pancia" del pubblico; invece DeMille è abile nel solleticare gli istinti più bassi (basta pensare alle commedie "sexy" degli anni '20 o al periodo di "Sangue, sesso e Bibbia"), ma lo è altrettanto, nell' "ingannare" il pubblico con finali pseudo-consolatori e auto-assolutori, per poi invece apporre feroci appendici morali (lo stesso finale di *The Cheat*, è lì a dimostrarlo).

Con il suo cinema degli anni '10, DeMille porta su grande schermo i gusti, le tradizioni e le mode della cultura highbrow nell'epoca di passaggio dall'era vittoriana all'era del consumismo. Dimostra, inoltre, sin da subito, un profondo interesse per una nascente industria pubblicitaria promuovendo il consumo di beni per la casa, di accessori e abiti direttamente nei suoi film, incrementando l'attenzione della middle-class americana nei confronti della moda e del design. Sostituisce la decadenza dell'eroina romantica con l'arditezza della "new woman" simbolo della nuova cultura consumistica, e incide nel profondo di un tessuto sociale americano cinico e ipocrita.

The Cheat (I Prevaricatori, 1915) è uno dei molti film che DeMille diresse nel 1915 (ben 14) girandolo contemporaneamente a *The Golden Chance*. *The Cheat*, è attraversato da una recitazione sobria e anti-teatrale (cosa abbastanza inconsueta per l'epoca), ed è un opera fondamentale, perché impreziosito dall'originale uso della luce e del chiaroscuro da parte del direttore della fotografia Alvin Wyckoff, il quale, applica, per la prima volta, il sistema di illuminazione messo a punto dal produttore Jesse L. Lasky

noto come "illuminazione Lasky" che prevede la messa in ombra quasi totale della scena, illuminata da un'unica enfatica fonte di luce, spesso di taglio orizzontale su un personaggio o un oggetto, dando forza all'effetto di profondità dell'immagine. Inoltre il film di DeMille, presenta, nella parte del cattivo, una maschera attoriale, come poche altre ce ne sono state, capace attraverso la sua espressività e il succitato utilizzo della luce, di disegnare sul volto stati d'animo ed emozioni, attraverso pochi e misurati movimenti e spostamenti. Il volto è quello di un attore giapponese, Sessue Hayakawa (il cui vero nome è Kintaro Hayakawa), che a partire dal 1914 si impone come stella di prima grandezza ad Hollywood, dove diventa uno degli attori più pagati del periodo (5.000 dollari a settimana) e in cui l'incontro con il regista Cecil B. DeMille (lavorerà con lui anche nel coevo *Temptation* (1915) porta alla sua consacrazione con il film *The Cheat*, in cui impersona un commerciante d'avorio che ha una relazione con una donna sposata. Il film, vero scandalo per l'epoca, mette in scena una relazione extra-matrimoniale e per di più multirazziale tra un orientale e una donna bianca. Il personaggio di Sessue, un malvagio, ambiguo e razionale, al contempo freddo e passionale, gli provoca l'ostilità del suo paese da cui viene additato come un traditore protagonista di quelli che i giapponesi chiamano Kokujoku Eiga ("Film della vergogna"), cioè quei film girati all'estero con attori giapponesi che ridicolizzano il paese del Sol levante. Il successo di The Cheat è così grande all'epoca, al punto da protrarsi negli anni, e obbliga i produttori, nel 1918, per ragioni diplomatiche a cambiare nazionalità e nome al malvagio giapponese trasformandolo in birmano. *The Cheat* ebbe diversi rifacimenti, sia negli Stati Uniti, che in Francia con *Forfaiture* di Marcel L'Herbier, e anche in Italia con *Malia* di Alfredo De Antoni (1917).

> *Edith (Fannie Ward) è la moglie frivola e vanesia di un agente di borsa, Richard Hardy (Jack Dean). Per soddisfare il suo desiderio smodato di abiti eleganti, investe, mal consigliata, a Wall Street il fondo della Croce Rossa di cui è tesoriera, ma l'investimento si rivela sbagliato. Per ripianare il debito, chiede diecimila dollari in prestito a Haka Arakau (Sessue Hayakawa), un ricco uomo d'affari birmano, in cambio di prestazioni sessuali. Quando, inaspettatamente, riceve del denaro dal marito che ha concluso positivamente una transazione finanziaria, Edith cerca di restituire il prestito ma il facoltoso birmano non accetta e si ritiene offeso per il mancato rispetto dell'accordo. Per questo si sente autorizzato a marchiare una spalla della donna con un ferro rovente, a indicare il suo diritto di proprietà su di lei. Nella colluttazione che segue, a sua volta Edith, gli spara colpendolo a una spalla; Richard, accorso sul posto, si dichiara colpevole al posto della moglie. Nell'affollata aula di tribunale, quando il marito sta per essere imprigionato, Edith, pentita, mostra a tutti la sua spalla marchiata a fuoco salvando così Richard.*

Sceneggiato da Hector Turnbull e Jeanie Macpherson, *The Cheat*, è un film sostanzialmente diviso in quattro parti: il rapporto matrimoniale tra Edith e Richard, la festa della Croce Rossa a casa di Haka Arakau, l'imbroglio e il processo. Sin dall'incipit o meglio, dal prologo, la presentazione dei personaggi è deputata, anche, già a raccontarne caratteri e psicologie. Attraverso una serie di quadri fissi particolarmente significativi, Cecil B. DeMille, introduce i tre personaggi principali attraverso didascalie programmatiche e immagini consustanziali. Il primo è: *"Haka Arakau, re dell'avorio birmano, al quale l'alta società di Long Island rende omaggio"*; alla didascalia segue l'inquadratura in mezza figura, dell'uomo vestito in abiti tradizionali ed intento a marchiare a fuoco i propri manufatti. L'utilizzo dell' "illuminazione Lasky" disegna sul suo volto ombre minacciose e ammonitrici, rafforzate, nella rappresentazione "infernale", dall'uso del fuoco proveniente dal braciere, che non a caso rimane l'unica luce prima della chiusura in dissolvenza. Il secondo è Richard Hardy: *"Mediatore finanziario di New York"* presentato mentre è intento a controllare i valori di borsa e a verificare il buon fine delle sue operazioni finanziarie. La luce diffusa che illumina la sua mezza figura, staccandola dallo sfondo nero, tende a mettere in evidenza la figura di un uomo totalmente assorbito dal proprio lavoro e isolato dal contesto sociale (come dimostreranno le inquadrature seguenti, in cui rifiuta l'invito a caccia dei propri amici, e dove si disinteressa delle loro parole). L'ultimo personaggio è Edith Hardy, (interpretata dalla diva del film Fannie Ward), che non a caso, viene presentata a parole, semplicemente (in riferimento al marito), come: *"Sua moglie"*, mentre l'immagine che segue si apre con un iris che mostra la sua figura attraverso gli stilemi delle fotografie di moda: la donna, seduta su una poltrona, è intenta ad accarezzare un levriero, poi si alza, si dirige verso la macchina da presa e con sguardo ammiccante si rivolge direttamente al "suo" pubblico. Già in queste tre brevi sequenze, l'elemento centrale appare quello della ricchezza, con tutto il suo carico di rischi e opportunità. In *The Cheat*, infatti, il denaro entra subito nella storia sin dalla prima sequenza che, dopo aver presentato la donna come *"La frivola"*, segue in montaggio parallelo il rapporto a distanza (via telefono) tra il marito e la moglie, basato esclusivamente sul denaro sperperato dalla donna e mostrato attraverso i conti nelle mani del marito. Il filo rosso della ricchezza, percorre tutto il film, e innerva tutta la società in esso rappresentata: la filantropia della borghesia newyorkese verso la Croce Rossa, il rapporto matrimoniale incentrato sullo scambio di denaro (e la stessa Edith a rimproverare al marito: *"Devo avere nuovi vestiti per gli eventi della Croce Rossa. Sono tesoriera del fondo"*), le previsioni sbagliate dell'amico che istiga la donna a investire diecimila dollari sulle azioni della Union Copper, e infine la vita stessa di Haka Arakau, rappresentato come un signorotto feudale dell'estremo oriente, chiuso nelle stanze della sua "pagoda" tra fumi ed incensi, ma altrettanto abile nel trasformarsi in uomo della high-class newyorkese e a mimetizzarsi in essa per portare avanti i suoi oscuri traffici e interessi. Tutte le didascalie di *The Cheat*, sono, in un modo o nell'altro costruite attorno alla parola "denaro", che nella seconda parte del film (quella che si apre con *"L'imbroglio"*, coincide con il concetto di "possesso". La scena in cui si materializza lo scambio, non rispettato, tra sesso e denaro, tra Edith e Arakau, è incentrata sulla dominante retorica della luce, attraverso il cui uso espressivo, vengono amplificati l'erotismo, la violenza e la perversione. Il

momento centrale è quello in cui, Haka Arakau, marchia a fuoco la spalla della donna certificandone il suo possesso (poco prima egli stesso aveva spiegato alla donna il senso di quel suo marchio: *"Significa che appartiene a me"*). L'utilizzo straniante ed espressionista del primo piano, conferisce alla scena tutta la carica eversiva e scandalosa (che mantiene tutt'oggi), costruita da DeMille attorno al binomio peccato/colpa. Il successivo ferimento da parte della donna nei confronti di Arakau, rappresenta l'inizio del conflitto, fino ad allora rimasto latente, tra due mondi contrapposti ed esplicitato attraverso una didascalia (che nulla ha a che vedere con i dialoghi del film), volta ad affermare quasi un concetto filosofico: "*L'oriente è l'oriente e l'occidente è l'occidente, e mai i due si incontreranno*". La donna, viene a sapere dell'arresto del marito attraverso il titolo del giornale, ma sono le due immagini che aprono il racconto dopo la tragedia ad essere particolarmente significative: in campo medio vediamo Richard rinchiuso dietro le sbarre della

prigione, e successivamente, con lo stesso campo, Edith rinchiusa nella "prigione" dorata della sua casa. Le due immagini fungono da preambolo alle successive sequenze, che attraverso il montaggio analitico, raccontano di due "prigioni" limitrofe, in cui sia l'uomo che la donna, a causa della loro avidità sono costretti vivere, cancellando così la felicità superficiale regalata a loro dall'accumulo di denaro. La scena finale, quella del processo, certifica da un lato la validità del concetto filosofico precedentemente espresso e dall'altro attraverso un finale cinico e beffardo, come sesso, denaro e colpa, rappresentino l'unica vera condanna per l'uomo. Al momento della condanna di Richard, Edith, fa esplodere tutta la sua rabbia, e attraverso una scena enfatica e teatrale (l'unica del film), mostra al pubblico del tribunale il marchio sulla spalla e l'affronto subito, scatenando così la folla che mira al linciaggio di Haka Arakau. Subito dopo il giudice assolve il marito, il quale dopo aver baciato e abbracciato la moglie, si dirige con lei verso la macchina da presa, attraversando un "tunnel sociale" fatto di due ali di folla festanti, mentre l'iris si stringe attorno a loro. L'uso insistito del primo piano durante la scena delle audizioni processuali, unito alla panoramica orizzontale che mostra i volti della giuria popolare, servono al regista per costruire una scena di sublime coinvolgimento emotivo, in cui sono le ombre sui volti, le pieghe della pelle, il roteare degli occhi a costruire il climax incentrato sulla presupposta furbizia dell'uomo d'affari giapponese. Quello che segue, invece, mostrato come trionfo della società americana (e quindi dell'occidente), è solo un finale consolatorio e auto-assolutorio realizzato per compiacere il pubblico, perché dietro di esso, si nasconde l'ammonimento morale e feroce (quello del vero "imbroglio" a cui fa riferimento il titolo), secondo cui il denaro non nobilita l'uomo, ma lo rende solo più cinico.

Fabrizio Fogliato

The Cheat

regia, montaggio: Cecil B. Demille; sceneggiatura: Hector Turnbull, Jeanie Macpherson; fotografia: Alvin Wyckoff; musiche: Robert Israel; interpreti: Fannie Ward, Sessue Hayakawa, Jack Dean, James Neill, Dana Ong; casa di produzione: Lasky Feature Play Company; paese: USA; anno: 1915; durata: 59'

Lo svitato

Carlo Lizzani | Italia - 1956 - 35mm - bianco e nero - 98'

di Matteo Contin

«Sei autori in cerca del personaggio. No comment.»
Nello Santi, produttore del film

«"Lo svitato" è stato colpito dalla critica perché sembrò, dopo due film come "Achtung banditi!" e "Cronache di poveri amanti", il cambiamento immotivato di un regista che era stato catalogato, seppur più giovane, come neorealista.»
Carlo Lizzani, www.schermaglie.it

Achille lavora come factotum presso un quotidiano, ma ha il sogno di diventare giornalista. Dopo aver scritto un pezzo (in parte inventato) su un pugile dal cuore d'oro che gli viene sottratto da un collega e osannato dalla redazione, Achille prende coraggio e decide, spinto dall'amico Gigi, di creare una notizia per poi avere l'esclusiva. Decidono così di sequestrare i cani di una mostra canina e di liberarli dopo qualche giorno, in modo così di avere il doppio scoop del sequestro e del ritrovamento. Achille spera così di diventare un giornalista e di conquistare il cuore della bella Elena.

Milano cerca la sua identità

Sin dalla prima inquadratura, Lizzani vuole farci capire in che città ci troviamo, introducendoci in un contesto ben preciso. Non siamo nella Roma saldamente ancorata alla sue rovine (dell'Antichità e della Seconda Guerra Mondiale), ma siamo in una città che sembra priva di un passato ma affamata di futuro: Milano è una città neonata, che giorno dopo giorno, cresce e si sviluppa. Non è un caso che l'immagine di apertura del film sia proprio quella di un cantiere popolato da muratori e da enormi gru, macchinari che sembrano essere i numi tutelari del futuro della città. Gru vorticano sopra i cieli di Milano, mentre il suo terreno è costantemente trivellato: Milano è una città in costruzione, che non ha ancora trovato un suo equilibrio architettonico e sociale, che è alla continua ricerca di un'identità che finalmente incontrerà (e non poteva essere altrimenti) nello sguardo entusiasta e ancora positivo del boom economico. Milano e i suoi abitanti sembrano avere trovato qualcosa in cui credere, qualcosa su cui fondare l'identità della propria città: il denaro ed il successo. E Milano si muove, si muove velocemente e crea, costruisce, aggrega. Ci sono i bar, le osterie, le sale da biliardo, le palestre e i night club, luoghi in cui ribolle la vita e il commercio.

Achille pie' veloce

È solo dopo questa sequenza di apertura che compare Achille (Dario Fo), il protagonista della pellicola, uomo alla continua ricerca di un'aderenza nei confronti di una città che, spontaneamente, lo rigetta. Achille corre, questo è chiaro. Subito dopo essersi svegliato, comincia a correre e non si ferma mai, catapultato incessantemente da casa al posto di lavoro, dalle commissioni alle uscite serali. Nella sua corsa non c'è la frenesia della Milano degli anni Cinquanta, c'è piuttosto l'entusiasmo del dopoguerra, entusiasmo quasi aprioristico, che investe qualsiasi cosa, dal lavoro, all'amore, dal divertimento all'architettare una truffa. «Il primo contatto con Milano è subito esaltante. Gran parte della città è in macerie, ma basta un primo contatto con l'ambiente giornalistico e artistico per farci sentire Roma lontana e provinciale»; è con queste parole che Carlo Lizzani descrive il suo arrivo a Milano nell'immediato dopoguerra, parole in cui sembra riflettersi in maniera limpida l'entusiasmo e l'euforia di Achille, la sua voglia di sentirsi parte di grande ingranaggio il cui scopo è quello di rendere più grande e più importante la città (e quindi ognuno dei suoi abitanti).

L'entusiasmo di Achille non conosce freno, nemmeno quello spietato e crudele dei meccanismi della città. Il successo che il ragazzo insegue con così tanto investimento di forze, è più il desiderio di sentirsi attivo nella costruzione di questa nuova Milano che speranza di scalare classi economiche e sociali. Al contrario dell'amico Gigi, la truffa che Achille architetta non è una semplice speculazione giornalistica, quanto l'unica e reale possibilità di diventare finalmente qualcuno e quindi degno di potersi definire parte attiva nella fondazione della città. Perché Milano non ha occhi di riguardo per i suoi abitanti, e solo la fortuna, la furbizia e un po' di ingegno, può dar loro la possibilità di trovare un posto tra le sue vie, i

suoi palazzi.

La maschera di Achille

L'esordio di Dario Fo sul grande schermo non venne accolto dalla critica in maniera positiva, che definì inadatta per il cinema la sua fisicità, il suo gesticolare e le sue espressioni di stampo teatrale. Rivista oggi invece, l'interpretazione di Dario Fo (che è anche sceneggiatore del film con Lizzani, il fratello Fulvio e Augusto Frassinetti, Massimo Mida, Bruno Vailati) rimane forse l'unico esempio nel cinema italiano di una comicità del tutto giocata sul corpo, i cui modelli sono sicuramente i comici del muto (più Keaton che Chaplin) e il più recenti Monsieur Hulot di Jacques Tati, che tre anni prima si era fatto conoscere anche all'estero grazie al primo lungometraggio "Le vacanze di Monsieur Hulot". E così Dario Fo corre a perdifiato per Milano superando tram stracolmi di persone, si agita gesticolando ed espone le sue emozioni con un misto di timidezza e risolutezza che fanno del suo Achille una maschera estremizzata ma al contempo profondamente umana. Questo aspetto lo rivela anche il finale della pellicola che, con i toni della favola, risistema la vita di Achille che, nonostante la sfortuna avuta (il colpaccio non è andato bene e Gigi è scappato con la sua innamorata) riesce lo stesso a trovare l'amore, dapprima ritenuto impossibile, per la femme fatale Diana (Franca Rame), fascinosa ma intelligente e soprattutto pronta a donare il suo amore senza alcun tornaconto.

Carta stampata

Un elemento importante del film è il ruolo dell'informazione. Lo stesso Lizzani, vide Milano la prima volta proprio grazie al giornalismo quando, nel 1945, vi si trasferì per un anno a lavorare nella redazione del settimanale "Film d'oggi", nato dalle ceneri del fascista "Cinema" (di proprietà di Vittorio Mussolini) grazie all'iniziativa dello stesso Lizzani e di Giuseppe De Santis e Gianni Muccini (che ne diventò il direttore). Quella de "Lo svitato", è però un giornalismo del tutto diverso da quello abitato da Lizzani. Achille lavora in un giornale della sera che fagocita pettegolezzi, notizie di poco conto gonfiate fino all'estremo e che obbedisce ciecamente alla regola che cane che morsica uomo non è una notizia, mentre uomo morsica cane invece lo è. La critica feroce (ma sempre divertita) mossa da "Lo svitato" nei confronti di questo giornalismo degenerato è uno degli aspetti più moderni e attuali della pellicola. L'idea stessa alla base del film è una critica in tutto e per tutto a questo sistema: Achille e l'amico Gigi non documentano un fatto, ma costruiscono una notizia, provocano direttamente il fatto per poi raccontarlo come meglio credono. L'altro momento in cui il giornalismo viene preso di mira, è l'incontro in redazione con il Mostro (interpretato da Franco Parenti, in quel periodo sodale di Dario Fo), una sequenza di assoluta comicità cinica e grottesca infarcita di una critica sociale proiettata nel futuro che, seppur slegata dalla struttura narrativa, è uno dei momenti meglio riusciti della pellicola.

Lo sguardo di Lizzani

Con alle spalle una decina di film, tra documentari e film di fiction a tema storico (e comunque improntati su un registro drammatico), Carlo Lizzani dirige nel 1956 "Lo svitato", una delle sue poche incursioni nella commedia e, sicuramente, quella meglio riuscita. Se l'apporto di Dario Fo è riconducibile alle invenzioni comiche, al taglio moderno dell'umorismo e alla satira sociale, la mano di Lizzani si fa notare nella descrizione atipica di una Milano che parte dal basso ma la cui risalita è ancora un work in progress. Per questo lo sguardo di Lizzani si concentra quasi unicamente nella descrizione della Milano popolare con i suoi bar, i suoi tram e i suoi locali, ma sfruttando l'architettura della città per rendere più spettacolari alcune sequenze. Il contributo di Lizzani più importante è però riconducibile all'atmosfera realistica che si respira durante la visione: il film comico (soprattutto se sfruttava una comicità surreale come fa "Lo svitato") all'epoca era sempre circondato da un'aurea naïve, un'atmosfera giocosa, teatrale. Lizzani cala la comicità sopra le righe di Achille in un contesto del tutto realistico, grazie anche all'uso di location reali (molte scene sono in esterna e poche sono girate in studio di posa) e di una precisione nella descrizione fisica dei luoghi.

Matteo Contin

RASSEGNA STAMPA 1956

[...] "Lo svitato" rimarrà ineguagliabile come esempio di infantilismo umoristico. Dall'incapacità eschimese di baciare con le labbra, a quella antropofaga di cibarsi di frutta e verdura, tutte le native inibizioni degli uomini mi tornarono in mente e mi afflissero, durante la proiezione del film. Per carità, non parliamo di ciò che vi accade. Ne "Lo svitato" niente è quello che è e niente è un sovvertimento, o un'astrazione, o una qualunque intelligibile deformazione di quello che è. "Helzapoppin", dunque? Volesse il cielo. Tutto, al contrario, qui è realistico e organico, ma stolto. Uno scemo corre più dei tram e dei campioni impegnati in una gara podistica, ma nessuno lo toglie di mezzo affibbiandolo allo sport. Una intenzionale beffa dei giornali scandalistici, riabilita i giornali scandalistici. Due ragazze vanno e vengono senza saper che fare. Gratuite apparizioni di palestre ginnastiche, di bigliardini, di scuole di ballo. Un gag charlottiano (quello dei telefoni incrociati) affianca stupito un gag margadonniano (quello del vigile immunizzato da uno scroscio di frasi retoriche); battute come «Dai, vieni via», sfiorano battute come «In casa sono sempre io che agucchio»; un che di floscio, di grinzoso come una vescica o una matrice vuota, mi inflisse, da ogni inquadratura del film, una vaga nausea e una lunga pena.[...]
Giuseppe Marotta da "Questo buffo cinema" (Bompiani, 1956)

[...] Certo che da un regista come Carlo Lizzani si sarebbe desiderata una più conclusa armonia narrativa, una meno facile episodica, una più concreta vitalità di soluzioni, ma siamo sul piano del grottesco e come non apprezzare quella novità di proposte comiche e quella tutta fresca e scattante dose d'umorismo che pervade anche i temi più comuni? Il pubblico, così, pur sconcertato da certe innovazioni che, spesso, non gli hanno consentito di cogliere le sottigliezze delle diversissime e contrastanti parlate d'ogni personaggio, ha prestato allo *scherzo* un'attenzione divertita e cordiale. [...]
Gian Luigi Rondi da *Il Tempo* del 4 marzo 1956

Lo svitato

regia: Carlo Lizzani; sceneggiatura: Dario Fo, Fulvio Fo, Augusto Frassinetti, Carlo Lizzani, Massimo Mida, Bruno Vailati; fotografia: Armando Nannuzzi; montaggio: Enzo Alfonzi; musiche: Roberto Nicolosi; suono: Alberto Bartolomei, Gabriele Della Vedova; operatore: Marcello Gatti; scenografie: Mario Sertoli; scenografie e set: Pek G. Avolio; trucco: Duilio Giustini; acconciature: Gustavo Sisi; aiuto regia: Dario Fo, Massimo Mida; produttore: Bruno Vailati; direttore di produzione: Mariano Englen, Gino Mordini; interpreti: Dario Fo, Franca Rame, Giorgia Moll, Leo Pisani, Riccardo Tassani, Umberto D'Orsi, Carlo Bagno, Antonio Cannas, Cioni Carpi, Giancarlo Cobelli, Franco Ferrari, Amedeo Girardi, Umberto Molino, Laura Piatesi, Enrico Rame, Jacopo Fo; produzione: Galatea Film; distribuzione: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC); paese: Italia; anno: 1956; data di uscita nelle sale italiane: 20 marzo 1956; visto di censura: 21231 del 20-02-1956; durata: 98'

Ombre da Albione.
Il cinema di Robert Morgan

di Luigi Castellitto

Robert Morgan è un'artista britannico (classe 1974) dedito alla regia di cortometraggi horror, per i quali è pure soggettista, regista, montatore ed animatore; tutti i suoi corti presentano una fortissima componente di stop-motion. Nato a Yateley, nell'Hampshire, ma ora residente a Londra, ha subito il battesimo spirituale all'età di tre anni, quando lo zio gli permise di guardare *Fiend Without a Face,* un fanta-horror del 1958, diretto da Arthur Crabtree ed inedito in Italia, che riprende gli stilemi classici di quel decennio. Da allora il germe del macabro ha germogliato nella sua mente, figliando un'ossessione per mostri e creature di ogni sorta. Le sue opere, vincitrici di diversi premi cinematografici, sono brevi ma intense, difficilmente vi rientra qualcosa di leggero, e il clima che si respira in esse è spesso truce e disperato. Contengono spesso una rappresentazione in celluloide di esperienze personali vissute in famiglia.

Il primo titolo è del 1999, *The Man in the Lower-Left Hand Corner of the Photograph*, un corto tredici minuti completamente in *passo uno*. Una storia di solitudine, di degenerazione fisica e mentale, di squallore, ma pervasa da una punta di speranza, seppur inquietante... Come grandi maestri ci hanno insegnato, vedi ad esempio Jan Švankmajer o Jiří Trnka, cui i lavori di Morgan paiono rimandare, l'uso di tale tecnica non pregiudica la resa drammatica, e infatti, in questa pellicola, troviamo una componente espressiva molto forte, che riesce addirittura a superare molte interpretazioni di presenze in carne ed ossa. In termini fotografici sussistono riprese che pongono l'accento sul primo piano e il dettaglio, con sfumature di zoom ottico. C'è anche un'interessante campo con la tecnica dell'*iride* associata ad un leggero *flou.*

Passiamo a *The Cat with Hands* (2001), classico incubo da leggenda, con un demoniaco gatto, dotato di arti umani, che porta via parti del corpo alle sue vittime, fino a prenderne le sembianze. La tecnica è mista, animazione e scene con attori umani; l'amalgama funziona alla grande. Ambientazione vittoriana, resa anche dai titoli di apertura e chiusura in stile retro. È forse l'unica opera ad avere una vena grottesca.

C'è poi lo scioccante *The Separation* (2003), vincitore di un premio BAFTA come miglior short film. Il plot narra di due gemelli siamesi e del trauma della loro separazione, mai superato completamente perché sentito come una mancanza, una castrazione emotiva. È come se ci fosse una sindrome dell'arto fantasma estesa all'intera altra persona, ma con una connotazione più di cuore che di cervello. Il tutto culminerà con una regressione allo stato embrionale. L'atmosfera è malsana, ma anche molto triste, con parallelismi sonori di musica cupa e da carillon. Curioso come i primissimi piani, anche che si parla sempre di pupazzi, hanno una discreta potenza espressiva, cara alle teorie di Carl Theodor Dreyer su questo tipo di inquadratura. Ottima anche la scenografia, con evidenti richiami e metafore sparse qua e là.

L'ultimo film prodotto è *Monsters,* del 2004, unico a non far uso di animazione. Probabilmente il più debole dei quattro, per via di una non rilevantissima originalità. Discreta fotografia, ad opera di Marcus Waterloo, già collaboratore di Morgan in precedenza, découpage classico ma ottimo uso delle luci. Nonostante la breve durata riesce a trasmettere discreta tensione ed è plausibile un fattore empatico dello spettatore verso il protagonista. La natura dei mostri del titolo è ambigua, possono essere quelli terreni, carnali, oppure quelli partoriti dalla mente umana, sadici e crudeli, ma nati in difesa di animi più sensibili e disagiati. Il finale spingerà ad una propria interpretazione.

Luigi Castellitto

Robert Morgan /// filmografia

The Man in the Lower-Left Hand Corner of the Photograph (UK/1999)
parte 1 - *http://www.youtube.com/watch?v=UNiZCrdTnUM*
parte 2 - *http://www.youtube.com/watch?v=YamOuTXywy0*

The Cat with Hands (UK/2001)
http://www.metacafe.com/watch/1252544/the_cat_with_hands

The Separation (UK/2003)
http://www.youtube.com/watch?v=ybEjyGmVub8

Monsters (UK/2004)
http://vimeo.com/8268959

L'immagine conturbante
Intervista a Francesca Fini

a cura di Alessio Galbiati

Sono molte le forme possibili dell'immagine in movimento, inutile confinare la passione per esse al solo cinema, perché è nella moltitudine delle sue concretizzazioni che il cinefilo (contemporaneo) trova il proprio appagamento, la soddisfazione della propria dipendenza. «Ho la mia dose o non ce l'ho» diceva Jean Epstein a proposito dei serial cinematografici degli anni dieci. È sano dunque allargare i confini, abbattere gli inutili steccati che contengono il piacere in categorie pre-costituite delle quali non se ne sente l'esigenza, necessarie unicamente al "mercato" dell'Arte, come a quello sotto casa. Da qualche tempo anche le riviste cinematografiche provano gusto ad estendere il proprio gusto, alla ricerca di una ri-definizione del proprio specifico, come pure d'un maggior numero di lettori.

Francesca Fini è una donna–immagine: produttrice di immagini (statiche ed in movimento, reali e sintetiche) attraverso l'utilizzo di differenti linguaggi: dalla performance alla regia, dall'interaction design alla (hyper) grafica, passando per una miriade di ibridazioni e contaminazioni. Nel corso degli anni si è cimentata con diversi media, esordendo addirittura nel '96 con il romanzo (di autobiografica formazione) "Così parlo Mickey Mouse", per passare poi a lavorare per il cinema e la televisione. La sua formazione multidisciplinare è divenuta la forza e la caratteristica dalla quale partire per costruire una propria organica ed originale carriera artistica. Il corpo è per lei territorio sensibile con il quale esplorare suggestioni e riflessioni sull'ancestrale (a)modernità dei bisogni e delle necessità dell'uomo (meglio, la donna) e della sua rappresentazione, ma soprattutto campo di battaglia entro il quale, e con il quale, articolare azioni e gesti che diventino altro da sé. Corpo manufatto ibridato con tecnologia concettuale d'ispirazione cyberpunk (low-tech femminista alla luce del "Manifesto cyborg" di Donna Haraway, testo-faro dell'artista romana).

Le immagini in movimento di Francesca Fini sono ordigni conturbanti, turbano evocando passioni ed emozioni, mettono in scena un corpo amplificato dalla tecnologia che mantiene intatta la propria natura animale e biologica. I video delle sue performance, sempre d'ottima fattura, riescono ad essere non mere registrazioni ma veri e propri piccoli film colmi di sorprendente ed ammaliante genialità.

Alessio Galbiati: Videoarte è divenuto un termine ombrello sotto al quale far convergere una miriade di forme artistiche differenti; già di per sé la videoarte, essendo un linguaggio e come tale catalizzatore di altro da sé, contiene-rielabora-trasforma altri linguaggi e forme artistiche. Dalla sua nascita, con le prime opere di Nam June Paik, fino ai giorni nostri, la videoarte è stata ed è tutto ed il contrario di tutto. Con i video di Francesca Fini ci si trova di fronte alla concretizzazione audio/video (dunque cinematica) di performance artistiche uniche. I tuoi video sono infatti la registrazione di operazioni artistiche uniche ed irripetibili, molto spesso concepite proprio per il solo occhio digitale della telecamera – unico spettatore ammesso alla messa in scena. Insomma: cos'è per te la videoarte e che definizione daresti alla tua ricerca artistica entro questa forma d'espressione?

Francesca Fini: Dici bene riguardo la videoarte, e infatti io non me la sento di avventurarmi in definizioni e previsioni, diventando una delle tante voci del coro.
Ultimamente ho assistito ad un fenomeno interessante; mentre il Guggenheim ha indetto un coraggioso concorso su Youtube, selezionando poi una ventina di filmati di grande qualità tecnica ed estetica (tanto da spingere alcuni frequentatori del canale a parlare snobbisticamente di "i-pod commercials"), altrove si pensa che per essere artisti bastino i concetti, e si esalta la povertà estetica e tecnica come se fosse un valore (come si dice: se fai delle belle foto sei un bravo fotografo, se fai delle brutte foto sei un'artista).
Ho sentito esaltare e demolire Bill Viola, da grandi personaggi del mondo dell'Arte, con argomenti altrettanto convincenti. Ed è proprio come dici tu: la videoarte è tutto e il contrario di tutto. Secondo me

la videoarte, proprio per la sua natura di catalizzatore di linguaggi, è arte all'ennesima potenza; ovvero un campo minato su cui saltano i cervelli, perché non col cervello ci si dovrebbe avventurare, ma con l'istinto. Un istinto alla "Karate Kid", che ti fa muovere come un giunco ascoltando lo spazio ad occhi chiusi, è lo strumento principe di indagine dell'arte contemporanea. A volte non capisci perché ma sai che qualcosa è profondamente contemporaneo, mentre altre cose non lo sono affatto. Che qualcosa è avanguardia, videoarte, e altre cose non lo sono. Questo mistico istinto è la chiave per decifrare la videoarte.
E io mi muovo istintivamente – in questo momento della mia vita artistica – in un luogo di confine tra la videoarte e la performance art. Il mio bisogno di raccontare una storia – e fissarla per sempre attraverso il video – deve passare attraverso un'esperienza personale improvvisa, contingente, unica e irriproducibile, che è la performance art. La performance art, e il mio immergermi in un'esperienza catartica dai risvolti imprevedibili, mi consente di essere leale con il mondo, offrendogli autenticità. Mentre la scatola visuale a volte molto complessa in cui la mia performance si muove e viene immortalata, mi consente di essere leale con me stessa, di non tradire il mio amore assoluto per la Bellezza.
Un esempio di questa urgenza che diventa metodologia è "Oasi nel deserto", in cui la mia performance, ispirata al cinema surreale, mi vede trascinare una sdraio da spiaggia alle tre di notte nella zona residenziale di Tor Bella Monaca, vestita come una diva anni '50. Arrivo davanti ad un muro buio come la notte, appoggio la mano e la parete si apre magicamente, rivelando una spiaggia assolata, che è creata da una proiezione video. Io mi siedo sulla sdraio a bermi quel sole artificiale che si mescola ai graffiti nel muro fatiscente. Il significato della performance credo sia chiaro; ogni deserto ha la sua piccola oasi, che diventa metafora dell'immaginazione, invocata dal graffito virtuale impresso temporaneamente dal video e da quello reale e perpetuo inferto da un artista sconosciuto. Ma anche l'oasi ha il suo deserto, e io consumo in perfetta solitudine una performance situazionista irripetibile, destinata in quel momento solamente a me stessa e alla telecamera che inquadra la scena.

Alessio Galbiati: Quali sono le modalità produttive delle tue opere? Vorrei provassi a raccontare la tua autarchica predisposizione alla produzione anche attraverso la descrizione dello studio autocostruito entro il quale gran parte delle tue opere prendono vita.

Francesca Fini: Questa pratica "autarchica" di lavoro l'ho adottata nei miei ultimissimi video "War", "The shadow" e "Western meat market – the birth", e sta diventando una metodologia, una cifra stilistica per così dire. Provenendo dal mondo dell'audiovisivo ho raccolto nel corso degli anni un know how tecnico, una capacità narrativa – e direi anche certe deformazioni professionali – che non possono non influenzare il mio modo di fare arte. Quando penso ad una performance o ad un'installazione, io penso anche subito allo sguardo che la catturerà perché possa essere diffusa. Le mie sono videoperformance in molteplici sensi; perché spesso includono il video o l'interazione con il video, ma soprattutto perché la principale modalità di diffusione di queste opere è l'audiovisivo. Ovvero sono opere in cui la performance art – linguaggio temporaneo per antonomasia – diventa l'esperienza unica e irripetibile che condivido con il destinatario finale, a cui arriva sotto forma di audiovisivo. In tal senso le opere audiovideo che produco rientrano nel variegato mondo della videoarte, proprio perché sono concettualizzate nel momento in cui viene concettualizzata anche l'opera.
Naturalmente in arte non si inventa mai nulla e io mi sento vicina alla ricerca video di Vito Acconci, al suo particolare modo situazionista di fare videoarte attraverso se stesso e il suo corpo.
A tale scopo, visto che ho la presunzione di essere una delle poche persone che sanno riprendere davvero un'opera di performance art, ed essendo anche in genere la protagonista delle mie performance, mi trovo ad affrontare il paradosso fisico di dover essere contemporaneamente davanti e dietro la videocamera. Sono riuscita a rendermi indipendente costruendo insieme al mio compagno uno studio fotografico un po' speciale, nel seminterrato della casa dove abito. È una sorta di scatola performativa completamente rivestita di cotone nero, per assorbire la luce e isolare l'azione. Tutto intorno ci sono gli stativi con le luci, i microfoni e telecamerine tascabili HD orientate strategicamente. Il totale dell'azione è invece registrato frontalmente dalla mia inseparabile Sony HDV.
Utilizzo un manichino posizionato dove si svolge l'azione per orientare le telecamere e fare le luci, poi accendo questa macchina infernale e do il via alla performance. Performance che vivo in questo modo per la prima volta, in solitudine, nel box performativo che ho costruito nella mia casa, davanti alla telecamera, generalmente di notte e nel silenzio assoluto. La vivo senza aver fatto prove preliminari, se non dentro la

mia testa, o dopo aver eseguito dei semplici test per la strumentazione e i devices tecnologici che dovrò utilizzare in fase performativa. Ovviamente quella stessa performance mi capiterà in seguito di ripeterla, magari più volte, in teatri e gallerie d'Arte, davanti ad un pubblico, come sono spesso invitata a fare. Ma non avrà mai più il sapore autentico della prima volta, quella che ho catturato in video e per me stessa.
Una performance può anche nascere ed essere concettualizzata davanti al video. È il caso di "War". La mia idea era di riempire la stanza di palloni colorati con dentro della vernice, e poi farli scoppiare. Non avevo un'idea precisa di dove andare a parare, in quel caso. Avevo in mente l'action painting, ma niente di più concreto. Volevo provare a capire dove mi avrebbe portato quest'esperienza. Ho allestito il box, riempito di pittura i palloncini. Dopo le prime esplosioni, con la pittura che mi colava dalle mani e sul vestito, ho capito che in realtà era come se stessi uccidendo qualcuno. I palloni erano faticosi da rompere, dovevo comprimerli, schiacciarli con tutta la forza che avevo, con tutta la violenza che trovavo, dovevo strangolarli per farli esplodere. Una fatica mostruosa che mi lasciava svuotata, sconvolta, ad ogni esplosione, come se stessi facendo qualcosa di orribile. Eppure non riuscivo a smettere.
Così è nato "War".

Alessio Galbiati: Anche dal punto di vista cinematografico la produzione dei tuoi video non sembra essere lasciata per niente al caso. Utilizzi sempre telecamere di buon livello, spesso più d'una, adotti una fotografia complessa ed una cura particolare all'audio è immediatamente riscontrabile. Anche in questo caso fai tutto da sola?

Francesca Fini: Sì, ho studiato direzione della fotografia in ambito digitale, sono sound designer e video editor. Quindi curo io la fotografia, monto io il materiale multicamera che produco, e mixo il suono che, soprattutto nelle mie ultime performance, è prodotto dal vivo grazie a strumenti di interaction design.
Lavorare alle mie cose in solitudine mi piace moltissimo, anche se spesso coinvolgo altri performer e li invito a partecipare ai miei esperimenti.

Alessio Galbiati: "Western Meat Market - the birth" è la tua ultima creatura. Un video di 7 minuti in cui esplori il concetto di carne maneggiandone dei pezzi inseriti in un contesto/messa-in-scena sviluppato all'interno di una installazione di interaction design. Un'installazione, entro la quale sarà l'esperienza sensibile, il contatto, a far risuonare suoni e le immagini. Un'opera dal forte impatto visivo ed emozionale che sintetizza/concretizza, appunto nel video, parecchie delle pratiche artistiche da te praticate: performance, interaction design, videoarte, regia, sound editing e live cinema. Vorrei sapere quali sono state le idee guida per la realizzazione dell'opera e come, tecnicamente, l'hai resa possibile.

Francesca Fini: "The birth" è la prima di un set di azioni performative con cui voglio raccontare il rapporto della nostra cultura con l'idea di carne, spogliata dai suoi riferimenti sessuali e intesa come l'essenza stessa, materiale e fisica dell'altro, lo spazio che occupa, il suo odore nell'aria, e la sua interazione con noi. La carne è fatta di tutto, ed è un conduttore di mondi con i quali cerchiamo una qualche forma di dialogo, di negoziazione. Io racconto questo cortocircuito, il cortocircuito della magia del tocco e del riconoscimento della presenza dell'altro, del mondo, di qualcosa di sfuggente ma innegabile, attraverso l'interaction design.
Nella performance mi trovo davanti ad un altare coperto di carta stagnola. L'altare è sorretto da pile di libri e candele accese; i lumi della ragione con cui noi occidentali esorcizziamo la paura del vuoto.
Ho un capo di un elettrodo a basso voltaggio nel braccio, che polarizza tutto il mio corpo, attraversato parte a parte da un flusso di energia a tratti percepibile. L'altro polo dell'elettrodo è fissato alla carta stagnola che riveste l'altare. Quando tocco la carne, questa fa da conduttore e il circuito si chiude, inviando un segnale a un sintetizzatore digitale che lo traduce in una sinestesia di suoni e immagini grafiche. Così

è come se dessi voce a quella carne, come se la facessi cantare. All'inizio il canto è asettico, costituito da una ripetitiva sequenza di note di pianoforte, ma poi si trasforma in una sinfonia di versi. Ogni volta che tocco la carne, questa risponde con il verso di uno degli animali della Terra intrappolati in un ecosistema in declino. E una parte interessante della performance è quello che non si vede, quello che succede dopo, quando lavo questa carne purificata, questa carne a cui ho fatto cantare il suo ultimo canto di morte, e la offro per cena ad un gruppo di amici.

Alessio Galbiati: Trovo assai interessante nei tuoi lavori la centralità data al corpo umano, corpo che diviene al contempo soggetto ed oggetto, struttura sopra alla quale riconfigurare un reale possibile. Un corpo, sempre di genere femminile e (quasi) sempre il tuo, immerso in una realtà tecnologica, rischiarato dalla "teoria del cyborg" di Donna Haraway. Il corpo nelle tue performance diviene concretizzazione artistica del cyborg teorizzato da Haraway: «un organismo cibernetico, un ibrido di macchina e organismo, una creatura che appartiene tanto alla realtà sociale quanto alla finzione». È dunque, la tua, una ricerca/indagine sulle forme possibili dell'essere umano cibernetico?

Francesca Fini: «Essere un cyborg è la condizione del ventunesimo secolo, non un'identità o uno stile di vita opzionale» (Geert Lovink, Dark Fiber).
Cito Lovink perché di fatto siamo tutti già dei cyborg, per quanto quest'idea possa risultare spiacevole. Abbiamo imparato ad amplificare e ad appuntire i nostri sensi attraverso delle protesi cyborg non rendendoci conto della portata e del significato dei gesti che compiamo quotidianamente. In una mia performance io sviluppo il tema visivo cyberpunk del display tv al posto della testa. Tengo questo display davanti alla faccia, poi lo lascio scivolare lungo il corpo. Il video nel monitor replica le parti di me che vengono "inquadrate" durante la performance, come in un radiografia pop: il cuore si squarcia e pulsa, la pancia si apre e rivela un segreto. Molti mi hanno detto che sono rimasti turbati da questa visione, da questa mescolanza tra l'immagine nel display e il mio corpo, da questo riflettersi continuo di reale e virtuale, senza pensare che questa mescolanza è il cocktail quotidiano della loro esistenza, quando soffiano la vita nell'involucro vuoto dei loro avatar, nelle chat o nei social network, davanti ad un computer (che magari non è fissato alla loro faccia, o innestato nel loro corpo, ma è di sicuro la protesi irrinunciabile della loro vita, come una gamba finta che togli quando vai a dormire). Io conosco persone che non riescono più a spostarsi in città senza il navigatore o entrano nel panico quando non trovano il cellulare, perché improvvisamente scoprono di aver perso la "connessione" con il mondo, che oramai non è più quello fisico che abbiamo davanti, ma un intreccio di esperienze aumentate, comunicazioni e informazioni virtuali a cui accediamo attraverso protesi che ci amplificano. E per un momento perdere il cellulare è come perdere la vista.
Io sono un cyborg, il mio corpo è già quello di una creatura che appartiene tanto alla realtà sociale quanto alla finzione. La mia missione però è essere il cyborg perfetto, il cyborg consapevole, che non subisce gli apparati e le protesi, ma le piega al suo volere. Il mio essere donna ha molto a che fare con questo desiderio di rubare la saetta a Zeus, perché la sete di riscatto e di controllo di ciò che è precluso o proibito è ancora più forte.

Alessio Galbiati: Nelle tue opere nulla è preordinato, tutto è irripetibile/unico. Crei delle situazioni, dei set, configuri una tecnologia che governi l'azione, accendi le telecamere e riprendi quello che succede. Il grado di improvvisazione è massimo pur se calato all'interno di un "sistema" assolutamente preordinato. "Strict randomness" direbbe George Brecht.

Ritengo che parte del fascino delle tue opere risieda nella tensione fra ordine e caos che sei in grado di realizzare, tensione che si concretizza in immagini in movimento dotate di una forza sorprendente conferitagli dall'unicità irripetibile della quale sono formate (la stessa dei sogni?). Ma come gestisci questo metodo di lavoro e soprattutto perché lo ricerchi, in ogni tua opera, con così tanta costanza?

Francesca Fini: Questa è la mia ossessione. Come dice Giovanni Albanese, amico e grande artista, in arte bisogna essere ossessivi. Io ho trovato in questo equilibrio tra ordine e caos, la formula magica della mia ossessione, che mi consente di creare qualcosa che reputo degno di essere diffuso. Qualcosa in cui autenticità, verità e bellezza (che per me è sinonimo di ordine) riescano a convivere. Come ho detto all'inizio, non concepisco l'arte puramente concettuale, il gesto performativo eclatante, ma non cedo all'ipnosi estetica di molta arte installativa contemporanea, che diventa grazioso giochino fine a se stesso.
Ci deve essere verità sentita, forte, una voce che spacca i timpani, ma modulata all'interno di uno spartito perfetto. Io cerco un equilibrio, convinta che nell'equilibrio e non nell'eccesso si consumi la fiamma più ardente, quella che ti arriva al cuore. Il resto mi annoia o mi spaventa.
In questo sono una creatura che appartiene ad una corrente di pensiero aristotelico totalmente fori moda.

Alessio Galbiati: I tuoi video, le tue video performance, sono visibili online gratuitamente. Scelta non scontata per un'artista che si muove fra gallerie d'arte, festival e musei… come sei giunta a questa scelta? È unicamente dettata dalla necessità alla diffusione/promozione oppure c'è qualcosa di più?

Francesca Fini: Io credo fermamente nello sharing di immagini, stimoli, suggestioni e idee. Chiunque è libero di trarre spunto dalle mie opere, dai miei esperimenti, magari per sviluppare qualcosa di diverso e più complesso.

Alessio Galbiati: Se un internauta, o un essere umano nel mondo reale, volesse farsi scorpacciate della migliore videoarte contemporanea quali realtà "reali" e web ti sentiresti di consigliargli?

Francesca Fini: E qui la scelta è ardua, ci sono moltissime risorse in giro di grande qualità. Sicuramente un bel sito è Ubuweb (www.ubuweb.com), con un grande archivio di documenti storici sull'arte sperimentale e le avanguardie. Ci trovate molti video irrinunciabili, da quelli di Acconci al bellissimo film "Balkan Baroque" su Marina Abramovic, ma anche le più recenti commistioni tra arte visiva e pubblicità fatte da Murakami. Altro archivio, più indirizzato verso la videoarte nello specifico, è Tank TV (www.tank.tv). Altro contenitore di videoarte è la famosa "Perpetual Art Machine" (www.perpetualartmachine.com).
Per quanto riguarda la performance art mi sento di consigliare il "Contemporary Performance Network", dove è possibile incontrare altri artisti, partecipare alle artist calls e scoprire residenze artistiche in tutto il mondo (www.contemporaryperformance.com).
Per chi è orientato verso le contaminazioni tra live art, danza sperimentale e tecnologia, c'è "DanceTech.net", un network davvero interessante, soprattutto per la presenza di una webtv per addetti ai lavori, che diffonde stimoli e suggestioni di grande qualità. (www.dance-tech.net).

Francesca Fini

FILMOGRAFIA

1996 – **Alfabeto italiano** (coordinatrice di produzione) programma TV (Rai Tre) | 1996 – **Princesa** (aiuto regista) documentario (Rai Due) | 1996 – **I Disarmatori** (aiuto regista) documentario (Rai Tre) | 1997 – **Sulle strade del Peyote** (aiuto regista e coautrice dei testi) documentario (Làntia Cinema & Audiovisivi) | 2000 – **Il colore dei Santi** (caporedattore) programma TV (Rai Due) | 2001 – **Missione Impossibile** (producer) programma TV (Canale5) | 2003 – **Roma hip-hop Parade** (regista) documentario | 2003 – **Web of Dissent** (regista) documentario (Red Storm Production, Canada) | 2005 – **Senza Fine** (coautrice) programma TV (Rai Tre) | 2006 – **Immortali** (autrice e regista) documentario (SD Cinematografica) | 2006 – **Innocenza** (regista) | 2006 – **La Stella** (autrice e regista) cortometraggio | 2006 – **Latin Lover** (autrice e regista) cortometraggio | 2007 – **Mollo tutto e vado via** (autrice e regista) documentario (Vitagraph) | 2008 – **Spoleto '51** (regista) documentario | 2008 – **Un gioco da ragazzi** (autrice e regista) spot | 2009 – **Trans Europe** (regista e coautrice) programma TV (All Music) | 2009 – **Donne - born to be kings** (autrice e regista) lungometraggio

INSTALLAZIONI, VIDEOARTE, PERFORMANCE

2002 – **Malacarne** – Live video e installazione. Ruolo: video designer | 2003 – **Solstizio d'estate** – Mostra d'Arte e installazione multimediale per il Comune di Roma | 2003 – **Moon Loop** – Animazione 3d per il River To River Art Festival, New York | 2009 – **Trilogia** – Installazione multimediale per il Natale di Roma | 2009 – **Forme di Lupa nel Tempo** – Mostra ai Musei Capitolini | 2009 – **Pop Porn** – Collettiva d'Arte contemporanea | 2009 – **Kylius** – Progetto di videoarte sulle performance delle artiste Kyrahm e Julius Kaiser | 2009 – **Cry me** – Performance di Body Art e videoarte. Festival "Mutazioni Profane" al Teatro dell'Orologio di Roma | 2009 – **L'Amour** – Performance di Body Art. Festival "Mutazioni Profane" al Teatro dell'Orologio di Roma | 2009 – **Recycle Bin** – Performance "eco-burlesque". Pop Porn – Festival di Arte Erotica | 2009 – **Look at me** – Installazione multimediale. Pop Porn – Festival di Arte Erotica | 2009 – **Latin Lover** – Progetto di videoarte | 2010 – **Western Meat Market - the birth** – Progetto di videoarte

FESTIVALS CINEMATOGRAFICI E ARTISTICI

Portobello Film Festival Londra, Be Film Festival New York, Seattle True Independent Film Festival, San Diego Women Film Festival, Festival del Film Breve di Torino, Salento Film Festival, Salento Finibus Terrae Film Festival, Villanova in Corto, Festival del Cinema di Orvieto. Sguardi Altrove Film Festival Milano, ToHorror Film Festival Torino, Salento Fear Festival, ReelHeart Film Festival Canada, Genova Film Festival, Arcipelago Film Festival Roma. Florence Queer Festival, Kings Village (Gay Village), River to River Festival New York, Mutazioni Profane - Body Art Festival, Pop Porn - Festival Arte Erotica.

www.francescafini.com

VIDEOGRAFIA

WESTERN MEAT MARKET - the birth (7'05")

performance e regia: Francesca Fini; electrode device: Robert Wechsler; art director: Palindrome Dance Group

http://www.vimeo.com/17546049

Una donna, un tavolo sorretto da libri, pezzi di carne, un superficie di proiezione alle spalle della performer. Ad ogni contatto fra il corpo della donna e la "carne" risuonano suoni ed immagini. Una riflessione in apparenza disturbante sul concetto di "carne", che si chiude con un gesto di sorprendente amore.

WAR (5'19")

performance, regia: Francesca Fini; musiche: "Vuoren Vuode" di AAN

http://www.vimeo.com/16827560

«I don't have much to say about this piece. It started as a game and became something else».

PERFORMING THE MIRROR (at LANIFICIO ROMA, for TEN) (6'29")

Performance, visual: Francesca Fini; con: Francesca Fini, Letizia Lucchini

http://www.vimeo.com/16660747

Live performance che interagisce con il video THE MIRROR/DORIAN GRAY. Registrazione della performance del 9 ottobre 2010 all'interno di "TEN" - Performance art Festival, Roma (ten.roma.it).

THE SHADOW (7'48")

una performance di: Francesca Fini; data gloves: Bionica4Dummies (Fini & Trimarchi)

http://www.vimeo.com/15764183

«I videogiochi non influenzano i bambini. Voglio dire, se Pac-Man avesse influenzato la nostra generazione, staremmo tutti saltando in sale scure, masticando pillole magiche e ascoltando musica elettronica ripetitiva.» Kristian Wilson, Nintendo Inc., 1989

MUYBRIDGE REMIX (action painting with light) (3'13")

di e con: Francesca Fini; supporto tecnico: F3MARKS

http://www.vimeo.com/13472897

«Osservare il movimento cristallizzato della luce in una scia di scatti successivi diventa un modo per riappropriarsi del tempo, per rendersi conto che si sta vivendo. [...] La performance è dedicata a Eadweard Muybridge, il fotografo vissuto alla fine dell'800 che fu il pioniere della fotografia del movimento».

OASI NEL DESERTO (hacking the City) (5'04")

scritto, diretto e interpretato da: Francesca Fini; fotografia: Federico Trimarchi; musiche: Marco Raaphorst

http://www.vimeo.com/12255715

Una donna vestita come in un film hollywoodiano degli anni cinquanta passeggia di notte per Tor Bella Monaca. Arrivata davanti ad un muro preme un invisibile pulsante e spalanca un'oasi nel deserto. Tintarella di luna cinematica dotata di un enorme fascino.

DUCHAMP SPINNING GLASS (3')

un video di: Francesca Fini; musica: "Duchamp" di Isuzu Kochiwa

http://www.vimeo.com/11892154

«Uno spezzone di Telegiornale RAI è stato digitalizzato, allungato verticalmente fino a spappolare l'immagine, quindi fatto ruotare vorticosamente su se stesso, trasformandosi in un fascio di colore».

DONNE- born to be kings (3'13")
scritto e diretto da: Francesca Fini; prodotto e distribuito da: Deriva Film; con: Julius Kaiser, Jurij Zoltan Kurgan, Ivan il Terribile, Kyrahm, Vanessa Schena, Alessandro Penso
http://www.vimeo.com/11150179
Ivona, Julia e Sonia sono tre drag-kings, tre donne lesbiche che si esibiscono (tra)vestite da uomini. Un giocoso documentario sulla condizione dell'omosessualità nella Roma papalina del terzo millennio.

performing-THE MIRROR (3'58")
una performance di: Francesca Fini; con: Francesca Fini e Letizia Lucchini
http://www.vimeo.com/11054074
Live performance che interagisce con il video THE MIRROR/DORIAN GRAY

ETERNAL TREE (7'11")
una performance di: Francesca Fini; musiche: Cristiano Petrucci, Alessandro Altarocca; con: Quantum Brain di Cristiano Petrucci e Noemi Valente; ballerini: Ilenia Romano Sara Di Salvo Valeria Pediglieri; camera: Fabio Scacchioli; body paint: Chiara Narducci, Ilaria di Lauro
http://www.vimeo.com/11011147
«Eternal Tree è una performance danza contemporanea, musica elettronica e video-arte si fondono per raccontare una favola sull'acqua, come simbolo di fondazione e rinascita».

THE MIRROR/DORIAN GRAY (7'27")
scritto e diretto da: Francesca Fini; con: Letizia Lucchini; DOP: Marco Carosi; body suspension: Maestro BD
http://www.vimeo.com/10882703
Un corpo nudo (Letizia Lucchini) sospeso in una dimensione glaciale, dentro ad uno specchio, dentro ad un'immagine. Una riflessione catarifrangente sull'atto del guardarsi.

LATIN LOVER (4'33")
scritto e diretto da: Francesca Fini; con: Nicola Nocella; DOP: Marco Carosi
http://www.vimeo.com/7963470
Il maschio è orrido e prevedibile nei suoi bisogni: il Latin Lover ne è l'essenza perversa. Cortometraggio reso ancor più disturbante da un audio claustrofobico.

CRY ME (3'05")
Scritto, diretto e performato da: Francesca Fini
http://www.vimeo.com/7962185
"Cry Me" è una «radiografia dell'anima». Un monitor scorre su di un corpo rivelando una dimensione nascosta allo sguardo (realizzata un fotogramma alla volta).

Mannen som elsket Yngve

(The man who loved Yngve) Stian Kristiansen | Norvegia - 2008 - 35mm - colore - 90'

di Francesco Chignola

Mannen som elsket Yngve (The Man Who Loved Yngve)
Regia: Stian Kristiansen; Soggetto e sceneggiatura: Tore Renberg (dla suo romanzo omonimo); Musiche: John Erik Kaada; Fotografia: Trond Høines; Montaggio: Vidar Flataukan; Scenografia: Tuva Hølmebakk; Interpreti principali: Rolf Kristian Larsen (Jarle Klepp), Arthur Berning (Helge Ombo), Ida Elise Broch (Cathrine Halsnes), Ole Christoffer Ertvåg (Yngve Lima), Jørgen Langhelle (Terje Orheim), Trine Wiggen (Sara Klepp); Paese: Norvegia; anno: 2008; Durata: 90'

"Ok, non si chiama Unione Europea né Russia. Non c'è la guerra al terrorismo. Nessuno ha un iPod. Cellulari, Internet, quella roba è fantascienza. Mi capite? No? Ok. E' il 1989. Si chiama Comunità Europea, e io sono contro, cazzo. Si chiama Unione Sovietica, guerra fredda, Thatcher. La Norvegia ha il petrolio e gli yuppie, e la gente va in giro con dei piumini rosa, dei mullet con la permanente, e ascoltano musica di merda. Cosa ho fatto per meritarmi questo? Tutto è una barzeletta. Tutte le ragazze vanno negli USA alla pari "se la spassano da matti". Alla pari? Maledizione. Non ho amici. Non ho mai fatto sesso. Non ho idea del perché sono qui. Il mio nome è Jarle Klepp, e voglio una vita".

Con questo sfogo fulminante, recitato dal protagonista Rolf Kristian Larsen con lo sguardo in macchina durante una gita scolastica tra le paludi, inizia il primo film del regista norvegese Stian Kristiansen. Bastano pochi istanti, e Jarle trova una sua dimensione grazie all'amicizia con Helge Hombo, sancita dalla passione per *Psychocandy* dei Jesus and Mary Chain e per il disprezzo nei confronti dello status quo, la voglia di fuga. Titoli di testa scritti su audiocassette: tanto per capirci. Tre mesi dopo: il muro di Berlino è crollato, Helge e Jarle hanno fondato una band, Jarle sta con la ragazza dei suoi sogni, Cathrine. E il film, solo allora, è pronto a incominciare.
L'oggetto del desiderio che scatena la narrazione di *Mannen som elsket Yngve* è infatti, secondo gli schemi del teen-movie, un "individuo alieno", una squassante potenza esogena – il ragazzo nuovo giunto nella classe di Jarle. Biondo, pallido e delicato, Yngve gioca a quell'orribile depravazione borghese che è il tennis, ascolta robaccia synth-pop come i Japan di David Sylvian, è apparentemente antitetico a Jarle. Ma quest'ultimo prova per lui una fascinazione immediata che manderà in subbuglio non solo il rapporto con Helge e Cathrine, ma anche il sistema di valori, o presunti tali, su cui aveva costruito la sua identità. Quella stessa vita che chiedeva, ci chiedeva, a gran voce.
Quello di Stian Kristiansen è un esordio davvero sorprendente, per la sapienza con cui affronta di petto tutti i rischi del film adolescenziale da una parte, e del *period movie* sugli anni '80 dall'altra, uscendosene con un film piccolo ma assolutamente irresistibile che parla, appunto, sia della ricerca del sé negli anni dell'adolescenza e di identità sociale e sessuale, sia di un momento storico ben definito e riprodotto con cura e malinconia in parti uguali – e per il suo trattare entrambe le facciate di una storia di crescita, di amicizia e di solitudine con grande freschezza, e soprattutto grande sincerità.
Gran parte del merito dell'umore che il film trasmette è dovuto poi a una scelta musicale molto precisa, proprio come è essenziale la musica stessa nello sviluppo della storia e nei rapporti tra i personaggi, dall'apertura su *I wanna be adored* degli Stone Roses fino ai Cure, passando per i R.E.M. di *The one I love* e, ovviamente, i Jesus and Mary Chain – senza contare l'apporto di band norvegesi come i Raga Rockers e gli Aller Værste!

Francesco Chignola

Il film, uscito in Norvegia nel 2008, è stato proiettato in una quantità notevole di festival in tutto il mondo, tra cui – sentite questa – la sfigatissima edizione 2008 del Festival Internazionale di Roma. Che però, per ora, non gli ha portato fortuna: non c'è traccia di un'uscita italiana, tanto per cambiare. Peccato.
È però disponibile in edizione inglese (con sottotitoli solo in inglese) da TLA Releasing. L'edizione norvegese, invece, è priva di sottotitoli.

Lèvres de sang

Jean Rollin | Francia - 1975 - 35mm - colore - 88'

di Matteo Contin

Lèvres de sang (Lips of Blood)
regia, sceneggiatura: Jean Rollin; adattamento: Jean-Loup Philippe e Jean Rollin; dialoghi: Jean-Loup Philippe; fotografia: Jean-François Robin; montaggio: Olivier Grégoire; musiche: Didier William Lepauw; scenografia: Alain Pitrel; produttori: Lionel Wallmann; interpreti principali: Jean-Loup Philippe, Annie Briand (nota anche come Annie Belle. Vero nome Annie Brilland), Nathalie Perrey, Martine Grimaud, Catherine Castel, Marie-Pierre Castel, Hélène Maguin, Anita Berglund, Claudine Beccarie; Paese: Francia; anno: 1975; durata: 88' (71' nella versione pornografica francese).

Frédéric è un giovane ragazzo che, durante un party, nota la fotografia di una antico castello decadente. Profondamente turbato dalla visione, Frédéric inizierà una ricerca per capire dove si trova quel castello e, soprattutto, perché la visione di quella fotografia lo ha scosso in maniera così profonda.

Immerso in un'atmosfera visceralmente lirica che rimanda continuamente al rigore estetico e alla perversione visiva di certi lavori di Max Ernst, "Lèvres de sang" è un atipico film sul vampirismo capace di esulare da qualsiasi tema legato ad esso. Non compaiono il peso dell'immortalità, il richiamo incessante del sangue, la tristezza di una vita all'ombra della dipendenza. Cos'è allora "Lèvres de sang"? Forse non è altro che il racconto di un uomo e del suo cammino verso la definitiva maturità che passa attraverso la scoperta di un misterioso segreto di famiglia e l'arrivo inaspettato (nei modi e nella forma) di un amore idealizzato che, come il mare, lo culla e lo affoga.

"Lèvres de sang" è lo sguardo perturbante su un'adolescenza mai finita che si rispecchia, inevitabilmente, nello spettro di un'infanzia che nel film assume toni allucinati, mesmerici, dove sogno e incubo perdono il loro banale significato di buono e malvagio, per fondersi a creare un luogo ipnotico e incosciente. L'incessante e continuo richiamo erotico (volutamente e spregiudicatamente gratuito) incarnato in primis dalle vampire, simili a modelle perdute tra le rovine del mondo, e successivamente da tutti i personaggi femminili che popolano la pellicola, è per il protagonista un desiderio sempre e comunque irrisolto e irrisolvibile, tant'è che l'unico amplesso da lui consumato durante il film, è fintamente passionale, un impeto sessuale con sottaciuta asetticità.

È proprio alla luce di queste influenze freudiane, che il finale del film trova un compimento: se, come asserisce lo stesso Freud, l'inconscio *non conosce né giudizi di valore, né il bene e né il male, e nemmeno la moralità,* la storia d'amore tra Frédéric e Jennifer, la donna misteriosa della sua infanzia, non può che terminare con l'abbandono di uno nelle braccia dell'altra, in una abbraccio che ricompone il complesso mosaico tra erotismo e maternità, sangue e anima. Quell'abbraccio segna in definitiva l'ingresso nel mondo adulto dell'eterno adolescente Frédéric, ora finalmente liberato dal peso materno e libero quindi di cedere in maniera definitiva al richiamo della carne e del sangue, prendere il largo e farsi trasportare dai flutti e dalle correnti della vita, dopo essere stato dolcemente deflorato con un morso sul collo.

Jean-Loup Philippe e la perturbazione nello sguardo
Oltre all'eterea e carnale presenza di Annie Belle nel ruolo Jennifer, "Lèvres de sang" è impreziosito dall'interpretazione di Jean-Loup Philippe. L'attore francese (uno dei più utilizzati da Rollin) che qui interpreta il ruolo del protagonista Frédéric, incarna alla perfezione (nel fisico, nei modi, nei movimenti) i rampolli della media borghesia francese fintamente emancipata dallo tsunami del Sessantotto, con i party e la felicità fittizia, la libertà sessuale trasformatasi in ossessione e figure genitoriali che, seppur desiderose di essere sullo stesso piano dei figli, nascondono loro segreti e misteri. Quello di Philippe quindi è un volto normale, banale, anonimo, capace però di sprigionare quel senso di perturbamento di cui la pellicola aveva bisogno.
È un piccolo particolare la fonte di quel senso di perturbazione sul volto di Philippe, ovvero un leggero strabismo che fa virare l'occhio destro dell'attore verso un altrove che nel film non possiamo non ricollegare a quella foto e a quel ricordo che sono alla base delle vicende, come se per tutta la pellicola (per tutta la sua vita), Frédéric abbia sempre gettato lo sguardo a quel ricordo, a quella donna che poteva liberarlo dai suoi vestiti e restituirlo nudo alla vera natura. È un piccolo particolare di cui lo stesso Rollin doveva conoscere la straordinaria possibilità espressiva, visto il continuo indugiare in primi piani e, a volte, anche a sguardi in macchina che aumentano il senso di straniamento nello spettatore.

Matteo Contin

Double Take, l'autre c'est moi

Johan Grimonprez | Belgio, Germania, Olanda - digital beta - b/n e colore - 88'

di Emeric Sallon [traduzione di RR e AG]

Double Take
regia, sceneggiatura: Johan Grimonprez; soggetto: Tom McCarthy; fotografia: Martin Testar; montaggio: Dieter Diependaele; musiche: Christian Halten; con la partecipazione di: Ron Burrage (doppio di Hitchcock), Mark Perry (voce di Hitchcock), Delfine Bafort (cameriera); produttore: Emmy Oost; produttore esecutivo: Doris Hepp; case di produzione: Zap-O-Matik, Nikovantastic Film, Volya Films; lingua: inglese; paese: Belgio, Germania, Olanda; anno: 2009; durata: 80'

Hitchcock incontra il suo doppio, un doppio più vecchio di lui di vent'anni. Da questo confronto si profila un'unica via di uscita: la morte di uno dei due. Nixon affronta Breznev nella corsa per il dominio nella Guerra fredda. Johan Grimonprez rende possibile il legame tra queste due storie attraverso un montaggio incredibile: ed è così che "Double Take" è nato. Conviene precisare sin dall'inizio che questo lungometraggio non si rivolge a uno spettatore amante del racconto coerente, delle storie unidimensionali. Se "Inception" o "Uncle Boonmee" dovessero esservi parsi complicati da comprendere, allora è meglio che cambiate strada, perché "Double Take" racconta sì delle storie, ma ne decostruisce i codici narrativi abituali. In alcuni casi, fino al limite del fastidio.

Proveniente dall'antropologia e, sin dalle prime opere, costruttore di una riflessione sull'immagine e sulla mediatizzazione che suscita nel nostro mondo, Johan Grimonprez è molto sensibile alla ricerca estetica. Egli realizza un film in bianco e nero, che mescola immagini d'archivio, spezzoni di film e qualche immagine originale (soprattutto quando filma il doppio di Hitchcock). Visivamente, tanto quanto narrativamente, "Double Take" è un labirinto sbalorditivo in cui ogni immagine diventa un punto di fuga entro il quale il film può inoltrarsi. Gli effetti sonori sono da par loro molto elaborati per contribuire alla restituzione di un malessere, un'ansietà legata al periodo affrontato. "Double Take" avrebbe potuto essere un film curioso ma limitato, non fosse stato altro che un oggetto visivo, ma Johan Grimoprez distilla dalla sua opera cinematografica una doppia riflessione sul nostro rapporto con la finzione e con la paura. Sarebbe un peccato ridurre il parallelo che risulta da "Double Take" (a ogni fase della Guerra fredda corrisponde l'uscita di un film di Hitchcock) alla semplice idea che i suoi film seguissero la Guerra fredda, che fossero una mera metafora del mondo. Egli disegna questo paragone ponendo la propria attenzione agli istanti in cui la realtà supera la finzione, indagando la relazione che lega lo spettatore con la finzione stessa. L'orrore e la paura, specificatamente il terrore, che procurarono i film di Hitchcock non eguaglierà mai l'angoscia reale, e fantasmatica, della Guerra fredda. Vedere "The Birds" pensando che gli uccelli rappresentino il riflesso della paura del conflitto nucleare, di un male che si insinua in ogni recesso, potrà offrire un altro significato al film, ma questo non sarà altro che un'aggiunta scolastica all'analisi del film, che nulla toglierà o aggiungerà alla grandezza del film stesso.
In quale momento Hitchcock cessa di essere un semplice regista per diventare un personaggio dei suoi propri fantasmi? In quale momento lo spettatore diventa egualmente partecipante attivo nella creazione di un'opera?

Il thriller metafisico che è "Double Take" mette dunque in scena, come vittima e colpevole, lo stesso uomo, creatore di un mondo di paura. L'uomo e il suo doppio si affrontano e l'immagine di Hitchcock, che diviene immagine del cinema in generale, non è che l'immagine stessa dell'uomo capace di inventare il suo proprio mondo. Le sequenze, prese singolarmente, altro non sono che installazioni (vi si trovano alcune riprese utilizzate in "Looking for Alfred", opera diretta da Grimonprez nel 2005) ma, messe insieme, costituiscono una visione vertiginosa della nostra capacità di osservare il nostro tempo, di mescolare le (nostre) finzioni con la concretezza del mondo. "Double Take" apre su questa quarta dimensione in cui una figura può essere qui e laggiù nello stesso momento, senza che questo possa sorprendere. Le figure,

del resto, non sono altro che esseri umani. Il caffè bollente nella piccola tazza di porcellana è un buco spalancato in cui annegano tanto lo sguardo quanto i personaggi; il cappello diventa una maschera da mimo, il sigaro si carica di significati diversi, le piume e gli uccelli evocano tanto la paura quanto il desiderio di evasione, le foglie secche che si muovono per il corridoio sono tracce di vestigia passate ed al contempo un annuncio funebre. Le immagini non sono innocenti in "Double Take". La sequenza con il doppio, visivamente un po' grossolane, costruiscono un discorso entro il quale l'uomo interpreta a volte Hitchcock, a volte il suo doppio, a volte il suo stesso ruolo. Io sono un altro, attraverso la mediatizzazione dell'immagine, nella misura in cui, come per l'Hitchcock del film di Grimonprez che si confronta con un altro sé più anziano, percepisco contemporaneamente le differenti identità dal mio mondo personale e di quello condiviso.

"Double Take" è un'opera fuorviante e complessa, al confine con lo sperimentale. Restando agganciato alla sua visione cinematografica attraverso il fluire del discorso tra Hitchcock, la Storia e la bomba H, Johan Grimonprez firma un'avventura sorprendente che fa appello tanto all'intelletto quanto ai sensi e presuppone una sola cosa: che non ci si perda per strada.

Emeric Sallon

Johan Grimonprez (Roeselare, Belgio 1962). Ha studiato presso la School of Visual Arts e frequenta, a New York, il Whitney Museum Independent Study Program. Ha raggiunto fama internazionale con il suo film-saggio "Dial H-I-S-T-O-R-Y". Presentato in anteprima al Centre Pompidou ed al Documenta X a Kassel nel 1997, ha anticipato gli eventi dell'11 settembre, raccontando la storia dei dirottamenti aerei a partire dal 1970 e di come questi hanno cambiato il corso del giornalismo. Il film è una commistione fra diversi linguaggi, utilizzando immagini televisive, film hollywoodiani, film d'animazione e spot pubblicitari. Il risultato è un mix fra realtà e finzione, che ci restituisce la "Storia" come una dimensione composta da molte prospettive suscettibile di manipolazione. Nel 2005 realizza "Looking for Alfred", giocando con il ruolo del doppio attraverso simulazioni e inversioni di senso. Il punto di partenza sono le leggendarie apparizioni di Hitchcock nei suoi film, sovrapposte fra loro e generanti innumerevoli doppelganger che rimandano all'universo bizzarro del surrealista Magritte. "Looking for Alfred" ha vinto l'International Media Award (ZKM, Germania) e, nel 2006, l'European Media Award. Johan Grimonprez è attualmente docente presso la School of Visual Arts (NY), vive e lavora fra Bruxelles e New York.

Post America
Il declino dell'Impero

L'industria americana travolta da una tempesta di debito e finanza.

di Bimbo Alieno

Titoli come questo se ne sono visti a bizzeffe, ma che cosa vuol dire *davvero*? Come ha potuto il "debito" unito alla "finanza" ingoiarsi "l'industria"? Perché mai questa crisi è così diversa dalle precedenti? Perché non è semplicemente la parte bassa di un ciclo che alterna crescita e recessione?
Andiamo con ordine, facendo qualche passo indietro, e cerchiamo di capire come è, o era, impostato il modello di crescita: l'economia americana dal dopoguerra in avanti ha fondato il proprio sviluppo sui consumi, che sono arrivati a costituire il 70% del PIL statunitense.
Col procedere del tempo i cittadini americani hanno dapprima imparato a spendere ogni dollaro del loro reddito ed in seguito – spinti dalla condizione di costante crescita di disponibilità di beni, di lavoro, di redditi – hanno iniziato ad anticipare il consumo dei redditi futuri.
L'utilizzo del debito ha dei risvolti positivi sul ciclo economico, accelerando il processo di sviluppo del tenore di vita. Tuttavia proprio il mantenimento del tenore di vita, costringe a fare di tutto per perpetuare quella crescita – di disponibilità di beni, di lavoro, di redditi – che rende sostenibile l'accesso al debito. Il classico cane che si morde la coda.

Ma nella pratica come è andata? Ricordiamoci che tutto parte dalla necessità di far aumentare i consumi costantemente, anno dopo anno. Ed ecco che diventa chiaro come sia stato possibile che in cinquant'anni gli USA si siano de-industrializzati per andare a produrre merci a costi sempre più bassi laddove la manodopera fosse meno cara, diventa chiaro come una volta persi i posti di lavoro del settore industriale si sia cercato di sostituirli in parte con la creazione di lavoro nel comparto dei servizi, e per la differenza si sia proceduto ad espandere il debito, trovando nella finanza gli strumenti per aumentare costantemente la velocità, confidando di poter procedere indefinitamente sul cammino dell'accelerazione. Il buon senso e la Storia ci suggeriscono il contrario. Il cittadino Statunitense dalla fine degli anni '90, ha scoperto una fonte di reddito nuova, mutuandola da una tipica pratica aziendale: il *lease-back*. La casa di proprietà, laddove libera da mutui, poteva diventare una sorgente di reddito: ipotecandola si può infatti ottenere un finanziamento da rimborsare comodamente e con cui alzare istantaneamente la propria capacità di consumo, una cosa molto importante nella civiltà dell'apparenza. Il sostegno della presidenza Bush fu essenziale: il boom immobiliare, spinto dalle ricette governative, garantiva il gioco. Come? l'immobile sottoposto ad ipoteca, rivalutandosi, generava nuovi spazi per aumentare il finanziamento, creando nuova liquidità che contribuiva alla crescita del sistema, perché di nuovo spesa in consumi. Il debito dunque non doveva mai estinguersi davvero, ma anzi doveva continuare a crescere progressivamente perché da lì venivano le risorse per animare la crescita economica.
Anzi, per sfruttare al massimo questa risorsa i mutui, ovvero crediti garantiti secondo il sistema finanziario, venivano accorpati insieme e ceduti come strumenti di investimento, da cui ricavare degli interessi.
Il numero di soggetti da coinvolgere in questo meccanismo giocoforza doveva crescere anch'esso, fino ad accogliere i cosiddetti debitori sub-prime, cioè coloro che non avevano redditi capaci di sostenere il debito che andavano ad accollarsi, ma intendevano fronteggiare con l'immobile e la sua continua rivalutazione il debito che contraevano.
Alla fine del 2006 si giunse al culmine di questo processo, che era arrivato a coinvolgere anche i cosiddetti debitori "NINJA" (Not Income, Nor Job or Assets), cioè coloro a cui veniva concesso un credito sebbene non avessero né reddito, né lavoro, né beni da porre a garanzia. Denaro per tutti, purché consumassero e facessero girare la ruota, altrimenti -come quando si va in bici – si cade.
Fummo in molti, a quel tempo, ad accorgerci che tutto il castello di carta stava per capitolare, ma fummo additati come Cassandre.
Ma come è intuibile il valore degli immobili non può continuare a gonfiarsi indefinitamente, soprattutto in un "mercato globale". L'arresto nella crescita e la successiva decrescita del valore immobiliare rende insolventi i primi mutuatari, e mise in luce le falle del sistema. Le obbligazioni e gli altri strumenti finanziari che contenevano i mutui iniziarono a perdere valore e chi li deteneva cercava di liberarsene accettando qualunque prezzo. "Cash is King" era il motto, a Wall Street. Vendere, realizzare, non era più tempo di correre dietro alla crescita, ma di mettersi in difesa.
Ma così facendo le prospettive di crescita si sono ridotte, rendendo improvvisamente più pesante, se non impossibile, fronteggiare i debiti, diventa dunque necessario andare a ridurre quel debito che pertanto non solo non alimenta più i consumi, ma addirittura assorbe capacità di consumo perché le risorse vengono dirottate al suo abbattimento. È la spirale del "deleveraging", o per stare nella metafora è la caduta delle carte che costituivano il castello.
Tutta la ricchezza e l'opulenza a cui si era abituati, improvvisamente diventa chiaro quanto fosse un'illusione. Non esisteva, se non grazie al debito. E la fase di abbassamento del tenore di vita è quella più difficile, più grigia, perché si fa la raccolta e il riordino delle macerie e si ricorda lo svanito benessere con rimpianto, sperando che torni presto.
Ma evidentemente può tornare presto solo se si provvede a creare una nuova e più forte illusione, oppure si accetta la realtà e ci si organizza per rivederla quando ce ne saranno le condizioni, ma prima occorre reindustrializzare, ridurre il proprio tenore di vita, imparare di nuovo a risparmiare, ripensare il sistema... ecco perché questa crisi è così diversa, ed ecco cosa vuol dire quell'altisonante titolo.

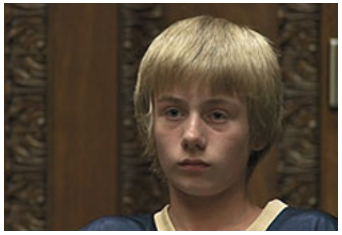
Bimbo Alieno

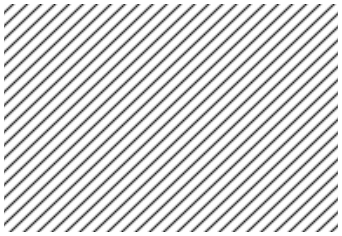
Bimbo Alieno, uno sguardo indipendente sul mondo dell'economia e della finanza.
http://bimboalieno.altervista.org

Cleveland Vs. Wall Street

Jean-Stéphane Bron | Svizzera, Francia - 35mm - colore - 98'

di Roberto Rippa





Quando si verifica una crisi economica, è impossibile non notare come a pagare siano i più poveri, i più indifesi Soprattutto quando ne sono contemporaneamente vittime e causa inconsapevole e incolpevole (se non di dabbenaggine). Questo concetto, apparentemente semplicistico ma in realtà solo semplice, è il cuore del curioso – nello svolgimento – quanto ambizioso film dello svizzero Jean-Stéphane Bron, che qui si riavvicina alla forma narrativa di uno tra i suoi film più famosi nel suo Paese, "Mais im Bundeshuus: le génie helvétique" del 2003, in cui, con intento egualmente didattico, seguiva i lavori di una commissione federale cogliendo l'occasione per illustrare in chiave di thriller i meccanismi della politica svizzera.

Bron – che torna inoltre in questa occasione alla forma documentaria in seguito alle interessanti prove offerte con "Connu de nos services" (1997), "La bonne conduite - Cinq histoires d'auto-école" (2000), il citato "Mais im Bundeshuus" e dopo la non troppo riuscita incursione nella commedia con "Mon frère se marie" del 2006 – nella costruzione del suo film prende le mosse dalla causa intentata dalla città di Cleveland contro una ventina di banche accusate di avere forzato nella popolazione meno istruita, attraverso l'aggressività dei loro mediatori, i subprime (1), causando una lunga catena di insolvibilità, premessa di una serie di sfratti che ha trasformato interi quartieri in aree fantasma.

Quando il ricorso all'autorità giuridica ha come unico risultato quello di permettere alle banche di fare sfoggio del loro potere, con la conseguenza che il processo viene continuamente rimandato sine die, il regista decide di istruirlo lui stesso a favore di macchina da presa, con vero giudice, veri avvocati per difesa e accusa, veri testimoni e una vera giuria popolare selezionata dagli avvocati stessi.

Dopo tre anni di ricerche, numerosi viaggi negli Stati Uniti e, soprattutto, l'incontro con l'attivista Barbara Anderson e il legale Josh Cohen, poi avvocato per l'accusa, il processo è pronto ad iniziare. Il suo scopo non è quello di identificare un colpevole – già suggerito allo spettatore a inizio film mediante immagini dei quartieri ormai abbandonati e dalle case fatiscenti – ma di stabilire le modalità del reato. Nel farlo, lui che si dichiara inesperto di questioni finanziarie e unicamente interessato a mostrare come l'economia abbia sostituito ogni forza politica e ideologica, ne svela le dinamiche meno manifeste e nobili facendo ricorso alle semplici parole di vittime e imputati.

Non siamo nell'ambito del cinema "legale" (di cui il più fulgido esempio rimane "12 Angry Men", diretto nel 1957 da Sidney Lumet). Non si tratta nemmeno di un esempio del genere denominato DocuFiction (qui nessun dialogo è stato scritto, tutto si svolge come in un processo vero), l'influenza del regista si palesa principalmente attraverso le scelte relative al posizionamento delle camere (due su carrelli: una costantemente concentrata sui primi piani dei dibattenti, l'altra a riprendere il loro campo visivo per sgomberare la scena da qualsiasi distrazione) e al montaggio, che non solo mantiene alto il ritmo della narrazione ma elide dal dibattimento soprattutto le testimonianze più tecniche e quindi meno immediatamente comprensibili.

Malgrado questo, la forma del processo (pur se messo in scena) limita l'influenza del regista, che si dimostra peraltro scarsamente interessato al suo esito – che verrà comunque reso esplicito nel breve

dibattito a porte chiuse della giuria popolare – e molto più concentrato sull'andamento, utile a fare capire l'accaduto anche alle menti meno esperte di economia.
Mentre i colpevoli possono agitare a difesa della loro onorabilità e buona fede la legge del libero mercato e la necessità di salvare il sistema economico che conosciamo, con tutti i rischi che ne conseguono, Cleveland rappresenta un esempio illuminante delle crepe di un sistema.
"Cleveland Vs. Wall Street" (comunque un'opera che troverebbe nella televisione, più che nelle sale cinematografiche, la sua destinazione ideale anche per il suo potenziale divulgativo) è un film che usa gli strumenti del cinema di finzione per restituire il reale.
E Bron è un regista che meriterebbe di essere conosciuto, per l'impegno che profonde nel suo lavoro e la peculiarità della sua visione del documentario, anche in Italia.

Il film si chiude con un filmato risalente alla campagna elettorale di Barack Obama in cui il futuro presidente prometteva alla gente di Cleveland giustizia. Come sia andata a finire lo sappiamo tutti.

Roberto Rippa

Note:
(1) Prestiti concessi a soggetti che patrimonialmente e/o dal punto di vista del reddito non sono di prima fascia. In sintesi, mutui concessi a persone la cui capacità di rimborso è dubbia

Cleveland Vs. Wall Street

regia: Jean-Stéphane Bron; fotografia: Julien Hirsch, Séverine Barde; montaggio: Simon Jacquet; produttori: Robert Boner, Philippe Martin; direttore di produzione: Adrian Blaser; con la partecipazione di: Barbara Anderson, Josh Cohen, Kathleen Engel, Mark Stanton. Keith Fisher, Thomas j. Pokorny, Robert Kole, Frederick Kushen, Kurtis Rodgers Kushen, Raymond Velez, Keith Taylor, Tony Brancatelli, Michael Osinski, Peter J. Wallison, Irene Morrow, Alexis Flanagan Williams, Frederick Wilson, Jim Gallagher, Mohammed Ghrib, Angela Justin, Zenon Domanski, Barbara Simmons; case di produzione: SAGA Production (Svizzera), Les films Pelléas (Francia); formato: 35mm – 1.85 - Dolby SRD; lingue: inglese, francese; paese: Svizzera, Francia; anno: 2010; durata: 98'

www.clevelandcontrewallstreet.ch

Jean-Stéphane Bron

Nato nel 1969 a Losanna, Svizzera, si forma dapprima alla scuola di Ermanno Olmi Ipotesi Cinema per poi diplomarsi con menzione all'École Cantonale d'Art de Lausanne/Département Audiovisuel. Nel corso degli studi, dirige e scrive numerosi cortometraggi sia di finzione che documentari. Nel 1997, il suo "Connu de nos services" viene presentato al Festival internazionale del film di Locarno. Il successivo "La bonne conduite - Cinq histoires d'auto-école", viene premiato al DoubleTake Documentary Film Festival di Newport, nel North Carolina, al Newport Film Festival e vince anche il premio assegnato dalla Televisione pubblica svizzera SSR SRG idée suisse. Seguono "Maïs im Bundeshuus", campione di incassi nella sale svizzere, e il suo primo film di finzione "Mon frère se marie". Dopo tre anni trascorsi avanti e indietro tra Svizzera e Stati Uniti, dirige il documentario per la televisione "Traders" e "Cleveland Vs. Wall Street".

FILMOGRAFIA

Connu de nos services (documentario, 1997)
Il cinquantenne Claude Muret, attivista in gioventù di alcune organizzazioni di sinistra nella Svizzera francese, sfoglia il corposo dossier che la polizia gli ha dedicato. La collezione di incarti ha inizio nel 1964 quando Muret, allora sedicenne, partecipa a una manifestazione contro le armi nucleari e finisce nel 1977, il giorno del suo matrimonio. Tredici anni di vita raccontati non solo attraverso la militanza politica testimoniata dalla polizia ma anche attraverso momenti di vita estremamente privata, tra cui le conversazioni telefoniche registrate e trascritte parola per parola.
Lavoro sulla memoria totalmente privo di nostalgia, giacché nel desiderio di cambiare il mondo nulla è cambiato (alla fine si sono solo affinati i metodi di controllo), "Connu de nos services" coinvolge, oltre a Murat, i suoi amici, la compagna dell'epoca e i suoi antagonisti, soprattutto Ernest Hartmann, poliziotto in pensione che, pur restando sulle sue posizioni, pare provare, lui sì, un moto di nostalgia per un'epoca che lui stesso definisce fatta di alti ideali trasformati in azione quotidiana.
Jean-Stéphane Bron, testimone silenzioso, filma i ricordi, i commenti, la sorpresa di fronte alla minuziosità delle ricerche effettuate dalla polizia – oggetto di un famoso scandalo nel 1989, quando l'opinione pubblica elvetica venne a conoscenza del fatto che sia le Autorità federali che le forze di polizia cantonali avevano messo in piedi un imponente sistema di sorveglianza di massa e conseguente schedatura della popolazione - e realizza un'opera precisa e ironica.

La bonne conduite - Cinq histoires d'auto-école (documentario, 2000)

Cinque incontri, dieci vite raccontate per sommi capi nello spazio ristretto dell'abitacolo di un'automobile. Ci sono un ragazzo indiano, adottato da una famiglia svizzera, che non vuole conoscere nulla del suo passato ma nemmeno si sente conciliato con il suo presente e inoltre si scontra con un istruttore di guida carico di pregiudizi; una donna che non è riuscita a ottenere la patente nel corso dei precedenti esami ma che trova nel suo maestro di guida, un uomo vietnamita, un vero e proprio filosofo capace di aprirle gli occhi non solo sulla guida; un ragazzo marocchino che insegna a guidare a un giovane calciatore brasiliano che gli risveglia un rimpianto; un ragazzo afgano che, malgrado sia attanagliato dall'angoscia per la sua famiglia che non risponde alle sue lettere da mesi, riesce a sorridere e sviluppa un rapporto con la sua anziana insegnante di guida trovando con lei più di una affinità; una donna portoghese che prende lezioni dallo stesso istruttore del figlio morto di cancro. "La bonne conduite", documentario ambientato nel canton Vaud e prodotto dalla televisione svizzera, è un'opera delicata, che dice molto più di quanto possa apparire superficialmente, e affronta argomenti come integrazione, rimpianto, difficoltà di conoscere persone in un Paese "dove le porte e i cuori sono chiusi" (per dirla con le parole di Madame Daisy, svizzera, una delle protagoniste) e dove è facile sentirsi sempre ospiti, più o meno tollerati, anche dopo anni. Jean-Stéphane Bron filma le persone prevalentemente negli abitacoli delle auto e, talvolta, nei loro spazi privati e non giudica, limitandosi a raccontare molto attraverso poche parole in un documentario a tratti esilarante e sempre commovente. Da vedere, soprattutto in un'epoca come la nostra popolata da loschi figuri, rappresentanti di una "politica" d'accatto e meramente contabile, che instillano nella gente la paura per tutto ciò che loro ritengono essere diverso.

Presentato alla 52. edizione del Festival internazionale di Locarno nella sezione Perspectives suisses, "La bonne conduite" ha ottenuto il premio della giuria al DoubleTake Documentary Film Festival (il predecessore del Full Frame Documentary Film Festival, che si tiene nel North Carolina, negli Stati uniti) ed è stato premiato al Newport International Film Festival.

Mais im Bundeshuus: le génie helvétique (Documentario, 2003)

Nella stanza 87 del Palazzo federale (il palazzo del governo svizzero) a Berna, un comitato discute sull'ingegneria genetica applicata in campo alimentare. Mentre le discussioni si svolgono nella più totale segretezza, il paziente Bron e la sua troupe attendono fuori dalla porta. Ottima illustrazione dei meccanismi della politica svizzera, il film mette in scena il duello tra interesse economico e paura per l'industria genetica.

Mon frère se marie (Film, 2006)

Vinh, rifugiato vietnamita adottato vent'anni prima da una famiglia svizzera, si appresta a sposarsi. Sua madre naturale approfitta dell'occasione per recarsi in Svizzera a conoscere la famiglia che ha allevato suo figlio. Giunge però in una famiglia i cui membri sono da tempo incapaci di comunicare gli uni con gli altri. La visita li costringerà a fingere un'armonia da tempo finita.

L'incursione di Bron nel cinema di finzione non produce la sua opera migliore. Una commedia dalle buone intenzioni ma fragile nel suo esito.

Traders (Documentario, 2009)

Il 14 gennaio 2008 si tiene un incontro di pugilato a fine benefico tra i "trader" di Wall Street. Lo stesso giorno, ha luogo la bancarotta di Lehman Brothers. Mentre il mondo assiste al crollo del colosso economico, Bron intervista i trader. I loro racconti, raccolti tra allenamenti per il confronto sportivo e il lavoro in ufficio, fa da collante e evidenzia con rara efficacia gli eccessi di un sistema dai piedi di argilla.

¿Requiem for Detroit?

Julien Temple | UK - 2010 - HD - colore - 78'

di Alessio Galbiati

Detroit era la quarta città più grande d'America. Con il suo innovativo sistema di periferie, autostrade e centri commerciali, è stata l'incarnazione del sogno americano. Fondata sull'industria automobilistica, è stata anche teatro dello scontro tra il sindacato e le tre più grandi case automobilistiche: Ford, Chrysler e General Motors. Ora, con case e uffici abbandonati, fabbriche dismesse, strade fantasma, criminalità e atti vandalici, è diventata l'emblema di un sistema economico in crisi. Ma esiste ancora una speranza.

«Don't be told what you want
Don't be told what you need.
There's no future
there's no future
there's no future for you»
Sex Pistols, God Save the Queen, 1977

Quella di Detroit è una catastrofe al rallentatore, un 11 settembre diffuso nell'arco di almeno quattro decenni (la rivolta del 1967 fu la causa scatenante della fuga dei 'bianchi' nelle new town dell'area suburbana), una guerra senza esplosioni che ha sventrato la città lasciando rovine ovunque lo sguardo si posi. La macchina da presa vaga per la città, restituisce paesaggi urbani disintegrati, umanità dimenticata da un capitalismo che è schiantato sotto il peso di un'illusione impossibile, la crescita infinita della ricchezza, dimostrando che la mano invisibile del capitale è a tal punto invisibile da non esistere nemmeno. Detroit sembra una di quelle città abbandonate viste in molti film catastrofici, "The Day After Tomorrow" e "L'ultimo uomo della terra" su tutti, piante che crescono spontanee sulle terrazze degli alberghi abbandonati del centro, case in fiamme (secondo i dati dell'FBI nel 2008 si è registrata una media di 70 incendi al giorno), complessi industriali in disuso brutalizzati dalla rabbia giovanile.

Le incredibili immagini raccolte da Julien Temple emozionano con ferocia per la loro forza visiva, pare impossibile scoprire una delle più importanti città americane – la città dell'auto, Motor City – in una tale condizione di sfacelo. Un degrado ed un abbandono amplificati dalla scelta di raccontare la storia dell'ultimo secolo della città nata attorno alle fabbriche di Henry Ford, ovvero all'essenza dell'American way of life. Un'ebbrezza collettiva accompagnata dalla musica che ad ogni epoca ha saputo rinnovarsi alla maniera dei modelli delle auto prodotte dalla città e dai suoi abitanti: il blues dei '40, il jazz nei '50, l'etichetta Motown nei decenni a venire, e poi il rock, l'hip-hop, la techno. "¿Requiem for Detroit?" alterna una gran mole di 'repertorio' composto da immagini d'epoca di ogni decade senza risparmiare impietosi confronti fra l'epoca aurea della città e la desolazione dell'oggi. Detroit è metafora ed incredibile realtà, sulle cui rovine Temple proietta immagini della gloria passata. Lo fa letteralmente: con un proiettore irradia le immagini della Motown, del fulgore di una città che diede il via al '900 con l'invenzione della catena di montaggio e della produzione seriale di massa.

Julien Temple con il suo requiem dedicato alla fu città dell'automobile ci racconta la sua storia e la sua rovina, ma il punto di domanda del titolo (doppio) alla conclusione del documentario, diviene reale e concreta speranza d'una inversione di tendenza, un punto di sospensione che contiene quel che sarà del mondo occidentale post-industriale, post-americano. Nella parte finale del documentario viene dato conto dell'esperienza di alcuni giovani che si sono trasferiti a Detroit, divenuta "accessibile" per il crollo dei valori immobiliare di terreni ed abitazioni, intenzionati a vivere della propria produzione agricola e che in breve tempo si sono integrati con una parte della popolazione cittadina che aveva perso il proprio posto di lavoro nelle grandi industrie automobilistiche cadute in rovina (Ford, GM e Chrysler). «Su molti livelli Detroit sembra essere un disastro insolubile con forti campanelli d'allarme per il resto del mondo industrializzato. Ma abbiamo scoperto un'insopprimibile energia positiva in città. Le persone stanno trasformando i quartieri demoliti in fattorie urbane, dando il via a quello che oggi è il movimento in più rapida ascesa negli Stati Uniti. I giovani di tutto il paese stanno invadendo Detroit – artisti, musicisti e pionieri sociali –, tutti desiderosi di sfruttare gli spazi urbani abbandonati e di sperimentare nuovi modi

di vivere insieme». Forse la visione di Temple è troppo ottimistica, ma è innegabile che a Detroit stia succedendo qualcosa di mai visto prima ed è bene ricordarsi che proprio dalle città costrette a ripensarsi da cima al fondo, penso ad esempio alla Berlino degli anni novanta, sono nate molte delle innovazioni che hanno caratterizzato i decenni successivi.
Il progetto "¿Requiem for Detroit?" nasce come opera d'Autore su commissione, un documentario commissionato dalla BBC e prodotto dalla Films of Record (interessante casa di produzione televisiva britannica fondata nel 1979 da Roger Graef), ed affrontato da Temple con la mente sgombra da preconcetti o idee precostituite sulla città: di Detroit conosceva solo la musica, ignorava il reale stato di crisi della città. L'idea è stata quella di raccontare lo sfascio attraverso una serie di guide, non convenzionali, che la città la vivono e conoscono, attivisti, artisti, semplici cittadini, bianchi e neri, persone che hanno memoria di quel che fu e di quel che è oggi Detroit. Fra questi spicca Grace Lee Boggs, attivista per i diritti civili e femminista, che dall'alto della sua lunga esperienza, è nata nel 1915, se la ride beata, della stupidità americana nel credere in un sistema basato sulla crescita senza sosta, e dell'imbecillità di edificare una città attorno all'industria dell'automobile.

In questa visione ottimistica del futuro dentro uno scenario devastato, economicamente e socialmente, si palesa l'anima romanticamente punk di colui che artisticamente nacque con i Sex Pistols. "¿Requiem for Detroit?" sarebbe senz'altro piaciuto a Sid Vicious e Johnny Rotten, perché si muove in quel limbo di storia successivo al *No Future* degli anni settanta e ottanta, delinea un orizzonte anarchico all'interno di città e territori in cui il capitale e lo Stato hanno abbandonato la scena, ed entro il quale una nuova umanità può sperimentare in completa libertà.

Scoprire la reale condizione della città dell'auto mette a nudo la propaganda sfacciata portata avanti dalla Fiat nel nostro Paese, una cortina fumogena che ha omesso la reale condizione di quella città devastata dalla crisi in cui trovare manodopera a basso costo e senza diritti, disposta ad accettare contratti al limite della decenza, è tutt'altro che coraggio d'impresa, ma disperato (e disperante) sciacallaggio. Nel biennio 2008-2009 il settore automobilistico, nella sola città di Detroit, ha lasciato senza lavoro e senza concrete alternative occupazionali oltre 200 mila persone. La fusione Fiat-Chrysler testimonia l'arroganza del capitale, la sua sfacciata ingordigia, l'assenza di morale d'un sistema che a Detroit vive i prodromi della sua capitolazione definitiva.

Alessio Galbiati

¿Requiem for Detroit?

regia: Julien Temple; montaggio: Caroline Richards; operatore, fotografia: Steve Organ; production manager: Clare Lucas; produttore: George Hencken; produttore esecutivo: Roger Graef; interpreti: Julien Temple (voce narrante), Grace Lee Boggs, Lowell Boilleau, David Gartman, Tyree Guyton, Martha Reeves, John Sinclair, Paul Thal, Logan X; case di produzione: Films of Record; lingua: inglese; paese: UK; anno: 2010; durata: 78'

Julien Temple (Londra, 1953) si è diplomato in regia alla National Film and Television School. Ha esordito con il cortometraggio "Sex Pistols Number 1" (1977), al quale è seguito il documentario "La grande truffa del rock'n'roll" (1980), dedicato ancora ai Sex Pistols. Dopo essersi cimentato nella regia di videoclip, ha diretto alcuni lungometraggi, come "Le ragazze della terra sono facili" (1988) e "Vigo, passione per la vita" (1998), continuando a realizzare documentari musicali, tra cui "Sex Pistols - Oscenità e furore", "Glastonbury" e "Il futuro non è scritto - Joe Strummer". Nel 2009 ha diretto "Oil City Confidential", storia del precursore del punk, il dottor Feelgood.

Il diavolo in corpo

Un "Ultracorpo" tra orrore e identità

Michele Pastrello | Italia - 2011 - HD - colore - 29'

di Roberto Rippa

Ultracorpo (Body Snatcher)
Regia, sceneggiatura, montaggio, post produzione: Michele Pastrello; Fotografia: Mirco Sgarzi; Fotografia seconda unità: Fabio Martignago; Grafica 3D: Alberto Vazzola; Sound Design: Michele Pastrello, Daniele Serio; Suono in presa diretta: Daniele Serio; Assistente alla regia: Giovanna Ortica; Interpreti principali: Diego Pagotto, Felice C. Ferrara, Guido Laurjni, Elisa Straforini, Dimitri Da Dalt, Stefania Piovesan; Paese: Italia; Durata: 29'

- Ma i nostri corpi che fine faranno, Miles?"
- Non lo so. Forse, quando il processo sarà completato, l'originale verrà distrutto, disintegrato.

La citazione riportata sopra (tratta da "Invasion of the Body Snatchers" di Don Siegel), che appare sullo sfondo di un muro su cui appare la scritta "We are everywhere", apre il nuovo cortometraggio di Michele Pastrello, lasciando poco dopo spazio alla scena in cui un uomo (il bravo Diego Pagotto, visto in "Volevo solo dormirle addosso" di Cappuccio, "Fuga dal call center" di Rizzo, "L'uomo che verrà" di Diritti) si intrattiene in automobile con una prostituta che – con licenza narrativa – contesta non senza bonomia la consuetudine del suo cliente nella richiesta di prestazioni: una semplice fellatio.
Ancora pochi istanti e il protagonista si trova nell'azienda di un conoscente che gli offre un lavoro di idraulica presso l'appartamento di "un frocio" (sic) in un caseggiato popolare.
Prende le mosse da qui il racconto di Michele Pastrello, un racconto inquietante per forma e sostanza, in cui ad essere protagonista non è tanto la sessualità quanto la sua stortura culturale, in questo caso l'omofobia.
La visita all'appartamento e l'incontro con il suo proprietario, visto come una sorta di minaccioso alieno in grado di contagiarlo e trasformarlo in suo simile, rappresenteranno il primo passo di una discesa agli inferi dall'esito tanto drammatico quanto inatteso.

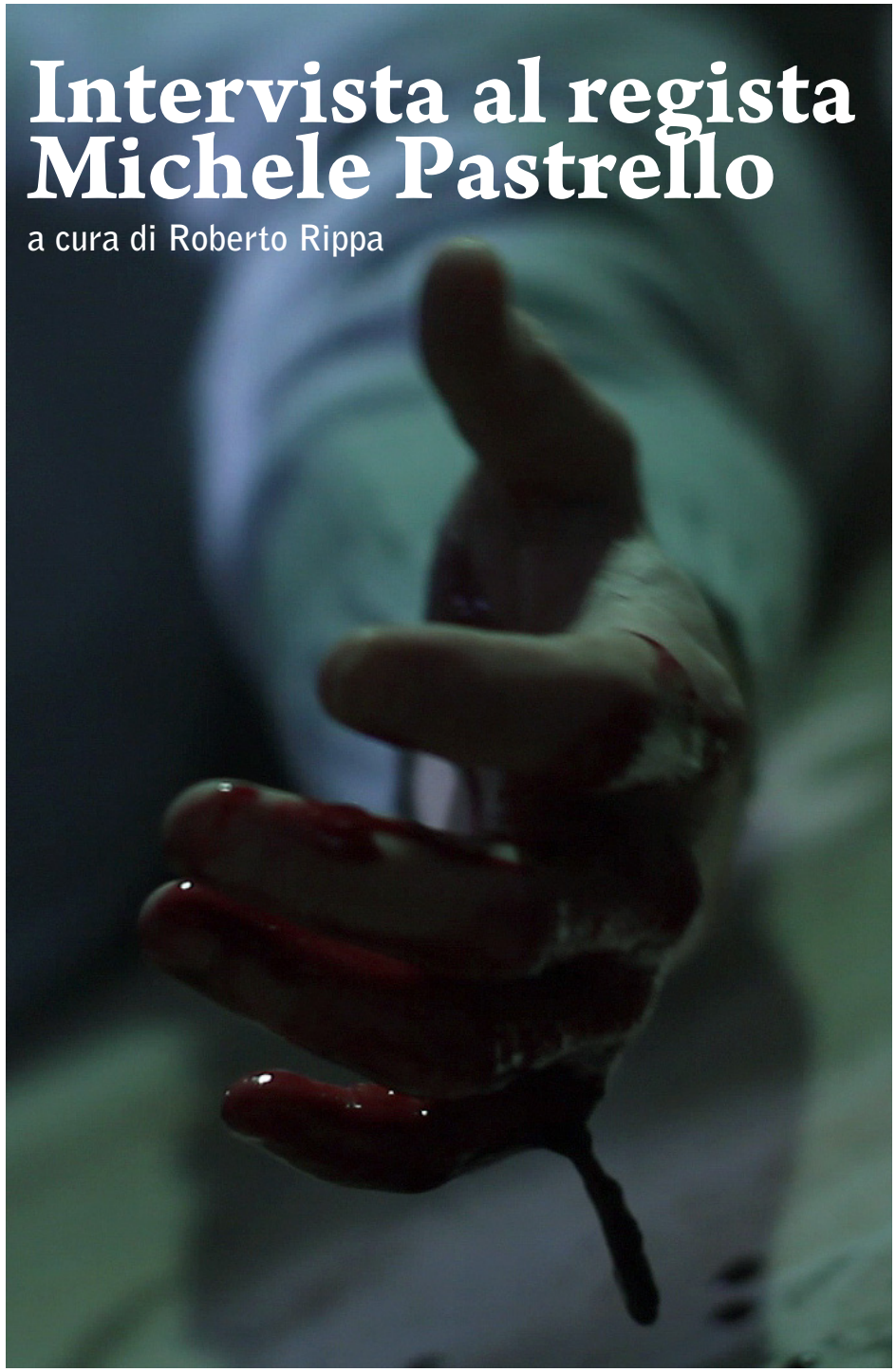
Michele Pastrello, come nel precedente "32" (vedi RC numero14 – maggio 2009), che usava uno stupro per simboleggiare la violenza perpetrata ai danni della campagna di Mestre per fare spazio alla messa in opera del famigerato passante (32 chilometri d'asfalto destinati ad assorbire il caotico traffico dell'ormai insufficiente tangenziale), indaga, pur sfuggendo volutamente alla definizione stretta, l'horror contemporaneo e quotidiano, quello che ha per protagonisti non altri che noi stessi. Utilizzando un tema purtroppo di stretta attualità in Italia, immagina un uomo che proietta su un altro uomo una pulsione che sente con orrore nascere in sé.
Il racconto narrato attraverso il protagonista costringe lo spettatore al confronto diretto con la vicenda che si svolge sullo schermo, peraltro immersa in un luogo impersonale che però lascia intuire sempre lo spazio reale, quella provincia veneta in cui il regista ambienta sempre le sue storie.
Suggerendo più che esplicitando, Pastrello non ha timore di confrontarsi con il cinema di Friedkin (un'ispirazione dichiarata in questo caso) così come con quello del passato delle invasioni aliene, piegandolo alle sue esigenze e restituendo una visione profondamente personale e quindi originale.

Se a tratti sembra che il regista si faccia prendere dalla paura di essere frainteso, evitando di spingersi oltre, ciò che rimane dalla visione del film è la certezza di un autore originale, coraggioso, capace di percorrere strade non troppo battute, dotato di un forte gusto per la provocazione mai fine a sé stessa.
Racconto sull'identità non solo sessuale come catalizzatore di orrore, "Ultracorpo" è un'opera che lascia il desiderio di vedere presto il suo autore alle prese con il suo primo lungometraggio.
Nota di merito alla fotografia di Mirco Sgarzi, già con Pastrello nella sua prova precedente.

Roberto Rippa

Michele Pastrello ha 35 anni e vive nella provincia di Venezia. Nel 2006 ha realizzato il suo primo cortometraggio autoprodotto "Nella mia mente", seguito due anni dopo da "32". "Ultracorpo" è la sua ultima fatica. www.michelepastrello.it

***Ultracorpo* sarà in circolazione dal 2011.**
Nell'attesa, potete guardare "32", il suo precedente lavoro, all'indiriizzo:
www.michelepastrello.it/streaming.htm
trailer di "Ultracorpo": http://vimeo.com/11750223



Intervista al regista Michele Pastrello

a cura di Roberto Rippa

Roberto Rippa: Sono trascorsi quasi due anni dal tuo cortometraggio precedente, "32". Cos'è successo nel frattempo?

Michele Pastrello: Nulla, cinematograficamente parlando. Avevo bisogno di tempo. Ho aspettato.

Roberto Rippa: Non è vero, dai. So che la preparazione di "Ultracorpo" ti ha richiesto parecchio tempo…

Michele Pastrello: Si, è vero, ma devi tenere presente che l'idea per il film l'ho avuta a luglio 2009 e l'ho girato a dicembre 2009. Quindi è passato un anno e mezzo da "32". Poi, essendo un film più complesso e rischioso e girato in più tranches, ha richiesto una post produzione più complessa. Prima, però, ho faticato a ritrovare un'ispirazione vera. Quelle che mi venivano in mente mi sembravano tutte storielle ovvie o poco interessanti.

Roberto Rippa: Allora partiamo da qui: l'idea per il soggetto come ti è venuta?

Michele Pastrello: L'idea viene da un raccontino di due pagine scarne, senza dialoghi, di stampo ambiguo, quasi omofobo. Il racconto non mi piaceva, però un suo aspetto - che forse all'autore era sfuggito - mi aveva colpito. Alla fine il mio film non c'entra nulla con il racconto, ma l'idea è nata lì.

Roberto Rippa: Cosa, di quel tema, ti aveva colpito al punto di iniziare a lavorarci?

Michele Pastrello: Non lo so, sinceramente. Credo si sia trattato della repulsione che quel personaggio aveva nei confronti di una transessuale e il fatto che, nonostante questa repulsione, si fosse eccitato una volta che questa lo aveva molestato. Quindi mi sono interrogato sulla possibilità che dietro l'omofobia ci fosse paura, forse paura di un "contagio"...

Roberto Rippa: A questo punto hai scritto la prima stesura della sceneggiatura?

Michele Pastrello: Ho cominciato buttare giù le idee. Poi mi è venuto in mente un parallelo con "L'invasione degli ultracorpi", il capolavoro di Don Siegel.

Roberto Rippa: Quante sono state le stesure prima di giungere alla definitiva?

Michele Pastrello: Due.

Roberto Rippa: Soltanto?

Michele Pastrello: La prima era già buona, secondo me. La seconda è stata levigata. Poi Giovanni Bufalini mi ha dato una mano ad impostarla definitivamente.

Roberto Rippa: Veniamo al parallelo con il film di Siegel, che si vede sullo schermo del televisore. Che collegamento hai trovato tra le due storie, le due situazioni?

Michele Pastrello: "L'invasione degli ultracorpi", in parte, parla di un'entità che si sostituisce nel sonno all'originale facendogli fare cose che non avrebbe mai pensato di fare. Non è solo questo, capiamoci, quella era un'altra epoca e Don Siegel aveva altre mire. Però, riferendomi al discorso di prima, in effetti certi "maschi" provano paura/repulsione nei confronti dell'omosessualità. E' brutta questa cosa, ma esiste. Il mio personaggio è uno di loro: preferisce pensare che un'entità aliena lo stia contagiando e trasformando, proprio perché comincia a sentire cose che non avrebbe mai pensato di poter sentire, piuttosto che accettare che quello che succede sia una parte di sé.

Roberto Rippa: Un'impressione che ho avuto guardando il film è che il personaggio "Ultracorpo" che vediamo sullo schermo sia a grandi linee in realtà una proiezione delle paure dell'altro uomo. Sbaglio?

Michele Pastrello: No, non sbagli. È come lo racconterebbe il protagonista della storia nel momento in cui, ad

Diego Pagotto

Elisa Straforini

esempio, la polizia gli chiedesse spiegazioni.

Roberto Rippa: Effettivamente hai scelto per il personaggio un attore dall'aspetto efebico e molto caratterizzato. E' stata questa tua scelta a farmelo pensare sin dall'inizio…

Michele Pastrello: Si, l'ho cercato subito così.

Roberto Rippa: Per il film sei tornato a lavorare con Mirco Sgarzi, già con te per "32". Come gli hai spiegato le atmosfere che volevi per il film?

Michele Pastrello: Ridendo e dicendo cazzate, perché io e lui ci capiamo così. In ogni caso gli ho detto che volevo un'atmosfera opprimente fatta di sprazzi di luce e angoli bui. Questo tenendo conto del fatto che il budget era ridicolo. E anche in virtù di questo Mirco ha fatto un gran bel lavoro.

Roberto Rippa: Che sia molto bravo e che tra voi ci sia un'ottima intesa si capiva già da "32", dove il budget non era certo superiore e il risultato altrettanto notevole. Passiamo agli interpreti, altro punto forte del film. Come li hai cercati?

Michele Pastrello: Diego Pagotto non è certo all'inizio della carriera, ha già partecipato a lavori ben più importanti del mio come "L'uomo che verrà", "Fuga dal Call Center", "Volevo solo dormirle adosso". È un attore molto duttile e molto dedito. Riesce a modellare il personaggio in più modi e, secondo me, meriterebbe molto più spazio in Italia di quello che ha. Lui vive per recitare, non è una cosa scontata. L'ho conosciuto perché vive a Conegliano Veneto, vicino a me quindi, e siamo anche diventati sinceramente amici.
Per trovare l'attore per il ruolo che ha poi avuto Felice C.Ferrara, ho avviato un casting online e l'ho scelto subito dalle foto. L'ho convocato al provino e ho disdetto tutti quelli successivi. Andava benissimo lui. Bastava solo "dipingere" sul set il suo personaggio con toni dark.

Roberto Rippa: Come hai spiegato il personaggio, soprattutto quello di Diego Pagotto? Avevi già un'idea precisa di come l'avresti voluto?

Michele Pastrello: Beh sì, certo. Volevo un personaggio che si manifestasse per quello che non è e che non riuscisse mai ad opporsi veramente. Volevo un uomo sotto pressione, schiacciato, che anche quando prova a opporsi non fosse mai convincente. Un uomo a rischio esplosione, e quando l'esplosione arriva, la medesima ha il sopravvento su di lui.

Roberto Rippa: Lui ha capito subito cosa volevi? In fondo quella di "Ultracorpo" è una storia molto personale, almeno dal punto di vista del concetto.

Michele Pastrello: Abbiamo parlato insieme del personaggio. Diciamo che ho dovuto invitarlo più di qualche volta a fidarsi di me quando lui pensava a qualcosa di diverso da quello che avevo in mente io. E lui si è fidato. Anche questa è una sua grande qualità. Comunque sì, il film lui l'ha capito fin dall'inizio.

Roberto Rippa: Quello della ricerca degli attori non è un problema da poco, considerando che tu giri sempre nella tua regione – il Veneto - che, si sa, non pullula di scuole di cinema.

Michele Pastrello: No, infatti, è molto duro trovare buoni attori, credimi. Il titolo attore in Veneto lo si da a cani e porci, ma poi quando li testi capisci che sono pochi quelli che reggono il rapporto con la macchina da presa.

Roberto Rippa: Il problema per gli attori dilettanti spesso è che se vengono dal teatro amatoriale: davanti alla videocamera o alla cinepresa strafanno. Se invece non hanno esperienza pensano comunque sia un lavoro facile. Troppa televisione forse...

Michele Pastrello: Già. Troppa Maria De Filippi…

Roberto Rippa: Quando hai girato e in quanti giorni?

Michele Pastrello: Ho girato ai primi di dicembre, e il film è stato inaugurato con un temporale. Mi sono detto: "Cominciamo bene". Comunque la lavorazione è durata 5 giorni e mezzo.

Roberto Rippa: E la troupe com'era composta?

Michele Pastrello: La troupe era scarna: direttore della fotografia e suo assistente, fonico presa diretta, due donne assistenti e addette al trucco più qualche aiuto sporadico. Ma (quasi) tutti facevano tutto, purtroppo, senza separazione dei ruoli.

Roberto Rippa: Nel film hai inserito un effetto speciale in computer grafica, per la prima volta. A

Felice C. Ferrara

Guido Laurjni

quel punto della storia aveva lo scopo di riportare a una dimensione meno reale, a rafforzare la visione personale del protagonista?

Michele Pastrello: Avevo bisogno della penetrazione, che la paura del protagonista di mescolarsi con l'omosessuale, di condividere persino una lattina di birra si distorcesse a tal punto da diventare un'ossessione incontrollata. E che, come nel film di Don Siegel, tutto ciò avvenisse nel sonno.

Roberto Rippa: Chi ha realizzato gli effetti speciali?

Michele Pastrello: Alberto Vazzola, l'ho scoperto perchè realizzatore della CG di questo progetto www.mgs-philanthropy.net. E' un ragazzo molto in gamba, farà strada. Questo è il suo sito personale: http://www.wolf3drs.altervista.org/

Roberto Rippa: Tu, come regista, chiedi a chi lavora con te di suggerire le soluzioni migliori o hai già chiaro cosa vuoi?

Michele Pastrello: Tendenzialmente ho già ben chiaro quello che voglio, non sono così aperto come faccio finta di essere. Per questo, finora, sono totalmente responsabile dei miei lavori o quasi. Certo, poi riconosco le abilità altrui e chiedo consigli e suggerimenti. E, naturalmente, bisogna sempre fare i conti col basso budget e quindi e soprattutto con la fretta che ciò comporta.

Roberto Rippa: Passiamo a qualche nota dolente: "**32**" ha avuto una certa circolazione e si è fatto molto apprezzare. Hai cercato un produttore che ti sostenesse in questo progetto?

Michele Pastrello: No.

Roberto Rippa: Una scelta?

Michele Pastrello: Una condizione, credo. Obiettivamente, chi avrebbe mai voluto produrre un lavoro così?

Roberto Rippa: Nel senso che avere due corti apprezzati e vincitori di premi alle spalle non aiuta a trovare un produttore?

Michele Pastrello: Sinceramente non ho mai cercato. Se poi non si sta a Roma, figurati chi si può trovare. Diciamo però che non ho cercato un po' anche perché sentivo che per un'ultima volta – almeno lo spero – avrei dovuto fare tutto da me.

Roberto Rippa: Seconda nota dolente: parliamo del budget.

Michele Pastrello: Ecco, sul budget voglio dire una cosa. Avevamo 2000 euro e potrebbe fare "figo" dire: "Cazzo, con così poco?". Ok, ma calma. 2000 euro per le spese vive più qualche altro soldino per i rimborsi. Ma nessuno è stato pagato, per cui, in qualche modo, il film è di tutti quelli che vi hanno partecipato. E' stata una esperienza no-profit, ma se andasse quantificata nel giusto riconoscimento economico per ognuno di quelli che ci hanno lavorato, la cifra salirebbe. Infatti è per questo che mi fa rabbia chi si vanta di realizzare il film con 10 o 50 o 200 euro, perché è mancanza di rispetto per tutti quelli che vi hanno partecipato, oltre ad essere una balla mostruosa.

Roberto Rippa: Il tuo film non è certamente politicamente corretto. Hai paura che possa essere frainteso?

Michele Pastrello: No, non credo. Solo se lo si legge ideologicamente, ma io penso che la gente sia più pensante di quel che si creda generalmente. O forse è un auspicio.

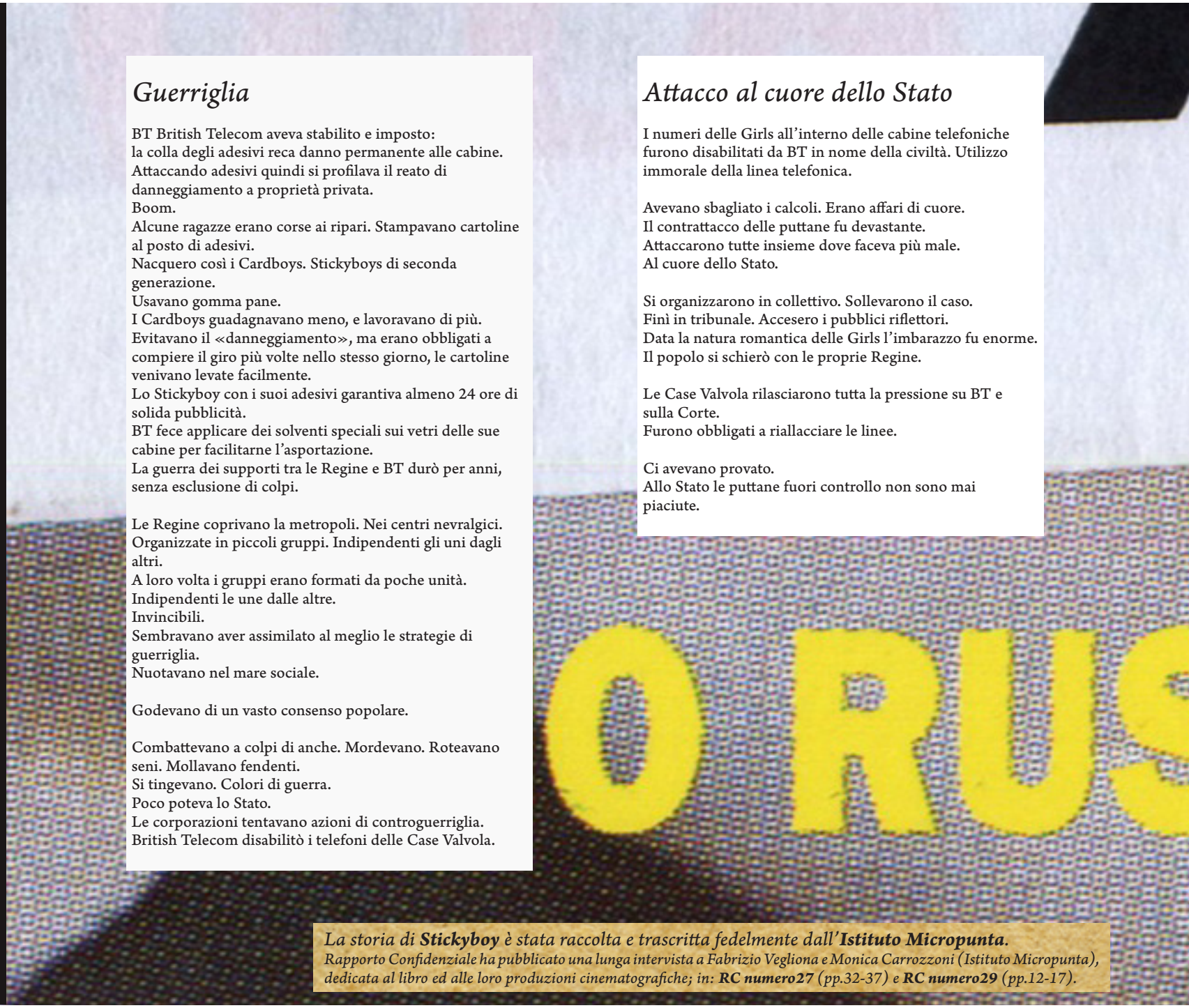
Roberto Rippa: C'è stato un momento questo taglio narrativo ti ha preoccupato?

Michele Pastrello: No, a dire il vero no. Forse ho avuto qualche tentennamento, poi però ho continuato per la mia strada. Sapevo cosa volevo dire e so cosa ho detto.

Roberto Rippa: Ora che il film è pronto, come pensi di muoverti?

Michele Pastrello: Ho progetti per un lungometraggio, chi non ce li ha tra chi è nella mia stessa condizione? Per cui ora proverò a bussare a qualche porta ben chiusa. Prima cercherò di dare visibilità a "Ultracorpo" con le forze che ho, poche, ma comunque insistenti, sempre consapevole che in Italia non c'è abbastanza spazio per tutti quelli che vogliono fare film.
Solo un'ultima cosa, ci tengo. Voglio qui ringraziare davvero Mirco, Diego, Fabio (a lui va un grazie multiplo), Daniele, Alberto, Giovanna, Nadia, Guido, Elisa, Felice e Michele, senza i quali "Ultracorpo" sarebbe stata solo una storia scritta in un file di un computer.

STICKYBOY PER DIO E L'IMPERO



Guerriglia

BT British Telecom aveva stabilito e imposto:
la colla degli adesivi reca danno permanente alle cabine.
Attaccando adesivi quindi si profilava il reato di danneggiamento a proprietà privata.
Boom.
Alcune ragazze erano corse ai ripari. Stampavano cartoline al posto di adesivi.
Nacquero così i Cardboys. Stickyboys di seconda generazione.
Usavano gomma pane.
I Cardboys guadagnavano meno, e lavoravano di più.
Evitavano il «danneggiamento», ma erano obbligati a compiere il giro più volte nello stesso giorno, le cartoline venivano levate facilmente.
Lo Stickyboy con i suoi adesivi garantiva almeno 24 ore di solida pubblicità.
BT fece applicare dei solventi speciali sui vetri delle sue cabine per facilitarne l'asportazione.
La guerra dei supporti tra le Regine e BT durò per anni, senza esclusione di colpi.

Le Regine coprivano la metropoli. Nei centri nevralgici.
Organizzate in piccoli gruppi. Indipendenti gli uni dagli altri.
A loro volta i gruppi erano formati da poche unità.
Indipendenti le une dalle altre.
Invincibili.
Sembravano aver assimilato al meglio le strategie di guerriglia.
Nuotavano nel mare sociale.

Godevano di un vasto consenso popolare.

Combattevano a colpi di anche. Mordevano. Roteavano seni. Mollavano fendenti.
Si tingevano. Colori di guerra.
Poco poteva lo Stato.
Le corporazioni tentavano azioni di controguerriglia.
British Telecom disabilitò i telefoni delle Case Valvola.

Attacco al cuore dello Stato

I numeri delle Girls all'interno delle cabine telefoniche furono disabilitati da BT in nome della civiltà. Utilizzo immorale della linea telefonica.

Avevano sbagliato i calcoli. Erano affari di cuore.
Il contrattacco delle puttane fu devastante.
Attaccarono tutte insieme dove faceva più male.
Al cuore dello Stato.

Si organizzarono in collettivo. Sollevarono il caso.
Finì in tribunale. Accesero i pubblici riflettori.
Data la natura romantica delle Girls l'imbarazzo fu enorme.
Il popolo si schierò con le proprie Regine.

Le Case Valvola rilasciarono tutta la pressione su BT e sulla Corte.
Furono obbligati a riallacciare le linee.

Ci avevano provato.
Allo Stato le puttane fuori controllo non sono mai piaciute.

Per gentile concessione dell'autore pubblichiamo estratti da "Per Dio e l'Impero", Edizioni TEA, pp. 25-28.

*La storia di **Stickyboy** è stata raccolta e trascritta fedelmente dall'**Istituto Micropunta**.*
*Rapporto Confidenziale ha pubblicato una lunga intervista a Fabrizio Vegliona e Monica Carrozzoni (Istituto Micropunta), dedicata al libro ed alle loro produzioni cinematografiche; in: **RC numero27** (pp.32-37) e **RC numero29** (pp.12-17).*

La Donna Mascherata

Un simbolo delle Regine era la maschera.
Oggetto principe per celare la propria identità.
Da Zorro ai supereroi, tutti la usavano.
Anche le Regine la indossavano durante il lavoro.

Una foto storica. Le Regine riunite in collettivo dopo una battaglia vittoriosa.
Apparivano tutte insieme e sorridenti. Con la mascherina.
Gesto di grande spirito.

Cominciavo a pensare a una serie tv.
Episodi dove la protagonista era puttana in Casa Valvola.
Ogni puntata un cliente diverso.

Una grande saga.

Non avrei trascurato di evidenziare il dramma psicologico della Regina.
Lo stesso del supereroe.
Avere grandi doti di coraggio, abilità straordinarie, ma essere costretti all'anonimato per il bene supremo.
Da qui la mascherina. Tutto tornava. Figuriamoci se non trovavo un produttore.

Figuriamoci.

Ne parlai con un regista.
Avrei dovuto conoscere il suo produttore.
Se non fosse morto l'anno prima. Disse.

Avrei.

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

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

“La visione negata. Il cinema di Michael Haneke”. Intervista a Fabrizio Fogliato

a cura di Alessio Galbiati

Scrivere recensioni è un qualcosa che non mi è mai piaciuto fare; dunque è bizzarro ritrovarsi ogni mese a “dire” qualcosa su di un film. Penso che recensire non debba necessariamente aver come fine la necessità di esprimere dei giudizi, personalmente provo piacere nell’indicare ai fantasmatici lettori un qualcosa che ha attirato la mia attenzione: mettere in luce, segnalare. Tutti verbi che hanno a che fare con la luce, la luminosità, con la porzione di luce con la quale un “qualcosa” viene o non viene illuminato.
Recensire un libro, poi, è un’attività nella quale solo raramente mi sono imbattuto ed ogni volta, invariabilmente, ho sudato le proverbiali sette camice (espressione che non capirò mai!). La cosa più complicata è quella di utilizzare parole per descrivere un prodotto culturale composto da parole, formato da parole, basato sulle parole.

«I miei film sono una sorta di consapevole omissione del lato bello della vita», così Haneke sintetizza in una battuta il cuore del proprio cinema, la propria cifra stilistica. Ogni sua pellicola è disarmante ed agghiacciante, muoversi al loro interno è fra le esperienze cinematografiche più perturbanti del nostro tempo. Basterebbe questa constatazione per farci provare un’incondizionata stima per l’autore di “La visione negata”.

Dopo aver letto la monografia di Fabrizio Fogliato “La visione negata. Il cinema di Michael Haneke” sono andato a sbattere con il muro della suddetta incapacità di descrivere con parole delle parole, per questo ho pensato fosse il caso di provare ad aggirare l’ostacolo, o magari infrangerlo, ponendo all’autore una serie di domande che provassero ad indagare, non unicamente lo “specifico” di questa sua puntuale e suggestiva monografia, ma pure lo specifico della critica cinematografica: le sue modalità, il suo fine. La scrittura per il cinema è divenuta nel corso dell’ultimo decennio un campo di battaglia in cui ad affrontarsi si trovano fazioni contrapposte (i critici “classici”, i cine-blogger, quelli amatoriali, gli accademici, i fanzinari, e chi più ne ha più ne metta) intente soprattutto a screditare i propri avversari per la conquista di una chimerica (dunque supposta – il gioco di parole lo lascio al lettore) autorevolezza; questo inutile gioco perverso pone fuori campo quel che ritengo essere il vero fuoco: cos’è la critica? come si fa a “fare” una buona critica?

Alessio Galbiati: “La visione negata” è un bellissimo titolo per un saggio monografico dedicato ad Michael Haneke ed al suo cinema. Un titolo ad effetto che sottende una visione (appunto) ben chiara sull’Autore austriaco. Nel primo capitolo del libro (online è possibile leggere l’introduzione ed i primi due capitoli. *www.issuu.com/falsopiano/docs/haneke*) costruisci in poche battute una interessante genealogia dello sguardo hanekeiano che passa dal teatro della crudeltà di Artaud, al post-umano di Bacon, fino al principio della visione di Huxley. Tre citazioni non strumentali che mi sento di condividere appieno… Puoi raccontare ai nostri lettori come hai strutturato ed articolato questa traiettoria entro la quale si inscrive la tua opera?

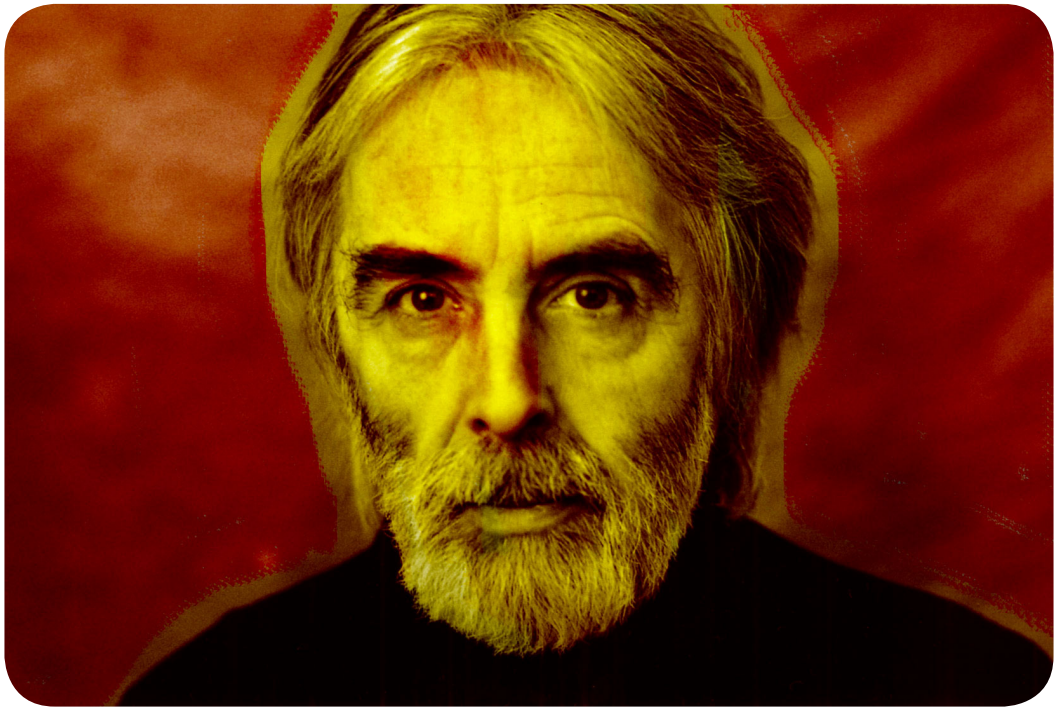
Fabrizio Fogliato: Il cinema di Michael Haneke è sicuramente un cinema difficile, intelligente e colto. La sua attenzione teorica alla messa in scena della violenza e alle reazioni che la visione di essa induce nello spettatore, è trasversale ed è imperniata sul concetto di “sguardo”. Elemento centrale nel cinema in genere, in Haneke, assume le caratteristiche di una visione policentrica, in cui sia gli studi sulla percezione di Aldous Huxley, sia gli “ostacoli” del teatro di Antonin Artaud, che le “gabbie” della pittura di Francis Bacon, si fondono per tratteggiare i contorni di un occhio che non è più in grado di osservare (con la mente), ma solo di vedere (con gli occhi). C’è un elemento che congiunge questi tre vertici di un ipotetico triangolo, ed è l’azione degli artisti estremi della Vienna Direct Art (Otto Muhel, Hermann Nitsch…), i quali, attraverso performance “pornografiche” negli anni ‘60 e ‘70, hanno denunciato in maniera grottesca e violenta l’assurdità del potere e la valenza liberatoria degli istinti primari. Proprio in questo ambito, così estremo e destabilizzante, affonda le radice “politiche” il cinema di Michael Haneke. Non a caso, il titolo del libro fa riferimento anche e soprattutto alla figura cinematografica del “fuori campo”, utilizzata costantemente in senso “politico” sul tema della violenza, dall’autore austriaco per impedirne la visione allo spettatore e, paradossalmente, per amplificarne la portata perturbante (obbligandolo ad immaginare). Il cinema di Haneke, infatti, si pone come “ostacolo” di fronte allo spettatore: non è mai conciliante, sempre provocatorio, talvolta irritante, perché non vuole dare risposte ma solo porre domande.

Alessio Galbiati: Quanto tempo ha richiesto la realizzazione del volume? E come lo hai realizzato, ovvero da cosa sei partito e come hai strutturato il lavoro?

Fabrizio Fogliato: Una monografia come questa richiede prima un lungo periodo di ricerca, poi una fase di studio e approfondimento (legata anche a materie diverse dal cinema, quali l’antropologia, la sociologia, la psicanalisi, la musicologia…), per selezionare i materiali e compiere opera di sintesi. L’idea di partenza è stata una frase pronunciata da Michael Haneke e citata nel libro: «I miei film sono una forma di consapevole omissione del lato bello della vita», da qui ho cominciato a pensare sul perché un cineasta dovesse scientemente omettere la felicità dal suo cinema. Poco per volta ho trovato la risposta (che non rivelerò perché è contenuta nel libro), e lungo i 18 mesi di gestazione del volume, ho cercato di trovare strade non allineate al pensiero comune su di lui, talvolta azzardate e talvolta anche provocatorie, per realizzare un libro che non fosse una semplice monografia ma anche e soprattutto, un viaggio dentro la mente dell’autore austriaco. Grazie alla sapiente guida del mio curatore Fabio Francione, devo dire, che l’obiettivo (ambizioso) è stato raggiunto, come dimostrano le svariate critiche favorevoli che il libro ha ricevuto.

Alessio Galbiati: Ho trovato geniale ed illuminante il parallelismo (meglio iperbole?) che proponi fra l'Europa rappresentata da Haneke nel suo cinema e quella di Eli Roth in "Hostel": un continente attraversato ed abitato da istinti sanguinari ed irrazionali. Che Europa è quella messa in scena nei film del regista austriaco nato nel 1942 a Monaco di Baviera?

Fabrizio Fogliato: Ecco, quello con Eli Roth, è uno dei parallelismi che ha fatto storcere il naso ad alcuni critici: sono contento che tu l'abbia tratteggiato invece come iperbole, perché proprio di questo si tratta. È irriverente mettere sullo stesso piano Roth e Haneke, ma non è irriverente cogliere come entrambi abbiano scattato una fotografia puntuale e precisa dell'Europa contemporanea. Un continente privo di identità, una "poltiglia" di etnie né amalgamate, né integrate; uno spazio asettico e privo di fattori di riconoscimento in cui il vecchio si mescola con il nuovo (in ogni ambito, culturale, linguistico, architettonico, artistico...) e produce "deformità". Sia in Haneke che in Roth, L'Europa è un non-luogo in cui il Male viaggia sotto traccia, mai esplicito, nascosto dietro il sesso o dentro la famiglia, negli appartamenti borghesi o nelle fabbriche abbandonate, ma la sua persistenza è percorsa da una costante: i vecchi manipolano, violentano, uccidono i giovani, come se l'ancien regime volesse imporre un ultimo disperato colpo di coda prima di abdicare definitivamente.



Alessio Galbiati: Quali sono i testi di riferimento che con maggior frequenza hai utilizzato nello scrivere? O, in altri termini, quali i testi più interessanti dedicati al regista austriaco nei quali ti sei imbattuto?

Fabrizio Fogliato: Al momento dell'uscita della mia biografia su Haneke esisteva un solo testo italiano: un volume editato nel 1998 dal Torino Film Festival per celebrare la retrospettiva dedicata all'autore austriaco e curato da Alexander Horwath e Giovanni Spagnoletti. Altri testi stranieri sono usciti o contemporaneamente a "La Visione Negata", o subito dopo. Il materiale monografico a disposizione non era dunque molto, per cui sono ricorso a testi in tedesco (alcuni dello stesso Haneke, altri di Alexander Horwath). Stessa cosa per i film: quelli della "trilogia glaciale" sono tutt'oggi inediti in Italia, per cui bisogna ricorrere o alla Wega Film di Vienna o alla Kino Video americana. Inoltre sono stati di grande aiuto gli extra dei vari dvd esteri attraverso cui è stato possibile ricostruire, filologicamente, il pensiero hanekeiano in merito alla sua opera, oltre che rintracciare curiosità, problemi, e scelte relativi alla fase realizzativa di ogni film. Poi, come detto in precedenza, e come testimonia la bibliografia del libro, ho usato testi di altre scienze e arti, cercando di veicolarne i contenuti all'interno della struttura filmica di ogni pellicola e dividendo l'ambito cinematografico da quello teorico-filosofico, attraverso la struttura frammentaria dei vari capitoli.

Alessio Galbiati: Falsopiano ha pubblicato il tuo libro dedicato ad Haneke nel dicembre 2008, prima dell'uscita di "Das Weiße Band / Il nastro bianco", che fu presentato a Cannes nel maggio 2009 ed uscito nelle sale italiane alla fine di ottobre dello stesso anno. Poco dopo l'uscita del film, alla fine di dicembre 2009, l'editore ha reso disponibile un aggiornamento sotto forma di ebook gratuito sempre da te curato, con contributi di Fabien Mercier e Frédéric Theobald (*www.falsopiano.com/hanekeprima.htm*). Ci racconti la storia di questo aggiornamento? Come nasce, a quale esigenza risponde – solo una sutura rispetto alla filmografia, oppure c'era qualcosa che mancava nell'edizione precedente?

Fabrizio Fogliato: Innanzitutto si è trattato di un doveroso omaggio al regista vincitore della Palma d'Oro a Cannes, venuto a seguito della retrospettiva integrale su Michael Haneke, che ho co-curato con Fabio Francione (con il contributo del Ministero degli Esteri di Vienna tramite il Forum Austrico di Cultura), tenutasi a Milano e Lodi dal 6 al 12 Ottobre 2009. In secondo luogo, si è trattato di un vero e proprio esperimento in linea con il mio concetto di "cultura": rendere accessibile a tutti e gratuitamente un fascicolo di sessanta pagine, all'interno del quale poter trovare un ideale proseguimento de "La Visione Negata" e al contempo un volume esaustivo e contemporaneo all'uscita del film nelle sale italiane. Altra scommessa vinta, visto che ci risulta che in molti, dopo aver visto il film hanno pensato di scaricare l'e-book e di cercare risposte a domande irrisolte poste dal film. Ovviamente, non è escluso che ad un'eventuale seconda edizione del libro si possa annettere il succitato fascicolo, per una versione completa e aggiornata.

Alessio Galbiati: "La visione negata. Il cinema di Michael Haneke" è la tua terza pubblicazione, preceduta da "Flesh and Redemption: il cinema di Abel Ferrara", edita da Falsopiano, e "Saw - Analisi di un successo annunciato" per Morpheo Edizioni. Oltre a domandarti se stai lavorando alla quarta, vorrei pure chiederti come, e attraverso quali modelli di riferimento, hai formato il tuo stile di scrittura?

Fabrizio Fogliato: Quello su Ferrara e quello su Haneke, sono due volumi dedicati agli autori più "amati", mentre quello su "Saw" è stato un tentativo (che sta dando i migliori risultati sulla distanza) di sviscerare "seriamente e criticamente" i motivi di un successo così clamoroso per un film che, solo dieci anni fa, avrebbe avuto esclusivamente un suo pubblico di nicchia. Attualmente ho terminato da poco un progetto relativo ad un testo integrato tra cinema e storia (mia seconda passione), che è ancora in fase di rettifica e controllo, per cui non è di imminente pubblicazione. I progetti a cui tengo particolarmente e che sto conducendo in parallelo sono tre: la retrospettiva saggistica integrale su un' autore impari (secondo la puntuale definizione di Alberto Pezzotta) come Brunello Rondi (già terminata e presente in Focus-On), e la sezione "Controcampo" (di prossima apertura) che vuole "dare voce e dignità" al cinema Hard d'autore degli anni'70, entrambe per il network on-line Zabriskiepoint.net; poi sto cominciando a ricercare e studiare nuovi, sconosciuti, e inediti materiali per una rivisitazione del mio volume su Abel Ferrara. La scrittura cerco ogni volta di adattarla al contesto in cui scrivo (quella del libro su Ferrara è più barocca, quella de "La visione Negata" è più asciutta e matematica), anche perché è qualcosa che è connaturato alla crescita e alla maturità dell'autore, pertanto vive e si evolve attraverso una formazione permanente fatta di studi e ricerche, passioni ed emozioni.

Alessio Galbiati: Tu sei un critico cinematografico, specializzazione misteriosa che vorrei chiarire ai nostri lettori insieme a te con una serie di domande attorno allo specifico di questa (bizzarra)

professione. Quali sono i criteri attraverso i quali giudichi un film?

Fabrizio Fogliato: Il ruolo di critico, secondo definizione, dovrebbe essere quello di esprimere con competenza e obiettività giudizi in merito ad un film, libro, quadro... Personalmente, ritengo questa strada abbastanza inutile e pretestuosa in merito al cinema: il film è un lavoro collettivo e talvolta la sua riuscita o meno, non dipende da un solo fattore ma da molteplici; inoltre la soggettività "ontologica" del critico impedisce aprioristicamente la sua obiettività. Per questo, quando me lo richiedono faccio il critico in maniera tradizionale, ma se riesco (e fortunatamente è così il più delle volte) cerco di non esprimere giudizi qualitativi ma di argomentare e spiegare. Così come si evince dai mie testi, ritengo il film una struttura complessa e stratificata in cui si compenetrano vari strati narrativo-culturali e in cui interagiscono altre arti e altre scienze (psicologia e psicanalisi su tutte). Inoltre, spesso, il critico è autoreferenziale, più interessato a fare bella figura lui che a parlare compiutamente del film, mentre ritengo che il suo ruolo dovrebbe essere, attraverso le sue conoscenze e le sue competenze, quello di "guida" allo spettatore, in modo che sia quest'ultimo a farsi la sua idea e ad esprimere un giudizio sul film.

Alessio Galbiati: Qual è, a tuo avviso, il ruolo della critica cinematografica nella società contemporanea? Quale dovrebbe o potrebbe essere?

Fabrizio Fogliato: Internet, da un lato ha spazzato via molte ambiguità e molti fraintendimenti, ma dall'altro ha notevolmente abbassato il tasso qualitativo della critica cinematografica: oggi chiunque può aprire un proprio blog ed esprimere giudizi su un film, anche senza competenze o studi di settore. Questo fatto, unito alla modalità "mordi e fuggi" di consumare i contenuti web, costringe l'"autore" a concentrare in poche righe, spesso banali e semplicistiche, contenuti assai più complessi. Questo aspetto, però, alla lunga ha dato un esito positivo, perché oggi (più che in passato), anche sulla rete si possono offrire prodotti e testi di qualità (voi ne siete una chiara testimonianza), in cui non è necessario concentrare la scrittura ma si può anche pubblicare veri e propri mini-saggi di due/tre cartelle (così è nata la mia collaborazione con Zabriskiepoint.net in sinergia con il suo direttore Mauro Conciatori) e trovare un pubblico crescente di lettori competenti e sinceramente appassionati.

Fabrizio Fogliato *(Torino, 1974) è un critico cinematografico, per Nocturno e Voceditalia.it (e dal numero30 pure di RC), autore – oltre alla monografia dedicata a Michael Haneke – di "Flesh and Redemption: il cinema di Abel Ferrara" (Falsopiano Editore, 2006) e "Saw - Analisi di un successo annunciato" (Morpheo Edizioni, 2008).*

La visione negata.
Il cinema di Michael Haneke

di Fabrizio Fogliato

Falsopiano, Editore - collana Viaggio in Italia
prima edizione Dicembre 2008
224 pagine, foto b/n

Prezzo di copertina: 15 €

Isbn: 9788889782552

La visione negata.
Il cinema di Michael Haneke
aggiornamento

di Fabrizio Fogliato

Falsopiano, Editore - Dicembre 2009
64 pagine, foto b/n

Prezzo di copertina: gratuito

www.falsopiano.com/hanekeprima.htm

Il nastro bianco

(Das weisse Band) Michael Haneke | Ger,Aut,Fra,Ita - 2009 - 35mm - bianco e nero - 145'

di Luciano Orlandini

Das weisse Band *(Il nastro bianco)*
regia, soggetto, sceneggiatura: Michael Haneke; collaborazione alla sceneggiatura: Jean-Claude Carriere; fotografia: Christian Berger; montaggio: Monika Willi; suono: Guillaume Sciama, Jean-Pierre Laforce; scenografia: Christoph Kanter; costumi: Moidele Bickel; interpreti: Christian Friedel, Ernst Jacobi, Leonie Benesch, Ulrich Tukur, Ursina Lardi, Fion Mutert, Michael Kranz, Burghart Klaußner, Steffi Kühnert, Maria-Victoria Dragus, Leonard Proxauf, Levin Henning, Johanna Busse, Thibault Sérié, Josef Bierbichler; direttore di produzione: Ulli Neumann; produttore esecutivo: Michael Katz; prodotto da: Stefan Arndt (X Filme Creative Pool, Berlino), Veit Heiduschka (Wega Film, Vienna), Margaret Menegoz (Les Films du Losange, Parigi), Andrea Occhipinti (Lucky Red, Roma); lingua: tedesco, italiano, polacco; paese: Germania, Austria, Francia, Italia; anno: 2009; durata: 145'

Il recupero del bianco e nero come valore psichico, che regola e conduce il film nelle asperità della vita prebellica di un villaggio della Germania, sembra spezzare i cardini delle sfumature, riducendo l'idea contemporanea del bene e del male (ciò che oggi ci permette di giudicare e valutare altri mondi di altre epoche) a giochi cromatici i cui effetti inondano la visione, mescolati in una sorta di tavolozza colorata (il rosso del sangue, l'azzurro dell'acqua, il verde della pace e della serenità, l'oro della fatica e della sofferenza, ecc.). Le sfumature del bianco e nero, nel film di Haneke, tendono a uniformarsi, a irrigidirsi, trasfigurando la visione e riducendola a mera rappresentazione di una rarefazione culturale; per cui la dottrina, i doveri, l'educazione diventano dogmi indiscutibili e inattaccabili che tendono ad assorbire, lungo la visione del film, i colori immaginati. Sembra che vi sia una progressione direttamente proporzionale tra l'escalation degli eventi (la corda tirata per far cadere il dottore, il campo di cavoli distrutto, il canarino ucciso con le forbici, il piccolo paraplegico) e la perdita del colore, come se, nel prendere coscienza di una realtà sempre più drammatica, dovessimo assistere all'impoverimento di un mondo che non sembra trattenere le sue splendide e algide sfumature. Così come il potere definisce doveri e diritti quali regole a cui non è possibile affrancarsi, per non correre il rischio di essere classificati portatori del male e/o del disordine, tanto le reazioni di chi subisce gli effetti della Legge (non fare chiasso a scuola, non masturbarsi, non raccontare sogni) non sono finalizzate a denunciare lo squilibrio e l'infondatezza di dette regole quanto a "disturbare" e riversare le vessazioni subite anche e soprattutto su soggetti deboli. La dottrina genera mostri ma ha anche bisogno di non ingenerare e alimentare il germe della conoscenza, perché, al fine di proteggere lo status quo, non deve mai essere intaccata dal dubbio. Indagare e approfondire le perplessità del maestro potrebbe innescare una reazione a catena che metterebbe in discussione lo stesso potere. Soltanto le donne sembrano timidamente obiettare e discutere apertamente (entro i limiti della loro condizione sociale) le regole rigide e mirate al benessere dei leader (parroco, barone, dottore, intendente e così via). La donna viene trascinata nei gorghi del bianco e nero e "consumata" come oggetto di appagamento sessuale o ripudiata in quanto non più utilizzabile. La baronessa Marie-Louise esprime bene il suo dolore cercando una fuga verso un improbabile avvento della tavolozza cromatica (il mediterraneo) poiché la prima guerra "ripresa" in bianco e nero (documentari) è giunta alle porte. Lo sfaldarsi pertanto dei toni medi allontana quel mondo perso e annegato nella guerra e nel nazismo. In altri termini nel Nastro bianco la desaturazione è già avvenuta, pertanto la speranza di assistere ad eventi "saturi" (ribellione, violenza, passione, amore) non è possibile. Un mondo già scarnificato, rinchiuso nei suoi pregiudizi e nei suoi dogmi non poteva per Haneke partire o arrivare al colore. D'altronde la guerra mondiale non è mai stata a colori. Vediamo le immagini rovinate dal tempo di vecchi documentari di eserciti e folle che si muovono, che acclamano; vediamo i volti tumefatti dei soldati e quelli dei contadini bruciati dal sole e dalla miseria. Una bimba, guardando quei cinegiornali consumati, volle sapere da suo padre se una volta il mondo era in bianco e nero. Il padre indugiò un attimo; avrebbe voluto spiegarle il progresso della scienza e della tecnologia, dirle che il colore non era rappresentabile e che comunque il colore filmico cambia e si trasforma sempre, ma non potendo dilungarsi in spiegazioni tanto complesse le rispose di sì. Il mondo di Haneke, la sua idea di mondo prebellico, è in bianco e nero perché ogni cosa accade in bianco e nero. Il dottore in questo senso, che vorrebbe mediare tra i piccoli crimini degli orrori, certamente da censurare, imputabili alle giovani leve, e i crimini degli adulti faticosamente coperti da una patina di moralità preconfezionata, fallisce miseramente. La sua sconfitta non è neppure rappresentabile perché conosciamo solo dalla voce off di vecchio la storia di reduce mai ritornato (a guerra finita) al villaggio, che nei suoi ricordi rimarrà per sempre privo di colori. Ma ciò viene solo detto, mentre, per quanto concerne l'immagine, persino il maestro è costretto a rimanere congelato in quel mondo freddo e irrimediabilmente perduto, assorbito anch'egli da un'implacabile e disperante assenza. L'assenza è uno dei motivi portanti del film: assenza di un colpevole, assenza di un'indagine, assenza di un confronto e persino di un antagonista. E se è possibile rintracciare una performance del soggetto nel modello attanziale del film, posto il Soggetto nella figura del Maestro (Narratore omodiegetico), non è da rintracciare in una improbabile indagine (performance) atta a scoprire e denunciare i responsabili dei crimini (Oggetto), ma nella "capacità" di

accettare la deriva di un mondo sfaldato e dei suoi falsi miti di legge, dovere, obbedienza (Oppositore). Haneke è riuscito ad evidenziare la debolezza della ricerca di una probabile verità che non riguarda gli atti "criminali" perpetrati dai ragazzi, ma si inserisce negli interstizi di dogmi tanto inutili quanto efficaci nel garantire l'ignominia del potere. L'Oppositore è assente in quanto presente in ogni luogo e tempo, eterno e indistruttibile, conservato nelle "ragioni" di una classe dirigente che serve solo se stessa. Nell'assenza cromatica non c'è spazio neppure per modelli narrativi sperimentati: un qualsiasi nemico da odiare e che sprigioni in noi tutta l'adrenalina possibile. La disperazione è l'orrore più grande, perché non riesce neppure a scuotere la carne, a far vibrare i nervi. Nell'attesa di una guerra che pare lontana, descritta da una distanza ancora più abissale nell'epilogo, mentre il paese si raduna in chiesa per sentire un'altra omelia, si consuma la tragedia di un mondo morto che aveva già generato i propri mostri. Un preludio drammatico e sconfortante, la descrizione puntuale e asettica di come un'infanzia, plasmata nei ritmi e nei "decori" di una pulizia (estetica e morale) che tutto giustifica e "gratifica" (una pulizia che si limita però a nascondere la sporcizia non a mostrarla al fine di esorcizzarla), non sia altro che l'intelaiatura dell'abominio prossimo venturo di un regime, quello nazista, proiettato sin nei suoi prodromi a un ben altri modi di intendere un'estetica di pulizia (o meglio, di una politica di pulizia) realizzatasi pochi anni dopo negli alti forni di campi di sterminio tristemente famosi come Dachau e Auschwitz.

Luciano Orlandini

RC è un progetto totalmente gratuito: mensilmente la rivista in formato pdf e quotidianamente, sul sito, aggiornamenti, recensioni, notizie ed approfondimenti. RC produce e realizza videointerviste e documenta eventi a carattere cinematografico attraverso proprie produzioni audiovisive pensate per il web, tutte visibili gratuitamente sul nostro sito e sul canale Vimeo della rivista. RC è pure una CINETECA online dedicata al cinema indipendente visibile legalmente in streaming.

RC è un progetto totalmente gratuito ma costoso. Per questo motivo, abbiamo costante bisogno di sostegno che ci permetta di affrontare almeno le spese di gestione e di realizzare documentari-interviste a personalità di quel cinema invisibile ed indipendente che dalla fine del 2007 trattiamo.

L'associazione culturale Arkadin, della quale Rapporto Confidenziale è la principale attività, non ha scopo di lucro e si sostenta unicamente attraverso sottoscrizioni e donazioni.

Per sostenerci avete tre opzioni: pote te fare una donazione, sottoscrivere un abbonamento o associarvi all'associazione culturale Arkadin (sia attraverso bonifico bancario che con il sistema certificato e sicuro PayPal).

http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=11015

Salesman
Il ritratto dell'anti-eroe americano

di Matteo Giuseppe Luoni

1 | In cerca di un soggetto

Nel 1966, appena dopo aver girato "With Love from Truman", i fratelli Maysles sentirono che era arrivato il momento di iniziare la produzione di quello che sarebbe stato il loro primo lungometraggio. Vagliarono e scartarono diverse idee e soggetti, rinunciando a un'avventurosa spedizione con i balenieri delle isole Falkland e a un documentario sulle testuggini delle Galapagos, quest'ultimo proposto da Truman Capote.
La coppia di fratelli sognava un film on the road e al tempo stesso, di profonda pregnanza umana. David, nel concepirlo, pensava al trasporto drammatico di "Furore", di John Stainbeck e al dramma teatrale di Eugene O' Neale, "The Icemath Cometh". Quest'ultimo racconta il percorso interiore di un commesso viaggiatore che, da una vita dissoluta e sconsiderata, cerca di redimere i suoi compagni di bevute, per poi confessare l'omicidio di sua moglie. David aveva già lavorato alla pre-produzione di un corto su di un venditore di enciclopedie, ma l'idea non aveva i requisiti per un film di lunga durata. Il punto di svolta arrivò quando egli incontrò un vecchio compagno di liceo, ebreo, ma curiosamente impiegato nella vendita porta-a-porta di Bibbie. David aveva trovato lo spunto per un soggetto interessante: passò i successivi cinque mesi a cercare un venditore di articoli religiosi con delle caratteristiche che lo soddisfacessero. Alla fine ne trovò quattro, i protagonisti di "Salesman".
Dall'archivio di produzione sono stati pubblicati, in "A Maysles Scrapbook" (1), alcuni documenti illuminanti, che contengono i criteri selettivi per i protagonisti.

Da una lettera indirizzata alla South Western Company, di Nashville, Tennessee: «Vogliamo produrre un film su un venditore porta-a-porta che rientri nella seguente descrizione dello "Yankee drummer": un eccellente, esperto venditore a tempo pieno, che eserciti in un'area rurale degli Stati Uniti e che stia fuori casa almeno qualche giorno per volta. Gli stati dell'area del New England sarebbero preferiti, ma non strettamente necessari.»

Il regista incluse nelle lettere un decalogo di caratteristiche che dovevano essere soddisfatte: la prima pretendeva che il soggetto vendesse Bibbie per la famiglia («bibbie illustrate, da 40-50 dollari») e non soltanto pubblicazioni cattoliche. Un altro punto richiedeva consumatori «dal tipico aspetto Americano» e non appartenenti alla Bible Belt o redneck folkloristici. La prerogativa principale, però, prevedeva che il venditore fosse: «un tipo piacevole, qualcuno che puoi guardare per oltre un'ora; al massimo solo moderatamente di successo nel suo lavoro. Deve avere una certa profondità d'animo ed essere in qualche modo consapevole di ciò che gli accade tutt'attorno.»

La lettera concludeva dicendo: «Questa è una storia drammatica di interesse umano (con gli stessi criteri di un film di fiction) e in nessun modo un "film d'informazione" o un reportage d'inchiesta.»

I Maysles si sentivano personalmente coinvolti in questo progetto poiché la vicenda era in qualche modo parallela a quella del padre, Philip Maysles, morto nel 1945. Una vita passata a lavorare come unico impiegato postale ebreo di

una cittadina a maggioranza irlandese, aveva abbandonato da anni i suoi sogni da musicista (2). I fratelli avevano inoltre svolto l'attività di venditore porta a porta per pagarsi gli studi universitari. Ad Albert e David piaceva bussare di casa in casa e incontrare sconosciuti, ma erano diventati molto critici del sistema di vendita, che sfruttava la fiducia delle persone a scopi opportunistici. L'esperienza fu molto significativa, soprattutto per il fratello maggiore, che la paragonò alla carriera di documentarista: «Bussi alla porta e se non ottieni subito fiducia, non puoi entrare in quella casa. Anche l'intero processo di produzione di film "spontanei", è così. Non si basa sulla ricerca e sulla preparazione. Si basa sull'impressione che dai, sulla fiducia, e coinvolge un enorme fattore di rischio – di ogni tipo. Dipende tutto dall'abbattere subito le barriere tra sconosciuti.» (3)

2 | "Salesman" (1968)

2.1 – Il tasso, il toro, l'imbroglione e il coniglio

Il documentario segue le vicende di quattro venditori di Bibbie nella loro routine lavorativa, che si svolge tra Boston e Miami. Ognuno di essi è personaggio, con carattere, nome e tecniche di vendita differenti. C'è Charles McDevitt, "l'imbroglione" (The Gipper), spietato e senza emozioni, i cui modi sono «molto efficaci» perché «sa approfittare di ogni circostanza per ottenere vantaggi»; James Baker, "il coniglio" (The Rabbit), giovane, ma «molto impulsivo», vende, fa buoni guadagni, ma è privo di tatto; Raymond Martos, "il toro" (The Bull), che si distingue per forza e determinazione. Infine, abbiamo Paul Brennan, "il tasso" (The Badger), di fiera discendenza irlandese, costretto in un lavoro che disprezza, soltanto per mantenere una moglie lontana e un figlio malato. La sua è una situazione segnata dall'instabilità economica e dal sacrificio di trovarsi molto spesso lontano dalla propria famiglia. Non ha seguito lo stereotipo irlandese che lo avrebbe visto nel corpo di polizia o all'ufficio postale, benché la madre lo avesse sempre sollecitato a «unirsi all'arma e guadagnarsi una pensione» (4). Egli è anche, tra i quattro, il meno di successo e il più pessimista.
Paul domina il film in qualità di protagonista. Il lungometraggio si apre e si chiude sulla sua espressione disillusa, assorta. Lo vediamo in entrambi i casi sconfitto e abbattuto dalla ripetitività del lavoro e dal ritmo fluttuante degli affari. Capita che altri, oltre al "tasso", non riescano a concludere un ordine, ma altre vendite consentono di coprire i possibili fallimenti. Paul, invece, non conclude nemmeno un affare di successo: ottiene solo prenotazioni. È questo che lo differenzia dagli altri: la sua sentita inadeguatezza non gli permette il pelo sullo stomaco che hanno gli altri nella persuasione e nella vendita di Bibbie. I complessi di inferiorità di cui lui stesso ci racconta, hanno origine dal rapporto col fratello – laureato presso il Massachusetts Institute of Technology con un magna cum laude – che egli ha cercato di seguire nei passi, senza alcun successo.

L'evoluzione del personaggio, ad un livello diverso da quello a cui siamo abituati a pensare in una struttura narrativa, avviene in senso negativo. Benché Paul rimanga, a livello comportamentale, sempre lo stesso, i suoi atteggiamenti assumono una nota più pessimistica verso la fine della vicenda, quando al venditore sono già state sbattute molte porte in faccia. La pressione che si sente addosso, oltre al bisogno di guadagnare uno stipendio, è personificata in Ken Turner, manager della compagnia, che lo accompagna nel viaggio a Miami. Egli assume significato soltanto durante un assemblea in New England, in cui tiene un discorso duro e motivazionale contro chi perde tempo e soprattutto contro chi non ha la giusta attitudine. Come il Dr. Peale di "Grey Gardens" (5), egli afferma che non c'è giustificazione al fallimento di un uomo: la responsabilità è tutta sua. Così, le disavventure in Florida di Paul, a cui si ferma l'automobile per ben due volte e che viene silurato su due piedi da casalinghe che nemmeno lo fanno accomodare, diventano «tutte scuse», i frutti marci del un pensiero negativo. Come se non bastasse, la coesione di gruppo viene a mancare, poiché da norma, l'amicizia che sembra unirli è soltanto cordialità all'interno di una coatta situazione di convivenza. L'approccio al cliente, da parte di Paul, si fa sempre più aggressivo e spiacevole. Il suo obiettivo è essere determinato come "il toro" e furbo come "l'imbroglione", ma la notevole frustrazione lo porta ad atteggiamenti sempre più insistenti, ad esprimere la mancata svendita con scocciatura e scortesia.

I Maysles videro molto in lui. «Come mio padre, è un uomo con una vera anima, ma non ha mai trovato il modo di metterla dentro al suo lavoro», afferma Albert, mentre David è convinto che sia proprio questa profondità ciò che rende Paul così di poco successo: per sopravvivere, nel vendere beni superflui come una Bibbia illustrata, a famiglie cattoliche di basso reddito, non ci si può comportare con calore e umanità, bensì è necessario avere una certa dose di pelo sullo stomaco, per agire e approfittarne (6).

2.2 – «Il lavoro del Padre Celeste»

Il film, benché, nella tradizione del Direct Cinema, voglia essere privo di un punto di vista, può essere letto alla stregua di un'importante critica alla società del consumismo e del materialismo. La religione diventa un prodotto di massa, pronto per essere commercializzato a diverse varianti di composizione, prezzo e addirittura colore. I venditori sono sollecitati a non fallire un colpo perché «i soldi sono fuori», bisogna andarne a caccia; allo stesso tempo, essi vengono responsabilizzati del ruolo di missionari cattolici, che conducono «il lavoro del Padre Celeste» e per questo invitati a pensarsi, agli occhi del mondo, in una più alta posizione in termini di stima e orgoglio personali. L'invocazione è pronunciata dal designer e consulente teologico della Mid-American Bible Company, Dr. Melbourne I. Feltman, in occasione del meeting aziendale di Chicago. In un discorso tanto contraddittorio quanto paradossale, il Dottor Feltman nega che si possano scorgere i segni dell'opera religiosa nel vendere Bibbie per poche decine di dollari, ma afferma che tuttavia, tutto ciò che abbia a che fare con il distribuire, comprare e leggere il Libro Sacro, sia da identificare nel diffondere la parola del Signore.

Il grottesco della scena è accentuato dalle sequenze che la precedono. Solo poco prima, ancora in un motel nel New England, Brennan aveva confidato a Martos (e alla cinepresa) che non vedeva che affari criminosi, nell'attività che svolgevano. La successiva, rompendo gli schemi del Direct Cinema, ci offre un montaggio di Brennan assorto nei suoi pensieri sul treno per Chicago, giustapposto a scene riprese al precedente meeting della società, in cui i nuovi membri della forza lavoro rilanciano la posta in gioco, promettendo entrate di decine di migliaia di dollari all'anno. Dal viso desolato, sconfitto e già segnato dalla vecchiaia di Paul il film taglia a giovani appena arrivati alla compagnia. Il flashback del meeting diventa flashback metaforico della vita di Paul ed è come se lo vedessimo giovane e ancora pieno di speranze: «Mia moglie mi ha appena convinto a comprare una casa più grande. E vuole avere ancora qualche bambino e tutte sciocchezze simili...Così...Farò 35 000 dollari quest'anno». dice uno. Egli incarna il paradigma della classe medio-bassa americana: lavoro, mutuo, figli. Come commenta McElhaney, deve lavorare più duro per sostenere una situazione finanziaria già scoperta (7).

Nell'attività di vendita di cui diventiamo osservatori, la maggioranza di dubbi o rifiuti all'acquisto dipende dal prezzo, benché in media esso si aggiri attorno ai cinquanta dollari e possa venire pagato in più soluzioni rateali. Spesso assistiamo a una sconfitta da parte del venditore, ma nel caso della scena che vede protagonista una coppia dei dintorni di Miami, vediamo McDevitt mettere in pratica il significato del suo nickname. La spiegazione illustrativa trova un'interlocutrice nella giovane moglie, che, visibilmente interessata al prodotto, è costretta ad indietreggiare (senza tuttavia rifiutare esplicitamente) perché a fronte di una richiesta di anticipo di sei dollari, non può disporre di liquidità immediata. Nel mentre, pressoché silenzioso, il giovane marito sorride imbarazzato, interrompendo la moglie soltanto per argomentare ulteriormente la situazione economica domestica. Lascia alla moglie il ruolo di responsabile degli acquisti e dell'educazione dei figli (di cui la Bibbia è bibliografia fondamentale), ma è evidente che sarà lui ad avere l'ultima parola. Quando quest'ultimo le dice che l'acquisto dipende da lei, lei risponde con un lamento sommesso: «No, non sono io che decido». La giovane donna ha negato disponibilità di anticipo immediato, ha escluso la possibilità di versare assegni e ha prospettato che i primi soldi arriveranno nel fine settimana, con lo stipendio del marito. McDevitt, aiutato dal "coniglio" Baker, si fa sempre più insistente e arriva addirittura a proporre di chiedere un prestito ai vicini. Al rifiuto della donna, "l'imbroglione", con un abile gioco di parole, fa credere alla donna che un loro associato, Paul Brennan («Probabilmente avete letto di lui sulla stampa Cattolica») anticiperà i soldi «non perché è un fanatico, ma perché è un devoto Cattolico e ci tiene che ogni famiglia Cattolica abbia una Bibbia come questa in casa».
Pochi minuti dopo, assistiamo a un rassegnato Paul («The Gipper mi ha fregato ancora!» ride divertito)

talmente assorti nella propria attività e nel perseguimento del proprio obiettivo, che sembra valere quello che Drew aveva constatato riprendendo Eddie Sachs, durante la sua preparazione alla gara ("Eddie", 1961): la cinepresa sparisce.
Non è un caso che l'unico che abbia ammesso di essere stato influenzato dalla presenza della camera sia Brennan. La sua disposizione d'animo, infatti, non gli permette di essere altrettanto efficace: questo è dimostrato dalle sue tecniche comunicative che cercano spesso un approccio personale, più caldo (warm pitch (11)). È infatti in occasione di una commissione presso l'abitazione di un'anziana signora che apprendiamo dei suoi complessi di inferiorità nei confronti del fratello ed è mentre egli conclude un affare con una coppia che veniamo a conoscenza della sua discendenza inglese da parte materna e delle botte che ha da lei ricevuto durante la sua infanzia. I suoi colloqui prendono la forma di monologhi personali, nella convinzione che i suoi clienti vi si identifichino e siano spinti a fidarsi. Tuttavia, la frustrazione che il personaggio si porta addosso, li fa suonare patetici ed inappropriati.

La comunicazione persuasiva, nei manuali di psicologia, viene analizzata secondo diversi modelli che ne individuano le modalità, a seconda di fattori quali il grado di coinvolgimento e l'abilità cognitiva del ricevente (12). Trovo di particolare efficacia la spiegazione dei modelli duali, i quali «sono accomunati dal fatto di prevedere che il cambiamento degli atteggiamenti possa essere l'esito di due processi di natura diversa». Tra questi, il modello della probabilità di elaborazione (ELM), di Petty e Cacioppo prevede che il ricevente possa attuare due possibili processi cognitivi nel ricevere un messaggio persuasivo: il percorso centrale e il percorso periferico. Il primo viene messo in pratica attraverso una certa quantità di risorse cognitive e richiede «focalizzazione dell'attenzione, comprensione delle argomentazioni presentate, confronto e integrazione fra le informazioni e le credenze [...], valutazione». È inoltre necessario che il soggetto abbia le competenze necessarie al processo di valutazione, che il messaggio sia comprensibile e che non sia presentato in un contesto di distrazione o in cui siano presenti rumori di fondo. La persuasione agisce attraverso canali prevalentemente cognitivi e prevedibili. Il percorso periferico, invece, «è basato su elementi che non hanno a che vedere con le argomentazioni utilizzare per sostenere una data posizione, quanto piuttosto con il modo in cui esse sono presentate». Ciò significa che la persuasione passa non attraverso indici di contenuto, bensì grazie a valori quali la gradevolezza della fonte, l'aspetto formale del messaggio e le associazioni sensoriali positive come la musica e i colori. Nell'attività persuasiva dei nostri quattro venditori irlandesi, il percorso privilegiato è il secondo, quello periferico. Grande attenzione è data infatti alla confezione della Bibbia e dell'Enciclopedia Cattolica, presentate come incredibili «oper[e] d'arte», fornite di riproduzioni artistiche di quadri religiosi e disponibili in una gamma di colori a scelta.

2.4 – «The bum in the territory»: l'America delle periferie in "Salesman"

Le argomentazioni logiche sono presenti solitamente all'inizio del discorso di vendita e si concentrano sul valore educativo che il testo potrà avere per l'intera famiglia. Hanno, però, poco piglio sui clienti, che, intercettati in occasioni di funzioni religiose, possiedono già Bibbie, enciclopedie e messali. Inoltre, il bacino di mercato cattolico a cui attingono, è quello delle aree suburbane delle grandi città di Boston e Miami. Per quanto riguarda il profilo socioeconomico che possiamo dedurre, le priorità delle famiglie consisteranno nella soddisfazione di bisogni primari come il mero sostentamento alimentare e la sicurezza del tetto e dei servizi complementari quali luce e gas. Brennan non riesce a farsi ragione dei numerosi mancati acquisti, alla proposta di una soluzione rateale da un dollaro al mese. I clienti, però, gli rispondono che vi sono già altre rate da pagare e che un dollaro sarebbe soltanto una spesa in più.

Siamo in un'America leggermente diversa da ciò che conosciamo di quella degli anni Sessanta. L' "epoca d'oro" (13) del consumismo vide nella loro prima metà il suo splendore. Il paese assistette al picco dei consumi nel 1964, a dispetto del clima di tensione che l'assassinio del presidente Kennedy aveva causato e del clima da guerra fredda in cui si era ripiombati dopo l'estromissione di Cruscev dal potere, nell'Unione Sovietica. La spinta al consumo fu dettata dalle grandi quantità di merci che furono distribuite in nuovi e più grandi centri commerciali chiamati mall. L'automobile diventò da status symbol di pochi a bene indispensabile per la vita lavorativa. La pubblicità aveva invaso le reti televisive e il lifestyle americano fu esportato, attraverso cinema e musica, in Europa.

Come il consumismo raggiunse l'apice del suo successo, l'amministrazione americana, ora nelle mani del presidente Lyndon B. Johnson, incominciò a preoccuparsi della fascia di popolazione meno abbiente, che, benché stesse registrando una contrazione dalla fine degli anni Cinquanta, rappresentava ancora il 19% degli americani. Egli lanciò la "War on Poverty", sempre nel 1964, che istituì grandi campagne di supporto economico, sociale e medico, e permise l'accesso all'istruzione alle famiglie con basso reddito.
Il prodotto era "l'eroe" delle casalinghe. Esso doveva soltanto svolgere la propria funzione e nulla di più: il valore della marca si limitava ad essere nominale e oggettivo: doveva far risparmiare tempo al supermercato. Questa non era ancora connotata da particolari associazioni semantiche, ma, già grande presenza nella pubblicità, venne inserita come sponsor nelle prime soap opera. Il marketing stava lentamente passando dall'approccio alla vendita (ossia dal promuovere ciò che è prodotto), all'ascolto del mercato (ossia individuare i segmenti di interesse e svolgere un attività di ascolto antecedente alla produzione) (14).

Brennan, per qualche strana ragione, sembra venire in contatto solo con lo strato povero di popolazione. Nella primissima scena all'inizio del film, la casalinga che l'accoglie, sebbene abbia un salotto curato e un pianoforte, sostiene di non poter comprare il bene, poiché «travolti dalle spese mediche». Lo stesso venditore sta lavorando per mantenere «una moglie e un figlio malato», ma non si riconosce nel profilo delle persone a cui cerca di vendere i libri: «Non posso permettermi niente. Non abbiamo i soldi. Il mio bambino è malato. Mia moglie è fuori. Mio marito non c'è», si lamenta, imitando i suoi clienti, pensando che siano tutte scuse. Un suo collega gli rinfaccerà che «non è marcio il territorio, è il marcio che c'è nel territorio» («It's not the bum territory, it's the bum in the territory»), che va saputo evitare. Tuttavia, dal New England a Miami egli riscontra sempre le stesse condizioni di vita e gli stessi ostacoli alla vendita. È un viaggio che diventa percorso di rivelazione, come abbiamo già visto. Brennan è sempre più frustrato e disilluso dal suo lavoro e benché si renda conto che non sia l'attività più onesta del mondo e benché sia visibile la sua empatia nei confronti di queste famiglie, sembra far fatica a capire che un dollaro in più per sé corrisponde a un dollaro in meno per una giovane coppia con figli e in difficoltà.

2.5 – La casa: un microcosmo femminile

Il cinema dei Maysles propone, in ogni film, un conflitto tra diversi contesti culturali. È così per le prime produzioni in proprio, in cui si consuma una sottile guerra tra l'espressione artistica e l'industria cinematografica e discografica di Hollywood; lo stesso avviene per "Gimme Shelter", che testimonia la lotta della controcultura contro l'estabilishment; in "Grey Gardens", in cui due donne poco convenzionali mettono in difficoltà l'aristocrazia americana dalla quale provengono; e sarà un conflitto tra le forze della Natura e dell'Arte, quello contenuto nei film dedicati a Christo e Jeanne-Claude. In "Salesman", come abbiamo già analizzato, il paradosso avviene dall'incontro di religione e business, di relazioni pure inficiate dalla comunicazione persuasiva. Oltre a questo, McElhaney rinviene nel film un altro forte contrasto (15): quello del mondo maschile che irrompe in uno spazio "intimo" femminile. L'analisi sembrerà tirata per i capelli, ma a tutti gli effetti le casalinghe e loro stanze di soggiorno, sono i co-protagonisti del documentario. «Le porte sono uno dei motivi primari del film» (16) e il non varcare la soglia è un grande motivo di frustrazione. L'ingresso nella casa diventa quasi una metafora sessuale, se pensiamo alla contrattazione di vendita come al "corteggiamento", come lo descrivono i registi nella schematizzazione a punti di cui ho già parlato. Le donne accolgono venditori e cinepresa nello spazio che esse dominano e in cui si sentono sicure di poter essere riprese con bigodini in testa e ciabatte ai piedi. L'approccio di vendita è loro diretto anche quando i mariti sono presenti. Questi ultimi, benché principale fonte di reddito familiare, non hanno il ruolo di decisori all'acquisto, e se ne stanno dunque in disparte ad osservare, senza interferire con il processo. In una scena verso il finale, Martos è accolto da una ben disposta signora e con lei porta a successo un ordine, mentre il marito, ancora indosso scarpe e pantaloni da lavoro, ma che si è disfatto della camicia e siede sulla poltrona in canottiera, si preoccupa solo di suonare un disco dei Beatles. McElhaney crede che questo comportamento denoti l'unica espressione della cattiva disposizione dell'uomo all'acquisto della moglie, dal momento che la musica suona assordante ed egli stesso si preoccupa solo formalmente se essa intralci i dettagli della vendita (17). I limiti dell' "occhio" della cinepresa non possono né confermare né smentire questo particolare, tuttavia la scena deve essere considerata importante, poiché mostra come i traguardi tecnologici e metodologici del Direct Cinema svelino con efficacia la realtà del quotidiano.

Per introdursi assieme ai protagonisti nel quotidiano di queste persone, i filmmakers spiegavano ai proprietari di casa che stavano filmando «una storia d'interesse umano, su questo signore e i suoi tre colleghi». Non usarono mai la parola "vendere" o "venditori". Solitamente l'approccio andava a buon fine: le persone erano affascinate proprio dal fatto che la storia avesse carattere umano, e dopo la presentazione di vendita, essi venivano invitati a firmare una liberatoria che veniva presentata in forma di petizione (così che, viste altre firme e altri nomi, fossero spinti a farlo più volentieri (18)). È interessante come questo piccolo trucco persuasivo sia molto simile a quelli dei venditori stessi, che, per esempio, sapevano di avere più chance di entrare in casa di qualcuno se prima di presentarsi avessero strofinato i piedi sul tappetino e, toltisi il cappello, annuito con la testa.

La casa è spazio intimo femminile anche in ragione del fatto che i protagonisti maschili nel film soggiornano esclusivamente nei motel. Attraverso la cinepresa, siamo autorizzati ad entrarvi e a scoprire stralci di vita comune che rassomigliano all'esperienza cameratesca, con Turner nel ruolo del severo sergente e Brennan che addirittura possiede il physique du role della recluta inesperta.
Queste brevi scene e qualche telefonata alle mogli sono gli unici momenti di vita privata di cui abbiamo testimonianza del film che furono filmati. «Abbiamo ripreso un sacco di partite di poker», dice Albert, «[...] Se anche avessero abbordato una prostituta o qualcosa di simile, inoltre, probabilmente non avrei voluto filmarlo» (19).

David aggiunge che è proprio questa la chiave per fare un bel film: avere una relazione solida e spontanea con i soggetti. Il rispetto reciproco è essenziale nel caso di un film in cui i protagonisti lavorano dieci, dodici ore al giorno e la crew, loro ombra, continua a girare oltre l'orario di lavoro, per cogliere attimi extracurricolari. «Ed erano stupiti di come qualcuno potesse investire così tanti soldi per fare un film su di loro. Non potevano immaginare il risultato finale e se sarebbe mai stato proiettato o chi ne avrebbe mostrato interesse» (20). I filmmaker rimasero amici dei quattro venditori. Brennan invitò i fratelli al matrimonio della figlia, dove essi portarono la cinepresa e filmarono altro materiale, che non riuscì, per ragioni di coerenza narrativa, ad entrare nel taglio definitivo del film.

2.6 – L'opera di montaggio e le deroghe alla filosofia del Direct Cinema

Se le riprese durarono sei settimane, il lavoro di montaggio finì dopo ben quindici mesi. Appena finito di girare, i fratelli chiesero a una montatrice free-lance di New York, che aveva già lavorato a "Meet Marlon Brando", di selezionare il materiale e ricavarci una storia. Quella donna era Charlotte Zwerin e sarebbe diventata una stretta collaboratrice dei Maysles per molti anni a venire.

Il montaggio venne supervisionato da David, mentre presero parte in qualità di collaboratrici e assistenti Ellen Giffard e Barbara Jarvis. I primi cinque mesi servirono a ridurre trenta ore di pellicola in un'ora e mezza. «Non funzionava per niente», ricorda Charlotte. Lei e David avevano iniziato a strutturare il film come se fosse la storia dei quattro venditori. Ciò richiese molto tempo e questi si accorsero di non avere materiale a sufficienza per lo sviluppo "narrativo" di ciascuno dei quattro. «Fu un disastro totale. Quindi fu un lavoro di rifinizione, rifinizione e rifinizione, finché non iniziò a funzionare». Gradualmente iniziarono a capire che la storia riguardava principalmente Paul e la creazione di un punto di vista sul suo mestiere (21). Junker rinviene in una bozza di David la prima trascrizione di come sarebbe stato il lungometraggio. Invero un montaggio molto cronologico, tuttavia intrinsecamente metaforico:

1. Boston, inverno, territorio cattivo
2. Il meeting vendite, filosofie grandiose, grosse predizioni
3. Florida, il sole, l'El Dorado, e alla fine la disperazione (22)

Ciò che supportò la logica di questa struttura fu l'evidenza che Paul era un personaggio diverso dagli altri, dotato di un'anima più calda e del desiderio, comune a quello dei registi, di conoscere le persone e raccontare delle storie.
Da ciò che abbiamo detto della post-produzione, capiamo perché i Maysles abbiano voluto dare credito alla Zwerin inserendola come co-regista. I fratelli infatti non avevano che soltanto un soggetto, un'idea, persino dopo aver completato le riprese. Sei settimane di pellicola non avevano loro permesso di trovare una sola strada da seguire, ma tuttavia sentivano che attorno al personaggio di Brennan ruotava il fulcro della storia, benché non ne fossero del tutto coscienti. In una delle scene più efficaci del film, infatti, si vede Paul girare per le strade di Miami, spiegando il soprannome e la psicologia dei tre suoi colleghi. Le descrizioni di ciascuno sono inframmezzate dal montaggio delle loro attività di vendita, come se potessimo vedere in pratica ciò che egli ci sta soltanto narrando. Il discorso, essendo suggerito dai registi, è un vizio di forma, una macchia sulla "fedina" morale di "autori" di Direct Cinema. Ad ogni modo, come commentò Albert, la scena fu tra le ultime ad esser filmate, poiché si temeva che egli prendesse uso di rivolgersi a loro per chiedere consigli o suggerimenti su dove muoversi e che cosa fare. «Non è solo una brutta abitudine; una volta che inizi, non puoi più usufruire di quella persona». (23)

Altri compromessi furono necessari in modo da ottenere maggior continuità di materiale. I registi dovettero infatti tornare a Opa Locka, la strana città dalle sembianze arabe, a filmare gli strambi cartelli delle strade di Sinbad Avenue, Sharazad Boulevard e così via, da giustapporre all'incedere sperduto di Paul che ne parlerà divertito ai compagni, in una scena indispensabile, in cui iniziamo a capire il suo modo di essere venditore rispetto a quello dei suoi colleghi. Altre riprese posteriori riguardano inoltre le promenade e gli Hotel di Miami.

3 | Critica e ricezione del pubblico

Eccetto questi piccoli particolari, i registi non interferirono con gli avvenimenti ripresi, né sul viaggio in Florida. La compagnia, da parte sua, non impose nessuna condizione per preservare l'immagine dell'azienda, né si lamentò dopo l'uscita del film. Una lettera della Mid-American Bible Company fece infatti le congratulazioni ai registi per «una presentazione inusitatamente buona, un bel quadro del bene e del male che c'è nell'attività dell'agente di vendita»:

«Il vostro film, THE SALESMAN, contiene un fine studio del carattere del tipo d'uomo che sembra ideale ad ogni manager durante un colloquio di lavoro, ma che proprio non dovrebbe essere assunto. [...] attraverso la vostra storia, diventa ovvio ad ogni persona portata per le vendite che cosa un uomo non dovrebbe sentire o pensare, per essere di successo al lavoro. Per quanto riguarda l'intrattenimento, le casalinghe dovrebbero trovare la visione molto divertente.» (24)

La lettera comprova la teoria secondo la quale il cinema dei Maysles non convoglierebbe in alcun modo nessun punto di vista. Per quanto sembri impossibile vedere in "Salesman" un film formativo e per quanto numerosi critici abbiano criticato in particolar modo l'ultima scena (Paul che fissa sconsolato fuori dalla finestra), interpretandola come chiave di lettura del film, Erik Barnouw ammette che «il film sollecita reazioni complesse», mentre Stephen Mamber lo considera nel 1975 "in molti modi il prodotto più importante del filone americano del Cinéma Vérité." Quest'ultimo critica però l'utilizzo di espedienti narrativi che servono a dare compattezza e struttura al documentario. Mamber pensa che i Maysles possedessero già abbastanza materiale da rendere il film interessante, impostando il montaggio in pura successione cronologica e non tematica. Ciò che vede come difetto, che avvicina i Maysles a quel tipo di manipolazione a cui il Cinéma Vérité americano aveva originariamente reagito contro, è la scelta di aver deciso che Paul fosse il protagonista del film, mettendolo al centro di un modello narrativo molto simile ai film di fiction. I segni dell'adozione di questo modello sono evidenti in alcuni esempi di montaggio alternato che vanno contro le logiche del Direct Cinema, come ad esempio la scena del viaggio di Paul in treno, in cui, lo ricordo, alle immagini di Paul al finestrino sono intermesse le immagini della precedente conferenza. Per Mamber essa «è usata per interpretare i probabili pensieri di Paul prima del suo arrivo, un'interpretazione sviluppata interamente attraverso il montaggio». (25)
Per il teorico del cinema il fatto che il film sia giudicato per motivi altri dall'approccio con cui è stato concepito, non giustifica il ricorso all'approccio realista. In poche parole Mamber biasima i piccoli compromessi a cui i Maysles sono pervenuti in fase di ripresa e montaggio perché sono bastati per

inficiare le promesse di onestà e autenticità.

I Maysles, da parte loro, paragonano il film con "A Sangue Freddo" di Capote, giudicandolo l'equivalente cinematografico della "nonfiction novel", perciò sorvolando sull'autorialità del lavoro, che lo rende più fruibile e più comprensibile rispetto a un film di Direct Cinema puro come Showman.
D'altra parte il documentario, il primo dei Maysles a occuparsi di persone comuni, realtà nascoste dai riflettori dei media, ha il pregio di essere strutturato in modo tale da superare ogni ragione di confronto con il modello giornalistico del newsreel, con il quale i primi esperimenti di Direct Cinema erano spesso stati fraintesi.

"Salesman" ricevette pareri contrastanti dalla critica, che recensì il film sui maggiori quotidiani e settimanali del paese, nonostante la scarsa distribuzione e lo scarso successo di pubblico (eccetto nei cinema d'essai e nei circoli culturali, dove registrò un'ottima viewership (26)).

Vincent Canby, per il New York Times (27), si dichiarò «incantato» dal film, affermando di averlo visto per ben tre volte. Quello che lo colpì fu «la decenza di quel punto di vista», ossia il fatto di mostrare che per tutti (per i venditori e per le famiglie a basso reddito, così come per gli imbonitori dei meeting vendite) vi è redenzione. La "compassione" che mostrano i Maysles consiste nel non polarizzare emotivamente alcuni personaggi a scapito di altri (forse il discorso è diverso solo per Ken Turner), bensì mostrarci l'umanità nella truffa ("il toro", "il coniglio" e "l'imbroglione" benché senza scrupoli fanno solo il loro lavoro), il truffare con umanità (Paul Brennan "il tasso"). Il giornalista, perciò, chiama «decenza di quel punto di vista», ciò che per i Maysles consiste nel testimoniare l'autenticità dei soggetti.
Canby era però critico del fatto che i filmmaker avessero eliminato tutte le evidenze della loro presenza, cercando di nascondere il processo di produzione in un film che viene definito proprio per le caratteristiche di quel processo. Il giornalista era anche erroneamente convinto che i Maysles avessero spinto la compagnia a mandare in missione i quattro in Florida, interpretando la nota spese di 15'000 dollari che i registi versarono per contribuire al disturbo, come vitto e alloggio in quel di Miami.

Altri critici non dimostrarono le stesse opinioni nei confronti del documentario. Come sintetizza Vogels (28), questi individuarono due maggiori debolezze, paradossalmente antitetiche: la prima consisteva nella mancanza di un chiaro punto di vista, la seconda nel fatto che il film peccasse di condiscendenza e pietà nei confronti dei venditori. Ironicamente, rileggendo alcune di queste recensioni, pare che i giornalisti sostengano la filosofia dei registi, pur dichiarandosi totalmente scettici a riguardo. John Simon, del New Leader (29), si domandò come, in una tal situazione, si potesse negare un così chiaro punto di vista e come, proponendone uno, si potesse sostenere di essere imparziali. Infine come, se si fosse riusciti a essere imparziali, vi si potesse uscire senza apparire ipocriti. A mio parere, Simon non riusciva a capire che il punto di vista del film (ossia il discredito dell'industria editoriale "Cattolica", che spaccia un business per missione evangelica) corrispondeva esattamente con il suo e per questo il film aveva raggiunto lo scopo del Direct Cinema di porre delle domande e stimolare un personale punto di vista.
Ancora, Stanley Kauffmann, del New Republic, arrivò, confuso dalla "non chiarezza", a una sua opinione: « [I]l punto di vista del film non è chiaro. Canzona la commercializzazione della religione? No...Accusa l'America di aver reso centrale il ruolo della vendita nella produzione? No...Attacca il vendere come corrosivo dell'individualità? No...Da come è messo a fuoco, è il ritratto di un uomo che ha sbagliato vocazione» (30)

Altri si lamentarono che il documentario mancasse di mordente, criticando i novanta minuti del film come noiosi. Mekas e Marcorelles, due grandi sostenitori del Direct Cinema e del lavoro dei Maysles, furono di questa opinione, sebbene il secondo in particolare ammise che l'opera era la prova di un'evidente innovazione (31).
Si giunse addirittura a sostenere l'accusa di "sfruttamento" (che, come vedremo, sarà un topic molto ripreso dalla critica a "Grey Gardens"), dal momento che secondo alcuni giornalisti i Maysles avrebbero esposto i venditori alla pubblica gogna, complice un montaggio che suscita compassione e condiscendenza negli spettatori.
Dalla loro, i registi si discolparono attraverso le parole di Paul Brennan, che, come per gli altri tre colleghi,

Salesman
Un film di: Albert e David Maysles, Charlotte Zwerin | Regia di Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin | Assistente al montaggio: Ellen Giffard, Barbara Jarvis | Sound Mixer: Dick Vorisek | Con: Paul Brennan (The Badger), Charles McDevitt (The Gipper), James Baker (The Rabbit), Raymond Martos (The Bull), Melbourne I. Feltman, Margaret McCarron, Kennie Turner | Produzione e distribuzione: Maysles Films, Inc. | Lingua: inglese | Formato: 16mm | Colore: bianco e nero | Paese: USA | Anno: 1968 | Durata: 91'

poté firmare la liberatoria soltanto dopo che gli fu mostrato la versione definitiva del film: «Questa è una parte di cui andrò sempre fiero». (32)

"Salesman" entrò nella selezione del Festival di Venezia nel 1969. Sebbene non vinse nessun premio, fu acclamato da intellettuali di alto livello.

Truman Capote dichiarò: «"Salesman" è un film difficile da evitare: l'originalità del suo metodo, la sua pregnanza umana e il duro umorismo, ti accompagnano dopo l'uscita dal cinema». Arthur Miller, autore di "Morte di un Commesso Viaggiatore" (Death of a Salesman, 1949), ammise che il film era « [u] n'avventura nel Sogno Americano, dove la speranza è una vendita e la vendita è la conferma dell'esistenza stessa. Mi sembra che penetri nel profondo dei commessi viaggiatori, in una forma di cinema che non è mai stata usata esattamente in questa maniera». Norman Mailer, importante giornalista e autore americano di "nonfiction novel" concordò sul fatto che quello dei Maysles fosse un film che illustrasse come pochi la vita Americana. (33)

Charlotte Zwerin, principale responsabile del montaggio e co-regista, considerò il film come «un barcollante ritratto dell'American Dream e di quel tipo di squallidi affari a cui le persone danno tutte se stesse» (34), mentre David accusò i critici che vedevano i registi come classisti, di essere loro stessi condiscendenti e di non ammettere l'esistenza di una classe medio-bassa nella popolazione americana.

Per quanto riguarda Albert (ma l'opinione è facilmente estensibile ai suoi compagni di viaggio), egli, ancora oggi, ritiene il suo primo lungometraggio la sua opera più riuscita. «"Salesman" rappresenta di più quello che volevamo e continuiamo a voler fare nella nostra carriera di cineasti» (35). Benché alla fine degli anni Sessanta il Direct Cinema era stato completamente assorbito da altre forme artistiche e non trovava più lo stesso fervore e stupore dei primi anni dell'esperienza Drew Associates, il film è «la prova per tutti...che puoi prendere qualcuno, nella vita di tutti i giorni, e farci un film che lo riguardi.» (36)

Matteo Giuseppe Luoni

Note:

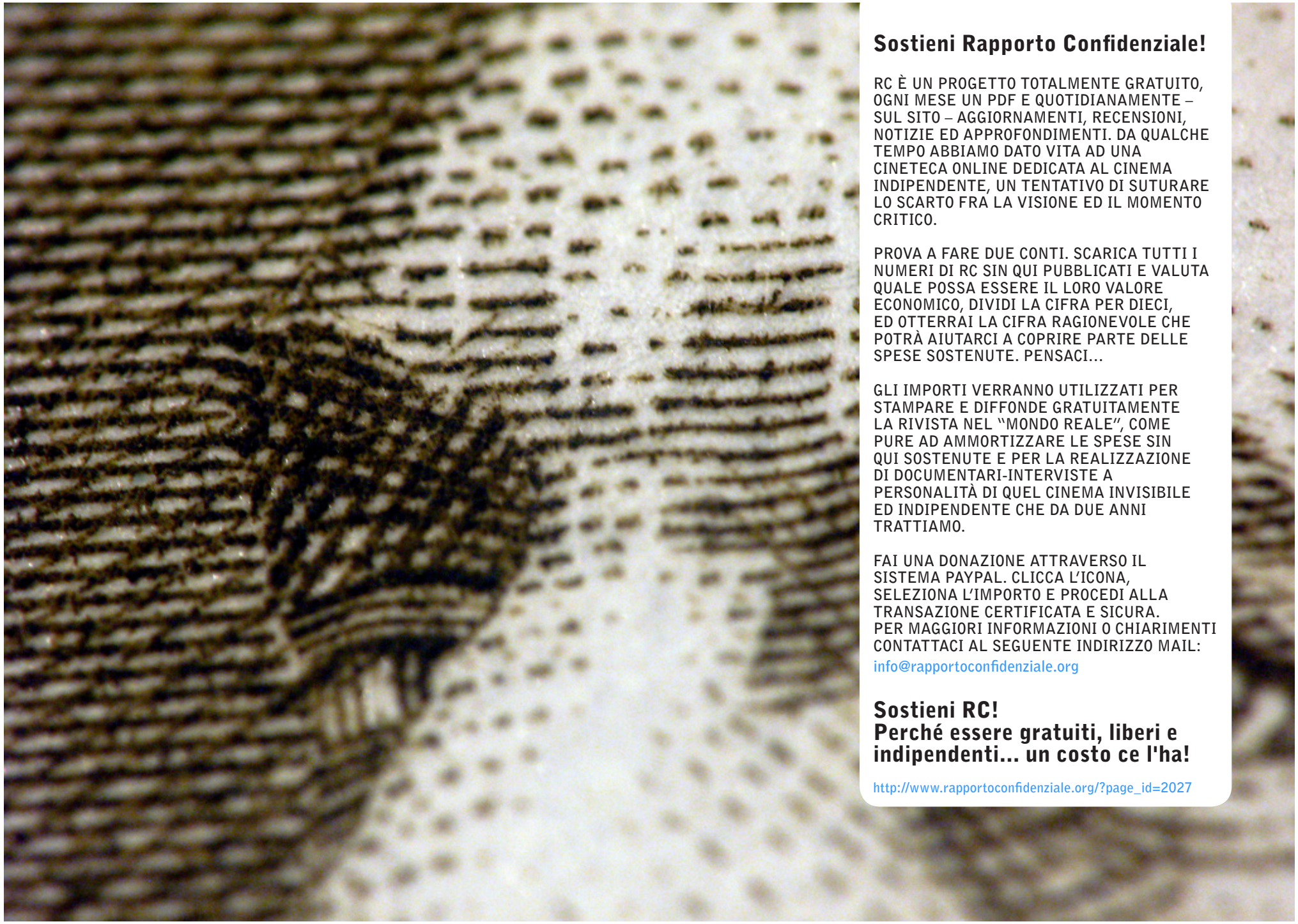
(1) (A cura di) A. Maysles, *A Maysles Scrapbook*, Steven Gashen Gallery/Steidl Publishers, Göttingen, 2007. La lettera pubblicata di seguito si trova a pagg. 166-167
(2) J. McElhaney, *Albert Maysles*, University Of Illinois Press, Champaign, 2009, pag. 158
(3) H. Junker, note di produzione contenute nella trascrizione dei dialoghi del film che accompagnò l'uscita nelle sale, *Salesman: A Film by the Maysles Brothers and Charlotte Zwerin*, Signet, New York, 1969. Il testo è stato tratto dal sito web http://www.eurekavideo.co.uk/moc/catalogue/salesman/essay
(4) Frase ripetuta più volte nel film, che assume quasi la valenza di tagline.
(5) Vedi M. G. Luoni, *«Mother, it's the Maysles!». Il mondo di Grey Gardens* in Rapporto Confidenziale numero23, marzo 2010, pagg. 28-36
(6) H. Junker, *ibidem*
(7) J. McElhaney, ivi, pag. 50
(8) H. Junker, *ibidem*
(9) Termine dispregiativo in slang americano, che indica gli italiani di prima e seconda generazione.
(10) J.B. Vogels, *The direct cinema of David and Albert Maysles*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2005, pag. 62
(11) H. Junker, *ibidem*
(12) I riferimenti teorici della riflessione che segue sono tratti da R. Rumiati, L. Lotto, *Introduzione alla psicologia della comunicazione*, il Mulino, Bologna, 2007, pagg. 93-96
(13) I riferimenti storici di questo paragrafo sono tratti da M. Floris, *Il Secolo Mondo. II*, il Mulino, Bologna, 2002, capitoli XXX, XXXVI
(14) Per approfondimenti, vedi M. Lombardi, *Il nuovo manuale di tecniche pubblicitarie*, FrancoAngeli, Milano, 2006, pagg. 21-22
(15) J. McElhaney, ivi, pag. 63
(16) J. McElhaney, ivi, pag. 61
(17) J. McElhaney, *ibidem*
(18) H. Junker, *ibidem*
(19) H. Junker, *ibidem*
(20) H. Junker *ibidem*
(21) A. Rosenthal, *The New Documentary in Action – Casebook in Film Making*, University of California Press, Berkeley, 1971, pag. 86
(22) H. Junker, *ibidem*
(23) H. Junker, *ibidem*
(24) Pubblicata in (A cura di) A. Maysles, ivi, pag. 191
(25) S. Mamber, *Cinema Verite in America*, The MIT Press, Cambridge, 1974, pagg. 167-168
(26) J.B. Vogels, ivi, pag. 95
(27) V. Canby, *"And Now, the 'Spontaneous' Film"*, The New York Times, 4 Settembre 1968
(28) J.B. Vogels, ivi, pag. 69
(29) J.B. Vogels, *ibidem*
(30) Stanley Kauffmann, *"Salesman"*, New Republic, 5 Aprile 1969, pagg. 32-33 in J.B. Vogels, *ibidem*
(31) Riportato in J. McElhaney, ivi, pag. 34
(32) H. Junker, *ibidem*
(33) I commenti di Capote, Miller e Mailer sono stati tratti da un manifesto pubblicitario per Salesman, pubblicato in *A Maysles Scrapbook*, (a cura di) Albert Maysles, pag. 189
(34) A. Rosenthal, *The New Documentary in Action*, University of California Press, Berkeley, 1971, pag. 87
(35) C. Pryluck, *"Seeking to Take the Longest Journey: A Conversation with Albert Maysles"*, Journal of the University Film Association, XXVIII, 2, Spring 1976, pag. 15
(36) C. Pryluck, *ibidem*

Sempre a proposito del cinema di Albert e David Maysles, RC ha pubblicato:

WHAT'SHAPPENINGEGIMMISHELTER: LA CONTROCULTURA RIPRESA DAI MAYSLES
articolo di Matteo Giuseppe Luoni pubblicato su Rapporto Confidenziale numero26 (lug/ago 2010), pagg. 48-57

«MOTHER, IT'S THE MAYSLES!» IL MONDO DI GREY GARDENS
articolo di Matteo Giuseppe Luoni pubblicato su Rapporto Confidenziale numero23 (marzo 2010), pagg. 28-36

ALBERT E DAVID MAYSLES – 50 ANNI DI CINEMA VERITÀ
intervista ad Albert Maysles di Roberto Rippa pubblicata su Rapporto Confidenziale numero3 (marzo 2008), pagg. 6-13



Sostieni Rapporto Confidenziale!

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

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

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

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

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

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

Buumm!

Il Duka sugli scontri di Roma del 14 dicembre 2010

Buumm! Sembra la festa di Fuorigrotta! Però questa volta le bombe di carta non scoppiano per festeggiare santi, ma solo le *porchemadonne* di chi sta pagando la crisi. ***Bumm! Buuum! BUUUUM!*** Uomini e donne attaccano i blindati e danno fuoco alla città indorata per gli acquisti natalizi. Buumm! Dopo Atene anche a Roma bruciano gli alberi di Natale!

Poco prima, nel preciso momento in cui dal palazzo filtravano notizie sulla scandalosa fiducia, si frantumava il mito di un popolo civile che protesta civilmente. Dove qualcuno tifava per un 25 luglio, si è aperta la strada di un 25 aprile. ***Buumm!***
Lo scenario è cambiato in un botto. La parola è passata alle piazze. E mentre i media facevano retromarcia urlando alla guerriglia criminale, il reale ha squarciato il reality show. ***Buumm!*** Il sito di Repubblica impallidisce terrorizzato: dov'è finito il popolo educato dell'anti-berlusconismo? Dove sono andati i vostri immaginari bravi ragazzi? ***Buum!***

Ci sono sedicenni con magliette azzurre e la scritta "Napoli ti seguiremo ovunque" che dopo aver lanciato i sacchi dell'immondizia fanno scoppiare petardoni in stile Terzigno. C'è uno sbarbato che ha tirato fuori dallo zainetto una picozza d'alpinista e ora sta sfasciando i vetri di una camionetta della finanza. Ragazze in passamontagna e felpa nera sfondano bancomat e telecamere. Punkettini in adrenalina recuperano sampietrini dal selciato. Ultras delle curve fanno girare le cinte di cuoio davanti alle guardie. Militanti di piccoli collettivi di periferia si buttano sui celerini con la loro bandierina rossa, spinti in missione da una forza interiore. Un liceale piccoletto con il casco in testa cammina come un robottino caricato a molla, avanza da solo verso gli scudi dei poliziotti. Un pezzo di legno in mano e gli occhi spiritati. ***Buum Buumm!***

Piazza del popolo non c'è più. ***Buum Buumm!*** Gli sfigati, i soliti ignoti, occupano la scena. Da Londra all'Italia le fiamme illuminano la strada maestra. Il sapere non è più la sacra icona da difendere, ma è una mostruosa arma con cui fare male al nemico. È l'intelligenza collettiva di organizzarsi nello spazio metropolitano, di rendersi imprendibili, di farsi sciame e di attaccare nei punti migliori. ***Buum! Buum!!***
Ci sono i rappresentanti della brigata Monicelli, erano in 2000 sul red carpet, ora sono solo in otto su via del corso, eppure si fanno sentire lo stesso. Sono guidati da un ciccione venticinquenne che fa lo sceneggiatore precario, i capelli lunghi e biondi alla Gérard Depardieu. Da novello Danton con il megafono in mano comizia: "La speranza, come diceva Monicelli, è solo una trappola dei padroni. Una presa in giro per noi giovani senza futuro, siamo noi che viviamo sulla nostra pelle le conseguenze umilianti di leggi modellate sui privilegiati."

Una fiumana di gente subisce una carica, lo sceneggiatore si mette in mezzo alla via e con la sua mole blocca gli studenti impauriti. "Non scappiamo, non vi accalcate uno sull'altro. Piano! Piano! Andate piano." E' la prima volta che fa scontri eppure ha il senso di responsabilità di un generale napoleonico. Si sente di guidare uno spezzone piccolo ma importante di questo movimento, i lavoratori del cinema italiano. In un momento di pausa, in un attimo di calma, tra le nuvole dei lacrimogeni, grondando sudore, riappoggia le labbra al megafono, alza la testa verso il cielo, chiude gli occhi e urla: "La linea discriminante

non corre più tra violenza e non-violenza, ma tra violenza dei governi, della polizia, delle banche e dall'altra parte la nostra forza costituente."

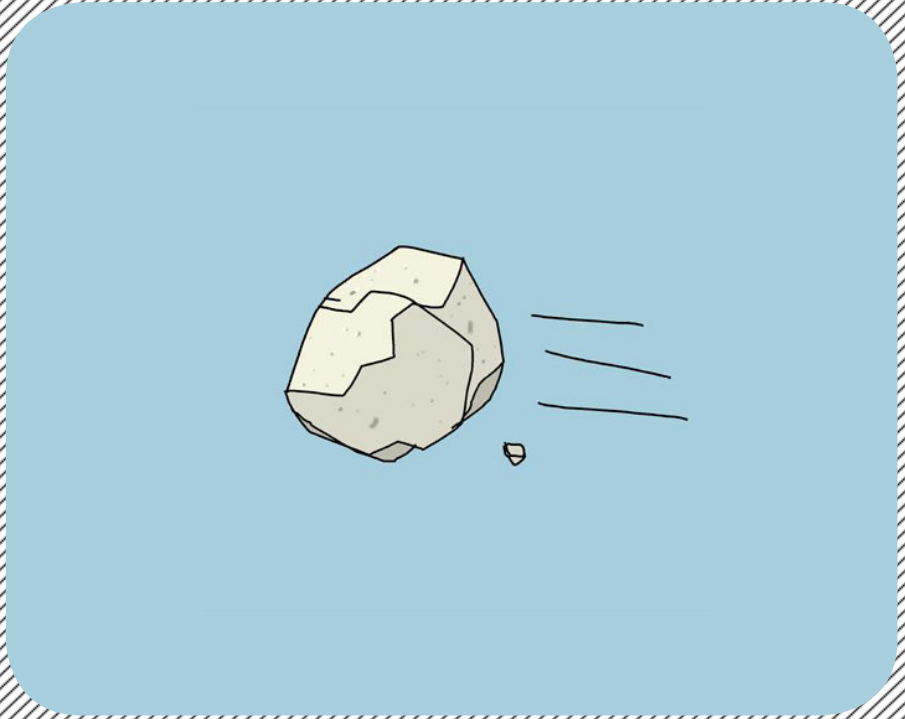
Dove qualcuno tifava per un 25 luglio, si è aperta la strada di un 25 aprile. ***Buumm!***
Chi sono? Chi sono? Sono tutti giovani. Gente mai vista! Sono radicali nei comportamenti, infuriati in piazza. Hanno afferrato la questione alla radice: o si trasforma tutto, o la crisi la pagheremo noi. ***Buum! Buum!! BUUMM!***

Sommerso dalla baraonda mi sento preso da un sogno, e così al posto di scroccare la solita canna, al Danton con il megafono gli chiedo: "Che c'hai un sercio?" Non ce n'erano più di serci, né di pietre, né di bastoni o legnetti, niente di niente, tutto era già stato lanciato. Allora ho alzato lo sguardo insieme alle migliaia di persone di piazza del Popolo. Una colonna di fumo nero, un'enorme colonna alimentata da un blindato in fiamme, s'alzava all'imbocco di via del Babbuino. C'è stato un momento di silenzio, poi un gran boato di gioia. Esattamente come qualche giorno prima ai piedi del Big Ben londinese. La stessa scena ad uso consumo degli obbiettivi dei telefonini, per abbellire una pagina di Facebook con uno storico ricordo. Momenti che passano attraverso la stretta apertura del presente ed entrano indelebili nella memoria collettiva.

Forse non serve a niente attaccare d'inverno il palazzo, ma ogni tanto è bello vedere che l'ordine è messo sottosopra. ***Buum! Buum!***
Non facciamo scempio di questo bel gesto compiuto proprio mentre dentro quello stesso palazzo se ne svolgeva un altro immondo, con le carogne in giacca e cravatta che si rubavano il portamonete a vicenda.

I lacrimogeni scoppiano a ripetizione, i blindati fanno caroselli, la piazza piano a piano si svuota, inizia la caccia all'uomo. I ragazzini vengono massacrati per terra. Corro via insieme a un tipo anziano bell'allenato "Faccio due ore di spinning al giorno nella palestra del mio quartiere." mi dice "Per questo sono qui, quelli della mia età non ce la fanno più a reggere uno scontro, altrimenti sarebbero venuti." Io e il pensionato vediamo un nugolo di poliziotti che s'accaniscono con i manganelli sulla faccia di uno studente già sdraiato per terra "Nel 1968 a Parigi" mi dice lui " Il prefetto aveva invitato le forze dell'ordine a non commettere violenza inutile perché rimane nell'occhio di un ragazzo che la vede. E non passa più." Ecco, i processi della memoria riaffiorano ancora. A Genova non sfondammo la zona rossa. A Roma l'abbiamo varcata. Nel 2001 abbiamo lottato separati. Adesso siamo rimasti uniti. Allora i diciottenni scapparono perché non si attendevano l'inferno, oggi i diciottenni sono quelli che incitano gli altri a non scappare più.

Eppure il 14 dicembre non è la cura. Il 14 è solo il sintomo. Adesso bisogna dire stop alle contrapposizioni tra buoni e cattivi, chi c'era e chi non c'era. Cercare di non dividere, anzi sforzarsi di unire. Questo è un punto da tenere fermo. Un corpo sociale in grave sofferenza si esprime con rabbia contro chi l'ha condannato al male. Noi sosterremo sempre la spontaneità e la furia, ascolteremo il rombo di quelle acque. Ci caleremo dentro. Ma sappiamo anche che senza un corso in cui incanalarsi, senza argini tra i quali correre, l'acqua non forma più un fiume, ma solo una palude. Non dobbiamo fermarci al sintomo, ma trovare la cura. Andare oltre il momento della negazione. Serve il collegamento tra le lotte, serve organizzarsi, servono alleanze, servono saperi adeguati.



È vero, il fatto che si sia riaffacciata la metafora dell'assedio non fa capire nulla della natura del potere. Ma quando si innalza il livello dello scontro, non c'è niente oltre al "no future". È un non-senso bruciare le macchine, d'accordo, le banlieues ce l'hanno insegnato, ma per avere un senso si deve far crescere una consapevolezza comune.
Ma oggi non ci mettiamo a recriminare o a trovare ragioni politiche da una parte e dall'altra.

Per una volta proviamo ad andare oltre al No future, per una volta ammiriamo l'estetica.
Buumm! Buumm! BUUUMMM!

Duka

* * *

Il Duka, ironico bardo della controcultura romana, scrive recensioni di musica e letteratura per "Liberazione"; ha pubblicato *I hate music* (Meridianozero) e *Roma k.o.*, scritto con Marco Philopat per AgenziaX | | | *Un ringraziamento speciale al Duka e Alex Foti (MilanoX - www.milanox.eu) per l'amichevole concessione.*

CINEFORUM DI IDEE #003
/// a cura di Toni D'Angela

L'AMOUR FOU

L'amore è forza, energia, fuoco che brucia e brilla per dissiparsi nelle fiamme; è una folgorazione che dis-attende l'economia di senso, il discorso, che interrompe, con la sua irruzione (figura del *Fuori*), il corso del mondo, del profano, della storia ridotta a rappresentazione, spettro. Il dis-valore di questo amore non è negli effetti duraturi che può produrre ma solo nel suo consumarsi, nelle vampe che accende e che avvolgono, per contestarlo, un mondo miniaturizzato, ristretto, troppo piccolo per accogliere un amore che brucia l'anima e rifiuta qualsiasi negoziazione. L'amore è follia, scandalo, eccedenza, in un mondo che, per citare l'*Orfeo* di Jean Cocteau, sia al di qua che al di là dello specchio, è ha un carico troppo appesantito di violenze, discorsi e finalità, che anziché accrescere la potenza di vita la indeboliscono. L'amore folle è *critica* del Giudizio, rifiuto del Discorso. L'amore ha una forza che né la *policé*, né la Storia possono avere.
L'amore che è pulsione di morte, catastrofe; non tanto la morte di Antoinette o il suicidio annunciato di Armand in *La duchessa di Langeais* di Jacques Rivette, ma l'interruzione della vita solo lasciata vivere che, una volta sospesa, può finalmente gettare nell'Aperto, aprire il mondo nelle sue disarticolazioni e nei suoi disordini: massa cézanniana di pura intensità. L'amore come *figura*, dimensione di (dis)senso del figurale opposta, per natura e volontà, al Discorso. La pulsione di morte (curvata sul *côté* Lyotard) è proprio l'orizzonte *irrappresentabile* in cui si inscrive l'amore folle di Armand e Antoinette, l'opposizione radicale al Potere, il rifiuto della negoziazione. L'Assoluto. L'amore di Armand e Antoinette è la fenditura dell'ultima inquadratura del film di Rivette: le labbra unite del cielo e del mare. Bacio d'amore. Poema (già da sempre) perduto – perché irrapresentabile… *L'amour fou* (titolo di un altro Rivette)… La Rivoluzione.
L'amore è un cristallo perfetto nelle immagini di Max Ophüls, nelle faccette che sono specchi di sbieco in *I gioielli di Madame de…* L'amore, qui, è una potenza *virtuale*, di slancio e rilancio, poiché lo specchio d'amore, il virtuale, in Ophüls non si limita a riflettere l'immagine *attuale* ma forma una coalescenza, un prisma, una lente sdoppiata, un diamante o, a volte, una gabbia di vetro custodita sotto una luce iridata. E questa cristallizzazione o coesistenza

di attuale e virtuale, trasparente e opaco, è a sua volta raddoppiata da un'altra tensione nell'immagine-cristallo di Ophüls, ultradialettica senza sintesi o *discorso*: la tensione fra l'immobilità e il movimento che attiva una corsa, *La ronde*, un inseguimento, *Le plaisir* di mobilità e fuga, che finisce con il co-incidere con un punto d'arresto, una figura o una scena immobile, stazionaria, con un breve istante di incertezza, sogno, mistero, con una *défaillance*, così insopportabile in mondo che giudica e che è tutto (s)v(u)otato (d)alla performatività, (d)al discorso, (d)all'utilità. L'amore in Ophüls è uno strappo figurale, una scalfittura della linearità del discorso, una porta del cielo che, nelle ellissi favolose di Ophüls, si apre per scucire il tempo dalla stoffa dello spazio e allargarlo a dis-misura, come nei due valzer di *I goielli di Madame de…*

Attuale e virtuale costituiscono anche la struttura, il cristallo, del cinema di Manckiewicz, forse il più grande autore di flash-back. Cinema di biforcazioni borgesiane il suo, lungo le quali i suoi personaggi (così intelligenti, così loquaci) si sviluppano in *contropiega*, secondo un'evoluzione affatto lineare e, infatti, spesso i suoi flash-back anziché esplicare o ampliare contenuti di verità rimossi o ignoti, ne intricano i fili evaporandone la possibilità, per la verità, di manifestarsi in un discorso cartesiano, chiaro e distinto. La verità, piuttosto, del suo cinema è nella virtualità della memoria come *condotta di racconto*, riserva di possibili narrazioni, e nella virtualità dell'amore, creatura dell'*aldilà*, fantasma di libertà che con la sua follia, la sua voglia di spaventare e scherzare il buon senso di venditori e suocere, in *Il fantasma e la signora Miur*, fa scandalo e proprio per la sua inafferrabilità: il fantasma del capitano non si lascia catturare, né vedere, né ricordare.

L'amore quando brucia l'anima, quando è eccedenza, scarto, dislivello, è l'urgenza assoluta dell'incontro, del corpo a corpo, dell'annodarsi e snodarsi dei corpi, anche vacillanti, isterici o erranti. Sono i corpi messi in scena da John Cassavetes. Amore dispiegato con il corpo, nell'angoscia, in quella che Georges Bataille chiamava *esperienza interiore*, un desiderio impaziente che nulla spartisce con la calma del progetto. Un'esperienza che lacera, apre l'uno all'altro. L'amore come ferita, non-compimento, che fa sì che nessuno posso richiudersi su di sé, come essere finito e compiuto, totalizzato, e che ciascuno di noi, in quanto ferito, aperto, non-compiuto, desideri perennemente, forsennatamente, teneramente, un altro corpo, una pura esteriorità, una eccedenza che non solo completi o aggiunga ma spalanchi…

Precipitare a picco, in un viaggio ai limiti del possibile: questo è l'amore di Fassbinder. Messo in scena nella bellezza barocca, *melò*, sublime, dei suoi film, fessurata da strappi e lacerazioni. Non solo i melodrammi, i primi più ironici, i secondi (*Lili Marleen*, *Il matrimonio di Maria Braun*, *Lola*) più seri. Precipitarsi vivi in ciò che non ha più base, né testa, giacché l'essere umano si dà solo sulla *soglia*, come attraversamento (come quello dello specchio di Cocteau). L'*amour fou* è grido, odio urlato contro un mondo che fa pesare persino sulla morte la sua zampa di impiegato (*Un anno con tredici lune*). Nell'*amour fou* risuona il tumulto delle passioni, anche dei randagi e degli emarginati, che affollano i film di Fassbinder: veggenti trasportati da un sogno sconvolgente che non gli appartiene (l'amore…). Fassbinder sognava, diceva di lui Serge Daney. Cineasta "cresciuto in un paese senza sogni", Fassbinder "si è logorato nel costruire una casa per ospitare i propri sogni". Questa è la logica di senso del suo *manierismo*: sentirsi a casa nel suo cinema, non risparmiarsi, raccontare liberamente, conservare con amore "la passione di filmare, di rendere il reale adatto ad essere filmato". (E nella passione credeva un altro tedesco emigrato a Hollywood e molto amato da Fassbinder: Douglas Sirk. Contro le prescrizioni del reale, l'autunno dei sentimenti e la corazza del buon senso, senso comune, sciocco e mutilante, gli steccati che separano, sogna d'amare, amare ancora, Jane Wyman in *Secondo amore*, di cui *La paura mangia l'anima* è, parzialmente, una variazione. L'amore anche per Sirk è il vissuto, la rivincita di tutto ciò che è fluido contro la rappresentazione, in particolare il ruolo della donna perbene dedita al giardinaggio e al tè in compagnia delle altre amiche perbene presso il circolo femminile. Amare è darsi, donarsi, con passione, amare un corpo, il bel corpo sensuale e tutto materiale di Rock Hudson, più giovane e più povero, escluso dalla comunità di giorno e sognato, però, la notte dalle stesse amiche puritane della Wyman. Amare per non spegnersi, non chiudere gli occhi di fronte alla tv, seccare i propri sogni di donna che, invece, resiste e infiammata dalla presenza di Rock Hudson rifiuta di negoziare il proprio desiderio, con figli e amici, e che rifiuta anche di contemplare la propria immagine nello schermo spettrale del televisore, che rifiuta di essere catturata in una rappresentazione che congela e mummifica tutto ciò che è vivente, allo stato fluido, come la passione e la sessualità, che rimontano selvaggiamente incrinando l'economia domestica e l'economia politica della piccola comunità stritolata su stessa).

Quando l'amore brucia l'anima il mondo *danza*, si moltiplica e diversifica. L'amore innesca un movimento di mondo, una danza, che pluralizza le immagini, e ogni immagine si circonda di un'atmosfera di mondo, di un universo di senso che è il senso di un universo, ciò che lo rende *multiverso*. L'amore in *Brigadoon* è il passaggio da un mondo all'altro, effrazione e esplorazione della differenza, dell'*eccedenza*: non dell'eccezione che, come si sa, implica la regola: l'eccedenza è irriducibile alla regola e questo Altro non è un semplicemente un sogno riconducibile al Medesimo della realtà (nel mondo reale, infatti, si sogna), non è solo un mondo onirico, una vetrina in cui il reale, in un diversivo effimero e passeggero, si specchia e consola, ma è, invece, un mondo immensamente autonomo, chiuso alla realtà della rappresentazione, della caccia (Gene Kelly e Val Johnson partono da New York per una battuta di caccia distensiva) e degli aperitivi newyorkesi. Il sognatore o sonnambulo, Gene Kelly innamorato di Cyd Charisse, è rinchiuso all'interno del sogno, dei confini di Brigadoon: non c'è il sogno di un prigioniero ma il prigioniero di un sogno che non può (e *non vuole*) varcare i limiti del villaggio, del sogno. La pura descrizione (colore, danza, alterità) in Minnelli – anticipando un contrassegno della modernità cinematografica – sostituisce la situazione, l'ambiente sociale o "reale", in particolare attraverso l'uso del colore (Minnelli è uno dei più grandi coloristi del cinema). I colori di Minnelli non rivestono, né decorano, ma assorbono, divorano il reale e la danza, anche grazie a questo colore assorbente, non è più soltanto un movimento di sogno che traccia o di-segna un mondo (come in *Spettacolo di varietà*), bensì è l'unico movimento di mondo, è, anzi, il mondo-in-movimento, movimento di un *altro* mondo in cui si dà un'indiscernibilità di reale e immaginario, perché l'immaginario è reale e il reale è immaginario: non superando i confini visibili del villaggio (non uscendo dal sogno e dalla danza) si perde certo qualcosa, ma si guadagna molto di più: la libertà di attraversare tutti gli altri limiti (sogno/realtà, mortalità/immortalità, etc.).

La ferita, la scalfittura, è filmata anche da Losey nel suo *Messaggero d'amore*. Anzitutto, il taglio che il bambino "go-between", dopo essersi arrampicato in cima ad un covone di fieno, si procura in una caduta terminata con l'urto di un'ascia. Salire lungo la pendenza, accettare, per scherzo o debolezza, di prendere quella piega che è discesa agli inferi dell'abiezione o del servilismo – spesso rappresentata dalle scale (*Eva, Il servo*) – dà luogo ad un gioco, ad una corsa, un andirivieni, che fa sanguinare, come l'amore, e la lettera d'amore scritta da Julie Christie e imbrattata, contrassegnata, dal sangue di Alan Bates. Quello di Losey è un cinema delle pulsioni elementari ma, al tempo stesso, è un cinema che rivela i *mondi originari* che prendono corpo negli *ambienti derivati*, determinati socialmente e figurativamente: lussuosi appartamenti londinesi, salotti intellettuali di Roma o Venezia, aristocratiche tenute di campagna… Mondi originari e ambienti derivati che sono vincolati in una relazione (*à la* Malcolm Lowry) simile a quella che potrebbe sussistere tra il vulcano e la porcellana: il vulcano erompe e spezza la porcellana. I mondi originari sono dionisiaci, vulcanici, pre-istorici, costituiscono il fondamento instabile, tumultuoso, di personaggi servili o i predatori, statue, che hanno costruito un ambiente derivato, apollineo, un cumulo di macerie, privilegi e perversioni. Nel film *Messaggero d'amore*, scritto da Harold Pinter, questa dialettica (mondi originari-ambienti derivati) si manifesta in un movimento di macchina tipico di Losey, un pianosequenza circolare, in cui il verde addomesticato

e pettinato che circonda il castello (ambiente derivato) muta nel marrone dello sterco che pavimenta l'aia della casa del fattore (mondo originario), in prossimità delle vecchie rimesse abbandonate – luogo clandestino in cui si consuma selvaggiamente il corpo a corpo lussurioso dei due amanti – che assediano l'elegante castello. Universi *di-visi* a loro volta da una frontiera che è anche simbolo, un feticcio: la Belladonna, una pianta velenosa conosciuta anche come Ciliegia della pazzia.
L'occhio caldo del cielo, il western più immaginifico di Robert Aldrich, è un altro *corpo a corpo*. Kirk Douglas e Rock Hudson duellano, si affrontano, a partire dalla postura. Il poeta e assassino Kirk Douglas è un corpo nervoso, scattante; lo sceriffo Rock Hudson, un po' melenso se non ottuso, diversamente dai melodrammi di Douglas Sirk, ha un corpo grossolano, stereotipato, corrispondente (come fosse un correlativo oggettivo) all'ideale che incarna: l'amministrazione della legge della casa e della comunità. Il corpo del bandito romantico è irrequieto e vitale, irrorato da passioni che si accendono improvvisamente, innervato da scatti e zampilli di furore, colorato, nonostante sia vestito rigorosamente di nero; il corpo dell'uomo tutto d'un pezzo, coerente e votato all'ordine, è compatto come l'in-sé sartriano. Il corpo del primo è aggrovigliato, stratificato da sogni e pulsioni, un corpo che sensualmente si avvita attorno a quello della donna amata, si avvita fino a perdersi e a precipitare nell'impossibilità, nel non-ritorno dell'*amour fou*: la donna amata – scoprirà, *malgré lui*, è la figlia. Il corpo di Kirk Douglas brucia nel groviglio di carni e pulsioni e le due figure, i due corpi degli amanti, rimangono avvinghiati l'uno all'altra, nell'ultimo movimento di macchina che chiude il film (un *dolly*), dopo il duello in cui Kirk Douglas sceglie di suicidarsi, di togliersi una vita che è solo lasciata vivere; mentre l'altro corpo, quello di Rock Hudson (che vediamo sullo schermo quasi in un effetto da split-screen), invece rimane lontano sideralmente dal corpo della sua donna (la madre della figlia di Kirk Douglas), i due corpi, nella postura, risultano due figure separate, chiaramente distinte, *composte* e ragionevoli, che si tengono, felicemente e ordinariamente, per mano, confortandosi l'un l'altra: uno per aver ucciso un uomo che gli aveva salvato la vita e l'altra per aver distrutto il sogno d'amore della figlia! Il corpo di Rock Hudson è irrigidito, rigonfio di convenzioni e comfort, l'alito breve che lo anima è la legge, quindi il suo è un corpo eminentemente passivo, re-attivo, nonostante la baldanzosità o la prestanza fisica, è un corpo ghiacciato. Il corpo di Kirk Douglas è sognante, tragico, spesso, ripiegato e lavorato dalle pieghe, dai dubbi, dai fantasmi, è un corpo che brucia. Uno è un corpo rinserrato nelle certezze di un presente puntuale e ordinario, l'altro un corpo spalancato sul blu immaginifico della notte, un corpo che brilla della luce e che sa infiammare la giovane ragazza così come i fuochi di S. Elmo infiammano il cielo notturno. Rock Hudson è un corpo ingessato, *inquadrato* nella banalità di base del sopravvivere quotidiano; Kirk Douglas è un corpo di scatti, si sussulti, che tende i muscoli della faccia e carica le vene fino a esplodere (come in *Sabbie rosse* di Walsh). Uno pianta i chiodi del quadretto nel muro di casa e raddrizza le tendine della finestra; l'altro, bruciando, ama.

Toni D'Angela

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

Colmare il vuoto. Pratiche di politica culturale

Intervento di Giuseppe Spina – Nomadica, alla Mesa Redonda "Arte e Ideología" presso la "Escuela de Cultura Popular Mártires del 68", 27 novembre 2010 (1)

Ciudad de Mexico, 26 Noviembre 2010

Faccio parte di una rete di cineasti indipendenti che fanno il loro lavoro in povertà, o con pochissimi finanziamenti. Cineasti di diversa nazionalità, e tra questi ci sono pittori, scrittori, musicisti. Lavoro in un paese culturalmente disintegrato, un paese ridotto a un bipolarismo culturale (berlusconi e antiberlusconi) che esclude totalmente qualsiasi altro tipo di discorso alternativo. E per "qualsiasi" intendo tutto ciò che è o potrebbe essere sociale e culturale ma che non rientra in questo binario rigido. La sinistra italiana, l'informazione e la diffusione di sinistra, sono entrati in questo vortice, riportando gli stessi identici argomenti, spesso volgari e inutili, trattati dai giornali e dalle TV di destra, facendo degenerare quei mezzi che invece avremmo dovuto avere a disposizione per intraprendere un discorso veramente alternativo. Questi mezzi (di sinistra, alternativi, etc), a distanza di dieci anni, non sono più seguiti, la gente li ha prima confusi e poi dimenticati, e oggi stanno chiudendo per fallimento. Questa è la condizione e il tempo in cui abbiamo iniziato a lavorare, circa 6 anni fa.
Questa rete – che si chiama Nomadica, come "nomade" e come quel "pensiero nomadico" a cui fa riferimento Gilles Deleuze parlando dell'impossibilità di incastrare e sodomizzare il pensiero di Nietzsche – questa rete sta creando un circuito di spazi in cui proiettare e diffondere con continuità pellicole che non hanno niente a che vedere con le pellicole mainstream (per quanto molti ricchi registi mainstream sono detti allo stesso modo indipendenti – ma credo che anche nel cinema il concetto di indipendenza vada totalmente rifondato o, sarebbe meglio, abbandonato).
Vi ringrazio per questo spazio in cui ho la possibilità di assistere e partecipare finalmente a qualcosa di dialettico, in un periodo in cui – in Europa – la dialettica sembra sparita nella dominazione totale dell'insufficienza, della deficienza, e della gestione di stampo mafioso di tutto ciò che è cultura e arte.
Mi auguro che questo intervento possa interessare le persone presenti perché vuole riportare una piccola esperienza che ritengo nasca, anche se in altre parti del mondo, per le stesse ragioni che ci portano a riunirci qui. Dico "ci portano", e mi includo all'interno di questo incontro, perché credo che gli argomenti trattati qui siano oggi comuni non soltanto agli artisti mexicani, e perché credo si possa trovare, pur nelle enormi differenze sociali che distinguono i vari paesi, delle strade comuni da percorrere.

Il lavoro di Nomadica riguarda dunque da una parte un "mettere insieme" centinaia di autori e film – ma organizziamo anche esposizioni, incontri, taller (workshop, ndr.) – dall'altra entrare in contatto con centinaia di spazi, di realtà, di centri culturali, di associazioni in tutto il mondo. Centri in cui proiettare e organizzare incontri e scambi. Siamo qui in Mexico anche per questo, per allargare la rete anche a questo paese, cercare di abbattere i confini borghesi che ci rinchiudono nei nostri piccoli angoli di cultura e arrivare dunque alla gente, ovunque è possibile. Per dare spazio a queste pellicole e a un rapporto con la gente che è negato da tutti i circuiti commerciali e dalle sale da essi dipendenti.

Il lavoro che sviluppiamo, così come i film che da anni ricerchiamo e il lavoro stilistico differente che, secondo dei criteri precisi, viene inserito all'interno delle opere che compongono Nomadica, si pone quindi in antitesi con tutto ciò che è il cinema e la cultura di oggi. Ma questo non ci porta a rifiutare l'appoggio di istituzioni, se ne incontriamo di interessate al nostro lavoro. Non rifiutiamo l'appoggio di gallerie e centri di arte, se ne incontriamo di "puliti". Non siamo un gruppo di "giovani", non ci esprimiamo per la supremazia di uno stile sull'altro, non cerchiamo di surclassare gli artisti del passato. Pensiamo anzi che queste dinamiche facciano parte dei meccanismi di una storia e di una concezione dell'arte borghese, che incastra i procedimenti creativi inventandosi una continuità artistica tra periodi storici, movimenti, artisti scelti – tagliando fuori per sempre tutto il resto. Crediamo che il passato dell'arte non passi dai libri di storia.
Quaranta anni fa in Italia, Alberto Grifi, uno dei primi cineasti che aprirono la strada all'underground italiano, faceva la stessa cosa che io sto facendo stasera. Filmava eventi politici, intrecciava la politica all'arte, con l'aspirazione di fare arte. Alberto Grifi, dopo una vita di lavoro frenetico sull'immagine povera e in movimento, è morto a Roma due anni fa, d'infarto, senza un tetto, senza le giuste cure, nella povertà più assoluta. Oggi il lavoro di Alberto Grifi viene presentato all'interno degli ambienti accademici. Porto questo esempio solo per dire che non rifiutiamo il passato, ci facciamo carico e forza anche tramite esso, ma non possiamo assolutamente accettare o dimenticare tutte le ipocrisie istituzionali, non possiamo a mio avviso non riconoscere e non denunciare la gente incompetente e sfruttatrice, di destra come di sinistra, che sta dietro tutta la cultura, dietro l'arte, barricata nei "suoi" palazzi.

Per quanto ci riguarda non facciamo distinzioni tra il cinema e il video, come tra il cinema e le altre arti, quando sono il frutto di un sentire creativo e politico, e quindi vitale. E l'aspetto economico entra sempre e indubbiamente, in ogni tecnica e ogni arte, a far parte dello stile quanto del contenuto politico dell'opera. La povertà è sempre meravigliosamente riconoscibile, anche nel fare arte. Così come – dall'altra parte – gli aspetti economici dell'opera d'arte diventano fondamentali nella gestione della cosiddetta Arte Contemporanea, l'arte dell'opera pronta in tavola, "mangiata dal borghese" (2).
Abbiamo costruito questo circuito in sei anni di lavoro, e non sappiamo quanti ne mancano ancora per raggiungere quest'utopia. Il tutto è realizzato dall'esterno e dal basso, cioè restando fuori dalle inutili diatribe nazionali – ad esempio sui tagli al Fondo unico per lo spettacolo (il FUS, le miserie che lo Stato italiano investe per lo spettacolo e che la maggior parte dei cineasti italiani, in ogni caso, non vedranno mai) – e entrando in contatto diretto con la gente. Rendendola partecipe. La gente vede, organizza insieme a noi, e a sua volta fa vedere.
Restare fuori dalle diatribe dei partiti vuol dire oggi non dialogare con i mal-governi. E sempre più spesso penso che "otra campaña" – una politica di buon governo che con applicazioni differenti oggi potrebbe avere il suo effetto sui popoli vittima dei governi corrotti di tutto il mondo – debba assolutamente significare come prima cosa "otra cultura". Senza un'impostazione culturale "altra" infatti, il livello culturale e di vita della gente continuerà a scivolare. In altre parole, la gente continuerà a votare, a sostenere o, per forza di cose, a condividere, questo sistema corrotto, distruttivo e inconcludente!

E allora, che fare ?
Parafrasando e sborghesizzando Jean Luc Godard, dobbiamo oggi dire che è più necessario lavorare su

delle pratiche di politiche culturali che su una cultura politica. Cioè, credo sia più necessario escogitare delle tecniche di azione politico-culturale che agiscano in modo diretto sulle persone rendendole partecipi e attive.
Per far questo occorre sinergizzare gli sforzi, creare delle reti parallele a quelle del sistema dell'arte, reti dirette e indirette, reali e virtuali, rendere attivi e conoscitori dell'arte tutta quella miriade di piccoli centri culturali presenti in tutto il mondo. Creare dei collegamenti tra gli artisti, buttare il proprio ego nel cesso e considerare l'arte non come uno strumento per innalzarsi individualmente. Non guardare l'altro dall'alto in basso. Non è un problema se qui o lì ci sta poca gente, non dobbiamo contare le persone, dobbiamo intanto contare i nostri atti ed i luoghi in cui questi atti si possono sviluppare. Cercare di interpretare questo vuoto culturale creato dalla società come un qualcosa di prezioso, qualcosa che dobbiamo assolutamente riempire. Il tutto senza perdere mai di vista la soggettività di ogni individuo, e il rispetto per essa. Le realtà con cui entriamo in contatto sono magari diverse da noi, ma stiamo sviluppando un discorso comune, stiamo così portando le nostre opere ovunque è possibile con dei costi estremamente contenuti – perché sono i film a muoversi. Creare o contattare riviste attraverso le quali possiamo comunicare le nostre posizioni politiche, denunciare questo sistema. Le realtà che collaborano con Nomadica contribuiscono a far circolare queste comunicazioni e in questo modo il cerchio si allarga sempre di più. Siamo coscienti che Internet è un motore di diffusione gratuito e gigantesco: migliaia sono i blog che possono diffondere le nostre idee, migliaia i giornali online. So che essere artista non vuol dire per forza essere un comunicatore, e sono il primo a deprimermi quando dall'altra parte trovo dei muri, cioè nella maggior parte dei casi. Però occorre cambiare le cose, occorre fare e fare in modo di trovare e connettere tutti coloro che sono interessati, anche dall'altra parte del mondo.
Creare strutture e reti parallele o agire all'esterno non vuol dire sicuramente stare fermi a guardare i "porci che continuano a ballare"(3). Non vuol dire perdere di vista la finalità a cui tutti dobbiamo continuare ad aspirare, cioè abbattere il sistema culturale, ossia il sistema culturale capitalista.
Riconosciamo tutti, in America come in Europa, in Giappone come in Cina, un sistema dell'arte omologato, in cui l'artista non vale più niente, è ridotto a essere una pedina nelle mani delle decisioni di una figura che dal punto di vista pragmatico – ma anche teorico – è spesso ben lontana dall'arte: il curatore! Il curatore è una bestia. Il cane da guardia del sistema presente in ogni arte, colui che decide chi va avanti e chi si ferma, chi entra o chi resta fuori in base a interessi economici e il più delle volte mafiosi. É un'entità che come ogni colonna portante del capitale si è diffusa in tutto il mondo. Come contrastare questo sistema? Semplicemente denunciandolo, ovunque sia possibile e in ogni occasione. Su internet, sulle riviste, nelle mostre, come nei nostri lavori. Non solo. Praticamente credo che occorra mettere insieme dei collettivi di artisti e creare delle grosse esposizioni autofinanziate, nelle zone centrali delle città, come tra i contadini, e non solo agendo per strada. Occorre camuffarsi, affittare degli spazi borghesi, entrare in contatto col borghese, vendere se possibile e "farsi mangiare", ma con la finalità precisa e subdola del farsi forti per continuare a marciare.
Non è impossibile, e più saremo e meglio andrà, occorre solo una profonda coerenza e una forte coscienza politica, prima ancora che artistica e culturale.

Giuseppe Spina – Nomadica

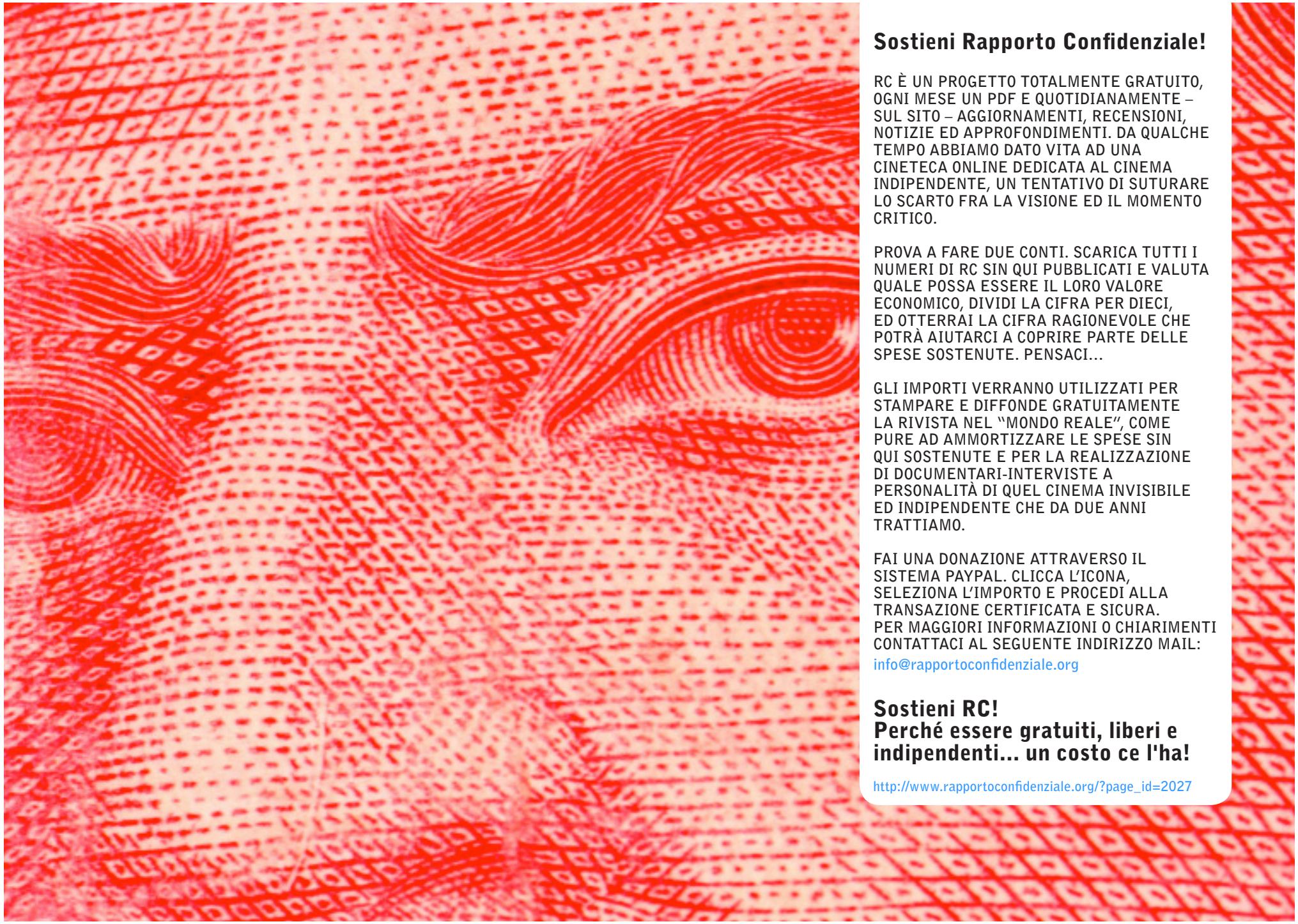
«L'immagine che ti invio è uno dei cartelli realizzati con La Otra Grafica in occasione della *XVI Conferenza delle Nazioni Unite sopra il Cambio Climatico* che si terrà tra qualche giorno a Cancun»

Note:

(1) La "Escuela de cultura popolare Martires del 68" è uno dei centri culturali e artistici più attivi e interessanti di Ciudad de Mexico (http://www.opcescuela.org). All'incontro erano presenti una ventina di artisti, molti dei quali figurativi, alcuni collettivi, Alberto e Cristina Hijar, Iseo Noyola. Il tema di fondo della "mesa redonda" riguarda il modo in cui l'arte deve incontrare la società, come l'artista può o deve entrare in relazione con essa. L'incontro si è successivamente trasformato in un progetto di unione, organizzazione e lavoro attivo. Rimandiamo la descrizione delle profonde differenze tematiche e politiche che contraddistinguono la vita mexicana dal mostruoso sonno italiano.

(2) In "Il Futuro è obsoleto (1996-1997)", Canecapovolto; vedi Rapporto Confidenziale numero26 (giu/lug 2010), p.28-33.

(3) Da *Città-Stato [Anticipazioni#1 - 2008]*, Giuseppe Spina. www.nomadica.eu/it/autori/CS.html



Sostieni Rapporto Confidenziale!

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

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

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

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

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

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

Mr.Arkadin goes to Torino 28

a cura di Alessio Galbiati

The abolition of work

canecapovolto | Italia - 2010- DVcam - colore - 11'36"

Rilettura dell'omonimo pamphlet anarchico di Bob Black alla luce della formula forza lavoro-ripetizione-morte. Ripetizione in fabbrica, ripetizione in battaglia, ripetizione negli atti che portano alla piccola morte. Gli intellettuali adorano andare al Cinema per vedere film con operai, gli operai preferiscono immagini di uomini di successo. La Vita stessa non è che Morte al lavoro? Nessuno dovrebbe mai più lavorare? La Natura condanna l'Uomo alla produzione ed a consumare vita e tempo libero.

Il punto di partenza è il pamphlet scritto nel 1985 dall'anarchico Robert Charles Black Junior (Detroit, 1951) in cui si teorizza quanto affermato dal titolo, cioè che la quasi totalità del lavoro svolto è assolutamente inutile, solo il 5% è realmente indispensabile, e che dunque è necessaria la sua abolizione. Egli afferma che l'attività produttiva è imposta dalle classi dominanti e che questa viene coattamente calata sulla popolazione attraverso una incessante attività di propaganda culturale che si è dimostrata in grado di piegare la reale natura dell'essere umano, divenuto automa di un sistema mistificante e spietato, che miete vittime senza sosta. Lavoro=Morte. Black critica il capitalismo quanto il marxismo, accusandolo di utilizzare il medesimo linguaggio del sistema ad esso (idealmente) contrapposto. Il pamphlet si chiude con la beffarda frase, mutuata da Marx ed Engels, «Lavoratori di tutto il mondo... rilassatevi!». La soluzione avanzata da Black a questa schiavitù alienante è una rivoluzione ludica, egli individua nel gioco il mezzo per far saltare il giogo sulle vite degli esseri umani.

canecapovolto (Alessandro Aiello, Enrico Aresu e Alessandro De Filippo) si appropria del testo di Black (ri)organizzandolo a proprio piacimento all'interno di un testo filmico definitivamente esploso, in cui i meccanismi cognitivi della visione vengono continuamente smascherati e ridicolizzati attraverso ripetizioni ossessive ed illustrazioni esplicite di ciò che lo spettatore dovrebbe fare di fronte alle immagini. Ancora una volta cc si misura con l'emozione della percezione, alla ricerca dei meccanismi che regolano la sbilanciata, in quanto dittatoriale, comunicazione del mezzo cinematografico. La voce off è sintetica, generata da un software, e 'dice' in inglese, «perché i programmi di sintesi vocale più economici sul mercato utilizzano quella lingua».

L'appropriazione di un testo altrui, da utilizzare come struttura sopra alla quale generare un nuovo testo, è anch'essa una delle caratteristiche ricorrenti del loro stile e delle loro opere. In "Uomo-Massa" ad esempio (film del 2007, disponibile sulla CINETECA di RC per tutto il mese di agosto 2010 ed ora visibile unicamente attraverso l'inserimento di password fornita in accordo con gli autori), erano i testi di Ortega y Gasset ad essere détournati, nella serie "Plagium" era invece il procedimento di concatenazione

del montaggio, studiato negli anno ’20 del secolo scorso dal cineasta Lev Kulesov, ad essere al centro della (ri)lettura, dell’appropriazione di canecapovolto. In “La guardia nazionale e i cretini amari” (2009) – del quale “The abolition of work” può essere considerato il proseguimento – è “L’uomo a tre gambe” di Giulio Evola a fornire la struttura con la quale produrre un lungo campionario sperimentale di montaggio analogico.

La confraternita auto-convocata che va sotto il nome di canecapovolto definisce “The abolition of work” come un “circuito”, più che opera organica, un congegno in cui ogni accadimento è pianificato all’origine. L’oggetto dell’indagine, realizzata mediante il linguaggio cinematografico, è la messa a nudo dei principi cognitivi che regolano la visione, in questo (corto)circuito lo spettatore è attivamente chiamato in causa come parte del processo comunicazionale, egli deve discernere il messaggio fra la coltre (fumogena) di significanti e significati.

Il film fa ampio ricorso ad immagini di found footage, sia cinematografiche che tratte da video miniDV, dando corpo ad un rebus per immagini in movimento fra il quale rimarrà indelebile, nella memoria dello spettatore, l’immagine fotografica di un rituale di passaggio – praticato fino al secolo scorso in Abruzzo – consistente nel far passare un bambino nudo, sorretto dalle braccia dei genitori, fra i rami di un albero.

«Si tratta di un film di montaggio realizzato con un procedimento sperimentale già attuato col precedente “La guardia nazionale e i cretini amari”, ovvero le pratiche che sfruttano la cosiddetta “onda cerebrale anomala” (dissonanza cognitiva) vengono incrociate con più recenti tecniche di indagine audiovisive».

Ottima la colonna sonora elettronica realizzata da Carmelo Sciuto che riesce a dare sostanza agli intendimenti degli autori attraverso un partitura distonica e straniante, costruita in completa autonomia entro una struttura di base suggerita dai canecapovolto, che è in grado di “tenere insieme” un film altrimenti composto da segmenti fra loro isolati.

In ultima analisi “The abolition of work” è un film contraddittorio: costringe lo spettatore ad un estremo lavoro cognitivo senza concedergli alcun momento ludico.

Massimalismo militante per immagini in movimento.

Alessio Galbiati

The abolition of work

regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio, suono, produttori: canecapovolto; musica: Carmelo Sciuto; interpreti: Zoltan Fazekas, Tiziana Nicolosi, Emanuela Castorina, Korim; lingua: inglese; paese: Italia; anno: 2010; durata: 11’36”

canecapovolto (Catania, 1992) è un gruppo che opera una continua ricerca basata sull’uso di film acustici, video, installazioni, happening, collage. Partendo dal cinema con esperimenti visivi e sonori inizialmente legati al cortometraggio in Super8, il gruppo ricorre a diverse pratiche di produzione audiovisiva, manipolando l’immagine di partenza con l’intento di attuare strategie di spiazzamento. Hanno lavorato in diverse direzioni, realizzando, tra le altre cose, una serie di produzioni incentrate sull’analisi della guerra e del nuovo ordine mondiale. Rapporto Confidenziale a dato conto di questa interessante traiettoria artistica con un’ampia intervista: Alessio Galbiati (a cura di), “L’obsolescenza del futuro” in Rapporto Confidenziale numero26 (giu/lug 2010), pagg. 28. Sempre nel numero26 è stata pubblicata una galleria di collage realizzata da canecapovolto.

Four Lions

Chris Morris | UK - 2010 - 35mm - colore - 100’

Omar vive in una cittadina inglese ed è deciso a diventare un combattente jihadista. Llo seguono Waj, l’amico un po’ tonto, lo stralunato Faisal e Barry, bianco convertito. Quando Omar e Waj partono per un campo di addestramento in Pakistan, Barry, il più fanatico del gruppo, è costretto a restare in patria. Recluta allora un nuovo adepto: il rapper Hassan. Quando i due tornano, nonostante la violenta contesa per la leadership tra Omar e Barry e i forti dissidi interni, il gruppo riesce infine a progettare un attentato suicida da attuarsi durante la maratona di Londra. L’esito dell’operazione sarà però diverso dal previsto.

«Ho parlato con esperti di terrorismo, polizia, servizi segreti e centinaia di musulmani. Anche coloro che sono stati formati e che hanno combattuto la jihad ne mettono in luce l’aspetto tragicamente farsesco. Cinque jihadisti progettavano di speronare una nave da guerra della marina americana con una lancia carica di bombe. Mettono la barca in acqua, la caricano di esplosivo, salgono a bordo, affondano. Il terrorismo è ideologia, ma anche idiozia». Questo l’assunto di partenza dal quale Chris Morris con Jesse Armstrong, Sam Bain, Simon Blackwell ha scritto una brillante sceneggiatura per il suo esordio cinematografico. Un’opera tagliente e pungente, capace di riflessioni oltre ogni tabù sull’essenza della fascinazione di molti giovani di fede islamica per il terrorismo fondamentalista ma che, ancora prima d’ogni considerazione, è un film decisamente esilarante.

Omar, Waj, Faisal e Barry (Nigel Lindsay, l’attore che lo interpreta, fa morire dal ridere ogni volta che apre bocca, col suo inglese perfetto da british convertito alla Jihad) vivono a Sheffield, nella contea di South Yorkshire, ed odiano il capitalismo e l’imperialismo americano e britannico. Vogliono la guerra santa e costituiscono fra loro una cellula pronta a tutto pur di punire gli infedeli, ma si dovranno in continuazione scontrare con la loro stupidità ed incapacità a fare alcunché. Per essere meglio pronti alla battaglia, Omar e Waj decidono di andare in Pakistan ad addestrarsi in un campo di Al Quieda, mentre i due rimasti in Gran Bretagna affiliano un nuovo leone, uno stralunato e scarsissimo rapper. Ricomposto il gruppo decideranno di mettere in atto un attentato sanguinario in occasione della maratona cittadina, che per un assurdo motivo capiranno che si svolgerà con gli atleti travisti da pupazzoni. Imbottiti di tritolo i cinque porteranno a termine nella maniera più ridicola il proprio piano terroristico in uno dei finali più drammaticamente esilaranti visti al cinema negli ultimi anni.

Sono molte le scene memorabili di questa straripante farsa: quando ad esempio tutti insieme appassionatamente cantano la super-hit “Dancing In The Moonlight” dei Toploader, oppure quando il povero Faisal, durante una improbabile esercitazione in un campo pieno di pecore, salterà in aria per

l'approssimazione nella costruzione dell'esplosivo senza nemmeno uccidere una pecora «infedele».

Il progetto fu proposto e rifiutato dalla BBC e da Channel 4, assolutamente non interessati a produrre un film su di un argomento del genere, ma ha incontrato l'interessamento della Warp Film, divisione cinematografica della celebre etichetta UK specializzata in elettronica (ma non solo) in costante e dirompente ascesa in tutti i migliori festival internazionali con titoli quali: "This is England" e "This is England '86" di Shane Meadows (si veda RC29, pag. 47) ed il bel documentario "All Tomorrow's Parties".

A nove anni dall'11 settembre il cinema è riuscito a trovare la strada dello sberleffo alla guerra di civiltà, a ridicolizzare ciò che tale appare pur in tutta la sua drammaticità.

Presentato in anteprima nel febbraio 2010 al Sundance, il film è stato incluso da Richard Corliss del Time fra i migliori dieci film dell'anno.

Alessio Galbiati

Four Lions

regia: Chris Morris; sceneggiatura: Chris Morris, Jesse Armstrong, Sam Bain, Simon Blackwell; fotografia: Lol Crawley; montaggio: Billy Sneddon; scenografia: Dick Lunn; costumi: Charlotte Walter; suono: Malcolm Hirst; interpreti: Riz Ahmed (Omar), Nigel Lindsay (Barry), Kayvan Novak (Waj), Adeel Akhtar (Faisal), Arsher Ali (Hassan), Craig Parkinson (Matt), Preeya Kalidas (Sofia), Julia Davis (Alice), Benedict Cumberbatch (il negoziatore/Peacemaker), Wasim Zakir (Ahmed), Mohammad Aqil (Mahmood); produttori: Mark Herbert, Derrin Schlesinger; produzione: Warp Films, Film4; in associazione con: Wild Bunch, Optimum Releasing; distribuzione: Videa-Cde; lingua: inglese; paese: UK; anno: 2010; durata: 100'

Chris Morris (Bristol, 1965) è da oltre vent'anni conduttore, autore e produttore per la televisione e la radio inglesi. L'esordio televisivo è avvenuto alla BBBC come autore, produttore e presentatore della trasmissione satirica "The Day Today" (1994); nel 1997 ha realizzato per Channel 4 un'altra trasmissione parodica di grande successo, "Brass Eye". Ha anche diretto alcuni episodi di serie comiche da lui create, quali "Jam" (2000) e "Nathan Barley" (2005). "Four Lions" è il suo esordio come regista cinematografico.

Frammenti di altra quotidianità

Aa. Vv. | *Italia, Mozambico - 2010 - dv - colore - 60'*

Discarica di Maputo, Mozambico. Uno scenario quasi metafisico, un vero e proprio controaltare del nostro mondo asetticamente moderno. Con alcuni ragazzi che sopravvivono grazie a quello che recuperano dai rifiuti, nuovi e inconsapevoli operatori ecologici all'interno di una microeconomia che nulla getta ma tutto ricicla, un gruppo di volontari di una Onlus italiana avvia, a Mundzuku Ka Yina, un laboratorio di foto, video ed elaborazione digitale delle immagini. Gli allievi hanno così la possibilità di raccontare il proprio lavoro e la propria quotidianità con uno sguardo che sfugge al pietismo con cui siamo abituati a vedere una realtà di questo tipo e che infrange i tabù del politicamente corretto poiché sopraffatto dalla sincera e autentica visione degli autori. I tempi lunghi e i silenzi, rotti da accelerazioni improvvise e repentini cambi di ritmi e di luce, danno origine a una testimonianza diretta e non mediata di una quotidianità molto distante dalla nostra, in cui emerge, pur tra liti e violenza, un desiderio di convivialità che contrasta con la qualità stessa del cibo.

«Il documentario *Frammenti di altra quotidianità* è da considerarsi il frutto di un lavoro collettivo nato e sviluppato all'interno di un percorso di formazione professionale e di confronto. L'autore del video e di tutti i lavori realizzati è quindi da considerarsi il laboratorio stesso, allievi e «maestri di laboratorio» volontari sotto la cui supervisione si sviluppano i percorsi didattici e pedagogici, piuttosto che una singola persona. Il documentario è il frutto dei primi due step di apprendimento, ciascuno della durata di due mesi. Non è certo un prodotto "raffinato" o a uso dei nostri paradigmi a volte fin troppo asettici ed estetizzanti. Non raffinato perché girato da allievi che si confrontano per la prima volta con mezzi tecnologici e con nuovi linguaggi. È un prodotto grezzo e immediato, a volte anche "sgrammaticato", certo sincero. Non raffinato per i suoi contenuti che possono essere considerati in alcuni frangenti un po' duri da digerire, "fuori dal normale", comunque lontani da ciò che siamo abituati soggettivamente a considerare normalità. Dimenticandoci che a volte la nostra normalità è riservata a una piccola fetta di umanità, quindi oggettivamente anormale. Un lavoro più di pancia e di cuore che non di testa. E tale vuol rimanere, in ciò può trovare una sua ragione di essere. Che dà fastidio. Nei contenuti e nella forma. Un lavoro "grezzo", che tratta materia "grezza". Uno degli obbiettivi del laboratorio è che i protagonisti in loco diventino gli artefici della narrazione, non filtrata dai nostri paradigmi, troppe volte considerati unica misura del mondo. Quindi la descrizione della realtà e del sentire degli uomini osservati attraverso i loro occhi e le loro sensibilità. Il non avere a disposizione un'attrezzatura tecnica sofisticata, la necessità di girare velocemente, di seguire a volo gli accadimenti, di dover lavorare per scelta o anche per costrizione a mano, ci ha indotti a puntare su un ritmo interiore nei movimenti di camera governati dal corpo dei

giovani e inesperti operatori. A ricercare un nostro modo di narrare istintuale, che parta dalla pancia. Ognuno degli allievi ha risposto a modo suo, secondo le proprie sensibilità a questa sollecitazione.
Al montaggio il compito di restituire unità e un senso finito all'operazione, magari lavorando proprio sulle sgrammaticature.»

Roberto Galante, responsabile del laboratorio A Mundzuku Ka Yina
www.amundzukukayina.org – dal catalogo del 28 Torino Film Festival.

"Frammenti di altra quotidianità" è un film straordinario. Una delle opere più belle ed emozionanti viste a Torino 28 la cui forza principale è quella di raccontarci un luogo inenarrabile attraverso immagini raccolte da quelle stesse persone che quel luogo impossibile lo vivono realmente. L'idea non rimane unicamente "teorica": lo sguardo della macchina da presa indaga l'immondizia, cerca in essa qualche brandello di cibo, oggetti da riutilizzare. Osserviamo la sterminata discarica di Maputo dal punto di vista dell'umanità che in essa vive e guardandola da questa angolazione veniamo attraversati dal dubbio di percepirla con occhi fuorviati.

Il film sostanzialmente si compone di tre parti. La prima (in origine concepita come cortometraggio dal titolo "L'ora di pranzo") è la più traumatica per l'occhio occidentale; la macchina da presa scava nell'immondizia, segue le persone che da essa ottengono il cibo per il sostentamento. Vediamo un gruppo di uomini che trova, si cucina e mangia un pesce putrescente, un altro divorare brandelli di carne direttamente dalla discarica. Veder mangiare dell'immondizia, degli scarti alimentari mischiati a qualsiasi cosa possa esserci in un ammasso di rifiuti che nell'inquadratura non ha inizio né fine, è un'esperienza davvero insostenibile (in sala ho notato la quasi totalità del pubblico dover togliere lo sguardo dallo schermo). Ma, come accennato sopra, col tempo si fa largo il dubbio che quello che stiamo vedendo null'altro è che la realtà, una realtà estrema ma concreta, all'interno della quale vivono migliaia di esseri umani. Nel tempo della visione, costretti ad osservare dal "loro" punto di vista, ci sorprendiamo a scrutare la putrida distesa alla ricerca noi stessi di qualche brandello sano. Quando ad esempio un uomo apre un contenitore sottovuoto perfettamente intonso gioiamo insieme a lui nello scoprire al suo interno un luminoso ananas tagliato a fette, e con lui gioiamo nell'addentarlo. La seconda parte segue alcuni gruppi di giovanissimi ragazzi indaffarati nella ricerca ma sempre pronti a bisticciare e giocare fra loro; a differenza di prima qui la macchina da presa alza il proprio sguardo da terra, indugiando sui volti. La terza è ultima parte è invece una specie di videoclip a base di kuduro e balli indemoniati, quasi a volerci (r)assicurare che quel luogo trasuda energia e vitalità che il "nostro" mondo ha smarrito.

Le inquadrature scelte per raccontare la discarica di Maputo dai ragazzi del laboratorio Mundzuku Ka Yina paiono le sole possibili a dare conto di un qualcosa che, se osservato da uno schermo, non può apparire altro che dantesco. Cade ogni ipocrisia, non si prova pietà, si è lì con loro.

Presentato Fuori Concorso al 28° TFF è stato proposto in lingua originale, senza sottotitoli. Scelta finalmente ardita ed indovinata, capace di liberare lo spettatore dalla pedissequa (pseudo) comprensione e lasciandolo libero di ascoltare.

Alessio Galbiati

Frammenti di altra quotidianità

regia: aa. vv.; produzione: Associazione Basilicata/Mozambico Onlus «Padre Prosperino Gallipoli»; realizzato da: laboratorio A Mundzuku Ka Yina; coordinatore: Roberto Galante; lingua: portoghese; paese: Italia, Mozambico; durata: 60'

Nel corso del 2010 **Roberto Galante**, coordinatore del laboratorio, ha scritto soggetto e sceneggiatura di "I racconti della Lixeira", documentario diretto da Marco Pasquini e realizzato nella discarica di Maputo. Quello diretto da Pasquini è un lavoro completamente diverso che da conto della passione dei ragazzi della discarica per la musica ed il ballo. Il documentario, trasmetto da Doc3 il 4 agosto 2010, è visibile gratuitamente al seguente indirizzo: www.tinyurl.com/2bmtxqt.

RCL
Ridotte capacità lavorative

Massimiliano Carboni | Italia - 2010 -HD - colore - 75'

Paolo Rossi sbarca a Pomigliano d'Arco con una piccola troupe per realizzare i sopralluoghi di un film sulla liberazione della classe operaia, che nelle sue intenzioni dovrebbe essere la prima opera di un nuovo genere, il «surrealismo civile». Il paese è al centro dell'attenzione nazionale per il referendum sull'accordo firmato dalla Fiat con i sindacati. Il protagonista incontra quindi tre personalità importanti della città, il sindaco, il parroco e il sindacalista, e partecipa a una cena con gli operai per capire cos'è una catena di montaggio.

RCL – Ridotte capacità lavorative. Il titolo di questo bislacco documentario fa riferimento ad un'espressione utilizzata nello stabilimento Fiat di Pomigliano d'Arco per definire lavoratori "diversamente abili", impossibilitati a reggere i ritmi infernali della catena di montaggio. Questi lavoratori sono "delocalizzati" a qualche chilometro dal complesso principale, mortificati a svolgere mansioni di second'ordine, isolati dal resto dei lavoratori. Da qualche tempo, a seguito delle note vertenze contrattuali, nel capannone RCL sono stati spediti anche operai sindacalizzati particolarmente agguerriti nel rivendicare i propri diritti. «Colpirne uno per educarne cento», recitava una frase celebre di Mao Zedong successivamente ripresa dalle Brigate Rosse. Quale che sia la politica di gestione del personale della multinazionale guidata da Sergio Marchionne, mi permetto di dire, che non è molto bello, forse nemmeno possibile da praticarsi. Ma tant'è…

Nello scenario della Pomigliano D'Arco, trenta giorni dopo il referendum indetto dalla Fiat sull'intesa tra azienda e sindacati per il piano di rilancio dello stabilimento, piomba Paolo Rossi con un troupe per girare la prima opera di un nuovo genere cinematografico: il "surrealismo civile". Ben presto però l'idea muta nell'intenzione di girare sopralluogo per la futura realizzazione di un film, di fantascienza («il solo genere in grado di raccontare l'Italia del 2010»), sulla liberazione della classe operaia. Rossi col suo scalcagnato manipolo di uomini (fra i quali spicca un Emanuele Dell'Aquila sempre con la chitarra in mano) si aggira per la cittadina in provincia di Napoli incontrando il Sindaco, sindacalisti e lavoratori, scivolando fra i volti e le storie delle persone che vivono quella realtà. Lo fa con la sua solita ironia e leggerezza, seguito da una regia ed un montaggio che eliminano ogni possibile tono drammatico, fra un'invocazione a Chaplin, chitarre, pastasciutta e tante parole. Ed in mezzo a tutto questo prende forma, nella fantasia e nell'eloquio di Paolo Rossi il kolossal fantascientifico della classe operaia con tanto di Nino D'Angelo, Shakira e Marchionne.

RCL è stato girato in cinque giorni, ed il fatto è comunicato con grande enfasi e fierezza. Che sia girato in cinque giorni si vede, si vede eccome. Il problema non sta certo nella resa cinematografica, poco mi importa la precisione tecnica in un documentario che intende raccontare la storia di una città appesa ad un filo per la possibilità di chiusura di uno stabilimento che, senza tener conto dell'indotto, dà lavoro a 5100 persone, ma si vede nella chiusura alla realtà che passa davanti alla macchina da presa. Girare in cinque giorni significa però applicare una visione pre-costituita al momento delle riprese, significa avere le mani legate rispetto ad imprevisti, privarsi della possibilità di percorrere "vie traverse" rispetto a quanto preventivato. Ciò succede oramai stabilmente nel cinema indipendente italiano, troppe opere risultano infatti "ingessate" da una certa rigidità realizzativa, col rischio di produrre una gran quantità di opere "a tesi" e poche realmente vive.

Due gli aspetti, o i momenti, che maggiormente hanno colpito la mia memoria. La prima è la frequenza con la quale i lavoratori (o ex) incontrati/intervistati descrivono, tutti con le stesse parole, cosa sia il lavoro in catena di montaggio: salire una scala mobile in senso contrario svolgendo delle attività con le mani. L'altro momento è quando un anziano ex operaio Fiat racconta di come ancora la notte sogni la catena di montaggio, quell'ansia di inseguire i ritmi di produzione. Un racconto che chiama alla mente un film di tutt'altra natura e pasta: "La classe operaia va in paradiso".

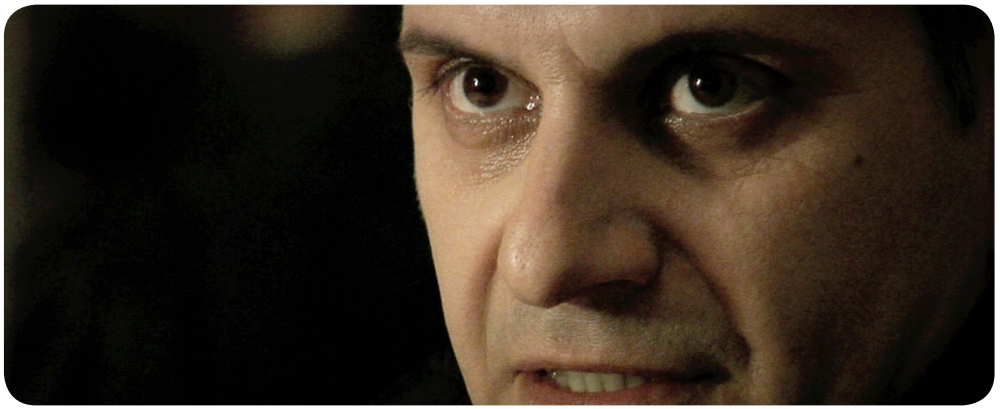
A quando un film sulla liberazione della classe operaia?

Alessio Galbiati

RCL – Ridotte capacità lavorative

regia: Massimiliano Carboni; soggetto: Alessandro Di Rienzo; sceneggiatura: Alessandro Di Rienzo, Paolo Rossi, Massimiliano Carboni; montaggio: Sara Pazienti; scenografia: Filippo Marranci, Barbara Carboni; musica: Gruppo Operaio; interpreti: Paolo Rossi, Emanuele Dell'Aquila, Alessandro Di Rienzo, Davide Rossi, Daniele Maraniello, Biagio Ippolito; produttore: Mauro Berardi; produzione: Ami - Agenzia multimediale italiana; con il contributo di: Assessorato alle Politiche Sociali del Comune di Napoli; distribuzione: Iris Film; data di uscita nelle sale: 10 dicembre 2010; lingua: italiano; paese: Italia; anno: 2010; durata: 75'

Massimiliano Carboni è tra i fondatori nel 2001 del network RadioGap, dal 2003 si dedica alla produzione audiovisiva. Partecipa alla creazione di NoWarTV e realizza reportage in Iraq ("Iraq luglio" 2003), Cuba ("Arte come vita", 2004) e Colombia ("Colombia no existe", 2004). Dal 2004 al 2008 segue e documenta l'esperienza del Teatro Carcere di Arezzo e lavora come operatore in TV. Nel 2007 fonda la cosietà di produzione Ami - Agenzia Multimediale Italiana.



Vampires

Vincent Lannoo | Belgio - 2010 - HD - colore - 88'

Un canale della televisione belga viene contattato da una comunità di vampiri annoiati dalla propria immortalità per realizzare un reportage sulla loro condizione. Dopo un paio di fallimenti che sono costati la vita ai giornalisti inviati sul posto, una troupe riesce finalmente a entrare nella quotidianità della famiglia composta dai genitori, Georges e Bertha Saint-Germain, e dai due figli: Samson, pigro e incapace, e Grace, in eterna crisi adolescenziale.

Spasso. Spasso bestiale, animale e cinefilo che salta immediato alla giugulare dello spettatore con un incipit fulminante ed esilarante. Una didascalia dice, più o meno, che la televisione belga è stata invitata dalla comunità di vampiri nazionale a realizzare un documentario sulla loro vita. Stacco. Esterno notte, di fronte alla porta a vetri di un abitazione. La troupe suona alla porta – lo spettatore segue l'azione dalla camera a mano – dall'interno una persona apre, il giornalista entra, la porta si chiude di colpo, schizzi di sangue sulla porta. Geniale.

Vincent Lannoo realizza quel che molta stampa ha definito un mockumentary, ovvero un falso documentario, affermazione senz'altro vera dal punto di vista cinematografico, viene messa in scena la realizzazione di un documentario attraverso immagini con camera a mano, entrata in campo di alcuni elementi della troupe – sia fisicamente che attraverso una ricorrente voce off diegetica – e tutti quegli elementi che sostanziano il surgenere, un po' meno dal punto di vista logico: come si può realizzare un documentario su dei vampiri?

Dunque non v'è scampo in questo film del filmmaker belga, tocca accettare l'idea dall'inizio alla fine, senza mai vacillare, bisogna lasciarsi risucchiare nel cuore di un'idea folgorante nella sua semplicità e godere di tutte le trovate delle quali il film è impreziosito.

Protagonista della pellicola è la famiglia Saint-Germain, una "normalissima" famiglia di vampiri alle prese con le quotidiane problematiche di ogni focolare. La figlia adolescente che non accetta la propria immortalità ed è fidanzata con un mortale, il figlio un po' tonto sempre intento a correr dietro a sottane ed a far baldoria con gli amici, la madre un po' esaurita ed il padre che cerca di tenere sotto controllo le perturbazioni dell'allegra combriccola. Il tutto a Bruxelles, «il Belgio è un paese straordinario, pieno di gente così grigia» dirà Georges Saint-Germain (interpretato da un ispiratissimo Carlo Ferrante).

Il film nasce un po' per caso, dall'idea bislacca del regista di voler realizzare, in piena epoca Twilight, una

propria versione di questo carattere cinematografico e letterario così abusato, dalla voglia di raccontare attraverso i vampiri una metafora, non tanto e non solo della condizione esistenziale dell'essere umano, ma politica. I vampiri sono dunque esseri profondamente edonistici, intenti unicamente alla soddisfazione dei propri bisogni, incuranti dell'altro, totalmente disinteressanti alle problematiche sociali che, in accordo con la polizia ed organizzati fra loro da un'istituzione sovrannazionale ramificata in ogni Paese, segregano per poi divorarseli extra comunitari in cerca di un rifugio, bambini scomparsi, ed altri invisibili del nostro tempo. La loro (dis)umanità diventa fatalmente il riflesso del nostro tempo, di un'Europa attraversata da una xenofoba aria putrescente che si diffonde fra i suoi abitanti alla maniera del vampirismo.

Girato in un mese e mezzo, partendo da una sceneggiatura di poco più d'una decina di cartelle (dello stesso Lannoo con Frederique Broos, montatore e tecnico del suono qui al suo primo script), il film è un piccolo gioiello, soprattutto nella prima parte in cui ci vengono presentati i protagonisti e le loro abitudini. Meno nella parte conclusiva, quando un oscuro salto di sceneggiatura trasferisce i protagonisti in un esilio canadese. Lannoo non si/ci risparmia nulla: assistiamo a pranzi a base di sangue umano aspirato con frenesia da corpi esanimi posti sul tavolo della sala da pranzo, ad assalti di gruppo nel cuore della notte ai danni di poveri malcapitati, ad una ricca serie di sequenze pulp tutte addolcite da una scanzonata ironia che percorre l'intera pellicola e che rappresenta la nota peculiare dello stile del corpulento regista belga.

Come giustamente notato da Nikola Roumeliotis, sulle pagine online di CultFrame (www.cultframe.com), il film ha delle forti parentele, delle affinità elettive, con un altro falso documentario belga che nel 1992 fece molto parlare di sé, divenendo dalla sua presentazione a Cannes un cult, ovvero "C'est arrivé près de chez vous" (in Italia conosciuto con il titolo di "Il cameraman e l'assassino") diretto da Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoît Poelvoorde. Ma ricorda pure il «misconosciuto» "Hanno cambiato faccia" di Corrado Farina (1971) e le atmosfere di "The Addiction" di Abel Ferrara (1995).

Il film è uscito in Francia riscuotendo un discreto successo commerciale, mentre in Belgio ha incontrato parecchi problemi distributivi. In Italia, dopo il passaggio a Torino 28, se ne sono perse le tracce.

Alessio Galbiati

«*Vampires* è una commedia politica, una satira sull'umanità in cui apparenza e realtà sono in costante opposizione. Ridere è d'altra parte un modo piacevole, quasi inconsapevole, di porsi delle domande. Uno dei punti forti del cinema di genere è la sua capacità di evocare le nostre angosce e i nostri demoni senza la reale consapevolezza di trarne degli insegnamenti. In *Vampires*, la mescolanza dei tre generi – documentario, b-movie e commedia – crea lo spazio per il divertimento, ma offre anche uno sguardo critico sulle nostre contraddizioni e le nostre colpe». Vincent Lannoo

Vampires

regia: Vincent Lannoo; sceneggiatura: Vincent Lannoo, Frederique Broos; fotografia: Vincent Van Gelder; montaggio: Frederique Broos; scenografia: Valerie Andre; suono: Guilhem Donzel, Sarah Gouret; interpreti: Carlo Ferrante (Georges), Vera Van Dooren (Bertha), Pierre Lognay (Samson), Fleur Lise Heuet (Grace), Baptiste Sornin (Bienvenu), Selma Alaoui (Elisabeth), Benedicte Bantuelle (la carne/The Meat); produttore: John Engel; casa di produzione: Left Field Ventures; coproduzione: Belgacom; formato: HD; lingua: francese; paese: Belgio; anno: 2010; durata: 88'

Vincent Lannoo (Bruxelles, 1970) ha studiato teatro prima di frequentare l'Institut des arts de diffusion di Bruxelles. Oltre a videoclip e spot pubblicitari ha realizzato diversi cortometraggi tra cui "J'adore le cinéma" (1998), selezionato al Festival international du court métrage di Clermont-Ferrand e vincitore dell'Iris d'oro al Festival di Montréal; nel 2001 ha diretto il falso documentario "Strass" secondo le regole del Dogma di Von Trier e nel 2005 il thriller "Ordinary Man".

Dayereh

(Iran/Italia/Svizzera, 2000)
Titolo int.: The Circle
Titolo ita.: Il cerchio

Regia: Jafar Panahi | **Sceneggiatura:** Kambuzia Partovi, Jafar Panahi | **Fotografia:** Bahram Badakshani | **Cast:** Nargess Mamizadeh, Maryam Parvin Almani, Mojgan Faramarzi, Elham Saboktakin, Monir Arab, Maedeh Tahmasebi, Fereshteh Sadre Orafaiy.

Con l'intento di informare, di trasmettere rabbia ma senza mai sfiorate la didattica o la polemica, lo straziante film di Panahi descrive la condizione di un determinato numero di giovani donne oppresse che vivono a Tehran, mostrando anche delle ex-detenute abbandonate dalle loro famiglie e prive di diritti legali. Il regista mostra così come sia disperato e vano il tentativo di una donna iraniana di trovare un posto nel mondo.

Kasi az gorbehaye irani khabar nadareh

(Iran, 2009)
Titolo int.: No one knows about persian cats
Titolo ita.: I gatti persiani

Regia: Bahman Ghobadi | **Sceneggiatura:** B. Ghobadi, H. Mortezaeiyan, R. Saberi | **Fotografia:** T. Mansuri | **Colonna sonora:** M. Aghajani, A. Koosha | **Cast:** N. Shaghaghi, A. Koshanejad, H. Behdad, R. Farhan, Hichkas.

Dopo essersi prenotata per un concerto a Londra, una coppia di musicisti rock vaga per le strade di Tehran con un brillante agente in cerca di musicisti, nonché di visti di uscita e passaporti, in modo da poter inseguire il loro sogno proibiti. Il film di Ghobadi è drammaticamente privo di fascino e di apertura verso la realtà; forse il suo sguardo verso quest'aspetto appena accennato della società iraniana risulta un tantino appariscente.

Lakposhtha parvaz mikonand

(Iran/Iraq/Francia, 2004)
Titolo int.: Turtles can fly

Regia, Sceneggiatura: Bahman Ghobadi | **Fotografia:** Shahriar Assadi | **Colonna sonora:** Hossein Alizadeh | **Cast:** Soran Ebrahim, Avaz Latif, Saddam Hossein Feysal, Hiresh Feysal Rahman, Abdol Rahman Karim, Ajil Zibari.

Sfruttando come punto di vista l'occhio di un bambino che vive in un campo profughi curdo al confine iracheno con la Turchia poco prima dell'invasione dell'esercito americano, il bel film di Gohbadi, a tratti divertente, è un rincuorante ma al contempo estremamente triste racconto sull'intraprendenza umana, sulla capacità di adattamento, sulla compassione e sulla crudeltà.

Shah-re ziba

(Iran, 2004)
Titolo int.: The Beautiful City

Regia, Sceneggiatura: Asghar Farhadi | **Fotografia:** Ali Logmani | **Colonna sonora:** Hamidreza Sadri | **Cast:** Taraneh Alidoosti, Babak Ansari, Faramarz Gharibian, Ahu Kheradmand, Hossein Farzi-Zadeh.

Esplorando ambiguità morali e pene corporali, la complessa e travolgente storia di Farhadi spinge il pubblico a porsi delle domande complesse a riguardo questioni altrettanto complicate, domande a cui poi neanche il film stesso trova una risposta, in quanto nasce con l'intento di mostrare un finale irrisolto, enigmatico. Il regista inoltre crea un bellissimo quadro così pieno di personaggi comprensivi ma in contrasto tra loro che, in conclusione, trovare una soluzione soddisfacente per tutti risulta praticamente impossibile.

Iran and the West

(UK/USA/Bel/Giap/Ola/Sve/Nor/Can/Aus/Fin/Pol/Iran, 2009)

Regia: Dai Richards, Delphine Jaudeau, Paul Mitchell | **Fotografia:** Emyr Jenkins, Farzin Khosroshahi, David Niblock, Richard Numeroff, Sheila Smith, Vladamir Trivic | **Colonna sonora:** Samuel Sim | **Narratore:** Tony Gardner.

Un affascinante e imparziale sguardo sul tortuoso rapporto tra l'Iran e l'Occidente in seguito alla rivoluzione islamica del 1979. Il documentario vanta un'ampia schiera di soggetti intervistati provenienti da entrambe le fazioni, compreso un certo numero di ex presidenti.

Panj é asr

(Iran/Francia, 2003)
Titolo int.: At Five in the Afternoon
Titolo ita.: Alle cinque della sera

Regia: Samira Makhmalbaf | **Sceneggiatura:** S. Makhmalbaf, Mohsen Makhmalbaf | **Fotografia:** Ebrahim Ghafori, S. Makhmalbaf | **Colonna sonora:** Mohammad Reza Darvishi | **Cast:** A. Rezaie, A. Yousefrazi, R. Mohebi, M. Amiri.

Nonostante alcune performance imbarazzanti del cast di supporto e alcuni dialoghi piuttosto didattici , lo sguardo imparziale di Samira Makhmalbaf sulla vita afgana post talebana è molto umano e commuovente, una sorta di sfida ai nostri pregiudizi.

Zendegi va digar hich

(Iran, 1991)
Titolo int.: Life and Nothing More...
Titolo ita.: E la vita continua...

Regia, Sceneggiatura: Abbas Kiarostami | **Fotografia:** Homayun Payvar | **Cast:** Farhad Kheradmand, Buba Bayour.
LUNGOMETRAGGIO

In seguito a un devastante terremoto, un regista (Kiarostami, interpretato da Kheradmand) ritorna col figlio a Koker (set del film "Dov'è la casa del mio amico" del 1987) alla ricerca dei due giovani fratelli che avevano lavorato per lui nel suo film precedente. Nonostante la pellicola non sia tra le più coinvolgenti dal punto di vista emotivo, il lavoro di Kiarostami si rivela essere comunque brillante e formalmente uno dei più allegri e intellettualmente stimolanti.

Khane-ye doust kodjast?

(Iran, 1987)
Titolo int.: Where is the Friend's Home?
Titolo ita.: Dov'è la casa del mio amico?

Regia, Sceneggiatura: Abbas Kiarostami | **Fotografia:** Farhad Saba | **Colonna sonora:** Amine Allah Hessine | **Cast:** Babek Ahmadpour, Ahmad Ahmadpour, Kheda Barech Defai, Rafia Difai, Akbar Mouradi, Kadiret Kaoiyen Poor, Nader Ghoulami.
LUNGOMETRAGGIO

Un giovane ragazzo (uno straordinario Babek Ahmedpour) porta a casa per sbaglio il libro degli esercizi di un suo compagno di classe e, sapendo che quel ragazzo potrebbe essere espulso da un momento all'altro, si reca al villaggio vicino cercando la casa del compagno, pur non sapendo il suo indirizzo. Il film di Kiarostami è un semplice capolavoro, in grado di riscaldarti il cuore e di accarezzarti l'anima.

Hamsarayan

(Iran, 1982)
Titolo int.: The Chorus

Regia: Abbas Kiarostami | **Sceneggiatura:** Abbas Kiarostami, M.J. Kahnamui | **Fotografia:** A.R. Zarindast | **Cast:** Yusef Mogaddam, Ali Asgari.
CORTOMETRAGGIO

Firmato da Kiarostami, "The Chorus" è un divertente, rincuorante e allegorico cortometraggio, che mostra un anziano nell'atto di rimuovere il suo apparecchio acustico in modo da non dover più sentire tutte le cose negative che accadono attorno a lui. Così facendo però finisce per perdersi anche ciò che conta veramente.

Dow Rahehal Baraye yek Massaleh

(Iran, 1975)
Titolo int.: Two solutions for one problem

Regia, sceneggiatura: Abbas Kiarostami.
CORTOMETRAGGIO

Nell'allegorico e piacevole cortometraggio di Kiarostami sull'amicizia, vengono presentate due possibili soluzioni a un unico problema: la prima consiste in una escalation di danneggiamenti reciproci alla Stanlio e Ollio e la seconda invece in una amichevole e razionale discussione. Il film risulta tanto bello e divertente quanto corto e semplice.

ine Review

nematografica e televisiva

monografia /// Abbas Kiarostami

Zang-e Tafrihd

(Iran, 1972)
Titolo int.: Breaktime

Regia: Abbas Kiarostami | **Sceneggiatura:** Massoud Madani | **Fotografia:** Zarren Dasset Rastegar | **Cast:** Seyrouss Hassanpour.
CORTOMETRAGGIO

Il secondo film di Kiarostami - un racconto enigmatico a proposito di un ragazzo, della sua palla e dei guai che devono superare insieme - è una curiosa creazione, una di quelle di cui è difficile decifrare l'essenza. Ma si tratta anche di qualcosa di molto umano, e di stranamente commovente, realizzato con grande maestria.

Nan va Koutcheh

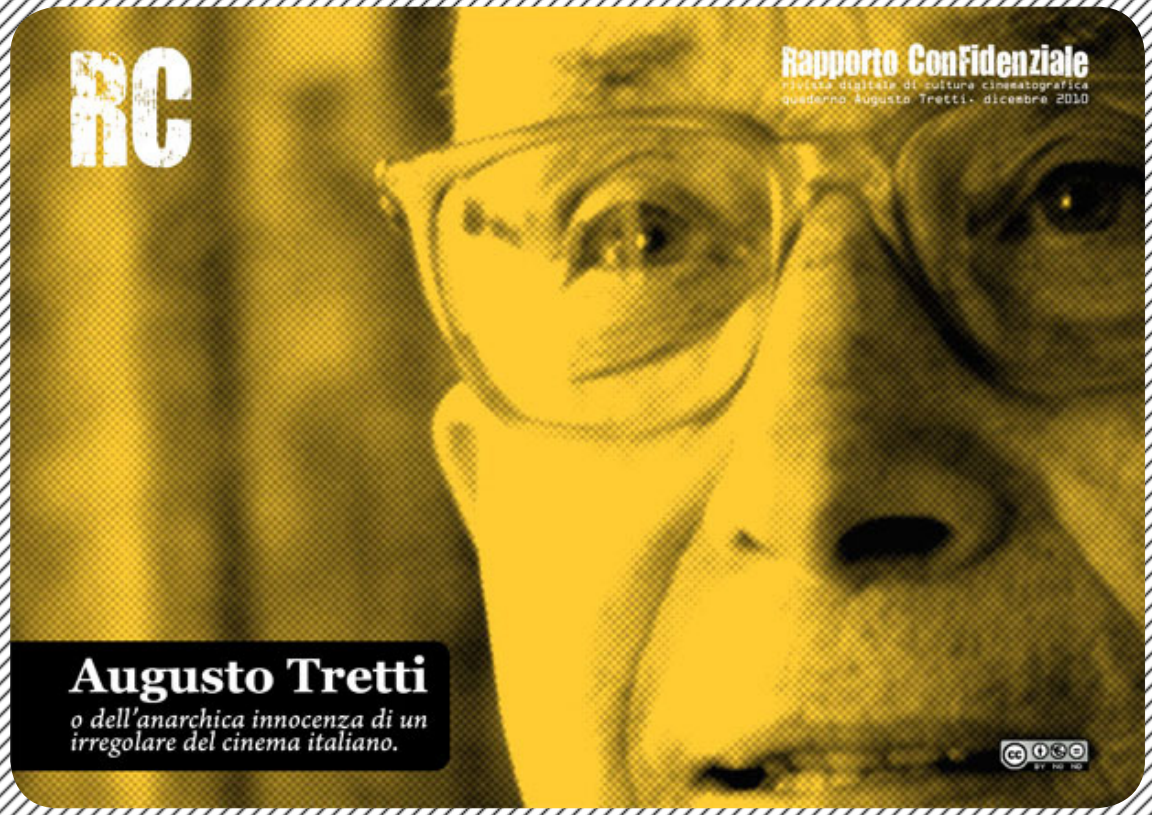
(Iran, 1970)
Titolo int.: The Bread and Alley

Regia: Regia, Sceneggiatura: Abbas Kiarostami.
CORTOMETRAGGIO

Il primo cortometraggio del maestro iraniano Kiarostami è il semplice racconto di un giovane ragazzo che, portando a casa del pane fresco per la famiglia, deve cercare di attraversare un vicolo dove vive un cane randagio non molto amichevole. La pellicola si rivela essere piuttosto divertente, ma manca della profondità morale e allegorica che caratterizza i suoi lavori migliori.

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

Federico Fellini



Rapporto Confidenziale
rivista digitale di cultura cinematografica

presenta

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

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

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

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

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

info@avvistamenti.it | www.avvistamenti.it

AUGUSTO TRETTI E LA RESISTENZA

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

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

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

AUGUSTO TRETTI. work in progress

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

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

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

video

RC:speciale/audiovideo

Et in terra pax

INTERVISTA AGLI AUTORI
Matteo Botrugno, Daniele Coluccini e Andrea Esposito

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

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

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

INTERVISTA AL PRODUTTORE
Gianluca Arcopinto

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

TI SEGUIAMO OVUNQUE.

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

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

RC

video locarno 63 | interviste & incontri col pubblico | tutto in lingua originale | tutto integrale | tutto gratuito | (quasi) tutto il Festival del film di Locarno by Rapporto Confidenziale.

http://www.vimeo.com/album/1299668

RC28 | speciale Locarno 2010 | recensioni | interviste | gratuito | libero | indipendente

http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=8951

Bruce LaBruce | interview
http://www.vimeo.com/13994783

François Sagat | interview
http://www.vimeo.com/14014679

Bogdan George Apetri | interview
http://www.vimeo.com/14159545

Im Alter von Ellen | encounter
http://www.vimeo.com/14241527

Valeria Golino | incontro
http://www.vimeo.com/14278823

Reindeerspotting | interview
http://www.vimeo.com/15203558

Ivory Tower | encounter
http://www.vimeo.com/15270471

Pietro | incontro col pubblico
http://www.vimeo.com/15270997

Luz nas trevas | encounter
http://www.vimeo.com/15301052

www.vimeo.com/channels/cineteca

CINETECA

ARCHIVIO DIGITALE DI CINEMATOGRAFIA INDIPENDENTE.

a cura di Rapporto Confidenziale. rivista digitale di cultura cinematografica

«Come l'acqua, il gas o la corrente elettrica, entrano grazie a uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, nelle nostre abitazioni per rispondere ai nostri bisogni, così saremo un giorno approvvigionati di immagini e di sequenze di suoni, che si manifestano a un piccolo gesto, quasi un segno, e poi subito ci lasciano».

Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris 1934, p. 105.

www.vimeo.com/channels/cineteca

CATALOGO

Il Quinto Stato (città dolente)

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

vimeo.com/11540252

TreQuarti

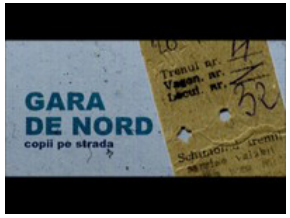
di Roberto Longo (Italia/2009)
durata: 75'

vimeo.com/11418769

Pasolini requiem

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

vimeo.com/10302185



Gara de Nord_copii Pe Strada

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

vimeo.com/10274276

the earth in the air

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

vimeo.com/9683140

Scerbanenco, Milano, Pinketts

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

vimeo.com/9316667

Sarajevo some other city

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

vimeo.com/5783555

Rikshawala

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

vimeo.com/8593278

'a suppa 'e latte

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

vimeo.com/8396020

Solo limoni

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

vimeo.com/7666607

Augusto Tretti e la resistenza

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

vimeo.com/6976410

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

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

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

Sei libero di

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

Alle seguenti condizioni

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