

PANORAMICHE

VALLE D'AOSTA - VALLÉE D'AOSTE

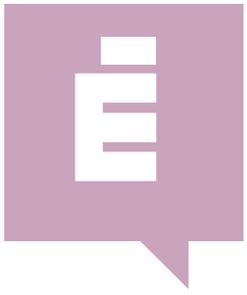


Periodico annuale - Sped. in a.p. - art. comma 20/c legge 662/96 - Filiale di Aosta - Tassa riscossa / Tasse perçue

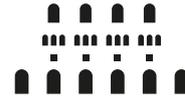
GUY MADDIN • EVAN JOHNSON • MIGUEL GOMES • CIRO GUERRA • GEORGE MILLER • PHILIPPE GARREL • ARNAUD DESPLECHIN • ROBERTO MINERVINI • JOSÉ LUIS GUERÍN • ANDRZEJ ZULAWSKI • KAMAL ALJAFARI • PASCALE BRETON • AVISHAI SIVAN • BRADY CORBET • PEMA TSEDEN • YAELLE KAYAM • BEN WHEATLEY • FERDINANDO CITO FILOMARINO

FILM
COMMISSION
VALLEE
D'AOSTE

57
2015



ÉDITORIAL



FILM
COMMISSION
VALLEE
D'AOSTE

Panoramiques tocca quota 57. Lo fa con un'edizione che cerca ancora una volta di rinnovarsi restando fedele allo spirito di una rivista che è nata come un punto di confluenza tra orizzonti culturali e pratiche cinematografiche. Sull'idea del carrefour *Panoramiques* ha costruito il suo progetto editoriale: da una parte valorizzando il bilinguismo italo-francese che caratterizza la Valle d'Aosta dall'altra mirando a far confluire nelle stesse pagine firme importanti con giovani penne. Andiamo con ordine. La prima e più significativa novità è la nuova organizzazione adottata dalle schede che, come di consueto, accompagnano il «Giro del mondo in 50 film», il cineclub dell'assessorato Istruzione e Cultura della Regione autonoma Valle d'Aosta. A partire dalla scorsa stagione, la stesura di questi strumenti analitici è affidata all'associazione Frame Division, composta da giovani critici valdostani e presieduta da Alexine Dayne che ha assunto anche il ruolo di coordinatrice del progetto. Concepite in questo modo le schede sono al contempo il risultato di un laboratorio e lo sguardo posato da parte di una nuova generazione sul cinema d'autore. Oltre al valore politico del progetto, mi pare importante sottolineare come la diversità di approcci e di stile rivestano un significato strategico per una rivista che sempre si è posta

al di fuori rispetto ai canonici circuiti della critica internazionale, come se fosse dalla sua posizione di frontiera – la Valle d'Aosta – un trait d'union tra il pensiero del pubblico appassionato e quello del critico di mestiere. C'è poi anche un discorso generazionale che entra in campo; questo è anche l'elemento di collegamento tra la prima sezione della rivista e la seconda, dedicata da sempre al circuito dei festival di cinema.

In questo numero infatti, grazie al supporto del critico Victor Esquirol Molinas – che per un semestre ha prestato servizio alla Film Commission Vallée d'Aoste – *Panoramiques* ha potuto accogliere un certo numero di firme ispaniche, allargando così il suo orizzonte culturale. Il quadro che ne viene fuori, oltre a segnalare i festival di cinema che più intervengono a segnare una stagione cinematografica – con Cannes come sempre a farla da padrone –, mette in evidenza un certo rinnovamento. Accanto a registi cari alla rivista – Garrel, Desplechin, Zulawski, la cui scomparsa ancora ci tocca – ci sono registi che contaminando generi e linguaggi hanno portato una ventata nuova. Penso a Miguel Gomes, autore del progetto più ambizioso e originale della scorsa stagione, ma anche a Roberto Minervini o Pema Tseden. Infine, come è consuetudine per una rivista che cerca costantemente voci nuove,

abbiamo dato spazio a esordienti come l'italiano Ferdinando Cito Filomarino, il palestinese Kamal Al Jafari o il colombiano Ciro Guerra, autori di tre film che possono essere indicati come altrettante strade di un cinema a venire.

Infine, visto che la rivista si pone anche l'obiettivo di fornire una rapida ma incisiva panoramica di un anno di cinema, permettetemi una breve riflessione sull'anno trascorso, dalla mia prospettiva di direttore di festival. Il 2015 mi è sembrata un'annata particolarmente felice. Il festival di Cannes ha presentato alcuni dei film più forti e importanti degli ultimi anni, capaci di toccare pubblici e linguaggi diversi. Oltre ai celebrati lavori di Miller, Garrel e Desplechin, ai citati Gomes e Guerra, è a malincuore e per pure ragioni di spazio che abbiamo lasciato fuori tre grandi film come *Cemetery of Splendour* di A. Weerasathakul e *The Assassin* di Hou Hsiao-hsien (i migliori dell'anno), *The Treasure* di Corneliu Porumboiu (una perla capace di associare un'acuta visione politica a uno spirito più leggero da romanzo d'avventura). Ma anche altri festival (Venezia, Toronto, Locarno, Torino) hanno mostrato film che il tempo ci farà scoprire nel loro vero valore, come il racconto autobiografico di Laurie Anderson, l'ultima fatica del grande Arturo Ripstein o la vertigine tra seduzione e ironia del coreano Hong Sangsoo.

CARLO CHATRIAN

Editorial	2	<i>Solo gli amanti sopravvivono</i> , di Alexine Dayné	56
FILM COMMISSION VALLÉE D'AOSTE		<i>Storie pazzesche</i> , di Giulio Piatti	57
Un anno di Film Commission di Igor Tonino	4	<i>Timbuktu</i> , di Giulio Piatti	58
Mare Carbone, conversazione con Gian Luca Rossi, a cura di Erika David	8	<i>I toni dell'amore: love is strange</i> , di Enrico Zimara	59
La Fournaise, conversazione con Daniele Ietri, a cura di Erika David	11	<i>Turner</i> , di Alexine Dayné	60
FILM		<i>Under the skin</i> , di Carolina Zimara	61
<i>Alabama Monroe – Una storia d'amore</i> , di Alexine Dayné	15	<i>Vergine Giurata</i> , di Giulio Piatti	62
<i>American Sniper</i> , di Carolina Zimara	16	<i>Viviane</i> , di Giulio Piatti	63
<i>L'amore bugiardo – Gone Girl</i> , di Alexine Dayné	17	<i>White God – Sinfonia per Hagen</i> , di Marco Mastino	64
<i>Anime Nere</i> , di Marco Mastino	18	FESTIVAL	
<i>Bellusccone – Una storia siciliana</i> , di Enrico Zimara	19	Berlinale 2015	
<i>Biagio</i> , di Alexine Dayné	20	Guy Maddin, Evan Johnson - <i>The Forbidden room</i> , par Victor Esquirol Molinas	65
<i>Boyhood</i> , di Giulio Piatti	21	Festival international du film, Cannes 2015	
<i>La Buca</i> , di Alexine Dayné	22	Miguel Gomes – <i>As mil e uma noites</i> , di Lorenzo Esposito	66
<i>I corpi estranei</i> , di Alexine Dayné	23	Ciro Guerra – <i>El abrazo de la serpiente</i> , par Emilio Domenech	67
<i>Le due vie del destino – The railway man</i> , di Marco Mastino	24	George Miller – <i>Mad Max: Fury Road</i> , di Giuseppe Gariazzo	68
<i>La famiglia Bélier</i> , di Enrico Zimara	25	Philippe Garrel – <i>L'ombre des femmes</i> , di Carlo Chatrian	69
<i>Father and Son</i> , di Giulio Piatti	26	Arnaud Desplechin - <i>Trois souvenirs de ma jeunesse</i> , par Charlotte Garson	70
<i>Foxcatcher – Una storia americana</i> , di Giulio Piatti	27	Roberto Minervini – <i>The other side</i> , par Mathieu Macheret	71
<i>Gemma Boveri</i> , di Alexine Dayné	28	<i>L'attesa è il mio atto di fede</i> , conversazione con Roberto Minervini, di Alessandro Stellino	72
<i>Gigolò per caso</i> , di Giulio Piatti	29	Festival del film, Locarno 2015	
<i>Grand Budapest Hotel</i> , di Carolina Zimara	30	José Luis Guerin - <i>L'accademia delle muse</i> , di Alessandro Stellino	75
<i>Hungry Hearts</i> , di Giulio Piatti	31	Andrzej Żuławski – <i>Cosmos</i> , par Aurélie Godet	76
<i>L'image manquante</i> , di Alexine Dayné	32	Kamal Aljafari - <i>Recollection</i> , par Luciano Monteagudo	77
<i>The imitation game</i> , di Enrico Zimara	33	Pascale Breton – <i>Suite Armoricaïne</i> , di Daniela Persico	78
<i>Jersey Boys</i> , di Giulio Piatti	34	Avishai Sivan – <i>Tikkun</i> , di Massimo Causo	79
<i>Joe</i> , di Enrico Zimara	35	Mostra internazionale d'Arte Cinematografica, Venezia 2015	
<i>Lei</i> , di Giulio Piatti	36	Brady Corbet - <i>The childhood of a leader</i> , di Joan Sala	80
<i>Locke</i> , di Enrico Zimara	37	Pema Tseden – <i>Tharlo</i> , di Carlota Mosegù	81
<i>The look of silence</i> , di Alexine Dayné	38	<i>Quando la vita si nasconde tra i viali della morte</i> , conversazione con Yaelle Kayam, di Nora de Marchi	82
<i>Magic in the moonlight</i> , di Carolina Zimara	39	San Sebastian Film festival	
<i>Maps to the stars</i> , di Enrico Zimara	40	Ben Wheatley – <i>High-Rise</i> , di Martin Cuesta Gutierrez	85
<i>Maraviglioso Boccaccio</i> , di Enrico Zimara	41	Torino Film Festival 2015	
<i>Melbourne</i> , di Enrico Zimara	42	<i>Antonia, le passioni di un'anima fragile</i> , conversazione con Ferdinando Cito Filomarino, di Alessandra Borre	86
<i>Mommy</i> , di Giulio Piatti	43		
<i>Mud</i> , di Alexine Dayné	44		
<i>Una nuova amica</i> , di Alexine Dayné	45		
<i>Pasolini</i> , di Marco Mastino	46		
<i>Pelo Malo</i> , di Alexine Dayné	47		
<i>Per Ulisse</i> , di Alexine Dayné	48		
<i>Posh</i> , di Enrico Zimara	49		
<i>Ritorno a l'Avana</i> , di Carolina Zimara	50		
<i>Il sale della terra</i> , di Giulio Piatti	51		
<i>Lo sciacallo</i> , di Marco Mastino	52		
<i>Il segreto del suo volto</i> , di Alexine Dayné	53		
<i>Si alza il vento</i> , di Giulio Piatti	54		
<i>Sils Maria</i> , di Alexine Dayné	55		

PANORAMIQUES

Année XXVI, n°57
Revue de cinéma

Fondateur

Luciano Barisone

Directeur

Carlo Chatrian

Rédaction

Andrea Carcavallo
Erika David
Victor Esquirol Molinas
Irina Spinella

Collaborateurs

Alessandra Borre
Massimo Causo
Martin Cuesta Gutierrez
Alexine Dayné
Nora De Marchi
Emilio Domenech
Lorenzo Esposito
Giuseppe Gariazzo
Charlotte Garson
Aurélie Godet
Mathieu Macheret
Marco Mastino
Luciano Monteagudo
Carlota Mosegù
Daniela Persico
Giulio Piatti
Joan Sala
Alessandro Stellino
Carolina Zimara
Enrico Zimara

Propriété

Film Commission Vallée d'Aoste

Direction et rédaction

18, rue Croix de Ville
11100 Aoste – Italie
Tél. : +39 0165 26 17 90
info@filmcommission.vda.it

Graphisme et mise en page

Pier Francesco Grizi
Charvensod (AO) – Italie

Impression

ITLA - Aoste

Enregistrement
au tribunal d'Aoste n°8/90
Expédition par
abonnement postal
Art. 2, alinéa 20/c
de la loi n°662/96 Aoste

La version PDF de la revue
est disponible en ligne sur le site
www.filmcommission.vda.it



En couverture :
Mare Carbone
di Gian Luca Rossi (2015)

Un anno di produzioni sul territorio, un anno di serie televisive, un anno di cinematografia internazionale, un anno di televisione, un anno di pubblicità, un anno di cultura, di turismo e di ricadute economiche. Sembra fin troppo sintetico e riduttivo ma così è stato.

Uno dei passaggi più complessi è stato quello di consolidare il legame tra il territorio e le produzioni audiovisive per poi farlo crescere soprattutto nel 2016, anno in cui siamo riusciti ad attrarre produzioni e autori interessati al territorio alpino e alle sfumature culturali che appartengono tipicamente alla nostra Regione.

Lo statuto della Fondazione Film Commission Vallée d'Aoste prevede da un lato di sostenere le produzioni locali nel settore audiovisivo e dall'altro di promuovere e attivare le location valdostane per produzioni cinematografiche nazionali ed internazionali. Questo secondo filone di attività è diventato viepiù importante per le ricadute economiche che si producono sul territorio regionale.

La Film Commission offre assistenza amministrativa e logistica alle società audiovisive ed ai professionisti di settore che decidono di operare sul territorio regionale, sostiene le iniziative cinematografiche, la formazione artistica, tecnica e organizzativa degli operatori residenti in Valle d'Aosta, promuove attività dirette e rafforza l'attrattività territoriale per lo sviluppo di iniziative ed attività nel campo culturale



e turistico.

Oltre a tutto ciò è importante sottolineare il fondamentale compito svolto per l'internazionalizzazione del territorio e della cultura anche attraverso i festival ed i mercati competenti. Non parliamo di attività effimere, di nicchia, o solo di valenza culturale: si tratta di attivi-

tà economiche capaci di produrre ricchezza ed occupazione diretta ed indiretta.

In questo quadro la Film Commission VdA ha deciso un impegno in tal senso anche in considerazione delle grandi potenzialità che il territorio valdostano possiede per le location dei set cinematografici (paesaggi affascinanti, le montagne, agglomerati storici e castelli, ecc..)

Tutto questo, ovviamente, senza dimenticare il sostegno alle produzioni locali che hanno ottenuto premi nazionali e internazionali: Trento Film festival, Nuovi Mondi Film Festival, International Festival of Mountain Films Poprad, EHO Mountain Film Festival, Bansko Mountain film festival, Cinemambiente, Bif&st, FMK International Short Film Festival, solo per elencarne alcuni.

L'attrazione di produzioni cinema-



tografiche nella nostra Regione è stata strutturata sfruttando contatti con il mondo vasto e variegato delle produzioni cinematografiche, approfittando di tutti i momenti di presentazione del nostro territorio nei luoghi dove si svolgono gli eventi clou di cinema.

Per questa ragione molto del tempo investito dalla Film Commission è andato alla "costruzione" di contatti potenzialmente utili che hanno portato, dopo solo 4 mesi dall'inizio del 2016, ricadute economiche che hanno prodotto in Valle d'Aosta un indotto superiore a 1,5 milioni di euro; basti pensare in tal senso alla serie televisiva *Rocco Schiavone*, alla produzione internazionale *Kingsman 2 - The Golden Circle*, a quella cinese *To Be a Better Man* o a quella indiana *Vedalam*. Attirare le produzioni sul nostro territorio significa creare un giro d'affari immediato per tecnici e comparse del luogo, ma anche per albergatori, ristoratori, commer-

cianti, noleggiatori, oltre alla ricaduta turistica, costituita dall'effetto spot di quando il film o la serie televisiva arriva in sala o sugli schermi di casa. Un agile organismo, al contempo concreto e strategico, come la Film Commission può liberare potenzialità e innescare discorsi concatenati, alimentare dinamiche relazionali, sprigionare energie economiche e creative, soprattutto giovanili e di esperti del settore. Sono solo alcuni esempi che giustificano le occasioni sfruttate dalla nostra Film Commission per le ricadute globali sull'economia regionale coadiuvate da un'attività svolta con entusiasmo ed impegno, passione e dedizione, contando sulle capacità del Governo locale di sostenere l'attività delle nuove produzioni cinematografiche con la snellezza e la prontezza delle risposte che sono tipiche della nostra Regione.

IGOR TONINO



FILM E TV

L'AMANTE DEL CERVO

Regia: Carmelo Brustia
Produzione: Carmelo Brustia
Genere: cortometraggio
Paese: Italia
Anno: 2015
Location VdA: Gressoney Saint Jean, Issogne, Sarre
Periodo riprese: marzo/maggio 2015
Sostegno Film Commission VdA: logistico
Uscita: novembre 2015

UN ANNO IN VdA: PER TUTTE LE STAGIONI

Regia: Daniele Pierini
Produzione: Daniele Pierini
Genere: filmato istituzionale
Paese: Italia
Anno: 2015
Location VdA: varie
Periodo riprese: 2016
Sostegno Film Commission VdA: 5.000 euro
(Bando "Valle d'Aosta e Cultura")
Uscita: 2016

BICIBICITALIA SUGGERIMENTI TELEVISIVI A PEDALI

Produzione: Filmarno srl
Genere: format TV
Paese: Italia
Anno: 2015
Location VdA: Cogne
Periodo riprese: giugno 2015
Sostegno Film Commission VdA: logistico
Uscita: 2016

GEO & GEO

Regia: Davide de Michelis
Produzione: Davide de Michelis
D.O.P.: Stefano Ceccon
Genere: format TV
Paese: Italia
Anno: 2015
Location VdA: Aosta, Coumba Freide, Mont Falère
Periodo riprese: 2015
Sostegno Film Commission VdA: logistico
Uscita: febbraio 2016

GORCHLACH: THE LEGEND OF CORDELIA

Regia: Fabio Cento
Produzione: Aegyptiacus Entertainment

Genere: docu-fiction
Paese: Italia
Anno: 2015
Location: Valle d'Aosta
Periodo riprese: 2014/2015
Sostegno Film Commission VdA: 1.500 euro
(Capo IV - Fondo per il sostegno alla post-produzione)
Uscita: 2016

MAISON DU VAL D'AOSTE

Regia: Elvio Caria, Patrik Nicotera
Produzione: Elvio Caria, Patrik Nicotera
Genere: documentario
Paese: Italia
Anno: 2015
Location: Parigi
Periodo riprese: agosto 2015
Sostegno Film Commission VdA: 2.000 euro
(Capo IV - Fondo per il sostegno alla post-produzione)
Uscita: novembre 2015

MOLECOLE

Regia: Veronica Fantini
Produzione: 3 Bite
Genere: documentario
Paese: Italia
Anno: 2016
Location VdA: da definire
Periodo riprese: 2016
Sostegno Film Commission VdA: 15.000 euro
(Bando Doc FF Film Fund 2015)
Uscita: 2016

MONTE BIANCO

Produzione: Magnolia
Genere: format TV
Paese: Italia
Anno: 2015
Location VdA: Courmayeur
Periodo riprese: luglio
Sostegno Film Commission VdA: logistico
Uscita: novembre/dicembre 2015

SE HO VINTO SE HO PERSO

Regia: Gian Luca Rossi
Produzione: Korova
Genere: documentario
Paese: Italia
Anno: 2016
Location VdA: da definire
Periodo riprese: 2016

Sostegno Film Commission VdA: 8.000 euro
(Bando Doc FF Film Fund 2015)
Uscita: 2016

LA SFIDA DI VANESSA

Regia: Eloise Barbieri
Produzione: Eloise Barbieri
Genere: documentario
Paese: Italia
Anno: 2015
Location VdA: Courmayeur
Periodo riprese: 2015
Sostegno Film Commission VdA: 1.500 euro
(Capo IV - Fondo per il sostegno alla post-produzione)
Uscita: 2016

STUDI SUL QUI NON C'È NIENTE

Regia: Eleonora Mastropietro
Produzione: La Fournaise
Genere: documentario
Paese: Italia
Anno: 2016
Location VdA: da definire
Periodo riprese: 2016
Sostegno Film Commission VdA: 10.000 euro
(Bando Doc FF Film Fund 2015)
Uscita: 2016

THE HIMALAYAS

Regia: Lee Seok-Hoon
Produzione: JK Film
Genere: lungometraggio
Paese: Corea
Anno: 2015
Location VdA: Courmayeur, Monte Bianco
Periodo riprese: febbraio 2015
Sostegno Film Commission VdA: logistico
Uscita: dicembre 2015

VEDALAM

Regia: Siva
Produzione: A. M. Rathnam
Genere: lungometraggio
Paese: India
Anno: 2015
Location VdA: Gressoney Saint Jean, Gressoney La Trinité
Periodo riprese: giugno 2015
Sostegno Film Commission VdA: logistico
Uscita: novembre 2015



FILM E TV

X-FACTOR – HOME VISIT

Produzione: Fremantle Media Italia
Genere: format TV
Paese: Italia
Anno: 2015
Location VdA: Courmayeur,
Monte Bianco
Periodo riprese: luglio 2015
Sostegno Film Commission VdA:
logistico
Uscita: ottobre 2015

FORMAZIONE

CORTIDARTE

Tipologia: formazione di base per
giovani aspiranti registi valdostani
Formatori: Liceo Classico, Artistico e
Musicale di Aosta, Film Commission VdA
Periodo: autunno 2014/
primavera 2015
Partner: Liceo Classico, Artistico
e Musicale di Aosta, Assessorato
Istruzione e Cultura RAVA,
Framedivision, Les Mots

OLTRECONFINE

Tipologia: formazione per
professionisti dell'audiovisivo
valdostano
Formatori: Giovanni Cioni
Periodo: inverno 2014/primavera 2015
Partner: Biblioteca Comunale
di Saint-Christophe

ZUCCHERARTE

Tipologia: formazione per giovani
e ragazzi
Formatori: Ludovica Gibelli
Periodo: luglio 2015
Partner: Assessorato Istruzione
e Cultura RAVA

EVENTI

LE CHARME DU CINÉMA FRANÇAIS

Tipologia: rassegna di film in lingua
francese
Periodo: marzo 2015
Partner: Associazione Forte di Bard

CINEMADAMARE 2015

Tipologia: laboratorio, workshop per
giovani registi
Periodo: luglio 2015
Partner: Assessorato Istruzione
e Cultura RAVA, Cinemadamare

MY FRENCH FILM FESTIVAL

Tipologia: rassegna di film in lingua
francese
Periodo: febbraio 2015
Partner: Alliance Française Vallée
d'Aoste

OPORTUNITY TOUR

Tipologia: incontri con produttori
Periodo: dicembre 2015
Partner: Italian Film Commission

PREMIO FILM COMMISSION

Tipologia: premiazione festival
Periodo: agosto 2015
Partner: Cervino Cinemountain

PRESENTAZIONE "HEAVEN ON THE 7TH FLOOR" DI ALESSANDRO STEVANON

Tipologia: conferenza stampa
Periodo: maggio 2015
Partner: La Fournaise

PROIEZIONE "MARE CARBONE"

Tipologia: anteprima regionale
Periodo: gennaio 2016
Partner: Korova, Saison Culturelle

PROIEZIONE "LE MONTAGNE NON FINISCONO LÀ" DI ARIANNA COLLIARD

Tipologia: anteprima regionale
Periodo: marzo 2015
Partner: Associazione Forte di Bard

PROIEZIONE "NINÌ" DI GIGI GIUSTINIANI

Tipologia: anteprima regionale
Periodo: ottobre 2015, dicembre 2015
Partner: La Fournaise, Saison
Culturelle

PROIEZIONE "RICHARD DE LIONHEART: REBELLION" DI STEFANO MILLA

Tipologia: anteprima nazionale
Periodo: giugno 2015
Partner: Comune di Introd, Fondation
Grand Paradis

PROIEZIONE "SUL FILO" DI JOSEPH PÉAQUIN

Tipologia: anteprima regionale
Periodo: aprile 2015
Partner: Docfilm

PROIEZIONE "IL TRAFORO DEL MONTE BIANCO" DI RICCARDO PIAGGIO, MARCO SERRECHIA, LUCA BICH E DANIELE DI GENNARO

Tipologia: anteprima regionale
Periodo: gennaio 2015
Partner: Associazione Pourparler

SERATE DOLCEMENTE CINEMA

Tipologia: rassegna cinematografica
Periodo: agosto 2015
Partner: Expo VdA, Comune di Aosta,
Chambre Valdôtaine

VIAGGI VISIVI

Tipologia: rassegna di film valdostani
Periodo: agosto 2015
Partner: L'Eubage, Comune di Aosta



MARE CARBONE

conversazione
con Gian Luca Rossi

«Qui tutto trova il suo posto. Anche una donna incasinata».

Margherita è nata e cresciuta ad Aosta, ma la sua famiglia è di origine calabrese. Incinta di otto mesi e in crisi con se stessa, decide di tornare in quei luoghi, carichi di ricordi di infanzia, dove affondano le sue radici. Appena arrivata, però, scopre che, sul sito di una fabbrica abbandonata, una società italo-svizzera intende costruire una centrale a carbone da 1320 mega watt. A Margherita non sembra vero: com'è possibile che si voglia costruire un simile impianto a pochi passi da campeggi e lidi balneari? Quali sarebbero i rischi per la salute e le conseguenze ambientali? Che ne sarà di quel luogo a cui si sente tanto profondamente legata? Inizia così a indagare il territorio e le sue contraddizioni, scoprendo di conoscerlo molto meno di quanto si aspettasse.

Questo è *Mare Carbone*, di Gian Luca Rossi, miglior film nella sezione documentari del festival Cinemambiente di Torino, al suo debutto nelle sale.

Gian Luca Rossi è diplomato in regia cinematografica all'Esec di Parigi e in regia teatrale al Cic di Roma. L'esordio sul grande schermo risale al 2008 con il lungometraggio, scritto e diretto a quattro mani con Daniele Giometto, *Ho ammazzato*

Berlusconi. Dal oltre dieci anni è titolare della casa di produzione Korova, attraverso la quale ha prodotto, ideato e realizzato numerose opere audiovisive a carattere sia autoriale che promozionale, pubblicitario ed istituzionale. *Mare Carbone* nasce dalla volontà di raccontare la vicenda della Liquichimica e la lotta della popolazione calabrese contro il progetto di realizzazione della centrale a carbone a Saline Joniche da un punto di vista personale e particolare, quello di una persona che ama la sua terra di origine, ma è nata e vive altrove. Il punto di vista di Margherita Sergi, moglie del regista e protagonista del film.

Un punto di vista femminile, dunque.

«Sì, l'idea di girare un film in quei luoghi e sulla vicenda della centrale nasce da Margherita. Erano anni che lei pensava di fare un documentario laggiù. È un film tutto al femminile e non è stato così scontato per me girarlo. Era la prima volta che adottavo il punto di vista di una donna e anche lavorare con mia moglie, incinta di otto mesi, per alcuni versi, non è stato facile. Non appena abbiamo ottenuto i fondi della Film Commission ci siamo posti due opzioni: girare subito, oppure aspettare che il bambino nascesse. Abbiamo deciso di farlo subito. Siamo rimasti in Calabria, a Saline

Joniche, due mesi e il fatto che lei fosse incinta ha cambiato molto il modo di lavorare, i ritmi, ha dato un surplus al film».

Come siete venuti a conoscenza del progetto per la centrale a carbone e quanto ha influenzato il tuo lavoro il dibattito in corso e poi il referendum svizzero sull'opportunità di costruire una centrale di quel tipo?

«Abbiamo saputo dell'intenzione di Sei-Repower di costruire una centrale a carbone qualche anno fa. Si era nel momento centrale della lotta della popolazione per opporsi alla costruzione, nel 2011 credo. Poi quando siamo scesi d'estate, abbiamo approfondito la questione, conoscendo meglio i membri del Ccoordinamento delle associazioni dell'area greca No carbone, che organizzavano la protesta. Era pieno di striscioni contro la centrale, appesi ai balconi dei paesi della zona. Un regista colombiano, che vive lì da 25 anni, Guillermo Laurin Salazar, aveva appena realizzato un documentario per Sel, per sensibilizzare la popolazione. Un lavoro senza pretese autoriali, puramente informativo. Ci siamo conosciuti e così con lui abbiamo instaurato la coproduzione che, insieme al contributo della Film Commission VdA, ha reso possibile il film. Guillermo è stato il secondo cameraman e abbiamo lavorato in grande sinto-



nia. Ha capito subito cosa cercavo e come lavoravo. Appare anche nel film, perché la sua storia poteva raccontarci qualcosa, in rapporto al legame di Margherita con la sua terra di origine, al concetto di identità, alla scelta di vivere in un luogo. Il risultato del referendum è giunto durante la lavorazione e le prime riprese sono state fatte proprio in Svizzera, il film si chiude su quel "no" ».

Hai deciso di raccontare questa storia con un intento preciso, sposando la causa di chi combatteva contro il progetto, ma senza realizzare un film militante tout-court. È uno sguardo colmo di amore per una terra ferita...
«Ovviamente, sia Margherita che io abbiamo fatto questo film per dare il nostro contributo alla lotta in corso. Tutto è partito di lì. Poi il film, la storia, l'approccio che ho scelto di seguire, ci hanno portato a esplorare altri temi, ad allargare il nostro sguardo sul territorio e sul senso di

appartenenza (e al contempo di distacco) che Margherita provava per quella terra».

A condurre per mano lo spettatore nella vicenda, mettendo in luce le perplessità, i pareri fortemente contrari, ma anche i dubbi e la rassegnazione della popolazione interessata al lavoro che la costruzione della centrale potrebbe portare, più che alle conseguenze sulla salute, sono gli interessanti contributi, le interviste, i racconti dei personaggi che avete incontrato, mentre a scandire il viaggio interiore di Margherita o a sottolineare alcuni passaggi sono le scritte su nero...

«I personaggi che compaiono nel film li abbiamo individuati in modi diversi. Siamo partiti dai personaggi più vicini a Margherita: i suoi familiari, i suoi amici. Di fatto solo due o tre sono rimasti nella versione finale del film. Molti li abbiamo conosciuti grazie alle associazioni che ci hanno sostenuti, dandoci soprat-

tutto informazioni, contatti, disponibilità e supporto logistico, in primis proprio il Coordinamento delle associazioni dell'area grecanica No Carbone e Legambiente. Altri ancora li abbiamo conosciuti nei vari spostamenti, sia durante la preparazione e i sopralluoghi, sia durante le riprese vere e proprie. Ciccio Demetrio, il giornalista, lo avevamo incontrato l'anno prima, leggendo i cartelli sull'albero davanti all'edicola. La parte calabrese della troupe, Guillermo e il fonico Simone Casile, che conoscono bene il territorio e la sua gente, ci hanno dato anche loro una grossa mano nell'individuare le persone giuste.

Le scritte su nero le ho usate al posto della voce off che mi sembrava un po' retorica, anche se adesso credo che ce ne siano troppe e forse farei a meno di qualcuna».

Quanto tempo tempo ha richiesto la lavorazione del film?

«Il film ha richiesto circa 30 gior-



nate effettive per le riprese, più le immagini rubate che ho girato in famiglia. La preparazione ha richiesto un mese sul posto e altrettanto da casa, per scriverlo e costruirne la struttura produttiva. Il montaggio è stato molto lungo. Il materiale era tantissimo, molte scene interessanti non hanno trovato posto nel lavoro definitivo. Il mio primo pre-montaggio del film durava quasi quattro ore! Poi... in tre settimane, fra Aosta e Bologna, abbiamo curato la color correction e la post audio».

Oltre al fatto di dover adottare per la prima volta un punto di vista femminile, quali sono state le difficoltà maggiori che hai incontrato?

«Le difficoltà maggiori le ho trovate al montaggio. Il materiale era tantissimo ed era molto difficile trovare il giusto equilibrio fra i diversi temi, le diverse derive a cui portava la narrazione. Alla fine sono piuttosto contento del risultato raggiunto, ma il processo è stato complesso e a volte

doloroso. Ho lavorato al montaggio in solitudine. Poi sottoponevo i diversi pre-montaggi a Margherita e a Gianni Vivaldo, l'aiuto regista di questo e della maggior parte dei miei lavori. Insieme discutevamo sullo sviluppo della narrazione, su cosa tagliare, su cosa rivedere. Credo che uno sguardo esterno a volte serva, ma non amo far vedere ad altri il prodotto non finito. Margherita e Gianni sono persone di cui mi fido e che non si fanno problemi a dirmi ciò che pensano.

Un altro momento di difficoltà l'ho incontrato per la color correction. In un primo momento volevo farla da solo. L'ho già fatto per i lavori di altri filmmaker. Di solito è qualcosa che mi appassiona e mi diverte. Pensavo che fosse importante curare la fotografia anche in post-produzione. In realtà, mi sono completamente perso. Ho lavorato tre settimane per lavorare quasi tutto il film. Quando Margherita l'ha visto ha detto: «No. Non ci sono più colori. Non ci sono i colori di quella terra». E pensare che lei, che mi affianca dal punto di vista produttivo e che pensa a far quadrare i conti, in famiglia come nei miei lavori, era stata la prima a scartare l'ipotesi di affidarci a un professionista esterno. Ma per fortuna ha cambiato idea, non sapevo più che direzione seguire. Ero troppo coinvolto. Non riesco a lavorarci col giusto distacco. Così, ho affidato il lavoro ad Alessandro Paci, un colorist di Bologna, bravo ed esperto. Casualmente, in quanto amico di

mia cognata, ci eravamo conosciuti proprio durante una vacanza a Melito, quindi anche lui conosce bene quei luoghi e le loro luci...»

Mare Carbone ha vinto il Concorso documentari italiani al Festival Cinemambiente di Torino, a ottobre, alla prima proiezione del film, ed è stato premiato a Siracusa, all'International Ares film & Media Opportunities, a dicembre, come miglior lavoro sulla responsabilità sociale. Cos'ha significato per te vincere un premio alla prima assoluta del film?

«Il premio a Cinemambiente è stata una grande sorpresa, non tanto perché non credessi nel film, ma perché alcuni altri lavori avevano dei budget molto più importanti. Evidentemente, non contano solo i soldi per fare un buon lavoro. Soprattutto, la serata della premiazione è stato un momento davvero emozionante. Non sapevamo di aver vinto. La sera prima avevamo festeggiato la proiezione con gli amici fino a tardi. Quando hanno proclamato il vincitore è stato davvero un shock, una bella emozione. Era la prima assoluta del film. Quando ho scritto il progetto per accedere al bando della Film Commission, pensavo proprio a Cinemambiente come al contesto ideale per la prima. E, per una volta nella vita, tutto è andato come doveva... ci hanno selezionati, abbiamo fatto la prima e abbiamo vinto».

ERIKA DAVID



LA FOURNAISE

Conversazione
con Daniele Ietri



Le immagini graffiate, a volte sfocate, ingiallite e consumate dal tempo che raccontano la straordinaria storia di amore per le montagne e per il suo uomo di Ninì Pietrasanta, portate sullo schermo grazie al paziente lavoro di Gigi Giustiniani e Raffaele Rezzonico, hanno acceso i riflettori su La Fournaise, l'associazione culturale nata nei locali dell'antica fornace di Jovençon, casa, ma anche luogo di incontro, scambio e produzione artistica. L'associazione nasce nel 2012

dall'incontro di un professore universitario, Daniele Ietri, un fotografo e lighting technical director, Alessandro Riberti e un'autrice e ricercatrice, Eleonora Mastropietro. A far scattare la scintilla il progetto fotografico "Studi sul qui non c'è niente" sul territorio della Basilicata al quale stava lavorando Riberti. «Ho subito pensato alla mia casa, alla fornace troppo grande per me solo che ho sempre immaginato come fucina di idee» spiega Daniele Ietri, presidente dell'associazio-

ne e proprietario e padrone di casa de La Fournaise di Jovençon. Al nucleo originale si aggiungono in seguito il filmmaker Gigi Giustiniani, l'autore e docente di recitazione Raffaele Rezzonico, la sociologa ed esperta in comunicazione digitale Alice Verioli e il filmmaker valdostano Alessandro Stevanon.

Che cos'è La Fournaise e qual è il suo obiettivo?

«La Fournaise è prima di tutto un edificio industriale di fine '800 – spiega Ietri –, in parte restaurato per ospitare oggi un centro di produzione di idee, di immagini e di cultura. Costruita nel 1885 come fornace per la calce, La Fournaise esprimeva con tecnologie all'avanguardia per l'epoca, una perfetta sintesi tra produzione industriale e utilizzo delle risorse locali. Dal 2012 ospita l'associazione che riunisce professionisti del mondo della produzione audio-visuale, della comunicazione e della ricerca territoriale. Il suo obiettivo è dare vita a progetti



innovativi e sperimentare nuovi modi di narrare i luoghi e le storie, utilizzando gli strumenti propri di ricerca scientifica, divulgazione, racconto creativo, elaborazione di immagini video/fotografiche».

NINI

A tenere a battesimo La Fournaise una madrina d'eccezione, Ninì Pietrasanta, protagonista del film *Ninì* realizzato utilizzando le immagini, filmati in 16 mm e fotografie, realizzate dalla donna negli Anni Trenta, quando, con il marito Gabriele Bocalatte, era una celebrità nel mondo dell'alpinismo. Il documentario ha vinto, attualmente, oltre una decina di premi tra i quali il **Genziana d'oro del Club Alpino Italiano** per il miglior film di alpinismo e il Premio Città di Imola al Trento Film Festival 2015.

Nell'estate del 1932 Gabriele Bocalatte e Ninì Pietrasanta si incontrano sul Monte Bianco: scalano insieme, si innamorano. Da allora fino al 1936, l'anno in cui si sposano, vivono la loro grande stagione alpinistica e aprono, come compagni di cordata, alcune delle vie più difficili delle Alpi.

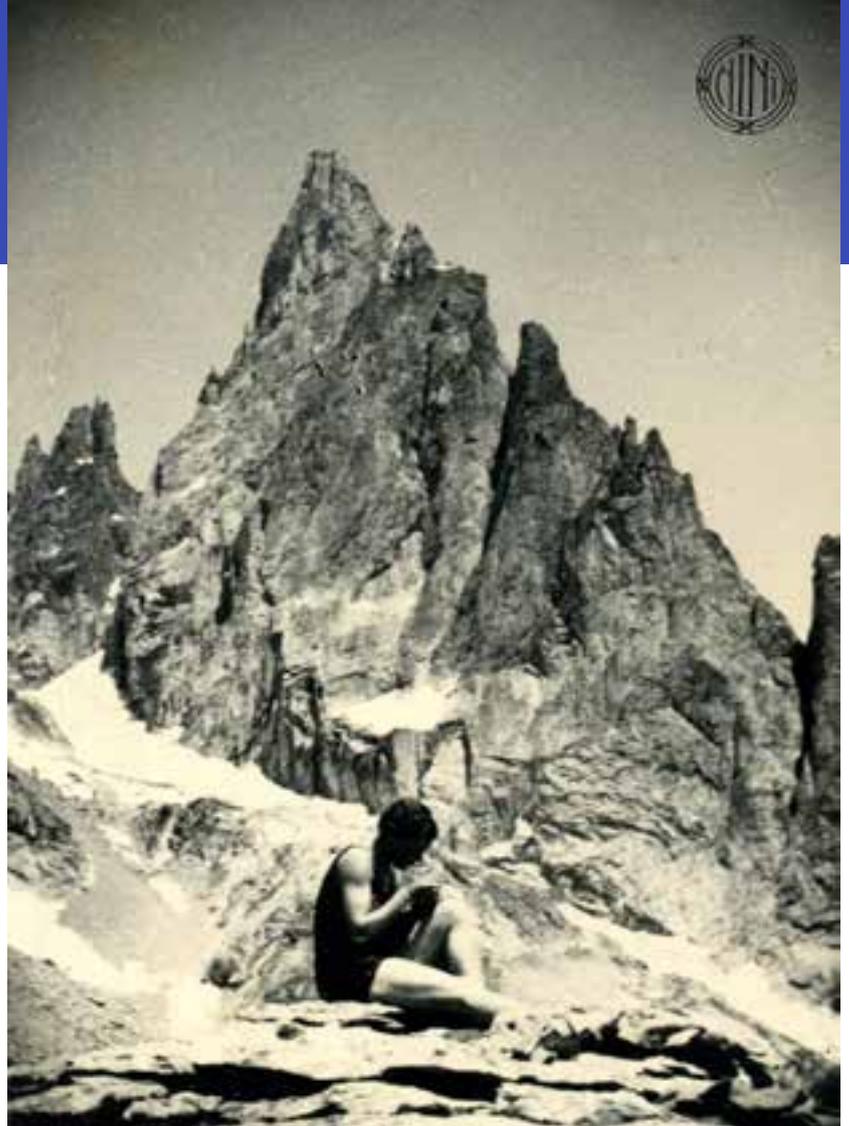
Per tenere traccia delle loro imprese iniziano a scrivere diari e a fare fotografie. Ninì, una delle pochissime donne alpiniste di quegli anni, porta con sé in parete anche una cinepresa 16mm.

Nel 1937 nasce il loro figlio Lorenzo e nel 1938 Gabriele muore, cadendo da una parete.

Ninì abbandona l'alpinismo estremo per continuare la sua vita di madre.

Qualche anno dopo la morte di Ninì, avvenuta nel 2000, il figlio Lorenzo ritrova in un baule le immagini girate dalla madre.

«Quando ho visto per la prima volta i filmati di Ninì Pietrasanta ho pensato subito che un film si doveva fare, non sapevo ancora che film, ma si doveva fare – spiega Gigi Giustiniani -. Non è stato poi difficile mantenere questa fascinazione anche approfondendo i materiali e vedendo la storia che ne sorgeva. La lavorazione è durata quasi due anni e credo sia stato fondamentale conservare la prima passione,



così da poterla condividere con lo spettatore.

La storia di Nini e Gabriele, partendo dalla gioia di un incontro e di un amore, si sviluppa in bilico tra felicità e dolore. È una storia di un amore ambientata in montagna, dove la montagna non è solo lo sfondo ma un terzo protagonista fondamentale nel loro incontro e nel loro addio».

La difficoltà del film stava soprattutto nel fatto che i materiali di questa storia appartenevano a un periodo che non ha più testimoni diretti. Nini era morta nel 2000, all'età di 92 anni. Nessuno dei suoi compagni di cordata era vivo...

«Quello conservato dai quei materiali, raccolti con cura, era un mondo chiuso - spiegano Giustiniani e Rezzonico -. Una delle cose che Lorenzo Boccalatte ci aveva solo accennato riguardava la madre di Gabriele, Evangelina Alciati: era stata una nota pittrice torinese. Un giorno, cercando informazioni su di lei, abbiamo scoperto che appena dopo la morte del figlio aveva preso una tela (su cui aveva dipinto delle donne che fanno il pane), l'aveva girata e sul retro aveva dipinto, di getto, la scena della veglia al cadavere del figlio Gabriele, a Courmayeur. Tutti i personaggi della storia sono riuniti là: Gabriele disteso sul letto, vegliato dalla madre; vicino a lei Nini, in piedi, girata di spalle, con in braccio Lorenzo che guarda invece fuori dal quadro, verso di noi. In alto, da una finestra, si vedono le cime dei monti.

In quel quadro abbiamo visto l'intero film, racchiuso in una scena, il suo punto di partenza e di arrivo».

HEAVEN ON THE 7TH FLOOR

Sulla scia di *Nini*, primo prodotto de La Fournaise, realizzato anche grazie a una campagna di crowdfunding con 70 sostenitori, arriva l'incontro con il filmmaker valdostano Alessandro Stevanon e con lui l'idea per il nuovo progetto al quale l'associazione sta lavorando.

«Alessandro aveva in mente un lavoro sulla musica da ballo, mentre noi stavamo pensando a qualcosa sulle sagre paesane - spiega Daniele Ietri -. Ha chiesto a Eleonora di



scrivere insieme il film e così è iniziato il lavoro».

Il titolo, provvisorio, del film è *Heaven on the 7th floor*, una sorta di road movie scandito dalle voci della più famosa radio italiana dedicata al mondo della musica da ballo e di Angelo, patron della emittente e ultimo re di questo fantasmagorico mondo. Protagonista e motore della storia Omar Codazzi, 43 anni, ex carrozziere che nel 1996 decide di mollare tutto per dedicarsi alla sua grande passione per il canto e la musica da ballo.

Dall'idea della musica da ballo all'incontro con Omar Codazzi, com'è andata?

«Abbiamo iniziato a fare una ricerca sulle principali orchestre ancora in attività in Italia - spiega Eleonora Mastropietro - e così, su Youtube, mi sono imbattuta in Omar Codazzi. Un personaggio che ha all'attivo 280 date l'anno, un fenomeno, un vero animale da palcoscenico capace di richiamare un pubblico di tutte le età, fino al ragazzino di 13 anni che lo segue ovunque. Un ragazzo genuino, che si è fatto da solo, privo di divismo, nonostante l'idolatria del suo pubblico. Abbiamo poi cercato una seconda voce per strutturare il racconto scegliendo il patron di Radio Zeta, la radio legata al mondo della musica da ballo, Angelo Zibetti, leader carismatico di un mondo popolare in dissoluzione, proprietario dello Studio Zeta, la più grande discoteca d'Italia, con

oltre 40 anni di storia alle spalle».

Il film è ancora in fase di lavorazione, a che punto siete e quali sono state e sono le difficoltà maggiori?

«Con la fine del 2015 dovremmo terminare le riprese. Il film è girato in 4k per scelta di Alessandro, il gruppo di lavoro è piuttosto ristretto. Alessandro Stevanon è regista e direttore della fotografia, io (Eleonora Mastropietro, ndr) sono co-autore, assistente alla regia e alla produzione insieme a Daniele Ietri, Fabio Bianchini Pepegna è il montatore, Giovanni Corona il fonico e Stopdown Studio si occupa delle immagini. Naturalmente la musica è quella originale di Omar Codazzi. La difficoltà maggiore incontrata fino adesso nelle riprese è stato cercare di creare omogeneità tra ambienti molto diversi tra loro. Si va dagli esterni con 4.500 anziani esagitati agli interni di balere demodé».

«Quattro Film Commission (Valle d'Aosta, Liguria, Piemonte e Lombardia), praticamente da tutto il Nord Ovest sostengono un progetto nato in Valle d'Aosta - aggiunge Daniele Ietri -, questo per noi è il massimo e va nella logica di coinvolgere più territori, come facciamo anche con La Fournaise che ha sede sia a Jovençon, nella fornace, sia in Friuli, dove prendono corpo progetto e idee nuovi e diversi. Non possiamo pensare di essere solo qui o lì. Noi vogliamo essere qui e lì».

ERIKA DAVID

A man in a blue uniform and cap with 'Mendels' written on it, looking at a woman in a tan jacket, surrounded by stacks of pink boxes labeled 'MENDLS'. The scene is set in a room with a large arched doorway in the background. The man is on the left, and the woman is on the right. The boxes are stacked high, filling most of the frame. The text 'IL GIRO DEL MONDO IN 50 FILM' is overlaid in the center.

**IL GIRO
DEL MONDO
IN 50 FILM**

ALABAMA MONROE - UNA STORIA D'AMORE

(The Broken Circle Breakdown)

Regia: Felix van Groeningen. **Sceneggiatura:** Charlotte Vandermeersch. **Montaggio:** Nico Leunen. **Fotografia:** Ruben Impens. **Musica:** Bjorn Eriksson. **Interpreti:** Johan Heldenbergh, Veerle Baetens, Nell Cattrysse, Geert Van Rampelberg, Nils De Caster, Robbie Cleiren, Bert Huysentruyt, Jan Bijvoet. **Produzione:** Menuet Producties, Topkapi Films. **Distribuzione:** Satine Film. **Paese:** Belgio. **Anno:** 2013. **Durata:** 111 minuti.



Alternando in un continuo intreccio il presente austero e il passato spensierato, come succede in *Blue Valentine* di Derek Cianfrance, senza avere qui l'obiettivo di spiegare le emozioni dei personaggi, ma per mostrarci i vari momenti della vita che si chiudono e che formano il cerchio, il regista ci racconta una splendida storia d'amore tra coloro che diventeranno Alabama e Monroe – come recita il titolo italiano – nella forma di una ballata che esplora concetti come la vita, la morte, la nascita, la paternità e il perdono.

Due corpi e due anime così diversi tra loro, interpretati magistralmente da Veerle Baetens, personalità catalizzatrice che combina tecnica e fascino, e Johan Hel-

denbergh, musicista professionista di banjo e autore del dramma teatrale da cui il film prende il titolo originale.

Elise, bionda, flessuosa e leggera come una ballerina, e Didier, bruno, gigante e barbuto, si incontrano e si uniscono anche grazie alla musica bluegrass in una relazione talmente passionale da rimandare a *Walk The Line* di James Mangold, ma che ancora di più si rispetta con *La guerra è dichiarata* di Valérie Donzelli – nell'amore esplosivo della coppia che viene messa alla prova dalla tragedia più grande. Un amore indivisibile che si rafforza sempre di più con la nascita di Maybelle e che mette radici fino alla perdita e al lutto. L'impossibilità di alleviare il dolore nella vita che continua sgretola l'amore e fa emergere le divergenze tra i due protagonisti: Elise, sopraffatta dal senso di colpa, si rifugia nel suo mondo religioso e ornato di simboli – tatuatrice, iscrive nel suo corpo gli eventi e i significati che hanno segnato la sua vita – mentre Didier percepisce il mondo in maniera più razionale e concreta.

Un film ambientato in Belgio ma che guarda all'America, nella forma e nello stile, sia per i continui flashback che separano i due archi

temporali sia per la capacità della fotografia di desaturare il presente e di tingere il passato di toni più caldi: interni illuminati dal fuoco, sagome in controluce e esterni di sole che si riverbera sui vestiti bianchi della band. Anche il luogo e il racconto sembrano allontanarsi dall'Europa poiché il protagonista, con la passione per la musica country, sente forte il mito del "sogno americano" fin quando anche questa patria delle opportunità soccombe al crollo delle Torri gemelle. Seduto davanti alla televisione a guardare il viso di Bush, Didier esprime una profonda disillusione e una critica nei confronti della società americana perché la "Terra dei Sogni" ha deciso di frenare la scienza per motivi religiosi, vietando la ricerca sulle cellule staminali embrionali.

Aggiudicatosi il Premio César come miglior film straniero, oltre ad essere stato il maggior avversario di Sorrentino agli Oscar, è un melodramma commovente ma straordinariamente umano e dal tocco leggero e delicato, dove la scelta musicale segue i picchi emotivi degli eventi, celebrando la passione fra Didier ed Elise e accompagnando la loro discesa nel dolore, fino a diventare requiem.

ALEXINE DAYNÉ



AMERICAN SNIPER

Regia: Clint Eastwood. *Sceneggiatura:* Jason Hall. *Fotografia:* Tom Stern. *Montaggio:* Joel Cox, Gary Roach. *Interpreti:* Bradley Cooper, Sienna Miller, Cory Hardrict, Jake McDorman, Navid Negahban, Luke Grimes, Kyle Gallner, Owain Yeoman, Brian Hallisay, Sam Jaeger, Eric Close, Bill Miller, Max Charles, Tom Stern. *Produzione:* 22 & Indiana Pictures, Mad Chance Productions, Malpaso Productions. *Distribuzione:* Warner Bros. Italia. *Paese:* USA. *Anno:* 2015. *Durata:* 132 minuti.



Clint Eastwood sembra voler continuare lo stimolante e talvolta spinoso dialogo con i suoi connazionali americani, iniziato con film come *Flags of Our Fathers*, passando per *Gran Torino* fino ad arrivare a *J. Edgar*. Il regista parla di America agli americani, mettendo in scena questioni piuttosto controverse come l'attivismo bellico e l'immigrazione, assumendosi così il ruolo di interlocutore non sempre accomodante e per certi versi ambiguo. Eastwood ritorna alla guerra nuda e cruda adattando per il grande schermo l'autobiografia di Chris Kyle (un bravo Bradley Cooper), noto cecchino delle forze speciali americane Navy Seals che, in sei

anni e quattro turni in Iraq, uccide più di 150 uomini, aggiudicandosi il soprannome di leggenda. Secondo l'ormai noto stile eastwoodiano, di stampo classico, lo spettatore è accompagnato per mano nel corso della narrazione, dove gli vengono mostrati i fatti e i particolari che devono essere raccontati, senza alcuna possibilità di divagazione dello sguardo né di prospettiva. Tuttavia lo sguardo risulta essere in qualche misura ambiguo dal momento che, perlomeno a una prima visione, si ha la chiara percezione di trovarsi di fronte a un film patriottico, che assume una specifica posizione morale in favore del conflitto; se nonché Eastwood stesso, in seguito proprio alle critiche mosse in questo senso, ha dichiarato di aver voluto inscenare al contrario un'opera contro l'intervento bellico, raccontando le sofferenze patite dai soldati e dai reduci di guerra. Seppur cadendo non raramente in diversi cliché tipici del filone cinematografico bellico statunitense, la pellicola racconta una vicenda umana, personale, che solo successivamente sembra assumere dei tratti sociali e comunitari. La decisione di arruolarsi viene infatti presa dal protagonista in un momento di crisi interiore e come reazione a un rapporto sentimentale fallito, delineando uno sfondo in cui i sentimenti patriot-

tici passano in secondo piano. E anche successivamente, quando con insistenza proclama davanti alla moglie (una bruna Sienna Miller) la sua incessante volontà di continuare ad andare in Iraq per difendere la nazione dal nemico, forse egli, sotto la scorza patriottica, nasconde anche un'incapacità di dialogo e un disagio nel vivere la vita coniugale.

Di estrema tensione narrativa sono le scene ambientate nel cuore della battaglia, che il regista mescola sapientemente in un montaggio alternato con quelle della moglie incinta in lacrime al telefono. È proprio in queste sequenze dominate da una componente sonora (gli assordanti spari delle mitragliatrici) che il cecchino, incarnazione di un senso esteso della vista, sembra essere più vulnerabile. Anche quando tornerà sul divano di casa, i momenti di stress post-bellico saranno sempre introdotti dal ricordo di rumori di elicotteri, di carri armato, di spari, mai innescati da ricordi visivi. È nel finale però che Eastwood dà il meglio di sé non indulgiando su quello che sembra essere un coup de théâtre da manuale, salvo che di finzione narrativa non vi è invece traccia alcuna. Quando è proprio il caso di dire che la realtà supera la fantasia.

CAROLINA ZIMARA



L'AMORE BUGIARDO GONE GIRL

(Gone Girl)

Regia: David Fincher. **Soggetto:** Gillian Flynn. **Fotografia:** Jeff Cronenweth. **Montaggio:** Kirk Baxter. **Interpreti:** Ben Affleck, Rosamund Pike, Missi Pyle, Neil Patrick Harris, Tyler Perry, Kim Dickens, Casey Wilson, Patrick Fugit, Scoot McNairy, Emily Ratajkowski, Boyd Holbrook, Lee Norris. **Produzione:** New Regency Pictures, Pacific Standard. **Distribuzione:** 20th Century Fox Italia. **Paese:** USA. **Anno:** 2014. **Durata:** 149 minuti.



Una donna scompare nel giorno del suo quinto anniversario di matrimonio. Si pensa a un rapimento o a un omicidio. Ogni indizio porta alla colpevolezza del marito che è distante, con problemi economici, e la possibile assicurazione della consorte da incassare. Eppure il suo atteggiamento impacciato ci convince del contrario. Nella tranquilla vita del Missouri, David Fincher celebra il suo nuovo film, incentrato sulla crisi americana. Dopo la caduta del mito della felicità e la recessione economica, resta solo una speranza: il matrimonio come status sociale e individuale e l'equilibrio sentimentale. Ma il decadimento non conosce confini e Gillian Flynn, autrice del

romanzo e della sceneggiatura, fotografa quasi con sadico compiacimento la distruzione dell'unione fra marito e moglie.

Il meccanismo che la scrittrice utilizza è quello del macguffin hitchcockiano, il portare lo spettatore in una direzione, per poi sorprenderlo e farlo deviare da tutt'altra parte. Se si vuole però rendere credibile un personaggio, bisognerebbe che la sua psicologia si basi su esperienze vissute o su ricerche, ma le presunte violenze subite da Amy sono poco credibili e dunque l'effetto sorpresa decade. Sullo schermo, invece, Fincher riesce meglio nell'intento, con immagini frammentate e un montaggio che cambia seguendo il doppio registro narrativo di Amy e di Nick. Negli anni, tra *Fight Club*, *Zodiac* e *The Social Network*, il cineasta è diventato abile nel mettere in scena qualcosa, per poi rimetterlo in discussione, fino a capovolgerne il senso lungo il corso della narrazione, lasciando lo spettatore pieno di incertezze. L'amore bugiardo sembra un thriller classico, fatto di rivelazioni che vengono alla luce poco a poco, una scomparsa su cui indagare e una verità definitiva da accertare, ma successivamente il racconto, mischiando toni cupi e

accenni grotteschi, si sdoppia: al giallo, incentrato sui sospetti di colpevolezza del marito fedifrago, si affianca la voce fuori campo della moglie. Una ragazza cresciuta con due genitori da cartolina, con la vita data in pasto al pubblico, le aspettative sempre molto al di sopra di ogni umanità, la fanno diventare inevitabilmente una drama queen. Una grande prova di Rosamund Pike, donna bionda e algida alla Hitchcock, in grado di modificarsi nel look e nell'espressività, dando corpo alla mutevole personalità di Amy.

Il racconto di Fincher è tentacolare e labirintico: si passa dalla potenza dei media nei fatti di cronaca nera provinciale all'intervento della legge americana, desiderosa di correre a conclusioni affrettate, per mettere in scena il sentimento di ipocrisia che tiene vivo il matrimonio, come centro sia di interessi terreni sia di necessità sessuali e patrimoniali. Verso la fine, il plot si perde fra troppi sentieri aperti, ma riusciamo a intravedere il talento di un regista ambizioso che, pur parlando a un vasto pubblico, non rinuncia a un suo personale ragionamento sulle possibilità più recondite della narrazione cinematografica.

ALEXINE DAYNÉ



ANIME NERE

Regia: Francesco Munzi. **Sceneggiatura:** Francesco Munzi, Maurizio Braucci, Fabrizio Ruggirello. **Montaggio:** Cristiano Travaglioli. **Fotografia:** Vladan Radovic. **Musica:** Giuliano Taviani. **Interpreti:** Marco Leonardi, Peppino Mazzotta, Anna Ferruzzo, Fabrizio Ferracane, Barbora Bobulova. **Produzione:** Cinemaundici, Babe Films con Rai Cinema. **Distribuzione:** Good Films. **Paese:** Italia, Francia. **Anno:** 2014. **Durata:** 103 minuti.



Dopo *Saimir* e *Il resto della notte*, Francesco Munzi torna alla regia con *Anime Nere*, in concorso al Festival di Venezia dove ha raccolto grandi consensi e alcuni premi (Pasinetti e Schermi di qualità – Carlo Mazzacurati).

La storia ruota attorno a tre fratelli originari di Africo, un paese nell'Aspromonte: Luigi, il più giovane, è un trafficante di droga che si muove per l'Europa; Rocco, quello di mezzo, vive a Milano con la moglie, dove conduce una vita apparentemente borghese e tranquilla grazie ai suoi illeciti nel campo immobiliare; Luciano, il più grande, alleva le capre e ha scelto di restare nel paese d'origine cercando di evitare il mondo della malavita. Non la pensa allo stesso modo il figlio Leo, attratto dal-

le faide tra famiglie e spinto alla vendetta dalla mancanza di un vero futuro, che, per dimostrare la propria maturità, decide di sparare alcuni colpi di fucile contro un locale protetto da un clan rivale. Il gesto scatena odi mai sopiti e fa riunire i tre fratelli, ognuno dei quali ha un'idea diversa su come gestire la questione.

Munzi, romano di nascita, decide di adattare il romanzo *Anime nere* di Gioacchino Criaco e di rischiare addentrandosi nel mondo della malavita calabrese da "straniero", guardando da fuori la vicenda e scegliendo uno sguardo esterno, ma sempre vicino ai suoi personaggi. Con poche sequenze riesce a descrivere alla perfezione il carattere dei tre protagonisti, fratelli sì, ma estremamente diversi. Dando ampio spazio al più grande, Luciano, figura quasi ieratica e ancestrale nella sua irriducibile lotta contro una cultura che lo vorrebbe risucchiare in storie di odi e vendette. Luciano deve tenere testa ai due fratelli desiderosi del sangue e a un figlio che non accetta l'apparente staticità del padre e lo sfida in continuazione cercando l'appoggio degli zii. È sempre Luciano che si trova a perdere la famiglia per colpe non sue, che deve riconoscere la propria sconfitta in un gesto finale tremendo e tragico

che ricorda le tragedie greche e, in qualche modo, il durissimo *Miss Violence* di Alexandros Avranas.

Anime nere con i suoi colori neri vicini al buio più totale, con la sua fotografia satura ed essenziale sembra un film di James Gray, un film lontano dall'Italia per stile e montaggio, eppure profondamente inscritto nella nostra cultura. Perché se la Calabria, con i suoi paesaggi da mondo "altro", è il fulcro dell'azione, il viaggio che compiono in macchina Rocco e Leo, da Milano ad Africo, attraversando tutto il nostro Paese, si rivela lo specchio di una nazione intrisa di quella malavita sotterranea ed invisibile, gestita da sottili equilibri e da tensioni pronte a scoppiare in pochi secondi.

Munzi rivela, al suo terzo lungometraggio, una maturità registica e di stile notevoli, coraggio nelle scelte di montaggio e una grande abilità nel gestire le situazioni complesse, riuscendo sempre a mettere il proprio occhio su dettagli che contano senza farsi attrarre da cinematografici voli pindarici o da dialoghi moraleggianti e filippiche contro il mondo della malavita. Il suo è un film essenziale, duro, che non lascia scampo allo spettatore e lo incalza dall'inizio alla fine.

MARCO MASTINO



BELLUSCONE UNA STORIA SICILIANA

PANO
RAMI
QUES

Regia: Franco Maresco. Sceneggiatura: Franco Maresco, Claudia Uzzo. Montaggio: Franco Maresco. Fotografia: Luca Bigazzi. Distribuzione: Parthénos. Paese: Italia. Anno: 2014. Durata: 94 minuti.



Berlusconi e la Sicilia. Si potrebbe riassumere solo con queste due parole il contenuto del film di Franco Maresco. Con la sua struttura in fieri, questa sorta di opera aperta vorrebbe indagare il rapporto, che funge un po' da cartina di tornasole, tra storia politica e mutazione, o inevitabile declino culturale e civile del paese.

Con sguardo spietato e astioso a tratti, Maresco conduce lo spettatore in questo pittoresco microcosmo composto da bizzarri personaggi del mondo canoro neomelodico palermitano: Vittorio Ricciardi e Erik, che dedicano nientemeno un inno all'ex presidente del Consiglio, o sedicenti agenti di spettacolo alla ricerca di nuovi fenomeni, per non dire l'esilarante

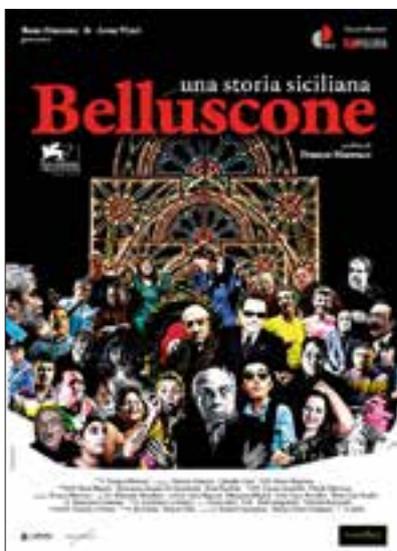
quanto grottesca performance di Marcello Dell'Utri, in vena di compromettenti rivelazioni interrotte da un guasto tecnico dei microfoni. L'affresco non si ferma qui. La rassegna freaks percorre ogni angolo di questa nascente trasformazione antropologica, di pasoliniana memoria, che spazia dalla caratteristica dimensione della realtà siciliana alla roboante fauna mediatico-politica, efficacemente rappresentata dalla comparsata televisiva di Renzi nel programma *Amici*. Il viaggio a cui si assiste è però sempre molto tormentato, dove il senso della sconfitta e della fine è sempre incombente, al punto che poi questa fa la sua teatrale apparizione, in un momento di alta qualità cinematografica.

Maresco depone inaspettatamente le armi e scompare: la sua presenza ed esuberanza registica si scostano e cedono il passo a un movimento di rarefazione stilistica che si traduce nell'ossimorico effetto di una vera e propria apparizione, un disvelamento scaturito proprio dall'assenza del suo oggetto. E qui il viaggio piega allora su un altro percorso, biforcandosi in un secondo tragitto, il cui protagonista è ora Tatti Sanguinetti, caro amico di Maresco, che parte alla volta del capoluogo siciliano per ritrovare l'amico e ricomporre le tessere di

questo mosaico, filmico ed esistenziale a un tempo. Mettendo mano e rivisitando le diverse ore di girato, il regista tenta di dare forma alla trama di questo tessuto così delicato e difficile da maneggiare. I buchi rimangono però il rammendo che risulta comunque resistente e riuscito nel momento in cui lascia scoprire una delle anime: forse nonostante il resto, la più rappresentativa dell'opera, ovvero quella di una grande ricerca e analisi etnomusicologica.

Rimarcare la tensione documentaristico-antropologica del film rivela già una certa riluttanza a considerarlo come l'ennesimo esempio di quel non particolarmente felice genere chiamato di denuncia, spesso un po' vacuo nelle sue pose impettite ed edificanti. L'impostazione essenzialmente a-veritativa di *Belluscione* è infatti lì a dimostrarci che il desiderio di smascheramento del nemico non può convivere con la realtà vertiginosa, eternamente simulata che ci viene continuamente sbattuta in faccia. Perfettamente conscio ne è Maresco, quando non si presenta alla conferenza stampa di presentazione del film, giocando così ancora con l'inganno, primario e rivelatore questa volta, della sua scomparsa.

ENRICO ZIMARA



BIAGIO

Regia, Sceneggiatura: Pasquale Scimeca. *Fotografia:* Duccio Cimatti. *Montaggio:* Francesca Bracci. *Musica:* Marco Biscarini. *Interpreti:* Marcello Mazzarella, Vincenzo Albanese, Renato Lenzi, Omar Noto, Doriana La Fauci, Silvia Francese. *Produzione e Distribuzione:* Arbash Film. *Paese:* Italia. *Anno:* 2015. *Durata:* 90 minuti.



La storia prende le mosse da quella Sicilia da cui Pasquale Scimeca ha sempre tratto spunto per le sue opere, per poi seguire un viaggio che, partendo dal Sud Italia, si spingerà fino ad Assisi. Nei suoi due ultimi film *Rosso Malpelo* e *Malavoglia* il regista traeva lo spunto per la narrazione dal verismo verghiano, mentre qui la fonte d'ispirazione è la vera storia di Biagio Conte, ragazzo appartenente a una famiglia benestante che, spinto dalla volontà di ritrovare il contatto con la sua anima e con Dio, lascerà casa per intraprendere un pellegrinaggio scandito, prima, dall'immersione in una natura avvolgente, e poi, dalla rinuncia ai suoi averi per senso di solidarie-

tà verso il prossimo. Il percorso di questo missionario laico verso il suo ricongiungimento a Dio, che passa attraverso la natura (dormire tra la neve, essere in simbiosi con il cane randagio ribattezzato Libero, abbeverarsi all'acqua di sorgente), trova la sua espressione in quei primi piani che fondono l'io narrante con l'occhio dello spettatore. Un *Into the Wild* assai più minimalista, che sposta l'ese-gesi del naturalismo a quella di uno spiritualismo meno coinvol-gente.

A fronte di una prima parte dove la ricerca del contatto con la natura trova espressione nelle belle sequenze iniziali, *Biagio* perde forza nella parte del percorso più spirituale che, nel suo eccessivo didascalismo, ne inficia la fruibilità. Il degrado e la sofferenza che Biagio ritroverà a Palermo gli faranno capire che la sua missione è proprio nel luogo da cui era scappato. Nasce così la sua Missione di Speranza e Carità grazie alla quale aiuta le persone più bisognose. La narrazione della "conversione" di Biagio, da eremita a missionario, viene inserita nella cornice delle ricerche di un anziano regista che intervista l'ormai cinquantenne

frate per conoscere i dettagli dei tormenti che l'hanno spinto a una scelta di vita radicale e irreversibile. È un film che il regista ha lottato molto per realizzare, come provvede a informarci in un prologo tanto sentito, in cui le intenzioni spirituali dell'opera appaiono fin da subito manifeste.

Scimeca inizia bene, con un ascetismo colmo di dubbi e domande irrisolte proprie di un cinema che qualcuno ha ricondotto a quello di un maestro come Ermanno Olmi. Poi però l'architettura del film crolla, la performance di Mazzarella si fa enfatica e l'utilizzo di riprese semi-documentariste che s'intervallano a quelle ufficiali creano un effetto di estraniamento che vorrebbe essere fortemente espressivo e appare invece privo di motivazione. Il film di Scimeca ha il merito di esporre una materia alta, ma il prodotto questa volta è un risultato più vicino al pasticciato che alla composizione. Un'interessante storia di formazione spirituale in un periodo storico come questo – contrapposto a una società alla deriva e devota al dio denaro – ma a cui manca il potere fascinatório di immagini da contemplare.

ALEXINE DAYNÉ



BOYHOOD

PANO
RAMI
QUES

Regia, Sceneggiatura: Richard Linklater.
Montaggio: Sandra Adair. Fotografia: Lee Daniel, Shane F. Kelly. Produzione: IFC Productions, Detour Filmproduction.
Distribuzione: Universal Pictures. Paese: USA. Anno: 2014. Durata: 163 minuti



Rompere con la compattezza narrativa e l'aristotelica unità di tempo, luogo e azione non significa allontanarsi dal cinema: è quanto accade, a partire dagli anni '60, in Francia, con la Nouvelle vague. Personaggi che girovagano, trame che si sfaldano, impossibilità di agire. Se gran parte del cinema e delle serialità contemporanee sembrano puntare tutto sulla precisione della scrittura e su un'innappuntabile costruzione drammatica, Richard Linklater riabilita per il grande pubblico un modo di fare cinema che prende di petto il problema della vita. Sì, perché *Boyhood*, vincitore di tre Golden Globes, è certo un film imperfet-

to e con alcuni momenti di stanca, ma si pone anche come un originale tentativo di cogliere la vita, nella sua quotidianità, nell'apparente insignificanza delle scelte di tutti i giorni e nel suo incessante divenire.

Si tratta prima di tutto di un esperimento: richiamando, nel corso di dodici anni, la stessa troupe, Linklater ha voluto filmare una storia in grado di invecchiare insieme agli attori. È questa un'idea coltivata dal regista sin dai tempi della trilogia composta da *Before Sunrise*, *Before Sunset* e *Before Midnight*, che raccontava una storia d'amore in tre momenti, a distanza di nove anni l'uno dall'altro.

Il film racconta il coming of age di Mason, ragazzino di cinque anni, figlio di genitori divorziati. Ci vengono mostrate le sue ansie, le sue passioni, i suoi amori e, più in generale, la sua crescita attraverso gli anni, sino all'ingresso al college. Ad accompagnare Mason, una colonna sonora variegata e cronologicamente orientata, che tiene assieme, tra gli altri, Coldplay, Blink-182, Arcade Fire e Gotye.

Preso dalle piccole decisioni di ogni giorno, Mason non si rende conto di essere in continuo divenire, preso in un movimento che lo porterà dalla gioventù all'età adulta. Nulla della sua vita è real-

mente insignificante: dalla nottata con la fidanzata in una tavola calda all'origliare i litigi tra i propri genitori, dai weekend con il padre alle cene con i parenti. Ogni scena rimette in gioco tutto l'insieme del carattere di Mason, che, sequenza dopo sequenza, diventa sempre più complesso: lo spettatore riuscirà così a comprendere i suoi silenzi, le sue idee sul mondo e le sue scelte.

In *Boyhood* i personaggi parlano, litigano, se ne vanno e ritornano, a distanza di anni, mutati nell'aspetto e nei gesti, come se le scelte fatte fossero scolpite nel loro fisico. «Qual è il senso di tutto questo?», chiede Mason al padre: il senso, sembra dirci Linklater, se c'è, sta nel mezzo, in quelle ellissi che *Boyhood* si concede tra differenti archi temporali. La vita non è mai riducibile a un singolo evento, per quanto traumatico, né si costituisce come la somma di tutti i momenti trascorsi, ma è quella consapevolezza che brilla, soltanto per un istante, nello scambio di sguardi tra due personaggi, in un improvviso silenzio dopo una lunga conversazione; in quel momento tutte le differenze tra cinema e realtà, tra vita e schermo, come per magia, scompaiono.

GIULIO PIATTI



LA BUCA

Regia: Daniele Ciprì. *Sceneggiatura:* Alessandra Acciai, Massimo Gaudioso, Miriam Rizzo. *Interpreti:* Sergio Castellitto, Rocco Papaleo, Valeria Bruni Tedeschi. *Produzione:* Passione, Rai Cinema, Imago Film. *Distribuzione:* Lucky Red. *Paese:* Italia. *Anno:* 2014. *Durata:* 90 minuti



Oscar è un avvocato cinico e senza scrupoli che vive per mezzo di truffe ai danni del prossimo, mentre Armando è uscito da poco di prigione, avendo scontato una pena ingiusta, conseguenza di quel suo animo troppo onesto e sensibile. L'incontro tra i due all'interno di un bar di fronte alla casa di Oscar – dove si svolgono tutti i suoi imbrogli – sarà l'occasione di un guadagno per l'avvocato, pronto a fingere di esser stato morso dal cane innocuo e arruffato di Armando per intascarsi un bel po' di soldi. Quando poi Oscar scoprirà che Armando ha scontato ingiustamente molti anni di carcere, intravede la possibilità di ottenere un cospicuo risarcimento a causa dell'enorme

errore giudiziario commesso. Nella relazione fra Armando e Oscar, dove il cane fa da tramite, simbolo dell'amicizia, fedele e senza riserve, così come nella descrizione di una crisi economica che bussa alla porta di un caffè un po' parigino in cui non entra quasi nessuno, troviamo la verità dei sentimenti. Con titoli di testa animati, il siciliano Ciprì realizza – a due anni dal riuscito *È stato il figlio* – un nuovo film, senza lo storico collaboratore Franco Maresco. Intravediamo una certa cupezza tipica della poetica di Tim Burton, ma con una costruzione grottesca dei personaggi che ricorda film come *Delicatessen* e *Il favoloso mondo di Amélie*.

La buca è una coinvolgente commedia dai toni quasi favolistici che possiede tutti gli elementi tecnico-artistici per andare oltre i confini nazionali. Daniele Ciprì riprende quel suo tono "grottesco" per parlare di esistenze disagiate all'interno di un'instabilità sociale lacerante che miete continue ingiustizie. Qui si incontrano e scontrano due esistenze opposte, carnefice e vittima di uno stesso sistema sociale, incarnato da quattro "uomini della legge", tanto disinteressati al pro-

cesso quanto schiavi di una partita di calcio.

All'interno di una realtà incorporea, resa ancora più desolata da una fotografia che tende al bianco e nero, la prima parte, dove la presentazione dei personaggi prende tutto lo spazio, risulta più debole, mentre dalla seconda metà in poi l'iperrealismo grottesco, la metafora e il caos esistenziale dei protagonisti trasportano tutti verso una conclusione capace di conferire alla storia il suo significato umano e morale. Daniele Ciprì convince ancora una volta, avvalendosi del supporto di una coppia di protagonisti affiancati nella loro dissonanza esistenziale: un insolito Sergio Castellitto in un'interpretazione nevrotica, affiancato dalla bonaria rassegnazione dell'Armando di Rocco Papaleo. Forse il regista ha dato troppo rilievo ai suoi due attori-macchiette più che al resto, dimenticando che i nomi della grande commedia all'italiana di cui intende ereditare la lezione prestavano un'attenzione quasi maniacale alla trama, asi ritaglia comunque uno spazio unico nel panorama cinematografico attuale.

ALEXINE DAYNÉ



I CORPI ESTRANEI

Regia: Mirko Locatelli. *Sceneggiatura:* Giuditta Tarantelli, Mirko Locatelli. *Montaggio:* Fabio Bobbio. *Fotografia:* Ugo Carlevaro. *Musica:* Baustelle. *Interpreti:* Filippo Timi, Jaouher Brahim. *Produzione:* Strani Film. *Distribuzione:* Strani Film con Mariposa Cinematografica. *Paese:* Italia. *Anno:* 2013. *Durata:* 97 minuti.



Tutto il film si regge sulla presenza di corpi estranei. Arrivato dalla Toscana in una città che non conosce, in una Milano livida e piovosa, Antonio dovrà vivere all'interno di una struttura ospedaliera per poter curare il tumore al cervello di suo figlio Pietro, di circa un anno. In questo luogo si troverà forzatamente a condividere lo spazio con altri genitori, con un gruppo di giovani arabi riuniti intorno a un amico malato e in particolare con Jaber, che Antonio non accetta.

L'incontro con Jaber è un'ottima metafora del rifiuto di un dialogo verso culture lontane dalla nostra, ma, in realtà, molto più vicine di quanto si possa ritenere. Antonio reagisce con silenzio, di-

sprezzo e rabbia ad alcune dimostrazioni di vicinanza del ragazzo tunisino, ma per necessità si affiderà all'aiuto – diretto o indiretto – del giovane arabo per farsi riparare la macchina.

Anche le inquadrature in cui Antonio cammina per il corridoio sono funzionali alla penetrazione di una disperazione che conduce a una chiusura totale nei confronti dei rapporti con l'altro. Procedendo per piani sequenza, il film si affida a un totale realismo, grazie all'uso della camera a spalla e delle semi-soggettive che pongono lo spettatore in una situazione di distacco, in modo che scopra gli spazi un attimo dopo il protagonista, come a fare dei luoghi estranei che gli si aprono davanti "una sorta di altro personaggio". Le musiche dei Baustelle, usate poco e con abilità, creano atmosfere che sottolineano il connubio di amore e malinconia che vive Filippo Timi.

Un uomo ruvido con il volto pallido, la barba trascurata, l'espressione stravolta, i vestiti sgualciti dimostra però una tenerezza struggente quando parla e si relaziona con il piccolo Pietro. Filippo Timi si è affidato a un linguaggio spontaneo, a una relazione autentica non prescritta dal copione:

biastica volutamente in modo da rendere più vero quest'uomo. La sua voce profonda e la sua espressione intensa ci fanno dimenticare di essere di fronte a un attore.

Antonio prega e impreca, si sfinisce di stanchezza lavorando ai mercati generali e diventa dolce durante le telefonate alla moglie e al figlio Francesco, rimasti a casa. Non accetta intrusioni di altri in un dolore che sente tutto suo e che non ha nessuna intenzione di lenire né di condividere.

Imprigionando la sofferenza dietro a porte e finestre, il padre conta i soldi, fa il bucato, litiga con i lacci delle scarpe, consuma i pasti da solo, continuamente ripreso nel tempo reale e nelle azioni quotidiane.

A un certo punto lo spettatore si aspetta che l'avvicinamento tra i due personaggi avvenga, in modo da poter alleggerire la durezza dell'incomunicabilità. Ma questa storia così asciutta e secca ci mostra che il protagonista cerca protezione soltanto nel suo mondo, senza possibili aperture dall'inizio alla fine, neanche in quel luogo di terapia dove sarebbe più semplice accogliere.

ALEXINE DAYNÉ



LE DUE VIE DEL DESTINO

The Railway Man

Regia: Jonathan Teplitzky. **Sceneggiatura:** Frank Cottrell Boyce, Andy Paterson, dall'omonimo romanzo di Eric Lomax. **Fotografia:** Garry Phillips. **Montaggio:** Martin Connor. **Interpreti:** Colin Firth, Nicole Kidman, Stellan Skarsgård, Jeremy Irvine, Hiroyuki Sanada, Sam Reid, Tanroh Ishida. **Produzione:** Lionsgate, Archer Street Productions, Latitude Media, Thai Occidental Productions, Pictures in Paradise, Silver Reel. **Distribuzione:** Koch Media. **Paese:** Australia, Regno Unito. **Anno:** 2013. **Durata:** 116 min.



Nel 1995 Eric Lomax, un ex ufficiale dell'esercito inglese che venne imprigionato dai giapponesi nel 1942, pubblicò un libro dal titolo *The Railway Man*, un racconto della sua esperienza prima, durante e dopo la Seconda Guerra Mondiale. Il libro venne scelto, nel 2010, dal co-sceneggiatore Frank Cottrell Boyce che andò, assieme a Colin Firth a conoscere Lomax per poter trarre dalla sua opera un film. La regia venne affidata a Jonathan Teplitzky, autore fino ad allora di tre lungometraggi e di un documentario premiato ai Bafta Awards, che iniziò la lavorazione nel 2012. Il film segue, in un andirivieni temporale, la vita di Eric Lomax, un bizzarro personaggio appassiona-

to di orari ferroviari che, nel 1980, incontra per caso in treno Patti, e di lì a poco la sposa. Eric nasconde però un passato traumatico che si ri-presenta la prima notte di nozze sottoforma di crisi violenta. Nei suoi incubi torna, infatti, il volto di Takashi Nagase, un poliziotto giapponese che nel 1942 costrinse l'uomo alle peggiori torture mentre era impegnato nella costruzione della ferrovia Bangkok-Rangoon, da tutti definita la "ferrovia della morte" per le tremende condizioni di lavoro. Patti cercherà in ogni modo di portare il marito di fronte alle sue paure in modo da farglielo superare.

Frutto di anni di lavorazione, Le due vie del destino, si rifà al cinema di guerra del passato, evitando però la fredda esposizione di eventi storico-politici, ma concentrandosi invece su temi più trasversali e molto spesso solo abbozzati, come l'orrore per la guerra e il senso di onore e di dignità che permette al protagonista di sopravvivere al disumano trattamento subito.

Grande punto di riferimento di Teplitzky è sicuramente il magnifico *Furyo* di Nagisa Oshima che, per temi e ambientazione storica, pre-

senta molte analogie, differenziandosi però per un'ancora possibile umanità presente, eliminata del tutto Teplitzky, che però non riduce il suo film a un collage di terribili torture, richiamando invece l'emotività dello spettatore con sapienti e rapide sequenze che suggeriscono più che mostrare.

Non mancano momenti crudi e duri, ma si intuisce subito che non c'è voyeurismo, bensì una ricerca di realismo non fine a se stessa. L'annichilimento dell'essere umano è poi accentuato ancor più dalla colonna sonora, composta di rumori e silenzi che accrescono il senso di solitudine e di perdizione di Lomax.

Il continuo passaggio dagli anni Quaranta agli anni Ottanta fa quasi sembrare il film come diviso in due parti, in due narrazioni: gli stessi attori compiono un grande lavoro mimetico, quasi estraniandosi tra passato e storia più recente.

Le due vie del destino si rivela un grande affresco di un episodio poco conosciuto del secondo conflitto mondiale, filtrato attraverso gli occhi di chi l'ha vissuto sulla propria pelle.

MARCO MASTINO



LA FAMIGLIA BÉLIER

(La famille Bélier)

IL GIRO DEL MONDO
IN 50 FILM

25

PANO
RAMI
QUES

Regia: Eric Lartigau. *Sceneggiatura:* Stanislas Carre' De Malberg. *Fotografia:* Romain Winding. *Musica:* Evgueni Galperine, Sacha Galperine. *Interpreti:* Karin Viard, François Damiens, Eric Elmosnino, Roxane Duran, Louane Emera, Ilian Bergala, Mar Sodupe. *Produzione:* Jerico, Mars Films, France 2 Cinéma. *Distribuzione:* BIM. *Paese:* Francia. *Anno:* 2015. *Durata:* 106 minuti.



Se si potesse collocare un film su una ipotetica tavolozza, non di colori ma di sentimenti, si potrebbe dire che *La famiglia Bélier* si trova esattamente a metà strada tra la passione e la devozione. Paula Bélier è la figlia sedicenne dei signori Rodolphe e Gigi, nonché sorella dell'adolescente Quentin. La famiglia è esemplare, serena e unita, se non fosse per una piccola particolarità, una stranezza di cui Paula si fa portatrice: lei, contrariamente ai suoi genitori e a suo fratello, non è sorda, ma sente e parla perfettamente. La cosa non pesa particolarmente sul clima sempre vivace e affettuoso della famiglia, anzi si rivela anche una risorsa importante nel momento in cui Paula assume il ruolo di

intermediario e interprete della realtà nella vita di tutti i giorni: al mercato coi clienti, dal medico o con il sindaco. Ma un bel giorno Paula scopre di avere una voce non solo per parlare, cosa che ha sempre fatto soprattutto in nome d'altri, ma di averne anche una, preziosa e tutta per sé, per cantare. Così, incoraggiata dal professore di musica della scuola, accarezza e assapora l'idea di partecipare a un concorso per giovani talenti a Parigi: ciò provoca però nello stesso tempo un lacerante conflitto tra il desiderio di libertà e autoaffermazione verso cui il canto la può portare (la passione) e quel senso di amore e del dovere assieme, nei confronti di una famiglia, il cui abbandono e distacco potrebbe rivelarsi fatale (la devozione).

Il regista della commedia spiega: «Quello che mi interessava era innanzitutto il tema della partenza, della separazione vissuta come una lacerazione. È possibile lasciarsi con dolcezza? È possibile amarsi profondamente senza vivere in simbiosi?». Sono abbastanza chiare attraverso queste parole le intenzioni della sceneggiatura: il tono spensierato da commedia familiare declina man mano sul versante più serio della

sempre maggiore, e sempre più problematica, voglia di crescere di Paula, desiderio che passa attraverso la modulazione più o meno equilibrata, nello slalom tra lacrime e risate, del tema della diversità e della varietà di modi della sua percezione ed accettazione. Alcune scene importanti tratteggiano infatti molto bene lo svolgersi delle dinamiche relazionali e delle loro implicazioni psicologiche, fra un'adolescente alla disperata ricerca di libertà e identità e genitori che sono costretti a vivere un duplice trauma: quello primario di avere una figlia diversa rispetto a loro, quindi quasi anormale, e quello non meno importante di dover accettare che il canale attraverso cui potrebbe passare la crescita e la realizzazione esistenziale della ragazza sia proprio ciò a loro più distante ed estraneo, una dote e una vocazione che non potranno mai comprendere e apprezzare appieno. Commedia aggraziata, che non manca di serietà né di leggerezza e, se a tratti corre il rischio di scivolare nel fiabesco, riesce comunque ad amalgamare con efficacia generi diversi, facendo divertire ed emozionare.

ENRICO ZIMARA



FATHER AND SON

(Soshite chichi ni naru)

Regia, Sceneggiatura, Montaggio. Hirokazu Kore-Eda. Interpreti: Masaharu Fukuyama, Machiko Ono, Yoko Maki, Rirî Furankî. Produzione: GAGA, TV Man Union. Distribuzione: Bim. Paese: Giappone. Anno: 2013. Durata: 120 minuti.



L'uomo è un essere biologico o culturale? Ha più importanza il dato genetico o quello storico? Queste domande fanno da sfondo ad uno dei più importanti dibattiti odierni, capace di impegnare, da diversi punti di vista, discipline quali l'antropologia, la medicina, la filosofia e le scienze della vita. Hirokazu Kore-eda, cineasta nipponico – vecchia conoscenza del Torino Film Festival, che premiò il suo *Wandâfuru raifu*, nel 1998 – ripropone il tema in *Father and Son*, affrontandolo dal punto di vista dell'educazione.

Cosa succederebbe se un padre e una madre scoprissero, dopo sei anni, di aver cresciuto il figlio di altri, a causa di uno scambio al momento della nascita? È quanto

accade ai benestanti Nomomiya: quelle che sembravano soltanto differenze di carattere, diventano allora, almeno agli occhi del padre, elementi sufficienti per negare ogni possibilità di rapporto con il proprio figlio. È la riproposizione del mito del sangue: la genetica sopravanza l'educazione, buon sangue non mente.

Un piccolo sospetto esplose, fino a diventare una vera e propria ossessione, per Ryota Nomomyia, il quale si convince che suo figlio finirà per assomigliare sempre di più al padre naturale. All'estremo opposto dei Nomomiya troviamo la famiglia dei Saiki, allegra e disagiata, che accoglie con altrettanta stupore la notizia dello scambio. Dal tema del sangue si passa così a quello sociale: se i Nomomyia possono e vogliono far valere la propria superiorità, ottenendo di poter scambiare il loro figlio, i Saiki, in difficoltà, vorrebbero ricavare il massimo, in termini economici, dal presunto errore commesso dall'ospedale: ciò di cui nessuno tiene conto sono i figli che, da lontano, subiscono le decisioni prese da genitori piccoli, preoccupati soltanto dai loro egoismi quotidiani. La cinepresa di Kore-eda, impietosa, immortale e condanna

i comportamenti degli adulti, offrendo indirettamente comprensione al mondo dei bambini.

In linea con una poetica dal sapore squisitamente orientale, *Father and Son* si configura come un inno alla leggerezza, intesa in un senso strettamente positivo: all'opposto delle pesanti, serie e ossessive riflessioni di Ryota, la leggerezza è invece una forza di superficie, lieve come le note di pianoforte che accompagnano l'intero film. Solo una forza tale è in grado di farci abbandonare le pretese di una verità assoluta, permettendoci di penetrare nelle pieghe della vita, così come nel cuore di un bambino. In questo Yukari, il padre allegro e spiantato, ha molto da insegnare al competitivo Ryota. Koreeda, in conclusione, non ci fornisce risposte nette, ma ci propone, in cambio, la possibilità di riflettere sull'educazione: fare il genitore è un mestiere artigianale e sempre in itinere che, per avere un risultato, necessita, come il popolamento di un bosco artificiale, di tempo e saggezza, di affetto e pazienza. Solo così le ragioni del sangue possono lasciare spazio alla crescita e alla capacità di "trarre fuori" qualcosa, di educare.

GIULIO PIATTI



FOXCATCHER

UNA STORIA AMERICANA

(Foxcatcher)

PANO
RAMI
QUES

Regia: Bennett Miller. Sceneggiatura: Dan Futterman, E. Max Frye. Fotografia: Greig Fraser. Montaggio: Stuart Levy. Musica: Rob Simonsen. Interpreti: Steve Carell, Mark Ruffalo, Channing Tatum, Anthony Michael Hall, Sienna Miller, Vanessa Redgrave, Guy Boyd. Produzione: Annapurna Pictures, Likely Story, Media Right Capital. Distribuzione: Bim. Paese: USA. Anno: 2014. Durata 134 minuti.



La sfida di ogni biopic hollywoodiano è sempre la stessa: riuscire a superare i fatti biografici, che interessano inevitabilmente soltanto una nicchia specializzata, per assumere un valore universale, in grado, attraverso il filtro cinematografico – sentimenti, drammi e coinvolgimento – di parlare a tutti. Bennett Miller ci riprova dopo *Moneyball*, incentrato sul mondo del baseball, con la lotta greco-romana, raccontando la storia dei fratelli lottatori Mark e Dave Schultz e del magnate "ornitologo filantropo e filatelico" John Du Pont.

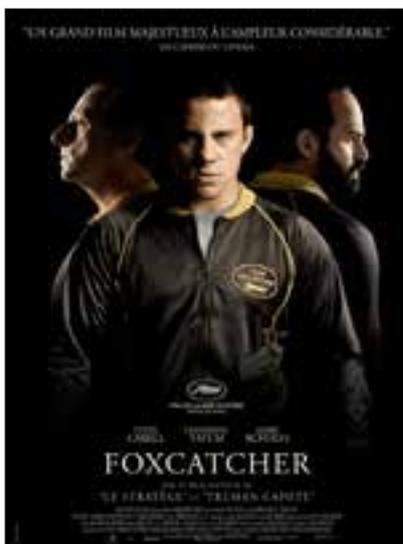
Il giovane Mark Schultz, lottatore di fama, conduce una vita anonima in periferia; viene però contattato da un ricco ed eccentrico industriale che vuole assemblare, sot-

to la spinta di un bizzarro orgoglio patriottico, una squadra di lotta greco-romana in grado di vincere i giochi olimpici di Seul '88. Mark abbandona così il protettivo fratello maggiore, anche lui lottatore di livello, per andare a vivere nella gigantesca tenuta di Foxcatcher, insieme al magnate John "Eagle" Du Pont. Da qui in poi, una serie di avvenimenti porteranno allo scoperto lo squilibrio mentale di Du Pont, viziato, disturbato e ossessivamente condizionato dal giudizio dell'anziana madre: Mark, tanto muscoloso quanto psicologicamente fragile, viene assorbito nell'abisso di una relazione perversa con il "mentore" John, che peggiorerà tragicamente con l'arrivo a Foxcatcher, voluto dall'ambiguo Du Pont, del fratello Dave.

Con un cast d'eccezione – Mark Ruffalo, Steve Carell, Channing Tatum, Vanessa Redgrave e Sienna Miller – *Foxcatcher* è un film solido, con una regia classica e una scrittura attenta. Il lavoro attoriale, nonostante il trucco pesante e un po' goffo, è eccellente nel restituire, anche fisicamente, le complesse sfumature nei rapporti tra i personaggi. Se Mark è ambizioso ma fragile, Dave è un uomo generoso che si trova a dover mantenere una fa-

miglia, mentre la figura di John Du Pont si staglia inevitabilmente al di sopra di tutte le altre: inquietante, disturbato, enigmatico, ricorda insieme Kane di *Quarto Potere*, Bates di *Psycho* e Liberace di *Dietro ai candelabri*. Coesistono in lui sobrietà, eccesso, ossessione e filantropia, rese in maniera impeccabile da un sorprendente Steve Carell. *Foxcatcher* è una parabola scorsesiana senza personaggi scorsesiani; è un dramma rigoroso che ripudia sia la patina sia la scrittura "a orologeria" di tanti recenti biopic, raggiungendo invece un'asciutta sobrietà che dà piena consistenza ai rapporti psicologici tra i differenti personaggi. Nonostante una certa prolissità, soprattutto nella prima parte, dove sguardi e silenzi non riescono a raggiungere la significatività ricercata, *Foxcatcher* vola alto, riuscendo nell'ardua impresa di miscelare una narrazione forte e compatta con un'attenzione micrologica per le sfumature. Mark, Dave e John non sono marionette funzionali a una storia già scritta, ma prendono progressivamente vita – sangue, corpo e spirito – sotto gli occhi dello spettatore.

GIULIO PIATTI





IL GIRO DEL MONDO
IN 50 FILM

PANO
RAMI
QUES

GEMMA BOVERY

Regia: Anne Fontaine. **Sceneggiatura:** Pascal Bonitzer, Anne Fontaine. **Fotografia:** Christophe Beaucarne. **Montaggio:** Annette Dutertre. **Interpreti:** Gemma Arterton, Fabrice Luchini, Jason Flemyng, Elsa Zylberstein, Niels Schneider, Mel Raido, Kacey Mottet Klein, Isabelle Candelier, Philippe Uchan. **Produzione:** Albertine Productions, Ciné@, Cinéfrance 1888. **Distribuzione:** Officine UBU. **Paese:** Francia. **Anno:** 2014. **Durata:** 99 minuti.



Adattando per il cinema la graphic novel omonima di Posy Simmonds e rimandando con un'assonanza a Emma Bovary, il film di Anne Fontaine ha come fuoco narrativo proprio quella derivazione flaubertiana cui fa riferimento. Martin Joubert, lettore accanito di romanzi, ha lasciato Parigi per la Normandia con la volontà di riaprire la panetteria paterna e condurre una vita in "equilibrio e tranquillità". Un obiettivo che viene meno quando fa ingresso nella sua esistenza la nuova coppia di vicini di casa, Charles e Gemma Boverly, appena trasferitisi da Londra.

La bellezza seducente della ragazza, la sua capacità di attirare l'attenzione maschile e soprattutto

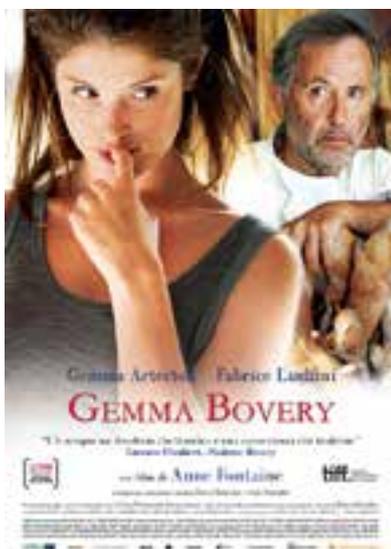
to la sua manifesta inadattabilità alla noiosa vita di provincia indurranno l'uomo a un confronto sempre più incalzante tra la vita della donna e l'amato testo letterario dello scrittore francese, che scrisse e ambientò Madame Bovary proprio nella stessa Normandia dove il panettiere incontra Gemma. Il turbamento erotico scatenato in lui dalla splendida nuova arrivata porterà – inevitabilmente – alla folgorazione nei confronti del feticcio: l'amore platonico è irrisolvibile perché non si può confrontare con la realtà. Demiurgo e vittima delle sue stesse illusioni, Joubert si fa narratore e regista di una sua storia sentimentale e drammatica che ricalca gli snodi narrativi del romanzo di Flaubert, ma sul cui ineluttabile destino il panettiere vuole intervenire, per salvare la sorte di Gemma.

Gemma Boverly è una commedia leggera e godibile che gioca con la letteratura per riflettere sulla capacità delle passioni e delle ossessioni di travisare quando non addirittura modificare la fisionomia della realtà. Costruita sulla consolidata bravura di Fabrice Lu-

chini che porta in scena personaggi ostili alla vita, misantropi, pieni di tic e nevrosi come il professore di *Nella casa* di Ozon, l'opera di Anne Fontaine prosegue la sua indagine sul desiderio e l'immagine della femminilità, ponendo questa volta il corpo come soggetto veicolare dotato di un'attrattiva spontanea e naturale.

Attraverso una fotografia calda e veritiera, la camminata estatica e malinconica di Gemma nella campagna francese e tra le false promesse di un mondo maschile per lo più inafferrabile rimanda il film allo stesso quadro di desolante disarmonia femminile narrato nell'Ottocento e qui reinterpretato, con notevole senso del ritmo e un apprezzabile tocco di originalità, dalla regista. Un guizzo narrativo e beffardo porta il film a chiudere in bellezza quel sottile gioco di rimandi tra realtà e letteratura, conservando allo stesso tempo la sua precisa identità filmica. Un fresco ritratto di amori e passioni di genuina sincerità come inno all'immaginazione e al potere della fantasia.

ALEXINE DAYNÉ



GIGOLÒ PER CASO

Fading Gigolo

PANO
RAMI
QUES

Regia e Sceneggiatura: John Turturro. Fotografia: Marco Pontecorvo. Montaggio: Simona Paggi. Interpreti: John Turturro, Woody Allen, Sharon Stone, Vanessa Paradis, Sofia Vergara. Produzione: Antidote Films. Distribuzione: Lucky Red. Paese: USA. Anno: 2013. Durata: 89 min.



Scritto, diretto e interpretato da John Turturro, con un cast d'eccezione – Woody Allen, Sharon Stone, Vanessa Paradis e Sofia Vergara, tra gli altri – *Gigolo per caso* è una commedia romantica ambientata a New York. Fioravante (John Turturro), uomo di mezza età che sbarca il lunario svolgendo ogni tipo di lavoro – fiorista, elettricista, commesso, idraulico – entra in combutta con Murray (Woody Allen), expropriario di una libreria e suo vecchio amico: decidono di entrare nel mondo del sesso a pagamento. Murray tiene i contatti e organizza gli incontri per Fioravante.

Gigolo per caso è un film sulla solitudine, sul bisogno umano di condividere emozioni ed esperienze.



A fare da sfondo metaforico a questa condizione è l'isolato quartiere ebraico nel quale abita Murray e in particolare l'enigmatica Avigal, – interpretata da una splendida Vanessa Paradis – triste vedova di un rabbino, letteralmente imprigionata nelle sue insicurezze e credenze religiose. Sarà allora decisivo l'incontro, mediato da Murray, con Fioravante, che soltanto con lei farà risuonare davvero l'eco letteraria del proprio soprannome, Virgilio, guidandola verso una nuova consapevolezza di sé, verso una nuova fase della sua vita.

Fioravante è al tempo stesso amatore, psicologo, confessore e amico: ha successo proprio per il suo animo gentile, capace di lasciar sciogliere con delicatezza i nodi dell'animo femminile. Personaggio silenzioso, riempie i silenzi con gli sguardi. Non è però un vero professionista del sesso: il bisogno di affetto, che egli cura negli altri, penetrerà gradualmente nel suo animo, trasformandolo da dentro. Turturro affida agli sguardi questa lieve gradazione che sposta il suo asse dall'eroticismo al sentimento. A bilanciare i momenti più densi del film ci pensa Woody Allen, che interpreta uno spassoso protettore, sposato con una donna di colore in un quartiere rigidamente

ebraico. Con la sua solita e inconfondibile mimica, Allen regala alcuni one-liner esilaranti. D'altra parte Turturro attinge a piene mani dall'opera del regista di *Manhattan*: atmosfera, musiche jazz, conversazioni e parabole romantiche nel contesto urbano richiamano da vicino la poetica alleniana.

Il film presenta tuttavia un certo sbilanciamento tra la componente comica e quella drammatica: si passa infatti, senza soluzione di continuità, dal possibile ménage a trois di Fioravante con due avvenenti signore allo sciogliersi in pianto di Avigal, dall'affilata parodia del quartiere ebraico ai patimenti d'animo del sensibile gigolò. È però proprio questa imperfezione formale, questa ambiguità di tono a dare al film una sua personale atmosfera, riscaldata dalla calda fotografia di Marco Pontecorvo.

Film piacevole e ben recitato, *Gigolo per caso*, pur senza aggiungere nulla di nuovo al genere della commedia romantica, ci fa entrare in una splendida New York, crocevia di storie e solitudini, accompagnate da un universo multiforme di musiche, dal jazz alla chanson française, passando per l'italianissima Tu si 'na cosa grande.

GIULIO PIATTI

GRAND BUDAPEST HOTEL

(The Grand Budapest Hotel)

Regia, Sceneggiatura: Wes Anderson.
Montaggio: Barney Pilling. *Fotografia:*
 Robert D. Yeoman. *Musica:* Alexandre Des-
 splat. *Interpreti:* Ralph Fiennes, Bill Mur-
 ray, Saoirse Ronan, Tony Revolori, Jude
 Law, Owen Wilson, Tilda Swinton, Willem
 Dafoe, F. Murray Abraham, Adrien Brody,
 Léa Seydoux, Edward Norton, Harvey Kei-
 tel, Tom Wilkinson, Bob Balaban, Florian
 Lukas, Mathieu Amalric, Jeff Goldblum,
 Jason Schwartzman. *Produzione:* Ameri-
 can Empirical Pictures, Indian Paintbrush,
 Scott Rudin Productions. *Distribuzione:*
 20th Century Fox. *Paese:* USA. *Anno:*
 2014. *Durata:* 99 minuti.



Ancora una volta di fronte a un film di Wes Anderson sembra di assistere a una lezione di cinema in piena regola: l'insegnante spiega con rara maestria l'arte del narrare e del fare film, l'utilizzo del linguaggio filmico e dei segni cinematografici.

La scena si apre in un cimitero della Repubblica immaginaria di Zubrowka, dove a una giovane ragazza col berretto viene affidato il compito di innescare il meccanismo della narrazione aprendo un libro. In questo istante viene varcata la porta del tempo del *Grand Budapest Hotel* e assistiamo a un susseguirsi di piani temporali, incastrati l'uno nell'altro come delle

matrioska e connotati cinematograficamente dalla variazione del formato dello schermo. Passiamo in un lampo dagli anni '80 ai '60 fino ai '30, accompagnati da un leggero senso di vertigine come appena scesi da una giostra di cavalli al luna park. E il film, in effetti, è proprio questo: una pluralità di caleidoscopi di colori che girano vorticosamente su loro stessi e che avvolgono totalmente i personaggi, prede del loro vortice.

La storia di Monsieur Gustave, eccentrico e rigorosamente profumato concierge del Grand Budapest, amato in particolare dalle clienti anziane e danarose, è innanzitutto una narrazione di passaggio: passaggio nelle stanze sgargianti o color pastello del fantasmagorico hotel (in realtà un vecchio centro commerciale ristrutturato per il film) ma anche disinvolto passaggio da situazioni elegantemente comiche a scene quasi tragiche, grottesche e dall'atmosfera noir. È difficile e oltremodo improprio, effettivamente, collocare il film in un genere preciso, intriso com'è di elementi di commedia, noir, dramma, avventura, giallo e affresco storico.

Il miscuglio di colori, generi, situazioni e personaggi viene però efficacemente temperato e reso più comprensibile dalla scelta della

struttura narrativa, che suddivide il film in cinque parti distinte, introdotte da diversi cartelli multicolori. Ma questi sono solo una parte della moltitudine di segni grafici disseminati nell'opera. Il regista sembra voler aggrapparsi a queste ancora testuali per dare una certa fissità a un film dove il passaggio e la velocità la fanno da padroni. Ecco che allora in corrispondenza di ogni elemento architettonico, troviamo la sua scritta diegetica di accompagnamento: funicular, press, Mendl's, Grand Budapest.

Il cast è estremamente ricco e variegato. Oltre a Owen Wilson, Adrien Brody, Jason Schwartzman che seguono ormai il regista come una famiglia, non mancano le new entry come il giovane Tony Revolori (alla sua prima interpretazione) nei panni del garzoncello Zero, compagno fidato di Monsieur Gustave e che si scoprirà essere personaggio chiave dell'intera vicenda.

Vincitore di diversi premi fra cui il Gran Premio della Giuria al David di Donatello come Miglior Opera Straniera e l'Orso d'Argento a Berlino, il film è un'altra grandissima prova di quell'artigiano del cinema che è Wes Anderson, da gustare dall'inizio alla fine come un prelibato dolcetto.

CAROLINA ZIMARA



HUNGRY HEARTS

PANO
RAMI
QUES

Regia, Sceneggiatura: Saverio Costanzo.
Fotografia: Fabio Cianchetti. *Interpreti:* Adam Driver, Alba Rohrwacher, Roberta Maxwell, Jake Weber, David Aaron Baker, Victoria Cartagena, Toshiko Onizawa, Dennis Rees. *Produzione:* Wildside Media, Rai Cinema, Ministero per i Beni e le Attività Culturali. *Distribuzione:* O1 Distribution. *Paese:* Italia. *Anno:* 2014. *Durata:* 90 minuti.



Hungry Hearts, di Saverio Costanzo, tratto dal romanzo *Il bambino indaco*, è incentrato sulla storia di una giovane coppia. Mina e Jude si conoscono per un'assurda casualità, si innamorano, si sposano e vivono un'appassionata relazione. Mina poco dopo rimane accidentalmente incinta e dà alla luce un figlio.

I due si amano, sembrano autosufficienti, autonomi dal mondo, protagonisti di un amore puro e immacolato. Ad un certo punto, però, qualcosa si spezza: una chiromante predice a Mina che il suo bambino sarà "speciale" e dovrà essere protetto dal mondo circostante.

Quella tendenza a chiudersi al mondo esterno si radicalizza allo-

ra, da parte di Mina nei confronti del figlio: dieta vegana, ortaggi coltivati in casa, limitazione delle uscite. Se, sulle prime, Jude asseconda i comportamenti di Mina, si rende però progressivamente conto dell'instabilità della moglie e, conseguentemente, dei pericoli per la salute del proprio figlio.

Il film possiede due anime, che si rimandano continuamente: da un lato c'è l'amore, la tenerezza e la perseveranza – Jude con Mina, Mina con il bambino, Jude con il bambino – sottolineati dalle musiche di Nicola Piovani, dall'altro, come contrappunto, il tema dell'ossessione e della claustrofobia, che assume dimensioni crescenti nel corso della vicenda. Costanzo mischia intelligentemente i generi, passando senza soluzione di continuità dalla commedia romantica al thriller, dal dramma all'horror. Notevole, in questo senso, il linguaggio registico che sottolinea, attraverso l'uso deformante dei grandangoli, la discesa agli inferi della storia, il suo degradarsi nell'abisso della follia.

È poi interessante il registro generale dell'ambiguità nel quale Costanzo immerge la propria opera: la lettura ragionevole, che affida la follia esclusivamente a Mina, è ogni volta levigata dal tarlo di un dubbio, nei confronti sia di Jude, incapace di scegliere, sia di sua

madre, sempre più invadente. Riprendendo il Polanski di *Rosemary's baby*, Costanzo mantiene vivi i dubbi lungo tutto l'arco del racconto, ingenerando nello spettatore un senso di suspense e angoscia che nemmeno il finale sembra risolvere del tutto.

Hungry Hearts non è un film critico nei confronti del mondo vegan, come molti hanno incautamente sottolineato; è piuttosto un saggio sulla vita di coppia e sull'imprevedibilità delle dinamiche familiari. Costanzo ci mostra come lo spettro della follia abiti fin nel profondo l'apparente innocenza della vita quotidiana. Come molti fatti della cronaca recente dimostrano, è proprio all'interno dell'intimità familiare che può a volte emergere il rimosso di un'intera civiltà occidentale, capace di trasformare la cura in possesso, la tenerezza in ossessione, l'amore in strategia di potere. *Hungry Hearts* si inserisce così nell'onda lunga di un'annata cinematografica potentemente imperniata sugli insalubri rapporti tra marito e moglie, da *Gone Girl* a *Big Eyes*, passando per *Viviane*: ci dimostra che, per raccontare qualcosa del mondo di oggi, la vita di coppia, con i suoi inquietanti enigmi, si presenta ancora una volta come un'imprescindibile chiave di lettura.

GIULIO PIATTI



L'IMAGE MANQUANTE

Regia: Rithy Panh. *Sceneggiatura:* Rithy Panh, Christophe Bataille. *Musica:* Marc Marder. *Effetti speciali:* Narin Saobora. *Interpreti:* Randal Douc, Jean-Baptiste Phou. *Distribuzione:* Movies Inspired. *Paese:* Cambogia, Francia. *Anno:* 2013. *Durata:* 92 minuti



Prix "Un certain regard" au Festival de Cannes 2013 et nommé pour le meilleur film en langue étrangère aux Oscars 2014, *L'Image manquante* fait revivre le génocide perpétré par les Khmers rouges. Rithy Panh a recherché en vain dans les archives les vieux documents, dans la campagne cambodgienne l'image perdue de son enfance et de sa famille détruite. Une image nous incite à réfléchir, à méditer, elle écrit l'histoire et donc le réalisateur nous la propose avec une quête que seul le cinéma nous permet d'entre-

prendre. Rithy Panh, jeune cambodgien de 13 ans, voit disparaître la plus grande partie des siens et survit

en côtoyant quotidiennement la mort et l'horreur dans des camps de travail. Il vit avec ces affreux souvenirs, mais tout de même il rappelle la douceur de la maison familiale à Phnom Penh et sa bonheur tranquille.

L'évocation devient trop brûlante et alors le cinéaste ressent le désir de le représenter à sa manière. Contrepoint des images de propagande filmées par le régime, il modèle avec ses mains son peuple cambodgien: des personnages faits avec de la terre et de l'eau, en terre cuite, peints avec minutie. Ces petites poupées d'argile, animées d'une étonnante humanité, restituent toute l'inhumanité des quatre années de terreur khmère rouge. Rithy Panh fabrique son père avec un costume blanc et une cravate sombre. Dans ce documentaire poignant tout en sobriété, pour la première fois, le cinéaste narrateur raconte son histoire au passé et à la première personne du singulier parce que la haine doit être remplacée par la mémoire.

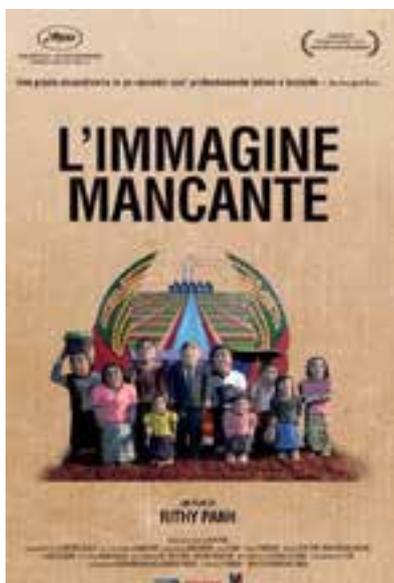
Une émotion puissante et toujours contenue demeure indicible par ces images: les souffrances vécues jour après jour, la douleur

du survivant, l'amour pour ceux qu'on a perdus. Comme dans chacun de ses films, Rithy Panh met en avant l'importance pour le peuple cambodgien de reprendre en possession son identité et ses racines.

L'Image manquante est profondément enfouie dans la mémoire de l'auteur et elle réapparaît par sa parole. Cette représentation absente reflète une population meurtrie par le despotisme sanguinaire d'un régime qui entend purifier le pays d'une civilisation urbaine et bourgeoise. Une épuration par la misère qui va se transformer en véritable génocide.

Pour ne pas oublier, le cinéaste fige le souvenir de ces êtres chers dans l'argile. À travers des petites statues, il raconte d'un calme émouvant le récit et comment soit douloureux re-vivre ces années d'horreur. L'acteur Randal Douc donne sa voix douce aux personnages presque enfantins qui cherchent à assouplir les faits insoutenables et enchantent avec quelques beaux souvenirs de famille. Un homme qui a vu, survécu et acquis la capacité de raconter avec ses yeux.

ALEXINE DAYNÉ



THE IMITATION GAME

PANO
RAMI
QUES

Regia: Morten Tyldum. *Sceneggiatura:* Graham Moore. *Fotografia:* Óscar Faura. *Musica:* Alexandre Desplat. *Montaggio:* William Goldenberg. *Interpreti:* Benedict Cumberbatch, Keira Knightley, Charles Dance, Matthew Goode, Mark Strong, Rory Kinnear, Tuppence Middleton, Allen Leech, Steven Waddington, Tom Goodman-Hill, Matthew Beard, James Northcote. *Produzione:* Black Bear Pictures, Bristol Automotive. *Distribuzione:* VideA. *Paese:* USA. *Anno:* 2014. *Durata:* 114 minuti.



The Imitation Game, questa amara e triste storia racconta di come il noto matematico inglese, Alan Turing, assieme a un gruppo di altri esperti scrupolosamente scelti, sia riuscito a decrittare il codice Enigma, ideato dai nazisti, per comunicare le loro operazioni militari in forma segreta.

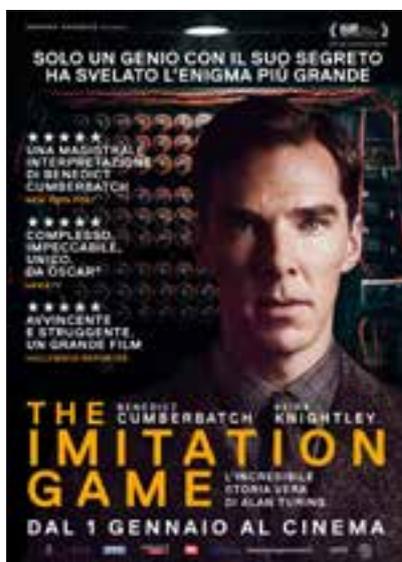
Il film è concepito e costruito su tre livelli temporali diversi, ognuno dei quali narra i tre principali momenti della vita del protagonista. Attraverso un meccanismo di flashback in serie, la biografia di Turing si compone infatti man mano: partendo dalla sua fase conclusiva, che va dall'episodio dell'arresto per atti osceni fino al logorante esperimento psico-fisico che lo con-

durrà al suicidio, si risale indietro fino ad arrivare ad alcuni momenti emotivamente significativi della sua infanzia e della prima adolescenza. Tra questi due estremi si colloca ovviamente la parte più densa della storia: il percorso, travagliato eppure felice, attraverso il quale il genio mette a frutto tutto il suo prodigioso talento e la sua lucida follia visionaria per portare a termine non più solo un semplice incarico conferitogli dal governo inglese, peraltro con non poco scetticismo, ma una vera missione intellettuale che prenderà le forme d'una battaglia personale contro le potenze della logica e dei numeri. La particolare inclinazione che viene ad assumere questo confronto, rappresentato e vissuto come una lotta serrata e spietata con i misteri della conoscenza, non fa altro che rivelare una volta di più, anche in questo caso, quello che Jung chiamerebbe un tipo psicologico ben determinato, ovvero quella particolare personalità complessa, molto spesso tormentata e non priva a volte di alcune coloriture autistiche, tipica dei geni, che tende a una sorta di lento e inesorabile auto annientamento. È forse il tema principale che emerge chiaramente anche in questo film:

una specie di inconsapevole ma irresistibile aspirazione al sacrificio, all'immolazione che erode pian piano l'esistenza, costringendo a una vita "dimezzata" – fatta sì di grandi tensioni intellettuali, ma rigida e atrofizzata di fronte alla realtà sociale ed emotiva – con la quale deve inevitabilmente fare i conti.

Da questo cliché del genio disadattato e sempre al limite il film, a torto o a ragione, non si vuole discostare, non ottenendo in realtà chissà quali mirabili effetti, ma rendendolo comunque ancora efficace quando questo viene innestato e sviluppato sul tema dell'omosessualità. Il percorso sentimentale-sessuale che viene rappresentato risulta, proprio perché opportunamente tipico, allo stesso tempo credibile ma non scontato, semplice ma non banale, frammentario, forse incerto, ma profondo. In una parola, si potrebbe dire che il tutto è indiscutibilmente "inglese", non solo l'ambientazione e la storia, ma anche la regia sembra essersi appropriata di quest'insieme di compostezza, cinismo, di sobrietà ottusa e meschina che raffigura a tutto tondo il mondo e l'esperienza di un grande uomo, inglese.

ENRICO ZIMARA



JERSEY BOYS

Regia: Clint Eastwood. Sceneggiatura: Marshall Brickman, Rick Elice. Fotografia: Tom Stern. Montaggio: Joel Cox, Gary Roach. Interpreti: Vincent Piazza, John Lloyd Young, Christopher Walken, Michael Lomenda, Erich Bergen. Produzione: GK Film, Warner Bros, Malpasso Production. Distribuzione: Warner Bros. Paese: USA. Anno: 2014. Durata: 134 min.



Non si può che rimanere stupiti di fronte alla poliedricità di un regista come Clint Eastwood: non c'è genere che, negli ultimi vent'anni, non abbia esplorato, con risultati quasi sempre all'altezza delle aspettative. Con *Jersey Boys*, l'ormai ottantaquattrenne californiano torna a confrontarsi, dopo *Honkytonk Man* e *Bird*, con il mondo della musica, raccontando l'ascesa e il declino di Frankie Valli e dei suoi Four Seasons, quartetto rock/doo-wop degli anni '60.

Il film, adattamento dell'omonimo musical, è un classico biopic: racconta la storia di quattro ragazzi italo-americani del New Jersey che, oscillando tra vita di strada e passione per la musica, riescono a

realizzare il loro sogno, trovando un'etichetta discografica e diventando ricchi e famosi.

Eastwood dissemina elegantemente alcuni tocchi di classe: sceglie di far introdurre molte sequenze agli stessi personaggi, che si rivolgono così direttamente allo spettatore; riprende, in digitale, il leggendario Brill Building, lasciando intravedere a ogni piano un diverso astro nascente del pop; cita se stesso ne *Gli uomini della prateria*.

Il film soffre tuttavia di una certa ordinarietà della messa in scena: il regista, fin troppo rispettoso dello script, non entra davvero nella storia. Per questo motivo, il film denuncia una certa prolissità: se in molti punti si respirano le atmosfere tipiche della parabola scorsiana – personaggi incontenibili, grandezza tragica, moralità ambigua – mancano però trovate visive che accompagnino adeguatamente le vicende.

Eastwood tenta tuttavia di impostare un discorso sociologico, analizzando il rapporto tra contesto sociale e scelte individuali: se la band si allontana geograficamente dall'ambiente criminale nel quale è cresciuta, tuttavia questi legami risultano inestirpabili. Tranne Bob, il tastierista e compositore, i tre Four Seasons continua-

no a ragionare e comportarsi come fossero ancora dentro al "quartiere", tra boss, regolamenti di conti e debiti. Il film sembra dirci che il contesto entro il quale nasciamo finirà inevitabilmente per condizionare tutto il resto della nostra esistenza.

Jersey Boys mette poi in luce un'America da noi poco raccontata: quella dei quiz televisivi, del sottobosco nazional-popolare, delle mega-ville e degli spettacoli kitsch con lustrini, mondo capace di produrre hit memorabili come "Can't take my eyes off you", cantata per la prima volta proprio da Frankie Valli. In questo senso il film si richiama esplicitamente a *Dietro i Candelabri*, opera di Soderbergh dedicata a Liberace, pianista che si muove negli stessi anni e nello stesso ambiente dei Four Seasons, condividendone talento, eccessi, fama di ricchezze e successi.

Film minore all'interno della pluripremiata carriera di Eastwood, *Jersey Boys* è senza dubbio un'opera piacevole che, pur senza spingere dal punto di vista della messa in scena, lascia ampio spazio alla musica dei Four Seasons, gettando luce su una parte molto importante della cultura americana contemporanea.

GIULIO PIATTI



Regia: David Gordon Green. *Sceneggiatura:* Gary Hawkins. *Montaggio:* Colin Patton. *Fotografia:* Tim Orr. *Musica:* Jeff McIlwain. *Interpreti:* Nicolas Cage, Tye Sheridan, Sue Rock, Heather Kafka, Ronnie Gene Blevins, Adriene Mishler. *Produzione:* Worldview Entertainment, Dreambridge Films, Muskat Filmed Properties. *Distribuzione:* Movies Inspired. *Paese:* USA. *Anno:* 2013. *Durata:* 117 minuti



Il film narra la storia cinica e triste di Joe, un operaio con una vita sregolata e tanti vizi: alcool, fumo, donne. Questi vizi, in passato, lo hanno portato a passare non pochi guai con la polizia, a causa anche di un'eterna rivalità con un suo ex collega che sembra non acquietarsi mai, producendo una escalation di violenza che condurrà a un tragico epilogo. A dare una scossa a questa esistenza così tormentata arriverà Gary, un quindicenne con un padre alcolista la cui aggressività ha totalmente compromesso qualsiasi rapporto con i membri della sua famiglia. Gary è un giovane disperato ma volenteroso e, nonostante tutto, ottimista. È perfettamente consapevole della situazione nella



quale si è trovato costretto a vivere ma non ha nessuna intenzione di cedere davanti alle crudeli dinamiche che la realtà gli presenta. Proprio in questo momento, avviene infatti il fatidico incontro tra i due, come un inaspettato sorriso rivolto dal destino per regalar loro un momento di speranza: Joe e Gary dimenticano le brutture e le difficoltà della vita, diventando l'uno l'esempio per l'altro.

Questo film, tratto dall'omonimo romanzo di Larry Brown, offre attraverso una narrazione intensa e impietosa, uno spaccato di quel lato oscuro dell'America, che raramente viene raccontato con così efficace cinismo e spregiudicatezza. Il punto di forza dell'opera sembra stare proprio nella capacità di non andare mai sopra le righe e declinare irrimediabilmente da un lato nel pietismo, dall'altro in un nichilismo grottesco e di maniera. La barra registica rimane sempre ben salda nell'intento non retorico della rappresentazione: una generica critica sociale viene tenuta a debita distanza («...alla fine ti ritrovi nel cesso» dice Joe, lasciando intendere che il baratro nel quale si cade lo abbiamo costruito con le nostre mani e non è frutto esclusivo delle perversioni della civiltà occidentale). Il filo della conduzione degli eventi pare trarre origine

da una sorta di fatale necessità, che i vari protagonisti della vicenda – un po' come i personaggi della tragedia classica – non possono far altro che accettare forzatamente. Questo meccanismo si rivela nel modo attraverso il quale vengono concepiti e disposti narrativamente i momenti di incontro/scontro tra Joe, il suo avversario, Gary e suo padre. Essi formano una rete di relazioni incrociate caratterizzate dalle reciproche inconsapevolezze su ciò che l'altro ha fatto e detto nell'incontro precedente, e sulle conseguenze nefaste che questo può avere nell'incontro successivo. Solo noi spettatori siamo a conoscenza dell'intreccio drammatico che viene poco a poco a instaurarsi, e che porta a una specie di vendetta collettiva finale. Questa complessa struttura sembra un po' richiamare l'andamento della vicenda edipica: come Edipo non conosce l'identità dell'uomo che incontra e poi uccide così per esempio Gary ignora chi sia l'individuo a cui chiede un passaggio e da cui deve invece difendersi, mentre lo spettatore, ne è da subito consapevole.

Per Edipo re, così come per il film, non serve la logica del mistero e della suspense, ma quella ben più solenne del riconoscimento: questo fa di *Joe* una piccola tragedia contemporanea.

ENRICO ZIMARA



IL GIRO DEL MONDO
IN 60 FILM

PANORAMI
QUES

LEI (Her)

Regia, Sceneggiatura: Spike Jonze. *Montaggio:* Jeff Buchanan, Eric Zumbrennen. *Fotografia:* Hoyte van Hoytema. *Musica:* Arcade Fire. *Interpreti:* Joaquin Phoenix, Scarlett Johansson, Olivia Wilde, Micaela Ramazzotti, Rooney Mara, Amy Adams, Chris Pratt, Sam Jaeger, Portia Doubleday, Matt Letscher, Samantha Morton. *Produzione:* Annapurna Pictures. *Distribuzione:* Bim. *Paese:* USA. *Anno:* 2013. *Durata:* 126 minuti.



È possibile costruire un software che abbia la complessità della mente umana? Nell'universo di *Lei*, ultimo film di Spike Jonze, premiato agli Oscar e ai Golden Globe, sembra proprio di sì. Theodore, uomo solo e prossimo al divorzio, decide di comprare un sistema operativo vocale. Dopo avergli dato una voce femminile, se ne innamora.

Prendendo spunto da un classico tema fantascientifico, il film ribalta le coordinate del genere: in primo luogo non ci mostra un avvenire ipertecnologico, ma un futuro prossimo, naturale sviluppo dell'oggi. L'estetica, imperniata sul colore rosso, non è dissimile da quella che troveremmo in un'odierna rivista di design, con in più

un implicito omaggio agli anni '60, che passa dai pantaloni a vita alta al sapore decisamente vintage degli oggetti tecnologici.

Il discorso impostato da Jonze è molto sottile: sarebbe stato semplice denunciare moralisticamente l'iper-tecnologizzazione del presente. *Lei* percorre invece una strada opposta: focalizzandosi sul protagonista – un dimesso Joaquin Phoenix – si concentra al contempo sull'instancabile bisogno umano di relazioni. Partendo dalla fantascienza si giunge così a un'umanissima riflessione antropologica. Theodor si innamora della voce di Samantha – Scarlett Johansson, doppiata nella versione italiana da Micaela Ramazzotti – e, in quel momento, non c'è alcuna distinzione tra natura e artificio. Si tratta di un'emozione pura, non razionale: ecco perché Jonze non giudica i comportamenti di Theodore, ma anzi li comprende profondamente. Dall'altro lato, il film affronta il percorso più propriamente fantascientifico, Samantha si plasma inizialmente sul carattere di Theodore e cerca di fare quanta più esperienza possibile. Scopre la vita e da quel momento non potrà più farne a meno. Divora letteralmente la realtà. Si potrebbe dire che Samantha diviene umana, attraversa l'umanità e la consuma, fino a superarla. *Lei* riflette così sul confine tra umanità, pre-umanità

e post-umanità: si presenterà inevitabilmente un momento in cui Theodore e Samantha saranno di nuovo lontanissimi: chi sarà allora in grado di raggiungere l'altro?

Il quesito di fondo di Jonze non rimane soltanto un elemento della sceneggiatura, ma si sposta incessantemente, come un veicolo invisibile, tra le differenti componenti della messa in scena. Se la colonna sonora, curata dagli Arcade Fire, si concentra principalmente su una musica elettronica minimale e soffusa, in linea con l'estetica vintage dell'intero film, la stessa Samantha compone e esegue brani al pianoforte: si tratta, in questo caso, di musica "fisica" o elettronica, naturale o artificiale?

Lei si situa in un perfetto equilibrio tra film romantico e riflessione fantascientifica, tra emozione e speculazione. L'amore viene dissezionato e insieme vissuto nella sua consistenza emotiva. Come per tutti i grandi film, non ci vengono offerte risposte univoche: le relazioni, sembra dirci Jonze, sono assolutamente individuali. Eppure, proprio a partire dall'assoluta singolarità della parabola di Theodore e Samantha si possono leggere, in controluce, tutte le fragilità dell'uomo contemporaneo, insieme al suo inestirpabile bisogno di amore.

GIULIO PIATTI



LOCKE

Regia e Sceneggiatura: Steven Knight. *Fotografia:* Haris Zambarloukos. *Montaggio:* Justine Wright. *Interpreti:* Tom Hardy, Ruth Wilson, Olivia Colman, Andrew Scott, Ben Daniels, Olivia Colman, Tom Holland, Bill Milner, Alice Lowe, Danny Webb, Lee Ross, Silas Carson. *Produzione:* IM Global, Shoebox Films. *Distribuzione:* Good Films. *Paese:* Gran Bretagna, USA. *Anno:* 2013. *Durata:* 85 minuti.



Questa storia dal sapore amaro mette in scena la tormentata e faticosa notte d'un fidato e stimato capocantiere inglese, Ivan Locke, che a seguito d'una telefonata tanto inaspettata quanto temuta, decide di cambiare repentinamente destinazione per recarsi al cospetto del suo destino, incerto e infelice, ma ineluttabile.

Il film è la rappresentazione di questo complesso e faticoso percorso, tuttavia improvviso e fulmineo nei suoi rivolgimenti, nel concatenarsi sistematico di contingenze e complicanze, che sfidano incessantemente la pazienza e l'equilibrio di questo solido uomo. Il lento e irrimediabile disgregarsi della sua esistenza è raccontato, infatti, con la calma irritante e un

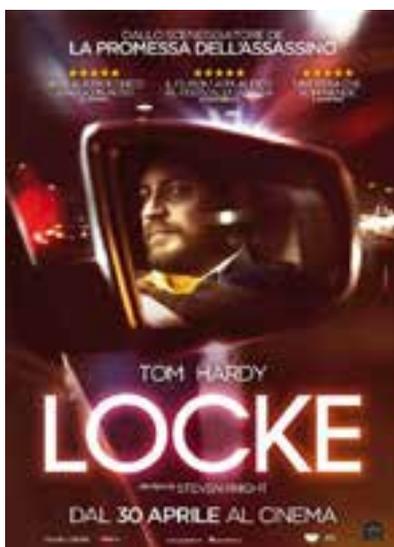
po' perversa che la vita sembra sempre adoperare quando vuole farsi gioco di noi. I passaggi narrativi che compongono questa vicenda sono ostacoli cadenzati e proposti con sapienza attraverso un efficace stillicidio di emozioni e sentimenti, volti a comporre - con gradualità - lo spessore psicologico dei personaggi. Quest'affermazione potrebbe far incappare in una semplificazione o addirittura in un errore nel giudizio critico dell'opera. In altre parole, sbaglierebbe chi volesse connotare questo film attribuendogli l'aggettivo, peraltro ambiguo in sé, di psicologico. *Locke* in effetti sembra mancare, del tutto consapevolmente, di quelle atmosfere - a volte anche decisamente banali, rarefatte e oniriche - che caratterizzano certe produzioni su cui si costruisce il loro successo.

Il film mette volentieri da parte i logoranti sguardi introspettivi e i debordanti vaniloqui interiori (che resi in maniera filmica corrono a volte il rischio di assomigliare più a un erroneo fermo immagine). Un realismo schietto, a tratti anche impietoso, fa da modulatore alla narrazione, limi-

tandosi a registrare quasi come un sismografo, l'andamento emotivo del protagonista e di chi parla con lui. Con un crescendo regolare e composto, sebbene non arrivi mai al proprio acme e non superi il punto di non ritorno (che verrebbe anche a coincidere con il ritorno alla vecchia strada di casa), il personaggio si trova impedito e schiacciato dal peso opprimente della cruda realtà che l'ha costretto su quella macchina, verso quella destinazione.

Tutto questo magistrale equilibrio sembra però rivelare il suo limite intrinseco nel finale: il realismo non basta più a se stesso, i suoi meccanismi gli si ritorcono fatalmente contro, creando un effetto persino più crudo e deludente della realtà stessa. Lo spazio e il vuoto lasciati risultano troppo vasti per essere colmati e apprezzati dall'occhio interpretante dello spettatore, che non comprende fino in fondo quest'epilogo affrettato. Una fine improvvisata, dove tutta la densità della storia viene lasciata scivolare, si disfa in un istante, sulla vitrea superficie del caso.

ENRICO ZIMARA





IL GIRO DEL MONDO
IN 60 FILM

PANO
RAMI
QUES

THE LOOK OF SILENCE

Regia: Joshua Oppenheimer. Produzione: Final Cut for Real. Distribuzione: I Wonder Pictures. Paese: Danimarca. Anno: 2014. Durata: 90 minuti



Se Joshua Oppenheimer, in *The Act of Killing*, aveva raccontato la raggelante distanza e la mostruosa soddisfazione di coloro che avevano ucciso barbaramente un milione di vite umane alla fine degli anni sessanta in Indonesia, in *The Look of Silence* ribalta il punto di vista, e assume quello di Adi, un oculista il cui fratello fu assassinato dagli squadroni della morte prima della sua nascita. Ferito dal passato e dal presente, Adi si confronta con i carnefici senza cercare vendetta, ma tentando di ottenere anche solo un'ombra di pentimento o assunzione di responsabilità. Lo sguardo di quest'uomo si trasforma nel nostro volto che cerca di urlare il dolore, ma rimane sgo-mento e ammutolito. Uno sguardo

silenzioso, ma non per questo incapace di comunicare. Nella mente degli spettatori rimangono impressi i corpi e gli animi che portano su di sé i segni del passaggio della storia, della vita, della morte e che sono memoria viva eppure immota, immagine di quello che non si vede.

Qui il tema è radicalmente diverso da quello di *The Act of Killing*: non c'è più il rapporto tra senso di colpa represso e rievocazione della memoria attraverso la finzione, ma vi è responsabilità e rimozione della memoria. Come dice il titolo, i protagonisti sono i silenzi che si stabiliscono tra i due interlocutori: quello che si incontra più spesso è un muro perché nessuno vuole assumersi le responsabilità. Rispetto al dinamismo furioso del film precedente, *The Look of Silence* rivela atmosfere rarefatte e rassegnazione disperata.

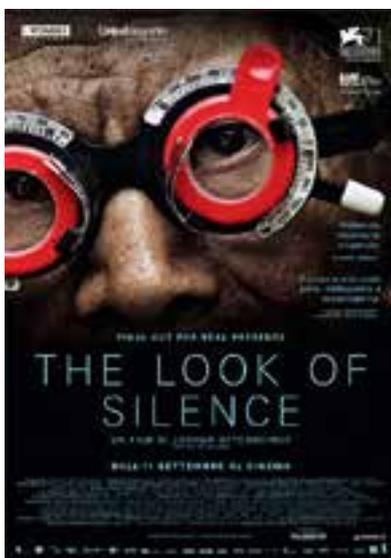
Adi è cresciuto come la "seconda scelta" di una famiglia di sopravvissuti e ha bisogno di incontrare gli assassini del fratello per poterli perdonare. Egli aiuta gli altri a mettere a fuoco, esattamente come il documentarista perfeziona la nostra visione e ci informa. Oppenheimer è intimamente coinvolto con quanto ripreso, si dimostra parte in causa rispetto a quanto rappresentato, rivela la

propria partecipazione fisica (e quindi la diretta esposizione al rischio), piuttosto che inverare la bugiarda idea di oggettività documentale. *The Look of Silence* è cinema della realtà nel diventare testimonianza della Storia e un'inchiesta pericolosa perché oggi i responsabili sono ancora al potere.

Oppenheimer utilizza una cinepresa fissa sui volti e una fotografia dalle luci morbide che permette di evidenziare bene i colori caldi. Seppur il film si dimostri un'opera così profonda e umana, l'impianto risulta più convenzionale rispetto al lavoro precedente e, a volte, le scene di "vita familiare" appesantiscono l'insieme in modo non sempre appropriato.

Tutto il film, già dal titolo e dalla sequenza iniziale, parla di sguardo e si presenta come una riflessione sull'atto di mettere a fuoco e sulla relazione visiva. Si tratta di trovare il giusto diaframma, attraverso il quale poter focalizzare il reale, riuscire a vedere e far vedere in profondità, per prendere consapevolezza della propria posizione, e quindi del proprio coinvolgimento, col mondo attorno e con ciò che ha reso possibile il suo manifestarsi.

ALEXINE DAYNÉ



MAGIC IN THE MOONLIGHT

Regia, Sceneggiatura: Woody Allen. *Fotografia:* Darius Khondji. *Montaggio:* Alisa Lepselter. *Interpreti:* Emma Stone, Colin Firth, Marcia Gay Harden, Hamish Linklater, Jacki Weaver, Eileen Atkins, Erica Leerhsen, Simon McBurney, Jeremy Shamos, Kenneth Edelson. *Produzione:* Perdidò Productions. *Distribuzione:* Warner Bros. Italia. *Paese:* USA. *Anno:* 2014. *Durata:* 98 minuti.



Fin dalle primissime battute del film, ci rendiamo immediatamente conto che quello che ci verrà richiesto non sarà solo la visione di un'opera cinematografica bensì una vera e propria immersione in un mondo "altro", fatto di magia, d'amore e di illusione, temi peraltro da sempre carissimi al quasi ottantenne regista Woody Allen. La scena si apre al Berliner Theater negli anni venti, dove assistiamo ad uno spettacolo del famoso mago cinese Wei Ling Soo, interpretato con sofisticata ironia da Colin Firth. Con estrema maestria registica e grazie soprattutto al contributo della straordinaria fotografia di Darius Khondji, Allen ci trasforma – in un attimo – da spet-

tatori cinematografici in pubblico teatrale berlinese che, incredulo, assiste alle prodezze dell'abile mago dalla sparizione di un elefante sul palcoscenico al teletrasporto umano. Veniamo così introdotti con garbo in un mondo di magiche illusioni, messo in parallelo dal regista con un altro universo magico per eccellenza che è quello del cinema, proseguendo sulla riflessione meta-cinematografica, spesso centrale in molte sue opere.

La contrapposizione tra "vita reale" e "vita illusoria" permane in tutto il film e ne è il tema centrale. Wei Ling Soo viene infatti ingaggiato da un amico mago per smascherare una presunta medium, interpretata dalla luminosa Emma Stone. Le illusioni che si susseguono sullo schermo sono le immagini del colorato e surreale paesaggio del Sud della Francia, dei vecchi giochi di prestigio, della fiabesca ambientazione dell'osservatorio astronomico, dell'aria opaca dei temporali estivi e delle note di jazz che aleggiano ripetutamente nell'aria. Ma soprattutto il tema del soprannaturale corrisponde al tema amoroso perché il film è innanzitutto un film d'amore, una "comédie au champagne" in piena regola, dove lui e lei si conoscono, si detestano

e poi finiscono col capitolare l'uno nelle braccia dell'altro.

Accolta tiepidamente dalla critica e considerato un'opera minore nella vastissima filmografia del regista (come peraltro tutti i film appartenenti al filone magico, da La maledizione dello scorpione di Giada a Scoop), la pellicola ha però quell'ormai classico, inconfondibile sapore alleniano che ritroveranno con piacere i vecchi come i nuovi ammiratori. Perché quello che Woody Allen sembra volerci dire è che il suo lavoro è un unico grande film, con le ormai solite citazioni e autocitazioni, i cast affollatissimi sempre in ordine alfabetico, gli standard jazz e il lettering bianco su fondo nero dei titoli di testa che è forse proprio quello che lo spettatore si aspetta da lui e che, anno dopo anno, vuole puntualmente vedere e assaporare. D'altra parte, l'artista stesso ha dichiarato che non fa film per aspirare alla perfezione o per darsi delle risposte, ma anzi per continuare a porsi delle domande, per tenersi occupato, per sopravvivere; egli fa film perché se no ne morirebbe. E a noi non resta che ringraziare e andare a vedere il suo ultimo film.

CAROLINA ZIMARA



MAPS TO THE STARS

Regia: David Cronenberg. Sceneggiatura: Bruce Wagner. Fotografia: Peter Suschitzky. Montaggio: Ronald Sanders. Interpreti: Julianne Moore, Mia Wasikowska, John Cusack, Robert Pattinson, Olivia Williams. Produzione: Prospero Pictures, Sentient Entertainment, SBS Productions, Integral film. Distribuzione: Adler Entertainment. Paese: Canada/USA. Anno: 2014. Durata: 111 min.



Agatha, una ragazza dal passato turbolento, decide di trasferirsi a Los Angeles alla ricerca di fortuna e affermazione. Grazie a una conoscenza influente riesce a farsi assumere come assistente da un'attrice dalla carriera non particolarmente brillante, ossessionata dal ricordo ingombrante della fama della madre, anche lei attrice. L'ingresso in questo mondo la mette a contatto con una realtà dagli aspetti torbidi, a cui lei stessa non è per nulla estranea: tredicenni enfants prodiges del cinema già psichicamente compromessi dalla droga, psicoterapeuti imbrigliati in tensioni mistiche e profetiche, madri totalmente succubi delle nevrosi dei figli e agenti di spettacolo gretti e anodini, rigorosa-

mente ebrei.

Maps to the stars è in fondo essenzialmente questo: una singolare cartografia la cui superficie di riferimento non si esplica in zone e aree geografiche, ma per punti mentali; paure, angosce e ricordi si sostituiscono a golfi, insenature e fiumi, rappresentati in modo tale da lasciare intravedere persino il loro agitato movimento tellurico. Questa corrispondenza tra la volontà di raccontare le profondità della psiche umana e l'esigenza di farlo attraverso una persistente e cruda materializzazione emerge anche qui come la vera cifra stilistica di Cronenberg, regista da sempre affamato di fisicità e corporeità, da sempre attento - anche se qui forse in maniera meno efficace - a mostrare e manipolare, dislocandole e feticizzandole, le ossessioni e le labilità della mente, fissate attraverso l'esplorazione anatomica, in film come *Videodrome* o *La Mosca*, oppure ridotte allo stato di semplice cosa, nel rigido e quasi asettico realismo di alcune scene di film successivi, compreso *Maps to the stars*.

L'interesse di Cronenberg per la psicoanalisi è divenuto ormai un elemento strutturale dei suoi film, a partire da quella sorta di ricostruzione storica che sembra

va essere *A dangerous method*. In *Maps to the stars* Cronenberg si posiziona direttamente sul punto centrale a partire dal quale si costruisce tutta la vicenda edipica: l'incesto. Quella che ci viene proposta è in ultima istanza una variopinta panoramica - una mappatura appunto - di quello specifico lato oscuro che giace nelle profondità di ognuno, ma che è sempre pronto a ripresentarsi, in tutta la sua potenza ancestrale, sulla scena del mondo di oggi, disincantato e post-emotivo. L'incesto si presenta quindi dapprima sotto le forme di una semplice e neutra idea per una sceneggiatura, poi nella scoperta tardiva e drammatica d'averlo vissuto, in seguito come offuscato da stratificazioni simboliche ed eluso da sublimazioni artistiche e infine ricercato esplicitamente come atto catartico primigenio.

In questo quadro a tinte fosche, desolato e mortifero, Cronenberg conserva però anche uno spazio per la speranza, rappresentato da quell'anelito di libertà a cui i personaggi in sequenza inneggiano, recitando come un mantra gli ultimi versi di una famosa poesia di Paul Eluard.

ENRICO ZIMARA



MARAVIGLIOSO BOCCACCIO

Regia, Sceneggiatura: Paolo Taviani, Vittorio Taviani. *Fotografia:* Simone Zampagni. *Montaggio:* Roberto Perpignani. *Musica:* Giuliano Taviani, Carmelo Travia. *Interpreti:* Kasia Smutniak, Riccardo Scamarcio, Jasmine Trinca, Vittoria Puccini, Rosabell Laurenti Sellers, Kim Rossi Stuart, Carolina Crescentini, Paola Cortellesi, Flavio Parenti, Michele Riondino, Miriam Dalmazio, Lello Arena, Eugenia Costantini, Fabrizio Falco, Ilaria Giachi, Josafat Vagni, Niccolò Calvagna. *Produzione:* Stemal Entertainment, Cinemaudici, Rai Cinema. *Distribuzione:* Teodora Film. *Paese:* Italia, Francia. *Anno:* 2015. *Durata:* 120 minuti.



La peste incombe sulla città mietendo impietosamente vittime su vittime. Un gruppo di dieci ragazzi, sette femmine e tre maschi, decide di fuggire dalla minaccia della morte rifugiandosi in una villa abbandonata, incastonata nel verde delle colline toscane. Immersi in questa nuova realtà ovattata e spaesante, cominciano a costruirsi una diversa, particolare, quotidianità che assume le sembianze e i ritmi d'una vera e propria vita in comunità; a scandire i vari momenti di queste giornate sono i racconti che, a turno, i giovani iniziano a raccontarsi: sono storie di morte e d'amore, tragiche e comiche a un tempo, che a volte assumono persino i toni pedagogici della pa-

rabola, che vogliono divertire e distrarre da un lato, ma che dall'altro fanno riflettere e forse addirittura sperare.

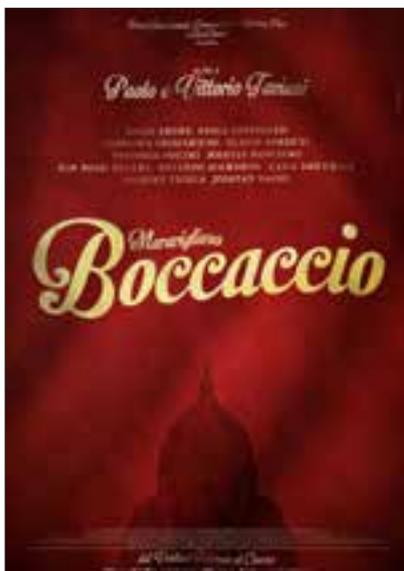
Ecco prendere in questo modo l'avvio del racconto vero e proprio, tanto nel libro quanto in questa nuova versione cinematografica dei fratelli Taviani, dopo un preambolo che, di nuovo, tanto nel libro quanto nel film, ha funzione esclusivamente introduttiva, la cui natura infatti incide particolarmente sulla versione filmica, che si presenta in questa parte piuttosto insipida e ridondante, complice probabilmente l'irrigidita interpretazione dei novellatori, affidata a giovani attori esordienti di accadem-

Di tutt'altro genere e stile si presenta invece la parte che mette in scena le varie storie narrate; il merito di questo salto qualitativo, anche in questo caso, non è certo delle doti interpretative dei protagonisti, volti noti del cinema italiano contemporaneo, il cui meglio che si può dire è che la loro sia un'interpretazione senza infamia e senza lode, meno artefatta rispetto a quella dei loro inesperti colleghi, ma comunque poco convincente. Se non sono gli attori, a fare la differenza e a risollevarne la pellicola sono ovviamente i due registi che,

con le loro mani sapienti, costruiscono un grande affresco, dai toni vivaci e sensuali, sulla passione e sull'amore.

Attraverso coreografie piene di potenza figurativa, costumi colorati e scelti con cura e uno stile pittorico elegante e geometrico, i Taviani vogliono dare una dimostrazione palmare di quanta importanza e potere possono ancora avere la bellezza e l'immaginazione, la fantasia e, la meraviglia (di matrice mariniana, significativamente rievocata nel titolo) per un mondo opaco e ingrigito che grazie all'arte si potrebbe riscattare e ricolorare. Questo Boccaccio diventa allora una sorta di grande operazione di rinnovamento e rinascita, una nuova metafora con all'origine sempre la stessa idea dell'arte come strumento di lotta per superare le contraddizioni della vita. Tutto questo riesce ai fratelli Taviani? Il pubblico riesce, ad accedere a questa particolare chiave di lettura? Purtroppo la risposta che sembra più adeguata è quello d'un timido "forse": perché dopo gli entusiasmi vissuti nelle novelle, la peste è passata e i ragazzi, decisi a ritornare in città, si spendono in un balletto di congedo, che provoca un effetto più grottesco che poetico.

ENRICO ZIMARA



MELBOURNE

Regia: Nima Javidi. Sceneggiatura, Fotografia: Hooman Behmanesh. Montaggio: Sepideh Adolvahab. Musica: Hamed Sabet. Interpreti: Payman Maadi, Negar Javaherian, Mani Haghighi, Shirin Yazdambakhsh, Elham Korda, Roshanak Gerami. Distribuzione: Microcinema. Paese: Iran. Anno: 2014. Durata: 93 minuti.



Amir e Sara, giovane coppia di iraniani, stanno per partire per un lungo viaggio di tre anni in Australia, a Melbourne, per motivi di studio. Li cogliamo, durante l'improvvisa intrusione nel loro appartamento della ragazza addetta alla compilazione del censimento, intenti nella preparazione delle valigie e nello sbrigare le ultime formalità burocratiche per la partenza. Gli animi di entrambi sono tesi e inquieti, ma decisi e ansiosi per la nuova vita che si costruiranno. Questo clima di controllata ma palpabile attesa subisce però un'improvvisa variazione: una porta sbattuta dal vento e un vetro rotto danno l'avvio, come passaggio da una sorta di punto di non ritorno, a una pa-

rentesi drammatica incontrollabile, che si presenta all'inizio con quella calma e paradossale discrezione tipica delle cose inspiegabili, ma che presto si insinua impetuosa e logorante nella vita dei due protagonisti fino quasi a sconvolgerla irrimediabilmente. La figlia neonata di un loro vicino di casa, a cui stavano badando per qualche ora su richiesta della baby sitter, non si sveglia al rumore dei vetri rotti, né risponde ai ripetuti richiami di Amir...

Di Melbourne, opera prima del regista Nima Javidi, è stato detto molto correttamente da qualche critico che sarebbe piaciuto molto ad Hitchcock. In effetti, in alcuni momenti sembra proprio di rivedere all'opera la sapienza e l'inventiva registica del grande maestro della suspense. La creazione pressoché perfetta di questo clima di tensione crescente e a mano a mano sempre più insopportabile, a ogni momento prossimo a una deflagrazione che non arriverà mai, ricorda da un lato quel magistrale gioco di sospensioni rappresentato in *Nodo alla gola*, dall'altro ripropone, anche se con meno efficacia, l'affascinante controllo emotivo di Ingrid Bergman e Cary Grant in *Notorious*.

Il meccanismo funziona, Javidi è un buon allievo e fortunatamente non un mero imitatore: infatti, il film non manca di originalità e d'autonomia e sembra stare in piedi con le proprie gambe. Se il modo in cui è girato è indiscutibilmente hitchcockiano, lo stesso non si può dire per il tipo di storia che racconta. Se infatti a esso mancano quelle dosi di umorismo macabro e di sottile spirito dissacratore tipici del regista inglese, ricercato è invece il tentativo di dare più spessore a tutta quella vasta gamma di sfumature che costituiscono in qualche modo la dimensione sociale della vicenda, mettendo in scena quelle piccole, artificiose premure e quelle rigide formalità che vanno ben oltre il rispetto e l'educazione e che qui sembra possano portare persino a impedire che una verità, per quanto atroce, venga confessata. Se questo costituisca un pregio o un difetto del film, il regista non sembra ci permetta di stabilirlo con sicurezza, vero è però che, in alcuni momenti, si rischia di pensare che più che un'incapacità emotiva derivata da un forte senso di colpa sia in realtà nient'altro che un estremo eccesso di zelo la causa del silenzio un po' folle di Amir.

ENRICO ZIMARA



MOMMY

Regia, Sceneggiatura, Montaggio: Xavier Dolan. *Fotografia:* André Turpin. *Interpreti:* Anne Dorval, Antoine-Olivier Pilon, Suzanne Clément. *Produzione:* Nancy Grant. *Distribuzione:* Good Films. *Paese:* Francia, Canada. *Anno:* 2014. *Durata:* 104 minuti.



Amour, violence, tendresse, privations et exagérations se mêlent dans le dernier film du jeune réalisateur Xavier Dolan, *Mommy*, vainqueur du prix du jury – ex aequo avec Jean-Luc Godard et son *Adieu au langage* – au dernier festival de Cannes.

Mommy nous parle du rapport entre Diane, jeune veuve québécoise et son fils adolescent, Steve, qui souffre d'un déficit d'attention et d'hyperactivité. L'esthétique de la pellicule est celle de la périphérie: vêtements, musiques et gestes rappellent ce milieu, loin aussi bien du cœur culturel de la ville que des endroits naturels typiques du Québec. Dans la fiction imaginée par Dolan, l'État a approuvé une loi qui permet aux

mineurs avec problèmes psychologiques, dans des cas d'urgences, un abri forcé dans un institut psychiatrique.

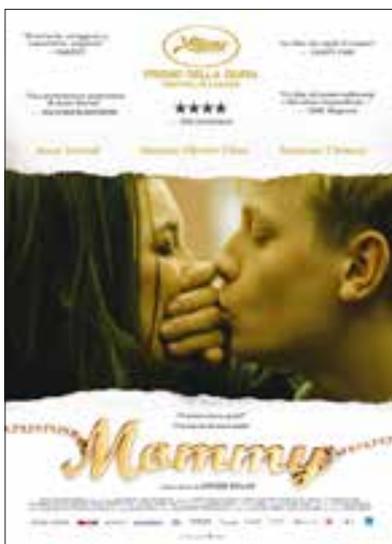
C'est après une mauvaise conduite chez le centre auprès duquel il séjournait, que Diane doit reprendre Steve chez soi. La vie de Diane change drastiquement: le rapport avec Steve est totalisant. On passe de l'amour à la haine, de la tendresse aux provocations sexuelles. On traverse, avec eux, tout le spectre des émotions humaines, qui dépasse, avec sa puissance, la distinction entre normal et pathologique. Dolan arrive à créer une tonalité mélodramatique qui s'atténue plusieurs fois dans l'ironie: on éprouve de l'empathie soi pour la vie difficile de Diane soi pour les problèmes de Steve.

En reprenant une intuition déjà utilisée dans *Lawrence Anyways*, Dolan joue avec les formats de l'écran. On passe d'un cadrage très strict, même plus qu'un 4:3, au traditionnel 16:9, selon des choix dramatiques: la claustrophobie de l'incompréhension s'ouvre vers l'accueil de l'autre, dans une sorte de dialectique visuelle de la com-

munication. Intéressant est encore le rapport soi de Diane soi de Steve avec la voisine Kyla, enseignante en congé sabbatique pour soigner son bégaiement. Kyla est le seul personnage, à part Diane, qui réussit à entrer en communication avec Steve, en l'aidant à contrôler sa rage.

Très importante est l'utilisation de la musique pop qui accompagne l'histoire, de Dido à Lana Del Rey, des Eiffel 65 aux Oasis, des One Republic aux Simple Plan. Pop n'est pas seulement le genre de la musique prédominante chez *Mommy*, mais aussi la modalité d'utilisation des musiques et, plus en général, le cinéma de Dolan qui n'a pas honte de l'excès hyperdramatique ni d'un esthétique qui renvoie aux vidéoclips. Il est capable de prendre tout ce matériel «populaire» et de le transformer, avec une excellente capacité technique, en une vision personnelle de la réalité. Défiant le risque du kitsch, Dolan, avec *Mommy*, fait naître un nouveau regard, tout à fait moderne.

GIULIO PIATTI

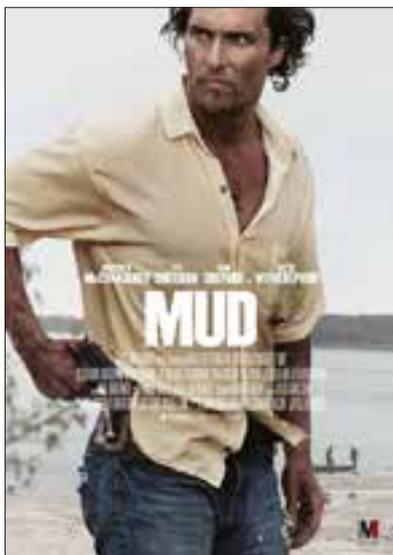


MUD

Regia, Sceneggiatura: Jeff Nichols. Montaggio: Julie Monroe. Fotografia: Adam Stone. Musica: David Perkins. Interpreti: Matthew McConaughey, Reese Witherspoon, Michael Shannon, Sam Shepard, Sarah Paulson, Ray McKinnon, Joe Don Baker, Tye Sheridan. Produzione: Everest Entertainment, FilmNation Entertainment. Distribuzione: Movies Inspired. Paese: USA. Anno: 2012. Durata: 130 minuti.



Probabilmente la distribuzione nelle sale di questo film è dovuta al nuovo volto di Matthew McConaughey, vincitore dell'Oscar per la sua interpretazione in *Dallas Buyers Club* e osannato dalla critica per la serie tv *True Detective*. Abbandonate le desolate lande e le paludi della Louisiana, ritroviamo il nostro protagonista in un altro luogo simbolo dell'America rurale: l'Arkansas. Il terzo film di Jeff Nichols è una storia di formazione di due ragazzini che incontrano un uomo misterioso durante un'estate, con una missione da compiere in segreto. Ritroviamo l'ingenuità di chi ancora non si è confrontato con i problemi dell'età adulta, i primi amori, le illusioni, una famiglia che cambia intorno al ragazzino,



che trova una via d'uscita in una storia parallela, prima di confrontarsi nuovamente con la propria quotidianità. Ellis e Neckbone scoprono su un'isola Mud, un uomo che cerca di sfuggire da chi lo sta cercando per ucciderlo; l'uomo è perduto innamorado di Juniper, con la quale spera di fuggire. I ragazzi lo aiuteranno in questa avventura.

L'interpretazione del giovane Tye Sheridan, che avevamo incontrato in *The Tree of Life*, si dimostra in grado di offrire al suo personaggio tutta la fatica che costa confrontarsi con un mondo di adulti che non è mai aderente all'immagine che vorrebbe dare di sé. Ellis scopre il dissidio dei suoi genitori, la propensione a mentire di Mud, l'incostanza di Juniper, il passato del vecchio Tom e la violenza cieca della vendetta.

Nonostante un'eccessiva lunghezza e qualche sbavatura di sceneggiatura, adagiandosi lentamente sulla natura aspra del sud statunitense, Jeff Nichols racconta una storia semplice, dal sapore inquieto e western, ma capace di profondo impatto.

L'empatia di Ellis per Mud nasce dalla comprensibile fascinazione di un non più bambino per l'adulto selvaggio che gli regala amicizia e avventura, ma anche dall'investi-

mento simbolico fatto in qualcuno che per amore appare disposto a fare di tutto. Solo la visione innocente dei due bambini è in grado di cogliere la vera essenza del fuggitivo: un sognatore, un uomo che combatte con tutta la sua forza e la sua immaginazione per un lieto fine che è già stato scritto dal destino e contro cui, forse, non si può fare nulla. Un novello Robinson Crusoe, in attesa di un'ancora di salvezza, trova nell'amicizia dei due ragazzini un aiuto insperato, che gli dona ancora forza per lottare.

Mud è un film sul legame tra i personaggi maschili, quello amicale così come quello paterno-filiale: il ragazzino con i genitori in via di divorzio, l'avventuriero con padre adottivo e infine, il papà dell'uomo ucciso e l'altro suo figlio, impegnati entrambi in una cieca ma in fondo comprensibile vendetta.

Nichols utilizza splendide inquadrature, sia sui paesaggi che sugli attori, accompagnando alla narrazione una colonna sonora di grande atmosfera. *Mud* è una storia d'amore e amicizia raccontata con un piglio dolente e romantico, in cui una barca impigliata tra i rami di un albero su un'isola deserta può divenire metafora di libertà.

ALEXINE DAYNÉ

UNA NUOVA AMICA

(Une nouvelle amie)

PANO
RAMI
QUES

Regia, Sceneggiatura: François Ozon. *Fotografia:* Pascal Marti. *Montaggio:* Benoît Hillebrant. *Musica:* Philippe Rombi. *Interpreti:* Romain Duris, Anaïs Demoustier, Raphaël Personnaz, Aurore Clément, Jean-Claude Bolle-Reddat, Isild Le Besco. *Produzione:* Mandarin Films, FOZ, Mars Films. *Distribuzione:* Officine Ubu. *Paese:* Francia. *Anno:* 2014. *Durata:* 105 minuti.



Una nuova amica parla d'identità ed equivoci contemporanei ammiccando alla cinematografia almodovariana. Una sequenza piuttosto lunga segue i momenti salienti dell'amicizia tra Claire e Laura: le corse spensierate, i primi amori e quelli che portano le due donne a sposarsi con i rispettivi mariti. David, il marito di Laura, viene abbandonato dalla moglie morta per malattia ed è pronto a prendersi cura della figlia di pochi mesi, con l'aiuto della migliore amica di lei, Claire. La femminilità di David si esprime all'interno delle mura domestiche con la complicità della moglie prima e dell'amica Claire poi, che accompagna

un processo di identificazione ed autoaffermazione doloroso, fino a che non si ritroveranno entrambi a prendersi per mano.

Nei film di Ozon, la sessualità è sempre centrale e quando Claire scopre che a David piace vestirsi da donna, le dinamiche virano al thriller di stampo hitchcockiano. La prima parte del film costruisce l'amicizia tra Claire e David e dopo un'iniziale ritrosia da parte della prima, questo rapporto cresce: da un lato Claire sembra manifestare il piacere di aver recuperato un'amica, dall'altro ha paura di rimettere in moto pulsioni mai sopite.

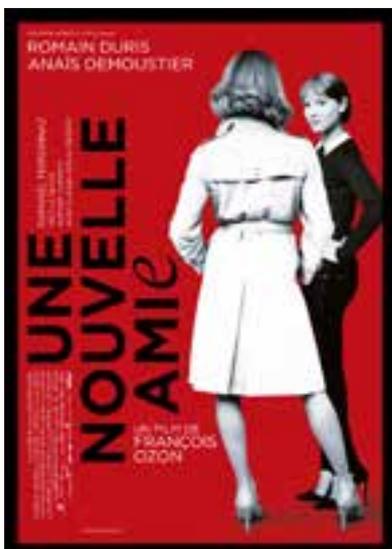
Tutto è visto dalla prospettiva di Claire, aspetto che il regista francese sottolinea mostrando situazioni soltanto immaginate dalla donna, fuggendo ogni dubbio riguardo la sua vera identità. Il regista esplora la varietà del desiderio, privato di ogni super-io e ogni dover essere: esplorazione come affermazione e illustrazione di nuovi modi di affermare i diritti.

Ozon continua a sviscerare i comportamenti sessuali di quella piccola borghesia universale che è proprio quella di oggi. La levigatezza della confezione, da rivista di moda e la prevedibilità della costruzione dominano sulla trama e ne togono un po' la morbosità,

rendendola patinata. Il racconto si fa dettaglio efficace quando scivola sul volto imperfetto di Romain Duris: ogni movimento racconta il fantasma di un personaggio che attraverso un velo di trucco diventa manifesto e porta con sé sogni e speranze cancellando la paura del feroce giudizio degli altri. La regia di Ozon è garbata ed elegante anche quando si autocita (si "respirano" le camere d'albergo di *Giovane e bella*).

Romain Duris s'immerge nel ruolo, scivolando dalla tormentata donna al padre di famiglia con grandissima abilità, firmando la prima interpretazione che paradossalmente, dopo una carriera di ruoli da dandy ed eterno adolescente, lo mostra uomo. Claire, interpretata da Anaïs Demoustier, è delicata, costantemente in bilico e perfetta incarnazione dell'ambiguità. Nonostante una sceneggiatura favolosa, François Ozon realizza un film acuto, delicato e pieno di rispetto per la materia trattata, scegliendo uno stile soave e mai brutale per uno spettatore che si ritrova accompagnato e mai trascinato a forza nel racconto. Una nuova amica è la storia di un percorso di consapevolezza messo in atto in maniera equilibrata e vincente.

ALEXINE DAYNÉ



PASOLINI

Regia: Abel Ferrara. Sceneggiatura: Abel Ferrara, Maurizio Braucci. Fotografia: Stefano Falivene. Interpreti: Willem Dafoe, Maria de Medeiros, Riccardo Scamarcio, Ninetto Davoli, Giada Colagrande, Adriana Asti, Valerio Mastandrea, Tatiana Luter, Roberto Zibetti, Salvatore Ruocco, Diego Pagotto. Produzione: Capricci, Urania Pictures, Tarantula, Dublin Films con Arte France Cinema. Distribuzione: Europictures, in associazione con Akai Italia Srl. Paese: Francia, Italia, Belgio. Anno: 2014. Durata: 100 minuti.



Presentato al Festival di Venezia, *Pasolini* è l'ultima opera di Abel Ferrara, regista che da sempre attraversa il mondo del cinema con una coerenza e un rigore nelle scelte esclusive e impossibili da inquadrare.

Il regista americano sceglie questa volta di concentrarsi su quello che è forse il più grande intellettuale italiano del ventesimo secolo, Pier Paolo Pasolini. Invece di costruire un classico biopic, Ferrara decide di mostrare solo l'ultimo giorno di vita del poeta friulano: dal momento del risveglio accolto dall'amata mamma Susanna fino alla morte avvenuta al lido di Ostia, la notte tra il primo e il due novembre 1975, per mano di Pino Pelosi. Tra questi due momenti, osser-

viamo Pasolini intento a leggere il Corriere della Sera, occupato a ricevere l'attrice Laura Betti o a scrivere ad Eduardo De Filippo per il film – poi mai realizzato – *Porno-Teo-Kolossal*.

Questa struttura fatta di attimi e istanti, inframmezzati peraltro da passaggi onirici (sequenze dell'ultimo romanzo *Petrolio* e del già citato film), testimonia la difficoltà di Ferrara nel raccontare la vita di Pasolini e la sua volontà di volerlo rappresentare nel modo più diretto e semplice possibile.

Oltre a ciò, Ferrara mischia le carte affidando a Riccardo Scamarcio la parte di Ninetto Davoli e proprio a quest'ultimo, quella di Eduardo De Filippo andando così a confondere i piani tra vissuto reale e vissuto fittizio.

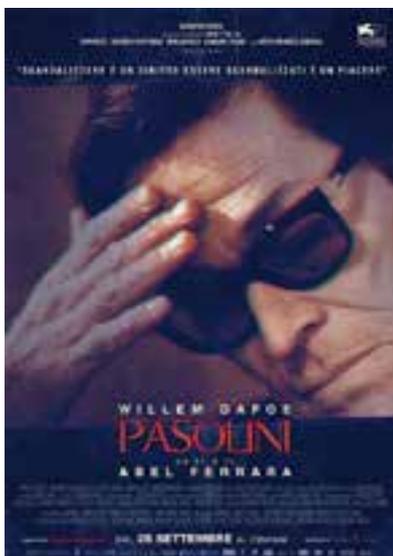
Innanzitutto si staglia la figura di Pier Paolo Pasolini, con la sua grandezza culturale nell'intervista a Furio Colombo, accoppiata alla sua ingenua fragilità al cospetto di alcuni ragazzi di borgata. E que-

sta duplicità, che ri-umanizza chi ormai letterariamente è stato "divinizzato", trabocca a ogni fotogramma grazie all'interpretazione di un Willem Dafoe straordinario nel suo indossare completamente i panni del poeta, regista, scrittore e intellettuale friulano.

Pasolini racconta poco ma fa vedere tanto, a volte – come spesso è capitato in alcuni film di Ferrara – troppo. E conferma la tendenza dell'ultimo cinema del regista, caratterizzato da opere in qualche modo "non-finite" (alla Michelangelo), a lavorare su film che pur concludendosi non trovano una vera fine ma risultano interrotti forse per la volontà del suo autore di poter lasciare in mano allo spettatore la scelta di proseguire o meno con una propria personale chiusura (si vedano soprattutto *Il nostro Natale* e *Mary*).

Pasolini è un film difficile, che divide e lascia numerosi dubbi stilistici, ma dall'innegabile potenza visiva ed emotiva.

MARCO MASTINO



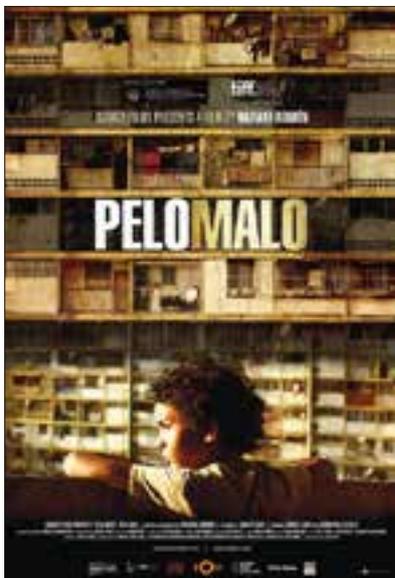
PELO MALO

PANO
RAMI
QUES

Regia, Sceneggiatura: Mariana Rondón.
Interpreti: Samuel Lange, Samantha Castillo, Beto Benites, Nelly Ramos, Gabriel Guedez, Marta Estrada. *Produzione:* Sudaca Films. *Distribuzione:* Cineclub Internazionale *Distribuzione. Paese:* Venezuela, Germania. *Anno:* 2014. *Durata:* 93 minuti.



Pelo Malo significa "capello cattivo", in grado cioè di tradire l'appartenenza a un'etnia di pelle scura. E proprio dal padre nero Junior ha ereditato i capelli ricci, ma egli è altro rispetto a quel genitore ammazzato a colpi di pistola a Caracas, tra possenti caseggiati tutti uguali e degrado sociale, metropoli in cui ci si taglia i capelli a zero perché partecipi della malattia del presidente Chávez. Così mentre Junior sogna di avere i capelli lisci, sua madre Marta lo punisce togliendogli il nutrimento reale – si ostina a non preparargli le banane fritte – e affettivo – evita i suoi abbracci. Il ragazzino vive una relazione conflittuale con la madre poiché questa si mostra ostile con lui, mentre



adora il figlio minore. Junior però sente il disperato bisogno di farsi amare e accettare dalla donna, che non tollera la sua passione per la musica pop e la sua fissazione per i capelli lisci.

Il film riesce a rappresentare un disagio emotivo che ci disorienta – siamo immersi in un scenario sociale e architettonico lambito dalla violenza sensoriale – e imprigiona i sogni. Mariana Rondón vuole semplicemente lavorare sulla realtà, quasi a voler ricordare il Neorealismo: incredibili le riprese in esterni sul vicinato e il minuzioso lavoro sul sonoro del caos cittadino, intervallato continuamente da spari. Una storia di sentimenti messa in scena da un montaggio secco e da un tono che privilegia il grigio rispetto ai colori. Solo davanti allo specchio, Junior rivela qualcosa di sé, ma la madre, impegnata nella lotta per la sopravvivenza, non comprende gli atteggiamenti del figlio. In un crescendo di incomprensioni, il ragazzino dovrà affrontare in modo doloroso le frustrazioni della madre, resa cieca dalla sua stessa insicurezza.

Attenta a tutte le sfumature psicologiche e sociali, grazie a una coppia di attori meravigliosamente

partecipi, la regista venezuelana tratta questa vicenda familiare con delicatezza e insieme con dolorosa durezza, in modo da cogliere nella privazione del tatto il nodo del conflitto. Dietro a questa figura femminile dominante, si percepisce una cultura matriarcale che si autoalimenta della privazione del maschile e interessante è il nesso con l'adorazione per il capo supremo della nazione, Chavez. Forse Junior è l'unico a esprimere la sua individualità e, per sentirsi meglio con se stesso, deve domare la sua chioma ricciuta, ma per Marta questo bisogno diventa l'indizio di una latente omosessualità che in lei scatena una vera e propria repulsione. Anche un sentimento naturale come l'affetto materno ha bisogno di essere educato per nascere e necessita di un contesto che lo aiuti a crescere. La metafora della testa rasata sta lì ad indicarci il rifiuto di ogni possibile diversità. Vincitore del premio per la miglior sceneggiatura e miglior interpretazione femminile al Torino Film Festival, *Pelo Malo* è il racconto di un difficile rapporto madre-figlio nella dura realtà della periferia venezuelana, dove l'amore materno può essere soffocato.

ALEXINE DAYNÉ

PER ULISSE

Regia, Sceneggiatura: Giovanni Cioni. Montaggio: Aline Hervé. Suono: Saverio Damiani. Produzione: Teatri Uniti, Zeugma Films, Les Films du Present, Cobra Film. Paese: Italia, Francia. Anno: 2013. Durata: 90 minuti.



Il mare è il punto di partenza e (forse) di arrivo di queste anime erranti che vagano e si raccontano come il naufrago Ulisse quando ritorna ad Itaca dopo molti anni. Con l'idea della figura mitologica scomparsa, dominata da mostri e sirene, ritornata dal regno dei morti senza essere riconosciuta e che si è s-velata, il regista costruisce il flusso dei vissuti dei personaggi, aggiungendo e valorizzando attraverso il mezzo filmico un modo per entrare in contatto con ognuno di loro.

Premiato al Festival dei Popoli, il documentario inquadra i volti di queste persone, che hanno avuto dipendenze dal gioco o dalla droga, carcerati, senza abitazione, in carico ai servizi di psichiatria, come delle fotografie di ritratto che vivono, parlano, camminano, cantano e immaginano. Ognuno di loro ritornerà ciclicamente nel

viaggio di storie che il regista conduce insieme e per loro nel centro di accoglienza Ponterosso a Firenze. Con una sincerità disarmante ma allo stesso tempo elevata, il regista fa vivere i loro sguardi, cerca lo scambio tra se stesso – colui che guarda – e il personaggio, entra in empatia con tutti, e alcune volte lo fa con delle domande giuste proprio perché egli conosce le persone; altre volte non dice niente, ma si sente la presenza del cineasta che vede e ascolta non più solo l'uomo, ma anche l'attore. Si percepisce che il confronto si è nutrito del tempo, del periodo trascorso a vivere e creare assieme. Non si dimostra interesse a documentare la vita del centro – che è un pretesto per iniziare il viaggio -, un luogo abitato soltanto da alberi e da foglie che gridano a ogni calpestio, uno spazio d'incontro casuale in cui si intrecciano storie segrete, nascoste in fondo all'anima perché la vita che si costruisce ogni giorno con tanta fatica, speranza e con sprazzi di felicità è là fuori. Questi

naufraghi tornano alla vita perché vogliono riconquistare una pace, troppo esile forse, ma non impossibile e si offrono alla macchina da presa senza troppi timori, raccontando il loro essere disintegrati, la lotta per ritrovare uno spazio di condivisione.

E l'autore, che non vuole interrogare o giudicare le loro vite personali, si ritrova a far i conti con il proprio vissuto; forse è anche lui un Odisseo che peregrina tra momenti di realtà e immaginazione, come il suo cinema, per ritrovare quei segni che lo riportino a casa. Non si tratta solo di un documentario che attesta la vita, ma anche di un flusso di desideri, di sogni e di versi epici, in forma di didascalie su sfondo nero, mescolati alle ferite della pelle, al dolore dell'animo umano. Il cineasta lascia a ognuno la libertà di esprimersi, ma non più del tempo necessario a far venir fuori la luce di una verità da scoprire tra parole smozzicate, sorrisi incerti, silenzi e posture. Queste storie sono barlumi da cogliere e accarezzare quasi con pudore "perché l'immagine ti ruba l'anima". *Per Ulisse* è un film per queste persone "invisibili", ma anche un film per Cioni stesso e sicuramente per tutti noi.

ALEXINE DAYNÉ



Regia: Lone Scherfig. *Sceneggiatura:* Laura Wade. *Montaggio:* Jake Roberts. *Fotografia:* Sebastian Blenkov. *Interpreti:* Natalie Dormer, Sam Claflin, Jessica Brown Findlay, Douglas Booth, Holliday Grainger, Max Irons, Ben Schnetzer, Jack Farthing, Sam Reid, Freddie Fox, Olly Alexander, Michael Jibson. *Produzione:* Blueprint Pictures. *Distribuzione:* Notorious Pictures. *Paese:* Gran Bretagna. *Anno:* 2014. *Durata:* 107 minuti.



«Miles tu sei... posh?». Quest'aggettivo si addice decisamente di più al tono del film rispetto al titolo originale, meno evocativo e più descrittivo. Posh indica una tendenza, un'inclinazione dell'animo, un capriccio d'élite, un vizio, che in questo caso ha tutto il diritto d'essere definito capitale.

In una Oxford un po' ingrignata, che sembra lontana dalle maestosità e dalle solennità dei tempi di John L. Austin o di C.S. Lewis, un gruppo di studenti ammessi alla prestigiosa università si costituisce nello storico "Riot", uno dei club accademici più esclusivi. Uno degli ultimi aspiranti membri è il Miles a cui viene attribuito, in parte ingiustamente, l'ingombrante appellativo. Ciò che

lo spinge a entrare in questo gruppo non è quel sentimento di superiorità e quel vago senso di darwinismo sociale che costituiscono invece il collante degli altri affiliati ma una semplice euforia giovanilistica e ingenuamente spacca nei confronti della realtà e del futuro, che crede di poter esprimere al massimo in questo ambiente d'elezione. Egli, infatti, si rivelerà ben presto l'anello debole di questa catena fatta di rancore e disprezzo verso tutti coloro che vengono pregiudizialmente considerati inferiori.

Tutto il film vorrebbe concentrarsi su questa rappresentazione sociale, sui suoi radicamenti culturali e politici, sui suoi atteggiamenti emotivi e soprattutto sulla sua composita iconografia. Il tutto produce però un risultato non particolarmente convincente; l'operazione sembra, infatti, non riuscire pienamente nel suo intento. La narrazione, probabilmente più solida e di spessore nella versione teatrale originaria, ne risente nella sua riduzione cinematografica, trasmettendo allo spettatore un senso di frettolosità e a tratti di superficialità.

Quelli che vorrebbero essere esempi di dotte dispute accademiche e moderni simposi si riducono

in ultima istanza a banali e sommarie campionature di concetti non approfonditi, di contrapposizioni ideologiche stereotipate e di retorici luoghi comuni. Si ha questa sensazione quando si assiste alla discussione sul piano Beveridge e sulla politica sociale inglese: il breve e infelice scambio di battute tra gli interlocutori non pare contribuire a rinforzare lo spessore psicologico e a caratterizzare meglio le ragioni culturali della visione dei membri del gruppo, ma la banalità facendola scendere in un'ingenua e ridicola invettiva contro la "povertà". Questo causa ciò che, più di tutto, del film contribuisce a mancare d'efficacia: non si riesce fino in fondo a immedesimarsi con questi personaggi, sembrano essere troppo poco affascinanti e convincenti perché si possa anche solo per un momento essere dalla loro parte. Ci si vede così costretti a parteggiare per quel personaggio – non certo fondamentale – del proprietario di ristorante, dando in questo modo al film un tono pedagogico stucchevole, che dubito potesse rientrare nelle intenzioni degli autori.

ENRICO ZIMARA



RITORNO A L'AVANA

(Retour à Ithaque)

Regia: Laurent Cantet. *Sceneggiatura:* Leonardo Padura, Laurent Cantet. *Montaggio:* Robin Campillo. *Fotografia:* Diego Dussuel. *Interpreti:* Jorge Perugorria, Isabel Santos, Fernando Hechevarria, Néstor Jiménez. *Produzione:* Borsalino Productions, Compagnie Cinématographique, La, Maneki Films. *Distribuzione:* Lucky Red. *Paese:* Francia. *Anno:* 2014. *Durata:* 90 minuti.



Cantet ci vuole parlare innanzitutto di amicizia mettendo in scena, come in una pièce teatrale (accade tutto in un'unica unità di tempo e di spazio), il ritrovarsi di cinque amici cinquantenni su una terrazza a l'Avana (precisamente una tipica azotèa cubana, una parcella privata ricavata da una grande terrazza condominiale). Per raccontarci questa storia, il regista utilizza un dispositivo ormai classico, da *Grande Freddo*: cinque personaggi, consumati dalle proprie pesanti storie (il pittore censurato dal regime, la dottoressa coi figli a Miami, l'ingegnere nero idealista, il piccolo dirigente che si arrangia, l'esule scrittore), trascorrono i giorni insieme ballando, mangiando, fumando ma soprattutto par-

lando del passato, rinfacciandosi vecchie colpe e rancori per poi, metterli da parte e abbracciarsi in nome dell'amicizia e in nome della malinconia e della solitudine che, in modo diverso, attraversa le vite di tutti i protagonisti. Seppur il rischio di cadere in un cliché fosse dietro l'angolo, Cantet ha saputo schivarlo, rappresentando con efficacia le dinamiche dei personaggi e le loro connessioni emotive e dirette, arrivando cioè forse a mostrare l'animo umano nella sua interezza, con quell'alternanza di amore-odio presente in ogni individuo che è forse proprio l'aspetto, in definitiva, che il regista ricerca in ogni sua opera.

L'ambientazione cubana e i continui riferimenti alla rivoluzione nel testo filmico hanno, in una qualche maniera, contribuito a guardare la storia di Cuba con un occhio critico, soprattutto all'interno del paese (il film è stato ammesso al Festival de l'Avana e non ha subito censure). Tuttavia, ricordando anche il titolo originale del film *Retour à Ithaque*, la pellicola poteva forse essere ambientata in una qualsiasi altra terrazza o balcone del globo. Nelle stesse parole del regista, l'Avana non è tanto

un luogo geografico nel quale fare ritorno ma piuttosto rappresenta un luogo mitologico e romantico, simbolo d'ideali che col tempo i protagonisti non sono riusciti a tenere in vita, soprattutto a proposito delle vicissitudini personali. Così come Ulisse, tornando a casa dopo lungo tempo trova i proci pronti a distruggere tutto ciò che egli aveva costruito, il gruppo di amici deve fronteggiare i proci, non in carne e ossa ma altrettanto famelici, della malinconia e dei sogni perduti.

È evidente quindi che le dimensioni del ricordo e della nostalgia sono in qualche modo centrali nell'opera, seppur Cantet non abbia in realtà voluto rivolgere il film ad adulti nostalgici del sogno di Cuba bensì ai giovani, che forse non hanno una conoscenza così approfondita della storia cubana ma spesso sono figure o spettatori centrali nei film del regista, come afferma lui stesso: «Racconto una storia un po' dimenticata, in grado di far vibrare anche i giovani. Il Premio al Festival di Venezia nelle Giornate degli Autori, assegnatomi da una giuria di giovani, ne è la dimostrazione».

CAROLINA ZIMARA



IL SALE DELLA TERRA

IN VIAGGIO CON SEBASTIAO SALGADO

(The Salt of the Earth)

Regia: Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado. **Fotografia:** Hugo Barbier, Juliano Ribeiro Salgado. **Montaggio:** Maxine Goedicke, Rob Myers. **Produzione:** Decia Films, Solares Fondazione delle Arti, Amazonas Images. **Distribuzione:** Officine UBU. **Paese:** Francia, Italia, Brasile. **Anno:** 2014. **Durata:** 100 minuti.



Wim Wenders ci ricorda che cinema e fotografia non sono altro che lavoro sulla luce e sul disegno: dalle lotte tra tenebra e luce nell'espressionismo tedesco alla metafisica delle immagini in Terrence Malick, dai lavori della Magnum Photos fino alle fotografie di Salgado, si tratta sempre di un artigianato della luce. Sebastião Salgado, protagonista dell'ultimo documentario di Wim Wenders, *Il sale della terra*, è uno dei più importanti fotografi viventi: ha attraversato il ventesimo secolo, catturandone i momenti più intensi e meno visibili, con un occhio sempre attento alla dimensione essenzialmente umana di ogni evento.

Come già nel precedente *Pina*, dedicato alla danza, Wenders fa

incontrare la propria opera con un ambito "altro", per dare, attraverso questo circuito, nuova linfa al suo cinema. Il regista, affiancato dal figlio di Salgado, Juliano Ribeiro, ci racconta la vita del fotografo, attraverso interviste, – rigorosamente in bianco e nero – esplorazioni in prima persona, proiezioni di fotografie e momenti di dialogo: conosciamo così l'uomo Salgado, la sua famiglia, le sue idee sul mondo e i suoi progetti. Scopriamo così che il suo è un pensiero fotografico, che le sue riflessioni sono già fotografie, che, insomma, il suo è un occhio concettuale, capace di tagliare il reale da un punto di vista esistenziale: che si diriga verso l'uomo e le sue (devast)azioni o che si volga verso la natura e il regno animale, Salgado rintraccia sempre dei sentieri che ci portano a riflettere sul senso della vita.

Lo sgomento di fronte alla disperazione, ai bambini morti per fame o nelle tante guerre che hanno insanguinato l'Africa Nera, è un grido di dolore del fotografo che, da profondo umanista, rifiuta di accettare la presenza del male nell'uomo. La malvagità umana, dissezionata dalla sua fotografia,

sembra così far transitare Salgado nei pressi di un'acuta depressione, dalla quale lo salva un vero e proprio "ritorno alla natura", la scoperta di una ciclicità immanente alla vita: dalla devastazione si può giungere ad una rinascita, da un terreno diventato arido si può rigenerare una foresta. Ecco il nucleo segreto dell'ecologismo a sfondo umanista che sintetizza l'intera poetica di Salgado: una speranza in un ritorno paradossalmente "nuovo", commisurato alla capacità dell'uomo di invertire il senso della propria azione. È anche un ritorno alla terra natia, il Brasile, dopo una vita passata in Francia.

Non mancano certo alcuni momenti di stanchezza e da Wenders ci si poteva forse aspettare una regia più autonoma e meno pedissequamente funzionale alla poetica di Salgado ma *Il Sale della terra* è un film riuscito, al tempo stesso una riflessione sull'uomo, a partire dalla vita di un fotografo, un canto di disperazione e speranza e, in fin dei conti, un vero e proprio saggio sul senso della fotografia, oggi.

GIULIO PIATTI





IL GIRO DEL MONDO
IN 50 FILM

PANORAMI
QUES

LO SCIACALLO

(Nightcrawler)

Regia, Sceneggiatura: Dan Gilroy. Fotografia: Robert Elswit. Montaggio: John Gilroy. Interpreti: Jake Gyllenhaal, Bill Paxton, Rene Russo, Riz Ahmed, Eric Lange, Anne McDaniels, Jamie McShane, Kathleen York, Jonny Coyne, Michael Hyatt. Produzione: Bold Films. Distribuzione: Notorious Pictures. Paese: USA. Anno: 2014. Durata: 117 minuti.



Sceneggiatore molto apprezzato – suo lo script di *The Bourne Legacy* – Dan Gilroy esordisce alla regia con un potente thriller dalle sfumature noir.

Lo sciacallo ruota completamente attorno alla figura di Lou Bloom, un giovane senza lavoro che si divide tra piccoli furtarelli e numerosi corsi online. Quando una sera, dopo aver assistito a un terribile accidente, viene a conoscenza del mondo degli operatori video – persone che riprendono fatti drammatici per rivendere il materiale ai vari network televisivi –, Lou ha un'epifania. Tramite un altro furto si procura dell'attrezzatura video e va in giro per la città in cerca di incidenti, rapine ed episodi di vio-

lenza urbana.

Mentre la sua abilità di operatore cresce, aumenta anche il suo cinismo, portandolo a modificare le scene del crimine per avere una ripresa migliore, sfruttare il suo assistente fino a ricattare sessualmente una spietata direttrice di network disposta a tutto pur di alzare i livelli di share. All'apice della follia, Lou organizza la cattura di alcuni malviventi allestendo alla perfezione un set, causando così la morte di varie persone in nome dell'immagine.

Ruvida critica verso il mondo dei mass-media, apologia del cinismo della società contemporanea, Lo sciacallo arriva dritto allo stomaco senza mai staccare sul pedale della tensione in una Los Angeles quasi sempre deserta, sia di giorno che di notte, in cui la violenza esplose ad ogni angolo e non esistono rapporti umani tra le persone.

In questo desolante quadro urbano si staglia la figura di Lou Bloom – un Jake Gyllenhaal eccezionale per ambiguità e mimetismo –, un ragazzo senza istruzione e senza capacità di empatia, portato alla disperazione da una società che lo

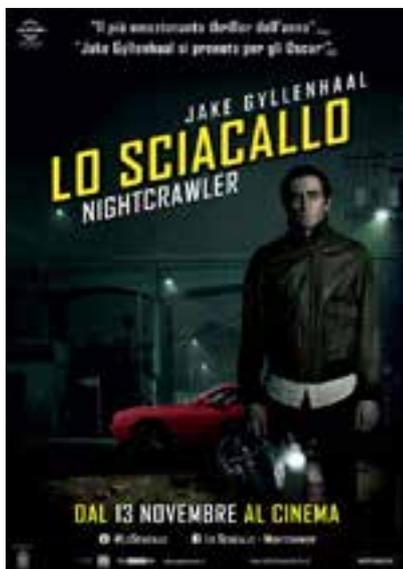
emargina e lo priva di amicizie ed affetti. I soli rapporti che mantiene sono intrisi di ricatti e di uno spietato arrivismo.

Eppure, paradossalmente, Gilroy porta lo spettatore dalla parte del protagonista, confondendo il concetto di "buono" e di "cattivo", giocando sul viso a tratti angelico e a tratti diabolico di Gyllenhaal, senza mai rendere evidente un giudizio o un'accusa verso il suo "anti-eroe".

Il film offre sicuramente un punto di vista originale della storia americana comune dell'uomo che si è costruito il suo futuro da solo, ambientandola in un mondo crudele e in continua competizione con se stesso, dove nessuno rimane ad aspettarti.

Lupo tra lupi, Lou Bloom attraversa il film a velocità estrema; passa attraverso drammi ed omicidi lasciandosi scivolare tutto di dosso, seguito da un occhio distante ed esterno che non riesce ad evitare di mostrare la sua enorme solitudine e ci fa riflettere sul nostro voyeurismo di spettatori ormai incapaci di sorprenderci e di indignarci.

MARCO MASTINO



IL SEGRETO DEL SUO VOLTO

(Phoenix)

Regia, Sceneggiatura: Christian Petzold.
Fotografia: Hans Fromm. Musica: Stefan Will.
Interpreti: Nina Hoss, Ronald Zehrfeld,
Megan Gay, Nina Kunzendorf. Produzione:
Schramm Film Koerner & Weber. Distribuzione:
BIM. Paese: Germania. Anno: 2014. Durata:
98 minuti.



Phoenix, simbolico titolo originale del film evoca la rinascita a nuova vita proprio come la protagonista femminile di questo film: Nelly, ebrea, sopravvissuta ai campi di sterminio fa ritorno a Berlino, paese natale, grazie al supporto offertole dalla sua amica Lene. Con il volto devastato dalle ustioni, Nelly riacquista parzialmente la sua identità per mezzo di un intervento di chirurgia plastica e cerca suo marito Johnny, che non la riconosce. Un personaggio de-umanizzato che una volta destatosi dall'incubo è costretto a riconquistare ciò che il campo di concentramento le ha sottratto.

La donna deve tornare a fare i conti con il proprio passato e può trova-

re la salvezza e pianificare il suo riscatto attraverso l'amore e i sentimenti che nutre verso un uomo che neanche meriterebbe per la glaciale indifferenza che le riserva. Per il marito Nelly è morta, ma l'avidità lo convince a cercare di vedere in lei il fantasma della moglie al fine di poter intascare i soldi dell'eredità della famiglia. La donna accetta di personificare se stessa per smascherare Johnny. Il rapporto che si instaura col marito è una sorta di "ménage à trois" dove Nelly riesce addirittura a essere gelosa di se stessa, nel gioco forzato del cambio di identità.

Scritto con il fidato collaboratore Harun Farocki, scomparso la scorsa estate, il film rivela la forza dell'amore che combatte e resiste anche quando si è sottoposti alle più raggelanti spoliamenti della dignità. Seguendo l'archetipo del kammer-spiel film, che percepiamo nell'essenzialità di campi e controcampi tra i due protagonisti al Phoenix Club, la pellicola appare incorporea, attraversata da personaggi che sembrano piuttosto rappresentazioni dei loro stessi fantasmi. Con Nelly che è riuscita a ritrovare se stessa, il regista cambia registro e inquadra più volte un rigoglioso verde che sembra ritrovare speranza. Petzold continua a concentrarsi su figure femminili fragili quanto

forti, che sanno come reagire.

Con l'allontanamento dai personaggi e una messa in scena asettica e di sottrazione, Petzold attraversa le più emblematiche fasi storiche del suo paese, ma non riesce a essere efficace come con il precedente film, *La scelta di Barbara*, premiato a Berlino. I due protagonisti interpretati dalla diva Nina Hoss e da Ronald Zehrfeld, implodono, soffocando ogni tipo di reazione che ci si poteva immaginare, immobilizzati dall'orrore della guerra vissuta sulla propria pelle e dalla perdita l'uno dell'altro. Dopo aver inscenato la provincia della DDR in *La scelta di Barbara*, il regista affronta la Berlino distrutta, di rosselliniana memoria, con una trama non troppo verosimile e un finale rivelatore in cui l'amore che prova Lene per l'amica è raccontato in maniera desueta.

L'identità di una nazione come quella della Germania si specchia nel volto nuovo, ma martoriato di una donna che cerca tra le macerie la sua identità personale e, in quanto donna, crede nella fedeltà del marito. Un melodramma di ricordo hitchcockiano che indaga dal punto di vista umano la ricerca di un'identità andata perduta con gli orrori della guerra nazista.

ALEXINE DAYNÉ



SI ALZA IL VENTO

(Kaze Tachinu)

Regia, Sceneggiatura: Hayao Miyazaki.
Produzione: Studio Ghibli, KDDI Corporation.
Distribuzione: Lucky Red. Paese: Giappone. Anno: 2013. Durata: 126 minuti



Quando Hayao Miyazaki, al festival del Cinema di Venezia, annunciò il suo ritiro, l'attenzione nei confronti di *Si alza il vento* raddoppiò: ci si aspettava una sorta di summa della sua opera. Eppure il soggetto, un biopic su un progettista di aerei giapponesi, sembrava andare in una direzione opposta, raccontando invece una piccola storia realmente accaduta.

Il titolo, tratto da un noto verso di Paul Valéry, ci ricorda però, fin da subito, che il film non vuole essere la semplice biografia di Jiro Horikoshi, ma l'ultimo tassello di una poetica ormai matura. Il vento che si alza è certamente quello che sostiene il volo di un aereo nel cielo, ma è anche il soffio vitale che ci ani-

ma, l'irresistibile amore per la vita, lo spirito della terra. Percettibile e invisibile, il vento invade ogni fotogramma e, di conseguenza, ogni significato del film: è l'amore per una ragazza tubercolotica, è lo spaventoso terremoto di Tokyo – designato come fosse un attacco di spiriti malvagi –, è un cappello che vola, è, più semplicemente la Vita. Non soltanto un insieme di azioni quotidiane, di attività utili, ma quel preciso istante in cui i personaggi di Miyazaki – come ebbe a dire Roger Ebert – «si siedono per un momento, o sospirano, o guardano un fiume correre, non per far avanzare la storia, ma solo per dare il senso dello spazio e del tempo».

Sostenere che costruire un aereo sia la progettazione di un sogno, percorrere quell'abusato parallelismo tra realtà e mondo onirico, non risulta qui affatto banale, proprio perché immerso in una poetica matura: è un inno all'umanità sognatrice, alla ricerca della bellezza. Miyazaki percorre una strada assolutamente personale, nella quale la meccanica, le valvole, i rivetti sfasati e il vapore non entrano in contraddizione con la natura, ma ne costituiscono anzi la continuazione. Le meravigliose animazioni sono perfettamente integrate con la narrazione e con la colonna sonora, composta da lieder e motivi "classici", in un'asse che vaga tra

l'Europa e il Giappone, in un circolo di continui rimandi.

Si alza il vento è infatti anche un confronto con la Storia e, soprattutto con la Seconda Guerra Mondiale: anche in questo caso Miyazaki fa proprio il racconto, penetrando fin dentro la contraddizione esistente tra costruzione di sogni e possibilità di distruzione. Gli aerei progettati da Jiro diventeranno delle micidiali macchine di morte, ma nello stesso tempo costituiscono una delle più alte realizzazioni dello spirito umano. Da pacifista ed ecologista, Miyazaki si interroga sull'ambiguo rapporto tra sogno e maledizione, tra aspirazione personale ed egoismo, tra genialità e rapacità umane. Se c'è una condanna della guerra, questa si percepisce proprio nella messa a distanza del conflitto, nel suo essere letteralmente fuori dallo schermo, eppure presente, come un macigno invisibile.

Cercando di posizionarsi al di là di quel senso di colpa che ancora oggi attanaglia il Giappone, Miyazaki, con il suo film più personale – e forse meglio riuscito – propone un volo d'angelo sulla realtà: un canto all'uomo e alla natura, all'amore e alla morte, alla bellezza e alla distruzione. *Le vent se lève / il faut tenter de vivre*.

GIULIO PIATTI



SILS MARIA

(Clouds of Sils Maria)

Regia, Sceneggiatura: Olivier Assayas. Fotografia: Yorick Le Saux. Montaggio: Marion Monnier. Attori: Chloë Grace Moretz, Kristen Stewart, Juliette Binoche, Brady Corbet, Johnny Flynn, Claire Tran, Hanns Zischler, Angela Winkler. Produzione: CG Cinéma, CAB Productions, Pallas Film, Arte France Cinéma. Distribuzione: Good Films. Paese: Francia, Germania, Svizzera. Anno: 2014. Durata: 124 minuti



In due capitoli e un epilogo Olivier Assayas, grazie a un'idea suggeritagli dalla sua musa Juliette Binoche, scrive e costruisce, in *Clouds of Sils Maria*, un'ambigua riflessione sulla natura umana in relazione con il tempo e con il succedersi delle stagioni della vita. Tutto il film è pervaso dai nuovi media che circondano le due protagoniste: già dall'inizio, l'attrice Maria Enders e l'assistente Valentine sono impegnate con i rispettivi iPhone nel corridoio del treno per definire organizzazione e appuntamenti di lavoro.

Il film riprende *Eva contro Eva*, in cui il tema primario è la dicotomia fra la realtà e la creazione artistica, filtrata attraverso la rielaborazione del mestiere dell'attore. In



questo caso il ruolo dell'attrice – con occhiali e vestiti scuri – è di una splendida Juliette Binoche, la quale non esita a lasciar scorrere sul proprio volto di cinquantenne ogni singola sfumatura degli stati d'animo del suo personaggio (proprio come la Norma Desmond di *Viale del tramonto*): Maria Enders, un'affermata diva cinematografica è in procinto di rendere omaggio al defunto Wilhelm Melchior, il drammaturgo che vent'anni prima aveva dato inizio alla sua carriera affidandole la parte della giovane Sigrid. Turbata dalla sua morte, la donna dovrà decidere se partecipare al remake della pièce teatrale che le aveva dato la fama, interpretando però ora il ruolo di Helena, donna matura che dipende dall'abile Sigrid e arriva a suicidarsi. Il ruolo di Sigrid viene affidato alla giovane Jo-Ann Ellis, nota più per gli scandali della sua vita che per il suo talento. Maria dovrà confrontarsi con lo spettro del passato, la gioventù perduta, la maturità fisica non ancora accettata e l'inquietante ricordo della morte del personaggio di Helena. A *Sils Maria*, nelle alpi, l'attrice con i capelli corti e senza trucco, prova il suo nuovo ruolo con l'assistente rivivendo questa relazione come quella del dramma *Maloja Snake*.

Il "serpente" di nuvole bianche che si materializza fra le cime delle alpi svizzere, insinuandosi con silenziosa lentezza fra le montagne di fronte allo sguardo estasiato di Maria, dà vita all'essenza stessa del film: l'attimo che scorre. Proprio di fronte a questo momento, le paure della donna si dissolvono e la sua assistente Valentine viene inghiottita nel nulla, senza alcuna spiegazione. A pochi giorni dall'inizio delle prove, la Sigrid di Maria non c'è più ed Helena è il presente, una donna che vive la sua vera età.

La pellicola si configura come un formidabile gioco di specchi in cui si insinua un nuovo elemento-ostacolo, evidente nella presenza di tre figure femminili. Le ellissi, i non detti, gli avvenimenti tragici che avvengono fuori scena sono spunti che lo spettatore deve raccogliere: lo scandalo che travolge Jo-Ann e l'amante, l'attrazione saffica di Maria nei confronti di Valentine e l'epilogo dove Maria sente riaffiorare insicurezze. Un film sul cinema, sul tema delle immedesimazioni, dei doppi, delle crisi di identità, con dialoghi limpidi e lineari eppure complessi che cercano di contenere l'esplosione del dramma.

ALEXINE DAYNÉ

SOLO GLI AMANTI SOPRAVVIVONO

Only lovers left alive

Regia e Sceneggiatura: Jim Jarmusch.
Fotografia: Yorick Le Saux. *Montaggio:* Afonso Gonçalves. *Interpreti:* Tom Hiddleston, Tilda Swinton, Mia Wasikowska, John Hurt, Anton Yelchin, Slimane Dazi, Wayne Brinston. *Produzione:* Recorded Picture Company, Pandora Film Produktion. *Distribuzione:* Movies Inspired. *Paese:* USA. *Anno:* 2013. *Durata:* 123 min.



Come sarebbe vivere per sempre? Molti ne sarebbero entusiasti perché per gli esseri umani il tempo si esaurisce troppo in fretta, e anche per Eve l'immortalità è una benedizione che le ha dato il dono di vedere tutto. Adam, invece, la percepisce come una maledizione poiché ha una predisposizione per la malinconia e la depressione. Egli si addolora così per gli aspetti distruttivi degli uomini, da lui chiamati "zombie": il fatto che facciano la guerra, che siano inclini al razzismo, all'odio e a ogni sorta di divisione.

L'ultimo film di Jim Jarmusch, ambientato di notte con un andamento estremamente lento, è una

storia quasi assente, ma allo stesso tempo molto profonda. Due vampiri affascinanti, romantici e dotati di un gusto estetico raffinato sono i protagonisti di un amore puro che si riannoda attraverso i secoli. Seguendo le indicazioni del regista, Tom Hiddleston interpreta il personaggio come fosse un Amleto nei panni di Syd Barrett, un'anima malinconica, triste e poetica, nel corpo di una rock star. Adam ha i capelli neri ed è magrissimo. Collezione splendide chitarre e compone musica underground per sapere cosa ne pensa la gente, non per aspirare al successo. Il dionisiaco rocker, che vive nella Motown – città con un'importante passato musicale alle spalle - guarda Detroit come la fotografia time-lapse di un fiore che sboccia, appassisce, muore e in cui si assapora la fragilità della vita.

Eve è elegante, ha fluenti capelli bianchi e pelle diafana. La donna si nutre di libri e a Tangeri incontra spesso l'amico e drammaturgo Christopher Marlowe, incarnato dai lineamenti intensi di John Hurt. Questa coppia di esseri rari, come il sole e la luna, ha il dono della creatività umana. Sono entrambi sensibili alla musica, alla scienza, alla poesia, alla filosofia, alla letteratura e all'amore. Non mordono e non uccidono, a differenza di Ava - rappresentazione del vampiro

vecchio stile – famelica e imprevedibile. Anche quando si ritrovano in pericolo, si salvano perché ricordano l'uno all'altra che l'unica ragione di vita è l'amore.

Sin dai tempi dei suoi esordi, Jarmusch concepisce la musica come parte essenziale del fluire della storia e della sua messa in scena. Come le chitarre di Neil Young accompagnavano *Dead Man*, qui il regista compone, con i suoi Sqürl, la colonna sonora del film, avvalendosi della collaborazione del noto liutista Jozef van Wissem. Si prenda ad esempio *Funnel of Love*, brano dell'incipit: una volta celeste comincia a roteare vertiginosamente fino a che le scie luminose non diventano un quarantacinque giri, nella cui spirale sono avvolti anche i personaggi, come se dovessimo intuire di vivere un eterno inizio.

In un mondo in cui la cultura e la bellezza non hanno valore, dove il progresso cede il passo al profitto, questi personaggi reagiscono al decadimento e alla depressione per dar vita a quello che manca. Senza che il film ci dimostri nulla, noi dovremmo aspirare a essere come queste creature che guardano al futuro nella piena consapevolezza del passato, che si prendono cura del mondo e di qualcuno. Solo chi ama può dirsi realmente vivo.

ALEXINE DAYNÉ



STORIE PAZZESCHE

(Relatos salvajes)

PANO
RAMI
QUES

Regia, Sceneggiatura: Damián Szifron. *Fotografia:* Javier Julia. *Musica:* Gustavo Santaolalla. *Montaggio:* Pablo Barbieri Carrera. *Interpreti:* Ricardo Darín, Leonardo Sbaraglia, Darío Grandinetti, Érica Rivas, Julieta Zylberberg, Nancy Dupláa, Oscar Martínez, María Onetto, Rita Cortese, Osmar Nuñez. *Produzione:* El Deseo S.A., Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Kramer & Sigman Films. *Distribuzione:* Lucky Red. *Paese:* Argentina, Spagna. *Anno:* 2014. *Durata:* 115 minuti.



Storie pazzesche è un film a episodi, girato da Damián Szifron e prodotto da Pedro Almodóvar. È ambientato in Argentina e racconta, col piglio della black comedy, una serie di situazioni ordinarie che finiscono per trasformarsi in una farsa grottesca e violenta. Si percepisce, nel succedersi dei differenti racconti selvaggi – titolo originale *Relatos salvajes* – una certa critica alla società, interpretata, di volta in volta, come anonima macchina di potere burocratico o covo di corruzione all'individuo, testardo, stupido o approfittatore. *Storie pazzesche* riesce a ricordare così, pur nel variare del tono, una serie TV come *Black mirror*. Dalla serialità e, più in generale, dal prodotto televisivo, il film

trattiene poi, oltre alla divisione in episodi, il linguaggio della messa in scena, curato e patinato – si notino a titolo di esempio le videocamere fissate alle porte o alle macchine e le lunghe carrellate in avanti e all'indietro. Non tutte le storie hanno la stessa qualità, a livello di scrittura: non sempre il ferocissimo umorismo nero riesce a cogliere nel segno, così come il ricercato effetto pulp non tocca il grottesco parossismo tipico, per esempio, dei film di Tarantino. *Storie Pazzesche* risulta più a fuoco in particolare negli episodi più lunghi, come quello incentrato sull'ingegnere Simón (Ricardo Darin), alle prese con una multa ingiusta e immerso nei gangli di una burocrazia dal sapore kafkiano. La solitudine di un uomo indignato di fronte al potere scatena allora effetti di violenza imprevedibili. Interessante è anche l'episodio dedicato alla ricca famiglia Hamilton, intenta a proteggere in tutti i modi possibili il figlio Santiago, dopo il tragico incidente automobilistico che ha causato la morte di una donna incinta. Si respira qui un'autentica atmosfera di compravendita: la morte di una donna e del suo bambino diventa-

no il pretesto di una trattativa al ribasso tra avvocati e poliziotti. Il vero nerbo centrale del film si trova, però, nell'ultimo esilarante episodio, dedicato al matrimonio di una giovane coppia. Quella che sembrava un'ordinaria festa si trasforma in una vera e propria guerra strategica di posizioni e minacce, che sembra voler proseguire all'infinito. Al di là di ogni possibile evento, la celebrazione deve continuare, il rito deve essere rispettato, le apparenze salvate. Grazie ad un'ottima prova recitativa, si raggiunge qui davvero quella comicità selvaggia, appena sfiorata dagli episodi precedenti: farsa, black humour, satira e violenza trovano un felice connubio, un ferocissimo ma riuscito disequilibrio.

Storie pazzesche è un film divertente, influenzato dalla serialità televisiva e pervaso da un feroce umorismo nei confronti dell'uomo e del potere: la wilderness mostrata da Szifron non appartiene così più soltanto alla natura, ma sembra una potenza squisitamente umana, capace di esplodere violentemente persino a partire dalla più ordinaria delle situazioni.

GIULIO PIATTI



TIMBUKTU

Regia, Sceneggiatura: Abderrahmane Sissako. Montaggio: Nadia Ben Rachid. Interpreti: Ibrahim Ahmed, Toulou Kiki. Produzione: Armada Films, Les Films du Worso. Distribuzione: Academy Two. Paese: Francia. Anno: 2014. Durata 100 minuti.



Attualissimo, quasi un instant movie, *Timbuktu* di Abderrahmane Sissako ci trasporta in Africa, nel Mali, dove una banda di jihadisti ha messo sotto scacco un intero paese, imponendo la shari'ah insieme ad un'assurda serie di regole, più o meno arbitrarie: divieti, tra gli altri, di ascoltare musica, di giocare a calcio, di fumare, di bere alcool. In breve divieto di fare n'importe quoi.

All'interno di questa claustrofobica situazione si muovono tante piccole vicende che forniscono coralmamente un quadro metaforico della vita oppressa dal fondamentalismo islamico: la ragazza costretta in sposa, il jihadista che ama le auto e fuma di nascosto, i

giovani adepti appassionati di calcio, l'imam della comunità radicalmente contrario al fondamentalismo, gli adulteri lapidati a morte. A risaltare è però la storia di un nucleo familiare – padre, madre e figlia – che vive pacificamente nel deserto, ai margini del paese, ma che entrerà tragicamente in rapporto con la realtà di un paese oppresso dal fondamentalismo.

Elemento centrale, in *Timbuktu*, sono certamente le lingue parlate: tamashek, francese, inglese e arabo si mescolano assieme, costruendo una vera e propria torre di Babele dai risvolti a volte ironici. La lingua araba, in particolare, imposta dai fondamentalisti, ma ovviamente poco conosciuta dalla comunità, rende manifesta una volontà violenta, volta utopisticamente a rintracciare a tutti i costi un'origine pura.

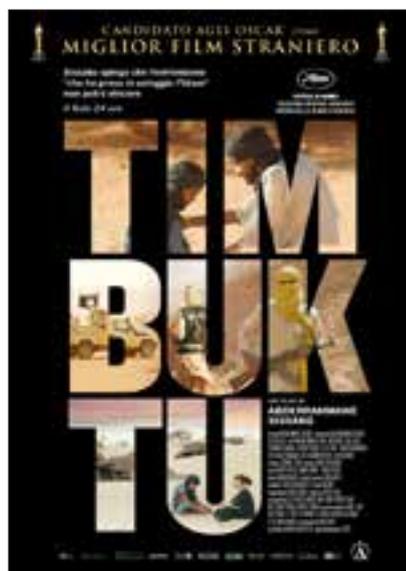
È questo il punto centrale su cui Sissako insiste per tutto il film: la forza jihadista non ha un carattere nazionale di insurrezione anti-occidentale, ma si costituisce come una vera e propria forza esterna che irrompe violentemente su comunità islamiche inermi. Si tratta di veri e propri criminali che, all'ombra di una presunta interpretazione letterale del Corano

perpetrano una serie di violenze, arrogandosi così di fatto il potere politico, giuridico e economico.

Sissako si muove su un registro prevalentemente metaforico, che esaurisce il realismo delle storie per assumere un valore universale: dalla gazzella sfiancata, ma non uccisa alla partita di calcio "mimata", passando per lo splendido trattamento registico del paesaggio desertico, protagonista assoluto del film. I campi lunghissimi forniscono infatti a Sissako la possibilità di soffermarsi su un ritmo di vita differente, fatto di attese e, in generale, sullo stretto rapporto reciproco tra uomo e ambiente.

Quando le storie smarriscono il loro valore metaforico, *Timbuktu* accusa qualche momento di stanca, ricadendo in un certo didascalismo. Quando invece Sissako libra il suo canto lirico, simbolico ed estetico, *Timbuktu* coglie nel segno, trasportando lo spettatore occidentale non soltanto in una terra lontana, ma anche in uno sguardo altro, capace, al di là della semplicistica alternativa occidentale tra paternalismo e condanna, di decodificare criticamente dall'interno una vicenda di scottante attualità.

GIULIO PIATTI



I TONI DELL'AMORE: LOVE IS STRANGE

(Love is strange)

PANORAMI
QUES

Regia: Ira Sachs. *Sceneggiatura:* Ira Sachs, Mauricio Zacharias. *Fotografia:* Christos Voudouris. *Montaggio:* Alfonso Gonçalves, Michael Taylor. *Interpreti:* Marisa Tomei, John Lithgow, Alfred Molina, Cheyenne Jackson, Darren Burrows, Charlie Tahan, Christian Coulson, John Cullum, Harriet Sansom Harris. *Produzione:* Charlie Guidance, Mm...Buttered Pardini Productions, Parts and Labor. *Distribuzione:* Koch Media. *Paese:* USA, Francia. *Anno:* 2014. *Durata:* 98 minuti



Ben e George sono una coppia che vive insieme da ormai quasi quarant'anni felice ed innamorata. Benvoluti dalla comunità e perfettamente integrati nel tessuto sociale, i due conducono serenamente la loro esistenza nel loro elegante appartamento a Manhattan, l'uno facendo il pittore e l'altro insegnando pianoforte e dirigendo persino un coro di una scuola cattolica. Improvvisamente qualcosa arriva a distruggere le fondamenta di questo apparentemente solidissimo equilibrio: la decisione di coronare la loro storia d'amore con il matrimonio. Immediatamente il loro mondo viene sconvolto e la loro serena quotidianità irrimediabilmente compromessa: George

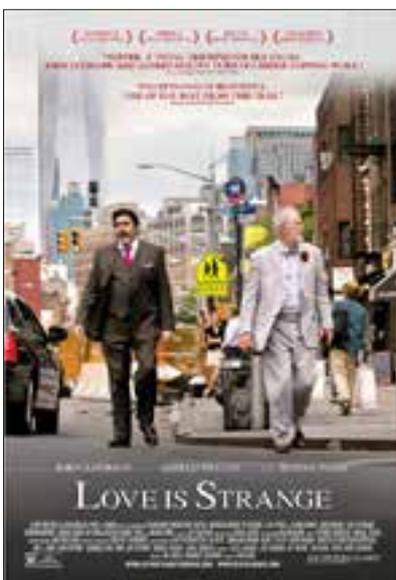
viene subito licenziato per aver ufficializzato la loro relazione, e la sola pensione di Ben non è sufficiente a mantenere il tenore di vita che fino ad ora la coppia poteva permettersi. Costretti a vendere il loro appartamento e non trovando una sistemazione alternativa nell'immediato, i due non possono far altro che separarsi per cominciare una nuova e difficile fase della loro vita. Ben viene ospitato dal nipote a Brooklyn, ma la famiglia non sembra così ben disposta ad accogliere il nuovo inquilino. Soprattutto Joey – il figlio del nipote – che deve condividere con Ben il letto a castello, mal sopporta questa nuova presenza, talvolta piuttosto ingombrante. George è invece accolto da una coppia di poliziotti gay loro amici, ma anche in questo caso la convivenza si rivela ancora più faticosa del previsto: il carattere schivo e riservato del nuovo arrivato viene infatti messo a dura prova dal clima turbolento e festaiolo della casa, sempre invasa da ospiti fino a tarda notte. Ha così inizio per i due un periodo fatto di piccole umiliazioni quotidiane a cui dovranno piegarsi e con cui dovranno confrontarsi; ma è soprattutto la separazione il prezzo più alto da pagare per i vecchi innamorati.

Ira Sachs, regista ebreo, newyorchese e gay gestisce un materiale

che sembra conoscere molto bene, e lo si vede dalla facilità con la quale lavora su personaggi e situazioni, tenute sempre in equilibrio tra il rischio di una retorica buonista e di un pedagogismo da film militante. Proprio questo sembra essere il maggior punto di forza della pellicola: non trascinare una storia d'amore, tanto semplice quanto intensa, nelle secche del sociologismo del film a tesi. La scelta di sdrammatizzare le situazioni si rivela la cifra e lo stile de I toni dell'amore producendo una narrazione che seleziona e sottolinea in modo sapiente i momenti essenziali della vicenda, dandone un'intonazione costantemente dolce amara che spesso sfocia anche in momenti di vero e proprio humour, quasi sempre azzeccati e ben calibrati.

È grazie a questa riuscita operazione di dosaggio e regolazione dei toni che il film guadagna la propria credibilità anche presso il vasto pubblico, evitando il rischio – sempre in agguato per storie come queste – dell'autoreferenzialità e del settarismo.

Un'opera che non condanna e non giudica nessuno, ma tenta semplicemente di appassionare e a volte riflettere.





IL GIRO DEL MONDO
IN 50 FILM

PANORAMI
QUES

TURNER (Mr. Turner)

Regia, Sceneggiatura: Mike Leigh.
Fotografia: Dick Pope. *Musica:* Gary Yershon. *Montaggio:* Jon Gregory.
Interpreti: Timothy Spall, Tom Wlaschiha, Roger Ashton-Griffiths, Lesley Manville, Lee Ingleby, James Fleet. *Produzione:* Film4, Focus Features International (FFI), Lipsync Productions, Thin Man Films, Xofa Productions. *Distribuzione:* BIM. *Paese:* Gran Bretagna. *Anno:* 2014. *Durata:* 150 minuti.



Come già il titolo annuncia, il pittore è naturalmente al centro dell'attenzione, ma invece del solito biopic, Leigh trascende il concetto di opera autobiografica servendosi di questo personaggio già piuttosto in età avanzata per montarci attorno il proprio cinema: la fotografia che restituisce magnificamente la gamma cromatica del giallo, prevalente nei dipinti del romantico inglese, le lunghe inquadrature e i piani sequenza danno maggiore enfasi alla componente visuale senza rinunciare alla narrazione della storia, arguta e incisiva. Il suo racconto aneddotico procede per ellissi e si immerge in un'altra epoca al punto da stordire lo spettatore.

È vero che tutto si concentra sul maestro della luce, ma il regista affida al personaggio secondario una specie di segreto, il solo a svelare pienamente il significato del film. Il padre del pittore chiede a un interlocutore se riesce a scorgere l'elefante in "Bufera di neve: Annibale e il suo esercito attraversano le alpi", ma la sagoma dell'elefante è troppo piccola e questo elemento comunica l'attenzione al dettaglio rivelatore. E forse è proprio nella serva che occorre intravedere l'elefante africano travolto dalla tempesta, senza il quale non sospetteresti l'esercito di Annibale. La domestica non profere quasi parola per tutto il film. Leigh si sofferma con primi piani su questa figura estremamente remissiva mentre Turner parla col padre, con i mercanti d'arte o con i colleghi dell'accademia reale. Non sappiamo se la donna comprenda l'arte del suo padrone, ma di sicuro gli è incondizionatamente affezionata.

Il personaggio di Turner è descritto nella sua umanità materiale, reso eccezionalmente da Timothy Spall, premiato a Cannes 2014. La sua eccentricità è descritta in ogni aspetto della vita quotidiana, dagli atteggiamenti goffi al modo di

avvicinare le donne. Alla brutalità si accompagna una nobiltà d'animo impensata: la schietta galanteria con la quale si dichiara alla vedova che ne diverrà compagna e il momento in cui chiede a una ragazza di suonare Purcell, accompagnandola con il canto. Questo canto unisce in unico gesto le due anime opposte di Turner.

Emerge l'incapacità di Turner di ritrarre soggetti umani perché ha difficoltà ad amare nonostante non sia mai solo. L'essenza del personaggio esprime un tormentato stare al mondo che si traduce nell'orribile grugnito di fronte alla prostituta che cerca di ritrarre o nell'impeto disperato col quale scende in strada, malato, per cercare di ritrarre il cadavere di un'annegata. Prima di spegnersi afferma ancora quanto sia importante per lui la luce e il dagherrotipo in bianco e nero, da cui Turner è attratto e confuso, darà vita al futuro e alla fotografia a cui lui non potrà più assistere. Percepriamo una lentezza all'inizio del film, ma dobbiamo pazientare, aspettando che gli eventi si accumulino. A cavallo tra due epoche c'era Mister Turner e quell'uomo è ciascuno di noi.

ALEXINE DAYNÉ



UNDER THE SKIN

Regia: Jonathan Glazer. *Sceneggiatura:* Walter Campbell. *Montaggio:* Paul Watts. *Fotografia:* Daniel Landin. *Interpreti:* Scarlett Johansson, Paul Brannigan, Robert J. Goodwin, Krystof Hadek, Scott Dymond, Michael Moreland. *Produzione:* Film4, FilmNation Entertainment, JW Films. *Distribuzione:* Bim. *Paese:* Gran Bretagna. *Anno:* 2013. *Durata:* 107 minuti.



Come vede il mondo umano (maschile) un essere non umano, se vogliamo alieno, sicuramente estraneo alla società umana?

Questa sembra essere la domanda che investe gli spettatori sin dalle primissime scene del film e sulla quale il regista si focalizza per tessere una sottile trama fantascientifica, basata sull'omonimo libro di Michel Faber.

Rinunciando a ogni altro elemento presente nel romanzo, Glazer si concentra esclusivamente su un'unica protagonista, Laura (Scarlett Johansson), un essere dalle attraenti sembianze umane che, a bordo del suo furgone, perlustra in lungo e in largo le malinconiche strade scozzesi alla ricerca di

uomini soli, da adescare per scopi non troppo chiari, ma che capiamo non abbiano sicuramente a che fare con il mondo terrestre.

Un posto d'onore nel film viene occupato dal silenzio, fedele passeggero dell'autista-aliena, che sembra servirsi della parola solo per raggiungere il suo scopo primario e cioè convincere i malcapitati a seguirla nella sua casa diroccata per poi dare il via a quello che diventa il rituale del denudarsi; si lascia così spazio al tema musicale, molto efficace e capace di lasciare ben precludere a un successivo momento di tensione.

Ed è proprio nell'azione del denudarsi che si palesa il grande tema dell'opera – rintracciabile peraltro già nel titolo – del corpo nudo, nella sua accezione biologica di pelle e carne e nella sua declinazione metaforica di involucro dell'anima. In maniera delicata ma evidente, infatti, gli uomini si spogliano completamente, senza esitazione, dei propri vestiti, ma soprattutto della propria anima, del proprio io e del loro essere umani, inebriati davanti alla formosa

aliena che li trascina lentamente nel baratro di uno scuro e oscuro liquido.

Quello che, forse volutamente, manca nel film è un'operazione di immedesimazione in un qualsivoglia comportamento o scelta di Laura. Glazer ripulisce completamente le immagini, anche dal punto di vista della fotografia e della messinscena, da qualsiasi tentativo di spettacolarizzazione e quindi di coinvolgimento empatico. L'ambientazione scarna dei paesaggi scozzesi e una fotografia asettica e ovattata sono scelte registiche che sembrano andare esattamente in questa direzione.

Accolto non senza critiche alla Mostra del Cinema di Venezia, *Under the skin* rimane comunque un tentativo di connubio, se non altro singolare, tra il genere fantascientifico e temi da questo tradizionalmente distanti quali il fascino femminile, il silenzio e la quasi totale mancanza di azione. A voi spettatori l'arduo compito di giudicare se tale tentativo sia riuscito o meno.

CAROLINA ZIMARA





IL GIRO DEL MONDO
IN 50 FILM

PANORAMI
QUES

VERGINE GIURATA

Regia: Laura Bispuri. *Sceneggiatura:* Francesca Manieri. *Soggetto:* Elvira Domes. *Fotografia:* Vladan Radovic. *Montaggio:* Carlotta Cristiani, Jacopo Quadri. *Interpreti:* Alba Rohrwacher, Lars Eidinger, Flonja Kodheli. *Produzione:* Vivo film, Colorado Film Production con Rai Cinema, Bord Cadre films, Match Factory Productions, Era Film. *Distribuzione:* Istituto Luce Cinecittà. *Paese:* Italia. *Anno:* 2015. *Durata:* 90 minuti.



Camera a mano, piglio documentaristico, storie di confine e di identità: una parte consistente del cinema italiano contemporaneo – si potrebbero citare, su tutti, Andrea Segre e Alice Rohrwacher – sembra andare in una direzione precisa, e *Vergine Giurata*, di Laura Bispuri, tratto dall'omonimo romanzo di Elvira Domes, non sembra fare eccezione.

Siamo tra le montagne dell'Albania, in una comunità all'interno della quale si rispettano ciecamente le consuetudini prescritte dall'antico codice Kanun. Hana,orfana, viene adottata da una famiglia del posto. Manifestando sin da subito curiosità e predisposizione

per attività rigidamente riservate ai maschi, decide di diventare una "vergine giurata", ovvero una donna che, rinunciando alla propria sessualità, viene considerata a tutti gli effetti un uomo. Nel frattempo Lile, la sorella, scappa in Italia, per evitare un matrimonio combinato. Diversi anni più tardi, dopo la morte della madre, Hana bussa alla porta di Lile.

Il film possiede una struttura a flashback: accanto alle vicende italiane, riaffiorano attimi del duro passato comune alle due sorelle che, in una società rigidamente patriarcale, nella quale la donna non è più che una proprietà, si rifiutano di accettare, ognuno a proprio modo, un destino già scritto.

Ciò che colpisce, nel film, è sicuramente la calibrata capacità di narrare la vicenda, attraverso una scrittura che dà una giusta consistenza alla drammaticità degli eventi, senza mai farsi prolissa. La Bispuri spoglia infatti la vicenda da ogni retorica, mantenendo uno sguardo asciutto, lucido, che non ostenta i sentimenti, pur mettendoli sulla scena.

Dal punto di vista registico, oltre alla shaky cam, che dona al film un'evidente coloritura documentaristica, *Vergine giurata* evidenzia un

perfetto bilanciamento tra esigenze formali e necessità narrative. Le dure e potenti immagini della vita di montagna, le belle scene subacquee e la generale insistenza sulla corporeità non scadono mai in un vuoto formalismo, ma danno forma a un racconto solido, vivo. Al centro c'è il tema dell'identità, trattato non direttamente, con una condanna o una presa di posizione, ma esplorato in modo obliquo, incrociando le tematiche del genere, della sessualità e del nesso genetica-cultura a partire dalla concreta esperienza di Hana-Mark, splendida creatura androgina, interpretata da Alba Rohrwacher.

Vergine giurata non si esaurisce nel raccontare la storia di una violenza, di una castrazione identitaria a cui fa seguito una semplicistica "emancipazione". Ciò che Hana-Mark scopre, incisa sulla sua pelle, è l'estraneità a un discorso binario, a una scelta di campo; è, in altri termini, una nuova, decisiva libertà, quella di "non essere per forza qualche cosa". Fuori dalla gabbia dell'essere, si spalanca la forza di un divenire inarrestabile, così come lo ha inteso Gilles Deleuze: divenire-intenso, divenire-animale, divenire-impercettibile...

GIULIO PIATTI



VIVIANE

Regia: Ronit Elkabetz, Shlomi Elkabetz. *Fotografia:* Jeanne Lapoirie. *Montaggio:* Joel Alexis. *Interpreti:* Simon Abkarian, Rami Danon, Ronit Elkabetz, Sasson Gabai, Menashe Noy, Roberto Pollak. *Produzione:* Arte France Cinéma, Canal+ France, DBG / deux beaux garçons. *Distribuzione:* Parthenos Distribuzione. *Paese:* Israele, Francia, Germania. *Anno:* 2014. *Durata:* 115 minuti.



Da *L'amore bugiardo* a *Hungry Hearts*, passando per *Viviane*, il 2014 sembra a tutti gli effetti consacrato all'indagine della violenza che si genera all'interno della vita di coppia, intesa come dispositivo di potere e sopraffazione. Se però i lavori di Fincher e Costanzo tendono a riattivare una tradizione cinematografica occidentale – Bergman, Polanski e Cassavetes su tutti – Ronit e Schlomi Elkabetz si volgono verso il mondo ebraico, donando così al film una coloritura differente.

Dramma teatrale, girato integralmente all'interno di un tribunale rabbinico, *Viviane* racconta l'interminabile storia del processo di divorzio dei coniugi Amsalem. Se

la bella Viviane, dopo decenni di liti e incomprensioni, è veramente decisa a ottenere la separazione, Elijah, uomo di fede, è altrettanto fermo nel proposito di rifiutare la proposta della moglie. La vicenda si svolge in uno spoglio tribunale rabbinico che applica rigidamente la Torah: in casi come questo, è soltanto l'uomo a poter liberamente decidere di concedere il divorzio.

Il processo, coordinato da tre anziani rabbini, si protrae a fasi alterne per circa cinque anni, portando allo scoperto i più intimi momenti della vita dei due coniugi. Il tribunale diventa un campo di battaglia tra Viviane, difesa dall'avvocato e amico Carmel e Elijah, aiutato dal fratello Shimon. Il film scava così nel carattere dei due personaggi, nelle loro fragilità, nella loro testardaggine: si scopre ad esempio il violento sadismo di Elijah, che all'ombra del suo amore per Viviane, rivela un'implacabile crudeltà nel voler umiliare sino in fondo la moglie.

La vicenda assume così evidenti accenti kafkiani, che mettono a nudo i paradossali meccanismi del tribunale, impegnato, nel cieco rispetto di una tradizione, a perpetrare una profonda ingiustizia nei

confronti di Viviane. Da Kafka, il film trattiene un umorismo sardonico capace talvolta di distendere la drammaticità degli eventi.

L'imperante maschilismo della chiusa comunità ebraica viene dissezionato dallo sguardo degli Elkabetz: nell'apparente imparzialità dei tre giudici, affiora sempre qualche parola di simpatetica comprensione nei confronti del marito e nel contempo una velata insofferenza verso le recriminazioni di Viviane. Sarebbe più semplice se la donna tornasse dal marito, definito da più testimoni come marito modello e padre impeccabile.

Dramma da camera, *Viviane* ricorda di Dreyer, nel tentativo di fare dei luoghi un teatro di sentimenti: l'angusto tribunale, che ostacola la libertà di Viviane è filmato alla stregua di una prigione, in un'atmosfera fortemente claustrofobica. Nei passi di Viviane, nella sua lotta per la libertà si vede però brillare la luce di una speranza possibile, al di fuori del soffocante spazio di ingiuste consuetudini. Come ci insegna la stessa eschatologia ebraica, il vero mondo è sempre di là da venire.

GIULIO PIATTI



WHITE GOD – SINFONIA PER HAGEN

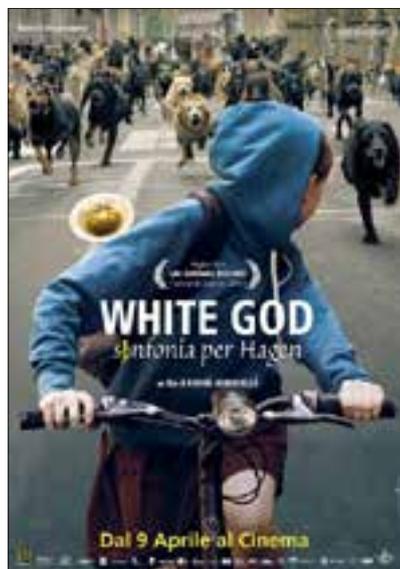
(Lili & Hagen)

Regia: Kornél Mundruczó. *Sceneggiatura:* Kornél Mundruczó, Viktória Petrányi, Kata Weber. *Fotografia:* Marcell Rév. *Montaggio:* Dávid Jancsó. *Musica:* Asher Goldschmidt. *Interpreti:* Zsófia Psotta, Sándor Zsótér, Lili Horváth, Szabolcs Thuróczy, Lili Monori. *Produzione:* Proton Cinema, Pola Pandora Filmproduktions, Filmpartners. *Distribuzione:* Bolero Film. *Paese:* Ungheria, Germania, Svezia. *Anno:* 2014. *Durata:* 119 minuti.



Premiato all'ultima edizione del Festival di Cannes nella prestigiosa sezione "Un certain regard", il sesto film del giovanissimo e prolifico regista ungherese Mundruczó, racconta la storia di un branco di cani "bastardi" che si ribellano all'intolleranza dell'uomo, seminando il panico in una Budapest spettrale e isolata. Il loro capobranco è Hagen, un meticcio, che a seguito dell'abbandono da parte del padre della sua padroncina Lili, si trova a dover affrontare soprusi e maltrattamenti, arrivando a combattere in un'arena clandestina contro altri cani.

Evitando fin da subito il rischio di girare un classico film per ragazzi



con protagonisti gli animali, Mundruczó trasforma la vicenda di Hagen in un'allegoria del razzismo e della crisi di valori nell'Europa di oggi. L'ordine che vige nella Budapest del film è infatti sorretto sul nulla e a un'apparenza elegante e borghese fanno da contraltare isole devastate, ma libere, in cui scorrazzano i cani meticci abbandonati dai padroni per evitare di pagare la tassa imposta dal governo a favore dell'acquisto di cani di razza.

Uomini e animali appaiono lontanissimi, come a rappresentare da un lato rigore e serietà, dall'altra disordine e istintività, e sembrano vivere due dimensioni parallele: non ci sono contatti tra loro, solo rapporti insani e violenti atti all'annientamento di una delle due parti. In mezzo a questo mondo di contrasti si inserisce la figura di Lili, una ragazzina che fa di tut-

to per recuperare l'amato Hagen e che vive la sua voglia di libertà senza mezzi termini.

Il rapporto difficile col padre la fa continuamente scappare verso una realtà, quella di alcool e droghe, che non le appartiene e la presenza del suo cane sembra essere il suo solo interesse. A tratti pifferaia di Hamelin con la sua tromba sempre nello zaino, Lili è l'unico essere umano in grado di instaurare un contatto vero con il branco scatenato di cani e di mostrare la verità a una persona disillusa e senza più aspettative come il padre. L'unico linguaggio – sembra voler mostrare Mundruczó – risulta la musica, lingua universale per eccellenza e solo strumento nelle mani dell'uomo per comunicare senza ipocrisie o costrizioni.

MARCO MASTINO

GUY MADDIN AND EVAN JOHNSON THE FORBIDDEN ROOM

La crise s'est installée entre les membres de l'équipage. La sueur coule sur le front des marins et tous les regards se dirigent maintenant vers la même personne. La seule qui peut éviter la tragédie. Le Capitaine, dont on ne connaît pas le nom, est aux commandes d'un sous-marin à la dérive dont les machines sont sur le point de s'arrêter. Le poids de tonnes d'eau de mer pèse sur la tête de ses hommes et le salut semble plus lointain à chaque seconde qui passe... Mais attention, puisque rien n'est ce qu'il semble.

Cette scène est précédée par des titres d'ouverture - pas tellement épileptiques comme ceux de *Enter the Void* de Gaspar Noé, mais beaucoup plus conscients de la matière présentée. Préparons-nous, parce que le sous-marin est en fait une salle de projection et le capitaine s'appelle Guy Maddin... Et toute l'eau qui menace de mettre fin à l'aventure se révèle comme une sagesse filmique tout aussi écrasante. Retournons à l'écran où les marins nous attendent. Dans ce qui pourrait être un dernier acte désespéré, ils se sont dirigés vers une pièce dont, jusqu'à très récemment, l'accès était strictement interdit. Et nous connaissons maintenant le titre de celle qui sera probablement l'une des expériences cinématographiques les plus extrêmes (et donc stimulantes) de toute l'année.

Avec *The Forbidden Room*, le plus célèbre directeur de la non moins légendaire Winnipeg, unit ses forces à son compatriote et collaborateur régulier Evan Johnson pour nous emmener vers l'abîme même du cinéma. Une fois franchie la porte interdite, nous nous

trouvons, en un clin d'œil, au cœur de la jungle la plus exotique. Quelques secondes après, nous sommes au sommet d'un volcan sur le point d'exploser... Et quand nous croyons avoir repris conscience, nous nous rendons compte que nous sommes prisonniers dans le rêve de la moustache d'Udo Kier.

Alliant la magie noire de son propre univers avec l'essence du cinéma des pionniers (ce cinéma qui était en train d'apprendre à être lui-même), Maddin fait exactement la même chose avec le cerveau du spectateur prêt à commencer un des voyages les plus incroyables de sa vie, à travers l'espace et le temps, sans bouger de sa chaise. Le saut d'une scène à l'autre se produit avec la même fluidité avec laquelle se démasquent les demandes et les besoins des films d'aventures, romantiques ou d'horreur; avec la même facilité avec laquelle la caméra nous introduit auprès d'interprètes du calibre d'Udo Kier, Geraldine Chaplin, Mathieu Amalric ou Charlotte Rampling, tous dans une multitude de rôles.

La narration débridée - qui est la marque de la maison Maddin - correspond à une odyssée excitante à travers éléments les plus reconnaissables des genres cinématographiques les plus emblématiques. Chacun d'entre eux est représenté à travers la pureté des premiers jours, encore loin de l'édulcoration causée par une industrie qui, grâce au cinéma d'auteur, est présentée comme une menace tapie dans un futur lointain.

Avec la proximité du premier plan, la preuve de ce qui au départ semblait impossible a fini par se matérialiser dans plus de deux heures au cours

desquelles la cinéphilie, transformé en sorte de monstre "cinéphalique", se présente comme quelque chose au delà de la simple agglomération de données.

Dans *The Forbidden Room* il y a beaucoup de connaissance de cause, ce qui, couplé avec la volonté d'expérimenter déjà bien connue chez Guy Maddin, fait que la déconstruction absolue se renverse dans son contraire. Plus ou moins ce que Bruno Forzani et Hélène Cattet ont fait avec le "giallo" filmique (*Amer* et *L'étrange couleur des larmes de ton corps*), mais avec une bien plus grande ampleur.

À mi-chemin entre l'investigation historique (complètement romanesque) et la séance de psychanalyse la plus dérangée, le film, qui s'ouvre, pourquoi pas, en citant le Nouveau Testament («*Lorsqu'ils furent rassasiés, il dit à ses disciples: Ramassez les morceaux qui restent, afin que rien ne se perde - Jean 6:12*»), est sans aucun doute un banquet de "Forgotten Silver" (d'après le fameux mockumentary dirigé par Peter Jackson et Costa Botes) de proportions bibliques. La dissection du corps est réalisée par sa réinvention, à l'image et à la ressemblance de son nouveau créateur. Celui-ci est une sorte d'alchimiste qui aime mélanger le silence avec le son déformé; le noir et blanc avec les couleurs plus affectées par les procès chimiques. Avec cette classe magistrale, Guy Maddin confirme, du coin le plus sombre de son propre subconscient (et peut-être du nôtre aussi) que le celluloid est en effet le matériau dont sont faits les cauchemars.

VÍCTOR ESQUIROL MOLINAS

MIGUEL GOMES

AS MIL E UMA NOITES

CANNES

Il primo paradosso, per un film che alla fine è costato più di tre milioni di euro (oltre che per il dichiarato terrore del nulla – come può essere una mattina vuota sul set, senza idee e senza previsioni di riprese all'orizzonte – sarà per questo che subito, all'inizio, il cineasta tenta la fuga...); che si è imposto il salto mortale all'indietro di girare in 35mm e in 16mm, e che a un certo punto ha sognato sequenze in 70mm, rinunciandoci poi perché aveva già speso tutto per l'esplosione seminale – nel senso proprio de *Il seme dell'uomo* di Marco Ferreri, famoso esempio di apocalisse cetacea in riva all'Europa (chissà se Miguel Gomes l'ha mai visto), dell'immensa carcassa di una balena spiaggata; che si è espanso a dismisura in tre film-episodi che ne contengono decine di altri; che ha battagliato dal primo all'ultimo giorno fra realtà e finzione; che ha scelto da un lato la struttura forte, anche se disseminata, delle *Mille e una notte*, e dall'altro quella implosa liquida frattale, anche se di solida atrocità, della crisi economica e politica del Portogallo e dunque dell'Europa tutta (un'Europa che qui già si autoprofetizza 'malata' di medio oriente: non solo Scheherazade, ma anche Baghdad reinventata a Marsiglia...); il primo paradosso di *As Mil e Uma Noites* è la capacità e l'intuizione di liberarsi della forma, dell'idea stessa di forma-cinema, e di fare proprio un cinema-liberato, di una densità quasi apocalittica nel tracciare sentieri e continuamente interromperli interpolando incroci, derive, accecamenti, aggiramenti, cascate di idee e possibilità, ma al tempo stesso generosa nello sforzo di ricomporre ciò che nella vita sembra sempre irrimediabilmente sfuggire.

Detto che anche la scrittura su un

film del genere (quale genere? nessuno dei conosciuti, questo è il punto), dovrebbe e vorrebbe risentirne in termini di vorticosità, è forse meglio limitarsi per ora a notarne la semplice complessità del gesto: da un lato l'idea di un'immagine febbricitante, che muta continuamente tono e ritmo, che più che montarsi sembra ogni volta trasferirsi, modularsi sulle volute di una narrazione illimitata, inerpandosi o spesso scivolando repentina su un differente piano di visione alla ricerca di un'armonia nel pastiche; dall'altro (e questo conflitto perpetuo è forse l'unica vera forma del film) la scialba immutabilità dell'ordine europeo che spoglia le anime e si mangia le vite ancor prima di decretarne la rovinosa caduta finanziaria (da cui appunto l'incandescenza del rapporto fra tempo e denaro che sta alla base della lavorazione stessa del film).

Difficile dar conto della pluralità varriopinta di fatti e persone messe in campo (alla rinfusa: operai in lotta, magistrati disperati, banditi trasmissibili, droni, galli che si presentano alle elezioni, allevatori illegali di fringuelli, cani fantasma, coppie suicide, riunioni politiche per peni in erezione, amori folli, anziani, bambini, gruppi di nudiste brasiliane, band psichedeliche, fughe, ritorni, orge, immigrazione, esilio, commemorazioni, scontri di piazza, racconti, storie, didascalie...), anche se un filo rosso è costituito – ultima propaggine forse di un'altra storia che comincia da Luis Buñuel e arriva a Manoel de Oliveira – dalla presenza degli animali: cammelli, balene, galli, fringuelli, teste di mucca parlanti, cani... certo, è un'Arca di Noè, ma è anche proprio che l'animale, slegato dalle sovrastrutture degli umani, fornisce quello stimolo anti-psicologico che permette al film

di aprirsi, di spalancarsi continuamente su se stesso e altrove. Magari a sua volta guidato da una colonna sonora che lavora un'ulteriore dislocazione, variando versioni e spaesando l'immagine e affrescato da una luminosità pittoricamente soleggiata, ma capace di corpose ombreggiature e effetti speciali splendidamente semplici e artigianali, opera di Sayombhu Mukdeeprom, usuale collaboratore di Apitchapong Weerasethakul.

Poetico e politico si sarebbe detto una volta, oggi invece diciamo semplicemente che il cinema stupisce ancora per capacità di documentare la realtà fantasticandola. Del resto, tutto il percorso di Gomes che va da *A Cara que Mereces* e *Aquele Querido Mês de Agosto* fino a *Tabu* e *Redemption*, è scandito da una sottile energia autotrasformatrice che rode dall'interno le immagini e serve al cineasta come proposito etico e linguistico basato su una continua perdita di coscienza rispetto a quello che si sta documentando. *As Mil e Uma Noites* porta alle estreme conseguenze questo discorso, capovolgendone i termini: per documentare la realtà (anzi proprio l'essere vivi oggi) perde consapevolezza del reale, ciò scatena una tempesta di universi paralleli i quali tuttavia, a forza di fughe in avanti, disegnano un portentoso mosaico di memorie vive, di storie vere e brucianti che, in quanto tali, come un serpente che si morde la coda e ne è ben contento, si riagganciano alla realtà, la ritrovano dall'altra parte, mostrando infine di non aver mai smesso di cercarla, di appellarla, di far fronte all'ineffabile che le è proprio.

LORENZO ESPOSITO



EL ABRAZO DE LA SERPIENTE

CIRO GUERRA

CANNES

Dans le scénario amazonien impitoyable qui sert de toile de fond à *El abrazo de la serpiente*, l'affrontement entre la colonisation occidentale et la pureté indigène que le film présente dès les premiers plans est déjà écrasant en soi, mais le film de Ciro Guerra fait épreuve d'une ambition et d'une complexité énormes. Le spectateur doit se confronter non seulement avec une situation historique et un paysage sauvage, mais aussi avec l'analyse fascinante proposée dans le cadre de l'invasion chrétienne de la forêt derrière laquelle tant de civilisations fragiles se sont barricadées.

Dans *El abrazo de la serpiente* on trouve deux temps distincts, l'un dans les premiers va-et-vient du XX^e siècle et l'autre pendant les années quarante. Les deux scénarios partagent le même protagoniste, Karamakate, un indigène qui doit faire face à deux explorateurs occidentaux. Le premier, Theo (Jan Bijvoet), est grièvement blessé et il sait que Karamakate peut sauver sa vie. Le deuxième, Evan (Brionne Davis) arrive en Amazonie guidé par les commentaires et les références de Theo sur une plante qui guérit les blessures.

Le voyage de Karamakate et de ses compagnons de canot affiche une dichotomie qui entre en dialogue avec les nombreuses ellipses qui ponctuent le film. Il y a deux films en parallèle, mais le fait qu'ils se développent ainsi donne lieu à des débats plus pertinents: d'une part, l'évolution du personnage de Karamakate dans l'univers de l'Amazonie dans lequel il a vu périr sa culture ancestrale; de l'autre, la relation entre le monde occidental et un lieu qui est perçu comme à la fois inconnu et fragile.

Car, hormis l'objet de l'enquête que soulève l'étude de Karamakate, dont la transformation nous sommes incapables de comprendre jusqu'à la fin du film, *El abrazo de la serpiente* est un film qui repose sur les échecs de l'esprit colonisateur absolument destructeur.

L'éternelle culpabilité, qui encore aujourd'hui pèse sur les épaules des civilisations conquérantes, est présente du début à la fin du film, mais ce sont les aventures de Theo et Evan qui l'approchent à une dimension plus actuelle et compréhensible. Ce qui semble éloigné dans le temps grâce à une photographie en noir et blanc et à un paysage exotique, secoue le public lorsque les personnages deviennent humainement décevants. On le sait très bien: les mêmes erreurs répétées maintes fois.

Le bouc émissaire que porte sur soi le personnage de Theo, éloquent et démagogique (selon le contexte qu'on veut lui donner), en disant qu'aux Indiens on ne peut pas permettre de «ne pas apprendre», est lui-même un résumé des justifications occidentales face au rouleau compresseur culturel que représentaient jadis les casques métalliques et les croix chrétiennes, incarnés aujourd'hui par les chaussures Nike et la pomme grignotée (Apple).

En prenant distance des personnages, et de l'histoire du groupe qui navigue sur les eaux de l'Amazonie à la recherche d'une plante à priori si puissante, *El abrazo de la serpiente* épouse de nouveaux sujets à chaque vogue. Le film devient ainsi un film-fleuve soumis aux étapes de la route et des paysages qui se dessinent en elles. La plus importante d'entre elles est une mission catholique qui dans le premier récit

est un reflet du stéréotype édifiant et condescendant qu'on donne à l'Eglise, et dans le second devient le centre d'une secte terrifiante qui rappelle *Apocalypse Now*.

Cette folie aux accents herzogiens se termine avec un hommage hypnotique à *2001: A Space Odyssey*, et acquiert ainsi une dimension existentielle comparable à son référent, mais peut-être avec un brin plus d'humanité pour la façon dont il crée un lien entre le cosmique et le spirituel de ces mondes qu'au début on voyait si lointains et séparés. Car, au final *El abrazo de la serpiente* est un film réconciliateur. Il met en évidence les coupables et relate les atrocités perpétrées sur les victimes, mais aussi il leur donne une sorte d'humanité et leur permet de se racheter dans une fermeture qui est épique, passionnante et merveilleusement ambitieuse.

El abrazo de la serpiente est un film qui prend également soin de chaque détail de son portrait amazonien: comme l'accent catalan de l'un des missionnaires; son patrimoine cinématographique, avec ses interminables références à d'autres films; ou ses aspirations esthétiques, du moment que le film est profondément beau dans la dualité chromatique de ses ombres et la pureté de l'endroit filmé. Alors qu'une approche marquée par un style aussi assuré aurait pu donner lieu à un film erratique et prétentieux, ce qui nous reste est un chef-d'œuvre d'une force balayante.

EMILIO DOMÉNECH


 GEORGE MILLER

MAD MAX: FURY ROAD

CANNES

Il cinema western non è mai scomparso. Nel corso della storia della settima arte si è trasformato, è "uscito" dal suo genere per "rientrarvi" in altri. La saga di *Mad Max* - finora composta di quattro opere di cui *Mad Max: Fury Road* (presentato in anteprima al festival di Cannes 2015) è il capitolo più recente ma non conclusivo, essendo già annunciato il quinto titolo, *Mad Max: The Wasteland* - ne è un esempio perfetto. Sembrava essersi conclusa trent'anni fa, nel 1985. Invece, e con ancora più furiosa visionarietà, è risorta riportando in primo piano la figura dell'eroe solitario in azione in una terra devastata, post-apocalittica, dominata dal giallo oro del deserto che acceca durante il giorno e dal blu elettrico che rende le notti simili a costellazioni gotiche.

Tutto iniziò nel 1979 quando l'allora trentaquattrenne australiano George Miller esordì nel lungometraggio con *Mad Max* (uscito in Italia come *Interceptor*), film leggermente distopico, ambientato «a qualche anno da ora», ma dove il mondo non era ancora stato annientato da una guerra in nome delle risorse primarie. Soltanto al termine di quel film, il protagonista (interpretato dal ventitreenne Mel Gibson, quasi esordiente), poliziotto di strada a caccia di criminali e sadiche bande in motocicletta, diventerà il classico "cavaliere solitario" di tanto cinema western. E lo diventerà a seguito di una tragedia: moglie e figlia piccola uccisi in mezzo a una strada, in fuga da aggressori motorizzati. Quello fu l'ultimo contatto di Mad Max con il

mondo prima della contaminazione. Solo, in una strada deserta, a piedi o all'interno della sua auto, con gli occhi aperti e chiusi, e visioni che lo tormentano come in incubo da film noir o anticipatore dei detours di David Lynch.

Mad Max non si sposterà mai da quella strada deserta, anche se di strade, nei film successivi, ne percorrerà molte. Ma tornando sempre al punto di partenza. In tal senso, la saga di *Mad Max* è una sorta di loop, di videogioco, dove alla fine di ogni missione compiuta, per portare in salvo non tanto se stesso quanto personaggi e comunità braccate da dittatori e in lotta per la sopravvivenza, l'eroe si allontana, ritrovandosi on the road o, come nel finale di *Mad Max: Fury Road*, sparendo tra la folla dopo essere sfuggito, proprio come un fantasma, all'abbraccio dell'imperatrice Furiosa, leader delle donne guerriere. Comunque e sempre altrove, perché solo così si compie il suo destino.

La storia, nella saga di *Mad Max*, assume sempre meno rilevanza. È un pre-testo per la costruzione di coreografie in pieno deserto o nelle cavità dei luoghi abitati da tiranni e schiavi. George Miller, regista di tutta la serie, ha realizzato con *Mad Max*, facendolo e ri-facendolo, la sua magnifica ossessione. E, dopo *Interceptor - Il guerriero della strada* (1981) e *Mad Max - Oltre la sfera del tuono* (1985, diretto con George Ogilvie), ha ripreso ad alimentarla. Non deve stupire che, nel frattempo, Miller abbia girato due film d'animazione (*Happy Feet* e *Happy Feet 2*) e

l'avventura fantastica *Babe va in città*. Infatti, di film in film *Mad Max* ha mantenuto non solo la consistenza del western (basti pensare ai ripetuti assalti nel deserto e tra i canyon con le autocisterne al posto delle carovane e i cattivi in sella a veicoli fantascientifici al posto degli indiani a cavallo), ma ha anche fatto spazio all'avventura più esplicita e, soprattutto in *Mad Max: Fury Road*, pur in maniera indiretta, all'animazione. Se nel ritorno di *Mad Max* (con Tom Hardy per la prima volta nel suo ruolo) la sabbia del deserto può trasformarsi in un muro-onda che invade lo schermo, dei fucili possono lanciare fiamme colorate come in un cartoon e dei guerrieri lanciarsi all'assalto delle prede volando in cima a lunghe aste, corpi fra l'animazione e il cinema d'azione orientale.

Nel deserto di George Miller tutto può accadere. I generi del cinema si danno raduno in cerca di nuove esperienze. La strada asfaltata non esiste più. Ovunque, a inondare personaggi che sembrano sorgere da una striscia di fumetto, c'è solo quell'immensità sabbiosa che non conduce da nessuna parte. E così, a un certo punto, all'eroe solitario, a Furiosa, alle amazzoni giovani e anziane, non resta che tornare indietro, rifare la stessa strada al contrario. Sta lì, in quella decisione presa per necessità, per cercare un'ultima possibilità di salvezza, il senso del film e di tutta la saga. Percorrere e ripercorrere all'infinito la stessa linea tracciata, spingendo il cinema nei territori della sperimentazione.

GIUSEPPE GARIAZZO



PHILIPPE GARREL L'OMBRE DES FEMMES

CANNES

Di film in film, con una costanza che ha del prodigioso se pensiamo che tutto ha avuto inizio nel 1964, quando non aveva che 16 anni, Philippe Garrel porta avanti il suo particolare linguaggio dei sentimenti. Film dopo film si ha l'impressione di assistere a una personale vita parallela (del regista?), dove i volti e i corpi degli attori cambiano e seguono il passaggio delle stagioni, ma il sentimento di fondo resta lo stesso. Si respira un'aria di famiglia nelle opere di Garrel, anche in quelle dove suo padre o suo figlio non sono presenti. E' il gioco del riconoscimento, tipico di quel cinema che ha preso il là dall'esperienza della Nouvelle Vague. Un cinema che esprime la volontà di parlare a un gruppo di spettatori che si potrebbero chiamare per nome, come spesso solo per nome si chiamano i personaggi dei suoi film.

In quest'ultimo, bellissimo, capitolo l'uomo si chiama Pierre. Fa il regista di documentari ed è accompagnato con devozione nel suo lavoro da Manon, sua moglie. Mentre Pierre sta conducendo una ricerca sull'eredità della resistenza, l'incontro con una giovane stagista lo porta a mettere in serio pericolo il suo matrimonio. La filmografia di Garrel è punteggiata da incontri come questo, che dietro forme semplici – qui avviene nell'oscurità di un archivio – aprono avventure sentimentali irresistibili. Sono incontri in cui caso e destino si mescolano in modo indissolubile lasciando l'uomo incapace di reagire. Gli uomini di Garrel hanno un modo tutto loro di piegarsi alle onde del-

la vita, sapendo che contro questa particolare forma di fato moderno, che per seguire il desiderio del momento ci spinge all'infelicità, non c'è nulla da fare. Questa forma di codardia o di rassegnazione trova nello sguardo eternamente malinconico di Stanislas Merhar uno dei migliori interpreti. Ecco allora che *L'ombre des femmes* compie un salto originale: invece di seguire la deriva dell'uomo il film – scritto da Jean-Claude Carrière – opera quello che si potrebbe chiamare uno scavalcamento di campo. Per la prima volta – a mia conoscenza – Garrel accoglie il punto di vista di una donna, filmando la reazione al tradimento e al dolore. Clotilde Courau, nei panni di Manon donna tradita che si fa un amante, è l'anima di questa parte e, con il suo misto di azione e abbandono, finisce per diventare il primo alter-ego femminile del regista.

«*I volti delle donne* – scrive P. Azoury nel suo bel libro "Philippe Garrel en substance" – sono un sogno di nudità». Quello di Clotilde, bianco opalescente esaltato dalla luce di Renato Berta riesce a far passare l'idea che il volto sia come una superficie sulla quale si rifletta silenziosamente un mondo interiore e fino a oggi inaccessibile. Con quella onestà disarmante che gli è propria Garrel realizza un vero e proprio atto di confessione, rivolgendo la sua camera sensibile per una volta sugli uomini non come soggetti dell'azione, ma come oggetti dello sguardo. Il sorriso triste di Merhar diventa quello specchio insondabile che altre volte era riservato alle donne. Egli è la ragione

dell'infelicità della coppia ma anche il cuore di un sentimento amoroso che si dà come assoluto, ovvero libero da ogni calcolo.

Questa incapacità - o non-volontà - di declinare a parole i sentimenti, ma lasciarli vibrare nei silenzi, questo rifiuto non solo di fornire spiegazioni ma di dischiudere il mistero della passione all'altro è ciò che rende il cinema di Garrel eternamente giovane e seducente. E' la promessa rinnovata di un primo amore che non si insegue, ma ci sorprende sempre alle spalle. I sentimenti sono più forti dei personaggi, questa la linea di navigazione dei racconti di Garrel. Questo è anche ciò a cui tende il suo lavoro di direzione d'attori che di film in film diventa più preciso ed efficace.

Vale a pena allora ricordare come il regista affidi a lunghe sessioni di prove la definizione delle scene e dei gesti che le compongono. Questo tipo di lavoro, che assomiglia molto a quello fatto a teatro e che con il teatro condivide il fatto di essere pensato per una presa unica (Garrel è noto per procedere quasi esclusivamente con un solo ciak), porta a un risultato diametralmente opposto: l'impressione della vita che si srotola e di cui il film capta alcuni frammenti, lasciando spesso nel fuoricampo gli snodi centrale dell'azione. D'altra parte Garrel è forse il maggior poeta della discontinuità del sentimento amoroso.

CARLO CHATRIAN



ARNAUD DESPLECHIN TROIS SOUVENIRS DE MA JEUNESSE

CANNES

Qui est Paul Dédalus? Ce nom joy-cien et son acteur déjà ainsi baptisé dans *Comment je me suis disputé* (1996) sont autant de culs-de-sac, fausses pistes dans le dédale dessiné par Arnaud Desplechin autour de son alter ego Mathieu Amalric: de même que *Jimmy P.*, son précédent film, articulait la psychothérapie d'un Indien des plaines traumatisé par la Seconde guerre mondiale à la rencontre avec un Freudien non-orthodoxe, *Trois Souvenirs de ma jeunesse* place la rencontre au cœur de la formation d'une identité. Avec ses parties d'inégale durée, il puise sa fougue romanesque autant dans l'outrance fugace d'une série B d'épouvante (un bref chapitre sur l'enfance montre Paul affrontant sa mère suicidaire dans une atmosphère cauchemardesque) que dans l'ardeur des grands mélodrames amoureux de François Truffaut. Avant son segment le plus long et le plus habité – le puissant amour de Paul et Esther entre Roubaix et Paris – s'intercale un film d'espionnage miniature, qui place au fondement de l'identité de Paul un don de son nom: en voyage scolaire à Minsk dans les années 80, le lycéen accepte en effet de donner son passeport à un jeune juif *refuznik* persécuté par les Soviets. Ce geste accompli par amitié pour un camarade juif français et «pour la liberté des peuples à disposer d'eux-mêmes» crée à Paul un jumeau lointain, qu'il oublie par la suite mais qui fera retour dans sa vie d'adulte – ce n'est pas sans conséquence que l'on se démultiplie à des milliers de kilo-

mètres de chez soi. Ainsi ce double entraperçu offre-t-il dès l'adolescence un discret double fond à la vie de Paul, une altérité disponible pour cet être de fuite, jamais totalement assignable. Même lorsqu'il aborde Esther, qui fréquente le même lycée que sa sœur cadette dans leur ville natale où il revient le week-end de Paris, Paul se déclare d'emblée sans qualités particulières, condamné d'avance à une drague «pathétique», n'offrant en guise d'invitation chez lui qu'une partie de jeu de go. Desplechin montre très bien comment la séduction opère dans cette apparente défaite, cette façon de substituer un jeu de stratégie abstrait à une tactique d'approche amoureuse. Quand cristallise cet amour lors d'une soirée dansante, le cinéaste allie la restitution par petites touches du condensé d'une époque (coiffure et maquillage *new wave* d'une amie de Paul et *playlist* concertée) à une intemporalité portée par une stylisation à la *Jules et Jim*: au moment où, en voix off, Desplechin rapporte que Paul ce soir-là demanda à Esther s'il pouvait la raccompagner, on entend Paul «in» poser la question à la jeune fille. Ce bord à bord entre ce qui est narré et ce qui est dialogué est bien entendu volontaire: dans ce film qui devient en partie épistolaire, Paul et Esther écrivent leur vie à mesure qu'ils la vivent. Esther, surtout, de jeune délurée qui fait tourner les têtes, se métamorphose en grande amoureuse de roman au contact d'un Paul «beau parleur», comme elle le

lui dit. La figure féminine, volontiers fétichisée par Desplechin (d'autant plus lorsqu'elle se prénomme Esther, comme dans *Comment je me suis disputé* et *Esther Kahn*) fait son miel de la fraîcheur de jeu de Lou Royer-Colliet. Le cinéaste fait sien, à coup sûr, la déclaration emphatique de Paul à Esther: «Ton visage tient toute la signification du monde dans ses traits». Mais cette idéalisation, Esther y adhère trop, comme un insecte pris dans l'ambre, tandis que Paul, étudiant en anthropologie à Paris, poursuit son mouvement perpétuel. Traité poignant de ce que l'amour d'un garçon fait à une fille et vice-versa, *Trois souvenirs de ma jeunesse* brûle d'une flamme jamais aussi vive que dans les modulations variées de la voix de son jeune acteur Quentin Dolmaire, tantôt réminiscente de celle de Dalio dans *La règle du jeu* de Renoir, tantôt réglée sur le débit de Jean-Pierre Léaud chez Truffaut ou Godard. Entre Dolmaire et le Dédalus contemporain qu'interprète Amalric, le passage de relais s'effectue moins par une ressemblance physique que par ce timbre fébrile qui porte l'empreinte de morts et de renaissances perpétuelles. Quand son frère Ivan demande un jour à Paul comment il va, celui-ci répond d'un énigmatique «J'suis en cendres!»: donneur d'identité, ce personnage-phœnix, sans cesse relancé et sans cesse en rupture, est l'un des plus bouleversants jamais écrits par Arnaud Desplechin.

CHARLOTTE GARSON

ROBERTO MINERVINI THE OTHER SIDE

CANNES

Quel est le secret de Roberto Minervini, documentariste d'origine italienne, installé dans le Sud américain, plus précisément dans cet état du Texas auquel il a consacré toute une trilogie (*The Passage*, 2011, *Low Tide*, 2012, et *Stop the Pounding Heart*, 2013)? Quelle est le secret de cette proximité ahurissante qu'il établit avec ses personnages, ceux-ci s'abandonnant à tel point sous l'œil de sa caméra que chaque scène semble osciller sans cesse entre le réel et la fiction? *The Other Side*, son quatrième long-métrage, pousse cette proximité à un haut degré d'incandescence, puisque ses protagonistes, les *junkies* d'une localité parmi les plus misérables et laissées-pour-compte du pays - West Monroe en Louisiane - se livrent à des actes extrêmes, de ceux qu'on cache généralement aux caméras, ou qu'on reconstitue plus aisément par la fiction : effractions diverses, synthèse artisanale de méthamphétamine, *deal* sauvage dans les rues de la ville, alcoolisme domestique, et surtout ces séances de *shoot* à répétition, qui rythment le quotidien d'une communauté soudée *a minima* par un état de défonce permanente. Ce secret n'a rien de nouveau dans le documentaire, c'est toujours celui d'une caméra qui sait se faire oublier. La nouveauté tiendrait plutôt ici à la façon dont elle se fait oublier: non par l'ajustement à une «bonne distance», ni par la discrétion précautionneuse - dogmes documentaires bien admis -, mais au contraire par un excès de présence, en plongeant dans le mouvement, le tourment,

les turpitudes mêmes de ses personnages. Non pas en disparaissant, mais en se montrant, en bougeant, en se frottant à eux. Chose que seul permet l'outil numérique, Minervini jouant sur la longueur démesurée des prises (parfois plus d'une heure), pour s'intégrer à leur existence, et n'en conserver, au montage, que la substantifique moelle. De quoi questionner le voyeurisme du cinéaste, comme l'exhibitionnisme de ceux qu'il filme. N'y aurait-il pas une évidente complaisance à, par exemple, filmer d'aussi près, et aussi crûment, une strip-teaseuse enceinte se laissant administrer une dose d'héroïne avant sa session de *pole-dance*? En l'occurrence non, car ce qui intéresse Minervini, à ce moment, ce n'est pas tant la prise de risque du sujet, ni la violence de l'image, que le service rendu au désir, à l'apaisement d'une douleur trop évidente, précisément comme un geste d'amour.

Dans la désolation d'une terre abandonnée par le travail comme par les pouvoirs publics, ce désir, cette soif, est la seule lumière au cœur des ténèbres, dans les chambres sombres des maisons préfabriquées ou des caravanes, un feu qui brûle trop fort, arrache les poumons, creuse les veines, irradie les pupilles et fait couler les larmes. Et c'est encore ce désir, essentiel, que filme Minervini, à travers le couple déglingué que forment Mark, un ex-détenu, et Lisa, sa compagne, au centre de la petite communauté décrite. On ne sait pas bien ce qui de l'amour ou de la drogue les dévore le plus, mais cette consommation accélérée et fiévreuse

de leur propre existence rencontre idéalement le procédé cinématographique, ce ruban d'images et de sons courant à sa propre perte. Dans un plan sidérant, on voit ces deux-là faire l'amour sur un canapé, et l'on se demande encore comment Minervini a pu capter ce moment. Gêne? Voyeurisme? Absolument pas. Ce n'est ni la bestialité, ni la pulsion, ni l'excitation qu'enregistre, à quelque pas de là, la caméra mais bien l'image d'un consentement absolu auquel participe la présence de l'opérateur, comme son corollaire immédiat.

Dans une dernière partie, le film se déporte soudainement vers le Texas, auprès d'une milice paramilitaire, armée jusqu'aux dents, qui s'entraîne pour assurer, dit-elle, la sécurité des familles. Ce décrochage cerne plus précisément le sujet du film: ce qui relie les deux communautés, c'est un même rejet viscéral de l'État - notamment à travers la figure de Barack Obama, insultée d'un côté (Mark le traite de «nigga»), souillée de l'autre (un masque à l'effigie du président subit tous les outrages) - qui cache une paranoïa plus profonde. «L'autre côté» de l'Amérique, c'est cette vision apocalyptique des uns et des autres, accusant par le délire l'état de sécession réel, et pour ainsi dire constitutif, d'un pays qui n'a d'uni que l'apparat symbolique. Le voyeurisme aurait voulu qu'on nous les décrive comme une bande de *rednecks* racistes et décérébrés, mais c'est une nuance plus inquiétante qui transparaît: un état d'urgence permanent, cheville au cœur du pays.

MATHIEU MACHERET

L'ATTESA È IL MIO ATTO DI FEDE

Conversazione
con Roberto Minervini
Cannes 2015

Da un punto di vista cronologico, potremmo dire che per te il cinema non è un'esperienza giovanile: è arrivato tardi, con la maturità. Ma, a ben guardare, si scopre come già i tuoi anni di formazione siano densi di eventi, di viaggi in territori lontani, costellati di esperienze spesso estreme e di incontri che ti hanno reso l'autore che sei oggi. La tua vita precedente preconizza quello che sarà il tuo modo di fare cinema. Vorresti riassumere brevemente il percorso che ti ha portato al primo film?

Il mio percorso parte da un'esigenza basilare: arrivare a fine mese, avere un impiego, uno stipendio. Questo è un concetto trasmessomi dalla mia famiglia, l'eredità che mi è stata inculcata. Rinunciando inizialmente a ogni velleità artistica, ho studiato informatica ed economia perché ai miei tempi si diceva offrirono maggiori possibilità. Inutile dire che odiavo queste discipline. Da lì, ha inizio un lungo viaggio: dalle Marche mi sposto in Spagna, alla ricerca di lavoro, e per un periodo vivo anche in strada, per poi ritrovarmi alla Camera di Commercio italiana, come impiegato. Una frustrazione totale. Ma capisco di dovermi muovere nel sottosuolo: nei tempi morti della mia vita da impiegato comincio a produrre musica, a cercare una forma espressiva. Poi, l'America. Non ci volevo andare, temevo i ritmi folli della vita americana: l'ho fatto solo per amore. Dopo l'11 Settembre (lavorava in un

ufficio nel World Trade Center, ndr) mi vengono retribuite delle mensilità come vittima degli attentati. Questo mi offre la possibilità di frequentare un master in Media Studies. Il sottosuolo giunge infine in superficie: ormai trentenne, decido di iniziare a vivere facendo ciò che amo. Ci provo come fotoreporter di guerra, perché mi allettava l'idea di avere una missione ben chiara. Ma fallisco e così parto per le Filippine, paese di cui mi interessava il difficile contesto socio-economico e il fermento artistico. Insegno in una scuola di cinema e nell'università di Manila. Sono felice, ma si ammala mia suocera e sono costretto a tornare negli Stati Uniti, in Texas, a un lavoro da impiegato in un hotel. Ancora una volta costretto a operare nel sottosuolo, chiamo degli ex-studenti e inizio a produrre il mio primo film. Agisco nel modo più semplice e naturale, cercando una simbiosi tra me e ciò che mi circonda: il film sarà *The Passage*, la storia di un viaggio che parte dalla morte di una donna.

*Fin dal tuo primo lungometraggio ti sei confrontato con il tema della morte. Essa racchiude in sé tutte le paure e i lati oscuri della vita umana che tu affronti nel tuo cinema. Un altro aspetto importante fin da subito è l'esplorazione del limite tra realtà e finzione: vedendo il film, ho impiegato del tempo a capire se la protagonista di *The Passage* fosse un'attrice o una*

persona "reale" e quest'ambiguità si manterrà nelle tue opere successive. Com'è nato il tuo primo film e come hai lavorato con i tuoi interpreti?

Con *The Passage* avevo intenzione di fare un film sulla morte, sul quanto effimera sia la vita. Parto sempre da uno spunto personale, cerco un confronto con i miei film, vivo una catarsi attraverso di essi. È un'esigenza. Ma forse è qualcosa di ancora più profondo: essendo cresciuto in una famiglia atea, mi è sempre mancata una guida. Sono stato addirittura punito per aver fatto il chierichetto: nella mia famiglia bisognava essere atei. Quindi, le domande esistenziali mi hanno sempre perseguitato. L'avvicinarsi della morte di mia suocera è stato l'elemento scatenante che mi ha spinto a iniziare a lavorare a *The Passage*. Volevo che il film aderisse alla realtà di quel momento, ma ero costretto a ricreare, a rimettere in scena questo evento cercando di essere fedele al suo nucleo di verità. Ho scelto di lavorare con una donna che si era salvata da un cancro terminale: ha interpretato se stessa, in una sorta di processo catartico. I dottori, non a conoscenza delle modalità in atto, esaminavano le risonanze magnetiche di mia suocera pensando si trattasse di quelle della donna del film e quindi quel responso ha innescato un processo, ha iniziato a muoversi, a comunicarmi qualcosa di vero. Nel film, la donna rivive la sua lotta con il cancro attraverso i referti di mia

suocera. All'inizio avevo un copione, lo ritenevo uno strumento indispensabile anche per ragioni tecniche, ma l'ho abbandonato quando ho capito che la realtà era molto più grande di me e che sarebbe stato solo un ostacolo: mi sono lasciato guidare, rinunciando al controllo. Per la prima volta, mi sono sentito piccolo, costretto a fidarmi, come in una relazione amorosa, della realtà circostante che mi prendeva per mano. C'è qualcosa di romantico, ma di estremamente efficace. Buttar via il copione significa eliminare l'intervallo di inizio e fine, le storie dei personaggi si intrecciano con la mia vita personale. L'esperienza trascende completamente il cinema. Io affronto i film: li affronto e mi raffronto con essi.

Quindi, a partire dal secondo film, hai iniziato a lavorare senza sceneggiatura?

Per il secondo film mi sono limitato a scrivere un *outline* di venti pagine, ma ho buttato via anche quella subito dopo aver cominciato. E mi sono ripromesso di non scrivere più nulla per iniziare un progetto. *Low Tide* è la storia di un bimbo con una madre alcolizzata. I personaggi di questo film e del precedente hanno dei legami di amicizia, si conoscono, quindi mi sono mosso su un terreno già fertile. La fiducia tra me e gli interpreti è il vero punto di partenza, è lì che si gioca il film. Il personaggio che interpreta la mamma del bimbo è in realtà sua sorella, anche lei vittima del rapporto disfunzionale con la madre. Si ripresenta allora questo cortocircuito che è una vera e propria bomba a orologeria, difficile da maneggiare: può portare a risultati disastrosi ma

anche alla meraviglia di quel processo catartico cui il mio cinema è volto. È come una genesi, un big bang.

Nei tuoi film ci sono questi momenti straordinari, impossibili da descrivere a parole ma estremamente vibranti a livello visivo, in cui i personaggi sembrano prossimi a una rivelazione o persi dentro di sé. Ha qualcosa a che vedere con il tempo dell'attesa, che riguarda i personaggi ma anche te e il tuo lavoro di ricerca e contemplazione delle emozioni umane...

Sì, questa cosa l'ho capita con *Low Tide* perché lavoravamo con un bambino, un meccanismo fragile. E io ho scelto di fidarmi di lui. Il metodo di lavoro prevedeva di parlargli, spiegargli ciò che sarebbe andato a fare e poi seguirlo con la macchina da presa, e aspettare. Il film è girato in 35mm con pellicola a due perforazioni, quindi con take della durata massima di otto minuti. Otto minuti per vivere quest'attesa. È stata una scommessa, riuscita. L'attesa, i silenzi, mi affascinano perché riguardano i personaggi, e io non mi azzardo a chiedere cosa sia successo, mi limito a trasferire questi momenti allo spettatore. Ci sono sempre vari livelli di esperienza: spesso preferisco non forzare la mano, non ripetere le azioni, i ciak. Con *Low Tide* ho raggiunto un certo modo di lavorare che mi soddisfa e tocca profondamente.

Qual è il percorso che conduce da The Passage a Stop the Pounding Heart? In che modo i tuoi film sono legati?

Come dicevo, una volta abbandonato il copione, l'intervallo diventa infinito. Non ci sono più limiti tra il film e la vita che vivo, si fanno inscindibili.

Dopo aver abbandonato il copione di *The Passage* ho conosciuto la famiglia di Sara, la protagonista di *Stop the Pounding Heart*, in un mercato ortofrutticolo. Da subito mi ha colpito la loro sincerità, la loro purezza, e così ho proposto loro di girare una scena in cui mungevano; pensavo fosse bello condurre la mia protagonista, una malata terminale, fuori dalla giungla urbana con un incontro di quel tipo. Riguardando *The Passage* mi rendo conto di quanto sia evidente che la macchina da presa cerca nervosamente di catturare il più possibile, di quella famiglia. Sentivo l'esigenza di catturare tutto, ma il processo del *letting go*, del perdere il controllo, non mi era ancora familiare. I personaggi e quel modo di far cinema sono rimasti con me, e dopo quel primo incontro io e la famiglia di Sara non ci siamo abbandonati, e così è nato *Stop the Pounding Heart*. Il punto di partenza è stato il desiderio di fare qualcosa insieme, anche se nessuno di noi sapeva ancora cosa.

Quindi non avevi idea di quale forma avrebbe preso il film?

La mia esperienza mi diceva di partire senza nulla di scritto. Per i miei film precedenti avevo già avuto modo di incontrare le famiglie dei cowboy e dei *bullrider*, avevo stabilito una relazione con quel mondo. Mentre giravo mi sono reso conto che il film poteva riguardare l'essere uomo nel sud degli Stati Uniti, in Texas. Ma ho continuato ad ascoltare le storie di tutti, a fidarmi. A capire che Sara sarebbe stata la mia protagonista ci sono arrivato molto dopo aver cominciato le riprese: i genitori di Sara mi dicevano che era troppo taci-





turna e timida per il mio film, ma io la sentivo molto vicina a me e ho scelto di seguire quella strada.

Dicevi che i tuoi film sono sempre interconnessi, quindi vorrei chiederti qual è il legame tra Stop The Pounding Heart e The Other Side?

Con *The Other Side* siamo ormai al secondo mandato di Obama e io sentivo l'esigenza di fare un film politico, di schierarmi, ma mi mancava il materiale umano. Non adatto mai il materiale umano alla storia; o meglio, se manca il materiale umano adatto a raccontare una storia, semplicemente non la racconto. Quindi ho parlato con i *bull-rider* di *Stop the Pounding Heart* e loro mi hanno suggerito: «Vai in Louisiana a conoscere i nostri parenti». E ci sono andato, con tutta la famiglia al seguito. Lì ho trovato i personaggi con cui avrei lavorato a *The Other Side*. Anche in questo caso non ho scritto, ma ho ripreso. Che è una mia forma di scrittura, un mio modo di prendere appunti circa i personaggi.

Il film, mi sembra di capire, prende vita lentamente nella tua testa? Ma è qualcosa di totalmente informale fino alla fine della lavorazione? Ad esempio: riguardi il materiale girato?

No, il film non è semplicemente nella mia testa, evolve giorno dopo giorno. E non riguardo il materiale perché mi creerebbe delle insicurezze, cercherei di prendere il sopravvento sulla realtà, di imporre una mia chiave di lettura univoca. Conosco i miei limiti e li aggiro. Però ci sono momenti conviviali, dei pranzi collettivi in cui cerco, insieme ai miei personaggi, la strada che potrà prendere il film e dunque la sua lavorazione. Così inizio a enucleare le storie.

Come ti rapporti ai tuoi personaggi nei momenti più duri, ad esempio quando fanno uso di sostanze stupefacenti o

quando la violenza sembra prendere il sopravvento? Qual è il limite che ti poni nel non intervenire e come agisci da un punto di vista più tecnico, registico, visto che riesci sempre a rimanere sul limite tra fiction e realtà?

Il mio senso del pudore, la mia timidezza, sono profondi: quella è la parte di fiction del film, io sono la parte di fiction. Giro sempre senza che il ciak interrompa la scena, fino a quando non termina la scheda di memoria, ma allo spettatore arrivano solo dei momenti: quelli che scegliamo in montaggio e restituiscono l'idea di fiction. Durante le riprese mi pongo sempre due domande: come fare a rappresentare gente che non può rappresentare se stessa e quanto peso ha l'esigenza di non interferire con il loro modo di essere o con il loro credo. In *The Other Side* c'è ad esempio la ragazza incinta che usa sostanze stupefacenti: per lei era un'esigenza rappresentarsi in quel modo, mostrare al mondo che per lavorare ha bisogno di assumere stupefacenti. La condizione socio-economica la si eredita, e per me è fondamentale includere una scena del genere, in cui l'eredità di una condizione ripassa attraverso il sangue. Non c'è ricerca di sensazionalismo: quella scena, per me e per la ragazza filmata, era fondamentale per mostrare una condizione. Tutto passa al vaglio dei personaggi e se per loro una scena o un momento è importante per raccontare il loro mondo quella scena rimane nel film.

Intervenire implica la detenzione della verità, perché si pensa di sapere cosa è giusto e cosa è sbagliato. Il film non riguarda me, io mi assumo la responsabilità del film ma questo non è un film sul mio credo o sui miei pre-concetti, non voglio mitigare la realtà. Per questa ragione non riguardo il materiale: io, il mio ego, i miei pregiudizi, le mie idee politiche e i

miei limiti mi porterebbero a fare un film su me stesso. Durante le riprese della scena nello strip club io ho abbandonato il set, perché i miei limiti mi hanno bloccato. Per questo non sono un *one-man-band*: ho bisogno che qualcuno mi sostenga quando io non riesco a sostenere la realtà che mi si pone davanti.

Hai parlato anche di restored behaviour. Cosa intendi con questo concetto e come lo applichi al tuo cinema?

Ripristinare un certo comportamento è centrale in questo modo di fare cinema perché risponde alla domanda «quanto c'è di reale e quanto di messo in scena?». Rimettere in scena è legittimo nel documentario, specie quando è volto a ripristinare un comportamento. Io ricostruisco, creo le condizioni per far nascere un momento, ma sempre a patto che i miei personaggi lo vogliano. La spontaneità, nel cinema, ha bisogno di un supporto.

Come hai gestito il narcisismo dei tuoi personaggi? Non hai mai temuto che alcuni di loro recitassero ruoli lontani dalla loro realtà?

Il narcisismo e l'esibizionismo non li controllo, sono parte della natura umana e in questo caso sono addirittura enfatizzati dalle droghe. Ben vengano l'esibizionismo e il narcisismo, fanno parte della loro vita filmica, fungono da corazza e permettono loro di stare in scena. Tornando a quanto detto parlando del mio intervenire sulla realtà: la misura del narcisismo o dell'esibizionismo dovrei dettarla io, e questo significherebbe forzare la realtà. D'altronde ho fiducia che alla lunga la corazza, per quanto legittima, a un certo punto cada, ed è lì che la vulnerabilità e l'intimità emergono. L'attesa è il mio atto di fede.

A CURA DI ALESSANDRO STELLINO

JOSÉ LUIS GUERIN L'ACCADEMIA DELLE MUSE

LOCARNO

Come si filma la parola? In un'epoca in cui l'immagine cinematografica si vede costretta a riaffermare costantemente il proprio statuto o a dichiararne la fuggevolezza, mettere un film al servizio della parola potrebbe sembrare un atto reazionario o, quanto meno, una dichiarazione di disinteresse. E *L'accademia delle muse* di José Luis Guerin ha in sé qualcosa di serenamente distante, una pacata leggerezza che rivela, in realtà, quanto sia il cinema stesso ad aver demandato la possibilità di porsi al servizio della parola. Si pensi a quanto possono risultare marginali (o quanto sono costretti a esserlo) autori diversi come Jean-Marie Straub e Eugene Green, o quanta poca attenzione ha ricevuto da parte dei giovani cinefili un interessante autore emergente come l'argentino Matías Piñeiro che, proprio intorno all'ambiguità della parola, ha edificato un cinema di mascherati travestimenti, aggiornando la lezione shakespeariana senza maschere e senza costumi, dichiarando se non la preminenza della parola sull'immagine, quanto meno un'equiparazione di valore tra le due che pochi (cineasti e critici) sembrano disposti a riconoscere.

Allo stesso modo, Guerin filma un consesso scolastico in cui un professore/demiurgo istruisce le proprie allieve a farsi ispiratrici d'amore discutendo con loro - fuori e dentro le aule - figure amorose della mitologia e della letteratura classica, trasformando lo scambio dialettico in un gioco di forze in cui la relazione

tra chi domina e chi viene dominato è determinata dalla maggiore o minore abilità dell'argomentazione. L'insegnamento, in questo senso, si configura come arte della manipolazione nel senso letterale del termine: in bocca al professore, la parola si fa materia viva, plasmabile, con cui modellare il desiderio delle proprie studentesse, concedendo ad esse la possibilità di fare altrettanto nei suoi confronti. A mettere in discussione la liceità di tale atteggiamento («sono possessivo solo sul piano metodologico») è la moglie del professore, nel corso di brevi sequenze che si pongono in relazione critica con quanto fa il docente a lezione già nel rigettare la frontalità dell'approccio. La donna, infatti, è spesso ripresa in primo piano attraverso un vetro mentre guarda all'esterno, con l'uomo sullo sfondo, e il loro dialogo ha luogo senza che gli occhi si incrocino, espressione di una manifesta discordanza di posizioni etiche.

La dialettica è un'arma a doppio taglio, perché la parola non può che tendere all'espressione del sentimento senza mai riuscirci completamente, incapace di dare forma a ciò che in esso vi è di più ineffabile. Nel suo farsi arte, per quanto raffinato, il linguaggio si fa anche schermo, sottile quanto si vuole, ma pur sempre creazione di una sovrastruttura che dovrebbe unire e avvicinare e invece crea separazione e distanza. Schermi sono per l'appunto quelli di cui si serve il regista per veicolare, oltre che stratificate velature visive,

proprio tale concetto, riprendendo i propri personaggi al di là del vetro della finestra o del parabrezza di un'auto.

«*Siamo prigionieri del linguaggio*» afferma a un certo punto il professore stesso, come a dichiarare resa di fronte al tentativo fallito di equiparare vita e arte, amore e letteratura. Resta il senso nobile di un percorso, di una ricerca, la produzione di un discorso che si fa territorio di incontro e maturazione, scoperta reciproca e del sé, quello che il miglior cinema di questi anni sta continuando a fare e quello che Guerin con questo piccolo grande film riesce a fare in maniera così semplicemente accurata. *L'accademia delle muse* conferma la disponibilità all'ascolto di un regista che ha sempre approcciato la pratica cinematografica come atto di messa in discussione e indagine rivelativa, interrogativo sul mondo da risolvere per mezzo della riflessione sulla forma e sul dispositivo. Per mezzo di strumenti basilari, da artigiano, verrebbe da dire, convinto che l'innovazione, nel proprio mestiere, non passi se non parzialmente da un progresso tecnico o tecnologico ma piuttosto da un affinarsi della ricerca intellettuale, e dello sguardo sull'umano e sulle sue relazioni. Relazioni mutevoli, instabili, alla ricerca di un equilibrio precario, effimero; un istante di pacificata comprensione in cui si manifesti una nuova possibilità di cinema.

ALESSANDRO STELLINO

ANDRZEJ ZULAWSKI

COSMOS

LOCARNO

Cosmos est le fruit d'une collaboration propice. En suggérant à Andrzej Zulawski d'écrire et réaliser une adaptation du singulier roman de Witold Gombrowicz, Paulo Branco, qui avait produit en 2000 le dernier film en date du Polonais, *La fidélité*, a visé juste. Un metteur en scène au goût attesté pour l'inachevé et à la caméra remuante, se saisissant de cette littérature implacablement fugace, à l'affût du moment où les phénomènes observés prennent sens: l'évidence de la proposition aura finalement sorti le cinéaste de sa retraite des plateaux.

Ce hiatus de quinze ans et l'euphorie perceptible de son tournage, qui infuse les scènes et émancipe ses acteurs, tendraient à individualiser le ultime film de Zulawski comme une sorte d'«ovni». Il est pourtant l'héritier en ligne directe d'une oeuvre travaillée par la notion de fidélité, de l'amour fou et ses ondes de chocs. Fidèle, le cinéaste l'a été notamment à son compositeur Andrzej Krozynski, dont les partitions anachroniques écrasent de leur lyrisme la mélancolie qu'irradient les immanquables personnages de maris mal-aimés. Ici, l'interprétation de ce témoin sacrificiel est judicieusement confiée à Andy Gillet, dont la douceur souligne l'inadaptation d'un homme sans aspirations à l'effervescence du monde de Zulawski.

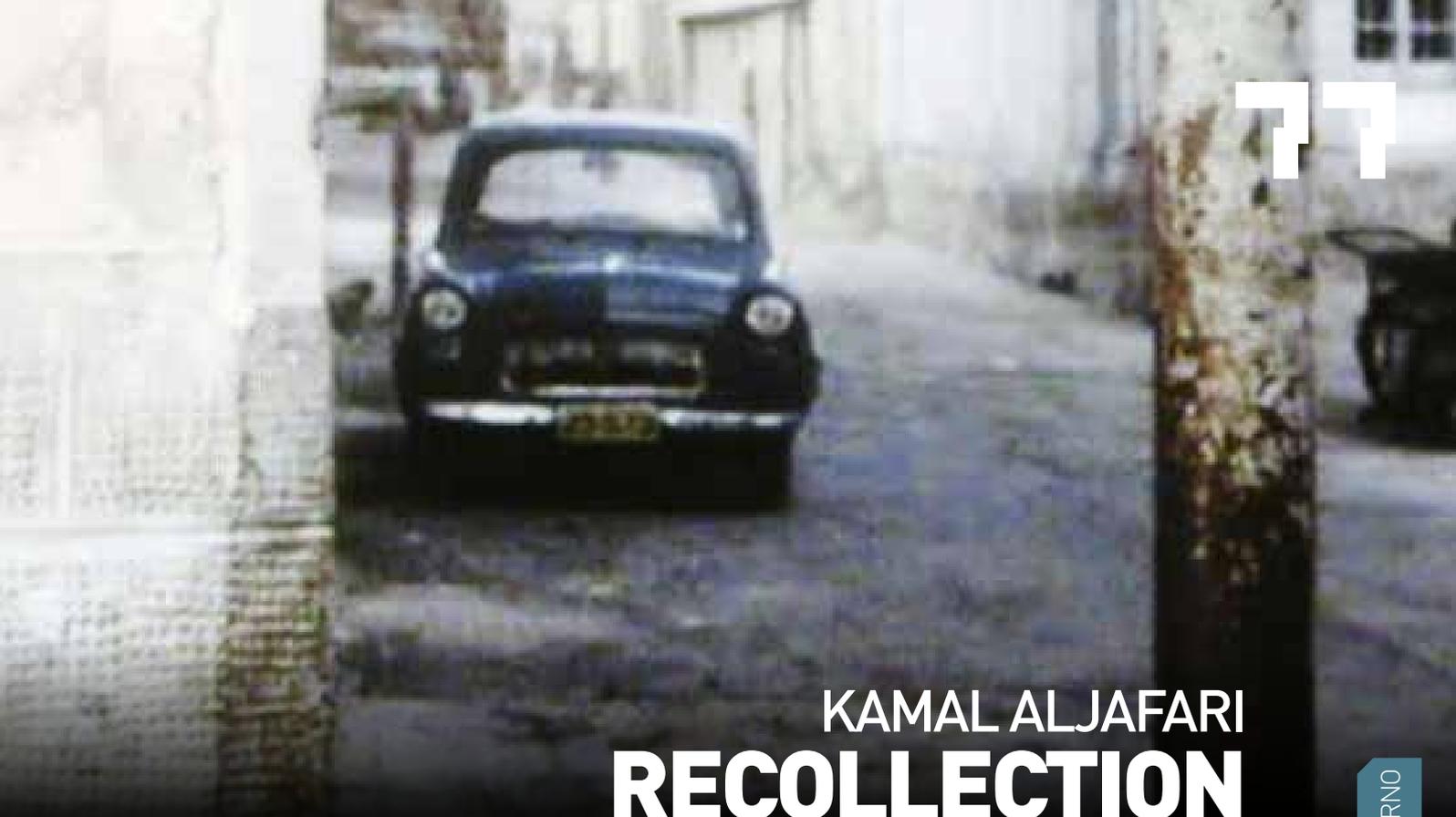
Pour s'immerger dans l'expérience sensorielle de *Cosmos*, celui qu'il faut suivre est son narrateur, Witold (la révélation Jonathan Genet), mieux taillé pour les vicissitudes et la fascination amoureuse. Théâtral, il nous y invite

d'emblée, imaginant rapidement une manière d'intrigue pouvant exciter sa curiosité et la nôtre. Sa découverte horrifiée d'un moineau mort pendu à un fil de fer est le premier d'une série d'«anomalies» révélées par la pellicule surexposée de son esprit. Des repères voués à construire un édifice, la trame d'une sorte d'énigme policière. Mais celle-ci ne pouvant être résolue, le vertige résulte alors des contradictions de logique, des efforts insoutenables de Witold pour joindre les bouts. Gombrowicz voyait *Cosmos* comme un roman sur le surissement de la réalité, «avec toutes ses gaucheries», à partir de nos associations. Avec pour moteur narratif la formation même de son intrigue, le film observe également sa propre fabrication atypique, accueillant des «gaucheries» telles l'inclusion occasionnelle de l'appareillage technique dans le champ, dans un pléonasma de l'invitation au spectateur d'entrer dans le cadre. La caméra folle, jouant les éclaireurs, guette le moindre recoin, au gré d'un filmage kaléidoscopique provoquant un trouble de la perception.

Compliquant sa tâche par la surcharge – frénésie de clins d'œil, autoréférences et autres brèves observations sur la marche du monde – Zulawski entend tout de même créer de l'ordre dans le chaos, et ce malgré un assemblage remarquablement hétérogène d'acteurs, essaim bourdonnant tout en unisson et discordance à la fois. L'effet est souvent comique, et quel socle plus favorable au rire que l'agitation et l'inquiétude? L'humour était bien là, dès le départ, chez Zulawski,

rappelons-nous Jacques Dutronc révélant qu'il dormait chaussures aux pieds (*L'important c'est d'aimer*, 1975). Mais pour qui ne voyait pas le cinéaste polonais comme un boute-en-train, l'hilarité imprévue provoquée ici, notamment par la performance inouïe de Jean-François Balmer, est pur plaisir. Une drôlerie en embuscade, qui surgit ici et là, et dont Zulawski aura fait une priorité de l'écriture. Dans l'une des plus belles interprétations des mystères du roman, il prend au sérieux, mais justement avec humour, la difficulté à conclure de Gombrowicz, contrarié de devoir boucler un récit aussi ouvert. Cette fin confuse et bâclée, Zulawski en propose deux versions, dans des juxtapositions saccadées imitant une forme particulière du flash-back: celle, indécise et corrective, que la mémoire ou les fantasmes donnent aux moments de choix. Messieurs Gombrowicz et Zulawski partageaient la réputation d'être parfois impitoyables à l'égard des commentateurs de leur travail. Mais si l'écrivain décédé en 1969 allait au-devant de la dispute, Andrzej Zulawski l'évitait plutôt, la clôturant d'emblée par des éclats de virulence, probablement pour mieux ménager une sensibilité à fleur de peau. Sa première rencontre avec le public de *Cosmos* en août dernier, lestée par une grande émotion, n'aura pas contredit cette tendance. Mais peut-être existe-t-il aussi plusieurs versions de cette histoire-là.

AURÉLIE GODET



KAMAL ALJAFARI RECOLLECTION

LOCARNO

Il est vraiment rare dans le cinéma d'aujourd'hui de trouver un film si original dans sa conception, si personnel dans son engagement politique et si radical dans la forme comme *Recollection*, du réalisateur palestinien Kamal Aljafari. Né à Jaffa, Aljafari a vécu aussi à New York et il vit actuellement à Berlin, mais il n'a jamais oublié ses origines, au point que ses deux précédents films, *The Roof* (2006) et *Port of Memory* (2009) ont aussi (comme son nouveau film) à Jaffa leur noyau irremplaçable.

Comme avoué par Aljafari lui-même, c'est par chance qu'il a fini par faire *Recollection*.

Une nuit dans un hôtel, dans une ville étrangère, *Delta Force*, avec Chuck Norris, à la télévision.

C'est à ce moment-là qu'il s'est rappelé que le film a été filmé à Jaffa, comme autant d'autres films d'action de l'époque produits par les Israéliens Menahem Golan et Yoram Globus. Le but d'y aller était de profiter des particularités de cette ville portuaire (maintenant annexée à Tel Aviv), dans laquelle on pouvait faire semblant d'être à Beyrouth ou dans d'autres villes du Moyen-Orient.

Cette découverte a permis à Aljafari de conduire une vaste recherche pour suivre chacun des films israéliens (ou d'autres nationalités) qui ont été filmés à Jaffa entre 1960 et 1990. Et là, il a découvert, dans le fond, comme un simple décor, le témoignage d'une ville qui n'est plus la même. Derrière l'action et les personnages, il pouvait identifier non seulement les rues et les coins où il a passé son enfance et adolescence, mais aussi des amis, des familles et des voisins, qu'on peut apercevoir comme figurants involontaires. De là, à prendre

tous ces films et effacer -littéralement- Chuck Norris, Sylvester Stallone, Lee Marvin et beaucoup d'autres stars d'Hollywood et d'Israël, il n'y avait qu'un pas. Un grand pas, si vous considérez que cette intervention puissante sur les matériaux d'origine fait revenir au premier plan la ville de ses souvenirs, et a donné aussi une nouvelle vie à ses habitants. Le réalisateur lui-même a défini ce procès comme «un rêve cinématographique». «J'ai enlevé les stars que j'ai trouvées sur mon chemin», a dit nettement Aljafari.

Il y a quelque chose d'onirique dans la reconstruction de ces images, que le directeur ré-encadre, élargit et filme une autre fois comme s'il était en train de travailler avec une loupe ou un microscope. À toutes ces images il refuse d'y intégrer voix en off ou d'explication. Mais cela arrive dans les titres finaux, quand un texte, à la manière d'un poème, identifie les coins, les souvenirs et les voisins.

Ce geste d'effacer, changer le cadre et de rectifier c'est en réalité un acte de restauration de la mémoire personnelle, et aussi une action politique forte. Grâce à son outil d'expression, un cinéaste palestinien né et grandi à Jaffa est engagé non seulement pour sauver de l'oubli la ville de son enfance, mais aussi pour la reconstruire. Il travaille avec des matériaux à partir des films réalisés par des usurpateurs avec le but de retourner à Jaffa à la vie telle qu'elle était. Il lutte pour regagner non seulement l'identité urbaine de la ville -affaiblie par les bulldozers israéliens et les explosions cinématographiques- mais aussi l'identité humaine. Il entre dans une scène dévastée et la remet debout: là où les acteurs ont été effacés, Aljafari doit retourner pour reconstruire en numérique ce qui

a été scellé par l'image et donner une autre fois à la ville son apparence.

Et ces acteurs ne comptent pas: celui qui voit maintenant *Recollection*, sans être conscient de la façon dont il a été fait, n'a pas à savoir qu'ils étaient là, tirant des coups de mitrailleuses et faisant exploser la ville. Ce qu'il trouve est une ville qui n'existe plus mais qui peut ressurgir comme un rêve, le rêve de quelqu'un (du réalisateur, peut-être) dont à peine on réussit à écouter les traces.

Le son est une autre des grandes réussites de *Recollection*. Ce que vous entendez (grand travail du preneur de son français Jacob Kierkegaard) n'est pas, d'ailleurs, la bande originale des films vampirisés, mais seulement les pas et les chuchotements d'Aljafari, qui est en train de marcher dans une ville qu'il ne reconnaît plus. On n'entend ni voix, ni haut-parleurs, ni bruits de la circulation, c'est comme une promenade solitaire à l'aube, à cette période qu'Ingmar Bergman a appelée «l'heure du loup». Une fois de plus le temps des rêves, ou, mieux encore, des cauchemars. On entend juste un seul et bref dialogue, celui du marcheur avec une fille, qui ne fait qu'ajouter de la confusion: il dit de n'être ni de Tel Aviv ni de Jaffa, mais d'un lieu appelé «Nahal Oz». Est-il quelque part sur l'arc-en-ciel? En tout cas, la marche finale de ce groupe d'hommes, femmes et enfants semble dire que les habitants de Jaffa ne sont jamais partis de là, qu'ils ont toujours été là (grâce à ce territoire supranational sans frontières qu'on appelle cinéma) et qu'ils seront toujours là. *Recollection* enfin parle de cela, du fait de retrouver soi-même.

LUCIANO MONTEAGUDO

PASCALE BRETON

LOCARNO

SUITE ARMORICAINE

All'inizio di tutto c'è l'immagine di un ruscello. Non è generato dall'acqua di una brocca, come succede nel dipinto di Poussin, *Pastori d'Arcadia*, dal quale prendono il via le lezioni di Françoise, storica d'arte che – dopo una lunga parentesi parigina – ritorna all'università di Rennes, dove fu studentessa e compì i primi passi per lasciarsi alle spalle un'infanzia in Bretagna. Sulla tela uno dei pastori, accovacciato a terra e voltando le spalle a un'enigmatica scritta ("Et in arcadia ego"), sta versando l'acqua di una brocca a terra, dando vita a un rivolo che ha le sembianze di una sorgente. Il dettaglio, che suggerisce lo stesso gesto della creazione, è alla base di *Suite Armoricaïne* di Pascale Breton (regista che ha esordito con *Illumination* nel 2004), un film sinuoso e avvolgente che prende i ritmi di una ballata bretone per muoversi libero attorno ai grandi temi della memoria e dell'identità.

Se come annuncia l'epitaffio anche nell'arcadia c'è il segno della fuggevolezza del tempo, e quindi lo spettro della morte, la scrittura indica nelle parole di Françoise la possibilità dell'esistenza in ognuno di noi dell'arcadia. Ed è proprio quello stato interiore di infinitezza, ben rappresentato dall'età post-adolescenziale, che Françoise ha bisogno di recuperare in questo tempo tutto per sé, lontano da un compagno psicanalista e da una vita che ha dimenticato le proprie origini. In questo tempo, che si apre simbolicamente con un campo/controcampo di uno schermo e di una platea vuota (che si dovrà riempire di ragazzi prima che Françoise esca dal suo

stato di amnesia), lo spazio si popola di fantasmi, bibliotecari ingrignati, punkettone scoppiate e musicisti malinconici hanno in sé solo una vaga somiglianza con l'energia prorompente dei loro vent'anni. Scolpiti nei forti contrasti di una vecchia foto in bianco e nero o infuocati dalla grana sfatta di un video amatoriale riemergono nel loro fulgore giovanile, gli sguardi accesi dalla passione per la musica e dagli amori che forse non andranno mai come si desidera. Epifanie di un passato che irrompono nella quotidianità ingessata della vita accademica, accompagnata dal controcampo della vita di quei giovani che oggi stanno provando a immaginare il loro futuro. Ma il passato pesa sul presente: i ragazzi si dicono orfani perché non accettano madri che si sentono ancora figlie, come nel caso di Ion cresciuto in affido e sballottato dai servizi sociali mentre la madre Moon tentava una disintossicazione impossibile, sono ragazzi nati dopo la fine della tradizione (di una cultura e di una lingua) che ha segnato i destini delle loro famiglie e che possono soltanto recuperare in forma astratta, di studio, nei laboratori universitari sul bretone e sulle usanze del territorio, sono ragazzi ormai privi della possibilità di vedere - come Lydie la ragazza cieca di cui si innamora Ion - ma non per questo di trovare un loro posto nel mondo, di scoprire un altro linguaggio e di continuare ad amare.

I giovani non hanno più coordinate entro cui muoversi, ma sembrano essere loro i padroni di un tempo (quello della narrazione) di cui possono disporre a loro piacimento. Se infatti il film si apre con Françoise

bambina di fronte allo specchio, che già allude all'infinitezza delle sue sembianze quando proverà a ritornare al passato, è Ion – bambino abbandonato, ora giovane che deve riconciliarsi con la figura materna – a essere quel tramite tra presente e passato, che con i suoi svenimenti e i suoi sobbalzi crea un ponte temporale in cui si realizza la leggera sfasatura tra la dimensione spettatoriale e quella di Françoise.

È da questa fessura che riemerge l'unico fantasma del passato che vive con la stessa urgenza e veemenza l'oggi: Moon, ragazza madre ora figlia di suo figlio, a cui sa soltanto chiedere (ospitalità, soldi, affetto) vivendo fuori da quella società di cui Ion vuole far parte. Ultima degli ultimi, ruggente emblema di una giovinezza non riconciliata, che con il suo passaggio ferisce e abbandona ma in un solo lampo riconnette con quell'io dimenticato e sepolto, risvegliato da un riconoscersi fuori dal tempo e dalle sembianze del presente.

Sta in quell'incontro l'arcadia perduta, quel fiume sotterraneo della memoria che porta a galla il pianto di un bambino e di una madre-bambina che lo tiene in braccio, un'immagine molto lontana dalla maternità scolpita nella luce di De La Tour (*La Maddalena con la candela*), che Ion guarda incantato nel museo, un'immagine che invece dialoga con il lato buio delle nostre esistenze e con una lingua arcaica, il bretone, in cui ancora le parole possiedono il loro risvolto magico e taumaturgico.

DANIELA PERSICO

AVISHAI SIVAN TIKKUN

LOCARNO

Il bianco e nero che sancisce la materia visiva di *Tikkun* (Premio Speciale della Giuria a Locarno 2015) è greve, quasi una macchia di inchiostro antico, e sembra voler essere intriso dello scarto tra la dimensione spirituale, esistenziale dell'«esistere» e l'astrazione grottesca, pulsionale, in cui il film si dibatte. Le misure, del resto, stanno tra l'ironia del dramma e la casualità un po' slapstick della tragedia: a volerlo definire, questo è un film che sfugge tanto al destino dell'astrazione simbolica degli eventi, quanto all'infrangibilità realistica in territorio spirituale, proseguendo il percorso (in realtà già ben strutturato) di un filmmaker e artista come Avishai Sivan, che sta ben saldo in una dimensione fortemente interlocutoria rispetto al reale storico e culturale che abita, quello israeliano.

Il protagonista di *Tikkun* è espressione coerente di tutto il suo percorso: come fosse la prosecuzione in età adulta dei turbamenti del giovane studente della yeshiva raccontati nella sua opera prima (*The Wanderer, Ha'Meshotet*, 2010, visto alla Quinzaine di Cannes), Haim-Aaron sembra stare nel mondo come in apnea. Gli studi della Torha in cui eccelle dovrebbero spingerlo oltre, verso una spiritualità che vorrebbe liberarlo ad altezze divine, ma la materialità della vita, il sangue che pulsa nel suo corpo come in quello delle bestie scannate dal padre, macellaio kosher, la sensualità del desiderio che si impossessa di lui alla visione di una ragazza, tutto questo finisce per schiacciarlo nella sua natura di uomo, nella responsabilità che nutre di fronte alla concretezza della vita.

La materia impone la sua deperibile natura, la sua temporale flagranza, e Haim-Aaron ne paga sino in fondo le conseguenze: mentre fa il bagno a casa urta la testa, perde i sensi, il cuore si ferma, gli infermieri accorsi ne dichiarano la morte, ma il padre, disperato, si ribella alla volontà di dio e, a furia di colpi sul petto, lo riporta in vita. Tutti allora guardano il ragazzo come benedetto da dio, ma in realtà lui ormai appartiene alla vita terrena, non riesce più a gestire l'astrazione del sacro, ma nemmeno l'attrazione del profano e inciampa nelle notti insonni trascorse in giro per la città in cerca del mondo, mentre il padre macellaio nutre incubi di ira divina per aver trasgredito al proprio destino di angelo della morte, riportando in vita il figlio.

Avishai Sivan scandisce questa tragedia con un implicito e profondo senso dell'ironia, cercando il contrasto dei segni, guardando con pietà al disadattamento progressivo del suo protagonista, che muove sulla scena come un burattino aggredito da inattesi stati di coscienza. Come un po' in tutta la sua opera (che, in realtà, ha un corpus già ben strutturato sia sul versante cinematografico che su quello artistico), anche in *Tikkun* Avishai Sivan si muove nel contrasto tra l'immanenza dell'uomo e la trascendenza dell'individuo, tra l'orizzontalità schiacciata della vita e la verticalità astratta dell'aspirazione soggettiva. Per sua innegabile disposizione, Sivan vive l'astrazione spirituale come un dissidio implicito e un po' buffo rispetto all'urgenza della materia, alla concretezza urlante della carne. Basti guardare le sue opere d'artista, le serie *Bad, Fuck*

e *Winter Sales* per esempio, che, dal 2012 in poi, sciorinano una successione di disegni e polaroid in cui l'artista sembra quasi voler solcare corpi fisici che contraddicono spazi astratti, a iniziare dalla carta geografica di Israele...

Alla stessa maniera in *Tikkun* Avishai Sivan cerca la contraddizione tra la spinta spirituale degli eventi, la loro risonanza simbolica e la loro ricaduta concreta, reale, sul destino del protagonista: l'ironia un po' surreale con cui determina i tragici eventi della vita del protagonista (l'incidente mortale nella vasca da bagno, così come la serie drammatica di eventi provocati nel finale) è la traccia asincrona di quella rispondenza tra dimensione immanente e trascendente dell'«esistere» nella quale Aaron si dibatte. E la divertita problematicità con cui Sivan fa i conti (riscontrabile in tutte le opere dell'autore da *The Wanderer* agli episodi di *Soap Opera of a Frozen Filmmaker*) sta tutta nell'inversione di segno cui nel film sottopone la simbologia ebraica: si pensi anche solo alla quantità di elementi che la morte iniziale del protagonista pone ironicamente in discussione, dalla negazione della qualità «battesimale», purificatrice, del bagno rituale (il mikveh) all'affermazione del tema della resurrezione, con Aaron che torna in vita quasi fosse una sorta di Golem, materia grezza di carne, che però nutre dubbi invece di obbedienza, semina incertezza invece di sicurezza.

MASSIMO CAUSO



BRADY CORBET

CHILDHOOD OF A LEADER

VENEZIA

Lhe *Childhood of a Leader* est le premier film le plus fascinant et complexe de l'année et l'une des principales découvertes de la pauvre récolte que nous a présentée le circuit des festivals cette année.

On parle des débuts derrière la caméra du célèbre acteur Brady Corbet qui, âgé seulement de 27 ans, a déjà travaillé avec Michael Haneke (*Funny Games*), Lars von Trier (*Melancholia*), Olivier Assayas (*Sils Maria*), Bertrand Bonello (*Saint Laurent*), Ruben Östlund (*Force majeure*) et Antonio Campos (*Simon Killer*). Avec *The Childhood of a Leader* Corbet a démontré d'avoir bien appris la leçon. L'acteur américain - installé en Europe, non pas par hasard mais plutôt par une sorte d'affinité - se fait reconnaître avec une production entièrement européenne. Pour le scénario, il a eu la collaboration de sa compagne dans la vie, Mona Fastvold (pour qui il a déjà joué, l'an dernier, le rôle principal dans *The Sleepwalker*). Il a également bénéficié de la composition musicale révolutionnaire réalisée par un véritable génie comme Scott Walker et d'une distribution époustouflante dont émergent les noms de Bérénice Bejo, Robert Pattinson, Liam Cunningham, Yolande Moreau ou la "Nymphomaniac" Stacey Martin. Des ingrédients excellents qui l'ont amené à être couronné meilleur premier film et meilleure réalisation de la section Orizzonti à la dernière Mostra de Venise où sa controversée première mondiale a eu lieu.

Divisé en trois chapitres (plus le prologue et l'épilogue), *The Childhood of a Leader* s'approprie du titre d'un roman de Sartre de 1939 pour parler des origines du germe qui a conduit à l'annihilant, fatal et vil autoritarisme qui a stigmatisé le XX^{ème} siècle. Le film choisit l'histoire d'un garçon préadolescent américain qui en 1918 déménage avec ses parents pour vivre dans un sombre manoir au cœur d'un petit village rural en dehors de Paris. La raison de ce transfert est politique, puisque son père est consul et a pour mission de participer à la rédaction du traité historique de Versailles (qui a officiellement mis fin à la Première Guerre mondiale), en travaillant sous les ordres du président américain Woodrow Wilson.

En partant d'une situation théoriquement constructive et académique, *The Childhood of a Leader* raconte une histoire transgressive et terriblement tordue. Il arrive que si le père, de par son côté formel et son rôle politique, contribue vraiment à apaiser une guerre monstrueuse, dans son environnement intime et domestique le même père, à la fois absent et autoritaire chef de famille (avec la participation de son épouse oppressive et sans cœur), la fait germer à nouveau.

Et oui, la graine n'est rien d'autre que le monstre que son fils est destiné à être. Paradoxe terrifiant sur lequel lévite et reflète la symphonie implacable avec laquelle l'ambitieux début de Brady Corbet bouscule le spectateur au niveau musical et du

contenu.

Ce que produit *The Childhood of a Leader* est une graine du mal qui émerge dans les expériences domestiques (annonçant un avenir catastrophique) vécues par un jeune homme sans frère.

Avec ambition et courage, Corbet réussit à capter de manière hermétique, inquiétante et même accablante, l'enfance d'un futur dictateur; de même il suggère les raisons et les facteurs familiaux qui peuvent conduire un enfant à devenir un monstre absolu dans un avenir pas si lointain.

Tourné dans un colossal 35 mm, sans sortir presque jamais des intérieurs déserts du manoir, éclairé presque toujours par une lumière naturelle sombre, ponctué par des inoubliables morceaux de la bande sonore magistrale et tonitruante, soutenu par des cadres convaincants mais encore plus par un travail d'interprétation du cast grandiose, *The Childhood of a Leader* est imprégné d'une aura aliénée et sinieuse, digne de l'horreur gothique la plus suggestive, tant et si bien qu'il arrive même à se présenter comme une nouvelle version des films de possessions.

Après tout cela, il suffit de réaffirmer que nous sommes confrontés à l'une des éruptions les plus mémorables de ces dernières années. Un début si choquant qu'il fait office d'œuvre maîtresse, un vrai chef-d'œuvre à qui le temps va probablement donner une reconnaissance majeure, complètement méritée. Je l'espère.

JOAN SALA



PEMA TSEDEN THARLO

VENEZIA

L'hypnose, l'amnésie et le mutisme sont les trois maux de toute nation opprimée, vouée au conformisme. Les symptômes sont visibles dans les pays à démocratie douteuse, ce qui met leur population dans un état d'aliénation. Les victimes sont des soldats dans le nord-est de la Thaïlande, qui dorment sans réussir à se réveiller; ou bien les peuples du Tibet sans identité et mémoire historique; ou encore des citoyens qui tolèrent en silence les conséquences des mesures d'austérité économique dictées par leurs représentants politiques. Ces hommes, et bien d'autres, ont été les protagonistes des films les plus remarquables de 2015. Avec une profonde tristesse, nous disons au revoir à une année cinématographique dans laquelle les meilleurs films de critique sociale sont devenus témoins de la résignation populaire; mises en scène de toutes les batailles perdues au nom des droits humains. Les derniers longs métrages d'Apichatpong Weerasethakul, Pema Tsedon et Miguel Gomes, présentés tout au long de cette année, montrent leurs compatriotes dans un requiem perpétuel pour un présent incertain. Outre, le spleen tibétain n'est pas loin de celui de la Thaïlande ou du Portugal, car tous furent le résultat d'un mélange toxique de défaitisme, déception et mélancolie.

«Si vous voulez vous réveiller, vous devez seulement ouvrir vos yeux volontairement», conseille la médium, possédée par le soldat Itt, à Jenjira dans *Cemetery of Splendour*. Cependant, bien que le protagoniste

essaie de le faire (tenant le regard sur un plan moyen, cherchant à ne pas clignoter des yeux), la muse de Weerasethakul reste toujours dans cette Thaïlande de cauchemar, dictatoriale et déshumanisée. Quelque chose de semblable arrive à Schéhérazade dans le troisième volume de *Arabian Nights*. Découragée, ayant été obligée à détailler les malheurs des Portugais dans ses histoires, la belle et philanthrope princesse ne veut plus continuer à raconter. Elle restera donc en silence, même si cela peut mettre sa vie en danger. Toutefois, si nous voulons couronner le "bouc émissaire" de 2015, il faut parler de *Tharlo*.

Présenté dans la section Orizzonti de la Mostra de Venise, le septième film du cinéaste tibétain Pema Tsedon est le portrait de la solitude et de la désillusion d'une génération. Le martyr, représentant de cette société désenchantée, est un berger orphelin de plus de quarante ans qui ne se souvient plus de son nom. Cet ermite sans nom, surnommé "Ponytail" (en raison de sa coupe de cheveux), doit abandonner temporairement son troupeau et aller au poste de police le plus proche, pour obtenir sa carte d'identité. Lorsque Ponytail arrive à la station de police, il devient la fable des officiers, après avoir affirmé, à maintes reprises, qu'il possède de grandes qualités mnémotechniques. Notre anti-héros a en effet raison: bien qu'il ne se souvienne pas de son nom, il est capable de réciter par cœur les versets du Livre Rouge de Mao Tse Tung. «Je sais qui je suis,

ce n'est pas suffisant?», demande Ponytail (qui en réalité est né avec le nom de Tharlo) au gendarme. Cependant, autant qu'il essaie, le protagoniste n'échappera pas à la bureaucratie chinoise et il sera envoyé à Lhasa, au studio d'un photographe, pour accélérer les procédures de la nouvelle documentation.

Ainsi, ce personnage rustique se rend à la capitale du Tibet, croyant savoir qui il est. Cependant, seulement là, il découvrira que, comme les traditions légendaires de son peuple, il n'a pas de place dans le monde contemporain. Ironiquement, son odyssée loin des montagnes, conçue pour réaffirmer son identité (c'est-à-dire, pour obtenir une carte qui prouve son existence), se termine par cette perte. Le désir de Tsedon de capter la coexistence entre tradition et modernité, évident depuis le début filmographique du réalisateur (n'oublions pas le moine bouddhiste qui voulait porter une télévision à son temple, dans *The Silent Holy Stone*; ou les acteurs de théâtre incapables d'interpréter les rôles des fables de l'antiquité, dans *The Search*) prend un nouveau sens dans *Tharlo* après l'apparition d'un nouveau personnage. La dernière bannière du Vieux Monde est ensorcelée par son antithèse: une femme fatale (femme vampire de la modernité) qui stimule sa perte. À mesure que le film progresse, *Tharlo* cesse d'être au milieu de ces longs plans séquences, pris à caméra fixe; et il finit relégué aux bords du cadre; dans une claire prédiction de sa disparition future et imminente.

CARLOTA MOSEGUI

QUANDO LA VITA SI NASCONDE TRA I VIALI DELLA MORTE

Conversazione
con Yaelle Kayam
Venezia 2015

Sui fianchi del Monte degli Ulivi, a Est di Gerusalemme, sorge un cimitero. Tra le tombe di quel luogo sacro per la cultura ebraica Yaelle Kayam ha deciso di girare il suo primo lungometraggio, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nella sezione Orizzonti.

Nell'ultimo regno terreno dei morti c'è un «angolo dei vivi», come la protagonista, Tzvia, chiama la casa in cui vive con un marito disinteressato a lei e i suoi quattro figli.

Come presto Tzvia scoprirà, la sua famiglia non è l'unica a vivere tra le tombe che di notte ospitano e nascondono, nemmeno troppo, gli amplessi di prostitute con i propri clienti...

Il suo è un film con un'ambientazione decisamente carica di significati

Sì, sono molto attratta dai paesaggi e soprattutto da quelli densi di storia. Il Monte degli Ulivi è un posto bellissimo, ci sono tombe che risalgono a centinaia di anni fa. Nel libro di Zaccaria il Monte è identificato come il luogo in cui Dio comincerà a far rinascere i morti alla fine dei secoli. Per questo motivo fin dai periodi biblici gli ebrei hanno cercato di farsi seppellire qui, poiché si pensa che questi saranno i primi a rinascere. Ho passato diverso tempo in questo posto, prima di girare il film, e mi sono accorta che è un luogo in cui puoi

avere incontri molto profondi con le persone che vengono a visitare le tombe dei loro cari. Sono incontri speciali, anche perché sono spesso visite che si fanno una volta l'anno, nella data di una ricorrenza. Le uniche persone che visitano regolarmente il posto sono i custodi, e nella realtà, come nel film, questi sono esclusivamente dei palestinesi. Ho trovato insolito che la cura delle tombe ebraiche sia affidata a degli islamici. Queste persone sono anche quelle che conoscono perfettamente il luogo, ed è a loro che bisogna chiedere la collocazione delle tombe se ci si perde. Per vivere pienamente questa situazione, mi sono vestita in modo ortodosso, per non dare nell'occhio, e ho assunto comportamenti e atteggiamenti tipici delle donne praticanti: parlavo a voce bassa, abbassando gli occhi, cercavo di non farmi notare troppo. Così, girando fra le tombe, ho avuto diversi incontri particolari che mi hanno ispirato nella scrittura. Scrittura che però alla fine ha mischiato realtà e fantasia, come succede sempre in questi casi.

Quanto tempo ha trascorso nel cimitero?

Per sei mesi sono andata tutti i giorni al Monte degli Ulivi. Dopo un po' non sapevo più come spiegare alle persone che cosa stessi facendo lì, ma sentivo che una storia sarebbe nata.

Il suo film ha al centro una donna che vive in un modo fortemente regolamentato, conforme, ma che non riesce a essere felice.

Ho voluto giocare con gli archetipi femminili, in particolare con quello della donna virtuosa e della donna perduta, personaggi presenti anche nel Nuovo e Vecchio Testamento sotto le sembianze di Maria e di Maddalena, di Eva e di Lilith. Volevo dare un'occhiata un po' più da vicino alla donna virtuosa, o meglio a colei che aspira ad essere tale. La protagonista del film fa tutto quello che è necessario per essere considerata «una buona moglie» e «una buona madre», di modo da raggiungere quel modello di virtù che dovrebbe essere una donna religiosa, osservante. Il punto è che lei fa tutto quello che è necessario per corrispondere ai canoni della società in cui vive ma tutto questo non le basta per essere felice, poiché non si sente né apprezzata né riconosciuta. E tutto ciò nonostante non possa essere biasimata di nulla.

Mi sembra una condizione condivisibile da molte donne, non solo dalle osservanti di una religione specifica.

Infatti ho voluto analizzare questa situazione perché trovo che tutte le donne, anche quelle non religiose, ne siano toccate. Tutte noi siamo cresciute con l'intima convinzione di dover essere «delle brave bambine»

e di colmare le aspettative. Quello della brava bambina, così come quello della donna virtuosa, è un archetipo che ancora ci portiamo dietro e verso il quale continuiamo a aspirare. A noi donne viene sempre chiesto di essere gentili, e di essere altruiste e disponibili verso gli altri. L'egoismo non ci è permesso o è visto come una colpa grave. Ho riflettuto molto su questo argomento, e mi viene da dire che il mio personaggio cerca di conformarsi a un modello che è valido un po' dappertutto. Per fare un esempio più concreto potrei raccontarti di cos'è successo la settimana scorsa con una mia studentessa di cinema, alla quale ho chiesto com'erano andate le riprese del cortometraggio che sta facendo come prova di fine anno. Lei, candidamente, mi ha detto: è andata bene, si sono divertiti tutti. Ma dannazione, dico io, non hai organizzato un campo estivo o una festa! Hai girato un film, e poco importa se la gente si è divertita o meno. Invece ci sentiamo sempre in dovere di rivolgere le nostre attenzioni agli altri, di prenderci cura del prossimo.

La protagonista incontra diverse «alterità» durante il film.

Sì, è come se cercasse nell'altro, nel diverso, un contatto, un riconoscimento. E questo paradossalmente arriva. È infatti con un turista coreano che la protagonista troverà qualcuno con cui condividere la sua passione per la poesia; è con il custode Palestinese che scambia chiacchiere

e da cui riceve gesti di gentilezza, ed è dai frequentatori delle prostitute che riceve apprezzamenti per il cibo. Il dramma forse risiede proprio nel fatto che questa donna riceve riconoscimenti e gentilezze solo all'esterno delle mura di casa, solo quando infrange i limiti del modello che si impone quello di una donna, moglie e madre, che non parla con gli sconosciuti, men che meno con gli uomini. Così, finisce per rendersi conto che è nella diversità che trova più ascolto e comprensione.

Nel film compare poi un momento di contrasto con la figlia maggiore, che grazie alla sua simpatia, intelligenza e bravura riesce a catturare completamente l'attenzione del padre.

Sì, anche questa mi sembra una dinamica che si può ritrovare un po' dappertutto, nelle situazioni in cui le madri vivono condizioni di frustrazione e solitudine. La protagonista vede nella figlia una figura femminile libera e intelligente, ma paradossalmente sarà proprio la madre, e non il padre, a sgridarla per non occuparsi abbastanza degli altri, per non interessarsi all'accudimento della casa e dei propri familiari. È strano perché non è il padre che la castra, ma proprio lei, la madre, che nutre una specie di invidia per quella libertà e per la stima che la bimba riesce a suscitare nel padre grazie alla sua intelligenza.

Il film ambienta scene di sesso in un

luogo sacro per gli Ebrei. Come pensi che verrà accolto il film in Israele?

Non lo so, non ci penso mai. Ma ho l'intima certezza di aver fatto un lavoro rispettoso, per i credenti come per i non credenti. Per girare il film ho lavorato con un'équipe mista, in cui c'erano anche degli ebrei ortodossi. La bimba che interpreta la figlia maggiore viene da una famiglia molto religiosa, ed è lei che ha insegnato le preghiere a tutti. Per questo non mi va di dire che in Israele c'è solo un modo di essere religiosi, ce ne sono tanti, e anche gli atei alla fine a qualcosa credono. Mio fratello dice di non essere religioso, di non credere in nulla e poi è convinto che ci siano gli extraterrestri e allora io mi dico: tanto vale credere in Dio! Israele è un luogo dove non è possibile trovare qualcuno che davvero non creda in nulla.

In tutto questo però, mi pare che il centro del film sia la relazione fra Tzvia e suo marito Reuven.

Sì, è la storia su un amore finito, almeno da una delle due parti. Volevo anche parlare di una coppia che non riesce a salvarsi dall'usura del tempo e della mancanza di attenzioni reciproche neppure se osserva tutti i precetti religiosi. La tragedia dell'amore non corrisposto, soprattutto di quello di un marito verso una moglie, è il cuore pulsante di questo film, così come il dolore che ne deriva e le conseguenze che questo può avere sui figli.



Nel film tutto bascula quando Reuben mette in discussione il ruolo di Tzvia come madre e buona educatrice dei figli

Sì, è la goccia che fa traboccare il vaso: dopo tutta quella solitudine, quelle assenze, quei tentativi di seduzione falliti, Tzvia non riesce a sopportare che anche il suo ruolo di madre, oltre che quello di moglie e amante, venga messo in crisi. Anche perché così cosa le rimane? Il vanto di saper pulire bene una casa o di preparare da mangiare. Alla fine c'è poco da fare, le donne si devono sacrificare, soprattutto quando ci sono di mezzo i figli. Ciò detto non volevo colpevolizzare i mariti.

E infatti la figura del marito non riproduce la classica immagine del maschio egoista.

Volevo dare un'altra immagine anche del padre, che spesso è rappresentato come assente o colpevole. Invece in questo caso non è né l'una né l'altra cosa: è un buon padre, ma non ama più sua moglie e lei deve fare i conti con questo. Inoltre ama i suoi figli e per questo non vuole divorziare, rischiando di rovinare la sua famiglia. È in questa impasse che ho voluto collocare il dramma della mia protagonista, che non vede davanti a sé vie di fuga. D'altra parte, anche se il divorzio è consentito, ci sarebbe il problema

dei figli, non saprebbe dove andare. Insomma è complicato e doloroso insieme ritrovarsi nella trappola di un amore finito e di una famiglia da portare avanti.

Nel suo film sono presenti sottintesi gestuali e azioni rituali incomprensibili per chi non conosce l'ortodossia ebraica. Il cimitero nel quale è ambientato il film è esclusivamente ebraico? E come mai a un certo punto del film la protagonista si immerge in una vasca mentre un'altra donna recita delle preghiere? Infine: perché i letti dei due coniugi sono separati e vengono ad un certo punto uniti?

Sì, è vero, nel film ci sono diversi elementi che chi non è familiare con l'ortodossia ebraica forse non capisce... Il cimitero è esclusivamente ebraico, anche se sono presenti dei manovali arabi che ci lavorano. Invece per quel che riguarda la scena dove la protagonista si immerge nella vasca, quell'immagine rappresenta il mikveh, un rituale di purificazione che la donna deve fare sette giorni dopo l'inizio del periodo mestruale per potersi ricongiungere con il marito. Ed è per questo che i letti vengono poi uniti: devono rimanere separati per tutto il periodo mestruale, e possono essere uniti solo dopo la purificazione.

La scena del mikveh è una delle poche in cui la protagonista, di cui fino alla metà del film non si conosce il nome, esce dalle mura del cimitero

È un film che tratta di frontiere, di limiti, quindi mi piaceva l'idea che il film relegasse l'attrice all'interno di un certo limite geografico. Certo ho voluto calcare un po' la mano, le ho fatto avere pochissimi contatti, ma questo anche perché volevo che fosse chiaro che si trattava di un film sui limiti, e su una donna che li mette alla prova. Il film è tutto incentrato su questa sua ricerca nel vedere fin dove può spingersi: Tzvia va nel cimitero di notte, ma poi scappa, cerca l'incontro, ma poi si ritrae.

La protagonista fuma moltissimo, questo è consentito?

Sì, fumare è consentito, per la legge ebraica, anche se non è ben visto. Ma in realtà è una mia proiezione personale: ho smesso di fumare da sei anni, ero una grande fumatrice e ogni tanto ancora sogno di fumare per poi svegliarmi terrorizzata con la paura di avere ricominciato. Quindi, per rispondere alla domanda, la mia protagonista fuma perché io non fumo più, ma se fossi stata lei avrei fumato tantissimo! È stato il mio modo di sublimare questo desiderio.

NORA DE MARCHI





BEN WHEATLEY HIGH-RISE

SAN SEBASTIAN

Une des dernières images de *High Rise* (nous ne donnerons pas plus de détails à ce sujet pour des raisons évidentes) montre comment a eu lieu le changement de génération dans la tour qui se veut le seul endroit et système nerveux du film. Du sang neuf prend sa place naturelle (?) dans l'élite du gratte-ciel. Le capitalisme, comme une réécriture ou adaptation à l'époque de la monarchie, se perpétue à travers l'héritage dynastique et les cycles de vie de la création-destruction, de la mort-naissance: «Le roi est mort, vive le roi!». Les vieilles formules fonctionnent toujours, le spectacle peut continuer.

Cette circularité, qui donne au système capitaliste sa durabilité, est peut-être le lien entre le film de Wheatley et le roman de JG Ballard, écrit (à ne pas oublier) en 1975. Ceux qui avaient lu le récit dystopique cette année-là auraient pu penser à la première crise du pétrole et la guerre du Kippour comme référents de l'histoire, de la même manière que ceux qui voient le film aujourd'hui se souviendront (éventuellement) de Lehman Brothers et de la crise des prêts hypothécaires «subprime». Aucune de ces pensées ne serait incorrecte. La grandeur d'une histoire dépend de comment elle peut s'adapter au fil du temps et de comment sa description de la réalité reste efficace quand les circonstances changent. Le fait que chaque lecteur ou spectateur puisse

s'approprier de ces œuvres confirme le succès de l'allégorie. En effet, on pense que *High-Rise* est condamné à exister *ad eternum* parce que le système qu'il analyse est également éternel. Peut-être que dans 90 ans, quelqu'un qui verra le film (si le cinéma existe encore, bien entendu) pourra être excité par le caractère rebelle de Richard Wilder (Luke Evans), pensant que la façon dont on raconte "son" histoire est miraculeuse. Cette capacité caméléonesque et persistante a bien sûr quelque chose d'héroïque et de tragique en même temps.

Une autre raison qui fait que *High-Rise* fonctionne bien et qu'il soit une œuvre, nous le croyons, destinée à durer dans le temps, est la relative simplicité de la narration, en dépit de l'utilisation de formules alambiquées et d'expressions erronées dans l'analyse que certains critiques lui ont consacrée. Nous sommes, par exemple, fortement en désaccord avec le terme "surréaliste" pour décrire le film, surtout si nous analysons ce mouvement à partir de la définition que ses auteurs mêmes lui ont donnée. Citant Breton, le surréalisme est une «dictée de la pensée» composée «en l'absence de tout contrôle effectué par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale». Autrement dit, les images données par ce mouvement artistique n'ont pas de finalités politiques, au-delà de la violation sociale qui concerne la description de la pen-

sée inconsciente. Par conséquent, une allégorie sociale, comme *High-Rise*, est à l'opposé du surréalisme car il a un but politique évident et aussi parce que chacune de ses images, de celle de l'homme dévorant le chien pour arriver à celle des aristocrates des étages supérieurs en train de se promener à cheval dans des jardins versaillais, en passant par les orgies dans la piscine jusqu'à celles des supermarchés désapprovisionnés, plonge ses racines dans le monde réel. L'optique de miroir déformant est plus ou moins odieuse, mais cela ne veut pas dire que les reflets n'ont pas un lien avec la réalité.

Nous ne pouvons pas conclure cette analyse sans mentionner une autre des grandes réussites de *High-Rise*: la limitation de l'action du film à un seul espace, en l'occurrence le bâtiment qui donne son nom au film. Malgré les reproches de monotonie et de manque de ressources, il nous semble essentiel que Wheatley a voulu utiliser un cadre unique car il représente la société tout entière. Sortir de sa structure pyramidale serait comprendre que les individus peuvent exister à l'extérieur de leur environnement, un discours en désaccord avec la cohérence pessimiste du travail. Après tout, si le développement en un seul lieu ne nous dérangeait pas dans *Die Hard* (Jon McTiernan, 1988) on ne devrait non plus se plaindre ici, n'est-ce pas?

MARTIN CUESTA GUTIERREZ

ANTONIA, LE PASSIONI DI UN'ANIMA FRAGILE

Conversazione

con Ferdinando Cito Filomarino
Torino 2015

Essere donna, ma soprattutto artista, in un momento molto ostile alla creatività come lo è stato il ventennio fascista. La sfida di Antonia Pozzi alla società e alla vita finisce sul grande schermo grazie a Ferdinando Cito Filomarino, giovane regista milanese al suo primo lungometraggio, *Antonia*.

Il film racconta degli ultimi dieci anni della breve esistenza della giovane donna milanese, una vita vissuta con una grande libertà e con la consapevolezza di non poter vivere la propria esistenza senza profondità. Il malessere che in genere attanaglia gli artisti è messo in primo piano nell'opera di Filomarino, che ha da subito provato una grande empatia per la poeta meneghina e per la sua esperienza di vita incompatibile con il mondo intorno a lei.

La passione per la montagna e la fotografia, interessi inusuali per una donna durante il ventennio fascista, gli studi al liceo Manzoni, i primi amori e l'amicizia con Teresita sono lo sfondo di un'esistenza vissuta, non tanto sfidando il conformismo della società ma qualcosa di più intimo e insidioso. La modernità del personaggio interpretato dalla talentuosa Linda Caridi

si ritrova nei dettagli, nei bellissimi costumi di scena e nell'atteggiamento allo stesso tempo spavaldo e timido della giovane poeta.

Immancabilmente abbandonata dalla persone con cui cercava di legare la propria esistenza, Antonia non risparmia nessuno: la sua esistenza travolge chi le è vicino, lasciandola sola e disperata con il suo male di vivere che la porterà a prendere la decisione estrema di togliersi la vita il 3 dicembre 1938, nei pressi dell'abbazia di Chiaravalle, con una dose massiccia di barbiturici.

La figura del padre censore ricopre un ruolo molto importante nella vita della poeta: figura severa ma affascinata dal bello e dalla musica, sensibilità che trasmette alla figlia, nonostante cerchi sempre di arginare questa sua vena artistica che invece prende il sopravvento e fa diventare la giovane Antonia una delle poetesse più importanti del '900 italiano.

Il regista riesce a tracciare il ritratto dell'artista senza farne a tutti i costi una storia. Filomarino non racconta la vita della Pozzi, come si intende banalmente, ma solo alcuni momenti dell'esistenza dell'artista, non per forza legati cronolo-

gicamente fra loro; nell'opera si indaga essenzialmente sul come e sul perché avviene la creazione.

Come hai incontrato Antonia Pozzi?

In principio è stato Luca Guadagnino, il mio produttore, ad avvicinarmi al personaggio della poeta milanese. La conoscevo già per motivi di studio e perché è milanese come me, ma Luca ha pensato, a ragione, che nel suo personaggio ci fosse qualcosa che potesse collimare alla perfezione con me.

Confrontarsi con un film che racconta l'esistenza di un artista non ti ha mai messo in difficoltà?

Al contrario, io sono terribilmente affascinato dagli artisti e dal fatto che spesso non riescano a vivere la loro vita senza profondità. Con la Pozzi l'ho sentito dal primo momento: ho provato da subito una forte empatia nei confronti di questa esistenza solitaria e così sublime. Si capisce, dal modo in cui nelle sue opere descrive la sua esperienza di vita, che quest'ultima è solo sua e finisce col diventare incompatibile col mondo che la circonda e con tutto quello che ha intorno. Per me la vita della poeta meneghina è un grande esempio del conflitto fra l'artista e la propria esistenza.



Antonia Pozzi muore suicida a 26 anni, la sua esistenza come artista è davvero breve, eppure nella tua opera sembra un'eternità, sembra che la poeta viva a lungo, come lo spieghi?

Antonia vive una vita brevissima, ma allo stesso tempo davvero molto intensa. Il suo modo di vivere la porta inevitabilmente alla rinuncia della vita stessa. Si potrebbe dire che in dieci anni di attività artistica ha vissuto una vita intera, trent'anni. Nel film credo venga fuori molto bene la trasformazione che Antonia subisce nel corso della sua breve esistenza, ed è un dettaglio che i suoi scritti e le sue riflessioni testimoniano molto bene. Infatti nella mia opera non punto a fare il racconto della vita della poeta, non voglio raccontare la vita dell'artista semioticamente parlando, ma piuttosto alcuni momenti che non sono per forza legati fra di loro. Ho cercato di raccontare come e perché nella vita di Antonia avviene la creazione. È una figura profondamente contemporanea, così come la sua arte.

Il tuo film non è propriamente una biografia, hai deciso di lasciare anche dei vuoti cronologici, come hai deciso cosa rappresentare e perché?

Non volevo semplicemente narrare una vita, in questo caso quella di

Antonia, perché penso che fosse più interessante dipingere il ritratto della giovane poeta e fosse più consono per il cinema attuale. I momenti che abbiamo scelto con Carlo Salsa possono essere più o meno rilevanti dal punto di vista biografico, ma dal mio punto di vista sono importantissimi per l'intimità e il mondo interiore di Antonia. Un conto era la vita all'esterno, quella che si può leggere e che per molti versi potrebbe sembrare simile a tante altre, ma la specificità della Pozzi sta all'interno.

Il padre di Antonia ha un ruolo fondamentale nella vita dell'artista. Vista l'influenza che ha esercitato sull'esistenza di sua figlia e di come alla fine sia diventato il suo primo editore ci si poteva forse aspettare un ruolo meno marginale nel film. Lasciare il padre in secondo piano, è voluto?

Il padre di Antonia viene connotato in maniera negativa perché è censore, ma investigando a fondo si scopre che non è del tutto esatta questa definizione. Di primo acchito potremmo limitarci a dire che ha impedito ad Antonia di esprimersi al meglio, in verità, dalle testimonianze che ci sono arrivate, si evince che amasse molto la figlia e che il suo essere padre severo arrivasse dalla sua mentalità: era infatti un borghese dei laghi

e in quanto tale aveva sposato la causa fascista. Ha chiaramente «castrato» Antonia, ma allo stesso tempo le ha regalato il gusto per le arti e la sensibilità che serve per apprezzarle, inoltre ha permesso che il mondo contemporaneo potesse leggerla. La sua figura è marginale perché non volevo si pensasse che il problema di Antonia fosse il suo legame coi genitori, specialmente con un padre così duro, siccome la madre è invece del tutto passiva e nel film si intuisce.

La figura di Antonia, nonostante la sua giovane età, è carismatica e molto avvincente, dopo il film ti ha «tormontato»?

[ride] È talmente forte la presenza della sua personalità che è come avere una compagna di viaggio, anche perché è lei il soggetto delle sue poesie. La figura di Antonia è una presenza per cui ho sentito una forte empatia, è una presenza benefica che ha caricato tutti i miei spunti, una personalità che si attacca, profonda e senza compromessi. Il legame che poi si instaura con lei è una cosa quasi primordiale.

Linda Caridi è di una bravura quasi imbarazzante, com'è stato lavorare con lei?

La modernità del personaggio di Antonia viene restituito sul grande schermo in maniera molto fedele da Linda che è un'attrice dal talento enorme e molto brava nell'avvicinarsi e studiare un personaggio, prima di cimentarsi con quest'ultimo. Abbiamo trasfigurato le sue poesie e abbiamo cercato di cogliere l'essenza poetica del suo vivere al limite e con così tanta profondità.

ALESSANDRA BORRE



CAMPO
LUNGO



PIANO AMERICANO

PRIMO
PIANO



Qualunque sia l'inquadratura prevista,
la Valle d'Aosta è un palcoscenico eccezionale.

Le sue bellezze naturali e quelle
costruite dall'uomo sono un set unico
su cui muovere le vostre idee.


FILM
COMMISSION
VALLEE
D'AOSTE

WWW.FILMCOMMISSION.VDA.IT