

**SENTIERI
SELVAGGI**

magazine

n.14

settembre/ottobre 2014

Luci dell'Est

***Gioie e rivoluzioni
del cinema asiatico***

TRUE DETECTIVE

VIAGGI AL TERMINE DELLA NOTTE

a cura di Luca Marchetti



goware
SENTIERI SELVAGGI



9

EDITORIALE

5 Journey to the East

CUORE SELVAGGIO

Asia Overground. La frammentazione dell'immaginario

15 Mahjong. Dizionario minimo dell'Estremo Oriente

43 Smarginare il margine. Conversazione con Jia Zhang-ke

56 Una Cina divisa in due. Conversazione con Peter Chan



64

VENEZIA 71

Il grande boh

68

La nebbia

74

L'esilio e la speranza. Conversazione
con Laurent Cantet



81

SPECIALE PASOLINI

I film rubati

84

La fine non esiste

87

Gli amici di Majorana

90

L'inferno e il paradiso



94

ULTIMI BAGLIORI

The Equalizer – Il vendicatore

97

I mercenari 3

100

Ritorno al futuro Parte III

103

Per Ulisse

106

Anime nere



110

FACES

Io e John Candy



Sentieri selvaggi magazine

n. 14 settembre/ottobre 2014

Bimestrale di cinema e tutto il resto...

Direttore responsabile

Federico Chiacchiari

Direttore editoriale

[Aldo Spiniello](#)

Redazione

Simone Emiliani, Carlo Valeri,
Sergio Sozzo, Leonardo Lardieri,
Pietro Masciullo

Segretaria di redazione

Elena Caterina

Hanno collaborato a questo numero

Enrico Azzano, Giacomo Calzoni,
Luigi Coluccio, Davide Di Giorgio,
Emanuele Di Porto, Luca Marchetti,
Raffaele Meale, Stefano Locati,
Michele Verardi

Progetto Grafico

Giorgio Ascenzi

Redazione

Via Carlo Botta 19, 00184 Roma.

Tel. 06.96049768

Mail redazione e amministrazione

redazione@sentieriselvaggi.info

info@sentieriselvaggi.it

Supplemento a

www.sentieriselvaggi.it

Registrazione del tribunale di Roma

n. 110/98 del 20/03/1998

(edizione cartacea)

n. 317/05 del 12/08/2005

(edizione on-line)

Journey to the East

Il cinema non è un pranzo di gala

di [aldo spiniello](#)

Nel [documentario di Walter Salles](#) a lui dedicato, evento speciale di questi giorni del Festival di Roma, Jia Zhangke racconta della sua giovinezza, del suo mondo, della sua visione con una sincerità e una semplicità disarmanti. A un certo punto, parlando dell'uniformità delle immagini pubblicitarie imposta dalle grandi aziende, si chiede se "globalizzazione", per caso, significhi "americanizzazione". Un dubbio che potrebbe porsi per il cinema contemporaneo, in cui all'innalzamento degli standard tecnologici sembra corrispondere un livellamento dei linguaggi, delle strategie narrative, delle prospettive di sguardo. Il cinema è sempre più contaminato ed è difficile, probabilmente inutile, interrogarsi sulla specificità di cinematografie nazionali, su nuovi possibili esotismi e terzomondismi. È inevitabile in un mondo in cui le connessioni viaggiano a velocità centuplicata e in cui le strategie produttive sembrano polarizzarsi sul mainstream ipertecnologico, da un lato, e la "bassa frequenza", dall'altro. Quello che non è sempre chiaro, però, è quali siano le linee di direzione. Se certo cinema orientale sembra americanizzarsi, d'altro canto sempre più molti film americani, specialmente di genere, guardano all'estremo oriente come al luogo di riferimento privilegiato. Non da ultimo lo splendido *The Equalizer*, che pur mantenendo tutti i segni della lucidità "politica" di Antoine Fuqua, pare venir fuori dalle traiettorie del cinema di Hong Kong. E proprio a Hong Kong Michael Mann ambienta il suo ultimo attesissimo *Blackhat*. Sulle orme di [Michael Bay](#)... In un percorso quasi inverso a quello dei grandi autori orientali nei decenni scorsi (senza voler parlare di Assayas...). E in questo senso, il film che citiamo, quasi

WES ANDERSON MOONRISE CINEMA

a cura di
PIETRO MASCIULLO



goWare

SENTIERI SELVAGGI

Luci dell'est



Asia Overground

La frammentazione dell'immaginario

di stefano locati

Se in passato, agli occhi dell'Occidente, sembravano esistere soltanto due macro blocchi, il cinema cinese e quello giapponese, oggi la situazione è più eterogenea e frammentaria. Ciascun paese sta riscoprendo la propria identità particolare

Nonostante i tanti profeti di apocalittiche sventure degli anni passati, che volevano la fine dell'età dell'oro e l'esaurimento della creatività, il cinema in Asia orientale è attivo e fecondo. Passati i clamori della riscoperta (da Hong Kong in vista dell'*handover* del 1997 al boom sudcoreano del nuovo millennio), in Occidente le diverse cinematografie dell'est e sud est asiatico non sono più un mistero esoterico, ma un dato di fatto con cui è necessario confrontarsi: come sempre nel passaggio da piacere underground a fenomeno *overground* (pur se lontano dal mainstream, ovvero Hollywood) alcuni fan storici si sono allontanati. Sono stati però sostituiti da nuovi appassionati, che anche grazie agli enormi sommovimenti tecnologici e sociali si avvicinano ogni giorno a film ufficialmente non distribuiti da noi. Dalle VHS si è passati a DVD e Blu-Ray, quindi al digitale; da scambi carbonari per mezzo posta si è arrivati a

negozi online e diffusione pirata peer-to-peer; dalla gioia esuberante della novità si è passati alla tranquilla quotidianità del conosciuto. I film asiatici fanno meno scalpore ed evocano meno stupore non perché non vengano più prodotti film esaltanti, ma perché ormai fanno bene o male parte integrante dell'immaginario comune dei cinefili.

In questo contesto di consolidamento sono comunque cambiate tante cose: alcuni paesi hanno smesso di fare da guida (Hong Kong), altri hanno tentato di affermarsi, ma si sono arenati (Thailandia), altri ancora hanno creato quasi da zero uno star system asiatico riconosciuto (Corea del Sud). In effetti tra la crisi economica delle "tigri asiatiche" tra 1998 e 2000 e il mondo "glocal" post 11 settembre 2001 ci sono stati cambiamenti significativi, che è interessante vedere nel particolare.

Il **Giappone**, la prima forza a incune-



arsi, nel secondo dopoguerra, nell'egemonia culturale occidentale, continua a rimanere in un isolamento dorato. Il solo mercato interno, al momento, è sufficiente a sostenere l'industria cinematografica delle produzioni ad alto budget. All'estero vengono spinti così praticamente solo l'animazione (ora però orfana di Miyazaki) e alcuni nomi ormai affermati (da Kitano, Tsukamoto, Koreeda a Miike e Sono Sion). L'effetto potrebbe essere disastroso sulla lunga distanza, perché i grandi blockbuster, in maggioranza tratti da manga o serie Tv (basta scorrere il box office annuale), sono edulcorati a monte da un sistema produttivo formato da conglomerati aziendali, non interessati alla resa emozionale o ai mercati esteri, ma solo al ritorno immediato di capitali. La **Corea del Sud** ha scelto una strategia di sviluppo opposta. Con il pieno supporto dello stato, passato da una mentalità censoria, retaggio delle dittature militari, a una promozionale, il cinema sudcoreano è cresciuto a ritmi impressionanti, sia per numero di pellicole distribuite che per influenza sul mercato internazionale. Ai nomi ormai noti (Kim Ki-duk, Park Chan-

wook, Hong Sang-soo, Im Sang-soo, Bong Joon-ho, Kim Jee-won) si affiancano costantemente nuove leve, cui l'industria dà fiducia anche per progetti dispendiosi. Anche le maestranze tecniche si stanno attestando ai massimi livelli in

Manifesto di *Bunshinsaba*
Sopra *Seventh Code*, di Kiyoshi Kurosawa



Sotto: *Black Coal, Thin Ice*

Asia, tanto da influenzare cinematografie vicine come quella cinese, anche direttamente, come dimostrano il tradizionalista *A Wedding Invitation* (Oh Ki-hwan, 2013) o il franchise horror *Bunshinsaba* (trilogia di Ahn Byeong-ki), a capitale interamente cinese. Ci sono stati momenti di crisi, ma sembrano ormai superati, nonostante l'abbattimento del sistema protezionistico di quote per il cinema locale, su pressioni statunitensi. In media il cinema sudcoreano supera con facilità il 50% della quota di mercato, dimostrandosi in grado di competere con Hollywood sul suo stesso terreno.

La **Repubblica Popolare Cinese** sta vivendo un momento di tumultuoso sviluppo, anche al cinema. L'aumento vertiginoso delle sale cinematografiche, e del pubblico, che pure in larga parte non va ancora a vedere più di un film l'anno, hanno permesso un incremento progressivo dei film prodotti, con numeri che

l'attestano come terza cinematografia al mondo dopo Stati Uniti e India. Anche il genere di film realizzati sta cambiando di conseguenza, con un aumento delle produzioni commerciali che sempre più si pongono come alterative consapevoli ai blockbuster hollywoodiani: da *rom-com* dal sapore urbano e giovanile, come *Sophie's Revenge* (Eva Jin, 2009), a commedie ridanciane come *Lost in Thailand* (Xu Zheng, 2012); da action con otturatore impazzito, come *Wind Blast* (Gao Qunshu, 2010), a noir eleganti come *Lethal Hostage* (Cheng Er, 2012) o *Black Coal, Thin Ice* (Diao Yi-nan, 2014), fino persino agli horror, nonostante le limitazioni censorie verso gli elementi sovrannaturali. Al di là di questi tentativi, rimane poi il cinema indipendente, più conosciuto in Occidente grazie ai festival, sempre più marginalizzato in patria dal sistema distributivo: autori come Jia Zhang-ke, Wang Bing o Wang Xiaoshuai continua-





The Midnight After

no nonostante tutto a raccontare la Cina più marginale e nascosta.

Dopo il ritorno alla Cina nel 1997, **Hong Kong** ha paradossalmente iniziato un percorso di riscoperta della propria identità peculiare, che si riflette sempre più apertamente anche al cinema. La regione ad amministrazione speciale è a cavallo tra un presente postcoloniale (la dominazione britannica) e un incerto futuro di nazionalizzazione forzata (la presenza ingombrante della Repubblica Popolare). L'industria cinematografica, già in crisi per la sovrapproduzione anteriore al 1997 e il crollo delle esportazioni, ha drasticamente ridotto il numero di film distribuiti: nei primi anni del nuovo millennio la ricerca di nuovi sbocchi ha portato a una spersonalizzazione, alla rincorsa di modelli hollywoodiani, come nei casi di *Gen-X Cops* (Benny Chan, 1999) o *Tokyo Raiders* (Jingle Ma, 2000). Solo dal 2004, dopo accordi di co-produzione con la Cina, si è aperto il mercato ci-

nese, permettendo nuove possibilità, a partire dall'indagine di un passato pan-cinese come in film storici come *Warlords* (Peter Chan, Raymond Yip, 2007) o *Bodyguards and Assassins* (Teddy Chan, 2009). Un trend ripreso in chiave locale con il successo di un pugno di pellicole dedicate a Ip Man, maestro marziale di Bruce Lee – a partire da *Ip Man* (Wilson Ip, 2008) fino a *The Grandmaster* (Wong Kar-wai, 2013). Il percorso di riscoperta della propria "hongkonghesità" sta comunque acquisendo sempre più visibilità: dalle riflessioni sull'identità meticcica di *Floating City* (Yim Ho, 2012), alla messa a ferro e fuoco simbolica e non della città in *Firestorm* (Alan Yuen, 2013), fino alle allegorie apocalittiche di *The Midnight After* (Fruit Chan, 2014).

Il discorso per **Taiwan** è più complesso: l'immagine del suo cinema all'estero è ancora oggi legata agli autori della new wave come Tsai Ming-liang e Hou Hsiao-hsien, con poche variazioni fortunate,



Al lato: *The Grandmaster*
In basso: *You Are the Apple of My Eye*

come nel caso di Chang Tso-chi. In realtà l'industria cinematografica si sta lentamente riorganizzando dopo la pesante crisi degli anni Novanta, e di recente si stanno riaffermando film locali anche al box office, almeno fin dal successo di *Cape No. 7* (Wu Tien-lien, 2008). Da allora almeno due o tre pellicole ogni anno riescono nell'impresa, un tempo impari, di riavvicinare il pubblico locale, come il caso eclatante della commedia giovanil-nostalgica *You Are the Apple of*

My Eye (Giddens Ko, 2011) o di quella spregiudicata e sboccata *David Loman* (Chiu Li-kwan, 2013). Nel sottobosco delle produzioni a basso costo si sta poi affermando un piccolo gruppo di autori di ricerca, come Zero Chou o Midi Z, che tentano di liberarsi dall'eredità autoriale della new wave, verso nuove prospettive. Anche le altre cinematografie, pur meno frequentate in Occidente, sono in fermento. Le **Filippine** hanno un consolidato parco di autori che si sono fatti un nome nel contesto internazionale, a partire da Brillante Mendoza e Lav Diaz. Qui il cinema d'essai si addentra spesso nelle questioni più scabrose della povertà, tanto che è stato coniato il termine *poverty-porn* per descriverlo, con seguito di aperti sbeffeggiamenti, come in *The Woman in the Septic Tank* (Marlon Rivera, 2010). Il cinema commerciale è al contrario spesso in difficoltà, con budget irrisori e poca ricerca creativa, ma negli ultimi anni anche da questo punto di vista qualcosa si muove, come dimostra ad esempio il





Someone's Wife, in the Boat of Someone's Husband, di Edwin
Sotto, *From What Is Before*, di Lav Diaz

dramma storico *Barber's Tales* (Jun Robles Lana, 2014), che affronta gli anni oscuri della dittatura.

La **Thailandia** ha avuto un momento di forte crescita e visibilità internazionale nei primi anni del nuovo millennio, grazie soprattutto alle produzioni di genere. Oggi quell'onda si è ridimensionata, ma ha lasciato in eredità nomi del circuito *arthouse* (Apichatpong Weerasethakul, Penek Ratanaruang) e perlomeno i due principali corpi del cinema action, Tony Jaa e Jeeja Yanin.

Anche paesi un tempo considerati marginali, al cinema, come **Indonesia** e **Malaysia**, stanno acquistando forza a livello distributivo e produttivo. Il loro è un percorso ancora irto di incognite, ma ci sono segnali positivi sia sul fronte commerciale, in cui l'esplosione di *The Raid* (Gareth Evans, 2011) è solo il fenomeno più evidente, che per quello di ricerca, con un autore ad esempio come Edwin.

Il nuovo millennio ha portato una ridistri-

buzione del peso specifico delle diverse cinematografie asiatiche. Se in passato, agli occhi dell'Occidente, sembravano esistere soltanto due macro blocchi, quello cinese e quello giapponese, oggi la situazione è più eterogenea e frammentaria. Ciascun paese sta riscoprendo la propria identità particolare, e spinge perché venga riconosciuta sul piano prima di tutto pan-asiatico, e poi globale.



Mahjong

Dizionario minimo dell'Estremo Oriente



ACQUA

È su una spiaggia che terminano le struggenti *Sonatine noir*. È guardando l'orizzonte oltre gli scogli che balenano i fuochi d'artificio (gli *hana-bi*) del destino. Ed è su quella stessa riva che si educa alla vita il piccolo Kikujiro... perché nel mondo in frastuono che lo circonda è solo il *Silenzio del mare* che conta per Takeshi Kitano. L'acqua. L'acqua che ridiscute ogni colore e rumore (come nel diluvio di Naomi

Kawase in *Shara*) riconsegnando purezza al suono e al movimento giapponese. La stessa fluidità del cinema che ci travolge nelle Filippine, sulle canoe di Brillante Mendoza che galleggiano sull'inquadratura a ri-formulare uno sguardo... o tra i tifoni e le piogge torrenziali di Lav Diaz che lasciano solo l'essenza (*from what is before...*) prima della fine. *La fine*. È proprio con l'acqua che si misura la Fine del Mondo per Tsai Ming-liang: una Taiwan

Foto piccola: *The Raid 2*
Foto grande: *Ip Man*
In apertura: *Still the Water*

stagnante dove sopravvivere con il gusto dell'anguria e dove rinascere *stray dogs* in cerca di passato e memoria davanti a uno schermo. Si lacrima di nuovo, quindi, e si riconsegnano all'acqua nuovi attimi di vita. Poi si ricomincia: [Still the Water](#), cara Naomi... (Pietro Masciullo)

ARTI MARZIALI

La tigre e il drago (2000) di Ang Lee ha invaso i cinema occidentali, aprendo gli occhi di molti spettatori, *Hero* (2002) di Zhang Yimou ha unito definitivamente



geometria e messa in scena, mentre *La foresta dei pugnali volanti* (2004), ancora Zhang, ce lo infiliamo solo perché c'è Zhang Ziyi. Ecco, questi sono dei wuxia, ma a noi interessano i gongfu et similia: insomma, quando si pestano con tanta cattiveria (e tecnica e velocità sorprendente), senza troppi fili o leggende, svolazzi e bei vestiti.

Tre nomi, tre nazioni e tre arti marziali. Donnie Yen. Star del cinema hongkonghese, degno erede di Bruce Lee, è veloce come il vento, elegante ed è un buon attore. Padroneggiava già tai-chi, wushu e taekwondo, poi ha imparato anche il wing chun. *Ip Man* e *Ip Man 2*, entrambi di Wilson Yip, [Legend Of The Fist: The Return of Chen Zhen](#) di Andrew Lau e molto altro.

Iko Uwais. Fenomeno indonesiano lanciato dallo scozzese Gareth Evans, ha ramazzato chiunque in *Merantau* (2009), *The Raid – Redenzione* (2011) e *The Raid*





Life Without Principle

2: Berandal (2014) a colpi di pentjak silat. Lo attendiamo ansiosamente in *The Raid 3*. Citazione d'obbligo per il piccolo e letale Yayan Ruhian, aka Mad Dog. Anche le formiche nel loro piccolo si incazzano.

Tony Jaa. Ovvero, il manuale del muay thai. In *The Raid 3* ci sarà anche lui. Filmografia di calci e pugni: [Ong-Bak – Nato per combattere](#), *The Bodyguard – La mia super guardia del corpo*, [The Protector – La legge del Muay Thai](#) e tutti i vari sequel. (Enrico Azzano)

BONZO

[Apichatpong Weerasethakul](#) gira come un monaco. "Il cinema è come un fantasma, non esiste nel presente, è solo l'ombra di quel che accade. È catturare il passato. Non esiste ma in contemporanea è qualcosa di molto solido, perché cattura sull'obiettivo tutto ciò che è morto. Bisogna distruggere l'idea di cinema come istituzione, oggetto reale, per sperimentarne il potere, la benedizione, cercando

di catturare il processo stesso di creazione dell'illusione. La realtà non esiste. È tutto nel punto di vista".

I monaci custodiscono da sempre il segreto. I monaci conoscono tutte le tecniche, come i maestri shaolin. Per loro l'arte marziale è un magnifico strumento: il corpo deve sperimentare i limiti, per liberarsi dal peso della sua costrizione materiale. Il bonzo [Lee Kang-sheng](#) sembra fare esattamente questo. Il passo lentissimo, ai limiti dell'umano, riporta il movimento al suo principio e alla sua fine immobili. Ma sta sempre sulla linea di confine tra

BOX OFFICE

Nel 2014 in Cina e ad Hong Kong trionfano i *Transformers*, seguiti da *X-Man* e *Capitan America*. In Giappone sul podio ci sono due produzioni Disney, *Frozen* e *Maleficent*, seguiti ancora da produzioni Disney e Toho. *Transformers* al 12esimo posto.

Running on Karma, di Johnnie To

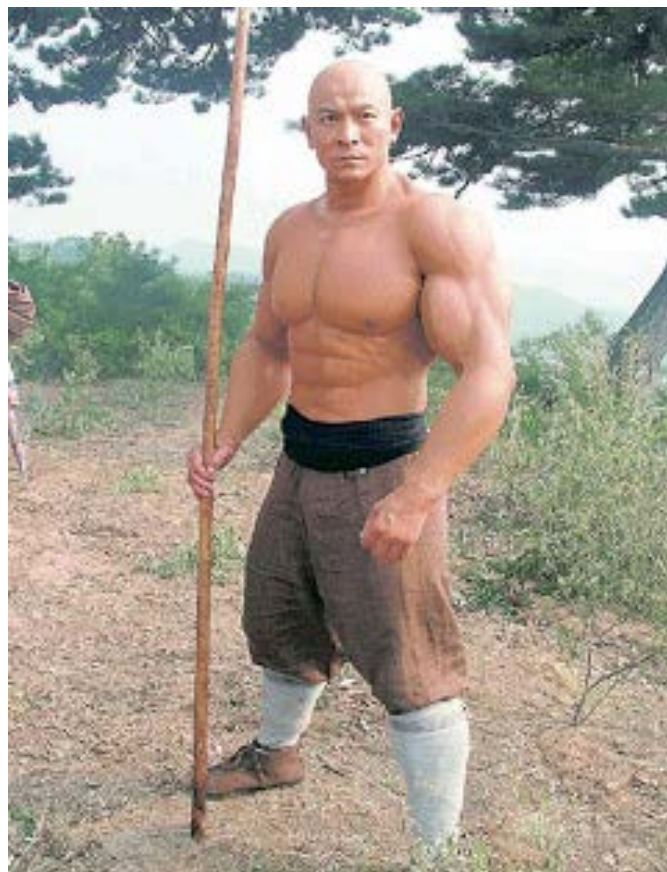
Foto grande: *The Day He Arrives*, di Hong Sang-soo

l'arresto e la prosecuzione. Il tempo scorre per istanti fermi. Un fotogramma dopo l'altro. Nel suo viaggio verso il West, il *walker* sembra dimostrare che solo il corpo è sacro, inviolabile, quanto meno al cinema. Eppure anche il corpo materia è un'illusione, al pari della realtà. È un fantasma che appare e scompare in un tempo più o meno lungo. Quello che conta non è la sua concretezza, ma la tensione del suo gesto. Liberarsi dal velo dell'esistenza, dall'illusione dei fenomeni, per tornare all'essenza, all'unità che sta oltre il flusso continuo. *Running on Karma*. (Aldo Spiniello)

BOTTIGLIA

Ne avrò viste a migliaia, vuote e piene, dal vivo come nei film. Quante ne vengono fracassate in testa nelle esplosioni incontrollate di violenza di Kitano o Takashi Miike? Impossibile contarle. Quanto al cool buttato. Che la bottiglia sia uno straordinario strumento di offesa lo sa bene

"Panther" Lau Ching Wan, colto all'apice dei suoi tic e della sua impasse in [Life Without Principle](#) di Johnnie To. Ma Lau sa anche perfettamente quanto una bottiglia





Stray Dogs, di Tsai Ming-liang

piena abbia il valore di una promessa, di un legame indissolubile. Dall'altra parte del filo (del destino) Leon Lai. [A Hero Never Dies](#). È una specie di simulacro, un altare, per cui giocare le gambe e la vita. Purché sia una bottiglia di qualità.

Hong Sang-soo ha meno pretese: soju o birra fa poca differenza. Per lui le bottiglie vuote sono una teoria (in un senso e nell'altro). Perché stanno là a raccontare di un tempo passato "invano", quasi fosse cristallizzato, conservato nell'alcol. Cinema sotto spirito. La ripetitività del gesto, il bere, segna la possibilità di un eterno ritorno, di un circolo perfetto. Ma le bottiglie continuano tuttavia ad essere "svuotate", al pari delle nostre vite, si accumulano come cadaveri. Il tempo scorre come soju. E quando se ne accorgono, i ragazzi, le ragazze di Hong magari urlano e scoppiano a piangere al tavolo di un bar (è una cosa che fa effetto, lo so per certo). Eppure le bottiglie vuote nascondono messaggi. Magari possiamo ritrovarle in un altro momento, in un altro luogo, [in another country](#), come segni di qualcosa che è stato. Magnifici rifiuti

della storia. E tutto riacquista un senso. Ha ha ha. (Aldo Spiniello)

CASA

Pare che a Hong Kong il problema degli alloggi sia molto serio. Il numero di abitanti eccede di gran lunga le offerte immobiliari e le case sono care. Chi non ha i mezzi, è costretto a vivere in squalidi casermoni, in uno spazio strettissimo e in condizioni disagiate. Il sovraffollamento e la densità eccessiva condizionano anche il cinema. L'action è costretto ad adeguarsi, nelle sue traiettorie, allo sviluppo verticale della città, come dice [Benny Chan](#). E allora le sparatorie e gli inseguimenti s'infioccano tra i tetti dei palazzi, tra un piano e l'altro, negli stretti budelli delle scale, nel buio dei vicoli. E alla fine, quartiere dopo quartiere, i film tracciano le coordinate dell'intera città, come una specie di *google maps*. Hong Kong è mappata dal cinema come poche altre città al mondo: New York, Parigi, forse domani Shanghai. Rivincita dell'immaginario. Fatto sta che le case hongkonghesi, piccole e precarie, non

Foto grande: 24 City

Foto piccole: *In the Mood for Love*

sembrano avere una storia. A differenza delle case giapponesi, minimali eppure ordinate, intime ma ariose. Tornare a casa, lì, ha un senso pieno: vuol dire tornare a un passato, ai ricordi, agli affetti. Perché no, alle rabbie di un tempo, ma anche alle speranze. *Arvitemo arvitemo.*



Per Kore-eda la casa ha un'importanza decisiva. Perché reca scritta in sé la storia di una famiglia, di rapporti incancellabili. Al punto che la casa stessa può diventare la "protagonista" della storia, come in *The Little House* di Yoji Yamada, cinema tanto più inteso, quanto più si fa "piccolo" e antico.

Resta comunque intatto il fascino di quelle case abbandonate e in rovina. Fabbriche dismesse, città fantasma, sommerse dalle acque e ricostruite di sana pianta, muri caduti, macerie di pietra e polvere. *Nature morte*, archeologia futurista. Nella voragine di una parete Jia Zhang-ke riesce a scoprire *piaceri sconosciuti*, un punto di vista impossibile sul mondo, unisce in un solo sguardo la costruzione fittizia del reale e la vitalità nascosta dell'architettura e delle geometrie. A Shanghai i suoi occhi scompaginano il tempo, sovrapponendo in un istante il presente al passato e al futuro. La linea delle cose si torce in una spirale, in un vortice al cui centro l'universo si scopre immobile, forse, ep-



pur ancora vivo. [Still Life](#). Se è vero che le mura piangono, al pari di noi, come mostra [Tsai Ming-liang](#), allora tutto è umano. Le rovine continuano a parlarci, a raccontarci segreti, a illuminare i nostri occhi colmi di pianto. Il finale di *In the Mood for Love* si apre al 2046. Altre stanze, altre storie. (Aldo Spiniello)

CITTÀ

Ci sono registi di provincia come Naomi Kawase e registi di città come Shinya Tsukamoto. La perdita gira attorno alla natura per la prima, il disorientamento è l'elemento ricorrente legato al paesaggio urbano dell'estremo oriente, per il secondo. Se la perdita è una figura atemporale, per nulla legata alla topografia, rifacendosi piuttosto al mistero della morte e della nascita (come in [Sharasojku/Shara](#), 2004), il disorientamento urbano detronizza il centro topografico, e ritrova la superbia ininterrotta dei movimenti di macchina di Ringo Lam, i vortici del cuore e dell'umanità di Johnnie To. In città il cinema è di traspirazione, trasmigrazione, trasfigurazione. Lo spirito dello spazio e del tempo si muove più velocemente della materia immagine. Il cinema di città è ancor più spirituale, non propriamente un sogno e neanche un fantasma, a volte vicoli ciechi dell'immaginario, dominio di una scelta esistenziale, di una caparbia e, al tempo stesso, sconvolgente sensualità di sguardo, come in [24 City](#) di Jia Zhangke. (Leonardo Lardieri)

COLTELLO

Due cinematografie asiatiche, almeno in tempi recenti, devono molto al fascino delle lame taglienti. Tra le armi bianche, la più popolare e diffusa è il coltello.

TOP TEN CINA 2014

- 1) Transformers: Age of Extinction
\$301,000,000
- 2) The Monkey King
\$167,840,000
- 3) X-Men: Days of Future Past
\$116,490,000
- 4) Captain America: The Winter Soldier
\$115,620,000
- 5) Dad, Where Are We Going?
\$111,870,000
- 6) Dawn of the Planet of the Apes
\$107,355,317
- 7) The Breakup Guru
\$106,590,000
- 8) The Continent
\$100,110,000
- 9) The Amazing Spider-Man 2
\$94,430,000
- 10) Breakup Buddies
\$94,130,000

Può andare bene anche uno da cucina. Perché il coltello, come ci ha mostrato il sudcoreano *Friend* (Chingoo, 2001) di Kwak Kyung-Taek, è un'arma tragica, shakespeariana. Nella lunga, interminabile e straziante sequenza dell'omicidio di Lee Han Dong-su (Jang Dong-gun, forse nel suo ruolo migliore), il coltello affonda ripetutamente e ossessivamente nella carne, dilatando la sofferenza spettatoriale, lasciandoci esausti. Una morte annunciata. Ma il coltello può essere furtivo e improvviso, può lacerare le carni e sparigliare le carte, come nel teen movie [Conduct Zero](#) (Pumhaeng zero, 2002) di Jo Geun-shik. O come nel poliziesco *Wild Card* (2003) di Kim Yoo-jin. Il coltello è l'arma buona per tutte le stagioni, per tutti i generi, per tutti i registi, da Park Chan-wook a Bong Joon-ho, all'altalenante *Ha Yoo – la rissa tra bande* e l'agguato finale di *A Dirty Carnival* (Biyeolhan geori, 2006).



I coltelli possono essere curvi, e allora sono davvero dolori. Il karambit è a mezza luna ed è una delle armi letali di *The Raid 2: Berandal* di Gareth Evans. Un gallesse in Indonesia, patria del Pentjak Silat e di Iko Uwais. Ogni paese ha i suoi eroi e i suoi gingilli taglienti.

I coltelli possono seguire traiettorie strane, come nel wuxia *La foresta dei pugnali volanti* di Zhang Yimou, ma questa è un'altra storia... (Enrico Azzano)

FAMIGLIA

"La vita è strana. Tu sei stata molto più gentile dei nostri stessi figli. Te ne sono grato".

Con queste parole Shukichi Hirayama si rivolge alla giovane nuora Noriko, vedova del secondogenito Shoji, morto durante la Seconda Guerra Mondiale. Nel finale di *Viaggio a Tokyo* Yasujiro Ozu tratteggia già con forza quello che sarà uno dei nodi cruciali del cinema giapponese degli ultimi sessant'anni: l'inesorabile (e inevitabile) disgregazione familiare, primo



4:30 di Royston Tan
Foto grande: Tokyo Family

risultato dello sfaldamento della società. Nel cinema asiatico la famiglia assume di volta in volta le forme più differenti: sono famiglie anche la triade, la yakuza, i gangster thailandesi e i mafiosi coreani; è "famiglia" il gruppo di amici che va (à la Peckinpah) alla morte in *Exiled*, come lo è quella impossibile tra i protagonisti di *4:30* del singaporiano Royston Tan. Il legame di sangue è un vincolo sempre stretto, ma che si allarga a un discorso più ampio, come il rapporto tra il samu-

Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti, di Apichatpong Weerasethakul

rai e il proprio daimyo – quando non lo shogun in persona –; è la ricerca, a conti fatti, dell'etimologia osco/latina, quei famuli che sono, letteralmente, "coloro con cui si divide la casa". E dal capolavoro di Ozu si arriva a [Tokyo Family](#), fiammeggiante rilettura orchestrata nel 2013 da Yoji Yamada, forse il regista che più di tutti ha concentrato il proprio sguardo sulla famiglia (insieme al filippino Lav Diaz, ovviamente), sulle sue ramificazioni e sulla sua decadenza, come dimostra il sublime canto del cigno *The Little House*. (Raffaele Meale)

FANTASMI

Apichatpong Weerasethakul è il [fantasma](#), nonostante le materie prime con cui lavora siano la luce e il tempo. Incroci inaspettati che in parte riflettono il modo di vivere della Thailandia rurale, tuttora fondato su antiche credenze animisti-

che, su leggende e superstizioni, sull'inesistenza di una netta linea di demarcazione tra realtà concreta e dimensione spirituale. I fantasmi di Apichatpong non si manifestano nell'istante dell'evento filmico: lì l'evidenza visiva è meno ambigua di qualsiasi testimonianza oculare. Il fantasma emerge proprio da quella discontinuità tra il momento del girato e il momento in cui si proietta la scena. È cinema che conserva magicamente un istante di tempo, impedendo che sia cancellato e sostituito da altri istanti. Non sono semplicemente immagini ricordate, perché residui di un'esperienza continua, ma immagini che isolano le apparenze di un istante isolato. Perché nella vita il significato non è istantaneo. Viene scoperto perché connette, e non può esistere senza sviluppo. Un istante cinematografico acquisisce senso solo nella natura in cui lo sguardo vi può leggere una durata





che lo trascende. Il cinema non traduce dalle apparenze, le cita. (Leonardo Lardieri)

GUERRA

La guerra percorre e sconvolge le cinematografie asiatiche, riapre ferite, scava in profondità nella memoria storica, collettiva. C'è la guerra rielaborata, forse nella sua rappresentazione più alta e definitiva, di Koji Wakamatsu e Shin'ya Tsukamoto: [Caterpillar](#) e [Fires on the Plain](#) non danno scampo, annientano la retorica militarista, ci sbattono in faccia la brutalità dell'uomo. La nostra brutalità. Poi c'è la guerra di domani, disegnata e immaginata da Mamoru Oshii: [The Sky Crawlers](#), la guerra eterna.

C'è la guerra fratricida tra le due Coree, portata sul grande schermo con risultati altalenanti: il blockbuster campione di retorica *Brothers of War – Sotto due bandiere* di Kang Je-kyu, seguito a ruota da *My Way*, e controbilanciato dal più maturo *The Front Line* di Jang Hun. Guerra

è una delle parole chiave della new wave sudcoreana, da *Joint Security Area* di Park Chan-wook alle suggestioni orrorifiche di *R-Point* e *The Guard Post*, entrambi di Kong Su-chang.

Il cinema filippino ci ha regalato in tempi recenti l'ottimo *Death March* di Adolfo Alix Jr., passato a Cannes e visto da pochi. Guerra ricostruita in studio con pochissimi mezzi, con una finzione esibita che riesce a enfatizzare la disumanità di un massacro. Chapeau.

Chiudiamo la nostra fulminea panoramica con due pellicole cinesi: *Assembly* di Feng Xiaogang e *I fiori della guerra* di Zhang Yimou. Sembra Hollywood, più nel bene che nel male. E in questa battaglia cinematografica, alla lunga, vinceranno probabilmente i cinesi... (Enrico Azzano)

INFANZIA

È dall'infanzia del cinema che bisogna partire. Da quel *(fil)Muto* abissale di Raya Martin che *immagina* una Storia del Cinema filippino vista come unico pos-



Yi Yi, di Edward Yang
Nella pagina precedente: *Fires on the Plain*

sibile passato: *Short Film about the Indio Nacional* per concepire una “venuta al mondo”. Lo sguardo fanciullo, del resto, è un’eredità nouvellevaghiana che il Doinel/Hsiao-kang di Tsai Ming-liang ha da sempre manifestato: è il testardo guardare solo con gli occhi del cinema *che ora è laggiù?* Quello stesso sguardo del maestro Edward Yang che non può che consegnare a un bambino e alla sua macchina fotografica l’ultima parola/immagine del suo mondo: un clic, un frammento, *Yi Yi, e-uno-e-due*, il cinema e la vita. Come nella disperata corsa dei tanti, troppi, genitori in *Dearest* di Peter Chan: storie opposte e contrapposte di maternità e paternità accomunate da un unico figlio che diventa la proiezione di ogni sguardo. Quella stessa porta d’accesso per il tempo dei sentimenti che solo il piccolo Keita di *Father and Son* può finalmente aprire... ecco, la sublime ultima sequenza del film di Kore-eda ci dona la prova più fulgida di come l’universo estetico e morale del cinema sia ancora oggi l’identificazione dello spettatore/fanciullo. Perché è solo da lì che *Si alza il vento*, vero vecchio Miyazaki? (Pietro Masciullo)

KARAOKE

È uno dei cliché per eccellenza, al punto da essere entrato a pieno titolo anche

nell’immaginario occidentale. E, difatti, una della scene più struggenti che siano mai state girate in un karaoke è quella di *Lost in Translation*, con Bill Murray che biascia *More Than This* dei Roxy Music. Ma per noi resta una parentesi, un divertimento, una pratica ludica, più o meno digerita. Per gli asiatici è un’altra cosa. Lo si capisce dal trasporto e dall’emozione che prende Hou Hsiao-hsien, mentre canta sotto gli occhi increduli di Olivier Assayas... La maschera si scioglie in lacrime. Del resto, con la musica dei suoi film Hou ci ha regalato momenti indimenticabili, svolte millenarie a ritmo di un mambo “techno”. A orchestrare gli accordi Lim Giong, che, non a caso, torna poco dopo con Jia Zhang-ke, un

TOP TEN HONG KONG 2014

- 1) Transformers: Age of Extinction
\$12,669,572
- 2) The Amazing Spider-Man 2
\$7,828,990
- 3) Captain America: The Winter Soldier
\$7,292,579
- 4) X-Men: Days of Future Past
\$6,547,122
- 5) Gam gai 3
\$5,318,781
- 6) Maleficent
\$5,269,704
- 7) Dawn of the Planet of the Apes
\$4,768,684
- 8) The Man from Macau
\$4,324,184
- 9) The Wolf of Wall Street
\$4,006,916
- 10) The Maze Runner
\$3,723,128

altro per cui la musica è una chiave di volta. "Il karaoke, ma la cultura popolare in generale, è l'unico modo per dire ciò che si prova", ci ha confessato. E infatti, le canzoni pop(olari) dei suoi film sono un colpo al cuore. Anche grazie al suo modo di connetterle alle cose, ai volti, ai mondi. Soprattutto grazie al suo sguardo. Jia Zhang-ke ci parla, poi, della grande Teresa Teng e la mente va a *Tian mi mi* di Peter Chan, *Comrades, Almost Love Story*. È vero, le canzoni ci accompagnano. Sono un pezzo delle nostre storie e delle nostre identità. Un pezzo di quell'io da conquistare e proteggere. Aspettiamo con ansia quel CD, Jia. (Aldo Spiniello)

NOODLES

Ce ne sono a centinaia. Soba, udon, spaghetti di grano, di grano saraceno, di riso, di soia. Sono cucinati nei modi più disparati. Freddi, caldi, in brodo, asciutti, gli immancabili precotti. Un po' d'acqua e il gioco è fatto. C'è il ramen, c'è la variante del sukiyaki, c'è il pho vietamita. Gli omaggi aperti si sprecano, come in

Tachiguishi Retsuden

Foto grande: *Comrades, Almost a Love Story*

Sukiyaki Western Django, ennesima beffa da "spaghetti western" di Takashi Miike e, soprattutto, l'incredibile *Tachiguishi Retsuden* (Le straordinarie vite dei Maestri Scroccatori di Fast Food) di Mamoru Oshii, folle apologo in *superlivemation*. Ma, oltre i riferimenti diretti, si mangia sempre, e non solo spaghetti. In ogni paese, ad ogni latitudine. Tutte le occa-





sioni sono buone, alla faccia della crisi. Un summit della yakuza, una riunione familiare, come in quegli straordinari momenti del cinema di Kore-eda e degli ultimi Yoji Yamada, in cui le donne reggono le sorti della cucina, ma non quelle degli affetti e del tempo che passa. Sulla cucina (e ancora sulla famiglia) Ang Lee ci ha fatto un film intero, uno dei suoi più fortunati, ma c'è quel sapore un po' indistinto di *global food*. Perché, diciamocelo, chi è riuscito a elevare il cibo a una vera e propria filosofia di vita è Johnnie To. In ogni suo film, non importa di che maledetto genere, c'è sempre un momento in cui ci si ritrova tutti a tavola, amici e nemici, a condividere il rispetto e il piacere dell'effimero. Il cibo è estasi e tormento, amore e mancanza, come sa bene l'ineffabile Andy Lau di *Love on a Diet*. Del resto "a tavola si combatte con la morte", si dice dalle mie parti. Sarà per questo che il *mad detective*, tra un portata e l'altra, cerca di venire a capo delle sue ossessioni e lo smemorato Costello ritrova la padronanza di sé solo tra i fornelli. Ricorda, per un istante, da dove viene. Dai mondi di Jean-Pierre Melville.



Foto grande: *The Land of Hope*
Foto piccola: *From What Is Before*

[Vendicami](#), chef mon cul. (Aldo Spiniello)

NUCLEARE

L'immagine del fungo atomico è qualcosa in più di un tragico ricordo storico, sottoposto alla frenetica opera di celebrazione/rimozione delle varie aree politiche: è un'epifania, che in *Akira* di Katsuhiro Otomo o in *Ken il guerriero* di Toyoo Ashida (la serie Tv) tara il tempo e il ritmo di una frenesia che sembra quella di un mondo ormai proiettato *oltre la catastrofe* e desideroso soltanto di assaporarne gli ultimi scampoli di vita il prima possibile. L'idea del nucleare si lega allo spazio per la sua invasività disastro-

I PIÙ PREMIATI

Il regista più premiato nei festival internazionali è il taiwanese Ang Lee (*La tigre e il dragone*, *Lussuria*) che dopo gli esordi nazionali ha raggiunto il mercato hollywoodiano al quale sono seguiti ben tre Oscar; segue Zhang Yimou (*Lanterne rosse*, *La strada verso casa*, *La foresta dei pugnali volanti*) con la sua più che ventennale produzione.

Ecco la top ten:

- 1) Ang Lee, 101 premi
- 2) Zhang Yimou, 65 premi
- 3) Takeshi Kitano, 48 premi
- 4) Tsai Ming-liang, 45 premi
- 5) Kim Ki-duk, 44 premi
- 6) Hou Hsiao-hsien, 41 premi
- 7) Wong Kar-Wai, 37 premi
- 8) Park Chan-wook 37 premi
- 9) Hirokazu Koreeda 35 premi
- 10) Takashi Miike 32 premi

sa, così come per i benefici che spande su tutto l'Arcipelago: delimita i luoghi in cui vivere e allo stesso tempo morire; ma è vicina anche al tempo, che è quello delle elaborazioni e delle riscoperte da parte di una terra che sembra rinfacciare i pericoli e le conseguenze della difficile convivenza con la scienza. È il tempo di un mondo che ha introiettato il disastro e cerca di piegarlo al progresso, per sopravvivere pensando a una possibile ricostruzione. Accade così che l'epica degli Ottanta si rispecchia nell'umanesimo dei Cinquanta, dove Kaneto Shindo, Ishiro Honda e Akira Kurosawa realizzano in breve successione *I bambini di Hiroshima* (1953), *Godzilla* (1954) e *Testimonianza di un essere vivente* (1955). Opere che rimettono in scena il progresso, esplorano il rimorso di chi ce l'ha fatta e di chi immagina (anche qui) un possibile futuro, magari in lotta o condivisione con mo-

struosi titani. E il tempo è anche quello di Sion Sono, che in *Kibo no Kuni/The Land of Hope* del 2012, immagina proprio la sottrazione dello spazio perpetrata dal disastro di Fukushima e la necessità di ripensare le priorità nel fluire della vita e delle generazioni. Un trauma che non riesce a essere superato a causa delle infinite reiterazioni del tempo. (Davide Di Giorgio)

PAESAGGIO

Ancora Naomi Kawase, ma soprattutto Lav Diaz. Molte immagini della natura sono come immagini di moda. Registrano ed ammettono un piacere. Sono promemoria del piacere di essere finalmente arrivati a destinazione. Nei paesaggi di Lav Diaz invece non c'è nessun benvenuto. Sono presi dall'interno. L'interno impenetrabile di una foresta, percepito come l'interno di un guanto dalla mano che lo calza. Un paesaggio è ciò che esiste tra i suoi alberi, le sue radure, tra tutti i suoi cicli di vita. Un paesaggio è anche un punto d'incontro tra chi vi si addentra e qualcosa di indicibile e presente, in attesa per ore dietro un albero, oltre la collina. Qualcosa di intangibile e a portata di mano. Né silenzioso, né udibile. I paesaggi di Lav Diaz sono luoghi in cui ci si può smarrire e quindi ci obbligano a riconoscere quanto c'è di nascosto. Paesaggi senza gravità in cui il peso è assente. Nel paesaggio ribelle, Kim Ki-duk s'imbatte nella *United Red Army* di Koji Wakamatsu... (Leonardo Lardieri)

PISTOLE

Per Chow Yun-fat sono sempre due, una per mano, i caricatori si estraggono all'unisono e hanno una durata imprecisata,



The Killer

ce n'è sempre almeno una nascosta nel vaso di una pianta, o sotto un tavolo, nella manica dell'impermeabile. Reinterpretazione del *piano americano*. Nei film di Johnnie To invece vanno puntualmente perdute, non sparano mai al momento giusto, ce n'è ogni volta una di troppo che non sai a quale cadavere affidare, alla fine del balletto. Per ogni pistola infallibile nel cinema d'Oriente, ce n'è una che si inceppa, per ogni pistolero letale c'è una *farfalla sul mirino* (sarà per questo che gli eroi del cinema d'arti marziali alle armi da fuoco preferiscono le mani nude, o colpire con qualunque altro oggetto). E infatti è proprio l'immenso Seijun Suzuki che dedica ai revolver e affini il suo magnifico *Pistol Opera*, una danza decisamente meno sanguinosa dei *bullet ballet* di Shinya Tsukamoto, in cui le armi e le pistole si fondono con la carne e il metallo per dare vita al *bullet man*. Per gli yakuza di Kitano con le pistole si fanno i giochi di spiaggia per ammazzare il tempo, ovviamente barando per vincere fino alla morte, ma poi alla roulette russa del cinema si gioca sul serio, e i *bullet in*

the head ammazzano per davvero. (Sergio Sozzo)

POLIZIA

All Cops Are Bastards. Non sempre è così, a volte sono solo duri di comprendonio, provinciali e poco professionali. Non fanno una buona figura i tutori dell'ordine di *Black Coal, Thin Ice* di Diao Yinan, Orso d'oro alla Berlinale. Un noir coi fiocchi, impreziosito da Gwei Lun Mei, perfetta nei panni di una dark lady così ambigua e fragile. La Cina avanza a grandi falcate.

Nell'industria cinematografica sudcoreana i poliziotti non se la cavano meglio. Due titoli da recuperare immediatamente: *Memories of Murder* di Bong Joon-ho e *The Chaser* di Na Hong-jin. Difficile, in una nazione faticosamente uscita dalla dittatura militare, dimenticare le atrocità delle forze armate e delle forze dell'ordine – per farsi un'idea piuttosto precisa: *Peppermint Candy* (Bakha satang, 1999) di Lee Chang-dong, *National Security* (Namyong-dong 1985, 2012) di Chung Ji-young e *The Attorney* (Byeon-ho-in,

Kotoko, di Shinya Tsukamoto
Foto grande: Hong Kong Express

2013) di Yang Woo-seok.

L'immaginario cinematografico hongkonghese, terreno più che fertile per noir e polizieschi, ci ha regalato la trilogia perfetta, diretta a quattro mani da Andrew Lau e Alan Mak: *Infernal Affairs*, *Infernal Affairs 2* e *Infernal Affairs 3*, in un intreccio di sequel e prequel, polizia e malavitosi, buoni e cattivi, coperture e tradimenti. Non c'è più confine tra Bene e Male e la polizia è definitivamente servita.

All Cops Are Bastards? A salvare capra e cavoli ci pensa Takashi Miike con *The*



Mole Song – Undercover Agent Reiji, tripudio di risate e nonsense. Ci sarebbe anche la serie *Bayside Shakedown*, lanciata nel 1998 da Motohiro Katsuyuki, ma si può passare oltre. (Enrico Azzano)

POPSTAR

Basta guardare alle centinaia di film, molti dei quali fulgidi capolavori per maestri come John Woo, Johnnie To, Peter Chan, Ann Hui, Tsui Hark, girati dai cosiddetti "four heavenly kings" del cantopop/mandopop di Hong Kong (Andy Lau, Jackie Cheung, Aaron Kwok, Leon Lai), o alle divas corrispettive come Faye Wong (musa di Wong Kar-wai) e la compianta Anita Mui, per capire come lo status di performer si adatti alle star cantonesi più della restrittiva definizione di "attore": gestire l'isteria di massa dei fan nelle apparizioni durante le cerimonie pubbliche o nelle trasmissioni Tv comporta un training ulteriore a quello puramente recitativo. Ma se in Giappone Tsukamoto o Kiyoshi



Sonatine

Kurosawa giocano dei brutti scherzi alle reginette del pop finite sotto le loro grinfie (si vedano gli incubi in cui precipitano la Cocco di [Kotoko](#) e la Maeda Atsuko di [Seventh Code](#)), il padre del rock cinese Jian Cui con una sola regia e mezzo (l'episodio sci-fi di [Chengdu, I love you](#), e il folle [Blue Sky Bones](#), complice Chris Doyle, la rockstar dei d.o.p. d'Oriente) si fa invece notare per il suo sguardo visionario e psichedelico come una acid-jam. Agli amanti degli esperimenti *avant* consigliamo invece [Impierno](#), oscurissima prova cantautorale dell'unabomber filippino Lav Diaz. (Sergio Sozzo)

RIBELLIONE

Se la ribellione è intesa come un'arma capace di destabilizzare tutte le forme di comunicazione di massa, allora Takeshi Kitano fa giusto al caso. Il suo cinema è ben inserito all'interno del tempo che l'ha prodotto, come perfetto manipolatore del reale. Su se stesso ha scritto "Una tristezza da ridere": *Sono un attore comico, ma non mi va che si rida smodatamente di me. Non è così buffo da far ridere al pri-*

mo sguardo, né credo sia così malfatto, il mio volto. Sono solo un po' ingobbito, con le gambe un po' storte, ma credo si trovino ovunque dei giapponesi con questo aspetto. Eppure, c'è chi ride indicando il mio volto, il mio aspetto. Vorrei che non ridessero! Io non sono un grande Gulliver, né un piccolo nano, sono semplicemente un attore comico. Mi piacciono le risate, ma non perdono chi ride di me. Se tu sei in grado di perdonare chi ti indica e ride di te, se ti hanno sempre indicato e riso di te e se hai tanto ingurgitato la tristezza della derisione, indica la gente e ridi di lei. Se ridono del tuo aspetto miserabile, del volto sgradevole, se ridono di te perché calvo o perché hai la nuca troppo piatta, puoi ridere della gente. Ma se non hai provato ad essere indicato e deriso indiscriminatamente, allora non devi essere indicato e deriso. Io che sono stato deriso da perfetti estranei, sempre più nel tempo indico la gente e la derido. Perché io sono un attore comico. (Leonardo Lardieri)

ROBOT

Il termine apparterrà anche al vocabola-

Al lato: *Tetsujin 28*

In basso: *Linda Linda Linda*

rio cecoslovacco, ma senza il Giappone il nostro immaginario robotico sarebbe fermo al Robbie de *Il pianeta proibito*. Nulla di male verso la simpatica mascotte del capolavoro americano, beninteso, ma il robot diventa materia viva e corpo mitopoietico quando i mangaka giapponesi lo pongono al punto d'intersezione fra tecnofobia e fiducia nel progresso ed esplorano l'idea della macchina-uomo. Perché i robot giapponesi distruggono e pacificano al tempo stesso, elevano a potenza le capacità dell'uomo, tributandogli un'evoluzione che appare doverosa alla luce della sua natura prometeica, ma costituiscono anche l'orizzonte impossibile di una *fine del mondo* fatalmente ancorata a una cultura che ha patito sulla sua terra i disastri naturali e bellici. Così, guardiamo a Mitsuteru Yokoyama e ai suoi televisivi *Tetsujin 28* e *Giant Robot* per la teorizzazione del gigante meccanico come corpo che si palesa in tutta la sua ciclopica pesantezza. Prima ancora del Go Nagai che con *Mazinga Z* "inventa"



Video



Video



Be With Me, di Eric Khoo

l'idea della fusione uomo-robot attraverso la figura del pilota interno, Yokoyama prefigura l'odissea di un gigante che, *in primis*, sussiste in quanto icona di metallo che è elemento "altro" e perciò violento, duro, quasi furiosamente elementale nel suo stesso palesarsi. Nagai riconduce la sfida nell'alveo della scelta che apre le porte alla connessione con l'animo umano e i suoi volubili umori. In mezzo il Miyazaki cinematografico di *Nausicaa della valle del vento* e *Il castello nel cielo*, con i suoi giganti sgraziati, fanciulleschi eppure anche distruttori, simbolo di un possibile futuro dove la dicotomia fra timore e fiducia nel progresso non si è ancora sciolta. La sfida è tutta qui: i *Gundam* di Tomino o gli *Evangelion* di Hideaki Anno, dopotutto, giocano un'altra partita, ma sullo stesso terreno. (Davide Di Giorgio)

ROCK

Il rock'n'roller giapponesi degli anni Sessanta acquistano, agli occhi dello spettatore occidentale, un valore quasi ridicolo, generando la più gentile tenerezza. I pro-

tagonisti dei film *Nikkatsu* di quel periodo spesso sembrano squinternate imitazioni di Elvis Presley o Ralph Nelson, con le chitarre a tracolla e i capelli impomatati. Eppure in pochi paesi come nell'estremo oriente e nel sud-est asiatico il rock ha ricoperto un ruolo altrettanto importante nell'industria cinematografica: dalle colonne sonore di J.A. Caesar per gli agit-prop di Shuji Terayama (*Throw Away Your Books, Rally in the Streets!* su tutti) a Cui Jian "bastardo a Pechino" per Zhang Yuan, passando per gli abitanti di Bangkok che intonano tutti insieme *Before* dei thailandesi Modern Dog nel pirotecnico *Citizen Dog* di Wisit Sasanatieng, il rock asiatico ha sempre trovato un'amplificazione indispensabile nella Settima Arte. Ma tra i tanti film, spesso anonimi o poco originali, sul destino di questa o di quella band (*Rakenrol* del filippino Quark Henares, *Dangerously Excited* del sudcoreano Koo Ja-hong, *Bangkok Loco* del thailandese Pornchai Hongrat-anaporn), impossibile restare indifferenti davanti all'estatico splendore, al nitore, alla nettezza minimale e al crescendo

Millennium Mambo, di Hou Hsiao-hsien

dinamitaro di [Linda Linda Linda](#), teen-movie al femminile diretto da Yamashita Nobuhiro, che si muove sul crinale del punk, mescolandolo con la prassi del genere e il "libero rigore" della messa in scena. (Raffaele Meale)

SESSO

Tre flash. Michael Mann verso l'Asia. La scena di sesso in auto tra Gong Li e Colin Farrell in *Miami Vice* (2006), erotismo allo stato puro. La carne e i sensi. Dentro un'ipnosi. Sesso non solo di corpi ma anche di sguardi. John Woo verso gli USA. Il ritorno a casa di John Travolta in *Face/Off* e il suo sguardo verso Joan Allen. Lei lo guarda prima sospettosa, poi lo riconosce (o no?), poi lo desidera e basta. Shu Qi che invita lo spettatore a seguirlo nel folgorante inizio di *Millennium Mambo*, che sembra condurlo fin da subito chissà dove. Forse il pensiero, il desiderio di un atto da consumare mentre lei (ci) guarda in macchina.

Attrazione, sensualità, erotismo. Il Giap-

I FILM PIÙ COSTOSI

Il film più costoso della storia del cinema cinese è *The Flowers of War* (2011) di Zhang Yimou, con Christian Bale protagonista. Il costo stimato è di 94.000.000\$. La produzione cino-hongkonghese *The Monkey King*, film in 3D del 2014 diretto da Cheang Pou-soi e interpretato da Donny Yen, è costata 82.500.000\$. Standard produttivi molto più alti rispetto a quelli del cinema giapponese, in cui tra i film più costosi figura *The Tale of the Princess Kaguya* di Isao Takahata dello Studio Ghibli (49.300.000\$).

pone del 1936 di *Ecco l'impero dei sensi* (1976) di Nagisa Oshima. I corpi che si attraggono di una cameriera e del proprietario della pensione dove lavora, in un escalation di passionalità e sensualità nella Tokyo del 1936. La passione/attrazione a tre di [Spring Fever](#) (2009) di Lou Ye. Le forme diverse di vivere il proprio desiderio di un vedovo, una liceale, un addetto alla sicurezza in [Be With Me](#) (2005) di Eric Khoo. (Simone Emiliani)



Unknown Pleasures, di Jia Zhang-ke
The One Armed Swordsman, di Zhang Che

SIGARETTE

Il tributo definitivo a quello che è forse l'oggetto più trasversale del cinema (si fuma in tutti i generi tranne quelli ambientati prima del western...) lo realizza Miike Takashi coi suoi [Blue Planet Brothers](#), terzetto di combinaguai tabagisti da epoche diverse che il funambolo nipponico lancia a distruzione di dieci folli settings in altrettanti episodi differenti. È allora un dato di fatto che la sigaretta porta con sé un'aura fondativa di tributo, lo status perenne di omaggio nascosto ma imperituro: e perciò nessuno si stupisce se, a latitudini e in tempi diversi, Takeshi Kitano e Jia Zhang-ke abbiano fatto utilizzare pacchetti interi o singole sigarette a mo' di candela come altari funebri innalzati dai loro personaggi agli amici defunti (Beat Takeshi nel secondo [Outrage](#), per Jia ci riferiamo alla coppia di ragazzini cresciuti col mito di *A better tomorrow* – nel film di John Woo si "fumano" però soprattutto fiammiferi, perché le sigarette s'accendono con le banconote...). Il Sung-nam di [Night & Day](#) di Hong Sang-soo scappa dalla Corea dove lo hanno beccato a fumare marijuana, e il suo primo scambio con i francesi lo ha alla ricerca del tabaccaio: cos'altro fareste appena arrivati a Parigi se non accendervi subito una sigaretta? (Sergio Sozzo)

SPADE

È nata prima la spada o il cinema orientale? Quando *Rashomon* di Akira Kurosawa trionfò a Venezia nel 1951, sorprendendo addetti ai lavori e cinefili che ignoravano pressoché tutto del cinema prodotto nel "far east", a colpire gli spettatori furono anche le katane. Le spade



che sbaragliano gli avversari, sguainate con rapidità quasi invisibile agli occhi, con cui sventrare e sventrarsi, nella pratica più nota del suicidio rituale. L'universo delle spade si forma (e si ferma) in realtà quasi solo in Giappone e Cina – intesa come subcontinente culturale, comprendendo quindi anche Hong Kong e Taiwan –; in Thailandia preferiscono prendersi a pugni e calci, come anche in Indonesia e Malesia. Solo in Corea del Sud hanno provato a dare sfogo alla pugna all'arma bianca, ma si è trattato per lo più di pallide imitazioni di quanto avviene in Cina e Giappone. Da un lato i wuxia, dall'altro i chanbara (sottogenere dei jidaigeki, i film ambientati nell'epoca Tokugawa), da un lato gli spadaccini in grado di superare gli ostacoli della gravità raccontati da King Hu, Zhang Che, Tsui Hark, Wong Kar-wai, Patrick Tam, Ching Siu-tung, Peter Chan, dall'altro i samurai di Kurosawa, Masaki Kobayashi, Hideo Gosha, Kinji Fukasaku, Yoji Yamada, Takashi Miike. La spada non solo come

arma, ma come concezione del mondo, accettazione del proprio ruolo sociale, (non) osservanza delle regole. Vita nella morte. Come il cinema, in fin dei conti. (Raffaele Meale)

STUNT

Gli esecutori dello stunt passano al microscopio le sequenze più mirabolanti alla ricerca del trucchetto di postproduzione, un tempo analogica (cavi, molle...) oggi digitale, per sfatare la possibilità stessa della veridicità del gesto di atletica reinvenzione delle capacità umane al cinema: ma in realtà il senso è tutto in quella nuova creazione di cerchi vitruviani dentro i quali poter sconfiggere qualunque limite delle nostre membra. Lo stunt ha alla fine dei conti sempre a che vedere

con l'annullamento e insieme l'esponenziale aumento delle distanze – tra i corpi, i punti d'arrivo di un salto, l'uomo e l'impossibile, lo spettatore e lo schermo. La sopravvivenza. Va da sé, il gesto-stunt più alto è negli ultimi tempi quello della camminata immobile di Lee Kang-sheng *walker* per Tsai Ming-liang. Però maestro assoluto, anche più dell'iniziatore Bruce Lee, è in questo caso Jackie Chan: in ogni sua coreografia (quelle che amiamo di più hanno come "disegnatore" il sommo Sammo Hung), da quelle più pericolose a quelle più buffonesche, rinasce puntualmente e gioiosamente il cinema. Dovessero scomparire tutti i film del mondo, se ne salvasse anche solo uno di Jackie, sarebbe come se si fosse salvata ogni azione mai filmata dai Lumière in





poi – a velocità doppia. (Sergio Sozzo)

TAGLI

I corpi, in un modo o nell'altro, vengono sempre tagliati. Perché le incisioni sulla pelle arrivano dritte allo spirito, non essendoci più alcuna distinzione. O, forse, è lo spirito a manifestarsi con ferite e amputazioni dolorose. Il film stesso è un corpo da tagliare e ricucire. Come se i tagli non ci fossero... Sarà un caso che i montaggi migliori degli ultimi decenni sono quasi sempre hongkonghesi. I film di Tsui Hark, John Woo, Johnnie To... Questioni di tecnici, certo, Yau Chi-wai, David Richardson (pupillo di To)... Ma le crew vanno e vengono. Eppure la fluidità dei maestri rimane intatta, è incisa nei loro occhi. Quella capacità di rendere leggibile l'illeggibile, possibile l'impossibile, di trasformare la materia in aria e le passioni in densità. Connettere i vortici delle coreografie alla lucida visione dello spazio, l'invenzione sfrenata al razionalismo della messinscena. Il montaggio è un atto d'amore che arriva agli occhi dello spettatore.

I corpi, invece, una volta tagliati, non si

possono ricomporre. Gli eroi mutilati devono trovare un equilibrio su altre basi, interiori. Mantenere il coraggio per il loro amore o l'odio per la loro vendetta, come insegnava *The One-Armed Swordsman* di Zhang Che, il capostipite riverito da Peter Chan nel suo splendido trattato di storia e gnoseologia, *Wu xia*. Lau Ching Wan, invece, è accecato dalla rabbia e dal dolore e per questo non potrà vedere compiuta la sua vendetta. Ci sarà comunque, perché "un eroe non muore mai", ma...

A *Hero Never Dies*, di Johnnie To
Sopra: *Caterpillar*, di Koji Wakamatsu



Walker, di Tsai Ming-liang

Già, occorre equilibrio, nonostante le braccia, le gambe mozzate. Se c'è equilibrio tra interno ed esterno, allora le ferite del corpo non sono nulla. Altrimenti, tutto salta e sono disastri.

Il corpo non è che lo specchio esteriore. Forse uno strumento, una macchina. E *"ogni macchina, in primo luogo, è in rapporto con un flusso materiale continuo (hyle) nel quale essa recide. Funziona come macchina per tagliare il prosciutto"*. Sembra Tsukamoto: il corpo accetta gli innesti, ma è lo spirito inquieto che non sa vedere il presente a sognare il corpo macchina del futuro. A un certo punto lo squilibrio diventa "drammatico", salta il flusso e la macchina recide se stessa. Impazzisce, come colpita da un *bullet in the head* o da un dolore troppo grande (*"mangia questa arancia!!!"*).

I giapponesi ne hanno fatto un codi-

ce d'onore. Ho sbagliato? Mi taglio un dito, secondo le regole yakuza. Ho fallito, mi squarcio il ventre, offro le mie viscere. Magari è il mondo ad aver fallito, direbbe [Mishima](#). Forse è lo stesso, ma almeno in lui rimane l'orgoglio del gesto. Gli spiriti già morti non hanno braccia e gambe per fare alcun gesto. Sono come *caterpillar*, vermi schiacciati dalla storia. Il cinema è inerme. È come una puttana [fatta a pezzi](#) con un machete. I resti sono ovunque. (Aldo Spiniello)

TEMPO

Ancora Takeshi Kitano, ma soprattutto Tsai Ming-liang. Tempo dell'amore, tempo dell'odio, dell'amicizia, della morte, del camminare... non raccontare il tempo, ma la sospensione di quest'ultimo. Non è l'attimo decisivo o il rallentare fino all'immobilità, o l'arresto rituale del





Una tomba per le lucciole

tempo. Il cinema di Tsai Ming-liang pare non aver fermato nulla. Le sue immagini sono prive di peso dal punto di vista del tempo. È come se fossero state girate *tra* tempi, laddove il tempo è assente. Non si tratta di atemporalità astratta della speculazione metafisica, non l'atemporalità metaforica della ripetizione ciclica delle stagioni. Esistono però "eventi" come una pentola a pressione, che non trovano posto in nessuna delle infinite scale temporali. Come le *driadi* per gli antichi greci. Sappiamo che succedono, ne percepiamo la presenza, eppure non possiamo affrontarli, dal momento che per noi avvengono tra passato, presente e futuro. Takeshi Kitano e Tsai Ming-liang arrivano alla vicinanza della distanza, tornano indietro per vedere il futuro. Per capirne il senso bisogna rifiutare l'idea di tempo formatasi in Occidente, strettamente connessa al Positivismo e alla costrizione lineare del capitalismo moderno: l'idea che il singolo momento, che è unilineare, regolare, astratto e irreversibile, contenga ogni cosa. In Oriente momenti diversi

coesistono, circondati dall'atemporalità. È possibile evadere dalla prigione del tempo moderno. Le *driadi* chiamano. Ci si può intrufolare, anche a piedi, ma non accompagnati. (Leonardo Lardieri)

TOMBA

In senso figurato è qualcosa in più del luogo in cui conservare le spoglie, è il segno del limitare che pure si avverte come inevitabilmente destinato a dover essere superato, aprendo la strada alle tragedie della modernità. Per Isao Takahata è l'unico approdo possibile per la speranza dei due fratellini Seita e Setsuko, travolti dagli stenti e dagli orrori della Seconda Guerra Mondiale. A testimonianza del progressivo spegnersi dei loro sogni solo l'effimera luce delle lucciole ([*Una tomba per le lucciole*](#)). Per Kinji Fukasaku è in fondo il traguardo di un percorso di svelamento delle ipocrisie legate ai codici esteriori dell'onore nel mondo della malavita: caustico e ferocemente politico, il regista giapponese travolge la classica rappresentazione più virtuosa dello

A Simple Life, di Ann Hui
The Mourning Forest, di Naomi Kawase

yakuza, per mostrare tutta l'irruenza e il sangue della lotta per il potere (*La tomba dell'onore*). Lo spunto è ripreso da Takashi Miike in un remake meno sanguigno e più aereo, che declina al presente la precarietà di un conflitto fra la dimensione esteriore e pubblica dell'icona gangsteristica e il declino della società contemporanea. Ché in fondo la Tomba è proprio questo: il perno di una triangolazione vita-morte-fede (in una categoria o un ideale), che muta nel grimaldello attraverso il quale svelare le falsità esteriori. Sarà anche per questo che l'immagine

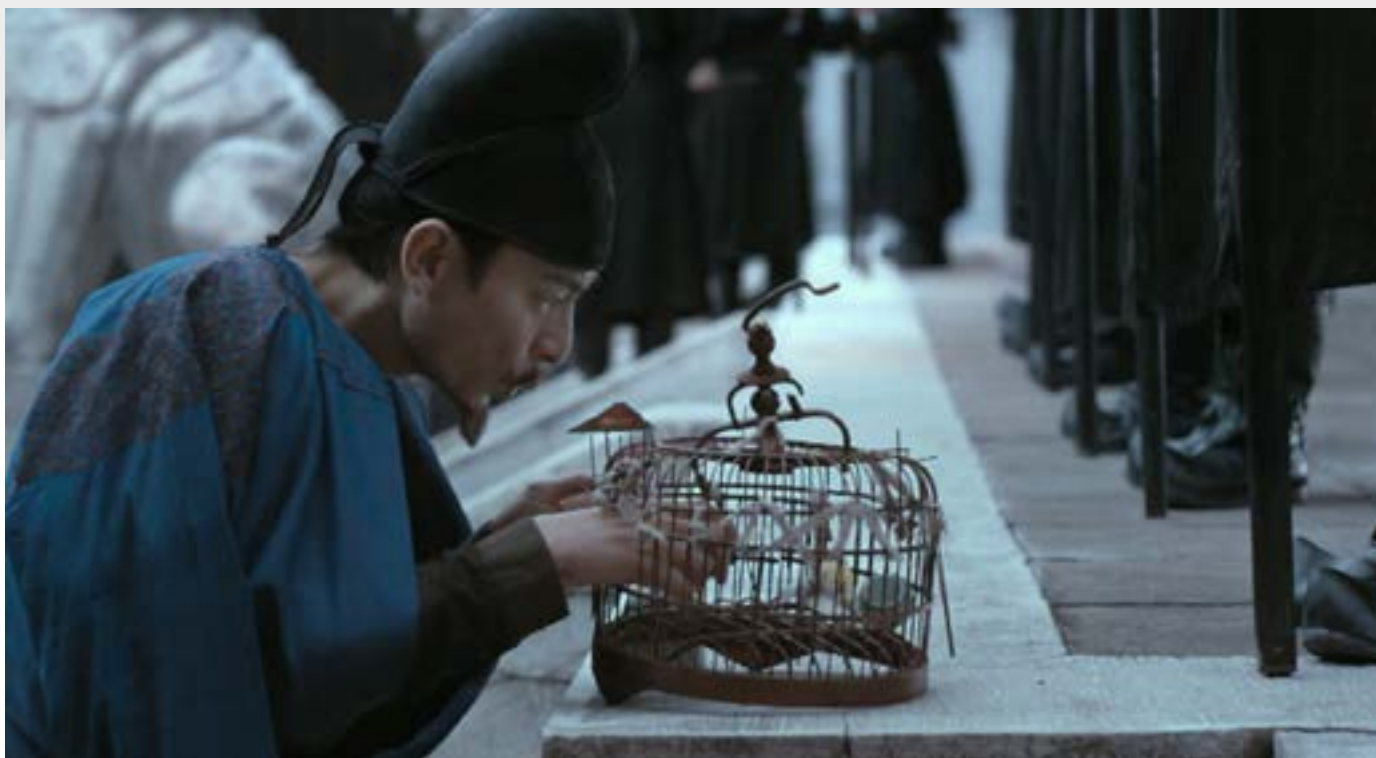


evoca naturalmente l'idea del corpo che si decompone e rivela in tal modo la sua bruttezza interiore. Tomba dell'animo e del pensiero, più che delle sole spoglie mortali, insomma. (Davide Di Giorgio)

VECCHIAIA

Sembra che Ozu avesse visto *Cupo tramonto* (1937) di Leo McCarey prima di realizzare 15 anni dopo *Viaggio a Tokyo*. Il ciclo della vita nel suo crepuscolo anche nel suo remake, il mélo tutto in sottrazione *Tokyo Family* (2013) di Yoji Yamada. L'affetto silenzioso, il passaggio dalla luce all'ombra, il movimento dal quale la coppia è sempre più oscurata agli occhi degli altri. Uno dei massimi esempi di come il cinema abbia saputo raccontare la vecchiaia, il legame di coppia, l'amore non ricambiato. Le stesse tracce di McCarey in una specie di road-movie che è un viaggio senza ritorno. È un flusso ininterrotto quello di Ozu. Come se in questa fase, il rapporto con i figli diven-





Detective Dee e il mistero della fiamma fantasma,
di Tsui Hark

tasse necessario. Come quello del padre che teme di essere lasciato solo dalla figlia dandola in sposa in *Tarda primavera* (1949). Ozu mostra la solitudine come il passaggio più naturale. Il desiderio e la rassegnazione diventano insieme stati d'animo coincidenti. Quasi un'inconscia attesa, la stessa di [The Mourning Forest](#) (2007) di Naomi Kawase. L'anzianità è legato al motivo della perdita. La stessa che si assiste nel deterioramento del corpo ma al tempo stesso in quei momenti vissuti insieme, di intimità nascosta, del produttore e della donna che l'ha cresciuto nello straordinario [A Simple Life](#) (2011) di Ann Hui. Tutto un cinema, dove nella condivisione, si vorrebbe bloccare l'attimo. Di una cena o un Capodanno passato insieme. Prima che il tempo riprenda a scorrere. (Simone Emiliani)

WU XIA

Dai fasti di King Hu all'astrazione assoluta di Tsui Hark (il più avanzato e inarriabile di tutti), dalle origini targate Shaw Brothers alle hit occidentali per turisti di Ang Lee e Zhang Yimou, il "cappa e spa-

da" di uomini volanti, lame inscalfibili, eroi immortali e mortali amori, maschere, mostri fantastici e intrighi di palazzo è da sempre il campo di prova di innovazioni, esperimenti, azzardi formali, compositivi e tecnologici, prima che diventino canone. Attraverso l'evoluzione e le mille derive del wu xia si racconta la storia dell'influenza estetica di questa tradizione trasversale (arcaica, popolare e letteraria insieme) sui modi produttivi e realizzativi d'Occidente, hollywoodiani ma non solo (ed ecco che in *Wu xia*, Peter Chan inserisce sequenze di zoom in anatomico-digitale in puro stile CSI americano, ma rovesciate di senso, più inganno del punto di vista che svelamento della verità). Il placido paesaggio mistico del wu xia si estende a vista d'occhio, continuamente squarciato dai bianchi bagliori modernissimi di una velocità impossibile da decifrare: metagenere prima che ce ne fosse consapevolezza alcuna, il wu xia è purissima politica dello sguardo, dei corpi, di imperi e colonizzazioni, celata sotto il velo innocuo del *once upon a time*. (Sergio Sozzo)



Smarginare il margine

*Conversazione
con Jia Zhang-ke*

a cura di **leonardo lardieri,**
sergio sozzo e aldo spiniello

Ospite d'onore della 39^a edizione del Laceno d'Oro, festival svoltosi ad Avellino tra agosto e settembre, Jia Zhang-ke ha incontrato a più riprese la redazione di *Sentieri selvaggi*. Ne è nata una lunga, appassionata conversazione sul suo cinema, la sua carriera, il metodo, i riferimenti, lo sguardo sul passato, il presente e il futuro.

Partiamo da un dato storico. Tu sei ritenuto uno dei più importanti registi della sesta generazione. Cosa vuol dire? E come puoi spiegarci la differenza tra la tua generazione e quella precedente, la quinta?

La primissima differenza è che i registi della quinta generazione come Zhang Yimou e Chen Kaige appartengono sostanzialmente al periodo della rivoluzione culturale, mentre noi della sesta generazione apparteniamo al periodo della

riforma e dell'apertura. Quindi c'è una differenza storico-politica. I registi della quinta generazione rappresentavano la Cina del passato, mentre noi della sesta generazione rappresentiamo la Cina contemporanea e le aspettative che riponiamo nella Cina del futuro. In realtà non ci sembra tanto corretto fare questa suddivisione, dato che noi della sesta generazione dobbiamo sicuramente tanto ai registi della quinta generazione. Ci piace dire che lavoriamo in sinergia.

Come mai hai scelto proprio questi quattro film per l'omaggio a te dedicato dal Laceno d'oro, *Pickpocket*, *Platform*, *Still Life* e [A Touch of Sin](#)?

Perché sono rappresentativi del mio percorso cinematografico. Sono partito dal primo film per arrivare fino all'ultimo, per far capire cosa è cambiato nel mio cinema. Il primo è importante perché è



stato ambientato nella mia città natale. *Platform*, invece, lo considero un film centrale, perché i dieci anni che racconta, dal 1979 al 1989, corrispondono a un periodo storico fondamentale. In un certo senso rispecchia, a un tempo, il mio cambiamento personale e quello dell'intero paese. Per quanto riguarda *Still Life*, è il film che realizza a pieno il realismo, per come lo intendo io, perché c'è la vita reale delle persone, ci sono i loro sogni, i loro problemi, le loro speranze. A *Touch of Sin*, infine, rappresenta per me un nuovo modo di fare cinema. Ed è sicuramente il film che racconta al meglio il contrasto tra le persone e l'autorità. In realtà volevo, scegliendo questi quattro film, dare al pubblico un'idea compiuta del mio percorso: cosa sono stato, cosa sono e il fatto che tutto può sempre cambiare.

Ecco, concentriamoci su *A Touch of Sin*, che sembra proprio rappresenta-

re una specie di "rottura nel reale", riportando a forme, tra l'altro, del cinema di genere. Come mai questa trasformazione? Del resto, sappiamo anche di un tuo progetto in collaborazione con Johnnie To, maestro dell'action hongkonghese. C'entra qualcosa in questo cambiamento?

Non è semplice rispondere a questa domanda. Dobbiamo partire da lontano. Nel 1993 mi sono laureato all'Università del cinema di Pechino e avevo 23 anni. Ho cominciato a girare il mio primo film nel 1997, riprendendo la vita della gente comune e delle persone come me. E quindi dal 1997, quando ho cominciato *Pickpocket*, fino al 2006, quando ho girato *Still Life*, ho sempre cercato di porre l'attenzione sull'impatto dei cambiamenti della Cina sulla vita delle persone. Soprattutto perché era lo stile che più mi rappresentava: raccontare la vita di tutti i giorni in un ambiente naturalistico e realistico. Poi dal 2008 quando è uscito 24

City e il 2009, l'anno di *I Wish I Knew*, ho iniziato a interessarmi sempre più alla storia della Cina, più che all'aspetto politico contemporaneo. E in questo contesto che è iniziata la mia collaborazione con Johnnie To, su una storia ambientata alla fine dell'800.

Poi ho cominciato a occuparmi di come si stava sviluppando internet, in particolare weibo, che sarebbe il facebook cinese, e quindi a interrogarmi sull'impatto dei social network in Cina. E quindi mi sono interrogato sulle difficoltà dei giovani in rapporto a questi cambiamenti. Però ho capito che avevo per troppo tempo raccontato i problemi della gente comune in uno stile realista e volevo cambiare. Anche se all'inizio non sapevo bene come fare. Ho pensato a un certo punto che potevo concentrarmi sul cortometraggio perché rispecchiava a pieno ciò che volevo fare. Poi ho cercato ispirazione nei film degli anni '60, di King Hu soprattutto, perché riusciva a rappresentare storie

di personaggi in opposizione al potere politico. È in questa direzione che ho deciso di cambiare, scegliendo di adottare uno stile più drammatico, per raccontare il contrasto che le persone hanno con la realtà.

Proprio a proposito di questo cambio di stile, apparente o sostanziale questo poi è da vedersi, in realtà nel tuo cinema c'è sempre stato un riferimento più o meno diretto a certo cinema di genere hongkonghese – ad esempio in *Still Life* è citato apertamente *A Better Tomorrow* di John Woo –, un cinema apparentemente molto diverso dal tuo... Eppure tu sei sempre riuscito a trovare l'incrocio magico tra mondi così lontani.

Il mio amore per il cinema di Hong Kong è nato già dalle scuole medie. Perché i film di Hong Kong erano gli unici che si potevano vedere all'epoca. Anche se erano illegali, noi riuscivamo ad aggira-





re i controlli. C'erano delle sale apposite in cui si potevano vedere questi film, chiamate *video room*. Sono stati, in ogni caso, i primi film che ho visto. E il regista che più mi piaceva era proprio John



Woo. Quei film mi piacevano perché, in qualche modo, rappresentavano sempre i problemi della gente povera e anche perché veniva raccontata una Cina tradizionale, a me molto vicina. Sicuramente il periodo era molto complicato, si era subito dopo la rivoluzione culturale e i film di John Woo erano tra i pochi che si potevano vedere, anche se erano film di Hong Kong, e sicuramente hanno funzionato un po' come una rottura. Si può dire che in *Still Life* l'influenza di John Woo si avverte soprattutto nei rapporti interpersonali tra i personaggi.

Quando abbiamo visto *A Touch of Sin* a Cannes, abbiamo subito pensato a una specie di percorso storico-estetico tra le varie rappresentazioni della violenza. Ad esempio nel primo episodio, riconosciamo l'action alla John Woo, poi ci sono le arti marziali, i riferimenti all'opera cinese, quindi alle modalità tradizionali di rappresentazione della violenza e della ribellione nei confronti del potere...

Assolutamente sì, sono diversi modi di rappresentazione della violenza. I motivi per cui ho intrapreso questa strada sono vari. Innanzitutto oggi, quando ci si connette a internet, a facebook, a weibo, si viene sommersi da una marea di notizie. E io volevo dare la sensazione di questa marea, perciò quattro modi diversi di rappresentare lo stesso concetto. Un altro motivo è che, nel raccontare queste storie, mi sono voluto attenere al reale, perché alcune di esse ripercorrono fatti realmente accaduti. Per quanto riguarda il primo episodio volevo raccontare un problema molto serio in Cina, quello della corruzione, della collusione dei poteri forti, delle tangenti. Quindi lì c'è la violenza del regime politico. E la lotta del singolo contro il regime. Il secondo episodio è un racconto più individuale, quello di un personaggio deluso dalla vita, senza più

aspettative. E perciò si tratta di una lotta con se stessi. La terza storia, quella con Zhao Tao, racconta una violenza di sentimenti, perché c'è una protagonista che uccide il suo molestatore per difendere la sua integrità. La quarta storia racconta un tipo di violenza a noi molto lontana, in realtà, qualcosa che non conosciamo davvero bene. Ecco, volevo raccontare lo stesso argomento da quattro punti di vista diversi.

In molti dei tuoi lavori, sembra comunque che anche le citazioni cinematografiche facciano parte di una cultura popolare più ampia a cui tu fai sempre riferimento, non siano altro rispetto a tradizioni e culture molto più antiche e, magari, più alte. Come se il cinema fosse solo una parte di una serie di riferimenti, che poi sono



quelli della "gente". Quanto ha influito in questa concezione il fatto che la Sesta Generazione fosse proprio quella cresciuta con il cinema?

Innanzitutto vorrei ricollegarmi a quanto dicevamo prima, sull'influenza di John Woo sul mio cinema. In realtà il discorso della cultura popolare che fai tu, all'inizio per me non era valido. Io sono cresciuto nell'epoca immediatamente successiva alla rivoluzione culturale e lì ogni tipo di cultura era decisa dallo Stato. È stato solo qualche anno dopo che è cominciato ad arrivare qualcosa da Taiwan e Hong Kong, soprattutto a livello musicale. In passato, quando ero un bambino e la rivoluzione culturale era ancora in pieno, tutte le canzoni che c'erano erano canzoni di partito, decise dallo Stato. Noi eravamo la forza lavoro, noi eravamo i giovani della nuova Cina, eravamo comunque un "noi", invece quando sono cominciate ad arrivare le canzoni di Teresa Teng si è cominciato a parlare di un "io", e questa è stata una differenza sostanziale, importantissima. La rivoluzione culturale era un noi, solo dopo è nato un io, l'accento si è spostato dalla collettività al singolo. E la musica – non sembrerebbe – ha rivestito un ruolo molto importante, perché è stato grazie alla musica che ha cominciato a svilupparsi una "letteratura" popolare. E per questo nei miei film scelgo sempre di inserire molti momenti musicali, perché rappresentano a pieno quello che voglio dire. In particolar modo il karaoke, perché riesce a rappresentare appieno, secondo me, il carattere delle persone, i loro sentimenti. Credo che questo dal punto di vista cinematografico mi abbia fortemente influenzato, soprattutto a partire dalla fine degli anni



'90, quando ho iniziato a girare film. E solo poi mi sono accorto della bellezza e dell'importanza dello spazio, e in questo senso per me è stata decisiva l'opera di Antonioni, gli devo tutto da questo punto di vista.

Restiamo su questo concetto della cultura popolare, che sembra quasi l'unica via di riscatto della massa, l'unico modo di esprimere se stessi. Possiamo dire che questa cultura pop diviene una chiave di volta rivoluzionaria?

Assolutamente sì. La cultura popolare è ciò che riesce ad esprimere al meglio i sentimenti e le emozioni delle persone, perché segue un po' il percorso delle loro vite. È importante capire quanto sia stata importante la musica popolare per noi cinesi in quell'epoca. Abbiamo parlato del karaoke. Per me è fondamentale, sembrerà strano. Mi spiego. Alla fine degli

Teresa Teng è una delle più celebri cantanti cinesi. Nata a Baozhong, Taiwan, il 29 gennaio 1953, ha cominciato ad aver successo alla fine degli anni '60. Per molti anni nella Cina continentale le sue canzoni, che parlavano di amore e di sentimenti, furono proibite perché considerate troppo "borghesi". Nonostante ciò, il mercato della pirateria contribuì alla loro diffusione. Morta a soli 42 anni, l'8 maggio 1995, per un attacco respiratorio, Teresa Teng continua a essere un'icona della cultura popolare orientale. Uno dei suoi maggiori successi, *Tian mi mi*, è stato apertamente omaggiato da Peter Chan, al punto da diventare il titolo originale di uno dei suoi film più belli e struggenti, *Comrades, Almost a Love Story*.

anni '90 mi trovavo in uno di questi locali e c'era un ragazzo che cantava, in maniera davvero stonata. All'inizio ero infastidito, poi ho provato una sensazione di tristezza fortissima e inaspettata. Perché, ascoltandolo, ho percepito la sua tristezza, il suo male di vivere. In realtà per quel ragazzo il karaoke era l'unico modo

per esprimere i suoi sentimenti. È questo il problema. In Cina, in particolare, ma in Asia più in generale, fino a pochi anni fa non si aveva la possibilità di esprimere ciò che si aveva dentro e quindi il karaoke, ma la cultura popolare in generale, è l'unico modo per dire ciò che si prova.

Un giorno vorremmo che ci facessi un CD con tutte le canzoni dei tuoi film.

Vorrei avercelo anch'io. Mi piacerebbe anche organizzare un concerto con tutti quei cantanti e quelle musiche. Naturalmente non canterei io.

Quanto la censura e la situazione politica in Cina influenzano l'apparato produttivo da un punto di vista economico? Ci sono mai stati problemi per reperire le risorse per un film?

Il regime ha esercitato e continua a esercitare, ma in maniera minore adesso, un controllo molto serrato sulla produzione cinematografica. Quando ho iniziato a girare io, non c'era alcuna libertà. È solo





alla fine degli anni '90 che una serie di registi, tra cui io, ha cominciato a raccontare i sentimenti dei personaggi, la loro intimità, cosa che prima non era in alcun modo possibile. Film come *Platform* o *Pickpocket* non si sono potuti vedere in Cina. È stato grazie alla pirateria che molte persone li hanno potuti conoscere. La Cina è un paese molto particolare, che vive uno sviluppo enorme. Il problema non è quello dei finanziamenti, quanto, specialmente in passato, la possibilità di far vedere i film al pubblico. Molte volte il problema non è che non abbiamo soldi, ma che non possiamo far vedere ciò che vogliamo. Ho avuto problemi anche con *The World* e *A Touch of Sin*. Solo dopo

che sono stati visti all'estero, ho avuto la possibilità di mostrarli ai miei compatrioti. È strano, ma l'importante non è perdersi d'animo.

E allora come si aggira la censura? Esiste un modo? Magari lavorando sul piano estetico, sulle forme?

Innanzitutto penso che bisogna essere sempre creativi, indipendentemente dalla censura. E poi dovremmo impegnarci tutti noi, per far capire al governo qual è la strada giusta. Non c'è altro modo, credo.

Stiamo sui riferimenti. Sembra forte nel tuo cinema l'influsso della New Wave taiwanese. Hou Hsiao-hsien, in particolare.

Assolutamente sì, è lo stesso discorso della cultura popolare che facevamo prima. Dopo la Rivoluzione culturale, il cinema cinese era più che altro un'imitazione del cinema che vedevamo. Non era ancora un cinema personale, facevamo quello che volevamo fare, rubando dagli altri.

E *Primavera in una piccola città* di Fei

Mu? Quanto è stato importante? È un film che citi spesso, addirittura parliamo sempre di una stessa scena. E proprio a partire da questo, quanto il tuo cinema, soprattutto negli ultimi anni, ha a che fare con la memoria?

Sia nel corto *Venice 70 Future Reloaded*, sia in *I Wish I Knew* c'è quella scena di *Primavera in una piccola città*. È una scena a me molto cara, perché è la rappresentazione di un amore complicato, cosa che non poteva essere fatto vedere in Cina all'epoca. Quindi era un'espressione di libertà molto importante, che andava sottolineata, soprattutto una volta finita la rivoluzione culturale, verso la fine degli anni '80. Era sicuramente una rottura con la Cina del passato, in cui contava solo la collettività, il lavoro e non si poteva parlare di questi problemi. Mi piace molto quella scena, quel film, perché è il simbolo di una Cina più aperta, in qualche modo occidentalizzata.

Hai voluto presentare, qui al festival,

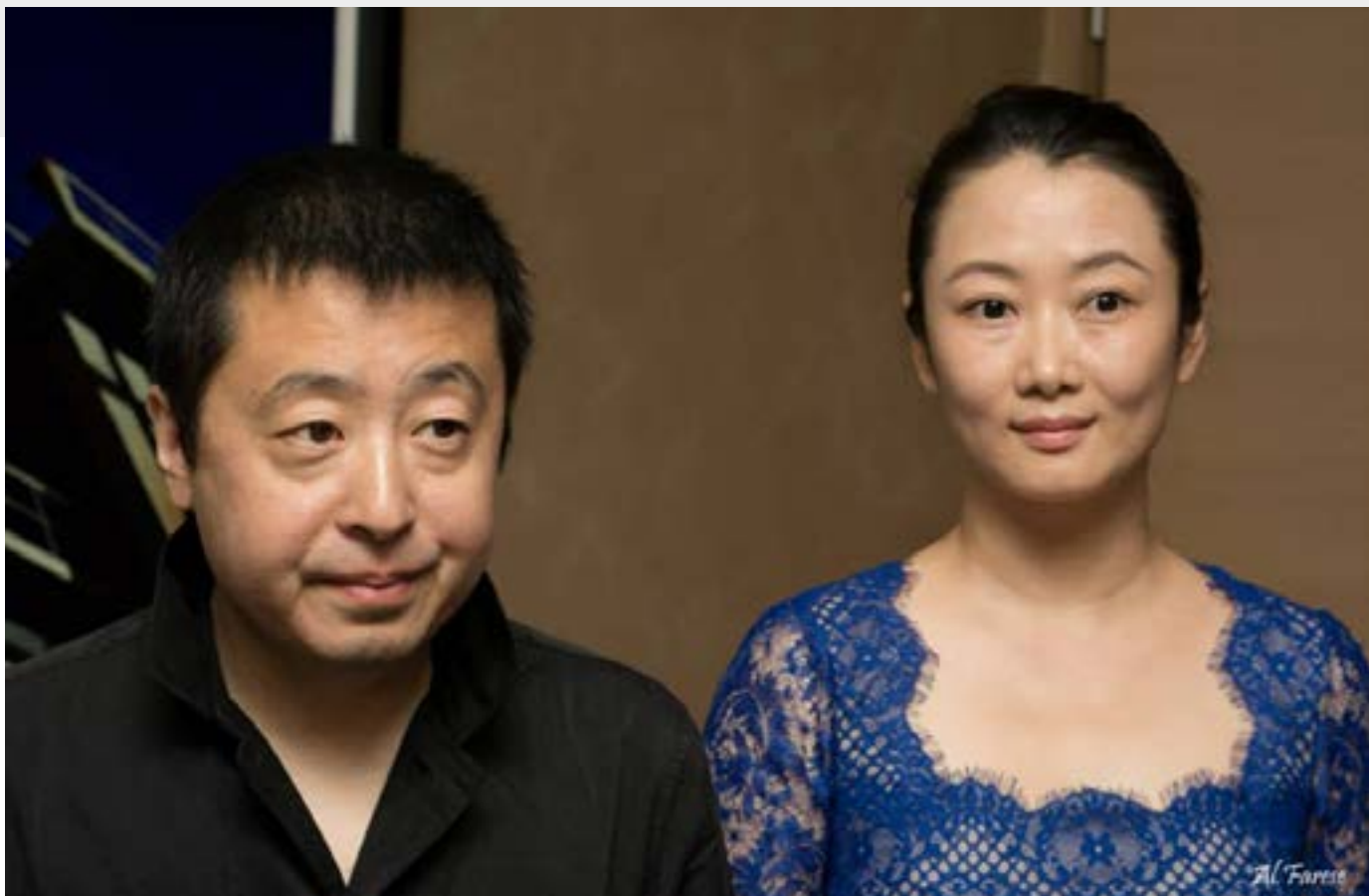
***Accattone* di Pasolini. Come mai questa scelta? E come venivano, vengono visti i film di Pasolini in Cina, considerato che qui da noi è ancora un autore che suscita grandi dibattiti?**

Innanzitutto non era difficile vedere i film di Pasolini, perché non erano vietati. Li ho visti all'Università, all'Accademia di Pechino. Poi alla fine degli anni '90 sono cominciate a uscire i primi DVD. Sicuramente la visione che noi abbiamo di Pasolini non è la stessa che hanno gli italiani. Per esempio alcuni in Pasolini vedono solo l'aspetto realista, come in *Accattone* e *Mamma Roma*. Mentre altri vedono la sua capacità di arrivare alle masse, la sua forza predicatoria. Un qualcosa che ha a che fare con la libertà dell'artista. Per me sono importanti entrambi gli aspetti. Sicuramente è un personaggio complesso.

Che rapporto ha il tuo lavoro con la pittura?

Per me la pittura è stata fonte di grandissima ispirazione. Credo che sia im-





portantissimo studiarla. Poi è ovvio che ogni ambiente, ogni setting è diverso ed è impossibile dire cosa guidi l'ispirazione di ogni scena. Ma sicuramente ogni volta l'osservazione dello spazio è indispensabile, per capire da dove partire.

Un espediente, in parte narrativo, che vediamo spesso nei tuoi film, consiste in un momento in cui le diverse storie che compongono la vicenda sembrano incrociarsi. Lo vediamo in *A Touch of Sin*, ma anche nello splendido *Useless* e in vari momenti di *Still Life*. È un momento in cui lo sguardo sembra perdere di vista una delle storie, come a volerla liberare, lasciarla andare, per concentrarsi su un'altra, come se fosse l'intuizione di un momento. Mentre stai seguendo una storia, cominci a seguirne un'altra e il film diventa tutt'altro. È un momento che sembra allo stesso tempo molto costruito, ma anche molto casuale. Quanto è importante per te questo



incrocio, questo sfiorarsi?

In realtà quando comincio a girare un film, ho sempre un copione sottomano, ma non lo rispetto mai completamente, perché per me è sempre importante cogliere l'ispirazione del momento, qualsiasi cosa possa apparire in un dato istante. Per esempio, quando abbiamo girato *Still Life*, ci sono dei momenti in cui mi concentro su dei fili della luce, che ho visto là per là. Per me la casualità è fondamentale, perché significa spettacolarità. Quindi quando giro un film cerco sempre di aver un copione sottomano, per

poi affidarmi al caso.

Infatti il tuo cinema sembra esteticamente controllato, ricercato, ma al tempo stesso girato a "bassa frequenza", in maniera sporca se vogliamo, aperta al caso, in qualche modo poco attenta alle luci, con i suoni che si confondono. Sembra sempre rubato col telefonino, ma, al tempo stesso, il più bello possibile. Oggi questa bassa frequenza sembra essere un po' la chiave di volta del cinema, che si gira con qualsiasi mezzo. In questo senso sembri essere un anticipatore. Cosa ne pensi?

Io mi ritengo un regista creativo. Mi definisco così, perché se pure è vero che parto sempre da una sceneggiatura, un copione chiaro, voglio sempre cambiare le cose in corso d'opera, nel momento stesso in cui sto girando. Tutto è fatto al momento a volte. Per alcuni film ho scritto sceneggiature dettagliatissime, poi,

arrivato sulla scena, mi sono reso conto che occorreva cambiare, che quello che avevo previsto non mi piaceva, non era la cosa giusta. Per esempio un raggio di



sole, se giro all'esterno, o un fascio di luce, negli interni, proiettati sui personaggi, mi fanno vedere le cose in maniera completamente diversa e quindi mi vengono in mente altre scene, sono ispirato in diverso modo e cambio tutto.

Parlando di immagine, non possiamo fare a meno di pensare a Yu Lik-wai, il tuo direttore della fotografia abituale. Quanto la sua esplosività visiva contribuisce a questa capacità che hanno i tuoi film di smarginare il margine?

Non credo che abbia importanza in questo senso. Yu Lik-wai è un grandissimo fotografo e per me la fotografia è la componente essenziale del cinema. I miei primissimi film sono in gran parte fotografici. E il confronto con Yu Lik-wai è sempre stato su questo terreno, sull'importanza e il valore della fotografia nell'espressione

cinematografica.

Davvero oggi l'immagine è dappertutto, siamo tutti produttori e fruitori di immagini, il digitale, i telefonini ecc. Sembra davvero che l'intero mondo si sia trasformato in immagine. Ma allora dov'è ancora la realtà, come il cinema può ancora incontrare la realtà?

Penso che l'immagine sia sempre una realizzazione della realtà. E la realtà è sempre una fotografia dell'immagine. Per esempio quando ho girato *Still Life*, mi sono rifatto a molti racconti immaginari della gente, perché anche quei racconti erano realtà. La bellezza del film sta proprio nella capacità di coniugare immagine e realtà. Abbiamo parlato tanto di realismo, ma quello che ho capito dopo vent'anni di lavoro è che l'immagine è sempre aderente alla realtà e la realtà si





rappresenta nell'immagine. Perché l'immagine ci fa riflettere e la realtà si concretizza nell'immagine.

Il tuo modo di raccontare storie forti, strutturate, dal grande impatto emotivo, ma al tempo stesso aperte all'imprevisto, ci fa pensare a un altro grande regista capace di cogliere i lati nascosti del reale, forse il più grande, Roberto Rossellini. Cosa ne pensi?

Ho imparato molto da Rossellini per la sua concezione spaziale e la visione "urbanistica" che riesce a dare, a volte, in un solo colpo d'occhio. Una ricchezza di dettagli che ci fa subito collocare le persone nel tempo e nello spazio, soprattutto nello spazio...

Già... la visione urbanistica. Quanto il cinema riesce a raccontare le città, ricostruirne il passato, predirne il futuro, ridisegnando la geografia degli spazi, l'urbanistica, quasi fosse una forma "immaginaria" di architettura? Il cinema deve sempre mantenere un piede nel passato. Non può cancellarlo.

Per esempio, per quanto riguarda gli attori che scelgo per i miei film, cerco sempre di parlare con loro, conoscere le loro esperienze passate, perché i personaggi che loro interpretano sono anche frutto di quelle esperienze. In quel momento l'attore sembra realizzarsi nel personaggio...

E riguardo il set, lo spazio? Uno dei segreti del tuo cinema è un po' la sua capacità di cancellare il set, di darci l'idea che il set non esista.

È assolutamente così. La mia aspirazione più alta è che il pubblico si immedesima a tal punto con le scene dei miei film, da immaginare che quelle scene si stiano realmente svolgendo davanti ai suoi occhi.

E quindi è un cinema già in 3D?

Sì, assolutamente. Perché il cinema è anche uno scambio tra lo spettatore e il film. Lo spettatore deve entrare nel film, viverlo, non solo guardarlo. Deve essere attivo e non passivo. André Bazin parlava di un buco nero che deve esserci in ogni film. E in questo buco nero s'inserisce lo spettatore.

Una Cina divisa in due

*Conversazione
con Peter Chan*

a cura di simone emiliani, carlo valeri
sergio sozzo e michele verardi



In un'intervista esclusiva il regista ci racconta l'ultimo, bellissimo, [Dearest](#): tra amore e perdita un melodramma su genitori e figli della società cinese contemporanea. E l'incontro è un'occasione per riflettere sulle nuove dinamiche produt-

tive in Cina

Dearest ci pare una riflessione sulla battaglia tra due mondi differenti, due anime della Cina: la via alla modernità del Paese, in aperto contrasto con il suo passato e una certa idea di tradizione...



Il fulcro del film era il commento sociale: raccontare la difficile vita delle coppie che si spostano da una concezione ancora tremendamente feudale, com'è quella della Cina rurale (dove non essere in grado di rimanere incinta è per una donna il peccato più grave), alla frenetica esistenza quotidiana della grande città, dove si trasferiscono per provare a racimolare dei soldi, fare una vita di duro lavoro. La visione materialistica sta facendo molta strada nella Cina contemporanea: il gap tra ricchi e poveri è comune in tutte le realtà in cui manca una morale forte; anche se il Paese è più ricco, istruzione e moralità vanno decadendo, basta guardare alle statistiche sui bambini rapiti, che in Cina sono circa 50000 casi all'anno. È un numero altissimo, anche se la Cina ha una grandissima popolazione rimane comunque una cifra enorme, soprattutto perché molti "nuovi ricchi" riten-

gono che sia giusto comprare i bambini, pagandoli 10-25000 yen ciascuno. E finché ci sono compratori, ci saranno rapitori. Il dilemma etico del film è però che alla fine dipende tutto dall'attaccamento emotivo tra genitori e figli. Non è così assurdo pensare che un bambino rapito da piccolo stia avendo una bella vita in una zona rurale. Spesso i bambini vengono viziati dalle nuove famiglie. È solo che non sono con la loro vera famiglia: ma ne hanno ancora memoria, o coscienza?

Hai mai visto il film di Hirokazu Kore-eda *Like Father Like Son*? Perché anche quella è una storia che tira in ballo padri biologici e figli adottivi...

Sì. Da parte mia sono completamente per la condivisione delle esperienze più che per le parentele biologiche, che a volte sono quasi uno scherzo di Dio, un premio di consolazione. Per questo ab-



biamo lavorato molto sulla parte finale della sceneggiatura, perché ci sembrava cruciale parlare di quanto la legge sia più importante della simpatia che si può provare per una persona buona. Anche se in Cina non dichiaro morto il tuo figlio scomparso, ti è vietato averne un altro...

Quanto è accurata e realistica la descrizione del gruppo di supporto per genitori di bambini scomparsi che vediamo nel film?

Dopo che ho visto il documentario sui bambini rapiti in Cina che mi ha talmente colpito da farmi decidere di girare *Dearest*, ho incontrato il protagonista della storia a cui mi sono ispirato per il film, e lui ha portato un suo amico che era l'organizzatore del primo gruppo di supporto per la ricerca bambini scomparsi che abbia mai utilizzato le potenzialità di internet: sono loro che compaiono insieme a me, al cast e alla troupe nel *footage* alla fine del film.

È molto interessante il modo in cui il film incrocia traiettorie opposte su





di una stessa storia, un dualismo che potrebbe quasi ricordare Brecht...

Dearest mi ha dato la possibilità di esplorare la dualità che si manifesta ogni volta che qualcosa di importante accade ad ognuno di noi. Nella prima metà del film seguiamo due personaggi, e poi all'improvviso lo spettatore è gettato dal lato opposto, dal punto di vista degli antagonisti, e ti rendi conto che sono vittime anche loro. E quando guardi il mondo dalla prospettiva di una vittima, i genitori, i personaggi con cui hai così tanto legato all'inizio del film, all'improvviso diventano loro i mostri. È così che funziona la vita. Penso che questa riflessione sui punti di prospettiva sia inedita per gli spettatori, abituati a strutture molto lineari senza cambi di rotta improvvisi.

Un'inversione che accade precisa-

mente con quella sequenza di inseguimento di massa nel villaggio...

Esatto. Nel villaggio, improvvisamente... Quella è una scena che divide perfettamente a metà il film, eppure, da un certo punto di vista, è precisamente quella la reale sequenza del rapimento, come mi fece notare proprio il genitore protagonista della vera storia su cui abbiamo lavorato.

Ancora sulle scene più "concitate" del film e il loro senso nella storia: ci ha molto colpito l'inseguimento tra il pullman di genitori e il camion con il sacco con dentro la scimmia...

Quella scimmia è o non è il miglior attore del film? Tecnicamente abbiamo girato l'inseguimento in tre giorni, non è stato difficile, l'unico vero problema è stata la *continuity*, perché iniziava a piovere,

poi tornava il sole, subito dopo riprendeva la pioggia... così per tutto il tempo della ripresa! Alla fine abbiamo dovuto fare un sacco di raccordi con la computer graphic, perché in alcuni campi piove, e nei controcampi no!

È stato difficile lavorare con il cast di bambini?

Sono stato molto fortunato. Non sono bravo a lavorare con attori bambini. Siamo andati in un villaggio vicino a quello dove è accaduto il fatto, così che i bambini potessero avere lo stesso accento, e poi abbiamo fatto il casting. Abbiamo selezionato dieci bambini. Non puoi scommettere su un solo bambino, perché può fare anche un grandissimo provino ma poi arrivare sul set e fare scena muta. Mi è già successo in passato: abbiamo gettato spesso più di un giorno di lavoro,

e siamo stati costretti a rigirare le scene. Così abbiamo fatto il casting a tre bambini per ogni ruolo e li abbiamo portati a Pechino, dove hanno fatto training per sei mesi. E ancora non avevamo stabilito i ruoli, c'erano ancora due bambini per ogni ruolo. Abbiamo visto quale fosse migliore. E così è finita che abbiamo scelto il migliore e lasciato quello meno bravo come supporto, ed erano perfetti. Non è realmente possibile dirigerli e a volte dicono delle battute tutte loro... e il





risultato è addirittura più efficace, totalmente improvvisato.

Dearest è un melodramma, ma allo stesso tempo la prima parte è girata come un thriller, con due o tre sequenze da action movie puro. Ti piace mescolare i generi nei film?

Quelle sequenze sono in realtà soltanto una necessità. A metà di un film hai bisogno di quel piccolo tocco in più, ed esagerarlo come abbiamo fatto ad esempio con la scimmia, era necessario per rendere la disperazione dei protagonisti ancora più drammatica. Per il thriller penso che siamo tutti fin troppo influenzati da Hollywood: la grammatica del *filmmaking* sui generi è oramai codificata completamente da Hollywood, ed è stato un istinto naturale girare la prima sezione in quel modo. Tornerei a girare in America solo se avessi il controllo assoluto dell'operazione, come appunto in *Dearest* che è una produzione enorme, pensata per uno *studio system* e un mercato altrettan-

to enormi, come quelli cinesi.

Dove il tuo ultimo Wu Xia ha avuto un successo incredibile!

Il tipo di aspettativa che film come *Wu Xia* o *Dearest* generano al box office in Cina è impensabile da qualunque altra parte. Un film come *Dearest* puoi girarlo anche come una produzione molto piccola, in qualsiasi altro Paese sarebbe andata così, anche se ci avessero messo delle grandi star dentro. In Cina invece diventa un blockbuster da primo posto in classifica: dipende dal modo in cui i nuovi studios in Cina si stanno costituendo con una struttura ispirata al modello occidentale, come fa anche il sistema di distribuzione. Tranne per il fatto che le persone che portano avanti questo business hanno molta meno esperienza degli americani: io ho il controllo dei miei prodotti e questo è buono, ma per i registi più giovani sarà dura. Lavorare nel cinema in Cina sarà difficile tanto quanto fare questo mestiere ad Hollywood.

DEMETRIO SALVI

SUL DIALOGO

PRONTUARIO PER SCRITTORI
DI CINEMA



SENZ
IERI
SELV
AGGI

goware

la Biennale di Venezia

71. Mostra
Internazionale
d'Arte
Cinematografica



MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2014

Venezia
27.08 / 06.09 2014
www.labiennale.org



Venezia 71

Il grande boh

di carlo valeri

Un verdetto che ci lasciato a dir poco perplessi e la selezione ufficiale probabilmente più debole degli ultimi anni. Troppo poco coraggio nella scelta dei film e strategie di programmazione discutibili. La Mostra di Venezia sembra in crisi. Come invertire la tendenza?



Il dubbio che avevamo espresso immediatamente dopo aver letto il programma ufficiale di questa 71esima edizione veneziana si è trasformato in certezza film dopo film. La selezione delle opere in concorso si è rivelata molto deludente soprattutto nella prima metà, forse la

più fiacca a nostra memoria da anni a questa parte. Certo, ci sono state alcune folgorazioni: su tutte il grandissimo [film di Martone](#) scandalosamente escluso dal palmarès, il notevole ritorno di [Konchalovsky](#) (Leone d'argento) e poi la delirante follia antimilitarista di Tsukamoto,

il racconto morale di [Alix Delaporte](#), il secondo capitolo sullo sterminio indonesiano firmato [Oppenheimer](#) e soprattutto il vertiginoso work in progress su Pasolini di Abel Ferrara. In tutto arriviamo a sei e sono gli "unici" film ad averci veramente convinto su un totale di venti titoli all'interno di una competizione che ha registrato un livello medio prevedibile e monocorde. Ogni tanto ci pareva improvvisamente di essere catapultati in qualche vecchia edizione dei primi anni Novanta, con il cinema d'autore europeo a farla da padrone, un po' di americani dal sapore *indie* e le briciole lasciate al resto del pianeta. Il cinema e il mondo sono cambiati da allora. È invece prevalsa un'idea cinematografica asfissiante, quasi novecentesca, vagamente accademica e a tal proposito il riconoscimento al discutibilissimo [piccione di Roy Andersson](#) celebra

perfettamente la visione cinematografica dell'edizione. Questa Venezia 71 è stata inferiore a nostro parere anche a quelle dei due anni precedenti – dove in ordine sparso riuscimmo comunque a veder concorrere per il Leone Tsai Ming-liang, Philippe Garrel, Olivier Assayas, Paul Thomas Anderson, Takeshi Kitano, Kelly





Reichardt e Brillante Mendoza. A prescindere dal Concorso è soprattutto la sezione Orizzonti a evidenziare il cambio di rotta intrapreso da Venezia negli ultimi tre anni: da luogo sfrenato di sperimentazione la sezione è diventata una sorta di "secondo" concorso, con una identità che facciamo fatica a riconoscere. L'idea di programmare uno spazio dedicato ai lavori più inclini alla riflessione teorica e alla contaminazione dei formati ha lasciato il passo a una connotazione meno estrema. Almeno due capolavori presenti in Orizzonti, [Hill of Freedom](#) di Hong

Sang-soo e [Jackie & Ryan](#) di Ami Canaan Mann (probabilmente il film che più di ogni altro abbiamo amato) meritavano il concorso ufficiale. Curioso il caso della Mann, cineasta giovane, talentuosa, in costante crescita, che dopo esser stata selezionata nel 2011 in concorso con *Le paludi della morte* si è sorprendentemente vista "declassata" in Orizzonti, con un film peraltro decisamente migliore del precedente. Ma non ci meravigliamo: è la stessa cosa che accadde con Sion Sono lo scorso anno. Poca modernità nelle scelte di primo piano e anche quando si riconosce il valore di certi autori li si posiziona comunque prudentemente lontani dalla ribalta. Un po' come è successo ad altri due grandi film cinesi presentati fuori concorso: il magnifico *Dearest* di Peter Chan e il fluviale, imperfetto, ma affascinante [The Golden Era](#) di Ann Hui. Allo stato attuale a Venezia il cinema di genere è relegato a una breve comparsata (quest'anno c'era lo spassoso Joe Dante

ma come sembrano lontane le edizioni in cui vedemmo Romero in gara per il Leone d'oro!) e molte cinematografie potenti e in via di sviluppo incomprensibilmente tenute a freno (l'Asia migliore era tutta in Fuori concorso o in sezioni collaterali). Detto questo siamo consapevoli come in questa fase storica non debba essere facile rilanciare un festival come Venezia, il più antico di tutti ma probabilmente anche il più penalizzato dal calendario, dalla crescita di Toronto e Telluride e dall'assenza di un mercato che sappia catalizzare l'attenzione delle industrie più influenti. Il fatto poi che nell'arco di poco più di tre mesi siano in programma tre manifestazioni internazionali di cinema nello stesso paese (Venezia, Roma, Torino) è una anomalia italiana su cui prima o poi bisognerà fare una riflessione se-

ria. Nessuno ha bisogno di tre mezzi festival che si ostacolano tra loro tanto per intenderci. Certo è che al Lido in questi anni è stato fatto decisamente un passo indietro rispetto alla dirompente bulimia mulleriana. Ci sono state edizioni in cui la selezione veneziana era a parer nostro all'altezza se non addirittura migliore di quella di Cannes. Oggi non c'è praticamente partita e anzi come offerta filmica Venezia sembra sempre più vicina al Festival di Berlino con il quale peraltro è quasi impossibile competere per organizzazione e qualità delle sale. Anche sul numero di spettatori nutriamo una certa preoccupazione. Le dichiarazioni dei diretti interessati dicono il contrario, ma a occhio le sale ci sono sembrate più vuote rispetto al passato. Qualcosa di diverso va fatto e subito.



La nebbia

Tra ombre, molte, e luci, poche, il racconto della 71^a Mostra di Venezia dagli inviati di Sentieri selvaggi



Ombre di luce

Arrivano dall'ombra Giacomo Leopardi e Pier Paolo Pasolini. Come due corpi resuscitati dal cinema, rialimentati dallo sguardo furioso di Martone in *Il giovane favoloso*, dove la figura e la parola diventano tutt'uno. Un biopic che non è stato mai in realtà un biopic, che spazza via ogni velo di letterarietà e in cui si sentono invece i sintomi fisici nella sua reincarnazione, con un sorprendente

Germano che diventa quasi doppio di Filippo Timi/Mussolini di *Vincere*. Dove il cinema oltrepassa la scrittura, il ritratto, e rianima di colpo il poeta che sembra uscire, anche per il tempo necessario della durata del film, dalla tomba. La stessa cosa accade a Pier Paolo Pasolini. Il doppio di Willem Dafoe, impressionante nella mimesi. L'ultimo giorno della sua vita replicato come se fosse all'infinito, sommerso nella musicalità dissonante di più linguaggi, pedinato in quel sinonimo

di desiderio e morte. Ferrara oltre/passa il set, porta Pasolini nei luoghi moderni, lo circonda di tracce auto/biografiche, riparte da quello che (non) doveva essere il suo ultimo film, *Salò*, portando lo scrittore e regista nei magnifici inferni di *Occhi di serpente* e *Blackout*. Dove Roma è ri/vissuta come se ci si perdesse in un post-noir a New York. Diventano ombre sempre più giganti Leopardi e Pasolini, le stesse rischiarate invece in uno dei film più belli e colpevolmente troppo nascosti di questa edizione veneziana, *Jackie & Ryan* di Ami Canaan Mann. Treni, strade, tetti. Il dubbio di fermarsi e la voglia di ripartire. Un road-movie senza troppi spostamenti. Il clima degli anni '70. Rafelson contaminato dalla musica che può essere colonna sonora infinita. L'altro lato nel 33 giri di *Texas Killing Fields*. Ancora campi incontaminati, più liberi ma ugualmente oscuri. Dove dei frangenti lunghissimi possono diventare decisivi per le vite di ognuno. Restano anche i potentissimi

lampi di Shinya Tsukamoto di *Fires on the Plain*, i nervosi inseguimenti camera a mano di *Le dernier coup de marteau*. Claude Miller che incontra la parte più sana (se c'è) di Bruno Dumont. E Joe Dante che riesce dalla tomba anni '80 con *Burying the Ex*, tracce tarantiniane di film e di omaggi al genere italiano che scorrono sulle locandine, sulle mutazioni del corpo. Segni tutti di una vitalità troppo intermittente in questa edizione. **(Simone Emiliani)**

Nuvole nere

Tempo incerto quest'anno al Lido di Venezia. Primo e ultimo giorno di pioggia, pochi giorni di bel sole, molti altri imprevedibili con l'ombrello sempre a portata di mano... e il cinema, allora, si adegua: rari raggi di caldo sole che squarcino un tempo troppo ballerino per farci veramente sorridere. Perché nella crisi personal/professionale del grande





Michael Keaton di *Birdman* c'è qualcosa che banalizza il suo dolore, lo rende finto e costruito, sarà forse il lungo e smaccatamente *finto* piano sequenza che lo restituisce? Ci pensano Oppenheimer e Tsukamoto a bilanciare quest'anestesia: l'uno con il lento e testardo sguardo antropologico sui fantasmi indonesiani (e del mondo tutto); l'altro con una radicalissima guerra interiore che squaderna il cinema facendo sopravvivere solo le verità nude e crude del suo poeta/personaggio. Le verità, pertanto. Proprio come nel melodramma fiammeggiante di Peter Chan, nei sublimi rimescolamenti temporali di Hong Sang-soo o nel *film-soul* di Ami Canaan Mann. Piccoli sguardi i loro, piccoli raggi liberati nel cielo plumbeo dell'attesissimo *piccione sul ramo* di Roy Andersson che si sofferma ironicamente su macchiette/marionette incornate di bianco. Su morti viventi (incensati dal Leone d'Oro) che non manifestano minimamente la passione dello zombie innamorato di Joe Dante o dei fantasmi

cinefili di Peter Bogdanovich. E continuano ad addensarsi, poi, le troppe nuvole sul cielo del Lido (Akin, Beauvois, Jaquot, Mujdeci, Wang Xiaoshuai, Seidl) prima di arrivare al sole bruciante di Mario Martone e Abel Ferrara. Il ragazzo Leopardi e l'anima di Pasolini: Giacomo diventa uno di noi, colto nello struggente movimento dei suoi sentimenti e dei suoi sogni di



gloria, dei suoi abbracci e dei suoi incubi fatti poesia; Pier Paolo diventa invece la mastodontica ombra platonica proiettata sulla caverna del nostro presente, il sogno di un cinema mai girato colto negli scarti di paura-e-desiderio che non si spengono neanche nella sua tragica fine. Perché nella vita/cinema, proprio come in questa Venezia 71, *"la fine non esiste, aspettiamo, qualcosa succederà..."*.
(Pietro Masciullo)

La casa abbandonata

Mai come quest'anno ho aspettato la partenza per il Festival di Venezia come una liberazione. Per colpa di un'estate tinta dal nero di dolori famigliari e il vuoto pneumatico di un agosto di solitudine forzata, il miraggio del Lido, con tutti i suoi orrori e difetti, sembrava agli occhi della mia frustrazione cittadina una via di fuga salvifica. La Mostra del cinema,

infatti, regala sempre le sue inossidabili certezze a cui è normale aggrapparsi, tra il clima plumbeo e le piccole quotidianità dello stile di vita da guerrigliero sudamericano a cui è costretto l'accreditato. Cosa volete che siano queste piccole facezie davanti al gusto di affiancarsi alla Settima Arte in tutta la sua gloria? Perché, si sa, per il vero appassionato, per l'amante mosso da sentimenti ciechi e radicali, è facile sentirsi a casa in un luogo dove, per una decina di giorni, non si fa altro che respirare Cinema. Purtroppo, nel terzo anno del nuovo corso Barbera, questa casa ideale è sembrata più fatiscente che mai, con le pareti da rifare e i pavimenti rovinati, una splendida villa lasciata a se stessa. Sinceramente trovo noiose le discussioni sui numeri di biglietti venduti o sulla quantità di accrediti emessi. Il malessere arriva, invece, dalla selezione di film, mediocre, spacciata come eccezionale e dal clima





da derby calcistico che divide continuamente addetti ai lavori, sempre pronti ad avventurarsi in paragoni sconclusionati e in attacchi inadeguati (contro Cannes, contro Müller, contro tutti).

Di questa situazione paradossale le uniche vittime, come è logico aspettarsi, non possono che essere i film. Dà quasi un fastidio fisico trovarsi ad essere gli unici a commuoversi di fronte al furente Giacomo Leopardi di Mario Martone o davanti il viaggio verso l'ineluttabile di Pasolini/Ferrara. È faticoso, anche per i più eroici di noi, difendere a spada tratta il piccolo e caloroso *Jackie and Ryan* di Ami Canaan Mann, o continuare a sottolineare, forse inascoltati, la forza di cineasti come [Laurent Cantet](#) e Peter Chan. Piccole, difficili, battaglie che nascondono tutta la soddisfazione di scoprire che, nonostante tutto e tutti, il Cinema (anche se per pochi attimi) vince. Sempre. **(Luca Marchetti)**

Ritrovarsi

Si potrebbe riassumere, banalmente, dicendo che non basta più Venezia per fare Venezia: ma così si fa il gioco dei pia-

gnistei e delle lamentele, quello che non serve a niente e nessuno. Perché se indubbiamente è vero che questa edizione della Mostra si è rivelata deludente sotto molti aspetti, soprattutto per quanto concerne diverse scelte interne al concorso, allo stesso tempo il bagaglio personale che si riporta a casa è sempre più grande e voluminoso rispetto alla partenza, tra le speranze e le aspettative della sera prima, molte volte puntualmente disattese. E se diciamo che questo bagaglio è più grande nonostante tutto, è perché finalmente si dovrebbe cominciare a parlare di festival in termini di persone, prima ancora che di opere. Il Lido quindi si conferma tutte le volte come un'isola felice nella quale ritrovare volti cari e noti, molti dei quali non si rivedranno prima dell'edizione del prossimo anno: è questo il motivo che tutte le volte ci porta ad armarci di buona volontà e partire, e negare questo significa negare la vera anima di un festival che, con tutti i suoi difetti, rimane ancora e comunque un luogo insostituibile di condivisione di un amore comune. Insieme. E i film? Di cose belle ce ne sono state, non poteva esse-



re altrimenti. Non tante quanto avremmo sperato, forse, ma è questa la tendenza generale degli ultimi anni, il segnale forte di una manifestazione che deve lottare per ritrovare la propria identità. E allora citiamoli questi colpi di fulmine, questi innamoramenti improvvisi: su tutti, per quel che mi riguarda, *Jackie & Ryan* di Ami Canaan Mann, una storia piccola piccola per un film di proporzioni gigantesche; un viaggio lineare e semplicissimo nel cuore dell'America più bella, quella che soltanto il cinema sembra in grado di raccontarci, e che proietta i suoi due protagonisti nella dimensione eterna della memoria. Non ci sarebbe dispiaciuto vederlo all'interno del concorso ufficiale, dove comunque hanno brillato il ritorno di Joshua Oppenheimer con *The Look of Silence*, controcampo complementare di *The Act of Killing*, e il meraviglioso *The Postman's White Night* del ritrovato Andrey Konchalovskiy. Sono loro i miei due Leoni d'oro del cuore, seguiti dallo Tsukamoto horror/bellico di *Nobi* e dal Giacomo Leopardi di *Il giovane favolo-*

so di Mario Martone, opera stratificata e complessa capace, esattamente come il suo protagonista, di aprirsi alla vita e al mondo attraverso molteplici chiavi di lettura. Ottimo livello per il fuori concorso, con il bellissimo *The Boxtrolls 3D* e un sorprendente James Franco (*The Sound and the Fury*), che adattando Faulkner finisce per realizzare un mélo straziante e contenuto; e poi, ancora, le opere leggerissime di due vecchie volpi come Joe Dante e Peter Bogdanovich (rispettivamente, *Burying the Ex* e *She's Funny That Way*), vere e proprie boccate di aria fresca in un festival sovrappopolato di malattie e tragedie; ma anche – perché no? – il filmone di chiusura di Ann Hui, *The Golden Era*, che non possiede nulla della grazia e della poesia del precedente *A Simple Life*, ma nella sua maestosità si dimostra capace di un respiro cinematografico possente e magnetico, nonostante l'eccessiva durata (o forse proprio in virtù di questa). Appuntamento all'anno prossimo, quindi; ancora una volta, tutti insieme. **(Giacomo Calzoni)**

L'esilio e la speranza

*Conversazione con
Laurent Cantet*

a cura di aldo spiniello



Abbiamo incontrato Laurent Cantet per parlare di [Retour à Ithaque](#), il suo splendido ultimo lavoro, vincitore del Venice Days Award, il premio come miglior film delle Giornate degli Autori. Un omaggio appassionato a Cuba, una nazione rivoluzionaria e dittatoriale, a una città bellissima e ferita, ma anche un ritratto generazionale denso e struggente. E la

nostra conversazione è stata l'occasione per [ritornare al cuore profondo](#) di un cinema sempre più bello e necessario.

Hai sempre raccontato personaggi condannati a un "posto fisso", come l'operaio alla macchina di [Risorse umane](#), personaggi che non possono mai abbandonare la loro posizione,

il loro status, il professore di *Entre les murs* e, dall'altra parte, i suoi allievi. Sono personaggi che s'incontrano solo per un istante. Qui, invece, racconti di personaggi che si ritrovano dopo anni, ma che non sembrano più appartenere al loro luogo. Ulisse ritorna a Itaca, L'Avana, ma non ritrova più la sua casa. Sembra un film sull'esilio...

È vero che molto spesso amo raccontare



un universo chiuso, perché mi dà l'impressione di essere una rappresentazione del mondo. All'interno di un dato perimetro, si possono guardare le cose con più precisione, perché non esistono distrazioni. Tutte le avventure, le cose che possono accadere sono, in qualche modo, concentrate. E d'altro canto, ho l'impressione, così facendo, di aver a che fare non con degli stereotipi, ma degli archetipi, che rappresentano dei sentimenti e delle idee più universali rispetto alle loro storie individuali. Ma al tempo stesso sono profondamente legato a queste storie. È quello che mi interessa, quando filmo un essere umano.

Possiamo, quindi, dire che tutti i tuoi film sono "entre les murs", eppure sono sempre film "aperti". Retour à Ithaque è quasi completamente ambientato su una terrazza, noi non pos-





siamo vedere la città, eppure riusciamo a sentirla in ogni istante. Come hai lavorato su L'Avana?

M'interessava che la città fosse invitata sulla terrazza. Si avverte in ogni istante l'ambiente, che consiste soprattutto in questa linea di collegamento tra il mare, da una parte, e la città dall'altra. Una delle componenti più importanti del modo di pensare dei cubani è l'insularità, la sensazione di essere, in qualche maniera, isolati rispetto al resto del mondo. Ed è segno, se vogliamo, di un modello unico, il fatto di essere a soli 70 km dagli Stati Uniti ma all'estremo opposto. E poi l'altra caratteristica fondamentale dell'essere cubani è l'esilio, se vogliamo. Esilio che è rappresentato dal mare, naturalmente. Nel periodo più nero della storia recente cubana, molta gente partiva con imbarcazioni di fortuna per fuggire altrove, soprattutto a nord, ovviamen-



te, perché era la destinazione più vicina. E questo mare, di notte, diviene talmente scuro, quasi fosse un buco nero, da far male alla vita. Quindi questa splendida città che si specchia in questo mare nero diviene, come dice Eddy nel film mentre scatta le sue foto, la cifra di un paese, di un intero sistema.

Itaca... Secondo noi, i tuoi film raccontano sempre di luoghi utopici.



Nella spiaggia di [Verso il Sud](#) ogni persona può essere davvero ciò che è, può incontrarsi, amarsi liberamente. Ma è solo un'illusione, è sempre un'illusione. Come in *Entre les murs*, il professore cerca di stabilire un rapporto vero, paritario con i suoi allievi. Ma alla fine il professore resta professore e gli allievi allievi. Qui, invece, c'è l'abbraccio finale tra Amedeo e Tania che ci lascia con una sensazione di speranza che non avevamo mai visto nei tuoi film.

Credo, in linea generale, che questo sia il film più impudico che abbia mai fatto. Quello in cui le cose si esprimono in maniera di gran lunga più aperta. C'è addirittura una specie di parossismo...

...e questa cosa dipende dal carattere dei cubani o dalla scrittura dei personaggi?

Sicuramente dipende dal modo di essere dei cubani, che sono molto più espressivi di quanto possa esserlo io, di quanto lo siano i francesi. E poi credo che questo film per quegli attori sia stato molto importante. È come se avessero pensato:

“stiamo girando il film delle nostre vite”. E quindi le loro emozioni sono venute fuori con forza, al punto che, a volte, ho cercato di frenarli. Ma poi ho capito che avevo l'obbligo di assumere su di me e sul film quelle emozioni, farmene carico. L'ho fatto e non ho assolutamente alcun rimpianto.

Dopodiché, credo che nel film ci sia una componente di ottimismo. La storia di Amadeo, come quella degli altri personaggi, è dominata dalla paura, paura di dire ciò che si ha da dire, di scrivere ciò che si scrive, di dipingere ciò che si vuole dipingere. Paura di rivendicare una libertà, a cui non si ha alcun diritto. Ma un giorno Amadeo ha scoperto di non aver paura. E credo che questo sia il cuore profondo del film, che assomiglia un po' a quello che vivono i cubani oggi. Credo che solo tre anni fa, un film così non si sarebbe potuto fare.

Sarebbe possibile immaginare un finale del genere, questa speranza qui da noi, in Europa?

No davvero. E, infatti, il film racconta sentimenti più universali e condivisi: le

disillusioni, la perdita d'ideali, tutte cose che sentiamo con gran forza in Europa. Ma d'altro canto c'è la vertigine dei cubani nei confronti di un mondo, il loro, che va cambiando, ma non si sa in quale direzione.

Vedendo il film, riconosco il tuo sguardo, i segni del tuo cinema. Ma è evidente anche l'apporto degli attori, di Leonardo Padura. Cosa è cambiato rispetto ai tuoi film precedenti?

Chiaramente il punto di partenza è differente. Qui volevo dare la parola a gente che è più legittimata di me a parlare di Cuba. Dunque ero là per ascoltare e restituire quello che sentivo e vedevo. Penso di aver cercato molto meno di costruire il mio punto di vista, se non nel "dare spazio" alle storie. È quello che in genere

amo e cerco di fare, ma lì mi sono ritrovato più in una posizione di umiltà. Poi non ho alcun problema a dire che, a un certo punto, Leonardo e alcuni degli attori non volevano più finire il film. Ho tenuto duro ed è per questo che posso rivendicare la mia paternità sul film. Per il resto, è stato senz'altro un lavoro molto condiviso.

Possiamo dire, in qualche modo, che *Retour à Ithaque* è quasi un documentario?

È un po' quello che ho detto al capo operatore, da un lato, a Leonardo e agli attori, dall'altro. Vorrei che ognuno possa porsi la domanda su quale sia l'equilibrio tra la scrittura e la realtà, cosa appartenga alla scrittura e cosa all'ordine del documentario. Se riuscissi a far venire questo dubbio, sarei molto contento.



A woman with long blonde hair and a small red wound on her forehead is shown from the chest up. She is wearing a yellow jacket with black stripes on the sleeves. She is holding a sword horizontally across her face, looking off to the side with a serious expression. The background is a solid red color.

SENTIERI SELVAGGI

**La passione
e la forza**

il cinema
da fare, scrivere, pensare

Sentieri selvaggi
SCUOLA DI CINEMA
www.scuolasentieriselvaggi.it
www.sentieriselvaggi.it

Pasolini



I film rubati

di aldo spiniello

Ferrara rientra per la porta principale dopo la clandestinità di Welcome to New York, pare aspirare alla pulizia di un mainstream che, in fondo, non ha mai avuto. Ha mai fatto un film “bello”? No. Gira, in fondo, un altro film rubato, scippato alle tenebre del caos, del non senso



In realtà verrebbe da invertire l'ordine delle cose. Probabilmente le risposte alle domande di un film sono già disseminate tra le pieghe dei precedenti. “Siamo tutti in pericolo”, suggerisce amaramente Pasolini nell'ultima intervista prima di morire, rilasciata (a brandelli) a Furio Colombo. “State attenti. L'inferno sta salendo da voi. È vero che viene con maschere e bandiere diverse. È vero che sogna la sua uniforme e la sua giustificazione. Ma è anche vero che la sua voglia, il suo biso-

gno di dare la sprangata, di aggredire, di uccidere, è forte ed è generale. Non resterà per tanto tempo l'esperienza privata e rischiosa di chi ha, come dire, toccato la vita violenta”.

Sì, è vero, “siamo tutti in pericolo”, e uno come Ferrara questo lo sa da sempre. Ma ha già risposto, [per bocca di Devereaux](#): “nessuno vuole essere salvato davvero”. Sì, è vero, come giustamente intuito dall'amico Carlo Valeri, che questo Pasolini pare un film, in fondo, ottimista. Pare

concludere “bene” un dannato percorso di *autosalvazione*, intrapreso da Ferrara a partire da *4:44 Last Day on Earth* (grande film, continuo a credere, sulla *crisi d’astinenza*), ma solo nella misura in cui è intervenuta la consapevolezza di non poter guarire dall’*addiction*, dalla dipendenza ossessiva dal desiderio, quello che imprigiona Devereaux e, in qualche modo, condanna Pasolini. Acquisita questa coscienza – la volontà di non esser salvati – allora il mondo assomiglia a un inferno tutto sommato ancora vivibile, ancora trasformabile con la volontà (appunto) dell’immaginazione, ancora filmabile. Se Pasolini nelle sue ultime opere (compiute) pare essere il messaggero della Morte, inchiodato e agghiacciato dalla tragedia che osserva, Ferrara cambia (quasi fosse Bellocchio) il senso della Storia, trasformando l’immagine del poeta in un segno di magnifica vitalità.

Già. Ferrara parla di se stesso, girando un film intimo, piccolissimo, aggrappandosi

alla figura e alle parole di un personaggio “enorme”. E per questo il momento decisivo è quell’interpolazione, quell’aggiunta all’intervista di Furio Colombo: “Farei film anche se fossi l’ultimo uomo sulla terra. O faccio film o mi suicido”... E viene a mente, a memoria, Vincent Gallo in *Fratelli*: “la vita non sarebbe nulla senza i film”. Girare comunque, non importa con quale mezzo, perché girare è un’urgenza intossicata, l’unico modo che si ha per esprimersi. E non importa che gli altri capiscano. E Ferrara davvero filma come se fosse l’ultimo giorno, con quel che ha (mi permettete di citare Rossellini?), trasformando le evidenti limitazioni materiali in un discorso di senso compiuto e spiazzante, in vortici di densa umanità. Ferrara gira con i resti delle cose, cuce gli spezzoni, i tagli del girato, del montato e della carne. A partire dai brandelli delle opere incompiute di Pasolini, *Petrolio*, *Porno-Teo-Kolossal*, per arrivare a quegli squarci di Roma, che sembrano rubati





contro ogni autorizzazione, ogni licenza istituzionale, ogni ipotesi di *grande bellezza*. La cupola di San Paolo, il colosseo quadrato che recita, macabramente, “un popolo di poeti di artisti di eroi di santi di pensatori di scienziati di navigatori di trasmigratori”, sprazzi dell’EUR, riflessi di Termini, la desolazione di un’ostia di spiaggia. E tutto diventa altro, il regno della notte di *King of New York*, una sorta di mondo sospeso tra l’incubo e la meraviglia del sogno: lì a Piramide troviamo un’altra città, il regno dei gay e delle lesbiche, pronti a festeggiare con un’orgia il rito della fertilità.

E diviene così centrale la questione della lingua: perché, con lucida follia, Ferrara trasforma il limite delle differenze in netta dichiarazione morale, in un’interpretazione politica. Quando gli altri si accostano al Pasolini intellettuale, tutti sono costretti ad adeguarsi alla sua lingua (l’inglese), quando lui scende tra i ragazzi di vita, prova a parlare la loro lingua (l’italiano). E tutti gli interpreti si ritrovano a “disagio”. L’impressione è di uno spaesamento folle, di un’incomprensione generale, di una difficoltà di tempo, di ritmo, di modo. Fino al sommo gioco di Ninetto

Davoli che fa Eduardo De Filippo e parla in romanesco e di Scamarcio che fa Davoli e parla in napoletano. Non si capisce più un cazzo, come nel più perfetto dei racconti italo-americani. E Ferrara si aggrappa a questo *blackout*, filmando l’impossibile.

Sì, rientra per la porta principale dopo la clandestinità di *Welcome to New York*, torna in concorso, pare aspirare alla pulizia di un mainstream che, in fondo, non ha mai avuto. *Ha mai fatto un film “bello” Ferrara?* No. Gira, in fondo, un altro film rubato, scippato alle tenebre del caos, del non senso. Avrà sempre l’aria di un fottuto ladro. Che non potrà fare a meno di continuare nella perversione del suo vizio. Con la consapevolezza che *un film riuscito è soltanto un film finito*. Ma la fine non esiste. Aspettiamo...

Interpreti: Willem Dafoe, Ninetto Davoli, Riccardo Scamarcio, Maria de Medeiros, Adriana Asti, Valerio Mastandrea, Andrea Bosca, Roberto Zibetti

Distribuzione: Europictures

Durata: 90’

Origine: Italia/Francia, 2014

La Fine non esiste

di **pietro masciullo**

Ferrara trova l'unico modo per essere follemente (in)fedele a un pensiero così ontologicamente contemporaneo come quello di Pasolini, cucendo i riflessi vivi di un pioniere della sperimentazione linguistica, riarticolarlo questo materiale in un montaggio dialettico personalissimo

"Siamo tutti in pericolo". Iniziamo dalla famosa ultima intervista che Pier Paolo Pasolini concesse a Furio Colombo poco prima della sua tragica morte. Intervista riportata fedelmente nel *Pasolini* di Abel Ferrara, almeno sino alla domanda fatidica del giornalista su "cosa ti resta?". Insomma: se abolisci quest'ordine costituito, tutto il sistema educativo che parte dalla scuola, a te poeta e regista "cosa resta?". La risposta di Pasolini fu netta: "a me resta tutto, cioè me stesso, essere vivo, essere al mondo, vedere, lavorare, capire. Ci sono cento modi di raccontare le storie, di ascoltare le lingue, di riprodurre i dialetti, di fare il teatro dei burattini". Dafoe/Pasolini, invece, pur rimanendo fedele alla filosofia che animava quella risposta, ne devia improvvisamente il fuoco: "a me restano i film, girare, farei film anche se fossi l'ultimo uomo sulla terra. O faccio film o mi suicido". Eccola, allora, l'abissale dissolvenza incrociata Ferrara/Pasolini. Ecco il momento decisivo (come acutamente osserva Aldo Spiniello), ed ecco da dove partire per comprendere un film che pur nel caos selvaggio delle traiettorie rimane fedelissimo alla lucidità del pensiero pasoliniano.

"La ricerca è in corso, il libro è aperto" - P.P.P.

Pasolini è straniero nel suo Paese. Dalla prima inquadratura è già solo (con) il suo sguardo: si inizia in sala di montaggio dove il regista vuole letteralmente toccare quelle immagini, la sua mano è protesa sullo schermo, Willem Dafoe pronuncia parole incomprensibili. Salò, da ogni punto di vista, è il film della Fine. Delle utopie (ol-



tre ogni *empirismo eretico*) e della storia (un buco-nero come il *petrolio*). Una fine a cui Ferrara si ribella con *Rabbia*, configurando la resurrezione laica dell'utopia-cinema (la Stella cometa) e del pensiero-corpo (Pier Paolo Pasolini) che ha sempre ispirato le sue inquadrature (da [The Driller Killer](#) in poi) perché la "fine non esiste" ricorda il servetto Nunzio al disilluso padroncino Epifanio. Come tentare un'impresa simile? Forse configurando il *ricordo-immagine* di un uomo attraverso le opere che avrebbe voluto creare se ne avesse avuto il *tempo*. Ponendosi esteticamente e politicamente dopo la fine e filmando i fugaci echi di morte di *Petrolio* o gli ultimi aneliti di speranza di *Porno-Teo-Kolossal*, perché il cinema fa già parte della vita come ci ricorda Amir Naderi in quell'altra abissale *lucciola* nel buio che è [Mise en scène with Arthur Penn](#).



"Solo l'amare, solo il conoscere conta, non l'aver amato, non l'aver conosciuto. Dà angoscia il vivere di un consumato amore. L'anima non cresce più". – P.P.P.

Ferrara, del resto, non fa che sopravvivere alle sue ossessioni ([Go Go Tales](#): girare, girare, girare, è l'unico scopo!), alla Fine del Mondo (la resurrezione nell'arte di 4:44 – *Last Days on Earth*), ai dannati del dopo-Storia ("nessuno vuole essere salvato" in *Welcome to New York*), per ricominciare qui dalla scintilla di Pasolini e dalle proprie intime utopie. Ferrara guarda Pasolini come un Cristo laico che ha gettato semi inestirpabili – l'unico film citato apertamente, non a caso, è *Il Vangelo secondo Matteo* –, filmando una brutale morte fisica che non riesce minimamente a oscurare la vita

dell'immagin(azion)e e del pensiero. E non solo di quello pasoliniano (sarebbe troppo riduttivo), ma anche del proprio (di Abel Ferrara) e soprattutto del lettore/spettatore X a cui Pier Paolo era totalmente devoto. Oltre quella "scolarizzazione filmica" che sta oggi livellando e anestetizzando ogni sguardo (anche critico...), si staglia umilmente questo film: la vita del pensiero è quella dello spettatore più ingenuo e vergine del mondo (Nunzio/Abel/Scamarcio guarda la Terra ancora incuriosito), che raccogliendo i preziosi *scarti* di esperienza altrui riesca ancora a riflettere-emozionarsi autonomamente. Ferrara, davvero, trova l'unico modo per essere follemente (in)fedele a un pensiero così ontologicamente contemporaneo come quello di Pasolini – la Roma della Sodoma ferrariana, del resto, è ambientata proprio in quella attuale – cucendo i riflessi vivi di un pioniere della sperimentazione linguistica sui media (giornalismo, letteratura, cinema, poesia, "io sono semplicemente uno scrittore"), riarticolando que-



sto materiale in un montaggio dialettico personalissimo e sancendo *pasoliniana-mente oltre Pasolini* che "la fine non esiste, aspettiamo, qualcosa succederà". Il futuro, allora, è in quel *dettaglio* finale. Un libretto aperto su appunti sparsi, frasi abbozzate, poesie ancora da scrivere, immagini ancora da creare... come questo immenso e struggente *atto d'amore* che riconsegna solo a noi il sublime piacere di una (non) fine.



M Gli amici di Majorana

di sergio sozzo

PASOLINI

Come nel suo capolavoro saggistico e metaletterario Sciascia esponeva teorie, ipotesi e riflessioni a partire dalla vicenda umana di Ettore Majorana, così Ferrara intende il *last day on earth* di Pasolini come fulcro di una rete di suggestioni e derive del suo cinema più puro

Ha precisamente visto la bomba atomica? I competenti, e specialmente quei competenti che la bomba atomica l'hanno fatta, decisamente lo escludono.

Noi non possiamo che elencare dei fatti e dei dati, che riguardano Majorana e la storia della fissione nucleare, da cui vien fuori un quadro inquietante. Per noi incompetenti, per noi profani.

Per noi incompetenti, per noi profani, il segno centrale del Pasolini di Abel Ferrara è quella copia de *La scomparsa di Majorana* che vediamo sulla scrivania del protagonista (a sottolineare l'importanza dell'elemento è anche una battuta precedente in cui PPP dice a Giada Colagrande di leggere assolutamente il "nuovo grande libro di Sciascia"): come in quel capolavoro saggistico e metaletterario lo scrittore siciliano esponeva teorie, ipotesi e riflessioni a partire dalla vicenda umana di Ettore Majorana, così Ferrara intende il *last day on earth* di Pasolini come



fulcro di una rete di suggestioni e derive del suo cinema più puro, le mille versioni mai coincidenti, e sempre ritornanti tra di loro, della verità su cui s'interrogava proprio il Pasolini di *Petrolio*, non dissimili dal mistero della camera d'albergo di Strauss-Kahn che Ferrara mette in scena senza incertezze (queste, semmai, appartengono alle dichiarazioni traballanti date agli investigatori...), come fece già con le morti violente e celebri inserite nell'impianto doc di *Chelsea on the Rocks*.

Ha precisamente visto la bomba atomica? Dare forma a questa domanda, altro non fa il cinema, quantomeno questo cinema (ce n'è un altro?), e allora d'accordo, saranno sicuramente omaggi stilistici bislacchi e anche grossolani quelli del *Porno-Teo-Kolossal* finale, e della lingua parlata sul set che pare quella degli anni in cui a Cinecittà passavano attori di ogni nazionalità e ognuno recitava nel proprio idioma, tanto la presa diretta non l'avrebbe mai ascoltata nessuno, coperta dal doppiaggio (*C'è una sola risposta: la lingua di Ovidio e Virgilio, di Dante e Leopardi, era finita nelle immagini*), ma il senso è probabilmente più in quella stazione Piramide (rovesciata) di oggi che Ferrara neanche traveste da passato, tanto è lì per interpretare il futuro (*Quanto al futuro, ascolti: i suoi figli fascisti veleggeranno verso i mondi della Nuova Preistoria*). Roma è finita. Bisanzio è in fiamme: non troppo lontano dal nervoso aggirarsi del Pasolini ferrariano nella notte, il protagonista de [I resti di Bisanzio](#), film-molotov di Carlo Michele Schirinzi, solo, o quasi, sul vecchio litorale tra ruderi di antiche civiltà, Ravenna, Ostia, o Bombay è uguale, usa anch'egli le proprie visioni come apparizioni e poi le piange e urla come scomparse (o bruciate).

Ancora un altro Majorana destinato ad un naufragio per acqua (*il mare mi ha rifiutato*), o forse da lì generato, nel film di Schirinzi il cinema è una sorta di sogno al qua-





drato, come gli uomini neri nell'episodio dell'aereo caduto di *Petrolio* messo in scena da Ferrara: non è cornice ma neanche attraversamento, sembra sempre bidimensionale come un volto scrostato di santa affrescato tra le rocce, o un incendio in un video di youtube, però puoi saltarci dentro e trattarlo come se fosse fatto con le corde della viola di John Cale (*a thousand dreams that would awake me...*). Ha precisamente visto la bomba atomica? Ci scommetterei.



Come guardare negli occhi di Franco Maresco, che mai si vedono neanche quando il cineasta appare per un attimo all'interno del suo lancinante *Belluscone*, implosione assoluta e definitiva e perciò senza fiamme, piena di morti ma con un solo cadavere. Autore postumo di se stesso, Maresco compie con *Belluscone* il miracolo di una scomparsa abissale e vertiginosa, che è chiaramente quella del soggetto (sia esso il regista stesso o Berlusconi), sparito nello zapping. In questo non dissimile da certi fulminei cameracar marittimi di sguardo turistico triturato in Schirinzi, o dalla bellissima sequenza in Ferrara con Pasolini che legge il giornale e ricrea con gli occhi della mente i fatti di cronaca nera (*la forma narrativa è morta*), quell'istante di *Belluscone* con Ficarra e Picone (li lascio alla fine, come il Festival di Roma) eruttati fuori dalla Tv che risolvono la diatriba rusticana tra neomelodici come fossero mafiosi da operetta è un buco nero (hai voglia a parlare del "successo internazionale" di *Gomorra la serie...*) che ingloba e lancia in un feedback dolorosissimo, da occhi e orecchie sanguinanti, l'Italia intera e non solo il suo cinema, tanto che chiamarlo punto di non ritorno fa ancora troppo poca paura, in confronto alla sequenza in sé. Un immaginario oramai totalmente decomposto, come *un partigiano morto prima del maggio del '45*.

L'Inferno e il Paradiso

di simone emiliani

È ispido Pasolini, come gran parte del cinema di Ferrara. Può apparire respingente perché, al contrario, è colmo di troppa passione. Come un sogno. Come un'ipnosi. Disturbante, inizialmente difficile da metabolizzare perché ha bisogno del suo tempo per essere quel grandissimo film che è



C'era una bara all'inizio. Abel Ferrara sulle tracce di un film gotico. Non era Pasolini ma *Burying the Ex* di Joe Dante. Eh, sì, al Festival di Venezia erano partiti col film sbagliato. Eppure ci si voleva anche illudere che quello fosse l'inizio. E comunque, quella bara sepolta di un altro film ha condizionato. Willem Dafoe come un corpo dall'aldilà. Quasi una voce fuori/campo dall'aldilà, nel personale "sunset boulevard" di Ferrara. È ispido Pasolini, come gran parte del cinema di Ferrara. Può apparire

respingente perché, al contrario, è colmo di troppa passione. Nella mimesi sul suo corpo, in una trasformazione di Willem Dafoe oltre l'Actor's Studio, perché Ferrara invece entra con la macchina da presa dentro la testa dell'attore e dentro quella di Pasolini. Dove Roma è più oscura della New York di *Paura su Manhattan*, dove gli interni familiari nascondono quel senso di fato imminente di *Fratelli*. Come un sogno. Anzi più di un sogno. Di quelli con Ninetto Davoli e Riccardo Scamarcio che galleggiano quasi nell'aria per vedere "che cosa sono le nuvole", con l'intervista di Colombo, le scene in trattoria e gli incontri dei ragazzi come se fossero pezzi ripetuti di un making of alla ricerca di quella scena perfetta che non ci potrà mai essere. Che può durare anche all'infinito ma nella ripetizione poi qualcosa scoppia, come il volto provato di Madonna in *Occhi di serpente*. Dove c'è tutto lo sfinimento, la fatica di un cinema che sputa sangue nel momento in cui si sta facendo. Come se il post-noir statunitense e il poliziottesco italiano degli anni '70 non potessero mai incrociarsi. Come un'ipnosi. Disturbante, inizialmente diffi-





cile da sostenere e da metabolizzare. Ha bisogno del suo tempo *Pasolini* per essere quel grandissimo film che è. Quel tempo di sedimentazione anche più lungo del normale cinema di Ferrara. Dove l'uso di lingue diverse non ha nulla di musicale, ma provoca invece attritto, dissonanza. Dove l'intervista può trasformarsi in uno sguardo in macchina. Che può sovrapporsi con il giornale. Sì, è la voce di un morto che parla di se stesso. Forse della sua morte che è già notizia in prima pagina. E parte proprio da *Salò*, il suo ultimo film girato nel 1975. Una stella cometa per guardare dall'alto e volare. Come se Ferrara volesse rispostarsi nelle zone da "fantascienza" del suo *Ultracorpi*. Ma il volto di Dafoe attraversa tutto il film, scivola nei frequenti carrelli e soprattutto crea, sì, il suo miracolo, di uno strepitoso finale dove lui si vede anche quando non c'è. Altro che "*Pasolini dopo questo film è morto 2 volte*". Qui Pasolini è vivo 200 volte. Come l'Aldo Moro di *Buongiorno, notte* di Bellocchio. Troppo grande, un'ombra troppo imponente per poter essere racchiusa e che esce dallo schermo. Chi non vuole questo film, può restare impantanato nelle zone più rassicuranti di quello del 1995 di Giordana. E chi vuole questo film, vuole bruciare all'Inferno. E quindi volare nel Paradiso. È tutto in quella bara all'inizio. Di Joe Dante? Di Pasolini?



a cura di **Giacomo Calzoni**

DARIO ARGENTO

L'amore e l'orrore

SENZA
IERI
SELY
AGGI

goware

La bomba sulla città

di sergio sozzo

Gigantesca metafora di un'epoca di immaginario riciclato e fai-da-te in cui si aggira un Denzel Washington distruttore di lucidissima blaxploitation, magnifico coon, buffone nero commesso nel negozio per gli hobby della domenica dei bianchi

Che film mastodontico ha fatto Antoine Fuqua.

The Equalizer è probabilmente la sua sortita più matura e diremmo, senza esagerare, autoriale; allo stesso tempo, sembra tracciare una sorta di piccola storia dell'evoluzione dell'action movie metropolitano, e per farlo parte correttamente da una serie Tv (*Un giustiziere a New*

York, 1985/89, creata dall'infaticabile Michael Sloan), e poi finisce per lambire i riflessi dell'abisso di Michael Mann (merito delle luci e dei movimenti della mdp di Mauro Fiore, qui a livelli altissimi), per ricordarsi infine dell'eredità di Richard Donner, sempre presente nel suo cinema (con il dolente frammento nella villa nella foresta di Bill Pullman e Melissa Leo che





ricorda le vette di *Shooter*).

D'altra parte lo sceneggiatore Richard Wenk viene dall'aver scritto proprio il bellissimo [Solo 2 ore](#) di Donner (e poi anche *Expendables 2...*), anche se qui sta in realtà con ogni evidenza lavorando di variazioni sul tema del suo copione per

l'interessante [Professione assassino](#) di Jason Statham/Simon West (compresa la passione per le esecuzioni fantasiose con armi improvvisate e oggetti d'uso comune...): si veda la prima parte di racconto sulla quotidiana solitudine e la routine immutabile del nostro mesto e silenzioso protagonista, davvero un rimando al racconto della desolata esistenza del killer Charles Bronson nel *Mechanic* originale, il capolavoro di Michael Winner.

Ma Fuqua è autore sempre politico, e sempre sul punto di far esplodere la propria molotov sulla città, in questo caso una Boston che sembra edificata sul proprio stesso insormontabile fatalismo: per poter far detonare la sfida tra il suo angelo vendicatore e il demone russo assetato di sangue (sul serio *Equalizer* parla la lingua di un altro cinema, come facevano proprio il Donner di *16 Blocks* o il recente clamoroso Walter Hill di [Jimmy Bobo](#)) deve prima mandare a nanna la piccola Chloë Grace Moretz (che "si perde" senza mai comparire in scena una

buona metà di film), e risolvere, senza sprecarci più d'una sequenza ultraviolenta, la questione-mafia-irlandese.

Ciò che resta è poi il campo aperto di un rimpallo esponenzialmente pirotecnico, che segue le traiettorie affilate della corruzione contro le estreme conseguenze di una condotta inflessibilmente morale, ribolle di celluloidi incendiata e sprazzi di una velocità mai davvero contemporanea, e perciò modernissima.

Il meccanismo *die hard* della sezione finale tra gli scaffali del capannone-negozio di bricolage al buio, in cui il protagonista utilizza in maniera letale e sorprendentemente inaspettata gli oggetti in esposizione sulle mensole per liberarsi di cinque killer pericolosissimi sulle sue tracce, ha chiaramente una valenza molteplice di significati. Gigantesca metafora di un'epoca di immaginario riciclato e fai-da-te in cui si aggira un Denzel Washington distruttore di lucidissima *blaxploitation*,

ancora una volta un magnifico coon, buffone nero commesso nel negozio per gli hobby della domenica dei bianchi (come quando afferma d'esser stato in passato il ballerino di un celebre gruppo funky *all black...*), il suo McCall non ha letteralmente una risposta alla domanda "Chi sei?", ma rappresenta nei suoi rallenti trionfanti tutta la gloria del cinema di Fuqua dentro la Hollywood mainstream, da far saltare in aria come un anonimo centro commerciale in cui sia stata indetta un'anarchica rivolta degli oggetti dell'industria.

Regia: Antoine Fuqua

Interpreti: Denzel Washington, Marton Csokas, Chloë Grace Moretz, David Harbour, Bill Pullman, Melissa Leo

Distribuzione: Warner Bros.

Durata: 131'

Origine: USA, 2014



Siamo il passato!

di carlo valeri

ULTIMI BAGLIORI

Forse l'episodio più interessante e complesso proprio perché suggerisce un ricambio generazionale. La squadra di Barney Ross rischia di essere troppo in là con gli anni. Vertigine autobiografica assoluta...

Ci siamo. Andare a vedere *I mercenari 3* è ormai come ritrovarsi piacevolmente in famiglia al pranzo della domenica. In realtà è tutto il cinema di Stallone ad aver assunto una consistenza filologica e mediatica intima, privata. Giunta al terzo capitolo la saga triplica cast e ambizioni autoriali – sì non conosciamo altra parola per identificare l'anima così personale di questo progetto ideato da Sylvester

Stallone e generato a sua volta come ultimo residuo teorico dei lucidissimi [Rocky Balboa](#) e [John Rambo](#). Ancora una riflessione sui corpi e sul tempo. Un film sulla memoria (del cinema e di chi lo realizza). Dentro/fuori la vita. Il gioco è scoperto sin dall'inizio, quando la squadra di Stallone va a salvare il prigioniero Wesley Snipes (new entry della saga, insieme a Banderas, Gibson e Harrison Ford) e per farlo





arrivano a far scontrare un treno direttamente contro un penitenziario. Qualche minuto dopo uno della truppa chiede al personaggio interpretato dall'attore di colore il motivo per cui era detenuto: "Evasione fiscale!" è la finta risposta di Snipes. Certo. Il cinema è la vita, secondo il magnifico Stallone *revisited* di questo nuovo secolo. Ma l'autoironia e l'umorismo disseminato nei monologhi di ogni star ("Erano anni che non mi divertivo così" confessa alla fine l'agente CIA di Harrison Ford) cedono il passo a una fragilità e una nostalgia altrettanto dirette e sincere ("Siamo il passato!").

E allora ecco che *I mercenari 3* diventa forse l'episodio più interessante e complesso proprio perché suggerisce un ricambio generazionale. La squadra di Barney Ross rischia di essere troppo in là con gli anni per annientare il cinismo e l'arrivismo senza scrupoli dell'ex-expendable Conrad Stonebanks (che non poteva non avere la faccia bastarda di Mel Gibson, ovvero il divo più cattivo e nemico di Hollywood dei nostri tempi). Per questo si aggiungono l'esperto di tecno-



logia, il marine, il giovane antieroe che ha le fattezze dell'idealista e che forse diventerà un figlio acquisito. Vertigine autobiografica assoluta, in quanto ci accorgiamo presto come questo film racconti proprio di un figlio caro, Sly, tu che pochi anni fa hai avuto la disgrazia di perderne uno.

Se c'è una verità è che Hollywood dovrebbe essere eternamente grata a Stallone. Perché è l'unico uomo di cinema che ancora oggi riesce a trattare l'industria come un capofamiglia che bada a fratelli, figli, allievi (gli spettatori?) e con i quali condivide il piacere dello spettacolo. *I Mercenari 3* è una liturgia mera-



vigliosamente anacronistica e allo stesso tempo attuale e consapevole nel raccontare il fluire di un crepuscolo sempre più incombente, cristallizzato, eterno. Sly non

può morire. E con lui questi compagni di viaggio riesumati da un Purgatorio privato che li rende più umani degli umani. Super-umani. Forse per questo il film dà la sensazione di essere un esorcismo collettivo contro la morte, dove ogni esplosione e colpo d'arma da fuoco diventa l'effetto speciale di una festa che non vorrebbe mai finire. Soprattutto se a organizzare il party è uno dei nostri padri.

Interpreti: Sylvester Stallone, Mel Gibson, Arnold Schwarzenegger, Jason Statham, Wesley Snipes, Harrison Ford, Dolph Lundgren, Antonio Banderas, Terry Crews, Randy Couture, Jet Li

Distribuzione: Universal

Durata: 126'

Origine: USA, 2014



Fantascienza western

di emanuele di porto

Torna in sala il terzo capitolo della trilogia di Robert Zemeckis, che allenta la dipendenza dal pubblico giovanile e scioglie tutti i nodi dello spazio-tempo che aveva accumulato. Il film abbandona Michael J. Fox per esaltare l'idealismo di Christopher Lloyd



Back to the Future Part III ripudia completamente la proliferazione delle complicazioni narrative del secondo capitolo. L'evoluzione dei viaggi nel tempo di Michael J. Fox e di Christopher Lloyd si era stratificata su dei piani narrativi paralleli che erano difficili da districare ed erano impossibili da gestire. La sceneggiatura di Bob Gale aveva anticipato i *gimmick* di Damon Lindelof ma l'episodio finale

ha deciso di non proseguire la strada dei paradossi dello spazio-tempo. Il riassunto di tutte le coincidenze e di tutte le alterazioni viene cancellato nei primi minuti del film: la missione del terzo film è molto più semplice e prevede un semplice ritorno al 1885. La data non è casuale ed è indicativa del progetto complessivo della saga di Robert Zemeckis: l'ambientazione western è speculare a quella dei

fifties perché le due epoche hanno sempre conservato una storia cinematografica che si è legata alla *purezza perduta*. Il 1985 è l'anno del *mostro reaganiano* del mito del successo e delle villette suburbane a schiera ma i tre film hanno sempre cercato di togliere il velo della nostalgia e di mostrare il passato per quello che realmente era. Il protagonista arriva nella frontiera nel bel mezzo della Monument Valley e si presenta vestito come in un film di cowboy: il suo abbigliamento *tramandato* dai film è incongruente proprio come il piumino smanicato con cui andava in giro nella Hill Valley del 1955. *Back to the Future Part III* mette in moto un significativo cambiamento di prospettiva e forse è questo il motivo che ha condizionato il minore successo rispetto agli altri due film. Michael J. Fox ha un ruolo secondario e Christopher Lloyd mette in ombra l'eroe designato. Bob Gale e Robert Zemeckis si sono resi conto che la formula degli equivoci tecnologici e

delle anticipazioni del futuro non ha più lo stesso appeal che aveva all'inizio. Le invenzioni involontarie come quella del





frisbee sono un ricordo sbiadito dei dialoghi e delle incomprensioni sulla Pepsi Free o sulle mutande firmate: la sceneggiatura non fa più affidamento su colpi di genio come la versione metal di *Johnny B. Goode* che terrorizza gli adolescenti abituati al *doo-wop*.

Il film non può più contare sull'approccio giovanile perchè lo skateboard non va più di moda: la trama abbandona il suo sentiero collaudato per scegliere la strada insolita della *love story* tra Christopher Lloyd e Mary Steenburgen. Lo scrittore e il regista ritornano sui passi della loro infanzia e decidono di fare un film che smonta anche il mito del western per celebrare il suggestivo potere della fantascienza. La meschinità e la prepotenza di un *villain* come Biff Tannen vivono anche nel 1885 allo stesso modo in cui rovinavano la quiete alla Frank Capra di *Hill Valley* nel 1955: la sua esistenza è l'altro lato della medaglia della società americana. Il vero vincitore di *Back to the Future Part III* è Jules Verne e la sua fantasia è l'unico potere di evasione: l'unica salvezza è quella di non fermarsi mai troppo



in un solo tempo e in un solo luogo. Le citazioni cinematografiche che percorrono la storia spaziano da Sergio Leone a *Taxi Driver*, ma servono soprattutto per attribuire al film una *forza idealizzante*: è solo un altro modo per fuggire dalla realtà e cercare di correggerla. Non si può fare a meno di una DeLorean o di una locomotiva volante: è l'unico modo per scappare da un *e vissero felici e contenti* in una strada dei sobborghi.

Interpreti: Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Mary Steenburgen, Lea Thompson, Thomas F. Wilson
Distribuzione: Nexo Digital
Durata: 118'
Origine: USA, 1990

PER ULISSE
di Giovanni Cioni

Il viaggio infinito

di aldo spiniello

Parte dal Progetto Ponterosso, centro di socializzazione per emarginati, il viaggio di Cioni alla ricerca di piccole scintille di storie segrete, di vissuti nascosti nell'anima. E, forse, è proprio lui l'Ulisse che naviga tra questi frammenti confusi di realtà e immaginazione

ULTIMI BAGLIORI



Ma Ulisse chi è? A chi è dato un destino da naufrago, di peregrinazioni infinite, di giri a vuoto lungo l'impossibile via di casa? Senza dubbio è la sorte che tocca ai tanti personaggi che Cioni incontra nelle sue visite al Progetto Ponterosso, centro di socializzazione di Firenze che accoglie sbandati e rifugiati di ogni tipo, ex tossicodipendenti, ex carcerati, senza-

tetto, persone psichicamente instabili... Si offrono all'obiettivo senza troppe remore, raccontando una condizione di diversità, il loro essere irrimediabilmente disintegrati, la lotta per ritrovare uno spazio di condivisione, una casa instabile, una famiglia da inventare. Sono chiaramente ai margini, in preda ai flutti. Ma hanno pur sempre un obiettivo: riconquistare una



pace a brandelli, precaria certo, ma non impossibile.

Per *Ulisse* (miglior lungometraggio all'ultimo Festival dei Popoli) raccoglie una galleria di persone che mettono in gioco il proprio vissuto, prima di tutto col volto, con l'andatura, con gli atteggiamenti, e solo poi con le parole. C'è il giocatore incallito che condanna le sue ossessioni, il poeta "folle" che afferma le sue verità (*non so se sia vero o falso, ma è così che l'ho vissuta io...*), l'ex studente universitario "bruciato" e rimasto agli anni del-

la "pantera", la donna tossica che gioca ancora all'amore, il padre che non ha mai potuto incontrare sua figlia.

Sì certo, la fatica di vivere, le cicatrici della pelle e dell'animo, la riconquista di un senso di normalità. Ce ne sarebbero di cose. Ma non è interesse di Cioni offrire uno spaccato, raccontare di questa società ai margini solo per riflettere la cattiva coscienza della società integrata (la "libera democrazia di massa", come dice lo studente). Né c'è il tentativo di celebrare l'esperimento del Progetto Ponterosso, che sembra quasi un luogo misterioso retto da forze occulte, uno spazio d'incontro casuale in cui si intrecciano storie segrete, taciute, covate in fondo all'anima, nei meandri dei pensieri e dei sentimenti. Un posto abitato soltanto da alberi silenziosi, fatto di mura inviolabili, di foglie secche che sembrano gridare a ogni passo che le calpesta. Di condiviso non c'è lo spazio, quanto le attività minime, il fare, l'orto da coltivare, le canzoni da cantare... Flussi di movimento che s'incrociano in un punto, gli danno senso, ma solo

per un istante. Perché la vita vera, quella dei miraggi di felicità, dei ricordi terribili e delle speranze impossibili, è sempre altrove. È là fuori. Ponterosso vale solo come un pretesto, è la partenza per un nuovo viaggio.

Ecco, è alla ricerca di quest'altra vita che si muove Cioni, peregrinando tra i volti, tra i mezzi racconti, le parole smozzicate, i sorrisi incerti. Non a caso il suo obiettivo lascia a ognuno la libertà di esprimersi, ma non più del tempo necessario a far venir fuori la scintilla di una verità da scoprire (e pensare che il film nasce da una frequentazione lunga sei anni). Non c'è una trama che concluda il senso di un progetto, perché a contare sono le storie, quei vissuti che sono barlumi da accarezzare senza insistenza, quasi con timore ("perché l'immagine ti ruba l'anima..."). E allora, forse, è proprio Cioni l'Ulisse

che naviga tra questi frammenti confusi di realtà e immaginazione, alla ricerca di quelle tracce che lo riportino "a casa", al senso del suo fare cinema. E il film è la sua peregrinazione, un viaggio tra coordinate sballate, tra sirene ammalianti, ottativi dello sguardo, nostalgie invincibili. Il dolore del ritorno... Il film infinito... E non è più un documentario, perché non documenta nulla, non attesta, non ritrova il reale sulla pienezza dei dati. Ulisse si muove tra i pieni e i vuoti, tra le luci e le ombre, tra le cartilagini che collegano le ossa e le carni, la *vita vera* e le folgorazioni dolorose del mito. Occorre davvero essere degli *intrepidi* per lanciarsi in questa folle e magnifica avventura.

Durata: 90'

Origine: Italia/Francia/Belgio, 2013



Noir italiano

di federico chiacchiarì

Ecco un film che sa cogliere i respiri profondi e interiori di una terra sofferente, lavorando senza paura sui corpi dei protagonisti. Munzi riempie le inquadrature di strade terrose, di fango, di pioggia, uno scenario di fondo con un paese fatto di "case morte", quasi un fantasma che sembra aspettare altri fantasmi. Un magnifico film di genere

A vedere questo incredibile film noir all'italiana, dove i vicoli e le "street stories" rivivono dentro le maglie di un paese morto, sdoppiato, strappato alla sua collina originaria come Africo, provincia di Reggio Calabria, ecco, sì, nel vedere il film di Munzi si potrebbe pensare che, forse, non è poi così difficile immaginare un ci-

nema italiano diverso, originale eppure impuro, documentaristico ma di genere, antiepico eppure caldamente tragico e drammatico. Forse una via per uscire dall'impasse in cui il cinema nostrano versa dagli anni ottanta (con le solite ripetute eccezioni), si intravede: lasciare liberi i talenti, non costringerli lungo le





aspettative cine-televisive di pseudo-duopoli, liberare le professionalità di qualità di cui paradossalmente abbondiamo, e affidarsi a produttori "autonomi", che non siano influenzabili dalle correnti politiche di turno...

Invece sogniamo, a quanto pare. E il cinema italiano è ben altro. Però ogni tanto i nostri occhi malati di cinema vengono salvati e rinascono al mondo nuovo da film magnificamente imperfetti (eppure Munzi non sbaglia quasi un'inquadratura), che sanno cogliere i respiri profondi e interiori di una terra sofferente, lavorando senza paura sui corpi dei protagonisti, ritornando a quel lavoro sui personaggi, sui loro conflitti, che è nel DNA delle storie di cinema.

Anime nere racconta di tre fratelli che hanno un dolore passato comune (la perdita del padre assassinato), ma che hanno elaborato quella morte con approcci diversi. Luigi (Marco Leonardi) e Rocco (Peppino Mazzotta) trasferendosi altrove, diventano trafficanti di eroina con mezza

Europa, mentre Luciano (Fabrizio Ferracane), il più grande dei tre, è restato nel suo paese per vivere fino in fondo le contraddizioni, allevando capre e coltivando la terra, come si faceva un tempo. Ma Luciano ha cresciuto un figlio molto diverso da lui, Leo (Giuseppe Fumo), che invece è molto attratto dall'intraprendenza e dalla sicurezza e spavalderia dello zio Luigi, il più gioioso e insieme aggressivo dei tre, mentre Rocco nasconde la sua "malvivenza" dietro una facciata di ricca borghesia del nord.

Una bravata adolescenziale, una vetrina in frantumi, da parte di Leo, scatena la faida tra le famiglie. Riapre una ferita lacerante che non si era mai del tutto rimarginata. E l'odore della guerra tra le bande rivali prevale. Ma Munzi non si appassiona troppo all'azione violenta e drammatica, alle sparatorie (che pure ci sono) e alle vendette. Con riferimenti (fin troppo) espliciti al *The Funeral* di Abel Ferrara, preferisce dispiegare la sua macchina da prese nelle maglie strette e

complesse della famiglia, nei volti scavati dei suoi protagonisti, riempiendo le inquadrature di strade terrose, di fango, di pioggia, uno scenario di fondo con un paese fatto di "case morte", quasi un fantasma che sembra aspettare altri fantasmi...

E così mentre la presa diretta ci fa sentire i rumori e gli odori della campagna, della pioggia battente, gli uomini della famiglia dibattono tra loro e con famiglie vicine sul da farsi. E la morte è in agguato. Ma se sin dall'inizio forte è l'attesa per questa esplosione di violenza che soprat-



tutto nel personaggio di Luigi appare incombente, *Anime nere* dipana la sua dissoluzione narrativa verso una profonda e silenziosa implosione, colpi che partono ma sembrano incredibilmente ritornare al mittente. Non c'è fuga né redenzione possibile, perché i gangster, americani o calabresi che siano, sempre eroi tragici rimangono. E Munzi ci regala un magnifico film di genere, un *Tre Fratelli* di Rosi dentro le atmosfere noir di *Fratelli (The Funeral)* di Ferrara. Ne viene fuori un film sorprendente, fatto di terra, di polvere (nera e bianca...) e dolore vero. Forse il cinema italiano può anche ripartire da qui...

Interpreti: Marco Leonardi, Peppino Mazzotta, Fabrizio Ferracane, Barbora Bobulova, Giuseppe Fumo
Distribuzione: Good Films
Durata: 103'
Origine: Italia/Francia, 2014



CINEMA UNI

Una nuova idea di Università

Un percorso triennale per capire, ideare, praticare e
definitivamente fare cinema



GLI OPEN DAY

mercoledì 29 gennaio	dalle 15.30 alle 16.30
venerdì 21 febbraio	dalle 19.00 alle 20.00
sabato 29 marzo	dalle 11.00 alle 12.00

Io e John Candy

di luigi coluccio

John Candy era, è così, di lui te ne accorgevi, te ne accorgi, dopo un po'. Cambi canale e lui c'è, cambi orario e lui c'è, e pian piano capisci che non se ne andrà mai più. John Candy era forse l'attore meno cinetico della storia del cinema, ed è morto nella totale immobilità



Alcune memorie sono più schizzate e affettuose di altre, come quelle televisive, con intere programmazioni decennali mandate a memoria nella propria iride e riti universali perpetrati all'unisono nel privato della propria (camer)Mecca: i gialli la mattina, i western nel pomeriggio e gli horror a tarda sera (prima il

martedì, poi il giovedì, poi il venerdì, le notti sanguinolente si spostano e si replicano a loro piacimento e a volte a nostra iniziale insaputa); o i *film stagionali*, *My Fair Lady* in inverno, *Una poltrona per due* la vigilia di Natale, *Ghostbusters II* a Capodanno, il dittico coppoliano *I ragazzi della 56ª strada* e *Rusty il Selvaggio*

in estate. Memorie capaci di evocare tutto Jerry Lewis e tutto Steven E. de Souza, e che in un angolo della propria adolescenza conservano prezioso il ricordo di John Candy.

Perché John Candy era, è così: se il cinema è esperienza e la televisione relazione, allora di lui te ne accorgevi, te ne accorgi, dopo un po'. Torni a mente fredda e un sorriso sulle labbra al nome e grado di *Stripes – Un plotone di svitati*, o qualcosa non ti torna ma trovi che vada bene comunque nel caldissimo ristorante di *JFK – Un caso ancora aperto*; cerchi di dimenticare la macchina da scrivere di *Fuori di testa* e poi ripassi a memoria l'itinerario di *National Lampoon's Vacation* – e se fossi anglofono sceglieresti l'altro fratello Wright, il Wilbur di *Bianca e Bernie nella terra dei canguri*. Per chi non ha visto i suoi *6-foot-3 inch x 275 pounds* al

cinema, il canadese dal secondo nome Franklin torna anno dopo anno con titoli per tutte le stagioni, da un'altra piccola scheggia familiare come *La piccola bottega degli orrori* all'inspiegabile titolo italiano de *La corsa più pazza del mondo n.2*. Cambi canale e lui c'è, cambi orario e lui c'è, e pian piano capisci che John Candy non se ne andrà mai più. Non come la notte del 4 marzo 1994 a Durango, Messico: lasagne preparate per i suoi assistenti, una telefonata all'attore Richard Lewis, una dormita per poi riprendere la mattina seguente le riprese di *Wagon East!* – cosa che non farà, né su questo né su nessun altro set, per un attacco di cuore che lo stronca nel sonno, a 44 anni. John Candy era forse l'attore meno cinetico della storia del cinema, ed è morto nella totale immobilità.

Forse in modo che nessuno potesse ve-





derlo contorcersi e andarsene via, per poter pensare che lui è ancora tra i 24 fotogrammi al secondo, dentro al palinsesto di Halloween o di Pasqua. Forse per potergli chiedere ancora aiuto, come fanno la maggior parte degli altri personaggi dei suoi film, che sia per ritrovare la figlia come in *Chi è Harry Crumb?* o assisterli nella scalata amorosa e al successo di *Chi più spende... più guadagna!*. Ma non c'è bisogno di chiedere a John Candy, basta che lui sia lì accanto a te per vedere che dentro hai qualcosa che non va, e allora il suo aiuto arriva anche se sei lacerato e non riesci nemmeno a provare più niente. John Hughes lo sa, ha pesato e non ha trovato mancante questo biondo canadese che diviene lo sguardo ostinato eppur lieve con cui entrare dentro le case di Chicago di *Un biglietto in due* e *Io e lo zio Buck* – qualcuno dovrebbe scrivere sulle case dei film di Hughes, che hanno tutto quello che le case americane in festa dovrebbero avere. *Un biglietto in due* è un continuo scavare dentro se stessi, miglia dopo miglia, per due uomini che più diversi non si potrebbe come Steve Martin e John Candy, entrambi intenti a specchiarsi negli

anni perduti dell'altro, fino a ricomporre in una stazione vuota un unico dolore in due, un unico biglietto in due. *Io e lo zio Buck* contiene invece uno dei ritratti più intensi e indimenticabili della scrittura di Hughes, l'adolescente Tia (interpretata dall'esordiente Jean Louisa Kelly), che assieme allo zio Buck di Candy schiuderà la forza e la bellezza di una ragazza prima prigioniera sul baratro del mondo, tutta silenzi e occhi persi a guardare di lato, lontano. John Candy in questi due titoli è un grumo di dolore e spensieratezza, difficoltà e capacità di cavarsela, che dietro la silenziosa fierezza nasconde la solitudine di chi è sempre in disparte – e John Hughes sa anche questo, chiudendo *Un biglietto in due* e *Io e lo zio Buck* sul viso di Candy, in immagini che non se vanno per molto tempo.

E John Candy è sempre in disparte. Le vibrazioni con cui scuote le scene che lo vedono per un attimo protagonista, le "orange whip?" di *The Blues Brothers* o il "polka king of the Midwest?" di *Mamma, ho perso l'aereo*, rimangono ma lui va presto oltre. Non fa quasi mai totalmente parte delle vite di quelli che gli stanno attorno, e se lo diviene è per poco, il tempo

di capire e salvare qualcuno, e poi lui o chi gli sta attorno vanno via. Il fratello di una vita Tom Hanks lo abbandona per l'amore impossibile della sirena Daryl Hannah in *Splash – Una sirena a Manhattan*, ma non è tradimento perché Candy già lo sapeva: *"Some people will never be that happy. I'll never be that happy"* dice a Hanks, facendogli capire che deve seguire quell'amore e lasciarlo indietro, lui che resta non avrà mai lo stesso amore e quindi va bene così. Ma a volte questo è solo il passato, con il presente – che è il cinema – che permette finalmente ai suoi personaggi di voltare lo sguardo da chi è stato lasciato indietro. Succede, naturalmente a Natale, in [Cara mamma, mi sposo](#) (adattamento del bellissimo e ro-yorbisoniano *Only the Lonely* originale), dove dopo un'intera vita spesa per tenere unita la famiglia priva del padre, a tenere salde le esistenze della madre, del fratello, degli amici, Candy trova l'amore nella timida e fragile Ally Sheedy, e ades-

so non sarà solo lui ma saranno loro. O in *Cool Runnings*, manifesto disneyano in cui la storia della nazionale jamaicana di bob diviene riscatto personale e d'amici-zia di Candy, che in quei quattro ragazzi trova l'eredità del proprio passato spezzato che ora può farsi gioioso presente. No, John Candy non è mai andato via grazie al cinema, perché in quella notte del 4 marzo 1994 si è addormentato con una frase di *lo e lo zio Buck*, *"But it'll all be better tomorrow. It always is"*, e si è risvegliato con l'ultima canzone di *Cool Runnings*, *I Can See Clearly Now* di Jimmy Cliff.



a cura di **Davide Di Giorgio**

MARIO BAVA

IL ROSSO SEGNO DELL'ILLUSIONE

SENTI
IERI
SEI
OGGI

goware

La sviolinata

Almeno nel calcio "Roma ladrona!!!" non trova riscontro e la sviolinata dall'area tecnica del golfo mistico, che ribolle di tempesta e libertà, si fa onda di fango, melodramma di morte per il teatro dell'opera, in cui sparisce il Paese e la città, nel miraggio di quei semplici dalle facce un po' così, di quei soliti che arrivavano fin là, per vederlo dirigere con la perfidia che scudiscia ogni viltà. Il maestro è nell'anima e dentro l'anima per sempre resterà.

thief

