



Il Grido dei fattidicinema



SUSANNA CAVICCHI HOFFMANN EDITORE
susannacavicchi@furpile.it

Anno 1 Numero 1 Maggio 2004

WEBZINE di cultura cinematografica e non solo

KILL BILL vol. II

maurizio milo

"Quella donna merita la sua vendetta e noi...meritiamo di morire."

Capolavoro. Iniziamo dal giudizio e procediamo scomponendo, alla maniera tarantiniana. Idealmente, se non fosse osare troppo, potremmo addirittura dividere questa critica in nove capitoli.

Il primo si intitolerebbe "Q & U". Quentin e Uma, ovvero le menti che hanno partorito il personaggio de La Sposa e le sue evoluzioni. Flash back. Set di *Pulp Fiction*. Q e la sua musa cazzeggiano allegramente al termine di una dura giornata di lavoro. In questo ambiente, tra una Vodka Bellavista e chissà cos'altro, nasce l'angelo biondo, "La Vendicatrice". Q è super eccitato all'idea di scrivere una storia "definitiva" sulla vendetta. Eventi successivi fanno in modo che, al termine delle riprese, le loro strade procedano parallele. Un episodio di *Four Rooms*, *Jackie Brown* e la sceneggiatura di *Inglorious Bastards* (remake del nostrano *Quel maledetto treno blindato* di Enzo G. Castellani) per lui; una discreta carriera e un bel matrimonio con Ethan Hawke per lei. Una festa per riunirli e qualche Martini per far tornare in mente certi ricordi. La Sposa acquista di nuovo forma e colore. È lei la protagonista di *Kill Bill* ed è U che la dovrà interpretare. Peccato che al momento di iniziare a girare U sia in dolce attesa. Warren Beatty, contattato per il ruolo di Bill, spinge per sostituirla. Ma Q non ne vuole sapere. Inoltre Q, memoria storica di ciò che la critica definisce B-movie, chiede al malcapitato Beatty una recitazione alla Carradine. Provate a chiedere a Franco Nero uno stile di recitazione alla Giuliano Gemma e sentite che vi risponde. Beatty, evidentemente stressato dalle insistenze di Q, disse semplicemente: "Ma se vuoi Carradine, perché non prendi Carradine?". Detto, fatto. Meraviglioso è il destino quando sceglie la strada maestra, dice un vecchio adagio orientale. Non ne voglia l'ottimo Beatty, ma nessun attore poteva incarnare Bill meglio di David Carradine. Per chi non lo conoscesse Carradine ha interpretato Caine, un monaco shaolin fuggito dalla Cina in America. Un eroe saggio e solitario, icona di un certo cinema di genere in



voga negli anni '80. È essenzialmente questo il Carradine preferito da Q, quello dei B-movie, quello di *The silent flute*, da cui Bill riprende la passione per il flauto di legno. La dedizione di Q per lo splendido 67enne attore si riscontrava già nella sceneggiatura di *Pulp Fiction*. Nel finale Jules Winnfield, l'attore feticcio Samuel L. Jackson, confessa a Vicent Vega - John Travolta di voler essere "...come Carradine in *Kung Fu*, vagare da posto a posto, conoscere gente e vivere avventure". È come se Bill fosse la sintesi di tutti i personaggi interpretati da Carradine. Tanto adorato dalle sue bionde quanto mor(t)ale. In un mondo senza polizia, in cui si viaggia in aerei dotati di portakatana, Bill è la garanzia delle (poche) regole che vigono e che sono perlopiù dettate da un preciso codice etico. Eccolo allora che concede la grazia ad un'inerte Sposa in stato comatoso, o che si fa trovare dalla vendicatrice in un meraviglioso hotel messicano perché sa che è giusto che lei abbia la sua vendetta. Poche regole che evidentemente Elle Driver non conosce. Elle è un personaggio completamente malvagio, senza possibilità di redenzione, senza etica. Daryl Hannah le concede il suo giunonico fisico, una

Indice

Quello che segue non è il classico indice che caratterizza ogni rivista, ma una mappa per aiutare il lettore a muoversi all'interno della webzine.

Ogni sezione è caratterizzata in testa alla pagina da un titolo di film (in alto a dx) accompagnati da informazioni minime (in alto a sx) che richiama l'argomento trattato o la filosofia che anima l'autore del contributo.

In copertina
Kill Bill Vol. II di Maurizio Milo

Pag. 2Dentro la notizia
La nuova legge sul cinema spiegata ed analizzata da Alessandro Antonelli

Pag. 3Autofocus
Stanley Kubrick o il cinema tra progetto e immaginazione di Giuseppe Panella

Pag. 5Il Re dei Re
La Passione di Mel Gibson analizzata, sviscerata da Matteo Lenzi e Simone Pacini

Pag. 7Le Invasioni Barbariche
Incontro ravvicinato con il regista premio Oscar Denys Arcand di Giulia Marcucci

Pag. 9Nightmare
Un viaggio alle radici del New American Horror accompagnati da Fabio Melandri

Pag. 11Segreti segreti
Giuseppe Bertolucci racconta se stesso, l'arte, il cinema a Simone Pacini

Pag. 13Le regole dell'attrazione
Dalla cellulosa alla celluloido: Le regole dell'attrazione di Sara Lucarini

Pag. 14Il Posto delle fragole
La voce dei fattidicinema: recensioni

Pag. 16Ultimo spettacolo
Miscellanee, rassegne, siti, contatti

Ritmi Urbani

*Analisi e riflessioni sulla nuova legge sul cinema varata dal
Ministro On. Giuliano Urbani*

alessandro antonelli

benda sull'occhio destro le dà un tocco, se possibile, di maggior cattiveria. Sarà lei a scontare la peggiore delle pene inflitte dalla Sposa, che finirà il lavoro iniziato tempo prima dal suo maestro Pai Mei. Lo scontro tra le titaniche bionde, rese ancora più grandi dalla ristrettezza del campo di combattimento (la roulotte del defunto Budd, fratello di Bill) è il tipico esempio di catfight: le due donne si guardano, si girano intorno, si giurano eterno odio e si colpiscono con cieca ferocia, distruggendo il micromondo che le circonda. Il micromondo di Budd, appunto, il capo delle Vipere Mortali. Ora è un uomo solo che vive in una roulotte in mezzo al niente, che lavora in un misero night attaccato alla bottiglia, che si fa licenziare, si lascia dire dal suo capo che è inutile quanto "...un buco di culo sul gomito" e stura i cessi intasati del My Oh My. Un uomo disilluso. Un uomo che dice di aver venduto la sua preziosissima katana fatta da Hattori Hanzo per \$ 250 perché a El Paso, Texas, tutto ha un valore. L'unico a rendersi conto che Lei merita la sua vendetta e Loro meritano di morire. E dopo molte peripezie, andrà a finire proprio così. Cadono tutti, ad uno ad uno. Vernita Green, O-Ren Ishii, gli 88 Folli e Go Go Yubari, Elle Driver (non cade ma rimane "mutilata" per sempre), lo stesso Budd. E Bill. Bill. Kill Bill. Soffermatevi per un attimo su questa meravigliosa allitterazione. Chi è Bill? Quando Lei gli domanda come ha fatto a trovarla lui risponde "I'm the Man". Io sono io, nella traduzione italiana. Nel sottotesto possiamo trovare molti significati. Bill potrebbe intendere "Io sono il Killer più letale del mondo", oppure "Io sono l'uomo più innamorato del mondo, se sono qui, adesso" o ancora "Io sono il padre della creatura che porti in grembo e che tu hai portato via da me". Eppure dice "I'm the Man" che potrebbe voler dire tutte queste cose come niente. Un killer di nome Bill. Un uomo di nome Bill. Un innamorato di nome Bill. Un padre di nome Bill. Probabilmente Shakespeare avrebbe voluto immaginare un personaggio così completo. Bill è un Killer infallibile che diventa un Uomo normale davanti alla donna di cui è Innamorato scegliendo di morire per salvare la vita futura della bimba di cui è Padre. Q costruisce una trama complessa per il personaggio intorno a cui ruota tutto questo meraviglioso secondo episodio. Sarebbe una persona detestabile se la incontrassi nella vita di tutti i giorni. Sarebbe il vicino che non ti saluta o quello che ti passa davanti nella coda. Poi te lo ritrovi a giocare al Killer immortale con un'adorabile cucciola di nome B.B., o sorridente solo quando sta con lei, la sua amata Beatrix. In un attimo ti accorgi di essere rimasto affascinato dal suo magnetismo, dalla chiarezza di quello che dice e da come lo dice. Addirittura lo si adora nel complesso paragone tra Black Mamba e Superman, Beatrix e Clark Kent. Non importa che abbia compiuto un gesto ignobile "...in effetti ho esagerato". Lo ammette e sa che il suo chiedere scusa rappresenterà la fine per Lui e l'inizio di una nuova vita per Lei. Lo sa e lo accetta. Con cinque teatralissimi passi va incontro alla sua splendida morte. Cosa è più masochista? (tentare di) Ammazza la donna che si ama e la figlia che porta in grembo o lasciarsi uccidere una volta riunita la famiglia (per quell'etica di cui sopra)? Ad ognuno la propria risposta. Resta un film fatto di tanti personaggi e delle loro intrecciate e incredibili storie, di sottogeneri omaggiati, di citazioni, di bravi attori completamente immersi nella parte. Di un'immensa regia che ha saputo miscelare ogni singolo fotogramma, ora con ironia ora con inquietudine. Tarantino ha saputo sublimare il feticcio rendendolo opera d'arte. La cura maniacale con cui è girata ogni scena rendono l'opera Kill Bill un'imperdibile capolavoro pop - estetico da cui sarà difficile prescindere, nelle videoteche, nelle Università e nelle scuole di cinema del 2050.

Che la televisione italiana avesse perduto l'anima, giocata male a carte col business più eretico o venduta al peggior diavolo mediatico è una cosa risaputa. Oramai il piccolo schermo è un riflesso sporco e torbido di una società alla deriva o semplicemente troppo poco interessata a pensare o ad avviare una profonda chiacchierata con la propria coscienza. Pensare può essere scomodo. Ma necessario. La fiction televisiva o il quiz dalle cento domande sono gli ansiolitici del nuovo millennio. Stordiscono come il miglior valium, causano delirio peggio della morfina. È indubbio che qualità e intelligenza non siano sostantivi che appartengono allo schermo domestico. È il volere degli sponsor e dei budget pubblicitari, dell'audience e della massa mediostolta. È che spesso siamo quel che abbiamo, e spesso non abbiamo molto. Mi fermo qua, col rischio di diventare altrimenti pedante e qualunquista. Torneremo apocalittici quanto prima.

Intanto, una delle poche dimensioni che ci salva ancora occhi, cuore e cervello, che dà ossigeno ai nostri polmoni ossidati dal "via cavo" è il cinema. Il "grande fratello" mediatico tanto per rimanere in tema. Sempre affascinante perché sfugge a qualsiasi regola pragmatica, ci mette costantemente alla prova, riesce ancora a sorprenderci. Resta fertile e propositivo nonostante le ciniche leggi di mercato che le Majors impongono. Il cinema al contrario della televisione ha più coraggio, è titanico per certi aspetti. Resiste e non è poco. Ma anche questo feudo magico rischia la contaminazione con "virus da tubo catodico" col rischio imminente di una lunga quarantena. Mi spiego meglio. Nel gennaio scorso il Governo ha approvato il decreto legge sul cinema del Ministro per i Beni e le Attività Culturali Giuliano Urbani, dando praticamente un colpo di spugna alla precedente legge vigente e cambiando i parametri di assegnamento dei fondi cinematografici. Cambiare non vuol certo dire peggiorare, assolutamente, dipende dalle varianti apportate. La nuova linea sussurrata è quella di un'industria cinematografica per pochi e facoltosi eletti. Di questo va preso atto. Negli ultimi 7 anni lo Stato ha stanziato e distribuito al cinema italiano circa 420 milioni di euro. Le sale cinematografiche sono più che triplicate e il cinema ha ripreso colore dopo un periodo di visibile anemia. Nonostante l'abbondanza di mezzi economici e la buona volontà, quello dell'Italia rimane tra i più bassi budget d'Europa.

Il Ministro Urbani ha inoltre attuato un deciso impegno contro la pirateria informatica, garantendo sanzioni anche a chi farà utilizzo domestico di materiali audio-video, scaricati o comunque non originali. Ecco in breve i cambiamenti più importanti introdotti col nuovo ordinamento:

1. Il decreto poggia sul concetto del Reference System, ovvero otterranno contributi statali coloro che presenteranno un brillante curriculum, mostrando risultati ottenuti in passato, sia degli attori, del cast tecnico o del regista.
2. Nella legge si fa riferimento a "capacità commerciale dimostrata".
3. Vengono eliminate le due precedenti commissioni di delibera, rimpiazzate da un nuovo organismo decisionale ancora non definito (Cinecittà Holding?).

...segue a pagina 4

Stanley Kubrick o il cinema tra progetto e immaginazione

Odio che mi si chieda di spiegare come "funziona" il film, cosa avevo in mente, e così via. (1971)

Chiunque si interessi alla regia dovrebbe studiare insieme, e comparare, Chaplin e Ejzenstein. Dovendo scegliere tra i due, personalmente sceglierei Chaplin. (1971)

Si potrebbe immaginare un film dove le immagini e la musica fossero utilizzate in modo poetico o musicale, dove si avesse una serie di enunciati visuali impliciti piuttosto delle esplicite dichiarazioni verbali. Nessuno ha mai fatto un film importante dove questi aspetti unici dell'arte cinematografica siano il solo mezzo di comunicazione. Pure, le scene più forti, quelle di cui ci si ricorda, non son mai scene in cui delle persone si parlano, ma quasi sempre scene di musica e immagini. (1972)

Stanley Kubrick



Arancia Meccanica (1971)

Il tema, ovviamente, è inesauribile. Parlare in modo esauriente e articolato di Kubrick è come pretendere di parlare in modo esaustivo del cinema perché Kubrick (almeno per i lettori e frequentatori de *Il Grido* e della sua mailing-list) è diventato il Cinema.

Il risultato del sondaggio 'finale' (alla conclusione di tutta una serie di 'eliminazioni' precedenti) tenutosi sul sito del gruppo dei *fattidicinema*, infatti, ha confermato una buona maggioranza a favore del regista americano nei confronti del pur straordinario Federico Fellini. Ovviamente, il sondaggio non voleva stabilire chi fosse il più bravo dei due, ma chi era più il più gradito come regista tra i frequentatori del sito. Come interpretare questa vittoria e questa passione per un regista peraltro complesso e non sempre accessibile al grande pubblico, minuzioso fino alla maniacalità e talvolta accusato di "freddezza" e di "manierismo"?

Quella di Stanley Kubrick è stata una dedizione al cinema che non ha conosciuto soste e che si è rivelata tale fin dal principio: "Bisogna ricordare che si deve vivere con un film per il resto della propria vita". Il giovanissimo da poco diplomato (con appena la sufficienza pare e pare anche che odiasse tanto la sua scuola da darle fuoco) che vendeva foto a "Look" e a "Life" negli anni Quaranta e che ha girato nel 1949 il geniale documentario *Day of the Fight* non sembrerebbe diverso nelle intenzioni e nel suo modello di stile dal regista perfezionista e (forse) maniacale che ha lasciato incompiuto il suo capolavoro finale *Eyes Wide Shut*. Ma questo non è sufficiente a spiegarne il fascino sui suoi spettatori. Il modello registico di Kubrick (effettivamente non comparabile con quello di altri pur straordinari realizzatori di film) fa la differenza: la capacità inventiva che permette all'immaginazione di scatenarsi senza perdere di vista il rigore dell'applicazione della tecnica alla fantasia. Il 'mago della regia' di *The Shining* (il primo film completamente realizzato utilizzando la steady-cam da poco costruita da Garrett Brown) è lo stesso che utilizza il carbonio 14 fotografico su lenti Zeiss per le scene girate a lume di candela di *Barry Lyndon*. E si potrebbe continuare all'infinito. Non a caso quelli che io reputo i temi fondamentali del regista di Newark

giuseppe panella

sono (e non a caso) la tecnica, la violenza e il tempo: la tecnica della violenza e la violenza della tecnica (2001: *A Space Odyssey* ma anche *Dr. Strangelove* o *A Clockwork Orange*); la violenza contro il tempo (*The Killing*, 2001 ma anche *The Shining* e *Eyes Wide Shut*) e la Storia come forma di violenza perenne che si perpetua e si rivolge contro i soggetti più deboli e contro gli individui (*Barry Lyndon* dove la violenza della Storia è esplicitata soprattutto nella prima parte ma anche *Paths of Glory*, *Spartacus*, *Full Metal Jacket*...). Una parte della critica meno avvertita (soprattutto agli inizi della carriera di Kubrick) lo aveva classificato come 'poeta' dei generi sostenendo che egli in ogni film rifaceva un genere preciso: il noir, il film di guerra, il peplum, la fantascienza, la satira politica e l'horror.

È questa - credo - un'ipotesi critica totalmente sbagliata nei presupposti. Kubrick semmai ha sempre dato l'impressione di voler girare lo 'stesso' film per mettere a fuoco in maniera più precisa, attenta, rigorosa, dettagliata il suo 'stesso' discorso sul cinema (in ciò simile - nel bene e nel male - ad altri grandi registi meta-filmici come Lang, Fellini o Lynch).

L'argomento costante del cinema di Kubrick, quindi, è, a mio avviso, il cinema stesso come arte del mostrare, del far vedere, del 'visibile' come possibile orizzonte 'assoluto' della conoscenza. Il cinema, per Kubrick, non serve tanto a raccontare delle storie quanto a farle vedere. Il meccanismo visivo del cinema ha la funzione di mettere in evidenza ciò che lo sguardo dello spettatore tenderebbe a non vedere, ad ignorare, a considerare secondario. Per questo motivo Kubrick fa correre forsennatamente la macchina da presa lungo la fila dei soldati pronti a uscire dalla trincea in *Paths of Glory* per evidenziarne la paura e la rabbia che li tiene in piedi in attesa di andare a morire; per questo i carrelli di *The Shining* sono interminabili e ricorrenti e avvolgenti su stessi come il labirinto del Tempo che si annoda a se stesso in attesa di ripetersi eternamente; per lo stesso motivo i corpi nudi che copulano nella scena dell'orgia in *Eyes Wide Shut* sono mostrati solo come corpi che si accoppiano e non come persone che si incontrano nell'atto ses-



Orizzonti di Gloria (1957)

suale in modo da metterne in luce l'assoluta fungibilità e interscambiabilità come pure il loro destino di morte; ancora per questo il volto della giovane donna vietnamita segata in due dalle mitragliatrici americane a Hué assume nell'ultimo fotogramma in cui si vede l'aspetto minaccioso e raggelante della *Medusa* del Caravaggio (il suo volto pietrificerà gli *yankees* nella loro dimensione di assassini e di vittime al tempo stesso costringendoli ad essere per sempre quello che in Vietnam sono stati). E ancora l'ambizione politica gelida e micidiale di Crasso in *Spartacus*, il delirio militare di *Dr. Strangelove*, la passione assoluta e assassina di Humbert Humbert in *Lolita*, la follia di gruppo e la meccanicità della violenza di Alexander Delarge e dei suoi droogs in *A Clockwork Orange*, l'assurdità della macchina di morte che diventa l'addestramento militare nel primo tempo di *Full Metal Jacket* sono metafore della Storia e della vita associata in società che si trasformano in simboli attraverso il loro essere di-mostrate per immagini. E nonostante l'assoluta precisione del progetto da cui nascono, in esse la follia che mostrano 'sfonda' il confine tra il sogno e la realtà, tra il momento della visione e quello della ricostruzione realistica, tra il progetto razionale e l'intuizione produttiva.

Filmografia

1949 Il giorno del combattimento (*Day of The Fight*)
 1951 Il padre volante (*Flying Padre*)
 1953 Paura e desiderio (*Fear And Desire*)
 1955 Il Bacio dell'assassino (*Killer's Kiss*)
 1956 Rapina a mano armata (*The Killing*)
 1957 Orizzonti di Gloria (*Paths of Glory*)
 1960 Spartacus
 1962 Lolita
 1963 Il dottor Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi ed amare la bomba (*Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying And Love The Bomb*)
 1968 2001: Odissea nello spazio (*2001: A Space Odyssey*)
 1971 Arancia Meccanica (*A Clockwork Orange*)
 1975 Barry Lyndon
 1980 Shining (*The Shining*)
 1987 Full Metal Jacket
 1999 Eyes Wide Shut

...continua RITMI URBANI (da pagina 2)

4. La capacità dei fondi a copertura di un progetto filmico non oserà mai oltre il 50% (solo in alcuni casi). Il vecchio ordinamento prevedeva covering anche fino al 90%.

5. Viene abolito il divieto di riprendere marchi commerciali nei lungometraggi.

Il cinema italiano, come del resto il teatro, è malato di assistenzialismo. Fin qui tutti d'accordo. L'autogestione finanziaria attraverso una procedura di svezzamento credo sia in qualche modo necessaria. Decidere i dosaggi sarà la vera questione.

Urbani non è nuovo però a questo tipo di strategie. Negli ultimi anni ha "delegato" a terzi, affidando la gestione delle opere d'arte demaniali e dei beni culturali pubblici a privati, muovendo competenze e responsabilità. Negli Stati Uniti questo criterio è già attivo da parecchio tempo. Dobbiamo sicuramente entrare nell'ordine di idee che tutto volga verso un processo di imprenditorializzazione e visione autosufficiente.

La nuova legge, attualmente al setaccio dell'Antitrust, rischia però di far sparire produttori ed autori emergenti, che non

potrebbero contare su di un curriculum all'altezza delle richieste. Lo slancio commerciale di questa nuova era fa presagire che i grandi saranno più grandi ed i piccoli sempre più piccoli, premiando progetti ad alta visibilità e dunque con una logica lucrativa, col rischio di far aumentare il divario tra spettatori e film d'interesse socioartistico. Autori prima liberi di esprimersi senza parametri monetari potrebbero far poesia artificiale, trovandosi a far rime con cassa e botteghino per sopravvivere. Affidabilità finanziaria e strategie di marketing sono ombre lunghe a discapito di originalità e intento culturale. Le acque si dividono e i pareri sono molteplici.

La questione dei marchi pubblicitari potrebbe aprire a nuove fonti di finanziamento, senza abusarne, senza ritrovarsi tra le mani "film pubblicitari". Negli anni passati molti dei progetti finanziati non sono stati nemmeno distribuiti o addirittura mai realizzati con una conseguente dispersione di fondi utili. Un criterio mirato nelle scelte e nella valutazione è d'obbligo per garantire un futuro migliore alla qualità del panorama filmico. Staremo a vedere.

Ma se ormai la televisione sembra diventata un gigantesco e infertile *Costanzo Show*, che ci obbliga a guardare lo schermo con la mascherina chirurgica per non incorrere in contaminazioni, che almeno si salvi il cinema. Che si getti al volo su di una scialuppa se servirà. Il salvagente potrebbe prendere il nome di "coproduzione straniera": una delle soluzioni possibili ad un'eventuale serrata casalinga potrebbe essere infatti la riscoperta di collaborazioni con alleati europei. All'estero ultimamente sono stati rivalutati e hanno avuto spazio autori che il nostro paese ha letteralmente snobbato e che con la nuova legge rischiano di scomparire. L'ultimo caso è quello di Davide Ferrario con il suo ultimo lavoro *Dopo mezzanotte*, riconosciuto in Francia, Germania, Stati Uniti e solo successivamente preso in considerazione dai nostri addetti ai lavori. Indigeni. In tutti i sensi.

I film italiani "colti" sono poco visti in patria ma nonostante ciò apprezzati e rispettati ovunque oltreconfine. Presto Produzione e Distribuzione potrebbero diventare una cosa sola, un percorso a 360° per imprese ed istituti cinematografici, una sinergia per reggere il confronto. Per stare a galla.

"Scaldati in casa davanti al tuo televisore, la verità della tua mentalità è che la fiction sia meglio della vita reale..." gorgheggia una delle ultime canzoni di Caparezza.

Anche la musica si schiera. Bene, servono alleati. Amici. L'artificio dev'essere debellato prima che la peste catodica faccia l'ecatombe.

Emergono quesiti. Visto che la pochezza della tv è nata dal confronto/conflitto commerciale tra Rai e Mediaset, il cinema s'infeltrirà allo stesso modo con la nuova legge? Il piccolo schermo ha possibilità di redenzione?

Non so. Forse con le Pay-Tv c'è ancora una luce in fondo al tunnel. Il grande schermo, ne sono certo, si salverà. Non vogliamo ritrovarci ad essere una loggia massonica della cellulosa, dei carbonari sotterranei incalliti intenti nella lotta persistente contro il "film system" imposto dalle leggi di mercato. Tutto ciò non è destra e non è sinistra. È una libera presa di coscienza. Un' autostima intellettuale.

Prima che il video, grande o piccolo che sia, ci lobotomizzi e ci usi come testimonial per lo spot dell'ultima versione di un farmaco alla moda, penso sia giusto guardarci intorno. È un nostro diritto. Ci va di mezzo la nostra dignità, la nostra storia. Che i nostri figli non vedano mai questi orrori è un nostro compito.

Stay tuned.

La Passione secondo... Mel



m a t t e o l e n z i

Gesù, solo con se stesso, abbandonato idealmente anche dai suoi discepoli che non hanno saputo vincere il sonno, prega nell'orto di Getsemani. Chiede al padre se è veramente quella la sua volontà, se fino in fondo deve bere il calice. In un momento di autentica umanità si chiede se non è già abbastanza quello che ha fatto. E Satana, da par suo, cerca di approfittare del momento. Comincia così, e non poteva essere altrimenti, un film maestoso, commovente, di una violenza quasi insostenibile (ma qualcuno ha il dubbio che Gesù sia stato frustato con misericordia?), che ci racconta con estrema precisione le ultime ore di vita di Cristo.

Prima di parlare del film in sé, non posso fare a meno di togliermi alcuni sassolini dalla scarpa, so che non si dovrebbe fare, bensì tirare dritti per la propria strada. D'altra parte con i sassi nelle scarpe si cammina male.

L'antisemitismo: una bella parola, adatta per tutte le occasioni, che riempie la bocca e riesce magicamente a indurre sensi di colpa a profusione anche in mancanza di elementi probanti (un po' come "comunista"). È antisemita proporre fedelmente (nei limiti del possibile) una storia raccontata da quattro ebrei, su un ebreo che (guarda caso) si trovava in mezzo a degli ebrei? Può essere antisemita il racconto di fatti avvenuti 2000 anni fa, che dipinga le genti del periodo? Scusate, ma *Schindler's List* è antitedesco?

I precedenti: accostare questo film alle opere di Pasolini e Scorsese (e a tutte le altre) ha un senso solo se non vogliamo ad ogni costo cercare un intento comune agli autori, per poi concludere che "...Il Cristo di Pasolini è letteratura che si affaccia al cinema, quello di Gibson è immagine cinematografica...", "...Pasolini è semplice e poetico...". Dov'è lo scandalo? Casomai si può obiettare che la letteratura può anche ingerire nel cinema, ma (Godard docet) "il cinema è il cinema". Gibson ci dà la sua visione e persegue il suo intento, solo in questo merito ci è dato giudicarlo.

La violenza: la mia idea della violenza nel cinema è che sia gratuita quando è inutile, fine a se stessa, puro esibizionismo. Il film, purtroppo, non si intitola *Colazione sull'erba*, ma *La passione di Cristo*. Penso che ai Cristiani abbia sempre fatto comodo pensare alla Passione come ad una specie di rituale pro forma, un evento che, sì, c'è stato, ma perché così era scritto, come se questo abbia potuto addolcire le frustate, o impedire ai Romani di usare il Gatto-a-Nove-Code; l'hanno usato, non temete, e credo anche con il compiacimento che traspare nel

film. È vero, ci sono molti modi di rappresentare la violenza: si chiamano scelte stilistiche. Ma non è detto che l'ellissi o la stilizzazione siano a priori migliori del realismo, dipende solo dall'uso che se ne fa (ho avuto modo di vedere molto bene da vicino sia il sangue che il ketchup, e qualche critico dovrebbe fare altrettanto prima di sbilanciarsi). Penso che scandalizzarsi per la violenza in questo film equivalga ad avere qualche discorso in sospeso con la propria coscienza.

Tornando alla pellicola, l'inizio nel Getsemani, secondo la lettura che ne ho dato, era inevitabile; si parla di un uomo, o dell'Uomo, che si pone la domanda più importante: "È questo che devo fare? Avrò la forza di farlo?" Il Getsemani è il punto in cui la debolezza umana entra in conflitto con il compito sovrumano assegnato a Cristo; rappresenta il momento in cui ognuno viene posto di fronte alle proprie responsabilità, in cui si deve scegliere fra ciò che è veramente giusto e ciò che vorremmo noi. In questa scelta Gibson è rimasto coerente con il tema a lui più caro: William Wallace non è posto di fronte ad una scelta simile? Anche il protagonista de *L'uomo senza volto* non è una persona che ha accettato l'isolamento e il disprezzo della comunità, per conservare quel nucleo di coerenza e dignità che solo ci fa essere veramente uomini? Uno dei punti focali del film, è il confronto fra Cristo e Pilato. Pilato non ha niente di particolarmente cattivo; si può dire che, anche fisicamente, si avvicini al prototipo della persona normale. Vede l'ingiustizia di quello che sta accadendo, la giudica con sufficiente lucidità ma ha paura delle conseguenze di ciò che deciderà: Pilato potremmo essere noi. Chiede alla moglie qual è la verità, ma lo fa per mancanza di coraggio, per l'estremo tentativo di demandare ad altri le proprie decisioni. Non ha la grandiosa, tragica malafede di un Giuda, che Gibson immagina perseguitato, in un assedio allucinatorio, dai propri demoni e (unico assieme a Cristo) dalla visione di Satana. Si pone idealmente fra i due, e decide di non decidere.

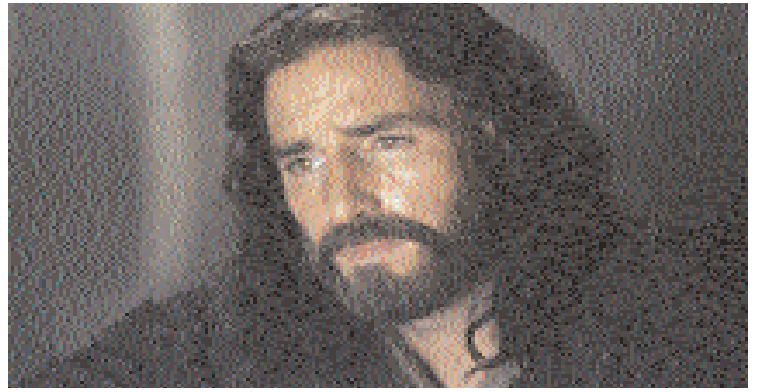
Nella propria radicale scelta, Cristo affronta una sfida forse più dolorosa delle torture stesse: i ricordi. Il passato, quando era protetto dalla madre per ogni minimo contrattempo, quando era fra i suoi amici, col suo onesto lavoro, quando ancora non era stato costretto a scegliere. Salendo per il Calvario si rende conto di tutto ciò che lascia, ed è questo a rendere tutto più terribile e straziante. E Satana resta in attesa, in attesa che tutto venga vanificato da un cedimento, che paura e debolezza prevalgano sulla volontà. La scelta di inframmezzare momenti del passato di Gesù, lungi dall'essere gratuita, amplifica molto efficacemente l'idea di base: Cristo non è solo un'icona, una figura astratta, ma qualcuno che soffre, che lascia qualcosa (l'ambiguità semantica di questa espressione riassume in un certo senso la sua condizione).

L'universalità, che permette anche a chi non sia credente di trarre un senso da questa vicenda, è una delle caratteristiche più importanti del film. È la caratteristica delle opere di spessore. Come spesso succede nelle opere d'arte, forse questo risultato va oltre le intenzioni stesse del regista, forse è stata tanta la "passione" che vi ha profuso, da contagiare persino chi non è altrettanto credente. Gibson non viaggia nella stessa direzione di Pasolini, ma questo non vuol dire che "...quello che Bush fa con le bombe, Gibson vuol fare con la macchina da presa". Non si cura della punizione dei nemici (omettere riferi-

menti a ritorsioni divine nei confronti degli ebrei e non omettere "amate i vostri nemici" mi sembra già una presa di posizione in questo senso, se poi si vogliono imbastire processi alle intenzioni, si può fare facilmente, sempre e con qualsiasi pretesto) piuttosto descrive con sincera partecipazione un percorso fatto di coraggio e "passione" (parola che tende a ricorrere spesso, nei suoi significati più disparati!). La pervasiva tendenza a interpretare tutto in chiave "post 11 Settembre" ha colpito anche un'opera che il suo autore inseguiva da ben 13 anni!

La scelta degli interpreti si è rivelata azzeccata: su tutti l'interpretazione di Maia Morgenstern (Maria), attrice rumena poco conosciuta dal grande pubblico (ma molto apprezzata in patria), che ci regala attimi di intensità sorprendente, uno sguardo pieno di sofferenza e amore difficile da dimenticare. Gibson riesce nel "miracolo" di rendere credibile la recitazione di Monica Bellucci (Maddalena), mentre Jim Caviezel (Gesù) ha il difficile compito che si è sempre prospettato a chiunque abbia interpretato questo ruolo, riuscendo ad essere abbastanza "uomo" da renderci partecipi della sua sofferenza e altrettanto "icona" da suggerirci la sua diversità. Geniale e suggestiva la scelta di mantenere gli idiomi del tempo come l'aramaico, il greco e il latino; un impasto di suoni che amplifica il già notevole coinvolgimento emotivo delle immagini.

Alla fine di tutto si possono perdonare forse anche i particolari grandguignoleschi inseriti da Gibson: il corvo che strappa l'occhio del ladrone non pentito (a significare forse la punizione per chi non ha voluto vedere fino alla fine la verità che aveva a portata di mano), il terremoto che distrugge letteralmente il tempio, anziché squarciarne il velo. Particolari che tra l'altro non stonano con l'insieme (unica eccezione, forse, la goccia di pioggia finale in stile Sam Raimi che dà inizio alla bufera sul Golgota; un fish-eye che si allontana, rappresentando probabilmente lo sguardo di Dio che si tramuta in pianto). Gli "inserti apocrifi", invece, mi sono sembrati intelligenti, come i frammenti del passato di Gesù. La presenza fisica di Satana (mirabile Rosalinda Celentano) evidenzia la costante presenza del Male, che al contrario del Bene si palesa in modo più fisico e accessibile ma alla fine dei conti non più reale; basta l'inquadratura finale del film a spazzare via ogni dubbio. Un'ultima considerazione sull'accusa più grave che è stata mossa: la mancanza di vera spiritualità. Mi chiedo, ripeto, in cosa veramente consista la spiritualità. Un uomo che affronta i suoi demoni (reali o ideali), che considera il senso del suo agire, che soffre per ciò che perde ma non tradisce se stesso, è un uomo spirituale. Qualunque sia il suo nome. In qualsiasi cosa creda. E penso sia difficile, se non si parte prevenuti, non rintracciare questa tensione nel film.



simone pacini

Mel Gibson si confronta con la storia di tutte le storie, sulla scia di illustri predecessori, tra cui Dreyer (*Jesus*, un film pensato ma mai realizzato), Pasolini e Scorsese. Lo fa affidandosi ad uno stile pulp "tarantiniano" alla moda che mette in scena tutto lo strazio fisico della passione di Gesù, identificandolo con lo strazio di un Occidente impaurito e soffocato da guerre e terrorismi.

Lasciando da parte i perchè di questo film, le accuse di antisemitismo e la grande operazione di marketing che ci girano intorno e concentrandosi sull'opera pura e semplice, *La Passione di Cristo* è un film che coinvolge e disturba, ammutolisce e infastidisce, mettendo lo spettatore davanti ad una storia che mai era stata narrata così atroce, sanguinosa, cattiva. Con citazioni filmiche (il Satana donna, interpretato da Rosalinda Celentano, strizza l'occhio a *Il settimo sigillo* di Bergman) e artistiche (immagini che riecheggiano i quadri di Caravaggio e Rembrandt), il regista fa un grande affresco dell'epopea cristiana e lo fa attraverso il dolore fisico di Gesù e mentale della Madonna (la sconosciuta Maia Morgenstern). I ritratti delle donne (Monica Bellucci nel ruolo di Maria Maddalena, Claudia Gerini in quello della moglie di Ponzio Pilato, Sabrina Impacciatore come Veronica) e della loro disperazione sono il motivo più alto del film davanti alla poco espressiva prova del bel Cristo Jim Caviezel.

Bella e intensa la colonna sonora, spettacolari i dialoghi in aramaico e in latino. Discutibili alcuni piccoli dettagli da horror-fantasy movie (come la lacrima di Dio/goccia di pioggia, il corvo che mangia la testa di uno dei ladri crocifissi e il sangue che spilla a mo' di birra alla spina dal costato di Gesù).

Parlando invece dei perchè di questo film, a metà tra lo spaghetti western e *Braveheart*, avanzo l'idea che spendere 25 milioni di dollari per un film di propaganda politica post 11 Settembre sia forse eccessivo (citando Zucconi: "Quello che Bush fa con le bombe, Gibson vuol fare con la macchina da presa, propagandare, conquistare, salvare. Questo è il senso di un film che sarebbe altrimenti inutile"... ma anche questo è eccessivo!). Gibson si schiera apertamente per la fede cattolica in un periodo di tensioni fra i "buoni" e i "cattivi". È un film che parla del bene e del male, grazie Mel per averci ricordato da che parte sta il bene (!?), ma con un regia priva di idee realmente geniali (a parte alcuni campi lunghi della provincia di Matera e alcune belle inquadrature delle nuvole in cielo) che trascurava il lato poetico e profondamente intimo della vita di Gesù (non bastano i flashback di ciò che ha fatto in vita, seppur adatti a spezzare tanta crudeltà), enfatizzando il lato fisico delle ultime 12 ore di vita del suo corpo.

Un'ultima nota positiva sulla scelta di non tagliare alcune scene del film nelle sale. Un film integralista, poco poetico, ma che nonostante tutto arriva al cuore e allo stomaco ed è assolutamente da vedere e su cui riflettere.

Le Invasioni intellettuali

L'ultimo lavoro di Denys Arcand 'Les invasions barbares' - Oscar Miglior Film Straniero, premiato a Cannes 2003 per la Sceneggiatura e l'Attrice Protagonista (Marie-Josée Croze) - è una commedia brutalmente divertente. Il franco-canadese Arcand è innanzitutto un sorprendente drammaturgo, il suo ultimo copione riprende personaggi e interpreti di un suo precedente film, 'Il declino dell'impero americano' (1986), capovolgendone l'assunto. L'intervista che segue è stata tratta dall'incontro avvenuto il 26 Aprile 2004, al Cinema Terminale di Prato, grazie alla collaborazione con la Cineteca del Comune di Bologna.



Denys Arcand incontra la redazione de IL GRIDO

Perché ha deciso di dare un seguito a *Il declino dell'impero americano*? C'è stato un evento in particolare che l'ha spinto a scrivere la sceneggiatura de *Le invasioni barbariche*?

Inizialmente non avevo la minima intenzione di fare il *Il declino dell'impero americano 2*, la vendetta. Ma poi, dopo l'uscita di questo film, mio padre si è ammalato di cancro, una malattia molto lunga, un anno circa di agonia. Quattro anni più tardi anche mia madre ha dovuto vivere la stessa esperienza. Perciò ho passato notti e giorni vicino ai miei genitori, cercando di dar loro sollievo. In quei momenti avrei fatto di tutto pur di aiutarli, ho pensato addirittura alla droga, ho dovuto lottare e discutere con i medici. Fortunatamente avevo accanto amici e parenti. Dopo tutto ciò ho pensato di fare un film su queste esperienze, iniziai a 'buttare giù' varie sceneggiature, ma tutte facevano trapelare troppa tristezza, erano sinistre, lugubri. Ricordavano i film dell'est europeo, i film polacchi. Avevo il desiderio di scrivere qualcosa che toccasse temi importanti quali la morte, la malattia, i ricordi, la malinconia, la famiglia, ma che lasciasse un sorriso, un sorriso malinconico. Avevo l'intento di far emergere un modo particolare di avvicinarsi alla morte, magari condividendo gli ultimi bicchieri di vino, l'ultima 'canna', ripensando agli anni '60, ai pensieri utopici e rivoluzionari del '68. In seguito, circa tre anni fa, ho avuto l'idea di riprendere alcune tra le tematiche de *Il declino dell'impero americano* per esprimere i sentimenti e lo spirito che volevo enfatizzare, colmi di 'mélincolie'.

Chi rappresentano i 'barbari' del titolo del suo ultimo film?

Sono molto colpito dalle similitudini tra la storia dell'impero romano e di quello americano. Adesso gli americani sono padroni del mondo, così come i romani lo sono stati alla loro epoca. Dopo la caduta dell'Unione Sovietica, gli Stati Uniti non hanno più permesso a nessuno di invadere senza il loro consenso. Bush è molto simile a un imperatore romano. L'impero vuol controllare il mondo, ma nel frattempo altri cercano di attaccare questo stesso impero. I romani hanno preso il termine 'barbari' dai greci, per indicare coloro che stanno dall'"altra parte", pronti per attaccare. In effetti, per gli americani, coloro che hanno provocato l'11 Settembre, sono dei barbari da cui si devono difendere. Ma l'idea di 'barbaro', dal punto di vista morale, è relativa e variabile: se si è a Baghdad i barbari sono a Washington, e se si è a Washington i barbari sono a Baghdad.

giulia marcucci

Ma esistono altri tipi di invasione, come il traffico di stupefacenti, le epidemie (Aids, Sars), le immigrazioni necessarie, gli attacchi e le imposizioni militari.

I 'barbari' che invadono il mondo ci sono sempre stati, in ogni fase della storia. Cosa c'è di diverso rispetto al passato?

È vero, in effetti i barbari hanno caratterizzato tutte le fasi del mondo. Ma questo impero americano sta contribuendo a creare una situazione unica, anche se è, come già detto, paragonabile all'impero romano. Una differenza riguarda la forza statunitense nel creare conflitti col mondo intero, in quanto è solo l'America in grado di decidere la sorte di qualsiasi paese, perciò i 'barbari' sono tutti coloro che non sono americani. Questa situazione sta provocando e provocherà delle incomprensioni e delle incompatibilità non solo nel presente, ma anche in futuro, a mio parere indelebili.

***Le invasioni* ha suscitato un'attenzione in tutto il mondo straordinaria, in quanto è riuscito a stimolare reazioni estreme, positive e negative. Questo film è uscito in questo momento storico, politicamente e socialmente particolare, per un motivo preciso, oppure c'è un segreto che il pubblico non può essere in grado di capire esattamente?**

Il successo è la cosa più difficile da spiegare, è un mistero; non c'è una ricetta altrimenti tutti i film di Hollywood sarebbero un successo, invece 9 film hollywoodiani su 10 sono un fiasco. Non c'è un metodo, non è chiaro cosa si sta facendo mentre 'si gira'. Ad esempio: *Stardom*, il film precedente a *Le invasioni barbariche* è stato un fallimento totale, ma la montatrice, mentre lo stavamo girando, diceva continuamente che sarebbe stato un trionfo. Poi durante il montaggio de *Le invasioni barbariche* la montatrice sosteneva che anche questo film era meraviglioso, fantastico, e in realtà il successo c'è stato. Quindi non si sa mai!

Ne *Le invasioni barbariche* così come ne *Il declino dell'impero americano* i dialoghi sono incalzanti, serrati, un po' come la commedia sofisticata americana. All'interno di questi dialoghi emerge una profonda tristezza. Tristezza che non riguarda solo Remy, il padre morente, ma anche gli altri personaggi, e persino il figlio Sébastien. È una scelta cosciente quella di velare i protagonisti di una netta tristezza?

Non ritengo giusto l'uso della parola 'tristezza', il termine più adeguato è 'mélincolie'. Il mio temperamento generalmente è così, malinconico, anche se adoro la commedia. Forse sarebbe opportuno l'aiuto di uno psicanalista per spiegare ciò!

Vorrei porre alla sua attenzione il contrasto tra le due generazioni: padri e figli. I primi risultano pieni di vizi e di illusioni, ma dei falliti, indaffarati a fare i conti con gli sbagli della propria generazione; i secondi al contrario responsabili, quadrati, organizzati, ma con meno sogni. Considera veramente i giovani così disillusi e pragmatici, e i genitori così utopici e frustrati?

Nel film i due giovani protagonisti Nathalie, l'eroinomane, e Sébastien, il figlio di Remy, hanno la caratteristica comune di soffrire delle scelte dei genitori. Nathalie, ad esempio, non

sapeva quale uomo avrebbe trovato al mattino nel letto della madre. Allo stesso modo, Sébastien, allevato quasi completamente dalla madre, risente inconsciamente dell'assenza del padre, invaghito continuamente da nuove amanti. Tutto ciò lascerà ad entrambi un grande vuoto. Sébastien diventa poi un manager rampante, con una bella compagna con la quale vorrebbe dar vita ad una classica famiglia, come se volesse correggere qualcosa del suo passato. Ma al contrario del padre professore e intellettuale progressista che ama leggere nel tempo libero, ha poco interesse per la cultura, nei momenti liberi infatti gioca con i videogiochi o con il palmare. Ho la certezza che giovani come loro esistono, sono due personaggi reali, credibili. Sono stato colpito dal fatto che diversi figli di miei amici sono tossicodipendenti. In particolare, la figlia di una coppia a me vicina è eroinomane, perciò le ho chiesto di incontrarla più volte per riflettere sul personaggio di Nathalie e per proporgli la revisione delle diverse versioni della sceneggiatura. Quando è venuta sul set a vedere le riprese le ho presentato l'attrice che avrebbe interpretato Nathalie, Marie-Josée Croze. Certamente la presenza di questa giovane donna è stata fondamentale per il risultato perfetto dell'attrice. Ma purtroppo c'è una nota malinconica, tutto questo sembrava esser servito a distrarla e a distaccarsi dall'ambiente della droga, ma invece ho sentito pochi mesi fa il padre il quale mi ha detto che è rientrata nel tunnel dell'eroina.

Sia ne *Il declino dell'impero americano* che ne *Le invasioni barbariche* insiste sul tema del tradimento. C'è un motivo preciso?

In questi due film ho messo tutta la mia vita e quella delle persone che mi sono vicine, comprese le esperienze interpersonali, gli amori, e quindi anche i tradimenti. Ne è esempio il fatto che quando giravo *Il declino* avevo circa 45 anni, proprio come il protagonista del film, stavo vivendo la fine del mio matrimonio. Così come ne *Le invasioni* la vita sessuale del protagonista è meno attiva, probabilmente perché prevalgono altri problemi.

Alla fine de *Le invasioni* c'è una visita alla biblioteca di Remy, e lo sguardo del regista, e quindi dello spettatore, osserva i libri che hanno contato veramente per il protagonista, come *L'arcipelago Gulag* di Aleksandr Solzenygin. Ma ce n'è uno che conclude questa carrellata, meno noto degli altri, almeno in Italia, che è *Il diario* di Samuel Pepys. Perché ha scelto proprio questo libro?

Questo diario è unico nel suo genere. Aspetti insoliti lo caratterizzano, come il fatto che il protagonista abbia iniziato ad annotare i suoi pensieri e le sue azioni anche se non c'era né l'idea, né l'intenzione di pubblicarlo. Nel diario il protagonista annotava ogni cosa, persino i tradimenti nel suo matrimonio, ma aveva il terrore che la moglie potesse leggere il diario così da scoprire le amanti. Perciò alcuni tratti di questo particolare taccuino sono scritti in una lingua nuova, un 'mélange' di latino, francese e italiano. È un documento singolare e molto raro, che permette agli storici di entrare nella Londra del XVIII secolo attraverso 10 anni della vita del protagonista, il quale narra il suo quotidiano con estrema perfezione, senza tralasciare aspetti intimi, o talvolta banali. Samuel Pepys è come un idolo per Remy, professore di Storia, e anche per i suoi amici, alcuni dei quali storici. Perciò questa citazione non poteva mancare.

Tra le molte citazioni presenti ne *Le invasioni* ce n'è una relativa ad un film italiano: *Il cielo sulla palude* (1949) di Augusto Genina. Perché questa scelta?

Perché il Quebec, la parte del Canada dove sono nato e cresciuto, è stata estremamente cattolico fino alla metà degli anni '60. Ho frequentato una scuola cattolica, precisamente dei gesuiti,

per vari anni. Proprio durante questa fase ho avuto modo di vedere questo film di Genina. La cultura cinematografica offerta dai gesuiti era soprattutto legata a film imponenti dal punto di vista morale e religioso, come quelli, ad esempio, sull'apparizione di Fatima. Questi film mi provocavano un effetto di riflessione contraria, che è rintracciabile nelle mie sceneggiature. Era difficilissimo vedere altri generi di film, oltre a quelli proposti dai gesuiti, in quanto avevo solo 12/13 anni.

Una caratteristica dei suoi attori è che sono grandi interpreti. Come lavora con loro?

Ho imparato molto dallo sport, la mia seconda passione dopo il cinema. Penso per esempio alla figura dell'allenatore, basilare nei giochi di squadra, che è una figura molto simile a quella del regista. In una squadra il miglior allenatore è quello che lascia spazio all'individualità dei singoli, perciò il piano di gioco non è fisso. In un gruppo di attori ci sono molte diversità da considerare; ne *Le invasioni barbariche* la moglie di Remy, Louise (Dorothee Barryman) è estremamente metodica come attrice, ai nostri appuntamenti si presentava con 125 domande battute a macchina tipo: "prima di questa scena cosa ho mangiato?". Ma spesso non avevo risposte a questo genere di quesiti. Allora improvvisavo e stavamo fino all'alba a parlarne. Con Rémy Girard mi sono trovato nella situazione opposta, lui è un attore istintivo, infatti quando siamo all'appuntamento di discussione delle scene chiedevo se aveva delle domande, ma lui rispondeva sempre di no. Non parlavamo mai del film o del suo personaggio, i nostri dialoghi si basavano sul tempo, sulla politica, o altro. Probabilmente se chiedesse consigli non reciterebbe così divinamente.

Ma il valore di Arcand è stato confermato da *Stardom*, lungometraggio di chiusura del Festival di Cannes del 2000, che ancora pochi hanno visto. Vorrei due parole su questo film.

È un film molto strano, è raccontato unicamente attraverso programmi televisivi. Avevo l'intenzione di analizzare il mondo della moda, perciò mi sono recato nel backstage di una sfilata di Calvin Klein, a New York, dove c'erano le modelle più famose, come Christie Thurlington, Naomi Campbell. Mentre le osservavo, mi rendevo conto che sapevo molto della loro vita: chi erano i loro amici, i loro fidanzati, quali erano le loro origini, le loro passioni. Ovviamente queste informazioni derivavano dalla presenza dei media, in particolare della televisione. Ad esempio, la vita del giocatore di calcio David Beckham è conosciuta in gran parte da molti, infatti se ne parla al telegiornale dopo le news da Baghdad e un po' prima delle previsioni del tempo.

Una domanda legata alla storia del cinema e alle sue preferenze. Nei suoi film, ha avuto, ha ancora adesso dei modelli cinematografici particolari?

Forse vi deluderò, ma non darò una risposta particolarmente intelligente e illuminante. Sono stato attento alle opere dei cineasti classici, dei russi Ejzenstejn, Pudovkin, Dovzenko, degli italiani Rossellini, in particolare *Il Generale Della Rovere*, De Sica con *Ladri di biciclette*, e ancora Bergman, Kurosawa, Ford. Tra gli ultimi film, quello che mi ha intensamente entusiasmato è *Amores Perros*, del cineasta messicano Alejandro Gonzales Inarritu, a mio parere pieno di talento.

Filmografia

- 1986 *Il declino dell'impero americano*
- 1988 *Jésus of Montréal*
- 1993 *La natura ambigua dell'amore*
- 2000 *Stardom - 15 moments*
- 2003 *Le invasioni barbariche*

Tra Splatter & Gore: il New American Horror

Corpi martoriati e sventrati, sangue e viscere sbattuti in faccia allo spettatore. Ecco come è nato negli Anni Settanta il Nuovo Cinema Horror che invade ancora oggi gli schermi, dentro e fuori un genere capace di dare forma ai nostri peggiori incubi.



L'ultima casa a sinistra (*The Last House on the Left*, USA, 1972) di Wes Craven

Il problema di definizione dell'horror come genere cinematografico riconoscibile, non è di facile soluzione, in quanto si determina più per la reazione che provoca nel pubblico, che non per il tipo di storia che racconta o per la sua ambientazione, come invece accade per il poliziesco, il musical, il western o la fantascienza. Per semplicità identificherei con il termine horror tutta quella fiction in cui paura, disgusto, inspiegabilità razionale ed emozione sono predominanti. Nella loro intima essenza i film dell'orrore si basano sulla configurazione dualistica della lotta tra il Bene e il Male.

Il genere horror si può dire nato insieme al cinema, dal versante immaginifico espresso nella figura di Méliés e che ha conosciuto le sue prime forme espressive compiute durante gli anni Dieci e Venti, con l'Espressionismo tedesco ed opere quali *Il gabinetto del dottor Caligari* (1919) di Robert Wiene, *Il Golem* (1920) di Paul Wegener e Carl Boese, *Nosferatu il vampiro* (1922) di Friedrich W. Murnau, che anticiparono tematiche e figure ricorrenti sino ai nostri giorni.

Con gli Anni Trenta e la fuga dalla Germania Nazista di tecnici e artisti tedeschi, l'horror trovò terreno fertile negli Stati Uniti grazie alla Universal che a partire dal 1931 portò sullo schermo classici della letteratura fantastica quali *Frankenstein*, *Lo strano caso del Dottor Jekyll e Mr. Hyde*, *Dracula*. Caratterizzati dalla presenza di una creatura patetica, dolorosamente consapevole della propria diversità, che aspirando a suscitare affetto e comprensione è invece uccisa dall'ignoranza e dall'odio dei normali, si impongono all'attenzione generale film quali *Dracula* (1931) di Tod Browning, *La Mummia* (1932) di Karl Freund, *La moglie di Frankenstein* (1935) di James Whale.

Il successo commerciale di queste opere, spinse la Universal a perseverare su questa strada anche negli Anni Quaranta con una serie di contaminazioni tra i suoi mostri più famosi, in messe in scene sempre più libere e folli come *Frankenstein contro l'Uomo Lupo* (1942) di Roy W. Neill e *La casa degli orrori* (1945) di Erle C. Kenton. Verso un horror più adulto ove prevalesse la suspense ed un orrore suggerito e raramente mostrato puntò invece Val Lewton, produttore per conto della RKO, a cui si devono capolavori quali *Il bacio della pantera* (1942) di Jaques Tourneur e *La Iena* (1945) di Robert Wire.

Con la fine della Seconda Guerra Mondiale, la scoperta degli orrori nei campi di concentramento tedeschi e degli esperimenti dei 'mad doctors' nazisti, il cinema horror operò una sorta di auto-censura che sembrò segnare la fine del genere.

f a b i o m e l a n d r i

La sopravvivenza fu assicurata da una piccola casa di produzione inglese la Hammer, che avvalendosi di un ristretto ma affiatato gruppo di lavoro capitanato dal regista Terence Fisher e gli attori Peter Cushing e Christopher Lee, diede origine ad un immaginario ove la continua lotta tra Bene e Male altro non era che opposizione tra cultura e natura, ordine e caos, scienza e superstizione. Tra il 1956 e il 1976, la Hammer propose sette film su Frankenstein e Dracula, quattro sulla Mummia, una sull'Uomo Lupo, due trasposizioni da Jekyll.

Per venire incontro ai grandi problemi distributivi di questi film, nel 1954 nasce l'American International Picture (AIP), per conto della quale, tra il 1960 e il 1964, Roger Corman diresse una serie di film ispirati alle opere di Edgar Allan Poe. Riciclando scenografie da altri set ed avvalendosi di una serie di collaboratori fissi, operò un profondo rinnovamento delle forme narrative e tematiche del genere, trasferendo l'orrore dalle vicende e personaggi agli ambienti ossessivamente ripresi, scrutati e sezionati; illustrazioni di un mondo subcosciente, in una raffigurazione compatta ed originale del Male: *I vivi e i morti* (1960), *Il pozzo e il pendolo* (1961), *I racconti del terrore* (1961), *La vergine di cera* (1962), *La tomba di Ligeia* (1964).

Con gli anni Sessanta il genere smise di essere un fenomeno legato al solo universo anglosassone, mettendo radici in Italia con opere centrate su una mostruosità originata dalla colpa, dal peccato, dalla perversione sessuale: *I vampiri* (1957) di Riccardo Freda, *Il mulino delle donne di pietra* (1960) di Ferroni, *Danza macabra* (1963) di Antonio Margheriti. Un genere di corto respiro che sopravvisse quasi esclusivamente come sottogenere del thriller con Mario Bava (*I tre volti della paura*, 1963; *Cinque bambole per la luna d'agosto*, 1969), Dario Argento (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970; *Il gatto a nove code*, 1971; *Quattro mosche di velluto grigio*, 1972) e Pupi Avati (*La casa dalle finestre che ridono*, 1976). Tra le cinematografie europee più attive nel genere, la Spagna con il sadico erotismo di Jesus Franco in *Las Vampiras* (1970) e *Il conte Dracula* (1970).

L'evoluzione del genere è sempre coinciso con momenti della storia umana caratterizzati da profondi stati di paura, incertezza e tensione ove il fantastico, il metafisico, l'immaginario, presero il sopravvento sulla realtà ordinaria.

L'espressionismo fondava le sue radici nel primo conflitto mondiale, trovando linfa vitale nella crisi gravissima che divorò la società tedesca del periodo subito successivo. La Guerra Fredda negli Anni '40/'50 ispirò tutta una serie di film basati sul tema del mostro, dei mad-doctors delle invasioni extraterrestri, che andarono ad alimentare un isterismo collettivo latente con avvistamenti di dischi volanti ad ogni angolo del pianeta. Gli Anni Settanta videro una profonda crisi della società americana: il debito nazionale salì vorticosamente; l'invasione ingiustificata della Cambogia portò ad alcune tra le più intense e diffuse proteste della storia americana; le immagini dei corpi straziati dei soldati americani in Vietnam, l'uso di droghe e una crescente diserzione al suo interno, minarono la fiducia del popolo americano sull'opportunità della guerra; l'affare Watergate e le dimissioni del Presidente Nixon accentuarono un generale senso di inquietudine e spaesamento.

Da tutti questi elementi nacque il 'New American Horror', che

abbandonò l'orrore suggerito e d'atmosfera a favore di una rappresentazione estrema di sangue, viscere, carni maciullate che invasero ogni angolo dell'inquadratura. La paura era ora del corpo. La società si stava spersonalizzando in cambio di una maggiore fisicità. E questa fu colpita. La carne, la "debole" carne ebbe la sua punizione.

Morti viventi, assassini, massacri, corpi feriti, squartati, deformati, violenze e sangue erano gli ingredienti della maggior parte delle produzioni degli anni Settanta ed Ottanta. Una produzione che faceva perno fundamentalmente su due concetti: il gore e lo splatter.

Il primo letterariamente "sangue" ma anche "colpire" e "incornare", fini per indicare una esasperazione della violenza, del male anarchicamente trionfante, valvola di sfogo di una generazione di spettatori insofferenti e "minati" dal radicalismo dei campi universitari. Il gore garantiva tutto ciò che prometteva: una visione maschile così eccessiva e ridondante da rovesciare lo spavento nel suo contrario sino a provocare la partecipazione tifosa della platea.

Il termine splatter nacque nel 1968 per bocca di George Romero che così definì il suo *La notte dei morti viventi*, dall'onomatopeico "to splatter" che definisce lo "schizzare" del sangue e di altra materia dai corpi colpiti. Sinonimo di horror estremo, aboliva ogni remora nei confronti del sesso. La vera peculiarità era l'enfaticizzazione dell'eroticismo macabro, del legame tra orrore e amore, tra sessualità e morte. Costante era la rappresentazione di maniaci assassini che catturavano le loro vittime, le sottoponevano a umiliazioni di ogni tipo prima di giustiziarle. Nasce la mitologia dello psicocriminale, nuovo eroe delle platee cinematografiche.

Lo spettatore splatter non guardava più i delitti dall'esterno, ma ne diveniva il protagonista. Se prima c'era l'immedesimazione tra pubblico e vittima, ora lo spettatore sposava il punto di vista del criminale, grazie ad un uso sempre più spregiudicato della soggettiva, che portò alla totale coincidenza tra occhio dell'assassino e quello della cinepresa - vedi *Halloween* di John Carpenter. Vero protagonista il sangue, attraverso il quale si tentò un recupero della coscienza. La fisicità era identità, era consapevolezza: "sanguino, dunque sono!" Siamo al chi mostra di più sul terreno del Corpo. È cinema in 3-D, ove le tre "d" sono quelle delle parole "disfigurement, dismemberment, disembowelment" (deformazione, smembramento, sventramento).

I suoi artefici furono un ristretto gruppo di registi regionali, fautori di pellicole dirette ad un pubblico povero, generalmente neri e contadini, con una distribuzione sul territorio americano limitata a drive-in e campus universitari.

L'horror degli anni Settanta era soprattutto una questione di vedere. Grazie alla sua collocazione settaria e ad un pubblico smaliziato, poté da una parte fare affidamento su un linguaggio cinematografico libero dalle convenzioni attraverso un audace uso della soggettiva, un intrepido impiego del montaggio con associazioni degne di certo cinema sperimentale sovietico, effetti speciali estremi e realistici ripresi in seguito dal cinema "alto"; dall'altra portò avanti un discorso di innovazione tecnologica come l'invenzione della steady-cam, la sperimentazione di nuove lenti deformanti e make-up sempre più elaborati.

Le sue storie estreme ad alto tasso di "irrealtà" - sebbene spesso ispirati da notizie o trafiletti di cronaca nera - comportavano una sorta di schermo protettivo contro l'establishment costituito dalla censura, contro il principio di realtà fondato sulla ragione - definito da Jean Schuster in *Il Surrealismo e la*

libertà come il più compiuto tra i sistemi di oppressione del pensiero - e dalla morale puritana che impediva il trattamento di tematiche forti.

A partire da *La notte dei morti viventi* tutta un'ondata di film dell'orrore dilagò sullo schermo con *Non aprite quella porta* (1974) di Tobe Hooper, *L'ultima casa a sinistra* (1972) di Wes Craven, *Brood-La covata malefica* (1979) di David Cronenberg e *La Casa* (1982) di Sam Raimi.

Questi film non racchiudevano semplicemente una finzione, ma piuttosto fornivano la cartella clinica dei diversi stati del corpo. Jean-Luc Godard sosteneva che se vi erano tanti film pornografici, la colpa era da attribuire al cinema tradizionale incapace di filmare l'amore in modo corretto limitando questa attività a un'unica parte del corpo (la metà superiore), mentre il porno aveva il dovere di rimediare a questa mancanza occupandosi esclusivamente del resto (l'altra metà, sotto la cintura). Il cinema horror sopperì alla censura che il cinema corrente operò nei confronti delle parti e delle funzioni meno nobili del corpo: insert su una bocca che mangia e vomita, piuttosto che su una che parla o bacia. Il 'New American Horror' segnò il ritorno violento e massiccio di questo rimosso. Il corpo era di nuovo un tutto, compresi gli orifizi e tutte le funzioni. Non una superficie liscia, ridotta ad immagine della sua pelle, ma uno schermo fragile sul punto di esplodere sotto la pressione del dentro, del suo volume. Gli effetti speciali lavoravano in questo senso: fissare sulla pellicola lo spettacolo di un processo di decomposizione, il suo divenire cadavere, restituirlo sullo schermo in modo realista, verista (l'impressione di realtà). La ricerca dell'effetto e della verosimiglianza ripugnante provocò la richiesta di professionisti del trucco, sciamani del make-up, gente che poteva autorizzare ogni autore a spingersi verso il sempre più sconvolgente, l'iperrealismo. Il corpo non era più la carne viva, ma il suo contrario, la carne macellata, cioè la carne privata di desiderio. Il modello era la macelleria. All'ultimo orizzonte di questo voyeurismo morboso si profilava l'olocausto: il cinema dell'orrore era l'operazione che perpetuamente e sinistramente rimetteva in scena l'immaginario dei campi e dei carnai. L'horror ebbe il coraggio e la forza di guardare bene laddove prima c'era solo foschia e tenebra, all'interno di una società intrisa di violenza, morte e brutalità insensata. Su queste basi si è fondato e generato il cinema horror contemporaneo, che ancora oggi colora di rosso emoglobinico gli schermi di tutto il mondo.

La storia del genere horror in 13 film

Il gabinetto del dott. Caligari (*Das Kabinett des Doktor Calidari*, Germania, 1919) di Robert Wiene

Dracula (*id.*, USA, 1931) di Tod Browning

Il bacio della pantera (*Cat People*, USA, 1942) di Jaques Tourneur

L'occhio che uccide (*The Peeping Tom*, UK, 1960) di Michael Powell

Psyco (*Psycho*, USA, 1960) di Alfred Hitchcock

I vivi ed i morti (*House of Usher*, USA, 1960) di Roger Corman

La notte dei morti viventi (*Night of the Living Dead*, USA, 1968) di George A. Romero

L'Esorcista (*The Exorcist*, USA, 1973) di William Friedkin

Non aprite quella porta (*The Texas Chainsaw Massacre*, USA, 1974) di Tobe Hooper

Halloween (*id.*, USA, 1978) di John Carpenter

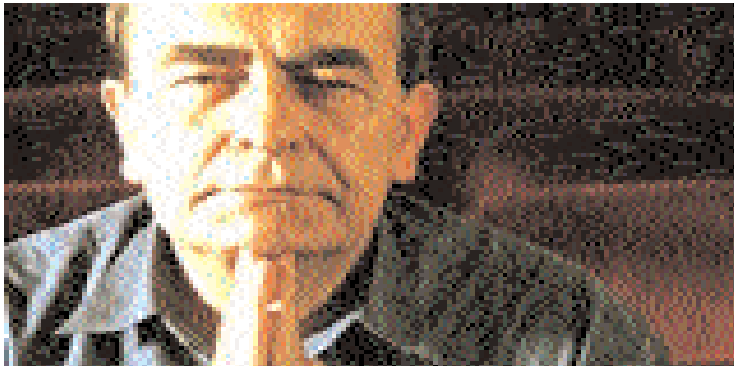
Venerdì 13 (*Friday, the 13th*, USA, 1980) di Sean Cunningham

La Casa (*Evil Dead*, USA, 1982) di Sam Raimi

Nightmare - dal profondo della notte (*A Nightmare on Elm Street*, USA, 1985) di Wes Craven

A scuola di regia con Giuseppe Bertolucci

Quello che segue è il resoconto di un laboratorio tenuto da Giuseppe Bertolucci con circa 20 studenti che frequentano il secondo anno del Corso di Laurea in 'Progettazione e gestione degli eventi e delle imprese dell'arte e dello spettacolo' della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze. Il laboratorio si è svolto presso il Polo universitario di Prato, dal 9 al 24 Aprile 2003.



La formazione e l'apprendistato

La prima riflessione di Giuseppe Bertolucci ha riguardato il passaggio dalla forma scritta, che nasce da un problema di attenzione ed è intesa come una forma di riflessione, a quella orale. Il compito del poeta e del regista, ha affermato, è quello di "rovesciare il tavolo".

Il regista ha avuto negli anni due funzioni fondamentali, una è stata compiere una evoluzione del cinema trasformandolo da "fenomeno da baraccone" a processo di narrazione del racconto, l'altra ha riguardato una evoluzione dell'organizzazione e della divisione del lavoro. "I primi registi erano bricoleur" in quanto facevano quasi tutto da soli.

Nel periodo di formazione del Bertolucci regista è da sottolineare l'importanza della figura del padre Attilio, poeta di spessore; un intellettuale con intimi rapporti con personaggi illustri del tempo come Carlo Emilio Gadda e Pier Paolo Pasolini.

Il padre è stato una figura illuminante per Giuseppe, il suo primo narratore di fiabe. Giuseppe era il personaggio delle poesie di Attilio. Questo fu da subito una dimensione fondamentale per la ricerca di una propria espressione. Il padre, come "giudice estetico supremo", gli dette un'educazione all'espressione come valore assoluto, contro o al di là della comunicazione. L'espressione è diversa dalla comunicazione, questo credo è uno dei motivi della difficoltà del rapporto fra Giuseppe e il grande pubblico. 'Credo che il dato che contraddistingue meglio la mia filmografia, dall'inizio della carriera ad oggi, sia una specie di vocazione costante che io definisco "marginalità consapevole". È una delimitazione di territorio, l'accettazione di confini ben precisi dentro i quali esercitare la propria pratica creativa' ha affermato in un' intervista.

Il regista parmense dichiara che l'espressione è frutto dell' "io", mentre la comunicazione comprende l' "io" (che si divide in "io conscio" e "io inconscio") e gli altri. Il processo creativo parte quindi dall' "io inconscio", passa per l' "io conscio", prosegue attraverso l'immaginario, quindi diventa un sistema di segni (diretti, simbolici, arbitrari, complessi) che porta al conscio dell'altro per arrivare, alla fine del percorso, all'inconscio dell'altro. A tutto questo si sommano le differenti culture, religiosi e i valori morali ed estetici dell'individuo.

Bertolucci, introducendo il suo modo di vedere l'arte della regia, individua tre presenti per un film: il presente delle riprese, il presente del racconto e il presente della produzione.

Cinque sono invece le scritture di un film: la sceneggiatura, la preparazione - "il luogo che diventa luogo" -, il momento del

simone pacini

"decoupage" (termine francese che significa dividere in piccoli pezzi attraverso il taglio e il ritaglio), il momento delle riprese ed il montaggio.

Tra il 1969 e il 1977 si colloca la fase di apprendistato, in questi anni Bertolucci fa l'aiuto-regista in due film di suo fratello Bernardo: *La strategia del ragno* (1970) e *Novecento* (1976).

Quello dell'aiuto-regista è un ruolo importante di sostegno alla regia, che ha il compito di fare lo spoglio del film, stabilendo i fabbisogni, il cast ed il controllo dei reparti, tramite indicazioni e un piano di lavorazione. Il piano di lavorazione prevede la verifica dei tempi (e la risoluzione di eventuali problemi), la funzione di fare da terminale, filtro psicologico per le tensioni e le incomprensioni (un lavoro di "coagulazione" della troupe), la direzione delle comparse e delle masse.

Tra gli altri ruoli che lavorano dietro un'opera cinematografica, fondamentale è la figura della segretaria di produzione, che ha il compito di stabilire il "timing", la "continuity" del film (l'attenzione per gli oggetti, gli arredamenti, i costumi), la sintassi dell'inquadratura, la divisione del film per inquadrature, e di redigere il diario di produzione (che è uno strumento importante a livello legale).

In *Novecento* Giuseppe lavora anche alla sceneggiatura insieme a suo fratello Bernardo e a Kim Arcalli. La sceneggiatura, prosegue il regista parmense, ha un uso conoscitivo, un mercato ("la praticabilità del prodotto"), un uso produttivo e uno creativo. Un'altra sua funzione è lo spoglio delle azioni che portano al piano di lavorazione. I momenti della sceneggiatura sono: l'idea, il soggetto (la struttura narrativa essenziale), il "treatment" (un film già delineato scena per scena ma senza dialoghi) e la sceneggiatura vera e propria (con i dialoghi e i modi di ripresa). Il film non è la sua sceneggiatura, la quale ha come requisiti la struttura narrativa (senza contraddizioni), la precisazione dei personaggi e i dialoghi. È inoltre divisa in scene, specificando gli ambienti e le indicazioni temporali.

I rischi della stesura di una sceneggiatura sono quello di "scrivere belle frasi ma intraducibili", quello di "fare una narrazione teatrale" (drammaturgicamente troppo forte) e quello di "fare una previsione totale". La sceneggiatura è però il "momento cruciale del metabolismo creativo".

Infine Bertolucci accenna alle tecniche di regia per girare di notte: la notte "a cavallo", che viene girata al crepuscolo, e la notte "americana", girata di giorno.

I "comici del disagio"

Il rapporto tra Giuseppe Bertolucci e Roberto Benigni nasce nel periodo del teatro d'immagine, a Roma nel 1975, grazie al monologo *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*. Questo spettacolo, che è un esperimento di "imbalsamazione totale dell'attore", vede Benigni-attore nel ruolo del paziente e Bertolucci-regista in quello del terapeuta. Bertolucci farà solo monologhi in teatro, indagandosi se questa forma sia la massima espansione teatrale o un "non-teatro".

Benigni metteva in scena racconti di vita quotidiana attraverso un personaggio "fool" del sottoproletariato pratese con l'idea del sogno consumistico e con una madre cattiva e punitiva.

Quello di Bertolucci e Benigni è un teatro di parola, comico, basato sull'attore, che si opponeva fortemente al teatro di avanguardia romano degli anni Settanta e che poneva l'attenzione sul dialetto toscano. *Cioni Mario* ebbe rapidamente un forte successo. In seguito la coppia fece, in Rai, l'esperienza di *Televacca*, un programma "contadino-surreale", per poi approdare a *Vita da Cioni*, una fiction mista tra pessimismo e umorismo con tre monologhi di Benigni.

Questa esperienza porterà i due al tono comico-tragico di *Berlinguer ti voglio bene* (1977) primo lungometraggio di Benigni attore e di Bertolucci regista. Le caratteristiche e i temi di questo film sono: la lingua toscana, l'ambientazione sottoproletaria e la disoccupazione, il suono in presa diretta (una novità per quegli anni), una cultura familiare arcaica e l'utopia comunista.

Berlinguer ti voglio bene vede il paesaggio protagonista, "tra idillio contadino e prime industrie", non è un film politico ma un film "a tesi". È importante il dato antropologico che si evince, che cerca la complicità del pubblico. "Un piede nel medioevo, uno nel consumismo e uno nel comunismo" afferma Bertolucci. Riprendendo il tema del suono diretto, parla della legittimità del doppiaggio, una "simulazione" che però offre la possibilità al pubblico di ben comprendere. A tale proposito cita la corrente favorevole al sottotitolaggio, che genera un valore estetico, comprensiva di artisti e addetti ai lavori, e quella del doppiaggio, che genera un valore prettamente d'uso, comprendente i produttori. Con il sottotitolaggio lo spettatore ha un rapporto parziale con un soggetto integro, mentre col doppiaggio ne ha uno completo con un soggetto "manomesso". Il film doppiato "è un altro film" che quindi genera problemi con il diritto d'autore, problemi dello spettatore e problemi dell'opera.

Alla fine degli anni Settanta debutta una nuova generazione di comici (Benigni, Troisi, Verdone, Nichetti), una sorta di industria cinematografica che segna la fine dei comici della commedia all'italiana e coincide con la diffusione della televisione commerciale. Questi nuovi comici, infatti, provengono tutti da esperienze nel varietà e nel cabaret e sono "registi di sé stessi", in quanto la televisione rappresenta il "grado zero" della scrittura cinematografica.

Il percorso comico di Giuseppe Bertolucci si completa con *I cammelli* (1988) e *Troppo sole* (1994), nei quali lavora con la generazione successiva ai comici già nominati, che nasce in televisione e vede due esponenti di spicco in Paolo Rossi e Sabina Guzzanti, i "comici del disagio", interpreti dei due film citati e frutto di attente contaminazioni tra tragico e comico, tra alto (ideologia) e basso e quindi tra ideologia e comico.

La generazione di Bertolucci debutta nel periodo di crisi del sistema cinema/televisione (fine anni Settanta) che coincide con l'avvento della televisione privata. Il cinema "spazzatura" mette in difficoltà il cinema d'autore italiano che è quindi caratterizzato da una scarsa produzione.

La televisione

Il lavoro televisivo è stato fondamentale nella carriera di Giuseppe, con esperienze in tutti i generi, tra cui alcune fiction come *Andare e venire* (1971), *Una vita in gioco* (1992), *Il mago, il re e la regina* (1997) un documentario musicale girato nel backstage del Macbeth diretto da Riccardo Muti ed edizioni televisive di spettacoli teatrali.

Negli anni Sessanta la Rai attuava un servizio pubblico e un progetto pedagogico di valorizzazione della lingua e della cultura. Negli anni Settanta nacquero le televisioni commerciali locali e poi la Fininvest; la televisione diventò un contenitore di pubblicità, fu "spettacolarizzata" e fece nascere un certa "società dello spettacolo" che si fondava sulla legge della "televisione come legittimazio-

ne della realtà". Nacquero i primi problemi di audience.

Nello stesso periodo ci fu uno sconvolgimento del sistema cinematografico con la nascita di problemi di censura e di autocensura e la necessità di differenziazione dell'offerta.

La televisione si configurava più sul modello teatrale che su quello cinematografico, cioè sul modello di un monitoraggio senza regia, senza io narrante e di forte trasgressione rispetto alla grammatica cinematografica.

Da sottolineare, nella continua ricerca di affrontare tutti i generi, i documentari "antropologici" di Bertolucci che sono stati: *Se non è ancora la felicità* (1976), *Panni sporchi* (1980), *Il perché e il per come* (1987). Il fine di questi documentari è quello di testimoniare ed esplorare le persone (giovani comunisti, "drop out" alla stazione di Milano, tossicodipendenti) ed il loro senso comune, facendoli parlare da esseri pensanti. Il grande uso del piano sequenza in *Panni sporchi* introduce questo tema: esso è "molto teatrale" ed è diventata la bandiera del cinema di regia dal neorealismo in poi, ma rappresenta la "mortificazione del montaggio".

Le costanti di questi tre lavori sono state l'unicità di luogo e la struttura alfabetica, necessarie "per creare un partitura di un testo musicale". Il documentario per Bertolucci rappresenta la "drammaturgia della non finzione". Afferma infine che "il documentario d'autore non esiste più nella televisione attuale, esiste solo il documentario giornalistico".

Il digitale

Con *L'amore probabilmente* (2000) Bertolucci indaga per la prima volta l'universo del digitale, che fa capolino durante gli anni Ottanta, periodo nel quale il video analogico viene utilizzato per i sopralluoghi dei film e per il casting ed il controllo video modifica il modo di stare sul set degli attori.

Le riprese ed il montaggio de *L'amore probabilmente* vengono fatte in digitale, che Bertolucci definisce "un'alternativa possibile". Comporta la possibilità di abbattimento della messa in scena, di scrittura come "previsione per inquadrature di una sequenza", di ripresa diretta e suo successivo monitoraggio, di superamento del "decoupage".

Essenziale è il cambiamento dell'organizzazione del lavoro: più tempo per le riprese e meno per l'allestimento con conseguente riduzione della troupe. Il lavoro con gli attori presenta una nuova offerta: l'attore diventa il centro di gravità e si assiste al dilatamento dell'espressione. Lo spazio dell'espressione diventa un set a 360 gradi a disposizione dell'attore. C'è un maggior impegno e un cambiamento del rapporto tra attore e telecamera - "più intimità".

Il passaggio dalla moviola al computer non solo mette in crisi la meccanica, la manualità e il lavoro dei montatori, ma cambia anche il concetto stesso di regia. Il digitale rende il cinema immortale, non deperibile.

Filmografia

- 1977 *Berlinguer ti voglio bene*
- 1980 *Oggetti smarriti*
- 1984 *Segreti segreti*
- 1986 *Tuttobenigni*
- 1987 *Strana la vita*
- 1988 *I cammelli*
- 1989 *Amori in corso*
- 1991 *La domenica specialmente*
- 1994 *Troppo sole*
- 1999 *Il dolce rumore della vita*
- 2000 *L'amore probabilmente*
- 2002 *Luparella*
- 2003 *Segni particolari - appunti per un film sull'Emilia Romagna*

Le regole dell'attrazione

sara lucarini



Autunno 1985. Le vite di Sean, Paul, Lauren e Victor si incrociano nell'università di Camden, nel New Hampshire. Ma le norme della scuola sono messe da parte dalle "regole dell'attrazione" del titolo, cioè dalle leggi che governano l'approccio all'altro (e allo stesso) sesso, che portano a scegliere un partner diverso per ogni notte, che rendono le feste del venerdì un consueto gioco della seduzione, in cui ognuno è cacciatore e

preda. Il tutto contornato da fiumi di alcool, coca, spinelli e dalla ricerca di qualsiasi tipo di droga che porti a "sballare".

La scrittura ha un andamento cinematografico, proponendo una storia tutta narrata in soggettiva, in cui ogni personaggio racconta la propria versione dei fatti.

Quattro soggettive montate l'una di seguito all'altra per un'unica realtà, alla quale non sempre viene data una spiegazione univoca. Bret Easton Ellis attua una dettagliata descrizione della degradazione (morale e fisica) della New York anni '80, prendendo come esempi i figli dello strato sociale più benestante, dal quale hanno appreso il culto sviscerale per il corpo ed un'assoluta mancanza di prospettive per il futuro. I genitori non sono protagonisti delle vicende, non rientrano mai nella narrazione. Le poche volte che appaiono, risultano essere personaggi impotenti di fronte alla colpa della loro assenza. Ecco perché il divorzio è vissuto come normalità e la notizia di un padre e di una madre ancora sposati viene accolto con molto stupore.

Si parla di aborto, anticoncezionali, suicidi, omosessualità, ma tutto è vissuto con assoluta normalità. L'anormalità risiede nella ricerca di un rapporto stabile, di un po' d'affetto disinteressato e non appannato dalle droghe, nel frequentare le lezioni, nell'essere ancora vergine. La narrazione si muove costantemente sul filo sottile dell'indifferenza - 'Ecco a cosa ci si è ridotti tutti: indifferenza' ammetterà Victor - in cui il bisogno d'affetto dei vari personaggi è solo accennato. Sono flash. Sprazzi di lucidità. Attimi che cercano di spingere i ragazzi oltre l'istinto della pura attrazione. Proprio in tali attimi emergono delle domande - 'Perché non mi ami, Lauren?' -, che però subito vengono repressi, lasciandole senza risposta.

Uno dei personaggi principali del libro, Sean Bateman, non è altro che il fratello minore di Patrick, protagonista del successivo *American Psycho* (2001), in cui Ellis continua l'analisi e la denuncia della degradazione di questi figli di papà, occupandosi non più degli adolescenti, ma di ragazzi adulti. I due fratelli si incontrano in entrambi i libri, anticipando e successivamente confermando la loro rivalità e la loro totale incapacità di

provare sentimenti fraterni. Quattordici anni dopo la prima edizione del libro, ha fatto una breve apparizione nei cinema anche l'adattamento cinematografico di Roger Avary (già sceneggiatore di *Pulp Fiction* e regista di *Killing Zoe*), che risulta essere molto aderente alla fonte scritta, soprattutto per quanto riguarda i dialoghi ed alcune situazioni. Ma alcune parti sono state omesse o modificate, scelta che il regista ha fatto forse per rendere più fluida la narrazione, a discapito però dell'effetto finale. Nel film sono state tagliate delle parti e tralasciati alcuni dettagli che, per chi non ha letto il

libro, rendono la narrazione piena di particolari insignificanti. Inoltre Roger Avary ha deciso di ambientare il film ai giorni nostri, perdendo quella ferocia e quella satira alla gioventù del periodo reaganiano che nel libro era lampante. Nell'ambientazione si risente molto dei telefilm per teen-agers degli ultimi anni (*Beverly Hills 90210* per esempio), di film come *American Pie* o *Maia College*, della generazione di MTV, ma non rende la tragicità del vuoto di quelle esistenze, che invece nel libro riesce ad affiorare a tratti, a colpire e subito a tornare indietro. In quei ragazzi che attraversano i lunghi corridoi seguiti dalla macchina da presa c'è la sospensione del tempo e l'attesa che qualcosa succeda (in lontananza ricorda la macchina da presa di *Elephant*), ma la narrazione è un susseguirsi di fatti senza pensieri. Non c'è introspezione psicologica, si capta da lontano l'assenza d'ideali, ma non c'è un approfondimento. Gli stessi modi di dire, che nel libro sono elementi caratterizzanti dei personaggi, perdono sullo schermo la loro efficacia.

A livello registico ci sono delle belle trovate, come l'utilizzo del rewind per riavvolgere il tutto e dare alla narrazione un senso circolare, o lo split-screen che raddoppia l'immagine sullo schermo. E per fortuna nel film è stata mantenuta la battuta che dà il senso a tutta la storia: 'Cosa significa conoscermi? Nessuno mai conosce nessuno. Mai. Tu non mi conoscerai mai.' L'affermazione rimane in bilico tra il rimprovero, l'amarezza per una tale realtà e la rassegnazione alla solitudine nella quale questi ragazzi tentano (e scelgono) di vivere. Rock'n'roll.

Bret Easton Ellis: bibliografia

- 1985 Meno di Zero (Einaudi, pag. 185)
- 1988 Le regole dell'attrazione (Einaudi, pag. 260)
- 1991 American Psycho (Einaudi, pag. 517)
- 1994 Acqua dal sole (Bompiani, pag. 228)
- 1999 Glamorama (Einaudi, pag. 735)

The Box	
The Rules of Attraction	
Autore.....	Bret Easton Ellis
Prima Edizione.....	1988
Pagine.....	260
Edizioni.....	Einaudi
Regia.....	Roger Avary
Sceneggiatura.....	Roger Avary
Fotografia	Robert Brinkmann
Montaggio	Sharon Rutter
Musiche	Tomandandy
Interpreti.....	James Van Der Beek Shannyn Sossamon Faye Dunaway
Produzione	USA
Anno	2002
Durata	110'
Distribuzione Italiana.....	Eagles



The Company				
2003	USA	Musicale	112'	
Regia	Robert Altman			
Sceneggiatura.....	Barbara Turner			
Interpreti	Neve Campbell Malcom McDowell James Franco			
Produzione	Davis Levy, Killer Films			
Distribuzione Italiana.....	Medusa Film			

Linee flessuose che si stagliano su uno sfondo nero, corpi che fremono sotto la fatica e la tensione, tendini che si spezzano sotto la pressione di corpi.

Robert Altman ci porta dietro le quinte del Joffrey Ballet di Chicago, accompagnandoci per mano negli uffici manageriali dove si discutono e contrattano soldi e talenti, nelle sale prove dove si progettano e realizzano i numeri coreografici, sul palcoscenico dove la fatica, il talento, l'ambizione prendono forma in un flusso di corpi sudati, sorrisi forzati, muscoli in tensione. Sotto la direzione "paternalistica dittatoriale" di Mr A. (Malcom McDowell, finalmente libero da ruoli di psicopatico assassino) l'oscuro lavoro di coreografi, ballerini, scenografi viene finemente descritto e rappresentato attraverso uno stile falso-documentaristico, con una macchina da presa mobile e flessuosa che oscilla tra il palcoscenico ed il dietro le quinte senza soluzione di continuità. Ed è proprio la macchina teatrale che Altman descrive con grazia ed ironico distacco facilitato dall'estraneità al mondo rappresentato. Assistiamo così alla "ragionata" confusione che si scatena durante la messa-in-scena, ai tempi militari cadenzati dal direttore di scena, alla frenesia dei cambi costumi, al riscaldamento dei ballerini, alla macchina scenica solitamente nascosta agli occhi dello spettatore teatrale dal velluto rosso del sipario.

Scritto dall'ex ragazza urlante della trilogia horror SCREAM, ex ballerina del National Ballet of Canada, Neve Campbell, *The Company* rappresenta un interessante viaggio all'interno del mondo della danza e dello show business americano. Più *Chorus Line* che non *Saranno Famosi*, una gioia per gli occhi da gustare liberando la mente e lasciando che forme, linee, colori, musica ci conquistino lentamente, a poco a poco. Voto: 8

effemme



School of Rock				
2003	USA	Commedia	108'	
Regia	Richard Linklater			
Sceneggiatura.....	Mike White			
Interpreti	Jack Black Joan Cusack Mike White			
Produzione	Scott Rudin			
Distribuzione Italiana.....	UIP			

Basta studiare, adesso facciamo del Rock! Jack Black qui non recita, la parte se la sente addosso, la musica è davvero la sua vita e la si scorge in ogni sua straripante espressione. Nulla di originale nei contenuti, la storia infatti è misera di idee ma assolutamente coinvolgente! L'incredibile passione del grasso pazzo carismatico protagonista irrompe nella vita austera e

rigida di una scuola elementare privata. I piccoli talentuosi alunni, abituati a ben altra musica, verranno "rapiti" dal Rock dei Ramones, Who, Sex Pistols, Led Zeppelin. In alcuni brevi passaggi si ride di brutto e arrivati alla fine neanche il mielo-so scontato finale dispiace. La musica come unico strumento per cambiare il mondo, contro il potente! Aaaaah fosse davvero così... VOTO: 7,3

Kavus

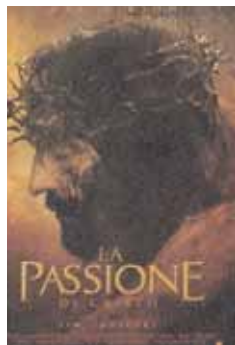


A/R Andata + Ritorno				
2004	ITALIA	Commedia	86'	
Regia	Marco Ponti			
Sceneggiatura.....	Marco Ponti			
Interpreti	Libero De Rienzo Vanessa Incontrada Kabir Bedi Remo Girone			
Distribuzione Italiana.....	O1 Distribution			

Il film comincia dove ci eravamo lasciati. Torino. *Santa Maradona*. Bart si è dato una smossa. Non vive più con Andrea. Lavora qua e là. Fa il pony express ma sotto Natale per arrotondare, il Babbo Natale in un centro commerciale. Forse per questo ora si fa chiamare Dante, forse perché un po' si vergogna. Il vecchio Bartolomeo non si sarebbe mai piegato a chi lo avrebbe voluto parte integrante di un Sistema. Dante vive solo, ha un affitto, ha un debito con la Mala del quartiere che si ingrossa di giorno in giorno. Non gli amici slavi del vecchio padrone di casa, che al massimo gli spezzavano le gambe, ma una vera (s)gang, con pistole puntate alla testa. E allora ecco che Dante torna ad essere Bart, quello che davanti alle difficoltà sfugge. Si parte. Via da Torino. Via dalle responsabilità. Sola andata. Barcellona. Ramblas e un po' di soldi per provare a fare il giro del mondo, per provare a non tornare più. Tra il dire e il fare c'è di mezzo una valigia, la narcotici, un grosso equivoco e la polizia penitenziaria. Senza più un Euro in questo mondo si può solo tornare dalla gente che conosci e che ti sta vicino per quello che sei, non per quello che hai. Dante può solo tornare a Torino. Con tutte le insidie che gli riserverà. Chissà Bart che avrebbe fatto. Dante sa che deve stare attento. Non sa però che nel suo letto troverà Nina. E ci farà l'amore. Nina è una dolce hostess finita nella sua casa grazie all'amico Tolstoj, un facchino indiano dal comportamento regale. Nina è predisposta ad amare. Ma per Dante non è tempo per l'amore. Ora deve restituire 30.000 euro, interessi compresi. Bart, alla faccia di tutti, avrebbe trovato una soluzione di comodo per vivere la sua favola. Dante no. La faccenda si complica. In che modo riuscire a saldare il debito ed essere pronti e liberi di amare? Ci sono 5 modi. Quattro improponibili, uno rischioso. Ma in fondo non era quello che mancava per movimentare la vita di Bart fatta di pelota e Playstation? Sì, Bart ha rubato un libro, ma vuoi mettere con l'organizzazione di un colpo milionario? E se non riesce? Non fa niente, Dante ha deciso. Non si torna indietro, vive per sentirsi vivo. E, comunque andrà, sarà pronto anche lui per Nina.

Al secondo film, Ponti realizza un raro esempio di cinema italiano in cui più generi si mescolano tra di loro. La commedia che diviene poliziesco all'italiana che diventa action. Il tutto condito e sostenuto da trovate geniali, da una sceneggiatura folle quanto basta, da dialoghi difficilmente banali.

eddiemile



La passione di Cristo			
2004	USA	Drammatico	126'
Regia	Mel Gibson		
Sceneggiatura.....	Benedict Fitzgerald Mel Gibson		
Interpreti	Jim Caviezel Maia Morgenstern Rosalinda Celentano Luca Lionello		
Distribuzione Italiana.....	Eagle		

Le ultime dodici ore di vita di Gesù, dall'arresto nell'orto dei Getsemani alla morte sulla croce, raccontate senza sconti, mostrando tutto, dalla fustigazione al calvario della Via Crucis all'agonia sulla croce. Senza sconti, perché è così che andava. È così che è morto Gesù e tutti gli altri che hanno patito la sofferenza della crocifissione, uno dei mezzi di tortura più usati nel periodo.

Si è discusso molto sulla violenza di questo film, sul fatto che fosse "inopportuno" mostrare tutta quella sofferenza. È sicuramente molto crudo, ma niente di insopportabile. È semplicemente ciò che era. In questo realismo il film ha quasi un'impronta "documentaristica", rafforzata dalla scelta di girare in latino e aramaico, che contribuisce a dare quasi l'idea della registrazione in diretta degli avvenimenti.

Ma il film non è solo questo, ma molto di più. Il rapporto fra Maria e Gesù, il gioco di sguardi fra i due rendono perfettamente l'intensità del loro rapporto, quello tra un figlio e una madre che assiste impotente alla sua agonia e di fronte all'enormità della perdita vede vacillare la propria fede. Splendide le soggettive attraverso cui vediamo con gli occhi di Gesù l'ascesa al Golgota, con le quali la sua sofferenza è resa benissimo grazie al rallenti e allo sfocato. Le riprese, le inquadrature e la fotografia hanno una forza tutta loro: la goccia d'acqua che cade dall'alto simboleggiando il pianto di Dio per la morte del Figlio, Gesù che abbraccia la croce, il luccichio del sangue. Tutte cose che resteranno impresse nella mente degli spettatori. Riguardo all'accusa di antisemitismo, il film mostra ciò che è scritto nel Vangelo: alcuni sacerdoti ebrei decisero di condannare Gesù perché invidiosi e spaventati dal fatto che la massa del popolo ebraico lo seguisse, e timorosi di perdere quindi la loro autorità. Il popolo ebreo non voleva la condanna di Gesù, tanto che l'arresto fu effettuato di notte, di nascosto, per non scatenare tumulti. Lungo la Via Crucis molte persone piangono e si disperano per lui. Casomai la rabbia dello spettatore si concentra su chi effettua materialmente le torture su Gesù: i centurioni romani.

Stella



Kill Bill Vol. 2			
2004	USA	Azione	136'
Regia	Quentin Tarantino		
Sceneggiatura.....	Quentin Tarantino		
Interpreti	Uma Thurman David Carradine Daryl Hannah Michael Madsen		
Produzione	A Band Apart/Miramax		
Distribuzione Italiana.....	Miramax		

Che bello scherzo ci ha fatto Quentin!
Noi tutti lì ad aspettarci nuovi oceani di sangue a rubinetto,

effetti pulp a volontà, credendo che questo Vol. 2 fosse solo la prosecuzione di un discorso interrotto per mancanza di tempo. E invece. Tutto si asciuga, si sfronda dai bei virtuosismi del Vol. 1, messi lì a bella posta per tararci in inganno, per condurci per l'ennesima volta fuori strada, come pochi hanno saputo fare ultimamente con l'abilità di Tarantino. Questa seconda parte è un trionfo della "tragedia", del dilemma morale, dello scontro-incontro continuo fra personaggi resuscitati magicamente dal bestiario di Sergio Leone (idolo tarantiniano per eccellenza, che fa capolino più di una volta!). Si è parlato, a ragione, di Shakespeare, perché dai tempi delle *Iene* Tarantino non era così shakespeariano. Ogni morte, ogni contrappasso ha una sua ragion d'essere, e se "Vol. 1" ci ha ricordato cosa sa fare Tarantino, "Vol. 2" ci ricorda chi è.

Matteo Lenzi



Dopo mezzanotte			
2003	ITALIA	Commedia	90'
Regia	Davide Ferrario		
Sceneggiatura.....	Davide Ferrario		
Interpreti	Giorgio Pasotti Fabio Troiano Francesca Picozza Francesca Inaudi		
Distribuzione Italiana.....	Medusa		

"Le storie sono come la polvere..."

Torino vive di giorno, lavora, si muove. Una città in piena attività. Poi, dopo mezzanotte, la magia. Ultimo (capo)lavoro di Davide Ferrario che rende omaggio al cinema e alle sue meraviglie, al passato, alle storie che nessuno ricorda ma delle quali siamo tutti figli. Primo tra tutti Buster Keaton (dedica sui titoli di coda). Il film è una semplice, piacevole e surreale favola metropolitana. Martino è il custode del museo del cinema di Torino, sito dentro la Mole Antonelliana. La sera si siede sulla poltrona della sala e dopo aver scelto una vecchia pellicola dall'archivio, la guarda con gli occhi di un bambino srotolando al tempo stesso il film della propria vita. L'intreccio si artocolerà poi con Amanda e "l'angelo", un ladro molto particolare di auto col sogno della Jaguar. Ferrario parla con le immagini. Sono loro le vere protagoniste. Il passato e il presente s'intrecciano. Dal 1895 ad oggi il cinema resiste e ci fa sognare. Per poi dimenticare tutto nuovamente e riniziare. Come l'amore. Tutti si fanno del male ma poi si perdono nuovamente. Ferrario arriva tra il cuore e il cervello. Nella gola. Sensuale e ingenuo. Consapevole e ironico. Le riprese sghembe e storte, i montaggi frammentati usando i fotogrammi interrotti. È il Ferrario di sempre ma anche il Ferrario + "maturo". Dosa bene immagini, testo e musiche. Riesce a tenere alto l'interesse fino in fondo senza essere pesante o assolutista (come in "anime fiammeggianti"). Miscela le musiche su una Torino splendida tra luci ed ombre. La pellicola è un funambolo che cammina silenzioso sulla corda a 100 metri da terre. Anche i silenzi e le cose non dette creano curiosità e fremito. Girato in digitale ad alta risoluzione, i colori non mollano lasciandosi gustare caldi senza la freddezza del computer. Un film intimo, umile ed originale. Scritto, prodotto e diretto da Davide Ferrario, un elogio al tempo odierno, dove tutti copiano da tutti e si realizzano libri-filmici in continuazione. Se siete amanti del Blockbuster style evitatelo come la peste. Se amate il cinema con la C maiuscola occhio a non scottarvi.

lasagomadicartone

- Ma non capisci proprio niente Osgood! Sono un uomo! - Be ...nessuno è perfetto! -
da A qualcuno piace caldo (Billy Wilder, USA, 1959)

Hal Hartley, USA, 1991

Trust - Fidati

Siti consigliati dalla redazione de "Il Grido"

Cinema.it

Sito italiano fra i più aggiornati e validi sulle novità cinematografiche.
Ricco di interessanti contributi critici.

www.cinema.supereva.it

Drammaturgia

Un portale dedicato a cinema, teatro, opera, danza, arte, sport e televisione che contiene saggi e collaborazioni di vari docenti della Facoltà di Lettere di Firenze e recensioni su film, spettacoli, riviste e libri.

www.drammaturgia.it

Horror.com

Uno dei più completi siti di cinema e cultura horror.

www.horror.com

Horror Cult

Notizie, rassegne, vendita VHS o DVD introvabili. Per appassionati.

www.horrorcult.com

Fangoria

La Bibbia del genere horror, il New York Times dello splatter e del gore.

www.fangoria.com

Cineteca di Bologna

Sito della Cineteca del Comune di Bologna.

www.cinetecadibologna.it

Stanley Kubrick

Sito ufficiale del grande regista newyorkese.

www.kubrickfilms.warnerbros.com

CAPALBIO cinema

INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL

30 GIUGNO - 4 LUGLIO 2004

CONCORSO INTERNAZIONALE
OMAGGIO AL BRASILE - VITTORIO DE SETA
BRIVIDI DI MEZZANOTTE

SHORT IS MORE - VIDEOCLIP A CAPALBIO CINEMA

www.capalbiodicinema.com



PRATOMETRAGGI!

I edizione

Prato, 8 - 9 giugno 2004

PRATOMETRAGGI - festival pratese di cortometraggi - è ideato da Maurizio Milo, Matteo Burioni e Alice Alferj, realizzato dall'Associazione Culturale "PratoCinema", con la collaborazione della scuola di Cinema "Anna Magnani" di Prato.

Anche per questa edizione **Pratometrageggi** vuole valorizzare il Cinema delle Idee. Alla mancanza dei grandi mezzi del Cinema, il Cortometraggio supplisce con l'entusiasmo e la creatività di un'idea forte, sviluppando con mezzi indipendenti la propria poetica cinematografica.

Il Festival si terrà nella splendida cornice del **Castello dell'Imperatore a Prato l' 8 ed il 9 giugno**.

Venti corti in concorso, senza preclusione di generi e stili, della durata massima di 15 minuti, la cui paternità registica o produttiva sia italiana.

La Giuria di Pratometrageggi, composta da attori, registi, critici, docenti universitari o esperti assegnerà il premio al Miglior Cortometraggio. Il pubblico sarà invitato ad esprimere una preferenza sui corti in Concorso.

Per ulteriori informazioni: info@pratometrageggi.it

Vi aspettiamo numerosi...

www.pratometrageggi.it

Altricorti Rassegna itinerante di cortometraggi

AltriMondi è un' Associazione Culturale che organizza spettacoli ed eventi (cinema, teatro, musica, arte) allo scopo di unire persone e realtà che non si conoscono, lontane, ma unite dalla voglia di comunicare, confrontarsi e creare.

Tra gli eventi in programma la rassegna **AltriCorti**, che ha come scopo quello di dare la maggiore visibilità possibile a lavori video di ogni genere, ai giovani artisti, registi, attori. Dopo la tappa Bolognese del **20 Maggio** presso il **caffè d'arte "Duchamp"**, la rassegna si sposterà a **Montemurlo (Prato) il 27 Maggio alle ore 21.30 presso la Sala C. Banti, Piazza della Libertà**. Vi aspettiamo tutti..

Per informazioni e contatti:

altrimondi@fastwebnet.it tel. 051/18890344

Titoli di coda

Redazioneilgridodeifdc@tiscali.it

direzione

simone pacini.....simopac@tiscali.it

fabio melandri (effemme)..... fabiomelandri@tiscali.it

redazione

giacopo angiolini (hotter).....sberla17@tiscali.it

sara lucarinicassiopea79@interfree.it

giulia marcucci.....giulia.marcucci@infinito.it

maurizio milo (eddiemile).....eddiemile@yahoo.it

giuseppe panellagiuseppe-1955@libero.it

hanno collaborato a questo numero matteo lenzi, alessandro antonelli, kavus, stella, lasagomadicartone

Desideri collaborare al prossimo numero de **Il Grido dei fattidicinema**? Hai del materiale pronto? Scrivi alla redazione!

Desideri iscriverti o iscrivere un tuo amico a fattidicinema? Visita <http://it.groups.yahoo.com/group/fattidicinema/>

Per scaricare in formato pdf Il GRIDO dei fattidicinema www.bandeapart.org/Il_grido/Il_grido01.pdf

La redazione ringrazia la Susanna Cavicchi Hoffmann Editore per la fiducia riposta nel progetto de IL GRIDO dei fattidicinema.