

**Serafino Murri**

# **RITRATTI POLAROID**

**10 anni di ritratti cinematografici  
su "Filmmaker's Magazine"**

## **L'UOMO SENZA FRONZOLI: IMPRESSIONI SUL SIGNOR KAURISMAKI (AKI), REGISTA FINLANDESE**

In un panorama cinematografico che oscilla spaventosamente tra le piroette tecnicistiche del Grande Intrattenimento e la scarsità di un cinema delle cere che si vuole d'autore ma per lo più è stanca rifrittura di vecchie cotolette semicolte, il signor Aki Kaurismaki da Orimattila, Finlandia, cinquant'anni da poco compiuti e lo scandaloso vanto di scrivere, girare e portare i propri film per il mondo con la massima naturalezza a lui congeniale, e cioè da completamente ubriaco, ricopre un ruolo di outsider ormai divenuto proverbiale, ammantato com'è delle sue contraddizioni estetiche e personali come di una corazza per difendersi dalla gioiosa volgarità del mondo.

Sprezzante e struggente, cinico e dolce entomologo della farsetta sociale, devoto ad ogni forma di marginalità come unica difesa dall'idiozia imperante, Kaurismaki ha saputo rovistare nella discarica dell'esistenza per recuperare le carabattole della bellezza in momenti di commozione che somigliano alle celebri perle sparse nella melmosa greppia dei porci. Lo ha fatto, per esempio, inscenando un "on the road" ridicolo e abbruttito con i Leningrad Cowboys (*Leningrad Cowboys Go America*), mostrando il connubio irresistibile tra ridicolo e speranza nella mimesi goliardica del carisma rockettaro, rendendo la musica il perfetto contrario del complemento cosmetico che è divenuta nella cultura da videoclip dell'immagine. Lo ha fatto in *Juha*, film muto di parole ma non di suoni e carico di crepuscolare violenza della vita, togliendo al dialogo la sua forza imperativa che devasta dal '27 la capacità delle immagini di esprimere qualcosa che non sia il derivato di un discorso, l'ossequio di una ragionata banalità. Quel che più colpisce insomma di questo giovanottone nordico, nella sua oscillazione che (basta assistere a una sua conferenza stampa, per rendersene conto) surclassa il nonsenso di un Benigni degli esordi passando dalla battuta demenziale al distillato di una filosofia spiazzante e irresistibile, è insomma quanto sia riuscito a prendere le distanze dal suo stesso ruolo di filmmaker

autoprodotto (con il fratello maggiore ma minore nel talento Mika), gettando un'ombra di serio e spocchioso lestofantismo persino sul maggiore degli apostoli della "differenza nordica" Von Trier, parimenti cinico, ma incapace di non immedesimarsi nell'antico, desueto ruolo dell'antagonista delle normalità. I personaggi di Kaurismaki (a cominciare dagli ultimi, "uomo senza passato" in primis) sono come svuotati delle ragioni della vita, persino dell'orgoglio incosciente della resistenza di una residua umanità arcaicamente simile a se stessa, che tanto ha incantato gli utopisti alla Pasolini, sostenitori dell'innocenza delle sottoculture. Imbambolati e privi di ogni fierezza, si aggirano come ombre in un nirvana di obnubilamento e degradazione, dove ogni minimo sussulto del cuore diventa un'inondazione stupefacente, un'inattesa, miracolosa rinascita di un'illusione di poter sussistere in un mondo che nega il diritto a essere a tutto ciò che non si integra nella mediocre dignità del buonsenso. Le loro battaglie sono piene di solitudine e assuefazione al nulla, come quelle di tanti piccoli e inconsapevoli guru privati di una storia e di un ruolo, granelli di polvere nel titanico e distante ingranaggio del mondo. Persino i temi sociali smettono, nei film di Kaurismaki, la loro valenza para-rivoluzionaria. La disoccupazione di *Nuvole in viaggio* è una condizione, non la base di una possibile rivendicazione. Ma ancora di più, la donchisciottesca battaglia del gruppo di homeless di nome "Frank" che in *Calamari Union* decidono la presa della loro personale Pastiglia (un quartiere ricco di Helsinki) attorno ai fuochi della loro sussistenza, rivela con agghiacciante precisione e con i toni della pochade la tragedia circolare del Novecento, quella di un'utopia della rivoluzione che in assenza di una presa di coscienza si trasforma, nel momento stesso in cui viene formulata attorno ad un oggetto concreto d'azione, in una bieca marachella ai danni di qualcun altro destinata a fallire o nei fatti, o nello spirito.

Kaurismaki, insomma, la sa lunga, ma non bara. Rinuncia, è una parola chiave nel suo cinema. Rinuncia come denudamento all'osso del meccanismo della speranza. La speranza come malattia endemica dell'essere umano ridotto,

dall'assuefazione a tutta la volgarità del mondo che sopravvive schiacciando, darwinianamente, ogni forma di debolezza, a una minuscola ostinazione, a una resistenza fisiologica, e non ideologica, a tutto il male che l'essere esclusi è in grado di infliggere.

E allora, dove sarebbe la bellezza, in questo orizzonte tetto dove l'unico diritto rimasto è quello di perdersi appresso alla propria inattività? Con un'osmosi strutturale tra la "povertà" del linguaggio cinematografico nudo, provocatoriamente ridotto a quel tanto che basta per distinguere un racconto dal "niente da raccontare", e la povertà interiore dei suoi personaggi devastati dall'inesistenza, Kaurismäki racconta, raccontandosi, di come la commedia sia un fatto esistenziale, che non c'entra nulla con la ricerca del buffo della vita (la commedia è triste, almeno quanto la tristezza – tanto più quanto maggiore è la sua dignità –, fa ridere). Di come sia possibile ancora ridere amaro sulla degradazione incessante, e su questa risata irridere le cause della sconfitta. E ancora, di come la maggiore delle illusioni sia proprio l'ossessione del secolo che abbiamo lasciato, quella della "realtà".

È su questa base di puro disincanto nei confronti di "quel che importa", che riaffiora la bellezza, come dire, malgrado se stessa. Quella sinistra rassegnazione che caratterizza l'"uomo senza passato", è la chiave di volta per una redenzione senza nessun vantaggio, dove non c'è più alcuna differenza tra vincere e perdere. Un cinema come una vuota filosofia, valida per ogni inferno terreno.

BAD GUY: VIOLENZA ALLA VIOLENZA. L'UNIVERSO ALLUCINATORIO  
DELL'ANTIMILITARISTA KIM

Ogni rito mediatico ha i suoi cultori, o meglio: *cool*tori. Fanatici e ultrà di un gergo ritenuto più “avanti” e più geniale nel coltivare un successo “intelligente”, che diventi dettame di gusto e gettone di scambio per ambientini saccenti in cerca di ricercatezze. Non c’è dubbio che anche il singolare fenomeno Kim Ki Duk abbia qua e là i suoi adepti: l’autodidatta regista sud-coreano, classe 1961, orgoglioso passato da dropout scolastico alle spalle culminato a 17 anni nel lavoro in fabbrica, seguito da cinque anni di ferma volontaria nei “marines” coreani fino alla fuga in Francia nel 1990 dove è riuscito a campare per tre anni come pittore da strada, prima di tornarsene in patria a sperimentare (è il caso di dirlo) la macchina da presa, nell’ossessiva crudeltà viscerale con cui affronta i rapporti sociali, venata da un pessimismo freddamente orientale quanto a teorematività e assolutezza, è in grado di evangelizzare suo malgrado discrete fasce di spettatori, di avere dalla sua una vasta nicchia di estimatori in tutto il mondo. Eppure, questo non stempera la sua rabbia di fondo, non lo porta a patteggiare col mostro a mille teste del pubblico né a recedere di un millimetro dalla sua genuina (a volte persino naïve) tempra selvaggia: feticismo, auto-mutilazione, suicidio, follia, stupro, prostituzione (volontaria e no), incesto, omicidio e cannibalismo sono la materia prima dei suoi film atroci, dove nulla è concesso alla speranza che non passi per la strada dell’inferno. “Sono semplicemente una persona che non ha paura di mostrare gli aspetti più miserevoli e oscuri della Corea”, dice, “e del resto, nutro dei forti sospetti nei confronti della stessa idea di società così come oggi è realizzata”: un assunto tanto militante che nichilista, tanto attivo quanto cupo e disperato. Questa la singolare posizione morale di Kim Ki Duk. Più un grido che una conferenza. Qualcosa che suona persino molto duplice, in bocca ad un ex-militare.

E i suoi film, di questa dilaniante duplicità, sono la diretta conseguenza. Quel che più lascia impressionati nell’uso esarcebante (ma mai parossistico o da macchietta, in questo decisamente anti-tarantiniano) della violenza e della sua scabrosità, in Kim Ki Duk, è la posizione radicale e antagonista con cui il regista

guarda costantemente la realtà dell'autorità: non c'è uno solo dei suoi film, da *Bad Guy* (2001) a *The Coast Guard* (2002), in cui compaiano dei militari "buoni": la stessa loro connotazione, l'uso della forza come norma, disciplina e missione, li rende esseri protesi all'abominio, incapaci di praticare il bene e di non sfruttare la loro posizione di forza. Esercitare il dominio dell'uomo sull'uomo spesso li porta a morire, ma come lo scorpione della favola zen che "deve" pungere la rana e annegare con lei, il loro destino è segnato. La violenza contiene in sé il germe dell'autodistruzione, è una forma di masochismo sublimato in sadismo. Non si tratta, dunque, dell'assunzione di una posizione banalmente pacifista o contraria alla guerra, ma di un'ontologia negativa della violenza (che il regista, evidentemente, ha vissuto sulla sua pelle), di cui la guerra e i suoi rappresentanti diretti, gli eserciti con la loro disciplina che li esonera dalle leggi del mondo, sono portatori malsani del germe della cieca sopraffazione che non può che generare tragedia, sfacelo, strage, follia e disperazione. Kim Ki Duk è stato spesso definito dai suoi esegeti cineasta del disagio (l'espressione un po' trita fa pensare a certi antichi luoghi comuni del tipo "Moravia scrittore scomodo"): se lo è, lo è nel duplice senso dell'esprimere un disagio generazionale ancor più epocale per il suo paese da un lato, e del sistematico obbiettivo di mettere lo spettatore in una posizione scomoda e insostenibile, attraverso storie deliranti e un consapevole disprezzo per la compiutezza stilistica intesa nel senso delle norme auree del cinema americano dall'altro. E al di là della sua indigeribilità, Kim resta una mosca bianca nella sua generazione di cineasti per almeno due motivi: intanto perché riesce a rifiutare qualsiasi mediazione sintattica e narrativa senza però ideologizzare il gesto, senza atteggiarsi a guru dell'anti-cinema – come certi cineasti europei che si arroccano fuori tempo nella cittadella del (presunto) impegno politico; e in secondo luogo, perché non teme neanche un po' l'uso della metafora, del linguaggio indiretto, persino, a tratti, meta-cinematografico, ormai considerato dai benpensanti addetti ai lavori stigmati di vecchiezza stilistica, a meno di non essere liofilizzato

a uso e consumo dei palati più semplici dai furbacchioni capofila del *mainstream*, che ne hanno assimilato la lezione per clonarne i principi superficiali e le pure apparenze, producendo film che somigliano ai simil-Rolox venduti dagli ambulanti cinesi nei ristoranti.

Difficile universalizzare il messaggio di Kim, del resto. Gran parte della forza delle sue immagini deriva dall'affondare le radici nel fondo del paradosso coreano, quello di un paese diviso in due senza alcuna logica che non sia stata quella del puro potere (altrui) di spartizione imperialista della Guerra Fredda. Questa insensatezza si riflette in tutte le sue storie di confine. Il 38esimo parallelo che divide le due Coree diviene il correlativo oggettivo della schizofrenia individuale in *The Coast Guard*, dove il regista sembra scindersi, essere per metà l'inerte vittima maschile della solerzia di un soldato di guardia al termine della sua ferma, per via di un banale sconfinamento nella zona militare allo scopo di appartarsi con la fidanzata, e per metà il protagonista Kang, che uccide perché non sa né può distinguere l'ingenuo proposito amoroso di un compatriota dalla penetrazione di una spia nemica. Colui che inconsapevolmente osa, e colui che consapevolmente aggredisce con la forza. Allo stesso modo le storie che si intrecciano in *Address Unknown*, tutte di matrice dichiaratamente autobiografica, mettono in scena dal punto di vista indifeso dell'adolescenza una sub-umanità adulta post-atomica che ruota intorno alla base militare del salvatore-invasore americano, dove vengono ossequiati stanchi riti di una guerra ormai finita da decenni, le cui ferite restano aperte. Una madre finirà per cibarsi del figlio suicida avuto da un marine nero di cui non ha più avuto notizie; il figlio di un invalido reduce della guerra di Corea si innamora di una ragazza mezza guercia per via di un incidente, che lo ignora per flirtare con un soldato della base: la presenza dell'invasore americano rende quegli anni Settanta il rimasuglio di un tempo sospeso e invivibile, dove non c'è salvezza per nessuno che sia parte dell'umanità di serie B, quella coreana disprezzata perché si ciba di carne di cane e non ha più nessuna dignità da offrire né da fingere.

La caustica sfiducia di Kim Ki Duk in un mondo dominato dalla forza bruta, la si può sintetizzare tutta nel sarcastico cartello che apre *Address Unknown*: “A nessun animale è stato fatto del male durante le riprese del film”. Ma alla frustrata umanità senza più identità a cui il regista appartiene, il male, prima e dopo delle riprese, è stato fatto eccome: con il silenzioso assenso della Storia.

### **CE LO MERITIAMO, ALBERTO SORDI.**

Tra denigrazione e esaltazione, per cinquant'anni lo hanno messo al rogo e riabilitato a fasi alterne come l'icona di un gioco elettronico di quelli proibiti in voga a metà anni Novanta o il centravanti di una Roma come categoria dello spirito, sorniona erede del Belli e della sua indolente ironia. Alberto Sordi da Garbatella, idolo di chi ascoltava il reuccio Claudio Villa nel mangiadischi e stracult di chi ora ascolta il Piotta nelle cuffiette e se ne strafotte delle ragioni dell'impegno, e oggetto di accanito linciaggio per generazioni di barbudos fondamentalisti del Cinema con la maiuscola. Lui, irenico come un papa laico, di fronte a certi partiti avversi se la rideva con la sua voce cavernosa: era uno del mestiere, Sordi, non si occupava della lana caprina della critica e delle sue discussioni. E ora che di lui resta un'enciclopedia di immagini sparse nelle cineteche del mondo, sarà difficile per chiunque seppellirne la memoria. Una presenza ingombrante nel cinema italiano: verso la fine degli anni cinquanta, la sua media da Guinness era di cinque film l'anno. Sordi era uno di quei talenti unici che hanno fondato la loro forza sul numero, fidando sull'ubiquità, la metamorfosi, l'inesauribile energia della propria istrionica personalità che si moltiplica nelle forme di una continua variazione sul tema: come Gassman o Tognazzi, gli altri due membri mai troppo compianti della trimurti di una fusione tra meschinità e disperata vitalità nel pretendere il diritto all'esistenza, che è stata una delle cifre fondamentali del cinema grottesco del dopoguerra. Ma ancora di più, è stato un genio assoluto del *volgare*, capace di cogliere al volo e



parlare la lingua che l'infima borghesia andava affastellando con l'entusiasmo della provincia in attesa di riscatto, assumendo i miti e i riti dei vincitori della guerra appena lasciata alle spalle: la lingua fisico-mimica delle pubblicità e delle schiere dei divi del cinema e della Tv e dei loro emuli che disperava l'utopista Pasolini, e contagiava come un'epidemia letale il dire e il fare dell'uomo comune forgiato dalle illusioni del successo e del Dio Mercato, che mollate le umili redini della Ricostruzione covava in petto il germe euforico e goffo del boom. Con Sordi, se ne va un pezzo di quell'antropologia cinematografica che è stata la vena aurifera del cinema nostrano per decenni, l'eredità pret-à-porter dello spirito neorealista che la commedia all'italiana, nella sua fase selvaggia e artigianale, ha speso con fierezza pionieristica. Per questo, che Moretti ci perdoni, di lui siamo tutti un po' orfani, volenti o nolenti: di un artista istintivo e non progettuale, il cui talento era straordinariamente al di sopra delle sue intenzioni. Questo parente un po' infame del nostro scontento, Mister Hyde dell'Italietta postfascista, davanti alla macchina da presa si accaniva contro la viltà dell'esistenza con lo spirito inafferrabile del Belli papalino: provandoci gusto. A renderlo irresistibile era l'espressione di un controverso sentimento di umiliazione sociale. Nelle pieghe del volto dei suoi mostri caricaturali esposti al pubblico ludibrio, vittime e carnefici del sogno italiano, la società si rifletteva come un tritacarne che sfornava quell'insaccato di perbenismi e moralità i cui splendidi risultati godiamo ora nella nostra provincia globale.

Parafrasando Pessoa, possiamo dire che l'eroe del nostro tempo Alberto Sordi era una moltitudine, nonché uno dei pochi caratteristi-protagonisti che hanno strappato allo schermo dei sogni la sua dittatura estetizzante, non meno di Jacques Tati. C'è un Alberto Sordi alla Stroheim, fatto per essere odiato, figlio di puttana e marpione, medico della mutua e libidinoso profittatore, e un Sordi patetico fatto per essere compatito, infingardo e meschino nella sua furbizia, che si coagula in modo paradigmatico nella barbuto maestro Ubaldo Impallato di *Bravissimo*, che con il suo "dobro iutro" montenegrino si pavoneggia per

sfruttare le mostruose doti tenorili di un suo allievo. C'è un Sordi maestro di dissimulazione e del travestimento: come ne *Il Conte Max*, dove l'abito faceva il monaco, e l'ex adolescente del quartiere popolare dimostrava con Vittorio De Sica e Tina Pica quant'era brutto (anzi, *abbrutto*, come gridava ai nobili segaligni nel corridoio di un treno) appartenere all'upper class, e un Sordi arrampicatore che con la spalla della grandissima Valeri ambisce alla vedovanza per diventare capitano d'industria, o che attende l'eredità dello zio d'America torturando il suo occhialuto servitore siciliano ad acqua e pappone per cani. Ma c'è, soprattutto, un Sordi drammatico, che sfiora il confine pirandelliano del sentimento del contrario con maestria unica: come dimenticare il duetto con Gassmann ne *La Grande Guerra*, la disperata amarezza del *Detenuto in attesa di giudizio* di Nanni Loy, o la sua faccia sudata e mortificata accanto alla divina Mangano ne *Lo scopone scientifico* di quel genio troppo poco compreso che è Luigi Comencini, a fronteggiare mostri sacri come Bette Davis e Joseph Cotten in una ridicola lotta di classe sublimata in una partita a carte? Infine, c'è anche un Alberto Sordi regista. Una parabola controversa e discendente, certo: ma pensiamo in questi tempi criminali di polizia internazionale al feroce apologo di *Finché c'è guerra c'è speranza*, che metteva il dito nella piaga dell'esportazione clandestina delle armi, e parlava del ruolo di mandante che i figli viziati della borghesia bene hanno rispetto alle stragi e alle guerre intestine che funestano il Terzo Mondo. Se lo yankee trasteverino di *Un giorno in pretura* e *Un americano a Roma* resterà a futura memoria come la perfetta e indulgente fotografia di un suddito delle ideologie imperanti, la leggerezza sinistra con cui Sordi toccava il baraccone osceno della politica-mercato è l'altra faccia della luna di un conformista sardonico che nella nostra indolenza informata e cablata ci somiglia spaventosamente. Sì, Nanni, ce lo meritiamo un po' tutti, Alberto Sordi.

**KAZAN**

Diciamolo pure fuori dei denti: Kazan è stato un traditore, come Giuda Iscariota era un traditore. Più per destino ineluttabile di un “tormentato”, giustificate o no che ne siano le gesta, che per temperamento codardo. Più per inquietudine progressiva del dissenso nel dissenso, in un gioco di “purezza” delle proprie convinzioni che si apriva a scatole cinesi, che per salvare la pelle. Il temperamento era quello di un idealista che aveva abbracciato con entusiasmo adolescenziale il neonato comunismo americano, diventandone per un anno e mezzo di militanza attiva il braccio artistico all’interno del più grande gruppo teatrale di agit-prop di New York e forse dell’occidente: il Group Theatre. Ma la sindrome dell’esule ribelle, impossibile da ridurre a un teorema di partito, per questo figlio dell’Anatolia vissuto 94 anni che aveva piegato Hollywood alla bellezza dei suoi film d’impegno sociale, era più forte di quel fondamento ideologico assoluto, e a fare da contrappunto alla militanza c’era stato costantemente il tormento di una persona sempre *fuori luogo e fuori tempo* (che in parte si rifletteva nei suoi eroi), che il regista, con una mano di scrittore sorprendente, era riuscito a descrivere nelle pagine della sua autobiografia, *A Life*, pubblicata nel 1988. Una persona sradicata dal proprio mondo, che con una capacità da Zelig corroborata da un talento raffinatissimo e dal tarlo dell’intervento sulla società, era riuscita a diventare il più radicale avversatore dell’ideologia americana tollerato e prodotto senza colpo ferire dai suoi presunti nemici, i reucci del Capitale hollywoodiano. Del resto, a processare Kazan imponendogli autocritica, prima che l’orrido neofascismo democratico del Comitato per le attività antiamericane e il brio di novello Torquemada del Senatore McCarthy, era stata proprio la cellula del suo Partito Comunista, quando a 27 anni si era rifiutato, come membro del Group Theatre, di prendere parte a drammi esplicitamente rivolti contro i moderati della sinistra americana (tra i quali figurava anche Lee Strasberg). L’istigazione alla delazione e al fratricidio, evidentemente, nell’America incerta agli albori di New Deal era

ancora un fiume in piena, ultimo retaggio delle lotte etniche su cui era stata costruita l'Unione Nazionale e sempre rinnovato *state of mind*.

Kazan, il co-fondatore con Strasberg dell'Actors Studio che ha cambiato nelle fondamenta Hollywood, era anche il nome che faceva sobbalzare sulla sedia, al solo sentirlo pronunciare, l'esule Orson Welles, uno di quegli uomini a cui il maccartismo non ha potuto accedere e ha preferito delegare a vermi dell'industria come l'ora perfino decantato da nuovi "puri" come Scorsese Howard Hughes il compito di espellerli per sempre dal mondo del cinema. Kazan è stato colui che nel 1952 ha fatto uno ad uno i nomi dei suoi compagni comunisti nel mondo del cinema adducendo però di "non trovarci niente di male" e di "capire" cosa li aveva spinti a partecipare alla Grande Utopia della rivoluzione. E allo stesso tempo era colui che due anni dopo girava un film come *Fronte del Porto* in cui esplicitava la lacerazione del dramma della delazione per la sopravvivenza, incarnandola nel suo feticcio Marlon Brando, tra i massimi risultati attoriali di quell'Actors Studio di Strasberg che tutto fondava sull'immedesimazione e di cui Kazan era l'Agente a Hollywood. E questo ha aperto per generazioni di spettatori il confronto con un grande dilemma, incarnazione della contraddittoria dialettica dello Spettacolo. Un grande regista politico come colui che mettendo in scena Tennessee Williams e Arthur Miller con il Group Theatre si era fatto le ossa per capire fino in fondo i meccanismi di una persuasiva disperazione, e poi aveva "preso" Hollywood con film complessi come il capolavoro senza tempo *Un tram che si chiama desiderio* (1952), con l'atto d'accusa *Un volto nella folla* (1957), anatomia che precorre il disastro globale dello show-business come ideologia di sbriciolamento della soggettività, o *La valle dell'Eden* (1955) dove "inventò" James Dean o *Baby Doll* (1956), e via dicendo fino al canto del cigno *Gli ultimi fuochi* (1976), mélo crudele che radiografa la Hollywood d'antan ispirato al romanzo di Francis Scott Fitzgerald, e al mai compiuto film della sua vita, *Oltre l'Egeo*, che avrebbe dovuto illustrare il

fratricidio, lo scontro etnico della sua terra d'origine, rimandando però con sapienza alla sua specularità con l'America torbida in cui aveva vissuto: può un simile regista pretendere un lasciapassare sull'incoerenza delle proprie scelte in virtù della sua capacità di sfruttare il cuore delle sue contraddizioni per costruire capolavori? O ribaltando la questione, un regista così premiato da Hollywood, così subdolamente riconosciuto con soddisfazione dai fautori della Normalità nel suo intempestivo aderire all'americanismo almeno in linea di principio e di conseguenza mescolare l'eroe antagonista con l'americano medio, può essere reso, come spesso è stato fatto, una specie di incarnazione in una laica crocifissione di un Barabba che piace al popolo perché deruba i ricchi, e non idealizza come Cristo qualcosa che il popolo non può capire senza sforzo?

Elias Kazanjoglou resta un mistero in se stesso. Un fingitore eccellente, come il "Poeta" di Pessoa: *fingere che sia vero dolore il dolore che davvero sente*. Il suo fascino resta quello di qualcuno che nell'incoerenza ha agito, e non ha smesso mai di agire. Gli osanna e le denigrazioni stanno a lui come a Giuda il carico del bacio. Kazan, il più esposto di tutti i registi della Caccia alle Streghe, ha incarnato per un secolo la parte di colui che ruba la scialuppa e si salva navigando in mari sempre nuovi. E questi mari da lui attraversati restano per noi ancora un vortice, uno sguardo aperto sulla storia e sui suoi uomini in cui la verità e la possibilità di giudizio si perdono, annegando.

Riesce ancora a turbarci, con la sua rigorosa, ostinata incoerenza, l'uomo e il regista Elia Kazan.

## **MAN ON THE MOON: HAL ASHBY**

La gretta retorica paternale della religione hollywoodiana, col suo olimpo posticcio di capitani d'industria e fiabe per stimolare emozioni addomesticate

dello Spettatore Medio, come ogni rito laico, vuole le sue vittime sacrificali. Ogni generazione cinematografica ha avuto i suoi *losers*, gente per scelta o necessità fuori dal mucchio dei Fabbricanti di Sogni e della sua ideologia tritacarne, la cui vita negli Studios non è stata quel che si dice un letto di rose. Da Stroheim a Welles, da Nick Ray a Peckinpah, l'altalena tra stelle e cenere ha tormentato chi, in virtù di una fantasia non controllabile, scartava dalla dittatura della convenzione. La vergogna dei dimenticati (soprattutto dalla critica becera ed entusiasta, da decenni miserrimo controcanto di voci bianche all'ufficialità, nelle parrocchie periferiche del Culto) si ripete periodicamente: e nel doppio decennio in cui la rottura della convenzione è diventata la nuova convenzione, tra i Sessanta e i Settanta, si è accanita sui temperamenti più isolati e meno rubricabili sotto l'etichetta New Hollywood. Tra questi vi sono due geniali cineasti dell'epoca, entrambi classe 1929: il greco di New York Cassavetes e il solitario dello Utah Hal Ashby (coloro che Sean Penn – una delle poche teste pensanti dell'ambiente – scelse come padri putativi, dedicandogli il suo primo film, *Lupo solitario*). Del primo, a parte qualche modesto epitaffio (cosa singolare in un ambiente devoto a ricorrenze e commemorazioni) poco o niente di sensato si è letto a quindici anni dalla scomparsa: e presto ci torneremo (è una promessa). Sul secondo, fitta nebbia è calata già in vita: falciato da una critica che non gli ha mai concesso nulla, dopo il successo di *Oltre il giardino*, la più compiuta metafora sulla stupidità americana, che fa impallidire le sparate del gagliardo Michael Moore quanto a profondità di analisi e raffinatezza espressiva, Ashby è andato incontro all'incomprensione generale, senza nemmeno la soddisfazione di Michael Cimino di aver fatto fallire una major con un capolavoro assoluto.

E sì che la vita per Ashby non è mai stata in linea retta. Quarto figlio di una famiglia di mormoni (il padre si uccise quando era bambino), *dropout* al liceo, arrivò a Los Angeles in autostop dallo Utah a diciassett'anni, con già un matrimonio naufragato alle spalle. Dopo una serie di lavoretti negli Studios (alla

MGM, dove lavorava da fattorino, ebbe come collega Jack Nicholson), nel 1951 gli fu data la chance di diventare apprendista montatore per gli studi della piccola e gloriosa compagnia di B-movies "Republic Pictures". Il tempo è scorso lentamente prima di sedere davanti ad una moviola tutta sua: il primo film di cui Ashby firmò il montaggio fu, nel 1965, *Il caro estinto* di Tony Richardson. In capo ad un paio di anni, il suo talento fu premiato con l'oscar, per *La calda notte dell'ispettore Tibbs* di Norman Jewison. Fatta breccia nel Tempio e nei suoi rituali, ebbe la possibilità di esordire come regista: nel 1970, a quarantun anni, Jewison gli passò la sceneggiatura tratta dal romanzo di Kristin Hunter *Il padrone di casa*. Ne venne fuori un film atipico, che nella sua drammaticità fa coppia per freschezza di impatto con *Shadows* di Cassavetes: stesso sfondo, il problema razziale, dove però è il bianco ricco, antesignana figura di radical-chic (o per usare un'icastica espressione yankee, *limousine liberal*), a cercare un'impossibile integrazione "dall'alto" nella comunità nera dei margini newyorchesi. Il clima umano è saturo ed esasperato, dramma e grottesco vi si rincorrono, anticipando il gusto del successivo, indimenticabile *Harold e Maude* (1972). Scritto dallo studente di cinema Colin Higgins, è un inno alla stranezza come liberazione da normalità, tristezza e cinismo, ingredienti della visione adulta del mondo, e una storia d'amore sublime e infinitamente casto tra due lunari anime gemelle: il ricco adolescente attratto dalla morte Harold e la vecchia Maude, più grande di sessant'anni, scampata ai campi di concentramento e piena di vita. Ashby critica con spirito candidamente dissacrante ogni forma di convenzione borghese e di autoritarismo, costruendo una fiaba macabra alla Grimm dove i deboli trionfano grazie ad una disperata allegria, e dove perfino il suicidio viene irriso e la morte non è il peggiore di tutti i mali. *Harold e Maude* all'uscita fu ignorato dalla critica: solo grazie a un passaparola tenace nelle sale più periferiche della provincia, in due anni, il pubblico americano prima e quello parigino poi ne decretarono un trionfo da record, fino a spingere la Paramount a ri-distribuirlo, e i viscidì scribacchini che

lo avevano trattato con sufficienza, a tesserne sperticate lodi. Nel frattempo Ashby aveva dovuto annaspere per farsi produrre il terzo film con l'ex-collega fattorino Jack Nicholson: tratto dal romanzo di Darryl Donicsan *L'ultima corvée* (1973), geniale incrocio tra un road-movie picaresco e un *bildungsroman* alla rovescia, è la storia della scorta di un giovane cleptomane al carcere da parte dei due cinici marinai che anelano il congedo. Dopo aver firmato per dirigere un altro film con Nicholson, *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, che passerà a Forman per disaccordi con la produzione, l'umbratile Ashby si dedicò a un progetto scritto (come il precedente) da Robert Towne addosso all'attore Warren Beatty: *Shampoo* (1975), pochade dall'apparenza superficiale che fa a pezzi il cliché del parrucchiere omosessuale quanto l'idea del dongiovannismo come scalata sociale, e affronta corrosivamente il culto del successo americano. E se il rock aveva attraversato tutti i suoi film, il country del maestro di Bob Dylan Woody Guthrie, anti-eroico idolo delle folle, poeta e contestatore dell'epoca della Grande Depressione, è il protagonista di *Questa terra è la mia terra* (1976), per il cui ruolo principale, prima di David Carradine, erano sfumate l'ipotesi di Dylan (che voleva dirigere il film) e di Tim Buckley, morto di overdose a pochi mesi dall'inizio delle riprese. Il Vietnam di Ashby è amaro come il resto dei suoi mondi: *Tornando a casa* (1978) elimina l'epica che condisce le contemporanee opere di Cimino e Coppola sull'argomento, e nega alla guerra dignità di immagine come solo Kubrick farà con *Full Metal Jacket*, mostrando le ripercussioni che la "sporca guerra" ebbe su sentimenti e psicologie dei singoli individui azzerati dalla "causa maggiore". Così si torna al 1979 e agli ultimi fasti di *Oltre il giardino*, metafora del giardiniere stolto il cui catatonico buonsenso è scambiato per profonda saggezza, ultima geniale interpretazione di Peter Sellers scomparso di lì a poco. Perché il cuore di Ashby, provato anche dall'uso dell'eroina, ha ceduto una prima volta seguendo gli Stones nella tournée di *Let's Spend the Night Together* (1982): e la sua energia si è contratta negli anni successivi fino al cancro, segno inoppugnabile dell'implosione della vita, quando



con film come il sentimentale *La moglie del campione* (1985) tratto da una commedia di Neil Simon e l'acido e atipico noir *8 milioni di modi per morire* (1986) tratto da un romanzo di L. J. Block e scritto da Oliver Stone, è stato di nuovo avvolto dalla cortina di indifferenza che si era rotta grazie al pubblico ai tempi di *Harold e Maude*. A noi non resta che immaginarlo con l'ombrello giallo di Maude, assistere al suo stesso funerale e scuotere la testa con un sorriso carico di una garbata rabbia, di fronte alle effimere lacrime ufficiali di una critica che non lo ha mai amato.

### **LOST IN VACATION: Jarmusch, Don Giovanni, e la New Wave dei “magnifici cinquantenni”**

Il festival di Cannes ci ha abituati ormai da più d'una mezza decade a ritrovare ad anni alterni sempre gli stessi, griffatissimi filmmaker in concorso: la competizione (come ogni altro conflitto su scala globale), da un bel pezzo è trasformata in una celebrazione olimpica piena di impiegate fairplay alla De Coubertain, dove l'importante (per coloro che si insinuano di anno in anno nella ristretta compagine dei mostri sacri), è partecipare. Lars Von Trier, Tarantino, Almodòvar, Wong Kar-Wai, Lynch, Wenders, Loach, Egoyan e i Dardenne (ma anche il nostro Nanni Moretti): insomma, quel che resta del martoriato concetto di regista-autore su scala internazionale, ha il suo posto assicurato nella luccicante vetrina della Croisette, e ne esce quasi sempre a mani piene. Con l'effetto un po' straniante, per chi frequenta queste kermesse sempre più desuete dal gusto *glam* sforzato e posticcio, di seguire sotto il vetrino impietoso del tempo tutte le evoluzioni-involuzioni dei cineasti: diciamo pure, il loro film personale. Tra questi, un posto a sé lo occupa da tempi immemorabili l'ultimo dei mohicani della “No Wave” newyorkese, Jim Jarmusch da Akron, Ohio, che del suo maestro Nicholas Ray ha ereditato il fascinioso disincanto con cui attraversa da sempre i generi cinematografici, reinventandoli sotto l'egida di un humour

nero post-psichedelico, e svuotandoli fino alla surrealtà. Altra faccia dell'America *cool*, per temperamento perfettamente agli antipodi dell'incantata citazione autocompiaciuta del losangelino Tarantino, sul silenzio e l'introversione infantile dei suoi rocciosi personaggi alter-ego Jarmusch ha costruito negli anni gli ellittici capitoli di un'epica post-atomica (dal Lurie di *Stranger Than Paradise* al Depp di *Dead Man*, fino al Forest Whitaker di *Ghost Dog*) che invecchia piuttosto bene, e incarna in maniera unica il lato afasico e antieroico della civiltà del Successo Obbligatorio: prova ne sia l'autentica antologia di nevrosi e chiacchiere *nonsense* di *Coffee and Cigarettes*, antideologica messa in scena di tutti i cliché, alternativi e no, dello show-business. Impossibile, di Jarmusch, non amare il personaggio dall'aria sempre più marziana, il sapore ormai quasi romantico della sua imponente presenza fisica brizzolata, piantata sull'immane paio di anfibi neri in stile punk: anche al di là delle prepotenti oscillazioni della sua ispirazione, che comunque ha di buono dalla sua di puntare sempre, inesorabilmente, in alto: verso un anti-mito cinematografico, costellato di personaggi spiazzati e goffi, freddi e distanti, che galleggiano in storie sfilacciate e senza esito, a metà strada tra road-movie e viaggio di iniziazione ai fantasmi del proprio tempo.

L'ultima sua fatica, ad esempio, *Broken Flowers*, gioca in modo coraggiosamente ambiguo con un tema che quanto pare dev'essere il vero cruccio d'una generazione di eterni adolescenti (gli attuali cinquantenni), se è vero com'è vero che anche il fratello maggiore (americano adottivo) Wim Wenders, vecchio amico e sodale del Nostro, quest'anno ha raccontato nello stesso involucro dorato del 58esimo Festival dell'Alternatività Ufficiale una storia di figli perduti, pentimenti postumi e padri inconsapevoli e irredimibili. Ma laddove il mito della decadenza americana per Wenders si mescola con quello (ossessivo) di un cinema perduto e di un male di vivere incastonato nelle pieghe più profonde di una civiltà superficiale e impietosa piena di invivibili periferie dello spirito, per Jarmusch quel che conta, nel suo film dedicato all'indimenticabile (almeno per la

nobile schiatta degli autori blasonati) Jean Eustache, è l'ironia feroce che si sprigiona dai dubbi del suo convenzionale protagonista: l'icona "amabilmente antipatica" Bill Murray (quintessenza del divo americano coltivato dal piccolo schermo), già protagonista dell'episodio *Delirium* di *Coffee and Cigarettes*. In *Broken Flowers*, Murray veste i panni di uno scarruffato "ometto che amava le donne", facoltoso venditore di computer di cinquant'anni che si auto-rappresenta le proprie storie d'amore passate, nella tristezza inorgogliata della sua condizione di single permanente, come i capitoli di un "catalogo" di un Don Giovanni immaginario. Quando una misteriosa lettera anonima battuta a macchina lo informa che ha un figlio di diciannove anni che lo sta cercando, il bieco protagonista, spinto da una curiosità pigra e un po' vigliacca, gioca d'anticipo e si mette in cerca dell'eventuale madre visitando una ad una le sue ex conquiste dell'epoca: naturalmente invano. Jarmusch si cimenta così con uno stralunato erotismo senza trasporto, fatto di passione mummificata, mentale e revivescente, e sprofonda il suo personaggio in quel senso di imbarazzata estraneità che si crea tra ex amanti così difficile da definire, eppure così rappresentativo delle inquietudini del nostro tempo. Storia, a detta del regista "dell'amore che non abbiamo dato", *Broken Flowers* riesce insomma a straniare con un uso sottile del risibile persino il più melodrammatico dei sentimenti: il rimpianto. Si tratta dunque di un melodramma ribaltato, o meglio, del disegno dell'attuale impossibilità genetica del melodramma.

Contornato da attori e attrici fin troppo noti (da Sharon Stone a Jessica Lange, fino allo stesso protagonista Murray), Jarmusch prende finalmente di petto il rischio della convenzione, uscendone tutto sommato onestamente e a testa alta. La sensazione, però, in modo non dissimile a quel che si prova di fronte al fin troppo mirabolante *I Fratelli Grimm* di Gilliam così come assistendo giorno dopo giorno al graduale invecchiamento delle più celebri icone musicali del pop-rock, è che la stanchezza biologica (o diciamo pure, la senescenza) si insinui maliziosamente negli spazi aperti tra il disincanto e il gioco che proteggono gli

atteggiamenti puntualmente dissacratori di un'intera generazione dalla loro intrinseca superficialità giovanilista. Che certe opere dove timidamente si insinua una "classicità" tinta di alternativo, diventino un boomerang che radiografa tutt'al più la buona vecchia volontà di non morire dell'artista (tanto più se ex enfant-prodige, altra malattia endemica dello spettacolo): di non invecchiare, di restare un piccolo Dorian Gray della civiltà delle immagini imbeccata da *lifting* e *photoshop* (col rischio di finire come *Baby Jane*). Crediamo ancora in Jarmusch, lo amiamo: amiamo la sua malinconica vitalità, la sua disturbante grazia da *rude boy* passato nel sanatorio del *moviemaking*. Ma proprio per questo, ci aspettiamo che non cada in tentazione, come il suo amico italiano Benigni, di diventare un allievo mediocre di se stesso, per eccesso di fiducia. Lo attendiamo al varco dei suoi cinquant'anni, sperando di vederlo con la stessa dignità di Robert Mitchum in *Dead Man* affrontare ancora i suoi demoni con il fucile in pugno. "Big " Jim Jarmusch non ci deluderà.

## **UNA JAM SESSION DI SPAZIO E TEMPO: BREVE RITRATTO DI CHRISTOPHER DOYLE, MARINAIO**

"Credo che location e musica siano gli elementi strutturali più importanti nei film, oggi. Ho sempre sognato di fare film come musica jazz, improvvisando su un tema, a partire dal luogo materiale, riscrivendolo come in un collage". Eclettismo, spirito di improvvisazione, rigore cromatico, visionarietà. Lavoro di squadra con lo scenografo William Chang e il regista Wong Kar-Wai, abituali co-autori in quella jam-session di immagini che è un cinema ad armi pari, girato con un senso della complicità quasi adolescenziale, capace di dare vita a opere vicine nella grana visiva alla video-arte, dalla struttura impossibile da clonare come *A Fei jing juen (Days of Being Wild, 1991)*. Pochi direttori della fotografia hanno saputo reinventare il senso di un mestiere in modo così essenziale come l'australiano Christopher Doyle, classe 1952, artista tout-court dal passato inquieto. Cresciuto a Caringbah, alla periferia marittima di Sidney, Doyle, passati

i vent'anni secondo i precetti di Kerouack sulla strada, o meglio sul mare (ha lavorato in varie vesti sulle navi con cui si spostava sulla mappa del mondo), dopo esperienze da apolide che lo hanno portato a studiare discipline artistiche all'Università del Maryland e lingua cinese in quella di Hong Kong, nel 1978 fondava a Taipei il gruppo di avanguardia teatrale Lanling Theatre Workshop, e allestiva personali da fotografo e autore di collage. L'avvicinamento al filmmaking è stato graduale: regista di documentari per gruppi di danza taiwanesi (Cloud Gate Dance Ensemble e Zuni Icoshedron), ha diretto la serie di documentari televisivi *Travelling images*. Il battesimo nel cinema come direttore della fotografia è del 1983, a Taiwan, con Edward Yang: il film è *Haitan de yitian* (*That Day, on the Beach*). Dopo un'intensificazione dell'attività di videomaker, l'incontro con Wong Kar-Wai a Hong Kong nel 1991, all'insegna di una misurata anarchia espressiva di cui restano picchi come *Chong qing sen lin* (1994, *Hong Kong Express*) e *Duo luo tian shi* (1995, *Fallen Angels*). Il percorso è proseguito con Chen Kaige per *Feng Yue* (1996, *Temptress Moon*), film con Gong Li e Leslie Cheung ritenuto scabroso in Cina e per questo vietato all'accesso nelle sale. Ancora con Wong Kar-Wai per *Cheung gwong tsa sit* (1997, *Happy together*), nel 1998 Doyle è stato l'artefice con Gus Van Sant della maniacale ricostruzione del classico di Hitchcock *Psycho*: sua l'indimenticabile grana sovresposta e satura del film. Nel 1999 in Giappone ha diretto *Kujaku* (*Away with words*), con la giovane stella Tadanobu Asano, poi, dopo la fotografia di *Liberty Heights* (1999) di Barry Levinson, un altro capolavoro stilistico nell'uso di rallentati e primi piani: *Hua yang nia hua* (*In the Mood for Love*, 2000), calibratissimo, estetizzante melodramma di Wong Kar-Wai che ricostruisce il "mood" di Hong Kong degli anni Sessanta

Che improvvisazione e spirito di jam-session non significhino mancanza di puntiglio tecnico, lo sa bene la diva di Wong Kar-Wai Maggie Cheung, che in *Days of Being Wild*, è stata costretta a battere i record negativi di Marilyn con Billy Wilder, girando per 53 volte nell'arco di tre giorni una scena d'amore non per

via della recitazione, ma per l'ansia del regista e del direttore della fotografia di trovare il giusto calore della luce e sperimentare movimenti di macchina in grado di rispecchiare in modo non ovvio i sentimenti dei personaggi. "Spazio e tempo sono elementi basilari di ogni film, ma soprattutto dei nostri film. La scelta della location è il carattere determinante dello stile, per noi. Quando individuiamo un certo spazio, questo implica il modo di illuminazione, i movimenti degli attori, e così via. Per esempio, negli spazi ristretti di *Fallen Angels* l'uso ossessivo del grandangolo è derivato dalle dimensioni del reale, non era una petizione di principio artistica". Una scrittura sul set, dunque, la macchina da presa non come la *camera-stylo* di nouvelle-vaguesca memoria, ma come la voce dei poeti erranti che improvvisano ad intuito versi che andranno perduti. Per fortuna, la dorata prigione del tempo che è il cinema, è in grado di mantenerne intatto il momento prodigioso della nascita.

## DAVID LYNCH

Tra i grandi visionari della Settima Arte, il sessantunenne David Keith Lynch da Missoula, Montana, è forse quello che incarna in maniera più libera da ogni schema l'idea del genio nel cinema contemporaneo. Il suo sguardo perturbante, sempre in bilico tra una disperata distorsione espressionista della realtà e una sottile, caustica ironia che salva i suoi anti-eroi dalla retorica dell'inconscio, è riuscito a fotografare la frammentazione della psiche, a mettere in scena le inquietudini e le contraddizioni dell'*impero interiore* rendendo visibile il garbuglio tra paura e desiderio, tra innocenza e crudeltà, senza mai smettere di esplorare e mettersi in gioco, creando, come forse solo Philip Dick aveva fatto, un mondo a parte con regole che implodono e mutano, aggirandosi nei sentieri dell'ansia e del panico con una yogica serenità che ha del sovranaturale. Non c'è niente di più chiaro e ineffabile della sovrana confusione di un film di Lynch: nei personaggi di *Strade Perdute*, *Mullholland Drive* o *Inland Empire* si riflette

qualcosa di più insidioso del gusto per il nero, qualcosa che appartiene profondamente a quel che resta dell'individuo nel nostro tempo oscuro dove l'unica religione che invale è quella dell'io e del suo serpentino mistero, un frammento vivo e pulsante della *wilderness* che spinge alla molteplicità e mescola dolore e piacere, amore e odio, in un caotico nirvana di non-storie dove si riproduce incessantemente la liberatoria e indomabile anarchia dei sogni. Come di un sogno, di un film di Lynch è impossibile narrare la trama: quel che conta sono le emozioni, i frammenti che restano incastonati nella memoria e vanno a smuovere qualcosa di non dominato, in quell'alveo nascosto dove follia e delirio sono le fonti inesauribili di una razionalità che copre l'assoluto incerto della vita. Se a questa capacità di cogliere in flagrante il delirio collettivo e rispedirlo al mittente nelle immagini si aggiunge la maestria tecnica con la quale Lynch rende oggettivo il delirio, evidente più che mai nella nettezza con cui il regista ha costruito, usando per la prima volta la telecamera anziché la macchina da presa, il suo *Inland Empire*, summa in cui si riversano le ossessioni di quasi quarant'anni di cinema, si capisce come Lynch non appartenga al "cinema", ma all'arte *tout court*, alla grande fucina di idee dove la realtà del proprio tempo non si limita ad essere interpretata, ma viene riscritta e *inventata*, guidando lo sguardo verso l'inesplorato che si aggira tra le cose del mondo.

La storia personale di Lynch è quella di un ragazzo della provincia americana che a quindici anni presenza come boy-scout alla cerimonia di investitura di John Fitzgerald Kennedy, che a sedici si innamora del pittore austriaco Kokoschka e lo elegge a suo maestro di cinema, a venti si diploma all'Accademia Artistica di Philadelphia e a 24 dopo qualche sortita nell'arte visiva realizza il primo film, *The Grandmother*, 30 minuti dove la sua vena visionaria è già matura: la storia di un bambino abbandonato e maltrattato che fa crescere una nonna immaginaria da un seme. Nel 1971 Lynch entra all'American Film Institute a comincia a lavorare a *Eraserhead*, progetto che andrà in porto, tra prestiti di parenti e amici e continue interruzioni della lavorazione, solo sei anni dopo. Nel

frattempo, nel 1974 realizza in un giorno *The Amputee*, inquietante cortometraggio girato con due videocassette dategli in prova da un amico, storia di una donna dalle gambe amputate che rivanga il suo passato, prima di tornare a realizzare la storia del figlio mutante di *Eraserhead* che ha lanciato il suo sguardo in un cinema americano ancora poco disposto ad accogliere la sua eterodossia. Ma l'apologo sulle angosce della paternità fu notato da Stanley Kubrick, che lo elesse immediatamente nel piccolo gruppo dei suoi film preferiti da proiettare in casa per gli amici, e dal Mel Brooks, che sdoganò il ragazzo del Montana producendo tre anni dopo il suo film più "classico" (si fa per dire), *The Elephant Man*. Impossibile riassumere il percorso successivo, i tornanti e i rettilinei attraverso cui Lynch ha riattraversato i generi (la fantascienza con *Dune*, il noir con *Velluto Blu*) e ha riscritto i canoni della love story (*Cuore Selvaggio*), fino a stravolgere i codici televisivi inventando la saga dell'assassinio di Laura Palmer nel giallesco ed ellittico *Twin Peaks*, per poi giungere con la Trilogia dell'impero interiore (*Strade Perdute*, *Mullholland Drive*, *The Inland Empire*) a gettare le fondamenta di un mondo personale, necessario, imperdibile, della cui eterodossia è testimonianza anche la contemporanea sitcom-incubo interpretata da attori con indosso enormi vestiti da conigli, dal titolo *Rabbits*, distribuita solo via Internet, così come la serie di corti on-line *Dumb Land*.

Con la seraficità fornitagli dalla meditazione trascendentale, disciplina di cui è maestro e apostolo da anni, Lynch continua imperturbabile a divorare linguaggi, a partorire figli mutanti come il protagonista di *Eraserhead*, a cercare prima di tutto la propria stupefazione, lasciandosi guidare dalla prepotenza di un'immaginazione torbida e luminosa, che come un maestro Zen Lynch osserva e trascrive come fosse una nuvola, da dipingere prima che sia del tutto passata oltre il proprio orizzonte ritornano al proprio vaporoso nulla. Milioni di anni luce lontano dall'industria, eppure impossibile da ignorare per i Signori della Celluloide, dopo le santificazioni della Legion D'Onore in Francia e il Leone D'Oro a Venezia, Lynch starà probabilmente cercando il modo per mettersi ancora in



corto circuito, con la sua proverbiale discrezione, senza bisogno di richiami mediatici: e noi, come si attende una stagione improvvisa o un evento imponderabile, restiamo seduti con lui a attendere le nuvole di altre microscopiche catastrofi interiori che ci guidino fuori anche solo per un po' dalla mefitica invadenza dell'ovvio.

**ABBIAMO TUTTI UN FREAK NELL'ANIMA:  
ELOGIO APOCRIFO (IN FORMA DI LETTERA)  
DI ANTONIO REZZA, SABOTATORE**

Miro la natura ed i germogli in fiore  
Miro le onde e drogo il mio dolore.  
Miro e rimiro: un giorno sparero'.  
**Antonio Rezza, da *Ti squamo***

Cosa dire di Rezza Antonio da Novara trapiantato ad anni uno in quel di Nettuno (strano pianeta galleggiante nei dintorni di Roma), guitto baroccoromantico della postmodernità troppolitana, Quasimodo/Romeo, burattinesco elettrone sparato nel tubo subatomico sotterraneo d'una vita di scappamento ossidoridotta e squillante cerebrali clacson di nevrosi e tic, che balzella e oscilla col mento da strega e la faccia di lattice tra la malia della parola come poesia e poliséma e schizzi brutali di schiaffonesche calate dialettali apocrife rubate, e in fondo strugge mentre fa ridere, e ride da solo mentre lallando candide cattiverie gratuite fa struggere piangendo amare lacrime a chi ai suoi auto-crudeli show prende parte ignaro? Che come la Panda, se non ci fosse, bisognerebbe inventarlo. Perché a differenza dei picciottissimi Ciprì e Maresco (che se di qualcuno della stessa razza pura di stupratori della catatonia eugenista col grottesco si parla, giusto loro si può tirare in ballo), è lui e solo lui il carnefice impietoso del suo stesso *freak*. Rezza per se stesso è un mondo crudele al quale non si dà mai l'addio, un monco infedele al quale mai non si dà Dio, una torta di

mele che se la mangi finisce a schifio: come dire, negli ultimi quindici anni, con la connivente Mastrella Flavia (che dal canto suo ne ha tante da farsi perdonare: ha fatto persino la scultrice), di danni ne ha messi su parecchi. Perso e perplesso in un mondo politicamente corretto come un caffè nero col grappino dell'ipocrisia, Rezza è e resta un animale raro, pasolinesco vulcano trasversale, scrittore postgaddian-joyciano che palleggia fonemi incastrati tra i denti con nonromanzi come *Non cogito ergo digito* e *Ti squamo*, post-dadaista un po' belatarriano al cinema (con rispetto parlando, usa il tempo reale con la stessa noncurante disinvoltura di Bela Tarr, battendo sul campo puristi come Straub Jean-Marie), autore-volto di cortometraggi-cortociruciti situazionali da usare senza parsimonia alcuna, meglio se concatenati come perle d'un unico rosario dedicato a un san Sebastiano trafitto dai dardi dell'afasia, regista eufemista del lungo *Escoriandoli* dove adotta quattro dive e si sdoppia in cinque per polverizzare il suo corpo e i generi (ma anche i suoceri) di un cinema-linguamadre vecchia puttana a suon di *humor noir*, e farsi gioiosamente fischiare a sangue dal pubblico cicciolo bello tutto critici gnè gnè della Mostra di Venezia del Novantasei (invecchiata ormai come e peggio d'un Brunello). Ma anche, non scordiamolo noi filmmakereschi sproloquiatori, critico somatico e bulimico (nel senso di mangia e vomita a ciclo continuo) di film altrui ai tempi in cui Tele + non era ancora una stringa di ricambio della scarpa fetentissima dell'australopiteco Murdoch, ma guazzabugliesco laboratorio d'oleose intelligenze di semi vari difficile da friggere. Performer teatrale ad alto rischio di interazione (chi è incappato nell'ultima eresia RezzaMastrella *Fotofinish* lo sa), terrorizzatore di sonnacchiose entità spettatoriali croque-monsieur et mesdames spalmati in poltrona, Rezza è uno che improvvisa a spese tue, megalomane quanto basta per non dire mai "scusa" né "grazie", tra le gesta di un Antonin Artaud e quelle di Paperoga. E tutto questo, senza che qualcuno possa ricuperarlo postumo come a Pasolini accadde: la serietà non s'addice

all'imbarazzo dolcetroce con cui il Nostro Segaligno, servo scemo di se stesso, s'accanisce sulle cose che fa. Insiste. Lo cacciano sempre e lui sta sempre qua.

A farsi squamare da noi. E vabbè.

Con amor,  
serafinomurri

## **UN'ANTI-ESIBIZIONISTA INCALLITO CHE DAVA NELL'OCCHIO**

**di Serafino Murri**

In principio era l'occhio: poi arrivò la lama del rasoio che Luis Buñuel, primo attore del suo primo film, aveva affilato con cura sull'unghia della mano, mentre fumava con ostentata serenità da gangster all'opera una sigaretta appesa alle sue labbra. Da quel momento, il cinema cambiò faccia. Quell'occhio lacerato, aperta profanazione della passività dello spettatore, è divenuto un varco tra lo schermo e il pubblico, il buco nero da cui quasi tutto quel che la società occidentale ha tenuto recluso nella prigione dell'inconscio per secoli è stato risucchiato, in un vortice di immagini conturbanti e cristalline, con grazia e humor nero, andando a infrangere l'alone fiabesco di perfetta intangibilità che avvolgeva lo spazio diafano della visione. La retina con tutte le sue illusioni era squarciata, e non si poteva più tornare indietro: come nell'ottica di Platone era l'occhio, ormai aperto, a proiettare la sua luce sul mondo, l'occhio del cineasta a modificare la percezione delle cose, a rendere inquietante e precaria la più comune quotidianità. Ci avevano provato, prima di lui, in molti: gli espressionisti ad esempio, ma pitturando un mondo di cartone con le ombre disegnate sopra. Buñuel, senza virtuosismi né stratagemmi, portava sullo schermo lacrime e sangue, morte e follia, ma con una corrosiva leggerezza, riuscendo a far esplodere il dogma della coerenza fino a trovare l'apparentemente impossibile punto di congiunzione tra i più perfetti contrari: un Cristo che ride e un Sade solenne, santità e diabolicità, religione e sesso. Così, Buñuel non è stato soltanto

un cineasta, ma una categoria dello spirito, portatore di un modo radicale e quietamente eretico di vivere la necessità di esprimersi: uno di quei grandi battitori solitari che, in assenza di aggettivi che li riducano, finiscono per diventare essi stessi un aggettivo. Bunueliano. Non surrealista in senso canonico, con quel tanto di blasé parigino che il gruppo di Breton emanava per amore del puro scandalo, ma paradossale farina del sacco di iuta (da portare sulle spalle ignorandone il contenuto, come il fardello di Fernando Rey nell'*Oscuro oggetto del desiderio*) di un uomo dall'intelligenza acuta e mordace, appassionato e schivo, intollerante alle convenzioni e ai principi intoccabili, ma di abitudini granitiche al limite della mania (è rimasto leggendario il suo Martini con Gin delle sette, ribattezzato "bunueloni"), la cui idea fissa è stata mettere a nudo la tragicommedia di un'umanità ingabbiata dalle regole morali e dal senso del peccato, e al contempo alimentata dalla loro morbosa, liberatoria trasgressione, di fronte all'inarrestabile libertà del desiderio: tutto questo, da autentico rivoluzionario, senza mai perdere il candore disincantato di un'anarchia antica, dalla radice profondamente mediterranea, che manteneva intatto un amore viscerale per quegli istinti pre-borghesi e tradizionali incastonati nella nostra cultura da cui si possono prendere distanze razionali più o meno à la page nella vita sociale, ma che restano il nucleo profondo e potenzialmente sovversivo da cui la vita si srotola nella sua imprevedibilità, come un romanzo biologico segnato da reminiscenze, sogni e appetiti incontrollabili. Un vero uomo d'altri tempi, Buñuel: un'anti-esibizionista incallito che dava nell'occhio. Uno capace di amare per una vita intera alla follia l'exasperato romanticismo di *Cime Tempestose*, e di concepire *Il fantasma della libertà*.

Vent'anni fa Don Luis se ne andava, pagando lo scotto della cirrosi epatica alle sue passioni alcoliche di sempre, nella torrida estate di Città del Messico, vecchio come il secolo e sempre ateo per grazia di Dio, lasciandoci orfani di un mondo irripetibile. Era nato nel 1900 a Calanda, paesino di cinquemila abitanti nella sierra di Teruel, in Aragona, ed era approdato al cinema come una meteora a

Parigi, nel 1929, complice il pittore Dalì (suo compagno con Garcia Lorca all'Università di Madrid), a tracciare un solco indelebile tra il vecchio e il nuovo, con i sassi in tasca alla prima del suo primo film, pronto a rispondere agli insulti del pubblico: e invece, andò incontro ai "ferventi di ogni novità" che del suo *Un cane andaluso* fecero, nel giro di otto mesi di permanenza ai cinema Studio 28 e Studio Des Ursulines di Parigi, forse il primo vero film "di culto" della storia del cinema. Dopo l'esordio folgorante ed estremo delle prime due opere, che oggi in gergo definiremmo "autoprodotte" (il corto *Un cane andaluso* è stato girato grazie ad un prestito concesso al regista alla madre, il mediometraggio *L'Age D'Or* realizzato su commissione del ricchissimo Visconte di Noailles come regalo di compleanno alla moglie poetessa), e uno scandaloso documentario sulla "terra senza pane" delle Hurdes finanziato da un amico anarchico che aveva vinto alla lotteria, Buñuel, finì per esordire alla tenera età di quarantasei anni nel cosiddetto cinema professionale, con poco di più che una marchetta sottopagata, la commedia musicale *Gran Casinò*, praticamente autoesiliato in Messico al termine di un calvario di rifiuti e progetti abortiti tra Hollywood e l'Europa durato quasi quindici anni. Del resto, Buñuel non è mai stato quel che si dice un cineasta di vocazione. Prima di trovare l'equilibrio che lo ha portato a concepire quel "melodramma sadiano" dove l'impossibilità dell'amore illecito – l'unico desiderabile e non codificato (quello tra Simon del deserto e la madre, o dello zio e di Viridiana, l'amore-omicidio di Archibaldo, l'amore-gelosia di Francisco di "El"), trova compensazione solo nella profanazione di sé di *Bella di giorno* o nella spensierata autodistruzione dei borghesi *Il fascino discreto della borghesia*, ha attraversato anni di incessanti ripensamenti dovuti ad un certo, snobistico sospetto nei confronti dell'industria dei sogni artificiali per le masse. Da allora, è diventato a poco a poco il più grande sabotatore della logica razionale che il secolo che ci siamo appena lasciati alle spalle ci ha regalato: in film apparentemente più che classici, senza paura di andare incontro alla routine e alle trappole del senso comune, è riuscito a far interferire nei suoi racconti, a

piccoli tratti, certe sottili anomalie e incongruenze minime che hanno reso il suo mondo più vero del reale, inquietante e feroce come un sogno, e come un sogno impossibile da ridurre ad un racconto lineare. Bastano alcuni particolari, come la passeggiata a zig-zag improvvisa nel finale di *El*, il suono di un carillon che torna in *Estasi di un delitto*, fino a giungere all'incantesimo borghese dei invitati del salone de *L'angelo sterminatore*, impareggiabili capolavori del periodo "messicano", per disvelare la moltitudine di cui ognuno di noi è fatto, quell'ambigua libertà di essere noi stessi e altro da noi, a mettere in luce la disorganica consistenza vitale che definiamo uomo. È questa la vera eredità, ancora intatta e mai riscattata, lasciata al nostro tempo dal grande maestro aragonese. Chissà, forse è ancora lì, abbarbicato sulla colonna di Simeone lo stilista, a sparare colpi di fucile contro una realtà ottusa, che ha ripreso l'abitudine di rifugiarsi dietro le sue immagini per dimenticarsi. Forse basta aprire gli occhi per vederlo ancora.

### **Psicotopologia di Alejandro Jodorowsky, Eretico, Eclettico, Panico.**

Certo, anche a rivederlo un anno fa arcigno e canuto con il gilet rosso d'ordinanza indossare gli scomodi panni di Beethoven nel pastiche musicale in celluloide un po' surreale un po' già Stracult del "maestro" Battiato *Musikanten*, di Alejandro Jodorowsky resta intatto il fascino inquieto, a metà strada tra un lestofantismo sacrale irresistibilmente serio e una verve radicale di guru dello scandalo e dell'eresia che non hanno pietre di paragone nella cultura del Novecento. Poeta, teatrante, esperto di esoterismo, fumettista per ripiego, filosofo panico e fondatore della "psicomagia", l'ultra-settantacinquenne Jodorowsky, nato nel '29 al confine tra la Bolivia e il Cile da genitori ebrei russi, ha lasciato nel cinema un segno profondo, piegandone la narrazione alle leggi inesplorate del delirio.

Con alle spalle una gioventù che più kerouakiana non si può tra Messico e sparute sortite negli Stati Uniti, nella quale si annoverano esperienze come quella del clown, il marionettista, il campione di karatè e il leader di un gruppo pop, Jodorowsky approda nel '60 nella Parigi della Nouvelle Vague, e mentre segue i corsi di mimo di Marcel Marceau si riunisce al Cafè de la Paix di Place de l'Opera con il filosofo e romanziere spagnolo Fernando Arrabal e l'illustratore franco-polacco Roland Topor, e sulla scorta della sua iper-prolifica attività teatrale precedente (si dice 350 spettacoli messi in scena come drammaturgo, attore e regista), getta le radici per il "Movimento Panico", prassi letterario teatrale di ispirazione post-surrealista. Al centro della dottrina degli "eventi panici", happening che colgono la profondità viscerale e la scissione dell'io attraverso lo scatenamento dell'effimero, l'idea che la pratica panica stabilisca nell'uomo in modo permanente la dualità tra persona e personaggio, istituendo la schizofrenia, la mutevolezza e l'amorfo come forme di liberazione dalla gabbia innaturale della distorsione logica della mente. Benedetti dal Pontefice Massimo Breton come successori "legittimi" del movimento surrealista, i tre "panici" raccolgono adesioni e simpatie tra grandi vecchi sovversivi della cultura come Luis Buñuel e Laurence Olivier.

Così, mentre il maggio francese incalza, il quasi quarantenne Alejandro è già tornato in Messico dove fonda la *Producciones Panicas*, attraverso la quale mette in piedi il suo primo film, *Fando y Lis (Il paese incantato)*: un road movie lisergico dove l'anticonformista Fando e la sua semi-paralizzata fidanzata Lis, si mettono in marcia verso la mitica Tar, città della gioia e dell'amore, e strada facendo (tra mille imprevedibili visioni da *bad trip*, vampiri, travestiti, fiori orgiastici e ragni umani) scoprono il male radicato come un virus nel cuore degli uomini. Fin dalla prima prova, al di là dei riflessi psichedelici del dettato bunueliano, Jodorowsky sembra sintetizzare in sé lo spirito iconoclasta dei due compagni di panicità: scene che richiamano i disegni di Topor e l'immaginario di Arrabal, fuse in uno stile cinematografico ruvido e lunatico, con un uso del

tempo fuori di ogni logica di racconto, dove resta l'immagine culto della performance in cui i protagonisti trasformano il proprio corpo deturpandolo con scritte a vernice.

Tre anni dopo Jodorowsky presenta a Cannes il primo "western messianico" della storia del cinema: *El topo*, opera osannata in blocco dall'intelligenza alternativa del tempo, John Lennon in primis, che fonde la ricerca del Sacro Graal, la sessualità panica e il cliché del pistolero silenzioso in un viaggio iniziatico che è una sorta di orgia incestuosa tra le estremizzazioni di Peckinpah, quelle di Bunuel e il senso erotico del deforme di Tod Browning. Un film carico all'inverosimile di metafore e simboli, dove le suggestioni mistiche di ogni religione collidono profondamente con l'estasi della sopraffazione e la violenza autolesionista (piovono raffiche di suicidi, di cui il meno cruento è darsi fuoco), tra rapporti sociali ferini dove l'unica alternativa alla violenza è l'umiliazione, in un crogiolo visivo più fitto di creature da incubo di un quadro di Bosch.

L'intreccio tra la mistica di Gurdjeff, una religione lisergica che adombra l'ideologia "acida" di Timothy Leary, e i lati più estremi e ur-kitsch del cinema di genere torna, nell'ennesimo viaggio iniziatico del regista, quello di *Subida al Monte Carmelo (La Montagna Sacra)*, film prodotto dai fan John Lennon e Yoko Ono, che in tema di visionarietà allegorica gareggia con l'altro grande delirante sacrale del cinema di quegli anni, Carmelo Bene. L'attentato panico all'integrità morale e logica dell'io del film non poteva essere più sovraccarico e ridondante, e nella riproposizione blasfema della vicenda cristiana passando attraverso la consueta, inenarrabile e sconvolgente mescolanza di morbosità sessuale fusa al macabro e al grottesco dei corpi denudati, viene evocata in maniera più esplicita una parodistica critica della reificazione sociale dove la cosmogonia, la cosmetica e il tema dell'immortalità nel viaggio dell'Alchimista (interpretato, naturalmente, dallo stesso Jodo), che fa da trait d'union narrativo agli sparsi frammenti del film, irrompono come elementi di una pochade crudele, fatta per perturbare violentandola la passività dello spettatore, dove gli estremi



sanguinari e repellenti di *El Topo* vengono sostituiti da qualcosa di ancor più terribile: gli elementi scatenati e mescolati del bene e del male come riflessi dell'abisso interiore, pre-sociale e inesplorato di ogni uomo.

Coperto da un mare di processi per oscenità e blasfemia e da una controversa ma gloriosa fama di materializzatore dell'inconscio, Jodorowsky nel 1975 è corteggiato dal *mainstream*: il progetto dal budget milionario messo a disposizione da Hollywood è quello di portare sullo schermo il blockbuster di fantascienza di Frank Herbert *Dune*. La ricetta di Jodorowsky è quanto di più pirotecnicamente irriverente si potesse immaginare: un film di tre ore in 70 millimetri con scenografie e costumi di Moebius (che aveva collaborato alla sceneggiatura) e del "demoniaco" H. R. Giger, un cast che prevedeva Orson Welles nei panni del Barone, Mick Jagger in quelli di Feyd Rautha, e poi ancora Salvador Dalì come Imperatore, Alain Delon come Duncan Idaho, e le musiche dei Pink Floyd. Ancor prima di cominciare il budget è terminato, e Jodorowsky è iscritto alla stessa colonna infame di Fellini tra i dilapidatori megalomani da bandire dal cinema (sarà David Lynch a realizzare quasi dieci anni dopo l'impresa).

Passano lunghi anni in cui dal grande schermo i deliri panici si trasformano in "film a fumetti" realizzati da Moebius e pubblicati da riviste come "Metal Hurlant" (il primo fu la saga di Incal), finché Claudio Argento non mette Jodorowsky in grado di realizzare un nuovo film: è il 1989, e nasce *Santa Sangre*. Il tema della follia e dei fantasmi del passato risentono, anche se con un fascino visivo inedito, dell'impronta più piattamente horror della produzione, e la provocazione si spegne in un blasfemo di maniera dove un pubblico ormai mutato e meno perturbabile di quello del decennio passato resta ben poco scosso dalla sequela di vecchie ossessioni del regista. Naufragato l'annoso progetto di un sequel di *El topo*, si giunge così al curioso *Il ladro dell'arcobaleno* (1994), dove le fantasmagorie ormai addolcite di un universo stagionato in un'ostinata trasgressione tout-court vengono affidate a due icone agée come

Peter O'Toole e Omar Sharif, e l'antica insolenza si trasforma in una cabala troppo calcolata per scaturire di nuovo la scintilla panica.

Dopo l'ultima *débauc*e cinematografica, "Jodo" ha riversato la sua insonne affabulazione viscerale per lo più nel romanzo e nella scienza da lui fondata, la "psicomagia", terapia panica e summa teologica di una vita votata alla liberazione dei sensi e della mente attraverso una miscela vorticoso di ogni esoterismo (Jodorowsky la insegna a tutt'oggi a Parigi negli incontri settimanali del suo *Cabaret Mystique*). Come quella di un Meliès finito a vendere dolci e giocattoli nei sottopassaggi, la creatività di Jodorowsky non contempla la resa: l'azione diretta è l'unica legge della sua passione, ovunque e comunque sia. Eppure al cinema manca più che mai, questo santo giullare che per un breve periodo di illuminazione è stato capace di rompere la superficie delle immagini in una costante rivolta del senso contro se stesso.

### **Ti ricordi di Kusta il visionario?**

C'era una volta, e c'è ancora (in uno stato di fertile crisi) Emir "kusta" Kustirica da Sarajevo: l'ultimo degli enfant prodige europei (europei?), con i suoi poco più che cinquant'anni e la faccia da schiaffi d'un ragazzino terribile, già da tempo indiscussa leggenda nel mondo parallelo del cinema. Un facinoroso giovanotto che si è sempre permesso il lusso di non aggrapparsi a nessuna morale, per riflettere qualcosa della società della narcosi da overdose di informazioni nel poderoso specchio concavo di una fantasia anarcoide, con una tavolozza di immagini che mescola lo Strapaese di Fellini allo spirito gitano delle origini. Senza religione, dunque. Senza un Dio che non fosse quello della Deriva: come la vecchia divorata dal porco in *Gatto Bianco*, *Gatto Nero*, in fondo per Kusturica si è sempre trattato di rappresentare la viltà delle stragi taciute, stragi di guerre sporche come metafore della strage della libertà incondizionata della fantasia e del desiderio. Ma con qualche

nemico nel suo libro nero. Primo fra tutti, l'abisso di falsa coscienza e morale manichea espresso dal nuovo realismo Hollywoodiano. Chissà cos'avrà detto, in quell'anno passato a sostituire come insegnante alla Columbia University il suo maestro Forman, di fronte a un pugno di studenti abituati a ragionare sulla causa e l'effetto, questo narratore convulso, abituato a non distinguere tra il caos del sogno e il livido squallore della vita. Fatto sta che Kusturica sta al cinema attuale come i fricchettoni di *Zabriskie Point* alla polizia che li arresta: c'è sempre chi è disposto a schedare, magari sotto il nome di uno sconosciuto "Carlo Marx", quanti osano fare dell'oscenità una gioiosa festa della Fine del Mondo.

Maestro del grottesco in un tempo dove il grottesco è all'ordine del giorno, questo bosniaco di origine musulmana con trascorsi di chitarrista rock incarna qualcosa di più che un dissenso passatista alle forme postmoderne del cinema per il cinema. A dimostrarlo sono i suoi film, accolti con generoso entusiasmo e riposti nello scaffale dell'eccentricità dal Vecchio, vecchissimo mondo, a suon di premi festivalieri. In pochi hanno visto le sue prove televisive da ventenne, tragicommedie come *Arrivano le spose* (1979) e *Caffè Titanic* (1980), dove già era espresso pienamente l'impasto di vitalismo e malinconia del film di debutto, quel *Ti ricordi di Dolly Bell?* subito premiato con il Leone d'Oro a Venezia, dove alla scoperta del mondo, del sesso e di ingenui paradisi occidentali di un sedicenne era affidato il compito di descrivere le poco avventurose vicende di un socialismo reale paternalistico e votato all'implosione. L'intreccio tra le ombre del socialismo jugoslavo e le vicende familiari di un bambino spiazzato dall'idiozia adulta torna anche nel (premiato a Cannes) *Papà è in viaggio d'affari*, spaccato dell'immediato dopoguerra dal sapore di realismo magico, che porta i segni dell'apprendistato praghese del giovane cineasta Kusturica. Film che piovevano come una manna nell'Europa divisa in due, ultime perle di una guerra fredda che per Kusta era già persa molto prima della caduta del Muro.

La cosa più interessante fu la reazione dell'ormai nuova star del Cinema d'Autore: sparire per quattro anni, e girare le strade come bassista della band "Zabranjeno Pusenje". Di tutt'altro tenore il suo ritorno, *Il tempo dei gitani*, che sbancò Cannes nell'89, dove la "vicina Italia" dei "24mila baci" di Cementano, isola felice di *Dolly Bell*, diventava l'inferno della vendita dei figli per la sopravvivenza, immortalato grazie a un pugno di attori Rom semianalfabeti che si sono prestati a improvvisare quest'acida denuncia "on the road", e alla complicità di Goran Bregovic, rendendo la miseria (dell'Est) più accattivante della (presunta) Nobiltà dell'Ovest. Politico? Forse, per converso.

Si potrebbe continuare così a snocciolare il rosario di quest'allegria fine del mondo passando per il lirismo dell'unico film americano di Kusta, *Arizona Dream* (1992), girato in fuga dalla guerra di Bosnia, o per il capolavoro, fors'anche il canto del Cigno dell'Epos del bosniaco fuoriuscito che è *Underground*: un film per il quale le parole non bastano. Con *Underground* lo spessore, la complessità dell'enunciato di Kusturica raggiungono un tale livello di densità, le metafore si incastonano una nell'altra come tante matrioska o scatole cinesi, che finalmente l'ambizione panica del regista a raccontare tutto nelle immagini e poco nelle parole prende forma in modo giocoso ed estenuante al tempo stesso: la vita come uno scantinato dove osservare il delirio del mondo in una guerra senza quartiere, che culmina nel bombardamento dello zoo, in un paradiso terrestre alla rovescia dove uomini e animali vagano tra le macerie delle stragi. Accusato perfino di aver scritto con questo film un'apologia degli stragisti serbi, Kusturica incassa e rilancia tre anni dopo con *Gatto Bianco, Gatto Nero*, dove l'eterna immagine del matrimonio serve come base per una storia tra western e melò, tra faida e demenza criminale, dove la narrazione impazzisce e la macchina da presa balla in mezzo al popolo che d'elezione porta la bandiera dell'anarchia sopravvivenza di cui Kusturica è alfiere, i Rom. Nomadismo e dolce

vigliaccheria del vivere, cosa dipingere di più e di meglio, contro il mondo dei perché e delle cause di forza maggiore? Il testo, tra *Super8 Stories* e *La vita è un miracolo*, non fa che spingere al parossismo la sbrindellata indole di Kusta, che si mette in mostra come musicista con i “No Smoking” nel primo, e nel secondo cita e fa parodia di Frank Capra con un gusto impenitente, sì, ma stanco. Esule in Francia, pare che stia preparando un documentario su e con Maradona, l’ultimo Gladiatore, l’incarnazione del sogno del riscatto e delle resistibili parabole degli Eroi di Massa, ritratto intimo dell’autodistruzione del successo. Lo attendiamo al varco di questa sua indolenza, ben sapendo che la strada che ha preso è forse l’unica per restare se stesso: perdersi, contraddirsi, e ritrovarsi in una scommessa da perdere in partenza.

### **L’importanza di chiamarsi Billy**

D: “Lei si ritiene influenzato in qualche modo da Bertol Brecht?”

R: “Non lo so: secondo lei Tolstoj ha avuto qualche influenza su Mickey Spillane?”

(Da un’intervista a Billy Wilder)

Il galiziano di origini ebraiche Samuel Wilder (da pronunciarsi “vilder”, alla tedesca), nato nel giugno del 1906 nell’impero austro-ungarico a Sucha, oggi cittadina polacca, era un ragazzo inquieto. Cresciuto a Vienna con una madre fanatica degli States dove aveva vissuto in giovinezza, e fissata con la figura di Billie the Kyd tanto da affibbiare al pargolo avuto dal marito albergatore il nomignolo di “Billy” piuttosto che Sam, il giovane Samuel molla ben presto gli studi seri di giurisprudenza per darsi al giornalismo, e comincia a collaborare con “Die Stende” con lo stesso spirito di un Zavattini o un Samuel Beckett della prim’ora: arrivare a farsi pagare per scrivere. Tra la fioritura di leggende

alimentate dalla fertile immaginazione del giovane Samuel, c'è quella per cui solo per un soffio il giornalista enfant-prodige non sia riuscito a intervistare nella sua Vienna adottiva il creatore della psicanalisi Sigmund Freud: fu allora, prosegue la leggenda, che il suo atteggiamento nei confronti dell'umano cominciò a farsi scanzonato, distante al punto giusto per cogliere la stessa costellazione di fragilità e scissione teorizzata dal Colosso di Vienna, ma puntando lo sguardo sul cinismo e la pochezza infantile delle persone con uno sguardo pietoso, partecipante, condiviso. A vent'anni, patito di jazz e di cinema, il giovane giornalista Wilder conosce il direttore d'orchestra Paul Withman, che lo invita a Berlino. La leggenda prosegue: mentre scrive recensioni teatrali e cinematografiche per giornali come "Berliner Zeitung", "Tempo" o "Borsen-Courier", Samuel "Billie" Wilder fa l'insegnante di Charleston a domicilio e il "ballerino gigolò", ovvero colui che accompagna le signore sole in sala da ballo. Pare che sia stato proprio sui tavolini di un night club berlinese che a 23 anni il ballerino-gigolò Wilder abbia scritto per scommessa nel fatidico 1929 con Robert Siodmak *Uomini di domenica*, un documentario di cui l'amico firmerà la regia. Con la stessa cinica passionalità con cui aveva mollato gli studi, Wilder coglie la palla al balzo e diventa (parole sue) una "cine-puttana": si impiega alla UFA, l'ente nazionale di cinematografia tedesco, e sforna sceneggiature al ritmo di cinque l'anno. E quando l'austriaco di origine ebraica Hitler prende il potere, Samuel è già pronto per diventare "Billy": va in Francia e dirige un film a suo modo sperimentale, *Amore che redime* (1933), poi, non conoscendo una sola parola d'inglese, si piazza a vivere nell'appartamento dell'amico attore Peter Lorre, che si era trasferito da un pezzo a Hollywood, finché nel 1935 non trova impiego alla Paramount mettendosi a lavorare dapprima con il conterraneo Ernst Lubitsch, poi con l'eccentrico Howard Hawks. In film come *Ninotchka* (1939) dietro la celebre leggerezza del "tocco" di Lubitsch, appare la canzonatura degli ideali del sogno americano portata avanti con armi fin troppo corrosive: lo zampino di Samuel Wilder in arte Billy si comincia a far sentire

come un marchio che si sovrappone ad un altro. Ma che cinema aveva in mente di fare, il giovane Wilder? A giudicare il suo esordio, *Frutto proibito* (1942), storia di una donna che per pagare meno in treno si traveste da minorenni e viene “protetta” da un ufficiale con tutte le conseguenze del caso, c’erano già i germi di tardi capolavori come *A qualcuno piace caldo* (1959) e il gusto di un’ambiguità che tende a creare situazioni ingiudicabili, piene di un pathos imbarazzante, una visione pessimista della vita mascherata dal ridicolo. Inutile incensare oggi il regista di *Viale del Tramonto* (1950) e *L’appartamento* (1960), in genere giudicato dai suoi contemporanei cinico e volgare, maligno e antiamericano. Wilder, universalmente ritenuto uno dei tre o quattro “mostri sacri” di sempre, colui che ha dimostrato che il matrimonio tra leggerezza e critica (non ideologica) della società era possibile, nel bene o nel male aveva l’obiettivo solo in apparenza “commerciale” e “integrato” di uccidere la noia e non abbassare mai la tensione dei suoi racconti, non importa con quali mezzi: il noir, il dramma o la commedia erano involucri “leggeri” tramite i quali diventava più facile sparare bordate su una società ottusa, maschilista, pregiudiziale, amorfa, violenta e spersonalizzante come quella americana del dopoguerra. Per di più, Samuel in arte Billy era un uomo libero nella misura in cui restava un esule guardato male, un pesce fuor d’acqua: pochi suoi film ebbero successo al botteghino, e dopo *Irma la dolce* (1963), la china del rapporto con il pubblico di colui che più di ogni altro ha scolpito Marilyn Monroe nell’immaginario americano, fu sempre una discesa catastrofica verso il fiasco. Pare che nel suo ufficio a Santa Monica troneggiasse la scritta “How Lubitsch would have done it?”, “Come l’avrebbe fatto Lubitsch?”: con la stessa leggerezza del suo maestro, a ogni fiasco, Billy vendeva i suoi beni e ricominciava a pensare nel suo modo un po’ europeo, un po’ desueto, fedele all’altro suo meno dichiarato ma evidente maestro, il “maledetto” viennese Von Stroheim, a come mettere in croce la stupidità dell’America. Pensiamo alla demenzialità ostinata del canto del cigno *Buddy Buddy* (1981): remake di *L’emmerdeur* (Il rompiballe, 1973) un filmetto

francese con Jacques Brel e Lino Ventura firmato da Eduard Molinaro, il film mette in scena Lemmon e Matthau sul viale del tramonto, li sclerotizza in due macchiette indecenti, gira e rigira il coltello nella fragilità dei personaggi, e in questo gesto carognesco fa esplodere un tasso di umanità quasi intollerabile, come quello dei bambini. Wilder non smette neanche allora di arrabbiarsi con la stupidità, non si concilia con i cliché, dipinge i personaggi come diavoli di perseveranza nella bassezza di sempre: quella indotta da una società dove tutto si gioca, per parafrasare un suo titolo, “non per soldi ma per denaro”. Wilder, però, salva gli idioti e i cinici: gli unici non contaminati dalla volgarità del normale. Come confrontare, allora, questo gigante animalesco con il mondo di nani miliardari in cui aveva scelto di vivere?

Quanto al sipario finale, alla lunga lontananza dal set di quest'uomo campato 96 anni, che ha osservato in silenzio il poco trionfale avvento del nuovo millennio: non è che Samuel in arte Billy che non abbia provato, dopo l'81, a mettere in scena ancora le sue battute al vetriolo. Ma per i finanziatori della “nuova” industria hollywoodiana, il fiabificio di Spielberg o Lucas o la spettacolare disperazione nera degli anarcoidi *italianamerican* Coppola, Scorsese e Cimino, Wilder questa sottigliezza senza stelle e senza sangue, era già pura archeologia. Wilder lo sapeva: e si è rassegnato con un ghigno beffardo ad aspettare che una civiltà futura lo riscoprisse, smettendo di incensarlo, per gettarlo di nuovo nell'irrinunciabile imperfezione della vita.

## **QUANDO PIPPO ANCORA ERA SBALLATO: QUALCOSA INTORNO A PAZ, MASACCIO METROPOLITANO**

In questo momento vorrei essere la corda tesa di  
una chitarra rock, essere la corda che vibra in un  
grande concerto.

Andrea Pazienza, su “Corto Maltese”, novembre 1983



Correvano i tempi di Sandro Pertini (a cui Paz dedicò un ciclo esilarante di fumetti): un'epoca in fondo ancora ingenua di lotta politica accesa, più vicina alla conferenza di Yalta che al bordello globale delle dittature mediatiche e delle pulizie etnico-religiose di mercato. La guerra era ancora un'abiezione non spacciabile per chirurgia (plastica) sociale, parole d'ordine come ideologia e impegno fiocavano come polline nel vento d'una politicizzazione generale, in fumose assemblee di studenti e operai e dalle colonne dei quotidiani. Insomma, un altro mondo, più rozzo e libero, sant'iddio, del nostro. Fu allora che Bologna, la Bologna underground e alternativa del rock demenziale degli Skiantos, del "Punkreas" e di Radio Alice, conobbe il suo Masaccio metropolitano. Un ragazzo del Sud alto e scuro allievo del DAMS, d'una bellezza arruffata e strafottente che avrebbe infuso in tutti i suoi personaggi: Andrea Pazienza da San Menaio, provincia di Foggia. Un talento naturale di quelli allo stato brado, che rubando stralci di vita fieramente dissipata rivoluzionò il linguaggio del fumetto, arte ultrapopolare, sofisticata e sovversiva, camminando come un equilibrista sul filo teso tra innocenza e crudeltà, mescolando in un solo, ingordo immaginario satira, delirio psichedelico e morbosità sessuali con scanzonata, graffiante goliardia: un mix visionario profondamente italiano, e per di più in anticipo di anni rispetto a tanta hip-hop art, Haring e Basquiat inclusi. Zizzeruto come Masaccio, come lui Paz non era un teorizzatore: non aveva regole che quelle del suo istinto dissacrante, la dote naturale di mettere qualsiasi cosa capitasse a tiro sotto il fuoco del ridicolo. La sua epopea alla rovescia degli "anni di merda" craxiani, quelli del riflusso e dello svacco politico, resta uno dei gesti poetici più lucidi e in controtendenza di un decennio buio di putrefazione artistica e polverizzazione intellettuale come gli anni Ottanta. La sua scrittura per immagini, incostante e anarchica, ingoiava e digeriva tutto, da Fremura a Moebius, passando come un lampo dal comico al dramma, dalla tenerezza al sarcasmo, col ghigno estatico d'un Pippo sballato stampato sulla faccia. Andrea

Pazienza, insomma, era un artista vivo, irriducibile, fatto per la trincea del Movimento, quando con le sue “Edizioni del Tapiro Arrapato” (poi sfociate nella mitica Primo Carnera Editore), fondava riviste indigeribili ai più come “Cannibale” e “Frigidaire”, con degni compagni di strada quali Scozzari, Liberatore e Sparagna. Nelle sue tavole che mantenevano intatto il senso artigianale d’un privato messo a nudo, Paz riusciva a far cozzare cinema e letteratura fino all’esplosione del senso, scatenava parole nel suo slang tra la via Emilia e il West contro la fibra del disegno, e liquefaceva col disegno le parole: la sua radiografia della “città rossa” si intrecciava a quella d’un cuore narciso e radicale, intriso dell’utopia sfacciata della provincia d’avanguardia. Nel tourbillon delle sue operette immorali si rispecchiava lo slancio di una creatività febbrile, paragonabile forse solo a quella di Fassbinder per il cinema: uno Schiele sessuomane nella pittura, papà-prodige inconsapevole di tutti i Brizzi e gli Ammaniti nelle storie di Pentothal e Zanardi per “Linus” e “Alter”, vignettista caustico e candido (Lupo, Nonna e Cappuccetto in un corpo solo) per quella bibbia della scorrettezza politica che fu “Il Male” di Pino Zak, Paz fu anche scenografo, costumista e scrittore. E nonostante la mole di opere a cui ha messo mano in quei poco più di dieci anni di attività, si può dire che del suo universo lunatico sempre “in para” era emersa appena la punta dell’iceberg, quando se n’è andato all’improvviso, prendendo in corsa il treno sbagliato. Il 16 giugno dell’ottantotto, Paz veniva trovato morto di overdose, solo, nella sua casa di Montepulciano in Toscana. Aveva trentadue anni. Come Pompeo, il suo quasi-autoritratto di santo e demonio della dopa, ha pagato lo scotto più grande ad uno dei culti burroughsiani della sua vita e della sua arte: lo sballo. Su questo numero di *Filmmaker’s*, troverete una traccia di Pazienza illustratore (il nostro disegnò copertine di dischi e poster cinematografici, capolavoro assoluto quello de *La città delle donne* di Fellini). Anzi, qualcosa in più. Un matrimonio impossibile tra due trasgressioni necessarie e antitetiche del buonismo a venire, di cui stiamo morendo allegramente seduti a guardare la CNN sulla riva del fiume: quello tra

Paz e l'Albertone sceicco, due monumenti al cinismo più dolce, quello in grado, con la potenza di una frase irriverente, di offendere le spalle coperte di chi crede, avrebbe detto Paz, "di poter barattare una intera via Crucis con una semplice stretta di mano...". Goderne per credere.

## **PETRI**

Lo scorso millennio nel nostro Bel Paese ci fu un regista, tra i tanti registi politici figli della temperie dell'impegno civile del dopoguerra, che scelse in modo impopolare un'ironia senza mediazione per attaccare le certezze di una società distorta e anomala come quella dell'Italia della ricostruzione, del sogno di ricchezza del boom, e dell'incubo della guerra civile (perché gli anni Settanta, oggi blanditi dai vecchi, rassicuranti enfant-prodige di allora, questo furono). Il suo nome era Elio Petri, e molti lo ricordano, nei suoi vent'anni di attivismo cinematografico, per un solo film sugli undici da lui realizzati: *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*. Un film lucido, allucinato, geniale, che da solo vale un'intera cinematografia nazionale. Un film che resta ancora oggi a radiografare l'universale ambiguità del potere repressivo che, mutando maschere e abiti, giunge fino a noi con volti non meno inquietanti di quello del Commissario incarnato da Volonté, anche se con meno coraggio e qualche plastica facciale in più. Cosa spingeva quest'uomo, forse unico insieme all'altro eretico nella palude della celluloida Ennio Flaiano, a usare il cinema come un pamphlet, e ad abbandonare l'illusione (neo)realista per ritoccare la storia quel tanto che basta da farne uscire tutta la purulenta materia sotterranea di cui era vietato parlare, se non per altro per *noblesse* politica? Da quale pianeta veniva questa voce nel deserto delle certezze ideologiche, impossibile da inglobare, scivolosa e ruvida, spesso anche scorretta e rabbiosa, che restò per tutta la vita in una specie di umbratile riparo dalle vanità del successo?

Petri era cresciuto a Roma come un ragazzo di quartiere, comunista militante fin dall'adolescenza, ed era approdato al cinema insieme alla politica e al giornalismo dopo aver mollato gli studi. Aveva cominciato sceneggiando film di altri negletti maestri della sottigliezza sociale come De Santis (l'inquietante "studio sociale" *Roma Ore 11* è farina del sacco delle sue inchieste) Lizzani e Puccini, ma anche documentando con la macchina da presa la memoria della resistenza in un documentario sui Fratelli Cervi. Consapevole del crollo di ogni pilastro ideologico all'agire della sua generazione, che ancora inneggiava con un misto tra ingenuità e velleità a ideali ormai svuotati e degenerati nel fango della prassi, si è concentrato piuttosto sulle conseguenze interiori del sonno della ragione, ritraendo soprattutto i mostri generati dalle certezze di parte: controcorrente, ma senza compiacimento.

Il suo esordio nella narrazione, del 1961, fu un film scritto con Tonino Guerra, *L'assassino*, che nel duello tra l'arrampicatore sociale Mastroianni e il Commissario di Polizia Salvo Randone, già in filigrana lasciava intendere la radicalità del giudizio del suo giovane, trentaduenne autore. Una società di lupi, dove l'omicidio di cui il protagonista si macchia e le indagini dell'autorità, sebbene su fronti opposti, hanno la stessa polarità: quella della cancellazione dell'umano dall'orizzonte dei rapporti, sostituito da teoremi opportunisti, necessità indotte, glaciale indifferenza, che conducono i due antagonisti ad un rapporto che è quasi tra un padre giusto e un figlio troppo audace, ma fatti della stessa pasta. E fu ancora Salvo Randone a illuminare il percorso del successivo *I giorni contati* (1962), uno dei capolavori della mai dichiarata "nouvelle vague" italiana: un film che lancia vetriolo sull'illusione del benessere e che non lascia scampo all'etica del lavoro come investimento sulla serenità della vecchiaia. Girato con mezzi estremamente sofisticati, inserzioni di immagini (del pittore Vespignani), un uso della narrazione emotivo che non è dissimile dalla forza di rottura narrativa surreale del giovane Bergman, ma con delle connotazioni sociali estremamente, imprescindibilmente italiane. Un uomo di cinquant'anni

decide che non vuole morire senza aver goduto, molla il suo lavoro e “comincia a vivere”: e trova la vita ancora più vuota, ripetitiva, piena di meschinità e di illusioni da sue soldi del tran-tran lavorativo. È questo a condurlo alla morte: saggiare l’inconsistenza della promessa di felicità su cui è costruito il colossale imbroglio che si chiama società. Il film, naturalmente, non ebbe successo né tra il vasto pubblico né tra la nicchia delle parole d’ordine, portando Petri a misurarsi con l’esigenza di comunicare: una curiosa nemesi, vissuta con una leggerezza densa, esemplare, nel *Maestro di Vigevano*, sorta di “a solo” di Alberto Sordi tratto dal romanzo di Mastronardi, e con una stralunata rivisitazione della fantascienza in un altro film semi-sconosciuto, *La decima vittima* (1965, dal romanzo di Robert Sheckley), prodotto da Carlo Ponti e interpretato da Mastroianni e Ursula Andress: è l’incontro con Flaiano, che insieme a Guerra scrive per Petri il più eclettico ritratto dell’aggressività sociale sublimata in gioco individuale. Una società in cui gli uomini sono la sublimazione della guerra, e si trasformano volontariamente, aderendo ad un club-gioco di ruolo che ne controlla gli impulsi cerebrali, in “vittime” e “cacciatori”, sponsorizzati da holding pubblicitarie, in una lotta contro un avversario di cui non si conosce neppure l’identità. È sorprendente come il mondo del reality-show con le sue pedine tipologiche, che ci affligge ormai da un decennio, fosse già stato configurato in tutta la sua bassezza al confine tra esibizionismo e suicidio della coscienza prezzolato in questa sorta di “Truman Show” volontario, che gioca con i generi e con la critica sociale in modo inedito e frastornante: come a dire, un ghigno, e non la bomba atomica vi ucciderà.

Il successo parziale arriva con l’incontro tra il regista e la verve di un altro grande pamphlettista, Leonardo Sciascia: con *A Ciascuno il suo* (1967), primo capitolo sull’impasto tra politica e mafia che si ripeterà nel 1976 in *Toto Modo*, Petri, in un’epoca in cui tutti temevano di morire democristiani, si scaglia senza mezzi termini, come il grande scrittore siciliano, contro il vero Nemico: quell’omertà da collaborazionisti indotta con le armi a canne mozzate, ed è lo

stesso, con quelle del mimetismo politico, di quella dialettica viscida e sostenuta dalla peggiore feccia dell'élite nascosta della società che ha portato, nella sua protervia, alla massimalizzazione del conflitto sociale. Un discorso sul disvalore come condizione umana che in *La proprietà non è più un furto* (1972) prende le sembianze del bancario Flavio Bucci, immagine diabolica e meschina della sopraffazione economica.

Ma i monumenti all'impegno di questo fuoriclasse che da più di vent'anni manca alla fatiscante scena del cinema nazionale, restano due delle migliori interpretazioni di Volonté: l'apoteosi narcisistica del potere-omicida incarnata dal commissario-omicida di *Indagine su un cittadino*, e ancora una figura cardine dell'alienazione, l'operaio cottimista, il corpo "produttore di merda" Lulù Massa, protagonista de *La classe operaia va in paradiso* (1971): bestia umana, ultimo stadio di una coscienza di classe impossibile, a cui togliendo il lavoro che lo uccide tolgono la vita. Peccato che la morte abbia ucciso molto presto questo eretico. In questo tempo di infinita Tolleranza, c'è bisogno più che mai di inafferrabili, irriducibili come Elio Petri.

### **L'inquietudine dell'adolescente inconciliato. Raimi e il soprannaturale.**

C'era una volta un ragazzo del Michigan costretto dal padre a recitare nei filmini casalinghi in cui il buon uomo, patito del cinema, si cimentava. Un divoratore dei fumetti Marvel e patito della neo-slapstick comedy televisiva dei "Three Stooges", che a otto anni imbracciò la 8 millimetri del genitore per cominciare a girare le sue fantasie piene di eroi oscuri e storie spaventevoli con la stessa regolarità con cui un bambino consuma i pennarelli sui suoi album da disegno. È con l'entusiasmo incolto del self-made man che Samuel M. Raimi adolescente ha percorso la sua strada mediamente anarchica nell'esplorazione delle risorse tecniche degli scarsi mezzi a sua disposizione. Per tre o quattro anni, mentre frequentava con scarsa applicazione il College, ha sfornato a ripetizione lunghi

cortometraggi in super 8 finanziati dal commercialista del padre e dal suo dentista, poi, da buon fondamentalista del sogno americano, ha visto l'approdo a Hollywood: a 23 anni, sull'esempio dei movie-bratz della generazione di Spielberg, quando gli outsider andavano di gran moda. La sua proposta all'industria fu un filmaccio horror girato in 16 millimetri con una frenesia quasi insostenibile, *The Evil Dead*, conosciuto dalle nostre parti con il blando titolo *La casa*. Era il 1982: e il pubblico da popcorn pomeridiano decretò a gran voce il trionfo del sanguinolento fumettone tutto basato sul contrasto tra ingenuità e paura, incoronando maestro del genere un regista che per tutta la vita non avrebbe mai voluto compiere il passo verso l'età adulta. Mai cercato di rinunciare a quello stupore un po' ottuso che è alla base dell'ipertrofica fantasia adolescenziale. E ciò che più interessa, ha perfino slogato la sua macchina da presa inventandosi una specie di primordiale Steadycam denominata "Shakycam", per fare dell'umana normalità la base di un mistero legato alla presenza del male: argomento kubrickiano vieppiù, che nelle sue prove migliori, dove lo scotto verso il genere è minore, ne ha costituito l'inquieto spessore. Per uno dei più ostinati fautori del cinema di genere, con particolare predilezione per i cliché dell'horror, non è poco.

Dopo qualche saltino un po' scialbo nella commedia e una miriade di prove non propriamente di culto nella recitazione in film di amici (da Landis al vecchio commilitone Scott Spiegel al non poco affine ma più autoriale Carpenter), istigato nel 1987 al sequel da Dino de Laurentiis nel suo periodo ammericano, ne tira fuori un film di gran lunga superiore alla prima prova. Il rapporto con il soprannaturale, naturalmente, è qui ancora blando e pretestuoso. Forse un po' più centrato è il dramma dello scienziato sfigurato protagonista di *Darkman* (1990) e incarnato da Liam Neeson, con la sua "vendetta a tempo" (ha solo cento minuti prima che la pelle del volto gli si sfiguri ancora più orribilmente), anche se non si esce dal recinto del genere cavalcato con magistrale compiacimento. E dopo aver risciacquato i panni del suo linguaggio molto "gore" nell'Arno della Tv

americana con qualche serie “oscura” (su cui primeggia, e il titolo è tutto un programma, “American Gothic”), nonché nella collaborazione con gli ex compagni d’appartamento all’università Joel e Ethan Coen nella co-sceneggiatura di *Mister Hula Hoop* (1994), si getta addirittura nel western parafrasando le certezze dell’uomo che non deve chiedere mai John Wayne mettendo insieme Sharon Stone pistolera, Gene Hackman e l’ancora enfant-prodige Di Caprio e Russel Crowe, affronta la commedia amara e bukoskiana con *Soldi Sporchi* (1998) e l’omelette commercial-sentimentale *Gioco d’amore* con Kevin Kostner più melenso che mai nei panni del campione di baseball alla frutta. E quando tutti avevano perso le speranze di redenzione per l’eterno ragazzotto del Michigan, Raimi, con la complicità della scrittura della sua ex mosca da bar Billy Bob Thornton, sforna a sorpresa un film che finalmente distilla la trivialità del genere toccando le corde del soprannaturale con una delicatezza stupefacente, forse aiutato dall’eccellente cast di giovani attori (da Cate Blanchett a Keanu Reeves, da Giovanni Ribisi a Hillary Swank): *The Gift*. Al centro del film, il dono della “premonizione” (che dai tempi di *Shining* non veniva più affrontato seriamente), ma soprattutto il tema della diversità che un “talento” inspiegabile impone come stimmate a chi lo possiede. La giovane vedova sensitiva Annie (Blanchett) con il suo volto eternamente stupefatto dal timore di conoscere verità nascoste, si troverà addosso la maledizione di dover scagionare il suo peggior malversatore, il razzista, violento, isterico Donnie (Reaves), colui che più di ogni altro non crede al suo dono e la disprezza, dall’accusa di omicidio. Dramma morale sotto mentite spoglie di un genere appena accarezzato e giocato nei toni acquerello dell’ottusità della provincia, *The Gift* si aggira con grazia nelle tonalità del tetro, rimesta nello squallore delle comuni paure, crea personaggi stereotipi con un dramma annunciato e colpi di scena telefonati che proprio per questo divengono ancora più forti, in ossequio al meccanismo della suspense: e riesce a fare della superficialità persino una dote. La regia ben concilia un certo classicismo magniloquente con certi trucchi



di accelerazione e ralenti in cui Raimi in effetti eccelle, ma soprattutto crea una visionarietà inedita nei suoi film, per sottrazione, lasciando immaginare molto più di quel che mostra, e si concede il lusso della metafora, ponendo al centro di questa vicenda macabra come una narrazione di Lovecraft un amletico stagno, dove scompaiono i cadaveri nell'armadio della profonda America. Nella sua polimorfa passione che lo ha portato ad essere più normale e mutante al tempo stesso del suo Uomo Ragno, forse, per una volta, Raimi è riuscito a fare la "sintonia fine" di uno stile registico che resta, nella sua indubbia dose di culturismo dell'immagine, ancora un vero e proprio mistero.

## **SAYLES E IL GANGSTER MOVIE**

John Sayles è uno di quei misteri cinematografici di coerenza il cui massimo punto di forza è anche la sua debolezza: come regista (è anche attore, sceneggiatore e montatore, nonché musicista, scrittore e drammaturgo), si aggira da sempre in quella zona in cui il rigore e la linearità si confondono in uno stile deciso ma "invisibile", lasciando il passo a un gusto radicato del racconto il cui contenuto non indifferente è la sostanza stessa del film. La sua estrema duttilità (il magistero di Corman ne è solo uno degli aspetti, l'altro è nel rifiuto del formalismo di genere), e il passo di un'ironia sociale iper-connotata sul piano politico seppure mai urlata o ideologica, lo pongono in una singolare posizione, paragonabile nel suo ostinato itinerario indipendente (o ancora di più, isolato) e nella conduzione produttiva "familiare", solo all'archetipo di tutti gli indipendenti, l'ormai leggendario John Cassavetes. Nel contesto anti-spettacolare delle sue produzioni, il rapporto di Sayles con il genere che incarna uno dei crismi dell'americanità, ovvero la prevaricazione come arma di persuasione (che sia essa dalla parte della giustizia o della criminalità), il *gangster-movie*, è come per tutti gli altri generi episodico e allusivo, ma per nulla marginale nell'economia della sua visione di denuncia. Il film, ogni genere di film, come strumento di un *discorso*.

Se nel 1979 Sayles ha scritto per il regista Lewis Teague *The Lady in Red*, gangster movie “classico” che narra la storia degli ultimi anni del famoso desperado John Dillinger, specialista di rapine fulminato dalla polizia nel 1934 in una sparatoria a Chicago, quella gangsteristica per Sayles appare sostanzialmente come una forma mentis, non una figura inquadrabile in un determinato contesto storico. Per esempio, in *City of Hope* (1991), film dal finale aperto, altmaniano apologo collettivo della precarietà della vita in una torbida cittadina di provincia, quando il figlio del costruttore (interpretato da Vincent Spano), coinvolto in una rapina, sotto ricatto è costretto a dare alle fiamme un edificio del padre dove alloggia illegalmente uno *slum*, ad affiorare è la logica delle lobbies e delle famiglie, che sono i veri pilastri della mentalità gangsteristica. Ma il film che, come una sorta di anti-*Fahrenheit 9/11*, mette il dito nella piaga della politica intesa come dominio dinastico e spartizione familiare dei beni pubblici, è l’ultima fatica di Sayles, datata 2004, che approderà sui nostri schermi presumibilmente a febbraio: *Silver City*. In questo caustico film dal genere indefinibile e ibrido, Dick Pilager (interpretato da Chris Cooper), padre-padrone di mezzo Colorado, figlio di un ex senatore e aspirante senatore a sua volta, mezzo idiota e per giunta balbuziente, viene coinvolto durante le riprese di uno spot elettorale nel ritrovamento di un cadavere in un lago. Da qui, parallelamente alla campagna elettorale, parte un’indagine per cercare di chiarire chi abbia voluto far trovare in difficoltà l’uomo politico mettendogli tra i piedi in una situazione pubblica un morto senza identità: il giallo del cadavere senza risposta e la politica come aperta rapina e vendita di ideali al minuto si snodano di pari passo, come due grandi e sinistri punti interrogativi sull’ideologia americana presente. In modo molto più insinuante di quanto non faccia Michael Moore con la sua denuncia dai toni scandalistici della dinastia Bush e dei suoi affini, Sayles viviseziona la mentalità del (neanche tanto) nuovo gangster modello: quello di stato, pronto a svendere ogni problema sociale come attrazione turistica, a perorare cause apertamente razziste e a tutelare gli

interessi dei più forti apertamente e con fierezza. La sua connivenza con gli eredi del cittadino Kane, piccoli e grandi burattinai della notizia, servili artisti del depistaggio e della disinformazione, rende l'intera umanità inerte come il cadavere del lago, muto eroe di un'involontaria opposizione al gioco politico. In una girandola di personaggi tra grottesco e patetico, Sayles riesce a descrivere la mutazione di classe dei codici dell'appropriazione indebita, che non ha più bisogno del mitra e della strage di San Valentino per imporre le sue ragioni: basta la dimostrazione dell'evidenza giornalistica e televisiva a far fuori ogni oppositore, e ad affidare il mondo a mostri di idiozia incapaci di rappresentare persino se stessi.

## **THE CRAP ARTWORK OF PHILIP K. DICK**

*"Reality is that which, when you stop believing in it, doesn't go away."*

--Philip K. Dick

È quasi un quarto di secolo che ha lasciato questo mondo per chissà quale dimora interstellare Philip Kindred in arte Dick, passato a gloria postuma come uno dei massimi scrittori di *science fiction* dello scorso secolo: l'ultimo degli anarchici letterari, l'autore più saccheggiato dal cinema di fantascienza e no (a volte senza neanche essere citato: provate a confrontare *The Truman Show* con il racconto *Time out of joint*). Cinque matrimoni e cinque divorzi, tre figli, diversi tentativi di suicidio, continui passaggi da stati di lucidità a fobie di livello clinico alternate a violenti stati depressivi, l'uso di droghe come spettro continuamente riaffiorante in una vita durata cinquantaquattro, tormentatissimi anni passati a scrivere e a disintossicarsi, conclusi nel marzo del 1982 in seguito ad una serie di infarti. Questo il curriculum sintetico dello scrittore nato nel 1928 a Chicago da un parto gemellare con una sorellina, Jane, morta qualche settimana dopo la

nascita. Un uomo la cui maggiore necessità è stata creare mondi perfetti per metterne in crisi le regole e farli crollare.

Come Jack Isidore, lo scienziato dilettante eroe di uno dei suoi primi capolavori, *Confessions of a crap artist*, Dick aveva la capacità di raccogliere e studiare tutte le *craps*, le inutilità e gli aborti della società intorno a sé, e ricomponendo i frammenti sparsi della follia in un sistema in grado di giustificarli, sconfessava con humor nero implacabile l'idea di un'unica verità, la possibilità di ingabbiare il pensiero in una formula che, come si sarebbe detto in un poliziesco d'altri tempi, avrebbe potuto essere anche utilizzato contro se stesso. Ad attrarre verso le eccentricità di Dick il mondo del cinema con la sua logica spicciola è stata proprio la sua capacità di creare una logica perfetta per mondi illogici e innaturali, come un Orwell lisergico e senza metafore politiche, rivolto alla condizione umana più che all'ironia storica. Anche perché la Storia con la maiuscola, la serie di eventi che si susseguono e passano dalla cronaca alla leggenda, per Dick è sempre stata un dettaglio, una delle infinite possibilità contenute nella percezione del mondo, irresolubilmente solipsistica, incomunicante, caotica, instabile e spaventata dalla consapevolezza incessante della sua fine certa. L'angoscia della morte (e ancora di più della morte del proprio doppio o di una parte di sé, una morte parziale come quella della sorellina gemella), diventava in Dick il principio di contestazione di tutte le coerenti falsità elaborate per ingabbiare l'umano, per derubargli la sua anarchia congenita, e condurlo in un regime pseudo-filosofico di bugie e illusioni di cui il vero e il reale sono gli effetti. La doppiezza freudiana dell'uomo in Dick si fa materiale, la coscienza è sempre fonte di un corto circuito definitivo, di un paradosso irresolubile: pensiamo allo struggimento dei *replicanti*, uomini con la data di scadenza come prodotti industriali – una delle più impressionanti fotografie della condizione sociale, che struttura il racconto *Do android dream of electronic sheeps?* da cui è stato tratto *Blade Runner*. O ancora di più, pensiamo all'angosciosa fuga da se stesso per la scoperta della propria colpevolezza futura

del poliziotto del pensiero Anderton di *Minority Report*, dove si materializza la scissione sociale tra la morale come operazione razionale di polizia sulla “devianza” che è sempre altrui, e l’immagine (inconscia) di sé come necessariamente giusta e al di fuori delle regole collettive.

Philip Dick era un destabilizzatore schivo, un eremita della civiltà dei consumi, e non ha vissuto abbastanza per godere del successo planetario della sua opera portata avanti tra delirio febbrile e *understatement*, iniziato a qualche mese dalla sua scomparsa con la realizzazione del primo grande film tratto da un suo racconto, *Blade Runner* di Ridley Scott. Ma l’arguzia di questo bohémien postmoderno, un po’ junkie anarchico, un po’ visionario mistico, mai compiaciuto del proprio dolore e della disadattata necessità di contraddire le regole del reale per affermare in modo disperato l’incondizionata libertà della mente, resta come una delle più radicali risposte alla nullità del nostro tempo di pseudo-cerchezze dell’informazione-immondizia, di dittatura del cerone e del buon viso a cattivo gioco. Persino la versione spielberghiana di *Minority Report*, per quanto edulcorata da necessità spettacolari, è un grande esempio dell’incrocio tra paradosso e radicalismo dell’immaginario di Dick: un’*iperrealtà* a cavallo tra William Burroughs e Raymond Chandler che mina nelle fondamentali giustificazioni del potere uniformante e del dominio dell’uomo sull’uomo. *Minority Report* (“relazione” o “bollettino” di minoranza), avanza l’idea che anche in un mondo totalmente governato *a maggioranza* sulla base del controllo di quanto di più intimo esista, e cioè le intenzioni nascoste nei pensieri, possa crearsi una sacca di dissenso nella interpretazione “folle” di quella che viene spacciata per evidenza dei fatti. Un poderoso attacco contro l’ideologia del reale, la stessa che anima le dirette televisive CNN e impone al mondo degli spettatori una verità storica definitiva bruciando ogni possibilità di riflessione e interpretazione.

Neanche l’America del ’68 e dell’*I Care* kennediano in perenne ricerca di guru e Cristi da immolare, fu in grado di intercettare la portata delle affermazioni

politiche di Dick. In una conferenza pronunciata nel 1972 al raduno degli scrittori di fantascienza di Vancouver, Dick paragonò la volontà dei contestatori di sostituirsi al potere esistente sempre più evidente, al semplice avvicendamento della generazione della carta stampata con quella degli elaboratori elettronici. Tredici anni dopo, Bill Gates dimostrava alla lettera l'esattezza di questa "visione". Contro i dogmi imperanti della New Left, Dick ammonì il Movimento a pensare che qualsiasi sistema di spiegazione del mondo strutturato tendeva all'iperdeterminazione, dunque, in altre parole, alla paranoia. Il consiglio era di "restare soddisfatti del proprio essere fluttuanti e marginali, abbracciare il misterioso, il contraddittorio, l'ostile, e soprattutto, l'inesplicabile calore del dare". L'empatia e la gratuità del dare come antidoti alla disumanizzazione. Posizioni che dieci anni dopo la morte di Dick il santone della cultura alternativa Hakim Bey avrebbe riformulato con la sua idea dell'*immediatismo*: la mutazione costante delle forme espressive, la ludicità del proprio agire, l'inafferrabilità come chiave per una resistenza umana alla dittatura globale del (buon)senso.

### **Le jam-sessions che cambiarono il cinema. John Cassavetes**

*Su cosa si basa un film?*

*Una sceneggiatura sono le parole e la descrizione, la stenografia di una situazione esistenziale, un'astrazione. L'interpretazione della sceneggiatura e la vita delle persone messe in scena, è questo a rendere il film reale e importante.*

**John Cassavates, a proposito di "Faces"**

Non visse neanche sessant'anni, il greco-newyorchese John Cassavetes, stroncato nel febbraio del 1989 da una cirrosi epatica che lo aveva costretto al silenzio da anni. Se ne andava così lo sguardo che ha lasciato l'impronta più indelebile nel cinema del secondo Novecento. Più o meno tollerato dal sistema, costretto come il gigantesco Welles a vivere di marchette da attore per

finanziare l'utopia indipendente di una vita, il *filmmaker* che ha scardinato con umiltà e senza proclami la soggezione alle "storie" per trasformarle in *jam-sessions*, narrando i corpi, i volti e le emozioni "rubate" alla sua famiglia di attori, diceva di se stesso: "Ma io sono il peggior regista del mondo. Quello che importa sono i miei film". Film come *Faces*, *Husbands* o *A Woman under influence*: spaccati di vite denudate fino a un senso quasi osceno del privato, che fanno a pezzi l'immarcescibile retorica del Sogno Americano mettendo in scena il disagio, la contraddizione, l'essere fuori luogo di un'umanità polverizzata dall'alienazione, sbandata dallo scarto intollerabile tra gli struggenti fantasmi del desiderio e dell'illusione di una possibile felicità, e una realtà brutale, squallida e meschina, rispetto alla quale l'unico vigliacco eroismo concesso è la fuga (nel tradimento, nell'abbruttimento, nella follia). Opere quietamente rivoluzionarie, quelle di Cassavetes regista e attore, capaci di riformulare l'idea del realismo con un piglio magicamente voyeurista, introflesso e gergale, come se il film non fosse *rivolto ad un pubblico*, ma semplicemente messo sotto i suoi occhi, come qualcosa che si vede capitare in strada, di cui non viene spiegato nulla. Lo spettatore trascinato al centro degli eventi, in mezzo a una molteplicità di punti di vista, non più clandestino sulla nave della narrazione altrui, messo nella stessa condizione di precarietà del regista e degli attori al momento delle riprese. Nei film di Cassavetes il gioco con la realtà non è più nel richiamo all'attualità o alla memoria collettiva, ma sprofonda in una dimensione esistenziale personale chiusa ed *evidente*, dove a parlare e coinvolgere è ciò che si sottrae al "controllo" della finzione: stati di alterazione, ebbrezza, riso, nonsense, esplosioni improvvisate dei personaggi. Dietro il miracolo collettivo delle sue sinfoniette umane costruite in anni di lavoro prima e dopo del set, c'era la miscela esplosiva tra una millimetrica scrittura di situazioni e dialoghi, partitura da cui si lanciavano gli "a solo" degli attori, e un'improvvisazione selvaggiamente "guidata" dal regista: fino a raggiungere, sotto l'occhio di una macchina da presa inquieta, un perfetto equilibrio tra ciò che è *sotto controllo* e

ciò che non lo è. Una macchina da presa la cui presenza, nel capolavoro *Faces*, scompare moltiplicandosi per tre, divorando lo spazio fino a distruggere l'ultima illusione realista: l'oggettività, l'unicità del punto di vista, in vertiginosi passaggi tra dettagli e visioni d'insieme sporche, impure, per cogliere il momento in cui qualcosa di inatteso *accade*, nel corpo e nella psiche degli attori, al di là della messa in scena.

### **Il (sempre) futuribile bric-à-brac umano di Marco Ferreri. Lo sberleffo continua.**

“Ma che so ste cagate sulla rivoluzione? Pensa a fà i film”. Una delle migliaia di frasi dette con quell'indimenticabile cadenza romanesca su un accento milanese, sparse nelle interviste, sempre impossibili, con un regista irriverente, sarcastico, inafferrabile e irriducibile a qualunque clichè la baldanzosa Società dello Spettacolo gli volesse appioppare. Di Marco Ferreri personaggio pubblico resta la verve sporcacciona e scanzonata da ragazzino cattivo, lo sguardo ironico nell'obiettivo delle telecamere con una filigrana di scoglionato disprezzo, la risata cavernosa nei confronti di qualunque tentativo di parlare seriamente dei suoi sberleffi cinematografici, di simbolizzare i suoi repellenti omuncoli sintetizzati nel volto-feticcio di Ugo Tognazzi alle prese con “un mondo di merda”. Se la rivoluzione consiste nell'essere estremi e radicali, allora Ferreri, a furia di insistere sulle sue non-storie e spiazzare il pubblico sbattendogli in faccia un teatro di crudeltà e ordinarie paranoie, il suo Palazzo d'Inverno lo ha preso eccome: resta l'unico (l'ultimo) cineasta che, persino dopo morto, ha ottenuto il ragguardevole risultato di non poter essere appuntato sul petto dei nostri effimeri Jack Lang come Gloria d'Italia (lo hanno fatto persino con Pasolini, svendendo *Salò* nelle edicole nella stessa collana del *Gran pezzo dell'Ubalda*). Uomo d'altri tempi, l'ex piazzista e rappresentante di liquori Ferreri: capace di smantellare i pilastri della saggezza Occidentale con la forza di una risata incattivita. Partito a fare danni dalla Spagna (ma è un caso?) sul finire



degli anni Cinquanta con le satirette “bunueliane” *El Pisito* e il terribile attacco alla cattiveria senile *El Cochesito*, nel suo connubio destinato a durare e fare danni con l’umorista Rafael Azcona, è tornato in Italia per lasciare un feroce ritratto della meschinità nazionale e della pruderie sociale. Dalla requisitoria anticattolica sul matrimonio de *L’Ape Regina* (tartassato dalla censura) al più puro ritratto della condizione femminile nel sub-musulmano maschilismo italiano della *Donna Scimmia*, film in cui la cialtroneria dello “sfruttatore” Tognazzi raggiunge le dimensioni monumentali di una scultura ambigua e frastornante della laidezza del sesso forte. Per approdare alla “Terra Desolata” del poeta Ferreri: quel *Dillinger è morto* dove, nella piena temperie del mondo in rivolta della Contestazione (il film è del ’69), con freddezza glaciale incastonata nell’inquietante imbecille dalle sembianze terrene di Michel Piccoli, il regista gioca con l’“opera aperta” e i significati nascosti nella psiche, costruendo un diagramma del nulla: lasciando che il suo protagonista, un ingegnere borghesotto frustrato e insoddisfatto, nel suo equivoco, perdurante silenzio, arrivi all’abiezione del delitto per pura noia.

Poi c’è il gioco con i “generi” del cinema di Ferreri: un altro spunto per “sputtanare” i codici e le forme piegandole alla pur cretineria dell’esistente. Così nasce la fantascienza de *Il Seme dell’uomo*, contraltare sporco e infame dell’*Odissea nello Spazio*. Gli uomini ridotti allo stato degli scimmioni antropomorfi del capolavoro di Kubrick, dediti allo stupro e al cannibalismo. O la rivisitazione del western di *Non toccare la donna bianca*, dove il conflitto tra un Generale Custer interpretato da Mastroianni, e un Toro Seduto-Alain Cuny (ambientato con un colpo di genio a Parigi, mentre demolivano il quartiere del mercato di Les Halles), è ridotto a quello tra i capitalisti della grande metropoli urbana, e i nuovi “indiani”, gli sfrattati, con esilaranti scene di attacco della cavalleria nella nuova Little Big Horn.

Si potrebbe proseguire con le metafore gastronomico sessuali della *Grand Bouffe*, o l’inquietante anatomia del rapporto uomo-donna che va da *La Cagna* a

*L'ultima donna*, per finire nel paradosso sarcastico di *Ciao, Maschio*, dove il senso della paternità del protagonista Depardieu propende per l'adozione di uno scimpanzè invece che per il riconoscimento del proprio figlio legittimo. Andando a parare nell'infantilismo del maestro d'asilo Benigni in *Chiedo Asilo*, come salvezza, nell'adozione della follia, dall'idiozia del mondo. Fino al crepuscolo dell'autore, ormai "anacronistico" per troppo avanguardismo, nel canto del cigno di *Nitrato d'argento* uscito nel 1996, poco prima della sua scomparsa a Parigi. Ma è bene chiudere così, senza una fine. Lasciando nel più pieno disordine il bric-à-brac umano di questo iconoclasta fisiologico. Impossibile, tanto, cercare di stringerlo alle corde di quel che "ha lasciato".

**Come un acchiappasogni.**

**La deterritorializzazione immaginifica di Wim Wenders.**

C'era una volta Ernest Wilhelm Wenders, prima di diventare "Wim", nella temperie degli anni Sessanta. Studente inquieto dal piglio dostoevskiano, dapprima votato alla carriera ecclesiastica a cui un'educazione familiare cattolica a Düsseldorf lo aveva destinato, poi in fuga pittorescamente bohemien verso Parigi dove lavora a bottega da un incisore mentre studia all'Ecole des Beaux Arts: è qui che resta folgorato sulla via di Damasco dal Cinema, di cui si nutre alla maniera dei Giovani Turchi dei Cahiers, immerso nella sala per ore a cercare il suo luogo della mente. Un altro brusco cambiamento, l'idea di esprimersi attraverso la regia. Cerca invano di essere ammesso alla prestigiosa scuola dell'IDHEC, quindi torna a Monaco, dove studia alla Hochschule für Fernsehen und Film. Nel frattempo comincia a fare il critico per la "Süddeutsche Zeitung" e "Filmkritik", a vivisezionare l'oggetto del suo amore, mentre i suoi primi cortometraggi, orientati dall'amore per Hammett al genere noir-giallesco, sono già permeati dalla fascinazione dei simboli più immediati e profani dell'americanità: la rock music, il viaggio on the road, persino il flipper, come incantatorio perdersi in un avvincente nulla. È nell'incontro con lo scrittore Peter Handke e il direttore della fotografia Robbie Muller, che l'avventura del

suo cinema *deterritorializzato* prende forma. Il sintomo di una terra promessa dall'immaginario cinematografico da costruire sul seducente gioco d'ombre e luce della celluloide. Un'America virtuale, inesistente, sublimata, filtrata dall'impronta letteraria e filosofica europea. Un mondo a parte.

Questo "snapshot" introduttivo è utile a comprendere la singolarità di un autore che insieme a Fassbinder e Herzog, con la fondazione della Filmverlag Der Autoren (il primo, forse l'unico esperimento di libertà e autonomia dei cineasti dalle maglie produttive), è riuscito a rifondare non solo il cinema tedesco, ma a sanare in sé il secolare conflitto tra Vecchio e Nuovo Mondo. Così come Fassbinder nella rivisitazione del melodramma di Douglas Sirk, Wenders, nel suo sottile intreccio tra mistero esistenziale, quieto e diabolico senso crimine e urgenza di percorrere senza meta del road-movie, svuotando il discorso filmico del ritmo narrativo hollywoodiano (sostituito da un tempo vuoto, quasi ipnotico, nutrito di "falsi movimenti"), guidato da un amore viscerale per la grazia ellittica di Michelangelo Antonioni quanto dall'assoluta libertà di spaziare tra i generi dell'altro padre elettivo, il cantore dei perdenti Nick Ray, ha costruito uno sguardo "universale", in grado di rendere il paesaggio e la ricerca di una storia i primi attori dei propri film. Uno sguardo, quello di Wenders, che rispecchia un nomadismo intellettuale fisiologico, uno spiazzamento sentimentale necessario, una trasversalità poetica e una purissima impurità, capace di mescolare in modo dolcemente sacrilego l'ineffabilità del caso congelato della fotografia alle sofisticate architetture mentali della letteratura sperimentale. A pensarci, quel che di Wenders resta incastonato nella nostra memoria non sono le storie, ma le atmosfere. L'incubo allucinato e inquieto de *L'amico americano*, il sinistro sentore di una fantascienza del presente sul set de *Lo stato delle cose*, il silenzio del più ordinario dolore trasformato in perdita e follia nel meraviglioso *Paris, Texas*, il gioco che intreccia sovranaturale e "troppo umano" nelle peregrinazioni del *Cielo sopra Berlino*, o il girovagare in cerca dello stupore di *Lisbon Story*. Film che lasciano lo spettatore come al risveglio da un sogno, con le

sensazioni ancora incollate sul corpo, e la certezza di non saperne raccontare l'origine né una "trama" senza dimenticare qualche dettaglio fondamentale. I film di Wenders somigliano agli "acchiapasogni" dei pellerossa, strutture complicate all'apparenza, che servono a trattenere nella loro ragnatela una minuscola perlina: quella del senso perturbato, dell'emozione indescrivibile e impossibile da tacere. Ai suoi film, al suo uso di luce e musica, si può solo alludere. E al suo coraggio di rimettersi in gioco, fino a rendersi irriconoscibile da se stesso, guardare come ad un'ancora di salvezza dalle cristallizzazioni dello stile che uccidono l'ispirazione.