



**pagine  
di  
cinema**

*Numero 1 – aprile 2004*

## **camera-editoriale**

Questa non è una cazzo di rivista.  
Questa è una lettera d'amore.  
Una lettera d'amore e si muove,  
si perpetua nel tempo  
attraverso le sue quattro perforazioni laterali  
e si proietta,  
lanterna magica in un buio postmoderno.

Inizia il film, ma si aprono pagine, e sono pagine di cinema.  
Cinéphiles di inizio millennio, riuniti a gran voce per cantare insieme con un  
linguaggio nuovo le emozioni che nascono dentro, dentro una sala avvolta dal  
buio, mentre volti assorti riflettono la luce di quello che i loro occhi vedono, e il  
loro cuore palpita al ritmo della musica che respirano.

Siamo studenti, giovani e nomadi, e amiamo il cinema, così familiare, così  
sconosciuto.

Questo dovrebbe bastare.

Ma non basta a noi.

Chi ama lo deve sussurrare, dire e poi gridare, e ancora più forte, sempre più  
forte, e poi scrivere, perché chi non ha sentito legga.

Così nasce CameraSutra, Camera chiara e Kamasutra, da un gioco di parole di  
Bernardo Bertolucci che in una vecchia intervista all'Unità del 28 settembre  
1982 citò il Roland Barthes di "Le plaisir du texte", per sintetizzare il rapporto  
erotico, quasi fisico, tra scrittore e lettore, tra regista e spettatore. Noi, a band à  
part, siamo qui per riflettere e far riflettere. (continua a pag. 11 )

## INDEX

### *camera-attualità*

Strade (in)finite per il cinema  
italiano **pag. 2**

Festival del cinema africano y  
sudamericano y asiatico **pag. 3**

Voci e pagine: la lezione di  
Alberto Farassino **pag. 4**

### *camera-film*

Big Fish: vita e sogno **pag. 5**

21 grammi: capire il tempo,  
smontare il tempo, montare il  
tempo **pag. 6**

La passione di Cristo **pag. 7**

### *camera-confini*

Palahniuk sfida il cinema **pag. 8**

Fuori Orario –  
cose da vedere **pag. 9**

Salò o il testamento di Pasolini,  
letto da Roland Barthes **pag. 10**

### *camera-humor*

Fantozzi reloaded **pag. 11**

### *camera-fumetto*

CinOphile by Addro **pag. 12**

Qu'est-ce que le cinéma?

E' legittimo chiederselo, farlo qui ed ora, in una situazione confusa, in un movimento di accelerazione, dentro ad un tentativo per ora precario, più o meno consapevole, di ridurlo ad un sottogenere televisivo. Le premesse per un lungo dibattito ci sono tutte, a partire dalla definizione di "*film di interesse culturale nazionale*", in base alla quale lo stato in questi ultimi anni ha finanziato il cinema italiano smisuratamente. Slancio lodevole, se i film fossero stati prodotti, e se i pochi prodotti distribuiti. Parliamone, dei finanziamenti pubblici al cinema italiano, cinema malato, ai cui registi, produttori e buoni propositi diverse circostanze tarpano le ali. Per chi non lo sapesse è in corso in questi giorni un dibattito in sede parlamentare circa la conversione in legge del decreto legislativo del 22 marzo 2004, n. 72, recante interventi per contrastare la diffusione telematica abusiva di materiale audiovisivo, nonché a sostegno delle attività cinematografiche e dello spettacolo. Si tratta del provvedimento del ministro Urbani contro la pirateria e presunto salva-cinema del 22 gennaio 2004, che si ripropone attualmente sotto forma di ulteriore decreto, decaduti 60 giorni da quello precedente. Ma perché l'urgenza di un intervento in area cinematografica? Osservando la situazione del cinema italiano e dei fondi pubblici stanziati per la produzione lo si intuisce facilmente, notando come il nostro paese si sia progressivamente impegnato nello spreco di risorse economiche. Originati dalla nobile volontà di favorire autori emergenti nella produzione delle loro opere prime, i finanziamenti statali vennero introdotti in Italia nel '65 e potevano coprire anche il 90% delle spese per una massimo di 20 film all'anno. Nel '94 si decise la loro estensione a favore di opere giudicate meritevoli, perché di *interesse culturale nazionale*, secondo il parere di una commissione di esperti nominata dal ministro per i beni culturali. Senza limiti di numero. L'allargamento a livello quantitativo, in un'ottica eccessivamente generosa dello stato – viene da chiedersi a favore di chi – non ha prodotto altri risultati se non quello di prosciugare gradualmente il fondo unico per lo spettacolo, senza che venisse risanato un cinema afflitto dalla concorrenza internazionale e arretrato sotto diversi punti di vista. La logica dei finanziamenti numerosi ha generato una produzione caotica, circondata da favoritismi, dove non è raro trovare film mai conclusi o la realizzazione di film scadenti. Inoltre, va aggiunto un altro problema estremamente importante che interessa

il livello distributivo delle opere. Molti film hanno affrontato pesanti difficoltà nel trovare un'adeguata distribuzione, spesso sono stati proiettati in sale improbabili, dalla collocazione geografica ridicola o soltanto per pochi giorni, mentre alcuni non sono nemmeno mai stati distribuiti. Ma allora, come si può dire con tanta sicurezza che il cinema italiano è essenzialmente un cinema di nicchia, che produce film incapaci di attrarre un pubblico anche relativamente vasto, che sotto un profilo commerciale è assolutamente perdente? Come, se non viene data la possibilità concreta all'opera italiana di mettersi in gioco, seriamente, se le condizioni di vita dei film sono così penalizzanti nei confronti del nostro cinema. Proprio in questa riflessione si colloca quella più contingente, relativa ai provvedimenti ritenuti sanatori di una situazione arrivata al capolinea, se non altro per l'imminente esaurimento delle risorse economiche.



**- ma senta questa legge... referens sistem, distribuzione... ma alla fine questi soldi, si può sapere dove li trovo? per carità, senza interesse personale...**

**- ma allora lei è un fetentone! sig. Totò che qui si parla di vero cinema, quello industriale, coi profitti, ma lei cosa ne vuole capire...**

Nel decreto legislativo Urbani del 22 marzo, basato su quello del 22 gennaio, prevalgono logica commerciale e dimensione industriale, sforzo teso a contenere commissioni benevole e sprecone. Sono stati dunque introdotti nuovi criteri per l'assegnazione dei finanziamenti pubblici che possono essere riassunti in 2 sostanziali novità. In primo luogo l'ammontare del finanziamento si riduce, non può più superare il 50% del costo totale di produzione, e il prestito viene concesso esclusivamente a chi dimostra di essere già in possesso del restante 50%. Secondo elemento innovativo è il reference system, modalità di accreditamento nella selezione delle opere da finanziare: autori, registi, produttori con alle spalle un passato di

successi economici o premi di qualità sono privilegiati in quanto garantirebbero una maggiore probabilità di successo. Se dobbiamo riconoscere che nel decreto Urbani il finanziamento di opere prime si alza positivamente fino al 90% e addirittura anche al 100% per i cortometraggi, i problemi che scatenano non sono pochi a partire dalla discriminazione nella selezione fino al rischio di ridurre il cinema italiano alla produzione di film esclusivamente commerciali. Ciò accade perché il produttore deve trovare in anticipo il 50% dei soldi per attivare la produzione di un film ed è costretto nella maggior parte dei casi a cercare questa somma vendendo il progetto sul mercato, rappresentato in Italia da Rai Cinema e Medusa. Ovviamente l'acquisto delle opere è subordinato alla loro attendibile resa televisiva, e ciò determina la sola produzione di film tv-compatibili. Cinema come sottogenere televisivo. Come se non bastasse, se andiamo ad analizzare quali sono i film italiani che riscuotono maggiore successo a livello economico possiamo definire facilmente che il tipo di produzioni che la sagacia del reference system decide di privilegiare è ascrivibile al consueto mutandone

natalizio, prospettando una drammatica realtà che rischia di affossare la vera ricerca artistica. Resta un quesito, profondo. Che cos'è il cinema per il nostro legislatore? La preoccupazione di risanare le tasche di un fondo raschiato, ferendo la qualità di un cinema che sconta le conseguenze di un uso improprio delle risorse di cui non è responsabile ma solo inevitabilmente vittima. E' triste constatare come un passato di sbagli e speculazioni da parte di politici e parenti di politici abbia ridotto la nostra settima arte. Ora, uno sforzo intelligente razionalizzerebbe le risorse disponibili nella produzione di meno film, ma di valore, si concentrerebbe nel problema della distribuzione, favorendo la diffusione capillare di opere nazionali, incrementerebbe la promozione e il marketing per incentivare il pubblico e stimolare la curiosità nei confronti del cinema italiano. Perché un giusto regolatore ha il dovere di assicurare e tutelare la produzione e la circolazione di prodotti di nicchia, favorire la creazione di opere qualitativamente valide, promuovere il livello culturale e la libera espressione di artisti e autori meritevoli. Dopodiché, la legge è legge.

## Festival del cinema africano y sudamericano y asiatico

*Davide Fracasso*

C  
A  
M  
E  
R  
A  
A  
T  
T  
U  
A  
L  
I  
T  
À

Milano, 22-28 marzo.  
Festival africano y sudamericano y asiatico. Joel Cano. Siete dias, siete noches. E così in un lunedì sera milanese (uno dei tanti?..naa..) mi ritrovo sbalzato a Cuba. Ne percepisco l'asfalto, vedo gli odori, ne intuisco i colori. Entro in una storia di dolore, oppressione, soffocamento, esasperazione. Una storia ke a decontestualizzarla potrebbe essere stata vista migliaia di volte. Però stasera, qui, davanti a Joel Cano presente in sala e tra gli altri folli ke decidono di dedicare la serata a un festival di cinema straniero piuttosto che alla fiction neoprimamente di rai e mediaste, vivo Cuba. Vivo storie di quattro donne, storie che si incrociano si abbracciano si calpestanto si palpano per continuare a girare all'infinito, senza sbocchi senza vie d'uscita senza speranza. Centosei minuti di pellicola, e dopo cinquantanove sto già male..sarà il caldo della

sala, saranno i tetti bruciati di quell'isola maledetta.



Maledetta per il regista, ke ha girato clandestinamente e ke da quella terra è scappato. Finisce il film, si accendono le luci, Joel risponde alle domande soffocate e angosciate dei presenti. (la più immediata..ma è proprio così..è proprio senza speranza la vita nell'isola?). E il regista parte con una risposta ke lega politica società umanità, non c'è speranza perché non scelta. A stento riesco a seguire le parole non troppo

convincenti (secondo me) di Cano, forse per la stanchezza di due ore di angoscia, forse per le immagini stampate nell'animo di labirinti claustrofobici da cui non si esce. E non lo accetto. E mi fa rabbia questo film, possibile? Possibile cosa possibile dove?.. Possibile ke tu regista mi devi portare in questo girone vorticoso di soffocamento, devi venire qui a spiegarmi che politica e pentola a pressione e identità sono inscindibili?.. Possibile. Finalmente esco, basta stradine soleggiate cubane in cui si sguazza nelle pozzanghere, basta cantilene comatose di orfani della vita. Respiro, e penso.. La claustrofobia è passata, adesso leggo un po' meglio..le vite di quattro donne chiuse in un circolo grigio..vedo Cuba..e ne respiro gli sguardi..e qualche significato. Quasi quasi ci ripenso, domani niente Champions.. c'è l'Africa.

Ad un anno esatto dalla morte, il 31 marzo scorso si è tenuto all'università di Pavia un convegno in memoria di Alberto Farassino. Piemontese, classe 1944, è stato critico cinematografico e collaboratore de "La Repubblica" dal 1975 per più di venticinque anni, promotore e direttore di festival a Cattolica e Rimini, docente a Genova, Trieste e Pavia.

Il suo ricordo passa inevitabilmente attraverso due canali diversi, *verba* (il racconto degli amici) e *scripta* (i suoi scritti), che questo evento ha avuto la mirabile capacità di riunire, di fondere, facendone un tutt'uno, un'esperienza fertilissima che non può lasciare indifferente chi di cinema, e in particolare di critica cinematografica, vuole occuparsi.

L'emblema di questa comunione tra scritto e detto è stata la presentazione del libro "Scritti strabici", una raccolta di articoli e recensioni del critico piemontese dal 1975 al 1988 curata dall'amico di sempre Tatti Sanguineti (con Giorgio Placereani): come a dimostrare la molteplicità dei modi di "raccontare" Farassino, si è voluto rendere conto non solo dell'ecllettismo e dell'acume del suo lavoro, ma anche dell'ambiente in cui era vissuto e che lo aveva formato, e proprio su questo si sono focalizzati gli interventi di Tatti Sanguineti e di Aldo Grasso. Sempre in bilico tra il ritratto epocale e l'aneddotica più divertente, mettendo per quanto possibile in disparte la tristezza legata al lutto, i due hanno rievocato i tempi in cui quattro amici, i "quattro moschettieri" (di cui faceva parte, oltre a Farassino, Sanguineti e Grasso anche Francesco Casetti, assente a Pavia), allievi prediletti di Gianfranco Bettetini, imperversavano in Cattolica nella seconda metà degli anni Sessanta. Seppur con modi di raccontare completamente diversi (vulcanico e appassionato Sanguineti, sobrio e misurato Grasso), sono riusciti a rendere in maniera incredibilmente "viva" l'idea della straordinaria intraprendenza e fertilità che caratterizzavano quel periodo. Dalle decine di pellicole italiane degli anni Trenta recuperate e proiettate settimanalmente in università alla creazione di cineforum come il *Club nuovo Teatro* prima e il *Cineclub Brera* poi ("non intascevamo una lira: il bello era organizzare e divertirsi tutti insieme" dice Grasso), dall'avvento della "moda" della semiotica con la fondazione della rivista "Cinegramma" all'invenzione della celeberrima (e massacrante) "trascrizione grafica" che -secondo la leggenda- avrebbe avuto luogo in uno scantinato della Cattolica su suggerimento di un non meglio identificato studente tedesco (il metodo, poi ripreso e rivisto dai nostri Quattro, prevede l'elencazione scritta in parallelo di azioni-inquadrature-sonoro di un film, allo scopo di studiarne le componenti segniche). Esperienze vissute fino in fondo, nel bene e nel male: tra i primi a cogliere le potenzialità della nuova disciplina che si stava affacciando, i Quattro non sono comunque rimasti immuni dalle degenerazioni applicative successive, dettate dall'entusiasmo del momento. Ma questo non toglie nulla, anzi semmai rafforza l'immagine di estrema vitalità del periodo in cui Farassino si è legato indissolubilmente a quello che poi sarebbe stato l'amore della sua vita: il cinema.

Oggi non possiamo ignorare le corrispondenze di età tra quel gruppo e noi: gli anni sono gli stessi (tra i venti e i venticinque). Anche accettando che quel periodo, per tutta una serie di motivi storici e culturali, è probabilmente irripetibile, è nostro dovere prendere ad esempio la passione e la "voglia di fare" di cui era impregnato.

Ma la lezione di Farassino non si esaurisce qui, continua nei suoi scritti. Pagina dopo pagina saltano all'occhio i tratti distintivi del suo stile: possedeva una scrittura estremamente chiara, fluida e leggibile, lontana anni luce da certa critica odierna che pare scrivere solo per se stessa. Questo però non significa superficialità, tutt'altro: la sua abilità stava nel proporre contenuti estremamente acuti e incisivi in una prosa chiara, cristallina. E non priva di humour: le stroncature, seppur inequivocabili, godono di un carattere di leggerezza e di ironia non comuni. Si privilegia quindi il piacere di scrivere per lasciarsi leggere, magari per spiegare, illustrare, aprire nuove prospettive. In ultima analisi, si tratta di una presa di posizione forte su questioni fondamentali come la funzione del critico e le modalità di svolgimento di questa funzione. La capacità di Farassino di evitare accuratamente il cosiddetto "critichese" (cioè un linguaggio chiuso in se stesso usato dai critici per i critici e basato su reti di citazioni che solo pochi colgono) senza rinunciare all'approfondimento lo rende un maestro, e un modello da seguire.

Vincenzo Buccheri, erede della cattedra di Farassino a Pavia, ha detto di essere cresciuto nel mito del gruppo di "Cinegramma". Anche noi oggi abbiamo bisogno, se non di miti, almeno di linee guida in cui credere, in cui identificarci, e Farassino ha saputo indicarci una strada. Perché se ciò che resta di lui sono *queste* voci e *queste* pagine, allora ascoltare e leggere non è solo qualcosa di dovuto che si esaurisce nel ricordo, ma anche e soprattutto qualcosa di utile e necessario per imparare *cosa* e *come* scrivere, trasformando il ricordo in esempio. E poi che cosa costituisce la memoria più sincera e duratura di un critico se non la sua influenza su ragazzi che - come noi - si avvicinano a questo campo?



Big Fish è la favola di un uomo, Edward, che ha fatto della sua vita un sogno fantastico.

Seduto nella sala buia, lo spettatore viene investito da un susseguirsi d'immagini colorate e vivaci, una carrellata continua di situazioni surreali e

sorprendenti. Incredulo e un po' scettico, non può fare a meno di condividere le perplessità di William, il figlio, che non sa più cosa credere del padre morente; con lui cercherà di scoprire ciò che effettivamente è vero e ciò che è sogno nella vita di quest'uomo fuori del comune. Prende piede, così, un interrogativo che troverà risoluzione solo nel finale: cosa effettivamente è la realtà e qual è il confine che la distingue dal sogno, ammesso che esista.

Edward inizialmente può apparire uno stolto che s'inganna raccontando bugie per rendere, agli occhi altrui, la sua vita meno banale, ma nello svilupparsi della vicenda ci si rende conto di come la fantasia, il sogno, sia tutt'altro che fuga dalla realtà, ma piuttosto un modo per approfondirla. Mentre il film racconta la vita di un uomo e le sue storie fantastiche, in sala si sviluppa progressivamente un'altra avventura: quella dello spettatore che, pian piano, va modificando la sua concezione di ciò che è reale. Egli, difatti, giungerà ad attribuire alla realtà, non solo quello che avviene empiricamente, ma anche la dimensione fantastica del sogno. Qui con il termine sogno non intendiamo lo stato di coloro che dormono, ma al contrario lo consideriamo nell'accezione pre-romantica secondo cui il sogno inizia quando si aprono gli occhi e si guarda alla vita con consapevolezza. Tutto si gioca sul paradosso secondo cui ciò che è reale non necessariamente coincide solo con ciò che avviene realmente, ma è maggiormente coglibile mediante l'utilizzo del sogno, della fantasia come mezzo di decodifica del reale. Il sogno porta a rafforzare la nostra coscienza e conseguentemente ci permette una maggiore lucidità e una comprensione più profonda d'ogni elemento; il sogno è qui inteso come il risveglio della coscienza che permette un accesso maggiore alla realtà e alle sue sfumature, è paragonabile ad uno strumento che potenzia la nostra capacità percettiva e ci permette di cogliere una moltitudine di colori in più, prima impensabili. Per afferrare al meglio la realtà bisogna essere in grado di assimilare la

forza della percezione dei sogni. Secondo quest'accezione, il soggetto individuale è riconosciuto come essere in grado di trasformare il mondo a suo piacimento mediante la sua volontà e la sua fantasia (Novalis).

Il piccolo uomo dell'inizio del film sembra, così, trasformarsi in qualcosa di più e lo spettatore non può fare a meno di rendersi conto, riflettendoci su, che Edward è forse colui che è riuscito ad immergersi e a lasciarsi inondare dalla realtà piuttosto di viverla con torpore, in forma passiva; forse è colui che possiede la capacità e la volontà di sognare ad occhi aperti, colui che riesce a far scivolare la fantasia nella realtà e la realtà nella fantasia ottenendo, così, un mondo illuminato da una nuova luce. In fin dei conti, il personaggio di Burton è colui che attraverso il sogno si apre alla percezione del tutto potenziando la conoscenza e le sensazioni, colui che riesce a varcare il confine che separa tutti noi dalla sublime visione della vita colta finalmente al massimo del suo splendore.

Tutto ciò sembra trovare riscontro nel finale che non permette allo spettatore di definire nettamente il confine fra ciò che è stato frutto di un sogno e ciò che è avvenuto realmente; la vita di Edward è, difatti, il connubio fra una dimensione reale e una fantastica inscindibili ed egualmente fondanti.

Ed infine, non è il cinema stesso uno strumento che ci sprona a fantasticare sul mondo, che ci aiuta a sognare, ci permette di filtrare la realtà attraverso la fantasia rendendoci tutti un po' più Edward? Ecco allora che il cinema si rivela nel suo essere finestra sul mondo, stimolo di riflessione e, ancor più, continuo creatore di prospettive nuove attraverso cui osservare il reale.



# 21 grammi: capire il tempo, smontare il tempo, montare il tempo

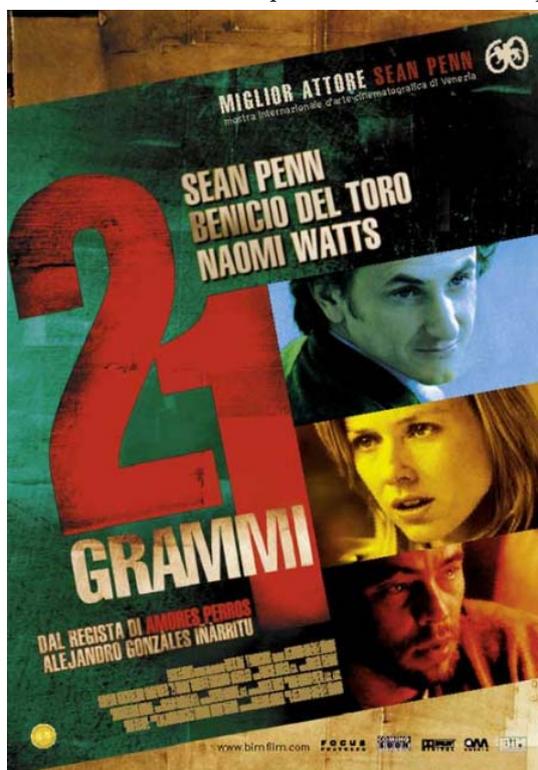
Giuseppe Zucco

C  
A  
M  
E  
R  
A  
F  
I  
L  
M

La prima cosa che vedi è quell'immagine. Sporca, opaca: la luce a cadere come cenere. Guardi lo schermo, e senti la cenere. Qualcosa a bruciare lentissima. La vita, la morte, a sfinirsi di cenere. La vita, la morte, combustibili che non danno tregua. Una donna è sdraiata, lunga su un letto, la schiena nuda ad esprimere tutto. Un uomo poco dietro, quasi nell'ombra, seduto a fumare. E c'è una geometria perfetta, in quell'immagine. La donna la base, l'uomo i lati: la storia inchiodata nel perimetro esatto di un triangolo. La prima cosa che vedi è quell'immagine. E la senti completa, realizzata, chiusa. Niente che tenta la fuga, niente che improvvisa un'evasione. Una precisione così esasperata che rasenta l'immobilità. Capisci che il film potrebbe durare con quell'immagine, dentro quell'immagine, per ore. Perfetta e statica: storia che non si racconta.

E poi la storia accade. Ma più che accade, succede. L'etimologia dei due verbi, accadere e succedere, risulta preziosa per intendere la natura del film. Nella radice del verbo accadere, infatti, è implicito il movimento: a scomporlo è un *a-cadere*, un cadere verso, uno spostamento che lega due attimi separati. Il movimento, così, si compone di una fuga in avanti sia nello spazio che nel tempo. Da qui a lì, da un prima a un dopo. Il movimento, ad analizzarlo meglio, allora, risulta lineare. Come dire che la *fabula*, la concatenazione degli eventi che accadono in un tempo e in uno spazio, e l'*intreccio*, l'organizzazione dell'ordine causale-cronologico degli eventi, coincidano. Niente di più lontano dalla struttura interna al film preso in questione.

La storia succede, allora. Ad una scena segue un'altra scena. Ad una temporalità ne subentra un'altra. Il film, con il suo montaggio, frulla contemporaneamente tre storie. E i tempi delle storie. Passato, presente, futuro. Per dire: la prima immagine che vedi appartiene al subito. S'insinua piano il dubbio mosaico impazzito. Le tessere cronologiche. Il tempo, i tempi caos. Il problema è che tu ci stai quello che pensi è: il disordine piccole mosse, metti mano al volta, quanto prima era stato maniacale, con logica, una logica smonti, smonti e rimonti, con la perso, e il filo logico risulti chiara, avverti il disegno della predisposto, la bellezza di artificioso. E, allora, smonti, meccanicamente, immaginando struttura narrativa. Intanto le altre. La storia si salda e si profuso. Stai lì a guardare il spettatore nell'ombra. Lo hai



Ti salgono in testa le idee più rimonti. Per esempio: il lontana parentela con la meccanismi. Se ti mettessi a sicuro ne verrebbero fuori immagini slegate, una scena dietro l'altra, scene lontane tra loro per il tempo e per lo spazio in cui si situano. La memoria come la custodia di innumerevoli fotogrammi, pronti a saldarsi l'uno all'altro, quando la nostra razionalità a posteriori s'ingegna tutta per trovare un filo logico tra tutte quelle immagini che scorrono veloci nella nostra mente. La *riflessività*, parola chiave nei volumi di sociologia di marca postmoderna, a rintracciare, rimediare, costruire il senso della nostra identità con gli elementi messi a disposizione dalla nostra biografia, fotogramma dopo fotogramma.

E poi: il tempo lineare è artificio quanto il tempo non lineare. Se il tempo esiste, tanto vale immaginarlo, allora, come tempo che contiene tempi non lineari molteplici che s'incrociano più e più volte tra di loro. Al passato, al presente, al futuro.

E infine: il cinema attraverso il montaggio arriva a dare una immagine al tempo, a renderlo esperibile in quanto forma. E questo, paradossalmente, partendo da un fotogramma che è una sezione immobile del tempo. *21 grammi* ha questo di buono: ti lascia salire sulla macchina, toccare gli ingranaggi: e tra un ingranaggio e l'altro, la complessità del tempo a ronzare e sferragliare come mai, macchina che non conosce pace. Gli orologi, i calendari: oggetti funzionali, ma privi di intelligenza e di sfida all'intelligenza. A volte bisogna entrare in un cinema per capire che ora è, quale stagione ci lascia, quale secolo ci aspetta.

futuro. Questo non lo capisci mentre il film scorre. Come un che si ribellano all'ordine delle storie, ad esplodere nel di fronte al mosaico impazzito. E come sistema. E allora, con sistema. Smonti, un pezzo alla montato, con cura, una cura rigorosa. E mentre sei lì che speranza che nessun pezzo vada lineare, e la storia semplice e trama che il regista ha quell'inganno così voluto e così smonti e rimonti, quasi a stento il motivo di una simile tessere s'incastano le une con le solidifica grazie all'impegno mosaico domato. Lo hai fatto tu, fatto tu e il regista, quel film lì.

strane mentre stai lì che smonti e montaggio del film ha qualche memoria. E con i suoi pensare alla tua vita passata,

Ci sono film che andrebbero apprezzati, a prescindere dal risultato, ancor prima di vederli già solo per il coraggio che l'autore ha dimostrato nella scelta di un soggetto che molti considererebbero più pericoloso che affascinante: *La passione di Cristo* è uno di questi. La faccia opposta di ciò sta nell'interesse che queste opere attirano su di sé per la notorietà del tema trattato e negli elogi speciali (o nelle critiche quanto mai feroci), tanto maggiori quanto più l'argomento viene sviluppato con rispetto e originalità, che vengono in questi casi tributati. Gibson, come già in questa stagione Marco Bellocchio col suo *Buongiorno, notte*, si confronta qui con una materia dalla quale appunto qualunque altro regista si sarebbe volentieri tenuto alla larga: il calvario di Gesù Cristo, nello specifico le sue ultime dodici ore di vita.

Se di miracoli si parla, tuttavia in questo caso la grazia si è manifestata in modo del tutto "profano"; che un film presentato in versione originale in latino e aramaico - e per di più caratterizzato da una violenza inusitata - raccolga al box office poco meno di dieci milioni di euro nei primi sei giorni di programmazione, è un fatto che credo difficilmente ci si potesse aspettare e che sarà interessante materia di studio per gli esperti di ricerche di mercato. Potere del marketing e di una campagna di distribuzione che ha previsto l'uscita del film nel Mercoledì delle Ceneri, auspicando una possibile sinergia (a quanto pare perfettamente riuscita) con il calendario delle festività pasquali.

Di fronte a un'opera di tale portata e con una così grande molteplicità di spunti (religioso, sociologico, morale, economico), si pone l'interrogativo di quale approccio d'analisi seguire. Considerando pericoloso qualsiasi orientamento che porti ad allontanarsi dal mero dato "testuale" del film, la strada a mio parere più giusta da seguire è quella di privilegiare sempre e comunque gli elementi linguistici dell'opera. Sotto questo aspetto, *La passione di Cristo* è un film che si muove tra due poli opposti: da un lato si ha il tentativo di ottenere un realismo estremo, di narrare i fatti *così come sono realmente accaduti*; va in questa direzione la scelta della lingua originale, che pare però altresì finalizzata al recupero delle modalità

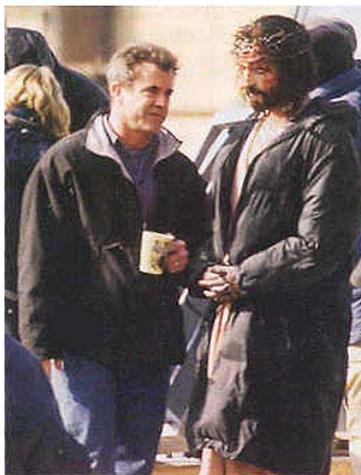


di rappresentazione del cinema muto, fatto in larga parte di primi piani fissi (in questo senso i sottotitoli appaiono come vere e proprie didascalie). Dall'altro lato c'è l'esplicazione di elementi di linguaggio tipicamente contemporanei, come il *ralenti* e il particolare ipertrofico, oltre ad un uso delle musiche volto a suscitare emozione. E' proprio in

questa sottilissima e allo stesso tempo fortissima tensione tra il *primitivo piano* e il *particolare* (elementi metonimici che designano due differenti epoche della storia del cinema) che il film si muove. E' comunque interessante notare, da una prospettiva interlinguistica, la particolarità del film di Gibson: considerando per quello che è prima di tutto, la traduzione di un testo letterario (il *Vangelo*), è importante notare la totale eccezionalità del processo di trasposizione che in questo caso si è realizzato. In particolare si devono fronteggiare dei vincoli sia di forma che di contenuto: per quanto riguarda il primo aspetto si ha a che fare con un testo che rifiuta qualsiasi tentativo di "tradimento", a meno di non volersi attirare le critiche di mezzo mondo (l'esperienza di Scorsese con *L'ultima tentazione di Cristo* insegna); da un altro lato c'è l'obbligo, almeno per le "scene madri", di usare le medesime parole utilizzate dagli evangelisti, non tanto per rispetto del testo originario ma perché ormai entrate nella memoria comune. Oltre a ciò, c'è la consapevolezza di raccontare una storia che tutti conoscono; se da un lato questo permette di omettere alcune parti senza che la leggibilità dell'opera ne risenta, dall'altro lato ci si espone facilmente alle critiche nel momento in cui certi episodi non siano rappresentati nel modo in cui la gente li ha conosciuti. Il regista australiano non sceglie di raccontare

le vicende da un solo punto di vista, come fece Pasolini; al contrario il suo film è una fusione di elementi provenienti, a seconda dei casi, dai racconti dei diversi evangelisti.

Il Gesù di Gibson è prima di tutto un corpo, una pura materialità corporea supina nell'accettazione della sofferenza infertagli sulla pelle (mai la pelle dilaniata di Cristo era stata mostrata così "da vicino"). Sia chiaro, l'insistenza sull'elemento corporeo, terreno non è da confondere con una presunta laicità; in realtà la rappresentazione di Gesù



è animata da un profondo senso religioso, e proprio nell'accettazione consapevole della sofferenza egli dimostra la propria superiorità rispetto agli altri uomini.

La linearità della narrazione è spesso interrotta da flashback che, producendo delle sospensioni, raggugliano lo spettatore sugli antefatti; queste interruzioni vanno di pari passo con un largo uso del *ralenti* e insieme ad essi producono un rallentamento del ritmo generale della storia, che non si fa mai però troppo pesante.

L'autore, accusato dagli Ebrei di aver girato un film anti-semita, ha fatto un film più morale che politico; ciò che interessa a Gibson, come già al Von Trier di *Dogville*, è riflettere sull'ineluttabilità del Male, inteso

qui soprattutto come intolleranza. Se i Giudei appaiono ai nostri occhi ottusi nel voler a tutti i costi condannare Gesù, i centurioni romani, con la loro crudeltà senza limiti, non sono certo da meno. Coerente con questo discorso è l'unica aggiunta che il regista fa rispetto al testo originario, ossia la figura di Satana, incarnazione del Male, creatura androgina che attraversa le vicende, e che sembra direttamente provenire da un film di vampiri. Il Male, questo è ciò che interessa a Gibson; per la verità storica e politica bastano i manuali. Del resto, come dice Ponzio Pilato in una delle scene più "autoreferenziali" del film, "Che cos'è la Verità?".

## Palahniuk sfida il cinema

Marco Agostoni

C  
A  
M  
E  
R  
A  
  
C  
O  
N  
F  
I  
N  
I



*"Quando lei si accinge a scrivere un nuovo romanzo, lo pensa già in partenza in funzione di un possibile adattamento cinematografico?"*

A questa domanda maliziosa, rivoltagli nel corso di un incontro faccia a faccia con i suoi lettori alla Feltrinelli di Piazza Piemonte a Milano, Chuck Palahniuk, scrittore americano di culto, abbozza un sorriso e risponde: *"Al contrario. Quando comincio a scrivere un nuovo libro mi diverto a ideare storie sempre più bizzarre ed intricate, e penso: vediamo un po' fino a che punto produttori o registi hanno il coraggio di spingersi"*. Una sfida lanciata alla cinematografia intera, secondo Palahniuk maggiormente vincolata da logiche produttivo-commerciale e quindi meno libera di esprimersi rispetto alla letteratura.

Ma la parte divertente sta proprio nel fatto che, a quanto pare, il cinema questa sfida l'abbia presa sul serio.

Attualmente ben tre progetti di adattamento al grande schermo di romanzi di Palahniuk sono in via di sviluppo. Il giovane scrittore e regista Jesse Peyronel ha ottenuto il nulla osta e i finanziamenti necessari dalla Miramax per la realizzazione di *Invisible Monsters*, disturbata vicenda di una modella rimasta orribilmente sfigurata in un incidente dai contorni poco chiari. Al di là della crudezza del tema, sono curioso di vedere come Peyronel affronterà alcune difficoltà realizzative che la storia comporta (non spiego altro per non svelare particolari fondamentali a chi sia intenzionato a leggere il libro). Clark Greg ha da poco ultimato per la Bandeira Entertainment la sceneggiatura di *Choke* (Soffocare), storia di un sessodipendente alle prese con le proprie origini "divine", e i diritti di *Diary* (ancora inedito in Italia) sono già stati opzionati. Oltretutto per un certo periodo sembrava che *Survivor*, a cui si era dichiarato interessato addirittura Spike Jonze, il giovane talento alla regia di *Essere John Malkovich* e *Adaptation-Il ladro di orchidee*, sarebbe presto finito sul grande schermo.

Tutto questo considerando che la fortuna mediale di Palahniuk è cominciata proprio con la versione cinematografica di *Fight Club*, suo romanzo d'esordio. L'adattamento di David Fincher, di sorprendente impatto visivo, ha rappresentato uno dei rari casi in cui il film è all'altezza del romanzo da cui è stato tratto. Purtroppo, il successo del film è stato inizialmente pregiudicato da una serie di trailer fuorvianti, che presentavano *Fight Club* come un film di scazzottate e poco più; solo col tempo l'opera di Fincher si è guadagnata, così come la versione romanzesca di Palahniuk, lo status di cult fra un numero sempre crescente di appassionati. Fra cui il sottoscritto.

A questo punto, c'è da chiedersi *che cosa* produttori e registi trovino di tanto attraente nelle storie irriverenti e anticonvenzionali di Palahniuk.

La soluzione, molto semplicemente, sta proprio nella risposta iniziale dello scrittore: ciò che gli "uomini del cinema" cercano nei suoi libri sono proprio quelle storie bizzarre ed intricate, così lontane dalla banalità hollywoodiana da costituire dei bocconi fin troppo succulenti per essere ignorati da chi, come Fincher, è in cerca di qualcosa di nuovo da raccontare. Vicende forti, "stomacali". Personaggi cinici e involontariamente sovversivi. Aspiranti rivoluzionari come il Tyler Durden di *Fight Club*, o vittime nate come il Tender Branson di *Survivor*, entrambi comunque destinati ad imporsi all'attenzione. Nello scrivere Palahniuk non ha mai paura di essere eccessivo perché ogni suo eccesso è finalizzato alla narrazione.

Non è materia facile per dei registi, la sua. Eppure i cineasti, irrimediabilmente attratti dal fascino della sfida, hanno deciso di rispondere.



"Non vorrei sembrare scorsese, ma adoro questo film". Così pare abbia pensato Enrico Ghezzi una notte speziata del 1988 quando ebbe l'idea di trasferire la filosofia di un film in un programma televisivo, anche se sarebbe più corretto chiamarlo televisionario. *Afterhours*, mitico film del 1985 di Martin Scorsese, dove uno scompigliato Paul Hackett corre su e giù per una notte senza regole, dove tutto capita e tutto potrebbe capitare, ma lo fa. Irrefrenabile parodia di un'esistenza destrutturata dal caso, carambola di eventi incontrollabili, quasi un inno a ciò che sfugge, ciò che devia, ciò che rimbalza, ciò che è notte. Traducendolo dall'inglese all'italiano, ma anche dal cinema alla televisione, Ghezzi costringe lo spettatore a tramutarsi catarticamente in Paul Hackett, e ad abbandonarsi alle "cose (mai) viste" dell'azzeccatissimo sottotitolo. "Because the night belongs to lovers", inno di tanti amanti, del cinema e dell'amore, perfetta sigla di un programma che programmi non ha, riassunto alla perfezione dallo sguardo disorientato/ante dell'uomo della sigla, che riemerge dall'acqua ove aveva esplorato i mondi sommersi di una notte senza tempo e si guarda intorno come se uscisse dal metrò di una nostra città contemporanea, parallelismo colto e coglibile di un cinema che riflette l'inquieta sensazione di spaesamento dell'uomo postmoderno, troppo abituato a viaggiare sottoterra per poter capire quello che succede sopra. Non si sa quando inizia, non si sa quando finisce, non si sa cosa conterrà. Fuori orario è una sfida al timer dei videoregistratori, contro chi ci vorrebbe legati sempre e



comunque a un palinsesto, a un calendario, a un'agenda, a qualcosa che organizzi il nostro tempo e scardini l'imprevedibilità del futuro. Se vogliamo, è la messa in onda di un nostro limite. Teoricamente dal lunedì al giovedì è una striscia quotidiana di durata variabile dai 5 ai 20 minuti che inizia intorno all'una. Siamo parlando di RaiTre. Il venerdì, sabato e domenica invece dura tutta la notte (concetto di per sé interpretabile) e propone film o quant'altro possa essere assimilato a tale categoria. Itinerari i più strambi "guidano" lo spettatore raggruppando i film per autore, paese di produzione, festival, o percorsi più o meno sensati. Il weekend di Pasqua è ad esempio dedicato all'itinerario "Africa di nessuno: una storia immor(t)ale". Le parentesi tanto amate da Ghezzi. Ne apre molte anche nel programma, spezzoni di immagini qua e là, visioni effimere ma taglienti tra un film e l'altro, montati recuperati in uno spaziotempo cui solo lui pare avere accesso. Divertono gli sfizi che Ghezzi e compagni si tolgono per intralciare una serena visione del programma, secondo la devastante filosofia del "Già che ci costringono a vedere del buon cinema in condizioni impossibili (leggi "fuori orario", appunto), noi ci accaniamo e cerchiamo di vederlo in condizioni ancora più difficili". Nell'era del trionfo dei simboli, la suddetta filosofia ci calza benissimo. E così ogni santa notte ecco Ghezzi che ci compare in maglietta intima bianca a parlare fuori sincrono (discorsi intellettualissimi, talmente intellettuali da risultare

spassosi, e a volte semplicemente fenomenali), ecco il film che non t'aspetti, ecco la programmazione rivoluzionata, ecco immagini apparentemente incomprensibili, messe lì così, a spiazzare mente e cuore, che però se ti concentri e non ti perdi, ne esci con la sensazione di aver visto qualcosa di unico e irripetibile, di essere stato spettatore di una visione che mai più ti ricomparirà nella vita, di essere un privilegiato perché hai beccato il momento giusto...insomma sono montati talmente strambi, che se ti capita di vederli in una notte che sei strambo pure tu, ne trai un piacere quasi erotico. Frivolezze a parte, io credo che noi tutti dobbiamo molto a Ghezzi e a Fuori Orario. Sicuramente ha dato, dà e speriamo darà un contributo fondamentale alla nostra crescita cinematografica. Rarità che altrimenti non avremmo (mai) visto, film irrecuperabili nelle più disparate lingue originali di questo mondo, e soprattutto un'autentica passione per il cinema che ci sta dietro, quel guizzo che ti fa sobbalzare sul divano ed urlare sottovoce: "Questo è cinema!". Non poteva mancare sul primo numero di *Camerasutra* un articolo su Fuori Orario, perché, forse, se non ci fosse stato lui non ci saremmo stati neanche noi. ...E la mattina si riprende la vita di sempre, un po' più pazzi di prima, un po' più (in)consapevoli di quanto può essere sconvolgente vivere fuori orario, e con addosso quella strana sensazione di aver vissuto davvero...



Non si può dire di conoscere il cinema moderno senza aver visto *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (1975), l'ultimo film di Pier Paolo Pasolini: *Salò* è il cinema moderno. Eppure il grande Roland Barthes, citato nei titoli di testa per il suo saggio "Sade, Fourier, Lodola", scrisse a suo tempo su "Le Monde": "(...) Fallito come figurazione (sia di Sade che del sistema fascista), il film di Pasolini trova il suo valore come riconoscimento oscuro, mal padroneggiato in ciascuno di noi, ma sicuramente imbarazzante: mette a disagio tutti, perché, in ragione dell'ingenuità tipica di Pasolini, impedisce a chiunque di riscattarsi. Ed è per questo che io mi domando se, al termine di una lunga catena di errori, il *Salò* di Pasolini non sia *in fin dei conti* un oggetto propriamente sadiano: assolutamente irrecuperabile: e in effetti, nessuno sembra poterlo recuperare." (ora in R. Barthes, "Sul cinema", Il Melangolo, Genova 1997).



Ebbene, lo recupero io. Quattro gerarchi fascisti, durante la Repubblica di Salò, sequestrano in una villa numerosi giovani di entrambi i sessi, e li sottopongono a terribili torture, alle sevizie più abiette. Tutto viene mostrato, ai limiti dello *snuff movie*. Però *Salò*, contrariamente ad ogni evidenza, non parla né di fascismo, né di Sade. Non è fallito, bensì pieno, riuscito, proprio nella misura in cui si estrania da queste due cornici, né punti di partenza, né di arrivo.

Dal fascismo: non è un film storico. Non ricostruisce nulla del periodo in cui è ambientato. Non c'è la violenza politica (ma solo quella fisica e psicologica), non c'è la guerra, non c'è la resistenza. Non articola nessuna tesi storiografica. Dice Barthes: non è Brecht.



Da Sade: non tanto perché i romanzi di Sade non siano raffigurabili, come nota ancora lo studioso francese (del resto, lo dicevano anche di quelli di Tolkien...), ma perché manca l'essenza di Sade: l'ironia. Tutto Sade potrebbe essere contenuto nell'*Antologia dello humor nero* di André Breton. Nel film, invece, di ironia non c'è traccia. Di nuovo: non perché manchino le trovate *ironiche* (il pugno chiuso del ragazzo sorpreso con la serva di colore, il balletto finale,...), ma perché non se ne può ridere, semplicemente.

Che cos'è, allora, *Salò*? È un saggio sul potere. Né letterario (qui Barthes ci azzecca: Pasolini non è simbolista), né religioso (nessuna retorica è concessa), né filosofico (niente teoria, niente argomentazione, niente dialettica): è un saggio *puramente* cinematografico, ovvero: cinema moderno.

L'idea, scabra e paradossalmente intollerabile, è che il potere non può che configurarsi come abuso, qualunque forma assuma. Che, in *Salò*, è sempre abietta, ab-norme, a-morale. Anarchia, dunque? No: lo spirito rivoluzionario qui è assente: il male, nel film, è un mero dato antropologico.

Così, abbiamo una pellicola che si spinge molto al di là della (ormai) *classica* critica alla società dei consumi di massa: intollerabile e intollerata dal pubblico, dai critici, dalla politica e dal Vaticano, può solo stagliarsi nella costellazione dell'arte per l'arte, che non trova posto se non nella crepe che provoca. Ecco: nell'irrimediabile, *tragica* solitudine dell'artista moderno: l'ultima opera di Pasolini: il canto del cigno del cinema moderno.



## CAMERASUTRA

### pagine di cinema

rivista universitaria indipendente  
Numero 1 – aprile 2004



diretta da Serena Corvaglia + Stefano Lombardini  
scritta da Marco Agustoni, Andrea Castelli, Fabio Colombo,  
Serena Corvaglia, Davide Fracasso, Stefano Lombardini,  
Ileana Ongar, Mauro Resmini, Giuseppe Zucco  
info e web [camerasutra@yahoo.it](mailto:camerasutra@yahoo.it) - [www.geocities.com/camerasutra](http://www.geocities.com/camerasutra)

gli articoli rispecchiano esclusivamente il pensiero dell'autore – stampato in proprio

Sul cinema, per esempio:

*“Le difficoltà e traversie di oggi sono, io credo, ancora più gravi, e ancora più brutto è il contesto in cui un giovane artista del cinema deve crescere – qui in Italia più che altrove, a causa dello sfascio di un sistema culturale tutto legato alla politica, che ha rinunciato a qualsiasi autonomia – tra compromissioni ciarle menzogne e le facilità che premiano chi si conforma, cioè i non-autori della presunta comunicazione. Ma proprio per questo, se una vocazione c'è in giro sostenuta da talento e cultura, essa trarrà beneficio dalla lettura di questi testi alla cui lettura i senza-vocazione, gli aspiranti comunicatori, i critici-pubblicitari, i fanatici d'idoli dovrebbero, pagina dopo pagina, continuamente arrossire.”*

Goffredo Fofi conclude così la prefazione ad una speciale edizione che raccoglie articoli tratti dai “Cahiers du cinéma” (Millennium Fax), ma la verità delle sue parole travalica quelle pagine. E' difficile. Oggi vogliono trasformare il cinema in un reperto da museo, in un videogame, in un sottogenere televisivo, in pubblicità. Ogni giorno bruciano i film, ogni giorno violentano il cinema.

Si pensi alla situazione del cinema italiano, non esistono sforzi concreti, non viene data vera linfa ai giovani autori e registi che si trovano in balia di un sistema atrofico. La situazione certo non migliora nelle università dove l'intraprendenza non viene stimolata, gli studenti attivi non suscitano attenzione, e il cinema, quello, non ha più importanza. Sembra che la televisione abbia inglobato tutto, molti corsi delle facoltà più creative sono in realtà specchietti per le allodole. L'università è il luogo dove coltivare e cullare il talento, dove mettersi alla prova, pensare e creare, sperimentare, produrre cultura. Non è così. Siamo costretti a vedere Hawks, Godard e i film che hanno fatto storia in una misera mediateca, massimo due studenti per volta e con prenotazione. Le pellicole impolverate della mediateca sono pellicole morte. A cosa serve avere una copiosa lista di film, quando non ci si può organizzare per vederli degnamente? Un film non esiste, se non viene visto. Vogliamo una Cinemathèque! Ogni università ha profondamente bisogno di una cinémathèque. Dovrebbe esserci un'aula sempre adibita alla proiezione di film, film che non si possono vedere al multisala, con quel sapore di bianco e nero che resta dentro, dove tutti gli studenti possano emozionarsi, conoscere, e innamorarsi, del cinema, ogni giorno, tutto il giorno.

Inoltre, l'università italiana sottostima anche la produzione, e ciò a differenza delle altre università europee, in Francia per esempio, dove gli studenti creano piccoli prodotti cinematografici come esercitazioni a fine corso, dove la cultura cinefila è importante a partire dall'ambito accademico. In Cattolica a Milano, come nelle maggior parte delle altre università italiane, ciò non è previsto e gli studenti non hanno la possibilità di girare nemmeno cortometraggi, sebbene ci siano gli strumenti tecnici per farlo. Questo è un grande peccato perché proprio l'università potrebbe diventare il serbatoio di giovani cineasti responsabili, con un retroterra culturale e teorico saldo, per stimolare una rinascita dell'arte cinematografica italiana. Perché forse, ultimamente, il fascino di Internet ha superato negli ambienti, accademici e non, quello del cinematografo, ma il cinema, con le sue capacità di rappresentare l'essenza del reale e di dare voce ai sogni dell'immaginario, fa profondamente parte della vita, e “la vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente” (Pasolini).

## Fantozzi reloaded

Stefano Lombardini

C  
A  
M  
E  
R  
A  
H  
U  
M  
O  
R

di recente il dipartimento-della-funzione-pubblica, in collaborazione con la direzione-cinema-dei-beni-culturali, ha bandito la prima edizione del “premio al miglior cortometraggio sulla pubblica amministrazione italiana”, per ambire al quale “filmmaker e creativi” potranno dare “libero spazio alla fantasia, con il solo impegno di documentare con uno sguardo diverso, anche – perché no? – ironico, le innovazioni ed i miglioramenti nella qualità dei servizi erogati dalla p.a.”, il tutto in un corto della durata massima di cinque minuti.

ora, la nostra rubrica umoristica potrebbe anche chiudersi qui: soltanto il paolo villaggio dei primi fantozzi aveva delle trovate così (in)volontariamente esilaranti. tuttavia, giusto per far eco alle risate, proviamo ad immaginare insieme un paio di soggetti ideali per sbaragliare gli altri “filmmaker e creativi” partecipanti, e tornare a casa col trofeo di ben 15000 euro (sperando che al vincitore non lo mandino per posta, se no fa prima a ricevere il premio alla carriera).

ad esempio, io proporrei un corto intitolato “matrix cofferati”: neo, ormai vecchissimo, va



all'inps a ritirare la pensione, ma l'impiegato allo sportello gli spiega pazientemente, per l'ennesima volta, che viviamo in un mondo illusorio e quindi anche la sua pensione, ahinoi, è solo una stringa di bytes in simulazione virtuale digitalizzata dalle macchine, e pertanto è follia aspettarsi che si materializzi in euri... ma poi

per fortuna arriva morpheus-cofferati a disinformare le prese per il culo (notoriamente tra le prime a passare al digitale).

spunto numero due: perché non rinverdire invece i fasti della commedia pecoreccia all'italiana? e voilà, ecco “la burocratesa timbra il cartellino due volte al dì”:

struggente spaccato della vita di una stagista in un ufficio relazioni col pubblico, che subissata dalle continue lamentele dei cittadini sull'inefficienza dei servizi della p.a., decide di zittirli mostrandoci le zinne (però così c'è il rischio di venir accusati di plagio delle strategie politiche di certi partiti).

comunque, so che cosa pensate. siamo andati fuori tema e con queste storie non vinceremo mai. peccato. si vede che non siamo né abbastanza filmmaker, né abbastanza creativi...

C  
A  
M  
E  
R  
A  
F  
U  
M  
E  
T  
T  
O

I Fiumi di Porpora 2



Decreto Urbani

