



Numero 2 – luglio 2004

## camera-editoriale

Questa è una rivista di cinema, che come tutte le altre cerca di costruire un discorso intorno ai film. Ora, la segreta e folle speranza di chiunque si cimenti nell'impresa, è quella di influire, con questo discorso, sui film stessi. Per tutta una serie di circostanze, questa impresa è riuscita soltanto, nella storia, a un certa rivista francese a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta. Attualmente, la segreta e folle speranza delle riviste di cinema in circolazione, specie in Italia, è diventata più quella di trovare dei lettori, che dei futuri autori...

La sensazione inconfessabile è che, *forse*, le categorie con le quali cerchiamo di strutturare il nostro discorso siano (divenute?) inadeguate: inefficaci, incomprensibili, instabili, inafferrabili: inadeguate. Non starò ad annoiare il lettore facendone un elenco con relativa disanima, perché o le conosce già, o in caso contrario suppongo non sia interessato a sentirsele raccontare.

Piuttosto, *per interessarlo*, tenterò un piccolo esperimento, e cioè parlargli di cinema attraverso altre categorie, ovvero quelle usate dai discorsi costruiti intorno ai programmi televisivi. Categorie molto più accessibili, in fondo: cos'è un *format* me lo saprebbe spiegare quasi chiunque, in un modo o nell'altro ("quei programmi lì tipo il Grande Fratello che fanno dappertutto": ecco, sarebbe già una buona definizione), mentre su cosa sia il *profilmico*, per quanto il termine indichi una cosa semplicissima (ovvero "tutto ciò che sta davanti alla macchina da presa"), ci sarebbero maggiori incertezze, n'est-ce pas?

Iniziamo proprio dal *format*, allora. Quello della quasi totalità dei film hollywoodiani contemporanei è il seguente: "troviamo una storia che risulti emozionante, immediata e avvincente per un target planetario, con un cast e/o un regista di grande richiamo, scene forti ma non troppo per non rischiare il divieto ai minori, adatto alla prima serata di un canale generalista per famiglie, possibilmente traducibile in eventi, libri, videogiochi, videoclip,... e investiamoci un mucchio di soldi pianificando di ricavarne un altro mucchio". Quello della totalità dei film italiani di successo, invece: "mandiamo il cast e/o il regista, che siano possibilmente già dei volti noti, a pubblicizzare quanto più possibile il film in tv, tralasciando tutto il resto (film compreso), e pianificando di ricavarne, senza averne investiti altrettanti, un mucchio di soldi". I film che non sono adattati da uno di questi due *format*, o da uno simile (una nota variante è il "format d'autore", che punta tutto sul regista celebrato-in-quanto-intoccabile-in-quanto-celebrato: Von Trier, Bertolucci, Tarantino, Lynch,...), tranne rare eccezioni non li avete visti né li vedrete mai. Fine della classifica(zione).

Per quanto riguarda i generi, invece, non sarebbe più calzante parlare, ad esempio, di "film soap opera", al posto di "sentimentale"? Di "film varietà", al posto di "commedia"? Di "film reality show", al posto di "avventuroso"? Di "film talk show", al posto di "drammatico"? Almeno la gente capirebbe *precisamente* che tipo di film va a vedere. E, soprattutto, ci andrebbe senza aspettare il passaggio in tv. Forse.

Arrivando al punto: se oggi chi fa cinema lo fa in termini *televisivi*, e chi vede cinema lo vede in termini *televisivi*, perché diavolo noi ci ostiniamo a parlarne in termini *cinematografici*? Per amore manifesto del cinema e orrore inespresso della tv, d'accordo... e per cos'altro?

Chiederò lumi ad Aldo Grasso...

(Stefano Lombardini)



Questa volta sono stati loro, a fare *les 400 coups*.  
Cannes, 1959. Cannes, 2004. 1984. 2004.

Non sto dando i numeri, ma le coordinate per farvi capire di chi sto parlando.

E poi.

Sì,  
ne sto parlando, io.

Vent'anni fa moriva François Truffaut, che inaugurò proprio con la palma d'oro nel 1959 la sua carriera di cineasta, già da tempo critico per la

rivista "Cahiers du Cinéma".

Vinse per la regia de "I 400 colpi": triste favola della sua vita reale, una delle icone più tenere della Nouvelle Vague, lunga corsa verso il mare e la libertà. Film dedicato alla memoria di André Bazin, grande critico fondatore dei Cahiers, che aveva accolto François dal riformatorio e dal suo passato turbolento e che purtroppo era morto il primo giorno delle riprese.

Vergogna Cannes.

Vergogna perché François, François non si può dimenticare.

Non l'uomo,  
né il critico,  
né il cineasta,

né, quello mai, i suoi film.

Troppo ci sarebbe da dire, su François, sulle riflessioni che ha suscitato, sulla sua passione critica, sulla celebrazione di Hitchcock (di cui era il più grande estimatore), sulla politica degli autori, sulla Nouvelle Vague, troppo.

Cannes ha taciuto.

Allora, suggerisco io,

non potendo per problemi di spazio in questo numero dedicare un lungo articolo a François, suggerisco 3 titoli fondamentali a chi ha voglia di esplorare il mare infinito di un regista che con la sua scomparsa ha lasciato un vuoto incolmabile nel cuore del cinema europeo: "François Truffaut. La Biografia" di Antoine de Baecque e Serge Toubiana, ed. Lindau; "Tutto il cinema di Truffaut" di Paolo Malanga, ed. Baldini&Castoldi; "Il cinema secondo Hitchcock" di François Truffaut, ed. Net. E, ovviamente, tutti i suoi film, a partire dal già citato "I 400 colpi", attraverso "Jules et Jim", "La sposa in nero", "Effetto notte", "L'ultimo metrò", fino all'ultimo, nel 1983 "Finalmente Domenica!".

Perché è un attimo appassionarsi ad un regista che si chiedeva:

« *Je tourne autour de la question qui me tourmente depuis trente ans : le cinéma est-il plus important que la vie?* »



## INDEX

<i>camera-festival</i>			
Ricordando François	2	Van Helsing	11
No titolo	3	Troy	12
<i>camera-intervista</i>		<i>camera-confini</i>	
CameraSutra intervista Paolo Vari	5	Il cinema per Lars Von Trier	14
		Autoproduzione: un altro stato mentale	15
		Una certa tendenza del produttore italiano	16
<i>camera-film</i>		<i>camera-fumetto</i>	
Fame chimica	8		
The day after tomorrow	9		
Kill Bill Vol. 2	10	Cinophile	17

Si possono preferire Emmerich e Snyder a Moore? No, perché è politicamente scorretto. E quindi, di conseguenza, sì. Per tre ragioni. Sì, proprio perché è politicamente scorretto: cioè è scorretto diffidare (personalmente) di chi è politicamente scorretto (pubblicamente). Di Moore non si può parlare male, bisogna applaudire. Come di Gino Strada. Ad entrambi il mio sostegno e il mio plauso, ma anche a Tommaso Labranca che *chalthronescamente* sta preparando un volume che, con metodo, vuole demolire tutti i buoni (o i cattivi, a seconda del punto di vista) e vuole partire dalla Strada. Gioia della speculazione. Poi sì perché è *esteticamente* possibile: non ho visto *Fahrenheit 9/11* (ma ho visto *Fahrenheit 451*, e non so se si può dire lo stesso della maggioranza di quanti si sciogliono per i 9/11, e poi, ammetto la debolezza, mi fido del giudizio di Emanuela Martini), ma *Bowling for Colombine* sì, e non mi è sembrato che offrisse nulla di più del suo contenuto. E ti pare poco? È la diatriba Truffaut/Godard: per il primo l'etica era una estetica e per il secondo l'estetica è un'etica. È il motivo per cui: a) amo Truffaut; b) amo il Godard di *A bout de souffle* e di *L'élouge de l'amour* (in testa e in coda) ma meno quello di *Passion*; c) è il motivo per cui, nel dubbio, *Tout va bien* è stato tradotto in italiano con *Crepa padrone, tutto va bene* e *Domicile conjugal* con *Non drammatizziamo è solo questione di corna*; d) è il motivo per cui a Truffaut si accusava di essere di destra (e mi ricorda il blob su Pillitteri in cui accusa gli scioperanti di essere "razzisti, fascisti, squadristi"). E forse è anche il motivo per cui Tarantino (che non ha paura del sangue – ma forse delle donne bionde sì – ma ha paura del pensiero), ha immediatamente provveduto a premiare Moore dopo essere stato trattato come una teppa in conferenza stampa da Godard e Loach (capace di emozionare quando fa cinema, ma anche di inserire in un film, *Bread and Roses*, la più incredibile parodia rivoluzionaria dopo Fassari in *Selvaggi*, nel coro *el pulidor unido jamás será vencido*). E quindi arriviamo al terzo sì: perché *deve* essere possibile anche parlare male di Moore. E non essere per nulla felici della sua vittoria a Cannes. Perché non era il film *migliore* (lo dico, ancora, al buio, ma di qualcuno ci si può fidare), come non lo fu *Magdalene*, e perché in questo modo si ottiene l'effetto paradossale di consegnare la bersaglio della critica il posto in prima fila. Perché, cioè, anche il Festival di Cannes *deve* essere costretto a au-

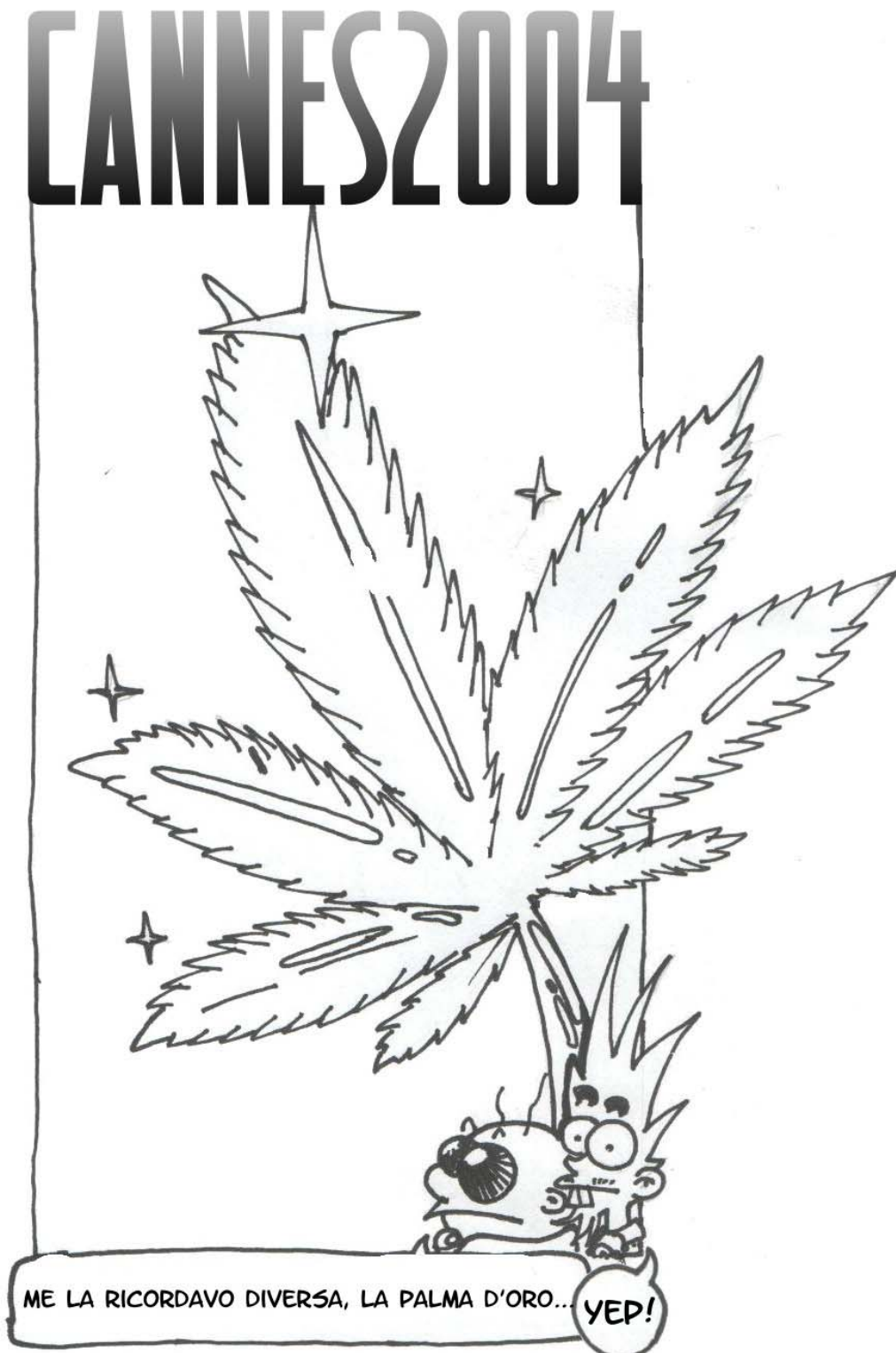


tolimitarsi, a mutilarsi (esteticamente) *pur* di compiere un attacco a Bush? Perché Bush deve invadere (da *colpito*, ma, senza ingenuità: da *presente*) anche Cannes? Non bastava la Normandia? Anche la Costa Azzurra? Dove farò le mie prossime vacanze? Perché rendere *omaggio*, attraverso la centralità dell'attacco, a ciò che è (eticamente e esteticamente) volgare, brutto, indegno. Fuori dal paradosso (*chalthronesco*) ci sono due domande. La prima: è possibile, attraverso il cinema, proporre un discorso etico (sarò politicamente scorretto: non dico *ideologico*) senza per questo rinunciare a quello *estetico*? Non riesce a farlo d'altronde proprio (quasi tutto) Godard? Seconda domanda: si può cercare nel film qualcosa di più di ciò che ci viene urlato in faccia? La *ragione* di Moore è (naturalmente) tutta nel contenuto: tutta nell'esplicito, nel detto. Non lascia nulla alla superficie. C'è chi obietta: è *necessario*. Rispondo: non è *sufficiente*. Il cinema come arte ha il dovere (ed è un principio etico, per chi lo fa e per chi lo guarda) di offrire qualcosa di più del contenuto. La forma? Nemmeno solo quella. Il pensiero? Certo. La *rielaborazione*? Perfetto: ci siamo, quello! *Il tempo dei lupi* di Haneke non ha bisogno di spiegare *perché* e *come* il dolore abbia avuto inizio. Vede prima di tutto il dolore. E allora cosa c'è in *L'alba del giorno dopo* e in *L'alba dei morti viventi*? Ci sono dei problemi. Da considerare, da non derubricare troppo facilmente. Perché dopo Romero non ci si barrica più in un centro commerciale ma si deve uscire perché in esso *si sta troppo bene*? Perché i morti viventi *devono correre*? Perché la fuga per l'utopia diventa una metafora della guerra in Iraq. Davvero? Bhè: una minaccia che arriva *mentre la gente dorme*, senza che se ne sia *mai* accorta, da parte di una *non-umanità* contraria, che costringe un gruppo di sbandati a diventare *brothers in arms*, ad armare un furgone come l'*A-Team*, a sventolare la bandiera a stelle e strisce e a *uscire* per andare a combattere i nemici sul loro territorio...mi sembra che alcuni elementi ribattano. Quindi Snyder "tradisce" Romero: certo. La nuova alba è molto meno innocua di quello che sembra. E la preferisco per quella: perché crea dei problemi. E soprattutto perché ribalta la situazione nel finale (nella terra di libertà i "soldatini" finiranno orrendamente trucidati. O no?) e lo fa dopo i titoli di coda? Cosa vuol dire? Non si può dire *prima* dei titoli di coda? Oppure *non si vuole*? Dov'è il confine tra l'etica e l'opportunismo? Passiamo ad



Emmerich: nel film gemello precedente (*Independence Day*) il presidente guidava uno stormo di aerei da caccia e gli USA salvavano il mondo attraverso il loro eroe. In *L'alba del giorno dopo* il presidente muore (da eroe? non mi sembra), gli USA non sconfiggono nessun nemico e si limitano a dimezzare il massacro, l'eroe vuole solo ricostruire la sua famiglia. Dal macro al micro. La cosa meno interessante del film è proprio il dibattito sul suo preteso ecologismo o sul problema del debito dell'America Latina: se Emmerich è ecologista o *debit solver* anch'io (come Cecilia Dazzi) sono una nacchera. Il problema è che dopo otto anni *lo stesso film* "annusa" qualcosa di diverso nell'aria e sente di dover cambiare la faccia. È tutto qui il cuore: non in ciò che dice, ma in ciò che annusa.

Ecco perché preferisco Emmerich e Snyder a Moore: perché non hanno il coraggio di dire quello che pensano e *proprio in questo modo* ci fanno capire che cosa pensano e, soprattutto, *quello che ritengono che si debba pensare per non essere politicamente scorretti*. A loro *posso* non credere, a Moore *non posso*. Di loro *posso* non fidarmi, di Moore no. Di loro *posso* parlar male (sentendomi bene), di Moore no. È esattamente (chiosa intellettual-tiraiola ma necessaria a non perdere la mia di faccia), ciò che Slavoj Zizek intende quando parla di *Grande Altro*. (Lasciar) destabilizzare perché nulla venga cambiato. (Lasciar) urlare il *joker* perché le sue risate sono così assordanti che ne coprono il senso. E se il segreto fosse provare ad ascoltare *quello che gli uomini non dicono?*





Tardo pomeriggio di una sera che sembra estate: Agustoni, Corvaglia, Lombardini si ritrovano al Papagayo di Milano in via Savona con il coregista di "Fame Chimica", Paolo Vari (l'altro *director* è Antonio Bocola) che gentilmente ci concede un'intervista durata quasi un'ora. Videocamera su cavalletto, ma l'inesperienza si rende evidente nella presa audio in diretta. La conversazione inizia davanti a un bicchiere di vino rosso e procede ad intercalare di sigarette: Paolo Vari inizia a parlarci di un progetto nato dal basso, della coop. Gagarin, della produzione cinematografica italiana e delle sue idee sul cinema. "Fame Chimica" è un film girato a Milano, che con respiro pasoliniano recupera attori dalla strada rendendo una storia estremamente reale nella forma, semplificata nei contenuti. Le tematiche conflittuali della gioventù anni '70 riproposte nei personaggi del quartiere popolare 2004, ma con estrema sincerità: è Zulù dei 99 posse che canta sin dai titoli di coda il messaggio del *ballo dei pezzenti*. Eppure, "Fame Chimica" è l'*enfant prodige* del cinema nostrano, grazie alla sua intraprendenza produttiva: in un panorama cinematografico così chiuso e stagnante, c'è chi ha avuto la capacità di muoversi ed ha creato una soluzione innovativa e concreta per chi vuole fare cinema indipendente.

*Paolo Vari* - Nel '97 abbiamo fatto un cortometraggio d'impianto documentaristico, si chiamava "Fame Chimica", una docu-fiction che ha girato molto: è andata in televisione, si era fatta notare. Quello è stato lo spunto, da un lato perché produttivamente ci ha messo un po' in luce, (..) dall'altro perché avevamo individuato una serie di temi e realtà di cui volevamo parlare. Da lì è nato il gruppo che poi ha partorito "Fame Chimica" come lungometraggio. Con la prima sceneggiatura abbiamo fatto i passi classici per produrre cinema, cioè siamo andati al Ministero per la richiesta dei fondi pubblici e con un altro produttore indipendente a batter cassa in Rai e Medusa. In Italia gli unici 3 finanziatori veri, tranne De Laurentiis che però fa solo i film di Natale, sono quelli che ho appena detto, ma tutti e 3 ci han rimbalzato. Qua ci sarebbe da aprire una parentesi sulle forme della produzione italiana, perché alla fine, il fatto che siano solo questi i finanziatori tende ad appiattire il panorama della produzione cinematografica, si produce un cinema molto orientato verso la televisione...

*infatti noi, nel nostro primo numero abbiamo parlato delle modalità di produzione del cinema in italia..*

la situazione è abbastanza drammatica, è difficile che si facciano film se non hanno già una prevedibilità televisiva. Poche persone decidono delle sorti del cinema e aldilà dei loro gusti opinabili, aldilà dei loro orientamenti politici opinabili, aldilà delle loro mafiette opinabili c'è proprio un discorso di produrre cinema che vada bene per la televisione (..) e un film fatto per il cinema e un film fatto per la televisione hanno caratteristiche diverse.

*e secondo te questa situazione è peggiorata dall'ultimo decreto urbani?*

posto che la gestione del cinema sotto il governo della sinistra è stata drammatica, con Urbani se si vuole peggiora ancora perché tende di più a favorire quel cinema che ha garanzie di distribuzione televisive. Diminuendo la quota dello stato probabilmente riusciranno a farsi quei film che hanno una prevendita televisiva per cui la tv avrà ancora di più potere decisionale. La mia opinione è che in realtà lo stato dovrebbe occuparsi di distribuire cinema non di produrlo, garantendo ai film italiani di avere una visibilità.

*però, in tutto questo quadro, voi siete riuscite a produrre fame chimica, come?*

dopo aver avuto queste 3 risposte negative, abbiamo capito che dovevamo attivare delle risorse diversificate. Abbiamo deciso di fare un film con delle caratteristiche tecniche di un certo tipo e abbiamo preventivato un budget intorno agli 8-900mila euro. Con le risorse che siamo riusciti ad attivare abbiamo raggiunto 500mila euro attraverso un medio produttore milanese, la UBU film, più tanti piccoli produttori come ad es. la tv svizzera. Poi abbiamo creato la Cooperativa Gagarin, composta da 8 persone che sono i fondatori di "Fame Chimica", molti vengono dal primo progetto. E' nata in funzione di questo film e ha aggregato tutte le entità più i partner economici. Dato che poi mancavano ancora 300 mila euro abbiamo aggregato tutte le persone che partecipavano al film cioè troupe tecnica e artistica. Tutti hanno rinunciato a una parte del loro compenso, in misura proporzionale uguale per tutti, e tutti abbiamo delle piccole parti di proprietà riunite



nell'associazione per "Fame Chimica". Spesso nel cinema quando non si hanno i soldi si tende a far lavorare tutti gratis, in questo modo noi invece abbiamo riconosciuto una proprietà reale. Poi ci siamo sbattuti per trovare una distribuzione, perché molto spesso quando si fanno questo tipo non ci si occupa mai di cosa ne sarà dopo del film e questa è una pecca grossa dei produttori: fa sì che il film non venga distribuito e questo si ritorce a boomerang su chi questo genere di operazioni non avrà più voglia di farle. Noi abbiamo deciso di partire con la produzione dopo aver avuto le garanzie sulla distribuzione (...). Ci sono tante considerazioni importanti da fare: il sistema del cinema è un sistema bloccato, molto spesso chi si muove in una logica indipendente in realtà non è un produttore indipendente ma un produttore sfigato: ora quando sento "produzione indipendente" tiro fuori il fucile perché in realtà è pieno di teste di cazzo oppure sfigati sono i parenti poveri dei produttori ufficiali a cui arrivano le briciole del sistema e quando ti rivolgi a loro t'accorgi che non hanno idee alternative ma vanno a batter cassa sempre da quei 3 finanziatori. Da questo punto di vista penso che sia molto importante la nostra esperienza perché è realmente indipendente, veramente ha trovato un altro modo di produrre cinema che prescindesse dai soliti ed è utile perché il film ha comunque una sua visibilità e garantisce ai produttori e ai registi una libertà che di solito non si ha.

*come sei arrivato al cinema?*

io personalmente, ma anche Antonio, abbiamo fatto tutte le esperienze "altre". Ho fatto molte pubblicità, videoclip, documentari, ho iniziato facendo quello che si poteva fare a Milano alla fine anni '80, un po' di gavetta come aiuto regia, poi ho iniziato a fare documentari, televisione, 3 mediometraggi e poi questo lungometraggio qua (...). Il documentario, ad esempio, è un'altra cosa molto affascinante, ma in Italia è impossibile farlo, e anche alla Rai che dovrebbe per legge occuparsi di un certo tipo di prodotti non gliene frega un cazzo, e quando li fa li mette nel cassetto. L'unica sponda produttiva era Tele+ e ora invece Sky ha un mazzettino di robe straniere che vuole piazzare. Comunque in realtà ciò che ci interessa è al cinema. Uno spettatore al cinema vale 1000 spettatori alla televisione, come disponibilità a entrare in relazione con quello che vede. Siamo di fronte a un sistema audiovisivo blindato, politicamente blindato ma il cinema ha un margine di libertà in più, un pelino..

*allora è più facile lavorare con videoclip e pubblicità....*

beh la pubblicità non è così facile, i videoclip un po' di più, però io penso che lavorando in diversi ambiti ognuno è influenzato dalle esperienze precedenti.. anche "Fame Chimica" ha avuto un lavoro di preparazione molto simile a quello che ha il documentario per il tipo di ricerca, il lavoro sul campo, e certe scelte stilistiche sono curate con la cura che io metto nella pubblicità.

*ma lavori sempre in coppia con antonio bocola?*

non sempre, in realtà ci troviamo non solo con Antonio ma col gruppo su certi progetti. E' un gruppo che spero continui ad andare avanti, che si allarghi a nuove esperienze perché in questo momento penso che più che fare film sia importante portare avanti dei progetti culturali (...). Aldilà di quello che insegnano nelle scuole, per cui le pippe sull'etica francese degli anni '60 che considera il cinema come roba d'autore, cioè l'idea dell'autore che da solo in qualche modo partorisce, genera.. non è così.. il cinema è un'industria molto più che un'arte e la produzione qualitativa, anche quella più d'autore, anche quella dove il regista ha un'impronta molto forte è comunque una cosa plurale.

*parliamo di "fame chimica": c'è una frase che può riassumere tutto quello che passa il film..?*

cavolo.. da un lato vorrebbe raccontare tutte le contraddizioni che ci sono oggi in Italia ma non solo.. in primo piano c'è la vicenda d'amicizia, si parla di crescita, scelte, della possibilità di scegliere la propria vita e di non avere un destino inevitabile come spesso chi ha 20 anni può pensare. Dalla vicenda dello spaccio emergono elementi che raccontano un po' di oggi: la nuova immigrazione, le nuove forme di lavoro, le utopie, il deserto che si è creato sulla fine di queste utopie. Una delle cose belle ma anche uno dei limiti di questo film è il fatto che metta tanta carne al fuoco, che apra degli squarci su tanti argomenti (...). Abbiamo visto che c'è la gente voleva un film così (...). Non è un caso che in questo sistema produttivo questo genere di film in real-

tà spesso o sono commedie, o raccontano stereotipi (..) il fatto che sia completamente latitante in Italia un cinema il cui ruolo rifletta sulla società è abbastanza inquietante.

*la sua collaborazione con Zulù avviene solo in questo film o deriva da prima?.*

veniamo da esperienze culturali e politiche simili, alcuni progetti, videoclip (..). Quando abbiamo messo su il film avevamo già pensato di dare a lui questo ruolo di coro greco, abbiamo scritto la sceneggiatura e intanto in parallelo scrivevamo i pezzi musicali sapendo già che per certi argomenti, l'allargamento del discorso dal piccolo del film all'universale l'avrebbe fatto lui, in modo da universalizzare gli spunti che venivano fuori dalla storia dei nostri personaggi. Ad alcuni piace ad altri no...

*(Corvaglia) sì.. sinceramente trovo che l'inserimento all'inizio e alla fine in qualche modo può trovare giustificazione, mentre in mezzo.. dà un po' l'effetto videoclip rompendo il discorso in modo rischioso*

Sì è rischioso.. ma a noi piaceva l'idea che in uno dei momenti in cui emerge uno dei temi più importanti per noi..

*infatti è la scena più importante del film!*

..sì.. ci sembrava utile, sottolineare il fatto che, aldilà della vicenda, in assoluto noi volevamo raccontare il ballo dei pezzenti cioè il fatto che in fondo c'è dappertutto una lotta fra poveri e c'è sempre un potere a cui questo fa comodo. Siccome questo era difficile da far emergere dalla storia in maniera così esplicita abbiamo puntato a sottolinearlo e la funzione di Zulù è questa. E' un modo se vuoi un po' brechtiano di interrompere la narrazione..

*c'è una cosa particolare che mi ha incuriosito del linguaggio: tutta la colonna sonora è curata da Zulù, tranne degli intermezzi di musica classica. Quei pezzi hanno un significato preciso?*

noi usiamo una musica molto espressiva, è molto importante per noi. Per cui se ne nella piazza serviva un'atmosfera metropolitana, popolare (..) la cosa col pianoforte è nata per le situazioni legate al rapporto tra i due protagonisti, per creare un tipo di musica che si staccasse completamente dalle altre, un po' epica ed evocativa di un sentimento intimistico

*come mai il film è stato girato proprio alla Barona? C'è qualche legame particolare?*

è legato al primo cortometraggio. Io e Antonio abbiamo vissuto in Barona insieme. Noi volevamo vedere come 15 anni dopo vengono vissute nei quartieri determinate questioni dei mondi giovanili che avevamo vissuto noi: il rapporto con la droga, col mondo del lavoro e della politica. In realtà a me interessa non perché ci ho vissuto, ma perché a volte ritrovo delle contraddizioni che ci sono anche nella società (..)

*per "Fame Chimica" che ruolo hanno avuto i centri sociali?*

sono stati molto vicini a noi, hanno fatto una parte della promozione del film e le radio legate al movimento ci hanno appoggiato (..). Questo "Fame Chimica" non è ancora potuto uscire in situazioni indipendenti, ma una volta finita la sua vita cinematografica ufficiale, inizierà la sua vita in situazioni tipo i centri sociali

*ma tornando su discorsi produttivi, secondo te si possono creare altri progetti su questo modello? tu non lamenti l'assenza di grandi produttori indipendenti che possano offrire un budget elevato?*

Assolutamente sì! Questo è un modello che nasce per le difficoltà che ci sono! Se non ci fossero state queste difficoltà, molto meglio fare film senza cooperativa sociale. Rientrare negli investimenti col cinema è molto difficile.. poi a cascata è bloccata la distribuzione (..) perciò se ci fossero dei produttori indipendenti grandi, sarebbe più facile dirottare le risorse sul cinema. Se ci fossero ben vengano! La nostra è una proposta, da perfezionare certo.. poi penso che una città come Milano non possa restare così marginale rispetto al sistema cinematografico perché ha le capacità, le risorse e il bisogno di produrre cinema.



Ci sono diversi discorsi da fare. Le università preparano più dei critici, insegnano la storia del cinema o la semiologia, il che è molto utile nel momento in cui è di stimolo. Io ho fatto il Dams, non l'ho finito ma l'ho fatto quasi tutto, però.. come dicevo prima ad esempio mi ricordo che si studiava ancora la critica francese degli anni '60: quella era una roba castrante che portava avanti un'idea di cinema vecchia secondo me.. poi dipende da chi incontri perché se trovi uno che stimola e poi ognuno rielabora e approfondisce.. se genera entusiasmo.. allora ben venga, se genera opinioni stantie, se genera informazioni o conoscenze e basta allora no. E' molto più importante lo stimolo, l'entusiasmo che la conoscenza.

*che progetti hai per il futuro?*

Sto facendo delle cose per la Rai di altro genere (..) poi vediamo. Comunque l'idea sicuramente di un prossimo film.. sinceramente mi piacerebbe che l'esperienza e il gruppo che ha prodotto questo film andasse avanti, soprattutto la logica di un certo cinema prodotto in un certo modo. Personalmente, devo pensare alle prossime storie...

## Fame Chimica (Paolo Vari e Antonio Bocola)

Davide Fracasso

C  
A  
M  
E  
R  
A  
F  
I  
L  
M

Fame chimica.

Film raro nei suoi contorni e nei suoi soggetti. Nei suoi sguardi e nelle sue intonazioni.

Osservare e serbare.

Quasi tutti i protagonisti sono ragazzi ke vivono nel quartiere Barona di Milano, zona degradata..almeno nello spirito e nelle apparenze, ambiente claustrofobico palazzoni cadenti e un grigiore ke ti sovrasta.. ..ke ogni città ha un suo spirito..(Maya.. "questa città ha uno spirito di merda"..)..

..claustrofobia..da non respirare più da appigliarsi a qualunque elemento pur di sopravvivere fosse anche la piccola viscida pallida pasticca in quel carnaio kiamato discoteca.

Fame chimica.

..vuoto grigiore ideologia nessuna e niente sembra resistere al cinismo individualista ke respiri nell'aria..quasi sembra palpabile..direzioni verghiane di sopravvivenza..

Musica ridondante ossessiva alternata a momenti di puro linguaggio lirico.

" In questo momento sono felice, vorrei fermare il tempo qui..".

Fame chimica.

Impossibile escludere l'ottica sociale dal salire di questa voracità. disoccupazione, sfruttamento, debilitazione, degrado. Nn c'è via d'uscita..o almeno pare.

Maschere ruoli e zarri. Rifiuto della diversità e violenza. Fame chimica.



Piccole interruzioni con Zulù (ex 99 posse) ke guarda dritto nello schermo sputando note sovversive.

Non c'è respiro..pausa..e in quel frammento di espirazione intravedi possibilità di ribellione. Destini inconciliabili. Strade cadenti. Asfalti brucianti.

Maya parte per Londra con i soldi dello spaccio di coca, aiutata da Manuel ke finisce in carcere ; Claudio si dimette dal lavoro. Fame chimica.

dialettica sempre, scelte ke obbligano altri sacrifici, realtà da affrontare per non essere inghiottiti, muri kenloach-aniamamente insuperabili, fili ta-

glienti invisibili. Un grigiore ke travolge svuota annulla violenta.

Ludovico Einaudi accompagna musicalmente momenti fondanti per non farsi trascinare via, per essere nn spettatori ma spettattori. Pensieri agiscono lo sguardo.

Fame chimica.

In quegli occhi vedi la voglia e l'impotenza, l'inerzia e la volontà, la potenzialità e la violenza. Realtà.

Osservare e serbare.

Vedi Milano e poi muori. Conti gli inizi di questo progetto e sogni di iniziare. A spargere nell'aria sete di immagini e colori di cambiamento. Percepisci qualcosa ke nn vedi ma c'è.

È.

Fame chimica.



L'abbiamo sentito ripetere tante volte: "Dopo l'11 settembre il mondo non sarà più lo stesso". Nemmeno il cinema. E *The day after tomorrow* ne è una valida dimostrazione. Già dall'immagine della campagna promozionale, che, sullo sfondo di una New York sommersa dal ghiaccio, mostra la scritta "Dove sarai?", forte interpellazione che gioca sul tormentone post-Twin Towers "Quando successe il tal fatto, io ero...". Ma il film è interessante anche per come si confronta con la dialettica rappresentabile/non rappresentabile; il genere catastrofico, andato per un certo periodo in letargo, ritorna in modo dirompente e lo fa mettendo in scena proprio quel luogo su cui lo sguardo del cinema pareva non potersi più posare. Manhattan, dopo *La 25° ora* di Spike Lee che arditamente mostrava la ferita ancora aperta, torna ad essere il teatro di un evento apocalittico, ma ancora una volta è anche il luogo dove uomini normali, per reagire a questo evento, mostrano il loro lato più valoroso.

La struttura e i personaggi tipici del genere sono rispettati, sebbene già dall'incipit il ritmo si faccia incalzante. Laddove il film se ne distanzia è però nel rapporto che esso intende stabilire con la catego-

ria del *verosimile*. Il regista nelle varie interviste e la stessa campagna promozionale hanno giocato sul fatto che un cataclisma come quello descritto nel film possa realmente accadere nel giro di pochi anni. Non più quindi qualcosa di *irreale* (*Godzilla*) o di solo lontanamente *possibile* (*Deep impact*), ma qualcosa di realmente probabile (sul fatto che ciò possa avvenire, come nel film, nell'arco di tre giorni, nutro qualche ragionevole dubbio). In questo senso la pellicola si propone quasi come un cinegiornale con cui possiamo tenerci aggiornati sugli eventi che stanno avvenendo fuori dalla sala, come conferma la scelta di mettere in scena numerosi schermi televisivi.

L'atteggiamento critico verso l'attuale establishment politico americano (il presidente e il suo vice sono le copie di Bush e Cheney) ha tuttavia il suo rovescio nell'immane affermazione dei valori della tenacia e dell'imperitura fiducia nel destino e nelle proprie forze che, anche nelle più tremende avversità, permettono di salvarsi. La logica che muove il climatologo interpretato da Dennis Quaid alla ricerca del figlio, troppo spesso trascurato, appare simile a quella che spingeva un drappello di soldati a rischiare la vita per

sottrarre alla morte il soldato Ryan nel film di Spielberg: vale la pena mettere a repentaglio la vita di alcuni uomini per salvarne anche una sola, se ciò consente di rispettare una promessa.

Sembra aver ragione chi sostiene l'impossibilità, anche all'interno del sistema hollywoodiano, di prescindere dal concetto di autore. Il cinema di Emmerich è sempre perfettamente riconoscibile: genere, stile e tematiche ritornano costantemente. Che questo sia sintomo di mancanza di originalità e di idee, più che di coerenza, è un altro discorso. Qui la novità sta nel fatto che la minaccia non proviene da un enorme mostro (*Godzilla*) o da una temibile popolazione aliena (*Independence day*), ma dalla natura o, se vogliamo, dall'uomo stesso. Valida e divertente l'idea dei profughi americani che cercano rifugio in Messico, ma questo, a differenza del resto, è qualcosa che probabilmente solo in un film si potrà realizzare.

---

F. La Polla (a cura di), *Poetiche del cinema hollywoodiano contemporaneo*, 1997, Lindau, Torino

