

The Bride, alias *Black Mamba*, ovvero *Beatriz*, cioè Uma Thurman, è sottoterra. Depositata sul fondo di una bara. I chiodi, a sigillarla la bara. La terra, scura e pesante, a premere l'assedio da ogni lato. *The Bride*, alias *Black Mamba*, ovvero *Beatriz*, cioè Uma Thurman, respira a fatica. Ma si muove. Si agita, anzi. Sbatte i pugni sulle assi. Con tutta la violenza che conosce. E grida parole che non superano la terra, che rimangono lì, rotte e spezzate, sulle labbra. Solo il sudore, infine: l'ultimo inchiostro rimasto per disegnare la perfezione cinematografica dello sgomento. *The Bride*, alias *Black Mamba*, ovvero *Beatriz*, cioè Uma Thurman, non la vediamo però. La sentiamo solamente. Lo schermo è nero: del resto, come filmare qualcuno che è finito nel buio totale di una bara. E qui scatta un meccanismo strano. La forza del film ti sale in testa. È lo spettatore che comincia a perdere il respiro, a sudare copiosamente, a sentirsi esausto, con tutti i pensieri fuori controllo, il panico a imprimersi nello sguardo. E mentre sei lì, quasi soffocato, sulla tua poltrona che diventa sempre più stretta, e scomoda, immerso nell'oscurità della sala, cominci a pensare: *The Bride*, alias *Black Mamba*, ovvero *Beatriz*, cioè Uma Thurman, siamo noi. È noi che il regista dirige alla perfezione. Siamo noi, presi uno per uno, a passare quel limite invisibile tra la sala e lo schermo. Diventiamo ubiqui e nomadi, contemporaneamente: sulla poltrona, ma anche sottoterra. Poi tutto fila a dovere. Il film, in un modo o nell'altro, trova la sua via d'uscita.

Non ne esci bene dalla fine del film. Per dire: lo guardi tutto, arrivi in fondo, giusto fino all'*happy end* da copione, ma una sensazione non ti molla. Sentirsi ostaggio di un film, pensi. È una cosa fuori di logica: ti soffermi a guardare i titoli di coda, esci dalla sala, ma ti sembra ancora di stare dentro il film, all'interno del suo congegno diabolico, preso tra i fotogrammi: una pazzesca forma di claustrofobia cinematografica. Ci deve pur essere una chiave per scardinare la serratura di quella sensazione, pensi. E c'è. Una chiave scomoda e strana, con il profilo tutto irregolare.

Non è un caso che lo spettatore, anche se per pochi istanti, si senta invischiato tutto dalla celluloide, senza una possibile fuga, preda dello scorrere della pellicola. Fa parte



del gioco. E il gioco ha un nome preciso: *cinema totale*. Difficile definire cosa sia, in realtà. È un modo di costruire il cinema, un modo di pensarlo: quindi un'*estetica*. Ma è anche un procedimento specifico di lavoro, una regola di esecuzione: una *tecnica*, dunque. Il cinema totale, così, nel coniugare questi due elementi, incide sia sulla forma filmica che sulla struttura narrativa del contenuto. Nessuna novità rispetto al passato, però. Già altre formule lasciavano prevedere questo. Per esempio, il *cinema neorealista* era esso stesso la combinazione particolare di

un'*estetica* e di una *tecnica*. Bisogna guardare altrove, allora, per cogliere la novità. E nel suo dispiegarsi che lo si incontra, il cinema totale.

A pensarlo, il cinema totale, è un meccanismo sofisticato. Un meccanismo che sfida i precedenti. Un pugile, quasi. A schivare e metterla giù dura solo sui ring più congeniali. È che non lavora dappertutto, il cinema totale. Ma solo lì dove può colpire, porre in crisi, ad un tempo, sia il modo tradizionale di fare il cinema, sia il modo tradizionale di percepire il cinema. Per dire: quando è all'opera, di solito, fa due ostaggi: lo spettatore e il cinema stesso, con tutta la sua storia.

Il cinema totale non si limita a raccontare delle storie, a mettere in scena delle storie, ma fa di più: dà allo spettatore, allo sguardo dello spettatore, la sua stessa immagine. Mi spiego. Quando *The Bride*, alias *Black Mamba*, ovvero *Beatriz*, cioè Uma Thurman, è sottoterra, noi, in realtà, non vediamo niente. Ci troviamo davanti ad uno schermo nero: il grado zero del cinema. Niente è rappresentato. Ma il non-rappresentato, il vuoto, il nero dello schermo, riporta a galla l'emotività profonda dello spettatore. Sono le sue angosce, le sue paure, i suoi istinti ciò che riempiono lo schermo. Il cinema totale lavora sugli attanti profondi della narrazione, sul simulacro dello spettatore in particolare. E intervenendo a quel livello finisce per far avvicinare, e in quell'attimo stesso, collidere, il simulacro dello spettatore e lo spettatore reale. Non c'è più una reale distinzione tra i due (anche se ancora regge quella teorica, evidentemente). È lo spettatore che guarda se stesso. In un certo senso la mediazione del regista salta. È quasi un guardarsi allo specchio. Così che la partecipazione emotiva è massima. Lo spettatore

tatore è ostaggio del film poiché è materia stessa del film, parte del film, fin dall'inizio. È il cinema totale che lo prevede.



Il secondo ostaggio è il cinema, con tutta la sua storia. Guardando Kill Bill, l'uno e il due, non si può fare a mano di pensare: la pasta con cui è fatto questo film è il cinema stesso. Anche qui non è un caso. Incorporare totalmente lo spettatore all'interno del film garantisce la messa in crisi del tradizionale modo percepire il cinema. Ricorrere al cinema, rileggere il cinema per fare del cinema è uno dei possibili modi per aggiornare le pratiche di costruzione dell'oggetto filmico. Così il cinema totale non si limita a raccontare delle storie, a mettere in scena delle storie, ma fa di più: alle *archeologie*

del cinema, al modo diacronico e filologico di guardare e studiare il cinema, oppone la *rilettura creativa* di molta parte della storia cinematografica e dei generi codificati. La rilettura creativa è un modo sincronico di guardare il cinema: nel fluire della durata di un singolo film il cinema totale è in grado di rappresentare tutte le tappe e tutti i percorsi che il cinema ha espresso. Il cinema totale è una *ri-visione*: è un rivedere rivisto, maneggiato, manipolato, frammentato e ricucito. Resta il fatto che la vittima di questa trappola creativa è sempre lo spettatore: il suo immaginario cinematografico risulterà trasformato dalla visione di un film totale: non sarà più ordinato secondo i generi e gli autori, ma diverrà in molti casi *sincretico*, ad unire in un tutto gli opposti e le contraddizioni, i generi e gli stili, gli autori e gli attori, il passato e il presente.

Per riassumere: a) il cinema totale è un pugile. Combatte sul ring della percezione e della costruzione filmica. b) il cinema totale fa sempre due ostaggi: lo spettatore e il cinema stesso, con tutta la sua storia. Quello che succede poi è simile alla sindrome di Stoccolma (quella scoperta da Freud): gli ostaggi si innamorano del loro rapitore, s'identificano con esso. Che gli spettatori e il cinema si ritrovino davvero solo nel cinema totale?

Van Helsing (Stephen Sommers)

Mauro Resmini

C
A
M
E
R
A
F
I
L
M

Già di per sé, il soggetto di "Van Helsing" costituisce la spia di una delle logiche che reggono questo kolossal. Il protagonista, noto cacciatore di vampiri nel romanzo "Dracula" di Stoker, viene ringiovanito (da 60 a 30 anni d'età), rinominato (un più giovanile "Gabriel" invece di "Abraham") e, cosa più rilevante, riqualificato: da un più specializzato "cacciatore di vampiri" a un più generalista "cacciatore di mostri". Lo snodo è fondamentale: infatti Van Helsing si trova a dover affrontare nel film non solo l'immortale conte Dracula e le sue mogli, ma anche l'Uomo-lupo e la creatura di Frankenstein, nonché Jekyll/Hyde in un esplosivo prologo a Parigi. La scelta di far presenziare nello stesso film tutti e tre i mostri "storici" della Universal è già una prima, superficiale dimostrazione di quella che si potrebbe definire come una "logica dell'accumulo", affiancata da una forte tendenza all'"esplicitazione", che permea e regge tutta l'opera,

Da questo punto di vista, la figura di Van Helsing è emblematica, poiché riassume in sé alcuni caratteri distintivi di altri personaggi, "dichiarandoli" apertamente. Per esempio Wolverine degli X-Men (interpretato peraltro dallo stesso attore, Hugh Jackman), il cui peculiare conflitto tra lato umano e bestiale viene reso esplicito da Van Helsing attraverso la licanthropia; così come la solitudine come filosofia di vita ("Io lavoro da solo") e la ricerca di un passato perduto, di un'identità dimenticata, ma radicata in un luogo preciso, una base militare in Canada per Wolverine e la Transilvania per Van Helsing. Questi ultimi due caratteri, la solitudine e il bisogno di un'identità, sono propri anche di un altro eroe, prima dei fumetti poi cinematografico, cioè Batman, il Cavaliere Nero per eccellenza. Van Helsing mutua da Batman, oltre all'oscurità di fondo, la capacità di muoversi nello spazio anche e soprattutto in senso verticale (per esempio piombando in scena a sorpresa dall'alto), grazie alle attrezzature ipertecnologiche che contraddistinguono entrambi i personaggi. Questi armamenti vengono forniti a Van Helsing in qualità di agente segreto al servizio di una confraternita ecclesiastica con sede a Roma, sotto San Pietro. La sequenza nei sotterranei della basilica identifica Van Helsing come un antesignano di James Bond: la successione degli eventi (l'incontro con il capo dopo l'ennesima avventura, l'assegnazione della nuova missione con tanto di diapositiva del bersaglio,



la scelta degli armamenti), i personaggi (il capo che non approva i metodi dell'agente-bravo-ma-poco-ortodosso, lo scienziato geniale ma goffo e poco tagliato per l'azione) e il linguaggio cinematografico (campo e controcampo nel "briefing" sulla nuova missione, piano sequenza che segue eroe e aiutante tra bizzarre invenzioni e ancor più bizzarri test) lavorano espressamente come rimandi alla serie di 007. Per non parlare poi del cappello di Indiana Jones...



Accumulo ed esplicitazione, oltre che nel caso "micro" della figura del protagonista, si ritrovano a livello "macro" nell'utilizzo che Sommers fa dei meccanismi e delle situazioni caratteristici di alcuni generi. Ma attenzione: Sommers non si limita a citare *alcuni* elementi stereotipati di horror, melodramma, comico o western; decide invece di riproporre *gli* stereotipi, quelli più inequivocabili, più riconoscibili, più lineari: una sorta di grado zero espressivo dei diversi generi. Del melodramma ci sono i primi piani di Van Helsing e Anna (Kate Beckinsale, di una bellezza folgorante) accompagnati da un struggente colonna sonora e il finale tragico.; del comico c'è il personaggio palesemente "fuori luogo" che diventa elemento scatenante di continue rotture di tono, cioè Carl, topo di laboratorio imbrantato coinvolto suo malgrado in spericolate scene d'azione; del film d'avventura c'è la situazione estrema che mette in pericolo la vita di uno (o più) dei personaggi e le azioni iper-spettacolari (riprese dai vorticosi movimenti di macchina del regista) che servono a salvarlo; del western c'è l'assalto alla diligenza ("Ombre rosse", ma forse soprattutto "Ritorno al futuro-parte III") e il leggendario dolly ascendente sui due cavalieri che galoppino verso il tramonto. Ma, prevedibilmente, il genere che offre maggiori spunti è l'horror: Sommers gira la sequenza iniziale riprendendo e omaggiando esplicitamente la lezione degli horror anni '30 targati Universal, non solo a livello linguistico utilizzando il bianco e nero, una regia sobria e scenografie prese di peso dai film di quel periodo (si pensi al laboratorio di Frankenstein o al villaggio dall'architettura espressionista), ma anche citando apertamente, come nel caso dell'incendio del mulino del "Frankenstein" di James Whale. Questo lungo prologo instaura poi con il resto del film un rapporto dialettico sul tema della rappresentazione dell'orrore: nel prologo infatti della trasformazione di Dracula da essere umano a demone alato (così come dell'assassinio del dottor Frankenstein) sono visibili solo le ombre proiettate sul muro. Così, il regista celebra la dimensione del terrore caratteristica degli horror "vecchio stile": una dimensione indefinita, in grado di ottenere l'effetto orrorifico svelando il meno possibile. La contrapposizione con il resto del film è evidente: nel proseguire della pellicola dominano gli effetti di morphing, così frequenti nel cinema contemporaneo, che mostrano le metamorfosi in ogni singolo particolare, ancora una volta "dichiarando" tutto.

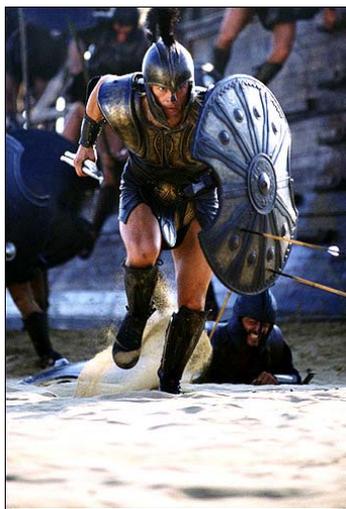
Questa "logica dell'accumulo" e "dell'esplicitazione" trova infine nelle citazioni da altri film la sua sfaccettatura più divertente: e allora si ha Dracula che esce dalla tomba come il Nosferatu di Murnau, o un Mr. Hyde tutto in digitale che ricalca quello de "La leggenda degli uomini straordinari", assomigliando però forse di più all'orco di "Shrek". O la ripetizione letterale, quasi archetipica, di una sequenza ricorrente in una famosa saga di fantascienza: una vittima impaurita che si muove lentamente ignara del pericolo sopra la sua testa, bava che cola dal soffitto sul pavimento e assalto del mostro dall'alto... L'Uomo-lupo come Alien, e l'accumulo è completo.

Troy (Wolfgang Petersen): paura e delirio a Troy Vegas!

Adriano Bernocchi

C
A
M
E
R
A
F
I
L
M

Troia è caduta, viva Troia! Blockbuster del momento, l'aspettativa per l'americanata, coltivata tanto dai classicisti più goliardi quanto dall'intelligentsia esigente e raffinata delle lettrici di Cosmopolitan ("Finalmente qualcuno rende interessante quella palla di Omero!"), non viene disillusa: Troy è uno dei peggiori film che abbia visto da molti anni a questa parte. Un fiasco? UN CAPOLAVORO.



Già, perché Troy possiede una tale genuina, franca e vigorosa bruttezza da rischiare di diventare un'opera capitale kitch.

Certo, kitch è un termine abusato, inflazionato, stressato (comunque molto meno che *trash*, di questi tempi), tanto che il suo significato originale, tuttora quello più illuminante, ne risulta offuscato: il senso vero del kitch è quello di essere del tutto insufficiente a fronte delle esigenze dell'universo (artistico) in cui aspira ad inserirsi. Tradotto in parole povere: la Gondoleta con le finiture in plastica dorata 18 carati è kitch non in sé e per sé, ma perché cerca di assimilarsi ad un'altissima idea di arte (il cui apice, chissà perché, va

sempre a coincidere con la gloria suprema dell'ornamento mobiliare). Il piccolo cuore di ogni Padre Pio fluorescente batte per benedirvi dalla libreria nel salotto buono.

Il kitch è il falso non d'autore, il cattivo



gusto col senso dell'orgoglio, il fallimento con il sorriso. Quanto a questo, il film di Petersen fallisce più che sistematicamente, tanto che i rari momenti realmente memorabili della pellicola (le coreografie piuttosto immaginose di alcuni combattimenti, ben oltre l'anacronismo, e scenicamente innovative, con Achille atleta/quaterback che inventa, per ogni fendente, per ogni schivata, un uso inedito di scudo, lancia, daga, e le tattiche troiane a base di scudi antisommossa contro gli Achei/Black Block) costituiscono l'eccezione "fastidiosa" di un progetto coerente.

Un bel cocktail a base di attori svogliati, e più o meno fuori parte, con Brad Pitt inossidabile in quell'espressione che "quando pensa gli fa male", pure valorizzati, nel caso italiano, da un doppiaggio all'altezza (lo sfintericissimo Ettore), al servizio di caratterizzazioni bislacche dei personaggi omerici (Aiace Telamonio versione T-1000 rozzo, equipaggiato con un martellone-grande-così, Ettore giovane Balilla e su tutti Al Gamennone capo della mafia), di una trama borsa e di una *mise en scene* cleptomane, che rubacchia senza pudore da *Pearl Harbor*, *Salvate il soldato Ryan* e dalle Sit-Com americane (immaginatevi la reggia di Sparta, teatro delle marchette di Paride ed Elena, e aggiungete Arnold alla scenografia, che scende le scale dal piano di sopra... "Che cavolo stai dicendo, Menelao?"... Perfettamente inserito.).

Peggio di tutto, o meglio di tutto, il film fallisce anche nel *design*, vera pietra angolare della produzione *mainstream*, fagocitato, da questo punto di vista, dall'incisivo *Gladiatore* (solo per esempio, all'atto pratico siete in grado di ricordare il commento

sonoro del film più di quanto accada per una canzone dei Jalissee?).

A sorpresa, è proprio qui che il film dimostra l'intelligenza insospettabile: giocando contemporaneamente sulla conferma e smentita di attese (critiche e acritiche – chi sa ride, chi non sa non bada), sull'immaginario rimasticato, l'elefantiasi del kolossal è messa al servizio di forme e contenuti smaccatamente risibili; così la pellicola manifesta un'inusuale anti-carica anti-cinematografica verso l'oblio e la dimenticanza, e, a meno che non neghi sé stessa per antifrasi, si vota alla sparizione nel magma delle "grandi produzioni". Contrappunto decisamente ironico del tema portante della sceneggiatura, una rilettura *melò* di un Achille tutto teso allo sforzo (e-



roico?) di scrivere il proprio nome nel mito, nella storia e nella memoria.

Se poi aggiungiamo il fatto che nella pellicola più che di assenteismo divino si può parlare di aperta ostilità verso il trascendente (manifestata a più riprese da vari personaggi, con una gamma di atteggiamenti che vanno dall'assennata diffidenza, alla blasfemia becera, al disprezzo confidenziale – Achille, in una battuta, liquida gli dei con l'amichevole spregio che si concede alle compagnie gaglioffe del Bar Sport, per tacere dell'abbastanza miserevole apparizione dell'attempata divinità Teti), otteniamo un film birbone che rifiuta numi tutelari (e variazioni sul tema), risultando bizzarramente autarchico e acefalo. Dichiarando esausto in partenza il proprio compito di fanta-peplum storico, il film muore alla sua nascita... ma risorge come vitalissima parodia (più che un Iliade, una *Batracomiomachia*). Questa Troy posticcia come i casinò di Las Vegas rende davvero, e simpaticamente, onore al Cavallo di Troia (e Trojan Horse è anche una categoria di virus informatici, non dimentichiamolo...), nascondendo al proprio interno un irriverentissimo pernacchio di Defilippiana memoria. "Liberalmente ispirato ad Omero".

Parlando di Lars Von Trier si parla inevitabilmente di Dogma 95 uno dei contributi critici più importanti degli anni '90. Dogma 95 è un manifesto che Von Trier ha redatto insieme al collega Thomas Vinterberg a Copenaghen. Mediante il Dogma, questi due registi inneggiano al rinnovamento del cinema e stilano ferree regole formali da rispettare nella realizzazione di film. "Il suo scopo è opporsi a certe derive del cinema contemporaneo. Dogma 95 è un'azione di salvataggio!". Il cinema è morto e bisogna resuscitarlo; le cause sono l'individualismo e la tempesta tecnologica che hanno portato ad una democratizzazione del cinema dove chiunque può girare un film. Questo cinema inganna il pubblico, utilizza illusioni come unico mezzo per creare emozioni; ma per Dogma 95 il cinema è tutt'altro che illusione. E allora come reagire a tutto ciò, come dare nuova vita al cinema? La risposta fornita in Dogma 95 è la disciplina, fare film "in uniforme". I due registi, nel cosiddetto Voto di castità, stilano una serie di regole dettagliate su come deve essere fatto un film. Queste regole impongono che: le riprese devono avvenire solo in esterni, non devono esistere scenografie e set, il suono deve esserci solo se presente in scena, il film deve essere a colori senza particolari illuminazioni, non deve contenere azioni "superficiali" come omicidi, armi, etc..., il film deve avere luogo e spazi ben precisi, non sono accettati film di genere, il regista non deve essere accreditato, la macchina da presa deve essere solo a mano.



Perché? Perché ci devono essere delle regole talmente fisse e necessarie per "salvare" il cinema? Von Trier dice in conclusione: "giuro di astenermi dal gusto personale! Non sono più un artista." Perché? Il cinema è salvabile eliminando da esso la possibilità di essere creazione artistica? Ma soprattutto, esiste qualcosa che è salvabile eliminandone questa favolosa potenzialità? Non è forse unicamente un impoverimento? Un dogma è utile per circoscrivere una poetica, per dare rigosità ad un pensiero e ciò inevitabilmente tenta, ma il dogma in sé porta un venir meno della libertà, caratteristica imprescindibile nell'artista, e con esso un limite per l'espressione e la sperimentazione linguistica; elimina, in questo modo, tutto un mondo di infinite possibilità e novità. Questo Dogma è il frutto di una mente geniale, ma certo non è privo di falli. Von Trier, inoltre, segue queste regole, affermate con tanta foga, in soli due film (*Le onde del destino* e *Idioti*) e le trasgredisce già nel terzo *Dancer in the Dark* (imperdibile e indescrivibile la scena finale). Il culmine è raggiunto con il recentissimo *Dogville*: un esempio di antidogma in cui l'artificio permea tutto. Questo discorso intorno a Dogma 95, non vuole togliere nulla al genio registico di Lars Von Trier, ma, anzi, cerca di spostare l'attenzione su ciò che probabilmente fonda il suo cinema e che non ha nulla a che vedere con le regole del Voto di castità.

Von Trier scrive un primo manifesto nell'84 dove dice: "Non ci accontenteremo più di "film benevoli dai messaggi

umanistici", vogliamo più verità: fascino e sensazione, infantili e puri come ogni vera arte. Vogliamo ritornare a un'epoca in cui l'amore fra il cineasta e il suo film era ancora fresco e ogni immagine trasudava voglia di creare! Noi cerchiamo la sensualità". Ma la vera e propria chiave interpretativa del cinema di Von Trier e l'effettiva soluzione, da lui auspicata, per la rinascita del cinema è contenuta nel terzo manifesto del '90 *Io confesso*: "È vero che ho tentato di intossicarmi in una nube di complessità sul significato dell'arte e il compito dell'artista. Inventavo teorie ingegnose sull'anatomia e la natura del cinema. Ma mai, devo confessarlo, ho potuto soffocare la mia passione più profonda: IL MIO BISOGNO CARNALE.[...] Non c'è che una sola scusa per accettare di attraversare quell'inferno che è il processo creativo di un film: il piacere carnale dell'istante in cui i proiettori e gli altoparlanti della sala cinematografica permettono all'illusione del suono e del movimento di sorgere, come un elettrone che abbandona la propria orbita per generare luce e creare l'essenziale: la nascita miracolosa della VITA! È questa e solo questa la ricompensa del regista, la sua speranza, la sua rivendicazione. Quando la magia del film funziona veramente, la sensualità si impossessa del corpo in forma di onde orgasmiche... È l'esperienza che cerco, questa e solo questa è stata la forza creatrice del mio lavoro.[...] ecco qui la mia confessione, nero su bianco: IO, LARS VON TRIER, NON SONO CHE UN SEMPLICE MASTURBATORE DELLO SCHERMO."

Come giustificare, allora, la creazione di Dogma 95 che



tanto sembra contrastare con il suo modo di vivere e fare cinema? In fondo il Dogma non

è altro che un frutto della passione turbinosa che lo caratterizza e che lo spinge a vivere e scrivere cose estreme, a volte contraddittorie, spesso vittime di improvvisi ripensamenti (più o meno espliciti). Nonostante sia comoda e invitante l'idea di avere delle regole scritte e sicure per "salvare" il cinema, ci si rende conto che questa è solo un'utopia o forse neanche questo; la forza vitale del cinema, della letteratura, della pittura, della musica e di ogni forma espressiva è pro-

prio la libertà, la creatività senza limiti, l'essere svincolata da qualsiasi costrizione e regola. Quello che si è cercato di confutare con le critiche a Dogma 95 non è l'utilizzo di determinati mezzi espressivi, ma il volerli dogmatizzare, il renderli regole imprescindibili. Dov'è l'orgasmo in un rapporto con regole ferree dove non c'è spazio per una creatività senza limiti e un'infinita possibilità di sperimentare?

Autoproduzione: un altro stato mentale

Marco Agostoni

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

Il film di Marla - Dunque, avevo da poco finito di scrivere il mio articolo per lo scorso numero di Camerasutra, dedicato al rapporto fra Chuck Palahniuk e il cinema, quando mi imbatto, proprio attraverso il sito internet del suddetto scrittore, in un progetto a dir poco interessante: **Marla - the movie**.

Un altro stato mentale - Curiosando su www.marlathemovie.com, vengo a sapere di questa casa di produzione indipendente belga, la **Another State of Mind** (www.anotherstateofmind.be), che, con un budget di appena 400 euro, si è cimentata nell'impresa di girare un cortometraggio incentrato sul personaggio di Marla di Fight club, romanzo d'esordio di Palahniuk. Al di là dell'omaggio al libro di Chuck e al film di David Fincher, questo *spin-off* nasconde la volontà di mettere su schermo la donna, o meglio, le parole delle donne.

400 euro - A noi cosa interessa, direte voi? Fin qui, nulla di speciale in effetti. Senonché, una volta guardato il corto messo a disposizione gratuitamente sul sito, ci si accorge di essere di fronte a 13 minuti visivamente all'altezza del miglior cinema professionale. Tralasciamo quindi la trama, la struttura della narrazione, il ritmo da videoclip che caratterizzano *Marla the movie*, e focalizziamoci su questi due elementi: 400 euro; ottima qualità.

Si tratta di una cifra irrisoria per una realizzazione professionale, anche semplicemente di un cortometraggio. Come è riuscito dunque il team belga ad ottenere un tale risultato?

Con l'inventiva.

L'arte di arrangiarsi - Forte della propria espe-



rienza nel campo della fotografia e del video, il quartetto alla base della *Another State of Mind*, si è ingegnato per ottenere il massimo risultato con gli scarsi mezzi a propria disposizione. Parte della qualità di *Marla the movie* sta nell'utilizzo di un sistema di ripresa, chiamato MINI35, che combina una videocamera DV e una vecchia macchina fotografica 24x36, permettendo fra l'altro di ottenere una notevole profondità di campo. Poi, ore ed ore di editing al computer, fino a consumarsi gli occhi. E infine, l'arte di arrangiarsi: privi di un treppiede, i belgi se la sono cavata con un'asse da stiro!

Autodistribuzione.com - Dalla produzione passiamo alla distribuzione: internet, ovviamente. Il cortometraggio è stato messo a disposizione sul sito dedicato al progetto, senza prospettive di lucro, giusto per farsi conoscere e far conoscere la propria creatura. Quasi 7500 persone hanno visionato il filmato, ad oggi (non male, per dei costi distributivi pari a 0).

Guerrilla filmmaking - Si tratta, in ogni caso, di soluzioni utilizzabili da chiunque. E' questo il punto, dunque? Esatto. Andate, create, filmate, editate. E soprattutto, arrangiatevi. Tanto, sovvenzioni da parte delle istituzioni ve le potete anche sognare. Unite le vostre forze, le vostre capacità, le vostre risorse, e producetevi. Condividete la vostra opera, perché sarebbe comunque un'illusione sperare di trarne profitto, almeno inizialmente.

Guerrilla filmmaking, così si chiama questa modalità di azione.





Sig. Giuseppe: "Cosa ne pensi del cinema?" - io: "Beh.. dipende rispetto al cinema italiano in particolare io.." - sig. Giuseppe: "Ma no! Intendo delle persone che ci lavorano! Sai come funziona... (...) Metti per caso che io e te abbiamo un flirt, poi io devo ricambiare..ti inserisco nei posti giusti..(...) Scusa se ti dico queste *ovvietà*, non vorrei sembrarti il lupo..." - e io: "...ma guardi che non ha trovato certo la pecorella spaventata.. anzi.." - "Meglio! Mi intrighi.. sembri una Lolita ma sei decisa, sai quello che vuoi, non sei la solita facile ed è una sfida interessante, sono stufo delle ragazze pronte a tutto per entrare in questo mondo".

Lo chiamo col suo (vero) nome, il piacente produttore romano: abbronzato, sui 40 anni, capelli riccioli di un biondo tinto dietro le orecchie. Purtroppo non ho acceso il registratore che avevo in borsa, e non avendo prove sul mio colloquio non posso riportare altro sul suo conto, anche se dalla voglia mi prudono le dita .

Eccomi qua, a Roma, nella magica.

Una valigia trascinata per un giorno e una piccola speranza: lavorare questa estate sul set di una produzione cinematografica qualsiasi, in un posto qualsiasi. Ma incontro il lupo, il sig. Giuseppe, che cita anche Machiavelli "*il fine giustifica i mezzi!*". "Sig. Giuseppe" avrei voluto dire "Machiavelli non dice proprio così...", ma preferisco chiedere "perchè fa cinema?" e la sua risposta è banale ed eloquente "Per 3 motivi: mi piace il cinema, mi piacciono le donne, sono del segno del leone". Ma il suo debole per le donne non è come quello di chi paragonava le loro gambe a dei *compassi che misurano il mondo in lungo e in largo*, si spinge ad assumere una sorta di potere contrattuale, perchè "il mondo del cinema è così". Dimenticavo, il sig. Giuseppe mi ricorda che io e lui andiamo d'accordo, dato che io sono dell'Ariete. E poi: "sei fidanzata? E' geloso? Sei fedele? Non pensi che avrai dei problemi a lavorare in questo ambiente?". Ma la chicca è: "Lui, è stato il primo? L'unico?" a cui anche il mio forte temperamento ha vacillato.. ma in mio soccorso subito il sig. Giuseppe accorre, e rassicura: "Non essere in imbarazzo, dobbiamo diventare amici se vogliamo lavorare insieme, guarda che produttori come me non ce ne sono" e lo dice esibendo contratti con la Warner e fotografie del suo ultimo film presentato a Cannes.

Ora esplode la mia rabbia.

Ma non la semplice rabbia di un colloquio sgradevole , la mia è una rabbia più profonda, è odio, odio contro la miseria del sig. Giuseppe e di chi, come lui, fa del cinema una casa chiusa.

Perchè se io fossi una ragazza senza scrupoli, potrei lavorare col sig. Giuseppe e chissà, magari dopo qualche tempo assumere incarichi di una certa responsabilità ed il mio merito sarebbe quello di aver avvallato le richieste delle persone giuste. E potrei essere chiunque, una mediocre, incapace (aldilà di quello che poi - chi lo sa - realmente sono) a maneggiare il dispositivo cinematografico, un dispositivo artistico, immenso, danneggiato. Le conseguenze sull'arte sono il vero lato repellente della cosa, oltre allo scontato e giusto moralismo che un episodio del genere può suscitare, è la *riflessione sul cinema* che mi preme.

Inutile lamentarsi del cinema italiano se le sue sorti sono in mano a produttori come questi. Non mi è stato chiesto il curriculum, non una domanda sulla mia idea di cinema o sulla mia presunta creatività: sarebbe questo il criterio di selezione dei giovani talenti, dei futuri autori..?

Questa gente è il lento cancro del corpo cinematografico, ma la metastasi la auguro a loro. Farò tutto quello che posso per fare in modo che l'arte rimanga tale e il cinema un atto d'amore infinito, profondo, metafisico.



CAMERASUTRA

pagine di cinema

rivista universitaria indipendente

Numero 2 - luglio 2004



diretta da Serena Corvaglia + Stefano Lombardini
scritta da Marco Agustoni, Adriano Bernocchi, Andrea Castelli,
Serena Corvaglia, Davide Fracasso, Stefano Lombardini,
Ileana Ongar, Mauro Resmini, Giuseppe Zucco
special guest Andrea Bellavita
info e web camerasutra@yahoo.it - www.geocities.com/camerasutra

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

Ammetto che, nella domanda qui sopra, la tentazione di mettere "di genere" tra parentesi era forte. Ma avrei corso il rischio di generalizzare troppo, mentre la questione che pongo è tutt'altro che generica: *perché non esiste più il cinema italiano di genere?*

Io, spettatore italiano, una sera decido di andare al cinema, in videoteca o accendo la tv. E, per ragioni più o meno imperscrutabili (fiducia mal riposta, attacco fulminante di nannimoretismo, puro e semplice masochismo, demenza senile,...) scelgo di vedere un film italiano.

Ora, un tempo potevo dirmi: "Mi vedo un Fellini, un Antonioni, un Pasolini, un Bellocchio, un Bertolucci, ecc.. (e per grazia del dio della celluloida, sperando ancora per molto tempo, gli ultimi due sono ancora in attività)". O, *in alternativa*, potevo dirmi: "Mi vedo un western, un horror, un poliziesco, un porno, ecc.." e c'era solo l'imbarazzo della scelta. Non di rado, se mi capitava di vedere un film di Sergio Leone, di Mario Bava, di Dario Argento (che, ancora per grazia del suddetto dio, ha smesso di fare pellicole "autoriali" e inguardabili tipo *La sindrome di Stendhal* e il *Fantasma dell'opera*, ed è tornato ai giallacci truculenti di una volta, quelli sì autoriali senza virgolette), le due scelte coincidevano.

E oggi? Oggi posso soltanto dirmi: "Mi vedo un Muccino, un Ozpetek, un Virzì, un Martone, un Vanzina, ecc...". Non entro nel merito della solita gara di sputi della critica verso i registi italiani oggi in circolazione. Attenendomi a un puro livello fenomenologico, osservo soltanto che io, se mi restano due euro nella tessera del videoclub, potendo scegliere tra tutte le opere di que-



sti ultimi, mi porto a casa *Terminator 3*, anche se l'avevo già visto al cinema. E probabilmente me lo rivedrò quando lo daranno in tv su Italia1, mentre in contemporanea su Canale5 faranno *La finestra di fronte*, che non ho ancora visto da nessuna parte.

Però, ciò che più importa, la seconda scelta oggi non ce l'ho più. Anzi, da quando Selen ha deciso di abbandonare l'hard per il reality (e nel cinema lo stupro dell'immaginario è più spregevole di quello del corpo), nemmeno il porno è più lo stesso.

Certo, qualcuno potrà dire che il cinema di genere italiano si è travasato in certe fiction tv, ad esempio per quanto riguarda il poliziesco, pagando il fio del preconfezionamento catodico ma guadagnandoci in rispettabilità. Eppure pensiamo al destino di Michele Soavi, da giovane promessa dell'horror e - io ci speravo - unico autentico erede di Argento e Bava, a regista di *Ultimo* con Raul Bova: sorte quasi più triste di quella del figlio di Bava, il mitico Lambertone, che dopo alcuni tra gli horror più brutti e sgangherati che si ricordino a memoria d'uomo (ma quante ghignate con *Morirai a mezzanotte* e *A cena col vampiro*), ha trovato il successo con le serie per tutta la famiglia di *Fantaghiro*, *Desideria*, il fantabosco e quant'altro.

Ora, forse la maggioranza degli italiani preferisce Lino Banfi nelle vesti del nonnetto saggio e reazionario di *Un medico in famiglia*, al Lino Benfi anarcosurrealista che palpava le bocce a Edwige e a Gloria Guida (per inciso, a me è sempre piaciuta di più GG di BB): per carità, nessuno lo mette in dubbio. Ma ricordiamoci anche che è la stessa maggioranza che nemmeno a cannonate, schioderebbe il culo dal divano per andare a vedere un film italiano al cinema, e probabilmente non per sua colpa.

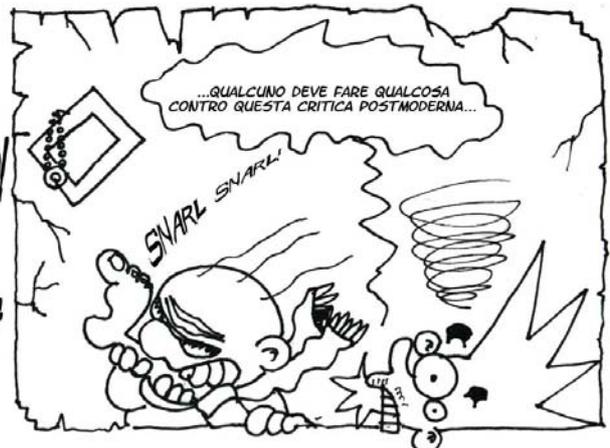
Dunque, la questione rimane aperta.



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



Critica cinematografica



The Passion

