



Numero 4 – dicembre 2004

Il cinema è un'invenzione senza futuro. Fra qualche decennio diventerà come il teatro, forma d'intrattenimento elitaria e materia di studio scolastica. I veri media di massa saranno quelli interattivi, dai videogiochi ai contenuti multimediali per cellulari. I film saranno ricordati come domande nei quiz o come clip nei programmi tv.

La televisione del futuro si sostituirà ad internet, e sarà esattamente come in "Fahrenheit 451": invece di milioni di case che spiano dentro una sola, il Grande Fratello sarà ogni casa che spia dentro ogni altra. E quando ciò avverrà, non ci sarà più nulla da spiare.

Le narrazioni moriranno come le ideologie. Le uniche "storie" che il pubblico avrà i mezzi per comprendere saranno quelle che noi oggi chiamiamo gossip. La vita quotidiana, continuamente dialogata con parole e immagini ultrasemplificate, diventerà il solo contenuto ad avere un senso culturale e sociale. I blockbuster per teenager di oggi saranno astrusi e inavvicinabili come le tragedie di Eschilo.

Quindi, siccome questo processo è inevitabile e irreversibile, smettete di guardare film. Già li vedete in modo frammentario e improprio, cambiando canale nelle pause pubblicitarie e anche durante il film stesso. Andate al cinema, i pochi idioti che ancora ci vanno, soltanto per stare con gli amici e il partner. Altrimenti vi annoiate, perché capite pochissimo di ciò che viene proiettato sul grande schermo, sempre più grande nell'illusione di risolvere così il problema.

No. Il problema è che avete meno competenze di visione degli spettatori degli anni '30. Rinunciate. Almeno nel giro di pochi anni non si produrranno più film del tutto, e il cinema avrà la morte decorosa che gli spetta. Anziché trascinarsi ignobilmente come un vecchio lebbroso che parla una lingua che nessuno comprende più. Uccidetelo, per pietà.

(Stefano Lombardini)

Terry Gilliam il pazzo. Terry Gilliam il visionario.
Terry Gilliam il balordo.

Questa la reputazione che l'ex Monty Python si è creato dopo alcuni clamorosi insuccessi come *Il Barone di Munchausen* o il suo adattamento di Don Chisciotte addirittura mai finito di girare, come ci racconta l'amaro ma curioso documentario *Lost in La Mancha* (praticamente una cronaca di tutte le disavventure che hanno portato al fallimento del progetto più ambizioso di Gilliam), e dopo film fuori dagli schemi come *L'Esercito delle dodici Scimmie* e *Paura e Delirio a Las Vegas*, e che difficilmente si scrollerà di dosso.

Molti lo considerano un povero sconclusionato intento ad erigere architetture talmente grandiose e complicate da non essere nemmeno in grado di darvi una forma definita.

Eppure non solo Terry Gilliam ha dimostrato una visione unica all'interno della cinematografia degli ultimi anni, ma ha anche sempre ed esclusivamente agito in virtù di una ben definita traiettoria: quella che lo ha portato, e ancora lo sta portando, ad esplorare il territorio dello stato di scollamento dalla realtà per eccellenza: il Sogno.

O meglio, il tema dei suoi film altri non è che la libertà di sognare il proprio sogno, al di là del sogno serializzato che qualcun altro tenterà sempre di imporci (già alle elementari mi insegnavano ad evitare le ripetizioni... ebbene, io non ho ancora imparato la lezione: sogno sogno sogno).

A ben pensarci, tutti quanti i personaggi dei film di Gilliam attraversano stati di alterazione della coscienza: a partire ovviamente dal bambino de *I banditi del tempo*, che altro non fa se non sognare l'intera vicenda, e dal depressivo ma a suo modo eroico Sam Lowry, l'impiegato protagonista di *Brazil* che nel corso del film deve affrontare -oltre alle minacce concrete del regime cui la sua nazione è sottoposta- il proprio incubo ricorrente, e che finirà con lo sfuggire agli orrori dell'atroce società burocratizzata in cui vive proprio attraverso il sogno (qui come vera e propria negazione della vita reale); così come pure è un sognatore il Barone di Munchausen, con tutti i suoi racconti di fantasia, o lo è l'ubriacone visionario de *La leggenda del re pescatore*, o il giornalista drogato di *Paura e delirio a Las Vegas*, che a loro modo tentano di ricrearsi una realtà alternativa, più appetibile di quella ufficiale.

Fino, ovviamente, ad arrivare a Don Chisciotte, il visionario per eccellenza (che altri non è se non lo stesso Gilliam).

Tutti questi personaggi si ribellano allo squallore che alle volte ci riserva l'esistenza, tutti quanti loro sognano il proprio -esclusivo e personale- sogno, in opposizione a quello che gli è stato detto di sognare.

E il dispositivo di condizionamento onirico per eccellenza è la televisione, che Gilliam ha più volte affermato apertamente di temere (certo, come Monty Python si è ritrovato a sua volta a fare televisione (in quanto mass media per eccellenza), ma è ovvio che la sua non sia una condanna indiscriminata, quanto di un modo omologante di fare televisione).

Questo passaggio lo si può osservare in quello che forse è il film meglio riuscito di Terry Gilliam, *L'esercito delle dodici scimmie*, in cui James Cole e Kathryn Rilly, impotenti di fronte agli eventi, sognano di fuggire alle Key Islands.

Ma è davvero il loro sogno?

Se ci facciamo caso, la pubblicità delle paradisiache isole dei Caraibi appare, di sottofondo, per ben due volte nel corso del film (la prima in televisione quando Cole si ritrova internato in manicomio, la seconda alla radio, mentre Cole fugge portandosi dietro Kathryn come ostaggio ed autista). Cosa significa questo? Che forse quel sogno non era propriamente *loro*. Semplicemente gliel'aveva inoculato qualcun altro, ovvero i mass media, grandi propensatori di aspirazioni preconfezionate.

In questa prospettiva la filmografia di Gilliam - già anarchico dissacratore coi Monty Python - assume una chiave ideologica. I suoi personaggi diventano guerriglieri intenti a difendere il proprio individualismo in una società inesorabilmente massificante. E alle volte il prezzo di questa battaglia è



INDEX

	<i>camera-speciale</i>	
Il sogno esclusivo di Terry Gilliam		2
Il sogno fallito di Terry Gilliam		3
	<i>camera-film</i>	
Le conseguenze dell'amore		4
The Village		5
Collateral		6
Eternal Sunshine of The Spotless Mind		7
Ferro 3 - La casa vuota		8
	<i>camera-confini</i>	
La mala cineducation		9
Il cinema pornografico		10
	<i>camera-fumetto</i>	
Cinophile		12

l'emarginazione, o la distruzione del proprio fisico.

Combattere continuando a sognare, questo ci viene detto. Sognando magari anche

di realizzare un film che non abbiamo i mezzi per fare...

Il sogno fallito di Terry Gilliam

Ileana Ongar

C
A
M
E
R
A
S
P
E
C
I
A
L
E



Un cavaliere errante che combatte contro i mulini a vento, che si scaglia contro eserciti di montoni nemici, che trova rifugio in locande-castelli... un misero ometto che si trasforma in un abbagliante eroe e che "grazie" alla sua pazzia vive una vita di avventure fantastiche, estrapolando dalle sue letture appassionate un mondo su misura. Cervantes ci regala un ritratto dolce, malinconico e divertente, ci regala un'opera fra le migliori della letteratura moderna e prende posto, con umiltà, in ciò che abbiamo di più caro: il nostro patrimonio culturale, la nostra arte.

"Sancho ascoltami, ti prego, sono stato anch'io un realista, ma ormai oggi me ne frego e, anche se ho una buona vista, l'apparenza delle cose come vedi non m'inganna, preferisco le sorprese di quest'anima tiranna che trasforma coi suoi trucchi la realtà che hai lì davanti, ma ti apre nuovi occhi e ti accende i sentimenti. Prima d'oggi mi annoiavo e volevo anche morire, ma ora sono un uomo nuovo che non teme di soffrire..."

[...] Mi vuoi dire, caro Sancho, che dovrei tirarmi indietro, perchè il Male ed il Potere hanno un aspetto così tetro? Dovrei anche rinunciare ad un po' di dignità, farmi umile accettare che sia questa la realtà?"

Come non rimanere rapiti da un personaggio che va oltre ciò che vede filtrandolo attraverso la sua fantasia e i suoi sogni, come rimanere indifferenti di fronte ad un personaggio incompreso e inesauribilmente scherzoso tanto dai suoi compagni quanto dal suo creatore... che alla fine rinsavisce dalla sua "pazzia" e, inevitabilmente, muore... Ma soprattutto: come può rimanere indifferente il cinema ad un romanzo che ritrae un susseguirsi di immagini stravaganti e fantasiose, che descrive gli eventi scatenando la fantasia del lettore e producendo in lui chiare immagini poetiche e ridicole al tempo stesso... il cinema, quella piccola magia che mostrando la realtà in qualche modo la trascende e che mostrando altro in qualche modo ce ne parla...

"Lost in La Mancha" è un documentario sul cinema che ritrae il completo e triste fallimento di un sogno. Terry Gilliam cerca di trasporre il "Don Chisciotte della Mancia" nel cinema, cerca di dare una nuova vita al vecchio pazzo cavaliere errante che combatte contro i mulini a vento; ma fallisce esattamente come aveva fallito quarant'anni prima l'inimitabile Orson Welles. Nemmeno lui riesce nella titanica impresa lasciando perire con se il potenziale capolavoro.

"Lost in La Mancha" è una piccola lezione di cinema. Ci mostra come sia complessa la creazione di un film, come siano spesso cose apparentemente insignificanti a distruggere un immenso lavoro, a volatilizzarlo. Segue passo passo la creazione del film e in un crescendo di inconvenienti e scelte errate ce ne mostra la tragica fine. Non solo: ciò che c'è di più bello e tragico è Gilliam stesso; ha un sogno che coltiva da anni, è un artista che cerca di dare vita alla sua opera, è completamente coinvolto e il fallimento è per lui un duro colpo. "Lost in La Mancha" è ancor più splendido in questo ritratto commovente. "The Man Who Killed Don Quixote" è il titolo del film che Gilliam non è mai riuscito a realizzare ed è anche ciò che racchiude la grottesca contraddizione: colui che ha cercato di dargli vita, che ha sognato visceralmente la sua realizzazione è il suo assassino. È Gilliam che ha ucciso Don Chisciotte perché non è riuscito a controllare se stesso, la sua passione, e si è fatto sfuggire di mano il controllo e il razziocinio. Lasciando galoppare incontrastata la sua fantasia, e ancor più i suoi desideri, perde di vista la realtà e alla fine, accasciato su un divano, "rinsavisce", si sveglia dal suo sogno, si rende conto di aver perso e... "muore", condividendo, così, la triste fine del suo eroe sconfitto dalla realtà e da ciò che essa impone.

Ma non può mancare una lettura romantica di questa vicenda. C'è, infatti, una piccola clausola nel romanzo di Cervantes, che può passare inosservata ad una lettura disattenta, ma che può essere considerata una "maledizione", la causa dei ripetuti fallimenti: alla fine del romanzo il bravo e saggio Cide Hamete, autore delle opere che narrano le gesta di Don Chisciotte, disse alla sua penna:

"prima che ti tocchino, li puoi avvertire e dir loro nel miglior modo possibile: fermi, fermi, arrogantelli, da nessuno io sia toccata; a me sola, o mio buon re, quest'impresa era serbata. Per me sola nacque Don Chisciotte e io per lui;"



Impersonale e personale. E' lungo la linea (non retta) che congiunge questi due opposti che si snoda il secondo film di Paolo Sorrentino. Ed è lo stesso percorso su cui si muove, con passo ora sicuro, ora incerto, il suo protagonista, Titta Di Girolamo.

Nello stadio iniziale di questa evoluzione, Di Girolamo è una non-persona, una macchina mossa unicamente dalla volontà di replicare sempre gli stessi gesti privandoli del significato, poiché il senso di ciò che fa non è dettato dallo scopo, ma preconditionato dall'abitudine: il suo lavoro di corriere per la mafia si ripete sempre uguale a se stesso, senza imprevisti. Seppur nata da un atto di costrizione, questa occupazione non è accompagnata da sentimenti di rivalsa o di ribellione, né da volontà di trarne profitto diretto e immediato: Di Girolamo, che trasporta quattro milioni di dollari per volta, si limita a ripetere all'infinito lo stesso identico atto. Tutto qui. E la droga, quintessenza della fuga dalla realtà e di accesso a dimensioni e stati d'animo "altri", viene epurata da tutti i suoi significati sovversivi o di eccezionalità, e inquadrata nel sistema - meglio- nel meccanismo del protagonista; è come se, fagocitata da un'abitudine metodica e immutabile, la droga perdesse la sua valenza, riducendosi anch'essa a trovare il suo senso solo nella ripetizione programmata. In più, il suo desiderio sessuale non riesce a trovare un esito propriamente carnale: non è attratto dalla ragazza che pure sembra provare interesse per lui, e anche quando, toccandosi, ripensa alla moglie, il suo desiderio è subito frustrato. Non a caso, per vivere una vita di coppia è costretto ad un ruolo in "terza persona" (essenza stessa dell'impersonalità), poiché origlia con uno stetoscopio le conversazioni di chi, come i nobili decaduti, la vive in "prima persona". In questa prima parte, Sorrentino fa un ampio uso di false soggettive del protagonista, in cui la macchina sembra replicare il suo sguardo, salvo poi veder comparire la sua figura da uno dei lati dell'inquadratura. In questo modo sembra si voglia negare al protagonista la possibilità di esistere in "prima persona", di possedere una soggettività, di abbandonare l'impersonalità in cui è costretto.

L'impersonalità totalizzante dello stadio iniziale è richiamata anche dagli spazi in cui Di Girolamo si muove: l'albergo, per esempio, è uno dei non-luoghi per eccellenza, privo di identità perché sede di accoglienza e di passaggio di infinite identità diverse, una per ogni cliente che ne occupa le stanze. In più, l'albergo, impersonale di per sé, sembra spingere attivamente i personaggi alla spersonalizzazione; si pensi alla coppia di nobili decaduti: hanno perso tutto, l'unico elemento a cui legano l'identità della loro origine è il ritratto della madre di lei (la "baronessa"), e per l'intero film, sino alla fine, non discutono d'altro che della sua eventuale vendita. Una volta venduto, le ultime vestigia della loro identità vengono eliminate.

In un certo momento, questo stadio iniziale di impersonalità viene intaccato; non si tratta, co-



me si potrebbe pensare, della visita del fratello di Di Girolamo: troppo lineare la contrapposizione tra il protagonista e quello che in tutto e per tutto sembra il suo negativo fotografico. Il momento decisivo si ha quando Di Girolamo siede al bancone del bar e rivolge la parola alla ragazza, dicendole che quello potrebbe essere il più grande rischio della sua vita. Successivamente

decide di cambiare le sue abitudini sul lavoro (ruba centomila dollari) e con l'eroina (la assume in un momento che non è quello abituale). E'ovviamente l'amore, con le sue conseguenze, a stravolgere il suo mondo: avvicina la ragazza perché è innamorato di lei, ruba i soldi sul lavoro perché vuole farle un regalo, si droga per lenire il dolore di un (plausibile, ma non dichiarato) tradimento. Fin troppo semplice. Ma c'è dell'altro. Da un lato i germi di questo cambiamento erano già presenti precedentemente, nel momento in cui un uomo senza passato e senza futuro, schiacciato da un presente ossessionante che si ripete, scrive su un taccuino dei "progetti per il futuro". Dall'altro il suo slancio di allontanamento dall'impersonalità, dalla "terza persona", è degno di nota, ma non decisivo. L'impersonalità con cui ha convissuto per anni continua ad accompagnarlo, e dallo scontro con queste nuove istanze di soggettività si producono delle distorsioni: il suo approccio alla ragazza è goffo e vago, il suo corteggiamento è quasi offensivo (sembra voglia "comprarla" con scarpe e automobili) e non riesce a discostarsi dalla dimensione voyeuristica (guarda la ragazza spogliarsi riflessa nello specchio ma non la tocca mai). Infatti, nemmeno qui Sorrentino rinuncia alle false soggettive, continuando a incatenare Di Girolamo ad una impersonalità di fondo che sembra ineliminabile, nonostante i suoi sforzi. Ciononostante, lo spostamento lungo il percorso è evidente: ora il lavoro e la droga mettono in discussione il meccanismo di ripetizione, poiché acquistano un significato autonomo, non vincolato all'abitudine: esistono in funzione dell'amore, cioè per corteggiare una donna e dimenticarne un tradimento.

Solo alla fine Di Girolamo abbandona definitivamente l'impersonalità, e decide di assumere per sé un ruolo in prima persona, accettandone tutti i rischi e affrontandoli nella maniera in assoluto più umana e meno meccanica: con paura. E ottiene l'elevazione al massimo grado della sua soggettività proprio nel momento in cui questa viene annientata, riservando per sé la discriminante ultima tra uomini e macchine, cioè la morte. E solo ora il regista gli *concede una soggettiva reale*, simbolo della raggiunta soggettività, mentre osserva il cemento che sta per inghiottirlo.

La ragion d'essere profonda della sua voce narrante risiede proprio nel finale: una volta concluso il percorso grazie all'ultima (e decisiva) conseguenza dell'amore, Di Girolamo è in grado di raccontare dall'inizio il suo intero cammino. In prima persona, naturalmente.



Molto più di *Spider-man 2*, da molti elogiato in quanto portatore di una presunta ideologia progressista, è *The Village*, tra i film usciti negli ultimi mesi, quello che riflette in maniera più esplicita sulla situazione politica americana. Il villaggio di fine '800, abitato da famiglie ricche e benestanti, è davvero molto simile all'America odierna, in particolare a quella porzione conservatrice e ultracattolica schierata in prima linea nella rielezione di George W. Bush.

Ma più della condivisione di particolari credenze o valori, il collante sociale per gli abitanti del paese è soprattutto il fortissimo senso di paranoia dovuto alla convinzione dell'esistenza delle Creature Innominabili, improbabili mostri di rosso vestiti che abitano il bosco circostante il villaggio. Pur apprezzando il tentativo del regista, va detto come il riferimento all'attualità non sia di per se stesso un pregio per un film (lo diventa quando essa viene indagata con sguardo insieme insolito e partecipe); in questo caso la scelta si rivela un limite più che una risorsa: la metafora è troppo scoperta, e troppo sottile il confine che separa l'oggetto rappresentato dal suo referente. Ciò accade perché appunto il dato metaforico viene continuamente ad oltrepassare quello reale, per cui ciò che si verifica è un eccesso del simbolo, che in questo caso consiste soprattutto in un archetipo. Sembra infatti che il regista, più che costruire delle

scene, abbia voluto combinare delle "funzioni", simili a quelle descritte dal linguista Vladimir Propp (il Villaggio, l'Oggetto segreto, il Bosco). Non fatevi però ingannare, non c'è nessun discorso teorico alla base, solo un'operazione poco originale e costruita a tavolino: il film è prevedibile dalla prima all'ultima scena, o meglio alla penultima, specie per chi ha visto i precedenti lavori di Shyamalan, da *Il sesto senso* a *Signs*. Il regista indiano costruisce infatti ogni film come il precedente, in base a una struttura che si risolve tutta nell'agnizione finale; l'unica dote che gli si può riconoscere è una certa abilità nel costruire atmosfere realmente inquietanti. Anche in *The Village* è bravo nel descrivere la vita e le usanze del Villaggio con pochi significativi elementi (le scatole che occultano i ricordi, il pranzo all'aperto, la celebrazione religiosa); ad irritare è semmai il fatto che un tale dispendio di tecnica registica è messo al servizio di un meccanismo unicamente finalizzato a farsi beffe dello spettatore. Insomma l'estetica al servizio dell'etica, ma un'etica della truffa.

Focalizzandoci sull'aspetto visivo, i difetti del film risultano ancor più evidenti. Se esistesse un Ordine dei registi - come ad esempio avviene per giornalisti e avvocati - con la funzione di valutare il rispetto da parte dei propri membri delle norme deontologiche, Shyamalan rischierebbe l'espulsione: il regista infatti utilizza insistentemente inquadrature fasulle nel mostrarci il villaggio dal punto di vista del bosco, facendoci implicitamente intendere che quelle inquadrature sono delle soggettive. Impossi-

bile però avere soggettive senza che ci sia qualcuno che guarda, la conclusione è che l'autore non solo sfida le leggi della verosimiglianza ma confeziona anche una presa in giro bella e buona ai danni dello spettatore. E come già ricordato sopra, non è neppure la prima volta. Se è vero che il bel gioco dura poco, ora dovrebbe dimostrare di saper girare i film anche in maniera diversa.

Un'ultima questione, quella che vorrebbe Shyamalan come nuovo Spielberg. Sono in tanti ad indicarlo come il suo più degno erede, forse per la presunta capacità di mettere d'accordo critica e pubblico; ma ciò che il regista indiano sembra aver preso del collega più anziano sono soprattutto i difetti: non ha certo infatti la sua stessa facilità di racconto, ciò che li accomuna è piuttosto l'incapacità di portare fino in fondo un discorso critico sulla società americana, al contrario solamente abbozzato. Così come il progressismo spielberghiano è sempre accompagnato da un'immane riaffermazione dei valori e dei principi dell'*american way of life* - ultimo esempio il pur discreto *The Terminal* -, allo stesso modo qui Shyamalan, una volta criticato l'isolazionismo del villaggio, non arriva a mostrarci le estreme conseguenze cui un tale atteggiamento potrebbe portare. In questo modo la critica non arriva ad essere costruttiva, non si produce mai un vero cambiamento perché alla fine torna tutto a posto com'era all'inizio.

E invece, ciò di cui quest'America avrebbe bisogno, specie dopo le ultime elezioni presidenziali, è proprio un bell'esame di coscienza.

Collateral inizia esattamente dove finiva *Heat*: mentre sullo schermo compare il logo della Dreamworks, si sente il rombo di un aereo in lontananza. Forse è lo stesso aereo che, decollando su una pista illuminata a giorno, permetteva a Vincent Hanna di vedere l'ombra di Neil McCauley alle sua spalle, e di ucciderlo. Del resto, non mancano i punti di contatto tra i due film: l'ambientazione losangelena, due protagonisti maschili devoti al loro lavoro, la storia di un'amicizia impossibile... senza dimenticare, a un livello più ampio, la scelta della materia prima su cui Mann ama lavorare: il cinema di genere. Da *Manhunter* a *L'ultimo dei Mohicani*, da *Heat* a *Ali*, passando per *La fortezza* e *Insider* il regista si è cimentato di volta in volta con il thriller, il film d'avventura in costume, il poliziesco, il biopic, l'horror e il film di denuncia sociale. Stavolta il punto di partenza è il noir, e la chiave scelta da Mann per una rilettura del genere è quella della manipolazione dei tempi dell'espressione. Per sottrazione, innanzitutto: su quattro "contratti" portati a termine da Vincent, addirittura due non vengono mostrati: del primo assassinio vediamo il cadavere quando piomba sul taxi di Max, ma non Vincent che spara; il secondo invece viene completamente espunto, e si ha la certezza che l'avvocato è morto solo quando Fanning, il poliziotto, trova il corpo all'obitorio. La scelta di giocare sul non-detto, sull'implicito, sembra depotenziare in qualche modo eventi che, negli orizzonti di attesa dello spettatore verso un noir, dovrebbero avere ben altro peso: se al centro della vicenda c'è un killer con cinque individui da eliminare, in un normale noir sarebbe ragionevole attendersi che la successione di omicidi e l'atto stesso dell'assassinio godano del giusto spazio. Il film, invece, si muove in tutt'altra direzione.

Mann manipola i tempi anche comprimendoli, come nella sparatoria al Fever (girata in 35mm). Il montaggio frammentario e ipercinetico, l'azione furiosa, l'atmosfera caotica e sovraeccitata: con un occhio (forse due) a Peckinpah, Mann tiene magistralmente le fila di una sequenza in cui i punti di vista si moltiplicano (Vincent, Max, Fanning e Pedrosa) e i personaggi coinvolti, senza contare la folla, sono più di una decina. Il risultato è uno squarcio di *action* purissimo, dal ritmo vertiginoso.

All'estremo opposto ci sono invece le frequenti divagazioni, che rallentano il ritmo e provocano rotture di tono. Il più delle volte si tratta di intermezzi comici che spezzano la drammaticità della situazione, come la visita in ospedale alla madre di Max o l'intervento di Vincent nel litigio tra Max e il suo capo; altre volte sfoggiano addirittura una punta di umorismo grottesco, come il colloquio di

Max con Felix. In altri casi invece, i tempi si dilatano per offrire spazio alle divagazioni filosofiche dei due protagonisti, forse viste da Mann con occhio più ironico di quanto non sembri a prima vista.



Dunque Mann elide, comprime, dilata: gira un noir anomalo, in cui metà degli omicidi è omessa e in cui convivono brusche virate verso ritmi forsennati e lunghe sequenze di dialogo. C'è però un elemento decisivo, in grado di fornire un sostanziale equilibrio a tutta l'opera, cioè l'attenzione che Mann tributa alla dimensione temporale dell'attimo. L'"attimo", per Mann, è una sorta di unità minima e nel contempo fondante nella narrazione del film, un punto cruciale di condensazione di senso, un battito all'interno del tempo musicale del film su cui poggiano fondamentali svolte narrative e momenti di intensa partecipazione emotiva dello spettatore. Tutto il cinema di Mann si nutre di attimi: si pensi al suicidio di Alice ne *L'ultimo dei Mohicani*, alla stretta di mano tra Hanna e McCauley in *Heat*, all'istante in cui, ad una cena, la moglie di Wigand scopre che il marito testimonierà in tv in *Insider*, alla consegna da parte di Frank della borsa piena di soldi alla moglie in *Strade violente*. In *Collateral* tutto è attimo, i battiti sono la materia stessa del film: battiti mancanti (i primi due omicidi) che sfasano il prevedibile tempo in quattro quarti su cui si muovono le attese dello spettatore, battiti accelerati (la sequenza al Fever) che non lasciano modo di respirare, battiti rallentati (le divagazioni) che impongono variazioni di ritmo. Il linguaggio musicale è costituito da una macrostruttura di differenze e ripetizioni, e il piacere dell'ascoltatore deriva dall'appagamento delle aspettative: Mann lo sa, e di volta in volta soddisfa, delude o spiazza le attese dello spettatore.

In più, mai come in *Collateral* a questo gusto per l'istante decisivo si accompagna un così forte senso di casualità: già all'inizio Vincent sta per cambiare taxi, ma Max lo richiama; Max non doveva sapere nulla del lavoro di Vincent, ma la prima vittima cade dalla finestra e atterra sul tetto del taxi; Vincent incontra per caso Fanning in ascensore ma nessuno dei due sa chi è l'altro; i poliziotti stanno per aprire il bagagliaio del taxi in cui è nascosto un cadavere, ma all'ultimo momento una chiamata li fa allontanare; Vincent non sa quale treno prendere per inseguire Max e Ann, ma sceglie quello giusto.