



A ben guardare, un "caso" così forzato assume i contorni del destino, e i personaggi sembrano essere in parte

consapevoli di questa situazione: Vincent sa che sono gli imprevisi a dominare, e la sua abilità sta proprio nell'essere in grado di improvvisare a fronte della caotica e disorientante successione di attimi che si susseguono nella notte. Ma si muove senza avere percezione del fatto che il suo destino è già segnato, o forse, come McCauley in *Heat*, ne è cosapevole ma non gli interessa, obbedendo così a una certa pulsione autodistruttiva di fondo, certo non nuova negli eroi di Mann. Comunque sia, la risposta di Vincent al ciò che lo circonda si esplica in un feroce individualismo, inevitabilmente e ossessivamente volto al presente più immediato, come l'improvvisazione sul momento del grande solista, che si modella sull'imprevedibilità del *jazz flow*.

Ma questa filosofia individualista da *carpe diem* entra in crisi: Vincent potrebbe cambiare taxi e taxista, ma non lo fa; inoltre al Fever salva la vita a Max, e lo "difende" da Fanning. Nel personaggio di Vincent, individualismo e indifferenza sono recto e verso della stessa moneta, e il conio è quello della solitudine: per questo motivo sente il bisogno di condividere il momento -l'"attimo"- con qualcuno. Ma questo qualcuno, Max, basa la sua filosofia di vita sull'esatto opposto, perché lui è

uno "who cares": cura il suo taxi, si preoccupa dei clienti, vuole che tutto sia perfetto prima di iniziare il suo "piccolo business". Ma poi il taxi viene sporcato, danneggiato e infine distrutto: Max durante il film compie i suoi passi sulla strada indicata da Vincent, passando attraverso attimi di ribellione (il furto della borsa) e addirittura di emulazione (nel colloquio con Felix), fino all'incidente; ed è proprio Max a provocarlo, dal momento che ha deciso di "seguire il flusso" come Vincent, mutuando da lui i mezzi ma non il fine: è l'ansia per la sorte di Annie a muoverlo, ma i metodi spicci ed efficaci sono indubitabilmente quelli del killer. Anche Max dunque raggiunge questo stato di individualismo in cui ciò che conta è solo cogliere l'attimo. Ma non c'è alcun compiacimento in tutto ciò: se lo sguardo dev'essere concentrato solo sul presente, allora i sogni non hanno motivo di esistere: si riducono a patetiche ambizioni fallite in partenza (come il business di Max) o a una altrettanto patetica nostalgia di momenti perduti e irrecuperabili (come la *jam session* con Miles Davis). Gli attimi sono, anche in questo caso, o troppo dilatati (l'infinita attesa del momento buono) o troppo repentini e effimeri per essere colti (il trombettista che si rammarica di non aver agguantato la sua occasione quando ne aveva avuto la possibilità). In una Los Angeles in cui ciò che conta è la nota giusta al battito giusto, le speranze sono utopie, e i ricordi rimpianti. Quella di Mann è una lunga notte senza sogni.

## Eternal Sunshine of the Spotless Mind (Michael Gondry)

Davide Fracasso

C  
A  
M  
E  
R  
A  
F  
I  
L  
M



Mi piacerebbe sapere chi uscendo dal cinema dopo aver visto l'ultima fatica di Michael Gondry (regia, noto

per la sua arte nei clip musicali) e Charlie Kaufman (sceneggiatura) non abbia pensato a proposito dei traduttori del titolo originale in italiano (che rifiuto di citare..)..' non è che rimasto a loro disposizione solamente il neurone M'?

Personalmente fatico ancora a digerire l'ennesima autentica manipolazione di un titolo a scopi markettari, segno di quanto sia considerata profonda la cultura cinematografica degli italiani da parte di chi i film glieli porta in sala. Stop.

Facciamo un passetto indietro nel tempo. Prima di entrare in sala. Aspettative piuttosto alte derivanti dal nome del regista e da quella infallibile pratica comunicativa di nome "passaparola" che tentava in tutti i modi di far passare un "nn è kome sembra"..

Entrando in sala mi accorgo che le aspettative personali sembran molto diverse da altri avventori speranzosi di gustarsi la tradizionale commedia pseudoromantica pre-prenatalizia..(vittoria dei markettari?..).

La pellicola.

La storia narra di Joel e Clementine che si incontrano e si amano alla follia ma sono tanto, troppo diversi. Così, un giorno, Clementine decide di farsi estirpare la sezione della memoria relativa alla loro storia d'amore. Quando Joel lo scopre vuole sottoporsi allo stesso trattamento, ma all'ultimo momento capisce di non voler cancellare il ricordo di Clem... Inizia così una corsa contro il tempo per poter salvare l'amata nei recessi della sua mente.

Perché privati del bagaglio delle nostre esperienze, emozioni e ricordi ci resta ben poco se non il presente e la possibilità di vivere in una sorta di circolo vizioso emozionale ripetendo all'infinito ciò che abbiamo già vissuto.

Kate Winslet (non più la titanica buzziconna ma una fragile ragazza dai capelli millecolori) e Jim Carrey valorizzano i due per-

sonaggi dandogli uno spessore e una credibilità non comuni e decisivi nelle volontà introspettive del film.

Che è da gustare tutto d'un fiato.

La corsa contro la distruzione dei propri ricordi e in fondo contro la propria solitudine è resa con una successione di immagini contesti dialoghi situazioni senza tregua. Ed è proprio l'ancora dei ricordi contro il demone della solitudine che tiene lo spettatore inchiodato alla storia.

Che forse non ha i tratti della grande storia però è assolutamente originale e sviluppata con modi non convenzionali.

Ambienti e personaggi si trovano per poi lasciarsi per poi riemergere, senza palesare soluzioni.

Soluzioni che non hanno modo di essere..nell'alba eterna di una mente immacolata.

Note: Nel Joel grande che fa il bambino Jim Carrey torna alle origini con espressioni buffonesche aceventuriane (forse fin troppo accentuate).

Da grande classico una perla di Joel: "San Valentino è una festa inventata dai fabbricanti di cartoline di auguri per far sentire di merda le persone."

p.s per i puristi..con 'M' si intende Marketing..ing..ing..

## Ferro 3 – La casa vuota (Kim-Ki-duk)

Giuseppe Zucco

C  
A  
M  
E  
R  
A  
F  
I  
L  
M

PROLOGO - È imbarazzante, a volte, parlare di un film, raccontarlo, quando le sue immagini, ti sono entrate dentro, scivolano giù, a perdersi, nel buio della memoria. Come se riportare alla mente pochi fotogrammi, significasse smuovere qualcosa di profondo e nascosto che aveva finito per sedimentarsi e stratificarsi, all'interno. E se è imbarazzante, allora, significa che quel film ha colto nel segno, e che nella sua fattura, nella sua trama, nel suo linguaggio, nelle sue pause dal linguaggio, quel film ha qualcosa di speciale, che lo rende unico, la cui visione *commuove*. E commuovere è il verbo adatto, poiché esprime un duplice movimento, un muoversi *con*: mentre il film si muove, nello scorrere fisico della pellicola, ma anche nel precipitarsi in avanti di una narrazione, anche noi ci muoviamo, nella spinta propulsiva all'interpretazione. Si capisce, quindi, che la commozione non è da relegare a pochi generi cinematografici. Tutto il cinema prelude alla commozione. E se ci commuove si interpreta, il film. E se s'interpreta, l'imbarazzo è sciolto.

PRIMO ATTO - Immaginate qualcuno che voglia raccontarvi qualcosa, e che per farlo, per essere davvero incisivo, usi il silenzio. Immaginate qualcuno che spinto da un desiderio profondo volesse raccontarvi di una società intera, delle persone di quella società, e che per farlo, non trovi di meglio che mostrarvi le loro case, gli arredi di quelle case, la disposizione degli oggetti, le foto alle pareti, il colore delle lenzuola, i vestiti a terra, i mobili, l'ordine e il disordine insieme di una quotidianità banale, e proprio per questo inaccessibile. Immaginate qualcuno che intenda rappresentare, allo stesso tempo, uno stato d'animo e un progetto di vita, e che per farlo impieghi la mazza meno usata nel gioco del golf, il *ferro3* appunto, quella che nessuno usa, la più difficile da maneggiare, il cui utilizzo è preceduto da una determinazione e da una scelta particolare. Immaginate di aver immaginato tutto, adesso. Se avete immaginato bene, quel qualcuno è Kim-Ki-duk: regista.

SECONDO ATTO - Tae-suk, il protagonista del film, compie non uno, ma una serie di gesti paradossali. Arriva in grandi quartieri residenziali, con la moto. Guarda intorno, un attimo. Scende. In mano ha dei volantini. Porta dopo porta, attacca i volantini alle maniglie e alle serrature. Ne attacca un numero infinito. Quando ha terminato il giro, torna alla moto, sale, e scompare. Di notte, ritorna, Tae-suk. Il luogo del delitto ad attenderlo. E lui, di nuovo, giù dalla moto. Stavolta, niente volantini in mano. Ma una cassetta degli attrezzi. Rifà lo stesso giro del mattino, e nota se alle porte sono rimasti volantini. Se il volantino c'è, la casa è vuota. Tae-suk, allora, apre la cassetta degli attrezzi. Prende i ferri del mestiere. Scardina la serratura della porta. Ed entra. Fin qui tutto normale, diresti. Ti aspetti da un momento all'altro che incominci a svaligiare e portarsi via ogni cosa. E Tae-suk che fa? Una volta dentro, lì rimane. Comincia a vivere quello spazio. A farlo proprio. E si fa una doccia. Si veste con quello che trova in un armadio. Mangia qualcosa. E poi. Gira per casa, nel silenzio. E nel silenzio, trova oggetti rotti: una bilancia, un giocattolo: e li ripara. Lava la biancheria dei padroni di casa. Si prende cura delle piante. Mette tutto in ordine, ogni cosa al suo posto. E rimani folgorato da quella girandola di gesti assurdi. Anche perché ogni gesto è parte di un *rito* preciso e articolato. Tae-suk, allora, si trasforma in un grande punto di domanda. *Perché*, ti chiedi. Risposta: Tae-suk rappresenta lo sguardo del regista, in particolare, e il cinema stesso, in generale. Compito del cinema, secondo Kim-Ki-duk, è quella di riportare in vita i sentimenti delle persone, rese apatiche da una società individualista e brutale. Così, se le case vuote sono la metafora delle persone della società, allo stesso modo Tae-suk è metafora di





uno sguardo e di un modo di fare cinema che sveglia, fa rivivere gli spazi abbandonati, le case vuote e, quindi, le persone che quelle case rappresentano.

TERZO ATTO - Nello scorrere del film, lo sguardo dello spettatore s'imbatta moltissime volte nella ripresa di fotografie. Queste fotografie si ritrovano in ogni casa, appese ai muri, e molte ritraggono in un ritratto familiare le persone che in quella casa vivono (come a ricordare la persistenza di uno sguardo sulle cose e, quindi, di un possesso). Alcune sono anche artistiche, straordinariamente curate, belle da vedere. Una, addirittura, cita direttamente il "Toro scatenato"

di Scorsese. Però, anche se il film continua, si avverte per un attimo il cortocircuito di senso che la ripresa di una fotografia produce in un film. La fotografia è il punto di origine del cinema. Il film non è altro che il movimento illusorio di porzioni di spazio immobili: i fotogrammi, appunto. Riprendere una fotografia con la macchina da presa, guardare la fotografia attraverso il cinema, significa *svelare* o, quanto meno, *ricordare*, la natura illusoria del cinema. Ma la cosa interessante, all'interno del film, è che Tae-suk si fotografa con una camera digitale avendo alle spalle, sullo sfondo, un'altra fotografia: il ritratto in posa degli abitanti della casa. E Tae-suk si posiziona in modo da non coprire nessuna delle persone ritratte e da risultare come elemento già dato all'interno del campo della foto originaria. Come dire: la fotografia non svela e non sanziona più la pratica cinematografica, ma è il cinema che denuncia, a sua volta, la parzialità, la contingenza estrema di cui ogni foto si nutre. Si profila, così, un *conflitto tra media*: da una parte il cinema, un medium che *dà la vita* (*caldo*, direbbe McLuhan), caratterizzato dal movimento, dall'altra la fotografia, un medium che *dà la morte* (*micro-esperienza della morte*, direbbe Barthes), di per sé immobile. Il gesto di Tae-suk, ed il suo sguardo, serve non solo a rivitalizzare questo conflitto, ma anche ad esplicitare, una volta per tutte, che la fotografia deve al cinema la sua sopravvivenza, non nello spazio, ma nel tempo.

EPILOGO - Sembra un film molto europeo, *ferro 3-la casa vuota*, eppure è coreano (appartenente, cioè, ad un altro modo di fare cinema e ad un altro immaginario). Una cosa, più di tutte le altre, lo ricorda: la sfida tra Tae-suk e il marito geloso a base di palline e mazze da golf. Per dire: lo spirito guerriero aleggia sempre e comunque. Leggerissimo, però.

## La mala cineducation

Fabio Colombo

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

Il Cinema è una roba d'élite. Ne è quasi relegato, in una posizione d'élite. Scelta, mancanza o indifferenza che sia. Nessuno che compia degli studi generali ha competenze per capire e parlare il linguaggio cinematografico, tanto che esso è costretto a raggiungere elevati livelli di autoreferenzialità, e comunica perlopiù con se stesso. Chi ci insegna il linguaggio del cinema? Corsi specializzati, professori attenti o amicizie coinvolgenti. Studiamo (giustamente, ci mancherebbe) anni e anni la letteratura, impariamo a distinguere i grandi scrittori, e se a volte non ne capiamo le elucubrazioni è più che altro perché non ci interessano, sono troppo colte, o semplicemente ci annoiano. Però abbiamo le competenze base, per capire il linguaggio scritto. Per non parlare di quello parlato, con cui ci confrontiamo quotidianamente. La lingua delle parole è padronanza di tutti. Ma la lingua delle immagini? Sull'incompetenza collettiva relativa alla costruzione di veri e propri discorsi con le immagini si basa ad esempio la fortuna dei pubblicitari. Molto più facile manipolare qualcuno con un sapiente (...) utilizzo di immagini apparentemente innocue, piuttosto che con l'uso di parole che l'interlocutore è quasi perfettamente in gra-

do di capire. Stesso discorso per il linguaggio musicale, verso il quale però soprattutto i più giovani nutrono un notevole interesse personale, avendone quindi maggiore dimestichezza.

La difficoltà a catalogare il cinema come Arte, facilita la percezione che esso sia perlopiù un divertimento, un momento per svagarsi, o per pomociare col proprio partner. La sala cinematografica è per molti né più né meno che un centro commerciale della fantasia, dove svolgere il proprio (*personalissimo*, s'intende...) atto di consumo, passivo, omologato, eterodiretto. Il popolo ha bisogno di svago, d'altra parte. La questione non è certo dei giorni nostri, se ricordiamo gli sprezzanti giudizi che Messer Andreotti dava del cinema neorealista, colpevole di dare un'immagine triste e sbagliata dell'Italia. Il pubblico aveva molto più bisogno di ridere con Totò, che di piangere con De Sica. Una certa politica dell'ignoranza in materia è dunque innegabile. È una scelta politica (e oggi ancor più economica) quella di pubblicizzare in massa i film facili, leggeri, divertenti, possibilmente made in Hollywood (marchio di garanzia).

Il pubblico è dunque perlopiù ignorante. E come potrebbe non esserlo? Chi gli ha mai spiegato che un movimento di macchina può voler comunicare qualcosa, che uno stacco può essere come una virgola piuttosto che un punto, che determinati dettagli sono più importanti di inquadrature pompose, che la trama è a volte poco importante rispetto al messaggio puramente cinematografico?

Poveri registi incompresi. Presi in giro da poeti ermetici che possono permettersi di esserlo. Solo una ristretta elite potrà *empaticamente sentire* con loro. La cultura di massa ignora completamente cosa voglia dire fare Cinema e capire un film. Il buon Almodóvar ce l'ha messa tutta nel suo ultimo film, *La Mala Educación*. Ce l'ha messa tutta per comunicare che bisognava cercare al di là della semplice storia intesa come intreccio di eventi, che c'era un livello più alto dove lui parlava (magistralmente, a mio avviso) di Cinema e di sé stesso, che alcune scelte stilistiche erano molto più importanti del puro e semplice svolgimento della storia. Eppure manca un'educazione di base a molti, a troppi, per capire il genio di Almodóvar. E così spesso l'operazione su cui ci si concentra fuori dal cinema è ricostruire linearmente la storia, non accorgendosi che così facendo si sta distruggendo ciò che il film voleva *comunicare*. Una guerriglia semiologica, quasi una sommossa semiologica, che perde migliaia di Segni, per concentrare la propria battaglia interpretativa su segni tutto sommato trascurabili. E il film di Almodóvar diventa bello perché "è colorato", perché "è libertario", perché "denuncia fatti gravi", perché è "fatto bene". Ma troppo raramente perché è *scritto bene*, perché il regista è stato perfetto nell'utilizzo del linguaggio cinematografico, perché ha crea-

to un sublime *empatico sentire* con lo spettatore basato, fundamentalmente, sull'amore per il Cinema.

Certo, il linguaggio del cinema è forse tra i più complessi al mondo. Se prendiamo solo l'elemento delle immagini, già esso pullula di segni e significati stratificati su difficilmente districabili livelli di senso. Ma per fortuna il cinema non è solo immagini. Il cinema è anche musica, montaggio, movimenti di macchina, fotografia, parole dette, scritte o riportate, costruzione di personaggi, ed è anche un meccanismo di produzione. Nonché, soprattutto, è l'irripetibile interazione, sovrapposizione e intersezione di tutti questi elementi e dei loro linguaggi.

Di tutto questo, quanto passa? È naturale che qualcosa sfugga. Certo è che forse sfugge troppo. Anche perché la società e le sue istituzioni perpetuano la loro ignoranza in materia. La nostra cultura artistica è fondata su arti classiche, quali pittura e letteratura. Finché il Cinema resterà relegato a spazi elitari e intellettuali, le sue potenzialità artistiche rimarranno circoscritte. Occorre forse da una parte una retromarcia economica e dall'altra un'avanguardia politica e culturale. In questo senso è forse la scuola l'ambito più indicato per iniziare a diffondere un minimo il linguaggio cinematografico nelle maglie dialettiche della società. Passo dopo passo, forse, il Cinema potrà scendere dall'Olimpo su cui è stato depositato, e scendere a quote più accessibili. io non credo che ciò significherebbe una sua perdita di valore. Semplicemente, sarebbe un sacrosanto riconoscimento dello status del suo linguaggio.

Mi sono stancato di gente che critica *2001 Odissea nello Spazio* perché "non parlano mai!".

## Il cinema pornografico

Stefano Lombardini

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

Si definisce **film pornografico** *un film dove vengono mostrati dei rapporti sessuali non simulati*. In questo articolo, cercherò di smontare questa sintetica e comunemente accettata definizione, per riflettere più a fondo sulla sua adeguatezza e sulle sue implicazioni.

1) *un film*: prima di tutto, anche se può sembrare un'ovvietà, dobbiamo riconoscere l'esistenza dei film pornografici (o film a luci rosse o blue movies o X-rated movies). Sono realizzati e distribuiti più o meno con modalità analoghe ai film non pornografici e, se gli interpreti sono adulti e consenzienti, la loro diffusione pubblica e quindi la loro natura di prodotti culturali è, almeno nei paesi occidentali, riconosciuta in quanto lecita.

In caso contrario, se gli attori non sono consenzienti, abbiamo i cosiddetti snuff movies, la cui esistenza è viceversa puramente fenomenologica, poiché sia la loro creazione che la loro commercializzazione è vietata (da un punto di vista della sociologia della cultura, potremmo quindi affermare



che nei paesi in cui gli stessi film pornografici sono proibiti, lo sono perché non è percepita a livello socioculturale la differenza tra snuff e blue movies).

Comunque sia, riconosciamo allora che i film pornografici fanno parte del cinema, esattamente come i racconti e romanzi pornografici fanno parte della letteratura, facendo poi tutti i distinguo che ognuno ritenga necessari.

2) *dove vengono mostrati*: mostrare è il termine chiave, perché ci dice che la distinzione tra film pornografico e film non pornografico è sul piano della forma e non del contenuto, del significante e non del significato.

Migliaia di film narrano storie in cui avvengono dei rapporti sessuali, ma questi ultimi o non vengono mostrati (seguendo la massima baziniana "l'amore si vive, non si rappresenta"), o vengono mostrati con procedimenti artistici, intesi a limitare la percezione visiva dello spettatore. Sul versante opposto, nei film pornografici, i rapporti sessuali sono offerti allo sguardo senza schermi, consentendo ad esempio la macroripartizione interna tra softcore (se non viene mostrata la penetrazione) e hardcore (se viene mostrata).

Ora, si potrebbe obiettare che pure a livello di fabula i film a luce rosse si differenziano dagli altri, poiché consistono soltanto di una sequenza di rapporti sessuali, uniti da esili o esilissimi pretesti narrativi; mentre, in film come alcune opere di Andy Warhol e Russ Meyer, "Kids" di Larry Clark o il recente "Twentynine Palms" di Bruno Dumont, i rapporti sessuali, seppur quasi sempre filmati come in un blue movie, sono però subordinati a una struttura narrativa e concettuale più alta (se non più solida), di cui costituiscono solo la materia espressiva.

Ma, a ben vedere, gli unici film pornografici non narrativi, o tendenti alla non narritività, sono perlopiù quelli amatoriali, di gran lunga minoritari rispetto a quelli narrativi (tra cui il capostipite "Deep throat" di Gerard Damiano), frequentemente ibridati con l'horror, il comico, la parodia, ecc...

Riassumendo: non esiste una materia d'espressione esclusiva del cinema porno, ma eventualmente solo una forma – che in ogni caso risponde alla pulsione voyeuristica propria di tutto il cinema, che Metz ("Cinema e psicanalisi", Edizione Marsilio, pag. 67) chiama "scopofilia non autorizzata", cioè senza accordo preventivo sul consenso alla visione del film tra lo spettatore e l'attore.

3) *rapporti sessuali non simulati*: arriviamo quindi all'ultimo e cruciale punto, la cui debolezza, a mio parere, è tale da invalidare l'intera definizione.

Infatti, sebbene in un film pornografico gli attori si cimentano realmente in un rapporto sessuale, questo è comunque simulato in quanto a) performance eseguita al fine di essere ripresa e b) riproduzione audiovisiva di tale performance. Il discrimine tra simulazione e non simulazione, ad esempio, è lo stesso tra un'attrice che piange recitando in un film (anche provando delle emozioni vere, se segue il metodo Stanislavskij), e la stessa attrice che piange fuori dal set per motivi privati.

La nostra definizione, in ultima analisi, configurerebbe dunque tutti i film pornografici come delle candid-camera, negando paradossalmente che gli attori hard siano coscienti di essere posti di fronte a una cinepresa (il che può avvenire soltanto negli snuff). Senza infine contare che, in numerose pellicole d'autore (dogmatiche o meno) e/o d'avanguardia, sono filmati rapporti sessuali concretamente consumati, ma non per questo tali opere vengono considerate (solo) pornografiche.

**Filmografia minima:** "Hardcore", Paul Schrader, 1979; "The people vs. Larry Flint", Milos Forman, 1996; "Boogie Nights", Paul T. Anderson, 1997; "Wonderland", James Cox, 2003.



## CAMERASUTRA

### pagine di cinema

rivista universitaria indipendente  
Numero 4 – dicembre 2004



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

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

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

SCIOCCHI MORTALI! NOI LI ODIAMO!  
LI ODIAMO! CON QUALE FORMA  
INFERIORE DI SVAGO STATE SPRE-  
CANDO LE VOSTRE EFFIMERE  
ESISTENZE, STASERA?

**GYYYYYAAA!  
KAIJU EIGA!  
MOSTRI  
GIGANTI  
GIAPPONESI!**

**GRAAAAAA LIRRRR!**



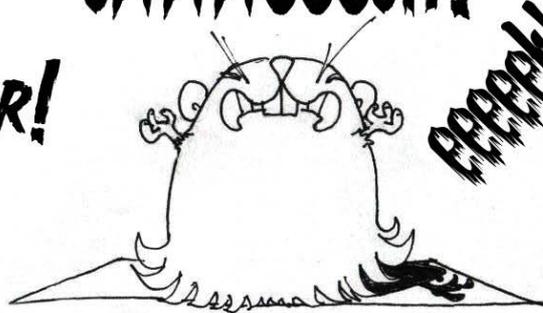
ANDRO by

**BOOOM!**

**ROAR!**

**SWWWOOOSH!**

**CRAPPH!**



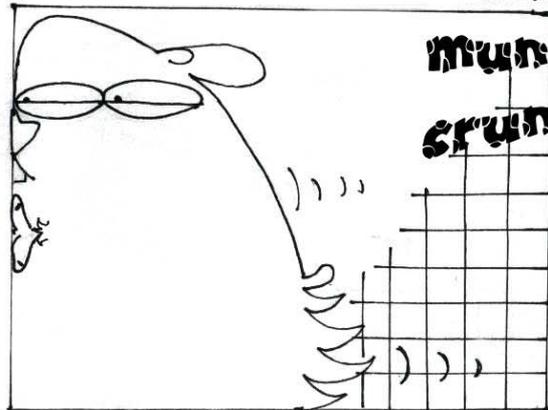
QUALE INSULSA MANIERA DI IMPIEGARE  
LA PROPRIA PERALTRÒ INUTILE PERMANENZA  
SUL PIANETA! INNOCUE CREATURE CHE DIVEN-  
TANO PODEROSI TITANI ASSETATI DI SANGUE  
PER MALEDIZIONI, GUAZABUGLI ANTEDILUVIANI,  
**MUTAZIONI, RADIAZIONI!...**

**AAAALUGH!**



cui cui cui?

**BZZZ!  
BZZZ!  
BZZZ!**



**munch  
munch  
crunch**

**AVVICINIAMOCI!**



GANGIARLO,  
TI PRESENTO  
GRUCIO,  
IL MIO ADORABILE  
PORCELLINO  
D'INDIA!

**FORTE,  
ANIMALOO!  
MAAAA  
STA BENE?**

**UMANI!  
PAGHERETE  
LA VOSTRA  
IMPUDENZA!**



A ME MI SEMBRA UN PO'  
...  
CALATO  
...

**SANISSIMO!  
PERCHE'?**

**CHE  
TI GUATI,  
CANNABIS?!**



**CHE DOMANDE!  
IO LO CURO  
LO PREMURO,  
LO PORTO ANCHE  
AL CINEMA  
CON ME!  
LO ...**

**STAMMI  
LUNGI,  
SCHIAVO!**



... E ALLA CONVENTION  
DI STAR TREK, A QUELLA DI  
GUERRE STELLARI,  
DEL SIGNORE DEGLI ANELLI,  
AI COS-PLAY DEI MANGA,  
AL VIN DIESEL FAN CLUB...

**PREPARATEVI  
ALL'  
ERADICAZIONE,  
OMUNCOLI!...**

**CHE TRIP ...**