

Avviso importante: se non avete ancora visto "I Soliti Sospetti" di Bryan Singer, "Il Sesto Senso" di M. Night Shyamalan o "The Others" di Alejandro Amenabar, NON leggete questo articolo: esso infatti contiene elementi disvelatori dei finali di questi film.

Anzi, ancora meglio: se non avete ancora visto i sovracitati film, andate subito a vedervi invece di perdere tempo con questa rivista. Una volta che avrete recuperato tale mancanza, SE avete tempo e voglia di farlo, tornate a leggervi questo articolo.

5 minuti di cinema possono stravolgere la trama di qualsiasi film, e penso che questa mia affermazione non sconvolga nessuno.

Del resto, a dimostrarlo posso portare vari, scontati esempi: in meno di cinque minuti di *Soliti Sospetti* capiamo che l'innocuo Kevin Spacey è in realtà Kaiser Soze. Ancora meno ci occorre per capire (se già non l'avevamo intuito prima, e non è così improbabile) che lo psicologo dell'infanzia interpretato da Bruce Willis ne *Il Sesto Senso* è in realtà un fantasma, o per renderci conto che la stessa sorte tocca alla sfortunata famiglia di *The Others*.

Insomma, la storia del cinema è a dir poco piena di episodi analoghi. Si tratta, tuttavia, in tutti questi casi, di stravolgimenti che avvengono nel finale, e peraltro tutti quanti riconoscono agli ultimi istanti di un film questo potere di rimischiare le carte in tavola. In considerazione di questo, ben pochi saranno disposti a seguire un film nella sua interezza, per abbandonarlo proprio nel finale, col rischio di perdersi l'ultima scena, in cui potenzialmente il protagonista del film, un duro amante della giustizia, si toglierà una ma-



schera di lattice rivelando di essere invece la scienziatessa che ha architettato il piano diabolico per distruggere la terra, facendo pensare a tutti che il fino ad allora presunto cattivo (un vecchietto paralitico che di lì a poco si scoprirà essere un nerboruto marine camuffato da scienziato pazzo) fosse il reale artefice di tutto quanto.

Eppure molti sono meno disposti a concedere uno status equivalente ai minuti iniziali del film, e vedendo Woody Allen nei panni del comico Alvy Singer in *Io ed Annie* fare una scenata ad Annie pur di non entrare al cinema a film già iniziato (sebbene da un paio di minuti) sorrideranno beffardi, imputando il comportamento al carattere nevrotico che contraddistingue tutti i personaggi di Allen.

Si entra così al cinema a storia già in corso, si perdono minuti preziosi facendo la fila per pop-corn e bevande gassate, ci si attarda a guardare *Striscia* la notizia e si perdono le scene iniziali del film sull'altro canale, tutto questo con la massima leggerezza.

"Tanto è solo l'inizio. Non succede mai un cazzo all'inizio".

E invece io difendo il petulante Alvy Singer e anzi mi ascrivo nella sua medesima categoria di fruitore cinematografico intransigente, rifiutan-

domi di vedere un film anche se questo è iniziato da soli cinque minuti (d'accordo... può capitare... non voglio essere un iperfiscalista... però diamine, ribadisco che non è cosa da fare).

A chi mi sta dando dell'esagerato, comincio a rispondere con l'agevole esempio di un film che per la sua stessa struttura narrativa non tollera simili, inaccurati approcci: si tratta di *Memento* di Christopher Nolan, che comincia dalla fine della vicenda e procede quindi a ritroso nei vuoti della memoria del protagonista. Mancare i primi minuti del film significa in questo caso perdere il finale della storia.

Oppure pensiamo a tutti quei film in cui l'inizio della narrazione è dedicato al classico flashback in cui viene narrato un episodio passato che però influenza profondamente la psicologia di un personaggio, determinando in questo caso la nostra comprensione delle sue dinamiche interiori. Mi viene in mente -tanto per trovare un riferimento accessibile ai più- *Cliffhanger* con Sylvester Stallone: perdendo la sequenza iniziale in cui il protagonista non riesce a salvare la sua ragazza dal precipizio, faticiamo a capire il suo attuale rapporto con le montagne e l'alpinismo.

Ci sono poi film che molto semplicemente nelle scene iniziali forniscono elementi iniziali fondamentali per la comprensione degli avvenimenti successivi: prendiamo in considerazione il leggendario *Citizen Kane* (*Quarto potere*) di Orson Welles. Non sentire il magnate dei media Kane/Hearst pronunciare in punto di morte -nella sequenza iniziale- il nome di *Rosebud*, ci rende difficile il compito di comprendere la psicologia del

personaggio, e tanto più quello di gettare seppure un semplice barlume sull'enigmatico finale del film. O ancora, paradossalmente, ne *Il Sesto Senso*, perdendo i minuti iniziali non saremmo in grado di capire perché il protagonista dovrebbe essere morto.

Insomma, per un motivo o per l'altro ci sono opere cinematografiche che necessitano di una visione integrale per poter essere correttamente fruite, ma anche nel caso di film con un inizio puramente introduttivo e accessorio, non risulta comunque rispettoso nei confronti dell'opera stessa e dei suoi autori cominciarne il consumo *in itinere*. O almeno così la pensiamo Alvy Singer ed io.

Ogni film ha una sua unità ed integrità e ogni suo singolo minuto -se così ha ritenuto il

regista in fase di montaggio- ha una sua significatività. Certo, la visione di flusso propria della neotelevisione e la pratica dello zapping ci hanno diseducato da questo punto di vista, abituandoci alla visione frammentata e contemporanea di più opere audiovisive diverse.

Tuttavia, non mi sentirei di potere esprimere un giudizio motivato o di dare un'impressione valida su di un film che non ho visto dal primo all'ultimo minuto di pellicola. Sarò anch'io un po' nevrotico come Alvy?

Postilla finale: l'autore di questo articolo ha in realtà visto un sacco di film perdendone l'inizio, e ha addirittura lasciato a metà diversi film liquidandoli con un lapidario "Tanto fa cagare", quindi la

maggior parte delle precedenti considerazioni sono per lo più pose pseudo-intellettuali.

L'autore afferma però di stare tentando di fare coincidere sempre più il suo comportamento reale con quello ideale, senza tuttavia privarsi di tanto in tanto del diritto comunque riconosciuto al pubblico di fruire (seppure a proprio discapito) un'opera in maniera discontinua.

Post-postilla finale: l'autore (ribadiamo la a minuscola) di questo articolo ringrazia XX e Prisbaberto per i suggerimenti.



Kim Ki-Duk: attraverso il dolore

Ileana Ongar

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

Cinema poetico che sconvolge e sdegna in superficie per rivelare un universo di profondo dolore, violenza e crudeltà. Una crudeltà marcata, a volte gratuita e dilaniante... una crudeltà immotivata, apparentemente. Il cinema di Kim Ki-Duk è poesia che sembra andare alla deriva verso un oceano infinito in cui l'uomo sempre più piccolo e insignificante si disperde... disperatamente.

Il favoloso e il quotidiano si mescolano dando voce ed espressione ad un mondo che urla di dolore e frustrazione.

Un cinema che ancora sorprende che sa essere originale e visionario... un cinema diverso e ricolmo di vita. Un esempio.

Kim Ki-Duk è un uomo incredibile, un artista geniale che crea capolavori senza nessun tipo di formazione alle spalle... crea dando sfogo alla propria interiorità, senza regole e preconcetti, aprendosi ad una libertà stilistica e contenutistica che fa i conti solo con se stessa. Difficile stupirsi considerando il talento artistico di un uomo che, abbandonate le scuole giovanissimo, lavora in fabbrica e all'età di venti anni si arruola nell'esercito per farsi poi pervadere da una profonda vocazione religiosa che lo vedrà in una chiesa per due anni con lo scopo di farsi predicatore. Ma la scoperta di una nova vocazione, la pittura, lo allontanerà dalla prima. E allora la fase parigina in cui intraprende lo studio delle belle arti mantenendosi con la vendita dei propri quadri. Al cinema approda mediante la stesura di sceneggiature premiate che lo incoraggiano a proseguire in quest'ambito passando progressivamente alla regia.

Ogni opera di Ki-Duk, regista e sceneggiatore, è un piccolo capolavoro e si inserisce nel *continuum* della sua filmografia¹.

Cosa c'è di così favoloso nel cinema di Kim Ki-Duk? Egli ritrae la vita e lo fa in modo commovente, cruento e allucinante. Riesce a creare una sintesi perfettamente calibrata dell'uomo nella sua nudità, nella sua imperfezione e nel suo bisogno d'amore. I personaggi sono volti differenti dell'uomo in sé, contraddittorio e incapace di dar conto e gestire la sua incompletezza. Ma





c'è di più. Egli ritrae un mondo in cui l'uomo vive; un mondo dilaniato dalla sofferenza che marchia l'uomo indelebilmente.

The Isle (2000) è forse il suo massimo capolavoro con cui raggiunge una sintesi ultima di tutto ciò; è davvero incredibile. In un vortice cattura tutti gli elementi sopraccitati: l'amore, l'incapacità di gestirlo, la violenza più acuta, la crudeltà gratuita, l'isolamento, l'indefinitezza spazio-temporale, il dolore fisico e psichico, la pazzia, il mutismo simbolo di una ferita interiore mai rimarginabile, la morte e la vita nel labile e indefinito

confine fra profondità e superficie... la vita come un galleggiare a pelo d'acqua, sempre in bilico, nell'incertezza. Un'opera lirica che non si dimentica.

Ciò che emerge è la costante denuncia dello stato dell'uomo e la indissolubile volontà di ricerca di un senso. Con *The Coast Guard* (2002) Kim sembra fare proprio questo: indaga il senso della rabbia che sfocia in pura follia, forse alla ricerca della catarsi.

Degno di nota è, inoltre, *Real Fiction* (2000) un film sperimentale girato dopo 10 giorni di prove, in soli 200 minuti, usando 10 cineprese e 2 videocamere digitali simultaneamente. È un'opera che parla dell'inconciliabilità fra finzione e realtà; ritrae un viaggio nell'inconscio alla scoperta delle ferite più profonde per "trovare un senso alla crudeltà delle nostre vite e del mondo in cui viviamo".

Con *Primavera, Estate, Autunno, Inverno... e ancora Primavera* (2003) Ki-Duk sembra dirigersi verso una prospettiva più risolutiva spostando l'attenzione sul senso ciclico della vita inserita in uno spazio indefinito e sacro; solo passando attraverso tutte le proprie contraddizioni e gli aspetti più deplorabili, l'uomo può crescere e divenire saggio; è nella ciclicità della vita che l'uomo scopre la sua ragion d'essere e il suo posto nell'universo.

Tutte le opere di Kim Ki-Duk sfociano dalla fusione fra la sua dolorosa esperienza di vita che emerge in ogni film, un costante ritratto della società coreana e della sua storia nazionale piena di dolore e tormenti e la crudeltà che permea tutte le persone che ci vivono.

Il cinema di Kim Ki-Duk mette a disagio, provoca spaesamento poiché ogni elemento è inclassificabile, tutte le categorie sono smantellate, non sussiste più la distinzione fra bene e male quanto quella fra normalità e anormalità, ogni riferimento e punto d'appoggio cede e si è gettati alla inesauribile ricerca del senso della crudeltà che c'è fuori e dentro di noi.

"I film non possono cambiare la realtà, ma semmai lo stato di coscienza di un individuo".

Con questa affermazione Kim Ki-Duk ci illumina sul perché il suo cinema è così differente da tanti altri, sul perché nella visione dei suoi film ci sentiamo parte di qualcosa di importante che ci riguarda tutti.

¹ 1996 Crocodile - 1997 Wild Animals - 1998 Birdcage Inn - 2000 L'isola - 2000 Real Fiction - 2001 Address Unknown - 2001 Bad Guy - 2002 The Coast Guard - 2003 Primavera, Estate, Autunno, Inverno... e ancora Primavera - 2004 Samaritan Girl - 2004 Ferro3 - La casa vuota - 2005 The Bow

Historie(s) du Cinéma: Cinémathèque Française, au revoir... (?)

Laura Atie

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



Una dichiarazione lunga e appassionata. Cominciata con **Henri Langlois**, portavoce di una cinefilia disperata e violentata. Poi, 70 anni di sto-

ria, di *Storie d'amore* e di guerra, di arte e vita, chilometri e chilometri di pellicole schiantate su un grande schermo di luce, quello protetto da un'ala imponente del *Palais de Chaillot*, dagli anni '60 ad oggi. O meglio, a ieri.

La Cinémathèque della Rivoluzione, sognatrice e ideale, un cuore di carne pulsante e grondante di significati si libera da questo abbraccio totale, un po' ingombrante, e sceglie l'autunno di *Bercy* per rinnovarsi fenice felice. Da qui continuerà a celebrare il rito individuale e collettivo del godimento estetico cinematografico e si perpetuerà in nome della magia, del gioco e della lotta plurisemantica.

Il Museo del Cinema riaprirà con un'expò sulla famiglia *Renoir*, incentrata sulla trasversalità del

loro genio artistico, operante nei più diversi campi espressivi; mentre la Cinematica ha offerto un omaggio inaspettato al cinema Coreano (da Shing Sang-ok e You Hyeon-mok a Lee Won-se e Bong Joon-ho... siete curiosi?), dedicandogli interamente l'ultimo mese di programmazione,

Ma l'ultimo saluto, la dernière séance, almeno quella, quella no. Fino a notte sono state le *Histoire(s) du Cinéma* di J-L. Godard a rapire gli sguardi e a far sussultare sulle stesse poltrone dove sprofondarono Chaplin, Hitchcock, Kurosawa e Wells. Lì, dove Bazin sentiva il sibilo dispettoso e inafferrabile del vento della Vague Nouvelle e ne tracciava le traiettoria del soffio che arruffava i capelli e le idee di Truffaut e Chabrol. Insomma, lì... esserci. Esplorare persino la cabina di proiezione, con uno stupore bambino, riconoscente, all'omino e alla fortuna. Sentirsi privilegiati, per qualche ora. Sentirsi semplicemente bene, per quell'alchimia inspiegabile che dura il tempo di una proiezione. "J'étais seule, perdue, comme on dit, dans mes pensées...".

Questo congedo porta con sé una forte connotazione simbolica, accompagna lo spettatore nella dimensione soggettiva di un lungo, audace, saggio critico e filosofico sull'essenza del Cinema, a tratti melanconico, a tratti ossessivo, rotondamente intellettuale e referenziale come solo Godard sa essere.

Toutes les histoires. Une histoire seul.

Seul le cinéma. Fatale beauté. La monnaie de l'absolu.

Une vague nouvelle. Le controle de l'univers. Les signes parmi nous.

Solo il Cinema. Bellezza Fatale. Cinema. Bellezza. Assoluto. Scansione che affiora a fior di labbra.

Otto piccoli capitoli che costruiscono una sola grande memoria cinematografica, che sviscera con ogni mezzo a sua disposizione: un montaggio prepotente e vario, la sovrimpressioni di concetti e parole (e giochi di parole), di testi altamente significativi come esige il suo gusto per la citazione, i collages di immagini e di colori, la musica e i suoni, la sua voce che forma una materia e si colora di emotività e ricordo, le sospensioni, gli echi, le precipitazioni...

Non è altro che l'ennesima ribellione ai dettami progressivi della storiografia classica, condotta ripercorrendo liberamente tutte le epoche di questo sogno reale, nella sua essenza di spirito e specchio del mondo, che a poco a poco si brucia e si consuma con un grido, aprendo una ferita profonda e non rimarginabile.

Un *semiaddio* sofferto, disarmante. A rinnovare nel tempo la splendida dichiarazione d'amore, tutta per quella trovata destinata a non avere futuro.



L'irrealismo ontologico – Quale esperienza per lo spettatore contemporaneo?

Andrea Castelli

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

A partire dal dopoguerra, schiere di teorici del cinema hanno esaltato la capacità della settima arte di saper cogliere e rappresentare la realtà del mondo, portando gli uomini a conoscenza di fatti e situazioni di cui magari prima non avrebbero immaginato l'esistenza. Tutti gli interventi che confluirono su questa linea attribuivano importanza fondamentale alla base fotografica di cui il cinema era dotato, in base alla quale esso poteva instaurare un legame diretto o per così dire "naturale" con la realtà; l'accordo su questo punto era unanime, a prescindere che l'universo di riferimento fosse più legato alla sfera morale (Zavattini e i teorici del neorealismo), a quella esistenziale (Bazin) o a quella di un *realismo funzionale* (Kracauer). Secondo questi pensatori la visione cinematografica conduceva necessariamente a una maggiore conoscenza del "vero" (vedere=sapere) e in questo senso era assolutamente calzante la metafora del cinema come finestra sul mondo. Altresì significativo è il fatto che già agli albori della nuova arte, nel periodo cosiddetto "delle origini", era diffusa questa tendenza (ma sarebbe meglio dire *tensione*) a "catturare" la realtà; il genere probabilmente più diffuso all'epoca era infatti quello delle *vedute*, scene di vita quotidiana in cui a dominare era il puro movimento.

Oggi tutto è cambiato. Senza voler ripercorrere le evoluzioni della storia del cinema, è doveroso osservare che già col "cinema moderno" il rapporto cinema-realtà è stato fortemente messo in discussione (per fare solo un esempio, pensiamo a un film come *Blow-up* e alla sua riflessione sull'impossibilità di riuscire a "fotografare" la realtà). Tuttavia solo con l'avvento della post-modernità¹ tale legame è letteralmente deflagrato, dando origine a un paradigma del

¹ Preferiamo questo termine a quello di *tarda modernità*, in quanto più adatto a dar conto dell'eccezionale cambio di prospettiva rispetto al cinema precedente.

tutto nuovo². *Matrix*, *Truman Show*, *Titanic*, *Femme fatale*, *Final fantasy*. Che cosa accomuna questi film? E' il fatto di attuare, pur in forme e con meccanismi anche molto diversi tra loro, un processo di messa in crisi dello statuto di realtà; queste opere rappresentano nondimeno solo alcuni esempi tra i più lampanti di uno stravolgimento che riguarda l'intero panorama cinematografico contemporaneo. L'importanza che queste pellicole rivestono va al di là di un giudizio puramente estetico, in quanto spesso e volentieri è proprio negli eccessi e nelle imperfezioni che abitano queste opere che si annidano gli elementi più significativi. Il rovesciamento di prospettiva è radicale: ciò che lo spettatore vede sullo schermo della sala (ammesso che veda ancora i film in sala, ma questa è un'altra storia) non è più *il* mondo reale, ma *un* mondo volutamente e dichiaratamente falso e ri-creato. Volendo avallare la metafora, il cinema non è più una finestra sul mondo, ma piuttosto una finestra da cui possiamo solo vedere dentro a un'altra finestra dentro la quale si cela un mondo totalmente ricostruito. Questo processo di *derealizzazione* oggi in atto si verifica tanto a livello diegetico, cioè per quanto concerne le storie che vengono raccontate, quanto a livello meta-diegetico, ossia nelle modalità in cui tali storie sono messe in scena. Cercheremo quindi di delineare la prassi con cui questo procedimento viene a configurarsi nel cinema contemporaneo, individuando in particolare il tipo di esperienza spettatoriale che in tal modo si prospetta. Pensiamo ad esempio ad uno dei film sopra citati, *Matrix* (1999). Esso ha avuto indubbiamente il merito di saper materializzare uno dei dilemmi che affliggono la contemporaneità, che si può brutalmente riassumere così: meglio un mondo bello ma finto o un mondo reale ma brutto? Il protagonista del film sceglie la seconda opzione, ma per noi la scelta non è così libera. E' quasi inutile ricordare che questa situazione non sarebbe possibile senza gli eccezionali livelli raggiunti nel campo della tecnologia degli effetti speciali, che viene impiegata per costruire mondi impossibili (*Final fantasy*), ma anche paradossalmente con lo scopo di ottenere un maggiore realismo (*Titanic*). La domanda da porsi è questa: se attraverso il cinema facciamo esperienza³ del mondo, cosa accade quando il mondo che il cinema mette in scena non è più quello reale? Anche in questo caso è proprio il cinema, da perfetto specchio della contemporaneità, a fornirci la più illuminante immagine di questa situazione: pensiamo infatti all'eroe di quella geniale metafora dei nostri tempi che è *Truman Show* (1997) e alla scelta coraggiosa di uscire da quel mondo perfetto creato appositamente per lui; anche all'individuo contemporaneo è consentita questa scelta?

Compito dello studioso non è solo quello di studiare i fenomeni, ma anche capire perché si verificano, perché si dirigono in un senso e non nell'altro, perché si manifestano nella forma che osserviamo. In sostanza, non dare niente per scontato. E' quindi il caso di domandarsi: perché si è smesso di mettere in scena la realtà? Risposta fin troppo scontata. Perché la realtà stessa è divenuta una perfetta e continua messa in scena. Il cinema, fantastico materializzatore dei *sintomi* del suo tempo, non si muove da solo e si dimostra ancora il luogo dove vengono messe in gioco le spinte e le questioni della contemporaneità. Allo stesso tempo esso rappresenta solo un aspetto di un panorama mediale sempre più sfaccettato ma anche sempre più interdipendente e univoco nei suoi orientamenti. In un mondo in cui governa il regime della *simulazione* (quella che Debord chiama la *società dello spettacolo*), il cinema non fa altro che osservare, rielaborare e riproporre alla propria maniera i temi che pervadono il nostro tempo. Parafrasando e allo stesso tempo ribaltando la definizione del grande André Bazin, si può affermare che il paradigma che domina il cinema contemporaneo è quello dell'*irrealismo ontologico*, una condizione in cui non si può mai avere certezza dello statuto, reale o fittizio, delle immagini.

In questa situazione, quale tipo di esperienza si configura per lo spettatore? Se nel dopoguerra andare al cinema era un'esperienza che, accrescendo la consapevolezza della realtà, portava un surplus di *conoscenza* (vedere=sapere), oggi la visione cinematografica, sempre meno legata alla visione in sala, comporta un'esperienza prettamente sensoriale; il cinema non è più sinonimo di *conoscenza*, ma piuttosto di *emozione* (vedere=sentire) in un processo di progressiva *sensorializzazione* dell'esperienza cinematografica, ormai quasi del tutto staccata dalla sfera razionale.

A cosa ci condurrà tutto questo? Quale sarà il futuro nostro e del cinema? Una cosa è certa. Il bisogno di raccontare storie non scomparirà, e se a svolgere questo ruolo sarà, come è prevedibile, uno strano ibrido a metà tra cinema videogiochi e videoclip, allora vorrà dire che le spinte che guidano la società saranno andate in quel verso, e noi non potremo fare altro che restare a guardare (e sentire, e toccare).

² E' necessario dire che permangono naturalmente ancora delle "riserve" intaccate (pensiamo a casi lampanti come il cinema dei fratelli Dardenne, certo cinema iraniano o il pur discutibile realismo inglese), ma appunto, in quanto "riserve", sono fondamentalmente insignificanti alla luce del discorso generale che qui vogliamo condurre.

³ L'accezione con cui è qui da intendersi il termine *esperienza* è quella di "un *vissuto rivisitato*, (...) un momento che il soggetto rielabora simbolicamente trasformando o arricchendo la coscienza di se stesso e del mondo" P. Jedlowski *Le trasformazioni dell'esperienza* in C. Leccardi (a cura di) *I limiti della modernità*, Carocci, Roma, 1999 pag. 148

“Lo squallore dell'alba s'è fermato, spettrale, ai vetri della finestra rimasta con gli scuri aperti, e pare non abbia più forza d'alitare da lì nel bujo della camera.

A poco a poco comincia a effondersi come un brulichio nell'ombra. E prima s'impiglia nel trapunto lieve delle tendine; poi, quasi vaporando, traspare di tra le gretole rarefatte d'una gabbia che pende dal palchetto in capo alla finestra, nel mezzo, senza destare tuttavia il canarino accoccolato sul ballatojo. Poi, ecco, inoltrandosi, lambisce appena le gambe, l'orlo d'un tavolino nero davanti alla finestra; e, grado grado, si soffonde sul piano di esso, avvistandone quasi a tentoni gli oggetti: alcune carte sparse, alcuni libri, una bugia di ferro smaltato col bocciuolo d'ottone, in cui la candela s'è consumata tutta; una lettera suggellata; un'altra lettera; un cannello di ceralacca; un ritratto fotografico... Oh! E che ha quel ritratto? Uno spillone da cappello confitto nel collo. E ride? Sì, si può discernere bene: il giovine effigiato in quel ritratto ride con aria spavalda, senza punto curarsi di quello spillone confitto nel collo. E poi? Una rivoltella. Un braccio? Sì; e un altro braccio; e il capo scarmigliato d'una donna.

Morta?

La squallida luce passa oltre, senza un brivido, a quella scoperta. Il capo rovesciato di quella donna non le importa più del trapunto di quelle tendine, più del legno del tavolino o del manico d'osso della rivoltella.

Seguita a penetrare lentamente nella camera; arriva alla parete di contro alla finestra e vi scopre un piccolo lavabo con lo specchio ovale a piè del letto; il letto intatto, su cui sono buttati un cappellino, una vecchia borsetta di cuoio rosso, un ombrello, un libro.

A un tratto, il canarino si desta nella gabbia; guarda verso il cielo piegando da un lato il capino giallo; si rigira sul salatojo

con un breve squittio.

Buon giorno!

Le braccia, la testa della donna rimangono abbandonate sul piano del tavolino. Tra i neri capelli scomposti d'intravede un orecchio che pare di cera.”

Leggevo questo meraviglioso passo, e mi immaginavo una telecamera che lentamente si inoltra in questa camera e scopre a mano a mano i dettagli, e li ri-produce, occhio non-umano o sua propaggine o suo sostituto strumento indagatore promontorio della curiosità lieve soffice dura cruda senza pietà si sofferma o passa oltre glorifica o seppellisce. Avevo davanti a me l'immagine cinematografica di questa stanza immobile, quasi pigra. Tutto statico. E poi e poi indagatore quasi sospettoso, comunque *rivelatore*, quel raggio di luce che lentamente penetra nell'intimo di quella stanza, e scopre, e svela, e cincischia su alcuni dettagli, me la immaginavo esattamente al cinema, questa scena, la telecamera indagatrice quasi sospettosa, comunque *rivelatrice*, che lentamente svela allo spettatore il segreto che si nasconde in quella stanza. Non è, non è il progetto di una scena scritto da un regista molto poetico. È un racconto. Letteratura. Roba di poco conto per noi cineasti bulgari. Tutto tempo tolto alla visione di un bel film. Progenie (sapete mettere l'accento al posto giusto voi letterati?), scafandri, melisse. Pfuì. Un rantolo spegne le energie rimaste, pallido è oramai il volgere del giorno. Siamo scappati a frotte dal cinema che andava in fiamme, in strada, a disperderci per i vicoli della città vecchia, ma non te lo toglievano dalla testa, quel fumo nero che saliva e saliva e oscurava tutto, il nostro vecchio cinema, cristo, bruciato. Legno tosto, ci sembrava. Quelle sedie le avevano appena riverniciate, la sala scalpitava, la technicolor era un sogno che si realizzava. Polvere, fango, a giorni alterni. Il nostro rifugio di eroi, per non incappare in giornate troppo grigie. Un'emergenza, chi lo sa, una sigaretta di troppo, chaplin incantatore. Il fumo nero. Difficile credere che parta proprio da lì, dal vecchio cinema, e per di più le signore ci guardano male, pensano che siamo stati noi, i ragazzacci del cinema vecchio, sempre in fuga dalla realtà o forse da noi stessi (le benpensanti accettavano raramente di chiederci cosa ne pensavamo a proposito). Mille storie sono bruciate tutte in una volta. Un patrimonio incalcolabile di bellezza. Cristo, non c'è più niente. E il barista di fianco che metteva in salvo le botti di whisky prima che esplodessero il medico si rifiutava di curare il bigliettaio ustionato poverino le case di fronte tutte allarmate scappare scappare! Si salvi chi può! E nes-



suno che si preoccupasse realmente del nostro vecchio cinema. I vicoli assorbivano le nostre urla eravamo impazziti gridavamo che eravamo stati noi chissà se era poi così falso, le signore avvisavano la polizia (sono rei confessi!) la polizia non avvisava nessuno e sbatacchiava tutti per terra con le sue macchine tutte che dettavano la legge, i poliziotti si gettavano nei vicoli ci prendevano uno ad uno con le corde e l'accerchiamento abusivo, io scappavo più veloce degli altri avevo le caviglie libere quel pomeriggio. Il cinema bruciava, e il sindaco sbraitava fuori dal comune che non avrebbe mai più costruito nessun fottuto cinema! E c'era da

credergli non si era mai rimangiato niente, per quello governava da venti anni. Non lo avrebbe ricostruito sono sicuro, i vicoli davano ragione alla mia pazzia, ma in fondo se mi prendevano non mi interessava poi molto dopo quello che aveva detto il sindaco, comunque non mi presero, non restava nient'altro che cambiare arte, tornare all'antico, rispolverare un vecchio libro e mettersi a leggerlo prima che andasse in fiamme. Mi corico mi risveglio, spunta un giorno era tutto un sogno buon giorno! mi sussurra il canarino era tutto un sogno, era Pirandello che fingeva di fare il cinema.

CAMERA-OUT

Per fare in Italia, oggi, una rivista di cinema che eguagli i fasti dei *Cahiers* dei tempi d'oro della Nouvelle Vague, bisognerebbe fare la seguente operazione: punto primo, spiegare perché il cinema italiano contemporaneo fa cagare.

Spiegazione: perché i registi italiani contemporanei cercano di scimmiettare i maestri riconosciuti del passato, partorendo una boiata dopo l'altra. Tali maestri sono ovviamente quelli del neorealismo, Rossellini, De Sica, Visconti, e i loro successori Antonioni, Fellini, Olmi, ecc...

Quindi il passo successivo è andare alla radice e attaccare proprio questi autori intoccabili, analogamente ma osando molto di più di quanto fece Truffaut criticando il proprio cinema nazionale nella celebre *Una certa tendenza del cinema francese*.

L'argomentazione da usare è duplice: da un lato i film di questi Autori nelle sale non ci andava quasi nessuno a vederli (quindi *economicamente* erano dei parassiti che danneggiavano un già fatiscente mercato), e dall'altro l'influenza che hanno avuto sul cinema successivo, quello di oggi cosiddetto *postmoderno*, col trionfo definitivo di Méliès, della finzione pura, del fantastico sfrenato, degli effetti speciali totalizzanti, è minima se non inesistente (perciò anche *artisticamente* il loro apporto è da ridimensionare in modo drastico, salvo forse per alcuni Fellini).

Dunque, fatti fuori neorealisti e seguaci, si andrà alla ricerca dei veri maestri del cinema italiano: chi ha portato le masse nelle sale, e contemporaneamente creato il terreno per il cinema contemporaneo? Risposta: Mario Bava, Sergio Leone, Dario Argento, Lucio Fulci, Fernando di Leo e gli altri onesti artigiani del cinema italiano di genere (Bava su tutti, da idolatrare senza sosta come facevano Truffaut e soci con Hitchcock).

Infine, indicati questi maestri, ci vuole una nuova generazione di registi italiani che ne segua le orme, come da decenni fanno già Ridley Scott, Spielberg, Lucas, Scorsese, Tarantino, ecc... (per ora ci hanno provato solo Salvatores con *Nirvana*, Soavi con *Della morte Dellamore* e pochi altri, purtroppo tornando subito sui propri passi).

Ora, la domanda cruciale è: sarebbe possibile fare una rivista così, andando contro tutte le certezze e il potere costituito di cineasti, critici e accademici italiani? Non lo so, ma cazzo se mi piacerebbe...

(Stefano Lombardini)



CAMERASUTRA

pagine di cinema

rivista universitaria indipendente

Numero 6 – aprile 2005

diretta da Serena Corvaglia + Stefano Lombardini
scritta da Marco Agustoni, Adriano Bernocchi, Andrea Castelli,
Fabio Colombo, Serena Corvaglia, Davide Fracasso,
Stefano Lombardini, Ileana Ongar, Sara Panetta, Mauro Resmini,
Giuseppe Zucco
corrispondente dalla Francia Laura Atie
info e web camerasutra@yahoo.it - www.camerasutra.it



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

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

