

Rapporto Confidenziale

rivista digitale di cultura cinematografica

numero cinque
MAGGIO 2008



Rapporto Confidenziale

rivista digitale di cultura cinematografica
numerocinque - maggio 2008



<http://confidenziale.wordpress.com>

rapporto.confidenziale@gmail.com

Rapporto Confidenziale - rivista digitale di cultura cinematografica non è un prodotto editoriale ai sensi della legge n. 62 del 7 marzo 2001 e non persegue alcuna finalità di lucro. La rivista vuole essere una voce libera ed indipendente di critica cinematografica: libera da ogni condizionamento ed indipendente nell'espressione del proprio senso critico. Le immagini utilizzate provengono dalla rete e sono pertanto da considerarsi di dominio pubblico. Per ogni possibile controversia ci rendiamo disponibili ai dovuti chiarimenti attraverso il seguente indirizzo di posta elettronica: rapporto.confidenziale@email.it

Licenza: la rivista è rilasciata con licenza Creative Commons – Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia. Ogni volta che usi o distribuisi quest'opera, devi farlo secondo i termini di questa licenza, che va comunicata con chiarezza. In ogni caso, puoi concordare col titolare dei diritti utilizzi di quest'opera non consentiti da questa licenza. Questa licenza lascia impregiudicati i diritti morali.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/>

Distribuzione: "Rapporto Confidenziale" è distribuito in formato PDF. Può essere letto con Acrobat e Adobe Reader 5.0 (e versioni successive).

da un'esigenza di: Alessio Galbiati e Roberto Rippa.

contenuti

Alessandra Cavisi	http://ale55andra.splinder.com
Lucrezia Cippitelli	http://www.digicult.it/digimag
Matteo Contin	http://www.pellicolascaduta.it
Alessio Galbiati	http://kulturadimazza.wordpress.com
Samuele Lanzarotti	http://scaglie.blogspot.com
Ciro Monacella	http://www.munaciell.blogspot.com
Francesco Moriconi	http://trerose.blogspot.com
Emanuele Palomba	http://www.pianosequenza.net
Monica Ponzini	http://www.digicult.it/digimag
Roberto Rippa	http://cinemino.kaywa.com
Roberto Rippa	http://cinemino.kaywa.com
Mario Verger	http://cinemino.kaywa.com

editing e grafica

Alessio Galbiati

copertina

Paola Catò e Alessio Galbiati, *Millennium Pavlov!*, 2008

immagini

le immagini utilizzate sono tratte dal web; fatta eccezione per le opere tratte da *Psyco* a firma di Cesare Moncellì presenti su RC dalla pagina 34 alla 43.

comitato di redazione

Akim Tamiroff, Patricia Medina, Guy Van Stratten, Katina Paxinou, Paul Misraki e Gregory Arkadin.

arretrati

numeroquattro - aprile 2008

http://confidenziale.files.wordpress.com/2008/04/rapportoconfidenziale_numeroquattro_high.pdf

http://confidenziale.files.wordpress.com/2008/04/rapportoconfidenziale_numeroquattro_low.pdf

numerotre - marzo 2008

http://confidenziale.files.wordpress.com/2008/03/rapportoconfidenziale_numerotre_high.pdf

http://confidenziale.files.wordpress.com/2008/03/rapportoconfidenziale_numerotre_low.pdf

numerodue - febbraio 2008

http://confidenziale.files.wordpress.com/2008/02/rapportoconfidenziale_numerodue_high.pdf

http://confidenziale.files.wordpress.com/2008/02/rapportoconfidenziale_numerodue_low.pdf

numerouno - gennaio 2008

http://confidenziale.files.wordpress.com/2008/01/rapportoconfidenziale_numerouno_high.pdf

http://confidenziale.files.wordpress.com/2008/01/rapportoconfidenziale_numerouno_low.pdf

numerozero - dicembre 2007

http://confidenziale.files.wordpress.com/2007/11/rapportoconfidenziale_numerozero.pdf



SOMMARIO

Il talento fa quello che vuole, il genio quello che puo'. Del genio ho sempre avuto la mancanza di talento.

West and Soda	di Mario Verger	04
Blood Simple	di Alessandra Cavisi	07
Bruce Bickford	di Samuele Lanzarotti	08
Basta guardarla	di Francesco Moriconi	10
Death Proof	di Emanuele Palomba	11
Black Box: gli spazi del cinema di Lucrezia Cippitelli (DigiMag)		13
L'eterno ritorno dell'immagine in movimento. zerofeedback vol.01 di Alessio Galbiati		19
E se l'angelo sterminatore fosse già lì? di Ciro Monacella		22
We are the... Strange Media for Strange People di Monica Ponzini (DigiMag)		23
Cinema e spazzatura: intervista a Ciro Ascione di Matteo Contin		26
Dimmi cosa mangi e ti dirò chi sei. Fast Food Nation di Alessio Galbiati		29
Fase IV: Distruzione Terra di Samuele Lanzarotti		30
Schermo negato 31 > Searchers 2.0 / Contre toute espérance di Roberto Rippa		
Psyco	di Cesare Moncelli	33
L'avventurosa storia della American International Pictures. Quinta parte: la fine dell'umanità secondo Ray Milland e Vincent Price 46 > Panic in the Year Zero! / L'ultimo uomo della terra di Roberto Rippa		
Sunset Boulevard	di Alessandra Cavisi	51
Francis Bacon in mostra a Milano di Samuele Lanzarotti		53
Il serial cinematografico americano degli anni dieci: le serial queen. Appendice	di Alessio Galbiati	54
Filmografia		58



di Mario Verger

West and Soda (Italia, 1965)
di Bruno Bozzetto

West and Soda è il primo importante lungometraggio in animazione prodotto in Italia dopo *La Rosa di Bagdad* di Anton Gino Domeneghini e *I fratelli Dinamite* di Nino e Toni Pagot e può essere a buon diritto considerato come il "primo classico dell'età moderna". Gli ultimi tentativi compiuti erano stati quelli condotti durante la guerra da Domeneghini e dai Pagot. Bozzetto mise in cantiere sin dal 1963 a soli 25 anni questo film, la cui lavorazione durò due anni, realizzando un vero e proprio capolavoro della storia animata sotto ogni profilo, specie se si pensa alla sua giovane età. È importante ricordare che *West and Soda* ebbe quale sceneggiatore, il noto teorico Attilio Giovannini, lo stesso che curò il soggetto e la sceneggiatura originale de *I fratelli Dinamite*. C'è di fatto che, per quanto il disegno fosse 'asciutto', Bozzetto riuscì incredibilmente a realizzare un film western con attori disegnati; una sorta di *Mezzogiorno di fuoco* animato.

I dialoghi, lo svolgersi della storia, la psicologia dei personaggi ne fanno un vero e proprio cult-movie del western-spaghetti, al pari dei film di Sergio Leone. Ermanno Comuzio, che definì *West and Soda* come "la disintossicazione dei luoghi comuni" parlando di uno "schema obbligato, quindi, che Bozzetto non si limita a prendere per il bavero nei suoi aspetti più scoperti, come succede nelle tante parodie con attori in carne e ossa, ma che rovescia completamente nella beffa feroce e nel ricorso all'assurdo: più che ai western da ridere, interpretati da attori comici, *West and Soda* fa pensare a quelli del cinema comico americano del periodo muto, che si reggevano come è noto non tanto sugli attori quanto sulle situazioni" (1). Soprattutto in *West and Soda* emergeva tutta la struttura narrativa del lungometraggio tradizionale non disgiunto, però, a geniali trovate comiche. Più che riusciti sono i personaggi come la bionda Clementina, la cow-girl che, con tono sicuro e i pantaloni gonfi ma stretti dagli stivali, manda avanti da sé l'intero ranch all'interno dell'unico appezzamento di terra della grande vallata.

Johnny, il buono, una specie di Gary Cooper in versione spaghetti, è un esile giovanotto dal tono sicuro, sempre con il mozzicone di sigaretta "attaccato" al labbro e col cappello che, spavaldamente, gli copre il viso. Divertente è quando, immerso in una luce da palcoscenico, il protagonista rinnova guardaroba e pistola, trasformandosi in una star cinematografica del filone western.

Gustosi i richiami "attuali": il latte, già imbottigliato, è custodito, come in frigorifero, nel fianco della mucca; il cavallo di Johnny mostra il contachilometri; il ronzino del Cattivissimo fora una "gamba" che gli viene rimessa in sesto perché è a terra. Altro particolare è la carrozza del Cattivissimo munita di un clacson da fuoriserie americana. Interessanti i personaggi di contorno che vivono nella fattoria come le mucche (2) "senza" i contorni, dove solo il viso è delineato dal tratto nero, rappresentate come tre zitelle pettegole di cui, Dolly, ha un fiocco in capo e un rossetto smagliante sulle labbra. Notevole è il cane Socrate, barbone di "nome" e di fatto, che, nonostante si aggrappi sempre alla bottiglia di whisky, è profondamente romantico.

Anche il Cattivissimo, doppiato da Carlo Romano, mostra la notevole ideazione grafica nell'occhio strizzato e nel sigaro sempre passato arrogantemente tra i denti, come anche i due "scagnozzi", che sono il terrore del saloon e della cittadina western, sono più che riusciti: Ursus è in qualche modo più simile al Cattivissimo, Smilzo, dalla barba incolta e dai tratti accidentati e angolosi, trova specie nel duello finale, maggior protagonismo ed efficacia. Non si può, a tal proposito non ricordare la suspanse data dal primo piano delle sue dita scarnate,

mentre lentamente cercano di avvicinarsi al calcio della pistola.

Se questi sono di Johnny i rivali, l'antagonista di Clementina è Esmeralda, la maliarda dal saloon, mandata dal Cattivissimo ad intrappolare Johnny per sapere, dopo essere stato ammaliato dalle sue doti femminili, dove si trova la miniera di pepite d'oro. Nella sequenza in questione è notevole la porta con la targa su cui è scritto E\$MERALDA (invece di una 'esse' vi è il segno del dollaro), che si "apre" tridimensionalmente in fase di ripresa; come eccellente è lo sfilare dei veli colorati, vagamente flou, che si susseguono in sovrapposizione prima di giungere al salotto dove si trova la donna. I due vengono intravisti in finestra da Clementina, definita da Esmeralda come una "hostess da prateria", la quale riparte, ingelosita in calesse a tutta velocità.

Oltre ad essere un continuo di trovate comiche e divertenti, il film non manca di accenti notevolmente realisti. L'invaghimento di Clementina verso Johnny appare evidente quando, al chiaro di luna, i due prendono il fresco alla terrazza della fattoria, ascoltando il suono lontano delle cicale. Non si può non notare l'eccellente resa che Bozzetto riuscì a dare in questo lungometraggio. Anche gli stati d'animo sono ottimamente descritti: Johnny, imperturbabile, se ne sta sdraiato con tono sicuro di sé mentre Clementina, più lontano, abbraccia un pilastro, sognando romanticamente l'amore ormai sbocciato col suo salvatore, accasciata in forma languida sul recinto della terrazza. Se Bozzetto avesse assunto graficamente un cliché realistico, non ci si sarebbe accorti che si tratta di "attori disegnati". Ma egli non cerca di stupire tramite un segno accattivante; il suo è uno stile personale a tutti gli effetti; vi è anche un'ottima esecuzione degli effetti speciali, come il bagliore delle pepite d'oro e la polvere sollevata dai cavalli realizzate in sovrapposizione, come anche la luce abbagliante del sole. Interessante è la sequenza, vista in lontananza, in cui il Cattivissimo cerca in tutti i modi ma invano di rovesciare un enorme masso per uccidere Johnny; questa scena, più bozzettiana, ricorda notevolmente alcune parti de I due castelli. Pieno di suspense è il duello finale, ricco anche di trovate; arguta e poetica la fine, quando tutti, Johnny, Clementina, le mucche e Socrate, vanno finalmente via con il calesse del Cattivissimo, verso un sole infuocato al tramonto sotto la bellissima musica western composta da Giampiero Boneschi.

Il film, girato in Eastmancolor, si avvale, come direttore delle animazioni e dei lay-out, di Guido Manuli, e del giovane Giuseppe Laganà, allora agli esordi; di Franco Martelli e Luciano Marzetti per la ripresa; mentre la direzione artistica e le scenografie vennero curate da Giovanni Mulazzani, Giancarlo Cereda e Libero Gozzini. Non si può non ricordare l'eccellente apporto che diede lo scenografo Mulazzani, con i suoi splendidi sfondi stilizzati, arricchendo notevolmente lo spirito artistico del film.

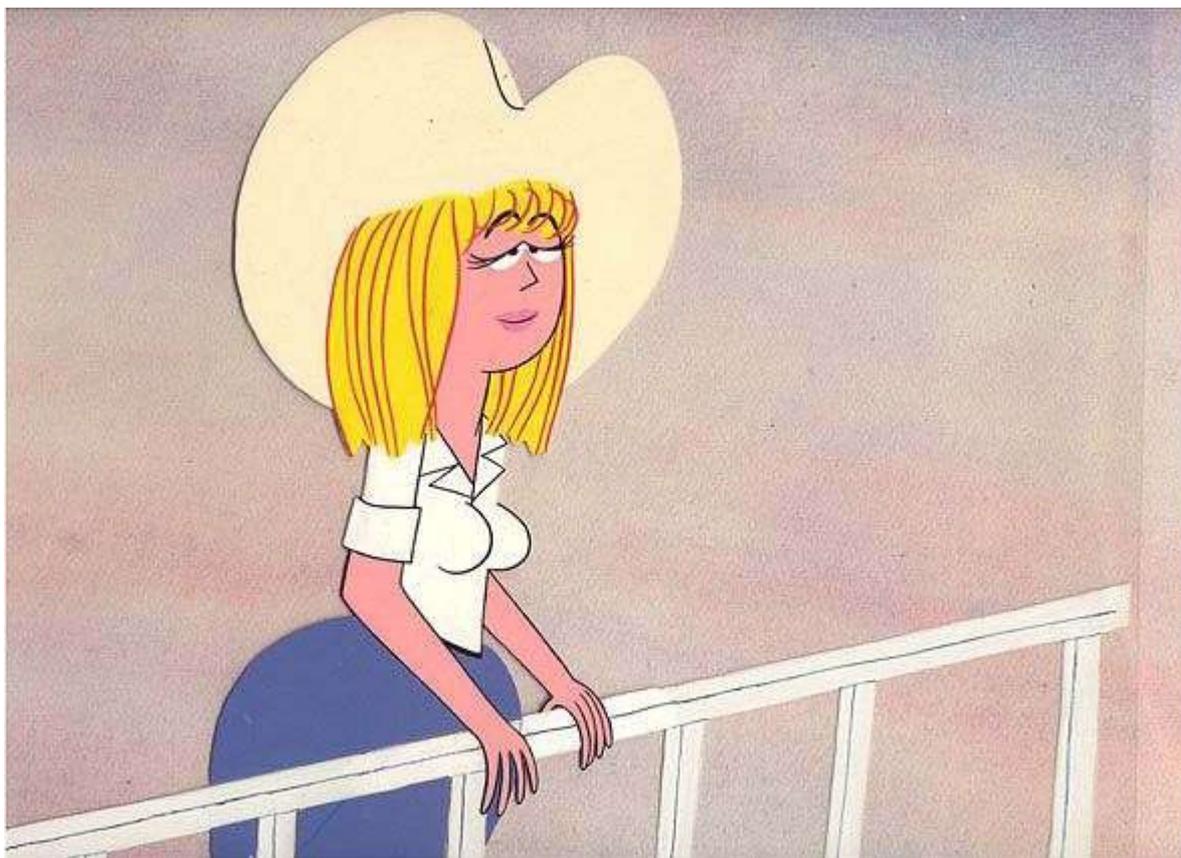
Note:

(1) Ermanno Comuzio, *Piccola storia del disegno animato italiano*, in "Cineforum", n.153, marzo 1966, p. 234.

(2) Una somiglianza non da poco con le simpatiche vacche di *West and Soda*, emerge in uno degli ultimi film Disney, *Mucche alla riscossa*.

West and Soda (Italia, 1965)

Regia: Bruno Bozzetto; Sceneggiatura: Bruno Bozzetto, Attilio Giovannini; Dialoghi: Sergio Crivellaro; Musiche: Giampiero Boneschi; Fotografia: Luciano Marzetti, Roberto Scarpa; Direzione artistica: Giovanni Mulazzani; Durata: 86'.



s e g n a l a t i

Hai una piccola casa di produzione o di distribuzione di materiale audiovisivo? hai scritto un libro che parla di/del cinema? sei un filmmaker? un attore? un produttore? Inviaci il tuo materiale noi ne parleremo, lo segnaleremo, lo recensiremo, gli offriremo spazio sulle pagine di Rapporto Confidenziale. Una vetrina piccola ma accogliente che si rivolge ai cinèfili curiosi delle novità, vogliosi di arrivare per primi sui talenti contemporanei. Contattatoci via mail, ti risponderemo in pochi giorni per accordarci sulla spedizione del materiale.

r a p p o r t o . c o n f i d e n z i a l e @ g m a i l . c o m



di Alessandra Cavisi

TRAMA: Un marito sospettoso assume un detective privato per raccogliere prove sul tradimento di sua moglie con uno dei suoi dipendenti. Quando questi li mostra le foto dei due amanti, lo ingaggia per assassinarli. In realtà, il detective aveva truccato le foto, per poter spillare più soldi e dopo averli ricevuti, attuerà un piano malefico per liberarsi delle prove del suo misfatto.

ANALISI PERSONALE

Primo film dei geniali fratelli Coen, che contiene già tutto il loro rigore formale e la loro estrema inventiva. Parte come una semplice storia di amore, tradimento e vendetta e si trasforma in qualcosa di molto più oscuro, contorto e complicato che mostra (così come ha fatto l'ultimo capolavoro dei fratelli), tutto il pessimismo e la scarsa fiducia nell'umanità e tutta la crudeltà e l'ineluttabilità della vita. Quattro i personaggi attorno ai quali ruotano le nerissime vicende raccontate dalla pellicola, quattro le personalità descritte e tratteggiate con una perfezione ineccepibile, quattro gli sguardi che si incrociano e ci raccontano il disfacimento e la degradazione dei valori, degli ideali e dei sentimenti, anche se per assurdo almeno tre dei personaggi agiscono spinti proprio dall'amore e da alcune delle sue sfaccettature: la gelosia e il possesso, l'anelito di protezione nei confronti dell'oggetto dei propri desideri e, infine, la voglia di rivalsa e di affermazione personale (questi ultimi sentimenti fanno parte dell'amor proprio che è pur sempre una forma di amore). Ad agire spinto dalla cupidigia, dalla sete di denaro, dalla cattiveria vera e propria è solo il detective, in realtà estraneo ai fatti, ma ad un certo punto immerso fino al collo. Personaggio che risulta essere il più riuscito e il meglio caratterizzato anche grazie ad una mimica facciale dell'attore davvero molto particolare. Personaggio che ci regala numerosi colpi di scena e cambi di prospettive, connotando la pellicola con una vera noir che più noir non si può e muovendosi con i suoi stivali da cowboy e il suo cappello da rodeo tra i pub, le strade e le abitazioni del Texas, terra di confine tra il bene e il male (non a caso location anche di *Non è un paese per vecchi* nel quale i fratelli si sono sicuramente ricordati della loro straordinaria opera prima). Gli altri tre protagonisti si muovono incerti e traballanti sulla scacchiera del sospetto, della paura e soprattutto del pericolo. Il marito tradito ad un certo punto pare quasi pentirsi dell'incarico dato al detective, ma decide comunque di pagarlo come previsto, l'amante-barista pretende la sua liquidazione e farà di tutto pur di ottenerla, anche perché sospetterà della sua donna e cercherà di proteggerla nascondendo le prove di quello che a suo parere è un omicidio da lei commesso, e quest'ultima (interpretata da una giovanissima e bravissima Frances McDarmond, divenuta poi moglie del regista e sua attrice "feticcio") dovrà difendersi a tutti i costi da insidie, trappole e pericoli che provengono dal buio e che per tale motivo sono più oscuri e indecifrabili che mai. Pericoli che assumono quasi

il connotato di uno spettro contro cui combattere e difendersi a tutti i costi e contro cui affermare la propria personalità, indipendenza e superiorità.

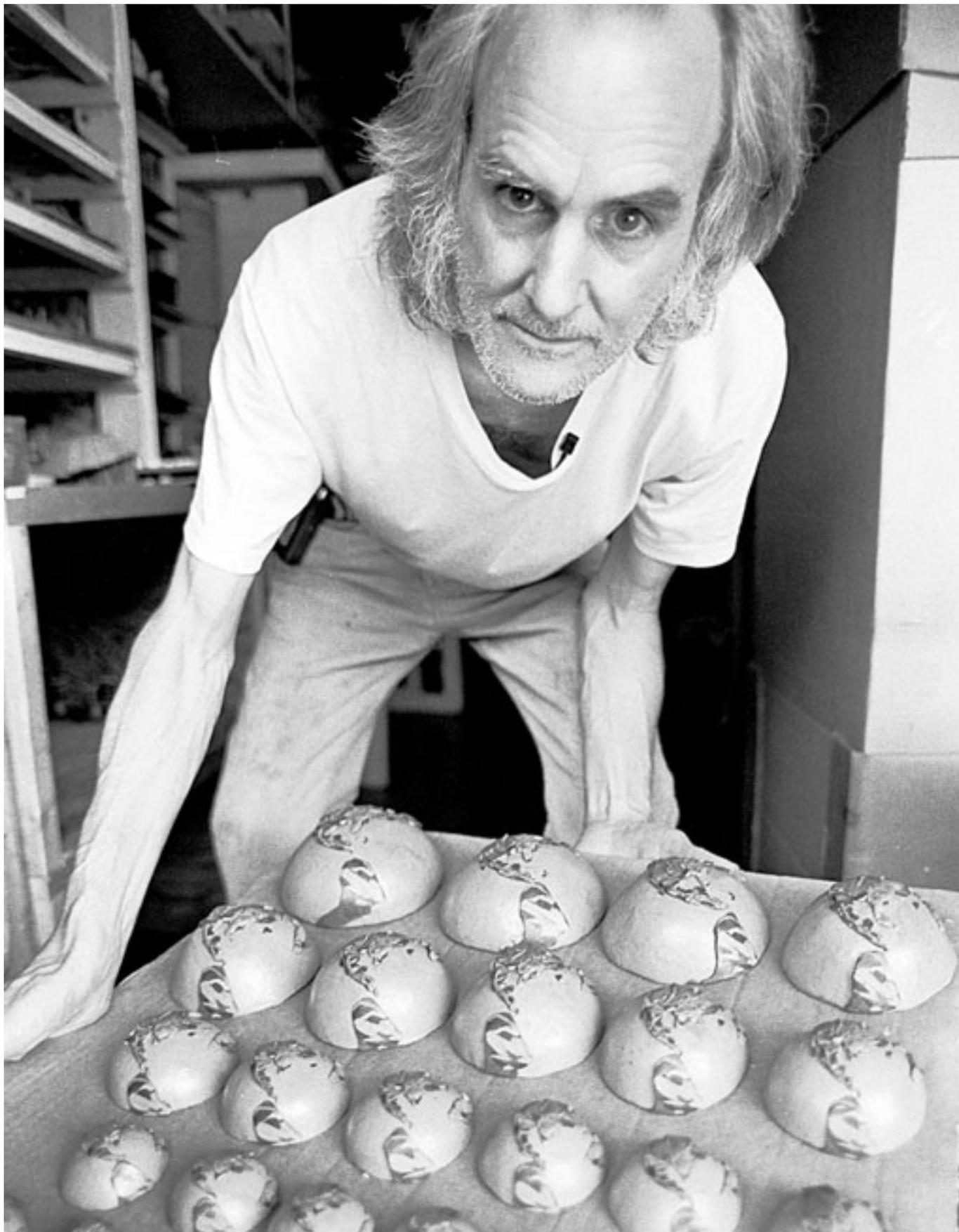
Il buio, dunque, è un elemento fondamentale di *Blood simple* e contribuisce ad accrescere il livello di ansia e di quasi terrore nello spettatore, che non sa mai (da un certo punto della pellicola in poi) cosa aspettarsi e soprattutto da chi aspettarselo. I volti e i corpi dei protagonisti sono immersi quasi sempre nell'ombra e si muovono in spazi stretti e circoscritti, se si esclude la straordinaria sequenza del barista quasi impazzito che sfreccia di notte con la sua auto tra le strade deserte del Texas, per liberarsi di un cadavere che alla fine risulta non essere un cadavere. La notte, quindi, è l'altra protagonista di questo film, insieme al Texas e alle sue strade lunghe e desolate, i suoi pub squallidi e volgari, i suoi appartamenti gestiti da vecchie signore rincitrullite. I Coen, già al loro esordio, dimostrano una padronanza di regia, ma anche di sceneggiatura, non indifferente, prendendo spunto da Hitchcock e de Palma e imparandone la lezione, rielaborando tutte quelle che sono le loro peculiarità, prima su tutte l'attenzione al particolare e la predilezione per gli oggetti e la loro importanza e funzionalità: una pistola, un accendino, una camicia inzuppata di sangue, dei pesci, un coltello, una vanga e via di questo passo.

Partono col piede giusto i Coen, anche se più pessimisti e privi di speranze che mai e costruiscono un thriller, che è anche un noir e un giallo, ma soprattutto una finestra aperta sulla natura umana e su alcune delle sue sfaccettature. Non ci risparmiano, per fortuna, il loro proverbiale humor nero che li ha resi unici e inimitabili, rendendo i loro personaggi dei luoghi comuni al contrario, degli stereotipi privi di stereotipo, dei modelli predefiniti che invertono le aspettative ed evitano le banalità: il marito cattivo alla fine pare quasi il più buono del quartetto, la femme fatale non è poi così fatale e si rivela essere molto fragile, l'amante imbranato si rivela molto furbo anche se spaventato e il detective infallibile si fa fregare da un coltello infilzato nella mano.

Blood simple è, insomma, un'opera prima più che riuscita che si arricchisce anche di una colonna sonora e di una fotografia di ottimo valore e che ha fatto da apripista a numerosi altri gioiellini dei due impareggiabili fratelli.

BLOOD SIMPLE

REGIA: Joel e Ethan (uncredited) Coen; **SCRITTO DA:** Joel e Ethan Coen; **CAST:** Frances McDarmond, John Gatz, Dan Hedaya, M. Emmet Walsh, Samm-Art Williams, Deborah Neumann; **ANNO:** 1984.



Bruce Bickford

di Samuele Lanzarotti

Bruce Bickford, folle e geniale animatore di plastilina, è uno dei personaggi più sottovalutati nel panorama dell'animazione contemporanea:

deve la sua sotterranea fama alla straordinaria collaborazione con Frank Zappa durante gli anni Settanta (dal 1973 al 1980), che sfociò nel 1987 nella creazione di un esaltante mediometraggio, dal titolo "The Amazing Mr. Bickford". Zappa concesse al singolare artista di creare in assoluta libertà e senza problemi economici, permettendogli così di mettere a punto le bizzarre coordinate di una vera e propria dimensione parallela, che costituisce l'allucinogeno universo animato di Bruce Bickford. Le sue strabilianti invenzioni appaiono in varie pellicole di Zappa, tra cui "Baby Snakes", "Dub Room Special" e "A token of his extreme".

Grazie all'esperienza artistica con Zappa, la sua animazione in plastilina è ormai leggendaria in ambito underground e Bickford stesso è un'icona riverberante nel sotterraneo panorama dell'animazione in stop-motion.

Ma forse non tutti sanno che, a partire dai luminosi anni Settanta, Bickford non ha mai smesso di lavorare, continuando a modellare incessantemente i suoi scenari lisergici e i suoi personaggi surreali, animando senza sosta il suo mondo, il cui semplice contatto è sovente letteralmente in grado di vaporizzare la mente dello sconcertato spettatore.

Purtroppo però non rimane praticamente traccia visibile al pubblico del suo fertile magma creativo, anche perchè l'artista è talmente assorbito dalle sue incessanti visioni, che non ha assolutamente il tempo materiale di dedicarsi al montaggio e all'editing video dei suoi sconfinati progetti.

A Bickford necessitano anni di meticoloso e infaticabile lavoro per portare a termine le sue folli animazioni, che scaturiscono da singoli fotogrammi, mirabilmente animati con la tecnica dello stop-motion. Le sue opere sono flussi di coscienza visivi, costituiti da un personale assemblaggio di fluide immagini vibranti, continuamente mutanti e non di rado urticanti, che vanno a costituire un unicum percettivo che scardina le regole della comprensione logica e della linearità narrativa. Un lavoro di pura immaginazione il suo, quasi magico, nel quale l'unica strada percorribile è quella di lasciarsi immergere e invadere, come da un sogno... un'arte da vivere come un'esperienza interiore, immaginifica e rutilante.

La sua elaborata tecnica prevede che i suoi personaggi, gli oggetti e il paesaggio continuamente appaiano e scompaiano uno nell'altro, in una perpetua enigmatica metamorfosi, con un accelerato ciclo biologico di nascita e morte, che raramente ha una durata superiore ai 5 secondi. Un personaggio minuscolo si può improvvisamente trasmutare in uno gigantesco, così come il paesaggio si può trasformare nel personaggio e viceversa. La mutazione è sempre divampante e in questo modo viene meno qualsiasi appiglio percettivo, che possa sostenere le sicurezze dello spettatore. I temi delle sue opere sono quelli del sogno e delle insicurezze dell'infanzia, nel suo universo vige la relatività delle dimensioni e tutto è allo stesso tempo affascinante e pauroso. Nelle sue visioni il senso di pericolo è costantemente in agguato e spesso dà origine a immagini grottesche e disturbanti.

Tra le influenze Bickford cita il maestro Ray Harryhausen, il film "King Kong" del 1933, "Peter Pan" del 1953 e "I vichinghi" di Richard Fleischer del 1958 ed infatti i suoi film sono infarciti di scene in cui i personaggi agiscono brandendo coltelli o spade. Altra influenza fondamentale per Bickford è "Il mucchio selvaggio" di Sam Peckinpah e la conseguente deflagrante rappresentazione "fisica" della violenza che ne deriva.

"Prometheus' Garden" è l'unico mediometraggio completato negli ultimi anni dal visionario artista, ispirato al mito greco di Prometeo, titano benefattore, considerato origine della condizione esistenziale umana e celebrato per aver creato i primi uomini della storia del mondo, modellandoli con la creta. Bickford, nell'incipit del film, novello Prometeo contemporaneo entra nel suo fantasmagorico mondo, attraverso un giardino modellato nella plastilina, dove la terra e la materia pulsano vitalità e letteralmente crea personaggi dalla creta instillandogli la scintilla vitale...da questi personaggi origineranno altri favolosi personaggi, dando così vita al mito della creazione. La complicatissima ripresa d'apertura è sbalorditiva e si compone di otto sequenze consecutive, ognuna della durata di una manciata di secondi, nelle quali un numero crescente di personaggi in plastilina appare saltando fuori dal terreno del giardino. Per ottenere questo magma creativo Bickford ha scolpito attentamente ogni personaggio in ciascuno degli stadi della metamorfosi, a partire da microscopiche creature in plastilina per arrivare a personaggi a grandezza naturale. Per ognuna delle otto sequenze citate, Bickford ha creato non meno di 24 scenari, ognuno composto da numerosi personaggi (da sedici a oltre il centinaio per alcuni scenari) in costante progressione dimensionale e dinamica. Il film "Prometheus' Garden" è da poche settimane disponibile in DVD grazie all'encomiabile lavoro di Brett Ingram, ex ingegnere della Nasa nell'ambito del progetto Space Shuttle, che nel 1990 ha scambiato il suo palmare per una telecamera digitale e da allora è diventato un avventuroso documentarista alla ricerca di storie ai confini della realtà.

Nel 2004 Brett Ingram ha girato tra l'altro "Monster Road", struggente e imperdibile documentario su Bruce Bickford, la sua famiglia e la sua arte (il filmato a fine post ne è un estratto).

Bruce Bickford è un'artista insolito nel mondo contemporaneo: pensatore originale e fuori dalle logiche consumistiche e iconoclasta per vocazione.

Il suo psichedelico lavoro, volto ad indagare in maniera profonda le interconnessioni esistenti tra materia ed energia, merita profonda attenzione: <http://www.brucebickford.com>.





TRAMA

Enrichetta (Maria Grazia Buccella), "ruspante" contadina di Copparola Di Sotto, decide di entrare nel mondo dell'avanspettacolo per seguire il fascinioso guitto Silver Boy (Carlo Giuffrè), "l'ultimo difensore della canzone melodica". Con i consigli del suo pigmalione, la ragazza si trasforma nella procace bomba sexy Erica, ma ciò scatena le ire di Marisa Do Sol (Mariangela Melato), una finta danzatrice spagnola che vede in pericolo il suo ruolo di prima donna sulla scena, e soprattutto nel cuore di Silver Boy. Creduta da quest'ultimo donna di dubbia moralità, Erica trova rifugio alla corte di Farfarello (Luciano Salce), un vecchio capocomico che inizialmente la rilancia con il nome di Erica Rikk, e poi arriva ad affidarle il posto di sua moglie, l'anziana soubrette Pola Prima (Franca Valeri). Tutto sembra evolvere per il meglio ma una nuova serie di equivoci, tradimenti e scherzi del destino faranno finalmente capire ad Enrichetta quale dovrà essere il suo posto sul palcoscenico della vita.

RECENSIONE

Uno dei film più sottovalutati del cinema di genere italiano, ma anche pellicola di culto per tutti gli estimatori dell'indimenticato Luciano Salce. La scelta di utilizzare come setting di una storia il mondo della Rivista o dell'Avanspettacolo, cioè quella forma di intrattenimento derivata dal varietà che dagli anni quaranta anticipava nei cinematografi la proiezione di un film, era stata già stata anticipata nel 1950 da Monicelli (*Vita da Cani*) e dalla coppia Fellini-Lattuada (*Luci del Varietà*), poi, dopo poco più di vent'anni, anche Sordi ha ripreso l'argomento dirigendo se stesso e la Vitti nell'ambizioso *Polvere di Stelle*, ma tra tutte queste apprezzabili opere, il ritratto fornito da Salce resta senz'altro quello più compiuto. Il suo film non si esaurisce con una semplice rappresentazione nostalgica, e pur recuperando il tono del repertorio originale con scrupoloso spirito filologico ("Cesare cosa oggi la tua cavalla? Eh, Oggi è nervosa perché gli hanno rotto la biga"), il regista dimostra che non vuole prendersi troppo sul serio e per questo lo sguardo sui personaggi non è mai compiaciuto o eccessivamente indulgente. Eppure per lui non deve essere stato facile, perché ogni membro della "compagnia" ha saputo fornire un'interpretazione assolutamente al di sopra i personali standard. Se per Giuffrè,

la Melato e la Valeri si può parlare di eccellenti conferme, non è certo così per la Buccella che trova qui il ruolo della sua vita. Morbida, ingenua e stucchevolmente romantica, Maria Grazia Buccella sta al personaggio di Erica Rikk, come Vivien Leigh sta a quello di Rossella O'Hara. Davvero un peccato che nel proseguo della sua carriera l'attrice non abbia saputo trovare parti così azzeccate e si sia inevitabilmente persa.

Piccola ma centrata anche la prova di un giovane e scatenato Pippo Franco nei panni di Danilo, il coreografo gay, e non male lo stesso Salce nel ruolo di Farfarello, il capocomico altezzoso che non si preoccupa di svelare la propria vera natura cialtronesca, attraverso continui e imbarazzantissimi inciampi lessicali ("Mi tolga un dubbio atletico", "Io e lui come genere siamo completamente agli antilopi"). Chissà se il film avrebbe goduto di maggiore visibilità se ad interpretare l'antagonista di Silver Boy ci fosse stato Ugo Tognazzi, come doveva essere in un primo momento. Dare una risposta a questa domanda è impossibile ma intanto possiamo riflettere su quello che sostiene Iaia Fiastrì nell'intervista che troviamo tra gli extra del dvd: tanti buoni attori fanno un buon film ma non necessariamente incassi al botteghino, e *Basta Guardarla* ha purtroppo confermato la regola.

Tutti straordinari i numeri musicali che mettono in moto ogni svolta narrativa presente della storia; da *Tre rose* al *Coccoroccò*, ma anche *Piramidal* che canta la Valeri parodiando l'indimenticabile regina della rivista Wanda Osiris, difficile dire in quale canzone il duo Pisano-Fiastrì è riuscito a tirare fuori il meglio dalle proprie corde.

Gustosa anche la trovata di utilizzare, nei momenti più carichi di tensione emotiva, dei fermi immagine in cui appaiono frasi di sicuro effetto tragicomico come "Dal dolore nasce spesso la gioia" oppure "Destino beffardo, quando cesserai di colpirla?".

Salce tornerà ad occuparsi di avanspettacolo quando, un decennio più tardi, realizzerà con Lino Banfi *Vieni avanti Cretino*, film in larga parte strutturato su gags che l'attore pugliese aveva in repertorio quando, durante la dura gavetta, si era ritrovato a calcare i palcoscenici dei più polverosi e scalcinati teatri di provincia.

LA CRITICA UFFICIALE

"Scritta da Iaia Fiastrì, Steno e Salce, un'esile parodia del mondo dell'avanspettacolo. Con qualche caduta sentimentale di troppo."

Voto: *1/2

IL MEREGHETTI

"Capolavoro di Salce e punta massima dei suoi protagonisti, Carlo Giuffrè e Maria Grazia Buccella. "Il miglior film sull'avanspettacolo, appena guastato da un ricordo del Risi peggiore (*Straziarmi ma di baci saziarmi*)" (Giovanni Buttafava, *Il patologo*). Lo spunto è proprio quello di sfruttare il successo della commedia popolare alla *Straziarmi ma di baci saziarmi* di Dino Risi. Ma il film va presto oltre, mostrandoci uno spaccato commosso e scatenato della vita delle piccole compagnie di avanspettacolo come raramente si è fatto. (...) Salce mette in piedi dei numeri fantastici di basso varietà con la Valeri di grande competenza e volgarità (il "tram" con la canzoncina "che piacere, che piacere che si prova nel... sedere" o "Via col...razzo", ecc.), in un tripudio di battute, doppi sensi. Loredana Berté e Pippo Franco alle prime armi offrono una giusta cornice. Magnifico."

STRACULT di Marco Giusti

BASTA GUARDARLA

Regia: Luciano Salce; Sceneggiatura: Jaja Fiastrì (soggetto e sceneggiatura), Luciano Salce (soggetto e sceneggiatura), Steno (soggetto e sceneggiatura); Interpreti: Carlo Giuffrè, Maria Grazia Buccella, Luciano Salce, Mariangela Melato, Pippo Franco, Franca Valeri; Fotografia: Aiace Parolin; Musiche: Franco Pisano; Produzione: Fair; Anno: 1970; Durata: 94'



Ascoltate la puntata del Podcast di *Tre Rose* dedicata a *Basta guardarla*, curata da Francesco Moriconi con la collaborazione del critico Francesco Troiano:

<http://trerose.blogspot.com/2007/08/basta-guardarla.html>

DEATH PROOF

di Emanuele Palomba

Quando una melodia ricorda, per qualche strofa o accordo, un'opera precedente, si è sempre pronti a gridare al plagio; se un romanzo riprende letteralmente frasi e periodi di un altro scritto, scattano le denunce; nel cinema invece – e questo è un altro degli aspetti che ci fanno amare la settima arte – è possibile rivivere sequenze più o meno memorabili del passato in nuove pellicole, citazioni a volta involontarie, più spesso esplicite, difficilmente "in mala fede", piccole chicche riservate ai *cinemaniaci* attenti.

Il tanto discusso (e amato) **Quentin Tarantino** è sicuramente il regista che tra quelli dell'ultima generazione ha saputo coltivare una passione per il cinema – anche quello meno "nobile" – a tratti maniacale. Il cineasta americano è una sorta di *autistico della celluloido* (perdonerete la definizione), che spesso si ritrova a proporre nei suoi film frammenti e sensazioni tratte da opere precedenti, senza neanche volerle citare coscientemente. Attraverso le migliaia di pellicole che ha divorato sin da giovane, Tarantino ha interiorizzato una inarrivabile quantità di immagini e situazioni, prese sia da capolavori acclamatissimi che da più beceri film di genere – è ben nota la sua passione per i cosiddetti *B-movies*.

Nel Cinema di Tarantino spesso scoviamo citazioni che è facile considerare "spontanee", senza tortuose ricerche o *paraculistiche* intenzioni; ne è perfetto esempio il suo ultimo lavoro, **Death Proof**, esplicito e godibilissimo omaggio ai film di genere meno "nobili" (americani e non).

Tra le tante citazioni è possibile selezionarne alcune, paradigmatiche riguardo il concetto di omaggio tout-court, in cui Tarantino utilizza finanche la colonna sonora di quelle opere originali per sottolineare immagini di un simile contesto – ci limiteremo principalmente alle citazioni che riguardano il cinema italiano, dall'alto della consueta e mirabile ignoranza.

L'uccello dalle piume di cristallo (Dario Argento, 1970)

L'opera prima da solista alla regia di **Dario Argento** si apre con una sequenza, magnificamente supportata dal tema musicale presente in tutto il film (*Violenza Inattesa*, di **Ennio Morricone**), in cui ci vengono mostrati una serie di "scatti" che l'inevitabile maniaco ruba alla sua prossima vittima.

Allo stesso modo, nel secondo "episodio" di *Death Proof*, Tarantino ci mostra la soggettiva di **Russell** che scatta alcune foto alle tre ragazze che si appresta a terrorizzare (ma mica tanto), e utilizza oltre alla medesima colonna sonora di Morricone, anche un espediente stilistico molto simile. Il sapiente uso di sfocatura e riquadri del regista americano



ricorda infatti da vicino quello più spartano ma ugualmente efficace di Argento, che si limita a circondare l'immagine con segni che ricordano quelli che è possibile vedere attraverso l'obiettivo di una macchina fotografica.

La citazione è insomma integrale, musica più immagini; e sicuramente non casuale.

Italia a mano armata (Franco Martinelli, 1976)



In tutto il già citato secondo episodio di *Death Proof* sono evidenti citazioni sparse di molti poliziotteschi italiani (**Di Leo, Lenzi** e compagnia cantante); in particolare è sembrata evidente questa relativa al film di Martinelli, che come nel caso precedente è rafforzata dall'utilizzo della stessa colonna sonora d'annata (*Italia a mano armata*, di **Franco Micalizzi**). Nella sequenza dell'inseguimento, in cui Russell è continuamente tamponato dal gruppo di terribili stunt-women, il main theme di Micalizzi fa irruzione proprio nel momento in cui la macchina "a prova di morte" di Stuntman Mike viene costretta a compiere un enorme salto verso la vicina e affollatissima highway; questa sequenza ricorda da vicino quella in cui è **Maurizio Merli** a saltare nel vuoto a bordo della sua mitica Alfa della polizia, proprio accompagnato dallo stesso ritmatissimo contrappunto musicale.

Blow Out (Brian De Palma, 1981)

Stavolta la citazione è solo "musicale": Tarantino utilizza come sottofondo allo scambio di romantici messaggi la melodia del grande **Pino Donaggio** (*Sally and Jack*), che **De Palma** scelse per sottolineare il tragico finale del suo *Blow Out*. In comune c'è l'atmosfera, allo stesso tempo romantica ed un po' malinconica.





Vanishing Point - Punto Zero (Richard G. Sarafian, 1971)

L'ultimo esempio è quello più esplicito, in quanto la pellicola di Sarafian è spesso citata all'interno del secondo episodio di *Death Proof*; in particolare grazie al *guest starring* della storica **70's Dodge Challenger**, maniacalmente ricercata da **Zoe Bell** e compagne. Tutta la seconda parte del film di Tarantino è direttamente ispirata alle pellicole australiane degli anni '70-'80, che erano contraddistinte dalla immancabile presenza di una lunghissima sequenza d'azione in cui era protagonista un inseguimento d'auto. Al contrario dei film americani di simile genere dello stesso periodo, quelli australiani – come pontificato dallo stesso Tarantino – erano caratterizzati da sequenze d'inseguimenti in cui lo "scenario" risultava solo un semplice e dimenticabile supporto per le scene: tutta l'attenzione era dedicata alle auto, agli scontri, alla velocità. Anche per questo il geniale Quentin ha scelto le pellicole *aussie* come modello di riferimento per quella che avrebbe dovuto essere «la migliore sequenza di inseguimento d'ogni tempo, o perlomeno una delle prime tre...». Il risultato è eccezionale.

Abbiamo proposto solo alcune tra le numerosissime citazioni (più o meno esplicite) che Tarantino ci ha regalato nel suo ultimo capolavoro, ma è giusto chiudere segnalando anche due esempi di genio "inedito", due sequenze in cui il cineasta americano ci dimostra tutta la sua abilità.

Ovviamente, non potevamo esimerci dal citare il perfetto piano sequenza di 9 minuti durante il quale Tarantino gira attorno alla tavola del *diner* quasi "spiando" i discorsi delle quattro ragazze. Un sapiente lavoro di zoom e movimenti di camera



permette di mostrare tutto il lungo e verbosissimo dialogo senza mai rendere la sequenza stuccosa o ripetitiva.

In omaggio allo stile *fiuttrash* di tutto il "progetto Grindhouse", ecco poi la sequenza dell'accesso diverbio tra le due stuntwomen. Tarantino sceglie una inquadratura virtualmente "impossibile", in cui tenere a fuoco le due ragazze, distanti tra loro. Con un occhio un po' più attento si può notare come in effetti la scena sia un "collage": nella parte centrale è evidente una spalla, fuori fuoco e non allineata...

Perdonateci se continueremo a definire *eretici*, quelli che odiano Tarantino, o lo considerano un regista "banale". Davvero nulla di più falso può essere detto...



Tarantino, crediamo inevitabilmente, è il regista del quale con più scioltezza ci troviamo a 'dire'; probabilmente è una questione anagrafica, senz'altro una conseguenza del fatto che lo abbiamo visto crescere letteralmente "davanti ai nostri occhi".



L'etologia tarantiniana è rintracciabile sui seguenti numeri di Rapporto Confidenziale:



Death Proof di Roberto Rippa
[p. 14, numerouno, dicembre 2007]



Grindhouse - A prova di morte
di Alessio Galbati
[p. 15, numerouno, dicembre 2007]



Punto zero di Alberto Moravia
[p. 15, numerouno, dicembre 2007]



L'Angelo della vendetta: un combattimento ad armi pari
di Costanza Baldini
[p.19-20, numerodue, gennaio 2008]



Il primo film di Quentin Tarantino!
di Alessio Galbati
[p.29, numerodue, gennaio 2008]



Black Box: gli spazi del cinema

di Lucrezia Cippitelli



La versione inglese di questo testo è stata pubblicata sul libro ideato dall'artista belga Boris Debackere e curato insieme ad Arie Altena "The cinematic experience" per Sonic Acts XII, in cui i testi di nove autori e dieci interviste, riflettono sul cinema, sulla sua essenza e le sue modalità di produzione.



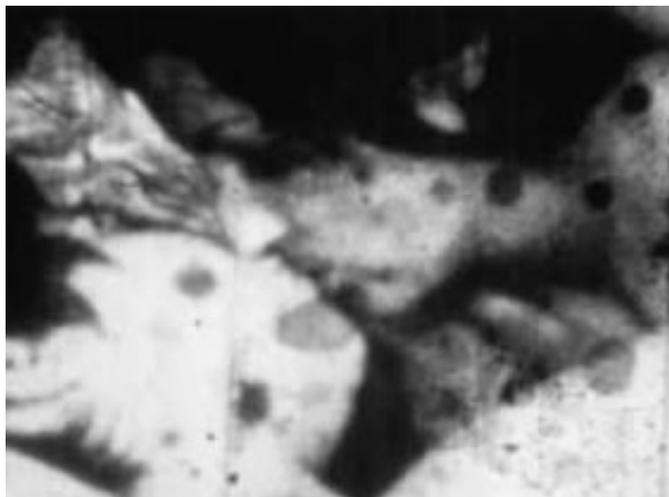
Il cinema non narrativo, non hollywoodiano, non commercializzato è al centro delle riflessioni di teorici, artisti e critici che cercano di focalizzarsi sul tema centrale dell'esperienza per indagare quali sono le strade che il cinema ha percorso e sta percorrendo, quali sono gli strumenti di cui si dota, attraverso quali meccanismi (fisici, sensoriali, psicologici) coinvolge lo spettatore. Il libro è il risultato di una ricerca condotta nell'ambito dell'accademia Sint Lukas di Bruxelles (dove Debackere insegna), di due conferenze (la prima tenutasi al Vooruit di Gent durante il festival "Almost Cinema" e la seconda a Bruxelles durante l'ultima edizione del Festival Cimatix) e di Sonic Acts, che per una coincidenza di interessi quest'anno ha deciso di lavorare sul concetto di cinema ed ha per questo coinvolto nel suo programma la pubblicazione del libro.

Che cosa è cambiato nella fruizione delle immagini in movimento da quando abbiamo a che fare con webcams, telecamere di video sorveglianza, video blogs e web-communities come YouTube, dispositivi portatili che diventano piccoli cinema personali e schermi domestici sempre più sofisticati che portano il cinema dentro casa? Cosa ci aspettiamo quando andiamo al cinema per assistere a un film in cui la narrazione di fatti è funzionale alla proiezione di effetti speciali in cui i sensi stessi del pubblico entrano a far parte del film? E quando invece ci ritroviamo davanti a una proiezione o a un'installazione video in una grande mostra periodica internazionale di arte contemporanea come la Documenta di Kassel o la Biennale di Venezia? Possiamo parlare di cinema quando ci ritroviamo immersi in una performance Audio/Video? Cosa rende la fruizione di una narrazione audiovisiva (oggettiva o non oggettiva) un'esperienza cinematografica? In che genere di ambientazione il Cinema si interseca con le arti visive? Queste domande invitano tutte a riflettere sul Cinema e la sua collocazione: spazi di display, screening ed esibizione. Una chiave di lettura che mettendo al centro della sua analisi la fruizione, porta ad osservare una deriva di due entità diverse: il Cinema da una parte, e con esso l'industria cinematografica che lo sostiene; le Arti Visive dall'altra, e con esse il sistema dell'Arte Contemporanea in cui queste vengono esibite, vendute e messe in mostra. L'ambiente, come involucro che contiene le immagini in movimento ma anche come spazio della percezione dello spettatore/osservatore, è il punto in comune di queste due derive.

Avanguardie e Neoavanguardia

La ricerca volta a un'approssimazione sempre più radicale al coinvolgimento dello spettatore all'interno dell'opera risale però alle Avanguardie Storiche. Dallo "Spazio Proun" costruttivista di El Lissitzkij, presentato nel 1923 all'Esposizione Universale di Berlino, in cui l'opera si fa ambiente interamente progettato dall'artista, al "Merzbau" di Schwitters, l'opera assemblaggio in perenne evoluzione realizzata nella casa stessa dell'artista di Hannover. Negli stessi anni le ricerche ed i progetti di Gropius nel Bauhaus e del regista Erwin Piscator portano all'immaginazione del "Total Theater" (1927), una macchina narrativa che coniugasse il teatro con l'utopia dell'Arte Totale, in cui lo spettatore venisse coinvolto in un ambiente stimolante a 360 gradi. Sempre nel Bauhaus, Laszlo Moholy-Nagy, che aveva collaborato anche come scenografo ai progetti di Erwin Piscator, intraprende le sue ricerche nell'ambito della fotografia e poi del cinema, per poi teorizzare l'unione delle arti in un ambiente totale grazie alle nuove tecnologie sceniche per immagini, suono e movimento. Nei suoi testi teorici, l'artista ungherese studia le relazioni tra gli elementi sonori e quelli grafici soprattutto nell'ambito del cinema astratto: in "Produktion Reproduktion" pubblicato sulla rivista modernista





"De Stijl", parla della possibilità per i registi cinematografici di registrare il proprio suono per i film (usando la tecnologia – per i tempi nuova – degli LP), eliminando così la dipendenza dagli esecutori dal vivo; nei primi anni Trenta si dedica alla produzione di film astratti come "Lichtspiel schwarz – weiss – grau" (1930) e "Tonendes ABC" (1932), in cui si serve delle sperimentazioni di Pfenninger sul suono sintetico , sulla strada della ricerca di un " nuovo alfabeto musicale". A partire dagli anni Venti Moholy-Nagy sperimenta anche nuove tecniche di riproduzione audio/visiva, teorizzando le potenzialità del "Cinema Simultaneo" o del "Policinema" con la progettazione di schermi speciali che consentissero la proiezione simultanea o intrecciata di più narrazioni, o la creazione di uno schermo stereiforme che consenta una maggiore immersione dello spettatore .

Parallele alle ricerche spaziali di Nagy, vanno ricordati i progetti di proiezione del regista francese Abel Gance, che per il suo "Napoleon" (1926) sperimenta la "Polyvision", la proiezione cioè su tre schermi giustapposti, messa a punto insieme al suo direttore della fotografia Debrie, che allargava la percezione e permetteva una narrazione non lineare ma multisensoriale del film.

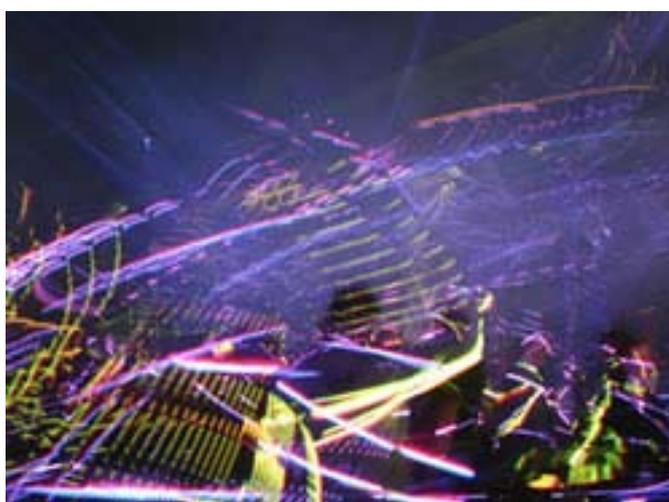
La ricerche e sperimentazioni sul coinvolgimento totale dello spettatore continuano ed evolversi specialmente nel Secondo Dopoguerra, in ambito strettamente legato alle arti visive ma anche nel contesto del Cinema più tradizionale. Nel 1946 l'artista italiano Lucio Fontana firma a Buenos Aires il "Manifesto Blanco": "Abandonamos la pratica e las formas de arte conocidas y abordamos el desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y espacio [...] Color, el elemento del espacio, sonido, el elemento del tiempo, y el movimiento que se desarrolla en el tiempo y el espacio, son las formas fundamentales del arte nuevo, que contiene las cuatro dimensiones de la existencia". L'arte dell'uomo contemporaneo è basata sulle dimensioni della sua esistenza – dice Fontana - in cui su spazio e tempo hanno un ruolo predominante. Lo "Spazialismo", di cui l'artista italiano firmerà un manifesto l'anno successivo, implica il coinvolgimento dell'essere umano in una struttura che propone immagini, movimento, suono e tempo. Nel 1949 l' "Ambiente Spaziale" è la rappresentazione fisica di questa ipotesi. Fontana lascia pittura e scultura per costruire un ambiente: un Black Box in cui la presenza di luci al neon ed elementi dipinti con pittura fosforescente aprono all'osservatore la percezione dello Spazio e di una diversa Dimensione, che oggi potremmo definire virtuale, non fisica cioè ma realizzata nella percezione e nell'esperienza dell'osservatore.



La ricerca di Fontana inaugura alcuni decenni di sperimentazioni radicali in cui gli artisti coinvolgono costantemente la percezione dello spettatore attraverso lo studio scientifico della percezione sensoriale umana, l'uso delle tecnologie e la progettazione di spazi riempiti di movimento, tempo, spazio. Dagli anni Cinquanta l'Arte Cinetica e Programmata attraversa le ricerche avanguardiste europee attraverso la costruzione di ambienti in cui luci, immagini, illusioni ottiche, suoni, movimenti collaborano in sinestesia per interagire con l'osservatore ed alterarne la percezione: una sorta di narrazione cinematografica astratta tridimensionale, che ha significato solo all'interno dello spazio per la quale è progettata. GRAV a Parigi, i Gruppi T ed Enne, Vasarely e Julio Le Parc fanno parte di questa avanguardia che usa le macchine per la produzione estetica e che avrà il suo culmine e la sua decadenza negli anni Sessanta, quando negli Stati Uniti sarà commercializzata e prodotta come Optical Art per poi essere poco a poco offuscata dal successo commerciale della Pop Art (e quindi il ritorno alla produzione del manufatto artistico vendibile: non ambienti ma pittura, scultura, oggetti).



Parallele alle ricerche Cinetiche e Programmate, il Cinema Sperimentale porta avanti proprio in quegli stessi anni una decostruzione interna del suo significato, che apre poi le porte alle ricerche della videoarte. A Parigi il cinema Lettrista inaugura questo processo immaginando una differente impostazione ambientale in cui il cinema venga fruito. Il poeta, critico, artista e tuttologo Isidore Isou, padre del Lettrismo, nel 1950 firma un film intitolato " Traité de bave et d'éternité ", in cui decostruisce la narrazione oggettiva, usa il montaggio



discrepanza e punta sulla centralità del suono e della sua esperienza percettiva. Qualche anno dopo con "Le film est déjà commencé?", Maurice Lamaitre distrugge lo schermo convenzionale e la bidimensionalità del Cinema proiettando la pellicola sulle pareti laterali, sul soffitto, sul corpo degli spettatori, trasformando il cinema in una performance alla quale partecipano anche attori nascosti tra il pubblico. Ancora una volta è l'ambiente della proiezione ad essere messo in causa, secondo una modalità che porterà negli anni successivi Lamaitre a mettere a punto quello che chiama "Sincinema" (con il film "Un soir ai cinéma" del 1962) in cui lo schermo era riempito di oggetti e la proiezione era accompagnata dall'installazione di uno schermo televisivo nel centro della sala e di una serie di proiezioni di diapositive sul soffitto e sulle pareti.

Le esperienze successive del cinema Lettrista puntano alla destrutturazione della sala cinematografica e della costruzione narrativa del cinema commerciale basata sulla sopravvalutazione delle immagini rispetto al suono: la vera esperienza cinematografica passa, secondo Isou, sul coinvolgimento dello spettatore e di tutti i suoi sensi. Negli anni successivi il cinema Situazionista di Gil J. Wolman e Guy-Ernest Debord evidenzia l'aspirazione al superamento dell'arte cinematografica: in "Anti-concept" (presentato al Festival di Cannes nel 1952) una sola immagine - un cerchio bianco realizzato a mano sulla pellicola - e un'alternanza di bianchi e neri sono proiettati su uno schermo sferico mentre scorre una colonna sonora composta di frasi spezzate e poemi lettristi: ogni elemento di rappresentazione è azzerato, e del cinema si esibiscono la durata e lo spazio in cui è proiettato.

La Videoarte e lo sviluppo delle ricerche in ambito artistico più prettamente focalizzate nella produzione audiovisuale portano artisti e producers a interrogarsi sugli spazi e le modalità di display dei loro lavori. A differenza delle avanguardie degli anni precedenti però, non si punta a decostruire il linguaggio cinematografico (come i Lettristi ed i Situazionisti) o a lavorare alla costruzione di ambienti sensibili in cui lo spettatore non è solo osservatore passivo, ma elemento attivo e centrale del gioco percettivo dell'opera (Arte Cinetica e Programmata), ma piuttosto a ragionare sulla natura del cinema e sulla possibilità di fruirlo al meglio.

Questo il nucleo della ricerca realizzata nella costruzione, nel 1970, dell' "Invisible Cinema", una sala cinematografica disegnata a New York a dal film-maker austriaco Peter Kubelka e costruita nella sede dell' Anthology Film Archives, centro di ricerca e diffusione sul cinema sperimentale e di avanguardia che ha iniziato ad operare a New York a partire dagli anni Sessanta con il coordinamento di Jonas Mekas. Secondo Kubelka, la qualità del film non dipende solo dalla qualità di pellicola, cineprese e proiettori, ma anche dalla sala in cui il Cinema è proiettato, che dovrebbe essere una macchina perfetta disegnata per guardare films. Il "Cinema Invisible" era quindi la sala cinematografica perfetta, in cui lo spettatore si trovava coinvolto solo nello schermo, senza altri tipi di distrazioni esterne allo svolgimento della pellicola. Uno spazio in cui i sensi umani venivano tutti concentrati nel film ed in cui input esterni erano totalmente cancellati. Costruito con arredi neri, materiali neri insonorizzanti, sedili neri in cui ogni spettatore era diviso con un pannello nero dal suo vicino ed in cui non ci fossero riflessi o altre luci che avrebbero distratto la concentrazione dello spettatore, l'ambiente dell' Invisible Cinema diventa quindi lo spazio in cui realizzare un'esperienza sensoriale completamente rivolta alle immagini in movimento ed al suono. In altre parole, il Black Box perfetto.

Cinema e Installazioni

Da grandi contenitori suddivisi in white cubes, gli spazi dedicati all'arte si stanno evolvendo in serie di black boxes pronti all'installazione di progetti video, cinema e new media art. Basta osservare le principali esibizioni internazionali di arte contemporanea che sembrano quasi esclusivamente dedicate all'esibizione di progetti video a discapito di media più tradizionali come pittura o scultura. L'esempio probabilmente più calzante è la penultima Documenta di Kassel curata nel 2002 da Okwui Enwezor, che da un punto di vista prettamente curatoriale ed installativo è anche ricordata come la "600-hour Documenta" a causa dell'imponente presenza di progetti audiovisivi e cinematografici. La presenza di videoinstallazioni, film, video, documentari, documentazioni era evidente a tal punto che il dibattito critico internazionale si è focalizzato più che sulla natura dei lavori presentati, sulla scelta di proporre tali progetti all'interno di una rassegna di arte contemporanea e sull'opportunità di definirli "Arte Contemporanea". In una recensione postata su "Nettime" nel giugno 2002, Lev Manovic commenta ironicamente che aggirandosi per le sale espositive della Documenta XI aveva l'impressione di vagare per un multisala per artisti con la A maiuscola che presentavano "videoinstallazioni", il cui format standardizzato consisteva in una proiezione in una piccola stanza.

A differenza del cinema commerciale vero, ed a causa dello statuto di "serious art" della Documenta, gli screenings non erano provvisti di Dolby Surround, le sedie erano scomode e non si poteva entrare con una coca cola in mano - dice Manovich in maniera grossolanamente provocatoria. Estremizzazione più che pertinente se si pensa al limite oggettivo di presentare progetti di cinema sperimentale negli spazi dedicati all'arte contemporanea sprovvisti di mezzi adeguati a un'installazione ottimale e anche - e questo va ricordato a discapito dei curatori - sprovvisti anche di una lungimiranza ed attenzione a questioni più puramente concrete (tecnologiche ed installative ma anche di mera comodità nella fruizione da parte degli spettatori).

La crescente partecipazione di film-makers e video-producers all'interno del contesto dell'Arte Contemporanea è un altro elemento da considerare, riflettendo sul fatto che forse il filmmaker che agisce nel mondo dell'arte possiede una libertà espressiva e procedurale estranea al sistema Cinematografico

tradizionale. La lista potrebbe essere infinita. Pensiamo ad esempio all'artista finlandese Eija Liisa Astila, che nella sua installazione "The House", presentata alla già ricordata Documenta XI di Kassel, propone tre screenings giustapposti che formano una sala sensibile dove lo spettatore può seguire al contempo le azioni della protagonista del video, la sua e l'ambiente della sua casa lasciato vuoto. Le installazioni - sempre perfette - di Steve McQueen, dal video "Caribs Leap / Western Deep" (2002), presentato alla Documenta XI e reinstallato in maniera ineccepibile durante la personale dell'artista presso la Fondazione Prada di Milano (dicembre 2005), in cui la narrazione documentaristica lascia lo spazio a una costruzione in cui lo spettatore si sente fisicamente partecipe del viaggio nelle viscere della terra insieme ai minatori Sud Africani. Che l'artista britannico abbia una tensione verso la costruzione di ambienti lo dimostrano la natura sempre diversa e cinematografica delle sue video installazioni, ma in particolare dall'installazione "Pursuit", del 2005. Una stanza completamente privata di illuminazione che lascia intravedere solo delle luci fioche proiettate da un video installato al centro della sala e riflesso dagli specchi che ricoprono tutte le pareti: lo spettatore accede e perde qualsiasi coscienza spaziale per lasciarsi andare a un'esperienza di spaesamento fisico quasi onirica. L'artista svizzera Pipilotti Rist costruisce a partire dagli anni Novanta installazioni Audio/Video in cui l'ambiente gioca un ruolo centrale. Nel 1995 posiziona uno schermo nell'angolo di una stanza per guidare lo spettatore all'interno della sua video installazione "Sip my Ocean".

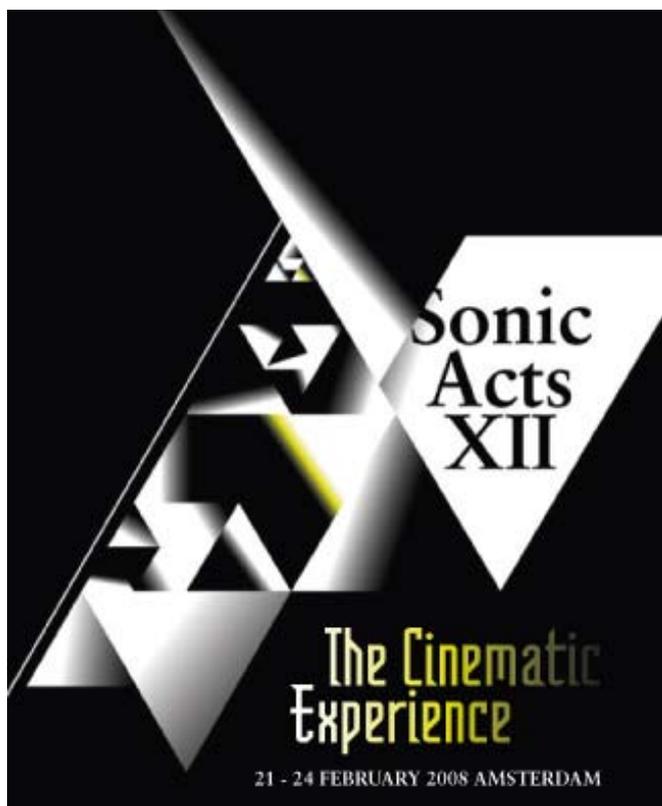
Nel 2005 partecipa alla Biennale di Venezia con una videinstallazione dentro la chiesa di San Stae: lo spettatore entra nella chiesa buia, deve togliersi le scarpe e sdraiarsi su materassi predisposti sul pavimento per immergersi nel video "Homo Sapiens Sapiens" che ricopre interamente il soffitto della chiesa come se fosse una pittura in movimento ed essere sommerso dal suono che viene amplificato dall'architettura rinascimentale della chiesa. La "LSP - Laser Sound Performance" del media artista olandese Edwin Van der Heide (2005) si basa sulla composizione di segnali che abbiano una struttura sia musicale che visuale; questa combinazione viene realizzata connettendo suono e input visuali creati da raggi laser. Il punto centrale della performance consiste però non (solo) nella sinestesia, ma piuttosto nel cercare di dare una materialità spaziale, e quindi tridimensionale, ai segnali A/V trasmessi. LSP crea un ambiente di inputs audiovisivi che circondano lo spettatore: l'audio è nell'aria, il video non si risolve sullo schermo, ma nell'ambiente stesso grazie all'uso del laser che attraversa e si rifrange in uno spazio appositamente riempito di nebbia o fumo; lo spettatore è al contempo circondato da suoni e immagini.

Sembrerebbe quindi che proprio gli artisti mettono in crisi il modello del cinema narrativo oggettivo dell'industria commerciale cinematografica, proponendo nuove grammatiche di produzione e installazione. Il contesto delle Arti Visive si configurerebbe quindi come contesto in cui gli artisti possono realizzare le loro idee più radicali e ripensare e mettere in discussione il Cinema in stesso?

Black box come spazio dell'esperienza

Tutte le esperienze qui sopra brevemente accennate sono riconducibili a un fattore comune, che ha a che vedere con lo spazio della fruizione e con l'esperienza dello spettatore, vero e unico protagonista. E dagli studi di Psicologia Comportamentale ne giunge la conferma che sembra dare un senso a questa sinossi che ha tentato di congiungere Arte e Cinema ed esperienza: il termine Black Box si riferisce nel contesto della Neuropsicologia e degli studi del comportamento, a una parte della mente umana in cui gli stimoli esterni (ambientali) vengono veicolati per poi dare luogo alle risposte (comportamentali). Un'area neutra di ricezione degli stimoli esterni insomma, proprio come lo spazio cinematografico perfetto, in cui sperimentare sui propri sensi suono, immagini, tempo e movimento.

Articolo apparso sul numero 32 (marzo 2008) di DigiMag. <http://www.digicult.it/digimag/article.asp?id=1092>



The Cinematic Experience, Sonic Acts XII

Arie Altena & Boris Debackere (editors) / Sonic Acts Press, The Netherlands - printed matter: Book

On the occasion of the twelfth Sonic Acts festival, Boris Debackere and Arie Altena edited a multi-faceted book with nine essays and ten interviews dealing with various aspects of the cinematic experience. The book focuses as much on theories of the cinematic experience, as it does on the practice of artists working in the fields of cinema, contemporary media art and sound. It shows how artists develop their work and theories on the cinematic experience, using different technologies and materials, and offers a many-sided theoretical journey into the history, present and future of the magic we call cinema.

Essays: *Joost Rekveld* on the mechanization of the "magical sign"; *Arjen Mulder* on the reality effect of film and the extramedial; *Gerard Holthuis* on the art of chatter and the power of images; *Jan Schacher* and *Randy Jones* on Live Cinema; *Lucrezia Cippitelli* on the history of cinematic experiments in visual art; *Gregory Kurcewicz* on Structural Film; *Rob Vanderbeeken* on immersion; *Thomas Zummer* on cinema and memory.

Interviews with: Ernie Gehr, Kurt Hentschläger, Stephen O'Malley, Jan Peter E.R. Sonntag, Thomas Köner, Jürgen Reble, Frank Bretschneider, Simon Ruschmeyer, Tomas Rawlings & Ana Kronschnabl and Lev Manovich.

Sonic Acts XII
The Cinematic Experience
Arie Altena & Boris Debackere (editors)
Graphic Design by Femke Herregraven; www.zeropointproject.com
English text, illustrated
Published by Sonic Acts Press / Paradiso, Amsterdam, 2008

Edited in cooperation with Transmedia/St. Lukas Brussel, and the Cimatix Cinematic Experience conferences, curated by Boris Debackere.

Buy the book @
<http://www.sim-central.nl/detail.php?id=5757> (10€)



Venerdi 16 maggio 2008

Cs()a Il Molino

Viale Cassarate, 8 - Lugano (CH)

inizio proiezione ore 20.30



MALA RICORDI?

proiezione di 'Malamilano' documentario sulla malavita milanese
e videointervista con i protagonisti della 'rapina del secolo'

idea e realizzazione di
Luca Zioni

con la partecipazione di RapportoConfidenziale

www.malaricordi.com - info@malaricordi.com - tel. +39.347.84.48.477

“

Lo sviluppo della coscienza va da solo. Il che significa che quando qualcuno scopre qualcosa di importante, ad esempio nel campo dell'acustica, come un nuovo modo di formare e di ascoltare suoni, un nuovo modo di scoprire le forme individuali e le combinazioni di suono, è comunque un astratto, che non ha niente a che fare con un dato pubblico. Tanto che nemmeno il compositore stesso, che è così creativo, che ha una visione e che scopre le cose, è sorpreso da ciò che sta facendo. Così scopre un nuovo mondo, come succede nella scienza in generale: nella fisica, nella chimica, nell'astronomia. Il musicista può anche scoprire un nuovo mondo di suoni. Poi, alcuni amici iniziano a sentire quello che può sentire lui, quello che ha scoperto e poi questi pochi amici si moltiplicano, non solo nella stessa generazione, ma si determina un nuovo processo di sviluppo, molto lento, in base al quale influenzano gli altri e dicono cose come "Ehi, devi ascoltare questo, devi ascoltare quello, ti do un Cd o una cassetta". Quindi ci vogliono un po' di generazioni prima che le scoperte del nostro tempo si diffondano tra molte persone. Non ci dovrebbe preoccupare il numero delle persone che possono già capire o sentire ciò che sta succedendo. Lasciamo fare alla natura dell'evoluzione umana. L'uomo evolverà, passando dall'inconscio al conscio. Evolverà verso la scoperta, è curioso, l'uomo fondamentale è curioso. Questo è molto importante. Per cui non mi preoccuperei di quanto è grande il pubblico e di quanto lo puoi spingere a fare una cosa. Non ce n'è bisogno. Se qualcosa è eccezionale, troverà degli spiriti che, ad uno a uno, si interesseranno in quella cosa. E poi si moltiplicheranno da soli. ”

K a r l h e i n z S t o c k h a u s e n
 intervista a Qoob – 8 agosto 2007
http://it.qoob.tv/video/clip_view.asp?id=8045

L'eterno ritorno dell'immagine in movimento.

zerofeedback vd01

di Alessio Galbiati

«La costruzione manuale delle immagini che caratterizza il cinema digitale rappresenta un ritorno alle pratiche paleo-cinematografiche del XIX secolo, quando le immagini erano dipinte e animate a mano. All'inizio del Novecento, il cinema delega queste tecniche manuali all'animazione definendosi come mezzo espressivo basato sulla registrazione. Adesso che il cinema sta entrando nell'era digitale (c'è già dentro da un pezzo!, n.d.r.), queste tecniche stanno ridiventando abituali nel processo di realizzazione del film. Di conseguenza il cinema non si può distinguere nettamente dall'animazione. Non è più tecnologia mediale basata sull'indicizzazione delle immagini, ma piuttosto un sottogenere della pittura.»¹

Con la videoarte, in tutte le sue possibili declinazioni, l'immagine in movimento compie una traiettoria ontologica di ritorno alle tecniche del cinema delle origini, forse addirittura al pre-cinema dei vari Zoopraxiscope, Thaumatrope e Praxinoscope. Allo stesso tempo però la videoarte sviluppa il linguaggio cinematografico a noi più prossimo, quello del cinema narrativo, soprattutto in termini di amalgama degli effetti speciali applicati alla settima arte. Nei video artisti, nelle loro opere, è rintracciabile allo stesso tempo un movimento centrifugo e centripeto rispetto alla Storia del Cinema, che per evitare fraintendimenti sarebbe forse il caso di definire come 'Storia delle immagini in movimento'.

Zerofeedback vol.01 è un catalogo-campionamento dello stato della videoarte italiana che offre agli occhi dello spettatore/fruitori una visione di tredici elementi eterogenei legati fra loro dall'appartenenza ad un unico progetto complessivo.

Zerofeedback vol.01 è il primo dvd prodotto dall'omonima video netlabel italiana creata nel 2006 da Giovanni Artignano (in arte Selfish) con l'intenzione di produrre e distribuire videoclip, visual art e live video dalla forte valenza sperimentale ed artistica cercando di colmare un vuoto e di diventare col tempo un punto di riferimento per tutti i video artisti alla ricerca d'uno spazio d'espressione.

Il vol.01 prende forma grazie all'esigenza espressa dall'etichetta giapponese Dejine-rec di accompagnare una propria compilation composta da brani provenienti da artisti

di mezzo mondo (Olanda, Regno Unito, Germania, Canada ed ovviamente Giappone) con altrettanti videoclip. Sotto la supervisione artistica di Giovanni Artignano ha così preso forma un ricco catalogo di possibili modi di intendere la relazione fra suono ed immagini (in movimento) composto da 13 lavori diretti da videomaker italiani (fatta eccezione per il duo francese SI-Co).

Varietà

Se la colonna audio spazia da sonorità prossime all'elettronica, passando per l'abstract, l'hip-hop e tutta quella serie di neologismi conati per definire la musica generata in digitale, la colonna video registra una vasta gamma di tecniche proprie dell'audiovisivo contemporaneo. Dalla Computer Generated Imagery dei video realizzati da Blache, selfish, Zava e SI-Co, al looping di Maria Giulia Giorgiani, Influx e DevilSoap, il versante prossimo al live cinema - espressione tipica della pratica di vjing - è invece rappresentato dalle distorsioni di Umberto Nicoletti e dalla fisicità della visione di Besegher. Maria Luisa Crisponi e Matt.B allestiscono invece dei clip astratti fatti di immagini minimali e sfuggenti. Infine troviamo opere assai simili a ciò che comunemente definiamo come cortometraggi con tutta l'ambiguità del termine espressa dai lavori di rinomad ed Elisa Seravalli.

Questi autori di immagini in movimento possono essere definiti con una lunga sfilza di nomi² senza che l'ampia gamma tassonomica aiuti davvero a fare chiarezza sulla reale natura d'una attività artistica che con diffusa resistenza fatica ad esser letta nella sua storicità. È per questo che riteniamo opportuno nominare questi post-moderni direttori di lanterne magiche con il nome più semplice e dunque più chiaro: 'registi'.

«Nell'era dei computer, anche il cinema [...] diventa un codice. Eppure, mentre i nuovi media rafforzano le forme culturali e i linguaggi già esistenti, compreso quello del cinema, da un altro punto di vista aprono la strada a nuove definizioni. Gli elementi delle specifiche interfacce vengono separati dalle tipologie di dati a cui erano tradizionalmente connessi. Inoltre, possibilità culturali che in precedenza venivano emarginate, riacquistano oggi una centralità. [...] I nuovi media trasformano in "fonte aperta" l'intera cultura. Questa apertura di tecniche culturali, convenzioni, forme e concetti è in fondo l'effetto culturale più promettente della computerizzazione: la possibilità di vedere il mondo e l'essere umano in una prospettiva nuova con delle modalità che non erano disponibili all'"uomo con la macchina da presa".»³

note:

¹ Lev Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Ed. Olivares, Milano 2002 (ed. or. 2001), p. 363.

² Filmmaker, Videomaker, vj, Video Artista e chi più ne ha più ne metta...

³ Lev Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Ed. Olivares, Milano 2002 (ed. or. 2001), p. 408.

zerofeedback vol. 01

hello@zerofeedback.com > <http://www.zerofeedback.com> > <http://zerofeedback.wordpress.com>
http://www.myspace.com/zerofeedback_v1 > <http://www.dejine-rec.com>

TRACK-VIDEO-LIST:



01

video: MARIA GIULIA GIORGIANI (ITA) >>> music: **Authentic** (JPN) - Reckon Rap'll Eat Ya! feat. id Obelus and Oblio of Dreadnots >>> runtime: 4'49"

descrizione: Esseri umani con la testa di coniglio looppati in microazioni ossessive su d'un fondo neutro prorompono in un finale cupo rischiarato da una singola luce che illumina la scena con un'intermittenza sincronizzata alla colonna audio.

who: Maria Giulia Giorgiani >>> url: <http://www.myspace.com/mariagiulia>



02

video: DEVILSOAP (ITA) >>> music: **Hors Concours** (GER) - Gothenburg 2AM >>> runtime: 5'00"

descrizione: Un corpo femminile appare ad intermittenze su d'un fondale notturno illuminato prima da lampi, poi da un cielo stellato. Il corpo interagisce con immagini che sovrappongono alla sua sensuale fisicità segni iconici facilmente riconoscibili.

who: DavilSoap è Michele Santarsiere >>> url: <http://www.devilsoap.com/>



03

video: INFLUX (ITA) >>> music: **Toshee** (JPN) - Bat attack >>> runtime: 4'08"

descrizione: In questo video il suono coincide in maniera esatta con le immagini, quelle di un pugile cui ogni colpo sferrato corrisponde un sincopato suono della traccia composta dai giapponesi Toshee.

who: InFlux è Federico Fiori e Francesca Lenzi >>> url: <http://www.influx.it/>



04

video: RINOMAD (ITA) >>> music: **Asthmatic Astronaut** (UK) - Lord have mercy >>> runtime: 4'27"

descrizione: Una ragazza con la felpa rossa si aggira apatica per un bosco e dalla notte attorno a lei emergono due pupazzi che fra loro ingaggiano una lotta. Un'inafferrabile atmosfera minacciosa pervade questo clip dove più che una ricerca sulla sincronizzazione con l'audio si esplora il potenziale evocativo tipico della pratica cinematografica del cortometraggio.

who: rinomad è Rino Stefano Tagliaferro >url: <http://www.rinostefanotagliaferro.com/>



05

video: MARIA LUISA CRISPONI (ITA) >>> music: **Orchard Road** (NED) - 541 Orchard Road >>> runtime: 1'58"

descrizione: Il piatto gira ed una testina legge un vinile dando il via ad un flusso di immagini eteree perché sfuggenti e brevissime.

who: Maria Luisa Crisponi >>> url: <http://www.myspace.com/marilu00>



06

video: UMBERTO NICOLETTI (ITA) >>> music: **Cyclus** (NED) - Febegin >>> runtime: 2'47"

descrizione: Le immagini inizialmente inintelligibili disvelano con indizi progressivi la loro reale natura di provenienza pornografica. La tecnica utilizzata di taglio dell'immagine sull'asse verticale e di specchiamento della metà risultante crea un perturbante effetto di distorsione della figura umana, che risulta così deformata e mostruosa.

who: Umberto Nicoletti >>> url: <http://www.umbertonicoletti.com/>



07

video: BESEGHER (ITA) >>> music: **Savage Sound System** (UK) - intafadadubmix060305 >>> runtime: 3'25"

descrizione: Piedi con unghie smaltate di rosso sono il soggetto unico di questo videoclip, arti che divengono superfici sopra le quali proiettare immagini d'ogni tipo: dal cinema-vaudeville d'inizio secolo (scorso) a calde vedute naturali.

who: Besegher è Valentina Scotti >>> url: <http://www.besegher.com/>



08

video: MATT.B (ITA) >>> music: **H.honda** (JPN) - Surf >>> runtime: 3'51"

descrizione: Da destra verso sinistra si insinua (sfuggente) un paesaggio mutevole che pulsa al vibrare dei bassi del trip hop realizzato da Honda. Il paesaggio che si dispiega davanti agli occhi dello spettatore pare essere quello d'una tipica highway statunitense la cui linea dell'orizzonte è utilizzata dal regista come linea di raccordo fra un'immagine (statica) e la successiva.

who: Matt.B è Matteo Bava >>> url: <http://www.matteobava.com/>



09

video: ELISA SERAVALLI (ITA) >>> music: **Lone** (UK) - Pure white light >>> runtime: 4'42"

descrizione: Il video mette in scena, documentandole, due performance eseguite da una danzatrice-acrobata (Elena Buriani) su di una fune fatta di tessuto in due differenti location. La prima composta da un nero assoluto che fa risaltare la figura femminile nei suoi più piccoli movimenti, l'altra è invece un esterno, un bosco autunnale entro il quale il corpo si perde.

who: Elisa Seravalli >>> url: <http://www.elisaseravalli.com/>



10

video: BLANCHE (ITA) >>> music: **Sacre Noir** (UK) - A Mescaline Monologue >>> runtime: 4'16"

descrizione: Astrazione fatta di forme sottili e bidimensionali sovrapposte su più livelli, la cui sommatoria illude l'occhio dell'esistenza d'un possibile trattamento 3d delle immagini. La mescalina del titolo è resa dunque attraverso un'estetica proto-lesergica, testimoniata dalle scelte cromatiche molto 70's.

who: Blanche >>> url: <http://mynameisblanche.wordpress.com>



11

video: SELFISH (ITA) >>> music: **HELEC** (JPN) - Lock >>> runtime: 4'15"

descrizione: Rosso, nero, bianco e qualche minima sfumatura sono i soli colori utilizzati per seguire la musica di Helec. Nessuna narrazione, solo un'alternanza di colori, forme e suono la cui interpretazione, ma del resto anche la semplice lettura, non può essere altrimenti che personale e soggettiva.

who: Selfish è Giovanni Antignano >>> url: <http://www.selfish.it/>



12

video: ZAVA (ITA) >>> music: **Timmo** (JPN) - Ultimate freak >>> runtime: 5'23"

descrizione: Anche qui pura astrazione composta da una serie limitata di elementi geometrici complessi. Su di uno sfondo urbano cangiante la narrazione si smarrisce e l'indefinito prova a trovare forma.

who: Zava è Antonio Zavagli >>> url: <http://www.zava.biz/>



13

video: SL-CO (FRA) >>> music: **D.Soul the soulsamurai** (CAN) - Dont set your self on fire >>> runtime: 5'05"

descrizione: Questo videoclip, selezionato fra gli altri dall'importante rassegna svizzera *onedotzero*, è un ottimo esempio sull'attuale stato dell'arte digitale. Attraverso la Computer Generated Imagery il duo francese SI-Co gioca per contrasti con elementi naturali - come piante fiori ed insetti che strisciano, sbocciano, danzano e volano - e minacciosi ordigni assolutamente umani nascosti fra le illusioni.

who: SI-Co è Stéphane Rugeon e Ludovic Vernhet >>> url: <http://www.sl-co.net/>



La borghesia, classe di mezzo per eccellenza, laddove non ha agito da puntale adeguatamente alle insofferenze dell'intera società ha dovuto subire e accettare l'azione critica degli artisti. Benito Pérez Galdós, ad esempio, e Leopoldo Alas detto Clarín, instaurarono un dialogo le cui voci erano i loro romanzi per scuotere la borghesia spagnola di fine Ottocento, affinché questa si gravasse dell'onere e della responsabilità della crescita della Spagna. Un secolo dopo, Luis Bunuel, spagnolo adottato dal Messico, filma uno dei suoi lavori più emblematici e significativi: "L'angelo sterminatore", tratto dal lavoro teatrale "Los Naufragos" di José Bergamín.

Dopo una serata a teatro una famiglia dell'alta borghesia (spagnola o messicana) invita a cena alcuni ospiti, ma senza che alcun motivo venga esplicitato la servitù se ne va in tutta fretta, ad eccezione del maggiordomo - che, si sa, del personale è il più adiacente al buon modo borghese. Da quel momento si susseguono stravaganti eventi senza che nessuno dei presenti, almeno inizialmente, ne indaghi ragione. Dopo cena gli invitati si riuniscono nel salone e, ancor più inspiegabilmente, lì si accampano per la notte, e così faranno per i giorni successivi, in una paralisi d'animo che li porterà sull'orlo della disperazione, nel fetore, nell'aria malsana, nell'assenza di vivande.

Il film fagocita lo spettatore usandone gli interrogativi, e ponendolo quindi su un piano elevato rispetto all'apparente e volontaria cecità dei personaggi, tuttavia la complessa tessitura simbolistica non è accompagnata da inequivocabile chiave interpretativa, e la sterilità della domanda, propria dell'attore, si contagia magicamente allo spettatore risucchiandolo nel surreale. A voler decifrare il simbolo si direbbe dell'immobilismo borghese, qui oggetto di amaro scherno più che di caricatura, che del tutto privo di sangue induce gli uomini a intraprendere discussioni completamente estranee alla realtà, azioni senza senso, scollegate dalla più ovvia causa e dal più elementare fine. La borghesia, ammesso che questo siano i manipoli di attori che zoppicano nelle trame logiche sulla scena, è immobile perché sazia, svogliata perché assisa su d'un trono stabile, presunto, vischioso. Il terrore di abbandonare la sala in cui tutti ormai vivono è il terrore di chi non crede che a ciò che vede, che sente, come se il mondo e la realtà si fossero ridotti all'immediatamente sensibile (quell'unica stanza). E i singoli individui si riducono ad un futile bagaglio di exteriorità del tutto prive di coscienza: come non esistessero in quanto tali, in quanto individui. Come gregge. D'altronde siamo nel 1962, e il ribollito che emerse nel '68 non aveva certamente vincoli di calendario.

Ciò che sblocca è l'interpretazione del momento in cui l'ingranaggio si inceppato. È la recita, è il teatro: i personaggi riproducono fedelmente ciò che avevano fatto la prima sera, dopo cena, prima che l'amorfa paura li bloccasse in quella sala. Ma non c'è sortilegio né catarsi. È semplicemente il potere persuasivo della scena che sblocca la collettività. Tuttavia la sequenza conclusiva - un gruppo di fedeli, fra cui i medesimi borghesi di sopra, resta assieme anche ai preti nella chiesa con la stessa dinamica della precedente paralisi - finisce per insinuare che il disegno di Bunuel non si limita solo alla borghesia. Che inevitabilmente da lì si genera, ma che contagia né più né meno di quanto il film prenda lo spettatore (inspiegabilmente attratto dall'inspiegabile). D'altra parte fuori allo stesso palazzo in cui i borghesi erano a cena s'era già riunita una piccola folla di curiosi a malapena trattiene dalla polizia, e pur interrogandosi sul mistero nessuno agiva. Allora questo resta: la mancanza di azione. E un buon contorno di conformismo. Tanto che viene da pensare, sapendo l'anticlericalismo di Luis Bunuel, che l'angelo sterminatore sia più che un simbolo religioso sacrificato alla comprensione immediata del pubblico, un simbolo civile completamente figliato dalla classe borghese, ma che, a visione del regista, va a minacciare l'intera società. L'angelo sterminatore è il conformismo. E la mancanza d'azione, l'immobilismo, non sono conseguenze ma coincidono con lo sterminio, poiché è chiaro che la storia dell'essere umano è solo in virtù del movimento. Allora lo sterminio non è quanto promesso, ma quanto già accade.

We are the... Strange Media for Strange People



di Monica Ponzini

Stop motion, 3D, videogame, anime, cultura 8-bit. E come piattaforma di distribuzione, Internet. Il prodotto finale è *We Are The Strange*, un film di 90 minuti indefinibile e sfuggente, dove l'autore, M dot Strange, ha riunito tutto quello che lo attira visivamente, tutto il suo universo di immagini e stili.

Personaggi realizzati con diversi media, dialoghi ridotti e una trama ai limiti della narrabilità diventano il marchio di un nuovo modo di raccontare per immagini - ribattezzato dallo stesso autore "Str8nime"- . Realizzato con un budget limitatissimo e un equipaggiamento essenziale, il film di M dot Strange è stato proiettato al Sundance Festival, dove ha ricevuto un'accoglienza tiepida dai filmmakers "classici". Ma è ovviamente su Internet invece, che l'originalissima opera ha avuto una circolazione straordinaria, grazie al passaparola di tutti gli "strange people" che ne hanno ammirato l'approccio visivo assolutamente diverso.

Un lavoro questo realizzato dal giovanissimo artista senza alcuna preparazione tecnica o teorica, senza studi di arte o cinematografia, senza l'aiuto di una vera e propria produzione come ci si aspetterebbe da un lungometraggio di 90 minuti. No, *We Are The Strange* è un prodotto figlio del suo tempo, nato dal mix&paste spontaneo e intuitivo di un figlio di Internet e dei videogiochi, nato e cresciuto con software e codici nascosti nel cassetto, alimentato quotidianamente con un'estetica visiva fatta della commistione di differenti messaggi e linguaggi. Un'opera sotto molti aspetti rivoluzionaria, anche se quasi totalmente ignorata dai media di massa e dalla cultura tradizionale: un lavoro realmente a cavallo tra media ed estetiche, realizzato da un non-artista nel senso tradizionale del termine, ma che attraverso un uso sapiente degli strumenti digitali ha saputo cortocircuitare i gangli dell'arte e della comunicazione contemporanei.

Senza una vera trama narrativa lineare, struttura tanto cara a molto cinema sperimentale e al live cinema elettronico di oggi, strutturato come l'avanzare dei livelli di un videogame, secondo gli schemi teorizzati e spesso falliti dei machinima, questo e molto altro è *We Are The Strange*, come ci raccontato lo stesso M dot Strange...

Monica Ponzini: Che cosa ti ha ispirato nella realizzazione di *We Are The Strange*? Da dove nascono questi personaggi e il mondo in cui si muovono? In questo film si ritrova una messe di referenze che si intrecciano continuamente...

M dot Strange: Il titolo *We Are The Strange* viene da una canzone che ho composto 4 o 5 anni fa. Per tutta la vita mi sono sentito un escluso, volevo sempre fare cose "diverse" e sentivo di essere una persona "strana". Ho scritto una canzone che raggiungesse tutte le persone strane nel mondo. E sono sempre stato un grande fan dei vecchi video games - sono rimasto "bloccato" nel 1986: ho cominciato a interessarmi ai fratelli Quay e a Jan Svankmajer, poi mi sono appassionato di animazione giapponese. Ho passato un periodo in Giappone e la sua cultura mi ha affascinato molto. Mi piacevano tutte queste cose e volevo metterle assieme. La storia di *We Are The Strange* è molto semplice, ma in realtà parla dell'essere esclusi, del non aderire perfettamente al mondo che ti circonda. I personaggi stessi sono realizzati con media diversi non solo rispetto all'ambiente circostante, ma anche tra di loro. Mi piaceva l'idea di tutti questi media diversi che "funzionano" insieme, ed era una sfida mixarli senza farti esplodere il cervello mentre li guardi. E ho deciso di farlo, tutto da solo...

Monica Ponzini: E' notevole il fatto che tu abbia realizzato tutto il film da solo. Non hai una formazione formale in video-making, e già questo è particolare. Inoltre, quando si pensa a una produzione video, di solito si pensa a un team. Come mai questa scelta?

M dot Strange: Non ho mai frequentato un corso di film, ne' un corso d'arte, ho studiato Kinesiologia, e ho semplicemente usato la Rete e letto libri. Se hai un desiderio, una passione, al giorno d'oggi puoi raggiungere quello che vuoi. Tutto quello che vuoi imparare e' accessibile su Internet e tutti quelli con cui



sono in contatto tramite YouTube, vogliono realizzare la stessa cosa – ragazzi di 14-15 anni che vogliono fare animazione utilizzando quello che gli consiglio io, guardando su Wikipedia. Le scuole di cinema formano persone con una certa visione predefinita. Io non ho nemmeno finito la scuola e mi sono istruito da solo. Voglio vedere cose che escono dagli schemi, cose che mi sorprendano e l'unico modo di farlo è definire il proprio spazio. Quando mi guardo indietro sono contento di quello che ho fatto, perché ho creato questa cosa unica ed era l'unico modo per farlo. Ho cominciato a lavorare a questo progetto con un paio di persone, ma tutti i registi sono fissati col controllare le cose...alla fine ho deciso di continuare da solo. Inoltre, quando lavoro sono un masochista, mi piace lo sforzo. Nel fare questo tipo di lavoro tutto da solo, ne sono completamente consumato, raggiunge quello stato che durante la guerra del Vietnam chiamavano "thousand-yard stare", ma ne sono anche molto fiero, mi piace poter dire che ho fatto un film da 90 minuti tutto da solo. Immagino sia la mia natura competitiva.

Monica Ponzini: Dove hai trovato i fondi per realizzarlo?

M dot Strange: L'ho finanziato da solo. Tutto il film –tre anni di lavorazione- è costato circa 20.000 dollari. Ho lavorato come designer e animatore, ho vissuto in economia e lavorato in economia. Dato che facevo tutto io non c'era nessuno da pagare ed essenzialmente i miei costi sono stati comprare i computer e l'attrezzatura.

Monica Ponzini: E ho letto che anche quando il tuo computer si è rotto, hai trovato un modo per utilizzarlo...

M dot Strange: Sì, il mio laptop si è rotto, ma non mi sono lasciato fermare. All'inizio ero disperato, perché lo usavo per le animazioni, ma poi ho cominciato a guardare i cristalli liquidi sullo schermo frantumato e mi è sembrato un cielo, così l'ho fotografato. L'ho scannerizzato ed è diventato il cielo alla fine del film.

Monica Ponzini: Metterai tutto il tuo film in Rete alla fine di ottobre. Distribuirai (se ancora si può usare questo termine) il film in una maniera assolutamente inusuale. Perché questa decisione?

M dot Strange: Ho ricevuto offerte per distribuire il mio film nei cinema, ma per me il film deve essere messo online gratis. Sono più un artista che un uomo d'affari, per me la cosa più importante è che la gente possa vederlo, anche se non se lo possono permettere. Fra l'altro, adesso il mio film è sottotitolato in 17 lingue: tutti i sottotitoli sono stati realizzati da fan in giro per il mondo. Se un distributore l'avesse comprato, l'avrebbe distribuito solo in inglese e solo in Nord America, ma io voglio renderlo disponibile per tutti – c'è gente strana in tutto il mondo, io la voglio raggiungere. Quando parliamo di distribuzione "classica", parliamo di un sistema che vuole raggiungere una grossa fetta di persone "nel mezzo", non le persone ai margini. Se il film non piace alle persone "comuni", non viene distribuito. Magari qui non ci sono molte persone a cui piace questo film, ma se hai un pubblico globale su Internet, allora puoi fare qualcosa. I distributori fanno le cose per la gente comune. Io no. C'è già abbastanza in giro per la gente comune e sono convinto che si debbano correre dei rischi. Voglio fare cose per la gente ai margini, mentre i distributori mainstream non vogliono. Tutto questo va decisamente contro il modello tradizionale....

Monica Ponzini: Cosa pensi del tuo pubblico? Come lo definiresti?

M dot Strange: Penso che sia una rumorosa minoranza: si fa conoscere, gli piacciono le cose lontane dal gusto comune. E penso che ci siano molte persone stanche di vedere sempre le solite cose, ma che ancora non hanno fatto il salto e non dicono ancora che queste strane cose sono di loro gradimento. Io metto la mia creazione lì fuori e quelli che sono con me sono una rumorosa minoranza che però ha parecchia influenza sugli altri. Il mio pubblico online è come il mio agente, mi procura interviste, fa un sacco di cose per me e io sono felice di fare film per questo tipo di gente, è sincera ed è unica, si



sente fuori posto nel proprio ambiente, abbiamo questa sorta di legame. E anche se quello che ho fatto sembra strano – una persona sola nella sua stanza con il suo computer – sono sicuro che, dopo quello che ho fatto, un sacco di persone in giro per il mondo stanno realizzando nelle loro stanze film o altro, cose che vedremo nei prossimi anni. Ecco perché lo faccio, sono ispirato da queste storie.

Monica Ponzini: Il tuo film va contro un sacco di modelli tradizionali, non solo per la distribuzione, ma anche per la trama, quasi inesistente. Più che una sceneggiatura, il tuo schema sembra la progressione a livelli di un videogioco: che ne dici?

M dot Strange: Sì, all'inizio volevo addirittura mettere i nomi dei livelli, per indicare l'avanzamento. Sto sperimentando e questo era solo l'inizio. Il mio prossimo film non sarà nemmeno propriamente un "film". Non mi piacciono le restrizioni. Sto prendendo elementi narrativi dai videogame, dai film, dal Kabuki e dall'opera e li voglio mettere insieme. *We Are The Strange* era il primo esperimento ed era la cosa più vicina a un film tradizionale, per lo meno da un punto di vista narrativo. Subito dopo il Sundance Festival, ho pensato di diventare più "normale", conformato, ma dopo aver letto e parlato con altre persone, ho deciso di spingermi ancora più al limite. Certo, *We Are The Strange* è basato sul modo di narrare tipico dei videogame e ho scritto anche un intervento in cui affermavo che per me i videogame hanno un effetto più interessante sulla narrativa tradizionale odierna che non i film di Hollywood. Ognuno comunica in maniera diversa: io gioco più ai videogame e guardo più animazione giapponese di quanto guardi i film "normali". Ma penso che non si debba avere paura di creare cose nuove.

Monica Ponzini: Pensi che ci stiamo muovendo verso nuove estetiche narrative?

M dot Strange: Sicuramente, ci sono milioni di modi diversi: dipende da come funziona la nostra mente, da come funziona il mondo. Ci sono i film cosiddetti "realistici" e poi ci sono film come quelli di David Lynch – e quelli sono più vicini alla realtà -, ma la gente è talmente legata alla convenzione dei generi che non lo capisce. Ci sono milioni di possibilità, ma non verranno mai esplorate se la gente continua a fare le stesse cose, a lavorare entro gli stessi confini. Per me è più emozionante fare qualcosa che è intangibile: visivamente vedo scenari, colori, la musica, ho una comprensione basilare dei personaggi e della storia, e penso che si debba essere liberi di fare cose del genere. C'è sempre un messaggio sotto e se lavori nella maniera giusta, il messaggio arriva al pubblico.

Monica Ponzini: Pensi di muoverti fuori dai confini degli schermi, di passare anche alle installazioni?

M dot Strange: Penso di rimanere legato al video, ma il mio prossimo film sarà in 3D stereoscopico, e come la storia verrà narrata e quello che si vedrà sarà completamente diverso. Sono aperto a diversi progetti, ma c'è sempre poco tempo. Ed è anche per questo che voglio percorrere questa nuova strada: quella vecchia richiede molto più tempo. Se domani una compagnia di produzione mi offrisse 20 milioni di dollari per fare un film sui Ninja –cosa che non è poi così lontana dalla realtà- mi ci vorrebbe un sacco di tempo. Essere creativi vuol dire far scattare una scintilla e agire, non far scattare la scintilla e sedersi, pensarci, farla approvare e poi agire.

Monica Ponzini: Sei interessato all'interattività?

M dot Strange: Ho fatto dei lavori in precedenza –spin-off dei miei personaggi- che non sono più online. Ma questa è una delle tante possibilità oggi: connettere direttamente la tua creatività attraverso Internet e attraverso diversi media.

<http://www.wearethe strange.com>



Cinema e spazzatura

intervista a **Ciro Ascione**

di Matteo Contin



*Ciro Ascione è un attento osservatore a cui piace sporcarsi le mani con la materia che studia, uno che ha scritto dei videogiochi quando ancora erano demonizzati e che con il suo ultimo libro ("Troll - Come ho inguaiato internet" Tea, 2006) e' riuscito a realizzare un reportage divertito e divertente sulla rete "vista dal di dentro", attraverso il punto di vista privilegiato di uno Zelig capace di trasformarsi grazie al potere della tastiera, in un'associazione cattolica bacchettona, in un fascista gay e in altri strambi personaggi che solo grazie alla magia di Internet riescono a prendere vita (ed essere creduti vivi e veri da chi legge le loro parole). Ma tutto cio' che c'entra col cinema, direte voi? **Ciro gestisce da qualche tempo "Trashopolis"** [<http://www.trashopolis.com>], un blog che si occupa di tutto il trash che ci circonda e, in un periodo dove l'etichetta "film trash" viene usata a sproposito (tanto da farci invocare una sorta di Denominazione di Origine Controllata), non potevamo non interpellarlo sull'argomento.*

Cominciamo col cercare di dare una definizione di cinema trash. So bene che non sbrigheremo l'annosa questione con una sola misera domanda, ma è fondamentale iniziare questa chiaccherata cercando di capire cosa si nasconde dietro quella parola, in questi ultimi anni sin troppo (ab)usata per descrivere sia prodotti televisivi che cinematografici, venendo invocata ingiustamente ogni qualvolta ci si para davanti un brutto film.

Bella domanda, risposta quasi impossibile. Cominciamo prima a definire cosa non è il trash. Il trash non coincide per forza con il cinema di serie B (in caso contrario rientrerebbero nel trash anche i film di Ray e di Ulmer), nè coincide per forza con il cinema brutto, dato che il brutto è un concetto quasi soggettivo, e posso definire un film di Muccino "brutto" ma non trash. Anni fa Tommaso Labranca ha dato un'ottima definizione di trash nel saggio "Andy Warhol era un coatto - Vivere e capire il trash", identificando il trash nell'emulazione fallita di modelli alti. Non è una spiegazione completa al cento per cento, ma forse è una delle più interessanti. Ciò che caratterizza il trash è la follia di fondo. Come si può pensare che gli spettatori trovino spaventoso o credibile quel pupazzone di gomma? Come si fa a scrivere un dialogo così assurdo? Perché un attore così cane fa la parte dell'eroe? Per questo motivo, secondo me, non appartiene al trash tutto quel sottofilone di commediacce degli anni '70 e '80 dei vari Banfi, Abatantuono, Vitali, Milian eccetera. Alla fine questi film sono esattamente ciò che vogliono essere. Di solito si fa rientrare nel trash anche il trash consapevole di grandi autori come John Waters, Russ Meyer, Hershell Gordon Lewis e addirittura di Roger Corman. Ma in questi casi si tratta di meta-trash, più che di trash autentico.

Hai già individuato le due grandi categorie in cui possiamo dividere il trash, ovvero il trash creato ad hoc (che tu chiami giustamente meta-trash) e il trash involontario in cui si nascondono vere e proprie perle del cinema di serie z. Nella prima categoria ci possiamo inserire Waters, ma anche la Troma con tutto il suo esercito di pupazzoni e, insomma, tutti quei film che usano il trash come metodo espressivo più che come status filmico. E' un trash che parla di sé stesso e che, andando oltre all'immagine, non diventa altro che critica verso la società delle immagini (generalizzo, in realtà ogni autore muove le sue critiche personali). Il trash involontario secondo me è ancora più estremo e significativo per il genere, essendo, se vogliamo così definirlo, il trash puro, non contaminato da alcuna poetica autoriale.

C'è una bella differenza però tra un Waters, che fa una riflessione critica sul brutto, e i registi della Troma, che non fanno altro che appropriarsi in maniera consapevole di molti elementi del cinema di serie zeta. I film della Troma sono camp più che trash (o meta-trash). C'è anche da chiedersi se sia vero che il trash puro non sia contaminato da alcuna poetica autoriale. Spesso la poetica autoriale c'è eccome (pensa a tutta la filosofia di serie zeta presente nel cinema di Renato Polselli). Solo che si tratta di poetica autoriale che scade nel ridicolo.

Esatto. Waters e la Troma ragionano in modo differente sul trash. L'uno lo utilizza come metodo espressivo per una riflessione (seppur divertita) sulla società, mentre l'altra ne esaspera il linguaggio per film il cui scopo principale è il divertimento senza pensieri. La caduta nel ridicolo è un'altra di quelle caratteristiche che rendono puro il cinema trash. Cosa c'è di più divertente di un film inverosimile che fa di tutto per prendersi sul serio?

Concordo completamente. Forse però dobbiamo specificare che il prendersi sul serio

non riguarda la seriosità del film. Possono esistere anche film trash comici che prendono sul serio il fatto di essere comici, ma che in realtà non fanno ridere. Penso agli ultimi film della saga dei Tre Supermen, ad esempio.

Oppure come certi film horror. Mi viene in mente quello che secondo me è uno dei migliori trash movie italiani, ovvero "La croce dalle sette pietre", dove un uomo si trasforma in uno sciatto lupo mannaro perchè gli è stata rubata la collana che lo proteggeva da una maledizione. L'uomo si metterà contro la camorra per recuperare la collana. Insomma, trama impensabile e tecnicamente terrificante, ovvero gli ottimi ingredienti per un film trash autentico.

Un autentico mito, adoro questo film! "La croce dalle sette pietre" ci suggerisce anche che il trash è il territorio delle contaminazioni improbabili, oltre che delle emulazioni fallite. In questo caso l'horror si fonde con il camorra-movie, con risultati al di là del bello e del brutto. E penso anche alle migliaia di volte in cui il cinema porno si è mescolato con i vari generi cinematografici. Come in "Edward mani di pene"...

Decisamente imperdibile anche quello! La cosa più assurda è che nonostante trastulli svariate ragazze, Edward rimane sempre malinconico. Insomma, il personaggio di Burton non viene di certo tradito, ma i risultati sono del tutto diversi come ben si può immaginare. Un'altra peculiarità del genere è che si crede che tutto possa spaventare. Rifacendosi di certo alla fantascienza anni 50/60 che ha messo in campo una serie spropositata insetti ingigantiti, il cinema trash ha sfornato un'altra serie infinita di animali dalle dimensioni spropositate, tra cui brillano sicuramente per demenza i conigli mastodontici de "La notte della lunga paura", uno dei film più improbabile di sempre. Come hanno potuto pensare degli esseri umani che dei conigli giganti possano far paura? Al massimo possono essere più pucciosi!

Quello è un film decisamente assurdo, la cosa più strana è che si tratta di una produzione di serie A, con tanto di marchio MGM, e non è nemmeno filmato male. Forse non è definibile neanche trash. Però gli sceneggiatori avevano di sicuro mangiato del peyote.

Negli ultimi anni il termine trash si è trasferito anche al mezzo televisivo. Secondo te il trash cinematografico e quello televisivo possono essere paragonati tra loro?

Tutto quello che attualmente viene definito "trash" in TV (reality, talk show, eccetera) non è degno di essere chiamato trash. E' solo merda. Il trash ha dalla sua parte il fascino della produzione indipendente, un'origine avventurosa, la simpatia che non si può negare a chi tenta un'impresa impossibile. Il cosiddetto trash della TV generalista è solo sinonimo di cattiva qualità, lo schifo che ormai è arrivato al potere. Oggi in Italia il cinema trash non esiste più. Possono uscire dei film orrendi, tipo "Troppo belli" o "Parentesi tonde", ma non sono più supportati da piccoli produttori un po' avventurieri e un po' gonzi: a promuoverli ci sono le varie Mediaset e Rai. Le ultime roccaforti del trash sono le TV private. Ma anche in questo caso i divieti delle TV private si stanno standardizzando, assomigliano sempre di più a quelli (pessimi) delle reti nazionali. Negli anni 90 esisteva ancora un trash televisivo purissimo: quello del mago Gennaro D'Auria, dei vari cantanti locali, dei neomelodici alle prime armi. Ora è sempre tutto più omologato.

Concordo pienamente su tutto, anche se penso che in alcune televendite che passano sulle TV locali ci possa essere ancora quel guizzo di genialità trash, oppure nei programmi di ballo e canto che trasmettono nella mia zona. Ma è anche vero che il tutto è omologato, diventando la brutta e noiosa copia di qualcosa che già di per sé non era perfetto. Non ti ho ancora chiesto però una cosa a dir poco fondamentale: com'è iniziato il tuo amore per un genere del tutto lontano dalle sale cinematografiche e completamente fuori dagli schemi?

Tra poco avrò quarant'anni, quindi credo di aver vissuto in diretta la stagione d'oro del trash cinematografico. Nei cinema degli anni '70 passavano di tutto, anche film vecchi una ventina d'anni. Da ragazzino consumavo western, peplum e film di guerra di ogni tipo, non c'era troppa differenza per me tra "I magnifici sette" e "Arizona si scatenò e li fece fuori tutti", tra "Spartacus" e "I dieci gladiatori", tra "La croce di ferro" e "Cinque per l'inferno". Poi con l'adolescenza venne la fase della cinefilia integralista, rinnegai tutto e mi trasformai in un rompiballe insopportabile. Politica degli autori a tutto spiano, se non era Dreyer storcevo il naso. In compenso vidi un fantastiliardo di film. E dopo un po' di tempo, iniziai a riavvicinarmi al trash. In maniera consapevole, però. In molto mi ha aiutato anche la mia compagna, Titti. Anche lei è una trashofila militante. E sa cogliere certe sfumature dei filmacci degli anni 70 molto meglio di me.

Più o meno abbiamo seguito lo stesso percorso, nonostante sia di una ventina d'anni più giovane di te. Da piccolo guardavo tutto, praticamente

qualsiasi cosa passasse in televisione e con l'adolescenza è arrivata la fase dove ho affinato i miei gusti guardando praticamente solo film d'autore (i misteri delle tempeste ormonali evidentemente). È solo recentemente, da quando mi sono avvicinato alla critica cinematografica che ho riscoperto il piacere del cinema trash. Tutto sommato non è altro che un nuovo tipo di autorialità e, in fondo, l'interesse di avvicinarsi ad un altro tipo di cinema.

Sì, è vero, si tratta di percorsi molto simili. Con la differenza che oggi è molto più facile accedere a determinati titoli che un tempo erano introvabili. Il fatto di essere molto vincolati alla politica degli autori nella fase adolescenziale è un momento molto formativo del tuo percorso da cinefilo. Passi dalla fruizione indifferenziata e onnivora dei film a un tipo di visione più selettivo. Perciò iniziano a incuriosirti soprattutto quelle opere dove il marchio d'autore è più facilmente riconoscibile. Il tocco di Hitchcock, di Ford, di Lubitsch, di Godard e di Kubrick lo individui subito. Per capire il trash ci vuole una consapevolezza maggiore, che ti può dare solo una conoscenza approfondita del cinema classico. E' un po' come l'arte contemporanea: per apprezzare Picasso e Beuys, devi prima conoscere bene Giotto e Michelangelo. Non puoi cogliere una trasgressione stilistica se prima non sai cos'è uno stile.

Ma alla fine perchè si dovrebbe guardare un film trash? E' realizzato male, spesso e volentieri assurdo e in più è difficile da recuperare...

E non ti sembrano motivi sufficienti?

E internet che ruolo ha in tutto questo? Il trash sembra aver trovato una nuova diffusione e un blog come il tuo che consiglia le visioni più al limite di questo genere non può che essere una mini-guida all'interno di un labirinto vasto come quello del cinema trash...

Internet aiuta la diffusione di qualsiasi tipo di cultura "di nicchia", quindi la conoscenza del trash ne beneficia eccome. "Trashopolis" [<http://www.trashopolis.com>] però, non vuole essere una miniguide, non ha pretese di esaustività. E' un sito che vuole offrire degli stimoli. La sua forza secondo me è nella mescolanza spesso irrazionale degli argomenti trattati. Ci trovi un po' di tutto, dal cinema italiano di genere al weird e alla psychotronia straniera, con il trash napoletano a fare da trait d'union. Così i cinefili più estremi magari si avvicinano agli orrori dei cantanti neomelodici, e i nostalgici della vecchia tv di culto scoprono un tipo di cinema che magari prima ignoravano.

Tim Burton e Quentin Tarantino sono stati due dei registi che hanno saputo rivalutare il cinema trash, dandogli molto probabilmente il risalto che avrebbe meritato. Con "Ed Wood" Burton ci ha parlato del sogno del cinema, di un mondo di senza talento ma ricchi di sogni, mentre Tarantino con i suoi film shackerati ha saputo riportare in auge lo stile e gli stilemi del cinema trash e di serie B. Secondo te perchè gli anni Novanta sono stati il terreno di questa rivalutazione?

Probabilmente perché il trash cinematografico più ruspante è finito a metà degli anni ottanta. Tim Burton e Quentin Tarantino hanno avuto il tempo e la possibilità di digerire il prodotto e di rielaborarlo in maniera geniale. Tarantino però è grande soprattutto quando parla di serie B : la blaxploitation, il cinema di kung-fu, il road movie, il poliziesco, l'horror. Quando ti tira fuori un'operazione più esplicitamente trash come "Grindhouse" scade nella maniera. L' "Ed Wood" di Tim Burton è invece un capolavoro: ti dimostra la sostanziale uguaglianza della poetica di Wood e di Orson Welles.

Lasciaci ora qualche visione consigliata, ovvero alcuni dei film che un trash-cultore non può non aver visto.

Così su due piedi mi prendi di sorpresa. Allora, per il cinema erotico consiglieri "Quando l'amore è oscenità" di Renato Polselli, follia assoluta. Ma anche "La principessa nuda" di Cesare Canevari non scherza. Per il cinema napoletano, oltre al già citato "La croce dalle sette pietre", ti segnalo "Via lattea la seconda a sinistra" di Ninì Grassia, contaminazione tra sceneggiata, fantascienza e cristologia. Per l'horror, il sublime "Zombi Horror" di Andrea Bianchi, con un nano orribile nella parte di un bambino che stacca il seno della madre a morsi. Consiglio inoltre la visione di qualcuno dei film messicani del Santo, il celebre lottatore di wrestling. Poi c'è il cinema turco, con tutto il filone dei remake abusivi di "Guerre Stellari" e "Superman". Il cinema americano è un territorio sconfinato. Io ho il culto dei film della supertettona Chesty Morgan, diretti dalla grande Doris Wishman, e se devo indicarti un titolo dico "Double Agent 73". Anche certi trashoni horror di Andy Milligan, tipo "Oh mio dio mia madre è cannibale" e "L'invasione degli ultratopi" sono memorabili. Trovo estremamente vitali i pornazzi bavaresi della serie "Schuldmadchen report". Però mi piacerebbe tanto che fossero anche gli altri a consigliare (o a passare) i film al sottoscritto. Chiudo perciò con una confessione: cerco da una vita un paio di titoli che mi sogno giorno e notte e che non ho mai avuto l'onore di vedere: "Povero Cristo" di Pier Carpi con Mino Reitano e "White Pop Jesus" con Awana Gana. Chi mi aiuta?



di Alessio Galbiati

Un raro film politico sull'America contemporanea che raccontandoci di hamburger ci svela la realtà di cui è fatto il suo sogno.

Sarebbe riduttivo e sbagliato limitarsi a considerare "Fast Food Nation" come un film di denuncia al sistema di produzione che sta dietro alle grandi catene di "cibo veloce". Già dal titolo è evidente la voglia di mettere sotto accusa un'intera società, quella americana, che sembra aver smarrito ogni barlume d'umanità sotto i colpi d'un capitalismo delle corporazioni incapace di morale - disumano e disumanizzante. "Fast Food Nation" è un film politico, non un oggetto di intrattenimento. Tratto dall'omonimo libro-inchiesta di Eric Schlosser (autore della sceneggiatura insieme al regista Richard Linklater) porta in scena le modalità di produzione del profitto da parte di una corporation dell'alimentazione, raccontandoci - nelle parole del regista - «una sorta di studio di costume delle vite che esistono dietro le cifre da capogiro dei fast food».

America, oggi. Don Henderson (Greg Kinnear) lavora per la catena di fast food Mickey's, è un colletto bianco che ricopre il ruolo di marketing executive ed il suo fiore all'occhiello è l'invenzione del prodotto più venduto: il "Big One". Succede però che a causa di alcune analisi indipendenti sulla qualità della carne emerge che questa sia contaminata (vengono rilevate tracce di feci) e dunque poco sicura dal punto di vista igienico (schifo a parte). A questo punto Don dovrà recarsi nella cittadina di Cody dove si trova la UMP, l'enorme industria di lavorazione delle carni che produce a ritmo incessante il bulimico fabbisogno di hamburger dell'intera nazione. Intanto dal Messico un'inarrestabile ondata migratoria si riversa negli States in cerca d'un futuro migliore, lo stesso che insegue la diciottenne Amber (Ashley Johnson), ma per tutti il sogno americano deve passare dallo sfruttamento al quale l'intera classe operaia di quel paese deve sottostare. Catalina Sandino Moreno, Ana Claudia Talacon e Wilmer Valderrana interpretano tre giovani messicani che una volta superato il confine troveranno la loro occasione presso la UMP sotto forma di un impiego in nero, poco pagato e molto rischioso.

Di fronte ad una pioggia di pellicole incapaci di raccontare davvero la propria epoca, "Fast Food Nation" è un film in grado di distinguersi per uno stile che evita il sensazionalismo, narrando in maniera misurata gli aspetti essenziali del meccanismo che vuole mettere sotto accusa. In molti momenti del film, su tutti le traumatiche sequenze conclusive, si assiste a riprese dal taglio realista dei luoghi di macellazione e lavorazione delle carni, un tipo di immagini che raramente riesce a trovare la via del pubblico di massa. Forse proprio per questo motivo i produttori Jeremy Thomas (grande impresario britannico che ha da tempo legato il proprio nome al cinema di Bernardo Bertolucci) e Malcolm McLaren (manager ed inventore del fenomeno *Sex Pistols*, compagno della stilista Vivienne Westwood e candidato sindaco indipendente di Londra nel 1999 dove ottenne il 10% dei voti) hanno allestito un cast di prim'ordine, per catalizzare la maggiore attenzione possibile da parte dei media su di un film scomodo. Bruce Willis compare per pochi minuti nei panni d'un cinico dipendente della catena di fast food Mickey's (è lui a pronunciare una delle battute più fulminanti del film: «La verità è dura da digerire, ma dobbiamo mangiarci tutti la nostra dose di merda»), la pop-star Avril Lavigne veste i panni d'una giovane proto-ambientalista saltellante per l'inquadratura, Patricia Arquette è la stramba madre della ragazza che lavora al fast food, Ethan Hawke il suo giovane zio, Luis Guzmán è il cinico "coyote" che trasporta oltre il confine gli immigrati, ed infine il leggendario Kris Kristofferson presta la faccia ad un vecchio proprietario terriero del sud che ci ricorda che qualcosa in quel paese lontano è definitivamente cambiato.

"Fast Food Nation" è dunque un film di forte impegno sociale, dai marcati tratti politici che evita lo stile documentario, reso globalmente celebre negli ultimi anni dall'opera di Michael Moore, per una narrazione classica d'un eterno conflitto che porta una parte degli uomini a sfruttare la parte più debole degli altri uomini. In Italia è uscito il 20 luglio scorso, non certo una collocazione felice per un film passato in concorso all'ultima edizione del festival di Cannes.

Come è possibile che la carne contenga gli escrementi degli stessi animali? Semplice: il nastro trasportatore delle carcasse da macellare corre talmente veloce che non sempre è possibile ripulire adeguatamente l'intestino delle bestie.

F a s e I V : Distruzione Terra

di Samuele Lanzarotti

Un'arcana congiunzione astrale determina il sovvertimento dei tradizionali equilibri millenari all'interno di una moltitudine di colonie di formiche in una sperduta zona dell'Arizona. Qualcosa, probabilmente di origine aliena, ha provocato un cambiamento nelle abitudini delle formiche, ora in grado di cooperare tra specie diverse, organizzandosi con incredibile abilità, riuscendo a neutralizzare e divorare i tradizionali predatori, quali le tarantole e le mantidi religiose, arrivando perfino ad attaccare gli esseri umani. L'Istituto Nazionale Americano di Ricerca invia sul posto due scienziati per studiare lo strano fenomeno, fornendoli della strumentazione necessaria ad impiantare una base simil-spaziale, mirabilmente dotata di apparecchiature all'avanguardia, mentre la zona interessata dal cataclisma viene prudentemente evacuata. Le formiche sembrano riuscire a comunicare tra loro attraverso un linguaggio articolato e complesso, operando con straordinaria astuzia e ingegnosità, come guidate da un'intelligenza superiore, identificata da uno dei due scienziati nella nascosta Regina Madre. Inoltre queste formiche, all'apparenza identiche alle abituali, riescono a produrre degli inquietanti formicai simili a menhir, ancestrali e minacciosi megaliti monolitici disposti a formare quasi un tempio oscuro, echeggiante le visioni di Stonehenge. Altra loro capacità misteriosa e conturbante è quella di modellare nel grano figure geometriche perfette, gli ermetici crop circle, in cui le piante di grano vengono miracolosamente piegate delicatamente, tutte nella stessa direzione e mai spezzate.

Le capacità di adattamento, abnegazione e tattica guerresca di queste formiche sono evolute ai massimi livelli e permettono loro di escogitare soluzioni neutralizzanti per i deflagranti attacchi portati dai due scienziati basati su veleni devastanti e su evolute tecniche di trasmissione acustica, atte teoricamente a far impazzire i processi sensoriali delle formiche. Anzi le formiche si portano decise al contrattacco, costruendo un cerchio di piramidi a specchio in grado di riflettere la luce solare sulla base spaziale, facendo così salire la temperatura a livelli capaci di disinnescare il funzionamento dei temibili computer terrestri.

La fase IV del titolo è quella in cui le formiche avranno acquisito il controllo totale del pianeta, ma per farlo hanno bisogno di uno stratagemma, che vediamo nell'enigmatico finale aperto, che suggella alla perfezione la pellicola, cogliendo il mistero e donandole la complessità di un testo di filosofia metafisica.

E' il primo e unico lungometraggio di Saul Bass, celebre grafico, osannato per i suoi affascinanti titoli di testa di film epocali come "L'uomo dal braccio d'oro" e "Anatomia di un omicidio", ma anche autore dell'indimenticabile sequenza di apertura di "Vertigo" di Hitchcock e ideatore e regista della seminale sequenza sotto la doccia di "Psycho". Il film è tratto da un romanzo di Barry Malzberg ed è tuttora sconosciuto ai più, disperso inspiegabilmente in un limbo di oscurità. Costò al regista, che lo produsse e ne curò anche la distribuzione, i sudati risparmi di una vita e il flop commerciale riscontrato al botteghino causò il suo definitivo abbandono del cinema in veste di autore, se si eccettuano alcuni successivi cortometraggi. Ciò che permea la pellicola di un'aura metafisica e apocalittica sono soprattutto le ipnotiche e suggestive riprese documentaristiche di Ken Middleham, all'interno dei lisergici cunicoli dei formicai, che riescono a rendere le più sottili sfaccettature del comportamento risoluto ed efficace delle formiche, ma anche a farci balenare davanti agli occhi la loro psicologia più intima, ben servite da musiche straordinariamente evocative ad opera di Brian Gascoigne e Stomu Yamashita.

Poco importa se i dialoghi e la recitazione dei protagonisti in alcune parti sono claudicanti...un'umanità sull'orlo dell'estinzione non può certo produrre dialoghi illuminanti! Le formiche, o più in generale gli insetti, sopravviveranno al genere umano, questo è poco, ma sicuro...



Phase IV
(Fase IV: distruzione Terra)
di Saul Bass (1974 USA 86')
con Ants (!), Nigel Davenport, Michael Murphy,
Lynne Frederick, Alan Gifford, Helen Horton.

Schermo negato

di Roberto Rippa

Searchers 2.0 (U.S.A., 2007) di Alex Cox

Trama

Mel Torres e Fred Fletcher, attori di mezza età e scarsa fortuna, hanno da anni un conto in sospeso con l'anziano sceneggiatore Fritz Frobisher che, quando erano piccoli attori, li aveva frustati per ottenere da loro maggiore realismo in una scena. Scoperto che Frobisher presenzierà nella Monument Valley alla proiezione di un vecchio film da lui sceneggiato, i due, con l'aggiunta della figlia di Mel, decidono di partire per mettere in atto la loro vendetta.

Commento

Searchers 2.0, che già nel titolo cita *The Searchers* (*Sentieri selvaggi*, 1956) di John Ford, è un road movie che nella struttura omaggia il cinema western (soprattutto quello italiano) e che, come tutti i road movie, utilizza il suo spunto per raccontare in realtà altro, più il viaggio che la destinazione o il suo motivo.

Fred e Mel sono in cerca di vendetta ma più che orchestrarla raccontano sé stessi attraverso discorsi e schermaglie spesso sottolineati dalla figlia di Mel, Delilah, in aperto contrasto con il padre e il suo amico.

Piccola opera indipendente diretta da Alex Cox (*Kurosawa: The Last Emperor*, 1999, *Sid and Nancy*, 1986, *Repo Man*, 1984), co-prodotta da Roger Corman e BBC Films, *Searchers 2.0* è una collezione di citazioni cinematografiche densa di ironia che non nasconde nemmeno per un momento un discorso molto chiaro sulla pericolosità della politica estera degli Stati Uniti, e non solo quella messa in atto dall'amministrazione Bush.

Il finale con lo scontro a tre, che cita quello de *Il buono, il brutto, il cattivo* di Sergio Leone ma combattuto a suon di domande sul cinema anziché con le armi, lascia la netta sensazione di avere assistito a un esempio di cinema intelligente, molto divertente e ironico, scritto con rigore e grande cura.

Presentato alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia lo scorso anno.

(Roberto Rippa)

Searchers 2.0 (U.S.A., 2007)

Regia, soggetto, sceneggiatura, montaggio: Alex Cox; Musiche: Pray for Rain; Fotografia: Steven Fierberg; Interpreti principali: Del Zamora, Ed Pansullo, Sy Richardson, Jaclyn Jonet, Zahn McClarnon; 90'.

Sito ufficiale: <http://www.searchers2.com>



Contre toute espérance (Canada, 2007) di Bernard Émond

Trama

Cosa ci fa Réjeanne in un commissariato di polizia accusata di omicidio? Andando a ritroso nella storia, la vediamo moglie felice di Gilles, un camionista con cui, dopo quindici anni di matrimonio, corona il suo sogno di acquistare una casa. L'incubo irrompe nelle loro vite normali ma serene quando

Gilles è vittima di un attacco cardiaco che ne compromette le capacità motorie e mentali. Un secondo attacco, proprio mentre le loro esistenze sembrano avere ripreso normalità, getta Gilles nello sconforto. Come se non bastasse, Réjeanne vede svanire il suo lavoro di telefonista in una grande compagnia canadese a causa di una ristrutturazione aziendale a favore degli azionisti.

Commento

Secondo capitolo di una trilogia dedicata a fede, speranza e carità (il primo capitolo, *La neuvaine*, aveva portato un premio all'interpretazione a Patrick Drolet al Festival internazionale del film di Locarno nel 2005), *Contre toute espérance* mette in scena la vita normale di due persone normali in cui irrompe un dolore normale. Émond usa l'espedito dell'indagine per omicidio per accompagnarci a ritroso nella vita di Réjeanne e Gilles, dal coronamento di un sogno alla tragedia della malattia. Le vite dei due protagonisti non hanno nulla di eccezionale così come non è eccezionale, nel senso di raro, il dolore che vi si insinua, minando il loro equilibrio mentale e la loro resistenza fisica. Réjeanne non è un'eroina, è una donna che si dedica al marito bisognoso di sostegno e che si sente perdere quando lui, al secondo infarto, non riesce più ad accettare il suo essere disabile e inizia a lasciarsi andare. Bernard Émond, e chi ha visto *La neuvaine* lo sa, non è un regista che ami l'autocompiacimento o che cerchi facili scorciatoie nel mettere in scena i suoi personaggi con le loro storie. Qui meno che mai: mentre ci accompagna nella difficile quotidianità di Gilles e sua moglie, evita qualsiasi sovrastruttura, eliminando tutto ciò che sarebbe ricerca forzata di empatia da parte dello spettatore, e racconta con rara efficacia di come le persone possano perdersi di fronte alle talvolta insormontabili difficoltà del quotidiano. Non solo: prende anche una netta posizione puntando il dito contro la precarietà del lavoro, capace di trasformare persone di grande dignità come Réjeanne in disperati che arrancano nella speranza di un minimo che permetta loro di vivere nemmeno degnamente, solo vivere. Il regista tratta con enorme rispetto i suoi personaggi (e per fare apparire il presidente dell'azienda per cui lavorava Réjeanne per ciò che è gli basta farlo voltare senza trovare il coraggio di dare una risposta a un'affermazione della donna) e lancia macigni contro la società attuale, incapace di ascoltare le ragioni di molti per soddisfare l'avidità di pochi. Aiutato dalle straordinarie, per misura e intensità, interpretazioni di Guilayne Tremblay e Guy Jodoin (meritevoli entrambi di premio per l'interpretazione), aggiunge un fondamentale capitolo alla sua cinematografia.

A indagine conclusa, quando Réjeanne, innocente e libera di iniziare una nuova vita, si rivolge alla camera implorando: "Che Dio mi aiuti!" è impossibile non provare un brivido per un dolore che non è solo suo.

(Roberto Rippa)

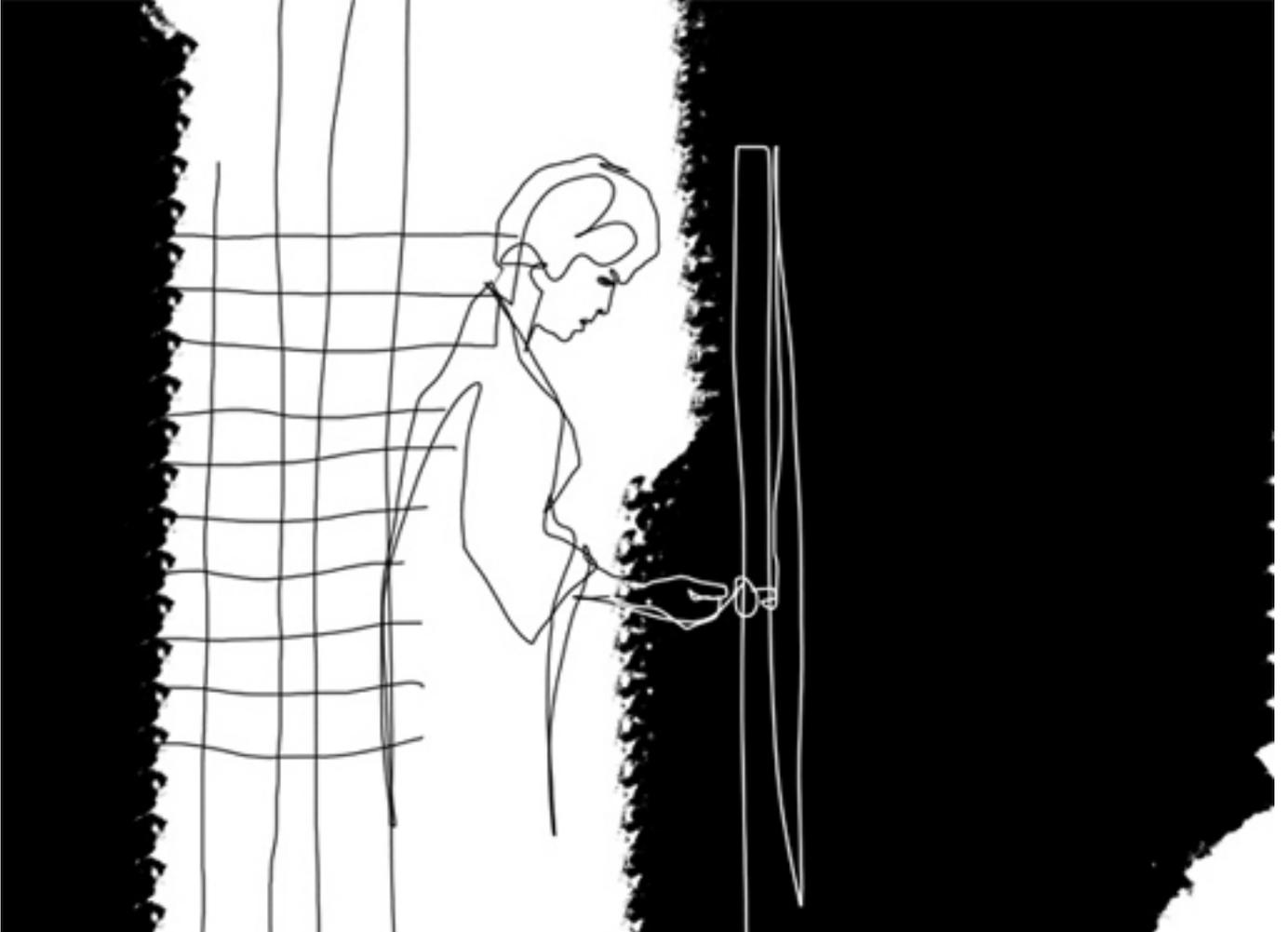
Contre toute espérance (Canada, 2007)

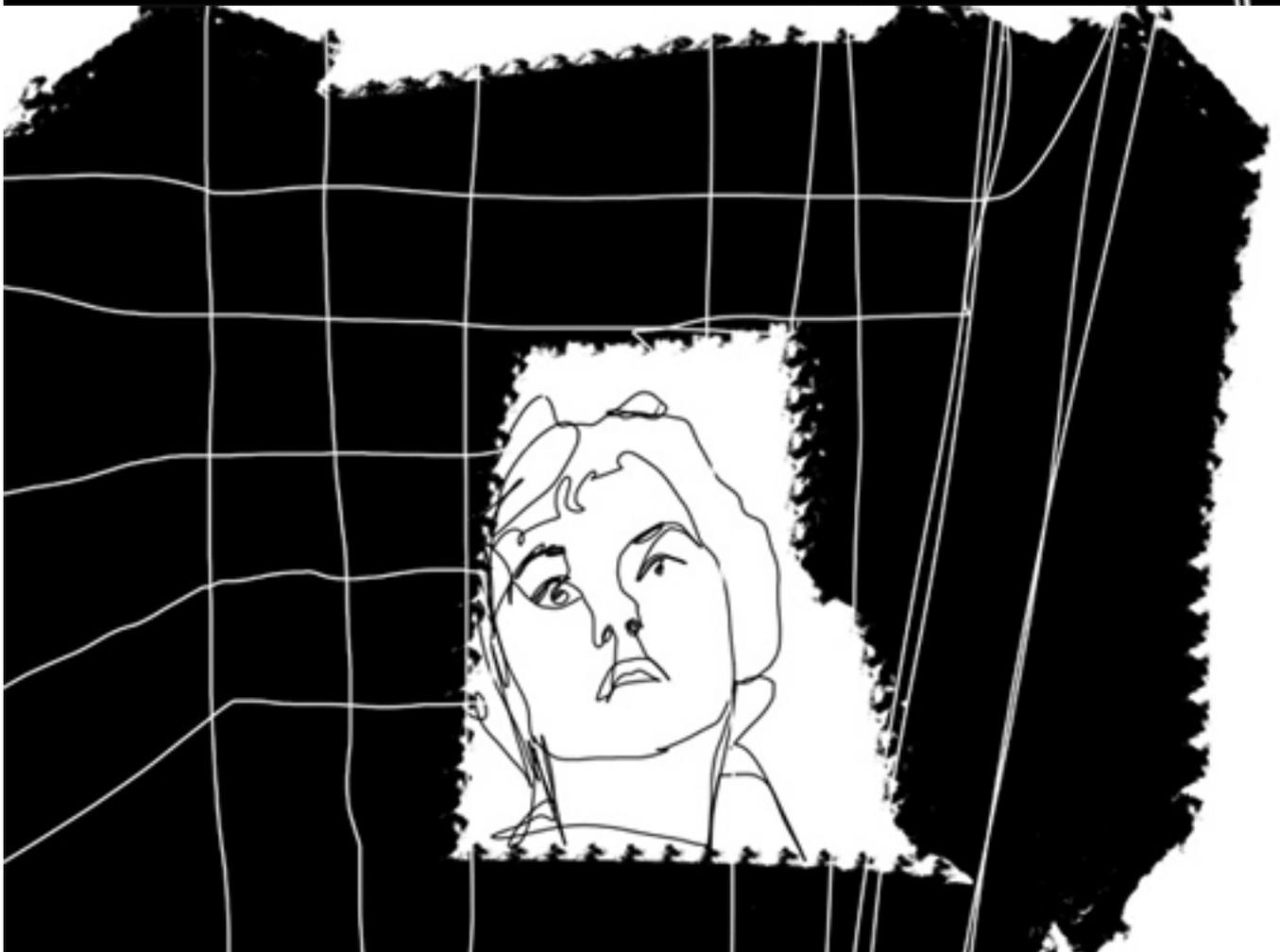
Regia, soggetto, sceneggiatura: Bernard Émond; Musiche: Robert Marcel Lepade; Fotografia: Jean-Claude Labrecque; Montaggio: Louise Côté; Interpreti principali: Guilayne Tremblay, Guy Jodoin, Gildor Roy, René-Daniel Dubois; 89'.

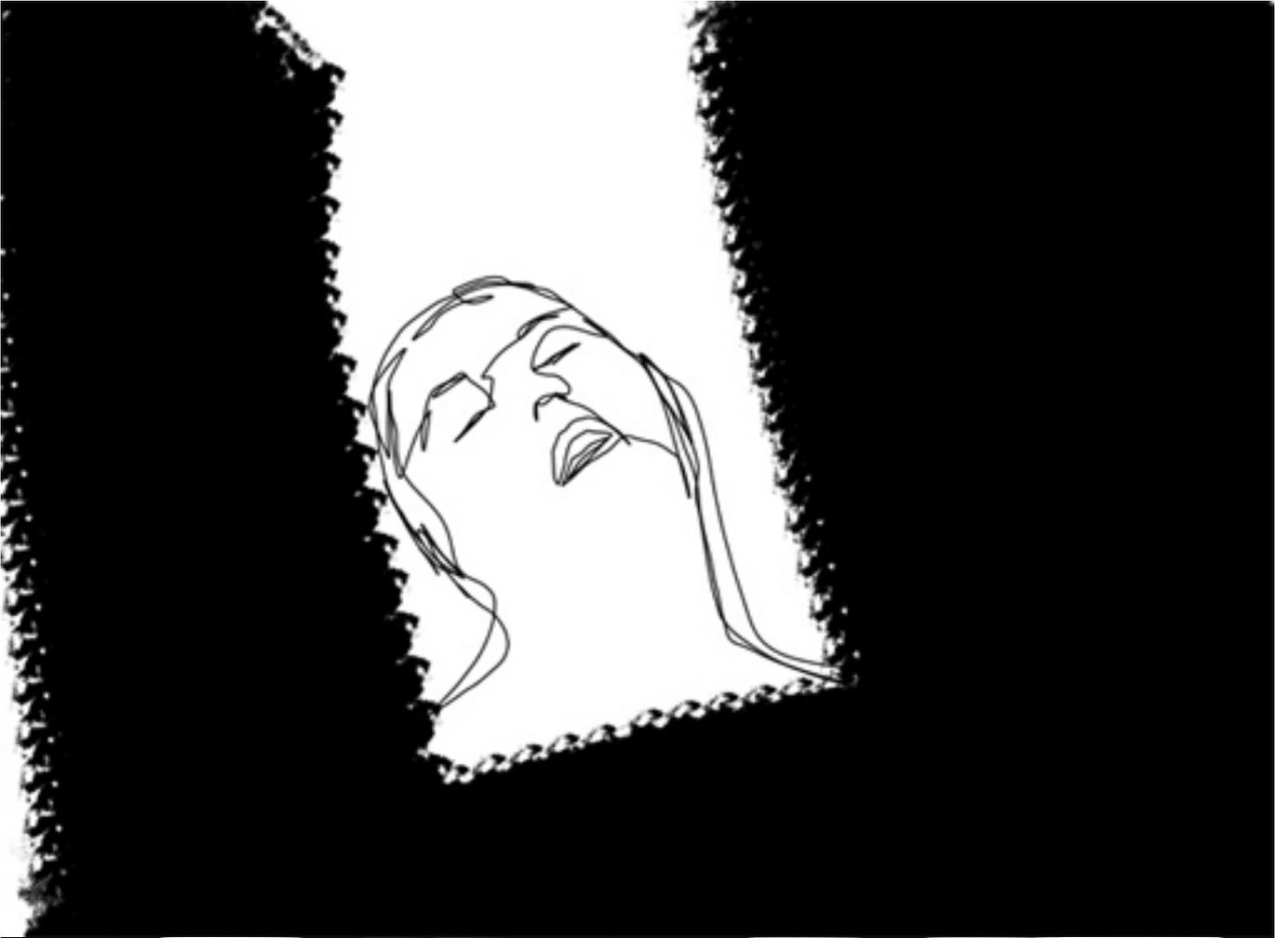


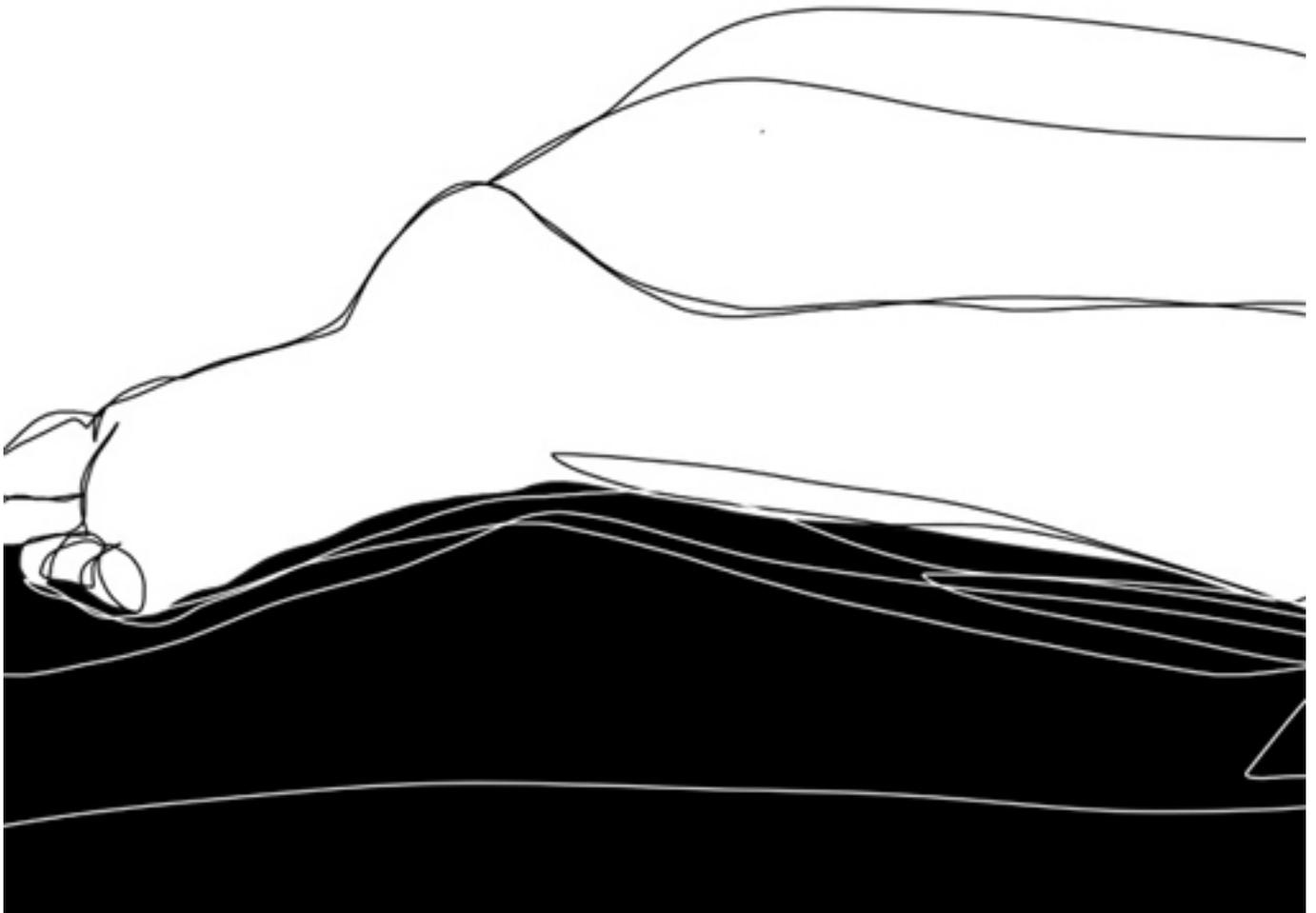
Psyco

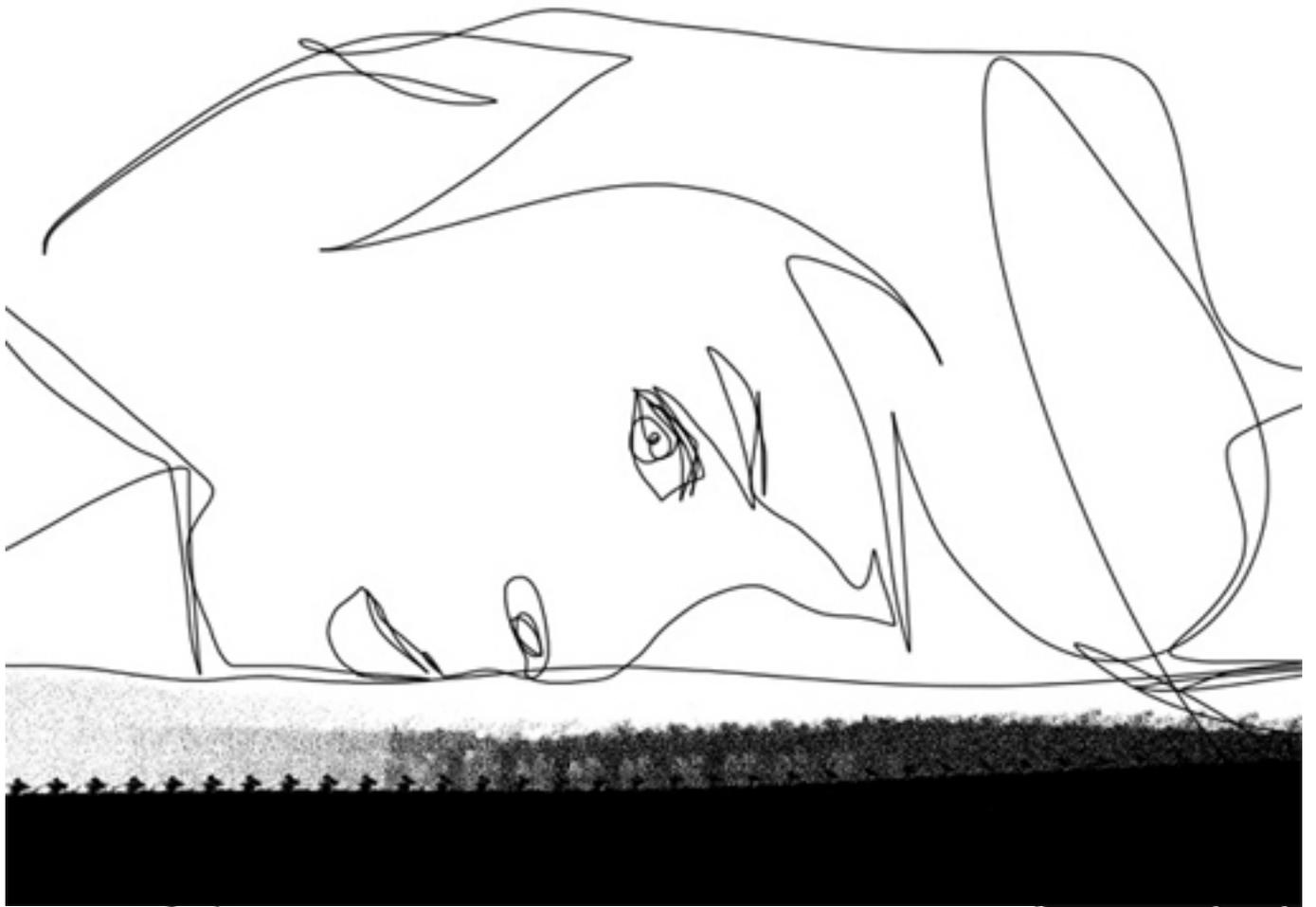
di Cesare Moncelli







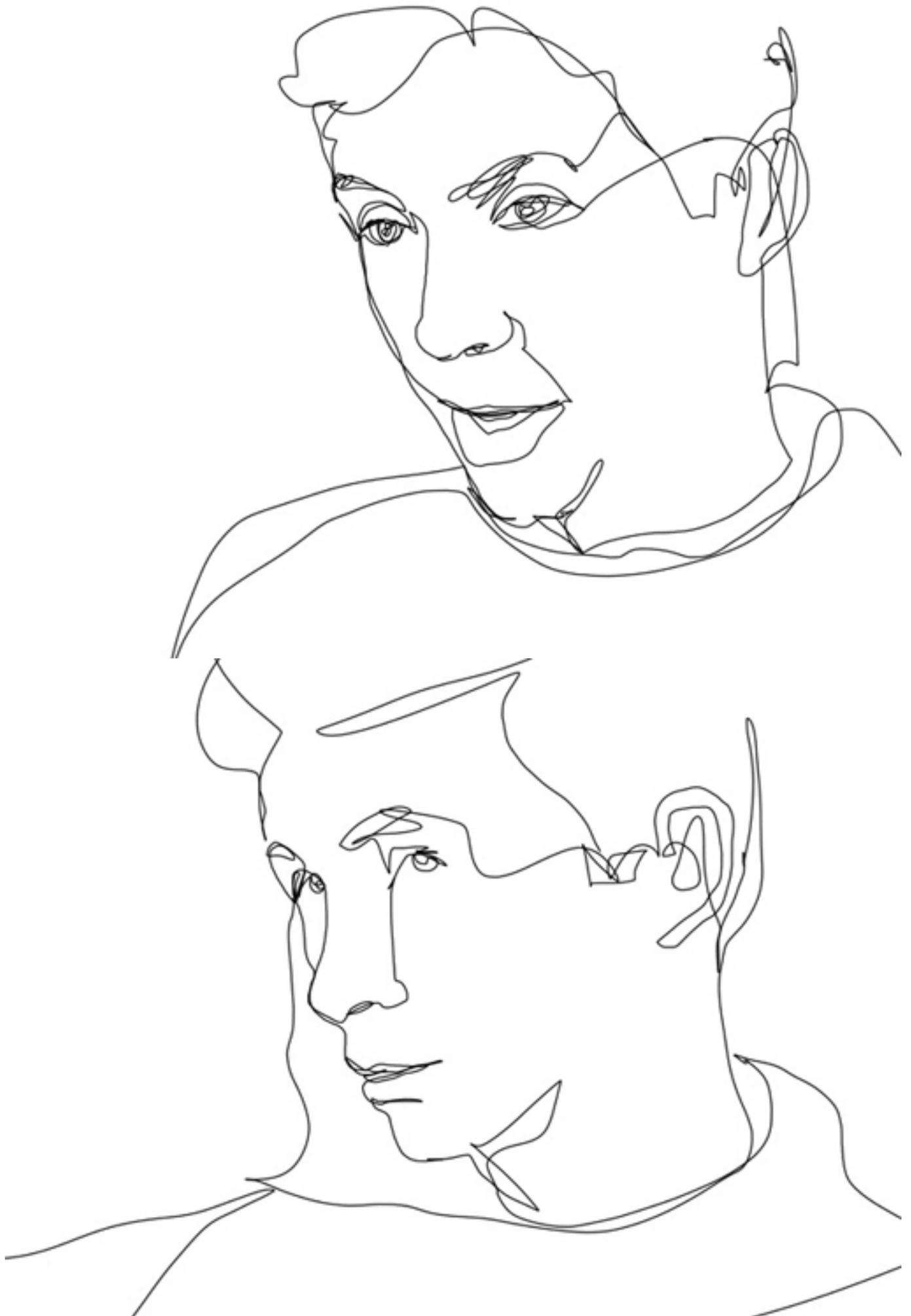














MILANO CALIBRO 9 *Fernando di Leo*

SEGNIDIFilm



DISEGNI DI CESARE MONCELLI



<http://www.lulu.com/content/2310337>

Milano Calibro 9 di Cesare Moncelli (70 pagine)
Libro a copertina morbida: € 4,77

Download gratuito http://www.lulu.com/items/volume_63/2310000/2310337/1/print/Milano_Calibro9.pdf



<http://www.lulu.com/content/2041995>

Psyco / Alfred Hitchcock

di Cesare Moncelli
(158 pagine)

Libro a copertina morbida: €6.19

Download gratuito

http://www.lulu.com/items/volume_62/2041000/2041995/1/print/Psyco.pdf



<http://www.lulu.com/content/1417118>

Hitchcock To Catch A Thief

di Cesare Moncelli
(110 pagine)

Libro a copertina morbida: €6.05

Download gratuito

http://www.lulu.com/items/volume_62/1417000/1417118/3/print/Hitchcock_Caccia_al_ladro.pdf



<http://www.lulu.com/content/1674040>

La vita è bella / Roberto Benigni

di Cesare Moncelli
(248 pagine)

Libro a copertina morbida: €8.81

Download gratuito

http://www.lulu.com/items/volume_62/1674000/1674040/1/print/Roberto_Benigni_La_vita_%C3%A8_bella.pdf



<http://www.lulu.com/content/2042294>

Berlinguer ti voglio bene /Roberto Benigni

di Cesare Moncelli
(192 pagine)

Libro a copertina morbida: €6.74

Download gratuito

http://www.lulu.com/items/volume_62/2042000/2042294/1/print/Berlinguer_ti_voglio_bene.pdf

L'avventurosa storia della American International Pictures. Quinta parte: la fine dell'umanità secondo Ray Milland e Vincent Price.

di Roberto Rippa

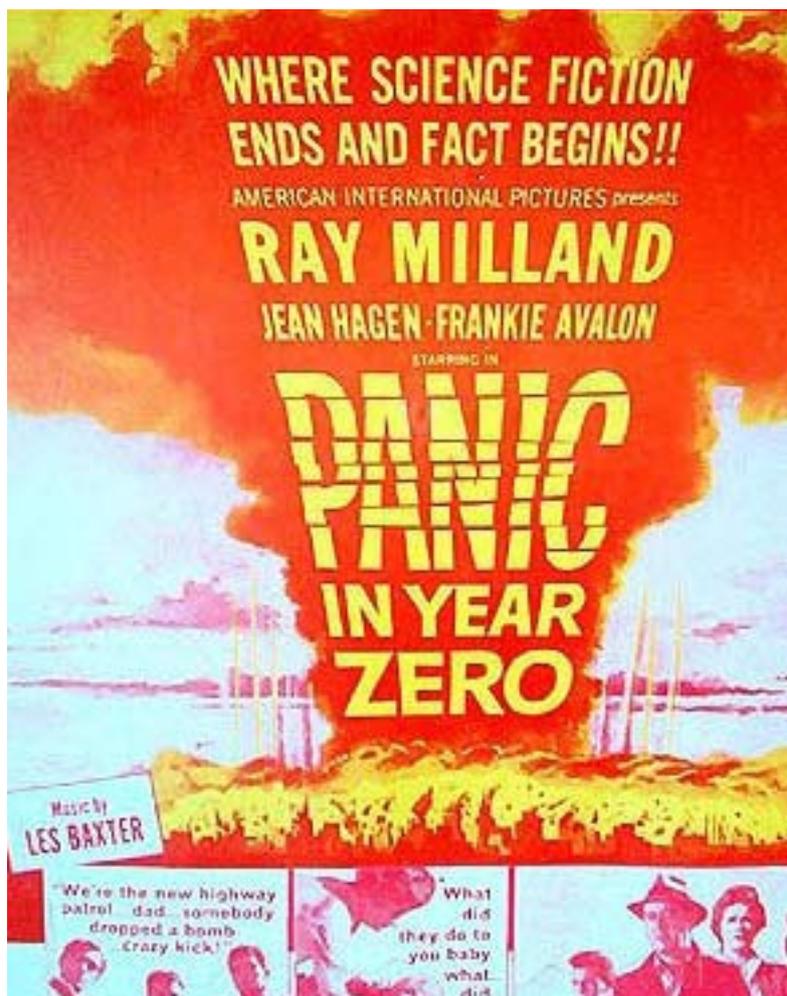
La fascinazione del cinema per il tema della fine del mondo - con la paura della Guerra fredda, quindi per un nemico straniero e fundamentalmente sconosciuto, a rappresentare uno tra i principali pilastri su cui si basa il genere - non è certo nuovo. Il sottogenere riguardante un olocausto nucleare o un'epidemia capace di finire quasi totalmente l'umanità, grazie alla possibilità di realizzare scene più o meno - a dipendenza dei mezzi finanziari a disposizione - spettacolari unendovi il tema secolare dell'omo homini lupus, ha prodotto nel tempo opere di pregio come *Day the World Ended (Il mostro del pianeta perduto)*, 1955 di Roger Corman, *The Day the Earth Caught Fire (E la terra prese fuoco)*, 1961 di Val Guest, *Logan's Run (La fuga di Logan)*, 1976 di Michael Anderson, *The Omega Man (1975: occhi bianchi sul pianeta terra)*, 1971 di Boris Sagal, *Night of the Living Dead (La notte dei morti viventi)*, 1968 di George A. Romero (in cui a risvegliare i morti erano le radiazioni prodotte dalla caduta sulla terra di un satellite) fino al più recente *28 Days Later...* (2002) di Danny Boyle (la ragione dell'estinzione quasi totale dell'uomo è un misterioso virus), in un elenco che dovrebbe necessariamente essere molto più lungo.

La A.I.P. non si sottrae certamente al compito di cimentarsi nel genere, e lo fa con due pellicole (una prodotta, l'altra solo distribuita ma, come vedremo, pesantemente rimaneggiata dalla versione originale) di pregio, tanto da risultare estremamente godibili ancora oggi.

Panic in the Year Zero! (Il giorno dopo la fine del mondo), 1962 viene diretto e interpretato da Ray Milland (1907-1986), grande attore inglese trapiantato negli Stati Uniti, pronto a passare dall'Oscar ottenuto come migliore attore protagonista in *The Lost Weekend (Giorni perduti)*, 1945 di Billy Wilder e dai set prestigiosi di George Cukor (*A Life of Her Own*, *L'indossatrice*, 1950) e Alfred Hitchcock (*Dial M for Murder*, *Il delitto perfetto*, 1954) a quelli decisamente meno blasonati della A.I.P. (*Premature Burial*, *Sepolto vivo*, 1962 e *X*, *L'uomo dagli occhi a raggi X* (1), 1963, di Roger Corman, *Frogs* (2), 1972, di George McCowan giù fino a *The Thing with Two Heads* (3), sempre 1972, di Lee Frost), vedendo la sua carriera terminare tra film di serie Z e partecipazioni televisive. Si tratta di una di quelle pellicole che, pur soffrendo della carenza di mezzi, è riuscita nel tempo a fare riconoscere il suo valore, trasformandosi in un classico.

Più indefinito il caso de *L'ultimo uomo della terra* che, prodotto dalla italiana Produzioni La regina con l'americana Associated Producers Inc, viene rimaneggiato dalla sua versione originale dal produttore statunitense (ed è improbabilissimo che la A.I.P. in qualità di distributrice non ci abbia messo le mani a sua volta prima di mandarlo nelle sale americane) trasformandosi nella prima infedele trasposizione per il grande schermo del romanzo di culto *I Am Legend* (4) di Richard Matheson (che lo disconosce firmandolo però con uno pseudonimo per non perdere i diritti d'autore).

Il risultato è sì un poco confuso ma di grande presa per le atmosfere desolate, protagonista una Roma moderna (zona EUR) che dovrebbe rappresentare l'area di San Francisco. Due film meritevoli di recupero.



Note:

(1) vedi Rapporto Confidenziale numerouno (gennaio 2008)

(2) vedi Rapporto Confidenziale numerodue (febbraio 2008)

(3) Nel film, Milland interpreta il ruolo di un ricco uomo bianco razzista che, in punto di morte, decide di fare trapiantare il suo cervello nel corpo di un altro uomo. La fretta costringe i medici a effettuare il trapianto nel corpo di un uomo di colore ospite del braccio della morte di un carcere.

(4) Le trasposizioni successive, tutte scarsamente o per nulla fedeli al romanzo di Matheson, sono *The Omega Man (1975: occhi bianchi sul pianeta terra)*, 1971, di Boris Sagal e il catto-kolossal *I Am Legend* (2007, di Francis Lawrence).

Panic in the Year Zero!

Panic in the Year Zero!

(*Il giorno dopo la fine del mondo*, USA, 1962)

di Ray Milland

Trama

In partenza per una vacanza dedicata alla pesca, Harry Baldwin e la sua famiglia sono testimoni di un'esplosione nucleare che rade al suolo Los Angeles. Mentre la città viene immediatamente presa d'assalto da saccheggiatori e assassini, Harry decide di scappare verso la sua meta originaria. Giunto a destinazione, scoprirà che anche lì le cose non sono diverse e si preparerà a difendersi.

There's nothing like eating under the open sky... even if it is radioactive.
Rick Baldwin

Commento

Uno tra i tanti film che sfruttano le paure scatenate dalla Guerra fredda per mettere in scena il tema dell'uomo come peggiore nemico di sé stesso, *Panic in the Year Zero!* soffre solo marginalmente della scarsità di mezzi disponibili per la sua realizzazione (1).

Tratto non ufficialmente da due racconti di Ward Moore (*Lot e Lot's Daughter*, entrambi del 1953), adattati per lo schermo da John Morton e Jay Simms, il film venne massacrato dalla critica per la povertà degli effetti ma lodato per la tensione che Ray Milland riesce a mantenere per tutta la sua durata e per il pessimismo sul futuro dell'umanità, piuttosto inedito per l'epoca.

Mentre la gente tenta di difendersi dallo straniero chiudendo le strade e fortificando i villaggi come tanti elettori della Lega, si assiste alla discesa dei personaggi dalla condizione umana a quella bestiale.

Ray Milland si dimostra buon regista tanto da far pensare che avrebbe fatto meglio a proseguire in questa direzione invece che accettare di recitare in una serie di film di infimo livello come avrebbe invece fatto. Mentre il protagonista perde in umanità assomigliando sempre più ai predoni da cui tenta di difendersi, tanto da far pensare al film come a un'occasione di propaganda per l'industria delle armi, la musica allegra del film, spesso in contrapposizione con le situazioni narrate, fa sospettare che la produzione l'abbia scelta per smorzare il pessimismo del film, inedito per l'epoca.

Nel film anche Frankie Avalon, nei panni del giovane Rick Baldwin, che un anno dopo debutterà nella serie di film da spiaggia della A.I.P. (2) che lo consegneranno alla storia del cinema bis.

(Roberto Rippa)

Panic in Year Zero!

(*Il giorno dopo la fine del mondo*, USA, 1962)

Regia: Ray Milland

Soggetto: Ward Moore (dai suoi romanzi *Lot* e *Lot's Daughter*) non accreditato

Sceneggiatura: John Morton, Jay Simms

Musiche: Les Baxter

Fotografia: Gilbert Warrenton

Montaggio: William Austin

Interpreti principali:

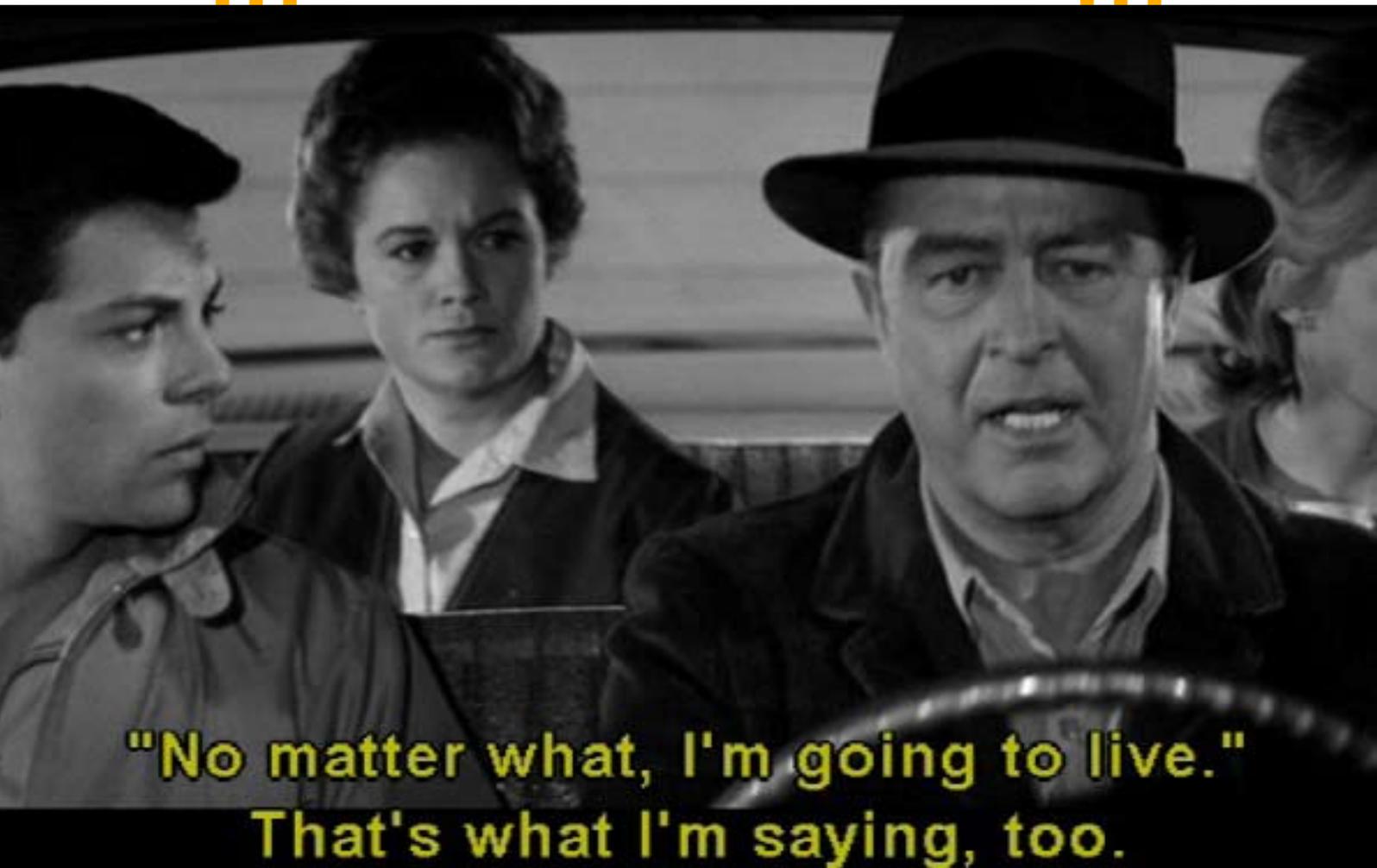
Ray Milland, Jean Hagen, Frankie Avalon, Mary Mitchel, Joan Freeman, Richard Bakalayan, Rex Holman
93'

Note:

(1) La scarsità di mezzi è visibile particolarmente nella scena dell'esplosione nucleare e nelle sequenze in cui si testimonia la fuga delle persone da Los Angeles, realizzate con quattro o cinque automobili (visibilmente sempre le stesse) e usando scene di repertorio sgranate delle autostrade della città in pieno traffico. La descrizione di ciò che accade è spesso affidata alle voci di cronisti radiofonici.

Il fatto che l'esplosione e i suoi effetti vengano raccontati dalla radio ricorda la trasmissione di Orson Welles *War of the Worlds*. Tratta da un racconto di H.G. Wells, *War of the Worlds* raccontava di un attacco alieno alla terra usando, per la prima ora di trasmissione, un montaggio di finti notiziari, cosa che fece credere a milioni di radioascoltatori di assistere a un vero attacco alieno, producendo un'ondata di panico che provocò una fuga dalle case e dalle città.

(2) Vedi Rapporto Confidenziale numeroquattro (aprile 2008)



L'ultimo uomo della terra

L'ultimo uomo della terra (Italia- Usa, 1964)
di Ubaldo Ragona e Sidney Salkow

Trama

Il dottor Robert Morgan si sveglia ogni giorno da tre anni in una Roma spopolata dal genere umano e disseminata di cadaveri. Si tratta dell'effetto di un morbo misterioso che ha trasformato gli umani in feroci vampiri. Lo scienziato è preda di notte e cacciatore di giorno, in un ciclo che sembra non poter avere fine. Intanto lui vive metodicamente le sue giornate sbarazzandosi dei cadaveri, bruciandoli prima che riprendano vita, e le notti assediato.

I am a man! I am the last... man!

Commento

L'ultimo uomo della terra, o *The Last Man on Earth*, come è noto fuori dall'Italia, si apre con una suggestiva panoramica di una Roma deserta il cui quartiere EUR, con la sua moderna architettura, dovrebbe simulare gli Stati Uniti. Poco dopo assistiamo al risveglio del dottor Morgan, che da tre anni, da quando l'umanità pare essere stata interamente sostituita da una sorta di assetatissimi vampiri (molto simili a morti viventi, comunque) a causa di una misteriosa piaga, segue una routine inflessibile: innanzitutto il reperimento di quel poco che terrorizza gli spietati esseri, aglio fresco e specchi in cui non tollerano di vedere la loro immagine riflessa, e quindi l'eliminazione dei cadaveri che trova, a decine, per strada, che vanno bruciati prima che riprendano vita la notte. Poi, grazie a una scena retrospettiva, veniamo a conoscenza di ciò che originato la situazione attuale, ossia un misterioso virus che ha attraversato l'Europa portato dal vento. *L'ultimo uomo della terra*, che in Italia è firmato dall'ex operatore siciliano poi passato alla regia Ubaldo Ragona, mentre le fonti americane accreditano alla regia Sidney Salkow (che aveva diretto Vincent Price l'anno precedente in *Twice-Told Tales*, in italiano *L'esperimento del dott. Zagros*), nasce da un romanzo, *I Am Legend*, di Richard Matheson (pubblicato in Italia da Fanucci), il quale viene contattato dalla inglese Hammer (la casa di produzione nota per i suoi film horror gotici) per stendere una sceneggiatura per il film. Insoddisfatta dal risultato, la Hammer abbandona il progetto e lo cede all'americana Associated Producers Inc. (API), che lo coproduce con l'italiana Produzioni La Regina (da qui il cast italiano ad affiancare Vincent Price). Se dalle fonti appare difficile attribuire la regia a Ragona o Salkow, è più che probabile che la verità stia nel mezzo e che il passaggio di testimone (o l'affiancamento del regista americano a quello italiano) sia dovuto all'insoddisfazione, questa sì certificata dalle fonti, di Vincent Price in merito alla produzione italiana. È altrettanto certa l'insoddisfazione di Richard Matheson che, innanzitutto, chiede di non firmarlo ma poi, scoperto che perderebbe i diritti d'autore, sceglie di firmarlo con lo pseudonimo Logan Swanson (formato dal cognome di sua suocera e sua madre). Il film, pure con le sue manchevolezze e alcune goffaggini (alcune interpretazioni non eccelse da parte del cast secondario, la ripetizione delle scene di assedio alla casa), presenta un'atmosfera di grandissimo impatto che George A. Romero sembra conoscere bene quando, quattro anni dopo, gira *Night of the Living Dead*, debitore anch'esso al romanzo di Matheson, pur non citato. Merita una visione non solo per questo ma anche per la tensione che riesce a creare, per la stupenda fotografia di Franco Delli Colli e per le atmosfere che si rifanno, pur con tutti i distinguo del caso, a Jacques Tourneur e, forse anche, a Carl Theodor Dreyer, utilizzandole però in un contesto commerciale a evidente basso costo. Vincent Price, questa volta dalla parte del braccato, è bravissimo come sempre ed è affiancato dagli italiani Franca Bettoja (*Non toccate la donna bianca*, 1974, di Marco Ferreri), Emma Danieli (*Le spie amano i fiori*, 1966, di Umberto Lenzi), Giacomo Rossi-Stuart (*La notte che Evelyn uscì dalla tomba*, 1971, di Emilio Miraglia) e Umberto Raho (*Gli amici di Nick Hazard*, 1976, di Fernando Di Leo). Questa misconosciuta perla, passata a Fuori Orario di Ghezzi su Raitre, è oggi reperibile in Italia grazie al DVD di Ripley's Home Video mentre negli Stati Uniti, dove il film non è più protetto dal diritto d'autore e quindi è stato pubblicato decine di volte in miserande edizioni, la versione migliore pare essere quella restaurata dalla MGM, che l'ha pubblicata (in Doub le Bill proprio con *Panic in Year Zero!*) nella collana economica Midnite Movies, senza però la traccia audio italiana.

L'ultimo uomo della terra

(Titolo internazionale: *The Last Man on Earth*, Italia-USA, 1964)

Regia: Ubaldo Ragona e Sidney Salkow

Soggetto: Richard Matheson (accreditato come Logan Swanson), dal romanzo *I Am Legend*.

Sceneggiatura: William F. Leicester, Furio M. Monetti, Richard Matheson (accreditato come Logan Swanson), Ubaldo Ragona

Musiche: Paul Sawtell e Bert Shefter

Fotografia: Franco Delli Colli

Montaggio: Gene Ruggiero

Interpreti principali: Vincent Price, Franca Bettoia, Emma Danieli, Giacomo Rossi-Stuart, Umberto Raho, Christi Courtland

86'



Sunset Boulevard

Viale del tramonto (*Sunset Boulevard*)

REGIA: Billy Wilder

CAST: Gloria Swanson, William Holden, Eric Von Stroheim, Nancy Olson, Cecil B. de Mille, Buster Keaton

ANNO: 1950

TRAMA:

Uno sfortunato scrittore di soggetti, Joe Gillis, fa per caso la conoscenza di una diva del muto in decadenza, Norma Desmond. Questa lo ingaggia per aiutarla a finire la stesura di una sceneggiatura su Salomè e lo ospita in casa sua. Ben presto se ne innamorerà e lo ricoprirà di regali e attenzioni morbose. Inizialmente Joe si rifiuterà, ma poi vedrà in questa opportunità, l'occasione per sfondare nel mondo del cinema con i suoi soggetti.

ANALISI PERSONALE

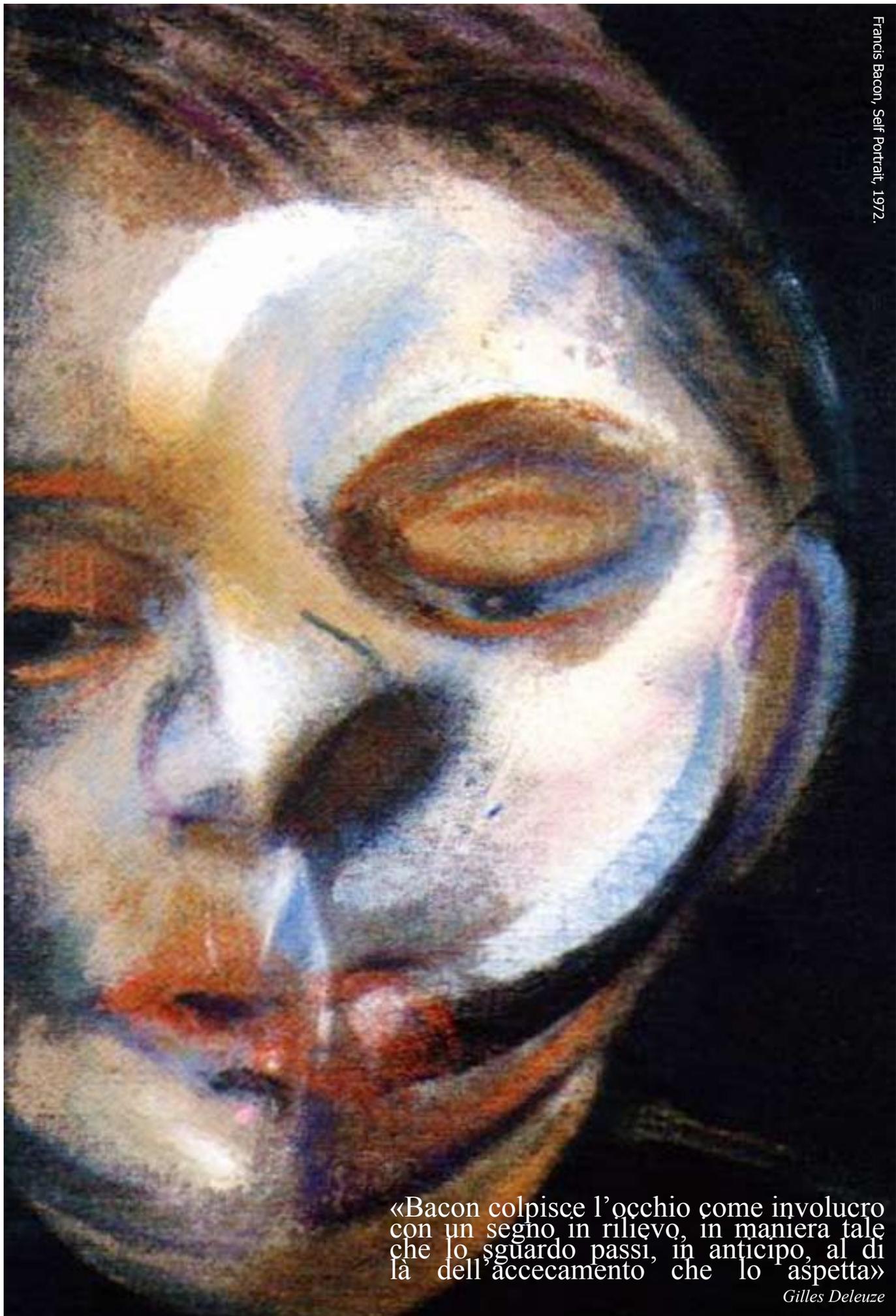
Quando un film si può definire capolavoro? Quali sono i criteri che ci portano a questa definizione? La regia, il cast, la sceneggiatura, le scenografie, insomma tutti gli aspetti tecnici, verrebbe da rispondere. In parte è vero, ma in questo caso (come in pochi altri) si aggiunge un elemento sbalorditivo: *Viale del tramonto* è un viaggio cinico e spietato nel mondo del cinema che conserva ancora oggi, a più di 50 anni di distanza, una fortissima attualità e rispondenza alle logiche a volte perverse e crudeli di un mondo che dovrebbe essere tutto votato all'arte e alla magia delle storie che racconta, ma che molto spesso si riduce ad essere un business, un'impresa che dimentica tutti i suoi "operai" (scrittori, sceneggiatori, macchinisti, elettricisti, divi del passato), lasciando spazio solo a coloro che costituiscono un guadagno, una rispondenza di mercato.

La parabola discendente di Norma Desmond (un personaggio ormai entrato nel nostro immaginario collettivo) e il suo inconsapevole cammino verso gli inferi, raccontano proprio questo e lo fanno mascherandosi da noir, peraltro ottimamente costruito. A narrarci le vicende è Joe Gillis, uno spiantato scrittore di soggetti che ha problemi economici e che non sa come fare a proteggere la sua auto dalla mano dei suoi creditori. Ma la cosa straordinaria è che Joe, ci racconta questa storia da morto. Il film comincia proprio così, con il suo cadavere galleggiante su una piscina di una villa del Sunset boulevard (il viale del tramonto, metafora anche della caduta di una famosissima e grandissima diva del muto), che cerca di raccontarci i sei mesi precedenti alla sua morte, prima che qualche giornale riporti la sua verità distorta. In questi sei mesi avviene l'incontro faticoso tra queste due personalità molto differenti tra loro: l'attrice cinquantenne che vive ancora nel ricordo della sua giovinezza e della sua fama e che attribuisce la sua decadenza all'avvento del sonoro nel cinema, ma che ancora non si rassegna ad abbandonare quella che è forse la sua unica ragione di vita e lo scrittore di belle speranze che non vuole tornare a scrivere per un giornale di provincia, ma vuole sfondare e diventare ricco per non dover essere più inseguito da creditori che vogliono togliergli l'auto. La prima (la straordinaria Gloria Swanson, ex-diva del muto, che non recitava da almeno 15 anni e che quindi era perfetta per la parte, rifiutata da un sacco di altre dive prima di lei) è una donna sostanzialmente sola, disperata e ancorata ad una realtà fasulla nella quale crede ancora di poter avere una chance, anche grazie al fatto che il suo maggiordomo (il grandissimo Eric Von Stroheim) continua ad alimentare le sue false speranze; il secondo (l'affascinante William Holden anch'egli scelto dopo il rifiuto di numerosi divi che non vollero interpretare la parte di una sorta di gigolò o amareggiare con una donna in età avanzata) è un uomo cinico e materialista, che alla fine però arriva a disprezzarsi per essersi concesso a Norma pur non amandola (come dimostra la scena nella quale mostra alla sua amata Betty lo squallore al quale si è sottoposto).

Billy Wilder riesce a rendere perfettamente l'idea e il messaggio che sta alla base di questa meravigliosa pellicola, anche giocando con dei cameo davvero memorabili come quello di Buster Keaton, compagno di bridge di Norma e soprattutto come lei fantasma dimenticato dal cinema o quello di Cecil B. de Mille che ci tiene a non far soffrire la sua vecchia amica e cerca di non causarle ulteriori dolori dovuti al rifiuto del suo copione su Salomè.

Viale del tramonto ci regala oltre a questa bellissima riflessione senza tempo sul mondo del cinema, alcune sequenze davvero memorabili: quella della proiezione in casa di Norma di uno dei suoi vecchi film muti (trattasi de *La regina Kelly* che vedeva Gloria Swanson come protagonista e Von Stroheim come regista); quella in cui Norma si esibisce per il suo amato, imitando Charlot; quella della festa di Capodanno durante la quale Joe rifiuta Norma; quella nella quale Norma si reca a visitare il set di de Mille e un operatore le punta il riflettore sul volto causando il visibillio di tutti i presenti nel teatro di posa (metafora del fatto che tutti possono diventare dei divi se hanno il riflettore puntato addosso); quella iniziale del funerale della scimmia (che contribuisce a donare al personaggio di Norma quel senso del ridicolo e al contempo compassionevole); e quella famosissima finale della discesa di Norma lungo le scale che ci mostrano il suo volto ormai planato in un'altra dimensione. E' proprio lei, Gloria Swanson, con la sua magnifica interpretazione a rendere questo film un vero e proprio capolavoro intramontabile. Con i suoi occhi sempre più persi nel nulla e alcune volte quasi terrificanti, la grande diva ha dato vita ad un personaggio indimenticabile che racchiude in sé tutta una serie di emozioni che si trasferiscono facilmente anche nello spettatore meno sensibile.

Con tre Oscar all'attivo (scenografia, colonna sonora e sceneggiatura), *Viale del tramonto* costituisce una pietra miliare della cinematografia, un importantissimo e non trascurabile pezzo di storia del cinema destinato a rimanere per sempre nei cuori degli appassionati.



Francis Bacon, Self Portrait, 1972.

«Bacon colpisce l'occhio come involucro con un segno in rilievo, in maniera tale che lo sguardo passi, in anticipo, al di là dell'accecamento che lo aspetta»

Gilles Deleuze

Francis Bacon in mostra a Milano

Bacon

dal 5 marzo al 29 giugno 2008
Palazzo Reale - Piazza Duomo 12, Milano
<http://www.comune.milano.it/palazzoreale>

di Samuele Lanzarotti



Tanti sono i motivi per non perdere la mostra di Milano: l'opera di Francis Bacon è felicemente refrattaria a qualsiasi interpretazione simbolica e questo a differenza della maggioranza dell'arte contemporanea in cui le elucubrazioni critiche spesso acquisiscono un'importanza maggiore dell'opera in sé.

I suoi quadri non significano nulla, guardandoli si avverte la sensazione di stare assistendo ad un'esperienza vissuta, come presenziare ad un incidente stradale o subire un intervento chirurgico in anestesia locale, a tal proposito Bacon confessa "si tratta di un tentativo per far sì che la figurazione raggiunga il sistema nervoso nel modo più violento e straziante possibile. La vera pittura è una misteriosa e ininterrotta lotta con il caso, misteriosa perché la vera essenza può agire direttamente sul sistema nervoso...penso che oggi dipingere sia pura intuizione e fortuna e significhi sfruttare ciò che si offre al tuo spirito, quando esso si trovi in condizione particolarmente ricettiva."

La sua arte non appartiene ad un movimento artistico particolare e fa sorridere a tal proposito ricordare che l'Esposizione Surrealista del 1936 respinse le sue opere; inoltre le sue tele, assolutamente peculiari, non si sono facilmente prestate all'imitazione.

L'obiettivo della sua pittura Bacon lo vede "come un tentativo di catturare l'apparenza con l'insieme di sensazioni che quell'apparenza concreta suscita in me. Si tratta veramente, per me, di essere capace di mettere una trappola per cogliere il fatto nel suo punto più vivido. Ciò che a mio avviso l'uomo vuole di generazione in generazione è reinventare i modi nei quali l'apparenza può essere prodotta e riportata sul suo sistema nervoso più violentemente, più immediatamente di quanto sia stato fatto in precedenza, perché ciò è già diventato una soluzione assorbita. Così ogni generazione deve reinventare l'apparenza...quello che voglio fare, è deformare la cosa e scostarla dall'apparenza, ma in questa deformazione ricondurla a una registrazione dell'apparenza...va però precisato che se una cosa viene trasmessa in modo diretto, la gente la sente come terrificante...ha la tendenza a offendersi dei fatti, di ciò che si ha l'abitudine di chiamare verità."

Nelle sue opere, in cui si percepisce una tensione costante che dà l'impressione di essere derivata da un combattimento dall'esito incerto, per quanto grande possa diventare la deformazione dei volti e il ricorso alla convulsione della carne, i personaggi raffigurati risultano sempre ben riconoscibili e individuabili, immortalati nella loro essenza profonda.

Il suo sofferto processo creativo, ci dice lui stesso, "sembra venire direttamente da ciò che abbiamo deciso di chiamare l'inconscio, con la schiuma dell'inconscio avvolta intorno, il che fa la sua freschezza."

Un'arte necessaria quindi, capace di rendersi partecipe della commovente vulnerabilità della condizione umana, colta nei suoi attimi più laceranti, con l'uomo praticamente "intrappolato nell'acuta consapevolezza della sua mortalità".

Le fonti d'ispirazione della pittura di Bacon sono state le più disparate, dai poeti greci ai grandi tragediografi (soprattutto Eschilo), da Shakespeare a Balzac, da Proust a Racine e Baudelaire, dal dipinto "Innocenzo X" di Velazquez al quadro "La strage degli innocenti" di Poussin. Ma altre influenze fondamentali della sua opera sono state le sconvolgenti creazioni in celluloidi di Sergej Ejzenstejn e Luis Buñuel, dai cui fotogrammi hanno preso corpo illuminanti spunti. Altre suggestioni sono nate all'artista osservando le fotografie di Edward Muybridge, quelle di K.C. Clark, reportages di guerra o esaminando radiografie e immagini mediche di ambito stomatologico. La bocca, infatti, è sempre stata la parte del corpo umano che più di tutte ha attirato l'attenzione di Bacon e l'artista ha sempre ritenuto che la bocca, molto più degli occhi, fosse il vero e proprio specchio dell'anima umana.

Bacon afferma "voglio un'immagine molto ordinata, ma voglio che essa si produca fatalmente... il mio ideale sarebbe prendere una manciata di pittura e lanciarla sulla tela con la speranza che il ritratto vi si realizzasse" e per far questo infatti spesso ricorre alla manipolazione fisica, con le sue stesse mani o con altri oggetti non convenzionali, della materia pittorica.

Proprio per questo viscerale coinvolgimento, il tipo di rapporto che viene ad instaurarsi tra il pubblico e la sua arte può essere paragonato a quello che prova il voyeur, cliente occasionale di un peep show, "messo di fronte alla figura nella sua intimità più profonda".

«Bacon colpisce l'occhio come involucro con un segno in rilievo, in maniera tale che lo sguardo passi, in anticipo, al di là dell'accecamento che lo aspetta».

(Gilles Deleuze)

<http://www.francisbacon.it>
(citazioni tratte da interviste a Francis Bacon)



«Ciò che vuole
l'uomo moderno
è la smorfia felina
senza gatto, cioè
la sostanza senza
la tradizionale
elaborazione»



I l s e r i a l cinematografico americano degli a n n i d i e c i : le serial queen. appendice di Alessio Galbiati

Ultima puntata della serie di articoli dedicati alla serialità cinematografica ed al "caso" delle serial queen a stelle e strisce d'inizio secolo. Puntata ipertesto che scopre le carte d'un discorso iniziato ormai parecchio tempo addietro (inutile scrivere che vi rimando, tempo permettendo, ai quattro articoli già pubblicati).

Prima di concludere vorrei però spendere due parole sui motivi che mi hanno spinto ad indagare un argomento tanto insolito e lontano nel tempo. L'approfondimento nasce da una parte perché reputo decisamente interessante il ruolo emancipato delle protagoniste di questi strani oggetti mediali, che pongono la donna al centro dell'azione, essere autonomo ed indipendente capace di fronteggiare ogni pericolo con una grinta ed una forza non tanto simile o equiparabile a quella (ipotetica) maschile, ma in grado di definirsi in maniera autonoma e singolare; questi oggetti ricordano a noi contemporanei quali e quante difficoltà hanno dovuto incontrare le donne per raggiungere quest'attuale parvenza di "pari opportunità". Da Peal White a tutte le variazioni sul tema è possibile ricostruire una storia al femminile delle protagoniste cinematografiche che le congiunge con le varie Uma Thurman o Lee Young-ae. E poi c'è la questione del "serial" che dall'inizio del nuovo millennio pare essere una delle più inebrianti e rivitalizzanti novità di quell'immagine in movimento attenta all'intrattenimento ed alla fideizzazione del proprio pubblico. Questo continuo vergare, da parte della critica, dei blogger e quant'altro, entusiasti e innocenti articoli che attestano l'incredibile novità messa in campo dal serial contemporaneo non è altro che un chiaro ed evidente manifesto di scarsa conoscenza della storia dell'immagine in movimento, o volendo allargare ancor più il discorso, della cultura tout court. La serialità è una delle strutture narrative più antiche che conosciamo e dimenticarsi della sua storia è un errore piuttosto grave, le cui conseguenze condannano la Critica all'oblio della novità da inseguire a tutti i costi con cieco ed ottuso entusiasmo.

Prima dell'oggi c'è invariabilmente un ieri, un'altro ieri, ed un ieri ancora più lontano che solo scavando attraverso la documentazione possiamo provare a riportare a nuova luce, così da poter rischiarare l'oggi che più d'ogni altra cosa ci sfugge.



prima parte (numerodue – febbraio 2008)

1. SERIALITÀ / 2. LA DIMENSIONE FATTIVA DEL TESTO SERIALE

seconda parte (numerotre – marzo 2008)

3.IL SERIAL CINEMATOGRAFICO AMERICANO DEGLI ANNI DIECI

terza parte (numeroquattro – aprile 2008)

4.NEW WOMAN E SERIAL QUEEN / 5.IL CLIFFHANGER / 6.CONCLUSIONI

Appendice (numerocinque – maggio 2008)

BIBLIOGRAFIA / SITOGRAFIA / FILMOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA:

- Anna Antonini, *Il film e i suoi multipli*, Forum, Udine, 2003.
- Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
- Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma, 1985.
- Francesco Casetti (a cura di), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia 1984.
- Gilles Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 2001 (ed. or. 1964).
- Monica Dall'Asta, *La diffusione del cinema ad episodi in Europa* in Gian Piero Brunetta *Storia del cinema mondiale vol.I*, Einaudi, Torino, 1999.
- Monica Dall'Asta, *Il serial* in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema mondiale vol.II*, Einaudi, Torino, 2000.
- Monica Dall'Asta, *Film che producono film: serialità e sperimentazione*, in Anna Antonini, *Il film e i suoi multipli*, Forum, Udine, 2003.
- Umberto Eco, *L'innovazione nel seriale*, in *Sugli specchi*, Bompiani, Milano, 1985.
- Umberto Eco, *Tipologia della ripetizione*, in Francesco Casetti (a cura di), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia 1984.
- Umberto Eco, *Il superuomo di massa*, Bompiani, Milano, 1978.
- Umberto Eco, *Il mito di Superman*, in *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1964.
- André Gaudreault, *Cinema delle origini o della "cinematografia-attrazionale"*, Il Castoro, Milano, 2003.
- Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *L'industria culturale in Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1997, pag. 126-180 (ed. or. 1947).
- Lev Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano, 2002 (ed. or. 2001).
- Ben Singer, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Columbia University Press, New York, 2001.
- Raymond Stedman, *The Serials. Suspense and Drama by Installment*, University of Oklahoma Press, Norman, 1971.

SITOGRAFIA:

> A questo indirizzo sono reperibili informazioni per una rapida ricognizione sul *serial* cinematografico.

In lingua inglese.

<http://www.filmsite.org/serialfilms.html>

> Un approfondito articolo sul serial cinematografico intitolato *Pearl White and the Perils of Pauline* a firma di Marie-Claude Mercier.

In lingua inglese.

<http://www.cadraget.net/dossier/perilsofpauline/perilsofpauline.html>

> The Maverick's Home Page si presenta come un'insieme variegato di temi differenti. Presenta una sezione dedicata al *serial* cinematografico, definito *cliffhangers serial*; si possono trovare svariate informazioni sulla questione, compresa una sorprendentemente ricca bibliografia in lingua inglese.

In lingua inglese.

<http://www.volcano.net/~themaverick/serial.html>

> "The serial: an introduction" di Gary Johnson è tautologicamente quello che dichiara d'essere, muovendosi dalle origini fino al declino del genere.

In lingua inglese.

<http://www.imagesjournal.com/issue04/infocus/introduction.htm>

> Due brevi biografie della prima serial queen: Pearl White.

In lingua inglese.

<http://www.silentsaregolden.com/photos/pearlwhitephoto.html>

<http://www.things-and-other-stuff.com/ENTERTAINMENT/ASTOS/whitepearl.htm>

> Un interessante articolo di Robert S. Birchard che ricostruisce i misteri di una biografia, quella dell'attrice Mary Fuller, che ci pone realmente davanti al quesito posto dal primo *serial* cinematografico della storia del cinema *What Happened to Mary?*.

In lingua inglese.

<http://www.hollywoodheritage.org/newsarchive/Fall99/Mary.html>

> Kathlyn Williams è stata senz'altro una delle *serial queen* più celebri. Un testo che ne ripercorre la carriera a firma di Kally Mavromatis della Monash University di Melbourne.

In lingua inglese.

<http://www.csse.monash.edu.au/~pringle/silent/ssotm/Apr98>

> Il progetto "Saving the Silent", in corso dal 2001, della Cineteca del Friuli entro "Le Giornate del Cinema Muto" intende illustrare l'attività di preservazione svolta dagli archivi statunitensi con il sostegno governativo nell'ambito di un progetto che mira a salvaguardare la produzione americana dei primi quattro decenni del cinema, fra cui il *serial*. A cura di: Charles Hopkins, Caroline Yeager, Michael Mashon e Steven Higgins.

In lingua italiana e inglese.

<http://www.cinetecadelfriuli.org>

> Il Cinema Ritrovato, laboratorio della Cineteca del Comune di Bologna si occupa di restauri cinematografici relativi all'epoca del muto. In questo documento del 1993 (in formato pdf) è possibile reperire informazioni relative al restauro di dieci episodi di *Pearl of The Army* (1916) con alcuni contributi di Monica Dall'Asta.

<http://www.cinetecadibologna.it/programmi/05cinema/2004/archivio/fr1993.pdf>

**APPENDICE FILMOGRAFICA:**

Elenco dei serial cinematografici realizzati negli Stati Uniti dal 1912 alle fine del 1919.

Fonti: Monica Dall'Asta, La diffusione del cinema ad episodi in Europa in Gian Piero Brunetta Storia del cinema mondiale vol.I, Einaudi, Torino, 1999; con integrazioni provenienti da varie pagine consultate in rete.

1912

What Happened to Mary? (Edison, 1912, 12 episodi)

1913

The Adventures of Kathlyn (Selig Polyscope, 1913, 13 episodi)

Who Will Marry Mary? (Edison, 1913, 6 episodi)

1914

The Active Life of Dolly of the Dailies (Edison Company, 1914, 12 episodi)

The Beloved Adventurer (Lubin Company, 1914, 15 episodi)

The Exploits of Elaine (Pathé, 1914, 14 episodi)

The Hazards of Helen (Kalem, 1914, 119 episodi autoconclusivi)

Lucille Love, Girl of Mystery (Universal, 1914, 15 episodi)

The Man Who Disappeared (Edison, 1914, 10 episodi)

The Master Key (Universal, 1914, 15 episodi)

The Million Dollar Mystery (Thanhouser, 1914, 23 episodi)

The Perils of Pauline (Pathé, 1914, 20 episodi)

The Trey o' Hearts (Universal, 1914, 15 episodi)

Zudora (Thanhouser, 1914, 20 episodi)

1915

The Black Box (Universal, 1915, 15 episodi)

The Broken Coin (Universal, 1915, 22 episodi)

The Diamond From the Sky (American Films, 1915, 30 episodi)

Fates and Flora Fourflush (Vitagraph, 1915, 3 episodi)

The Girl and the Game (Mutual, 1915, 15 episodi)

The Goddess (Vitagraph, 1915, 15 episodi)

Graft (Universal, 1915, 20 episodi)

L'X Noir (, 1915, episodi)

Lady Baffles and the Detective Duck (Universal, 1915, 11 episodi)

Neal of the Navy (Pathé, 1915, 14 episodi)

The New Exploits of Elaine (Pathé, 1915, 10 episodi)

The Red Circle (Pathé, 1915, 14 episodi)

Road o' Strife (Lubin, 1915, 15 episodi)

The Romance of Elaine (Wharton Production, 1915, 12 episodi)

Runaway June (Reliance, 1915, 15 episodi)

Under the Crescent (Universal, 1915, 6 episodi)

The Ventures of Marguerite (Kalem, 1915, 16 episodi)

1916

The Adventures of Peg o' the Ring (Universal, 1916, 15 episodi)

Beatrice Fairfax (International, 1916, 15 episodi)

The Crimson Stain Mystery (Erbograph, 1916, 16 episodi)

Gloria's Romance (Kleine, 1916, 20 episodi)

The Great Secret (Serial Producing Co, 1916, 18 episodi)

The Grip of Evil (Pathé, 1916, 14 episodi)

Homonculus (Deutsche Bioscop, 1916, 6 episodi)

The Iron Claw (Pathé, 1916, 20 episodi)

Judex (, 1916, episodi)

Lass of the Lumberlands (Signal, 1916, 15 episodi)

Liberty, A Daughter of the USA (Universal, 1916, 20 episodi)

The Mysteries of Myra (Pathé, 1916, 15 episodi)

Pearl of the Army (Pathé, 1916, 15 episodi)

Perils of Our Girl Reporters (Niagara, 1916, 15 episodi)

The Purple Mask (Universal, 1916, 16 episodi)

The Scarlet Runner (Vitagraph, 1916, 12 episodi)

The Secret of the Submarine (Mutual, 1916, 15 episodi)

The Sequel to the Diamond From the Sky (American, 1916, 4 episodi)

The Shielding Shadow (Pathé, 1916, 15 episodi)

The Strange Case of Mary Page (Essanay, 1916, 15 episodi)

The Yellow Menace (Serial Film Co, 1916, 16 episodi)

1917

The Fatal Ring (Pathé, 1917, 20 episodi)
 The Fighting Trail (Vitagraph, 1917, 15 episodi)
 The Gray Ghost (Universal, 1917, 16 episodi)
 The Hidden Land (Pathé, 1917, 15 episodi)
 Jimmie Dale Alias the Grey Seal (Monmouth, 1917, 16 episodi)
 The Lost Express (Signal, 1917, 15 episodi)
 The Mystery of the Double Cross (Pathé, 1917, 15 episodi)
 The Mystery Ship (Universal, 1917, 18 episodi)
 The Neglected Wife (Pathé, 1917, 15 episodi)
 Patria (Pathé, 1917, 15 episodi)
 The Railroad Raiders (Signal, 1917, 15 episodi)
 The Red Ace (Universal, 1917, 16 episodi)
 The Secret Kingdom (Vitagraph, 1917, 15 episodi)
 The Seven Pearls (Pathé, 1917, 15 episodi)
 Vengeance and the Woman (Vitagraph, 1917, 15 episodi)
 Voice on the Wire (Universal, 1917, 15 episodi)
 Who is Number One? (Paramount, 1917, 15 episodi)

1918

The Brass Bullet (Universal, 1918, 18 episodi)
 Bull's Eye (Universal, 1918, 18 episodi)
 A Daughter of Uncle Sam (Jaxon, 1918, 12 episodi)
 The Eagle's Eye (Wharton, 1918, 20 episodi)
 A Fight for Millions (Vitagraph, 1918, 15 episodi)
 Hands Up (Pathé, 1918, 15 episodi)
 The House of Hate (Pathé, 1918, 20 episodi)
 The Iron Test (Vitagraph, 1918, 15 episodi)
 The Lion's Claw (Universal, 1918, 18 episodi)

The Lure of the Circus (Universal, 1918, 18 episodi)
 The Master Mystery (Octagon Films, 1918, 15 episodi)
 The Red Glove (Universal, 1918, 18 episodi)
 The Silent Mystery (Burston, 1918, 15 episodi)
 The Wolves of Kultur (Pathé, 1918, 15 episodi)
 A Woman in the Web (Vitagraph, 1918, 15 episodi)

1919

The Adventures of Ruth (Pathé, 1919, 15 episodi)
 The Black Secret (Pathé, 1919, 15 episodi)
 Bound and Gagged (Pathé, 1919, 10 episodi)
 The Carter Case (Oliver Films Inc, 1919, 15 episodi)
 Elmo the Mighty (Great Western, 1919, 18 episodi)
 The Fatal Fortune (SLK Serial Corp., 1919, 15 episodi)
 The Great Gamble (Pathé, 1919, 15 episodi)
 The Great Radium Mystery (Universal, 1919, 18 episodi)
 Lightning Bryce (National, 1919, 15 episodi)
 The Lightning Raider (Pathé, 1919, 15 episodi)
 The Lion Man (Universal, 1919, 18 episodi)
 The Lurking Peril (Wistaria, 1919, 15 episodi)
 Man of Might (Vitagraph, 1919, 15 episodi)
 The Masked Rider (Arrow, 1919, 15 episodi)
 The Midnight Man (Universal, 1919, 18 episodi)
 The Midnight Man (Universal, 1919, 18 episodi)
 The Mystery of Thirteen (Burston Films, 1919, 15 episodi)
 The Perils of Thunder Mountain (, 1919, 15 episodi)
 Smashing Barriers (Vitagraph, 1919, 15 episodi)
 Spiders [Die Spinnen] (Decla-Bioscop, 1919, 2 episodi)
 The Terror of the Range (Pathé, 1919, 7 episodi)
 The Tiger's Trail (Pathé, 1919, 15 episodi)
 The Trail of the Octopus (Hallmark, 1919, 15 episodi)
 A Woman in Grey (Serico, 1919, 15 episodi)



f a i u n a d o n a z i o n e

**se ti è piaciuto, se non
ne puoi più fare a meno,
se vuoi sostenerci...**

...fai una donazione a Rapporto Confidenziale attraverso il sistema PayPal. Vai sul sito (<http://confidenziale.wordpress.com>) clicca l'icona, seleziona l'importo e procedi alla transazione. Le somme raccolte saranno comunicate ogni mese sulla seconda pagina della rivista e verranno utilizzate per stampare e diffondere gratuitamente RC nel "mondo reale". Per info e chiarimenti contattaci via mail.

rapporto.confidenziale@gmail.com

L'elenco dei film citati nei vari numeri di Rapporto Confidenziale segue l'ordine alfabetico. L'alfabeto è quello internazionale; gli articoli che precedono il titolo, determinativi e indeterminativi – sia italiani che stranieri – vengono mantenuti ma non sono considerati. I titoli sono da intendersi sempre riferiti alla lingua originale, mentre le nazioni indicate sono da intendersi quali quelle dei paesi di produzione. Il riferimento fra parentesi quadre è relativo al numero della rivista in cui compare l'articolo relativo al film.

i n d e c e filmografico

Abre los ojos (Francia-Spagna/1997)
di Alejandro Amenábar [numeroquattro]

American Pimp (USA/1999)
di The Hughes Brothers [numerozero]

L'amico di famiglia (Italia/2007)
di Paolo Sorrentino [numerozero]

An seh (Iran/2007)
di Naghi Nematì [numerouno]

Apnea (Italia/2007)
di Roberto Dordit [numerozero]

Arriva la bufera (Italia/1993)
di Daniele Luchetti [numerodue]

Awesome; I Fuckin' Shot That! (USA/2006)
di Nathaniel Hörnblowér [numerotre]

Basta guardarla (Italia/1970)
di Luciano Salce [numerocinque]

Beach Blanket Bingo (USA/1965)
di William Asher [numerotre]

Beach Party (USA/1963)
di William Asher [numerotre]

Before the Devil Knows You're Dead (USA/2007)
di Sidney Lumet [numerodue]

Blood Simple (USA/1984)
di Joel Coen [numerocinque]

Body Double (USA/1984)
di Brian De Palma [numerodue]

Break up - L'uomo dei palloni (Francia-Italia/1969)
di Marco Ferreri [numeroquattro]

La casa dalle finestre che ridono (Italia/1976)
di Pupi Avati [numerozero]

La Cena per Farli Conoscere (Italia/2006)
di Pupi Avati [numerozero]

Chahar Shanbeh Souri (Iran/2006)
di Asghar Farhadi [numerouno]

Chand kilo khorma baraye marassem-e tadrin (Iran/2006)
di Saman Salour [numerouno]

Charlie Wilson's War (USA/2007)
di Mike Nichols [numerodue]

Chicago 10 (USA, 2007)
di Brett Morgen [numerodue]

Un chien andalou (Francia/1929)
di Luis Buñuel [numerodue]

Coffy (USA/1973)
di Jack Hill [numeroquattro]

Cruising (USA/1980)
di William Friedkin [numerodue]

The Darjeeling Limited (USA/2007)
di Wes Anderson [numeroquattro]

Death Proof (USA/2007)
di Quentin Tarantino [numerouno] [numerocinque]

Destriated (USA-UK/2006)
di AA.VV. [numerodue]

Diabolik (Italia-Francia/1968)
di Mario Bava [numerotre]

Does Your Soul Have a Cold? (USA/2007)
di Mike Mills [numeroquattro]

Eastern Promises (USA-UK/2007)
di David Cronenberg [numerouno]

Edward Scissorhands (USA/1990)
di Tim Burton [numeroquattro]

EsCoriandoli (Italia/1996)
di A. Rezza e F. Mastrella [numerodue]

Empire of the Ants (USA/1977)
di Bert I. Gordon [numerodue]

EUROPA (Italia/2007)
di Matteo Botrugno e Daniele Coluccini [numeroquattro]

Femme Fatale (USA-Francia-Germania/2002)
di Brian De Palma [numerouno]

Die fetten Jahre sind vorbei (Germania-Austria/2004)
di Jans Weingartner [numerozero]

The Food of the Gods (USA/1976)
di Bert I. Gordon [numerodue]

Foxy Brown (USA/1974)
di Jack Hill [numeroquattro]

Frogs (USA/1972)
di George McCowan [numerodue]

La giusta distanza (Italia/2007)
di Carlo Mazzacurati [numerozero]

La grande abbuffata (Francia-Italia/1973)
di Marco Ferreri [numerodue]

House of Usher (USA/1960)
di Roger Corman [numerouno]

Juno (USA/2007)
di Jason Reitman [numeroquattro]

Kill Bill: Vol.1 (USA/2003)
di Quentin Tarantino [numerodue]

Kill Bill: Vol.2 (USA/2004)
di Quentin Tarantino [numerodue]

INLAND EMPIRE (USA-Polonia-Francia/2006)
di David Lynch [numerozero]

Karanlik Sular (Turchia/1993)
di Kutluğ Ataman [numerozero]

Kilink Istanbul'da (Turchia/1967)
di Yilmaz Atadeniz [numerozero]

Ma hameh khoubim (Iran/2005)
di Bizhan Mirbaqeri [numerouno]

Malamilano (Italia/1997)
di Tonino Curagi e Anna Gorio [numerotre]

Malen'kie ljudi (Kazakistan-Francia/2003)
di Nariman Turebayev [numeroquattro]

Man cheng jin dai huang jin jia (Hong Kong-Cina/2006)
di Zhang Yimou [numerouno]

Milano calibro 9 (Italia/1972)
di Fernando di Leo [numeroquattro]

Mesto na Zemle (Russia/2001)
di Artur Aristakisjan [numerotre]

Ms. 45 (USA/1981)
di Abel Ferrara [numerodue]

My Best Friend's Birthday (USA/1987)
di Quentin Tarantino [numerodue]

Ne touchez pas la hache (Francia-Italia/2007)
di Jacques Rivette [numerouno]

North by Northwest (USA/1959)
di Alfred Hitchcock [numeroquattro]

Notturmo Bus (Italia/2007)
di Davide Marengo [numerouno]

Panic in Year Zero! (USA/1962)
di Ray Milland [numerocinque]

Paranoid Park (USA-Francia/2007)
di Gus Van Sant [numerouno]

Persepolis (Francia-USA/2007)
di Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud [numerodue]

The Phantom of the Paradise (USA/1974)
di Brian De Palma [numerotre]

Phase IV (USA/1974)
di Saul Bass [numerocinque]

La porta sul buio (Italia/1973)
Di AA. VV. [numerotre]

The Queen (UK-Francia-Italia/2006)
di Stephen Frears [numerodue]

Redacted (USA-Canada/2007)
di Brian De Palma [numeroquattro]

Rendition (USA/2007)
di Gavin Hood [numerodue]

Russkiy kovcheg (Russia-Germania/2002)
di Aleksandr Sokurov [numerouno]

La seconda volta (Italia-Francia/1995)
di Mimmo Calopresti [numerodue]

Shivers (Canada/1975)
di David Cronenberg [numerotre]

Spell (Dolce Mattatoio) (Italia/1970)
di Alberto Cavallone [numeroquattro]

Squirm (USA/1976)
di Jeff Lieberman [numerodue]

Sunset Boulevard (USA/1950)
di Billy Wilder [numerocinque]

Süpermen Dönüyor (Turchia/1979)
di Yilmaz Atadeniz [numerozero]

Sympathy for Lady Vengeance (Corea del Sud/2005)
di Park Chan-wook [numerodue]

Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street (USA-UK/2007)
di Tim Burton [numeroquattro]

Tarzan Istanbul'da (Turchia/1952)
di Orhan Atadeniz [numerozero]

Les Témoins (Francia/2007)
di André Téchiné [numerouno]

Teosofia (Italia/2006)
di M. Vaccari e L. Basadonne [numerodue]

Thumbsucker (USA/2005)
di Mike Mills [numeroquattro]

Truck Turner (USA/1974)
di Jonathan Kaplan [numeroquattro]

Tutta la vita davanti (Italia/2008)
di Paolo Virzi [numeroquattro]

Ultimo tango a Zagariol (Italia/1973)
di Nando Cicero [numeroquattro]

L'ultimo uomo della terra (Italia-USA/1964)
di Ubaldo Ragona e Sidney Salkow [numerocinque]

Vanilla Sky (USA/2001)
di Cameron Crowe [numeroquattro]

Vanishing Point (USA/1971)
di Richard C. Sarafian [numerouno]

Vivement dimanche! (Francia/1983)
di François Truffaut [numeroquattro]

West and Soda (Italia/1965)
di Bruno Bozzetto [numerocinque]

X (USA/1963)
di Roger Corman [numerouno]

XXY (Argentina/2007)
di Lucia Puenzo [numerotre]

Zidane, un portrait du 21e siècle (Francia-Islanda/2006)
di D. Gordon e P. Parreno [numerozero]



Rapporto Confidenziale - rivista digitale di cultura cinematografica è rilasciato con licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 2.5 Italia.

Ogni volta che usi o distribuisi quest'opera, devi farlo secondo i termini di questa licenza, che va comunicata con chiarezza. In ogni caso, puoi concordare col titolare dei diritti utilizzi di quest'opera non consentiti da questa licenza. Questa licenza lascia impregiudicati i diritti morali.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it>