

In incontro con Roberto Faenza

A CURA DI STEFANO CRAVERO

Roberto Faenza. Tratto da un romanzo di Dacia Maraini ambientato nella Sicilia del settecento, il film ci racconta attraverso complicate vicende la storia di Marianna, figlia sordomuta di nobili proprietari terrieri, e del suo tentativo di riscattarsi da un passato e da una vita drammatici.

Sebbene l'ambientazione sia piuttosto particolare, a ben guardare il tema sembra seguire un filo conduttore che avvicina quest'ultima impresa di Faenza a quelle precedenti. Ed è il regista stesso a confermarlo: "Mi è piaciuta la storia, in linea con i miei due film precedenti, *"Jona che visse nella balena"* e *"Sostiene Pereira"*, dove chi sembra condannato a un terribile destino alla fine ce la fa". E' interessante anche il fatto che le ultime tre pellicole dell'autore di *Escalation* e *H2S* si rifacciano tutte ad opere letterarie. E in effetti un motivo c'è: "Vedo gli scrittori di oggi come i creativi più vicini ai registi: molti di loro sono cresciuti nella cultura dell'immagine e all'ombra delle sale cinematografiche. Ne consegue che molto spesso le loro opere rappresentano un materiale assai prossimo alle nostre sceneggiature, con in più il vantaggio di aver già subito sia il collaudo che il rodaggio." E per quel che riguarda la fedeltà al testo originale nello scrivere la sceneggiatura? "Il mio rapporto con la letteratura" continua Faenza "è molto chiaro: i libri sono libri, i film sono film; in comune

hanno solo la storia, tutto il resto appartiene agli specifici di entrambi. Partendo da questo presupposto la fedeltà al testo di origine diventa un discorso astratto e, aggiungo, piuttosto restrittivo."

Grazie ad un notevole intervento da parte della produzione, Faenza ha avuto a disposizione un cast di prim'ordine: Philippe Noiret, Laura Morante, Emmanuelle Laborit (che in Francia è piuttosto nota come attrice di teatro, avendo ottenuto tra l'altro il premio Balzac per l'adattamento di *Figli di un dio minore*). E forse nessuno meglio dell'attrice francese avrebbe potuto interpretare il ruolo di Marianna, dal momento che, come la protagonista del film, è realmente sordomuta. "Emmanuelle ha una grande sensibilità nel comunicare con strumenti diversi dalla parola." spiega ancora il regista "Ciò che rende questa sua dote straordinaria è la naturalezza con cui riesce a comunicare con gli altri attori con cui deve recitare: io potevo ricorrere all'interprete, loro ovviamente no." Ma i nomi noti non finiscono qui: spostandoci nel backstage, troviamo il premio Oscar Danilo Donati, che ha realizzato completamente a mano con i suoi collaboratori tutti i costumi (che presto potranno essere ammirati in una mostra itinerante che percorrerà quasi tutta la penisola), "scegliendo la strada dell'originalità e non quella della ricostruzione filologica, come in genere i film in co-

stume sono soliti fare”, e il direttore della fotografia Tonino Delli Colli, scelto da autori come Fellini e Leone. E Faenza non può che essere fiero di questi collaboratori: “I grandi talenti -e stiamo parlando di due artisti che appartengono alla storia del cinema italiano- spesso si distinguono per la loro semplicità e umiltà. Sia Donati che Delli Colli hanno contribuito alla realizzazione del film diffondendo a piene mani queste qualità: più che di esperienza parlerei di un talento che si rinnova ogni nuovo impegno”.

Infine, come non approfittare dell’incontro per parlare un po’ del cinema italiano... Esiste un “nuovo cinema italiano”, un “cinema giovane”, emergente, o nel nostro paese siamo ancora troppo legati ai grandi nomi del passato? “Devo precisare di amare poco il termine “giovane”, perchè mi sembra, specie di questi tempi, un po’ abusato e strumentalizzato. negli ultimi anni in Italia i nuovi talenti hanno faticato a rivelarsi, sia per l’autocensura che troppe volte contraddistingue le loro opere (da quando la tv finanzia i film, il gusto medio è imperante), sia per una specie di reiterato “minimalismo” (drammaturgico e budgetario) che rischia di accrescere la noia e la miseria di numerose pellicole apparentemente giovanili ma essenzialmente vecchie e prive di

coraggio. Detto questo, devo però aggiungere che vedo affiorare in superficie non pochi nuovi talenti che vanno svincolandosi dalle pastoie e dai retaggi di cui sopra”. Alcuni attribuiscono la presunta crisi del cinema italiano al fatto che i nostri registi non amano sperimentare, ma sono invece legati ad un tipo di regia per così dire “tradizionale”. E’ d’accordo con questa critica? E se non lo è, a cosa attribuisce l’origine della crisi? “Le due ragioni appena accennate già costituiscono un elemento di crisi, ma c’è da registrare un altro elemento a mio avviso preponderante: il fatto che gli italiani non amano se stessi e tantomeno vedere se stessi sullo schermo, se non quando sono presi in giro e beffeggiati (vedi il successo della cosiddetta commedia italiana). Ne discende che quando i registi italiani abbandonano la strada della commedia (spesso insopportabile per bassezza e trivialità), urtano contro un rifiuto preconcepito. In Francia non è così, ne lo è in Usa, in Inghilterra, in Spagna, paesi dove anzi l’identità nazionale è addirittura adorata e lusingata. Se vogliamo cercare un pubblico che ci somiglia in questa sorta di rifiuto di identità dobbiamo pensare ai tedeschi, e infatti anche lì il cinema nazionale va assai male”.

reportage festival

Cannes 1996

CARLO CHATRIAN

Devo abbandonare la pretesa obiettività di voler raccontare il Festival International du Film. Non si può riassumere qualcosa va oltre l'effettiva possibilità di visione permessa ad un singolo individuo. (Due occhi e neppure indipendenti). Parliamo di incontri. Punti focali (ossia incontri importanti, gravidi di conseguenze). Punti polarizzanti l'intera rassegna. Parliamo di frammenti: pur sapendo che la memoria umana si attacca a singoli episodi e li carica di una esemplarità che forse essi non posseggono. Frammenti riempiti delle altre visioni, che giacciono in attesa di essere richiamate. Pertanto queste note si presentano come proposte per ulteriori (re)visioni non solo dei film direttamente citati, ma anche di quegli altri che i film scelti sottendono.

Crash di David Cronenberg. Difficile parlare di un film-scandalo senza prestare orecchio alle diatribe che inevitabilmente sono sorte. Difficile è, ora, difendere il film senza attaccarsi alle armi della contestazione o abbandonarsi a quelle della critica amorosa dell'evidenza. *Crash* evidentemente gioca anche su questo ordine di considerazioni. Anzi la forza dell'operazione di Cronenberg sta proprio nell'aver scavato nel corpo scandaloso dell'opera ballardiana con gli strumenti più semplici a sua disposizione. Nell'aver ripreso le deformazioni della psiche umana (sempre più in

simbiosi con l'elemento meccanico) in maniera estremamente sensuale. Ad un primo livello lo choc avviene proprio per l'accostamento blasfemo (per noi uomini) tra il corpo automobilistico e quello umano. Le carcasse delle automobili e le ferite degli incidentati non registrano differenze alcuna: l'occhio della macchina da presa elargisce gli stessi sguardi e le stesse pulsioni. La considerazione porta l'analisi su un discorso più proficuo. A livello formale, infatti, *Crash* è tanto più assurdo e insostenibile quanto maggiormente si avvale di una forma lineare e pura. Una successione rigida e per questo crudelmente impietosa di incidenti e coiti - debitrice in qualche misura della messa in scena automatica ("seriale" dicono i Cahiers du Cinéma) propria dei film porno. Come già in *Fargo* dei fratelli Cohen, il cinema sperimenta la strada della realtà come il percorso più coerente verso il postmoderno, la cui espressione si traduce nella "visione forte" di un soggetto - sia esso autore o personaggio in scena. In questo caso non è tanto la "realtà" di una storia vera, quanto quella di una messa in scena piana e più vicina possibile alla prova dei fatti. Significative sono, al riguardo, le dichiarazioni del regista di aver voluto evitare qualsiasi tipo di slow motion nel riprodurre l'effettiva esperienza dell'incidente - sebbene cinema e televisione abbiano ormai creato una impressione di realtà totalmente

differente. Gli incidenti perfettamente illuminati, chiari nella loro dinamica, ripresi da quattro o cinque angolature rappresentano l'immaginario asettico di cui si avvale il medium a cui Cronenberg oppone la fulminante visione del secondo fatale (o quasi) in cui due corpi si scontrano fragorosamente. Visione d'autore ovvero fortemente personalizzata, perché contestualizzata, vale a dire inserita in un corpo che la guarda e la vive (nonostante l'apparente glacialità della *mdp*, o forse proprio in virtù di essa). In questo, aldilà delle analogie tematiche di cui sopra, "Crash marca forse la fine di un ciclo, un ciclo interiore - iniziato in maniera tentennante con *Videodrome* - dove io credo di aver toccato una zona inesplorata".

L'interno di una psicopatologia è, per Ballard, l'unico paesaggio possibile. L'unico scenario in cui valga la pena (o forse sia possibile) avventurarsi. Proprio a questo livello si trovano le analogie tra i due autori che hanno reso possibile l'incontro. I film di Cronenberg, coerentemente con le dichiarazioni dello scrittore di Hong Kong, scelgono la dimensione spaziale quale ambito privilegiato di esplorazione. I film si spiegano orizzontalmente, quasi delle mappe in cui i vari episodi sono luoghi comunicanti. Non c'è progressione, (per questo paiono giustificati i riferimenti al "porno"), ma ripetizione seriale - variazione su un tema. Tanto che - come fa notare il regista - dal punto di vista tematico certi personaggi (DOC Vaughan) possono essere visti come proiezioni di fantasmi o pulsioni del protagonista - alla cui visione tutto può essere ricondotto.

"Nessuna automobile è unicamente un'automobile. Io volevo delle automobili che fossero comuni, utilitarie. Qualunque automobile esprime la spinta degli uomini a modificare il reale, a comprimere e controllare lo spazio e il tempo" (Cronenberg)



Sunchaser

Sunchaser - esempio di cinema che fa male (Ritorna in mente, parlando di dolore, il finale di *Parfait Amour* di Cathérine Breillat). Credo che Cimino colpisca in maniera altrettanto dura (ma forse meno primaria, e per questo descrivibile) l'America. La pugnalata arriva direttamente al centro di quelle contraddizioni che da sempre reggono la società statunitense. Paradossi che fanno sì che, ad esempio, che i medici dell'esercito "Usa", si "allenino" negli ospedali di Los Angeles, perché in essi sia possibile riscontrare ferite prodotte da armi militari. Il regista-produttore, dopo un lungo periodo di inattività cinematografica, decide di mettere in scena una storia che affronta i poli estremi del sistema americano: un giovane omicida (Blue), malato terminale per un tumore, ed un medico rinomato, in odore di promozione con nuova villa annessa.

Se in *America Oggi* il ritratto della città californiana era il frutto di un mosaico sapientemente costruito, qui è il percorso-

scontro dei due a tracciare una curva della società. Los Angeles (e con essa l'America) è sezionata chirurgicamente dalla macchina guidata da Blue. Cimino non mostra incertezze nel dividerla manicheamente in oppressi e oppressori, anche se i ruoli si scambiano con estrema facilità. Di fatto la figura dello scontro frontale si moltiplica dalla coppia primaria a tutti gli ambienti incontrati (con l'eccezione significativa dell'incontro con la prof. universitaria, che rappresenta una sorta di terzo polo). O con me o contro di me. La legge che Blue adotta in ogni situazione diviene realmente dominante - d'altronde tipica di buona parte della società americana (sia essa povera o ricca). La stessa semplicità che si riscontra nelle modalità di sviluppo della storia e che è scelta forte perché totalmente controcorrente all'imperante involuzione verso il manierismo, quale segno tangibile di sfiducia nelle storie che si raccontano. Coraggio di fare la scelta più semplice. Il che per Cimino significa volontà di avvicinare, nonostante le apparenze e la banalità dell'assunto, i due punti fino a farli scambiare di posto. Il rapimento diventa una fuga; il rapito forza il rapitore ad assumere medicine (dopo averle rubate). E nello stesso tempo significa avvicinare l'occhio dello spettatore alla visione che gli si offre frontalmente. E parallelamente al procedere del dialogo tra i poli della trama spostarlo sempre più vicino alla tela fino a farlo immergere negli scenari che sempre più maestosamente occupano lo schermo. E ora si può parlare di accurata (quasi maniacale) cura nella ricerca dei materiali (dalla situazione clinica e sociale di Blue al rapporto con la cultura navajo) quale ragione dell'intimità del regista con la storia; di curva melodica che la messa in scena di Cimino sviluppa secondo un crescendo tipico di certa musica classica. D'altra parte si tratta prevalentemente di respiro. Ritmo

imposto allo sguardo dal variare del rapporto tra spazi aperti e campi chiusi in direzione di una graduale predominanza dei primi. *Sunchaser* è un film che fa bene al nostro corpo perché aiuta ad acquisire una respirazione profonda. La stessa che muoveva i film di John Ford (sic!).

Irma Vep Film amato visceralmente (= attaccatosi alle viscere e da lì non ancora uscito). E film da vedere e rivedere per la sua stratificazione al limite dell'afasia. *Irma Vep* gioca sulla forma come tema proprio. Dire un'immagine. O far vedere un'immagine già strutturata (vista). I desideri di Assayas restano tali. *Irma Vep* nasce dalla diversità o incapacità di adeguarsi - sovrapporsi - al soggetto scelto. Mostrare se stesso in rapporto all'altro (in questo senso il film è ciò di più documentariamente intimo abbiamo visto di Olivier Assayas). Mostrare la propria differenza come incapacità. Segno di modernità, forse (ma già per Derrida scrivere, ossia interpretare, è sempre differenza). Cinema che insegna qualcosa mostrando se stesso nella pura afasia che vorrebbe imprigionarlo.

Storia di un film che nasce dalle ceneri di un altro (Vampyres di Feuillade) - ormai dimenticato. Dalle ceneri di altri prodotti, che trae vantaggio dalla loro diversità - dall'opposizione irriducibile che un film d'azione di Hong Kong e un video militante rappresentano. Scontro inconciliabile delle anime di Maggie Cheung - attrice culto in oriente - e di Jean-Pierre Leaud - effigie e corpo del cinema europeo. Ma al tempo stesso incontro proficuo (anche se destabilizzante) documentato dai graffi, dai rumori dalle assenze (di luci e suoni) che affollano la pellicola del Leaud regista. Perfetta espressione di un nichilismo che si pone come risposta postmoderna alla situazione odierna. Il film si nega (anche al più puerile desiderio di raccontarsi).

Questa pare essere l'unica parola dicibile riguardo al suo contenuto in senso stretto. Sforzo inutile, quindi, quello di ripercorrerne la trama. *Irma Vep* impone strade oblique, deviazioni (nuovi anagrammi, come il titolo suggerisce) per arrivare al suo centro. Alla presentazione del film, il regista intimorito dalla calorosa accoglienza del pubblico francese, ha voluto superare la sua nota timidezza per presentare Maggie Cheung, quasi una coautrice dell'opera. Traspariva dal volto di Assayas la gioia per aver raggiunto uno dei suoi desideri. La superstar di Hong-Kong, insieme al cinema

di Feuillade, sono in primo luogo la ragione di esistenza di *Irma Vep*. Produzione che, proprio seguendo una pulsione, si è strutturata in maniera piuttosto immediata e improvvisata secondo le ispirazioni e le circostanze dell'ultima ora. Questo è il motivo e il segreto dell'arte di Olivier Assayas: capace, anche nel trattare un tema piuttosto asfittico come il cinema nel cinema, di caricare i corpi messi in scena di una sensualità che è propria del loro essere oggetti cinematografici. Corpi ora presenti, scelti, ossia visti in funzione dell'amore che il regista dà loro.



Crash

reportage festival

Venezia 1996

Intervista a JLG?

A CURA DI SONIA DEL SECCO E MARCELLO TESTI

For ever Mozart è terrificante come la creazione del mondo.

Non ci sono parole per commentare, non ci sono suoni adeguati, tranne un flebile applauso al termine della proiezione. A partire dall'afasia, si snoda la nostra conversazione con Jean-Luc Godard, che riportiamo qui per estratti e con un'attenzione particolare all'oralità, al flusso di parole e di significati che si è sviluppato nel breve tempo a nostra disposizione.

“Trovo difficile parlare dei film, parlare... per questo riempio i miei di parole, di dialoghi di espressione verbale, sia essa scritta o parlata... non credo che ci sia differenza tra questi due aspetti. Sono un pragmatico e credo nella prassi della parola, nella forza del suo uso e del suo ri-uso. Per questo utilizzo i romanzi, la poesia, la filosofia per scrivere i miei film. Invece di parlare delle cose, bisogna parlare le cose: parlare la storia, la guerra, parlare la poesia e parlare i film.

Questo è però ben lontano dalla nozione di comunicazione; le parole da sole rimangono spesso nel campo fertile ma immaturo dell'espressione. Se non fosse così scriverei solo saggi e non cercherei di comunicare attraverso le immagini”.

In conferenza stampa ha in un certo senso rifiutato il valore pacifista attribuito al suo come a qualsiasi altro film.

“Sarajevo è una leggenda. Ogni

guerra, anche nella stanza accanto, diviene progressivamente leggenda finché non ci investe direttamente... e allora è troppo tardi. Sinceramente non credo molto ai film contro la guerra o, più in generale, sulla guerra. Credo che nei miei film ci sia costantemente conflitto, ma questo non ne fa dei film *sulla* guerra...”

Certo, soprattutto in questo periodo, sembra esserci conflitto anche tra lei e chi vede il film, soprattutto i critici...

“Di questo non mi interessa minimamente parlare in un'intervista. Il conflitto che mi interessa è quello della dialettica vera, quella hegeliana. Credo che le incomprensioni con i critici siano quello che si dice un falso problema... nel cinema farsi bloccare da falsi problemi conduce a fare brutti film. È qualcosa che è successo anche a me... anche perché io stesso ho fatto a lungo critica cinematografica e quella è una parte importante della mia vita e del mio cinema.

Il vero conflitto deve avvenire a livello di espressione, tra le persone, i personaggi, tra i significati, tra le parole, tra le immagini: non c'è niente di più chiaro di due voci che dicono cose contraddittorie o consonanti, oppure di un'immagine che smentisce immediatamente,... contemporaneamente, le voci.”

E la musica?

“È l'elemento istintivo, il motore che guida le mie scelte e determina il movi-

mento... l'avanzamento dei miei film. Mi interessa la musica, anche dal punto di vista sociologico... è divertente come sia più facile diventare una rockstar che un regista famosissimo... in fondo la scelta di Mozart si è basata proprio su questo suo essere un best-seller,... un'icona musicale... del *mercato* musicale... La musica non è, alla fine, che un'altra voce, ma rappresenta parti più nascoste della scrittura, della parola.”

Come spiega questa ansia di teatro che si avverte nei suoi film, questa continua ricerca di uno spettacolo da mettere in scena...

“In questo ultimo caso, una delle idee alla base del film è un articolo che cri-

ticava la messa in scena a Sarajevo di *Aspettando Godot*, da parte di Susan Sontag. Più in generale, il teatro mi interessa per il fatto che la messa in scena viene spogliata, esasperata e questo mi è utile per superare certi limiti del discorso cinematografico, per rendere talvolta più estremo il mio cinema; non è un procedimento che uso solo io, comunque; e anche il video ha una funzione simile: dove non riesco ad andare con una cinepresa (per motivi tecnici o economici o... altro), vado con una telecamera, oppure con una compagnia di attori... potrebbe anche succedere che il luogo nel frattempo cambi e sia infine pronto ad accogliere la cinepresa...”

reportage festival
Pesaro 1996
Kiss di A. Warhol

VANESSA DURANDO

Pesaro, 19 Ottobre 1996

Sono arrivata in mattinata. La rassegna comincerà alle 15.00. Sono davanti al mare e respiro il suo profumo. Gonfio i polmoni di salsedine, vorrei aspirarlo tutto. Tra me e il mare una stradina asfaltata e una ringhiera di ferro, grigia, arrugginita, poi il blu. Sono seduta su una panca di pietra, c'è un po' di vento freddo. Nel cielo nuvole bianche e grigie, la striscia di un aereo si dissolve, stormi di gabbiani parlano. Passano signori in bicicletta, passa anche una ventenne, cellulare alla mano e uno zainetto pitonato sulla spalla; ha gli occhiali scuri a farfalla, anni '60, ma il sole non c'è ... anzi sta per piovere ... ho deciso: vado al cinema.

Davanti al Teatro Sperimentale leggo la locandina: "Il cinema e il suo oltre" XV rassegna internazionale, retrospettiva verso il cinema del futuro; film, video, cd-rom. La grafica e il disegno sono computerizzati. E' a disposizione la guida curata dall'Ente Mostra Internazionale del Nuovo Cinema: oltre ad una ricca introduzione, ogni film viene presentato attraverso una scheda bio-filmografica. La retrospettiva durerà dal 19 al 24 Ottobre, sono previste 55 ore, circa, di programmazione. Leggo quali sono stati i criteri che Adriano Aprà ha seguito per la scelta dei film: un solo film per autore (tranne qualche eccezione); concentrare l'attenzione sulla produzione europea e nordamericana; l'esclusione dei "classici",

dei film già conosciuti e delle opere di durata superiore alle due ore, dei lavori appartenenti alla expanding o exploding cinema. Criteri più soggettivi hanno portato all'esclusione del cinema pornografico, di quello delle origini (escluso Cohl), del cinema comico e della videomusica.

Che cosa si intende per "Il cinema e il suo oltre"? Che obiettivo ha la rassegna? Uno degli interrogativi che essa pone è: cosa diventerà, in che cosa si trasformerà il cinema con l'evoluzione, o meglio, la rivoluzione telematica?

Se si considerano la narratività e la fiction come caratteristiche fondamentali del cinema, allora esiste un cinema oltre il cinema. Lo sperimentalismo, le avanguardie, il documentarismo, la digitalizzazione dell'immagine utilizzano un linguaggio diverso, che la retrospettiva mostra nella sua poliedricità. Abbiamo così "Douro faina fluvial" di De Oliveira, "So is this" di Snow, "We can't go home again" di Nicholas Ray, "Berlin 10/90" di Kramer, "Scénario du film *Passion*" di Godard, "News & Stories" di Kluge. Ma abbiamo anche, indirettamente, il cinema delle origini. Aprà nell'introduzione scrive: "Alle origini, ci dicono gli storici, non solo il cinema non è né di fiction né narrativo, ma casomai 'scientifico' e 'documentaristico'; anche quando incomincia ad incorporare la fiction, lo fa con uno sguardo 'attraattivo',

‘mostrativo’ o ‘presentazionale’ ”. In questo senso, alcuni registi, per lo più sperimentalisti, hanno trovato nel cinema primitivo un campo propizio per il loro metacinema e lo hanno riproposto con un linguaggio nuovo.

Il primo film in ordine di proiezione è “Kiss” di Andy Warhol che credo sia uno dei più rappresentativi della “retro/prospettiva”. Sono 58 minuti muti, in bianco e nero, di baci. Baci languidi, appassionati, giocosi, lievi, dolcemente aggressivi. Baci tra uomo e donna, tra ragazzo e ragazza, tra una bianca e un nero, tra uomo e uomo, (non tra donna e donna, il regista tralascia le lesbiche). Tutti primi piani, primissimi, particolari e qualche mezza figura. L’unico movimento di macchina, una zoomata all’indietro, è sul volto di due persone che si rivelano poi essere due omosessuali che pulsano su un divano a torso nudo (terribile Warhol, il mio vicino di posto, ultrasessantenne, con quella zoomata repentina ha rischiato l’infarto, l’ho sentito sussultare). Questi non sono i baci hollywoodiani di plastica, standardizzati: quelli che si danno Clarke Gable e Vivien Leigh poggiando l’uno sull’altra le labbra serrate e rimanendo imbalsamati nella stessa posizione per venti minuti. Durante l’amplesso lui riesce anche a palparle la spalla ad intervalli regolari, muovendo goffamente la mano in una diastole e sistole alternati. Quelli di Warhol no, sono baci veri. Si vede e si sente il piacere di chi li dà e li riceve. Le palpebre si distendono con le rughe della fronte ed è tutto un gioco di chiaro/scuri che si modellano plasticamente sulle guance e le mandibole dei protagonisti. Il regista ci mette alla prova: un bacio tira l’altro e due, tre, sette persone lasciano la sala. Il signore accanto a me si è rilassato, ma ... dopo un quarto d’ora circa dall’inizio della proiezione, due spettatrici esorcizzano dicendo, scherzosamente, che si sentono delle guardone ! Il

vouyerismo scaturisce dalla veridicità delle immagini. L’aspetto più interessante dell’opera è l’accostamento antitetico dell’elemento realistico ad una forma, uno stile che dichiara apertamente la finzione filmica. Il regista, infatti, svela la “materialità” della rappresentazione così che il film diventa una continua esibizione del mezzo meccanico. Per raggiungere l’obbiettivo Warhol utilizza diverse modalità fra loro complementari. L’unico movimento di macchina, come ho scritto in precedenza, è una zoomata: questo è in assoluto il movimento più esplicitamente meccanico che il cinema ha a disposizione. Sempre sul piano della percezione, il regista agisce utilizzando anche un’altra tecnica: mostra a sedici fotogrammi al secondo ciò che è stato girato a ventiquattro. Manipolando il tempo di proiezione, (la velocità è quella dei vecchi film muti), le immagini risultano essere ammorbidite e l’azione, estesa alla massima durata, assume una dimensione surreale. Ma ciò che maggiormente rivela la finzione è il particolare uso della pellicola. Warhol, infatti, non fa i ciak: le bobine, di tre minuti l’una, scorrono dall’inizio alla fine senza tagli. I primi fotogrammi di ogni bacio, quindi, sono visibilmente perforati e gli ultimi sono bruciati. Il risultato è un film che riassume armoniosamente la dimensione metacinematografica e quella più propriamente realistica. Warhol spia dal buco della serratura e offre, con un linguaggio ostentatamente cinematografico, immagini morbide e lievi di baci “rubati”.

Pesaro, 24 Ottobre 1996

Esco dal cinema, è notte. Il colore del cielo e del mare sono un tutt’uno indistinto avvolto nella foschia. Sento solo i miei passi risuonare sulla strada lastricata di porfido. Penso alla mia partenza e spero di essere di nuovo qui, a Giugno, per l’edizione estiva del Festival.