

“Chi ha già avuto un’idea e ne ha fatto un film sa che avere **un’idea** non è il semplice risultato di una riflessione. Avere **un’idea** è una specie di festa, non è una cosa che accade correntemente.” (Gilles Deleuze, 1986)

**Un’idea** di cinema è qualcosa di molto semplice. Però attenzione: dentro la sua semplicità si nasconde l’eventuale complessità di ciò che da essa seguirà.

Nell’attuale panorama teorico e critico manca la semplicità di **un’idea**. Resta solo l’invadenza sterile di una complessità che ha perso le sue radici. I linguaggi interpretativi trasformano il fatto di non avere idee nella sola **idea possibile**. Nasce una teoria del vuoto, una poetica della sparizione, un’estetica della crisi.

**NOI NON ABBIAMO UN’IDEA DI CINEMA.** Ma vogliamo combattere questa logica perversa. E’ necessario.

Perchè chi vede il cinema è un creatore.

E i creatori, aggiunge ancora Deleuze, fanno solo quello di cui hanno assolutamente bisogno.

C’è l’assoluto **bisogno** di esplorare questa confusione. La necessità di fiutare le sue possibilità inventive. Con la semplicità **di un’idea** che prende forma mentre impara di nuovo a vedere.

È come un paesaggio mobile che disegna i suoi contorni guardandosi dal suo interno. Esiste perchè si vede, e al tempo stesso perchè si muove. Nelle pieghe dei contorni si profilano riflessioni, intuizioni anemiche, frammenti, geografie oblique, periferie dell’immaginario. Noi vogliamo partire da qui.

Bisogna smettere di amare il cinema per poterne parlare. L’amore è una malattia che copre le mille tentazioni dell’indifferenza.

Quando si esce dalla visione di un film prevale sempre in noi l’autorità terroristica di un desiderio o di una noia che sequestrano la comunicazione. Bisogna invece raccogliere qualcosa: degli inviti a festa. Per questo Cinemah si è allontanato dall’attualità delle prime visioni, scegliendo un (pre)testo: *L’esercito delle dodici scimmie*. Un film autoritario, epocale, ma lontano nel ricordo, attorno al quale potessero raccogliersi le pieghe del paesaggio.

Abbiamo scelto un film multiforme e per questo poco degno di essere amato. L’abbondanza dei riferimenti è riproposta attraverso l’intermittente respiro di alcuni flash critici. Sono tre invece le direttive che cercano di segmentare, come assi cartesiani, lo spazio che il film percorre. Da una proposta di analisi in chiave autoriale (le poetiche dello spazio nel cinema di Gilliam), a uno sguardo esteso verso le implicazioni retoriche espresse da questo e altri film nell’ambito della produzione americana di fine secolo (la ricorrenza di temi apocalittici, l’ipotesi di nuova cronosofia), per arrivare ad una impossibile sovrapposizione tra la Lisbona di Pessoa e la futuristica America di Gilliam.

La concentrazione sul pretesto non vuole nascondere la natura parassitaria della critica. Rivendichiamo la nostra natura di parassiti. Vogliamo esibire la nostra totale dipendenza dal soggetto nel quale ci siamo inoculati.

Per questo motivo abbiamo recuperato la voce illuminante di Rushdie. Il suo inedito in Italia saggio su Gilliam arricchisce con insospettabile lucidità il logorato panorama della critica italiana. Un piccolo omaggio, un libero pensiero offerto in dono ai fondamentalisti critici italiani. A questi Ayatollah della critica, che spesso risalgono sui minareti di celebrate riviste per chiamare a raccolta i fedeli, va la nostra dedica e il nostro invito alla lettura.

# 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 preconconcetto. 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.

# La location di Brazil

SALMAN RUSHDIE

Nella pièce di N.F. Simpson *One Way Pendulum*, una dei pochi contributi britannici notevoli al Teatro dell' Assurdo, un uomo riceve per posta una copia a grandezza naturale di un' Aula di Giustizia da montare. Egli la assembla nel suo salotto e subito dopo si trova sotto processo proprio al suo interno. Un impiegato, fornendo prove, proclama che nel giorno in questione l' accusato, il nostro eroe, non era in questo mondo. Il giudice, accigliato, domanda, "A quale mondo egli fa riferimento?" E l' impiegato spiega: "Credo che ne abbia uno tutto suo, signore."

Non è facile, come si vede, essere precisi a proposito della posizione del mondo dell' immaginazione. Anche il sistema giudiziario (soprattutto il sistema giudiziario) non è cosciente dei suoi propri luoghi. Ma se io credo (e lo credo) che il mondo immaginario sia, debba essere collegato a quello osservabile, dovrei essere in grado, perché no?, di localizzarlo, di dire come andare da qui a là. E non è facile, come si vede, essere precisi...

Queste riflessioni sono state avviate dall' ultimo grande film di Terry Gilliam, un film di futuribile totalitarismo, *Brazil*. Questo perché più un capolavoro è fantastico, più la soluzione di questo problema di *location* diviene difficile. In altre parole: Noi tutti siamo d' accordo, senza troppe discussioni, che il climax di *North by*

*Northwest* ha luogo sul monte Rushmore, o che *Tutti gli uomini del Presidente* è ambientato a Washington, D.C. Oltrepassando tali rassicuranti banalità, arriviamo in un territorio indistinto sul quale potremmo dibattere facendo le ore piccole: *Apocalypse Now* era "veramente" ambientato in Vietnam, o in qualche "finto" cuore di tenebra? *Amadeus* è storia o cronaca scandalistica? Più lontano, su questa strada, la superficie diventa giallo ocre, bianchi conigli passano sfrecciando, Lemmy Caution mastica una Gauloise. Il mio problema è: Dove siamo arrivati? Che tipo di luogo è Oz, o il Paese delle Meraviglie? Per quale strada, con o senza una Ford Galaxy, si può arrivare ad Alphaville? In particolare - tornando al tema di questo saggio - dov' è *Brazil*?

Dove "non" è, è il Sudamerica. (Pur se anche il Brasile è stato in passato rinomato per aver attaccato elettrodi collegati ad alto voltaggio al corpo dei suoi dissidenti.) Il film ruba il titolo a una vecchia canzone di Xavier Cougat: "Brazil, where hearts were entertained in June/We stood beneath an amber moon/And softly mormoured: Someday soon." Dobbiamo dunque dire che questo film è ambientato in una canzone? Beh, in un certo ironico senso, questo potrebbe essere vero. La rigogliosa innocenza della vecchia melodia, confrontata con il racconto del terrore di stato da parte

di Gilliam, incarna in realtà gran parte dello spirito del film, una combinazione, secondo le parole di Gilliam, di Franz Kafka e Frank Capra. (Che conosca il piccolo personaggio dei cartoons Krazy Frank Kafka, il Secchione del Bronx? Mmm, sto divagando.)

“Someday soon”, mormora dolcemente la canzone e, sotto la luce del racconto di Gilliam, suona come una minaccia. Il che ci porta a un secondo modo di posizionare il film, cioè nel tempo. Il ciclo di *Guerre Stellari* si apre con un piccolo paradosso, una didascalia che ci informa che ciò che stiamo per vedere accadde non solo molto lontano, ma anche molto tempo fa. Comunque, il passato di Lucas assomiglia tanto a un futuro convenzionale da “space-opera” che dimentichiamo presto il suo piccolo scherzo in apertura. Una location temporale più interessante è rintracciabile nel recente *1984* di Michael Radford. Se Lucas rende il passato simile al futuro, Radford sceglie di far sembrare il suo “futuro” (un termine sciocco da usare per un film distribuito nell’anno successivo rispetto a quello che gli dà il titolo e che è già passato) volutamente “old-fashioned”, un futuro come lo avrebbe potuto immaginare un designer nel 1948, l’anno in cui Orwell scrisse il libro. È un’idea efficace, anche se un po’ artificiosa. Il futuro in *Brazil* è un luogo molto più ambiguo e spiazzante.

In esso, elementi del passato e del futuro si combinano per disorientarci. I televisori sembrano semplicemente bizzarri. I messaggi sono spediti (come succede nel film di Radford) in quei piccoli contenitori di metallo che si infilano in tubi di aspirazione, quelli che si trovavano nei grandi magazzini. Sotto altri punti di vista, invece, il film appare meravigliosamente futuristico, a volte con effetti molto comici, come nella scena del ristorante decorato con

grandi tubature metalliche piegate a mo’ di intestino, dove il cibo descritto in piatti così succulenti sui menù si rivela essere gelatina colorata. Lo scontro di passato e futuro è deviante; crea, al contrario del futuro arcaico di Radford, un’aria che sa molto di nostalgia. (Ancora una volta, la canzone che dà il titolo è appropriata.)

Di questi tempi, in cui, come se fossimo all’ultimo millennio e con una certa ragione, temiamo di essere vicini alla fine del tempo, sembra che i nostri sogni sul futuro - compresi quelli di un futuro così oscuro - debbano essere necessariamente venati di nostalgia e rimpianto. Potrebbe non essere carino ricordare che l’altro progetto di *Guerre Stellari*, quello che non è per niente lontano nello spazio o nel tempo, ha trasformato il futuro in una finzione o almeno ha elevato il suo grado di finzionalità. Oggi il domani non è solo un luogo ancora da venire, ma uno che potrebbe non arrivare mai. Come i vestiti che Jonathan Pryce, nel ruolo di Sam - l’antieroe di *Brazil* - indossa nel film, l’idea del futuro è in qualche maniera fuori uso. E se questo futuro annullato è la location del film di Gilliam, allora scopriamo che la location è un luogo ancora più sfuggente di quanto sospettassimo in precedenza.

Al livello più ovvio, il film è ambientato a Distopia, l’oscura gemella di Utopia, il peggiore dei mondi possibili. Invisibili terroristi dinamitardi si oppongono alla violenza dello stato di polizia. I cittadini comuni vengono uccisi in gran numero da entrambe le parti, ma “that’s life”. In mezzo alla confusione, due storie si intrecciano. Una è la triste storia di Mr. Buttle e Mr. Tuttle, che comincia nelle profonde interiora dello stato, quando un supposto funzionario di polizia uccide una mosca che cade nella stampante e provoca un errore di ortografia. Invece del pericoloso sovversivo e idraulico free-lance Harry

Tuttle (Robert De Niro, vestito come una versione con sigaro del vecchio personaggio dei fumetti the Phantom), la macchina indica l'innocente uomo comune Mr. Buttle, così che i poliziotti praticano un buco nel suo soffitto, lo sequestrano per farlo lentamente tagliare a pezzi da cesoie, o qualcosa del genere. "Come mosche per i ragazzini crudeli, così noi siamo per gli dei." Nel frattempo, come si suol dire, un impiegato alla Winston Smith [protagonista di una serie di strisce pubblicate anche in Italia, mi pare da *Linus* - N.d.T.] di nome Sam sogna di mettere ali e volare libero sopra la terra fra soffici nuvole, inseguendo una visione bionda fasciata, come le vergini rinascimentali, in morbidi tessuti. Questa si scoprirà essere Jill (Kim Griest), che guida un enorme autocarro e con cui, improvvisamente, Sam si rivolta contro lo stato, con tutto sommato prevedibili e disgraziati risultati.

Sembra, quindi, che il film si possa "collocare" come una rielaborazione visualmente brillante di temi orwelliani. Il finale della versione che ho visto - in cui la fuga di Sam dalle stanze della tortura, con l'aiuto di Harry Tuttle, si rivela essere il sogno di desiderio appagato del suo cervello impazzito (finisce di nuovo sulla sedia delle torture, osservando allucinazioni di prati verdi, mentre i torturatori ghignano ironicamente: "Sembra che se ne sia andato") - ha accentuato questa relazione orwelliana e mi ha fatto rivolgere a *Brazil* la stessa critica che indirizzerei a Orwell: che è troppo facile, troppo confortante, creare una Distopia in cui la resistenza è inutile; che opponendo solo resistenza individuale un tantum alla potenza dello stato, si cade in una sorta di trappola romantica; che non è mai esistita nella storia del mondo una dittatura così schiacciante da rendere impossibile lottarci contro. Ma, per una serie di ragioni, mi sembra che collocare *Brazil* trop-

po vicino alla Airstrip One di Orwell non sarebbe cartograficamente corretto.

Inoltre, il pubblico statunitense vedrà un finale molto diverso. Sam è infine sempre preso dai torturatori; ma ora, nell'ultima scena, essi non riescono ad avere l'ultima, perfida parola. Ora la stanza delle torture si riempie lentamente di nuvole, le stesse soffici nuvole bianche tra cui, nei suoi sogni alati, Sam volava (e con cui la versione americana, contrariamente a quella inglese, si apre anche). Questo modifica abbastanza il significato del finale. Esso diventa una scena di trionfo dell'immaginazione, del sogno sulle catene della realtà. Diventa chiaro che questo, piuttosto che un'allegoria politica, potrebbe essere il vero tema del film. Sembra, infine, che ci stiamo avvicinando al "dove" e al "cosa" questo film raggiunge.

Anche altri elementi suggeriscono una visione più complessa rispetto alle fredde semplificazioni di *1984*, specialmente Robert De Niro nel ruolo di Tuttle il Fontaniere-Fantasma. Sam potrebbe essere spacciato, ma Tuttle dondola, come un Tarzan metropolitano, da un grattacielo all'altro, masticando il suo bel sigaro. Poiché anche lui "vola", anche se con l'aiuto di corde, può essere visto come una versione furfantesca del sogno angelico di Sam. In *Brazil* il volo rappresenta lo spirito immaginante; così risulta che ci viene raccontato qualcosa di molto strano riguardo il mondo dell'immaginazione - che è in effetti *in conflitto* con il mondo "reale", il mondo in cui inevitabilmente le cose peggiorano e in cui i centri si dissolvono. Sam l'Angelico e il Diabolico Tuttle rappresentano il potere del mondo dei sogni in opposizione a questa oscura realtà. In un'era in cui sembra impossibile costruire *happy endings*, in cui riusciamo a formare solo distopie mentre i tempi passati produssero utopie, in cui abbiamo apparentemente perso fiducia nella

nostra capacità di migliorare il mondo, Gilliam porta notizie rincuoranti. Come N. F. Simpson ha rivelato in *One Way Pendulum*, il mondo dell'immaginazione è un luogo in cui il lungo braccio della legge non sa arrivare.

Questa idea - l'opposizione dell'immaginazione alla realtà, che è anche, ovviamente, l'opposizione dell'arte alla politica - è di grande importanza, perché ci ricorda che non siamo senza speranza, che sognare è avere forza. Ed io credo che la vera location di *Brazil* è quella grande tradizione dell'arte in cui le tecniche della commedia, della metafora, della visione amplificata, della fantasia sono utilizzate per abbattere le nostre certezze convenzionali, ottuse e abituali su come il mondo è e dovrebbe essere. L'irrealtà è la sola arma con cui la realtà può essere distrutta perché sia conseguentemente ricostruita. (Un tempo lavoravo in un palazzo di uffici in cui qualche anonima anima turbata prese a distruggere i lavandini. Sembrava immotivata, folle distruzione, fino a che un giorno, sul muro vicino a una tazza divelta, abbiamo letto le parole scarabocchiate: *Se il secchio non può essere cambiato, deve essere distrutto* ["cistern"="secchio" si pronuncia in modo molto simile a "sistem" - N.d.T.]. Un altro fontaniere radicale, Harry Tuttle, sarebbe stato orgoglioso di lui.)

"Gioca. Inventa il mondo." La capacità dell'immaginazione giocosa di cambiare per sempre la nostra percezione delle cose è stata dimostrata da moltissimi, da Lawrence Sterne, con il *Tristram Shandy*, a un certo Monty Python con il suo Circo Volante ["Flying Circus" era il titolo di un programma televisivo dei Monty Python - N.d.T.]. La nostra percezione del mondo moderno è opera tanto di Krazy Frank Kafka, con i suoi processi inspiegabili e castelli inarrivabili e insetti giganti, quanto di

Freud, Marx o Einstein. Ma in questo approccio si nasconde un terribile pericolo che non è affrontato dall'artista realista. Questo pericolo è bizzarro e problematico. Quando non ci sono altre regole che quelle che tu stesso crei, le cose non sono un po' troppo facili? Quando gli asini volano, si possono ancora considerare asini e, in caso negativo, dobbiamo preoccuparci di loro? Può un'opera d'arte guadagnare qualche valore se non ha radici nella realtà osservabile?

Una possibile risposta a queste domande è "Lewis Carroll." (Ricordiamoci che Terry Gilliam ha diretto *Jabberwocky*.) Ci sono artisti il cui dono è di saper affondare radici nel mondo dei sogni, di saper lavorare sulla logica della mente non sveglia, ma sognante. James Joyce l'ha fatto in *Finnegan's Wake*. Terry Gilliam, credo, fa qualcosa di molto simile in *Brazil*.

E c'è una seconda risposta. Si dice che la differenza fondamentale fra l'approccio americano e quello britannico alla commedia è che la commedia americana comincia con la domanda "Non è divertente che...?" (... che i dottori di *Mash* lavorassero per guarire soldati, così che l'esercito li potesse nuovamente ferire;... che i Newyorchesi, così come li dipinge Woody Allen, siano ossessionati da ansia e sensi di colpa;... o che i poveri - Chaplin che mangia i suoi scarponi - siano poveri), mentre l'attacco della commedia britannica è la domanda "Non sarebbe divertente se...?" (... se un negozio di animali vendesse papagalli morti;... se i neurochirurghi avessero problemi psichici;... se uomini con abiti gessati facessero strane camminate). Terry Gilliam, un americano che vive nel Regno Unito e che guarda l'America alle sue spalle - poiché egli dice chiaramente che *Brazil* parla dell'America e, cercando di posizionare il film, dovremmo, credo, dare un po' d'ascolto a ciò che il suo autore ha da dirci

- riesce a compiere una sintesi di entrambi gli approcci.

Una delle chiavi per interpretare questo metodo è Kafka. Una storia come *La metamorfosi* sembra, a una prima occhiata, ricadere nella “zona” britannica: Non sarebbe divertente che Gregor Samsa si svegliasse una mattina trovandosi mutato in un insetto gigante? Ma in effetti trae il suo humor (molto nero) da una domanda un po’ più seria: Non è divertente che la famiglia di un uomo reagisca con paura, imbarazzo, vergogna, amore, noia e sollievo quando il ragazzo di casa diventa qualcosa che non capiscono, soffre terribilmente e infine muore? Lo humor in *Brazil* è dello stesso tipo di nero - non è divertente che le donne borghesi abbiano liftings facciali orribilmente deformi? Non è divertente che le persone che stanno per essere uccise sembrino così ridicole, con le teste infilate in sacchi? E, come Kafka, il film usa tecniche “di superficie” del tipo *Pythonico-assurdista*: giganti guerrieri samurai o dattilografi che scrivono la confessione di un uomo condannato mentre questi è torturato, includendo ogni “aargh” e ogni “sob”. Annerendo il proprio humor, Gilliam evita la trappola del bizzarro. Monty Python va a *Metropolis* e il risultato è questa rarità, un film seriamente divertente.

Va inoltre rilevato che Terry Gilliam è un emigrante. “L’America ti bombarda di sogni e ti priva dei tuoi”, dice, e *Brazil* parla anche di questo: la lotta fra i sogni privati, personali (il volo, l’amore) e i grandi sogni di massa (giovinezza eterna, ricchezza materiale, potere). Ma lo status di emigrante di Gilliam non è rilevante solo per la sua posizione alienata rispetto alla società americana dei consumi. *Brazil* è il prodotto di quella strana cosa, la “sensibilità migrante”, che credo sia il tema centrale di questo secolo di gente fuori posto. Essere un emigrante significa, forse, far

parte dell’unica specie di esseri umani liberi dalle catene del nazionalismo (per non parlare della sua orribile sorella, patriottismo). È una libertà opprimente.

Uno degli effetti delle migrazioni di massa è stata la creazione di nuovi generi di essere umano: di persone che affondano le radici nelle idee piuttosto che nei luoghi, nei ricordi piuttosto che nelle cose; persone che sono state obbligate a definire se stesse - perché così sono definite dagli altri - in base alla loro alterità; persone nelle cui profondità avvengono strane fusioni, sconosciute unioni fra ciò che erano e dove si trovano. L’emigrante diffida della realtà: avendo attraversato diversi modi di essere, capisce la loro natura illusoria. Per vedere le cose così come sono, devi attraversare una frontiera.

La fantasia che controlla *Brazil* nasce da una fusione tra la “britannicità” di Carroll, Sterne, o Swift, e una “americanità” che intuisce immediatamente come evitare il provincialismo, come attraversare un’epopea, come usare un attore superstar per ottenere un effetto sorprendente. De Niro è stato raramente utilizzato in maniera così eccentrica, ma sicura. Attraverso il film, troviamo immagini con radici in entrambe le rive dell’Atlantico. Il finale, per esempio, quando il sogno di fuga di Sam termina e lo riporta sulla sedia del torturato (con o senza nuvole), ci ricorda di *Pincher Martin*, in cui un marinaio che annega immagina un’isola in cui si crede di star subendo un lavaggio; ma, ugualmente, è un riverbero di *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, di Ambrose Bierce.

Gli emigranti devono, necessariamente, creare una nuova relazione immaginaria con il mondo, a causa della perdita di un habitat familiare. E per le multiple, ibride, metropolitane risultanze di tali fantasie, il cinema, in cui particolari fusioni sono sempre state legittime - per esempio, i re-



sponsabili del casting ci hanno insegnato ad accettare Peter Sellers nei panni di un detective francese e un uomo francese nel ruolo di Lord Greystoke, Tarzan delle Scimmie - potrebbe essere la location ideale. Così, se devo concludere con la semplice (ma, forse, non così semplice) osservazione che la location di *Brazil* è il cinema stesso poiché nel cinema il sogno è la norma, dovrei anche aggiungere che questo

*Brazil* cinematografico è una terra immaginaria di cui tutti quelli fra noi che hanno, per qualsiasi ragione, perso una patria, ritrovandosi da qualche altra parte, sono cittadini. Come Terry Gilliam, io sono un Brasiliano.

"The location of Brazil"  
da American Film, X/10, settembre 1985  
(trad. di Marcello Testi)

# Lo spazio della vertigine

CARLO SCARRONE

Sorprendere. Meravigliare. Abbagliare. Sbalordire. Questi, in crescendo, gli imperativi categorici che Terry Gilliam si prefigge. Ma ben altri, ancora, sono gli effetti del suo cinema. I suoi film, così fantasmagorici, viscerali e parossistici, intimidiscono. Spaventano. Suscitano la sensazione del vuoto. Un vuoto sempre più grande che s'allarga a macchia d'olio, inarrestabile.

Strana impressione, se si pensa che nel cinema di Terry Gilliam lo spazio è affollato, sovraccarico e stracolmo. Scenograficamente pieno.

Eppure questo vuoto che, per quanto lo si riempia, resta incolmabile è la descrizione più esatta dell'opera di Gilliam. Contraddizione insanabile. Concetti contrastanti. Gilliam è il cineasta del paradosso. Anzi, dell'ossimoro. Dice il vero solo quando mente. E più le menzogne sono spudorate, più sono credibili. Di un po' di sterpaglia riescono a fare una foresta. Riducono una montagna a un sassolino. Fan sempre molto stupore per nulla. Il cinema di Gilliam è barbaro e crudele: soffoca, affoga, strangola. Sopra le sue immagini spira l'alito della morte.

Lo statunitense Gilliam inizia la sua carriera allo scadere degli anni sessanta. Trasferitosi a Londra, lavora, in qualità di cartoonist soprattutto, con i demenziali Monty Python. Con loro, nelle trasmissioni televisive, sperimenta l'estremo: fantasie

sfrenate, gag spericolate. Animato da questa furia, esordisce nel lungometraggio. Codirige, con Terry Jones, *Monty Python (Monty Python and the Holy Grail - 1974)*: versione irriverente della saga di Re Artù. Una dissacrante ventata iconoclasta irrompe e sconvolge il fertile terreno dell'avventura. Gilliam mette a punto uno spazio scenografico attendibile, realistico. È il fondale: il complemento indispensabile per la recita dei Monty Python. Spazio non troppo appariscente, che non faccia ombra, che rimanga in secondo piano. Lo spirito caustico e l'azione scatenata dal gruppo comico inglese, per far scintille, hanno bisogno che l'attenzione sia sempre puntata su di loro. Nulla deve distrarre. Lo sfondo storico deve lasciar spazio ai personaggi.

Anche il secondo film, *Jabberwocky (1977)* è d'ambientazione medioevale. Gilliam non fa più parte, in senso stretto, dei Monty Python. La vicenda, però, è ancor più corrosiva e dirompente. Una follia surreale contamina lo spazio, lo intacca: lo trasfigura. Il contesto e il testo sono costantemente sottoposti alla devastazione dell'assurdo. Il mondo è messo a soqquadro. Il cinema stesso, come dispositivo di controllo dell'inconscio, va in mille pezzi. Gilliam ruminava le scenografie, imbottisce i luoghi, accatasta oggetti, arnesi, scheletri, edifici, utensili. Le apocalissi bruegeliane sono intersecate da visionarietà barocche e le ac-

cumulazioni forsennate suggeriscono l'idea della disgregazione.

Con *I banditi del tempo* (*Time bandits* - 1981) lo spazio è ancor più lavorato, tagliato, traforato. Si aprono e si chiudono varchi. Finestre, porte, cassetti costellano l'ambiente. Le pareti diventano "buchi nel tempo del creato": superfici mobili, attraverso cui si salta da un'epoca all'altra, da un posto all'altro. Gli assi cartesiani non sono più categorie di riferimento. I banditi del tempo entrano ed escono, come Alice, nel magico specchio: splendido stagno in cui riflettersi e perdersi. Si balza da Napoleone a Robin Hood, da Agamennone al Titanic. I luoghi percorsi dai banditi sono stupefacenti e sfavillanti. Affascinano. Gilliam esibisce un compiaciuto narcisismo scenografico: plasma e modella mondi fittizi ed illusori. Gilliam si diverte: il cinema è usato come macchina del tempo: fa comunicare ere diversissime e vomita un'infinità di luoghi. L'universo è fatto deflagrare dall'assurdo. I punti di vista della cinepresa, però, per quanto già manifestino una tendenza all'exasperazione, rispettano l'organizzazione spaziale secondo le regole della prospettiva rinascimentale.

*Brazil* (1985) le fa esplodere. In ogni senso. Si moltiplicano le angolazioni e gli scorci. S'infittiscono le linee di sviluppo e di fuga. Lo spazio scenografico è convulso e congestionato: affastellato e caotico. Ragnatele di condutture. Intrichi di cunicoli. Tubi, cavi, congegni. La metropoli di *Brazil* è febbricitante, asfittica, buia. Tetro averno. Pulsante ventre nero. È un luogo claustrofobico, concavo, ogivale. Prigione orwelliana. Cosmo brulicante. Il protagonista crede d'essere un cavaliere alato. Salvare la donna dei suoi sogni è la sua missione. Non è casuale che, fra i progetti non realizzati di Gilliam, ci sia anche *Don Quixote*. *Brazil* non è, però, un film d'evasione: i sogni si rivelano incubi e il neoca-

valiere errante precipita negli inferi.

Se *Brazil* brulica, *Le avventure del Barone di Munchausen* (*The adventures of Baron Munchausen* - 1989) pullula. S'accavallano eventi, situazioni, fatti, ambienti, millanterie, fantastiche visioni. È il trionfo del *tromp l'oeil*, dei trucchi, degli inganni e della teatralità barocca. Gilliam s'identifica in Munchausen: insegue le traiettorie delle sue menzogne, fa volare la cinepresa nei luoghi più strani e impensati. Dalle viscere della terra alla luna. Lo spazio è oscillante, basculante, sognato: corpo disarticolato, le membra volteggiano libere. Le inquadrature sbocciano e appassiscono, come fiori. Le scenografie sono come le bugie del Barone: inaffidabili e aleatorie. Incerte. Sventrabili. Il contesto del film è, infatti, un notturno scenario di guerra, attraversato dai bagliori delle esplosioni. *Le avventure del Barone di Munchausen* è un film bellico catastrofico: ovunque sparpaglia corpi, macchine, adobbi, tendaggi. I suoi movimenti sono il gorgo e il vortice. Il tempo scorre in ogni direzione, dilania lo spazio, si decompone. Ribalta piani e punti d'osservazione. Cresce in modo abnorme. È prossimo a scoppiare. Lo spazio è costantemente minacciato dal panico. Aleggja la morte: sempre pronta a ghermire Munchausen e a far sparire il film nelle sue spire. Le tenebre sono in agguato.

Il successo relativo de *Le avventure del Barone di Munchausen* costringe Gilliam a un ripiegamento: *La leggenda del re pescatore* (*The fisher king* - 1991) è un film su commissione e il ritorno ad uno spazio meno onirico. Gilliam ne approfitta: esplora la dimensione della coscienza. *La leggenda del re pescatore* è meno fisico, meno lugubre, più mentale, più aereo. È girato di notte ma non è un film notturno: il suo viaggio è verso la luce, aperto. Le inquadrature sono crisalidi: da una ne scaturisce un'altra.

Alle immagini di New York si sovrappongono le allucinazioni di Parry, professore di storia medioevale, sconvolto dall'assassinio della moglie, uccisa sotto i suoi occhi. Per il dolore la sua mente vacilla: nei deliri, immagina di combattere il Cavaliere Vermiglio; recuperare il Santo Graal è il suo incarico. Attraverso la ferita dello spirito, lo spazio reale è sovvertito dalle apparizioni: non solo, le due dimensioni entrano in risonanza, si dilatano. E coincidono, quando Parry ritrova la sacra coppa. L'ordine si ricompone. Riacquista la ragione. Tutto torna al suo posto. La luce trionfa.

*La leggenda del re pescatore* è una pausa. *L'esercito delle 12 scimmie* (12 Monkeys - 1995) lo conferma. Gilliam riprende l'itinerario interrotto. Ritorna a *Brazil* e a *Le avventure del Barone di Munchausen*. Ed è ancora più sfrenato, eccessivo e farneticante. La stessa struttura è intaccata. Gilliam scorre avanti e indietro nel tempo. Il film, però, rimbalza come su una superficie convessa. Non si entra. Non si penetra. La fine rinvia all'inizio. Il circolo diventa vizioso. Come indicano i titoli di testa: due spirali che girano in senso opposto. Del movimento si ha solo l'illusione. In realtà si è fermi. È la vertigine: cadere nel vuoto. Il film di Hitchcock, *La donna che visse due volte* è citato esplicitamente. Quest'ipnotico e falso movimento che anima *L'esercito delle 12 scimmie* è da vera anima del film: è una piaga infetta aperta che contamina e non guarisce. Pericolosa

come il virus che nel 2035 ha reso inabitabile il pianeta, costringendo l'umanità a vivere sepolta viva, sottoterra. Il detenuto James Cole è inviato nel passato per scoprire la genesi della malattia e scopre d'essere già stato allora muto testimone, era bambino, all'inizio della rovina. Era impotente, ancora di più lo è adesso. *L'esercito delle 12 scimmie* è un labirinto bloccato su se stesso, come quelli disegnati da Escher: senza entrate, senza uscite. Nella sua spedizione impossibile, Cole passa da un cupo universo sotterraneo a un manicomio tumescente, a una fangosa trincea fino a una lercia metropoli: ovunque c'è l'uomo è una cloaca. Gli spazi "umani" sono torridi, fumosi, afosi, soffocanti: sudano, trasudano, traspirano. *L'esercito delle 12 scimmie* è Sodoma e Babele, gronda caos. È un termite agglomerato a un alveare e a un formicaio. *L'esercito delle 12 scimmie* si gonfia, si sgonfia, fa suppurare i suoi spazi. Ha una sola speranza: la scomparsa dell'umanità. In superficie, infatti, dove l'uomo non può più vivere, è tornata la pace. La natura si riprende ciò che le appartiene. Le metropoli abbandonate non sono posti spettrali, ma sereni paradisi in cui gli animali terrestri possono muoversi liberi e senza paura. Destino utopico e fantastico. La terra è salva. Ma così, *L'esercito delle 12 scimmie* soggiace ad un amaro destino: nel momento in cui mette in funzione il piano per l'estinzione dell'uomo, innesca anche la propria fine. Inquietante spazio della vertigine.



## Fobie americane

CRISTIANO ZANCA

L'ultimo film di Terry Gilliam non colpisce come colpì il suo bellissimo "Brazil". La sua vena visionaria e grottesca di dieci anni fa ha lasciato spazio ad un attento uso della propria intelligenza per cogliere dalla cronaca i temi più toccanti del momento:

- la paura per il destino del mondo
- ecoterrorismo stile Greenpeace
- amore per gli animali

A questo aggiungete un Bruce Willis di buon rendimento che ultimamente sembra rassicurare non poco i produttori americani, contribuendo spesso a faraonici incassi. Le atmosfere di questo film evocano l'urbanistica decadente di film come "1984", "Brazil", "Blade Runner" e "The day after", pervasa dal sentimento predominante della paura che avvolge ogni tratto della città sporca ed inquinata in cui si svolge l'azione.

Il terrorismo intestino sta letteralmente terrorizzando l'America clintoniana, che dopo la fine del manicheismo della guerra fredda degli anni 80 non riesce a trovare un nuovo "uomo nero", e in una sceneggiatura attenta alla cronaca contemporanea la scelta del personaggio pazzo interpretato da B.Pitt, figlio della ricchezza USA, non è sicuramente casuale.

Le storie della fantascienza recente, grazie

anche a scrittori come Ballard e Gibson, si svolgono in un'epoca non troppo lontana, forse perché l'imminenza dell'inizio del terzo millennio alimenta nell'immaginario collettivo un'atmosfera di "futuro" sempre più vicina.

Questo costringe gli sceneggiatori a non staccarsi più di tanto dal pessimismo cronico che caratterizza ogni visione futura contemporanea, non essendo credibili gli ottimisti come Nicholas Negroponte che delle nuove tecnologie declamano solo le meraviglie.

Il personaggio femminile interpretato da Madeleine Stowe è ben diverso dalla ragazza nera di "Strange days": qui si torna alla femminuccia sensibile e spaurita, aiutata dall'energumeno personaggio di Willis il quale, come in mille altri film di fantascienza, racconta a tutti di conoscere il futuro, anche se non è creduto ("sindrome di Cassandra", citata nel film).

Le contraddizioni della trama non sono di grande intralcio allo svolgersi dell'azione del film, che scorre con un ritmo ben distribuito nelle due ore e cinque minuti di durata complessiva.

Sarebbe davvero interessante vedere una storia di fantascienza che ci mostra uno scenario positivo di un futuro migliore: forse è questa la vera sfida.

# Gilliam revisited

## 1996

CARLO CHATRIAN

*Mi hanno chiuso tutte le porte astratte e  
necessarie.*

*Hanno abbassato le tende su ogni ipotesi  
che avrei potuto incontrare per via.*

*Non c'è nel vicolo trovato il numero di  
porta che mi hanno dato.*

*Mi sono svegliato alla stessa vita a cui mi  
ero addormentato.*

*Perfino i miei eserciti sognati sono stati  
sconfitti.*

*Perfino i miei sogni si sono sentiti falsi  
nell'essere sognati.*

Bisognerebbe chiedere all'ingegnere Alvaro de Campos delucidazioni sulle location del film di Gilliam. Egli infatti sembra partecipare della stessa strana patologia che pare abbia preso il sopravvento presso gli intellettuali più sensibili di questa fine secolo e il cui effetto più disastroso è di impedire ogni forma di orientamento. Il soggetto percepente non ha, o non mostra, alcun segno di stabilità nell'attività motoria (che è poi il modo più semplice per noi umani di relazionarsi con le coordinate spazio-temporali), tanto da farci dubitare sull'effettiva realtà degli esperimenti osservati. Non staremo vedendo un film? O ancora, per un qualche strano caso del destino, non saremo finiti dentro la psiche di uno schizofrenico?

Il paradosso messo in scena da *L'esercito delle 12 scimmie* (una vita si consuma nel-

lo spazio di un battito di ciglia) rischia di bloccare ogni tipo di analisi. In un senso più ovvio il film è ambientato in un secondo: l'istante in cui il bambino Cole vede il maturo Cole morire. Il pensiero dell'abisso: l'istante di una visione che pietrifica. Ossia: black out per un soggetto che dichiara

la propria morte e in qualche modo invalida la visione togliendola al flusso temporale e ai suoi correlati spaziali a cui siamo abituati. (Almeno in quel tipo di estetica della visione, ancora predominante, definita ana-

Per una tassonomia della patologia stessa rimando all'indagine anticipatrice di Salman Rushdie, pubblicata in questo stesso numero.

Appare chiaro come tra noi (spettatori) e Cole (attore che si vede agire) - nella figura centripeta che il film mette in scena (il doppio specchio: io che guardo me che guarda me .... con l'inclinatura evidente dello sguardo altro della ragazza - ma di questo poi) - non ci sia divergenza alcuna.

A riguardo del citato "black out" si veda Giorgio Colli: "L'istante testimonia ciò che non appartiene alla rappresentazione, all'apparenza" (*La sapienza greca*, vol. III, Milano 1977).

logica, io debbo avere una posizione ben precisa e definita per poter mettermi a vedere: lo statuto dello spettatore necessita di regole altrettanto rigide di quelle della retorica cinematografica).

Ma il film prosegue; e noi con lui. L'assistente pazzo sale sull'aereo, si siede e...

Visto da una prospettiva più lontana, il film parla di un futuro che guarda al passato come luogo salvifico. Un futuro "apocalittico" sceglie il passato (presente imminente non solo per noi, ma anche in una prospet-

tiva futura, perché prossimo all'ora X della catastrofe) come location in cui mettere in scena la storia della propria rinascita. Il futuro vuole il presente che diventa il luogo reale del desiderio (leggi: del film) pur restando dimensione altra rispetto a quella originaria: il 2035. Detto altrimenti (ma questa non è la prospettiva di noi spettatori che guardiamo il film nel 1996 - e neppure quella di Cole che nel 1996 ci ha vissuto e ci sta rivivendo - ma piuttosto quella fredda e asettica degli scienziati del 2035, e nel tempo non viaggiano) il presente per di-

ventare veramente libero (di avere un futuro) deve liberarsi anche del suo passato. In quest'ottica appare chiara la natura "interventista" che

Già in *Brazil* Gilliam mostrava lo spazio del terrore come realtà primaria dalla quale fuggire verso dimensioni immaginarie (come luogo in cui l'uomo può riappropriarsi delle sue manifestazioni più naturali, che la società - il sistema direbbe Rushdie il brasiliano - ha negato). Solo che in questo caso l'immaginario è il nostro presente, di qui una comprensibile tendenza a ribaltare le parti.

ogni viaggio nel tempo comporta, tanto che anche gli scienziati sono costretti a scendere in campo contaminando le loro visioni, gelide teorie, con le magmatiche rappresentazioni di un passato, ora presente. Ma qui il film si blocca...

Come a dire: non è tanto il tessuto storico che si va a *rivedere*, ad interessare, quanto quel vissuto reale che nel 1996 come nel 2035 si sviluppa - come le escrescenze, a dispetto delle intenzioni dei maldestri scienziati, sulla pelle dei personaggi. I viaggiatori del tempo, pur non essendo indenni dai paradossi (già di Zemeckis) cui vengono sottoposti, restano fondamentalmente incoscienti di queste implicazioni (che sono proprie, invece, della figura e dello sguardo del teorico sia nella versione fredda della arcigna signora occhialuta rossa del 2035 che in quella calda della giovane e fresca psichiatra del 1996). Per un fenomeno tipicamente umano, meglio naturale, il soggetto trapiantato, se sopravvive

all'innesto, tende non solo ad attecchire nel nuovo suolo, ma ad accoglierne le caratteristiche. James Cole passa dallo statuto precario di viaggiatore a quello più stabile di emigrante. E come tale in bilico sulla linea che separa la memoria del luogo di nascita dalla realtà di quello d'adozione - ma per Cole, emigrante modello, realtà e memoria fanno tutt'uno. Sceglie, a mano a mano che si impratichisce con il nuovo ambiente, di essere un nostro contemporaneo, abbandonando anche percettivamente il suo presente, per relegarlo allo spazio di incubo ca-

strante. Questa interpretazione è valida anche in un senso più profondo. E' nel presente (nostro) che Cole vede crearsi la sua storia, come possibilità di agire: muoversi, amare, uccidere e morire. Creare una sacca d'azione, per quanto in fin dei conti limitata e condizionata da una più alta e onnicomprensiva fatalità, in cui la sua vita, non diversamente dalla vita di ogni altro essere, si dispiega. D'altronde nel suo presente, lontano futuro ormai passato, Cole è irrimediabilmente ingabbiato. I suoi sensi sono atrofizzati da una spessa tuta nel viaggio in superficie e da strani messaggi confusionari (palme nel 2035?) nella sala di degenza ospedaliera. Non resta altro sbocco che il sogno. E il presente (1996) - dal momento che l'immaginazione si nutre della sua prodigiosa memoria - fa diventare quel sogno reale. Ne *L'esercito delle 12 scimmie* l'agognato ribaltamento dei piani reale e fantastico può finalmente vedere il suo compimento - essendo il secondo un mondo completo e autosufficiente (quello altrettanto reale del passato, meglio del ricordo) in cui vivere, giorno e notte.

Ma Gilliam non si accontenta di queste location. Obbliga Cole a (ri)vedere i film di Hitchcock (almeno quelli che più di altri fanno dei "meccanismi di costruzione" il loro soggetto). Come i loro protagonisti,

anche lui è in preda ad una forma di paralisi che blocca il suo spostamento nello spazio e/o nel tempo. La figura della gabbia mostrata in apertura è ripetuta nel proseguo della storia dall'impossibilità per Cole di intervenire nel passato in cui viene inviato. In quanto osservatore incarna il tipico eroe hitchcockiano, i cui film si sviluppano proprio come superamento delle patologie palesate dall'eroe/punto di vista. Nell'essere epigono di *Vertigo*, anche *L'esercito delle 12 scimmie* mette in scena la storia dell'abbandono di un punto di vista unico - per arrivare a dare forma ad un nuovo personaggio. Una nuova Kim Novak che risponda al suo ricordo, che guardi come vede lui. Visione che, però, si ribella al suo sguardo, mostrando differenze significative proprio nel tentativo di adeguarsi al ricordo. Così la ricostruzione del sogno di Cole durante il film (ulteriore rimando alla natura metalinguistica dello stesso), mostra di essere permeabile agli stimoli della storia che sta vivendo: i capelli castani di Brad Pitt trascolorano nel rosso carota dell'assistente. Il che significa partecipazione alla storia del personaggio Cole - come se il film fosse una sua visione - e nello stesso tempo abbandono della pretesa totalizzante della visione soggettiva (in quanto manifestazione autoriale, di cui l'eroe rappresenterebbe l'ipostasi visibile), perché questa denuncia crepe e lacune profonde, tanto da aprirsi ad accogliere le possibilità di altri sguardi.

Ad una prima analisi la presenza di altri punti di vista è documentata dalla visione disorientante di Julie che vede svanire Cole nel bosco, oltre che dalla voce acusmatica del barbone, pervasiva degli ambienti più differenti (anche se questa potrebbe essere la voce di un io interiore).

E. Rohmer, *Il gusto della bellezza*, Pratiche Editrice, Parma 1991, pag. 265. Il saggio dedicato a *Vertigo* presenta più d'un motivo di interesse per il film di Gilliam. In entrambi la paralisi, che funziona da momento di impasse iniziale, è messa in relazione con la tecnica della suspense che regge l'intera costruzione. Più sotto si legge "Qui la suspense ha un duplice effetto: non solo rende concreto l'avvenire, ma rivivifica il passato. Perché il passato, qui, non è affatto quella massa d'ignoto che un autore per diritto divino tiene di riserva e che, una volta messa in luce, scioglie tutti i nodi. Li rende ancora più stretti ricomparendo improvvisamente in superficie." E' chiaro che anche nell'ipotesi di una totale compenetrazione tra protagonista e autore/spettatore (più con il secondo che con il primo) il passato assume rapporti indistricabili (la suspense non si scioglie, né si annulla, perché resiste al trascorrere delle visioni) con il presente - anzi diviene, nel paradosso temporale, presente ossia vita imminente (seppure incanalata da un'entità superiore - ma questa è la tragedia dei moderni, già di Alvaro e di Cioran).

*i miei sognati eserciti, sconfitti senza essere esistiti,  
le mie coorti ancora da esistere, sgominate in Dio.  
Di nuovo ti rivedo  
città della mia infanzia spaventosamente perduta...  
Città triste e allegra, eccomi tornato a sognare...  
Io? Ma sono lo stesso che qui è vissuto,  
che qui è tornato  
e che qui è tornato a ritornare, e a ritornare,  
e di nuovo a ritornare?  
O siamo tutti gli Io che qui sono stato o sono stati,  
una serie di grani-enti legati da un filo-  
memoria  
una serie di sogni di me di qualcuno fuori  
di me?  
Alvaro de Campos*





# Ragni tra le stelle

SONIA DEL SECCO

*“...Le uniche persone per me sono i matti...quelli che non sbadigliano mai e non dicono mai un luogo comune, ma bruciano, bruciano, bruciano come candele romane, gialle e favolose, che esplodono come ragni tra le stelle”*

Jack Kerouac

L'esercito delle dodici scimmie è un film folle, a partire dal titolo. Si pensi soltanto a quanto di anomalo (nel senso di estraneo-irregolare) ci sia nell'accostare “esercito” e “scimmie” (che poi sono dodici, nè dieci nè cinquanta). Folli sono i mondi che il film rappresenta: dal futuro-presente al presente-passato al passato-passato... tanto che si direbbe eroico chi vi sopravvive.

E Cole, l'eroe, sopravvive appunto in un presente-futuro angosciante guidato da scienziati-pazzi che guardano solo più attraverso fantascientifiche lenti e proiettori d'immagini.

il suo stato di sopravvivenza è dato dal fatto che è un detenuto, è quindi nella posizione di chi sconta la pena per una qualche “irregolarità” punibile. Come a dire che nella società folle e sregolata ci sono folli ancora più folli, quelli cioè che non sanno sottostare neanche alle poche leggi che i pazzi si danno.

Cole è un fuorilegge che “volontariamente” sale in superficie.

La commissione giudicatrice lo sceglie tra i

detenuti per le sue doti di osservatore nonché per la sua “buona memoria” eleveandolo a grado di informatore.

Su di lui vengono operati degli esperimenti quasi come avviene per i topi da laboratorio: inserito in una capsula (tutt'altro che di sofisticata automatizzazione: è una semplice molla con nylon intorno) viene inviato nel passato. Peccato però di aver sbagliato anno... primo esperimento fallito!

Al suo arrivo il topino risulterebbe inoltre disturbato, come dire infermo di mente.

Il Cole dalla buona memoria salta dalla prigione alla casa di cura, dove (anche qui) c'è un migliore, delegato subito a spiegare le regole interne all'istituto: un eroe anche lui (Jeffrey) che come Cole sopravvive e come Cole viene scelto. Folle o geniale? Certo è folle il suo sguardo, il suo modo di parlare, i gesti che accompagnano le parole: il dito medio puntato verso l'alto ritorna ossessivo alla fine di ogni discorso strampalato, di ogni sua crisi. Agitatore di folle, progetta numeri di interesse mondiale da sempre, da molto prima che incontrasse Cole “Se tutti telefonassero la follia dilagherebbe attraverso i cavi” dice al nuovo arrivato. Eppure in un qualche mondo viene eletto “capo-classe” forse ha buona memoria anche lui? In qualunque mondo voi siate dimenticate, dimenticate tutto, un integrato tra i folli è molto meno folle di tanti eroi in superficie...

# La morte e il fanciullo

FABIO ZANELLO

Visionare in anticipo la propria morte può significare talvolta rifondare la propria vita, percorrendone a ritroso le stagioni fino ad approdare alla puerilità.

Più che un'illazione ossimorica, questa tende a configurarsi come l'accadimento che sovrasta l'esistenza di Cole, il transfuga temporale di Gilliam.

La trasfigurazione in accadimento diegetico, o meglio in un flash-forward, fa però da corollario al primordiale statuto onirico che ammantava la dialettica vita/morte nella sua esecuzione aprioristica alla visualizzazione del flash-forward vero e proprio; un'esecuzione che consta di quattro flash imperniati rispettivamente sul volto attonito di un bambino in primissimo piano, un attacco narrativo degno di Truffaut, sulla corsa e la disperazione di una ragazza dall'acconciatura bionda, sulla caduta di un individuo con lo stesso colore di capelli.

Immagini che evocano umori fra loro complementari, come lo stupore, l'angoscia, la paura, fondate su parti anatomiche e movenze calibrate, così come è calibrata la distribuzione di esse all'interno del montaggio.

Perché soltanto la quinta volta, quella del flash-forward, consentirà ai personaggi la rispettiva qualificazione: Cole in età puerile, la psichiatra Kathryn, e Cole in età adulta. Questa visualizzazione del flash-forward ci induce non soltanto a dibattere

su una temporanea decostruzione del racconto filmico o a un dispiegamento del climax narrativo, quanto piuttosto sulla tensione dialettica tra la costitutiva onniscienza dell'istenza narrante e la calibrata profusione di focalizzazione interna.

Innanzitutto i due poli narratologici e dialettici si confrontano nella succitata progressione per gradi che culmina nel flash-forward, attraverso un'ostentata esibizione della ritenzione diegetica esercitata da Gilliam per mezzo di moduli filmici come il montaggio del sogno fondato su ellissi, particolari e flash, e per mezzo di elementi profilmici visualizzati da Cole come il bambino, l'uomo e la donna dai capelli biondi; si verifica paradossalmente una mitizzazione del narratore onnisciente.

L'altro tratto distintivo è dato dalla visualizzazione integrale del flash-forward, appunto, fondato su una morte differente da quella *in diretta* del "black-jack" di *Strange days*, non tecnologicizzata, ma foriera di un'opposizione dialettica vita/morte, che rende Cole un eletto, che tende ad affrancarsi da un'icona mitologica come l'araba fenice, la quale può sì risorgere, ma che contrariamente a Cole non può visionare aprioristicamente la suddetta promiscuità degli opposti.

Qui il flash-forward finale certifica un duplice collasso: quello della missione salvifica di Cole e quello della sua esistenza. La

dipartita non adduce soltanto per metonimia il duplice dato della cancellazione della razza umana e del ruolo attanziale dell'eroe, ma si configura con il ribaltamento sapiente di un assioma ormai standardizzato dal patrimonio culturale quale il "sacrificio del singolo a favore della collettività".

È quest'ultima ad essere vittimizzata dal regista, e l'apparente martirizzazione di Cole si traduce nella sua rinascita e regressione puerile. Muore la collettività, nasce il singolo. Vita/Morte: quello di Gilliam è un cinema improntato alla inesauribile dialettica degli opposti.

# Questa fine mi ha aperto gli occhi

SILVIO ALOVISIO E MICAELA VERONESI

## 1. APOCALISSE QUANDO?

“Il film è anti americano perché c'è del fatalismo: voi non potete cambiare le cose. Un uomo molto nervoso si è alzato durante la proiezione: pensava che questo film fosse la pornografia del fatalismo, perché negli Stati Uniti tutto poteva essere cambiato, tutto poteva trovare una soluzione” (Terry Gilliam a proposito de *L'esercito delle dodici scimmie*).

Il cinema americano di questi ultimi anni sta ricodificando l'inflazionata retorica apocalittica di fine millennio. Qualche volta gioca con la mistificante opzione, e nasconde la tecnocrazia con l'attrazione dell'esibizionismo visivo (da *Independence Day* in giù). Nei casi migliori manipola la coerenza degli intrecci: in questo modo tenta di parafrasare con il caos irrecuperabile del racconto (salvato provvisoriamente da un'ossessiva poetica delle coincidenze: si pensi alla polifonia sismica di *America oggi*) il disordine di un presente al tempo stesso inchiodato al suo inesorabile *hic et nunc* e all' "immanenza imminente" di un futuro sciagurato. Attraverso la combinatoria metanarrativa il tema dell'Apocalisse recupera la sua primaria funzione di crocevia inaggrabile per riflessioni di natura cronosofica.

La preoccupazione prioritaria non sembra essere lo stereotipo terroristico della fine

del mondo nella sua cruda fattualità. L'interrogativo è un altro: risiede nel desiderio (legato, come sempre?, alla paura) di capire SE e QUANDO tutta questa decadenza, questo sfinimento del senso potranno veramente finire, o se invece la nuova apocalisse non è altro che la consapevolezza di un cerchio non

Ubert Niogret, "Entretien avec Terry Gilliam", *Positif* n. 421, marzo 1996

rotondo, ovvero la perpetua simulazione

di una falsa fine, la reiterazione di un tempo che non può morire perché non sa più da dove è partito. La linearità implicita in ogni dinamica apocalittica vacilla, e la logica vertiginosa della spirale prende il controllo delle nuove e diversificate strategie narrative, produttrici di molteplici universi diegetici: dalla messa in scena di futuri mondi possibili in cui è rappresentata un'umanità alla deriva, nel caos del capodanno del duemila (come in *Strange days* di Kathryn Bigelow), o una società post-apocalittica (ma non è meglio parlare di trans-apocalisse?), dove è divenuto possibile invertire il corso del tempo (come ne *L'esercito delle dodici scimmie* di Terry Gilliam o nel deludente *Timecop*), o ancora nelle atmosfere spettrali di *Seven* di David Fincher, dove il mondo di fine millennio viene scandito dalla serialità dei sette omicidi in sette giorni che ricalcano i sette peccati... mentre il ritmo si spezza, la logica si ingarbuglia e la capacità di scelta è ridotta

quasi a zero, proprio quando scegliere diventa indispensabile. In altri casi la deriva dell'umanità è espressa dallo stravolgimento della storia: non c'è più una logica del verosimile, non c'è più linearità temporale e la percezione ne risulta imperfetta. Questo accade ne *I soliti sospetti* di Bryan Singer, un thriller solo in apparenza, che cela dietro i codici del genere il senso di impotenza e di precarietà di un mondo, il nostro appunto, alle soglie del duemila. Ma delegare ogni responsabilità al trapasso del millennio sarebbe troppo semplicistico. In realtà il problema è più complesso di quanto non possa apparire superficialmente: prima di tutto occorre risalire all'origine della parola apocalisse, al suo significato semantico, al suo valore storico e soprattutto al suo significato biblico. Apocalisse infatti non significa rivelazione della FINE quanto piuttosto del FINE: è un processo di convergenza temporale verso la definitiva stasi atemporale, non è distruzione, ma sublimazione, il compiersi del progetto creativo; dal punto di vista divino è il momento di completezza assoluta. La visione contemporanea ignora invece la filogenesi semantica del termine, e evidenzia esclusivamente la *pars destruens* dell'Apocalisse, la sua intensità negativa, percorsa dai furori distruttivi della vendetta e della punizione (si pensi prima di tutto a *Seven*).

Se allora l'apocalisse è una rivelazione declinata al futuro, il cinema contemporaneo ne fa una decadenza declinata al presente che non rivela nulla, si limita a prendere atto di una situazione. L'apocalisse contemporanea non illumina lo stato attuale delle cose: quest'ultimo diviene così un presente che si rinnova all'infinito. Questo accade in *Strange days*, ogni volta che un personaggio rivive il proprio o l'altrui passato attraverso il futuristico lettore di immagini cerebrali, oggetto chiave sia per lo svolgimento del film che per la sua interpretazio-

ne. Film di questo tipo non sono veramente film apocalittici, perché non pongono come questione principale la finalità del tempo e il recupero definitivo del senso ultimo della creazione: si limitano a contemplare l'interrogativo "che fine ha tutto questo?". La stessa domanda viene posta dalla donna poliziotto al taciturno assassino nel finale di *Fargo* dei fratelli Coen, ma il quesito resta senza risposta. Questi film, dunque, non ci danno nessuna reale immagine della fine del mondo, ma solo strutture sconnesse ed un eterno presente. Stretti in questa morsa i personaggi possono solo affidarsi all'interpretazione: la detection è la penultima illusione, il margine estremo sul quale verificare l'eventualità di un libero arbitrio, sia pure allo stato residuo. James Cole, ne *L'esercito*, investiga su un mondo "altro" che diventa il suo stesso mondo, il suo stesso passato, di cui conserva solo delle tracce, quasi inconsapevolmente. L'investigazione diventa auto-riflessiva, perché l'oggetto dell'indagine tende a confondersi, verso la conclusione, con il suo stesso soggetto. Il detective e l'enigma coincidono. Il senso della ricerca risiede quindi nella ricerca stessa, nel suo disegno imperscrutabile, stravolto dai giochi fatali della coincidenza e della casualità. Il valore del racconto si misura allora nella sua capacità di produrre domande, di generare indizi casuali che a loro volta potranno generare nuovi racconti, nei quali nuovamente esperire la possibilità dell'interpretazione e dell'errore. I protagonisti del film di Gilliam collezionano tracce che spesso non sanno neanche riconoscere, si illudono, e non sempre si capiscono fra di loro. Ma la detection, anche se errata, anche se auto-riflessiva, incrina leggermente l'inesorabilità di un tempo spiralizzato che simula l'Apocalisse ma ogni volta la nega per governare la cronometria e punire i "banditi del tempo": la ricerca apre lo sguardo all'o-

rizzonte infinito della possibilità. Il dato essenziale è che queste tracce esistono, a ogni incrocio, nelle pieghe di un sogno in continuo movimento: il mondo diventa un mosaico di fotografie scattate all'angolo della stessa strada (si pensi a *Smoke*) o dentro il caos illeggibile di una trincea: pongono domande, aprono le finestre oltre le quali, magari a distanza di anni, qualcuno potrà guardare, anche nell'assenza di risposte immediate. Tutto è lì, le tracce sono pronte a vivere, sono disponibili allo sguardo, sia esso limpido o inquinato, vibrano di inquietudine, sono vogliose di diventare racconto (potrebbero raccontare, per esempio, la storia di un viaggiatore che è stato inconsapevolmente fotografato da decine di turisti nella città di Nemesis, e di cui un detective ricostruisce la storia, come nel falso finale di *In cerca*, l'ultimo inquietante romanzo di Geoff Dyer). In questi frammenti, che hanno spesso la forma ambigua del sogno mescolato al ricordo, si nasconde la possibilità di contestare la falsa Apocalisse, la Fine che si è ridotta a simulacro perché ha perso il senso profondo della sua origine e della sua finalità.

## 2. IL SOGNO E IL BAMBINO

*“Da bambino ho fatto tre sogni che mi ricordo perfettamente. Ora due si sono più o meno trasformati in realtà.”*

*“Solo due? E il terzo?”*

*Michael si strinse nelle spalle: “Non si può avere tutto.”* (Jonathan Coe)

Qual è il terzo sogno di Michael, quello che non si è ancora avverato? I lettori de *La famiglia Winshaw* lo sanno: è il sogno in cui Michael precipita dentro un aereo insieme a Yuri Gagarin; è, dei tre che ricorda, il sogno dai contorni più sfocati, ma anche quello dalle sensazioni più forti. E' il sogno della propria morte. Questo ci porta per analogia a pensare al sogno di James Cole. Sia nel romanzo di Coe che nel film di

Gilliam è il ricorrere del sogno, ossessivo, ermetico, che sostiene tutta la storia, ed è alla luce del sogno che, alla fine, proprio nel momento in cui il sogno si lega alla presunta fine del protagonista, possiamo rileggere tutta la vicenda. Si è detto che il presente di film trans-apocalittici come *Seven*, *I soliti sospetti*, *Strange days* configura una sincronia spiraliforme nella quale tutto deve ancora accadere ma tutto in realtà è già accaduto: la Fine non è una soglia tra il prima e il dopo, tra l'inizio e la sua chiusura, quanto piuttosto un perdurare inavvertito, un'Apocalisse che è cominciata da un certo punto in avanti, e che ristagna eternamente in quel regno della Transizione previsto in ogni parabola apocalittica. Nell'Apocalisse contemporanea delle 12 scimmie, come in quella de *Il seme della follia*, il passaggio dal prima al dopo viene occultato: è un buco nero perso nelle pagine di un libro ancora aperto, o smarrito nella carta geografica di un mondo prossimo all'epidemia pandemica. L'inizio è nascosto, è schiacciato.

Ci sono in questi ultimi anni molti film che nascondono l'inizio, ne sono anzi totalmente privi. La maggior parte dei film contemporanei sono film che marciano esageratamente la FINE, hanno dei finali molto forti, ma mancano completamente di un INIZIO, e indugiano addirittura sul PRESENTE. Ci sono fra questi i film già citati: *L'esercito delle dodici scimmie*, *I soliti sospetti*, *Seven*, *Strange days*, *Il seme della follia*, ma anche *Prima della pioggia*, *Pulp*

*fiction*, e il recentissimo *Scomodì omicidi* di Tamahori.

Tutti questi film iniziano quando la storia ha già avuto il suo corso, i personaggi sono già alla deriva, hanno tutti un passato burrascoso e ciascuno ha i propri scheletri nell'armadio da nascondere. Lo stesso plot funziona più come espediente che non come combinatore di significato. Nel film di

Jonathan Coe, *La famiglia Winshaw*, Milano, Feltrinelli, 1996

Gilliam questo avviene più palesemente che negli altri film: prima è avvenuta una catastrofe che ha sterminato gran parte dell'umanità, al presente c'è solo una società decadente, che ha migliorato le proprie conoscenze tecnologiche, ma che vive ancora guardando al suo passato..

Del passato rimane poi solo il ricordo, che, se pure frammentato, confuso e poco attendibile come tutti i ricordi, è il vero protagonista del film. Cercando di farne un riassunto infatti, si potrebbe dire che il film è la storia di un uomo mandato indietro nel tempo per scoprire le cause e i responsabili dell'epidemia che ha decimato la popolazione terrestre e ha costretto i sopravvissuti a vivere nel sottosuolo.

Egli ha con sé solo delle tracce, piuttosto labili, e una serie di ricordi personali: le sensazioni date dall'aria pura, la melodia della musica, la vicenda del bambino scomparso, un sogno ricorrente in cui compaiono una donna bionda, un bambino e un uomo che viene ucciso. Nel corso del film ci si rende conto però che questi ricordi sono ben più importanti e fondati delle stesse tracce ("è solo vernice rossa, sono solo segni" dice a un certo punto Madeleine Stowe), e che costituiscono degli indizi preziosi anche al fine di ricostruire gli eventi che hanno portato allo scoppio dell'epidemia. Viene così a complicarsi l'iniziale linearità del *plot*: non si tratta più di ricostruire degli avvenimenti neutrali e di rintracciarne i responsabili, ma di interpretare la stessa esistenza del protagonista e di rivalutare il senso della sua ricerca. Ad un certo punto del film lo spettatore si ritrova, insieme ai personaggi, privato di un punto di vista credibile: non sa più con che sguardo affrontare le immagini che si susseguono sullo schermo. Questo momento di *impasse* viene superato nel finale grazie al sogno, che non ha quindi solo funzione di indizio, ma racchiude in sé lo stesso punto di

vista necessario per comprendere la storia nella sua globalità.

Poco importa poi se una vera completezza non esiste, se manca una logica che sottenda il tutto, o se forse di logica ce n'è più d'una, e il finale invece di chiarificare confonde ulteriormente lo spettatore. Ognuno darà la propria interpretazione: *L'esercito delle dodici scimmie* sarà un film a lieto fine, un film cupo e pessimista, o semplicemente un film aperto, che non risolve niente perché farlo richiederebbe troppa presunzione. Per noi è soprattutto il sogno di un uomo che sogna se stesso bambino assistere alla morte di se stesso da grande.

Troppo complicato? Solo in apparenza: in realtà è la rivincita del soggetto sulla logica deterministica del racconto e del tempo a spirale. Guardiamo la superficie del racconto: il soggetto muore, ma è una falsa fine, perché tutto ricomincia da capo. La fine del mondo è rinviata, il ciclo garantisce il ritorno del tempo, e finché c'è il tempo c'è salvezza. Gilliam contesta indirettamente anche questo finale ciclico aperto: sul piano ideologico concorda con il fatalismo implicito nella dinamica del ciclo (si ved la acitazione in apertura sull'antimaericanismo del film, anche se occorrerebbe ag-

"Troppo ricco, il cinema per la povertà del nostro sguardo. Per la limitata capacità del nostro guardare. Ti senti perso e disorientato, privo di strumenti, inevitabilmente incapace di vedere tutto. [...] alcuni segnali del cinema più estremo ci dicono che è giunto il momento di andare a lezione di umiltà, riconoscendo che il cinema - come insegna del resto anche *Strange days* di Kathrin Bigelow - vede meglio e di più del nostro comune e banale guardare quotidiano. Sono solo segni? Solo vernice rossa? E' bello comunque inseguirli lungo le mappe del cinema con la stessa struggente determinazione di Bruce Willis in *Twelve monkeys*."

Gianni Canova, "Dedicato agli spaesati", *Duel* n.38, giugno 1996

giungere che il fatalismo non è poi così estraneo alla cultura evangelica nordamericana), ma nel momento in cui collega la morte del soggetto allo sguardo VIVENTE di questo stesso soggetto, apre un cortocircuito che smentisce in parte l'ineosrabile morsa narrativa della lo-

gica cilica, riservandosi un margine di incolmabile ambiguità. legto alla soggettività della visione.

La manipolazione paradossale delle strategie enunciative gli consente di affermare la suprema e misteriosa libertà dell'individuo, soggetto diviso tra il caso e la necessità, tra l'ostinata illusione dell'imprevedibile e la razionale certezza del nulla, ma sempre uomo vivo e percepiente, anche do-

po l'ultimo fotogramma di un film, o dopo l'ultima riga di un libro: un soggetto capace, come James Cole, di vedere per intuizione la propria morte, oppure, come Michael Owen ne *La famiglia di Winshaw*, di raccontare in un romanzo la propria fine, dentro un areo in picchiata, e di scrivere, nell'attimo stesso di questa morte reale e impossibile una certezza di serenità raggiunta: "*non ho più paura...*".



# Essere nel tempo: analisi di *Time Cop*

GIORGIO MANDUCA

*Così continuiamo a remare, barche contro corrente, risospinti senza posa nel passato.*  
F. S. Fitzgerald

pravvivere. L'essere che non protegge il tempo, non protegge neanche sé stesso (= *ecologia del tempo*): è il custode del museo, nessun quadro va rimosso.

## **0. Tre cappelli.**

1 Il tempo lavora. Non costruisce, non disfa e non cambia mai. Semplicemente lavora. Sempre e soltanto. Il tempo non ha coscienza di sé e non rincorre ideali, il tempo è senza scopo. L'essere sfrutta il lavoro del tempo.

Il tempo è alienato, l'essere no. L'essere vive (c'è). Il tempo dà all'essere lo spazio per vivere, ma senza che ne abbia volontà perchè di questa è privo, il tempo non pensa.

2 Il tempo lavora. Non ha diritti nè opportunità. Possiede solamente la regola che comanda il suo procedere continuo. Dato un punto di partenza, inizia il suo compito come un soldatino a molla: non può interrompersi con un atto suo in quanto incapace di intendere e di volere: esso va protetto. Il tempo è *down*.

3 L'essere protegge il tempo. Deve proteggerlo come Gino fa con Nick, che lavora per lui.

La sua protezione è il dovere fondamentale dell'essere, il suo compito e il suo scopo principale. Proteggere il tempo vuol dire assicurarsi il proprio spazio e quindi so-

## **1. Il Guardiano del Tempo.**

L'agente Walker in *Time Cop*, deve sorvegliare sul tempo. Nel 2004 la macchina del tempo è una realtà. E' una grossa possibilità di cambiare il corso degli eventi a proprio vantaggio, e sono molti quelli che vorrebbero approfittarne. Nel futuro non si può andare perchè non è ancora accaduto, il passato però, è lì a portata di mano, controllabile e indifeso (il tempo è down), prigioniero del futuro. Walker deve quindi controllare che nessuno torni indietro a mutare la storia, perchè anche il minimo cambiamento potrebbe avere conseguenze disastrose. "*Non si può tornare indietro e uccidere Hitler, anche se tutti vorremmo farlo*" è la battuta che pronuncia il responsabile della Commissione di vigilanza sul tempo, di cui Walker-Van Damme è uno dei migliori agenti. Riportare ogni cosa al suo posto è il suo compito quindi, anche se questo può voler dire salvare la vita al Furher. Ogni cosa deve rimanere al proprio posto. *nessun quadro va rimosso*. E' lui cioè l'*essere*, il custode che controlla ogni sala: walker, colui che cammina, non un *flâneur*, ma piuttosto uno dei *vigilantes* incaricati di sorvegliare l'edificio. Il suo

esistere in quanto *essere* è dimostrato dalla sua vitalità: non poteva funzionare meglio un attore diverso. Van Damme infatti si spreca in una serie di numeri atletici (come del resto ci si può aspettare) con tanto di spaccate e calci aerei che sono degli insulti all'ergonomia (per lo meno Stallone risolveva tutto con due mitragliate), ma che qui sottolineano tutta la dimensione letteralmente fisica dell'essere in quanto tale. C'è, si sente, se ne avverte il peso, la consistenza, la muscolatura. Efficienza fisica completa che si contrappone alla *deficienza mongoloide* del tempo. Efficienza fisica che però, per il ruolo che deve svolgere, è destinata a rimanere immobile e uguale a sé stessa. Nulla deve mutare, tutto è conservato perché l'essere, nei suoi rapporti col tempo, non conosce evoluzione. Walker infatti, a differenza dell'eroe tradizionale, non attraversa nessuna crisi "educativa" e propedeutica alla formazione di un profilo psicologico più profondo e sensibile. L'essere è già *tutto il buono con cura* dall'inizio e lo sarà fino alla fine. La *monosmorfia* del volto di Van Damme trova qui una sua azzeccatissima ragione d'impiego. Del resto è logico: se il Nostro deve vegliare affinché nulla cambi, *nulla* (compl. ogg.) *deve* (sogg. Walker) *cambiare*, neanche sé stesso. E' il guardiano dell'immobilità, come potrebbe evolversi? E' l'essere in sé, ciò che è dato una volta per tutte e che, da lì in poi, è.

## **2. La storia dei se e dei ma.**

Ma l'essere, in quanto vivo, è per natura soggetto a deperimento. La caduta dell'essere, che percorre il (suo) tempo fino alla fine, è un fatto certo, così come è certa la sua necessità di riprodursi per poter continuare a sorvegliare sul tempo. Torniamo al *plot*. Vediamo subito la compagna di Walker mentre viene uccisa, nel 1994, con lui che assiste impotente. Rivedremo que-

sto momento tragico più avanti, verso la fine del film, ma con un altro *take*. Il nostro eroe infatti, dopo la morte di Melissa, entra a far parte della Commissione. Lui vorrebbe naturalmente tornare indietro e salvarle la vita, ma sa che non può: *Nessun quadro va rimosso*. Quando però scopre che l'omicidio è stato ordito da chi, impadronitosi del prototipo della macchina del tempo e conscio del pericolo costituito da Walker, voleva sterminarlo con la sua famiglia, non esita a compiere l'atto eroico salvando la vita della sua compagna. I sicari cioè erano stati mandati indietro dal 2004 al 1994. Ciò lo autorizza a sistemare le cose e ristabilire l'Ordine nella Storia. Questo avviene nel 1994, ma dieci anni dopo, quando cioè Walker, nel 2004, torna indietro al momento dell'uccisione. L'elemento nuovo è che l'eroe nel frattempo scopre che sua moglie, all'epoca, era incinta. Necessità di riprodursi. E' quasi costretto quindi a tornare, da ciò che troverà dopo, nuovamente, nel 2004. Salvare la vita di lei, vuol dire ritrovare il figlio perduto, farlo ri-nascere. Un figlio che quindi avrà due padri, un Walker '94 e uno 2004. Essere, figlio di un altro essere e di un uomo, che come lui dovrà continuare a sorvegliare il tempo per la sua stessa sopravvivenza. Una storia così è una storia fatta di se e di ma: se lei non muore io avrò un figlio, se uccido il cattivo il bene trionferà, se nel '48 avesse perso la DC... Ciò implica una costruzione al contrario, "un futuro che decide il proprio passato" (cfr. V. Basso, *La scuola di Pale Ale*, Churchill's Pib Editore, Torino 1996, pg.627, vol.VII), ma non a suo completo piacimento. Il passato che viene scelto infatti rimarrà nella Storia e, quindi, dovrà essere sempre difeso, ad ogni costo. Il Passato Scelto è coniugato dall'Essere in prima persona che trova così l'origine del

Sé e il significato del Verbo. E' un destino che crea un'origine e non un'origine che genera un destino. Una storia, uno sviluppo e un punto d'arrivo che c'è, ma che va cercato lì dietro. Uno spazio del vivente già accaduto, davanti a noi, nel passato.

Una scelta che scopro di aver fatto tra un momento, quando sarà presto per il prima e tardi per il dopo. L'Essere trova nel possibile del Tempo che sorveglia, le tracce del passato da lui lasciate nel futuro. Questo futuro, le nostre radici.

*Timecop-Indagine nel futuro*, di P. Hyams, sogg. di Mike Richardson, scenegg. di Mark Verheiden. Con Jean Claude Van Damme (Max Walker), Ron Silver (Sen. McComb), Mia Sara (Melissa Walker). Prodotto da Moshe Diamant, Robert Trapert e Sam Raimi. USA, 1994.

# Bibliografia di base

A CURA DELLA REDAZIONE DI CINEMAHI

## su... Terry Gilliam

- Bellour, Raymond**, "Sauver l'image", in *Trafic* n.18, primavera 1996
- Cherchi Usai, Paolo**, "L'esercito delle 12 scimmie", in *Segnocinema* n.79, maggio-giugno 1996
- Chiacchieri, Federico**, "Twelve Monkeys: decadenza e nostalgia", in *Cineforum*, n.354, maggio 1996
- Dambers, Louis**, *Brazil de Terry Gilliam*, Crisnée, Yellow Now, 1988
- James, Nick**, "Time and the machine", (intervista a Terry Gilliam), in *Sight and Sound*, V.6 n.4, aprile 1996
- Katelan, Jean-Yves**, "Monkey Business", (intervista a Terry Gilliam), in *Premiere* n. 228, marzo 1996
- Liberti, Fabrizio**, "Tra sogno e realtà: il cinema di Terry Gilliam", in *Cineforum* n. 354, maggio 1996
- Miogret, Hubert**, "Le monde de Cole" (intervista a Terry Gilliam), in *Positif* n. 421, marzo 1996
- Rouyer, Philippe**, "L'armée des douze singes. Quand les animaux domineront le monde", in *Positif* n. 421, marzo 1996

## su... Cronosofie, apocalisse, strutture narrative

- Blumlinger, Christa**, "Futur Antérieur", in *Iris* n.19, autunno 1995
- Caronia, Antonio**, "Crononautica visiva. I viaggi nel tempo della fantascienza", in *Segnocinema* n.55, maggio-giugno 1992
- Chion, Michel**, "Le voyage temporel dans le cinéma récent", in *Positif* n. 432, febbraio 1997
- Coe, Jonathan**, *La famiglia Winshaw*, Milano, Feltrinelli, 1995
- De Gaetano, Roberto**, *Passaggi nel tempo*, Roma, Bulzoni, 1996
- Dyer, Geoff**, *In cerca*, Torino, Instar Libri, 1996
- Fadia, Michele**, "Sette pensieri di inizio e di fine", in *Cineforum* n. 352, marzo 1996
- Kermode, Frank**, *Il senso della fine*, Milano, Rizzoli, 1973
- Penley, Costance**, "Time travel, Primal Scene and the critical dystopia", in *Camera Obscura* n.15, 1987

## lo specchio scuro - guerra II

# Media preceduti a margine di Virilio

MARCELLO TESTI

Era da poco chiuso il precedente numero di Cinemah, in cui avevamo parlato dei rapporti tra media e guerra, quando è uscito un piccolo e straordinario libro di Paul Virilio, che affronta in maniera innovativa e creativa il legame tra la guerra (e i suoi strumenti) e il medium da noi amato e su cui questa rivista continua caparbiamente a interrogarsi. *Guerra e cinema. Logistica della percezione* (Torino, Lindau, 1996) puntualizza la stretta contiguità verificatasi nel corso del nostro secolo tra il cinema, la sua evoluzione e quella degli strumenti e delle strategie belliche, motivando fin dal principio questa tesi con risaltenze archetipiche comuni:

La guerra non può staccarsi dallo spettacolo magico perché proprio la produzione di questo spettacolo è il suo scopo: abbattere l'avversario significa non tanto catturarlo quanto cattivarlo, significa infliggergli, prima della morte, il terrore della morte. (pag. 15)

Il successivo assunto fondante la tesi è poi la constatazione di un *modello evolutivo* per le guerre e le battaglie:

La storia delle battaglie è innanzi tutto quella della metamorfosi dei loro campi di percezione. In altri termini, la guerra consiste meno nel riportare vittorie "materiali" (territoriali, economiche...) che nell'appropriarsi dell'"immaterialità"

dei campi di percezione. (pag. 18)

Da quando il campo di battaglia ha preso ad estendersi oltre il colpo d'occhio di cui poteva ancora giovare, per esempio, un generale di fine '700, la guerra ha sfruttato in maniera intensiva i media audiovisivi e questo ha provocato reciproci stimoli: di qui a ricordare le origini armigere del cinema (il "fucile fotografico") il passo è breve, anche perché le corrispondenze proseguono poi nella similitudine tra il meccanismo della cinepresa e quello della mitragliatrice, in particolare di quella usata per sparare tra le pale degli aerei (va ricordato anche che il termine inglese per "girare" è "shot", cioè sparare).

Proprio nel passaggio alle armi aeree si colloca un epocale punto di svolta:

L'aviazione cessa veramente di essere un mezzo per volare, (...) e diviene un modo di vedere o, forse, l'estremo mezzo per vedere. (pag. 29)

Anche le suggestioni futuriste contribuiscono a questo passaggio, a questo storico superamento di barriere di cui parteciperà ben presto il cinema ("Il cinema non è io vedo, è io volo", titola un capitolo del libro), anche grazie alle *attualità* di guerra. Con la conquista del cielo è drasticamente accelerata la rincorsa all'amplificazione e all'ampliamento percettivi, una rincorsa,

tra l'altro, in cui il cinema è costretto a inseguire, preceduto e continuamente sopravanzato, la ricerca bellica (fino a un certo punto, questa è anche la storia di Internet, attualmente uno degli spazi avanzati di visione, anche se non si può dire che sia dotato di una visionarietà elevata). Virilio chiosa così la constatazione del *fallimento* avanguardista del cinema poco prima citato dalle parole stesse di un grande sperimentatore "bellico", Abel Gance:

Il cinema non sarebbe più che un genere imbastardito, un parente povero della società militar-industriale. Così si trovava distrutta da sé stessa quella che era sembrata un'avanguardia della cinematica, il film d'arte. (pag. 41)

Che cosa, dunque, meglio dell'uso nazista del cinema, può meglio esemplificare questa subalternità? Questo, si badi, non per denigrare il valore estetico di quell'esperienza, ma per sottolinearne il carattere di dipendenza da una logistica e da una strategia anticipatoria, necessariamente tecnologicamente avanzata. D'altra parte è significativo che l'opera più ambiziosa, coraggiosa e bella dell'estetica nazista (l'innalzamento delle *colonne di luce* progettata da Speer per il congresso di Norimberga) rappresenti in realtà il trascendimento del cinema, virato in pura architettura di luce; anche questo è un punto di svolta importante (non molto sviluppato, in questo saggio, forse in quanto meglio affrontato in precedenti saggi di Virilio, soprattutto quelli dedicati alla dromologia), perché la luce presa in modo essenziale introduce il tema della velocità (di qui "dromologia") e apre il discorso su quella che Virilio chiama "la terza finestra", ovvero il problema di "come illuminare il proprio territorio senza vederlo", vale a dire il nodo delle telecomunicazioni.

È a questo punto che il discorso di Virilio si

ferma, senza dare troppo spazio alle implicazioni di tali ultime riflessioni: il libro si sofferma su considerazioni troppo legate ad un ambito strettamente cinematografico, dettate da una sincera e coltivata passione *cinéphile* e che dà luogo anche a notevoli enunciazioni teoriche. Viene inoltre implicitamente affermata lungo tutto il saggio la tesi secondo la quale la macchina bellica non ha alcun interesse a nascondersi (come già si sospettava nell'articolo "Media pregiudicati" del numero scorso), ma che anzi l'evoluzione verso un conflitto di strategia, di *sceneggiatura* trae grande vantaggio dall'ostentazione. A seguito di queste premesse un approfondimento più indirizzato verso la televisione (prima come concetto e poi come realizzazione dello stesso in un medium specifico ma mutevole) era atteso e desiderato da chi scrive. È ovvio che non è questa l'occasione, né ho io la presunzione necessaria per aggiungere una postilla al saggio di Virilio (che d'altra parte annuncia in prefazione post-scritta una *seconda puntata*); mi preme però sottolineare questo filo nascosto che accompagna il discorso del pensatore francese.

È evidente la tensione di questa evoluzione para-militare verso il concetto di televisione, di visione riferita e, in varia e seppur minima misura, differita. Val dunque la pena non rinunciare ad una annotazione sul momento in cui il percorso militare e quello tecnologico di massa appaiono incrociarsi (l'affermazione del mezzo televisivo nel dopoguerra - notare il "dopo"): è in realtà un falso evento, in quanto la trasmissione in tempo reale di dati avveniva in maniera sicuramente esauriente grazie al telegrafo e alla radio (la cui origine va invece fatta risalire a un periodo ad alta intensità bellica), mentre la trasmissione di immagini in tempo reale era ancora evidentemente ostacolata dall'ingombro dei primitivi strumenti dell'epoca. Ancora per lungo tempo

l'”illuminazione” del campo di battaglia rimane differita e affidata a strumenti più tradizionalmente cinematografici; ma l'avanzamento tecnologico e soprattutto l'alleggerimento dell'equipaggiamento di trasmissione favoriscono sempre più l'avanzata televisiva: il visionario e folle progetto delle guerre stellari (Ronald Reagan, anni '80) apre involontariamente la strada allo strumento principale di questa emancipazione dalla *pesantezza* e dalla *lentezza* cinematografica: il satellite, che è a sua volta foriero, insieme alla già citata invenzione militare di Internet (originariamente Arpanet), di un ulteriore sviluppo, quello verso la digitalizzazione dell'informazione.

Il satellite è in grado di ridurre al minimo la differita e di farlo con una strumentazione base leggerissima; insieme alla avanzante miniaturizzazione elettronica è in grado di dare vita in pochi centimetri quadrati a una potente stazione di invio di informazioni; la digitalizzazione, poi, permette di spedire dati con una sicurezza e un'assenza di *rumore* finora sconosciute e grazie ai più recenti standard di compressione dei dati è possibile mantenere una buona qualità delle immagini spedite.

Dunque l'incontro fra tecnologia bellica e televisione (sarebbe meglio forse parlare di raggiungimento della seconda da parte della prima) ha provocato una scintilla con effetti di accelerazione: non potendo evidentemente conoscere quali sono le tecnologie militari allo studio in questo periodo non possiamo dire quale parte sia oggi in vantaggio sull'altra; per quello che possiamo sapere, cioè per ciò che riguarda la televisione, sappiamo che la sua forma *classica* è

data continuamente come moribonda, anche da autorevoli ricerche statistiche, ma anche che sopravvive e soprattutto non rischia a breve termine di essere soppiantata da suoi derivati particolaristici (le pay-tv e i canali tematici rimangono comunque una nicchia); sappiamo che all'avanguardia della televisione, ovvero nel luogo privilegiato della teletrasmissione digitale di massa (Internet), si trova una minoranza che genera rumore ed entusiasmo (in genere) e che scopre a scadenze vicinissime modi sempre più complessi, *completi* ed economici di comunicare, ma che per permettere un corretto funzionamento di questi sistemi è costretta e disposta a sacrificare la qualità della comunicazione (diminuzione della risoluzione delle immagini, della frequenza di campionamento sonoro, della quantità di tempo dedicabile alla lettura riguardante un singolo argomento). Stranamente, molte istituzioni (non - almeno apertamente - quelle militari) appoggiano più o meno concretamente questa minoranza e questa strana avanguardia che si accontenta di visioni qualitativamente non eccelse, e sembrano voler investire sull'evoluzione verso comunicazioni più sofisticate e, allo stato attuale, piuttosto costose: non si è mai visto un entusiasmo così globalmente distribuito per opere pubbliche come le infrastrutture per le “autostrade dell'informazione”, probabilmente nemmeno ai tempi d'oro delle autostrade (in Italia) o in pieno New Deal (negli U.S.A.). La mia ipotesi, un po' azzardata e un po' no, è che il traino militare stia di nuovo esercitando il suo influsso, ma che al contempo il campo privilegiato della ricerca si sia spostato altrove, lontano dal Pentagono, lontano (un po' meno) da Hollywood.

