

I SORCIVERDI

TRIMESTRALE DI LETTERATURA & ARTI VARIE

Anno II - n. 5 - Ottobre 2012 - Reg. Tribunale di Brescia n. 11/2011 del 30/04/2011. Proprietà: Pavel Zelinskiy, via Repubblica Argentina, 42 - 25124 BRESCIA
Direttore Responsabile: Alberto Mondinelli - Comitato di Redazione: Michele Mocchiola, Massimiliano Peroni, Pavel Zelinskiy.
Hanno collaborato a questo numero: Tommaso Calarco, Giacomo Cattalini, Alberto Clamer, Ulises Lima (pseudonimo), Simone Mediolì Devoto, Michele Mocchiola, Francesca Moreni e Massimiliano Peroni - Progetto grafico: www.lorenzocaffi.it Stampa: la Cittadina, Gianico (BS).
Info: isorciverdi.rivista@gmail.com - www.isorciverdi.eu
© tutti i diritti riservati.

N. 5 OTTOBRE 2012

- COPIA GRATUITA -

Sommario

EVELINA
CUEVAS,
POETESSA

COSMO-POLIS

FOTOGRAFIA

IL CINEMA
È UNA
CIPOLLA?

HORROR
MOVIE

GRATICOLA

BELLA
ADDORMENTATA

IL CAVALIERE
OSCURO -
IL RITORNO

ULTIMO MINUTO

LIQUORE

INFORMAZIONI
& ANTICIPAZIONI

IL NUMERO 6 ESCE
A GENNAIO 2013

PARAFULMINE

CINEMA DINAMICO

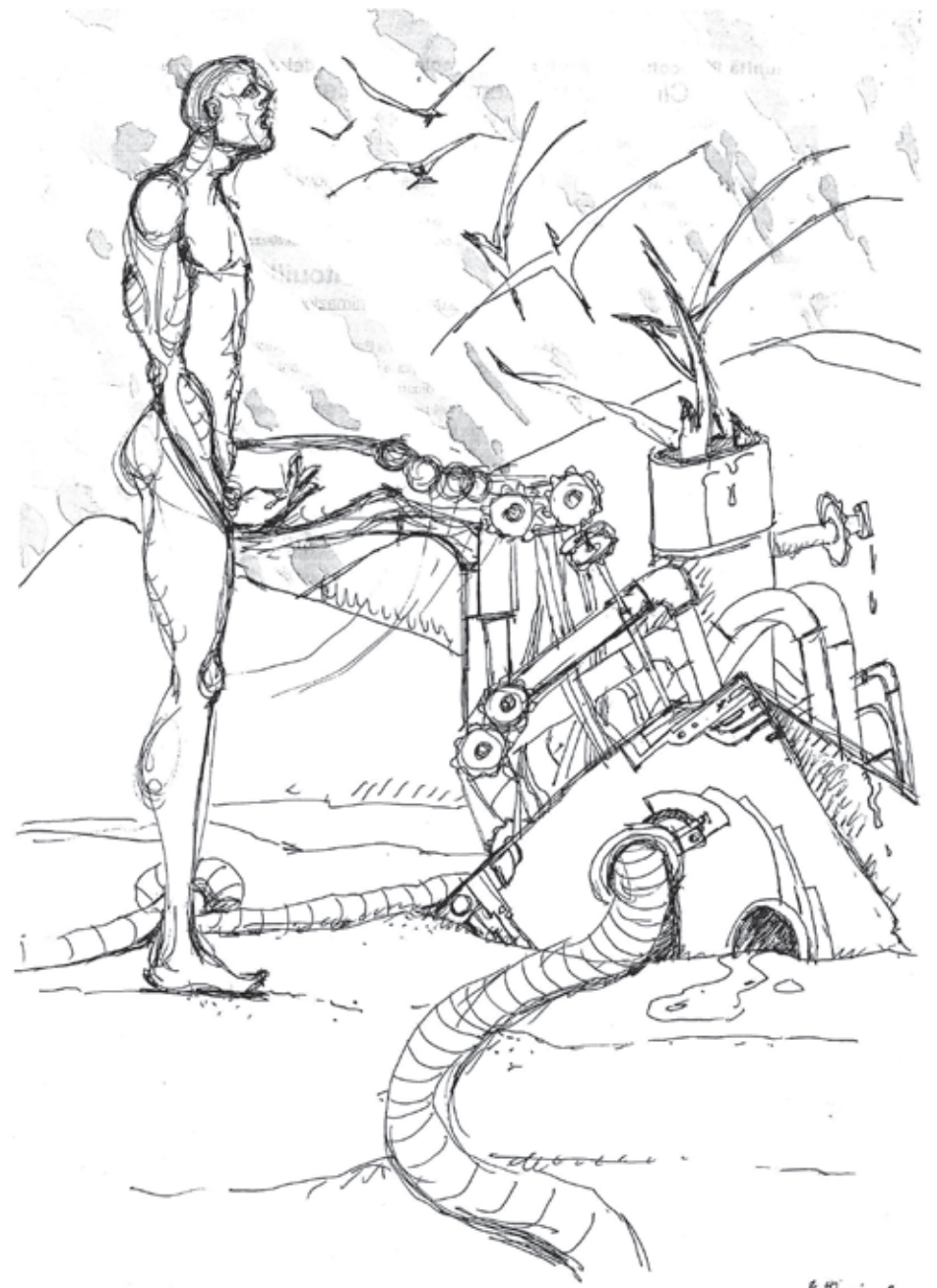
Per voi il cinema è spettacolo
Per me è quasi una
concezione del mondo.
(Vladimir Majakovskij)

Come inquadrare il cinema? Da quale angolazione prenderlo? Si tratta di una materia magmatica, impossibile da rinchiudere in un discorso, ricondurre alla lingua. E non basta aggirare l'ostacolo asserendo che il cinema ha un suo linguaggio, con tanto di grammatica e sintassi. Certo, quest'operazione avrebbe una parte di verità, meglio ancora di utilità, se non fosse che rischierebbe di sorvolare sull'essenziale – ovvero che il cinema si costruisce *come* linguaggio smontando e rimontando insieme altri linguaggi, forme, tecniche che preesistono al cinema (o che possono sussistere separatamente). Il cinema ruba alla letteratura, approfitta della pittura, si serve della recitazione, sottomette la musica, per tacere del ladrocinio della fotografia. E lungi dall'essere stato sconfitto o superato da televisione e internet, vi si è adattato benissimo, parassitandoli e parodiandoli. Questo mariuolo non s'arresta.

Semmai qualcuno proverà a diffamarlo, accusandolo di essere mero patchwork, o ingombrante baraccone. Oppure ritenendolo servo di quel che pretende di asservire, per esempio vincolato a una struttura narrativa presa in prestito dalla scrittura. Insomma, additandolo come arte abortita, incapace di reperire un'autonomia. Vero è che molto cinema è proprio un baraccone (peggio se *ben confezionato*) e altrettanto vero è che troppo spesso i film si accontentano di illustrare uno scritto (si vedano le famose, sconsolanti *riduzioni* cinematografiche di questa o quell'opera letteraria o teatrale). Quasi che le immagini (e i suoni) non potessero esistere all'infuori di una storia.

Il rischio d'autoaborto c'è; ci caschino pure i più. È d'altronde il tipico rischio dell'irrequietezza estetica, che per contrappeso può portare a sposare certezze di grana grossa. Più difficile (più proficuo) è fare dell'irrequietezza virtù. La pretesa non-autonomia del cinema è invero il segno di una venturosa apertura, di un'amplissima gamma d'azione. Il cinema è *da farsi*. E il grande cinema è il cinema capace di armonizzare i molti in quanto capace di contenerli; e in quanto vorace, onnivoro, voglioso di vitalità.

Poiché il cinema non saccheggia soltanto le arti e le tecnologie, ma vampirizza innanzitutto qualcosa di quel che c'è là fuori, quel lussureggiante profluvio di esibizioni e metamorfosi che si può chiamare esistenza, vita, realtà. Filmare è *in primis* cercare di afferrare qualcosa – e nel cercare, creare; colpo di scena, il preteso ladro si rivela un generoso benefattore. Il cinema sarebbe allora la prova decisiva che la realtà non si limita a un'oggettività esterna a noi umani, ma si libera nel nostro interpretare, intrap-



© Tommaso Calarco www.facebook.com/calarcot

polare, manipolare, modificare le cose? Non è forse proprio il cinema, al colmo della sua raffinatissima finzione, a dare l'impressione della massima realtà, una realtà potenziata, intensificata? E l'impressione, qui, è tutto ciò che conta.

In modo simile al sogno, che rielabora il vissuto del sognatore costruendosi come nuova, sorprendente entità, il cinema ricomponne il reale, generandone un inedito surplus. Il cinema può dirsi dunque un sogno di mondo, ma anche il solo sogno che *risvegli* al mondo. Infatti noi sogniamo nel sonno, addormentati, passivi spettatori di qualcosa di incantevole, di angosciante, di misterioso, che soltanto poi, una volta svegli, possiamo pensare, dotare di senso, eventualmente realizzare secondo le coordinate della veglia. Invece al cinema, nel buio della sala, seduti sulle poltrone, facciamo subito esperienza di una passività attiva, di un'attenzione allucinata: *sogniamo da svegli*, partecipando a una percezione delle cose diversa da quella

della nostra vita normale, sociale; accedendo, con i sensi insieme vigili e ipnotizzati, a una realtà ulteriore. E apprezzando l'eccitante modalità di pensare non per nozioni ma *per immagini mobili*.

Al cinema ci affranciamo finalmente dal chiacchiericcio del discorso, della lingua, trasformandoci nell'Occhio del cinema stesso, un Occhio dinamico che non coincide coi nostri due occhi fisici; quell'Occhio che può spiare dove nemmeno Dio potrebbe, e può assimilarsi indifferentemente all'animale e alla macchina; Occhio che volteggia, sviscera, implode; oppure, immobile, si fa recipiente, canale, oceano di figure; ammaliante Occhio che dischiude un intero universo sensoriale, plasma il suo proprio spazio-tempo.

L'Occhio che, a ogni film, nuovamente *concepisce* il mondo.

Massimiliano Peroni



EVELINA CUEVAS, POETESSA

Un racconto cinematografico

Evelina Cuevas fissava il corpo ai suoi piedi, spostando ogni tanto lo sguardo al capitano della polizia, che fumava una sigaretta con calma olimpica. A due passi da quella situazione, Evelina sembrava in realtà trovarsi a migliaia di km di distanza. Si rivide bambina a Batignolles, quando giocava a campana con gli altri ragazzini del quartiere, ancora senza l'idea della bruttezza e dello squalore che quei ricordi le avrebbero poi dato. Il capitano le stava parlando: "Signora, conferma che si tratta del suo collega Alfonso Exteberria?". "Signorina, prego. Sì, non ci sono dubbi, è il signor Exteberria". Non si era commossa, non aveva pianto. Forse non aveva ancora realizzato appieno l'importanza della situazione, o forse non gli era poi così affezionata. "Lei, quindi, signorina, non sa nulla della dinamica né tantomeno chi possa averlo ucciso". Non era una domanda, era un'affermazione. "No" rispose Evelina, guardando il capitano negli occhi. "Allora è salva". "Cosa intende per salva? Pensa che se l'assassino mi avesse visto, avrebbe cercato di liberarsi della testimone?". "No, no signorina (quel signorina, detto così, sembrava irritante ma ero soltanto pura educazione). Dico che è salva perché probabilmente lei non diventerà mai una criminale". "Non capisco". E il capitano la illuminò. Le spiegò la sua teoria per cui

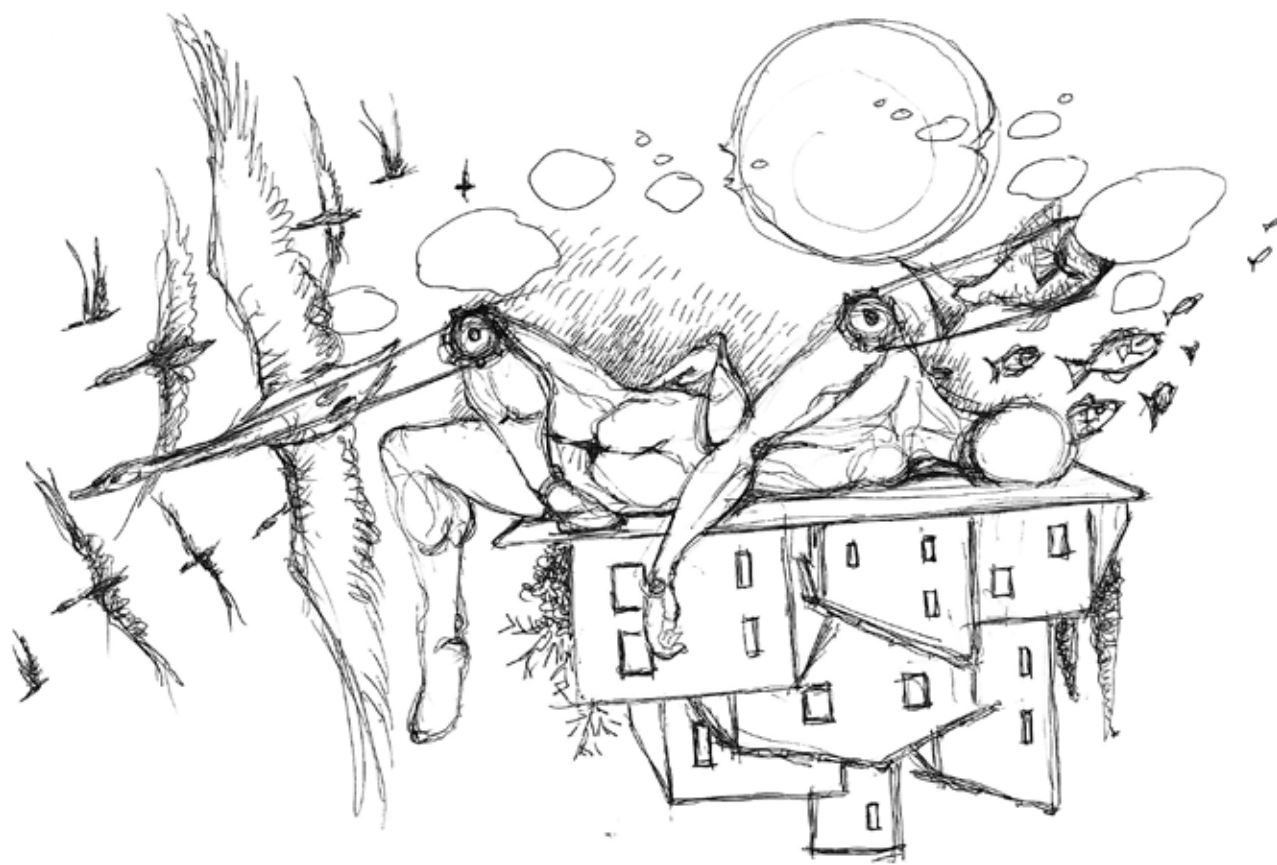
se una persona fosse vittima di un crimine, o vi assistesse conto terzi, questa persona inizierebbe a covare dentro di sé il germe della criminalità; che, prima o poi,

avrebbe preso il controllo, trasformando la vittima (o lo spettatore) in criminale. "Teoria ardita, capitano" disse Evelina. "Sono portato a fidarmi della gente. Ho

fiducia nel fatto che prima o poi tutti faremo un qualche gesto, anche vagamente, criminale. Compreso io. Ma dovrà ammannetarmi qualcun altro, io da solo non riesco. La saluto signorina, io qui ho finito". Scavalcò il corpo di Alfonso Exteberria e scomparve, seguito da un poliziotto che beveva litri di caffè nero.

Al suo ritorno a casa, in calle Rodriguez Triana, Evelina Cuevas non pensava ad altro che alle parole del capitano della polizia, e finì per sentirsi una criminale. Una poetessa criminale. E pensò a tutta la sua vita, per trovarvi qualche traccia di criminalità. A diciott'anni, degli amici avevano rubato latte e birre in un piccolo supermarket, e lei aveva bevuto quel latte e quelle birre. Ma la cosa era finita lì. Le venne voglia di chiamare il capitano per chiedergli se questo la potesse rendere una criminale. Ma rinunciò quasi subito. Andò in cucina, si preparò un tramezzino col prosciutto e scrisse una breve poesia sui giovani criminali di Palestra. Si rese conto solo dopo diverse ore di non aver mai pensato ad Alfonso Exteberria.

La settimana seguente chiamò il capitano della polizia e lo invitò a prendere un caffè a "El Ogre", un bar vicino a casa sua. Il capitano accettò. E dopo venti minuti erano l'uno di fronte all'altra, con un cafelatte fumante fra le mani. "Ha qualche informazione per me?", chiese il capitano. "No, volevo solo rivederla. Quell'idea di criminalità che mi ha appiccicato addosso non mi abbandona più". "Non deve badarci, deformazione professionale, signorina". "Lei è sposato?". "Lo sono stato, sì". "Dov'è ora?". "A Santa Teresa, a vivere davvero, dice lei". "Non mi meraviglia il suo sguardo da pessimista incallito, allora". "Lei si fida degli altri, Evelina?". "Vede quell'uomo al tavolo d'angolo, solo?". Il capitano si girò e vide un uomo di mezza età, visibilmente commosso, con in mano un libro logoro. "Finché vedrò anche un solo uomo, seduto in un bar, capace di piangere davanti alle poesie di César Vallejo, avrò piena fiducia nel genere umano". Si separarono all'ingresso del locale, da buoni amici. Si rividero soltanto un anno dopo, ma il contesto era assai bucolico.



© Tommaso Calarco www.facebook.com/calarcot

COSMO-POLIS
(lavori in corso)

Abbiamo avuto quello che abbiamo avuto; tutto poco troppo niente, avremmo potuto essere felici,

il fatto è che ...

... ho abolito mattia, lì in fondo c'è spazio, c'era da aspettarselo, bastava che, scusi ma c'ero prima io, ci sono delle volte che ti viene voglia di, non farmi ridere, se ci fossi stato io l'avrei preso a calci nel culo, bello veramente bello,

sai noi siamo così diversi, sì un etto grazie, è da stamattina che ho un mal di testa,

è già chiuso?, mi piace troppo quando parla, ma smettila che è così evidente,

dovresti imparare a ragionare di più, volevo dirle che ho un cane,

ognuno ha il suo carattere, ti ho dato cinquanta, Domitilla! policia!,

penso che delle camiciole siano sufficienti al più uno o due costumi,

ci sono troppe cose che non vanno, se non stai ad occhi aperti, gruppo mater christi,

stai bene? sì bene ciao ciao, che stronza!, salve sono la sua nuova vicina,

faccio fatica a spiegarmi, non ci posso credere!, sei ripetitivo falla finita, appena entrato,

riporta in alto i cuori, che vergogna!, però che fatica, no non si preoccupi,

vecchio!,

appena fa due gocce s'intasa tutto, pensavo lo sapessi, secondo me non c'arriva,

sarai mica scemo?, ma smettila che sei ridicolo, hai saputo la notizia divento nonna,

per favore può chiudere quella porta?

Grazie ...

Michele Mucciola

Ulises Lima

FOTOGRAFIA

Una prospettiva

Pensavo di chiudere una poesia, oppure un lavoro di non so quale genere, (ma se ne può presumere il taglio), in questo modo: Sopra le nuvole è il limpido. O qualcosa di simile. Oltre le nuvole, forse. Era una di quelle giornate in cui si ha la netta sensazione di vivere l'irreale, trasognanti e separati – Quando non si è tentati da alcunché, eppure qualcosa si cerca.

Poi, uscendo verso sud, in terrazzo, immerso ma non troppo in pensieri distratti e poco affabili, mi si presentò d'impatto un panorama vorticoso.

Calmo, lontano, da est, come di un lato di una pellicola rovinata, lo strato bianco delle nubi non somigliava a nulla, e sembrava giungere a ondate miti e inesauribili: lo anticipavano alti cumuli, come messaggeri, che separavano il firmamento in tratti opposti. La luna era alta in cielo e prevaricava il centro. La Luna guardava dal suo occhio, squarciandone una fra le tante nuvole, là dove pareva sfumare come una figura ai bordi di uno sguardo riassuntivo.

Lungo i confini degli spazi radi, tra i fitti fiocchi piumosi che stavano, come girando, tutt'intorno la luna, le stelle acquattate lanciavano, dal nero immacolato dello spazio aperto, un lontano, facile a dirlo, brillio.

Il bianco incalzante però le asciugava della loro forza, impallidiva le loro combustioni; e queste, come nascondendo i loro mondi, tradivano una ambigua presenza.

Provai terrore per quel bianco avido.

Mi turbava pure la Luna, pupilla intensa, che mi fissava con fredda attraente violenza e splendeva piena di quello sguardo stratosferico.

Prima di rientrare in casa voltai ancora la testa, tentato da un'ultima vertigine: e con umore sbalordito e piegato, adorante ma ambizioso fissavo

malsicuro la visione: e la sua intima e mista architettura.

Lo sguardo vacillò sopra il soggetto, alla ricerca – nella doppia inquadratura - di un particolare su cui potersi posare – perché quell'infinità divisa, se fuori mi schiacciava, mi vuotava da dentro – e finì sulle palpebre di nuvola di questa creatura ciclopica. Erano

incantevoli, colme di nervature, giardini dove le ombre giocavano imprevedute una ferma rincorsa.

Ciò che la vista proponeva, nell'unione con la natura ipnotica, era l'origine di una miscela, – una decorazione assurda e genetica... – Immagine che impressionava a sua volta l'anima d'argento.

Mi ritrovai soggetto a un'attrazione invincibile – E con un violento sussulto riafferrai la coscienza.

Il fasto fece tentennare il mio Sì, così acconsentii negandomi
a quel dubbio matrimonio.

Giacomo Cattalini



IL CINEMA È UNA CIPOLLA?

Cosa si nasconde sotto le molteplici pellicole di un film

Una è più autentica quanto più assomiglia all'idea che ha sognato di se stessa. (Tutto su mia madre - Pedro Almodóvar 1999)

Una mano invisibile strappa una striscia (di celluloido? di cellulosa?) e una fessura stretta apre su un bianco abbagliante; altre mani invisibili intervengono in aiuto, la fessura (l'obiettivo) si allarga e lascia il posto ad una croce fatta del medesimo materiale; il movimento diviene frenetico ed altre infinite mani strappano strisce su strisce scoprendo volti, simboli, nomi, oscenità. Sono i titoli di testa. Al nome del regista si sovrappone l'inquadratura di inizio del film: una locandina di un altro film. Il regista Enrique Goded (il protagonista) legge un resoconto giornalistico appassionandosi alla vicenda fatta di motociclette, gelo e morte, e - forse - di amore (e dove andava all'alba con questo freddo? dice l'interlocutore, da qualcuno che non poteva aspettare fino al mattino - risponde Enrique Goded), e con occhi lucidi di immaginazione aggiunge: qui c'è una storia. Ne *La Mala Educación* (Pedro Almodóvar 2004) di storie ve ne sono tante: il manoscritto consegnato al regista-protagonista (Enrique); la sceneggiatura tratta dal racconto con un finale, però, rimaneggiato (il film nel film), il racconto orale di padre Manolo al regista (un'altra storia ancora con altro e diverso finale). Se il cinema racconta storie, quale delle tante è vera? Oppure: l'unica vera storia è quella del vero regista che tutte le altre contiene e narra? Sempre che una storia vera ci sia. Sorprendentemente, nel momento in cui il regista-protagonista Enrique Goded dubita dell'identità di Ignazio/Angel/Juan una voce sempre più forte canta: *perché la verità tu non l'hai detta mai* (la canzone è Cuore matto). Ma come in ogni vero film, anche ne *La Mala Educación* tutto fila via liscio come l'olio e i dettagli sono impercettibili, perché quello che conta è il finale: il finale è fatto di didascalie esplicative circa la sorte dei personaggi principali, come di prassi nelle storie vere raccontate in un film. Si afferma una verità-realtà mentre si celebra l'apoteosi della finzione. Che adorabile canaglia, il cinema! Il guazzabuglio narrativo del film è funzionale, invero, a ingenerare nello spettatore confusione e spaesamento perché una volta per tutte disarmi la ragione e l'intelletto, per affidare una indubbia ma dimenticata capacità percettiva ai fotogrammi rutilanti (di ex celluloido), verso una rinnovata vitalità dei sensi dai quali trarre spunti e intuizioni vincenti. Le storie sono tutte partigiane, quando non faziose, e districarsi tra di esse alla ricerca di una presunta vera verità storica è operazione ingenua se non propriamente sciocca (e vana). Si abbandoni l'eccessiva attenzione alla trama narrativa, lasciandosi inerti ma svegli su comode poltroncine blu. Ma allora cosa c'è di realmente autentico dietro o sotto la storia-sceneggiatura di ogni film che noi spettatori assaporiamo e ricordiamo?

2. Forse un panorama fantastico di pale eoliche (i mulini a vento di oggi) sullo sfondo di una strada stretta e dritta costeggiata da una campagna brulla e secca, e un cielo chiazzato di nuvole. Un panorama movimentato da un vento forte (il maledetto vento di levante che fa impazzire la gente - dice Raimunda) che scuote le capigliature imbrigliate di decine di donne paesane, aspramente determinate a spolverare e pulire le

tombe, quelle vuote destinate a loro ancora vive, e quelle piene dei loro congiunti morti: nella regione de La Mancia. Un vento che fa impazzire, e per di più alimenta il fuoco delle devastazioni e delle morti. In *Volver* (Pedro Almodóvar 2006) fin da subito morte e vita si scambiano i ruoli e i morti diventano apparizioni e fantasmi (della propria mente? della memoria dello spettatore?), e in seguito persone in carne e ossa, alimentando un altro e più forte vento: l'incertezza tra ciò che è e ciò che è verosimile, narrazione popolare, o, peggio, superstizione. Fuoco e vento, vita e morte, quindi: dramma tragico (questo è l'incendio più tragico degli

minabili dei maschi. Edipo o chi per esso trionfa sotto le spoglie dell'ironia, della farsa (la scena del funerale della zia Paula), e lì dove si dovrebbe piangere irrompe il riso dissacratore. Tutto è possibile, tutto è verosimile, e l'inverosimile ha le sembianze di un'ombra, o spirito, che annuncia la morte nelle storie fantastiche, e terrorizzanti, dei compaesani. Occorre segnarsi con la croce redentrica per andare avanti, e ascoltare. E vivere. In un tale mondo fantastico con le apparenze di una realtà reale i fantasmi non piangono (dice Irene sul finire), perché la certezza del confine resta un'illusione: ogni cosa ha i connotati della possibilità ma resta

sulle nostre vite vissute, sui nostri affranti personali, fuori dalla buia sala del cinema che li ha rivangati (e con la stessa vanga usata da Raimunda/Penélope Cruz per seppellire il marito ucciso). Allo stesso modo in cui il cinema rivanga il cinema citando *Bellissima* e Sophia Loren (attraverso le forme accattivanti di Penélope Cruz), e ristora, attraverso Raimunda, una troupe cinematografica al lavoro sul set. Che resti l'arte cinematografica una parodia del reale infiammata dall'immaginazione, e possano pur sempre apparire i mulini a vento (o le moderne pale eoliche) dei veri giganti all'occhio incantato e mai sospettoso di Don Chisciotte (dello spettatore). Sotto il cielo della Mancia, appunto. Ma allora cosa c'è di realmente autentico dietro o sotto le verosimiglianze di ogni film che ci emoziona col riso o col pianto?

3. Gli occhi! certo, come non averci pensato prima! Infatti, si va a *vedere* un film, e se non avessero inventato il sonoro saremmo ancora lì a leggere le didascalie o le smorfie labiali di un prodotto che coinvolge primariamente il senso della vista. Ed è così che Lola Dueñas (*Gli abbracci spezzati* - Pedro Almodóvar 2009) è costretta a leggere quelle smorfie per ricostruire il dialogo di un film senza sonoro girato dal figlio del produttore Ernesto Martel sul set di un altro film (quello prodotto, appunto, dal padre e intitolato *Ragazze e Valigie*) nella trama di un film ulteriore: appunto, *Gli abbracci spezzati*. Un castelletto di trame, di set cinematografici, ma, soprattutto, di occhi: quelli di Almodóvar, quelli del regista protagonista Mateo Blanco *alias* Henry Caine, quelli amatoriali del figlio del produttore. Occhi sopra altri occhi sovrastano il cinema guardandosi gli uni negli altri nell'intreccio inestricabile degli attori che si guardano reciprocamente, del regista che guarda gli attori all'opera, e dei tanti tantissimi occhi che guardano dritti lo schermo, nel buio delle mille e mille sale da cinema. In tutto il mondo. E se dovesse capitare mai un attimo di pausa e di buio reciproco in quel reticolo di visuali, come una sospensione dello sguardo stanco nel tempo di un battito palpabile, ci saranno pur sempre due splendidi orecchini a forma di occhio, applicati a Lena/Penélope Cruz (protagonista di *Ragazze e valigie* e de *Gli abbracci spezzati*) a ricordare che l'arte del cinema è fatta di occhi, molteplici occhi, miriadi di occhi affamati, famelici. Gli occhi che guardano sono talmente tanti e in una tale sovrabbondanza che si arriva anche a farne a meno, di quelli fondamentali del regista: perché il regista Mateo Blanco/Harry Caine, protagonista del film, è cieco. Lui non vedrà il prodotto finito ma tutti gli altri, in primo luogo i mille e mille spettatori, sì. Come ignorare gli occhi più importanti, gli occhi degli spettatori che attribuiscono forme e contenuti a ciò che altri hanno visto e confezionato per loro! Dopo venti minuti dall'inizio de *Gli abbracci spezzati* (appena un prologo introduttivo), la scena della visita di Ray-x (figlio del finanziere-produttore Ernesto Martel) al regista Harry Caine (già Mateo Blanco), ormai cieco, è paradigmatica. Il visitatore suona il campanello, il regista si avvicina alla porta, cerca lo spioncino e vi guarda attraverso; anche il visitatore dall'esterno guarda verso lo spioncino: sono, però, sguardi del tutto inutili. Il regista è cieco e il visitatore non può certo vedere dal lato esterno dello spioncino. Eppure la scena è fondamentale per il film: da lì parte la storia raccontata ne *Gli abbracci spezzati* (il contatto tra Ray-X e Harry Caine consente



© Tommaso Calarco www.facebook.com/calarcot

ultimi tredici anni, dice lo speaker televisivo), nonché dramma corifeo (corale): di colpe famigliari, vere o verosimili (Paco che attende alla virtù della adolescente Paula non ne è il padre naturale), che si ripetono e tramandano in ineluttabile catena luttuosa (i morti chiamano i morti - la zia Paula muore lo stesso giorno che Paula uccide Paco). Dramma di desideri sessuali reali e incontrollabili, ancorché incestuosi; di un sangue rosso come il fuoco, il sangue degli uomini uccisi o delle donne nel ciclo, interscambiabile nella bugia della protagonista (Emilio, alla vista del sangue: *dì, sei ferita?*; Raimunda: *oh ... sono cose di donne*); di omicidi vecchi e nuovi da parte di donne e ragazze adolescenti che mondano i vizi inno-

il dubbio che le sensazioni, vieppiù emozionali, originate dalla fantasmagoria delle immagini, dal film, siano soltanto bugie. Tal quali quelle di Pinocchio - indomabile alfine al riguardo. Lo dice Anna Magnani in *Bellissima* (Luchino Visconti 1951) le cui immagini scorrono mentre *Volver* si avvia alla conclusione. Emozioni e sensazioni artificiali, quindi, suscitate da un amalgama di incerta realtà, e mera verosimiglianza, che nella peggiore delle ipotesi trascende nel sensazionalismo della *tivvù spazzatura* (quella che mette alla berlina le sofferenze fisiche e psichiche di Agustina). Insomma, occorre tenere in giusto conto che rideremo o piangeremo sopra mondi immaginari, e se sarà per noi vera sofferenza o vero piacere lo sarà



ad un passato oscuro di riemergere, disvelarsi e compiersi, sebbene dopo molti anni). Lo spioncino è, allora, lo sguardo dello spettatore: dallo sguardo filtrato (o anche deformato) dallo spioncino il film assumerà la forma che avrà agli occhi degli spettatori. Assumerà infinite forme per tutti quegli infiniti occhi, e ci saranno tante o troppe visioni, con qualche inevitabile rischio. Come un segreto marino (il segreto della spiaggia del golfo, lo chiama Mateo Blanco *alias* Harry Caine), talvolta ciò che il nostro occhio vede e fotografa attraverso l'obiettivo/cristallino, e poi imprime sulla pellicola/retina, sfugge all'attenzione cosciente e soltanto successivamente, a sviluppo ultimato, il dettaglio fotografato, ma da noi ignorato o, meglio, non-visto, viene a galla nell'immagine fissata e stampata. E può capitare che questa visione *cosciente* difettosa o incompleta distorca o deformi la realtà, ingannandoci. Dentro ogni visione si annida un pericolo dormiente pronto in ogni istante a creare davanti a noi, davanti al pubblico, una realtà mostruosa. È ciò che succederà al film *Ragazze e valigie* del regista Mateo Blanco *alias* Harry Caine quando il produttore, a sua insaputa, otterrà il montaggio del film con le peggiori scene girate (i peggiori *ciak*), creando un obbrobrio che farà inorridire il pubblico in sala. Il regista si ribella e decide di partire per Madrid *per vedere con i suoi occhi*, ma sarà tutto inutile: quella sera stessa un incidente lo priverà proprio degli occhi. Come possono bastare gli occhi del regista se gli innumerevoli occhi degli spettatori possono vedere tutt'altro, financo realtà mostruose (deformate)? I soli occhi del regista non garantiscono l'autenticità del cinema trasfigurato nelle mille altre visioni, sicché portare a compimento un film è un percorso ad occhi bendati: la forma visiva che ciascun film avrà non è unica e potrà non essere quella del regista. Eppure bisogna andare avanti: *i film bisogna finirli anche se alla cieca* (è la frase finale de *Gli abbracci spezzati*). Ma allora, di fronte a tutto questo, cosa c'è ancora di veramente autentico oltre la sceneggiatura, oltre il viaggio fantastico, oltre lo sguardo, in una più profonda pellicola?

4. In una scena cruciale de *Gli abbracci spezzati* Lola Dueñas, lettrice di labbra ingaggiata dal finanziere-produttore Ernesto Martel per scoprire il tradimento della sua amante Lena, si accinge a riferire meccanicamente i dialoghi delle immagini *mute* abusivamente riprese dal figlio del produttore ai danni di Lena, ma ecco il colpo di scena: nella sala della proiezione entra risoluta Lena (Penélope Cruz) che *sincronicamente* doppia la sua parte nel film muto che scorre sullo schermo. L'improvvisata doppiatrice darà voce alla protagonista di quel film muto riproducendone le emozioni e le affezioni, e attuando la svolta che sospingerà il film (*Gli abbracci spezzati*) verso la successione tragica degli eventi, fino alla sua risoluzione. Il cinema muto con le sue intramontabili dive, il cinema di Norma Desmond, in quel preciso istante muore per sempre e lascia il posto al cinema sonoro. Voci umane, rumori, suoni e colonne sonore operano suggestioni indimenticabili, atmosfere struggenti e, ormai, insostituibili: sono loro l'unica traccia autentica dell'arte del cinema? Le voci dei dialoghi o dei monologhi non solo informano ma esprimono commozione gioia rimpianti nostalgie, e tutte le altre mille vestizioni dell'animo umano; e i rumori di fondo esprimono contesti, luoghi, circostanze, ossessioni, disturbi, intanto che le musiche ci

accompagnano nella proiezione con anticipazioni, suggestioni, paure, rischi incombenti. Ogni passo di un film, anche di quelli più silenziosi, è scortato da una traccia sonora. Sì! deve essere proprio questo l'elemento che oltre ogni altro rende più veritiera l'arte del cinema. La traccia sonora amplifica ciascuna sensazione introducendo più a fondo nella trama del film: seguendo la prima (la traccia) si comprende al meglio l'intreccio della seconda (la trama). Ne *La pelle che abito* (Pedro Almodóvar 2011) la drammatica vicenda in cui si snoda la trama origina da un fatto accaduto alla figlia del protagonista, il chirurgo Robert Ledgard (Antonio Banderas): una violenza sessuale. È questo episodio che scatena l'ansia di vendetta del chirurgo, e determina le sue scelte e condotte in forme inimmaginabili, e in un contesto di precedenti drammi e traumi famigliari che giacciono sullo sfondo, in attesa che il destino dei suoi protagonisti si compia. Senza quel fatto occorso a Norma (Norma Desmond?), la figlia di Ledgard, non vi sarebbe stata la storia, e noi non avremmo visto alcun film. Eppure, vedendo il film e seguendo la sua trama (infida come tutte le trame - *nomen est omen*) possiamo esser certi di quella violenza? Le immagini (le scene) orientano verso questa soluzione: lo afferma il padre della vittima e lo asseriscono i medici, alle prese con la psiche irrimediabilmente alterata di Norma. Vicente *alias* Vera alle accuse si difende come può, in un ricordo annesso dalle droghe, e poco incisivo. E allora deve essere andata proprio così, e se anche non ci fosse stata violenza vera e propria tutto si è comunque consumato a causa di iniziative troppo intraprendenti di Vicente, e da qui la giusta - sebbene esagerata - punizione. Nulla di tutto ciò. Seguendo proprio una traccia sonora si arriva ad una certezza: è stato un tragico equivoco! - qualcuno direbbe: un clamoroso errore giudiziario. La reazione di Norma, le urla, l'allontanamento repentino di Vicente ansimante sopra di lei, nulla hanno a che fare con le azzardate *avances* del ragazzo infatuato, e nulla hanno a che fare con l'ambito cavernoso e mistico del sesso. Per una singolare coincidenza del destino (beffardo) proprio mentre i sensi dei due giovani iniziavano a liberarsi suonava dall'interno della villa una canzone, ed una musica: era, quella, la medesima canzone che la piccola Norma, seduta sul prato di casa, cantava con voce melodiosa attirando a sé un terribile dramma famigliare. Un dramma fatto della morte materna consumata sotto gli occhi esterrefatti della bambina. E adesso, il bellissimo canto di Concha Buika (*Por el Amor de Amar*) rievoca quella tragedia viva come la carne arsa dal fuoco, e ritorna la visione di quel corpo esanime dalla pelle deturpata da fiamme incontrollabili, e si disegna all'orizzonte, di nuovo, una linea di causalità incancellabile: la musica richiama la morte. La voce nera di Concha Buika esplose nella reazione emotiva di Norma che

vede sopra di sé non più Vicente ma una Morte spaventosa. Dopo, ci sarà una vendetta irreversibile del padre di Norma ai danni di un giovane innocente ed ignaro; dopo, ci sarà una realtà costruita sopra l'equivoco originato da una traccia sonora. Il sonoro ha la forma di un canto di sirena che porta alla morte (Norma nel film muore dopo quello shock emotivo definitivo); ingenera suggestioni, ricordi personali, riapre ferite sotterranee e produce effetti impensabili, creando realtà inesistenti che noi, tuttavia, crediamo più reali che mai. La vista può generare realtà deturpate e mostruose, ma il sonoro può creare equivoci sorprendenti, e realtà inventate: l'errore è dietro l'angolo, e *tutti si sbagliano*, dice Ledgard/Banderas all'attonito Vicente che invoca il beneficio del dubbio (*io non ho fatto niente, questo è un errore*). Che lo spettatore stia molto attento, una volta fuori della sala buia! Ma allora cosa c'è di veramente autentico nell'arte del cinema?

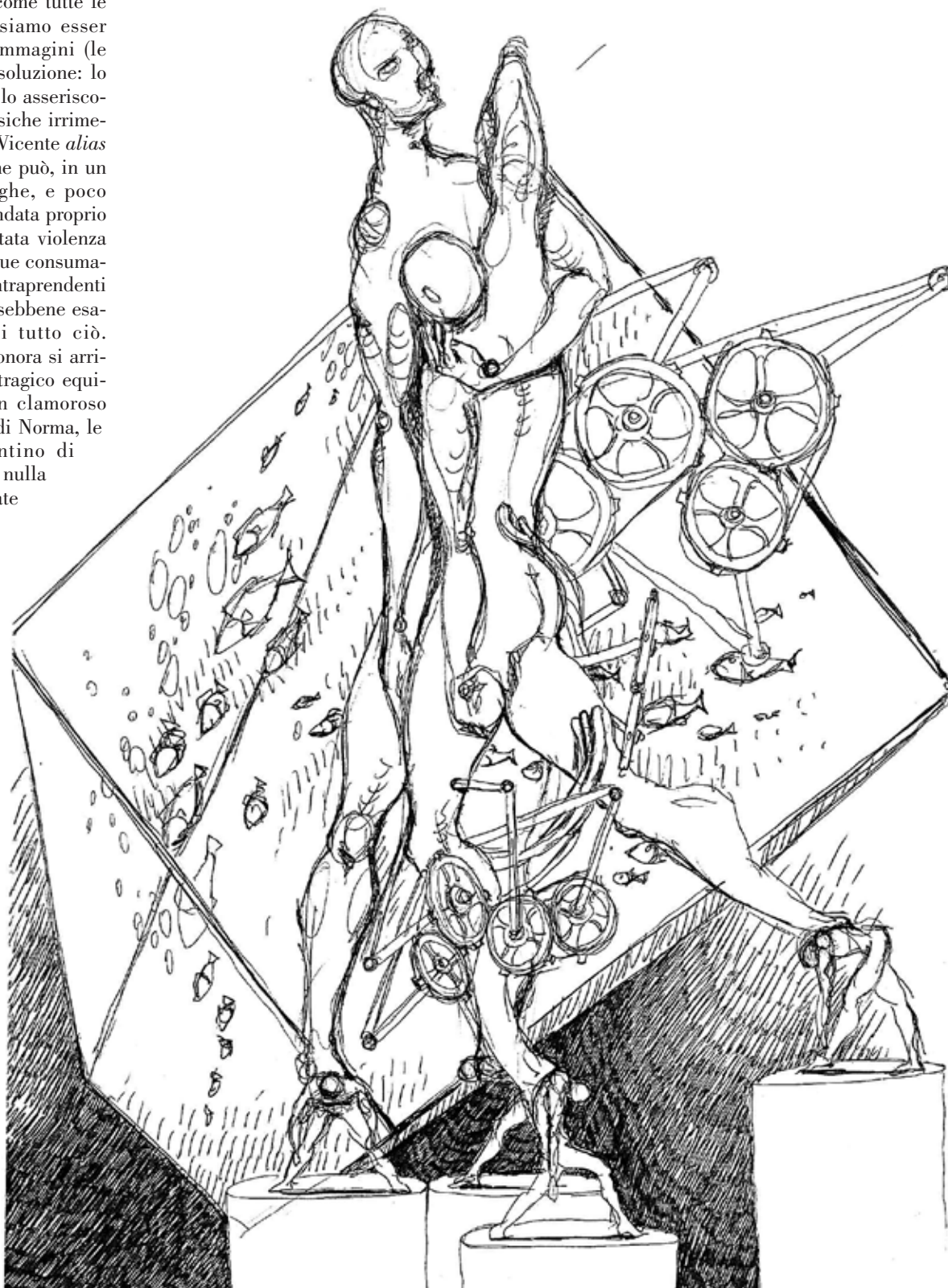
Ne *La pelle che abito* lo sviluppo degli accadimenti è determinato da una canzone e

da un equivoco, e indietro non si torna, ma la risoluzione finale si compie a causa della fotografia di un volto, un vecchio volto in bianco e nero. Vicente/Vera, grazie all'immagine del suo precedente aspetto (la sua vecchia pelle), casualmente vista su un quotidiano, porta il film al suo epilogo finale, e può muovere i suoi primi passi verso una nuova pelle che abbia in sé tracce del passato e tracce del presente in una riconciliata unità.

Forse è possibile pensare che l'autenticità del cinema è nel suo involucro stratificato nel tempo che in sé racchiude ogni possibile traccia del passato e del presente; è nell'idea di *cinema* che si è formata progressivamente in un compimento mai finito ed incessante. Ed ogni film è una rigenerazione di molti elementi, anche opposti, destinati a riconoscersi, ricordarsi, e poi convivere sotto una stessa rinnovata pelle.

Questa è la risposta attuale, ma forse non è ancora l'ultima.

Michele Mocchiola





HORROR MOVIE

O la cineteca pervertita

Il cinema è magia? Sì, ma è la magia nera della luce. Se tutta la letteratura è, in fondo, fantastica, forse tutto il cinema è, in un certo senso, horror. Nel buio, ogni film sussurra a ciascun spettatore, con finta benevolenza: *apri gli occhi*. Ovvero: abbandonati a quel che ti getto addosso. Il cinema, luminoso *vampyr*, proviene dall'oscurità, e ad essa ritorna. Per poche ore soltanto prende forma, per poi ri-morire. E in quelle ore, per vivere, deve uccidere; diventa *l'occhio che uccide*. Uccide, un poco, la nostra autonomia di esseri senzienti, inchiodandoci alle altalene della commozione, della paura, della risata, dell'eccitazione.

E non si tratta che del livello superficiale; più subdolamente, il cinema uccide – soffoca per un po' – la libertà della nostra percezione e immaginazione. Ci scoperchia la testa, e ci mette i suoi ronzanti pensieri; ci svuota gli occhi, e li riempie di immagini corrosive; e infine ci tappa le orecchie con la cera calda di suoni estranei. Non importa se, una volta usciti dalla sala, dimenticheremo gran parte di quelle sensazioni e suggestioni, riprenderemo il corso corretto e consueto dell'esistenza. Il cinema realizza il suo proposito torturatore e omicida nell'adesso; non sa cosa sia il futuro, al limite può evocarlo per amplificare il suo effetto: *e tu vivrai nel terrore!*, grida allo spettatore, indicando *l'aldilà* del qui e ora.

Fanfaronata dell'effimero? Eppure... Qualcosa rimarrà, una traccia del piccolo



© Francesca Moreni

assassinio subito galleggerà nella psiche di quell'uomo, quella donna... La visione reiterata di film innescherà in qualcuno una sottile *reazione a catena* mentale, che potrebbe portare persino a... pensare di passare all'azione, con ulteriori omicidi. Pensare di fare film, di darsi al cinema. Terribile, quando lo spettatore si trasforma in regista! D'altronde, si sa: il morso del vampiro può creare un lupo mannaro. Così

il cinema si perpetuerà per passaggio di testimone, dipanandosi in una *linea mortale*. Ogni regista si diventerà ad aggiungere nuove sevizie, inedite varianti d'uccisione; molti altri spettatori saranno colpiti, alcuni contagiati, ancora e ancora e ancora... Nessuno uscirà davvero indenne dalle crudeli macchinazioni del cinema, dai suoi sadici *funny games*.

Inutile nascondere, a questo punto: il cinema ha già sparso ovunque *il seme della follia*. È tardi per porre rimedio, i film hanno ormai forgiato un loro mondo a spese del nostro mondo; succhiandoci a intermittenza le energie vitali, hanno stabilito *il regno* dell'orrore sulla terra. Forse

nemmeno più esiste il mondo come lo conoscevano i nostri progenitori – il mondo prima del cinema. Forse siamo stati tutti contaminati dai troppi film che abbiamo guardato. Non ci apparteniamo più, siamo del cinema. Non siamo che *zombi*, formiamo *il villaggio dei dannati*. Siamo perversamente diventati i figli del mostro che ci ha ammazzato. Siamo anche noi in definitiva mostri, mutanti, *freaks*.

E quindi? Non si può aggiungere niente, se non:

Gloria e vita alla nuova carne.

Massimiliano Peroni

Film nominati:

Apri gli occhi (Abre los ojos), di Alejandro Amenábar, 1997.

E tu vivrai nel terrore! L'aldilà, di Lucio Fulci, 1981.

Freaks, di Tod Browning, 1932.

Funny Games, di Michael Haneke, 1997 e 2007.

Linea mortale (Flatliners), di Joel Schumacher, 1990.

L'occhio che uccide (Peeping Tom), di Michael Powell, 1960.

Reazione a catena, di Mario Bava, 1971.

Il regno (The Kingdom), di Lars von Trier, 1994.

Il seme della follia (In the Mouth of Madness), di John Carpenter, 1994.

Vampyr (Vampyr – Der Traum des Allan Grey), di Carl Theodor Dreyer, 1932.

Il villaggio dei dannati (Village of the Damned), di Wolf Rilla, 1960.

Zombi (Dawn of the Dead), di George A. Romero, 1978.

La frase "Gloria e vita alla nuova carne" è presa da *Videodrome*, di David Cronenberg, 1983.

GRATICOLA

Cosa non funziona nel cinema italiano

La cinematografia italiana, affetta da labirintite acuta, barcolla vistosamente sotto gli occhi di tutti, tranne quelli degli autori, produttori, registi e via dicendo, che, imperterriti, insistono a distribuire film di cattiva fattura affidati a sceneggiature per nulla curate (quando va bene), ovvero a sfilacci di trame appena abbozzate, e a recitazioni gonfie di stereotipi. La bella lingua italiana, ridotta costantemente agli idiomi romanesco, toscano o campano nella più trita versione contemporanea (fatta eccezione per la mirabile opera dei fratelli Taviani - *Cesare deve morire* 2012), è una parodia cacofonica che vorrebbe ingolosire, a mezzo di una spaurita *vis comica*, gli spettatori, ormai rassegnati - e quasi convinti - a ridere di gusto dopo un triplo *adò*, o, in alternativa, di fronte ad un'aspirazione continuata della *c*, fino alla sincope. Se la *vis* è invece drammatica quella medesima lingua si trasforma in suoni gutturali alimentati da un diaframma incandescente, alla ricerca di un'interpretazione a fosche tinte delle dinamiche interpersonali; la scena allora diventa esageratamente inverosimile con l'unica conseguenza - realmente dram-

matica - dei plurimi tentativi di emulazione nelle più svariate occasioni della quotidianità. Dal linguaggio agli stati emotivi il salto non migliora la qualità, e la *melancholia* si traduce in gesti tanto inconsulti quanto - questi sì - realmente comici. Se poi questi aspetti cinematografici sono supportati da analoghi tratti somatici importati direttamente dalla fisiognomica (il ciccone di circa un quintale o più, la vecchia sdentata), il riso o il disgusto sono, secondo gli autori italiani, assicurati, e lo spettacolo ne guadagna. In realtà, sono meri espedienti, invero consunti, con funzione riempitiva delle vistose falle narrative: il più serio tratto dolente di questa cinematografia (che nel contempo oscura gli eventuali pregi della tecnica di fotografia, di ripresa e così via).

Il testo che origina il film (il soggetto prima e la sceneggiatura dopo) è stato allegramente superato dalle più comode *situazioni* che, raggranellate lungo tutta la dorsale appenninica e unite nel montaggio, dovrebbero esse stesse fornire la trama narrativa che nessun altro ha ideato, strutturato e definito. È la cinematografia italiana, insomma, innamorata del *film di situazione*, del film, cioè, che riproduce/ rappresenta situazioni espunte dai più vari contesti (ambiente locale-regionale, conflitto familiare o sentimentale, conflitto lavorativo, conflitto esistenziale, ad esem-

pio), su di essi modellando una trama, una qualsiasi, che consenta alla pellicola di stiracchiarsi per almeno novanta minuti. Al 90° minuto la situazione è bella che svanita e con essa il film, e non resta che tornare a casa a mani vuote (e i pugni in tasca). Peggio ancora quando la sceneggiatura barcolla sopra contesti di asserita attualità, nella spasmodica volontà di riprodurre/rappresentare la *realtà* più reale. L'occhio di bue del cinema italiano si concentra, in questi casi, e comodamente, sopra vicende o atteggiamenti nazionali ormai digeriti, e anzi in via di superamento, tanto da evitare smottamenti delle coscienze: gli spettatori italiani giammai siano disturbati nel loro torpore catatonico. Rimane l'effetto notte di quel cinema che si risolve in un piagnisteo fine a se stesso su ciò che ormai non c'è più, intanto che altri mutamenti, altri fenomeni, prendono piede nel disinteresse generale. E nessuna voce si leva a rammentare quanto importante sia, all'origine, una trama generosamente pensata, e scritta, un intreccio ben strutturato, un'evoluzione verosimile dei personaggi, a sostegno di ogni poetica dell'arte, e, perciò, del cinema. E la malsana idea di utilizzare gli accorgimenti tecnici (come gli accorgimenti fisiognomici di cui sopra) per colmare i buchi neri della sceneggiatura anziché in funzione di quella stessa

trama pre-esistente si disvela impietosamente negli alternati sbadigli di spettatori esausti. Non è - forse - un caso che nell'edizione 2012 del Premio Solinas per la migliore sceneggiatura non sia stato assegnato l'ambito riconoscimento, avendo la Giuria rilevato, tra le 130 sceneggiature inedite esaminate, *la necessità di un profondo e radicale lavoro di sviluppo per arrivare a quelle caratteristiche di completezza e maturità espressiva che da sempre si chiede ai progetti premiati* (dal comunicato stampa del Premio Solinas). I dubbi che a una tale situazione si sia pervenuti per la riduzione delle risorse e l'incertezza delle prospettive devia l'attenzione verso ambiti estranei all'attività creativa che resta fondamentale nel lavoro cinematografico. La crisi economica? Il pensiero non costa nulla.

La cinematografia italiana ha perso il suo equilibrio e vaga a tentoni tra una risata di gola ed un pianto posticcio lungo la linea di una ricercata e ostinata decadenza, sebbene il secolo sia soltanto agli albori.

Speriamo soltanto che la labirintite non sia cronica!

M.M.



BELLA ADDORMENTATA

I meriti di Bellocchio nella pluralità di chiavi interpretative

“La vita è una condanna a morte” recita l’ottimo Roberto Herlitzka nelle vesti dello psichiatra al servizio di quel Senato della Repubblica – tanto decrepito e caricaturale, quanto grottescamente plausibile – svergognato senza censure nell’ultima opera di Marco Bellocchio.

“La vita è una condanna a morte”, pare quindi recitare lo stesso regista, rievocando la migliore Oriana Fallaci di “Niente e così sia”.

Non può che essere questo l’osservatorio interpretativo e lo spunto iniziale – proposto, del resto, a “cerniera” centrale del film – per cogliere i messaggi e per riscattare i meriti (invero, affatto vistosi) di “Bella Addormentata”; pellicola che, purtroppo ma altrettanto inevitabilmente, ha guadagnato le attenzioni mediatiche soltanto per l’esplicito richiamo alle tribolate traversie e alle sorti della sventurata Eluana Englaro.

Ma il film di Bellocchio non è un film su Eluana, né per Eluana, né per il padre Peppino, e nemmeno per chi avrebbe agito come lui o per chi, invece, ha finito per demonizzarne il ruolo.

Né, tanto meno, per la libertà di schierarsi in un senso o nell’altro.

Solo una lettura ispirata a criteri stilistici bassi e “volgari” potrebbe consentire di affermare il contrario.

Soltanto una visione strumentale dell’opera – nell’ambito della quale sfuocati cenni iniziali e di chiusura rimandano alle vicende della giovane ragazza lecchese – sarebbe in grado di collocare il “caso Eluana” al centro del dibattito.

E che una simile chiave interpretativa non sia quella più corretta, quanto piuttosto utile a ricordare l’estrema immanenza dei

fatti narrati, ci è proprio dimostrata dalla quasi totale carenza di concrete contestualizzazioni storico-geografiche rispetto alla figura di Eluana Englaro (tanto da legittimarne pure l’eventuale ignoranza da parte di uno spettatore straniero interessato all’ultima Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia).

Alla stregua di simili premesse risaltano immediatamente almeno tre pregi del film.

Anzitutto, il superamento della furbesca e provinciale abitudine, invalsa nel nostro cinema, di proporre fatti di cronaca e vicende umane realmente accadute per farne essenzialmente opera di cinico macello e quindi, inevitabilmente, vacua materia d’interesse conviviale.

In second’ordine, l’elusione dell’insidiosa e onnipresente trappola del moralismo sbandierato a basso costo.

Ancora, e sotto un profilo eminentemente strutturale, prima che contenutistico, la presenza di un fascio articolato di livelli di lettura la cui anima, come anticipato, non può che rivelarsi proprio nella retorica frase pronunciata dallo psichiatra-autore.

“La vita è una condanna a morte” indica dunque che il film vuole trattare congiuntamente e unitariamente i due contrapposti (in realtà, solo apparentemente tali) ambiti, la vita e la morte, l’essere e il non essere, il tutto e il nulla, la tesi e l’antitesi.

Anzi, e per meglio dire, il film non intende soffermarsi sull’essenza di simili concetti filosofici (ben è cosciente il regista che il rischio di scadere in una figurazione per scuole dell’obbligo sarebbe elevatissimo) quanto, piuttosto, radiografare l’approccio moderno – e, varrebbe riflettere, connazionale – a simili tematiche.

Non v’è dunque rappresentazione alcuna

di ipotetiche soluzioni all’ineluttabile *rebus*, bensì uno sguardo sconcolato sulla totale carenza di posizioni assunte criticamente rispetto alle fonti dei più necessari “perché”.

Nessun personaggio descritto si fa questione al riguardo, nessuno di loro sente l’intimo bisogno di dare e di darsi risposte.

Tutto si risolve e termina, invece, nella più comoda ed utilitaristica militanza; in un gruppo politico che tutela gli interessi egoistici dei suoi appartenenti, in un seguito religioso che ridonda fanaticamente di valori già comunemente condivisi e che li tradisce nel momento stesso in cui li va a rivendicare, ovvero nel culto di un legame familiare tanto insano quanto unicamente votato a un’improbabile catarsi terrena.

La ragione del “giusto”, quindi, non può che mostrarsi dipinta entro questi paraventi.

Basta seguirne le trame e, in automatico, l’ostacolo di ogni più alta (ed essenziale) questione pare compiutamente aggirato.

Il seguire canovacci pratici e collaudati è pertanto l’arida e amara soluzione a tutto.

Varrebbe così dire che “bella addormentata” è la nostra coscienza, appiattita come i soggettini di Bellocchio, imprigionati da una sceneggiatura e da un montaggio tanto volutamente inconsistenti da riuscir ad offrire una batteria conforme di atti scenici uniformati.

Né la colonna sonora intende riscattare un siffatto scenario di misere individualità.

Ma il film va oltre e supera il mero ritratto dell’adesione acritica ai modelli superficiali – l’agevole dissociazione dai quali, così come dimostrato dalle scelte del senatore (il sottotono Toni Servillo) e della figlia Maria (Alba Rohrwacher), non vale a segnare né la caducità né la mutevolezza – avvertendoci che la situazione descritta sottende uno dei più alti rischi per la nostra intera collettività.

Ossia il rischio di una generale dipendenza dal *comfort* delle opzioni egoistiche e speculative; minaccia che si può far forte dell’appello ai principi di coerenza e fedeltà (appunto, a un gruppo o agli indiscutibili dogmi di un credo) e che non pare sovvertibile nemmeno dalle ribellioni dei pochi dissidenti.

Il fratello della ragazza in stato vegetativo (Brenno Placido), la tossicodipendente ricoverata (Maya Sansa), il giovane giudicato pazzo (il premiato Fabrizio Falco), infatti, non sanno rifuggire le comuni logiche utilitaristiche senza mostrare una rabbia esclusivamente distruttiva (se non, addirittura, votata allo spregio della legalità) e disvelare ad un tempo che, pure essi stessi, hanno la necessità di dipendere da un qualcosa o da un qualcuno; dalla madre attrice (la mimetica e spettrale Isabelle Huppert), dal consumo di droga, dal fratello accompagnatore (Michele Riondino).

Unica via di salvezza rispetto allo stato delle cose non può essere che un rinnovato senso di responsabilità per noi stessi, per il nostro pensiero, per l’umanistica consapevolezza di poter e dover contribuire al nostro destino (ossia per l’amore in senso ampio, se si propende per una lettura in stile basso).

Con la dignità che siamo costantemente chiamati a coltivare, con l’atteggiamento al quale così ci orienta ancora una volta la Oriana Fallaci di “Niente e così sia”: “la vita è una condanna a morte. E proprio perché siamo condannati a morte bisogna attraversarla bene, riempirla senza sprecare un passo, senza addormentarci un secondo, senza temer di sbagliare, di romperci, noi che siamo uomini, né angeli né bestie, ma uomini”.

Simone Mediolì Devoto

IL CAVALIERE OSCURO - IL RITORNO

Una storia tra Parigi e Gotham City

Gotham City come la Parigi rivoluzionaria. Christopher Nolan ha ribadito in diverse interviste la grande influenza esercitata da *A Tale of Two Cities*. Influenza che si respira in tutto il film. E non è difficile immaginare il perché della scelta di questo romanzo come fonte d’ispirazione. *Racconto di due città* è il romanzo storico per eccellenza di Dickens ed è probabilmente il racconto più cinematografico dello scrittore di Portsmouth.

La bravura di Nolan è quella di aver preso una storia scritta 150 anni fa e di averla utilizzata come specchio della Nuova Grande Depressione di questo inizio di Millennio. È il caos che regna sovrano; infatti la Gotham in rivolta ha lo stesso tono spaventoso della Parigi di fine Ancien Régime e del successivo Terrore. Quello che accomuna le due opere è il senso di angoscia prodotto dalla distruzione del sistema ed il brutale contatto con il presente: non a caso il primo obiettivo che viene colpito dalla furia di Bane è la Borsa di Gotham. La città di Batman, alla fine di un’era, è la New York del collasso economico.

Il terrorista Bane e Tania Al Ghul sono la versione 2012 dei coniugi Defarge, così

come Batman/Bruce Wayne è il gemello dell’avvocato Sydney Carton di Dickens. Batman/Carlton pronto al sacrificio ultimo, per la redenzione dell’uomo moderno. Si potrebbe andare avanti paragonando i personaggi del film con quelli del libro. La corallità è il marchio di fabbrica di queste due identiche visioni. Dickens e Nolan giostrano e fanno incrociare un gran numero di figure all’interno del loro racconto, tutte quante fondamentali per la risoluzione della storia, e il regista inglese reinterpretava lo stile dickensiano, semplificando la costruzione scenica di *Inception*.

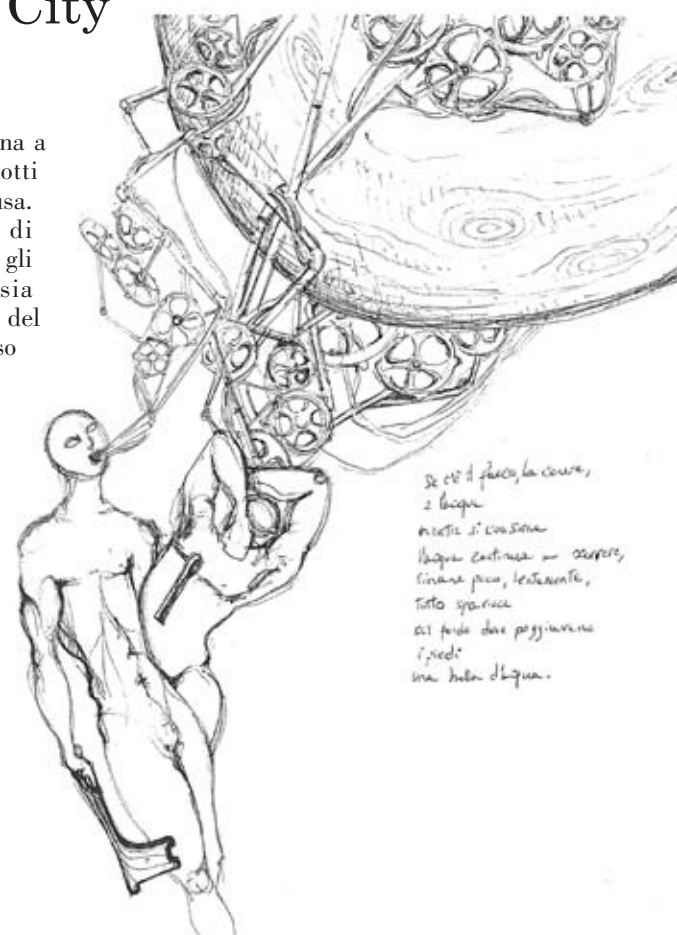
Le tematiche che il regista trasporta nelle sue pellicole si rispecchiano perfettamente in quelle di Dickens: ingiustizia sociale, paura, inganno. Il tormento interiore, fulcro del Bruce Wayne interpretato da Christian Bale, è lo stesso che devasta Carton, ma allo stesso tempo è la spinta che permette al Cavaliere Oscuro e all’avvocato inglese di ristabilire una sorta di riscatto sociale per le “due città”.

Ma la scena chiave del film, che lega a doppio filo le due opere, è quella del giudizio del tribunale della Gotham rivoluzionaria. Crane, ovvero il folle Spaventapasseri di *Batman Begins*, viene liberato da Bane e

presiede la corte che condanna a morte i borghesi e i poliziotti della città senza alcuna accusa. È la giuria del Terrore di Dickens, che condanna tutti gli aristocratici, o chiunque sia sospettato di essere “nemico del popolo”. Qui Nolan fa il verso allo scrittore, quasi ammendoci e mettendoci in guardia sul male della rivoluzione. Male che diventa per Dickens una sorta di autodistruzione se non si prendono prima delle precauzioni, per impedire che il cambiamento sia l’inizio dell’instaurazione di un nuovo regime, simile, se non peggiore, al precedente.

Due città, due visioni, un unico monito per questi *Hard Times*.

Alberto Clamer





ULTIMO MINUTO

Assaggi di prodotti freschi

La letteratura, s'è detto in altra sede, è la "zona franca del linguaggio"; in quanto tale, ospita da sempre la polemica, l'invettiva, l'estroso insulto. C'è ormai una cospicua e illustre tradizione, in merito, inestricabilmente legata a quella della critica letteraria (se la intendiamo non come mera occupazione accademica o giornalistica, ma come "letteratura sulla letteratura"). La letteratura non ci tiene granché a non offendere, ovvero a essere *inoffensiva*; senza accese contrapposizioni stilistiche, tremende battaglie intellettuali, furiosi agoni discorsivi, la letteratura si affloscerebbe fino a scomparire.

Rispetto a questo allegro, secolare andazzo, forse oggi c'è qualcosa di diverso... Un prodotto fresco? Sì, ma dal *cattivo sapore*: la polemica letteraria è indebolita da due atteggiamenti apparentemente opposti eppure segretamente complici:

Da un lato, ecco farsi avanti una rigida esibizione di corretta convivenza civile, che punta a stigmatizzare ogni critica appena un po' colorita come ingiustizia da punire. È il caso di Gianrico Carofiglio, che ricorre alle vie legali contro Vincenzo Ostuni, reo di averlo definito "scribacchino mestierante".

Dall'altro lato, ecco venir fuori il mero cattivo gusto di attaccare autori più o meno

riconosciuti – e rigorosamente defunti. È il caso di Paulo Coelho, che ha bocciato *Ulisse* di James Joyce giacché sarebbe "soltanto stile" (una gaffe strepitosa, quel "soltanto"). Ma è anche il caso di Bret Easton Ellis che ha bollato David Foster Wallace con una serie di aggettivi maligni come "sopravalutato, noioso, pretenzioso".

Bene, che cosa nascondono di comune i due opposti atteggiamenti? Innanzitutto, essi appartengono alla medesima psicologia contemporanea, sono l'uno complementare all'altro: nelle nostre società, infatti, più si diffonde il *politically correct* e la sedicente riverenza per i valori democratici, più cresce in parallelo la diseducazione tronfia, il compiacimento della cattiveria, persino la voglia di violenza – che magari si fanno pure passare per coraggioso anticonformismo. Tutto ciò perché il *politically correct* e il culto acritico della democrazia fingono di essere la versione aggiornata della civiltà di un tempo, quando non sono altro che le maschere e insieme i veicoli dell'ipersuscettibilità, della prepotenza, dell'invidia e del risentimento, che presto o tardi si rivelano per quel che sono, assumendo gli aspetti più grezzi o più disturbanti.

Questo aspetto della questione, tuttavia, non è il più importante. Ciò che soprattutto accomuna i due atteggiamenti è che sviano la polemica dal suo luogo d'appartenenza letterario: lo scrittore aggredito da un commento sfavorevole *non risponde come scrittore*, ma come cittadino ingiuriato; gli scrittori che attaccano scrittori defunti non sembrano affatto voler suscitare una reazione critica (se non nei defunti, almeno nei lettori) ovvero promuovere un ripensamento di note opere letterarie, ma limitarsi a dire chiassosamente: "mi fa schifo", "non mi dice niente". E non si

può non notare come i due atteggiamenti infine convergano del tutto nella rinuncia preventiva a farsi valere *nella scrittura*: colui che è accusato di essere scribacchino non si preoccupa di rispondere in modo letterariamente accattivante, facendo vergognare l'avversario delle sue parole; e coloro che sputano sugli scrittori defunti non vi aggiungono saggi di maestria scrittoria, per dimostrare d'essere letterariamente superiori ai tanto osannati defunti. Un silenzio a dir poco sospetto...

Questi atteggiamenti speculari, insomma, paralizzano sul nascere ogni creazione e ogni dibattito, rifuggono ogni pensiero strutturato, considerano inutile ogni sfida estetica, poetica, stilistica – così come si precludono il *divertimento* di un ironico, pirotecnico scontro verbale. E dunque nemmeno determinano appassionanti guerre, scissioni o tradimenti tra scuole letterarie e prospettive critiche, nemmeno innescano riflessioni inaspettate nei lettori. *Non producono alcunché di nuovo.*

Al massimo, emergono per un attimo all'interno dello spazio sovrappopolato dei media e l'attimo dopo scivolano nel dimenticatoio, con il rischio di trascinarvi i loro incauti autori.

Mentre Joyce, lassù, se la ride da un pezzo.

M.P.

LIQUORE

Significativi fasci di luce cristallina sgorgano da zucche ossigenate per colpire al centro esatto cumuli di nuvole bianco-panna, sfuggite alla diaspora quotidiana. Ancheggia verso periferie estreme il cerchio, allargandosi a dismisura nella forma di una bocca onnivora di ogni possibile sogno, di ogni estremo amore, e di iracondi slanci venefici. Cosa sarà mai questo frinire antico di cicale a sottofondo delle migliori midriasi, felici di tanto banchetto nuziale ornamentato da musiche angeliche; forse, lingue e segni d'altri tempi nelle secolari mutazioni del modo umano d'intendersi a vicenda. Sta di fatto che scivola il sonno sopra le tensioni, gli affanni, con gli occhi sbarrati di un orizzonte che non sa di essere un semplice avamposto.

M.M.

informazioni

I SORCI VERDI non sono solo cartacei!

TRIMESTRALE DI LETTERATURA & ARTI VARIE

Su internet trovate:

- il sito ufficiale della rivista www.isorciverdi.eu
- il canale youtube [rivistaisorciverdi](https://www.youtube.com/rivistaisorciverdi)
- il profilo facebook [Isorciverdi Rivista](https://www.facebook.com/IsorciverdiRivista)

M.M.

anticipazioni

Il tema del numero 6
UOMO ANIMALE COSMO

Per collaborare inviate i vostri articoli, racconti, poesie, fotografie, disegni...
all'indirizzo di posta elettronica redazione@isorciverdi.eu



COLLABORATORI DI QUESTO NUMERO

Tommaso Calarco

Messinese di nascita vive a Brescia. Laureato in Scienze della Formazione, è scrittore e artista teatrale e figurativo.

Giacomo Cattalini

Studente e musicista dalle velleità in campo diplomatico. Scrive da sempre.

Alberto Clamer

Classe 1984, libraio, storico e amante delle chicche.

Ulises Lima

25 anni, classicista sempre, libraio a volte, musicante spesso, teatrante mai.

Simone Mediolì Devoto

Nasce a Parma nel 1975, abita attualmente a Brescia dopo aver vissuto in altre città del nord, del centro e del sud, coltiva ludicamente e con dilettantismo l'hobby della curiosità.

Francesca Moreni

Laureanda in filosofia, vive a Brescia, disegna filosofie di spontanei movimenti di penna.
fremorebs@yahoo.it

Tutto il materiale inviato, tramite e-mail o via posta, verrà visionato dal Comitato di Redazione che deciderà insindacabilmente sulla sua pubblicazione. Il materiale inviato non verrà restituito.