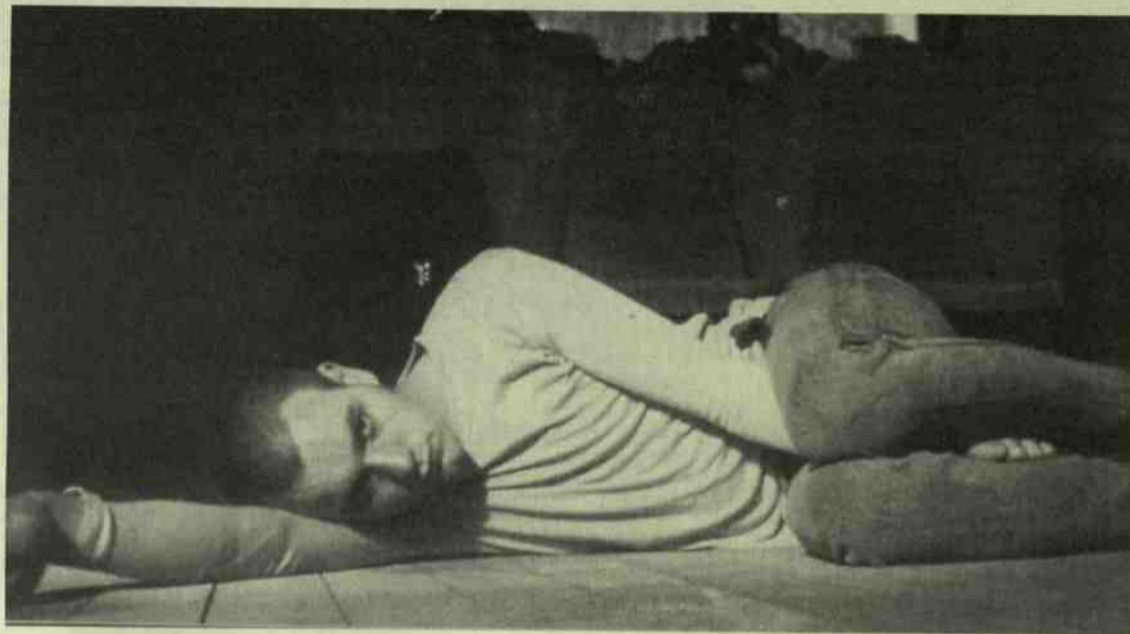


Guardar passare i treni

di Umberto Mosca

“Trainspotting” (id.)

di Danny Boyle con Ewan McGregor, Ewen Bremner,
Robert Carlyle, GB, 1996



Sono davvero rari i casi in cui un libro e un film arrivano a costituire un corpus unico di immaginario, dove parole e immagini in movimento, fermi restando gli obblighi di concentrazione narrativa del film, paiono riunirsi in una continua e reciproca estensione (per il libro, cfr. “L’Indice”, 1996, n. 11). Era dai tempi degli *angry young men* degli anni cinquanta, dai tempi di John Osborne e Co., che il binomio anglosassone cinema-letteratura non proponeva un’opera così acida e sincera nel riprodurre un universo umano tanto rovinato ma vivo, disarmante nella sua realistica quotidianità e, al contempo, decisa nel fare a meno di quell’ipocrisia dei buoni intenti che sembra cogliere un autore ogni qual volta prende a misurarsi con tematiche legate al disagio e all’esclusione sociale.

Trainspotting parla di droga senza essere un film sulla droga. La grandezza di Welsh e Boyle (l’autore del film, cui lo scrittore ha partecipato in veste di sceneggiatore) risiede nell’aver saputo costruire un immaginario complesso, organico, compiuto, in cui i personaggi beneficiano di una vita propria, normale (nel senso di squallida normalità), al di qua di ogni estremismo spesso ottusamente obbligato, come nel caso ormai tradizionale, appunto, del drogato come figura nichilista e maledetta. Ogni essere umano ha comunque bisogno di una sua via di fuga (la droga per Renton, l’alcol per Begbie, il sesso per Sick Boy), che lo ricompensi delle sottrazioni su di lui operate dai condizionamenti del codice sociale; la droga, il doping esistenziale, può assumere forme diverse, come operazione necessa-

ria, connaturata a un intero sistema sociale. E d’altronde Sick Boy viene chiamato in questo modo “non perché sta sempre male per crisi da astinenza, ma perché è un coglione che ha la testa fuori posto”. La droga come sospensione dal mondo. L’unico modo per fuggire è quello di fregare tutto l’ambiente cui si è fino a quel momento appartenuti; il solo modo per salvarsi è di voler abbastanza bene a se stessi. Come, del resto, è accaduto allo stesso Welsh, già in tene-

ra età intossicato di alcol e nell’ultima parte dell’adolescenza dedito all’eroina, cui è poi riuscito a sottrarsi in seguito alla sensazione di aver perso il controllo di sé. *Trainspotting*, il libro e il film, si distingue per la fortissima fisicità, che si addentra fin nei corpi, nelle funzioni corporali: uno sputo che si spaccia sul finestrino di un taxi, una serie di “buchi” tra i più forti della storia del cinema, ripresi non così da vicino da farci sbalzare dalla sedia con quel misto di risata isterica e

orrore propri dell’iperrealismo di *Pulp Fiction*, ma alla giusta distanza per darci un’impressione di realismo e quotidianità.

Trainspotting è un romanzo polifonico per la mobilità dello sguardo e la moltiplicazione dei toni, che sa conciliare l’immagine del cadavere gonfio e violaceo di una bimba dimenticata nella culla a quella della banda di amici che attraversano le strisce pedonali come i Beatles a Abbey Road. È un manuale di sopravvivenza sociale, ricco di osser-

vazioni sulle differenze di classe, e sull’indifferenza nei confronti del prossimo, come sottolineano i grandangoli che allungano le distanze tra i personaggi: “Mentre chi si prende una ciucca al pub vuol far sbronzare tutti quelli che si ritrova tra i piedi, al vero drogato non gliene frega niente degli altri”, come osserva con disincanto Mark Renton, nel film unico narratore (è la sua voce narrante al passato che apre il film), nel libro soltanto una delle testimonianze, sebbene privilegiata, del coro.

Trainspotting colpisce per la provocatorietà delle affermazioni (“Qualche volta penso che la gente comincia a bucarsi soltanto perché, senza neanche rendersene conto, ha una gran voglia di un po’ di silenzio”, confessa candidamente Mark Renton) e l’ironia cinicamente divertita (“La sala di tiro al bersaglio era pronta per l’uso”, come osserva più avanti il protagonista). Zeppo di osservazioni sul mondo della musica e sul significato culturale di certe canzoni (nel senso che esse possono essere utilizzate come “segni” di alcuni atteggiamenti collettivi ben codificati), il libro trova un equivalente al discorso e al tono narrativo gergale del rock’n’roll, nella costruzione a episodi del film, spesso fondata sullo schema una canzone - una scena. Unica concessione, in questa “polpa” che tutto domina, alla riflessione filosofica, gli inserti letterari raggruppabili sotto l’etichetta “dilemmi del drogato”, dove il narratore, rendendo inutili in una sola frase decenni di dibattito sulla tossicodipendenza, afferma che della consapevolezza delle ragioni che lo spingono a farsi, il tossico non sa proprio che cosa farsene.

schede

Botelho, a cura di Bruno Fornara e Angelo Signorelli, Bergamo Film Meeting, Bergamo 1996, pp. 88, s.i.p.

Probabilmente per la maggior parte degli spettatori italiani il cinema portoghese oggi significa Oliveira e, forse, Monteiro. Per allargare gli orizzonti - e, si spera, stimolare i distributori - l’ultima edizione del Bergamo Film Meeting ha organizzato una personale completa di João Botelho, nato nel 1949 e regista dal 1978, considerato tra i più interessanti autori del nuovo cinema portoghese. Chi non ha potuto vedere i suoi film a Bergamo può consolarsi con la monografia edita nell’occasione. Oltre alla filmografia completa, corredata con note dello stesso regista, a un saggio introduttivo di Bruno Fornara e a un’approfondita analisi di Angelo Signorelli su *3 palmeiras* (Tre palme, 1994), il volume contiene una lunga intervista dei due curatori a Botelho, che indaga il suo percorso creativo dai primi contatti con il cinema - spettatore curioso, poi cinefilo cofondatore di “M”, rivista dalla vita breve ma intensa - attraverso tutte le sue opere e le varie influenze culturali, sociali e sentimentali che vi si intrecciano. Affascinato dalla poesia - al punto di dedicare un film, *Conversa acabada* (Conversazione conclusa, 1980), al rapporto epistolare tra Fernando Pessoa e Mario de Sà-Carneiro, inter-

rotto dal suicidio di quest’ultimo a soli ventisei anni - e influenzato da autori classici come Rossellini, Ozu, Ford, Bresson, Dreyer, il regista portoghese, che crea immagini anche come illustratore di libri, aspira nelle sue opere non solo a esprimere una visione del mondo, ma “a rappresentare una cosmologia, una visione del cosmo”, come sottolinea Bruno Fornara, secondo cui Botelho appare “un cineasta moderno che si rifà con tutta evidenza all’antico e ancor più all’arcaico”.

Michele Marangi

FRANCO VIGNI, **Andrej M. Končalovskij**, *Il Castoro*, Roma 1996, pp. 150, Lit 14.000.

Come indica Franco Vigni in questo suo volumetto, Andrej M. Končalovskij, nato a Mosca nel 1937, è “un regista russo tra due culture”, vale a dire un cineasta la cui attività lavorativa si è esplicata tra la natia Unione Sovietica e gli Stati Uniti. Diplomatosi in regia al rinnovato Vgik (l’Istituto Statale di Cinematografia dell’Urss dove conosce tra gli altri Andrej Tarkovskij, con il quale inizia un intenso rapporto umano e professionale), Končalovskij esordisce nel lungometraggio con *Il primo maestro* (1965), film che già rivela il suo grande talento visivo e narrativo. Il successivo *Storia di Asja Kljačina, che amò senza sposarsi* (1967), rappresentazione del mondo rurale non ortodossa politicamente per-

ché non celebrativa ma profondamente autentica e umana, viene censurato dalle autorità e potrà uscire nelle sale solamente nel 1987. Superate queste vicissitudini e insignito negli anni seguenti del titolo onorifico di Artista del Popolo, decide di proseguire il proprio itinerario artistico negli Stati Uniti, dove, godendo di un esilio “autorizzato”, realizza *Maria’s Lovers* (1984), primo film diretto da un autore sovietico nel continente americano dopo la fallimentare esperienza di Ejzenštejn con *¡Que viva Mexico!* (1932). Gli anni novanta vedono il ritorno di Končalovskij nella sua terra, e il recente *Asja e la gallina dalle uova d’oro* (1994), ideale proseguimento del film di ventisette anni prima, rappresenta una pungente, grottesca e ironica analisi della Russia postsovietica.

Massimo Quaglia

Spike Lee, *Tutti i colori del cinema*, a cura di Giona A. Nazzero, Sorbini, Roma 1996, pp. 160, Lit 20.000.

Dopo David Lynch e Massimo Troisi, John Carpenter e David Cronenberg, il quinto volume della collana “Sentieri selvaggi” indaga intorno a un’altra di queste figure di confine che nel corso della loro opera hanno saputo coniugare il gusto del cinema come spettacolo ad ampia diffusione popolare con uno sguardo in profondità sulle ossessioni e le contraddizioni del mondo contemporaneo. Stratificato

nella struttura - che contiene un’attenta analisi filmografica, biografia, bibliografia, filmografia, videografia e antologia critica, oltre a interessanti studi sui rapporti tra musica e immagine -, e financo nell’impaginazione, il libro curato da Nazzaro viene intanto a colmare una lacuna nel panorama delle monografie sugli autori, ma soprattutto restituisce l’esatta dimensione di un’attività artistica multimediale che ha fatto del cineasta newyorkese, oltre che il portavoce ufficiale di una certa cultura afroamericana anche un eccezionale (e pressoché unico) esempio di abilità affaristica supportata da strategie di *marketing* e *merchandising*, all’insegna di una pratica del cinema totalizzante e consapevole delle dinamiche sociali.

Umberto Mosca

ISTITUTO GIAPPONESE DI CULTURA, **Masumura Yasuzō**, *Cineasta del dinamismo, passione e riscatto femminile*, Joyce, Roma 1996, pp. 45, s.i.p.

Si tratta di un piccolo ma utile catalogo pubblicato in occasione di una retrospettiva, dedicata al regista giapponese, che si è tenuta a Roma e in altre città d’Italia, nei primi mesi del ’96. Oltre alle schede del film, il piccolo volume comprende anche un affascinante inserto fotografico a colori, che riproduce alcune suggestive foto di scena tratte da diverse opere dell’autore, e un saggio introdutti-

vo del critico Inuhiko Yomota, che è uno dei pochi contributi alla conoscenza del cinema di Masumura editi in Italia. Studente negli anni cinquanta al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, Masumura giocò un ruolo fondamentale in quel rinnovamento del cinema giapponese che portò alla nascita della Nouvelle Vague di Oshima e Imamura. Sin dai suoi primi film, come *Il bacio* (1957) e *Giganti e giocattoli* (1958), il regista fece ricorso tanto a un sistematico dinamismo narrativo, quanto alla presenza di personaggi tesi a esprimere e soddisfare i propri desideri, che ponevano il suo cinema lontano anni luce dalle tradizionali storie e dai tipici personaggi dei film di Ozu e Kinoshita. Ai principi dell’armonia, del sentimento e dell’atmosfera, Masumura contrapponeva tonalità violente, aspre ed estreme, aprendosi spesso al sociale per denunciare - attraverso uno stile decisamente nuovo - l’altra faccia del miracolo economico giapponese, la brutalità dei media, la spietatezza della concorrenza che spingono l’uomo al sacrificio di ogni sentimento. Pur cedendo a volte agli imperativi dell’industria cinematografica giapponese e alle regole del cinema di consumo, Masumura rimane a tutti gli effetti uno degli esempi più significativi di un cinema che ancora conosciamo poco e male.

Dario Tomasi