

FATA

# MORGANA

ISSN 2532-487X

*web*



Martin Scorsese

21

FATA  
**MORGANA**  
*web*

## **Fata Morgana Web**

**Martin Scorsese**

ISSN 2532-487X

**Direttore:** Roberto De Gaetano

**Comitato direttivo:** Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Anne-Violaine Houcke, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Marco Pedroni, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan, Francesco Zucconi

**Caporedattori:** Massimiliano Coviello, Angela Maiello, Alma Mileto, Nausica Tucci

**Redazione:** Chiara Scarlato e Giacomo Tagliani (coordinamento), Raffaello Alberti, Fabio Alcantara, Luca Bandirali, Simona Busni, Antonio Capocasale, Dario Cecchi, Deborah De Rosa, Gianfranco Donadio, Laura Ysabella Hernández García, Andrea Inzerillo, Caterina Martino, Francesca Pellegrino, Gioia Sili

**Segreteria di redazione:** Roberta D'Elia (coordinamento), Alessia Cistaro, Lorenzo Croci, Gianfranco Donadio, Mariapia Greco, Sara Marando, Carmen Morello, Nadine Passarello, Greta Polato, Denis Previtera, Mara Scarcella, Martina Ventura

**Web design and graphic concept:** Deborah De Rosa

**Social media manager:** Loredana Ciliberto

**Page layout:** Roberta D'Elia

**Fascicoli di *Fata Morgana Web*** a cura di Nausica Tucci

## INDICE

<b>TU NON HAI VISTO NIENTE A OSAGE COUNTY</b> ( <i>KILLERS OF THE FLOWER MOON</i> ) Luca Bandirali	<b>4</b>
<b>IL SENSO DEL CINEMA</b> ( <i>MARTIN SCORSESE E IL DESTINO DELLA SETTIMA ARTE</i> ) Roberto De Gaetano	<b>7</b>
<b>APOCALITTICA E FEMMINISTA</b> ( <i>FRAN LEBOWITZ: UNA VITA A NEW YORK</i> ) Giulia Simi	<b>10</b>
<b>IL PAESE E IL CINEMA TRADITI</b> ( <i>THE IRISHMAN</i> ) Francesco Ceraolo	<b>14</b>
<b>“HEY! MR. DYLAN, PLAY A SONG FOR ME”</b> ( <i>ROLLING THUNDER REVUE: A BOB DYLAN STORY</i> ) Pietro Masciullo	<b>17</b>
<b>LE IMMAGINI DELLA FEDE</b> ( <i>SILENCE</i> ) Dario Cecchi	<b>21</b>

## Tu non hai visto niente a Osage County

Luca Bandirali

*Killers of the Flower Moon.*



Nell'Oklahoma degli anni venti, nella riserva indiana degli Osage si moltiplicano i pozzi petroliferi; i nativi ne sono proprietari ma i bianchi volteggiano sulla contea come avvoltoi. Di questi ultimi, Hale (Robert De Niro) è il più famelico; si fa chiamare addirittura Re e coltiva amicizie tra gli Osage, ma dietro una facciata paternalista nasconde i più sordidi appetiti per i giacimenti petroliferi. Quando suo nipote Ernest (Leonardo Di Caprio) torna dalla guerra e gli chiede lavoro, Hale si trova di fronte un sempliciotto manipolabile e decide di utilizzarlo per i propri scopi: favorendo il matrimonio tra Ernest e l'indiana Mollie (Lily Gladstone), figlia di una delle famiglie di proprietari dei pozzi, Hale prova a portare verso di sé l'asse ereditario; nel frattempo, Mollie ed Ernest mettono su famiglia, nonostante la donna sia debilitata dal diabete.

L'ultimo film di Scorsese comincia con un rito della tribù degli Osage, intenti a sotterrare il calumet Niniba e a prendere commiato dalla propria cultura. Il film si conclude con un altro rito, una danza sacra degli Osage ripresa dall'alto, geometrizzando l'azione coreutica come nelle inquadrature zenitali dei musical di Busby Berkeley. I due segmenti incorniciano un racconto della durata di quasi tre ore e mezza (per minutaggio, è il film più esteso di Scorsese dopo *The Irishman*) e sono più che sufficienti a collocare *Killers of the Flower Moon* sulla linea di ricerca del sacro che attraversa tutta la filmografia di un cineasta definitosi "uomo di fede" che crede nelle immagini.

Secondo David Sterritt, che ha riflettuto sul sacro in Scorsese, le caratteristiche di uno sguardo cattolico sulle cose sono fondamentalmente

tre: l'importanza assegnata alle narrazioni rituali, il significato attribuito agli oggetti rituali e il conferimento di uno status rituale. La cornice del film è allora l'indizio di un incessante lavoro su una triangolazione valoriale etico-estetico-sacro. Il corpo del film assume le sembianze della forma tragica, ma soltanto nella visione ineluttabile e non nella struttura, che rifiuta di blandire il pubblico con l'alternanza di cariche positive e negative, di fortune e sfortune.

La fortuna degli Osage, il petrolio che zampilla nell'istante in cui seppelliscono il calumet, è già una sfortuna, è il *diabolus ex machina* di una storia in cui ci saranno soltanto vittime e carnefici. Quando Scorsese interviene sullo script di Eric Roth, per prima cosa mette ai margini l'indagine dell'FBI sui fatti di Osage County; come lo stesso regista ha dichiarato in un'intervista al British Film Institute, "non si trattava di stabilire chi fosse stato [il colpevole], perché nel momento in cui si vedono questi personaggi sullo schermo, si capisce chi è stato". Non è un film di *detection*, ma di scelte morali.

Quando arriva la giustizia è troppo tardi, chi si poteva redimere non lo ha fatto, chi poteva scegliere tra il bene e il male ha scelto il male. Le vittime, invece, sono state sacrificate in nome di qualcosa che non hanno davvero compreso; assuefatte alla sconfitta, hanno offerto il collo al boia. Dunque, la struttura drammaturgica lineare della sceneggiatura, del tutto scevra dalla temporalità non vettoriale che spesso caratterizza l'epica scorsesiana, sembra assumere il valore di una dichiarazione politica. Neanche si creano le condizioni, nel punto di incandescenza tematica dello scioglimento, per chiedere un perdono.

Nel pieno della stagione del western revisionista, un finale come quello di *Soldato blu* (Nelson, 1970) consentiva almeno a un personaggio di accedere *in extremis* alla dimensione eroica e di redimersi dal peccato della violenza e della sopraffazione: la carezza di Candice Bergen al volto di Peter Strauss, militare trascinato in catene dai suoi stessi commilitoni per insubordinazione, è la carezza del perdono. Al personaggio di Leonardo Di Caprio in *Killers of the Flower Moon* non si concede quella carezza. Nella scena che fa seguito al processo dei carnefici, Mollie chiede al marito che cosa ci fosse nelle fiale che dovevano curarla dal diabete e che invece l'hanno quasi uccisa: "Insulina", risponde l'uomo, e qui cessa qualunque possibilità di redenzione e di assoluzione.

Se alcuni personaggi scorsesiani hanno tentato di vivere rispettando delle regole morali in un mondo che ne è privo, il protagonista di questo film non ha mai davvero tentato di farlo, e fino all'ultimo non se ne prende davvero la responsabilità. In questa scena c'è in gioco moltissimo, c'è in gioco la statura morale del film, e il film ne esce come un gigante perché sceglie di condannare il male radicale incarnato da Robert De Niro, un burattinaio rivoltante, ma anche e soprattutto la banalità del male che caratterizza il personaggio di Leonardo Di Caprio.

Resta da riflettere su cosa accada quando del tragico si tiene soltanto lo scioglimento, senza aderire alla poetica del nodo. Ciò che emerge al

massimo grado, nel film, è la comunità di Fairfax: le case, i negozi, i locali dove si gioca e si alza il gomito, le agenzie assicurative, i pozzi petroliferi, la chiesa – il mondo narrativo. La realtà sociale di matrimoni misti che non significano integrazione ma inganno, raggiri, sopraffazione, è analizzata in dettaglio; il congegno della documentalità (contratti, prelezioni, concessioni) procede inesorabile all'accerchiamento dei nativi americani, tanto quanto il congegno degli omicidi a pagamento. La musica di questo mondo maledetto è il blues, quel blues che una volta Scorsese definì "qualcosa che viene da molto, molto lontano, qualcosa di eterno, di elementale, qualcosa che sfida il pensiero razionale"; parte di questa musica è anche il testamento di Robbie Robertson, figlio di madre indiana Mohawk, leggendario artista venuto a mancare pochi mesi fa. Nel blues suonato e selezionato da Robertson, che riempie ogni piega del campo sonoro, c'è tutta la sofferenza, l'esclusione e il dramma universale degli oppressi di ogni latitudine.

### **Riferimenti bibliografici**

P. Guralnick, R. Santelli, H. George-Warren, a cura di, *Martin Scorsese Presents The Blues: A Musical Journey*, HarperCollins, New York 2011.

D. Sterritt, *Images of Religion, Ritual, and the Sacred in Martin Scorsese's Cinema*, in A. Baker, a cura di, *A Companion to Martin Scorsese*, Revised, Wiley, Hoboken 2021.

**Killers of the Flower Moon.** *Regia:* Martin Scorsese; *sceneggiatura:* Martin Scorsese, Eric Roth; *fotografia:* Rodrigo Prieto; *montaggio:* Thelma Schoonmaker; *musiche:* Robbie Robertson; *interpreti:* Leonardo DiCaprio, Robert De Niro, Lily Gladstone, Jesse Plemons, Brendan Fraser, John Lithgow, Tantoo Cardinal; *produzione:* Appian Way, Apple TV+, Imperative Entertainment, Sikelia Productions, Paramount Pictures; *distribuzione:* Apple Original Films, Paramount Pictures; *origine:* Stati Uniti d'America; *durata:* 206'; *anno:* 2023.

## Il senso del cinema

Roberto De Gaetano

Martin Scorsese e il destino della settima arte.



Martin Scorsese in un recente magnifico testo su Fellini e la sua originalità creativa, che ha fatto sì che la sua arte coincidesse con l'affermazione della potenza del cinema *tout court*, sostiene che l'epoca dei grandi creatori di mondi cinematografici sembra essere definitivamente tramontata. Per una serie di ragioni, sociali ed economiche, l'attenzione alla "forma" è stata soppiantata da quella al "contenuto", che ha reso tutto uniforme: «Un film di David Lean, un filmino di gatti, una pubblicità durante il Super Bowl, un sequel di supereroi, un episodio di serie». In definitiva, l'imprevedibilità e la potenza di creazione è stata soppiantata dal calcolo degli algoritmi.

Questa cosa ha riguardato produttori e spettatori, registi e critici. Ha riguardato, detto in altri termini, un parallelo processo economico e culturale, di cui in questi ultimi mesi abbiamo visto l'accelerazione. Dominio delle piattaforme, insularizzazione spettatoriale, valore ipertrofico dei contenuti (selezionati anche in base al *politically correct*), ipercodificazione dei dispositivi narrativi, hanno determinato un legame simbiotico e prevedibile tra forme di produzione, di fruizione e di scrittura dell'audiovisivo. L'effetto complessivo è stata una sorta di sedazione dell'immaginazione spettatoriale, uno scolorimento progressivo del suo gusto, orientato ad essere "rassicurato" da un immaginario solo



apparentemente variegato, ma di fatto simbolicamente sterile (ideologico) e ben distante dalla possibilità di toccare in una qualche forma il “reale”.

Serge Daney, l'ultimo grande critico cinematografico, dopo aver provato per un paio di anni a fare il critico televisivo, abbandona questo compito e torna al cinema, perché con la televisione crede sia in gioco «un occhio tecno-sociale» allo stato puro che non ha supplemento estetico e dunque non ha bisogno di critica. Ebbene questo occhio tecno-sociale allo stato puro sembra ora essere stato incorporato anche dalla produzione *mainstream* cinematografica e seriale. E a tale “occhio-dispositivo” sembra essersi assuefatto non solo il gusto dello spettatore ma anche quello del critico (come sostiene, a ragione, Emiliano Morreale). E in un certo senso anche quello dell'università, che dietro la valorizzazione “culturale” dei suoi oggetti sancisce e legittima la loro perdita di esteticità, cioè la loro capacità di innovare esteticamente e dunque di immaginare la possibilità di nuove forme di vita. Perché il cinema ha a che fare con la vita, naturalmente, come già pensava Pasolini e come sottolinea Scorsese nei riguardi del cinema italiano e del neorealismo in particolare, che è stato capace nel secondo dopoguerra con autori come Rossellini, De Sica, Visconti di «giocare un ruolo vitale e redimere l'Italia agli occhi del mondo». E anche il modo di guardare il cinema, di parlarne, di mostrarlo, concerne un gesto vitale. È l'atto del “curare”, una rassegna, una retrospettiva, che, continua Scorsese, «è un atto di generosità - stai condividendo ciò che ami, che ti ha ispirato».

Tutto questo è inesorabilmente finito, tramontato? Riguarda solo il passato? Non ci sono più registi ma solo *showrunner*, non più curatori ma solo programmatori, non più spettatori ma solo *audience*, non più sale ma solo *home theatre*, non più critici ma solo imbonitori?

Che l'opera d'arte non abbia uno statuto speciale, come l'estetica del Settecento ci ha detto, lo sappiamo. Ma che l'organizzazione del sensibile sia tutta uguale, questo è un assunto puramente ideologico. Il sensibile, quei «blocchi spazio-temporali» (Deleuze) che sono le immagini cinematografiche possono essere orientati o a formare “dispositivi” funzionali al mantenimento di uno *status quo*, attraverso la mediazione di forme narrative ed iconiche standardizzate, o ad immaginare in forma “estetica” una messa in questione del presente, ideandone forme nuove di comprensione e tracciando potenti linee di fuga.

Come ci testimonia Scorsese, registi ed artisti, almeno i più grandi di loro (e qui in Italia ce se sono diversi), continuano a credere alla possibilità del cinema di reinventare il mondo e dunque le forme di vita. Una possibilità non nostalgica, ma attuale, effettiva, presente, quella che permette di accostare *The Mule* e *Martin Eden*, *C'era una volta ad Hollywood* ed *Il traditore*, ma anche film rari e premiati ai festival, tra i più intensi visti negli ultimi anni, come *Atlantis* di Vasyanovich o *The Wasteland* di Bahrami, nei quali il cinema diventa potente arte di «scolpire il tempo». Qui nessun addomesticamento è possibile, nessuna trattamento meramente “culturale”.

Certo, questa possibilità di reinventare il mondo, che connota ancora il grande cinema (non così raro come si crede) necessita di una parola che l'accompagni, che ne sostenga la forza e che attenui contemporaneamente il potere senza energia di molti oggetti diffusi ovunque, segnati da una visualità indifferente, da un "tecno-sociale" senza rilievo.

Il discorso della critica, così come quello dell'università più aperta ed intraprendente, ha un compito, dunque, irrinunciabile, quello di saper tirar fuori da tali film l'idea di cinema che li abita e nel fare questo prendersi carico della tradizione cinematografica tutta (delle sue forme, dei suoi generi, dei suoi grandi autori), solo all'interno della quale questi film prendono rilievo.

Se il cinema riguarda la nostra vita, "prendersi cura" del cinema è dunque anche una delle possibilità più forti per prendersi cura della nostra vita, e dunque per cambiarla, senza assecondarne spinte reattive e regressive come sta accadendo nel nostro presente.

### **Riferimenti bibliografici**

M. Scorsese, *Il Maestro. Federico Fellini and the lost magic of cinema*, in "Harper's Magazine", marzo 2021.

## Apocalittica e femminista

Giulia Simi

*Fran Lebowitz: una vita a New York.*



“A New York ci sono milioni di persone ma l’unica che guarda dove mette i piedi sono io”. Comincia così, in un vortice di caustiche tirate contro la folla metropolitana, *Pretend it’s a city* (2021), mini serie documentaria che Martin Scorsese dedica a Fran Lebowitz, scrittrice e attrice, amica decennale già omaggiata nel 2010 con il documentario *Public Speaking*. Icona di un umorismo cinico e irriverente, attiva nel movimento LGBTQ fin dalle origini – ma, precisa, “non sono mai stata un’attivista. Non sono abbastanza altruista per esserlo” – sostenitrice del movimento #metoo – “Può darsi che qualcuna menta, ma siamo state tutte giovani donne e sappiamo cosa significa. Il mio istinto è quello di credere a ogni donna” – Lebowitz si è guadagnata da vivere facendo i lavori più disparati, dalla tassista alla *cleaner* fino alla venditrice ambulante di cinture.

Inizia a scrivere dalle colonne di *Interview*, storica rivista fondata da Andy Warhol e Gerard Malanga, dove da principio scrive solo recensioni di *bad movies* in una rubrica che intitola *Best of the Worst*. Il successo arriva con la pubblicazione di *Metropolitan Life* (1978) e *Social Studies* (1981), raccolte di articoli e brevi saggi dove mischia con sapienza e irriverenza osservazione antropologica e narrazione privata. In questa conversazione,

che il rapporto confidenziale con Scorsese scioglie nei toni intimi di una confessione, le parole di Lebowitz si espandono in visioni d'archivio che appaiono come una cartografia visuale del Novecento: alle citazioni di film amati dal regista - da *Il gattopardo* (1963) di Visconti a *Nuovomondo* (2006) di Crialesi - si aggiungono frammenti di trasmissioni televisive e pubblicità degli anni cinquanta e sessanta, dove la narrazione dell'*American Way of Life* emerge in tutta la sua grammatica celebrativa.

Apprendiamo così che Fran Lebowitz non sopporta lo sport ma ama Muhammad Ali - e in ogni caso, "se le donne governassero il mondo, il salto della corda sarebbe uno sport olimpico" -, scrive ancora con carta e penna, non ha uno smartphone e non usa internet - "non ho Twitter e Instagram non perché non so cosa siano, ma perché so perfettamente cosa sono" -, pensa che il Chrysler Building sia la dimensione perfetta per l'abitazione di una singola persona, adora guardare i film ma raramente va al cinema - "non sopporto i miei simili" -, indossa degli splendidi gemelli disegnati dallo scultore Alexander Calder ma alla domanda su quale tra le arti versa in condizioni peggiori nel nostro presente risponde senza indugi: "le arti visive". Una truffa. "It's a racket", commenta Scorsese. *It's a racket*, gli fa eco Lebowitz, prima di addentrarsi in un'esilarante descrizione delle performance spettacolari delle aste dove, nota in istrionica meraviglia, si applaude all'atto dell'acquisto e non alla visione dell'opera: "Entra in scena un Picasso: silenzio tombale. Il martello batte per decretare l'acquisto: applauso. Viviamo in un mondo in cui si applaude al prezzo e non a Picasso. E ho detto tutto".

D'altra parte, ci ricorda in modo esplicito più avanti, "I hate money but I love things". Questione spinosa, quella del denaro e degli oggetti, dove si annida senza appello la contraddizione della modernità - "d'altra parte se non mi piacessero né i soldi né gli oggetti sarei il Dalai Lama" - e dove tuttavia fioriscono le forme di un dandismo che Lebowitz, in controtempo con il proprio presente - "vivo ancora nel modo in cui vivevo negli anni settanta" - indossa con la misura di un abito sartoriale. Corpo, gesto, voce, abiti e parole non sono scindibili in Fran Lebowitz, che in una sorta di performance del quotidiano evoca Oscar Wilde alla precisa ricerca di una genealogia della soggettività *queer* e *dandy*: dal taglio di capelli che scendono simmetrici e ondulati appena sotto le orecchie, al colletto e ai polsini della camicia, che spuntano, grandi e quadrati, oltre la giacca dal taglio maschile.

Il suo è lo snobismo di un'eroina tragica del capitalismo iperbolico della finanza e dell'iperconnessione, fatto di solitudine e reiterato attrito con il mondo - "I'm in a constant state of rage". La metratura sconfinata del suo appartamento, comprato al triplo delle sue possibilità, rifugge le feste ma adempie al compito di ospitare i suoi 10.000 libri, ciò che resta di una perduta materialità dell'oggetto, e di soddisfare un desiderio per il bello che lei stessa definisce "così intenso che, per quanto avverta una grande preoccupazione per ciò che ho fatto [l'acquisto della casa a prezzo esorbitante, ndr] la felicità supera di gran lunga la preoccupazione".

In questo elogio dell'inutile e del superfluo, nelle parole pronunciate da Lebowitz con il tono e il ritmo di una comicità costruita su una parola saldamente cesellata nella scrittura, sembrano risuonare quelle con cui Giorgio Agamben descrive il ruolo del *dandy* negli anni di affermazione del capitalismo:

A uomini che avevano perso la disinvoltura, il dandy, che fa dell'eleganza e del superfluo la sua ragione di vita, insegna la possibilità di un nuovo rapporto con le cose, che va al di là tanto del godimento del valore d'uso che dell'accumulazione del valore di scambio. Egli è il redentore delle cose, colui che cancella, con la sua eleganza, il loro peccato originale: la merce (Agamben 1977, p. 56).

E tuttavia è sempre il *dandy* a riportarci a quella relazione economica con gli oggetti tutta pre-moderna in cui, ancora nelle parole di Agamben, «l'uomo arcaico sembra dominato in ogni sua azione da qualcosa che, sia pure forse con qualche esagerazione, è stato possibile definire come principio della perdita e della spesa improduttiva» (*ivi*, p. 57).

Ecco perché la quarta puntata della serie, che fin dal titolo, *Board of Estimate*, gioca sul filo sottile del termine "estimate", in bilico tra il valore misurabile dei soldi e quello immisurabile del godimento estetico, è una confessione, autoironica e spietata, di quella disarmonia con la società del presente che la porta ad affermare: "Nessuno a New York può vantare un record di pessime decisioni immobiliari come me. Ne ho fatto un business. *Lebowitz: compro a tanto vendo a poco*". E se nella contrazione del debito confessa, ma le note sembrano quelle di un narratore inattendibile, di essersi sentita molto americana - "sento di aver raggiunto un'armonia con i miei concittadini in quei debiti psicopatici senza motivo" - il suo felice insuccesso nell'ingranaggio del guadagno la rigetta immediatamente nel gesto disarmonico della *dépense*, che tuttavia appare irrorato dalla luce di una vitalità insepolta.

Forse, tra una risata e un'altra che scandisce i commenti appuntiti di Lebowitz, potrebbero risuonare anche le parole di Elémire Zolla, lucido apocalittico della modernità, che già nel 1959, in *Eclissi di un intellettuale*, delineava la figura del giocatore come nuovo archetipo del contemporaneo. Eppure:

Talvolta ci si trova fuori da situazioni di gioco: quando si incontra una persona viva, quando si assiste a uno spettacolo bello, quando si attende ad un'opera personale. [...] Fra una giocata e l'altra si può scordare il gioco; non rinunciare ad esso, poiché chi non gioca viene eliminato dalla vita. Gli intervalli che vi possono

essere saranno chiamati intermittenze del cuore, epifanie dell'oggetto, rapporti sovranaturali, feste del narrare o del vedere. Così il sacro sopravviverà accanto al profano. L'arte e la vita si salvano assieme se non cadono insieme nella morte vivente (Zolla 1959, p. 104).

La serie è dedicata a Toni Morrison, amica "amatissima" di Lebowitz scomparsa nel 2019. Nel vederle conversare sul palco della New York Public Library, in una preziosa registrazione del 2009, forse possiamo sentire il battito di quelle "intermittenze del cuore" con cui metterci in salvo.

### Riferimenti bibliografici

- G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nel mondo occidentale*, Einaudi, Torino 1977.  
G. Bataille, *La Part maudite. Précédé de La notion de dépense*, Les Éditions de Minuit, Paris 1967.  
F. Lebowitz, *Metropolitan Life*, Dutton, New York 1978.  
Ead., *Social Studies*, Random House, New York 1981.  
T. Morrison, *Beloved*, Random House, New York 1987.  
E. Zolla, *Eclissi dell'intellettuale*, Bompiani, Milano 1959.

**Fran Lebowitz: una vita a New York.** *Ideatore:* Martin Scorsese; *regia:* Martin Scorsese; *interpreti:* Fran Lebowitz, Martin Scorsese; *produzione:* Netflix; *distribuzione:* Netflix; *origine:* USA; *anno:* 2021.

## Il Paese e il cinema traditi

Francesco Ceraolo

*The Irishman.*



“I don’t believe in America”. Una lunga carrellata attraverso i corridoi di un ospizio. La macchina da presa si ferma sul corpo immobile di Frank Sheeran (Robert De Niro). È sulla sedia a rotelle, sta vivendo gli ultimi giorni della sua vita. Ha scelto personalmente la bara in cui vuole essere sepolto, il suo loculo al cimitero. Chiede di non essere cremato perché vuole *restare*, corpo simulacro di un Paese (e di un cinema) che non deve essere cancellato. Testimonianza viva, anche nella morte, di un trapasso, di un mondo che si avvia inesorabilmente al suo tramonto. Comincia così *The Irishman*, ultimo, abissale, e probabilmente definitivo, film di Martin Scorsese. La lunga parabola di un personaggio, il racconto del suo “tradimento” che diviene l’atto fondativo dell’America di oggi. Della sua Storia, del suo presente politico, del suo Cinema (da Trump ai supereroi della Marvel, come sottolineato dallo stesso Scorsese in questi giorni).

Ce lo riconsegna in prima persona Frank Sheeran, l’irlandese, immobile sulla sua sedia a rotelle, rivolgendosi direttamente allo spettatore. Racconta di un lungo viaggio in macchina insieme al suo compagno e mentore di (mala)vita Russel Bufalino (Joe Pesci) e alle rispettive mogli. Il suo è un viaggio inconsapevole attraverso un Paese, da Philadelphia a Detroit, per compiere l’ultimo e definitivo “tradimento”. L’attraversamento di un’America (e di un cinema) ormai irriconoscibile, che è lo spunto per ripensare un’intera vita. I primi passi nel crimine come piccolo contrabbandiere di macelleria. Il salto di qualità nel mondo della criminalità organizzata. Lo sconfinamento in una realtà in cui valgono solo le regole della strada, sottolineato da una sequenza scioccante in cui, sotto gli occhi

della figlia, pesta a sangue un uomo che aveva avuto la sola colpa di sfiorarla. Infine, la scalata politica come braccio destro, e giustiziere, di Jimmy Hoffa (Al Pacino), leader sindacale colluso con la mafia e protagonista delle lotte sindacali degli anni 1960/70.

Siamo apparentemente dalle parti di *Goodfellas*, di *Casino* o *The Wolf of Wall Street*. Un altro sguardo radicale di Scorsese sulla "fine del mondo", sulla violenza come fondamento morale del vivere collettivo, sulla sua inalienabile "umanità". Lo scarto che però Scorsese compie con *The Irishman* è abissale. Perché se il film rappresenta in definitiva il tentativo estremo di Scorsese di affrancarsi dal presente, il radicale (e disperato) rifiuto dei dispositivi narrativi e politici dell'America di oggi, ciò prende corpo attraverso il recupero di quell'intera stagione storica e cinematografica che l'aveva visto tra i più grandi protagonisti, e che oggi sembra essere spazzata via.

Esattamente come per *Rolling Thunder Revue*, in un vero e proprio cortocircuito produttivo (entrambi i film sono coprodotti da Netflix), *The Irishman* è la lunga e lenta riconfigurazione del campo e controcampo della New Hollywood, la coappartenenza della Storia alla sua immagine, il riutilizzo e la citazione dei suoi stessi codici interni. Ci sono infatti tutti i traumi dell'America che quella stagione aveva raccontato, sulla scia della grande modernità europea: dalla morte dei Kennedy al Watergate, da Castro al Vietnam. Ma c'è anche, sovrapposto, il ripensamento della grammatica delle immagini che quella Storia avevano schermato in modo irripetibile: da Coppola (un abbacinante Al Pacino nei panni del Padrino-Hoffa) all'Altman di *M\*A\*S\*H* e *Nashville*, fino allo stesso cinema di Scorsese (un'autocitazione di *Taxi Driver*, in cui per un momento De Niro ridiventa il Travis Bickel di «Are you talking to me?» e prova le armi sul letto di un motel).

C'è dunque un Paese fondato sulla «solidarity», come dice Jimmy Hoffa alla fine di ogni suo comizio. Una solidarietà che, pur nella violenza smisurata, animava ancora i *goodfellas* di Henry Hill, o i vincoli familiari e mafiosi de *Il padrino*. La solidarietà come possibilità stessa di esistenza di un Paese pensato quale spazio di conquista, in cui la lotta di affermazione del singolo coincide con la volontà di assoggettamento dell'altro. Ciò che permetteva a Amerigo Bonasera di affermare davanti a don Vito Corleone «I believe in America», nella sequenza icastica con cui si "apriva" la New Hollywood e con essa il racconto di una nazione in cui, nonostante tutto, fosse ancora possibile "credere".

È la frase che Scorsese con *The Irishman* riprende e rovescia di segno chiudendo idealmente quell'immensa parabola, raccontando una morte che è, letteralmente, "scomparsa" dalla Storia di un'America e di un cinema che non esiste più. «They're all dead» dicono tra loro Russ e Frank mentre, ormai vecchi, mangiano l'ultimo pezzo di pane intinto nel vino. L'oblio avvolge tutto, nessuno sa chi è Hoffa, ricorda l'infermiera a Frank Sheeran mentre lo sta assistendo sul suo letto.



L'irlandese è il traditore di un Paese sfigurato come il corpo di uno dei tanti morti trafitti dai proiettili mafiosi, che rinnegando il suo passato ha voltato la faccia persino a quelle leggi morali della strada che ne sostenevano, in modo brutale, le sue azioni. Un uomo abbandonato e rinnegato dalla sua stessa famiglia, gli dice una delle figlie, nelle sequenze finali in cui ogni forma cinematografica si disperde per ricongiungersi intimamente e indissolubilmente ad una realtà irriconoscibile. Sequenze in cui «I don't believe in America» sembra in ultimo significare per Scorsese «I don't believe in cinema», di cui *The Irishman* parrebbe un lungo e straziante addio.

**The Irishman.** *Regia:* Martin Scorsese; *soggetto:* dal libro di Charles Brandt; *sceneggiatura:* Steven Zaillian; *fotografia:* Rodrigo Prieto; *montaggio:* Thelma Schoonmaker; *interpreti:* Robert De Niro, Al Pacino, Joe Pesci, Harvey Keitel, Ray Romano, Bobby Cannavale, Anna Paquin, Stephen Graham, Stephanie Kurtzuba, Kathrine Narducci, Aleksa Palladino, Welker White, Jesse Plemons, Jack Huston, Domenick Lombardozzi, Louis Cancelmi, Paul Herman; *produzione:* TriBeCa Productions, Sikelia Productions, Winkler Films; *distribuzione:* Cineteca di Bologna, Netflix; *origine:* Stati Uniti d'America; *durata:* 209'; *anno:* 2019.

## **“Hey! Mr. Dylan, play a song for me”**

**Pietro Masciullo**

*Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story.*



Dal nero del display (di un personal computer, ovviamente...) appare la faticosa sovrimpressione “A Netflix original film”. Stacco. Le immagini di un film del 1896, *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*, balenano ora sullo schermo (che allude al cinema, ovviamente.) con Georges Méliès che fa scomparire sua moglie Jeanne d'Alcy sperimentando per la prima volta il *trucco ottico* come illusione cinematografica. Una magnifica vertigine iniziale che unisce in un solo stacco di montaggio i segni della *streaming culture* come nuovo paradigma di visione delle immagini-in-movimento e i segni di un'origine ritornante del *cinema* come dispositivo di attrazioni che persiste nel XXI secolo.

Il titolo del nostro film può ora palesarsi: *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story*. Quindi non “la” storia di Bob Dylan, ma “una” storia di Bob Dylan. Una tra le possibili varianti di racconto che il menestrello-cantore dell'anima americana ha deciso di concederci (come fossimo ancora in *I'm Not There* di Todd Haynes). E allora: sin dai titoli di testa il confine tra fatti attestati o verosimili, documenti o pure invenzioni, è impossibile da

tracciare perché è solo nella *meliesiana* dissimulazione del trucco che Dylan continua a dire le proprie verità sentimentali: “Se chi ti sta parlando indossa una maschera, allora sta dicendo la verità”.

Proseguiamo. L'inquadratura stacca sui filmati d'archivio delle celebrazioni del bicentenario nel 1976, con la Mayflower piena di padri pellegrini che attracca a Manhattan sfiorando la Statua della Libertà. Stacco. Un ambulante sta vendendo cappellini sotto le Twin Towers di New York (allora appena costruite), mentre l'ex presidente Richard Nixon sta celebrando a Washington il sogno americano sopravvissuto dopo 200 anni. Insomma, un liberissimo montaggio di fonti che con estrema naturalezza riconfigura i traumi più profondi della storia americana (dal Vietnam al Watergate per arrivare all'11 settembre 2001) facendoli confluire nel grande contenitore della mitologia popolare: lo spettacolo del Bicentenario come fossimo in *Nashville* di Robert Altman e le ambigue *Flags* al vento come fossimo in un dipinto di Jasper Johns.

Ed è tra queste immagini che Bob Dylan finalmente appare, seduto da solo su un palco, fluttuando nello spazio vuoto mentre canta *Mr. Tambourine Man*. Ossia il manifesto della cultura *hobo*, della strada e del viaggio-senza-meta per curare i dolori della Storia. Ecco: la sublime commistione tra *ricordo* privato e *ars* visionaria che innerva quella canzone (e tutto il folk americano) diventa il materiale immaginario che Martin Scorsese riplasma nel 2019 come unica testimonianza possibile sull'esperienza liminale dei 57 concerti che formano il tour “Rolling Thunder Revue”.

Che dire ancora? Potremmo anche stoppare qui ogni riflessione sul nuovo (non) documentario musicale di Martin Scorsese, ideale sequel di *No Direction Home* (2005). Completare la riflessione dopo appena tre minuti di una densità iconica a dir poco sorprendente. Ma val la pena di scrivere qualcos'altro perché le immagini del leggendario tour del 1975/76 ci fanno allegramente salire a bordo della carovana itinerante dei musicisti - tra cui Ramblin' Jack Elliott, Joan Baez, Scarlett Rivera, oltre alla presenza magnetica di Allen Ginsberg che anela spazio tra poesia e danza - mentre attraversano l'America profonda e simulano la commedia dell'arte italiana tra incontri e improvvisazioni.

Scorsese è ancora un regista che fa vibrare di vita le proprie immagini e con impressionante capacità di sintesi punta qui alla rammemorazione di un mondo (come se stessimo sfogliando un reportage fotografico di Robert Frank) e nel contempo alla rfigurazione dello stesso per il pubblico contemporaneo di Netflix (già ampiamente abituato ai *flussi* “personalizzati” di immagini). Senza confini tracciabili: alla documentazione sui fatti (il bellissimo archivio di immagini del film *Renaldo and Clara* concesso da Dylan) e alla verosimiglianza dei racconti (di testimoni come Sam Shepard o Joan Baez) si aggiunge la pura riscrittura finzionale dei ricordi (l'episodio di Sharon Stone groupie completamente inventato o quello di Michael Murphy politico preso a prestito dal mockumentary *Tanner '88* di Robert Altman).

Del resto nel 1975 Bob Dylan sta preparando il suo diciassettesimo album, *Desire*, quindi è già leggenda, è già sguardo condiviso, è già un'icona che *significa* la propria epoca. Martin Scorsese, invece, è un giovane regista impegnato nella produzione di *Taxi Driver*, il film che lo avrebbe fatto conoscere al mondo, uscito proprio nell'anno del bicentenario insieme a *Nashville* di Altman. Di nuovo: tra il vero e il verosimile, il falso e il finzionale, la memoria condivisa di quegli eventi si dispiega in un tappeto musicale che va da *The Ballad of Ira Hayes* a *Hurricane*, contaminando le tracce della cultura indiana a quella afroamericana, le battaglie identitarie a quelle per i diritti civili.

Ogni contraddizione americana si coagula su quel palco cercando di redimere l'America nella ricerca di un singolo momento di sublime "condivisione". Perché è la bellezza dell'*ensemble* che si sta cercando, come dice Allen Ginsberg. L'episodio centrale del film diventa allora la visita di Dylan e Ginsberg sulla tomba di Jack Kerouac, leggendo stralci di *Mexico City Blues* e celebrando una persona diventata "idea vivente" sulla strada del racconto.

Fermiamoci qui. Quello di Scorsese non è solo un gigantesco omaggio a Dylan come cantante e poeta, ma è soprattutto un omaggio al "fuori campo" del miglior cinema americano dei suoi anni. Dylan ha bussato alle porte del cinema di Scorsese/Schrader/Altman/Penn/Rafelson e ovviamente Peckinpah accompagnando idealmente quei percorsi registici dal forte valore politico. Ciò che Scorsese sta celebrando nuovamente, allora, è proprio la libertà espressiva dell'*idea vivente* chiamata Bob Dylan. Ed è qui che percepiamo anche il valore contemporaneo di questo film: nel montaggio di immagini tra il 16mm e il digitale, trasmigrando inevitabilmente dal grande schermo al piccolo display, lo spettatore può ancora riconoscere il *cinema* come un archivio di forme proiettate verso qualsiasi futuro (dell'immagine).

"Sto dicendo solo cazzate confuse... sto cercando di arrivare all'essenza di ciò che è stato Rolling Thunder Revue, ma non ne ho idea, perché è una cosa successa 40 anni fa, non ricordo nulla del tour, è successo così tanto tempo fa che non ero ancora nato. Cosa vuoi sapere?". Bob Dylan

**Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story.** *Regia:* Martin Scorsese; *fotografia:* Paul GoldsmithEllen Kuras; *montaggio:* Damian Rodriguez, David Tedeschi; *interpreti:* Bob Dylan, Allen Ginsberg, Patti Smith, Martin Von Haselberg, Scarlet Rivera, Joan Baez, Roger McGuinn, Larry "Ratso" Sloman, Jim Gianopulos, Ramblin' Jack Elliott, Sam Shepard, David Mansfield, Sharon Stone, Ronnie Hawkins, Anne Waldman, Ronee Blakley, Joni Mitchell, Chief Mad Bear, Peter La Farge, Michael Murphy, Rubin "Hurricane" Carter; *produzione:* Grey Water Park Productions Sikelia Productions; *distribuzione:* Netflix; *origine:* Stati Uniti d'America; *durata:* 142'; *anno:* 2019.

## Le immagini della fede

Dario Cecchi

*Silence.*



È lecito chiedersi se *Silence* sia un film sulla fede. Lo crede Padre Antonio Spadaro, direttore della *Civiltà cattolica*, che ha curato una lunga intervista al regista, Martin Scorsese.

D'altronde non è la prima volta che il regista italo-americano incrocia la questione: ex seminarista dei gesuiti, Scorsese fece scandalo nel 1988 con l'uscita de *L'ultima tentazione di Cristo*, dove il messia è dubbioso se sacrificarsi sulla croce.

Il desiderio di sottrarsi alla propria missione attraversa anche questo film, tratto dall'omonimo romanzo (*Chinmoku*, 1966) dello scrittore cattolico giapponese Endo Shusaku (1923-1996). Due giovani gesuiti, padre Sebastian Rodrigues (Andrew Garfield) e padre Francisco Garupe (Adam Driver), giungono nel Giappone del XVII secolo, un paese che sta ritrovando l'unità chiudendosi a influenze straniere. La missione dei due gesuiti è quella di ritrovare il loro antico maestro, padre Ferreira (Liam Neeson), scomparso e sospettato di aver abiurato.

Il film si apre in Portogallo, con i due gesuiti che devono convincere il loro superiore a lasciarli partire alla ricerca di padre Ferreira. Quando i tre scendono una scalinata, ecco che la macchina da presa li riprende dall'alto, schiacciandone le figure in quella che Merleau-Ponty avrebbe potuto definire come una "visione di sorvolo". È uno sguardo assoluto, che non consente resti oltre l'immagine: è la visione di un dio metafisico.

C'è però un altro dio: è sempre il dio dei cristiani, ma secondo il punto di vista delle autorità giapponesi, che obbligano i convertiti a calpestare un'immagine del Cristo o della Madonna come segno di abiura. Non è un dio metafisico e invisibile. Il dio cristiano che ha in mente l'inquisitore giapponese Inoue (Issei Ogata) è un dio in immagine, sensibile. Un dio-idolo che si adora o si abbatte con gesti e segni esteriori. Ma questa logica "pagana" fa cortocircuitare la logica "cristiana", perché quella immagine è anche la figura del divino più prossima all'idea di incarnazione, di "abbassamento" di dio nel mondo e nella carne. E nel gesto con cui lo rinnegano schiacciandone il volto col piede, i contadini cristiani - che avevano salutato nell'arrivo dei giovani gesuiti la possibilità di riavere il rito magico, "pagano", dell'ostia consacrata - trovano un'autentica comunione con il dio compassionevole di cui hanno abbracciato la fede.

Non è un caso se Kichijiro (Yosuke Kubozuka), la guida dei gesuiti, entra in un abisso di abiure e pentimenti, da cui spera che padre Rodrigues possa assolverlo mediante la confessione. Non è un caso nemmeno che sia proprio il mistico e visionario Rodrigues a condividere il paradosso della fede nel dio di un perdono che solo il rito dell'abiura attraverso un'immagine può far emergere, non l'intransigente e dottrinario Garupe che morirà pur di non abiurare.

Il Cristo di Rodrigues è, di nuovo, un'immagine del dio fattosi uomo per condividere le sofferenze del mondo. Si tratta infatti della reminiscenza ossessiva di una raffigurazione del volto di Cristo - un uomo giovane, con la barba e l'espressione mite, in cui Rodrigues può facilmente immedesimarsi - che accompagna da sempre il missionario. In preda alla sete, lo vede materializzarsi nel fiume dove sta per abbeverarsi. È l'immagine di uno specchio ideale: è il Cristo della "sequela" che Ignazio di Loyola e i suoi seguaci ereditano dalla *imitatio Christi* e dalla *devotio moderna*. Nel tentativo di seguire questo modello di perdono, padre Rodrigues finisce per perdersi, abiurando la sua fede, diventando lui stesso peccatore, smarrendo il rapporto tra immagine, idea e realtà.

Si potrebbe pensare che *Silence* è un film sulla fede, dunque, anche se di una fede che si manifesta interamente attraverso le sue diverse immagini. Ma non è così, o lo è solo in via subordinata. *Silence* è soprattutto un film sul potere delle immagini, se si vuole sul potere che le immagini hanno non solo di veicolare ma soprattutto di far prevalere alcune idee contro altre. Toccando il cuore stesso della fede in dio nella sua immagine rinnegata, padre Rodrigues incontra un'altra logica dell'uso delle immagini, quella del potere dell'inquisitore Inoue che deve riportare l'ordine nell'impero eliminando ogni presenza cristiana sul suo territorio.

Il film non si limita a raccontare una storia, vera o verosimile: esso ci fa comprendere cosa sia un potere che agisce con efficacia, ci fa entrare all'interno della logica attraverso cui il potere diventa azione. Con il gesto dell'abiura, con la richiesta di calpestare un'immagine sacra, il potere attiva, in effetti, la potenza della compassione e del perdono cristiano. Ma è

proprio manipolando quella potenza che l'inquisitore giapponese riesce ad avere ragione della fede di padre Rodrigues.

Nella prigione l'inquisitore mette su un vero e proprio dispositivo teatrale, a uso e consumo del suo prigioniero prete cristiano: uno spettacolo del dolore, della crudeltà e della compassione. Una schietta manipolazione di quell'immagine del dio redentore, che padre Rodrigues conserva nella sua mente come via d'accesso al trascendente.

L'inquisitore, da abile regista, attrae il suo spettatore, esteriorizza quella immagine fissa che egli porta nella memoria, gli dà un'apparenza concreta e soprattutto un dispositivo che ne mette in opera la potenza, un ambiente dove essa dispiega il suo potere di evocare il terrore, la morte, la sofferenza, ma anche il perdono, la rassegnazione, la compassione. E così, senza torcergli un capello e mostrandogli solo la *possibilità* del male, minacciato o esercitato su altri, Inoue ottiene la conversione di Rodrigues, che da quel momento entra al suo servizio come "ideologo" e polemista anti-cattolico.

In una scena precedente i due avevano discusso sulla verità e sulla sua relatività: il gesuita, naturalmente, è a favore dell'universalità e dell'assolutezza della verità, che è per lui la fede cristiana; il giapponese crede che ogni luogo (ogni paese, ogni cultura) sia un terreno su cui attecchisce una pianta diversa, una diversa concezione della verità. Ma il film non dà ragione né all'uno né all'altro, né considera le rispettive confutazioni. E dunque, forse, non è un film sulla fede, sul credere e sulla verità. Il film suggerisce piuttosto il fatto che prevale sempre chi sa usare il potere delle immagini. L'inquisitore Inoue ha saputo disporre il suo "montaggio delle attrazioni", tutto giocato tra campo (la prigione) e fuori campo (la realtà fuori), fino ad attrarre a sé la sua vittima.

Ma c'è un ma. Il film si conclude quando padre Rodrigues, assimilato dalla cultura giapponese, ormai vecchio muore. La moglie giapponese che ha dovuto sposare lo depone nel cilindro che gli fa da feretro. E noi vediamo allora che porta ancora tra le mani il crocifisso che gli era stato donato durante la prigionia. Ha vinto la fede, allora, anche se dissimulata?

Infine *Silence* è un film sulla fede? Lo può essere, ma a una condizione. Quel crocifisso è l'immagine del fatto che forse la fede è rimasta viva nel cuore di Rodrigues. Ed è un'immagine che solo il cinema ci può mostrare: l'immagine di un segreto che il gesuita era riuscito a serbare lontano dagli occhi di tutti i suoi "sorveglianti" durante gli anni di soggiorno forzato in Giappone. È l'immagine che solo un dio può scrutare. Ma non il dio "aereo" e metafisico dell'inizio del film, che schiaccia le figure con il suo sguardo. Un dio, potremmo dire barocco, che si infila nelle pieghe dell'esistenza, che scruta i cuori ma anche i dettagli dell'essere. Un dio intimo, non più solo interiore ma carnale, anche se estraneo alle "attrazioni" della propaganda. Un dio che solo l'occhio del cinema poteva restituire, disfacendo d'un colpo all'ultima inquadratura tutte le figure del divino che ha attraversato nel corso del film.



## Riferimenti bibliografici

M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2014.

G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino 2004.

**Silence.** *Regia:* Martin Scorsese; *soggetto:* dal romanzo di Shūsaku Endō; *sceneggiatura:* Jay Cocks, Martin Scorsese; *fotografia:* Rodrigo Prieto; *montaggio:* Thelma Schoonmaker; *interpreti:* Andrew Garfield, Adam Driver, Liam Neeson, Tadanobu Asano, Shin'ya Tsukamoto, Issei Ogata, Yoshi Oida, Nana Komatsu, Ryō Kase, Yasunari Takeshima, Tetsuya Igawa, Béla Baptiste; *produzione:* Cappa Defina Productions, Corsan, Emmett/Furla/Oasis Films, Sikelia Productions, AI-Film, Fábrica de Cine, SharpSword Films, IM Global; *distribuzione:* 01 Distribution; *origine:* Stati Uniti d'America, Taiwan, Messico, Regno Unito, Italia, Giappone; *durata:* 161'; *anno:* 2016.